جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد- كلية الآداب
قسم اللغة العربية

وجهة النّظر في رواية النّكبة الإيزيديّة

رسالة تقدَّمت بها

ليلى عبود خلف

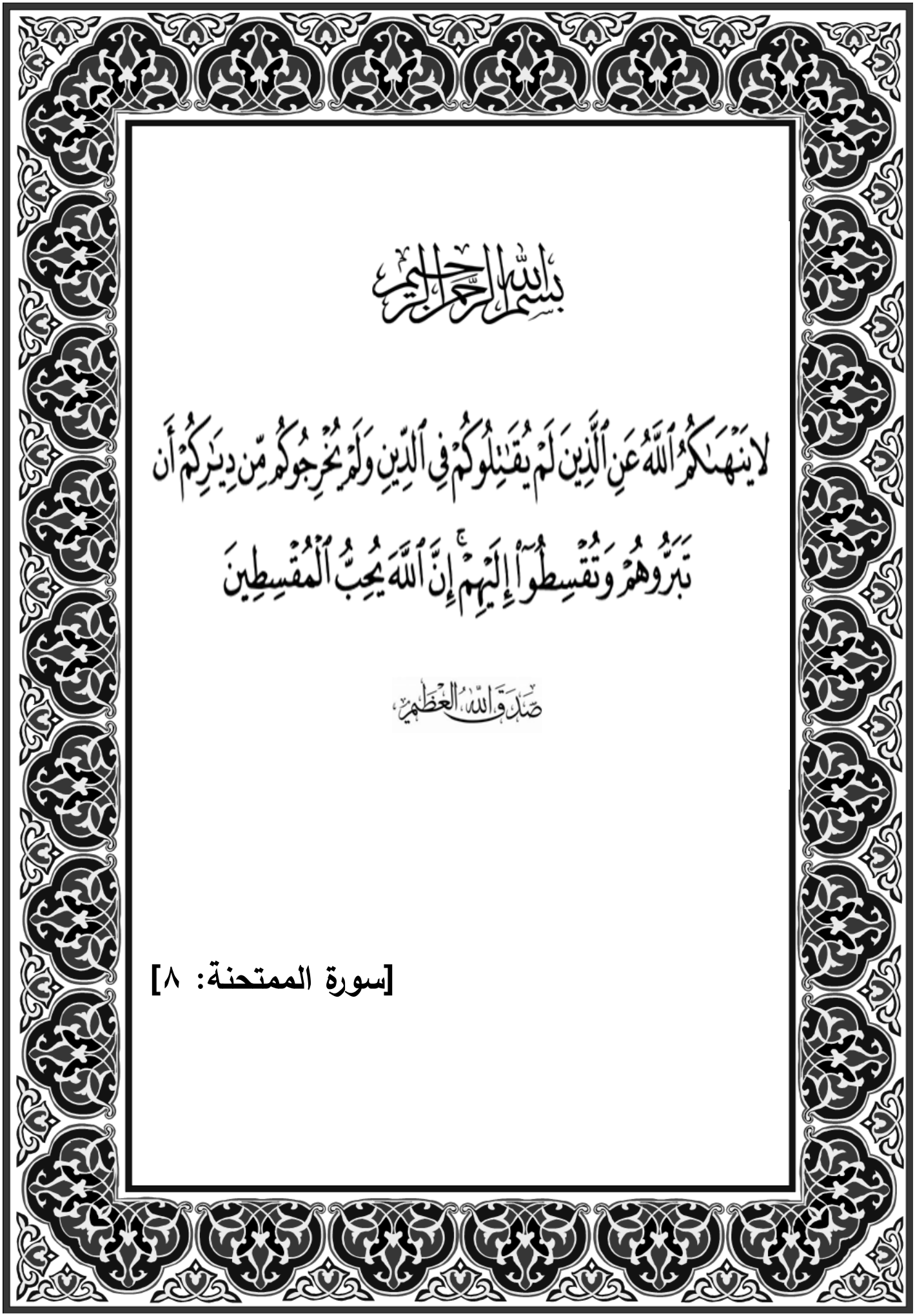
إلى مجلس كلية الآداب جامعة بغداد
وهي من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

إشراف

الأستاذ المساعد الدكتور
أحمد علي محمد

١٤٤١هـ ٢٠١٩م

/https://riyadhhamza.blogspot.com



إقْرَارُ المُشْرِفِ

أَشهَدُ أَنَّ هذهِ الرسالة المَوسُومَةَ بـ**(وجهة النّظر في رواية النّكبة الإيزيديّة)** المقدمة من الطالبة **(ليلى عبود خلف)** جرت تحت إشرَافي في قِسمِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ بِكُلِّيَّةِ الآداب/ جامعة بغداد، وهي جزءٌ مِن مُتَطَلَّبَاتِ نَيلِ درجة الماجستير في اللُّغَةِ العربيَّةِ وآدابها.

التوقيع:

أ. م. د. أحمد علي محمد

(المشرف)

التاريخ: / /٢٠١٩

<u>توصية رئيس قسم اللغة العربية</u>

بناءً على التَّوصِيَاتِ المُتَوَافِرَةِ ، أُرَشِّحُ هذهِ الرسالة للمُنَاقَشَةِ .

التوقيع :

أ. م. د. عماد محمد محمود

رئيس قسم اللغة العربية

/ /٢٠١٩

الإهداء

إلى من نكبتهم الحياة، وذاقوا طعم الموت والدمار.. سنكتب من جديد أحرفَ الحياةِ والحبّ

إلى اللائي عشت معهنّ لحظات الخيبة والخسارة والألم.. وهل تخشى من شيء بعدُ القدّيسات؟

إلى روح أبي وأمي (رحمهما الله).

كم سيكون النجاح رائعاً لو كنتما معي.

وإلى أخوتي سندي بعد الله...

كم كانت فرحتي كبيرة لو لم تبعدكم عنّي دروب الغربة

إلى من تحمّلوا معي مشقّة الطّريق...

إلى زوجي الحبيب "سلام الغانمي" وثمرتي روحي "جنى"، و"ديمة".

أهدي جهدي المتواضع هذا.

ليلى

الشكر والعرفان

الحمد لله على جزيل فضله وكرمه والصلاة والسلام على سيد الأنام محمد أكرم خلق الله وعلى آل بيته الأطهار الأتقياء...

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك ولك الحمد والشكر بما أنعمت عليّ من جزيل فضلك وكرمك وهديك.

أما بعد..

فأتقدم بالشكر الجزيل وأبلغ آيات التقدير إلى الأستاذ الفاضل الدكتور أحمد علي محمد المشرف على هذه الرسالة الّذي كان خير موجّه وناصح ومعين.

وأتقدم بالشكر والعرفان إلى الأساتذة الأجلاء في قسم اللغة العربية، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور الفاضل يوسف إسكندر له منّي كلّ الامتنان والعرفان.

والأستاذة الفاضلة الدكتورة كرنفال أيوب لها منّي كلّ التقدير والاحترام.

وإلى أساتذتي الأفاضل الأجلاء الذين لم يبخلوا عليّ بمشورة أونصيحة طيلة سنتي الدراسة.

لولاهم لما كُتبت هذه السطور، فإن قلت شكراً فالشكر لا يوفّيهم حقّهم.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تشرّفت بقبولهم مناقشة هذه الرّسالة وإبداء ملاحظهم وتصويباتهم القيمة.

وإلى الزملاء والزميلات في هذه المسيرة.. لهم منّي كلّ الحب والتقدير.

الباحثة

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة .	١ – ٦
التّمهيد	٧ – ٣٧
أولاً : وجهة النظر .	٨ – ٢٥
ثانياً: مصطلح النكبة.	٢٦ – ٣٧
الفصل الأول المستوى الإيديولوجبي	٣٨ – ٩٦
توطئة .	٣٩ – ٤٧
المبحث الأول : الصوت المنفرد .	٤٨ – ٦٢
المبحث الثاني: الروايات متعددة الأصوات .	٦٣ – ٩٦
الفصل الثاني وجهة النّظر في روايات النّكبة الإيزيديّة على المستوى التعبيري	٩٧ – ١٤٤
توطئة .	٩٨ – ١٠٢
المبحث الأول : الخطاب المباشر .	١٠٣ – ١٢٩
المبحث الثاني: الخطاب غير المباشر (الحر).	١٣٠ – ١٤٣
الفصل الثالث وجهة النظر على المستوى المكاني، والزماني، والمستوى النفسي	١٤٤ – ١٩٢
توطئة .	١٤٦ – ١٥٣
المبحث الأول : وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني	١٥٤ – ١٨٠
أولاً: المستوى المكاني.	١٥٤ – ١٦٧

ثانياً: المستوى الزماني .	١٦٨ – ١٨٨
المبحث الثاني: وجهة النظر على المستوى النفسي.	١٨١ – ١٩٢
الخاتمة	١٩٣ – ١٩٧
المصادر والمراجع	١٩٨ – ٢٠٦
الملحق	٢٠٧ – ٢١٦
الملخص باللغة الإنجليزيَّة	A - B

المقدمة

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين نبينا(محمد)صلى الله عليه وعلى اله وصحبه اجمعين.

أما بعد..

تقوم الأعمال الروائيّة على تقنيات سردية متنوعة، وقد اشتغل النقاد منذ نشوء الرواية على تأسيس نظريات ومناهج خاصة لها، إلى أن تطورت وترسخت مفاهيمها ووصلت إلى ماهي عليه الآن من النضج والإكتمال، ومن هذه التقنيات تقنية وجهة النظر،التي شغلت النقاد والمنظرين حتّى استوت بهذا الشكل من التأطير، ويعد بوريس **أوسبنسكي** في كتابه **شعرية التأليف** من أهم النقاد والمنظّرين الذين قدّموا لنا تصوّراً متكاملاً لها، وذلك عبر تقسيماته الأربعة التي اجترحها لهذا المفهوم، وقد اعتمدنا في دراستنا لروايات النكبة الإيزيدية، على ما اجترحه من تقسيمات؛ إذ رأت الباحثة أنّها الأنسب لدراسة ومقاربة هذه الرّوايات من حيث طبيعتها الّتي ناقشت قضيّة الإبادة الجماعيّة الّتي ارتكبتها **(داعش)** بحق أبناء المكوّن الإيزيديّ، والّتي تزعم الباحثة أنها الدّراسة الأكاديميّة الأولى، الّتي تناولت الأدب الرّوائيّ الّذي تعاطى مع قضية إبادة الإيزيديين، وراح يصور معانتهم ومآسيهم مذ اللحظة الأولى لدخول **(داعش)** مناطقهم وقراهم، فضلاً عن تقديم صورة لطبيعة هذا المكوّن الاجتماعيّة والدينيّة عبر وصف طقوسهم الدينيّة وعادتهم وتقاليدهم الاجتماعيّة، حيث أسهمت هذه النتاجات الأدبية في تسليط الضوء على هذا المكون وتعريف القارئ بحجم المظلومية التي عاناها ومازال يعانيها خلال تأريخه الطويل، وحاضره الّذي يشوبه الغموض؛ وهو الهدف الّذي حمل الباحثة على دراسة هذه الرّوايات ومقاربتها بالشكل الّذي يُظهر الدمار المادي والنفسي والاعتباري الذي وقع على هذا المكون، ولا سيما النساء اللواتي تعرضن للاسترقاق والسبي، وهو ما يخالف قيم وتعاليم الدين

الإسلامي الحنيف و أبسط حقوق الإنسان، التي تكفل للفرد كرامته وحريّته الدينيّة والعيش بسلام.

إن هول هذه القضية وحجمها جعل الروائيين يسارعون إلى التعبير عن فداحة هذه الكارثة عبر نتاجهم الرّوائيّ الّذي تمخّضت عنه هذه الأعمال المعتمدة في هذه الدّراسة،على الرغم من أن هذه القضيّة لم تحسم بَعْدُ على أرض الواقع عند كتابة أغلب الروايات. إذ مازال إلى الآن كثير من النساء والأطفال الإيزيديين مجهولي المصير؛ فضلاً عن أنَّ بعضهم ما زال في قبضة **(داعش)**.

وقد حاولت هذه الدراسة من خلال تطبيقها لمنهج **أوسبنسكي** ومستوياته التي طرحها حول وجهة النظر. مقاربة الروايات التي تناولت موضوع الإبادة الجماعية التي تعرض لها الإيزيديون، والتي جاءت بعنوان **وجهة النظر في رواية النكبة الإيزيدية؛** إيماناً منها بأن مفردة **نكبة** قد تكون الأنسب من بين كل التسميات التي بإمكانها وصف ما حصل لهم من جرّاء الأحداث والوقائع التي شكلت بمجملها ما عرف بالإبادة،وقد أفادت الباحثة من بعض الطروحات والمقولات التي وجدتها تتلاءم وطروحات **أوسبنسكي،** بحسب مقتضى الدراسة، ومنهاعلى سبيل المثال مقولات **باختين** التي أغنت الفصلين الأول والثاني من الدراسة، ولم يكن ذلك حكراً على المنظرين الأجانب، بل أفادت الدراسة أيضاً من جهود نقدية عربية وعراقية، ولعل من بينها دراسة الدكتور **شجاع مسلم العاني،** الموسومة بـ: **البناء الفني في الرواية العربية في العراق بناء المنظور– الجزء الثالث.**

وبعد، فقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة فصول أُسْتُهِلَّتْ بتمهيد نظري مفاهيمي توزع على محورين، الأول: ناقش التحولات التأريخية لمفهوم وجهة النظر، أما الثاني: فتناول مصطلح النكبة في الأدب العربي بشكل عام والروايات التي اختصّت بالنكبة الإيزيدية، أما الفصول فقد قسمت على وفق ما يأتي:

الفصل الأول: بعنوان **وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي،** وناقشت الباحثة فيه وجهة النظر على المستوى الإيديولوجي، إذ أُسْتُهِلَّ بتوطئة عن مصطلح **إيديولوجي،** ومن ثم انقسم الفصل على مبحثين، الأول: الروايات أحادية الصوت، أما المبحث الثاني: فقد تناولنا فيه الروايات متعددة الأصوات.

الفصل الثاني: وهو بعنوان **وجهة النظر على المستوى التعبيري،** ويتكون من مبحثين قبلهما توطئة تعريفية بهذا المستوى، فقد كرست الباحثة المبحث الأول للخطاب المباشر، في حين جاء المبحث الثاني مخصصاً للخطاب غير المباشر (الحر).

الفصل الثالث: وجاء بعنوان **وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني والنفسي،** وقسم على مبحثين قبلهما توطئة تعريفيّة بكل مستوًى منها، وكان المبحث الأول خاصّاً بوجهة النظر على المستويين المكاني والزماني إذ أفردت الباحثة الحديث لكلِّ واحد منهما، أما المبحث الثاني فقد ناقشت الباحثة فيه المستوى النفسي.

وختمت الدراسة بخاتمة أوجزت فيها أبرز النتائج المستخلصة من البحث، تلتها قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدتها الدراسة. فضلاً عن إلحاقنا الدراسة بملحق تعريفي بالروايات التي تعاطت مع النكبة الإيزيدية، وهي بادرة لعمل ببليوغرافي قدم بيانات وافية لهذه الروايات، سواء منها ما كان ضمن أفق الدراسة، أم ما تحصلت الباحثة عليه بعد إنجاز رسالتها، وما علمت بصدوره في وقت لاحق.

وفي الختام فإن هذه الدراسة تهدف إلى عرض تمثلات وجهة النظر عبر التقسيمات التي قدمها **أوسبنسكي** وتطبيقها على الروايات العربية التي تناولت موضوع الإبادة التي تعرض لها الإيزيديون مؤخراً، وقد رصدت الباحثة

والعنف وقضايا المكونات، وقد اختصت هذه الدراسة بجانب منها، هي قضية الإبادة الجماعية التي تعرض لها الإيزيديون في العراق وسوريا.

وليس بخاف أنه لا توجد مهمة بحثية لا تشوب سيرورة إنجازها بعض الصعوبات والمعوقات، وكان الأبرز منها ما يتعلق بقلة الدراسات التي تناولت مستويات وجهة النظر الأربع التي اجترحها **بوريس أوسبنسكي** في كتابه الموسوم بـ**(شعريّة التأليف بنية النص الفنّيّ وأنماط الشّكل التأليفيّ)**.

وفي ختام هذه المقدمة، لا تدعي الباحثة الكمال لدراستها، ولاسيما هي التجربة البحثية الأولى، على أمل أن تردف بدراسات تعزز هكذا نوع من البحث، الذي يُعنى بقضايا المكونات والمجتمعات، ويسلط الضوء على نتاجاتها؛ لما يضطلع به الأدب ولا سيما الأدب الروائي من دور فاعل وكبير في إشاعة روح المحبة والتسامح والتعايش بين أفراد المجتمع.

التمهيد

التمهيد:

في كل الدراسات التي تنماز بالعلمية والمنهجية، لابد للباحث من التعريف بما سيتناوله في دراسته من مصطلحات ومفاهيم؛ بغية توضيحها وعرضها للقارئ؛ كيما يتسنى له فهم دلالاتها واستيعابها، فضلاً عن عدم الوقوع في اللبس والخلط بينها وبين مفاهيم أخرى قريبة منها، لاسيما أنَّنا في عصر اتساع الدراسات والأبحاث العلمية في مجالات العلوم الإنسانية كافة؛ ولذا أجد أن من المهم التعريف بأبرز المفاهيم التي سترد في هذه الدراسة، وعلى النحو الآتي:

أولاً: وجهة النظر:

يعد مصطلح **وجهة النظر** من المصطلحات الإشكالية التي أثارت جملة من النقاشات والجدل وتناولته كثير من البحوث والدراسات في الأوساط النقدية والأدبية؛ لما يتمتّع به من أهمية كبيرة، إذ تكمن أهمية **وجهة النظر:**" بوصفها الوسيلة التقنية الأساسية في السرد"[1]. إذ استطاع هذا المصطلح أن يلاحق التطور الذي طرأ على المفاهيم الخاصة بالجنس الروائي منذ نهايات القرن التاسع عشر، وما حققه من نجاح وأهمية بين الأجناس الأدبية الأخرى، في تحقيق غايات طموحة يهدف إليها الأدب، وقد علل الناقد **محمد نجيب التلاوي** تلك الأهمية "في قدرته على استيعاب وامتصاص الرحيق البنائي والفلسفي للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائي؛ لأن دراسة (وجهة النظر) لا تعنى فقط بالحد الوصفي للبعد الفكري .. ولا تعنى بأدلجة الفكر وقولبته بالتأويل والإسقاط.. ولا تقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الروائي

[1] نظريات السّرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص ٢٣.

لتغرق في تفصيلات الراوي والمروي له فقط... وإنما تُعنى دراسة (وجهة النظر) بالبعدين الفني والفكري معاً"[١]. وهذا ما أعطى المصطلح حضوراً بين المفاهيم والمصطلحات السردية، ولا سيما في المرحلة الأولى –التأسيس– التي سادت فيها المفاهيم السردية، التي تتعامل مع الجنس الروائي على وفق عناصر تقنية محددة، مثل الشخصية والعقدة وعنصري الزمان والمكان...وغيرها، ولم تُعطِ اهتماماً ذا بال بالعلاقات المتولدة بين تلك العناصر، أمَّا المرحلةُ الثَّانيةُ فهي مرحلةُ التبلور والاكتمال.

إن: "الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبداً في (ذاتها) بل من منظور معين، وانطلاقاً من وجهة نظر معينة... ذلك أن للرؤى أهمية ما بعدها أهمية، ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدّم لنا على نحوٍ معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين"[٢]. وهذا التمايز والتباين يخلقه المنظور الذي يُرى منه الحدث أو الواقعة السردية داخل المحكي الروائي.

ولا يخفى على القارئ ما حصل من تطورات ملموسة وذات تأثير كبير في الرواية إبَّان الربع الأول من القرن العشرين وما بعده، إذ أثرت في المفاهيم النقدية حول السرد، ومن هذه التأثيرات ما يخصّ وجهة النظر؛ ولذلك يمكننا القول: "إن الاهتمام بوجهة النظر، أو بعلاقة الروائي بالراوي وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات، قد جاء مرتبطاً بالنظرة الحديثة إلى الرواية (بوصفها وحدة عضوية متكاملة)، من ناحية، وصدًى لدور الروائي والراوي، إذ لم يكن التمييز بينهما إذ ذاك

---

[١] وجهة النّظر في روايات الأصوات العربية –دراسة–، محمد نجيب التلاوي، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص١٣.

[٢] الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ص٥٠–٥١.

أمراً ذا بال في الرواية الواقعية الفضفاضة، ذلك الراوي العارف بكل شيء omniscient، والموجود في كل مكان omnipresent، الذي لا يجد غضاضة في تحريك الشخصيات. وتوجيه الأحداث، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللا موضوعية".[١] وهذا يعني أن الرواية الحديثة اتجهت للتخلص من قيود الراوي المتحكم بمقاليد السرد الذي يعطي الحق لنفسه في التدخل الصارخ بمجريات الأحداث والوقائع السردية، وتمر كل الأحداث والوقائع والأحكام عبر وعيه فقط.

ونود الإشارة هنا إلى تعدد المجالات التي تعرضت لهذا المصطلح بالدراسة والتحليل، و منها: المجال الأنجلو-أمريكي، والمجال الفرنسي، والمجال الألماني، والمجال الروسي؛ وهذا بدوره أدى إلى صعوبة تحديد تصور واضح لبلورة نظرية له، ولا يخفى أنَّ لكل من هذه المجالات خصوصيته التي يتمتع بها؛ نظراً للخصائص اللغوية، أو التصورات التي لها علاقة بالموروثات المترسخة لدى كل شعب أو فكر؛ ومن ثمَّ فليس من السهولة بمكان صياغة نظرية أو تصور موحد تتفق عليه هذه المشارب المختلفة الثقافات و لاسيما في تلك الفترة.

فقد وجدنا أن هذا المفهوم قد مرَّ بمرحلتين تبلور عبرهما إلى أن وصل إلى ما هو عليه الآن من النضج والاكتمال، إذ بدأت المرحلة الأولى مع النقد الأنجلو-أميركيّ في بدايات القرن العشرين[*] واستمرت إلى أواخر الستينيَّات ليتبوَّأَ مركز

---

[١] وجهة النّظر في الرواية المصرية، أنجيل بطرس سمعان، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص١٠٤.

[*] يرى (روبرت شولز) أن المشكلة الخاصة بوجهة النّظر والتي يظن أنها تعود لمجموعة من النقاد الأنجلوا – أميركيين الذين يمتدون من هنري جيمس إلى واين بوث، كان قد تم تناولها – وعلى نحو جيد – من قبل الشكلانيين الروس. ينظر: إسهامات المدرستين الشكلية والبنيوية في نظرية القص، روبرت شولز، القصّة الرواية المؤلّف دراسات في نظرية الأنواع الأدبيّة المعاصرة، تودوروف كنت بينيت كلر، كوهن شولز لوشر ماي، جولدمان ريد فوكو، ترجمة

الصدارة في تحليل الخطاب الروائي، فضلاً عن تبلوره عبر الدراسات والأبحاث النقدية التي وظفته، أما المرحلة الثانية فتبدأ مع بداية السبعينيَّات التي شهدت تطوراً كبيراً توج بظهور (السرديات) بوصفها اختصاصاً متكاملاً[١].

وقد اتضح للباحثة عند تتبعها لمفهوم **وجهة النّظر**، أن أغلب النقاد والباحثين يتفقون على أن هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الأنجلو – أميركي في بدايات القرن العشرين مع الروائي **هنري جيمس**. وعمقه أتباعه، و لاسيما **بيرسي لوبوك** في كتابه **صنعة الرواية**، إذ يُعَدُّ الواضع الأساسيّ لمفهوم وجهة النّظر[٢]؛ وعلى إثر ذا أصبحت تلك المفاهيم التي رسخها أولئك النقاد ولعقود لاحقة أساساً لدراسة وفهم الرواية وتقنياتها.

ومن الأمور التي أولى لها **هنري جيمس** أهمية كبيرة في مقدماته النظرية لرواياته هي قضية الشكل أي الشكل الفني للرواية[٣]؛ فلطالما كان يؤكد: " ضرورة النظر إلى الرواية بوصفها فناً، وكانت نقطة انطلاقه الأولى رفضه للراوي الفضولي كلي العلم الذي وصفه بأنه (مجرد عَظَمة متلفعة للتأليف غير المسؤول)"[٤]. ويبدو أنه كان مؤمناً بأن الرواية يجب أن تحكي ذاتها، من طريق مسرحة الحدث أو

وتقديم، خيري بشارة، مراجعة سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة العربية الأولى، ١٩٩٧، القاهرة، ص ١٤٥.

[١] ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السّرد – التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٩٧، ص٢٨٤.

[٢] ينظر المصدر نفسه، ص٢٨٤–٢٨٥.

[٣] ينظر: المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، يحيى عارف الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ٢٠٠٩، ص٣٠.

[٤] The Art of the Novel ,p 328، نقلاً عن: المقولات والتمثلات والأوهام، يحيى الكبيسي، ص٣٠.

عرضه، و ليس عبر السرد أو التلخيص؛ ومن هنا برزت أهمية وجهة النظر أو الوعي المركزي، الذي تُرى مادة الرواية كلها عبره[١].

ولم يكن اهتمام **هنري جيمس** شكلانياً بأي حال من الأحوال، فما يريده من الرواية هو الإحساس بالحياة، وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا استطاع المتلقي الدخول في ذهن الشخصية واستطاع أنْ يفهم لغتها، و يرى من منظورها[٢]، وهذا الأمر لا يحدث إلا عندما يكون صوت الشخصية ووعيها الداخلي ظاهرين ومعبرين عن خصوصيتها واستقلاليتها داخل المحكي الروائي.

وتجدر الإشارة إلى الدور الكبير للناقدين **جوزف وارن بيش و برسي لوبوك** بعد **هنري جيمس** في انتشار **طريقة وجهة النّظر**، إذ أشار **نورمان فريدمان** في كتابه **The Method of Henry James** طريقة **هنري جيمس ١٩١٨** إلى **جوزف وارن**[٣].

إذ إنَّ **جوزف وارن** كان له دور كبير في التمييز بين الأنواع المتعددة لوجهات النظر، وقد عمد إلى التفريق تقويميّاً بين التحولات المحسوبة في البؤر و:"ذلك التحول الاعتباطي والمفتعل لوجهة النظر في داخل الفصل، أو داخل الفقرة"[٤]. حيث كان ينتقد التحكم المفرط في مصير الشخصيات الروائية داخل المتخيل السردي، إذ المؤلف أو الكاتب يتحكم بمصير الشخصيات الروائية بشكل كامل، فهو من يقرّر: كيف تتصرف، وكيف تفكر، وبأي أسلوب تتكلم؟، وهذا الأمر

---

(١) ينظر: وجهة النّظر في الرواية المصرية، أنجيل بطرس سمعان،ص ١٠٤-١٠٥.

(٢) ينظر:P.4. The Dual Voice ، نقلاً عن: المقولات والتمثلات والأوهام، ص٣١

(٣) ينظر: المقولات والتمثلات والأوهام، ص٣٦.

(٤) المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٣٦.

يبغضه **جوزف وارن**، فضلاً عن التوجه الذي ساد منذ تلك الفترة، والذي يهدف إلى تخليص الرواية من كل أشكال سيطرة الراوي كلي العلم.

ومع كل هذه الجهود النقدية التي ساهمت في تطوره إلا أن لكتاب **صنعة الرواية** أهمية كبيرة لدى القراء والباحثين، وعدّته دائرة المعارف البريطانية المصدر الأول في نقد الرواية، إذ قدم نظريته القائلة بأن الرواية تقوم على طرح وجهة نظر، فضلاً عن المشهد (البانورامي)، و(ضمير المتكلم)، وكذلك (نظرية الدراما)، وما إلى ذلك من آراء تدل على الريادة والمنزلة الرفيعة لصاحب هذا الكتاب في عالم النّقد[١].

وبهذا تتخلص الرواية من النمط التقليدي الذي كان يسيطر على بنيتها، وبخاصَّةٍ الراوي العليم مطلق المعرفة الذي تُرى الأحداث جميعها عبر وعيه ومنظوره.

وتبرز أهمية وجهة النّظر لدى**(لوبوك)** في قوله: "إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوماً بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة راوية القصة بها"[٢]. أي طبيعة دور الراوي في الرواية، هل هو راوٍ عليمٌ، أو راوٍ بضمير المتكلم، أو راوٍ بضمير الغائب.

وحري بنا أن نذكر أنَّ **لوبوك** كان يرى: "أن فنّ الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأن القصة كمادة لابد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها"[٣].أي أن الأحداث تعرض عبر وعي ورؤية الشخصيات الروائية، لا من طريق الراوي الذي نرى أحداث الرواية عبر عينيه ولسانه؛ فقد حدد عند قراءته لرواية **مدام بوفاري**

---

[١] ينظر: صنعة الرواية، مقدمة المترجم، بيرسي لوبوك، ترجمة، عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، الطبعة الثانية، ٢٠٠، ص٥.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٢٥.

[٣] المصدر نفسه، ص٦٥.

أسلوبين لعرض أحداث الرواية، وهما:(المشهدي، و البانورامي)[١]، ففي التقديم المشهدي تقدم الأحداث أمام المتلقي ويبدو الراوي وكأنه غائب عن الحدث، أما في التقديم البانورامي فنجد الراوي مطلق المعرفة، عالماً بكل شيء[٢].

وبوساطة ذين الأسلوبين كما يرى **لوبوك:** "يراقب المرء باستمرار لكي يرى كيف يتحقق التعاقب وكيف ينظر مرة إلى القصة من علٍ، وكيف أنها توضع في مستوى القارئ مباشرة"[٣]. إذ تتحدد عبر هذين الأسلوبين جمالية النص الروائي وإبدع مؤلفه بحسب ما يرى **لوبوك.**

ويذهب **لوبوك** أيضاً إلى أبعد من ذلك عبر انحيازه إلى جانب الراوي (الممسرح)، والمدمج في القصة، فالحدث حينما يقدم من خلال ذهن الشخص (الممسرح)، بالضمير الغائب، فالقارئ يشعر بأنه واقع داخل القصة، وتشاهد هذه الأحداث عبر هذا الذهن في الوقت عينه، الذي تجرى فيه هذه الأحداث[٤].و هذا الأمر يحقق درجة عالية من الإيهام بالواقعية لدى القارئ.

وبعد الدراسة الرائدة ل(**برسي لوبوك**) بثلاثين عاماً حاول **فريدمان** ملاحظة النجاح الذي حققه تصوّر وجهة النّظر، والذي تبلور على يديّ **لوبوك** من بعد **هنري جيمس،** إذ لم يزدد هذا المفهوم إلا تحديداً، ولم يزدد إلا تأسيساً، إذ إنَّ مقال **فريدمان** لم يُجدد في المسألة، بل إنّ قيمته تكمن في طابعه التلخيصي

---

[١] ينظر: صنعة الرواية، ص٧٣.

[٢] ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن –السرد– التبئير)، ص٢٨٥-٢٨٦.

[٣] صنعة الرواية، ص٧٣.

[٤] ينظر: تحليل الخطاب الروائي(الزمن – السّرد – التبئير)، سعيد يقطين، ص٢٨٥.

والتنظيمي[١]؛ إذ قدم **فريدمان** تأطيراً نظريّاً شاملاً لمفهوم **وجهة النّظر**، فهو يقدم بدايةً مسحاً تأريخيّاً للاهتمام بهذا المفهوم عند الروائيين منذ القرن الثامن عشر وصولاً إلى **هنري جيمس**، وعند النقاد الانجلو أميركيين منذ العام (١٩٠٥) مع كتاب **سلدن ل. ويتكومب (دراسة الرواية)**، فقد خصص فصلاً شكليّاً بعنوان: (الراوي، وجهة نظره)[٢].

ويعتمد **فريدمان** على التمييز الأساسي بين مقولتي القول والعرض في تصنيف وجهات النّظر الممكنة بحسب درجة الموضوعية التي تسمح وجهات النّظر ذي بوصولها، وقد جاء تصنيفه على النحو الآتي [٣]:

١-المعرفة الكلية للكاتب: إذ وجهة نظر الكاتب غير محدودة.

٢-المعرفة الكلية المحايدة: وهنا الكاتب لا يتدخل مباشرة ويتحدث بضمير الغائب.

٣-الأنا الشاهدة: وجهة النظر هنا هي وجهة نظر الروايات التي يقدم السرد فيها بضمير المتكلم، إذ السارد يختلف عن الشخصية.

٤-الأنا كمشارك: وهي حالة الراوي بضمير المتكلم إذ يتساوى السارد والشخصية.

٥-المعرفة الكلية المتعددة الزوايا: الحكاية تقدم مباشرة كما تعاش من لدن الشخصيات.

٦-المعرفة الكلية الأحادية الزاوية: يقتصر الكاتب على وعي شخصية واحدة.

٧-الصيغة الدرامية/ المسرحية: لا تعرض إلا أفعال وأقوال الشخصيات المشاركة.

٨-الكامير: إذ الهدف هو نقل قطعة من الحياة كما حدثت من دون انتقاء.

---

[١] ينظر: نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير، فرانسواز. روسوم غيون، ترجمة ناجي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص١٣.

[٢] ينظر: المقولات والتمثلات، ص٥٧.

[٣] ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص١٣-١٤.

أما **وين بوث** فقد كان لكتابه **بلاغة الفن القصصي** أثرٌ كبير في تبلور مفهوم **وجهة النظر**؛ وذلك برفضه للتصورات السابقة ومعارضتها، وتقديم تصنيفات مفصلة عن هذا المفهوم. فهو يؤكد في مقدمة كتابه هذا أنَّه حينما يكتب عن بلاغة الفن القصصي فإنّ موضوعه الرئيس هو: "تقنيّة الفن القصصي غير الوعظيّ الّذي يُنظر إليه بوصفه فن التواصل مع القرَّاء أي المصادر البلاغية المتاحة لكاتب كل من الملحمة والرواية والقصة القصيرة، الكاتب الذي بصورة واعية أو لا واعية فرض عالمه الخيالي على القارئ"[١].

ولذا فقد اهتم ولأول مرة بالتمييز بين المؤلف والراوي بوصفه صوتاً سرديّاً تخييليّاً موجوداً ضمن المتخيل، فالأخير هو الذي تحدد وضعيته داخل المروي وجهات النّظر؛ وبذلك أنهى الخلط بين الموقعين[*][٢] .

من ثم قام **بوث** بتوسيع مجال بحثه هذا عبر مقالته الشهيرة **المسافة ووجهة النّظر– مقالة في التصنيف**، فهو بهذه الدراسة يجعلنا نعيد النّظر في كثير مما قدّم من تصنيفات سابقة لوجهة النّظر[٣].إذ يقول في مقالته ذي: "إنّ النقاد الذين كانوا أوّل من أثار انتباه الجمهور إلى تصور وجهة النّظر، لم يفترضوا أنّ هذا التصوّر

---

[١] بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة: أحمد خليل عردات، علي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، كلية الآدب مركز الترجمة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤.

[*] يبدو أن هذا الخلط لم ينته إلى الآن لدى بعض القراء، فالمؤلف أو الروائي هو الشخصية التي كتبت الرواية وخلقت عوالمها الخيالية، أما الراوي فهو شخصية متخيلة على الورق أُنيط بها دور في الحكاية حالها حال الشخصية أو الزمان أو المكان، أو غيرها من عناصر الرواية، ودورها بطبيعة الحال، هو روي أو تقديم الحكاية .

[٢] ينظر: وجهة النّظر السردية في البناء القصصيّ في القصّة القصيرة السعودية، أسماء بنت صالح بن حسن الزهراني، أطروحة دكتوراه، المملكة العربية السعودية، جامعة الملك سعود، كلية الآداب– قسم اللغة العربية، ٢٠١٥، ص٢٤.

[٣] ينظر: المقولات والتمثلات والأوهام، ص٦٣.

سينكشف عن لا جدوى لا تقل عن لا جدوى التصوّرات الأخرى الّتي يستعملها الناس حينما يتحدّثون عن التخييل... (إنّ أربعين سنة من البحوث المنجزة حول وجهة النّظر لم تكف)؛لأنه يتعيّن على هؤلاء أن يقرروا ما إذا كانت تقنيّة معيّنة، في عمل أدبي خاص، كفيلة بإحداث أثر محدد"[١].

ويرى **بوث** أنّ وجهة النّظر هي حيلة **(Truc)** تقنيّة يستطيع المؤلف بوساطتها الكشف عن نواياه الخاصة، ومن طريقها أيضاً يستطيع التأثير في القارئ.[٢] فقد عارض **بوث** بشكل خاص مسألة اختفاء المؤلف، إذ يرى أنَّ المؤلف يمكن له إلى حدّ ما التقنع وعدم الظهور مباشرة على مسرح الأحداث، غير أنَّه لا يمكن له الاختفاء ابداً عن مسرح الحدث[٣]؛ ومن ثمَّ فإنَّه يتفق مع **أرسطو** على أنَّ الحضور المفرط للكاتب، هو ظاهرة غير بويطيقية، أي أن النص الروائي يفقد جماليته وقيمته الإبداعية، بيد أنَّ هذا

الأمر يثير تساؤلاً لديه؛ إذ لا يجد أنَّ هناك قاعدة مجردة يمكن تطبيقها على الأعمال الروائيّة، فهو يرى أنَّ أغلب الروايات، مثل أغلب المسرحيات، من غير الممكن أن تكون عرضاً خالصاً، مبنيّة كما لو كانت تحدث في لحظة محددة، فهناك دائماً بحسب ما كان يطلق عليه **دريدن** (عمليات الحكي)، تلخيصات للحدث الذي وقع خارج المشهد[٤]، ويبدو من خلال كلامه ذا أنَّه ينشد التكاملية بين أسلوبي

---

[١] المسافة ووجهة النّظر محاولة تصنيف، واين بوث، من كتاب: نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير، ص٣٧.

[٢] ينظر: المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٣٨.

[٣] ينظر: نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير، فرانسواز. روسوم غيون ، آخرون، ص١٦.

[٤] ينظر: المسافة ووجهة النّظر محاولة تصنيف، واين بوث، ص٣٩.

العرض و المشهدية، واللذين يعمل الروائي الحاذق على المُوالفة الفنيَّة بينهما، لأن من شأنهما تقديم المادة الروائية بصورة شائقة تترك أثراً لدى القارئ.

واستناداً إلى ما سبق؛ فمن الضروري وجود راوٍ يخبرنا كيف حصلت الأحداث؟، ويروي لنا تفاصيل عن الشخصيات، فلا يمكن بأي حال من الأحول أن تقوم الرواية على (المسرحة)، إذ لا بد من وجود راوٍ يتدخل في (عمليات الحكي)، على ألا يكون راوياً كلي العلم متحكماً بمقاليد السرد إلى أبعد الحدود، بل أن يفسح المجال أمام الشخصيات الروائية للظهور والتعبير عن نفسها مباشرة .

وأشار **بوث** إلى عدم ملاءمة المصطلحات النقديّة للإشارة إلى مختلف أصوات الكاتب، وذلك من خلال مقارنته بين أربعة ساردين كبار، من مثل: سيد **هاميت بنينجلي**، عند **سرفانتس**، و**تريسترام شاندي**، وكاتب **Middl march**، **ووستريذر** في **السفراء**، ليصل إلى فهم مُفادهُ أن إطلاق تعابير اصطلاحية على أصوات(ضمير المتكلم) أو(العارف بكل شيء)، يخبرنا عن طريقة تباين أو تمايز صوت من غيره من الأصوات[1]، إذ قام **(بوث)** في مقالته- التي تقدَّم ذكرها آنفاً- بالتمييز بين أنواع السرّاد، فهناك نوع ينتمي إلى العالم المتخيّل و هو يختلف دائماً عن الكاتب الذي ينهض بمسؤولية وجوده، أما النوع الآخر فيوجد خارجه؛ و لذا فهو يختلف عنه بصفة عامة، وقد جاء تمييزُهُ على النحو الآتي[2]:

١- المؤلّف الضمني (الأنا الثانية للكاتب): يرى **بوث** أنه حتى في الرواية الخالية من الراوي، تفترض الصورة الضمنية لمؤلف مستتر خلف الكواليس.

٢- الرواة غير الممثلين: يرى **بوث** أن أغلب الحكايات تمرّ عبر وعي حاكٍ، سواء أكان متكلماً أم غائباً.

---

[1] ينظر: المسافة ووجهة النّظر محاولة تصنيف، ص٤٠.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص٤١-٨٤.

٣- الرواة الممثلون: بحسب **بوث**، حتى الرّاوي الأكثر اختفاءً في مشهد ما هو ممثل أيضاً، إذا ما تحدَّث عن نفسه بضمير المتكلم.

وتشير الناقدة **أنجيل بطرس سمعان** عند وقوفها على هذه التصنيفات الثلاثة، أن ليس هناك فرق يذكر بين التصنيفين الأول والثاني اللذين ذكرهما **بوث**، أما التصنيف الثالث فإنَّ الراوي يكون فيه شخصية معلنة، باستعمال ضمير المتكلم تارة، وباسم المؤلف تارة أخرى[١].

وبحسب **بوث** أنَّ من بين الرواة الممثلين سواء أكانوا عاكسين بضمير المتكلّم أم ضمير الغائب، يوجد ملاحظون خالصون، وفواعل- رواة مؤثرون بشكل محسوس في مجرى الأحداث، مؤكداً أنَّ القواعد التي يمكن اكتشافها فيما يخص الملاحظين من الممكن أن تنطبق أو لا تنطبق على الفواعل – الرواة، و مع ذلك نادراً ما يُلتفَتُ إلى هذا الفرق عند الحديث عن وجهة النّظر.[٢]

ومن بين الدراسات المهمّة التي تناولت مجال وجهة النّظر وأسهمت في تطوره ونضجه كتاب **جان بويون**، فهو يتفرد عن كل المنظرين والنقّاد الذين تناولوا وجهة النّظر وجرى ذكرهم في أثناء الدراسة، إذ إن ما يعمل عليه **بويون** في هذا المجال هو السيكولوجيّة لا التقنيّة، فهو يتفق مع **سارتر** في أنَّ الأسلوب والشّكل مظهران ثانويان في الظاهرة الأدبية؛ ومن ثمَّ من الممكن إهمالهما، على أنَّ ذا لا يعني أن مقاربته سيكولوجية صرفة، بل هي معياريّة، أي أنَّها تصوغ معايير لطبيعة الرواية.[٣]

---

[١] ينظر: وجهة النّظر في الرواية المصرية، أنجيل بطرس سمعان، ص١٠٧.

[٢] ينظر: المسافة ووجهة النّظر محاولة تصنيف، ص٤٤.

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص٢٩.

وقد اقترح **جان بويون** تصنيفاً لرؤى السّرد، على النحو الآتي[١]:

١- الرؤية من الخلف، حينما يعلم الرّاوي أكثر من الشخصيّة.

٢- الرؤية مع، حينما لا يقول الرّاوي إلا ما تعلم إحدى الشخصيّات.

٣- الرؤية من الخارج، حينما يقول الرّاوي أقل مما تعلمه الشخصيّة.

ويأتي **جيرار جنيت** ليطلق حكمه على أغلب الأعمال النظرية التي ناقشت موضوع وجهة النّظر، عبر وصفها بأنها تعاني الخلط المزعج بين ما يطلق عليه (الصيغة)، و(الصوت)، أي بين السؤال: من الشخصيّة الموجهة وجهة نظرها المنظور السّردي؟، ومن الراوي؟ أو بتعبير آخر: بين من يرى؟، ومن يتكلم؟[٢]. فبعد أن يقدّم انتقاده لما وقع فيه النقاد من خلط ظاهر للعيان، يصرح **جيرار جنيت** بتبنيه لمصطلح الـ(تبئير)؛ لأنه يراه الأكثر تجريداً، ويتوافق مع مفردة (بؤرة السّرد)، **لبروكس** و **وارين**، مبتعداً عن بعض المصطلحات والتعابير التي تحمل دلالات بصرية ذات خصوصية عالية،من مثل: وجهة نظر، وحقل، ورؤية.[٣]

ويعرف **جينت** في كتابه **عودة إلى خطاب الحكاية** التبئير بقوله: "أقصد بالتبئير تقييداً لـ(حقل)، أي في الواقع انتقاء للخبر السرديّ بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه علما كليا... وأداة هذا الانتقاء(المحتَمَل) بؤرة مموقعة، أي نوع من القناة الناقلة للخبر، التي لا تسمح بأن يمر إلا الخبر الذي يسمح به الموقع."[٤]

---

[١] ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وأخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص٢٠٢.

[٢] ينظر: المَصدرُ نَفسُهُ ، ص١٩٨.

[٣] ينظر: المصدر نفسه ص٢٠١.

[٤] عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص٩٧.

و يقدّم **جينت** في كتابه **خطاب الحكاية** ثلاثة أنماط للتبئيرات، وهي على النحو الآتي[١]:

النمط الأول: الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر، وتمثله الروايات الكلاسيكية.

النمط الثاني: الحكاية ذات التبئير الداخلي، سواء أكان ثابتاً، أم متغيراً، أم متعدداً.

النمط الثالث: الحكاية ذات التبئير الخارجي، وفيها لا يُسمح لنا بتعرُّف الأفكار والمشاعر الداخليّة للبطل.

ويرى **جينت** بعد تقديمة لهذه الأنماط الثلاثة للتبئير أنَّ:" عبارة التبئير لا تنصبُّ دائماً على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سرديّ محدَّد، يمكن أن يكون قصيراً جداً"[٢].

ومهما يكن من شيء فإنَّ مفهوم **وجهة النّظر** الّذي تتبعنا جذوره ولاحقنا تحولاته ومراحل تطوّره ونضجه بشكل سريع، والخلط أو التعويم الذي رافق معجمه، ممَّا أحدث أحياناً لبساً أو خلطاً أو سوءاً في استعماله، منذ أن قدم مؤسسوه دعوتهم للتخلي عن الراوي كلي العلم، وفسح المجال للشخصيات للتعبير عن نفسها داخل المتخيل السردي، إلى أن صار يعني: "الوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تقدم به المواقف والأحداث".[٣] قد اكتسب المفهوم توسعاً كبيراً على يدي الناقد الروسي

---

[١] ينظر: خطاب الحكاية، ص٢٠١.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٠٣.

[٣] قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣ ، ص١٥١.

بوريس أوسبنسكي في كتابه **شعرية التأليف** الصادر عام ١٩٧٢، وهو يعدّ من أهمّ المنظّرين الذين ناقشوا تقنية **وجهة النّظر**، إذ تمثل مقاربته لهذا المفهوم مقاربة فنيّة/ سوسيو– ثقافّية، وهي تستقي مقوّماتها من النقد السوفيتي بتياريه الشكلي والإيديولوجي، وامتداداً للتقاليد (الباختينية)، ممثلة في حلقة (تارتو) السيميائية.[١]وكما هو معلوم فإنَّ **أوسبنسكي** استقى كثيراً من مفاهيمه من أُستاذه **باختين**، و لا سيما فيما يتعلق برؤيته لمسألة تعدد الأصوات(البوليفونية) التي سندرسها في الفصل الأول ضمن المستوى الإيديولوجي.

وقد جاءت مقاربة **أوسبنسكي** للمفهوم: "من منظور اللغة بوصفها ظاهرة ثقافية"[٢]. إذ يعد كتابه **شعرية التأليف** من أهم الكتب والدراسات وأوسعها في النقد الحديث التي ناقشت مفهوم وجهة النّظر، وقدمت لنا نظرية شاملة ومكتملة، فقد استعان المؤلف فيه على تطبيق نظريته بنصوص سردية وتأريخية وشعرية وغيرها، إلاّ أنَّه ركّز اهتمامه على الأعمال الأدبيّة، إذ تشكل هذه التقنيّة أهميّة خاصّة فيه، مع اهتمامه بالسّرد بصورة خاصّة[٣].

ويتصل موضوع وجهة النّظر بالأشكال الفنية التي تمتلك مستويين: مستوى التعبير، ومستوى المضمون، اتصالاً مباشراً، بيد أنَّهُ لا يتصل اتصالاً مباشراً بالأشكال الفنّية التي تتضمن النحو.

وقد قسم **أوسبنسكي** نظريته على أربعة مستويات و هي على النحو الآتي:

---

[١] ينظر: المقولات والتمثلات والاوهام، ص١١٧.

[٢] Recen theories of narrative, P.136. ص١١٧، نقلاً عن: المصدر نفسه.

[٣] ينظر: شعرية التأليف بنية النص السّرديّ وأنماط الشكل التأليفي، مقدمة المترجم، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ص٣.

١-**المستوى الإيديولوجي:** يرى **أوسبنسكي** أنّ هذا المستوى هو أكثر المستويات أهميّة، وأقلها خضوعاً للصياغة الشكلية؛ لأنّ التحليل فيه يعتمد على الفهم الحدسي [١].

٢-**المستوى التعبيري:** وهو أسلوب الشخصية في التعبير عن نفسها، وقد أشار **أوسبنسكي** إلى أنّه من خلال الخصائص الأسلوبيّة لكلام الشخصيّة يمكن تحديد وجهة النّظر، وأشار أيضاً إلى وجود علاقة بين المستويين التعبيريّ والإيديولوجي[٢].

٣-**المستوى المكانيّ والزمانيّ:** وهما المستويان اللذان يمكن من خلالهما تحديد موقع الراوي من الشخصيّات، الذي قد يتطابق أو لا يتطابق مع موقع الشخصيّة[٣].

٤-**المستوى النفسي:** هو المستوى الذي يبحث في الاختيارات الّتي تتوفَّر للمؤلف وهو يبني سرده، وقد جعلها تتوزع على حالتين:

الأولى: ذاتيّة، وفيها يتمّ بناء أحداث السرد وشخصياته عبر وجهة نظر ذاتيّة مقصودة لوعي فرد محدد أو مجموعة من الأفراد.

الثانية: موضوعية، أي يُوردُ الراوي الحقائق مثلما يعرفها.

وقد يدمج المؤلف بين هذين الأسلوبين أو يناوب بينهما، أو يمزجهما بأكثر من طريقة وأكثر من أسلوب[٤].

---

[١] ينظر: شعرية التأليف بنية النص السّرديّ وأنماط الشكل التأليفي، ص١٩.

[٢] ينظر: شعرية التأليف، ص٢٤ -٢٥، وينظر: بناء الرواية، ص٢٢٢.

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص٦٩-٧٢.

[٤] ينظر: المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٩٣.

ويتضح لنا من خلال هذه التقسيمات الّتي قدمها **أوسبنسكي:**"أنَّ(المستوى النفسيّ) والمستوى الزماني/ المكاني هما فقط اللذان يلتقيان مع موضوع (وجهة النّظر)، بوصفها تقنيّة بنائيّة–نصية محددة تتعلق بالرؤية أو زاوية الرؤية أو النّظر بينما تبحث المستويات الأخرى عن أبعاد أسلوبية؟ لغوية أو أيديولوجية أو مرجعيات خارج نصية، أو حتى ابعاد بنائية اخرى تتعلق ببعض عناصر أو تقنيات السّرد".[١]

وعبر تفحصنا للروايات عينة البحث– التي تناولت موضوع الإبادة الجماعيّة للمكوّن الإيزيدي، وجدنا أنَّ هذه التقسيمات التي اجترحها **أوسبنسكي،** عن وجهة النّظر في كتابه **شعرية التأليف،** هي الأنسب لدراسة هذه الروايات؛ إذ إنّ التعدد الذي طرحه **أوسبنسكي** في المستويات الأربعة يتلاءم و طبيعة الموضوعات الّتي طرحتها الروايات –عينة البحث– التي تركز على جوانب إيديولوجية ولغوية ونفسية، فضلاً عن المواقع المكانيّة والزمانيّة التي جرت عبرها الأحداث الروائيّة وتنقّلت فيها الشخصيّات، وهذا ما سنحاول مناقشته في فصول الدراسة الثلاثة.

وعلى وفق هذا العرض التأريخيّ لتطور المفهوم، يمكننا القول: إنَّ دراسة وجهة النّظر قد شغلت حيزاً كبيراً في مجال الدراسات النقدية والأدبية، إذ: "جرى التركيز على الطريقة التي تقدّم بها الأحداث، وطبيعة الراوي الذي يقدم هذه الأحداث؛ وبذا انتقل التركيز للحديث عن الأصوات والضمائر، حتى أصبح الأمر بالنسبة لبعض الدارسين يتحدد في البحث عن (وجهة نظر الشخص المتكلم) و(وجهة نظر الشخص الغائب)، وما إلى ذلك"[٢].

---

[١] المقولات والتمثلاث والأوهام، ص١١٩.

[٢] الصوت الأخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٩٢، ص٦٧.

وهذا ما جعل الدراسة ذي تتجه إلى مقاربة هاتيك الروايات – عينة البحث–على وفق هذا المفهوم، وبالاستعانة أيضاً بمنهجية **أوسبنسكي** التي تنفتح على جوانب فنية عدَّة من شأنها تسليط الضوء على هذه الأعمال الإبداعية التي تسعى الباحثة لدراستها، والوقوف على أبرز جوانبها الإبداعية على وفق المستويات الأربعة التي انبثقت منها محاور الدراسة، منطلقين من النص وما يشتمل عليه من أساليب لغوية و فنية، ودلالات فكرية وإيديولوجية.

ثانياً: مصطلح النكبة:

تمرُّ على الأمم والشعوب والمدن على مر العصور والفترات كثير من الكوارث والمحن والحروب، مخلفة وراءها الدمار والقتل والتشريد، ولفظة **نكبة** هي من المصطلحات الّتي شاع إطلاقها على مثل هكذا أحداث تبتلى بها الشعوب والحضارات، كما سنرى في شرح هذا المصطلح، الذي ارتأت الباحثة إطلاقه على ما حصل من إبادة جماعية وكارثة إنسانية مورست بحق المكوّن الإيزيدي، خلال مدة احتلال **داعش** لبعض مناطق سوريا والعراق وبخاصَّةٍ المناطق الشمالية التي يقطنها الإيزيديون.

وعند تتبع هذا المصطلح لغويّاً، وجدت الباحثة أنَّه يدلّ على المصائب والفواجع والحوادث الأليمة، فقد وردت مفردة **نكبة** في لسان العرب على النحو الآتي: "نكب :نَكَبَ عن الشيء وعن الطريق يَنْكُبُ نَكْباً ونُكُوْباً، ونَكِبَ نَكَباً، ونَكَّبَ، وتَنَكَّبَ: عَدَلَ... والنَّكْبَةُ: الُمصيبةُ من مَصائب الدَّهْرِ، إحْدى نَكَباتِه،... والنَّكْبُ: كالنَّكْبَة... وجَمْعُهُ :نُكُوْبٌ، ونَكَبه الدَّهرُ يَنْكُبُهُ نَكْباً ونَكَباً: بلغ منه وأَصابه بنَكْبةٍ؛ ويقال: نكَبَتْهُ حوادثُ، الدَّهْرِ، وأَصابَتْه نَكْبَةٌ، ونَكَباتٌ، ونُكُوْبٌ كثيرةٌ"[1]. وقريب من هذا التعريف من ذا أيضاً ما توفَّرت عليه سائر المعجمات العربيّة الأُخَر.

وعند تتبع هذا المصطلح في الشعر العربي، وجدت الباحثة أنّه يدلّ على المصيبة والفجيعة الّتي تحلّ بالفرد أو الجماعات أو الأقوام والممالك.

[1] لسان العرب، ابن منظور، المجلد الرابع عشر، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص٣٤٨.

ومما جاء للتعبير عن المآسي والفواجع العامة كالحرب وغيرها ما قاله ابن ثور العجلي... يوم القادسيّة مصوراً تماسكه أمام المحن والهزات الّتي يحدثها الدهر [١] :

"وإن بلـــدة أعيـــت علـــيّ طلابهـــا صـــرفت لأخـــرى رحلتـــي وركـــائبي
ولســت إذا مــا أحــدثَ الــدهر نكبــةً بأخضـــعَ ولآجٍ بيـــوتَ أقـــاربي"[٢]

وليس بخافٍ ارتباط هذه المفردة بالحادثة الشهيرة التي وقعت للبرامكة في عهد **هارون الرشيد** من قتل وتشريد ومصادرة أموال، إذ سميت هذه الحادثة في التأريخ بـ(نكبة البرامكة)[٣].

وأوضح **قسطنطين زريق** معنى المصطلح في كتابه **معنى النكبة**، الذي يعد أول من تكلم على معنى النكبة، فقد ذكر أنّ النكبة هي أشد فداحة ووطأة من النكسة، فهو يرى أنّ هزيمة العرب في فلسطين ليست بالنكسة البسيطة، أو بالشر الهيّن العابر، وإنما هي نكبة بكل ما في هذه الكلمة من معنًى، وهي محنة وفاجعة من أشد ما ابتلي به العرب في تأريخهم الطويل، على ما فيه من محن ومآسٍ[٤].

---

[١] ينظر: أدب النكبة في التراث العربي (أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخليّة في المشرق العربي في العصر العباسي)، محمد حمدان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص١٣-١٤.

[٢] معجم الشعراء، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم والقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، شعرهم، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، دار الكتب العلميّة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص٦١.

[٣] ينظر: مصطلح (النكبة) الفلسطينية، عامر العروقي، مقال إلكتروني، ساسة بوست، ١٤ مايو ٢٠١٦:
https://www.sasapost.com/opinion/the-term-catastrophe-palestinian/

[٤] ينظر: معنى النكبة، قسطنطين زريق، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٤٨، ص٧.

ويحيل مصطلح نكبة إلى نكبات المدن والأقوام والحضارات، وأيضاً إلى الكوارث الطبيعية[١].

ومعلوم أنّ الوطن العربيّ والعراق على وجه الخصوص، قد مرّت عليه كثيرٌ من المحن والنكبات عبر تأريخه القديم والحديث، وآخرها ما تعرض له من أحداث وصراعات متلاحقة ومتواترة، تمثلت في غزو **داعش** واجتياحه لبعض المناطق من سوريا والعراق؛ مما أدى إلى قتل وتهجير ونزوح عشرات الآلاف من السكان في تلك المناطق، ولاشكَّ في أنَّ الإبادة الجماعية للإيزيديين التي أقدم عليها **داعش** تُعَدُّ الأكثر شراسةً، وبحسبها بشاعةً أيضاً أنها هزَّتْ الرأي المحلي والعربي والعالمي معاً في العصر الحديث؛ إذ أقدم هذا التنظيم الإرهابي على قتل وسبي وخطف المئات بل الآلاف من الأطفال والنساء والرجال، كما تشير التقارير المختصة بهذا المجال.

والجدير بالذكر أنَّ هذه الإبادة الجماعية (الجينو سايد)[*]، التي تعرّض لها الإيزيديون في الثالث من آب من عام ٢٠١٤ ليست الأولى من نوعها، فقد تعرّض الإيزيديون لحملات إبادة كثيرة، وأنَّ هذه الإبادة أو(الفرمان)[**] كما يطلق عليه

---

[١] ينظر: أدب النكبة في التراث العربي، ص١٥.

[*]وهو مصطلح صكه رافائيل لمكن، إبَّان الحرب العالمية الثانية، من ثم قام بتبنيه ميثاق الأمم المتحدة عام ١٩٤٨، ويعني تدمير أمة، أو مجموعة عرقية، وهذه الكلمة مركبة من الكلمة اليونانية (genos أي العرق أو القبيلة واللاتينية cide) أي قتل. ينظر: حكم دول المحور لأوربا المحتلة، رافائيل لمكن، ص٧٩، فقلاً عن، الإبادة الجماعية مفهومها، وجذورها، وتطورها، وأين حدثت..؟، مارتن شو، ترجمة: محيي الدين حميدي، العبيكان، الطبعة الأولى، ٢٠١٧، الرياض، وينظر: موسوعة علم الاجتماع، المجلد الأول، جوردون مارشال، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، ترجمة: محمد الجواهري وآخرون، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص٧٥.

[**] (فرمان) كلمة تركية معناها القرار، والشعب الإيزيدي طرح تسمية (الفرمان)كمرادف لعبارة حملات الإبادة الجماعية كرد فعل على ما كان يقوم به السلاطين في استانبول من إصدار قرارات مجحفة بحق الشعب الإيزيدي. ينظر: القومية الإيزيدية جذورها- مقوماتها- معاناتها،

الإيزيديون هي الرابعة والسبعون من بين الفرمانات أو حملات الإبادة التي طالتهم خلال تأريخهم الدامي، إذ يذكر التأريخ الإيزيدي أنَّ حملات الإبادة قد توالت على هذا المكوّن مُذْ سقوط الإمبراطورية البابلية (٥٣٩ ق.م) حتى تأسيس الدولة العراقية عام ١٩٢١م، وازدادت وتيرة هذه الحملات على الإيزيديين على مر السنوات؛ مما خلّف آثاراً سلبية ودموية أدت إلى اجتثاث هذا الشعب من أراضيه، وتشتت عناصره إلى مناطق نائية؛ ويبدو أنَّ الهدف من هذه الحملات الدموية هو إخضاع الإيزيديين إلى تلك السياسات التدميرية، عبر استعمال شتّى الوسائل الوحشيّة التي تمثّلت في القتل والتمثيل بالجثث فضلاً عن السّبي وحرق الدور والقرى، إذ كان الحكام والسلاطين والأمراء والولاة يعتمدون السلاح (الديني) في كلّ فرمان، ويصدرون الفتاوى التي تجيز قتلهم وبيعهم في الأسواق علناً و شرعاً[١]، إلاّ أنَّ هذا الغزو وهذه الإبادة هي الأكثر شراسة ووحشية من سابقاتها؛ إذ راح ضحيتها الآلاف من هذا المكوّن[*].

أمين فرحان جيجو، بغداد، ٢٠١٠، ص٢٣٢. وتعتمد على التراث الديني الشفاهي (علم الصدر). الدين الإيزيدي المعتقدات، الميثيولوجيا، الطبقات الدينيّة، خليل جندي، مسارات، بيروت –بغداد، ص٥٧–٥٨.

[١] ينظر: القومية الإيزيدية جذورها– مقوماتها– معاناتها، ص٢٣٢.

[*] يتهم الإيزيديون بالكثير من الاتهامات الّتي تتعلق بعبادتهم ومقدساتهم ومنها عبادة الشيطان، من باب الافتراء أو الجهل بهذه الديانة. فالديانة الإيزيدية هي من بين الديانات البدائية العريقة أي ديانة الظواهر الطبيعية فهي من بقايا ديانات الخصب الأولى. وتمتد أصولها وجذورها التاريخية إلى المعتقدات الهندو–إيرانية، والهندو أوربية وميسوبوتاميا. وتحتفظ بالكثير من معتقدات الحضارات السومرية، وهي ديانة مسالمة مغلقة أي غير تبشيرية، وتعتمد على التراث الديني الشفاهي (علم الصدر). ينظر: الدين الإيزيدي المعتقدات، الميثيولوجيا، الطبقات الدينيّة، ص٥٧–٥٨.

إنَّ هذا الظلم والحيف الّذي وقع على الإنسان الإيزيدي جعل المثقفين الإيزيديين والمسلمين العرب والكرد، يسعون وبشكل دؤوب لتوثيق وتدويل هذه الإبادة بوصفها حدثاً تأريخياً استثنائياً، عبر شتى أصناف، التوثيق، وعبر وسائل عدة، وذلك من مثل: الوسائل الإعلامية، والمؤسسات الدوليّة، ومنظمات المجتمع المدني، وغيرها، إذ تم نقل معاناة الإيزيديين إلى الرأي العالميّ العام، وتعريف العالم بحجم الدمار الّذي لحق بهم وبمناطقهم جراء الغزو، فضلاً عن عمل التقارير والإحصائيات والندوات والمحاضرات عن أعداد القتلى والمختطفين من أطفال ونساء ورجال.

أمّا في ما يخص المجالين الثقافيّ والأدبيّ، فقد توزعت النشاطات بين المؤلفات الفكرية، والأفلام السينمائية والوثائقية، والدواوين الشعرية، والأدب الرّوائيّ – مجال دراستنا هذه– وكل ما من شأنه توثيق هذه الجرائم الّتي ارتكبت بحقهم وتقديمها للرأي العام، عبر التأكيد على الخطر المحدق بهذا المكوّن والمكوّنات العراقية الأخرى التي تتعرض وباستمرار لهجمات التطهير العرقيّ والإبادة الجماعيّة الممنهجة، والتي طالما اتخذت لها غطاءً دينياً[*] من جهة، والتعريف بالهويّة الدينيّة والثقافيّة لهذا المكوّن الّذي كان مغيباً عن العالم لحقب طويلة من جهة ثانية، إذ كان الإيزيديون يعيشون في الظل قبل غزو **(داعش)** لقرون طويلة، إلا أن هذا الغزو أثار اهتماماً دولياً بهذا الشعب المغيّب والمنسيّ، إذ أظهر اجتياح **(داعش)** لمناطقهم تواريخهم الّتي غلفها النسيان؛ و لذا فهم اليوم يعيشون مفارقة جديدة ومثيرة للسخرية؛ وذلك بعد

[*] تشير إحصائيات مكتب إنقاذ المختطفين الايزيديين، أن عدد الإيزيديين في العراق نحو ٥٥٠.٠٠٠ نسمة، عدد النازحين٣٦٠.٠٠٠، وعدد الضحايا في الأيام الأولى للغزو، ١٢٩٣شخصاً، وعدد المختطفين ٦٤١٧، أما عدد الناجين من الرجال والنساء فهو ٣٥٠٩ شخص، وعدد المقابر الجماعية المكتشفة ٨٠ مقبرة إلى الآن، هذه الإحصائية حسب آخر تحديث، ١-٨-٢٠١٩. ينظر: https://ezidi24.com/ar/?p=17796

أن أصبحوا اليوم وللمرة الأولى في تأريخهم الدامي تحت الضوء الساطع؛ إذ استطاعت الإبادة الأخيرة التعريف بهم وبمعتقداتهم وطقوسهم، وهو ما عجز عنه الباحثون من قبلُ الذين تصدوا لهذا الأمر[1]، حيث انبرى بعد النكبة ذي كثير من الكتّاب العرب والكرد المسلمين من خلال منجزاتهم ومؤلفاتهم الأدبيّة وأعمالهم الروائيّة، لتصوير وتوثيق كل ما تعرّض له هذا المكوّن من ظلم واضطهاد، وللتعبير أيضاَ عن رفض المسلمين والإسلام الحقيقي لكل ما أقدم عليه **(داعش)** من أعمال وأساليب تكفيرية وإرهابية بحقّ هذا المجتمع وبقية المجتمعات العراقيّة الأُخَر، وقد توزّع النتاج الفكريّ على جوانب عدّة، منها ما هو أكاديمي، مثل، رسالة الماجستير المعنونة: **السبايا- دراسة اجتماعية ميدانية للإيزيديات المختطفات العائدات في العراق**، لرنا جاسم محمد حمزة، جامعة بغداد- قسم علم الاجتماع- ٢٠١٨ وكذلك رسالة الماجستير المعنونة **العنف الجنسي من قبل داعش، قضية الإيزيديين**، لدلفين عادل ميراني، جامعة إمستردام.

أما المؤلفات الفكرية فقد أُلِّفَتْ كثير من الكتب التي وصفت المعاناة والظلم الّذي تعرض له المكوّن الإيزيدي، منها ما يعرض شهادات لناجين وناجيات من أسر **(داعش)**، ومنها ما يوثق الدمار الحاصل للمدن والقرى الإيزيدية وللأفراد بشكل عام، ومنها ما يوثق معاناة النازحين في مخيمات النزوح، و نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر مايأتي:

١-**الإيزيديون التاريخ والإبادات سنجار أنموذجاً، والإيزيديون شعب الإبادات والخيم**، لخلدون سالم إلياس.

٢-**الفرمان الأخير (داعش) وإبادة الإيزيديين**، لحسو هورمي، مسارات.

---

[1] ينظر: الايزيديون في العراق- الذاكرة، الهوية، الابادة الجماعية، سعد سلوم، الطبعة الأولى، ٢٠١٦ بغداد، ص١٢.

٣-**الفتاة الأخيرة قصتي مع الأسر ومعركتي ضد تنظيم (داعش)**، لنادية مراد – الحائزة على جائزة نوبل للسلام عام ٢٠١٨- ترجمة: نادين نصر الله.

٤-**موسوعة (جينوسايد الإيزيدية)**، لداود مراد ختاري، عام٢٠١٤.

٥-**في سوق السبايا**، لدنيا ميخائيل.

أما الأفلام السينمائية والوثائقية، فعلى سبيل المثال، الفيلم السينمائي **تورن** للمخرج العراقي نوزاد شيخاني، والفيلم الوثائقي، **طيور سنجار** للمخرج العراقي أحمد عبد.

وفي حقل الشعر رصدت الباحثة ديواناً بعنوان، **حياة من طين** لمراد سليمان علّو، فضلاً عن مجموعة كبيرة من القصائد المتفرّقة.

وفيما يخصّ الأدب الروائي، فقد رصدت الباحثة مجموعة من الروايات الّتي تناولت موضوع النكبة، وما حصل من إبادة جماعية لهذا المجتمع.

ومعلوم أن الرواية هي من أكثر الأجناس الأدبيّة اتساعاً وعمقاً؛ وذلك لأن معمارها الفني يشتمل على الكثير من الأساليب التعبيريّة، ناهيك بقدرتها على تصوير المجتمع، والتعبير عن ضمير الإنسان ومشاعره، واستيعاب التاريخ والتنبؤ باتجاهات المستقبل؛ فقد تطوّرت الرواية من وسيلة للتسلية وسرد المغامرات والأساطير إلى أداةٍ فنيّة للوعي بمصير الإنسان وتأريخه ووضعه داخل المجتمع والعالم؛ وبسبب المكانة التي تمتلكها لدى المتلقّي؛ وقابليتها للتحول إلى الفنون الجماهيرية الحديثة؛ وترجمتها إلى اللغات العالميّة؛ أصبحت الرواية الشكل العالمي المعمم للثقافة[١].

[١] ينظر: الرواية السياسيّة دراسة نقدية في الرواية السياسيّة العربية، أحمد محمد عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص٧.

ومن هنا أجرت الباحثة مسحاً للروايات الّتي تناولت موضوع الإبادة، وأحصتها جميعها، وهي خمس عشرة رواية، اثنتان منها استبعدتا من الدراسة كما بيّنت في مقدمة الدراسة، وروايتان لم تصدرا بَعْدُ بشكل رسميّ حتّى كتابة هذه السطور، وهما روايتا **سينو**، و**الوداع الأخير**، و لم تفلح الباحثة في الحصول على نسخة منهما، و الروايات هي:

١-بنات خودا، سمير فرحات.

٢- بنات لالش، وارد بدر سالم.

٣-بهار، عامر حميو.

٤-حب في ظلال طاوس ملك، حمودي عبد المحسن.

٥- رزبست، آريان صابر الداودي.

٦-رقصة الجديلة والنهر، وفاء عبد الرزاق.

٧-سبايا دولة الخلافة، عبد الرضا صالح محمد.

٨-سبايا سنجار، سليم بركات.

٩-سينو ، لمراد سليمان علو.

١٠-شضايا فيروز،نوزت شمدين.

١١-شمدين، راسم قاسم.

١٢-شنكالنامة، إبراهيم، اليوسف.

١٣-عذراء سنجار، وارد بدر سالم.

١٤-على مائدة داعش، زهراء عبدالله،

١٥-الوداع الأخير، أحمد شهاب.

وقد حرص الأدباء والكتّاب والمثقفون العرب والعراقيون على التعبير عن قضايا بلدانهم وشعوبهم، من خلال منجزهم المعرفيّ والأدبيّ على وجه التحديد، إذ شهدت السّاحة الثقافيّة والأدبيّة تطوراً ملحوظاً في هذا الخصوص، ولاسيّما الجنس الرّوائي الّذي يعد الأكثر قدرة على إبراز القضايا السياسيّة والاجتماعيّة والقضايا المصيريّة، وتمثيل الصراعات الفكريّة والاجتماعيّة والسياسيّة التي يفرزها الواقع والأحداث، فقد شهدت السنوات الأخيرة أحداثاً وتطورات كثيرة وخطيرة على الساحة السياسيّة المحلية والعربية، وأبرزها سقوط النظام العراقي السابق عام ٢٠٠٣، وتلته أحداث الربيع العربي، وكان آخرها غزو **(داعش)** لبعض الأراضي في سوريا والعراق، والحرب الدائرة في اليمن وليبيا؛ قد حملت هذه الحروب والصراعات والأحداث كثيرا من الروائيين والكتاب على رصدها وتصويرها، ومنها الأحداث التي رافقت غزو المناطق التي يقطنها العراقيون من أبناء المكوّنات، ولا سيَّما المكوّن

الإيزيدي الذي تعرض لأبشع الجرائم الدولية وهي جريمة الإبادة الجماعية **الجينو ساید**؛ ومن ثمَّ أفرزت هذه الأحداث والصراعات كثيراً من النتاجات الروائيّة التي كسرت طوق المحرمات والممنوعات التي كانت تحيط بالكاتب أو الروائي. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن التجارب الثقافية الناجحة الّتي اعتمدتها بعض الدول المتطورة في ثقافتها الديموقراطية تنبئ المعنيين بإمكانية إسهام الرواية بشكل فاعل وكبير في تكييف الثقافات المحلية والارتقاء بها نحو ثقافة جمعية منفتحة؛ و لهذا يمكننا أن نعدّ الرواية وسيلة من الوسائل الّتي يمكنها إعادة تكييف عقل القارئ من خلال إلقاء الضوء الفاحص على الندوب التأريخية المعيبة والكشف عنها أمام الجميع بغية تجاوزها والتسامي عليها، ومن الطبيعي أن تتعاظم أهميّة وقيمة الرواية كوسيط يعزّز فكرة التعدديّة الثقافيّة في المجتمعات الهشّة الّتي خرجت لتوها من نفق الديكتاتورية والنظم الشمولية[١].

بقي أن أشير إلى أنّ المكتبة الروائيّة حفلت بكثير من الروايات التي تناولت موضوع إبادة الإيزيديين، أو أشارت إليها ضمناً، ولم تكن النكبة ثيمتها الأساسيّة، ومن هذه الروايات:

١-**الصرخة لحاجي جندي**، وهي رواية تاريخيّة تتناول أحداثاً حقيقية عن إبادة الإيزيديين في زمن الدولة العثمانيّة، كتبت بالروسية، وقام بترجمتها إسماعيل محمد خصاف[٢].

---

[١] ينظر: الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جداً، مقدمة المترجمة، روبرت إيغلستون، ترجمة وتقديم: لطفيّة الدليمي، المدى، الطبعة الأولى، بغداد، ٢٠١٧، ص٢١.

[٢] دار سطور، الطبعة الثانية، ٢٠١٦.

٢-**حصار العنكبوت لكريم كطافة،** تناولت قضية إبادة الشعب الكردي وتحدثت في أثناء ذلك عن أربعين يوماً من الحصار، كما سجلت واقعة اختفاء ١٩٥ امرأةً وطفلاً من الإيزيديين سنة ١٩٨٨[١].

٣-**نفق بوزان لفائق محمد حسين،** رواية تناقش قضايا داخل المجتمع الإيزيدي وما يدور فيه من صراعات داخلية[٢].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هناك كثيراً من الروايات التي تناولت قضايا المكوّنات العراقية بعد عام ٢٠٠٣، وركزت على موضوعات عدّة، من مثل موضوع: الهوية، والآخر، والهجرة، والتعايش بين المكوّنات، وغيرها من الموضوعات التي أفرزتها المرحلة التي ولدت فيها.

وكما هو معلوم فإنه: "يمكن للروائي الحاذق أن يوظف الفن الرّوائي توظيفاً مجتمعياً براغماتياً مرغوباً فيه يجعل الرواية وسيطاً حاملاً للتعددية الثقافية... وتمظهراتها (مثل رواية الأقليات ورواية الجماعات المهاجرة في البلدان المستقبلة للمهاجرين)، وليس خافياً ما الأهمية الحاسمة لإشاعة ثقافة التسامح والانفتاح على الآخر وثقافته، وتتعزز الأهمية بالطبع في عصرنا الحالي الذي شاعت فيه النزاعات المتطرفة التي تغذيها ثقافات منغلقة تتمسّح بقراءات دينية متشددة"[٣]، استهدفت حياة أفراد هذه المجتمعات وأمنها.

وقد وردت إشارات في هذ الأعمال الروائيّة إلى المكوّن الإيزيدي، ومنها رواية **سبايا دولة الخلافة،** الّتي تناولت قضية غزو الموصل وما تعرّض له المسيحيون على أيدي **(داعش)** من سبي وتهجير وقتل.

---

[١] دار نون، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.

[٢] اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.

[٣] الرواية المعاصرة، ص٢١.

وكذلك جرت الإشارة إلى هذا المكوّن وإلى طقوس أفراده الدينيّة وممارساتهم الاجتماعيّة في عدد من الروايات، في المرحلة التي سبقت اجتياج **(داعش)** لمناطقهم، منها على سبيل المثال:

١-**الطريق إلى تل المطران**، لعلي بدر[١].

٢- **سيدات زحل**، للطفيّة الدليمي[٢].

ويبقى للباحثة أن تقول إنّ العمل السّردي هو صناعة أو خلق لواقع موازٍ، ولكن ليس معنى ذلك أنّ الرواية هي عمل سياسي أو ديني بالمطلق. كما أنّ مهمة المؤلف أو الكاتب هي عرض القضايا والموضوعات التي يريد مناقشتها، ولكن من دون الانحياز إلى فكرة محددة يؤمن بها أو أيديولوجية معيّنة، أي أنّ الكاتب أو المؤلّف عليه أن يكون على مسافة واحدة من كلّ الأفكار والإيديولوجيات ووجهات النّظر الواردة في العمل السّردي، وهذا ما ستحاول الدراسة تفحّصه واستقصاءه في الفصل الأوّل منها.

[١] الطريق إلى تل المطران، دار الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥

[٢] فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ٢٠٠٩.

الفصل الأوّل
المستوى الإيديولوجي

المبحث الأوّل: الصوت المنفرد

المبحث الثاني: الرّوايات متعددة الأصوات

توطئة:

يعدّ مفهوم **(الإيديولوجيا)**، من المفاهيم التي يصعب على البحث تحديدها. فالماركسيون ينظرون إلى هذا المفهوم من خلال ما يسمّيه الفكر الماركسي عموماً بالأساس الاقتصادي أو البنية التحتية، وعن هذا الأساس الاقتصادي تنشأ في كلّ مرحلة بنية فوقيّة، أو أشكال محدّدة من القانون والسياسة، فضلاً عن نوع محدّد من الدولة، تكون وظيفتها الأساسية إضفاء الشرعيّة على سلطة الطبقة التي تملك المقدرات الاقتصادية، على أنّ البنية الفوقية تحتوي على أكثر من ذلك، إذ تتكوّن من أشكال محدّدة من الوعي: (الاجتماعيّ السياسيّ، والدينيّ، والجماليّ، والأخلاقيّ.. إلخ)، وهي ما تسمّيه الماركسيّة بـ**الإيديولوجيا**، و وظيفتها الأساسية هي إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الحاكمة في المجتمع؛ إذ إنَّ الأفكار الّتي تسود في مجتمع ما، هي أفكار الطبقة الّتي تحكم المجتمع[١]. وتعني مفردة **(Ideology)**:"نسق الأفكار والمعتقدات في مجتمع ما، أو الاتجاه الفكريّ الّذي يتبناه الفرد أو المجتمع"[٢].

ويبدو من خلال بحثنا وتقصينا عن هذا المفهوم أنّه: "ليس مفهوماً عادياً يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفاً شافياً، وليس مفهوماً متولداً عن بديهيّات فيُحَدَّ حدّاً

---

[١] ينظر: الماركسية والنقد الأدبي، تيري إيجلتون، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، مج٥، ع ٣، ١٩٨٣، ص٢٣.

[٢] معجم مصطلحات عصر العولمة، إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، نسخة إلكترونية، كتب عربية، ص٨٠، رابط التحميل:
https://www.kutubpdfbook.com/book/%D9%85%D8%B9%D8%AC%D9%85-%D9%85%D8%B5%D8%B7%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AA-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%88%D9%84%D9%85%D8%A9/download

مجرَّداً، وإنما هو مفهوم اجتماعي تأريخي، ومن ثم يحمل في ذاته آثار تطوراتٍ وصراعاتٍ ومناظراتٍ اجتماعية وسياسية عديدة، إنه يمثَّل (تراكم معانٍ)، مثله مثل مفاهيم محورية أخرى كالدولة أو الحرية أو المادة أو الإنسان"[1].وهو ما جعلنا نبحث عن طبيعة استعمالاته في المجالات الّتي شهدت ولوجه إليها، إذ حدّد **عبد الله العروي** أربعة مجالات لاستعمالات الإيديولوجيا، حيث وصفها بأنها كلمة دخيلة على جميع اللغات الحيّة، وهي في أصلها الفرنسيّ: علم الأفكار، غير أنّها لم تحتفظ بالمعنى اللغويّ، فقد استعارها الألمان وضمنوها معنًى مختلفاً من ثم رجعت من بعد ذا إلى الفرنسيّة؛ فأصبحت دخيلة، أما الكلمات الّتي ترادف هذه المفردة فهي: منظومة فكرية، وعقيدة، وذهنية، وغير ذلك، والتي تشير إلى معنًى واحد من معانيها، وبالعودة إلى استعمالات هذا المفهوم يُلاحظ أنها توزعت على أربعة مجالات، وهي [2]:

المجال الأول: المناظرات السياسيّة، ويكتسي هذا المفهوم ضمن هذا المجال صبغة إيجابيّة أو سلبيّة بحسب هويّة المستعمل.

المجال الثاني: الاجتماعيّ، وهو اتفاق جميع أبناء المجتمع على الولاء لقيم مشتركة، ومنطق واحد، إذ تحدد الإيديولوجيا أفكار الأفراد والجماعات وأعمالهم بكيفيّة خفيّة لا واعية.

المجال الثالث: هو مجال الإنسان الذي يتعامل مع محيطه الطبيعي، فالماركسيّة عندما تُحدِّد الإيديولوجيا فإنّها تُحدِّد في الوقت نفسه الواقع والكائن؛ ولذا هي لا تنفصل فيها نظرية التأريخ عن نظريّة المعرفة.

---

[1] مفهوم الإيديولوجيا، عبدالله العروي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢، الدار البيضاء، ص٥.

[2] ينظر: مفهوم الإيديولوجيا، ص١١-١٢.

المجال الرابع: هو مجال مشترك بين المجالات الثلاثة السابقة.

ومع هذا التعدّد في مجالات الاستعمال والمعاني إلا إنّ هذا المفهوم يحيل إلى نظرة الفرد إلى الأمور والأشياء، فحينما: "نقول إنّ فلاناً ينظر إلى الأشياء نظرة إيديلوجية؛ نعني أنه يتخير الأشياء، ويؤوّل الوقائع بكيفية تظهرها دائماً مطابقة لما يعتقد أنّه الحق"[١]. وهذا يعني أنّ الإيديولوجي مرتبط بالذات وما تعتقده وما تؤمن به من حقائق وأفكار، أي: "تبعاً لمواقع الناس من مرئيهم."[٢] والذي يهمنا هنا من هذا المفهوم هو اشتغاله في مجال الأدب وتحديداً الرواية، التي هي مجال دراستنا هذه.

فهناك من يرى أنّ: "الأدب انعكاس يشمل تحويل وتغيير وإعادة وتركيب وتشكيل انعكاسات إيديولوجيّة عن الواقع، وبهذا المعنى تصبح الرواية – وهي إحدى أشكال الأدب– انعكاس الانعكاس؛ نظراً لأن الواقع ينعكس في الإيديولوجيا، والإيديولوجيا تتصور وتصبح حوادث ودسائس وأشخاصاً، و وجودها في نظام وبنية خطاب إيديولوجي أدبي هو الرواية".[٣] وليس بخاف ما لهذا الجنس الأدبيّ من ميزات وخصائص تجعله يمتص ويتداخل مع المجالات الفكريّة والمعرفيّة كافّة؛ و لذا برزت أهميّة هذا النوع الأدبيّ الذي يعمل على تصوير الواقع المعاش من دون المساس بالجانب الاستيتقي لهذا الشكل الفني، ف: "عن طريق التصوير الأدبي تصبح الإيديولوجيا مرئية، مصورة (تمشي على رجليها)،...إن الإيديولوجيا الادبية

---

[١] مفهوم الإيديولوجيا، ص٩-١٢.

[٢] الرّاوي الموقع الشكل بحث في السّرد يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، بيروت، ص٢٣.

[٣] الرواية والإيديولوجيا، عمار بلحسن، نشر وتوزيع الملتقى، الطبعة الثانية ٢٠١٦، مراكش، ص٧٣.

تفضح الإيديولوجيا العامة وتشير إليها في أي مؤلف أدبي أو روائي كيف ما كان نوعه"[١]. وكما هو معلوم فإن أيّ شكل من أشكال الكتابة الإبداعيّة لا يخلو من الإيديولوجيا، إذ يتحدث **باختين** عن الإيديولوجيا بوصفها مادة أوّلية من مواد الرواية، وهي: "ليست مقتبسة من الواقع، ولكنها تجسيد لواقعية الإيديولوجيا نفسها: أي مظهر من مظاهرها. فالنص إذاً ليس موجوداً خارج الواقع الإيديولوجي ولكنه منغمس فيه؛ ولذلك فهو ليس في حاجة إلى أن يعكس الإيديولوجيا ما دام يوجد في مجراها الطبيعي"[٢].

ولذا فهو هو يعرّفها بأنّها: "مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويُثَبِتُه بواسطة الكلمة، والرسم، والخط أو بشكل سيميائي آخر"[٣].

أمّا عن طبيعة دخول الإيديولوجيات إلى النصّ الروائيّ، فالمواقف والأفكار الإيديولوجية تقتحم النص بوصفها إحدى مكوّنات العمل الروائيّ؛ إذ من غير الممكن بناء نص روائي إلا بوجود مكوّناته الأساسيّة، على أنَّ هذه الأفكار والمواقف الإيديولوجية حين دخولها النصَّ فهي لا تتمتع بالقوة نفسها التي تتمتع بها في الواقع، ذلك أنَّها مُحاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض، وعندما يقرأ النص من لدن قراء متعددين ومتباينين فكرياً وثقافياً، فإنّ كلّ قسم من هؤلاء الناس يعزل من النص– عن وعي أو غير وعي– ما يجدُهُ مناسباً لتصوُّره الخاص، ويُبعدُ عنه الآخر؛ مما قد

---

[١] الرواية والإيديولوجيا، ص٧٤، نقلاً عن الكولونيالية والإيديولوجيا في الجزائر، هوبيز كوردون ج، روبير هنري، فرانسواز لورسوري، ص٢٠

[٢] النقد الرّوائيّ والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، بيروت، ص٧.

[٣] الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، الطبعة الثانية، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ١٩٨٧، ص١٨.

يُعطي تأويلاً خاطئاً للنص نفسه؛ ذلك أنّ الكاتب أو المؤلف ليس من الضروري أن يُضَمَّن إديولوجيته الخاصة ضمن إحدى الإيديولوجيات المقدمة في النص الروائي؛ فقد تبقى إيديولوجيتهُ الخاصة متخفية أي أنّها تتحرك بِسرِيَّةٍ بين الإيديولوجيات المعروضة في ذلك النص [١] .

وقد يترك الكاتب الإيديولوجيات تتصارع فيما بينها من دون أن يتدخل هو، ومن الأمثلة الأنموذجيّة لإثبات التعايش الصدامي بين الإيديولوجيات المختلفة في النص الرّوائيّ هي أعمال **دوستويفسكي**، إذ إنّه يحتفظ بحياده التام، فيترك القارئ في حيرة أمام صعوبة معرفة الموقف الإيديولوجي الحقيقي للمبدع[٢]. وبهذا سيكون القارئ حرّاً في تبني واحدة من هذه الإيديولوجيات التي تتوافق مع ما يؤمن به من أفكار وعقائد، غير أنّ السؤال الذي يُطرح هنا: أين يكمنُ صوت الكاتب أو المؤلّف وسط هذه الأصوات المتصارعة؟ نجد الإجابة عن هذا السؤال لدى **باختين**، عند حديثه عن **دوستويفسكي**[٣]،إذ قال: "إن وجهات النظر الفلسفية للمؤلف نفسه أبعد من أن تبرز من بينها جميعاً لتحجب خلفها كل ما سواها. وبالنسبة لعدد من الباحثين فإنّ صوت **دوستويفسكي** يمتزج بأصوات هذه المجموعة من أبطاله أو تلك، وبالنسبة لعدد آخر منهم يعتبر هذا الصوت تركيباً Synthesis خاصّاً من نوعه لجميع هذه الأصوات الإيديولوجيّة، وأخيرا يعتبر بالنسبة لفئة ثالثة من الباحثين محجوباً خلف هذه الاصوات جميعها".[٤] أي أنّ وجهة النظر الإيديولوجية للمؤلف لا يجب بأيّ

---

[١] ينظر: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص٢٦-٢٧.

[٢] ينظر: المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٧.

[٣] ينظر: المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير ، طه حسين الحضرمي، رسالة ماجستير، ص٢٥.

[٤] قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، م.ب.باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد،١٩٨٦، ص٩.

حال من الأحوال في هذا النوع من الروايات – المتعددة الأصوات– أن تظهر بشكل مباشر وواضح. وتجدر الاشارة إلى أن:" أوسبنسكي قد أفاد كثيراً من التراث الباختيني، وتحديداً في كتابه شعرية التأليف، إلّا أنّه كان أكثر شمولية في تنظيراته من باختين؛ لأنّ اهتمام الأخير ينصب على (الرواية متعددة الأصوات)، أما أوسبنسكي فيشمل اهتمامه كل فنون التعبير، سواء أكانت نصوصاً سردية، أم شعرية، أم مسرحية..."[١].

ويذهب **أوسبنسكي** إلى أنّ تعدّد الأصوات على وفق رؤية **باختين** في تحليله لأعمال **دوستويفسكي**، هو ظهور وجهات النّظر المتعدّدة على المستوى الإيديولوجي.[٢]

وهذا يعني أنّ كلّ صوت من الأصوات الروائية له وجهة نظره الخاصة، التي قد تتقاطع أو تتعارض مع وجهات النّظر الأخرى للأصوات الروائية داخل المتخيل السردي من غير أن ينحاز الكاتب أو المؤلف أو يتبنى واحدة من وجهات النّظر المتعدّدة تلك.

وقد استهل **بوريس أوسبنسكي** كتابه **شعرية التأليف** بهذا المستوى؛ لأنّه من أكثر مستويات وجهة النّظر أهميّة كما صرّح بذلك، إذ يقول عنه: "هو الجانب الذي يتجلى على الصعيد الذي يمكن أن نسميه بالإيديولوجي أو التقويمي Evaeuative (إذا فهمنا من التقويم نظاماً لرؤية العالم تصورياً)، وهذا الصعيد أقل خضوعاً للصياغة الشكليّة؛ لأنّ التحليل فيه يعتمد –إلى حد ما– على الفهم الحدسي"[٣].

---

[١] تعدد الأصوات في الرواية العراقية– دارسة نقدية في مستويات وجهة النظر، هديل عبد الرزاق أحمد، غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، ٢٠١٦، ص٤٦.

[٢] ينظر: شعرية التأليف، ص٢١.

[٣] شعرية التأليف بنية النص السّرديّ وأنماط الشكل التأليفي ، ص١٩.

ويريد **أوسبنسكي** بـ(وجهة النّظر) في المستوى الإيديولوجي مجموعة الأفكار والمعتقدات والقيم التي تحكم عملاً أدبياً ما، والطريقة التي يضمّن بها الكاتب عمله الأدبي هذه الأفكار والمعتقدات والقيم التي لا ترد بطريقة مباشرة، بل إنّها تتغلل في النسيج العام للعمل الأدبيّ، وهي تعلن نفسها بطريقة غير مباشرة[١]، وهذا يعني أنّ على الكاتب أن لا يكشف عن إيديولوجيّته أو وجهة نظره بشكل مباشر وصريح؛ لأنَّه بذلك يفقد العمل الإبداعي جانباً كبيراً من فنيّته وأدبيّته.

ويعبر **أوسبنسكي** عن رأيه في وجهة النّظر بقوله: "فنحن نهتم بهذه المشكلة: وجهة النّظر مَنْ يتبناها المؤلف حين يُقَوِّمُ العالم الذي يصفه ويدركه إيديولوجيّاً .وجهة النظر هذه سواء أكانت مستترة أم مصرَّحاً بها، قد تنتمي للمؤلف نفسه، أو قد تكون جزءاً من المنظومة المعيارية للراوي، بمعزل عن المؤلف (وربما في صراع مع معياره)، أو تنتمي لإحدى الشخصيات، ويمكن تضمين تأليف النص عدداً من وجهات النظر الإيديولوجية المختلفة."[٢]

ويشير **أوسبنسكي** إلى أنّ أبسط الحالات وأسهلها عندما تتم دراسة أو تقويم الموقف الإيديولوجي من خلال وجهة النّظر المغردة المهيمنة: "ووجهة النظر المغردة المهيمنة هذه تطغى على الأخريات في العمل، حتى إذا ظهرت وجهة نظر أخرى لا تتفق مع وجهة النّظر المهيمنة (مثلاً، حين تتطلب بعض الوقائع الاحتكام إلى وجهة نظر إحدى الشخصيات)، فإنّ هذا الحكم سوف يعاد تقوميه من أكثر المواقع هيمنة، والذات المقوّمة أو (الشخصيّة) سوف تُكوَّنُ، مع نظام أفكارها، الموضوع الذي يُقوَّمُ

---

[١] ينظر: البناء الفنّيّ في الرّواية العربيّة في العراق بناء المنظور، شجاع مسلم العاني، الجزء الثالث، دار الشؤون الثقافية، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، بغداد، ص٢٦.

[٢] شعرية التأليف بنية النص السّرديّ وأنماط الشكل التأليفي ، ص١٩.

من وجهة نظر أعمَّ"[1].و من الجدير بالذكر أنّ تعدد المواقف الإيديولوجيّة المتعادلة النفوذ والهيمنة في النص الروائي، فضلاً عن حياديّة الراوي، يجعل من النص الرّوائي منفتحاً على بانوراما من الرؤى والآراء.

ويؤكد **أوسبنسكي** في أثناء حديثه عن المؤلف والرّاوي والشخصيّة بوصفهم حاملين ضمنيين للنظرة الإيديولوجيّة ووظيفة الشخصية بوصفها حاملة لـ(وجهة النّظر الإيديولوجية) على مسألة تمييز التقييمات الإيديولوجية في العمل الأدبي، وهل هي تنتمي إلى الشخصيات الممثلة فيه، أو أنَّها خارجية؟، و كذلك يؤكد **أوسبنسكي** أن من الممكن أن يوجد أكثر من موقع إيديولوجي مختلف في العمل نفسه، أو قد تتناوب وجهة نظر الروائي و وجهة نظر إحدى الشخصيات[2]. وهي مسألة ضرورية جدّاً حين نقوم بتحديد الموقع الذي تنطلق منه وجهات النظر الإيديولوجية داخل الرواية.

ويوضح **أوسبنسكي** أنّه حين يتكلم على وجهة نظر الروائي فإنّه يقصد رؤيته أو وجهة نظره التي يتبنّاها داخل المحكي الروائي، وليست وجهة نظره تُجاه العالم بمعزل عن عمله، ويشير أيضا إلى الحالات التي يورد الروائي من خلالها وجهة نظره، ومنها أنّ الروائي ربما يتحدّث بصوت آخر غير صوته، مثل المنولوج، وربّما يغير وجهة نظره مرات عدَّة خلال العمل نفسه، أوقد يتبنّى أكثر من موقع، أي أنّه قد ينظر ويُقوِّمُ ما يراه عبر وجهات نظر عدَّة في الوقت نفسه[3]. كما تعرّض **أوسبنسكي** للتقويم الإيديولوجي للشخصية داخل الرواية، وأوضح أن الشخصيّات إمّا أن تكون مركزية أو ثانوية، وأحياناً تكون عرضية، فالشخصية الرئيسة في الرواية إمّا

---

[1] شعرية التأليف، ص١٩.

[2] المصدر نفسه، ص٢١.

[3] ينظر: شعرية التأليف، ص٢١-٢٢.

أن تكون موضوعةً للتقويم أو حاملاً له، أما الشخصية الثانوية التي تربط عرضاً بالفعل، فقد تؤدي وظيفة حامل لوجهة نظر الروائي[١]. التي يحاول تمريرها عبر نصه إلى المتلقي.

وكما أشرنا سابقاً إلى أنّ **أوسبنسكي** يعد وجهة النّظر على المستوى الإيديولوجي هي الأقل خضوعاً للصياغة الشكليّة، بيد أنَّهُ مع ذلك يطرح الوسائل الخاصة بالتعبير عن وجهة النّظر في هذا المستوى، ومنها الإفادةُ من الألقاب والنعوت المتجذّرة والراسخة في الموروث الشعبي، وكذلك الخصائص الكلامية ولا سيما الأسلوبية؛ للإشارة إلى موقع إيديولوجي أو رؤية العالم، و أشار أيضاً إلى طبيعة العلاقة بين المستوى الإيديولوجي والمستوى التعبيري[٢]، وذلك باستعمال الوسائل الأسلوبية اللغوية التي يمكن لنا من خلالها تحديد وجهة النظر. وهذا يعني أن الأساليب التعبيرية في تمظهراتها المختلفة، من مثل: خطابات الشخصيات وحواراتهم، ومعاجمهم اللفظية، فضلاً عن الحكم والمقولات والأمثال وما إلى ذلك، كلها تمثّل إيديولوجيا معيّنة.

وبعد هذا النقاش عن مفهوم الإيديولوجيا، وعن وجودها داخل العمل الروائي بشكل عام، سنحاول تقديم دراسة تطبيقية في ضوء مفهوم **أوسبنسكي** لـ(وجهة النظر)، التي تتأخذ من روايات النكبة الإيزيدية عينة لها، مستفيدين من بعض الطروحات التي تخدم مقاربتنا لها، وقد عمدنا الى التركيز على الروايات التي يطغى عليها هذا الجانب، وسيكون استقصاؤنا لهذا الجانب عبر محورين، المحور الأول: الروايات ذات الصوت المنفرد، والمحور الثاني: الروايات متعدّدة الأصوات.

---

[١] ينظر: شعرية التأليف ، ص٢٢.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٥.

المبحث الأول
الصوت المنفرد

إنّ أهمّ ما يميز الرّوايات ذات الصوت الواحد أو المنفرد هو هيمنة رؤية المؤلف ووجهة نظره على السرد، إذ تحاول هذه الرؤية أو وجهة النّظر أن تكون هي الرؤية الوحيدة الظاهرة في الرواية، ولا تسمح لوجهات النّظر الأخرى بالظهور. فالروائي يعمد إلى أن تكون هناك وجهة نظر واحدة تقود السرد، وغالباً ما تكون هذه الرؤية أو جهة النّظر هي رؤيته ووجهة نظره الذاتيّة، عبر تحميلها لشخصيات الرواية؛ إذ إنّ: "العالم الذي تعيش فيه وتموت شخصيات القصة، هو عبارة عن عالم المؤلف، الموضوعي تجاه جميع أشكال الوعي عند الشخصيات. كلّ شيء فيه تمت رؤيته وتصويرها من زاوية المنظور الملم بكلّ شيء، والعارف بكلّ شيء والخاص بالمؤلف".[١]وفي هذه الحالة يكون الراوي أو إحدى الشخصيات، هي من تقول أفكار وآراء الكاتب الخاصة، فـ"الراوي هنا منحاز إلى بطله: الشخص أو الرمز، منحاز في موقع له هويته، منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية... تتسم بنية هذا النمط بطابع التماسك والانسجام، تترابط، وعلى مستوى الحكاية في النص، حلقات القصّ، وتحتل النهاية مكانة هامة وأساسيّة؛ لأنّها تحدّد منطق هذا الترابط"[٢].

وقد أورد الناقد **فاضل ثامر**، في كتابه الموسوم **المقموع والمسكوت عنه في السرد** خصائص البنية السردية للرواية المونولوجية وهي على النحو الآتي:[٣]

---

[١] قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص١٠١.

[٢] الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، بيرون–لبنان، ١٩٨٦، ص٨٣.

[٣] المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، بيروت، بغداد، ٢٠٠٤، ص٤٧.

- تميل البنية السردية نحو بؤرة رؤية أو وعي مركزي للبطل المركزي والمؤلف الضمني.
- تميل نحو العناصر الشعرية والغنائية الجزئية لتعميق شعرية السَّرد.
- تمتلك البنية السردية فيها بنية دائرية من خلال العودة إلى نقطة البداية بصورة من الصور.
- تكشف بنية النص السردي غالباً، عن أسلوب واحد ولغة واحدة.
- تنماز بنيتها المكانية بأنّها محدودة ومتعينة ومستقرة.
- يغلب على النسق الزمني فيها المسار الخطي الواضح.
- تلتقي الثيمات والحبكات المتوازية فيها والإطاريّة غالباً في نقطة التقاء واحدة.

وقبل البدء باستنطاق النصوص الروائية على وفق مستويات وجهة النّظر التي قدمها **أوسبنسكي**، في كتابه **شعرية التأليف**، لابد لنا من الإشارة إلى أنّ قسماً كبيراً من هذه الروايات قد كتب على وفق رغبة عدد من الروائيين في توثيق إبادة إنسانية جماعيّة، هزّت مشاعر الرأي العام العالمي؛ إذ شحذت هذه النكبة أقلام الروائيين والكتّاب لتوثيقها بطريقة فنية، مستلهمين من الوقائع الحقيقية للأحداث ما يرخي لمخيلتهم العنان لوصف أدقّ الأحداث والتفاصيل، وقد حاول بعضهم أيضاً الإشارة إلى الأسباب السياسيّة والاجتماعية التي أدت إلى وقوع هذه الإبادة ومناقشتها.

ففي رواية **على مائدة داعش** يقدّم السّرد بصيغة ضمير المتكلم عبر شخصية **يوفا** وهي الشخصية المحورية في الرواية، ومعلوم أنّ استعمال هذا الضمير في السّرد، يجسد: "ما يطلق عليه طودوروف (الرؤية المتصاحبة)، أي أنّ كل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردي، يغتدي متصاحباً مع (الأنا)/ السارد؛

مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي"[١].و لذا نجد أنّ وجهات النّظر في الرواية انكشفت عبر حوارات **يوفا** مع شخصيات الرواية الأخرى، أو من خلال وعيها ورؤيتها للعالم.

وقد أظهرت أحداث الرّواية طبيعة الأفكار القمعيّة التي ينتمي إليها (داعش)، والتي عملت على فرض الأسلمة القسريّة على أبناء المكوّن الإيزيدي: " **– ماذا أصابكُنَّ أيَّتها العاهرات؟!...**

أشبال الخلافة، سيدخلون الإسلام، ويتعلَّمون القرآن، ويجاهدون في سبيل الله لأجل الدفاع عن ديننا"[٢].

يتضح لنا عبر هذا النص النزعة المونولوجية، التي تجلت برفض **داعش** للآخر، وهذه يمكن أن تتحول إلى (دوغما) تسوغ القمع أكثر مما تحفّز على الحوار والتفاهم؛ لمنطق الاختلاف؛ وإصراره على تجاوز الفكر الآخر أو رفضه، فهو يدعي أنّه وحده من يملك الحقيقة، ويسعى دائماً لفرضها على الآخر المختلف[٣].

ونجد وجهة النّظر الإيديولوجية تجاه موضوع السبي تتضح من خلال ما قاله مدير السجن الذي احتجزت فيه الفتيات، كما في هذا النص على سبيل المثال

: "**الله شرَّع لكم أيُّها المجاهدون الاستمتاع بهنّ....**

–أيُّها الرجال، الآن يمكنكم أن تختاروا ما يطيب لكم.

ردَّ أحد المقرَّبين، بلهجته الخليجيَّة:

---

[١] في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨. ص١٦٠.

[٢] على مائدة داعش، زهراء عبد الله، دار الآداب، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠١٧، ص٣٦.

[٣] ينظر: نحو التلقي الحواري: مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي، معجب الزهراني، مجلة العلوم الانسانية – البحرين، عدد ٣، ٢٠٠٠ ص١٥٥.على الرابط: http://search.mandumah.com/Record/2582

-ترى ما آخذ غير الزينة"[1].

وتبرز وجهة النّظر لأفراد **داعش،** تجاه المرأة من خلال موقف القاضي من **يوفا** عندما خيرها ما بين التعرّي أمامه أو الجلد عقاباً على محاولتها الهرب من مالكها.

:"- ألم تدخلي الأسلام بعد؟

- ألا يمكنني البقاء على ديني...

- سأخبرك، أنَّك وبحسب الحكم، سوف تجلدين على قدميك، هذا عقاب من تهرب من دولة الإسلام...

- إلَّا أنَّني أريد مساعدتك.

- كيف لك أن تساعدني؟ هل ستخالف الشرع؟

- لا، ولكن هناك دائماً حلول يمكننا الاستعانة بها؛ ولأنَّك من غنائم الدولة، يمكنك أن تخلعي ثيابك؛ لأرى كامل جسدك.

هذا حلَّ ارتآه الشرع؛ لتخفيف عقوبة الجلد على الغنائم النسوة

-لا، لن أفعل أبداً"[2].

و:"تتجلى وجهات النظر الإيديولوجية أساساً في سلوك الشخصيات، وفي الطريقة التي يبدون بها رأيهم"[3]. فمثلاً نجد أنّ الموقف الإيديولوجي لـ**(شيرين)** قد اتجه نحو الانتقام ومن ثم الانتحار الذي كان وسيلتها الوحيدة للحفاظ على طهارتها؛ والخلاص مما لاقته على أيدي أفراد **(داعش)** من انتهاك لإنسانيتها: **"تناوبوا عليَّ**

---

[1] على مائدة داعش، زهراء عبد الله، ص٤٨.

[2] المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٧٥.

[3] الصوت الاخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص٣٦، نقلاً عن لوكاش وبختين "دراسة اجتماعية للرواية"، ص٧٧.

ثلاثة مع مدير السجن، إلى أن أُغمي عليَّ، ولكنَّني صمَّمت على الانتقام، وطعنت أحدهم.

سألتها:

-كيف فعلتِ هذا؟

-خبَّأتُ المقصّ، الموجود على مكتبه، تحت الفراش، ثم عندما أتوا في اليوم الثاني، ألقى جثَّته عليّ، فغرزته بمؤخرته"[1].

أما في رواية **بهار** فقد تجسّدت وجهة النظر الإيديولوجيّة من خلال التعبير عن بشاعة الأفكار التي جاء بها **(داعش)** ومدى الظلم الذي أوقعه على الآخر، الذي يختلف عنهم في العقيدة أو في وجهة النظر التي يؤمن بها سواء أكان مسلماً أم مسيحيّاً أم إيزيديّاً، و أما تقديم السّرد في هذه الرواية فقد جاء بطريقة استعادية؛ إذ تشاركت فيه الشخصيّات مع الرّاوي كلّي العلم. وممَّا تجدرُ الإشارة إليه ها هنا أننا وفي هذه الرواية خاصَّةً: "لم نجد ما حدّده الناقد فاضل ثامر من ضرورة أن يكون النّسق الزمني خطياً ذا بنية دائرية تعود إلى نقطة البداية".[2] فقد انكشفت لدينا وجهة النظر الإيديولوجيّة للشخصيات الروائية، عبر الذاكرة المشوشة لـ**(بهار** و**فيفيان)** اللتين راحتا تستعيدان الأحداث في أثناء وجودهما في المستشفى لتلقي العلاج فـ:"بالتذكر، يتكسر زمن القص، يتكسر وهو يتفتح على أزمنة له متعددة، مبالغ في تعددها، إنها أزمنة تذكره ماضيه الذي يراه من جديد. وفي هذا تبدو محاولة التقاط الخيط السردي محاولة متعبة، وربما مستحيلة"[3].

---

[1] على مائدة داعش، زهراء عبد الله، ص٦٧.

[2] الروائيون العراقيون اليهود دراسة في الثقافة والمتخيل والتجريب الروائي، خالدة حاتم علوان، دار ميزوبوتاميا، الطبعة الأولى، بغداد،٢٠١٤، ص٢٢٧.

[3] الراوي : الموقع والشكل، ص١٠١-١٠٢.

وتتجلى وجهة النظر الإيديولوجية للفتيات الثلاث اللائي تنتمي كلّ واحدة منهنّ إلى ديانة مختلفة، عبر هذا النصّ الذي يرويه السارد.

:"ارتجف صوت بهار، قالت موجهة لهن في ما يفعلن:

– فيفيان أنت اسمك من الآن (سيفي)، وآمال اسمها نرجس، قالت آمال متعجبة بيأس من لا حيلة له:

– سنكون سبايا عندهم!.

...

– نرجس انزعي حجابك يا مجنونة... أنتِ إيزيدية... اجعليه مثل الشال على رأسك.

...

فطوّحت بالحجاب عن رأسها، وتمتمت بصوت خفيض:

– ساعدني ياربي.. بحق قالع باب خيبر عندك"[1].

وقد تخللت الرواية ذي أيضاً بعض التقويمات، و منها تقويم **فاروق** المنتمي إلى **(داعش)**، لـ(آمال)، الذي قام بقتلها في ساحة المدينة أمام حشد من الناس.

:"هذه البنت التي تبرك وسط حشدكم المؤمن، كانت قبل ثلاث سنين تدرس في جامعة بغداد، وفي كلية الآداب وتحديداً في قسم علم النفس، بدعة الغرب الّتي صدّروها لنا، وكنت أنا حينها في ذات الجامعة، لكني في كلية الشريعة قبل أن أترك الدراسة فيها، بعد أن اتجهت العيون ضدي لعملي مع المجاهدين، ودفاعي المستميت عن نهج السلف الصالح، لكنّي في السنة الأولى كنت أعرفها دون أن تعرفني، بعد أن أقيمت حفلات فجور ودعارة في أروقة الجامعة، تحت مسميات

---

[1] بهار، ص٨–٩.

(حفلة تعارف) ومرة (مهرجان شعري)، وفي كلتا المناسبتين كانت البنت عريف حفل، الذي يقدم وصلات فجورهم، ويُعرف فيها الواحدة تلو الأخرى، وشاء الله أن يخزيها فانتقلت من جامعة بغداد لجامعة الموصل، كونها من منطقة القبة في ولاية الموصل الآن، وكلّكم يعرف ما مذهب من يمثل نصف ساكني منطقة القبة!. رافضيّون مرتدّون عن دين أراد الله أن يعزهم فيه، فأبوا واستكبروا...

- **وفي التحقيق تأكد لنا، بما لايقبل الشك، أنّها بنت رافضية انتحلت صفة بنت إيزيدية..."**[1].

في هذا المقطع من السرد انكشفت لنا وجهة النّظر الإيديولوجية لشخصية **فاروق** من خلال سلوكه الذي يُخبر عن فكره المتطرف الموافق لخطابه الإيديولوجي، إذ يلاحظ استعمالُهُ لألفاظ ونعوت، من مثل:(رافضيون، مرتدون، وبدعة، مجاهدين، السلف الصالح).

أما شخصية **أبو براء** فقد جاء تقويمه لـ(**داعش**) الذي ينتمي إليه عبر هذا المشهد، الذي وظفت فيه بعضُ الألقاب الراسخة في الوعي الجمعيّ، من مثل كلمة **رفيق**، التي تشير إلى الانتماء إلى حزب البعث المنحل وأيضاً مفردة الانغماس، التي تشير إلى (**داعش**).

:" أخرج أبو براء صوتاً قانطاً يتصنع فيه ابتسامته البلهاء، وقال مشيراً بإصبعه إلى غرفة جانبية:

- **ادخلي سرّحي شعرك هناك...**

بحلقت فيفيان فيه غير مصدقة أن الصوت يعود لأبي براء الذي أضاف قائلاً:

- **تجملي جيداً، فالليلة عرسي عليك، وغداً سيكون عند الحور العين.**

---

[1] بهار ، ص٤٩-٥٠.

اتجهت صوب الغرفة التي أشار لها صامتة، وسمعت خلفها طرق باب فتحه الحارس ودخل فاروق يصفر تعجباً لشكل أبي براء وقال:

- يعني الذي سمعته صحيحاً!.

سحبه أبو براء من يده وانتحى فيه جانباً يهمس بأذنه:

- رفيق فاروق، فكر لماذا كلفوا كل عنصر قومي مكنى باسم حركي في هذه المهمة؟.. لماذا لم يكلفوك أنت مثلاً؟.

فقال فاروق مندهشاً من أسلوب تخاطب اتفقوا تنظيمياً أن لا يستخدمونه أبداً:

...

-اتفق معك أننا لن نعتلي كرسي السلطة ثانية إلّا بأسلوب التنظيم الذي يجري الآن، لكن ألا ترانا أصبحنا مطايا بأيديهم!...

- هم بفعلة الانغماس، هذه التي أُمرنا بها، يريدون أن يفرغوا ساحة الموصل من كل عنصر قيادي بارز فينا.

- سيرثون العرش الذي نبني لهم فيه"[1].

و يبدو أن تقويم **أبو البراء ذا** جاء ليوضح حقيقة مُفادها أنّ أغلب المنتمين إلى **(داعش)** هم من البعثيين الحالمين بالولوج إلى سدة الحكم والسلطة مرة أخرى بعد الإطاحة بالنظام السابق؛ ويبدو أيضاً أنّ وجهة النّظر هذه جاءت لتتوافق مع وجهة النّظر الإيديولوجيّة للرواية بشكل عام، وهي تعكس أيضاً الصراعات غير المعلنة، داخل هذه المنظومة.

[1] بهار، ص٧٨-٧٩.

ويبرز تقويم آخر أيضاً للجانب الكردي من لدن الفتيات الإيزيديّات؛ إذ يُحمَّلْنَهُ أيضاً جزءاً كبيراً مما حصل.

:"- نحن لا نندب الحظ يا(روشي).. نحن نحلّل مأساتنا.. عزاؤنا إنْ عرفنا أسباب إبادتنا (الرابعة والسبعين)، علَّ أجيالنا القادمة تتفادى الإبادة التالية!.

أطرقت هناري قليلاً، ثم رفعت رأسها وقالت جازمة:

-ستبقى الأجيال صامتة لوقت طويل، لكن التاريخ سيحكي يوماً أنّ الإبادة الأخيرة كان أحد أسبابها رغبة الساسة الأكراد في التوسّع الجغرافيّ لتحقيق حلمهم في الدولة القوميّة.

فانبرت خمري مدافعة:

- **هناري.. هذا القول فيه تجنّ كبير على الأكراد... ثم لا تنسي أنّ القومية الكردية هي قوميتك..**

...

قالت هناري شاردة بعينيها ما وراء بوابة السجن الداخلية:

- **امتناعهم عن إعطائنا السلاح، وقولهم انتهى كلّ شيء وسننسحب، وراءه اتفاق سياسي بتسليم سنجار للتنظيم، ثم تحريرها فيما بعد بأيادي القوات الكردية، لتكون منطقة كردية؛ وتُضم لحلم الدولة القومية"**[1].

ويُلاحظ أنّنا في هذه الرواية بإزاء وجهة نظر إيديولوجية واحدة مهيمنة، وهي كشف إيديولوجية **داعش** وتعريتها في محاولتها إبادة الإيزيديين، من جهة، وتصوير مظلومية هذا المجتمع من جهة أخرى، فضلاً عن تسليط الضوء على إيديولوجية الأكراد تُجاه الإبادة عبر شخصية مدرسة التأريخ **هناري**.

---

[1] بهار، ص٩٤-٩٥.

أما في رواية **رزبست** فقد قُدم السَّردُ فيها بصيغة ضمير المتكلم، عبر شخصية **رزكار**، إذ إنّ: "أي اختيار لضمير ما إنما هو بهذا الشكل أو ذاك، اختيار لموقف من الحقيقة وطريقة في صياغتها. فجهات النظر التي تتحدث عنها السرديات مصدرها هذا التباين في الموقف من الحقائق الموضوعية منها والمخيالية، وليست مجرد كشف عن الصوت الذي يحكي أو العين التي ترى وتفصل وتبئر"[١].

وقد تمظهرت وجهة النظر للبطل **رزكار** عبر تقويمه للشخصيات والأحداث التي انكشفت في الحوارات التي دارت بينه وبين شخصيّات الرواية الأخرى، وأحياناً عبر المنولوج الداخليّ الذي تتجلى فيه بشكلٍ واضح عن وجهة نظره الإيديولوجية، وتقويمه لما حصل في **الموصل** من دمار.

:"أين هم سكان هذه الشوارع؟ من سيُزَيّن أرصفتها؟ لِمَ أصبحت هذه المدينة على ما هي عليه؟ ألم تكن هذه الطرقات مصدراً لرزق الكثير من العوائل؟ أُناس باعوا على هذه الأرصفة حب الشمس والباقلاء وكارتات الموبايل أين هم الآن؟ ألم يكونوا بخير.. يمرحون ويبتسمون؟ أتجاهل كل شيء، علامات وضعت على المحلات وآثار التفخيخ والهدم الظاهر على بعض المباني والمحلات، هذه الدولة التي تُسَمَّى بالدولة الإسلامية في العراق والشام تعشق الهدم والخراب بزيها الأسود، علامة (x) وحرف النون وعبارة الدولة الإسلامية باقية وتتمدّد ملأت الأزقّة والشوارع.

---

[١] السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنغراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٨ ، ص١٨٦.

العابرون أمامي يَتَجَوَّلون والخوف بان عليهم، ألمح في أعينهم الكثير من الكلام برُغم الصمت، كأنهم ليسوا سُعداء، إذن لِمَ سمحوا لـ(داعش) دخول المدينة؟... كلا، أعتقد أنها مؤامرة دولية، وسوست مع نفسي"[1].

كما يظهر تقويم آخر لـ(**رزكار**)، بعد هذا الحوار الذي أجراه مع النساء المحتجزات في سوق السبايا، حينما شرعت كلّ واحدة منهن بسرد نكبتها ومأساتها في أثناء سبي (**داعش**). فنجده يعبّر عن وجهة نظره الإيديولوجيّة إزاء مسألة السبي الّتي تعكس منظومته الفكرية ورؤيته للعالم.

:"هؤلاء النساء كُتب لهنّ ذرف الدموع لا غير، لم أستطِع تحمل المزيد من الاستماع، وقفت على قدمي، اعتذرت لهنّ جميعاً، شعرت بما يشعرن به. ... أردت الخروج، فتحت باب الغرفة، لمحت مجلسهن، رجع بصيص من الأمل لحياتهن، المشتري، أنا لم يأخذ أحد منهن، سيرقد لبعض الوقت برفقة بعض. تشكو كلّ أنثى جراحها للأخرى، هكذا قدرهُن، بانتظار زائر جديد، يختار إحداهن ليتمتع بجسدها، كم أخجل من نفسي أن أكون جندياً ضمن هذه المجموعة، لا يرون في الأنثى إلا جمالها وتضاريس جسمها"[2].

ويبرز لنا عبر هذا التقويم حجم الصراع الداخليّ الّذي يعانيه **رزكار** الذي رأى ولمس حجم الدمار عن قرب، ولاسيما داخل نفوس هؤلاء النسوة،؛ ومن ثمَّ جاء تقويمه معبراً عن رؤيته ومواقفه الإيديولوجية تجاه هذه المحنة التي يعشنها، محملاً الأطراف السياسية مسؤولية ما يحصل لهن من انتهاكات لهن: "**في هذا البلد يعاني**

---

[1] رزبست، آريان صابر الداوّدي، أمل الجديدة، الطبعة الأولى، سوريا- دمشق، ص٣٧-٣٨.

[2] رزبست، ص٦٩-٧٠.

الجميع إلّا القائد والمسؤول، ...، تُسْبَى هذه النساء من أجل راحة الساسة! تسبى النساء من أجل المزايدات السياسيّة، أي شرف وكرامة لهؤلاء الساسة؟"[1].

ويبدو واضحاً هنا، هيمنة رؤية واحدة على مجمل البنية السردية: فكل "ما هو إيديولوجي ينقسم في هذه الرواية إلى نمطين: نمط الأفكار اليقينيّة والصائبة. ومثل هذه الأفكار لا يجري التعبير عنها، بل يجري تأكيدها وتثمينها، هذا التأكيد يجد تعبيره الموضوعيّ في نبراتها الأحاديّة والقاطعة، أمّا نمط الأفكار الأخرى فهو إمّا غير صائب من وجهة نظر المؤلّف، أو أنه لا يثير اهتمامه وفضوله. ولهذا يجري رفضه جدلياً"[2].

والأمر نفسه في رواية **رقصة الجديلة والنهر**، التي طغت الشعريّة على بنيتها، والّتي دارت أحداثها حول صراع بين منظومتين، الأولى:**(داعش)**، والثانية: شخصيات الرواية الأخرى، التي مثّلت التعدديّة القوميّة والاثنية في العراق. إذ تأتي أغلب تقويمات الشخصيّات بصوت الراوي العليم، الذي فرض قبضته على النص الروائي، عبر هيمنة وجهة نظره الإيديولوجيّة على السرد؛ فلم نرَ في هذه الرواية بطولة مطلقة لأي شخصيّة من شخصيات الرواية و إنَّما كلّ الأصوات تختفي خلف صوت الراوي الذي يعلم كل شيء عن شخصيّاته، ولم يفسح مجالاً واسعاً للحوار بين شخصيّاته. إنّه ينقل لنا مثلاً تقويم **آزاد** لـ**(داعش)** عبر هذا النص على سبيل المثال:

"**عن أيّ دين يتحدثون يا تُرى؟. وكيف يصبح الدين الشّيطان بعينه؟**

...

---

[1] المَصدَرُ نَفسُه ، ص ٦٩-٧٠.

[2] حوارية الخطاب الرّوائيّ التعدد اللغوي والبوليفونية، محمد بوعزة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦ ص١٠٢.

يغرّدون السذّج والخمّارين، والحشّاشين بدخولها، فيفجرون أنفسهم طمعاً بالدخول... سيستقبلهم وفد كبير من حور العين... من أجل النساء إذن؟

الحرق والذبح والسبي والقتل، أهو مفتاح لجنتهم؟"[1].

وينقل لنا أيضاً وجهة نظر **خلّات** الّذي فقد ابنته **شيرين**، المتطوعة لقتال **(داعش)** عبر هذا النص: "**كلما سمع عن أفعال (داعش) مع المختطفات وبيعهن بينهم بأسعار لا تزيد عن خمسين دولاراً، شبَّت في قلبه النيران، وتخيّل ابنته منهوبة أو مغتصبة أو مذبوحة... فيرتعد كما الصقيع...**

-إنّها الكارثة، الكارثة بعينها لو اغتصبوا ابنتي وعذبوها!

أليس من السخف أن تُنتهك أعراضنا وتضيع أراضينا!"[2].

نلاحظ أن الرّواية تزخر بالتقويمات على لسان الرّاوي العليم، و يبدو أنّها تنسجم وتعبّر عن وجهة النّظر الإيديولوجيّة للروائيّة نفسها، ويلاحظ أيضاً أنَّها تلجأ إلى التنويع بالأساليب، وذلك كاستعمالها الأسلوب التقريريّ، ولاسيما عند تقويمها لحادثة شهداء **سبايكر**، فضلاً عن اعتمادها الأسلوب العجائبيّ* أحياناً، ومن ذلك على سبيل المثال هذا النص الّذي يتحدث فيه الرّاوي عند الطفل الأخرس والسنابل الذهبيّة :"**الطفل الأخرس لا يشبه أحداً في القرية، قادم من مكان مجهول... حاول الأهالي**

---

[1] رقصة الجديلة والنهر ، ص٢٧.

[2] المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٢٨.

*العجائبي حسب تعريف تزفتان تودوروف هو" التردُّد الذي يُحسُّه كائنٌ لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثاً فوق_طبيعي حسب الظاهر. فالمفهوم يتحدَّدُ إذن بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل. مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة :الصديق بو علام، تقديم، محمد برادة، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى،١٩٩٣،ص١٨.

مراراً تعويضه بثوبٍ جميل جديد، وإجباره على نزع الممزق... لكنه يرفض كليّاً، ربما يرى الثوب حارسه الوحيد من الضياع"[١].

فالرواية لم تقف عند نكبة الإيزيديين فحسب، بل كانت أيضاً تروي المأساة الّتي طالت الجميع، وقد جاءت أصوات الشخصيّات معبرة عن معاناتهم وخيبتهم جراء تركهم يواجهون مصيرهم المأساويّ بمفردهم؛ والذي دفع كثيراً منهم إلى التطوّع مع قوات **البيشمركة** لقتال **(داعش)** بما فيهم الفتيات، فقد كانت **شيرين** و **ريحانة** و **روناهي** و**بريفان**، من بين المتطوّعات اللّاتي انبرين للدفاع عن الوطن والانتقام للأرواح البريئة، فضلاً عن **حامد**، حبيب **شيرين**، الّذي هرب مع أمه من سلطات البعث إلى كردستان بعد إعدام والده، والذي تعدُّهُ شيرين مثل الطير:"- **هو هكذا" حامد" مثل الطير، فحين تهاجر الطيور يفكّر بي، وحين ترجع يفكر بي، لا شجرة غيري يكنّ إليها"**[٢]. و**(عادل)** ذا كان قد عانى كثيراً مسألة معاقبته لهروبه من خدمة الجيش أثناء الحرب العراقيّة الإيرانيّة والذي جاء تقويمه ورؤيته على هذا النحو :"- **هل خُلقنا للحرب أم الحب؟..."**[٣].

وتبرز أحاديّة الصوت في هذه الرواية عبر تقويمات الشخصيّات التي جاءت أغلبها بصوت الرّاوي ومنسجمة مع منظوره، الذي كان منحازاً بشكل واضح إلى منظومة الخير المتمثّلة في شخصيّات الرواية ضد منظومة الشرّ المتمثلة في **(داعش)** وأفكاره الإجراميّة. "ولابّد من الإشارة هنا إلى أنّ هذا الانحياز هو، في

---

[١] رقصة الجديلة والنهر ، ص١٩.

[٢] المصدر نفسه، ص٧٩.

[٣] المَصدرُ نَفسُهُ ، ص١٠١.

ضعفه، وفي رقيّه الفنّي، هويّة موقع، ينحاز لقيم مضيئة، يجابه بها، وعلى المستوى الثقافيّ، الإيديولوجيّ، قيماً أخرى مظلمة"[١].

وتأسيساً على ما سبق يمكننا القول إنّ هذه النماذج الروائيّة قد طغت عليها إيديولوجيّة واحدة، وهي إيديولوجيّة الروائي الذي حاول الدفاع عنها بشكلٍ واضح. ويبدو للباحثة أنّ خصوصيّة الظاهرة التي عالجتها الروايات- عيّنة البحث- حالت دون إكمال بعض ما افتقدته هذه الروايات من مظاهر ومواصفات الرواية **البوليفونيّة**، وجعلها ضمن نسق الروايات الأحاديّة الصوت، إذ إنَّ من أهم مظاهر الرواية متعددة الأصوات هو أن الحكم على الآراء والإيديولوجيّات فيها يترك للمتلقي هو من يحدّده، وليس المؤلف أو الكاتب.

ومن المفيد هنا ذكره أنّ ما أشار إليه **باختين** في كتابه قضايا الفنّ الإبداعيّ، من أنّ: "ظهور الرواية المتعددة الأصوات لا يعطّل ولا يحدّ، بأيّ شكل من الأشكال، من التطوّر المقبل والمثمر الخاصّ بالأشكال المونولوجيّة للرواية... ذلك أنّه ستكون موجودة دائماً وستتوسع مثل تلك المجالات في الحياة اليوميّة للإنسان والطبيعة، التي ستحتاج بالضبط إلى أشكال موضوعيّة ومنجزة أي مونولوجيّة، خاصّة بالوعي الفنّي"[٢]. وهذا يعني أنّ التوجّه الكبير نحو **البوليوفونيّة** لا يلغي بأية حال من الأحوال هذا النمط من السرد التقليديّ أو الكلاسيكيّ. وهذا ما لمسناه عند تفحّصنا النماذج الروائيّة السابقة، التي طغت على بنيتها النزعة المونولوجيّة.

---

[١] الراوي: الموقع والشكل ، يمنى العيد، ص٨٤.

[٢] قضايا الفن الإبداعي، ص٣٨٨.

المبحث الثاني
الرّوايات متعدّدة الأصوات

ومن الأمور المهمة الّتي تناولها **أوسبنسكي** في كتابه **شعرية التأليف**، الرواية متعددة الأصوات **(الرواية البوليفونية)**[*]، وذكر أنّ **ميخائيل باختين** هو من طرح مفهوم تعدّد الأصوات **البوليفوني** الّذي أوضح فيه أنّ أعمال **دوستويفسكي** هي أفضل إنموذج للبناء المتعدد الأصوات، ومن ثمّ أشار إلى أنّه يمكن تعريف تعدّد الأصوات في الرّواية عبر ثلاثة منطلقات رئيسة [١]:

أ- وجود وجهات نظر مستقلّة متعددة في داخل العمل السّرديّ.

ب- أن تنتمي وجهات النّظر في العمل السّرديّ مباشرة إلى الشخصيّات المشاركة في الأحداث المرويّة، أي أنّه لا يوجد موقع إيديولوجيّ خارج الشخصيّات.

ج- الأخذ بالحسبان أيضاً وجهات النّظر الّتي تتجلّى على مستوى الإيديولوجيا فقط، فهي تنكشف في الطريقة الّتي تُقَوِّمُ بها الشخصيّات العالم المحيط بها.

ويرى **ميلان كونديرا**، في هذا الصدد أنّ الرّواية قد حاولت التخلّص منذ بداية نشوئها من هيمنة الخطّ الواحد، وبدأت بفتح ثغرات تسمح بالخروج عن نسيجه.[٢] إلى التعدّد في الأساليب والوسائل الّتي تسمح بنفاذ التعدديّة الصوتيّة إلى المتن

---

[*] تم نقل هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم توظيفه فيما بعدُ في حقلي الأدب والنقد. ينظر: الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات، (مادة مرشحة للفوز بمسابقة الألوكة الثانية، جميل حمداوي. https://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038

[١] ينظر: شعرية التأليف، ص٢١.

[٢] ينظر: فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة، بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٩، ص٧٨،

الروائيّ، وهذا يتّضح من خلال ميل القصّ الحديث إلى التخلّص من سلطة الراوي، والاقتراب من المسرحيّة، وذلك منذ الرّوايات النّفسيّة **لديستوفسكي و كونراد**، وبعبارة أخرى، يعلو في هذا النّوع من القصّ صوت الشخصيّة، لا صوت الراوي[١]. ولذا "تهيمن في هذه الرّواية الديالوجية تعدديّة الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيّات، كما أنّ آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيّات، بحيث لا تمتلك امتيازاً خاصّاً، ولا دوراً منظّماً، وإنما تصارع هي نفسها آراء الآخرين، فتنهزم تارة وتنتصر أخرى، ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامّة، وتبقى الرّواية حتّى عند نهايتها مجرّد عرض لصراع الآراء والأفكار والإيديولوجيّات"[٢]. أي أننّا لا نشهد في النهاية انتصاراً لإيديولوجيّة معينة على بقية الإيديولوجيّات المتصارعة داخل المتن الروائيّ.

وفي رواية **شظايا فيروز** الّتي اُسْتهِلَّتْ بمشهد افتتاحي يتناول قضية التعايش بين المكوّن الإيزيديّ والمجتمع العربيّ المسلم، وناقش أيضاً ظاهرةً بارزةً لدى هذين المجتمعين لطالما سببت صدامات بينهما، وهي ظاهرة هروب الفتيات الإيزيديّات مع الشباب العرب التي ولدت كثيراً من الصرعات بين هذين المجتمعين، نجد كثيراً من وجهات النظر المتباينة التي تبنتها الشخصيات الروائية، أو التي تعود الى الراوي. لتستهل الرواية بهذا النص الّذي ورد على لسان الرّاوي، والذي يشير عبره إلى الصراعات التي كانت موجودة في تلك المناطق قبل غزو داعش: "**أطلق الشبّان**

---

[١] ينظر: البناء الفنّيّ في الرّواية العربيّة في العراق، ص١٣.

[٢] أسلوبية الرّواية (مدخل نظري)، حميد لحميداني، دراسات سميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص٤٣.

حمامات طافت أسراباً مرتبكة فوق المجتمعين، إيذاناً ببدءِ جلسة إعلان براءة القرى العربيّة من تلويث الشرف الإيزيديّ"[1].

ونلاحظ في هذه الرواية أننا إزاء صراع منظومتين، المنظومة الأولى (المتشدّدة) الّتي يمثّلها **وضّاح** الأخ غير الشقيق لـ**(مراد)** الّذي ينتمي إلى **(داعش)**، والمنظومة (المعتدلة) الّتي يمثلها **مراد**، الّتي تؤكّد ضرورة التقارب بين العرب والإيزيديين والتعايش السلميّ معهم، مستنداً في كلامه إلى القواسم المشتركة الّتي تجمعهما، على الرغم مع وجود وجهة النظر المتعاطفة هذه التي تنتمي إلى **مراد**، إلا أننا في المقابل لدينا وجهة نظر أخرى تنتمي إلى منظومة فكريّة إيزيديّة، يتشكّل فيها أيضاً صراع داخليّ، وهي بالمستوى نفسه من الرّفض. ويتجلّى هذا الرفض عبر حوار **فيروز** مع عمتها **نديمة** حينما أخبرتها **فيروز** أنّ ثمّة شخصاً عربيّاً يراقبها.

:"كانت جالسة خلفي على ركبتيها تمشّطني كما اعتادت والفانوس قد رسم ظلّينا إلى الجهة اليسرى:

"هنالك من يراقبني وأنا في العمل"

توقّف المشط وتحرّك ظلّها ببطء قبل أن تنادي وهي تضع يدها على كتفي اليمنى:

"يا شيخ آدي".

...

"يا خودي الكبير. لا بد أن تفهمي أنّ عشق الإيزيديّة للمسلم أكبر حرام. سيتسابق رجال هذه القرية العفنة، الّتي لا تحمل اسماً إلى قتلك غسلاً للعار، كما

---

[1] شظايا فيروز، نوزت شمدين، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت –لبنان، ٢٠١٧، ص٥.

حدث مرّات عديدة في محيط الجبل. هم يروّجون قصص الانتحار فقط لأنّ القانون لا يعاقب عليه..."[1].

تتعدد وجهات النّظر المتصارعة في هذه الرواية مثل، منظومة **مراد** المتعاطف كليّاً مع الإيزيديين والّذين تمثّلهم بالنسبة له **فيروز**، والمنظومة الثانية هي منظومة **وضاح** الّذي يكنّ العداء للإيزيديين؛ لأنّهم بحسب منظوره سمحوا للأكراد بالتمدد في سنجار، كما في هذا الحوار الّذي دار بينه وبين **مراد**،: "**انظر حولك جيّداً. لا يرتفع بناء ولا يطلى جدار في قريتنا أو غيرها من قرى العرب دون موافقة مباشرة من الأمن الكرديّ (الآسايش).هم يعتقلوننا ويهددوننا ويطردوننا من قرانا**"[2].

هذا هو المناخ العام في الرّواية قبل استباحة **(داعش)** لمناطق الإيزيديين، أمّا بعد الاستباحة فقد ظهرت في الرّواية أكثر من منظومة متصارعة، يمكن لنا تقسيمها على النحو الآتي:

أ – منظومة **(داعش)**،الّتي ينتمي إليها **وضّاح** ومن آمن بفكرهم، مقابل منظومة الإيزيديين، ومثلتهم في الرّواية **فيروز** وعائلتها و**شيرين**، و**فريال**، اللتان تعرّضتا للسّبي.

ب – منظومة **مراد**، و**الحاج بومة**، مقابل **عبّود** و**وضّاح**.

ف(مراد) قد أخذ على نفسه عهداً بإنقاذ **فيروز** و من ثمَّ قام بالتخلّي عن إيديولوجيّته ظاهريّاً أمام **(داعش)**؛ كيما ينفّذ ما عاهد نفسه عليه، مستعيناً بـ**(الحاج بومة)** الّذي امتهن تسجيل أسماء الموتى منذ نعومة أظفاره؛ ولذلك تمّ نعته بـ**(بومة)**، إذ إنّ **مراداً** وجد لديه التوجّه الفكريّ والإيديولوجيّ نفسه، وقد عبّر عنه من خلال التصريح برفضه لموضوع السّبي، وقيامه بمساعدة النساء الإيزيديّات على الهرب،

---

[1] (شظايا فيروز)، ص٣٧-٣٩.

[2] المصدر نفسه، ص٢٦.

مما أدّى إلى قتله على يد **(داعش)**: "**ليس صحيحاً أنّ (داعش) مخلوق هجين بثّت المخابرات الأميركيّة الروح فيه كما يزعم السذّج. فـ(داعش) ولد قبل ١٢٠٠ سنة، وترعرع في عقول كثير من علماء المسلمين ونما في كتبهم وتضخّم في زماننا هذا حتّى أصبح مسخاً**"[١]. ويبدو لنا تمظهر وجهات نظر الشخصيّات وهي تتصارع داخل النص الروائي عبر الحوارات التي جرت على ألسنة الشخصيات **فيروز** و**مراد**، و**الحاج بومة**، وانصبت على تأكيد أمرين:

الأوّل: ما نال المكوّن الإيزيديّ من الظلم والتعسف الّذي مورس ضد أبنائه بدافع دينيّ بوصفهم كفاراً بحسب منظور **(داعش)**؛ و لذا جاءت وجهة النّظر الإيزيديّة معبّرة عن هويتهم الدينيّة الحقيقيّة؛ ولتثبت أنهم قوم موحّدون يؤمنون بالله الواحد الأحد، وذلك كما يتجسّد في هذا النص لـ**(شيرين)** على سبيل المثال:" **نحن الإيزيديين لسنا مشركين. نؤمن بإله واحد وهو بريءٌ منكم ومما فعلتموه بنا**"[٢].

والثاني: رفض العرب المسلمين لفكر **(داعش)** وإيديولوجيته من خلال التقويم الّذي قامت به الشخصيّات الّتي تنتمي إلى منظومة **مراد**، و منها تقويم **الشيخ حامد** لأخيه **عبود** المنتمي لـ**(داعش)**. إذ جاءت وجهة نظره التقويمية لـ**عبود** من خلال وصفه بـ **الثعلب**، ومعروف ما يدلّ عليه هذا النعت في الموروث الشعبيّ العربيّ من صفات سيّئة وذميمة.

:"**لن تطأ قدم هذا الثعلب أم نهود ما دمت حياً. هذه وصيّتي الوحيدة لكم ويجب أن تمنعوه من حضور جنازتي، لا أقبل أبداً أن يتهمنا الإيزيديون بنقض عهودنا**"[٣].

---

[١] شضايا فيروز، ص١٤٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٧٥.

[٣] المصدر نفسه ، ص٦٣.

فمع وجود وجهات النظر المتعددة والمتباينة، إلاّ أنّها وُظِّفَتْ في الأخير لتجسيد وجهة نظر الروائي تجاه حدث محوريّ واحد تدور حوله أحداث ثانويّة، وهذا الحدث هو استباحة **(داعش)** لمناطق الإيزيديين من جهة، ورفض المجتمع العربيّ المسلم لمنهجه وأفكاره الإجرامية من جهة ثانية.

ويبدو للباحثة عبر استقراء هذه الحوارات والنصوص الّتي عرضت لوجهات النّظر المتصارعة، أنّ وجهات النّظر التقويميّة الّتي ذكرت آنفاً جاءت مطابقة لوعي الشخصيّات ومنظورها، ومتوافقة مع طبيعتهم ومنظومتهم الفكريّة، فعلى الرغم من تعدّد الشخصيّات وتنوّعها، إلّا أنّها لم تبتعد عن المونولوجيّة، فهي: "تتوحّد في منظور إيديولوجيّ ورؤيويّ متماثل تقريباً؛ ولذا فإنّ اندماجاً لمثل هذه الأصوات المتقاربة لا يؤدّي إلى خلق رؤيا متعددة الأصوات (بوليفونية) بل رؤيا هتروفونية"[١]. واستناداً إلى ما سبق سنكون أمام شكل آخر من أشكال الرؤية، وهي :(الهتروفونية)[*]،إذ :"تكون الرؤية هنا أحادية لكنها تبدو مموّهة أي تتخذ شكل الرؤية الشموليّة دون جوهرها، وتمثل هذه الحالة عادة الرواية المنولوجيّة ذات المظهر الحواريّ، والأساليبُ المختلفة هنا حاضرة لكنها مُحَرَّفَةٌ"[٢]. فكل الأصوات قد جُعلت وسيلة للوصول إلى وجهة النّظر الكليّة في الرواية، وهي في الحقيقة تنطلق – أي الأصوات الروائية – من سلطة إيديولوجيّة محوريّة واحدة مهيمنة على البنية السّرديّة في الرواية.

---

[١] الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الادبي، ص٥٠.

[*] هذا المصطلح الذي استعمله الناقد فاضل ثامر، استعاره من المصطلحات الموسيقية، ويعني الأصوات المتجاورة ذات الطبقة الصوتية الواحدة. ينظر: المصدر السابق، ص٥٠.

[٢] أسلوبية الرواية، ص٣٩.

أما في رواية **شنكالنامه** فنحن بإزاء راويين رئيسين ورواة ثانويين، أحد الرواة الرئيسين هو راوٍ ينوب عن المؤلّف، كما صرح هو بذلك من خلال الملحق الّذي ضمنه الرّواية : "إلا أنني– المؤلّف هنا– والراوي الجزئي"[١].

و قد عكست الرّواية عبر فصولها، معاناة الإيزيديين الكرد وما تعرضوا له قديماً خلال تأريخهم، وما نالوه من خيبات لم يكن أقلها الصراع الداخلي الـ(كردي/ كردي). "**طالما كانت بلوانا تتولد حتّى من تحت أرجلنا.**"[٢] وتبرز في هذا الخصوص بعض التقاطعات في وجهات النّظر الإيديولوجيّة.

وصراعات كانت على أساس (إثني/ ديني). من خلال ما وصفه المحكي الرّوائيّ بأنه غدر الجار والكريف: "**نحن نعرفهم من بينهم بعض (كرفاء) الدم. إنهم قادمون من طرفي خط البعَّاج وهؤلاء كلهم معروفون. العراقيون منهم والسوريون. جناحا البعث يجمعهما هذا الشبح، فلا عتب على الأجانب السفلة المأجورين)).**"[٣]في هذا النص جاءت إشارة صريحة إلى غدر بعض الكرفاء*، لنجد في مكان آخر من الرّواية ذكر أسماء المناطق الّتي غدر أصحابها بالإيزيديين وذكر أسماء القبائل أيضاً، ولكن يبقى المحور الّذي تدور حوله الأحداث أو الثيمة الأساسية في هذه الرّواية هو تجسيد معاناة الإيزيديين في أثناء غزو **(داعش)** لهم، وما نالهم من عذاب في ظل أسرهم، وفي رحلة الهروب إلى الجبل الّذي لجأ اليه

---

[١] شنكالنامة، إبراهيم اليوسف، مركز لالش، –كردستان، الطبعة الخامسة، ٢٠١٩، ص٣١٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٣٠٦.

[٣] المصدر نفسه، ص١٤.

*الكريف، بمعنى الصديق، وللكرافة أهمية كبيرة لدى الإيزيديين. ويمكن للإيزيدي أن يتكارف مع المسلم بختن أحدهم ولد الأخر في حضنه ويسمى "كريف خوني"، أي كريف الدم. ويحترم الفرد الإيزيدي الكرافة ويحرص على ما تحتمه عليه من واجبات، إذ توجد بينه وبين كريفه المسلم وحدة تامة لا تقبل الإنفصال. ينظر: اليزيدية،صديق الدملوجي،الطبعة الثانية،٢٠١٠،ص١١٧.

كثير منهم، إذ تتضح لنا كثير من وجهات النّظر الإيديولوجيّة، لشخصيات الرّواية عبر هاتين الرحلتين، رحلة الأسر، ورحلة الهرب، وذلك بوساطة سرد الرواة وحوار الشخصيّات.

ويلاحظ أنَّ الرواية قد عمدت إلى إبراز بعض التقاطعات في وجهات نظر الشخصيّات، ولاسيما ما يتعلّق بالجانبين الكردي/ الكردي، إذ تأتي وجهة نظر **دهمات** الّذي يختلف مع خطيبته **روكا** في تقويم حزب العمال الكردي، الّذي تطوعت فيه **روكا** لمحاربة **(داعش)** والدفاع عن مكونهم.

"ثمة فكرة تراودني وهي أن نلتحق بالغريللا. ندافع عن شنكال....

أقشعرَّ بدني مما وجدت. البيشمركة تخلوا عنا. هل سمعت بأخبار المجازر الّتي تمت؟. هل علمت أن كلاب (داعش) تعاملوا مع بناتنا ونسائنا على أنهن سبايا، واتخذوا أطفالنا كغلمان؟."[1]

وجاءت وجهة نظر **دهمات** الّتي ترفض هذا القرار الانفرادي عبر تقويمه لحزب العمال: "**أنا لا أصدق أن تكوني من كتبت هذه الرسالة؟**

منذ يومين في بالي أن ألتحق بالبيشمركة، ولكنني لا أفعل ذلك، من دون أن أعلمك، أولاً. لم أزعل منك لأنك ستنضمين إلى طرف كردي آخر. لكنني لا أثق بهذا الطرف. هو شأني. وقرارك من حقك. لا أعتقد أنهم سيفعلون لنا شيئاً ما. لا أرى من حقهم أن يأتوا لمحاولة تحرير شنكال، وجزؤهم الكردستاني الّذي قالوا عنه منذ ثلاثين سنة أنهم سيحررونه، لما يتحرر، وأهله هجروا".[2]

وتأتي وجهة نظر الإعلامي الّذي قدم من دبي، بصوت الرّاوي، وذلك عبر تقويمه للأسباب الّتي ساعدت على وجود **(داعش)** في المنطقة، بحسب منظوره: "**لا**

---

[1] شنكالنامة ، ص ٤٨.

[2] المصدر نفسه، ص٤٩.

يمكن أن ننظر إلى الأمر، إلا وأنهم ورثة حكام البعث الذين عاثوا في العراق وسوريا فساداً، بعد أن امتطوا بعض الشعارات البراقة، كي يحولوا البلدين إلى سجنين كبيرين، فلولا شرور الطغمة الحاكمة في كلا المكانيين، ما استولد هؤلاء الدجالون. إنهم جاؤوا كي يخدموا نظام الطاغيتين: صدام حسين والأسد"[١].

وتبرز وجهات النّظر إزاء موقف البيشمركة وبقية الأطراف الكردية عبر هذا الحوار الّذي دار بين **دهمات** وصديقه في أثناء رحلة الهرب إلى كردستان:" **أجزم أن هولير لن تسكت، لم نتابع الأخبار، لم أستمع إلى موقف الرئيس مسعود بارزاني، لكنه لن يقبل. وسيحاسب من تخاذل من البيشمركة.**

قلت له

هل تعتقد أن أنسحاب البيشمركة كان تكتيكياً أم أنهم عجزوا عن المقاومة فانسحبوا

ردَّ العجوز:

لعلكم تابعتم التلفزيونات. البيشمركة لم يقصروا لقد قاتلوا (داعش)، وهزموه، وما جرى عشية نكبة شنكال ليس إلا عملية غدر متكاملة...".[٢]

إنّ الأصوات الروائيّة هنا: "ليست منغلقة دون بعضها، ولا تصمّ آذانها بعضا عن البعض الآخر. إنّها تسمع بعضها في كلّ الأوقات، تتجاوب مع بعضها وينعكس بعضها في البعض الآخر"[٣]، وذلك عبر الحوارات التي زخرت بها الرواية، والّتي تعطي حضوراً متميّزاً للصوت الروائيّ، : "فهذا الاقتراب المنظّم من الشخصيّة،

---

[١] شنكالنامة، إبراهيم اليوسف ، ص٧١.

[٢] المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٨٤.

[٣] شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة : جميل نصيف جاسم التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، المعرفة الأدبية–توبقال، الطبعة الأولى المغرب،١٩٨٦، ص١٠٧.

عبر تعدّد الرواة، كفل مسرحة الشخصيّة بأسلوب واقعيّ، فكأنّنا نقترب من الشخصيّة شيئاً فشيئاً حتّى نكون معها، فنرى ما تراه ونحسّ ما تحسّه"[١]. بيد أنّ المتلقي المتخصّص، وعلى الرغم من هذه الخصائص التي توفرت في هذه الرواية من تعدّد الرواة وتعدّد وجهات النّظر المتصارعة، يجد أنّها لا تختلف عن سابقتها من ناحية توظيف الأصوات الروائيّة لصالح إيديولوجيّة واحدة هي إيديولوجيّة المؤلّف.

أمّا في رواية **بنات خودا** فإننا نكون بإزاء رواية يعتمد تقديم السّرد فيها بشكل عام على راوٍ رئيس يتكفّل بسرد أحداث الرواية، فضلاً عن سرد بعض الشخصيّات بصيغة ضمير المتكلّم، مثل شخصيّة كلّ من **آزاد، نارين، شيلان.**

أمّا ما يتعلّق بسرد الرّاوي فهو يلجأ إلى الأسلوب الإخباري تارة و إلى الاسترجاع تارة أخرى، إذ يتنقّل بين الزمن الماضي والحاضر، يصف للمتلقّي شخصيّاته قبل اجتياح **(داعش)**؛ ومن ثمّ يجعل القارئ في قلب الحدث الحاضر، ليس هذا فحسب، بل إنَّ :" الرّاوي لم يبتعد عن الأصوات- كما هو متوقّع- وإنمّا وجدناه يتدخّل مع الصوت بدرجة التباس لإلغاء المسافة بينه وبين الصّوت لتحويل الأحداث من الماضي التقريريّ إلى التّرهين السّردي"[٢]. وقد تمظهرت وجهات النّظر الإيديولوجيّة للشخصيّات عبر جانبين، الأوّل: منظومة الإيزيديين الّتي يمثلها **آزاد** وعائلته وعائلة عمّه **عدي** من خلال فكرة الهجرة من جهة، وتقبّل العادات والتقاليد الإيزيديّة من جهة أخرى، والجانب الثاني: منظومة **(داعش)**، ويمثلها **مهنّد**، و**الشيخ عمر.**

---

[١] الصوت الآخر في الرواية العراقية، ص٨٥.

[٢] وجهة النّظر في روايات الأصوات العربية، ص٩٥.

ويظهر تقويم والدة **آزاد** موضوعة الهجرة من خلال استعادة ما قالته له وهو في طريقه لزيارة معبد **لالش:** "**الجأ إلى المعبد المقدَّس في لالش، وقابل بابا جاويش. سيقترح عليك ما يجب فعله. لا تغرق في هذه الحيرة. إلى أين ستذهب يابني؟ الإنسان خارج أرضه وديانته وتقاليده، كشجرة مقطوعة... الهجرة! الهجرة! لا تفكّر إلا في الهجرة. لا بدَّ أن تتحسَّن أحوالنا بعد سقوط الطاغية**"[١].

ويبرز الموقف الإيديولوجيّ لـ**(آزاد)** عبر إصراره على فكرة الهجرة، إذ تظهر على تقويماته حالة الشعور بالاستلاب والخيبة والضياع، منطلقاً من وضعه الاجتماعيّ المتعب، ووضع المجتمع الّذي ينتمي إليه، إذ يرى أنّه مضطهد على مر العصور." **ماذا أفعل أنا هنا؟ أحرث الأرض من أجل حفنة من البصل والزيتون؟ أُخمد أحلامي كأنها مومس. أخاف أن تراها عيون الناس؟**

وهل عليَّ أن أنتظر الاضطهاد التالي، ومحاولة إبادة جديدة؟

ماذا بعد؟ ما الّذي ينتظرنا هنا؟"[٢].

كما يبرز رفضه للعادات والتقاليد المتوارثة عبر تقويمه للآخر الغربي: "**في المرَّات القليلة الّتي تسنَّى لي فيها الخروج إلى العالم عبر الانترنت، وجدت الجمال في أبهى حلله، والطبيعة تنفجر برونقها وعطرها وهندستها الإلهية الفائقة، والشباب ينهشون من نسغ الحياة يرتشفون كؤوس الفرح والحريَّة، وقد رموا خلف ظهورهم كلّ المعتقدات الخرافية، وسطوة الأديان، والالتزامات بمواعيد وأعياد وآساطير لم تعد موجودة ولا تعنيهم. يخترعون، يدرسون، يجولون في الأرض وخارج الأرض. يحبون بحريَّة، يتساكنون، ...**"[٣].

---

[١] بنات خودا، سمير فرحات، دار الفارابي، الطبعة الأولى، بيروت، ٢٠١٧. ص٣٨.

[٢] المصدر نفسه، ص٤٠.

[٣] المصدر نفسه، ص٤٠.

ويتجلى لنا صراع إيديولوجيّ آخر بين **عدي**، عم **آزاد** الّذي هاجر إلى ألمانيا منذ الثمانينيات، وأخيه **سالار**، الّذي يحاول إقناعه بفكرة الهجرة عبر هذا الحوار: "**يا أخي العالم يتغيّر ونحن مازلنا ندفع ثمن انكماشنا غير المبرّر. من قال إنَّ الدين يزول بالاختلاط؟... لماذا نعيش في هذا الغموض؟ علينا أوّلاً أن نسلط نور النقد والتغيير على أنفسنا، ونسقط العادات البالية الّتي تكبَّلنا. نعدد الزوجات ونمنع الزواج ضمن الطبقات والزواج من دين آخر... ليس هناك أرض مقدَّسة وتاريخ مقدَّس وعادات مقدَّسة. قداستنا نحملها معنا أينما كنا**"[1]. ويبرز هنا صراع آخر بين **آزاد** وتقاليد المجتمع الدينيّة الّتي تحرم الزواج بين الطبقات المختلفة في الديانة الإيزيدية، وخضوع حبيبته **نارين** إلى هذه التقاليد الصارمة، حتّى بلغ به الأمر أن يكره مؤسس هذه التقاليد **الشيخ عدي بن مسافر**، و لاسيما حينما سمع وجهة نظر **نارين** بهذا الخصوص.

:" **هذا حرام يا (آزاد). الحزن أهون من ضرب ساق التقاليد الّتي توحَّدنا وتميَّزنا. حبّي لك إلى الأبد، هنا وهناك لا فرق، ولن أكون لغيرك أبداً، حتّى على قطع عنقي. وحتّى لو التقينا على قرار واحد، أين سنهرب لنكون معاً؟ كيف سيتصرّف أهلي وأقاربي؟ كيف سيتصرف أهلك؟... وشعبي يقبل زوال الأرض قبل أن يقبل إزاحة فرض من فروضه قيد أنملة**"[2]. غير أنّ تقويم **(نارين)** لمنظومة التقاليد والموروثات الدينيّة قد تغيّر تماماً بعد تعرضها للسبي: "**نؤمن بما نؤمن به لتكون لنا هويّة وليس لأنَّ الإيمان صادق. خذلني كلّ شيء، وامتدَّت الصحراء أمامي شاسعة كالقدر، وأنا هنا وحيدة. أُغتصب باسم الله، وأنزف باسم الله، وأُزوج**

---

[1] بنات خودا، ص٢١٢.

[2] المَصدرُ نَفسُهُ، ص٩٣.

باسم الله، وقد يُقطع عنقي ويلتهم التراب دمي بتلذُّذ وتعطُّش باسم إحقاق الحق، والتخلّص من الكفرة والمرتدَّين.

كم تمسَّكت بغباوة تقاليدي وموروثاتي وشجرة إيماني الأسطورية المنخورة بفؤوس الأحكام، والإدانة، والتجريم!"[1].

أما الجانب الثاني فهو : منظومة **(داعش)**.

فقد تجلّت وجهات النّظر المتصارعة في الجانب الأوّل عبر شخصيّة **مهند** الشاب اللبناني الّذي اقتنع بفكر **(داعش)** أول الأمر، عبر خطب شيخ الجامع وأحاديثه عن الإسلام وما يتعرّض له من هجمات وكذلك حث الشباب على الجهاد. إذ تجسّدت في هذا النص على سبيل المثال:

"وإنّي أدعوكم أخيراً، إلى نبذ التردُّد، ولبس ثوب الحزم والقرار.

الزمن زمن جهاد أُيها الإخوة. إسلامكم الحنيف يتعرَّض لأبشع الهجمات.

من الغرب الكافر

من طواغيت الشياطين

...

فماذا نحن فاعلون إزاء ذلك؟ هل نكتف الأيدي ونساير الطواغيت بحجَّة أنّ الإسلام دين الرحمة والتسامح...

وهل نُلغي أنفسنا من أجل التعايش؟...

كم مرَّة دعانا الله تعالى إلى القتال في سبيله...

من هنا، من عكار، ناصية الرجال وعاشقة الاستشهاد"[2].

---

[1] بنات خودا، ص١٢٣.

[2] المصدر نفسه، ص٢٦-٢٧.

وتبزر لدينا في هذا المحور التقاطعات في وجهات النّظر لدى كلّ من **أسامة** و **مهند** الّذي يتقاطع معه بوجهة النّظر الإيديولوجيّة تجاه أفكار الشيخ **عمر**: "– **اسمع (مهنَّد) سأكون صريحاً معك للغاية. أشعر أنَّني في مدرسة الشيخ (عمر)، أبتعد عما خبرته عن حياة الإسلام. لم نتبنّ يوماً هنا في عكار، مثل هذا التفكير. لا شيء يفرق بين قرى المسلمين والمسيحيين. فماذا نرى اليوم؟ مسلمون يقاتلون مسلمين ويكفّرونهم. ليس فقط بين أهل السنَّة والشيعة، بل بين السنَّة أنفسهم. هل هذا يساعد على حماية الاسلام، ونشر تعاليمه الصحيحة كما يدعي الشيخ (عمر)؟...**

بدا (مهنَّد) مطرقاً وغاضباً... ونظر إلى عيني (أسامة) كأنَّه يعاين (إبليس) نفسه وقال من بين أسنانه المشدودة:

– "**تذكَّر قول الله تعالى: {إنَّ الله لا يحبُّ من كان خوَّاناً أثيماً}**[1]".

ويبدو لنا عبر هذا النص، إيمان **مهند** واقتناعه بأفكار الشيخ **عمر** ووجهة نظره الإيديولوجيّة، إلاّ أنّه يكتشف فيما بعدُ أنّ هذه الأفكار والآراء لا تمثّل الإسلام الحقيقيّ ولا تعاليم النبوة الشريفة.

:"لعنة الله عليك يا شيخ (عمر)! من أين لك أن تعيش في منزل فاخر في قرية يعجُّ فيها الفقر والحرمان؟ كيف أُعميت عيناي عن رؤية العفن المعشش في كلامك؟ أَبعدت أهلي عنَّي وأعزَّ أصدقائي ولوَّثت روحي بالأحقاد والنقمة والرغبات الموتورة.

---

[1] بنات خودا، ص٣٦.

لعنة الله عليك يا رجل الدين القبيح الّذي يجمّل الاغتصاب، ويحلّل الذبح، ويُلبس عباءة التقوى لشناعة السبي والاستعباد"[1].

إنّ تعدد أشكال الوعي لدى الشخصيّات المشاركة في الرواية يبدو جليّاً عبر هذه النصوص الّتي جسدتها الصراعات الإيديولوجيّة، ووجهات النّظر المتقاطعة، فكلّ شخصيّة من الشخصيّات تنتمي إلى شريحة اجتماعية معيّنة، وكلّ شخصيّة لها موقف فكريّ معيّن، ولها منظورها ووجهة نظرها الإيديولوجيّة الّتي حاولت الدفاع عنها، بيد أنّها لم تستطع الإفلات من قيد النزعة الأحاديّة التي تجعل البنية السرديّة تميل نحو وجهة نظر أو رؤية البطل المركزيّ والمؤلف الضمنيّ.

أمّا في رواية (**عذراء سنجار**) فنجد أنّها تزخر بالتقويمات الّتي ترد على لسان الشخصيّات، وأحياناً على لسان الرّاوي؛ والتي هي نتيجة للصراع بين وجهات النّظر الإيديولوجيّة لشخصيات الرّواية التي تناقش مجموعة من الأفكار السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة الّتي صاحبت إبادة الإيزيديين، فكل شخصيّة لها منظورها ورؤيتها للعالم الّتي عبّرت عنها من خلال سلوكها أو حواراتها السّردية. إنّ الملاحظ على هذه الرّواية هو لجوء الرّوائيّ إلى المزج بين عالمين عالم واقعيّ، وهو الّذي قدّم الإبادة الإيزيديّة، وعالم متخيّل عبر تقديم شخصيّات عجائبية، وإجراء حوارات تحمل مواقف إيديولوجيّة بين هذين العالمين، وذلك من مثل: (الصقر، والغراب، والكلب، والنجمة، إلخ... فضلاً عن المرأة الحامل الّتي تلد جنينها في بطنها، وبقعة الدم في منزلها الّتي تطرد رائحتها أفراد (**داعش**)، وحادثة رفع الصقر لـ(**عيدو**) المجنون عندما أُعدم حرقاً، ووثيقة التوبة الّتي أرسلها الرَّبُّ لـ(**آزاد**)...إلخ).

---

[1] المصدر نفسه ، ص١٧١.

ومن هذه التقويمات، تقويم **سربست** لنفسه الّذي عبّر عنه في هذا الحوار مع المرأة الحامل.

:"-..أنا الآن (آزاد)... (آزاد) المسلم الّذي يحمل ورقة التوبة في جيبه.. ابتسمت وهي تقول:

-كل أسماء السنجاريين تغيّرت فلا أستغرب.. فقط (عيدو) ظلّ على اسمه القديم ولم يدخل الإسلام.. لأنه مجنون كما تعرف..!

-لكنني الآن مسلم ولستُ إيزيديّاً..ولهذا اسمي (آزاد) وتركتُ (سَرْبَسْت) في الجبل..أنا الآن تائب يا أخت هههه..

-تبقى روحك إيزيديّة مع أيّ دين تكون..".[1]

ويتجلى تقويم المرأة الحامل، حينما سألها **سربست** عن الأوضاع في **شنكال** مستعينة ببعض النعوت، من مثل:(الخلايا النائمة):"- **هربت الأغلبية الّتي استطاعت أن تهرب. وبقينا نحن أسرى..**

- ومن بقي..؟

- ستعرفهم.. الخلايا النائمة الّتي غدرت بسنجار..

- العشائر العربيّة الّتي عاشت معنا أعماراً طويلة.. لماذا غدرتنا!."[2]

ويأتي تقويمها لـ(**داعش**) وممارساته تجاه أماكن العبادة والمزارات: **"- فجروا معابد شيخ مند باشا وشيخ حسن وأمادين ومرقد السيدة زينب وكنيسة العذراء ومرقد ذاكر دين ومعظم الجوامع والمساجد وأحرقوا أعلام الوطن ورفعوا راياتهم السوداء في كلّ مكان..**

---

[1] عذراء سنجار، وارد بدر سالم، دار شنكال للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠١٦، دهوك، ص٣٥.

[2] المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٢٩.

- جاءوا بتجارة الرقيق...

- يعتبرون الإيزيديّات كافرات لذا يتوجب سبيهنّ ونكاحهنّ وبيعهنّ في سوق النخاسة".[1] وتتوالى تقويمات **سربست** للشخوص والأحداث في الرواية، ومنها تقويمه للفتى المسلم الّذي يرافقه في رحلة البحث عن **نشتُمان،** والذي عانى مرارة فقد والديه وعائلته على يد **(داعش)** عبر حواره مع المرأة الحامل.

وتتجلى وجهة النّظر الإيديولوجيّة لـ**(الحجي خان الأفغاني)** القائمة على الكراهيّة والعداء للآخر في تقويمه لـ**عيدو** المجنون، في هذا الحوار مع **عبد الحافظ** أو **دلشاد** الذي صار مسلماً اتقاء شر **(داعش):**

" - هذا المجنون كافر إيزيديّ

- انّه مسكين. لا يؤذي أحداً..

ينزعج حجي خان من هذا.

- ألا يكفي إنّه غير مسلم حتّى أكرهه؟".[2]

كما تزخر الرّواية بتقاطعات وجهات النّظر الإيديولوجيّة للشخصيات، ومنها تقويم **سربست** للدين الإيزيديّ الّذي يتقاطع مع تقويم المرأة الحامل.

:"73 غزواً ولم نتعلم يا أخت. وهذا الغزو رقم 74 ونحن كائنات نخاف الآخر. منغلقون. وحدانيون. نخاف من المسلمين. نخاف من المسيحيين. نتكلم الكرديّة ولسنا أكراداً. ضائعون في بطن التاريخ. لا نتزوج الّا من طبقتنا. لا نعطي ولا نأخذ.

- وهل من العدل أن ننسف ديناً قديماً لمجرد تعرّضه إلى غزو خارجيّ؟

- من العدل أن يقيم كلّ إنسان دينه الخاص. فالربّ يبقى واحداً...

---

[1] عذراء سنجار ص٣٢.

[2] المصدر نفس، ص٨٢.

حاججته الحامل:

-لولا الغزو ما كنتَ تفكّر هكذا اخي (آزاد). ...

-كثير من الحروب حدثت بسبب الأديان.. و(داعش) مثال قريب لنا مع يقيني المطلق إنهم عصابات عالمية ولا يمثّلون ديناً قديماً أو حديثاً...".[١]

وتتوالى تقويمات **سربست**، للدين الإيزيديّ الّذي يرى أنه لا ضرورة لوجوده ليعبر عن وجهة نظره الإيديولوجيّة، كما في هذا النص: "**نحن متحف شرقي بامتياز. أكراد باللغة. مسلمون بالصوم والختان. شمسيّون كالزرادشتيين وصابئيّون ومسيحيّون بالتعميد وصوفيّون بالتجليات. خرافيون وأسطوريون وشمسيّون.. نحن دين بلا نبيّ وليس مهمّاً أن يبقى هذا الدين في الحياة.**"[٢]

ويبدو التقاطع في وجهات النّظر الإيديولوجيّة، في هذا الصدد واضحاً بين **دلشاد** الّذي اختار الحفاظ على سلامته وسلامة عائلته عبر انتمائه إلى منظومة **(داعش)**، والراهبة **نالين** الّتي تفضل الموت على أن تغيّر دينها، فمن وجهة نظرها الملحد هو من يغيّر دينه:"**من يغيّر دينه هو الملحد والكافر والزنديق. خُلِق الإنسان كما يجب أن يكون لا كما يريدونه أن يكون...**"[٣]. يبدو واضحاً التقاطع في وجهات النّظر الإيديولوجيّة لكُلٍّ من **سربست و نالين** عبر هذا النقد المباشر الّذي قدمه **سربست** للدين، والذي هو يمثل كفراً من منظور الراهبة **نالين**.

إن التعدد في المواقف الإيديولوجيّة في هذه الرواية، وحضور أصوات الشخصيّات فيها، يجعلها تقترب من الروايات متعددة الأصوات؛ إذ إنّ الأصوات هنا تعبّر عن آرائها ووجهات نظرها بحريّة واستقلاليّة نسبية كما رأينا، و يتجلى هذا

---

[١] عذراء سنجار، ص١٩٢.

[٢] المصدر نفسه، ص٣٣٤.

[٣] المصدر نفسه، ص٣٥٦.

الأمر في تخطّي التابوهات الدينيّة والاجتماعيّة والسياسيّة، ولاسيما يما يتعلّق بنقد الأديان وبعض العادات والتقاليد الاجتماعيّة، ونقد السلطة والتشكيك ببعض الموروثات الراسخة، فالرواية: "بفعل طابعها الحواريّ، ليست إعادة إنتاج لإيديولوجيا موجودة في الواقع، بل هي إيديولوجيا نابعة من الشكل الفني"[١]. ولذا من الممكن القول إنّ: "الرواية لا تؤكّد، وإنما تشكّك وتبذر الالتباس، وتحتضن التعدّد بدون تحيّز إلى وجهة نظر وحيدة"[٢]. أي أن يكون الراوي محايداً تجاه وجهات نظر التابعة للشخصيات الروائيّة، ولا يحاول أن يجعل السرد يخضع لمنظور واحد ورؤية واحدة تتحكم بمجراه. ومع أنّ هذه الرواية تتوفر فيها أغلب الخصائص التي تحيلها إلى الرواية متعددة الأصوات، إلّا أنّها تفتقد عنصر مهمّ من عناصرها ألا وهو الحياديّة، :"غير أنّ الحياد نفسه هو موقف ما من العالم، لذلك فَميْزته الأساسيّة أنّه موقف لا يقول بأحاديّة الموقف"[٣].

أمّا رواية **سبايا سنجار** التي تنماز بتقديم السرد عبر صيغة ضمير المتكلّم التي تمثّلها شخصيّة البطل **سارات،** فتبرز تقويماته الكثيرة ومواقفه الإيديولوجيّة تجاه الأحداث والشخصيّات، عبر حواره مع شخصيّات الرواية التي تمتلك آراءاً ومواقف متباينة ومتضادّة فيما بينها. إذ إنّ إعطاء مساحة واسعة للحوارات يجعلنا أمام وعي الشخصيّات وإدراكها بصورة مباشرة؛ و أنَّ تعدّد الشخصيّات الّتي تتمتع بالحريّة في طرح وجهات نظرها والدفاع عنها، أدّى إلى تعدّد تقويماتها الإيديولوجيّة؛ وهذا بدوره أدّى إلى تعدّد البؤر السّرديّة في الرواية.

---

[١] حوارية الخطاب الروائي، ص٨٩.

[٢] الستار: الرواية يوتوبيا لعالم لايعرف النسيان، مقتطفات مترجمة، ميلان كونديرا، ترجمة، محمد برادة، مجلة فصول، العدد،٦٧، ٢٠٠٥، ص٢٧.

[٣] أسلوبية الرواية، ص٣٤.

وقد زخرت هذه الرواية بوجهات النّظر الإيديولوجيّة الّتي تعبّر عن وعي ووجهة النّظر الإيديولوجيّة للرسام السوري **سارات**، الّذي يعيش في السويد والّتي تتصارع مع وجهات النّظر الأخرى الّتي مثّلتها شخصيّات الرواية. إذ تعرض الرّواية وجهات النّظر الإيديولوجيّة لخمس فتيات إيزيديّات بُعثن من الموت بعد قتلهن على أيدي **(داعش)**، فضلاً عن عرضها وجهات النّظر الإيديولوجيّة لخمسة من أفراد **(داعش)** قتلوا أيضاً، عبر سرد حكاية كلّ شخصيّة من شخصيّات الرواية الّتي أُبتُعِثَتْ من موتها،* ممَّا يلاحظ ها هنا أنَّ أغلب حوارت **سارات** الرسام مع هذه الشخصيّات الّتي تظهرها فصول الرّواية كانت تعكس أفكاراً ومواقف إيديولوجيّة تجاه السلطة الحاكمة في بلده سوريا وتجاه العالم.

ومن هذه التقويمات التي أشرنا لها، ما قاله عن حاكم بلده: "**منذ أن استحدث حاكمُ بلدي العلويُّ، في خمسة عقود من إذلال البلد، قاعدةً تضاف إلى قواعد الكشوف الكبرى، مثل كون الكوكب الأرضي كرةً تدور حول نفسها وحول الشمس، ومنطق الجاذبيّة. وهذه القاعدة الفذَّةُ حاصلُها، باختصارٍ، أنّ أقصر حكم بلا نهاية هو تدمير البلد**"[١].

ويتجسد تقويمه ورؤيته للعالم، عبر هذا النص: "**مبالاة المقتدرين في أمم الأرض بمحنة بلدي أرغمتني على كراهية الكون: خُذل السوريون في رغبة أبدوها، بعد عشرات السنين من نهب الوحش الحاكم أحلامهم، أن يكونوا سوريين بلا خوف. كراهيتي الكثيرَ من أهل بلدي أيضاً هبَّ بعضٌ مبشرين للجحيم في الأرض باسم الربِّ**".[٢] وتتوالى تقويمات **سارات** و تعليقاته حين يحاور شخصيّاته الخياليّة

*-يلجأ الروائي أيضاً لتوظيف العجائبية، عبر هذه الشخصيات المبتعثة من موتها.

[١] سبايا سنجار ،ص١٨.

[٢] المصدر نفسه ، ص٢٠.

الّتي بُعثت من الموت بحثاً عن مكانها في اللوحة الّتي فكّر في رسمها عن (سبايا سنجار)، وذلك كما في هذا الحوار مع **شاهيكا** "**–ألن تسألني كيف قُتلتُ؟.**

"**قُتلتِ؟**"، ...

"**أنا ميتة لأنني قُتلت**"، ...

"**سبايا الخلافة**" **–كانت تلك من مسكوكات الترديد متجاوزةً مع التكبير والحمد**"[١].

و تتوالى تقويمات **سارات** إزاء ما حصل إبادة من خلال خطاباته الّتي تتسم بالسياسيّة تارة، والعقائدية تارة أخرى، والفلسفية أحياناً: "**بيعت الأيزيديات في أسواق الأقاليم المطوقة بعمامة الخليفة، ذي الساعة اليد الأكثر كلفةً أظهرها في معصمه يوم أول خطبة، على منبر، لإعلان الحقَّ في الذبح من الوريد إلى الوريد... (أسواق سبايا الخلافة)) أُخرجَتْ، من صميم اَلقرون، مجاهدات القرون أن تخفيه من ماضي الفْتكِ الأقسى إهانةً...قوافل السبايا سَبحتْ بها شاحنات في الغبار بزعانفها الحديد، على اتجاهات من مجرى نهر الفرات غرباً، وفروع الفرات شرقاً. عاصمة السبي في سوريا، مدينةُ الرقة.**"[٢] وتتواتر التقويمات الإيديولوجيّة لشخصيات الرواية عبر حوارات البطل **سارات** مع بقية الشخصيّات، على سبيل المثال حواره مع **عدنان** الملقب بأبي دحية.

:"(أأنت من الرقة؟) سألته بنبر الصوت العارف أنه ليس من المدينة السورية،

- **من مدينة الرمادي.**

---

[١] سبايا سنجار، ص٣٧–٣٨.

[٢] المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٤٠.

((جسدٌ من العراق، وقبر من سوريا))، عقَّبت، فانتفض لسانه من غير احتداد:

- **لا عراق. لا سوريا. لا حدود، بل دولة الإسلام"**[1].

وتتجلى رؤية (عدنان) للعالم عبر الموقف الّذي أراد من (سارات)، أن يرسمه فيه.

"((كيف تريد نفْسَك مرسوماً؟))، سألته، فرد:

- **مطوق الرأس بعلم دولة الإسلام، وفي يدي اليمنى راية مثلها، واقفاً على صخرة شاهقة من جبل، ألوَّح لسيل جارف من جنودنا في الأرجاء كلها، وفي البعيد، ورائي، خليفتنا، أدامه الله، على حصان...".**[2]

وتحضر وجهات النّظر والرؤى المتباينة لتخلق جدلاً بين الأصوات الروائيّة، إذ يحاول كلّ صوت منها أن ينتصر لوجهة نظره الإيديولوجيّة عبر دفاعه عنها.

ومن ذلك على سبيل المثال ما نجده في حوار **سارات** مع كل من **عدنان،** والداعية **إحسان،** والشيشاني **علي عمروف،** و**سعدون** الشاب الأسود حيث تظهر فيه وجهات النّظر المتباينة والمتقاطعة لدى الجانبين.

: "-أتخططون لشراء طائرة؟.

((طائرة؟!))...

تكلم الشاب الأسود، النحيل، العصبي الوجه، بصمت فيه رنينٌ خافت:

-لو عندي طائرة كنتُ أسقطتها على مدينة قُمْ في إيران.

((آباؤكم من تنظيم القاعدة لم يفعلوا ذلك قط. بعضهم لا يزال مقيماً في إيران...))

---

[1] سبايا سنجار ، ص ٨١-٨٢.

[2] المصدر نفسه، ص ٨٥.

...

رفيقهم الجديد، الأسود البشرة، أضاف إلى غضب الداعية سطراً:

-لو عندي طائرتان أسقطتُ واحدة فوق مدينة قُمْ، والأخرى فوق رأس الخمينيّ.

(أتُحسن قيادة الطائرات، يا حاج سعدون؟)...

-سأقودها إن شاء الله. طائرات كثيرة ستلحق بأختيها الطائرتين الشهيرتين.

(أتعني طائرتَيْ أيلول في أمريكا؟)، سألته.

(نعم. الأُختان الشهيدتان)، رد سعدون.

ملتُ بوجهي صوب الداعية الجالس:

-ما حُكْمك في هذا؟.

((في ماذا؟))، تساءل إحسان.

(أن يعتبر الحاج سعدون طائرتي ١١ ايلول شهيدتين)، أجبت.

...

-لو كان بوسعي أن أتوسط عند الله لتوسَّطت كي يُدخِلَ الطائرتين إلى الجنة"[1].

وصفوة القول فإن جملة من الخصائص الأسلوبية والدلالية والتركيبة قد توفرت لتشكل الخطاب الرّوائيّ هنا؛ ومن ثمَّ جعلت رؤية النص لا تنسب إلى الرّاوي وحده فقط، بل إلى شبكة من الشخصيّات الّتي تتخلل خطاب الرواية والتي تميزت بشيء من الاستقلال في التعبير؛ ومن ثم اتباع رؤى ووجهات نظر الشخصيّات لمنطق

[1] سبايا سنجار، ص٣١٤-٣١٦.

حواري يزعزع النبرة الأحادية للنص الروائي؛[1] مما جعل هذه الرّواية أيضاً تقترب من **البوليفونية**، بيد أنَّها لم تستوف جميع خصائصها.

وفي رواية **شمدين** نجد أن السّرد يقدّم بطريقتين :

الأولى: بصوت الراوي.

أمَّا الثانية فهي بصوت **شمدين**، عبر أسلوب الاسترجاع.

ومن الملاحظ أن الرّواية تتخللها وجهات نظر عدة، منها ما يتعلّق بأعراف المجتمع الإيزيدي وتقاليده، والذي لا يغفر للمرأة فقدان عذريتها حتّى وإن تعرضت للاغتصاب، على أنَّنا هنا سنكون أمام وجهتي نظر بالنسبة لـ**(شمدين)**:

وجهة النّظر الأولى: هي وجهة نظر والديها اللذين استوعبا ما حصل إذ أبديا تعاطفهما معها ومع حالتها النفسية.

أمّا الثانية فهي: وجهة نظر أخوي **شمدين** اللذين يرفضان العيش معها في مكان واحد؛ بزعم أنّ بقاءهما معها في الدار نفسها سيجلب لهما العار، منطلقين من منظور العادات والأعراف الاجتماعيّة السائدة في المجتمع الإيزيديّ المحافظ: "**كل عائلة عائدة أو ما بقي من العائلات قد أصيب بجرح غائر في بنيتها، فكيف سيمكن تعويض من فقد سواء من الشباب أو من الفتيات والنساء، وإن عدن فما هو مصيرهنّ بعد أن تعرّضن لأبشع أنواع التعامل، وكيف سيتم قبولهن في مجتمع مشبع بثقافة الشرف والعفة، فالذي تحطم لا يمكن إعادته**".[2] هذه وجهة النّظر الإيزيديّة التي جاءت بصوت الرّاوي والتي تتماشى وطبيعة هذه الأعراف والتقاليد الّتي تزدرئ المرأة في حال فقدت عفّتها لأي سبب من الأسباب.

---

[1] ينظر: حوارية الخطاب الروائي، ص٩١.

[2] شمدين، ص٣٨.

أما الحدث المحوري والرئيس الذي دار حوله السرد فهو ما حصل لـ(**شمدين**) وبقية النساء والأطفال من انتهاكات إنسانية على يد (**داعش**)، فضلاً عن كشف إيديولوجية (**داعش**) عبر حوارات الشخصيّات وأحداث الرواية، فقد قدّم الراوي صورة عن طبيعة الحياة التي كانت تنتمي إليها **شمدين**، متطرّقاً لأدقّ التفاصيل التي تكشف عن هويّة هذا المكوّن – المنغلق– الدينيّة والثقافيّة، لينطلق فيما بعد إلى فضاء أوسع، يبيّن فيه عبر الحوار والسرد بصوت الراوي العليم وجهات النظر الإيديولوجيّة المتصارعة في الرواية، وهي وجهات نظر إيديولوجيّة تقدّمها شخصيّات تنتمي إلى (**داعش**)، وأخرى إيديولوجيّة يقدمها أبناء المكوّن الإيزيديّ أنفسهم.

ويتّضح الصراع الّذي ذكرناه عبر هذا النص الّذي أورده الرّاوي بصوت ما يسمى بأمير الجماعة، و**الشيخ شرماخ** ، الّذي انبرى لتقديم وجهة النّظر الإيزيدية: "**... أما أنتم فتدينون بدين يجب القضاء عليه ومحاربته. إنه دين الشيطان فأنتم تعبدون الشيطان.... أنتم عبدة الشيطان لاتقُبل منكم الجزية لأنكم من المشركين ومن أعداء الله الواحد القّهار، وأمامكم فرصة واحدة للنجاة هي ترك هذا الدين الضال والدخول في رحمة الدين الإسلامي وطلب المغفرة من الله، وفي أسرع وقت ممكن، وبعكسه سيكون الموت جزاء كلّ من يُصر على الكفر والشرك وعبادة الشيطان الر جيم...**

– يا سيد، نحن لنا ديانتنا الّتي نشأنا عليها وتربّينا عليها ونحن لم نقف يوماً بوجه الدين الإسلامي ولم نعاد أيّ دين ...

– هل أنت مصّر على كفرك وضلالك؟

– انا يزيدي، وهذا ديني.

- **حسناً لقد حكمت على نفسك بالموت".**[1]

ويتجلى لنا عبر هذا النص منظور أفراد **(داعش)** وتقويمهم للمكوّن الايزيدي الذي جسده خطابهم المتطرف .

ويتضح لنا عبر استقرائنا لهذه الرواية أنها تقوم على فكرة إيديولوجية محورية تكرّرت بكثرة، واستطاعت أن تهيمن على الخطاب الروائي، ألا و هي التركيز على أن الايزيديين قوم مؤمنون بالله و موحدون له، والتأكيد أيضاً على أنهم قوم مسالمون لا يضمرون العداء لأحد، وأن هذه الهجمة الأخيرة الّتي تعرضوا لها لم تكن الأولى الّتي جاءت لإبادتهم ومحو وجودهم؛ ليس لشيء سوى لأنهم يحملون فكراً وإيديولوجيّة تختلف عن الآخر. إلا أن هذا لا يعني خلو الرّواية من وجهات النّظر الأخرى سوى وجهة النَّظر هذه، بل كانت لـ**(شمدين)** وجهة نظر عممتها على كلّ الرجال، وهذه الفكرة هي التأكيد على الهيمنة الذكوريّة، فهي لطالما رأت نفسها تغتصب مرات عدَّة عبر العصور:"-**كل الرجال بنظري مجرمون، ونحن النساء جميعنا ضحايا. هناك صراع يا والدتي بين الرجل والمرأة منذ الأزل. تغلب فيه في النهاية الرجل وخسرت المرأة. ... نحن خسرنا المعركة لذلك نحن السبايا ودائماً نحن اللواتي يقدّمن أنفسهن كوجبة شهية لموائد الرجال**"[2].

وتبرز لدينا وجهات نظر أخرى جاءت لتدعم وجهة النّظر الإيديولوجيّة المحورية في الرواية، وذلك من خلال حدثين، الحدث الأول: هو تقويم **سلار** صديقة **شمدين** لقائد المجموعة الذي يدعى **عبد الله الفلسطيني** عبر هذا الحوار الّذي دار بينهما: "**إنّ عبد الله يختلف عن الآخرين، كما أنّه يؤمن بإسلام إنسانيّ، غير إسلام هؤلاء. لقد قال لي إنّه لا يؤمن بقتل الناس دونما سبب، ويدين النهب**

---

[1] شمدين، ص٧٥- ٧٦.

[2] المصدر نفسه، ص٩٢- ٩٣.

والسلب والاعتداء، ويقول كان الأولى بدولة الخلافة أن تكسب ثقة الناس بنشرها العدل والمساوة وإعادة حقوق من سلبت حقوقهم. إنه ينظر إليكنّ نظرة تختلف عن نظرة الآخرين ولم يؤمن بالسبي. ...

– سلار، إنّ كلامك غريب، وأنا لا أصدق كلمة واحدة مما تقولين، أليس عبد لله هذا من هؤلاء المسلّحين الذين اجتاحوا البلاد ودمّروا ونهبوا وسبوا النساء والأطفال؟

–نعم يا (شمدين)، لك كلّ الحق في ما تظنين، إنّه واحد منهم ولكنّه يحمل رؤى تختلف عنهم، وقد يساعدنا في الابتعاد عن هؤلاء المتوحّشين وعن هذه الأجواء المرعبة"[1]. والحدث الثاني: هو مساعدة الشاب اليمني المنتمي لـ**(داعش)** لـ**(شمدين)** لتخليصها من **(داعش)**.

:"– اسمعي يا امرأة أنا لا أجزم أنني سأخلصك من هذا البلاء، ولكنني سأحاول بكل طاقتي أن أحافظ على حياتك وكرامتك أو ما بقي منك وأن أوصلك إلى طريق الأمان وأن أعيدك إلى أهلك، فأنا بصدق لا أرضى بهذه الأعمال لأننا في بلادنا اليمن نعتز بشرف المرأة ونعتبره شرفنا ولا نفرّط به، ثقي بي أرجوكِ".[2]

كما رأينا عبر هذه النصوص الروائيّة، أنَّ هذه الرّواية لا تختلف عن سابقاتها من الرّوايات في أنها تمتلك جملةً من الخصائص والشروط الّتي ترشحها لتكون رواية ذات تعددية صوتية، إلا أنها تفقد بعض شروط البوليفونية، ومن هذه الشروط أن تعطى الأصوات الروائيّة جميعها المساحة نفسها من الحرية والديموقراطية في التعبير عن نفسها وعن ما تؤمن به من أفكار، فلم نجدْ ذلك حينما يتعلّق الأمر بالشخصيّات الّتي تمثل منظومة الشر في الرواية التي تمثلها **(داعش)**، ولم نسمعْ صوت

---

[1] شمدين، ص١٢٠–. ١٢١.

[2] المصدر نفسه، ص٢٦٠.

الشخصيّات من خلال الوسائل والأساليب الّتي تستطيع الغوص في أعماق هذه الشخصيّات وسبر أغوارها، ومن ذلك على سبيل المثال: كيف تفكّر هذه الشخصيّات؟، وكيف تعيش؟، و ما مسوغاتها؟.

وكذلك الأمر في رواية **بنات لالش**، إذ يتشارك الرّاوي مع الشخصيّات الروائيّة في تقديم السّرد، لنكون أمام أكثر من بؤرة للصراع حول ثيمة مركزية تدور حولها الأحداث، وهي تخليص الفتيات الإيزيديات اللواتي أسرهن **(داعش)**. فضلاً عن التطرق إلى أساليب (داعش) مع السكان الذين سيطر على مناطقهم، والعمل على ابراز منهجهم القائم على التكفير والتطرف الديني من جهة، وإبراز موقف المسلمين المناهض والرافض لفكر**(داعش)**، والداعي إلى التعايش السلمي والاحترام المتبادل لخصوصية كلّ ديانة من هذه الديانات، من جهة ثانية.

كما يتضح على سبيل المثال في هذا المقطع لـ**(نور الدين)**، في حواره مع شرطي الحسِبة، والذي تتجلى فيه رؤيتهم التكفيرية.

:"لم ينتظر أحداً يقوده لعبور الشارع الوحيد إلى المسجد، غير أن شرطياً استماله لحظة بسؤال مفاجئ لم يعتده، وبلغة عربية فصيحة بانت فيها لكنة غير عراقية:

-يا (نورَ الدين).. باسمِ عليكَ حدّثني عن حياتكَ السابقة بينَ هولاءِ الكفّار؟

كان السوق فارغاً إلا من بعض المتسوقين، وعناصر شرطة الحِسبة، وثمة سيارة إسعاف يعلو صوتها كثيراً وهي تقترب إلى مستشفى المدينة، كما لو شغلته عن سؤال الشرطي.

حاول نور الدين أن يصغي من جديد وعيناه ترمشان على الفراغ، ورأسه مغطى بيشماغ مرقط لكنه قال بصوت متلجلج:

-الحمد لله على كلّ حال.

عاد شرطي الحسبة يسأل بضجر:

-كيفَ قبِلتُم أن تعيشوا بينَ الكفّار كلّ أعمارِكم؟

-هكذا قدّر القدر لنا أن نعيش في هذا المكان أبًا عن جد.

قال الشرطي بإلحاح: -الذي يعيشُ في هذا الوَسطِ الكافرِ لنْ يكونَ أفْضَلَ منهُ.

استجمعت عينا نور الدين الكثير من الشعاع، أراد أن يحدد به مساحة الشرطي اللجوج الّذي يتحدث معه، فتخيله طويلاً نسبيا بلحية منسدلة، وسروال عريض، ورائحة غير مستحبة.

قال بهدوء:

-الله سبحانه وتعالى يحاسب على النوايا، ويعرف ما في القلوب إنه هو الخبير العليم.

عاد الشرطي يسأل بمزيدٍ من الضجر:

-أتُعلمُني حِكمةَ اللهِ يا نور الدين؟

-نتعلم كلنا يا رجل، فأنا مسلم مثلك أتقي الله وأخافه.

عاد الشرطي بلهجة فيها تهكم وعنف:

وماذا تظنّني يا أعْمى!

-العمى ليس عاراً .. إنه اختبار الله لعبده يا أخ."[1]

وتبرز وجهة النّظر الإيديولوجيّة لـ **سربست**، تجاه الإبادة الأخيرة للإيزيديين، وموقف الأطراف الحكومية منها، وموقفه الشخصي من الأديان، عبر حواره مع الراعي **رافيار**.

---

[1] بنات لالش، وارد بدر سالم، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠، ص١٢٢-١٢٣.

:"قال (رافيار):

- يبدو أن المعارك ستندلع قريبًا.

- أعتقد هذا... الحكومة في وضع حرج والبيشمركة لن يتنازلوا عن شنكال.

- يعتبروننا جزءًا منهم.

- والحكومة تعتبرنا جزءًا منها.

مضغ (سربست) لقمته:

- ضاع دمنا بينهم وكلهم سينفضحون بعد الحرب.

تأفف الراعي وهو يلوك قطعة خبز:

- نحن مجتمع صغير وضعيف.

على الفور قال سربست وهو يعصر رأسه:

- قَتَلْنا الدين. إن الأديان مبرمجة على الحروب والفتوحات والسبي والقتل.

قال الآخر كأنه في لحظة استسلام:

- ديننا الإيزيديّ مسالم، وبسيط لا يدعو إلى الحروب والقتل وانتهاك حرمات الناس.

- رد (سربست) وكأن شيئاً مكبوتاً اندلع في أعماقه:

- إنه دين لا معنى له بصراحة!".[1]

نجد هنا أن الاصوات الروائيّة استطاعت التعبير عن وجهة نظرها باستقلالية نسبية، عبر نقدها وتحليلها للمواقف والأحداث التي جاءت عبر الحوارات الدائرة بينها، والتي أظهرت فيها تقويماتها، وعبرت عن رؤيتها للعالم.

[1] بنات لالش، ص٧٣-٧٤.

كما تبرز في هذه الرّواية كثير من التقويمات الّتي تجلت عبر الأساليب التّعبيريّة المتعدَّة الّتي تعتمدها الشخصيّات في التعبير عن وجهة نظرها ورؤيتها للعالم، ومنها وجهة نّظر الراعي **رافيار** الّتي يرى **سربست** أنه قد يكون محقّاً فيها.

:" كان يقول لي هذا ولم أفهم جيداً.

في الحرب لا يوجد عدو أبدي، ولا صديق دائم، إنها علاقة مصالح مشتركة) كان على حق على ما يبدو.

الإنسان مهما كان منتصراً، فإنه يبقى ضعيفاً، ولن تملأ غريزته إلا الحرية والسلام؛ لهذا تجد أن المنتصر يستعجل انتهاء الحرب؛ لأنه لن يقوى على الحفاظ بنصره إلى الأبد.

علينا أن نفكر هكذا لكي نهزم عدونا، لا من أجل أن ننتصر، لكن من أجل ألا نهزم مرة ثانية، ونضيع في الوديان والسهول والمخيمات كما يحصل الآن

بفطرة عجيبة يقنعني بان الانتصار ممكن في بعض الاحيان، حتّى،ولو كان فردياً".[1]

وتتجلى وجهة النّظر لـ**(داعش)** تجاه موضوع سبي النساء الإيزيديات عبر هذا المقطع الّذي يصوّر كيف أنهم يعاملون المرأة على انها سلعة تباع وتشترى في اسواق النخاسة: **"تنحى الخطيب ونزل درجات المنبر بهدوء، وجلس أمام الخط الأول على مخدة طويلة أعدت له، وصعد القاضي الشرعي بعمامة ملفوفة كاليشماغ الأسود، معتلياً المنبر:**

-بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيّد المرسلين وصحبه أجمعين. أمّا بعد فنلفت انتباه الأخوة المؤمنين والمجاهدين، أنّه قد وهبنا الله من

[1] المصدر نفسه ، ص٢١٠-٢٢٠.

الأيزيديّات الكافرات أعداداً كبيرةً كنّ على ضلالة من الدين، لكنّ الله هداهن بعد غزوة (الجزيرة)، وتحرير (سنجار) بؤرة الشياطين الكفرة، وغنْم الحرائر منهم...

– سنعرض عليكم هاته الإماء وبعضهن أبكار لم يمسهنَّ الشيخ الراحل، بل كان يكتفي برضاعتهن كطب نبوي داوم عليه سنتين، تجنّباً لأمراض العصر الكثيرة، لكي يبقى يصول في ميدان الجهاد حتّى وفاته...

– وتوفيرًا للوقت والجهد، وحتّى تكونوا على بيّنة، فإننا سنعرضُ عليكم البنات والصبايا بمجموعاتٍ...

– أم المجاهدين ستكون عيناً لمن يشتري هاته السّبايا، وستكشفُ لكم وجوه الصبايا بالتسلسل، لكن من حق المشتري أن يرى سبيّته في غرفةٍ جانبيةٍ..."[1].

ويبدو عبر هذه النصوص والمقاطع السردية، أنّ المتلقّي بإزاء رواية لا تختلف عما ذكرناه سابقاً من ناحية توفر أغلب شروط الرواية المتعددة الأصوات وخصائصها، فكلّ صوت من الأصوات الروائيّة تلك يحتفظ بوعيه الخاص ووجهة نظره التي أظهرها لنا السرد عبر وسائل تعبيريّة وفنيّة عدّة، فالحوارات والخطابات غير المباشرة، والمنولوج، وسرد الشخصيّات بصيغة ضمير المتكلّم، وكذلك عبر استبطان الراوي لأحاسيس ومشاعر هذه الشخصيّات، كلُّ ذلك قد جعلنا أمام وعي هذه الأصوات التي تميّزت بحضورها واستقلالها النسبيّ عن منظور الراوي ووجهة نظره الإيديولوجية، بيد أنّ هذا الأمر لا يعني أنّ هذه الرواية أو التي سبقتها هي رواية متعددة الأصوات. إذ يؤكد **حميد لحميداني** على مسألة الموقف النهائيّ الذي يصل إليه المؤلف في عمله الروائيّ؛ للتمييز بين نمط الرواية المونولوجية ونمط الرواية الديالوجيّة، وذلك في صدد حديثه عن **برسي لوبوك**، إذ قال: "فكثير من

[1] بنات لالش، ص٢٧٧ –٢٨٠.

الروايات التي تَأَمَّلَهَا وصَنفَّهَا في جانب الأسلوب الوصفيّ أو الأسلوب الدراميّ كانت كُلُّهَا تنتمي إلى الرواية المنولوجيّة؛ ذلك أنّ اختفاء الكاتب في الرواية قد لا ينتج بالضرورة رؤية ديالوجيّة خصوصا إذا تم التوصّل في الرواية إلى تأكيد حقائق نهائيّة وثابتة، ولو كان ذلك على لسان شخصيّات مُمَسْرَحَة"[1].

وتأسيساً على ما سبق، نجد أنّ الروايات – عينّة البحث– التي توفَّرت الباحثة على دراستها في إطار الروايات المتعددة الأصوات، تمتلك تعدديّة صوتيّة ظاهريّة وليست جوهريّة، بمعنى أنّها وعلى الرغم من امتلاكها ملامح الرواية المتعددة الأصوات وصفاتها، إلّا أنّ دفّة هذه الصراعات كانت موجّهة بالأخير إلى ما يخدم ويدعم إيديولوجيّة صوت دون آخر، والمتمثل هنا في(منظومة المكوّن الإيزيديّ)، على حساب حضور الصوت الآخر الذي مثّلته في هذه الروايات منظومة **داعش**، حيث كان حضورها حضوراً شكليّاً غير واضح المعالم، فلم نرَ المشاعر الذاتيّة والنفسيّة لهذا الصوت، عبر استعمال تقنيّة المنولوج الداخلي، أو تيار الوعي، أو المناجاة، كتلك التي وظفت مع المنظومة الأولى–المكوّن الإيزيديّ– ومعلوم ما لهذه التقنيّات والأساليب من دور في إظهار بعض ما يمتلكه الصوت من خصوصيّة وذاتيّة، وهو ما يدعونا إلى القول: إنّ الروايات قيد البحث التي جرى توصيفها على أنّها روايات ذات تعدديّة صوتيّة، فقد تبين بعد استقرائنا أنّها تنماز وتمتلك كثيراً من صفات الرواية البوليوفينة وخصائصها، وذلك من ناحية تعدّد الرواة والسرّاد، وتوظيف الكرونوتوب (الزمان، و المكان)، والشخصيّات، واللغات، وتنوّع الصيغ والأساليب، والمواقف والمنظورات السرديّة، إلّا أنّها مع ذا تفتقر إلى الديموقراطية في إظهار

[1] أسلوبية الرواية، ص٣٣.

الصوت الآخر كما ذكرنا قبل قليل، : "وهو أمر يحدّ من تكامل هذه الرواية ضمن إطار **البوليفونيّة** متعدّدة الأصوات، ويجعل من الرواية شكلاً ناقصاً ومقيّداً من أشكال الرواية متعدّدة الأصوات".[1] إذ يفترض في هذه الرواية أن تقترب من جميع الشخصيّات داخل المحكيّ الروائيّ بمسافة واحدة، وتترك أمر الحكم على الإيديولوجيّات للقارئ الذي تطرح أمامه أشكال الوعي كافّة، من غير التحيّز لشكل على حساب الآخر.

[1] الصوت الاخر الجوهر الحواري للخطاب ، ص٤٩.

الفصل الثاني
وجهة النّظر في روايات النّكبة الإيزيديّة على المستوى التعبيري

المبحث الأول: الخطاب المباشر

المبحث الثاني: الخطاب غير المباشر (الحر)

توطئة

إن الكشف عن وجهة النظر على وفق المستوى التعبيري يتطلب فهم الأسلوب التي وردت عبره، و بمعنًى أدق: إن وجهة النظر هي: "الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله"[١]. فقد أشار **بوريس أوسبنسكي** إلى العلاقة ما بين المستوى الإيديولوجيّ والمستوى التعبيريّ عبر استعمال بعض الخصائص الكلاميّة أو الأسلوبيّة الّتي تعد من الوسائل التعبيريّة،[٢] إذ يمكن لهذه الوسائل الّتي أسماها **أوسبنسكي** بالوسائل اللغويّة الثابتة للتعبير عن وجهة النظر[٣]، معرفة وتحديد رؤية العالم عند الراوي أو الشخصيّة عبر التحليل الأسلوبيّ لكلامهما[٤]. كما يمكن لهذه الوسائل التعبيريّة: "أن تشير بدقة إلى وجهة نظر أي شخصيّة يتبناها المؤلف فيما ينقله من سرد، فاستعمال الكلام شبه المباشر(في نص المؤلف)، مثلاً قد يشير بتحديد دقيق إلى استعمال المؤلف لوجهة نظر شخصيّة معينة"[٥].

أكد **أوسبنسكي** أيضاً :"أنَّ تحديد وجهة نظر أيديولوجية معينة عبر المستوى التعبيريّ قد يحدث في أي شكل فني يعتمد اللغة وسيطاً."[٦] وقد اتضح لنا في الفصل السابق، كيف أن وجهة النظر في المستوى الإيديولوجيّ أقل خضوعاً للصياغة الشكليّة، لأن التحليل فيه يعتمد على الفهم الحدسي، إلا أنها في هذا المستوى تكون أشد خضوعاً للصياغة الشكليّة، ولاسيما في الحالات الّتي يستعمل فيها الراوي لغةً مختلفةً في وصف الشخصيّات، أو أنه يُفيد بشكل أو أخر من الكلام

---

[١] ينظر: بناء الرواية، ص٢٢٢.

[٢] ينظر: شعرية التأليف، ص٢٤.

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص٢٥.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٥.

[٥] المصدر نفسه، ص٢٥.

[٦] المصدر نفسه، ص٢٥.

المنقول أو المبدل في وصفه، وعلى سبيل المثال، قد يصف الراوي في العمل نفسه إحدى الشخصيّات من وجهة نظر شخصيّة أخرى في البداية، ثمّ قد يلجأ لاستعمال وجهة نظره الخاصة،(أي يتحدث بصوته هو)، ثم يستعمل وجهة نظر شخص ثالث[١]. وكما هو معلوم أن كلّ قص يقوم على راوٍ يتكفّل بسرد الأحداث، ووصف الأماكن وتقديم الشخصيّات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها؛ وفي هذه الحالة توجد علاقة ديناميّة بين كلام الشخصيّة المنقول وكلام الراوي الناقل. وهي علاقة متداخلة ومعقدة في الوقت نفسه؛ وذلك لأن الراوي قد يقوم بنقل كلام الشخصيّة مثلما هو، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة؛ ومن هنا تتولد مستويات مختلفة في المنظور التعبيريّ[٢].

ومن المسائل الّتي أشار إليها **أوسبنسكي** هي مسألة التعالق بين كلام الراوي وكلام الشخصيّات، والّتي عبر عنها بقوله: "يتضح التغير في وجهة نظر المؤلف حين تنفذ عناصر من كلام شخص آخر في نص المؤلف وتقتحمه ... فتضمين عناصر من كلام الأخر هو إحدى الوسائل الأساسية للتعبير عن تغيرات وجهة النظر على المستوى التعبيريّ؛ فهي ليست محصورة أبداً باستعمال الأسماء الشخصيّة فقط." [٣] وناقش **أوسبنسكي** أيضاً الطرق الممكنة الّتي ينقل بها كلام الغير، ويعني بذلك الجمع بين كلام الراوي وكلام الغير، ولاسيَّما في الخطابات شبه المباشرة[٤].

---

[١] ينظر: شعرية التأليف ، ص٢٩.

[٢] ينظر: بناء الرواية، ص٢٢٢.

[٣] شعرية التأليف، ص٤٣.

[٤] ينظر: المصدر نفسه، ص٤٣.

كما بحث **أوسبنسكي** في هذا المستوى تحولات وجهة النظر، والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، فضلاً عن العلاقات الّتي يقيمها الراوي مع خطابات الشخصيّات ويحددها في وجهتي نظر، في وجهة النظر الأولى يكون الراوي موضوعياً، فيقوم بنقل خطاب الشخصيّات بتفاصيله حتى الصوتيّة منها. وهنا نكون بصدد وجهة نظر خارجيّة. أما في وجهة النظر الثانية فيأخذ الراوي وضع المقرر الّذي يتبنى وجهة نظر داخليّة لأن الراوي في هذه الحالة يتدخل في الخطاب بوساطة التوضيح والتفسير من غير أن يركز على جزئيّات الخطاب[١].

ومن المسائل الّتي طرحها **أوسبنسكي** في هذا المستوى مسألة تأثير كلام الراوي في كلام الأخر، فهو يرى أن إعادة صياغة الراوي لكلام غيره تبرز في الحالات الّتي نتعرف بها دواخل الشخصيّات وطريقة تفكيرها بصورة يبدو أنها تحاكي طبع الشخصيّة، في حين أن الإشارة إلى هذه الشخصيّة تتم بصيغة ضمير الشخص الثالث الغائب، فإذا قمنا باستبدال ضمير المتكلم بضمير الغائب فسيكون لدينا خطاب مباشر، إذ إنَّ استبدال الضمائر ببعضها يعد ممثلاً وظيفياً لعملية حصر بعض من أجزاء النص بين علامتي الاقتباس، وبهذه الطريقة يتكون لدينا شكل خاص من القص، و هو (المونولوج المرويّ)، وحالات كثيرة يكون هذا النوع إما ناتجاً من تدخل الراوي في كلام الشخصيّات، أو ينتج من تدخل الشخصيّات في نص الراوي؛ وقد لا يكفي استبدال الضمير وحده لكي يتحول النص من كلام الراوي إلى الخطاب المباشر للشخصيّات؛ ذلك أن الراوي ربما يعيد صياغة بعض كلمات الشخصيّة، أو قد يضفي عليها مسحة تنغيمية؛ وبهذا الشكل تختلط وجهة نظر الراوي بوجهة نظر الشخصيّة بشكل لا انفصال فيه في النص؛ ومن ثمَّ فنحن حين

[١] ينظر: تحليل الخطاب الروائيّ، ص٢٩٤-٢٩٥.

نتفهم مشاعر الشخصيّة من وجهة نظرها، فإننا سنصغي باستمرار إلى صوت الراوي[١].

ويشير **أوسبنسكي** إلى أن المنولوج المرويّ –الّذي يُقدَّمُ شكليّاً بضمير المتكلم أو الغائب– يحمل آثار إعادة الصياغة الّتي يجريها الراوي على النص أكثر من الخطاب المباشر للشخصيّة، والسلوك الفرديّ للشخصيّة، الّذي يظهر في كلامها المباشر، إذ غالباً ما يُقصيه الراوي في المونولوج المرويّ، ويقوم باستبداله بأسلوب الراوي نفسه، وكأنما الراوي هنا يقوم بدور محرّر يعيد صياغة خطاب الشخصيّة الخاص، ومن الممكن تأويل الفارق بين الأسلوبين على النحو الآتي: يمثل الخطاب المباشر لشخصيّة معينة (الحوار) واقعة موضوعية يسمعها الراوي، الّذي يقوم بانتحال صفة ناقل مخلص لتسجيل ما يسمعه، كما يعكس المونولوج المرويّ – من جهة أخرى– عالم البطل الذاتي وأفكاره، وفي هذه الحالة يركز الراوي على جوهرها لا على شكلها.[٢] وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن التطور الّذي طرأ على الفن الروائيّ أدى إلى انحسار صوت الراوي وبروز صوت الشخصيّة؛ وذلك بفعل ظهور تقنية البوليفونية في البناء الروائيّ الحديث، واتجاهه نحو المنظور النفسي الذاتي؛ ممَّا أدى ذلك إلى ظهور بعض الأساليب التعبيريّة الجديدة، ولعل من أبرزها ظهور المنولوج الداخليّ[*][١].

---

[١] ينظر: شعرية التأليف، ص٥٠–٥١.

[٢] ينظر: المصدر نفسه، ص٥١.

[*] كان يطلق على هذا الأسلوب بـ(الأسلوب غير المباشر الحر) إذ يجمع هذا الأسلوب بين خصائص الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر. ومكتشف هذا الأسلوب هو اللغويّ السويسري (شار بايي) عام ١٩١٢، ويختلف هذا الأسلوب عن الأسلوب المباشر بأنه: لا يشتمل على علامات التنصيص والشرطة، ولا يشتمل على بعض خصائص الجملة النحوية من مثل، صيغة المتكلم، والمخاطب، أو صيغ الفعل المضارع. كما أنه يختلف عن الأسلوب المباشر بعدة أمور منها: –لا يشتمل على التركيب من فعل القول أو ما يأتي في معناه،=

وبما أن الرواية هي ظاهرة متعددة الأساليب، وذات أنماط كلامية متنوعة ومتباينة في أصواتها؛ فإن المحلَّ ِل سيعثر فيها على وحدات أسلوبية غير متجانسة، توجد في أحيان عدَّة على مستويات مختلفة لغويّاً وتكون خاضعة لقوانين أسلوبية مختلفة[٢]. فالروائيّ أو الكاتب عندما يتوجه إلى فعل الكتابة فإنَّهُ لا يكتب بأساليب متعددة فحسب ولكنه أيضاً يحاول أنْ يُوظف هذه الأساليب ويتقمصها، ومن الممكن أيضاً أن يُدْخِلَ أُسلُوبَهُ إلى السرد، إلا أنه سيكون واحداً من بين الأساليب الّتي تتضمنها الرواية ،على أنَّ معناه لا يتحدَّد إلا ضمن علاقته بمجموع الأساليب الأخرى[٣].

ومن هذه الأساليب: أسلوب الخطاب المباشر، وأسلوب الخطاب غير المباشر، اللذان سنحاول تفحصهما في هذا الفصل في إطار المستوى التعبيريّ.

=ترد فيه بعض الصيغ الّتي تظهر في الكلام من مثل، التعجب والاستفهام، كذلك ترد فيه بعض الصيغ الّتي تظهر في الكلام من مثل التكرار والحذف، وأيضاً ترد فيه بعض المفردات الّتي تتعلق بالشخصيّة من مثل، الآراء أو المواقف الّتي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصيّة منها إلى طبيعة الراوي. ينظر: بناء الرواية، ص٢٢٣-٢٢٤.

[١] ينظر: بناء الرواية، ص٢٢٢-٢٢٣.

[٢] ينظر: الكلمة في الرواية، ميخائيل بختين، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٨، ص٩.

[٣] ينظر: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، حميد لحميداني، دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص٢٢.

المبحث الأول
الخطاب المباشر

إنّ أبرز ما يميز الخطاب المباشر هو اختفاء الراوي من المقاطع السردية، إذ تحل الشخصيّة مكانه لتعبر عن وجهة نظرها بشكل مباشر من غير تدخل منه. نلاحظ على هذه الصيغة من الخطاب أن دور الراوي يُمحى بشكل تام، وتعوض منه الشخصيّة[١]، وهنا يبدأ المتلقي باستقبال الأحداث من خلال الشخصيّة فقط، ومن دون أي تدخل خارجيّ. فالراوي في هذا السرد يترك وفي سياق سرده بصوته الكلام للشخصيّة، وهذا لا يعني أن الشخصيّة تقوم بفعل السرد، أو أن الراوي هو الشخصيّة الّتي تروي بضمير المتكلم، بل ما نعنيه هنا أن الراوي الّذي يروي بصوته عن هذه الشخصيّة يتقدم بها، وفي سياق راوية عنها، ويدعها تنطق مباشرة بصوتها[٢]، وفي هذا النوع من الخطابات يتعين على الراوي هنا أن يتخذ دور المتفرج، فلا يفرض صوته ولا لغته على الشخصيّة بل يعطيها حريتها اللغويّة والفكرية للتعبير، و: "يندرج الخطاب المباشر في قسم أنماط نقل الأقوال في النصّ السردي مقابل قسم نقل الأحداث في نطاق السرد ... وقوام هذا الخطاب قولٌ يصدر عن إحدى الشخصيّات فينقل بحرفيّته، ويرد الخطاب المباشر في أشكال هي: الحوار و المونولوغ... والخطاب الفوري"[٣].

ففي الحوار تبادر الشخصيّة بالكلام، إذ يقوم الراوي بقطع سرده ليأتي صوت الشخصيّة بنطقه الشفهي المباشر محاوراً المخاطب، ومن المؤشرات على الخطاب

---

[١] ينظر: تحليل الخطاب الروائيّ (الزمن السرد– التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافيّ العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧، ص١٧٩.

[٢] ينظر: تقنيات السرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، الفارابي، بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠١٠، ص١٦٥.

[٣] معجم السرديات، ص١٨٦.

المباشر أيضاً، استعمال صيغة الفعل المضارع، وهي صيغة يستوجبها الحوار؛ وذلك لأنه كلام يقع في زمن حاضر، فالكلام الحواري يظهر في السياق السردي ككلام في زمن حاضر، ويقع في سياق زمني سابق عليه[1].

ففي رواية: **عذراء سنجار**، و **شظايا فيروز**،و **شنكالنامة**، و**بنات خودا**، و**بهار**، و**شمدين** و **رزبست**؛ نجد أن الشخصيّات الروائيّة تروي الأحداث بلسانها؛ وهذا الأمر أدى إلى تراجع دور الراوي أو انحساره نوعاً ما؛ حيث إنَّ معظم الروايات مقسمة على فصول يتوالى على سردها شخصيّات الرواية، فضلاً عن سرد الراوي، وعند تفحصنا لوجهات النظر الّتي تتمظهر في إطار المستوى التعبيريّ وعبر الأسلوب المباشر، وجدنا أنها تعبر عن وعي الشخصيّة ومنظورها للأحداث.

ففي رواية **عذراء سنجار** تأخذ الشخصيّات حيزاً كبيراً من السرد عبر سردها للأحداث بلسانها، أو حينما تجري حوارات مع بعضها، و عبر أسلوبها الخاص الّذي يعكس بيئتها والمستوى الاجتماعي الّذي تنتمي إليه، فضلاً عن توجهاتها الإيديولوجيّة، كما في هذا الحوار بين **سربست** و **شرمين**.

:"امرأة مسنّة عرفته فاستوقفته وكلمته من وراء نقاب أسود تفوح منه رائحة ما: أنت...؟

-أنا...

-يا عيني عليك يا ابني ..انا شرمين جارتكم..

-أهلا خالة..

[1] ينظر: تقنيات السرد الروائي، ص١٦٤.

الرحمة لأهلك يا ابني .. لم يسلم منّا لا شيعي ولا سني ولا إيزيدي ولا مسيحي ولا كردي ولا عربي. قتلوا أولادي وأسروا زوجي .. لم أتصور انك حيّ.. ضاعت شنكال وضِعنا يا ابني .. خودا على الظالم.."[١].

و نلاحظ هنا كيف أن الأسلوب التعبيريّ للخالة **شرمين** قد عكس وجهة نظرها ورؤيتها للعالم عبر معجمها اللفظي الخاص والذي عكسته لفظة **خودا** من جهة، وأيضاً عكس وجهة نظرها الإيديولوجيّة حيال إجرام **(داعش)** وظلمه للعراقيين جميعهم، ولاسَّيما أنَّ: "المتكلم في الرواية هو دائماً، وبدرجات مختلفة، منُتج إيديولوجيا وكلماته دائماً هي عينة إيديولوجية (Ideologwme)"[٢]. وينطبق الشيء عينه على خطاب المرأة الحامل الّتي فتحت أبواب بيتها للإيزيديين الناجين من جحيم الموت أو الفارين منه، وذلك في حوارها مع الفتى المسلم إذ يكشف عن وجهة نظرها الإيديولوجيّة، فضلاً عن اتسامه بروح الحكمة والتسامح الديني: "**تشبث بإسلامك فهو شجرة الّتين في روحك وقلبك الّتي يريدون حرقها بفتوى جاهلية.. لا عليك منهم فهؤلاء عصابات وليسوا إسلاماً. لكن احذرهم يا فتى .. لديهم قطع الرقبة أسهل من قطع جبنة طرية**".[٣] هذه التوصية من المرأة تأتي في وقت مهم؛ إذ إنَّ ردود الأفعال ضد الدين تكون مضاعفة؛ فـ**(داعش)** الّتي تقتل وتسبي باسم الإسلام تشكل حافزاً لمناهضة الدين؛ في حين يأتي هنا صوت العقل من أجل إعادة قراءة الأمور بصيغة هادئة ومحايدة تبتعد عن التعصب الديني، ولا سيما وأنَّ **(داعش)** كانت تكفر وتسبي وتقتل وتنتهك الحرمات باسم الدين الإسلامي، إلا أننا نجد هنا رؤية ونظرة موضوعية إلى الأمور من لدن المرأة الحامل، فليست **(داعش)** من يمثل

---

[١] عذراء سنجار، ص ٧١-٧٢.

[٢] الخطاب الروائيّ، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية، ١٩٨٧، ص٩٠.

[٣] عذراء سنجار، ص١٦٧.

الإسلام، ولا أساليبها التكفيرية و الإجرامية تمت إلى الإسلام بصلة؛ والدليل على ذلك موقف الفتى المسلم الّذي تبنى قضية البحث عن **نشتمان** مع والدها **سربست**، وهذا يؤكد وجود وجهة النظر المعارضة للفكر المتطرف الّذي جاء به **(داعش)** وانتهجه، جاعلاً من الدين الاسلامي غطاءً له، إلا أن الأحداث والوقائع الّتي جرت على أرض الواقع وفي المتخيل السردي قد كشفت عن وجهة نظره وتوجهاته الإيديولوجيّة الحقيقية، وهي مرفوضةٌ من لدن المسلمين بشكلٍ واضح وصريح، ومن ذلك على سبيل المثال: خطاب **زهراء الكربلائية** الّذي يعبر عن وجهة نظر المرأة المسلمة تجاه ما حصل من ظلم وانتهاك صارخ وخطير، وبخاصَّةٍ الظلم الّذي وقع على المرأة الإيزيدية، وذلك باستعمال وتوظيف التقنيات التكنولوجية الحديثة[*]، ولا سيما وسائل التواصل الاجتماعي (برنامج فيس بوك).

:"كلنا أخوان في هذا الوطن ولن يفرقنا دين ولا طائفة سياسية ان شاء الله. الأيزيديون اخواننا في الهم المشترك وما وقع عليهم من ظلم كبير من قبل قطعان داعش والله يحز بالنفس.. ولا نعرف أي دين هذا الّذي يسبي النساء ويعرضهن للبيع والشراء في الأسواق ؟ حسبنا الله ونعم الوكيل ولا إله الا الله محمد رسول الله."[1]

أما خطاب **دلشاد** فهو خطاب تغلفه روح اليأس والإحباط ؛ وذلك بسبب حادثة إعدام **عيدو** بتلك الطريقة المروعة، وفي الوقت نفسه يعكس ما يعانيه من صراع داخليّ وقلق نفسي عقب التحولات السياسية والاجتماعية الّتي حدثت في سنجار، و الّتي أرغمته على الدخول في الإسلام، ومن ثمَّ الانخراط في صفوف **(داعش)**.

---

[*] جاء توظيف التقنيات التكنلوجية (السوشل ميديا) في ثلاث روايات، وهي :(عذراء سنجار، بنات لالش، بنات خودا).

[1] عذراء سنجار ، ص٤٠١.

فعلى سبيل المثال نجده في هذا الحوار مع زوجته **بروشي** يطلق على نفسه بعض النعوت والأوصاف السيئة، نحو: (قرباشي، وخائن، وجبان، وضعيف) .

:"- منذ أن أحرقوا عيدو بتلك الطريقة المهينة أحسست إني أحترق معه وروحي تحولت إلى رماد.. أحسست أني خائن وجبان وضعيف.. لست شنكالياً أصيلاً يا بروشي.. أنا قرباشي صغير لا حول لي ولا قوة.. لستُ إنساناً.. إني أندثر يا بروشي[1]" .

وممَّا يُلاحظ على هذه الرواية أنَّها تَحْفِلُ بكثيرٍ من الحوارات الّتي تطرح مواقف فكرية وإيديولوجية عميقة تعبر عن وعي شخصيّاتها الروائية، فنجد مثلاً الحوارات الّتي تناقش موضوع الأديان، وتعبر بجرأة عن موقفها منها، و لا سيما الحوارات الّتي دارت بين **سربست والراهبة تالين،** وبينه وبين **والمرأة الحامل،** كما جاء في هذا الحوار بين **سربست** و الراهبة **تالين،** حيث تنكشف فيه وجهات النظر المتعارضة عبر أصوات الشخصيّات التي جاءت معبرةً عن فكرها وانتمائها.

:" – سيأكل هذا الدين نفسه بنفسه في المستقبل القريب. هذه حتمية تاريخية. الناس دخلت عصراً جديداً من الحياة وما الدين الا معوق لا يصلح كثيراً في هذا الزمن...

- هل تنوي الخروج من الدين ؟

- عندي حلم أخير هو نشتُمان. هي ديني الوحيد فإن عجز الدين عن جلبها لن أعجز كأب مهما طال بي الوقت والشهور والسنوات.

- لكنك ترتكب معصية يا أخي.

- هذا ما جناه عليّ الدين.. علي أن أسارع للبحث عن ابنتي"[2].

---

[1] عذراء سنجار ، ص٢٥٥.

[2] المصدر نفسه، ص٣٣٤-٣٣٥.

ويعد توظيف التعدد اللغويّ من الأمور المحمودة داخل المتن الروائيّ، إذ تتجلى به وجهات النظر التعبيريّة، فالرواية كما يرى **باختين** هي:" تنوع كلامي، (وأحيانا لغويّ) اجتماعي منظّم فنيّاً، وتباين أصوات فرديّة، والتفكك الداخليّ للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية، وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة،... ولغات أجناس أدبية، ولغات أجيال وأعمار متفاوتة، ولغات اتجاهات، ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة...هو المقدمة الضرورية للجنس الروائيّ"[١].

فقد برزت لدينا في هذه الرواية توظيفات عدَّة للعامية، ومنها على سبيل المثال: مناجاة الفتى المسلم لـ **نشتمان** :"**نشتُمان.. بابو يبحث عنكِ ..انت وين..!**"[٢]. وأيضاً يظهر استعماله اللهجة العامية في كلامه عن **أبو عكاشة الكويتي: " يقول لي أبو عكاشة الكويتي ونحن نتوجه إلى منطقة النبي يونس في الجانب الأيسر من المدينة:**

-اسأل يا ولد عن مكان السبايا اللي بالموصل..أريد أشتري سبية إيزيدية (زغيرة)"[٣].

إن توظيف اللهجة العامية حتى وإن كانت بعبارات قصيرة منثورة داخل فصول الرواية قد أعطى الشخصيّات نوعاً من الاستقلالية داخل النص الروائيّ، ولا سيما العبارات الّتي تعكس انتماءهم الديني، وبالنتيجة تعكس تمسك الشخصيّات بانتماءاتها وهويتها الدينية من جهة، وكذلك تظهر طبيعة بيئاتهم الاجتماعية من جهة أخرى، فضلاً عن إعطاء الشخصيّات مسحة من الواقعية. فكل شخصيّة من شخصيّات الرواية كان لها معجمها اللفظي الخاص بها؛ فقد رأينا كيف أن خطاب

---

[١] الكلمة في الرواية، ص١١.

[٢] عذراء سنجار، ص٣٨٠.

[٣] المَصدَرُ نَفسُه ، ص٣٨١.

الراهبة **تالين** الّذي تغلفه المسحة الدينية يختلف عن خطاب **سارات** المهندس الزراعي الّذي ينحو نحو نقد الدين، وكذلك خطاب **المرأة الحامل** الّذي يتصف بالتسامح وروح المحبة، و خطاب **دلشاد** الّذي اتَّسم بالذل؛ لرؤيته **عيدو** المجنون يحترق أمامه، فضلاً عن شخصيّات الرواية الأخرى؛ ومن ثمَّ فإنَّنا أمام عمل روائي تميزت خطاباته بالتباين، واختلاف الأساليب اللغويّة والصيغ السردية،؛ وقد ساعد ذلك الاختلافُ الثقافيُّ للشخصيّات وبيئاتها الاجتماعية؛ وقدرةُ الكاتب على توظيفها بشكل فني داخل السرد.

ومما لا شك فيه أن الروائيّ يلجأ أحياناً إلى كثير من الوسائل والأساليب التعبيريّة لتقديم عالمه الروائيّ، وما يتضمنه من أحداث وشخصيّات وأفكار وروئ تتصارع في داخل بنيتها لتحقق وجودها وكينونتها، وعبر هذه الأساليب يتم الكشف عن وجهة النظر التعبيريّة الّتي يتخذها الكاتب في سرد أحداث روايته، وتقديم عوالمها[١].

ففي **شظايا فيروز** يدار السرد عبر الراوي وشخصيّة **فيروز** الّتي نتعرف أفكارها وعوالمها الداخليّة الّتي تكشف عن وجهة نظرها تجاه الأحداث، بوساطة ضمير المتكلم؛ إذ إنَّه:" يتيح لها الحديث عن أفكارها، ودمج هذه الأفكار بسرد الأحداث والمواقف مكونة وحدة أسلوبية خاصة"[٢].

فبطلة الرواية تبدأ بسرد قصتها مُذْ أن أحسَّت بمراقبة **مراد** لها قبل هجوم **(داعش)** على قريتها وأخذها سبية مع بقية النساء.

---

[١] ينظر: البنية السردية في روايات سميرة المانع، زينب جاسم محمد الشجيري، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، ٢٠١٥، ص١٠٤.

[٢] البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص١٤٣.

ففي هذا الحوار بين **فيروز** وعمتها نديمة تتكشف وجهة النظر التعبيريّة لهما تجاه الآخر العربي .

:"كانت جالسة خلفي على ركبتيها تمشطني كما اعتادت والفانوس قد رسم ظلينا على الحائط. قلت لها حين انتقلت بالمشط إلى الجهة اليسرى:

((هناك من يراقبني وأنا في العمل)) .

توقف المشط وتحرك ظلها ببطء قبل أن تنادي وهي تضع يدها على كتفي اليمنى :

((يا شيخ آدي)) .

ثم سألتني هامسة في أذني :

((هل قال لك شيئاً. هل هو من البيشمركة أم الجيش أو الشرطة؟)) .

((إنه شاب من قرى العرب يشتري مني البصل كلّ يوم ولا أرد عليه مطلقاً حين يتكلم. ماذا أقول له وأنا أصلا لا أعرف العربية)) .

سمعت رنة صدرها وهي تضربه بيدها

((قد يكون إرهابياً)) [1].

ونلاحظ عبر هذا المقطع حجم الإحساس بالخوف والخشية من الآخر، و يشير هذا الكلام أيضاً إلى وجود خطر تمثله بعض الجماعات المتطرفة والمتشددة قبل هجوم **داعش** على مناطق الإيزيديين، وإلا من أين جاءت العمة **نديمة** بهذا التعبير (الإرهابيين)؟!، وممَّا يُلاحظ أيضاً أن شخصيّة العمة **نديمة** قد استعملت معجمها اللفظي الخاص من خلال لفظة **يا شيخ آدي**؛ وهذا ما يعطي للشخصيّة خصوصيتها وتميزها؛ فضلاً عن ابراز صوتها داخل السرد .

---

[1] شظايا فيروز، ص٣٧-٣٨.

وفي مكان آخر من الرواية وعبر تقنية (المنولوج الداخليّ) تعبر **فيروز** عن وجهة نظرها تجاه **مراد** الّتي يشوبها الخوف و الشك بعد اجتياح **(داعش)** لقريتها وأخذها مع بقية النساء سبايا لديهم، وهي مخاوفُ كانت قد زرعتها العمة **نديمة** في داخلها كما رأينا قبل قليل، فضلاً عن أن **فيروز** نفسها قد شاهدت **مراداً** وهو يتبعها قبل الاجتياح بفترة وجيزة.

:"((ماذا لو كان واحداً من هؤلاء الإرهابيين)) تساءل صوت من داخليّ. تلفت على الفور، تذكرته يتبعني بسيارة بيضاء إلى القرية قبل أيام. الصوت ذاته عاد ليسألني: ((هل كان واجبه مراقبتك طوال تلك الفترة استعداداً لهذا اليوم؟))"[1].

فمن خلال هذا المونولوج الداخليّ لـ**(فيروز)** الذي عرضت فيه وبشكل مباشر أفكارها وهواجسها الداخليّة حيال **مراد**، استطعنا أنْ نفق على وجهة نظرها تجاه **مراد**.

ويكشف لنا حوار الشخصيّات المباشر عن فلسفتها في الحياة، وما تتبناه من إيديولوجيات، فوجهة نظر **الحاج بومة** مثلاً إزاء فلسفة الموت والحياة، وما يتبناه من أفكار وإيديولوجيات، قد بدت واضحة في حواره مع **مراد** عند لقائهما للمرة الأولى: **"((الإنسان يخاف دائماً من أشياء يجهلها، ولهذا تجده متشبثاً بالحياة ويحارب من أجل البقاء فيها حتى آخر نفس ظنّاً منه أنها أفضل من الموت))...((الحياة متغيرة مثل رمال الصحراء لا تستقر على حال، مليئة بالصراعات والتناقضات. أما الموت فثابت، وجهته واحدة مهما تعددت طرق وصوله. عادل لا يفرق بين غني أو فقير، متعلم أو أمي، مؤمن أو كافر))"**[2].

---

[1] شظايا فيروز، ص٥٩.

[2] المصدر نفسه، ص٩٦.

و في رواية **بهار** إذ نتعرف عبر سردها وسرد **فيفيان** على أحداث الرواية التي تبدأ عند دخول**(داعش)** إلى قريتها، عبر تقنية الاسترجاع، إذ :"يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[١]. فتتجلى وجهة النظر التعبيريّة من خلال الأسلوب المباشر الّذي يتجسد عبر سرد و حوارات الشخصيّات، أو من خلال المنولوج.

وتبرز وجهة النظر التعبيريّة لـ**(بهار)** عبر خطابها الّذي ترويه بصيغة ضمير المتكلم :"**سأعذر نفسي على فكرتها المجنونة، لمّا طلبت أن أقيم حفلة عيد ميلادي هذه السنة، على الرغم من اعتراض والدي على ذلك، كون الوضع العام لمدينة الموصل وما يجري فيها عبارة عن مستشفى للجملة العصبية، تعجّ بمجانيين ومرضى نفسيين لظروف كثيرة، وسأفترض لتوصيف حالة المدينة، أن إدارة المستشفى وحراس بوابتها الرئيسة، نسوا... أو تناسوا غلق البوابة بحذر وإحكام، وكان من نتيجتها أن إدارة المستشفى استيقظت صباح اليوم التالي، على عربدة مجانيين ومرضى نفسيين أطلقوا بالعشرات لشوارع مدينة نائمة تلك الليلة بهدوء وسكينة. وكان في المرضى الكثير ممن دفعهم الظرف النفسي، وعقدة السيادة والتسلط والرغبة (السادية) بإيذاء الغير**"[٢].

ويلاحظ أنَّ وجهة النظر التعبيريّة لـ**(بهار)** قد جاءت معبرة عن رؤيتها للحدث، وهو دخول **(داعش)** إلى الموصل، وذلك عبر أسلوب تعبيري يجسد وعي البطلة للأحداث الّتي أدت إلى حدوث هذه النكبة. وبحسب **أوسبنسكي**، فإنه بإمكان الملامح التعبيريّة –أي الوسائل اللغويّة الثابتة للتعبير عن وجهة النظر– أن تقوم بوظيفتين، الأولى: هي تحدّيد سمات الشخص الّذي ينتمي إليه ذلك الملمح الأسلوبيّ

---

[١] بناء الرواية، ص٥٨.

[٢] بهار، ص٢١.

الخاص؛ وبهذه الحالة يمكننا تحديد رؤية العالم عند الشخصيّة أو عند الراوي، عبر التحليل الأسلوبيّ لكلامه، والثانية: أنّ الملامح التعبيريّة بإمكانها أيضاً الإشارة بدقة إلى وجهة نظر أي شخصيّة يتبناها الراوي في ما ينقله من سرد[١]. وعلى سبيل المثال تتكشف وجهة النظر لـ(**أبي البراء**) تجاه (**داعش**)، في هذا الحوار مع **فاروق**.

:"-**هم بفعلة الانغماس، هذه الّتي أُمرونا بها، يريدون أن يفرغوا ساحة الموصل من كلّ عنصر قيادي بارز فينا .**

...

- سيرثون العرش الّذي نبني لهم فيه.

وأضاف :

- حرّضنا ست محافظات لأجلهم، وهنا نحن ينتهي أمرنا بين صراعات يختلقها عناصرهم معنا، ويفتعلون ألف سبب لنشوبها مع عناصرنا، والتكليف بمهمات لا رجعة فيها للذي ينفذها، وبين سندان مطرقة الجيش، وفتوى المرجعيات في النجف، الّتي بدت نتائجها تلوح في الأفق لغير صالحنا وصالح التنظيم..."[٢].

ومن خلال قراءة مبسطة لوجهة النظر هذه سنجد أن خطأً وقع به الكاتب في هذا الحوار؛ وذلك أنَّ عناصر تنظيم **داعش** لا تتبنى كلمة (تنظيم)، بل يستعملون كلمة (الدولة) بلحاظ أنهم دولة إسلامية -بحسب ادعائهم-؛ ولهذا فإن وجهة النظر هنا غلب عليها وجهة نظر الكاتب لا الشخصيّة، ولا سيَّما وأن الشخصيّة تمثل إحدى القيادات المهمة في التنظيم.

---

[١] ينظر: شعرية التأليف، ص٢٥.

[٢] بهار، ص٧٩.

وفي رواية **بنات خودا**، تتكشف وجهة النظر التعبيريّة للشخصيّات عبر أساليب لغويّة متعددة ومتنوعة لجأ إليها الكاتب، ومعلوم أن هذا التنوع والتعدد في الأساليب يضفي بعداً فنيّاً، ويسمح للأصوات الروائيّة بالتعبير عن نفسها واظهار الخصائص الأسلوبيّة واللغويّة في كلامها[١].ويمكن عد أسلوب التهجين والحوار من هذه الأساليب الّتي تحقق تعددية أسلوبية ولغويّة للرواية، فالتهجين بوصفه أحد هذه الأساليب الّتي تحقق التنوع التعبيريّ في الرواية هو على حد قول باختين: "مَزْجُ لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديّاً"[*][٢] ويؤكد **باختين** في هذا الصدد أهميَّة المظهر الفرديّ للتهجين الأدبيّ، بقوله:" يكون المظهر الفرديّ ضرورياً لتحيين اللغة وربطها بكيان الرواية (مصائر اللغات تتشابك هنا مع مصائر المتكلمين الفرديّة)، كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر السوسيو – لساني... وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديّين، على صوتيّن، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين –لسانيين"[٣].

وذلك كما في هذا الحوار لما سُمي **بـ(سيد المجموعة)** الّتي هجمت على بيت **نارين** .

---

[١]ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص١٢٢.

[٢]الخطاب الروائيّ، ميخائيل باختين، ص١٤،و يؤكد باختين على مسألة "الطابع الأدبيّ القصدي للتهجين، ثم تمييزه بين نوعين من التهجين: التهجين القصدي الإرادي والتهجين اللاإرادي. وتبعًا لهذا التمييز، فإن صورة اللغة في الرواية يتحتم أن تكون هجينًا أدبيّاً قصديّاً، فالروائيّ، وهو يلجأ إلى التهجين قصد تنويع أسلوبه الروائيّ، توجهه مقصدية فكرية وجمالية؛ وبهذا يكون التهجين علامة ملغية لبراءة مزعومة تربط الروائيّ باللغة، بينما التهجين اللاإرادي يحدث بين اللغات في كلام الناس اليومي بطريقة بسيطة، وبدون أية خلفية، أو فعل إرادي، يصعد من حدته ونبرته؛ ولذلك فإن هذا التهجين اللاواعي يفتقر إلى أي مظهر استطيقي، بينما التهجين الأدبيّ القصدي داخل الرواية يهدف إلى خلق مسافة جمالية بين اللغات والأساليب". حوارية الخطاب الروائيّ، ص٤١.

"-((**رجالكم فئران من عبدة الشيطان، سنذيقهم سمَّ كفرهم. انتظرناكم طويلاً لترتدُّوا إلى دين الله، لكنكم لم تحسبوا أننا سنأتي إليكم بالذبح، كما أمرنا تعالى. هيَّا إلى الخارج، جميعاً بدون استثناء**)) .

-((**داكي نه ترسه، ئه م دي لكه ل ئيك مينين، نه ترسه**))، **لا تخافي أمي سنظلُّ معاً، لا تخافي**"[1]. ومن الملاحظ أيضاً على خطاب سيد المجموعة الّذي حكم على هذا المجمتع -الإيزيديين- بالموت، أنه خطاب دوغمائي لا يعترف بمنطق الإنسانية أو الحرية الدينية، فهو يرى أنه وحده من يمتلك الحقيقة وعلى الأخرين أن يخضعوا لمنظوره ورؤيته للأمور والأحداث.

ويأتي توظيف هذا الأسلوب-التهجين- في هذا النص لـ(**عدي**) عم **أزاد**، الّذي يقول فيه : "**هويتنا لا تزول بزوال لالش أو عين سفني أو حتى العراق بأسره. هويتنا يجب أن تكون باتساع الأرض كلَّها...**

أنا أحفظ جيداً هذه الحكمة: ((حجاجو نجا بحجيدا وبيلامنين خو ندربنا بريدا حج اوا تو تيدا)) . لا تتعب نفسك وتسلك طريقاً بعيداً إلى الحج، فحجُّك الّذي أنت فيه"[2].

ونلاحظ على هذه الأمثلة أن هذا التهجين الّذي تضمنته النصوص الروائيّة قد جاء بشكل قصدي من لدن المؤلف، عبر إدراجه للتعابير باللغة الكردية داخل النصوص الروائيّة، وهذا بدوره يساعد على إبراز السمات والخصائص اللفظية واللغويّة للشخصيّة، ويبدو هنا أن الروائيّ يحاول الاعتماد على مفهوم الإيهام بالواقع الّذي يعد ركيزة مهمة في بناء الرواية، فكلما كانت الرواية أقرب للواقع وتشعر القارئ بأنها حدثت فعلاً، كان تفاعل القارئ معها بصورة أكبر؛ ذلك أنَّ :"التهجين هو

---

[1] بنات خودا، ص٥٢.

[2] المصدر نفسه، ص٢٠٤.

مظهر من مظاهر حداثة الراوية، وهو أيضاً سر تجديدها وتفردها وتميزها وإبداعها، مادامت ترتكن إلى التعددية الديمقراطية على جميع الأصعدة والمستويات التلفظية"[١].

ويكشف المعجم اللفظي للشيخ عمر عن صوته الّذي يغلب عليه الخطاب الديني من خلال الخطاب المباشر:

"ها هم إخوتنا اليوم في سوريا والعراق، يجاهدون الجهاد الحسن في سبيل ربَّهم، وعيونهم مسمَّرة على أعتاب الجنَّة.

عايشت إخواناً لنا في العراق، باسمين، ضاحكين، مقبلين على القتال، إقبال الليث على الفريسة. سألتهم عن زوجاتهم...

((والله منيتنا الشهادة اليوم قبل الغد، فتكون لنا الجنَّة وحورياتها))

...

اصبروا، ماهي إلا لحظات وتنعمون بخيرات الجنَّة، إن شاء الله. ففيها ((فاكهة مما يتخيرون، ولحم طير مما يشتهون))."[٢]

وهنا نجد أن الخطاب يركز على قضية مهمة في الخطاب الداعشي الّتي هي الكبت الجنسي، فكثيراً ما يرتكز الخطاب الجهادي على وعد بملذات جنسية في الجنة؛ وهو الّذي يدفع المقاتلين إلى الاندفاع في القتال.

أما رواية **شنكالنامه،** فالملاحظ عليها هيمنة أسلوب لغويّ واحد على مجمل السرد؛ ويبدو أن طبيعة الكتابة السردية الّتي تنحو نحو الشعرية أحد أسباب طغيان لغة واحدة داخل الملفوظ السردي؛ فالرواية ذي لا تحفل كثيراً بالتعددية اللغويّة

---

[١] مفهوم التهجين وآلياته في الراوية، (رواية "شعلة ابن راشد" لأحمد المخلوفي أنموذجا)، جميل حمدواي، الطبعة الأولى، ٢٠١٩، ص٣٠.

[٢] بنات خودا، ص٢٥-٢٦.

والتعبيريّة سوى في بعض الحوارات الّتي دارت بين الشخصيّات، وعبرت بشكل مباشر عن منظورها ورؤيتها للعالم عبر أساليب تكشف عن توجهها الإيديولوجيّ، ولاسيما ما يتعلق بشخصيّة **دهمات** الذي يشير معجمه اللفظي إلى توجهه السياسي، و على سبيل المثال هذا النص الّذي يُظهر هذا التوجه:

"**درست في بغداد بضع سنوات. أنهيت الدراسة الجامعية في قسم التاريخ. كي أكتب عن تاريخ الإيزيديين المغيب. اجتزت الماجستير بتفوق. بدأت رحلتي من <<الشك إلى اليقين>>. لم أكن أومن بكل ما قاله السابقون. انضممت إلى خلايا الحزب الشيوعي العراقي. لأنه كان أحد أكثر الأحزاب الّتي رأيتها تستوعب حالّتي كإيزيدي، لكنني تركته. وما زلت مؤمناً بأفكاره. أنا إنسان، وأنا كردي، وأنا إيزيدي، وأنا أممي.**

هذه المعادلة ربما لم يفهمها رفاقي

قال لي المسؤول الحزبي:

رفيق، عليك التخلص من الأفكار القومية

رفيق، عليك أن تخفف من إيمانك بالغيبيات..."[1].

وشخصيّة الإعلامي المسلم الّذي جاء من دبي لأجل مهمة وقضية إنسانية سيطرت على تفكيره، وأصبحت هاجساً يؤرقه، وهي قضية (السبايا)، إذ تطغى على معجمه اللفظي المصطلحات الإعلامية: "**لم لا نذهب إلى الجبهة قلتها لصديقي؟**

لست مراسلاً حربياً. أنت في مهمة لمعرفة أحوال المدنيين المهجرين والّذين ظلوا يعانون من وطأة غزو الأوغاد لديارهم حقيقة، أنا لا أريد أن أفهم ما جرى-

[1] شنكالنامه، ص٢٨.

فحسب- بل أن أعد ريبورتاجات كي أوصل أصوات السبايا إلى أوسع دائرة ممكنة. تلك مهمة أي إعلامي يحترم رسالته"[١].

فضلاً عن خطاب **روكا**، الّذي يتسم بالروح القتالية والانتقامية، ورغبتها الجامحة في الثأر للنساء الإيزيديات اللواتي سبين على أيدي **(داعش)**.

:"رشحت اسمي مع أسماء أخريات.

لابد أن نثأر. أمس استعرضوا لنا عبر فضائية(روناهي) الكثير. اقشعرَّ بدني مما وجدت. البيشمركة تخلوا عنا. هل سمعت بأخبار المجازر الّتي تمت؟. هل علمت أن كلاب داعش تعاملوا مع بناتنا ونسائنا على أنهن سبايا. واتخذوا أطفالنا كغلمان؟... سأقاتل من أجل أن تتحقق الأحلام الّتي خططنا لها. سأقاتل من أجل تحرير أسيراتنا وأسرانا. من أجل تحرير تراب شنكال".[٢]

وعلى الرغم من وجود التعددية الصوتيّة في الرواية، و تمتع الأصوات بنوع من حرية التعبير عن نفسها، إلا أننا لا نكاد نرى تبايناً واضحاً في الأساليب التعبيريّة للأصوات داخل فصول الرواية، إذ تكاد تكون متشابهة على الرغم من الاختلافات الطبقية والثقافيّة والعمرية للشخصيّات، فضلاً عن وجود التباين الإيديولوجيّ في وجهات النظر:" وبما أن الرواية من هذا الجانب مثلها مثل المسرح، تعطي الفرصة للذوات الأخرى لكي تعرض نفسها بأمزجتها المختلفة وأساليبها المتميزة، وهكذا فالكاتب أو(الراوي الّذي ينوب عنه) يتقمص كلّ الأدوار ويصطنع أساليب الشخصيّات المؤدية لها، ومن الطبيعي أن تكون هذه الأساليب المستخدمة هي غير الأسلوب الخاص للكاتب"[٣].

---

[١] شنكال نامه، ص٣١.

[٢] المصدر نفسه ، ص٤٨.

[٣] أسلوبية الرواية، ص٥٤.

أما رواية **رقصة الجديلة والنهر**، فيدار السرد فيها عبر وعي الراوي الّذي فرض هيمنته على السرد، والّذي يبدو أنه صوت الروائيّة نفسه؛ وهي لا تختلف عن سابقتها بهيمنة اللغة الشعرية على السرد، كما نجد فيها توظيفاً للرمز وللعجائبية، ويبدو أن هينمة اللغة الواحدة على السرد؛ وعدم مراعاة خصوصية الأصوات ولا التباين الاثني والقومي لها، حال دون بروز التعدد اللغويّ والتعبيريّ في الرواية بشكل ملحوظ، ومع هذا استطعنا رصد بعض ما يميز أو يطغى على خطابات الشخصيّات من سمات تعبيرية، وعلى سبيل المثال خطاب شخصيّة **أم جوان** الذي طغى عليه الحماس و الحكمة، فهي تقول في هذا النص:"– **ليتنا نستطيع التحدث عن السلام والحب والأمان بدلاً عن الموت والخراب والاغتصاب، ليتنا فعلاً نسترجع بناتنا وأبناءنا بالقهر والدموع!**

علينا أن نفعل شيئاً، قوموا واكتبوا عن طريقة الخلاص، انظروا إلى السماء ولا تنظروا تحت أقدامكم.

قالتها بصوت أقوى من السابق وبحزم:

–نعم، إذا لا نغير ونتغير ليس لنا حق الحياة"[1].

وتبرز وجهة النظر التعبيريّة عبر خطاب **هافال** الّذي يتسم خطابه بنقد السلطة الحاكمة، إذ يرى أنها تتحمل مسؤولية ما حدث من إبادة راح ضحيتها الآلاف من الناس الأبرياء.

[1] رقصة الجديلة والنهر، ص٣١–٣٢.

:"- هكذا حصل فجأة في الموصل، منع تجوال، وباتت الناس في البيوت في سبات تام لا يعرفون ما القادم.

وحين يسأل السكان عن الأسباب يكون الرد (دواعي أمنية) ... بينما احتشدت (داعش) بوصولها على متن طائرات حديثة....

النازحون تثقلهم المأساة وهول المفاجأة يدمي قلوبهم، يمشون بلا عنوان وقد خذلتهم الحياة"[1].

أما رواية **رزبست** فإنها تشترك مع الرواية السابقة بهيمنة أسلوب المؤلف على السرد، إلا أننا نجد في بعض المواضع توظيفاً للهجة العامية، كما نرى في هذا الحوار الّذي دار بين **رزكار** و**عبد المجيد السياف** و**بيتر**.

:" يا عبد المجيد...لِمَ تركتَ أرضكَ والتحقتَ بنا؟...

أليس الأولى أن تُدافع عن الُقدس حتى نبلغ أرضكم بانتصاراتنا؟

-انتصارات!

-نعم .. ألا تُشاهد شوارع المدينة زُينت بعبارات القُدس؟

هزّ راسه وقال:

-لنُغَير الموضوع...

-طيب.. ماذا عن أهلك؟

-تركتهم في رعاية الله!

...

-عجيب أمركم، تركت أرضك؛ لتلتحق بجند الخلافة، اليهود يسكن على بعد (شمرة عصا) منك.

---

[1] رقصة الجديلة والنهر، ص٣٤-٣٥.

...

انزعج (عبد المجيد السياف) كثيراً من أسلوب حواري معه، بان على ملامحه مدى غضبه، تدخل بيتر على الفور

قائلاً (المثل يقول اليدري يدري والما يدري كضبة عدس)

ابتسمت وقلت:

-شجاب الكبة عالجلاق؟."[1]

يتضح لنا في هذا المقطع أن توظيف العامية، جاء عبر الامثال الشعبية المتداولة.

وتتجلى وجهة النظر التعبيريّة **لـ(رزكار)**، عبر هذا المنولوج الداخليّ.

:"-من يكون المرتدون؟!

...

من هم حتى نقاتلهم؟

أيقصد بالمرتدين الجيش العراقي والبيشمركة والمدنيين الّذين يحاربون فكرتهم؟ إنهم مسلمون...

كل هذه الأسئلة بدأت تدور في ذهني...

-قف لا توسوس كثيراً كن كما يريدون كي تصل لهدفك...قلت في نفسي."[2]

و في رواية **سبايا سنجار**، نلاحظ هيمنة الحوارات الّتي يقيمها **سارات** الّذي يتخذ دور الراوية مع الشخصيّات الخيالية المنبعثة من الموت، إذ تتجلى وجهة النظر التعبيريّة عبر الخطاب المباشر للشخصيّات، وعبر تعليقات **سارات** الّتي يطغى عليها أسلوب السخرية الّذي زخرت به الرواية، وكذلك من خلال تعليقاته عند سرده

---

[1] رزبست، ص٨٦-٨٨.

[2] المصدر نفسه، ص٤٧.

الأحداث الّتي يتخذ فيها موقع الراوي، والّتي تدور أغلبها حول موضوعات السياسة والإرهاب والدين:"**(ما أحكامك في طُرُز حلاقة الشعر، يا إحسان؟) ، سألت الداعية.**

(إكرام الشعر. كلّ شعرة تسبيحٌ)، ردَّ الداعية.

(والشارب ؟)، تساءلتُ.

(نهيبه على سنَّة النبي الأعظم. والحُكم هنا متعلَّق بنظافة الشفة العليا)،ردَّ عدنان.

...

(أأخذتم معكم حلاَّقين إلى سنجار، يا عدنان؟)،سألت مسوَّح الكلاب ساخراً"[1].

وتبدو الاسئلة هنا تقريرية، أي أن الروائيّ يحاول أن يظهر وجهة نظر **داعش** بخصوص بعض القضايا، ولذلك عمد إلى أسلوب المحاورة.

ومن النصوص الّتي تجسدت فيها وجهة النظر التعبيريّة في إطار الخطاب المباشر هذا الحوار الّذي دار بين **سارات و عدنان**، إذ نجد أن شخصيّة **عدنان** استطاعت أن تعبر عن رؤيتها للعالم عبر فكرة وجودها في لوحة **سارات** ومن خلال الموقع الّذي أراد أن يرسمه فيه والّذي يعتقد أنه إنصاف له من الظلم الّذي لحقه، فقد استطاع الحوار أن يصور لنا نبرات الشخصيّة وإيماءاتها بشكل مباشر.

:"أكملتُ المشي على معبر الحديقة صوب باب البيت، صامتاً.

ناداني الشاب بنبر فيه توسُّل:

-أنا عالقٌ، يا سارات....

(ارسمْني)، صاح بصوته الخشن، ذي العَرْعَرة.

التفت إليه وأنا على عتبة الباب أتحسَّس المفتاح في جيب سترتي. تساءلتُ:

---

[1] سبايا سنجار، ص١٩٨.

-لماذا عليَّ أن أرسمك؟.

(لأتحرَّر)، ردَّ عدنان.

(تتحرر من ماذا؟)، تساءلتُ، فأجابني:

-من هذا الموقف.

ابتسمتُ بلا رغبة في ذلك. سألته:

-من الإنتظار؟.

(نعم)، ردَّ

(إنْ رسمتُك دخلتَ الجنة؟)، سألته، فرد بنَبْرٍ لم يحسم اليقين

-وجودي في رسم، كواحد من جنود دولة الخلافة، إنصافٌ لي مما لحق بي من حَيف.

(وماذا عن الكلاب؟)، سألته في لَمْزٍ مستخفٍ

(لا كلاب. لا بنطال جنز. لا سُترة كهذه. ارسمني في ثياب كثياب خليفتنا رضي الله عنه حياً أو شهيداً)، قال.

(أأنت مؤمن، يا عدنان؟)، سألته، فانتفضَ بصوتٍ قَلقٍ، متفاجئاً:

-مؤمن؟ والله لو استدعى البرهان على إيماني أن أنهش كلّ بيت في الغرب، بأسناني، لفعلتُ"[1].

نلاحظ على هذه الحوارات أنها تنطوي على خصائص كلام الشخصيّات وقد أدت إلى إبراز صوتها، و أن الراوي هنا كان موضوعيّاً بنقل خطابات الشخصيّات الروائيّة بتفصيلاتها حتى الصوتيّة منها، كما في جملة: **صاح بصوته الخشن، ذي العَرْعَرة**، وعبارة: **فانتفضَ بصوتٍ قَلقٍ**؛ و وبهذا نكون إزاء وجهة نظر خارجيّة.

---

[1] سبايا سنجار، ص٧٢-٧٣.

أما في رواية **على مائدة داعش** الّتي تروى على لسان **يوفا**، و الّتي تتخذ دور الراوية فتتجلى وجهة النظر على المستوى التعبيريّ عبر الحوارات الّتي تقيمها **يوفا** مع بقية الشخصيّات الروائيّة، وقد جاء أغلبها بضمير المتكلم. فمثلاً تبرز لنا وجهة نظر المرأة الداعشية، الّتي مثلتها **أم الخنساء**، حيث يطغى على خطابها العنف.

:"-ما بكِ؟ هل أضعتُكِ بالمنفردة؟

بنبرة عنصريَّة، أردفت:

-هل تفهمين ما أقوله؟ أم تريدين ترجمة؟

رددتُ بصوتٍ منخفض :

-أنا مريضة و..

قاطعتني، شدَّتني من مرفقي صارخة :

-اخرسي"[1].

وتتمظهر وجهة نظر **كولي** خالة **يوفا**، عبر رفضها تغيير دينها والدخول في الإسلام، حتى وإن استدعى الأمر موتها.

:" إلى متى يُعقل أن نبقى هنا يا خالتي؟

-لستُ أدري يا يوفا!

-هل كلّ ما يُريدونه أن ندخل الإسلام؟

حدَّقَتْ بي، كأنَّها رمتني بقذيفةٍ دوّى صوتها بكياني، ثم تمتمَت بنبرة جازمة:

-على ديننا سنبقى لتموت الشمس"[2].

ونجد في هذا الحوار خطاباً مقاوماً من النساء اللائي تحملن الجزء الأكبر من هول الاجتياح الداعشي، وهو السبي.

---

[1] على مائدة داعش، ص٦٠.

[2] على مادة داعش، ص٢٤.

كما تبرز وجهة نظر عناصر **(داعش)** تجاه المرأة الّتي يعدها مجرد أداة للتنفيس عن شبقهم الجنسي وانحرافهم الأخلاقي عبر ممارساتهم وأساليبهم المنحرفة الّتي جعلتهم يتعاملون مع النساء كأنهنّ سلع تباع وتشترى، كما في هذا الحوار الّذي دار بين مدير السجن و عناصر **(داعش)**،إذ يبشرهم فيه بما تتمناه نفوسهم المريضة، وذلك استعمال أحد أفرادهم (معجمه المحليّ)، وهي اللهجة الخليجية.

:"-الله شرَّع لكم أيُّها المجاهدون الاستمتاع بهنّ. ...

-أيُّها الرجال، الآن يمكنكم أن تختاروا ما يطيب لكم.

ردَّ أحد المقرَّبين، بلهجته الخليجيَّة :

-ترى ما آخذ غير الزينة"[1].

وتعد (الأحلام) من الأساليب المباشرة للتعبير عن وجهات نظر الشخصيّات الروائيّة، فقد وظفت هنا للتعبير عن وجهة نظر **ليلاف،** كما في هذا الحوار الّذي دار بين الفتيات عن شيرين الّتي اقتادها **(داعش)** إلى خارج الغرفة الّتي حشرت فيها الفتيات.

:"-ماذا يمكن أن يفعلوا بها؟ وبنا؟

تردُّ ليلاف، وقد بدت كقارئة فنجان تعلم كلّ شيء :

-الظلام، ثم، النور!

ثم تُكمل بنبرةٍ كأَنَّها تذكَّرت شيئًا مهمّاً:

- ليلة العيد، الليلة الّتي سبقت دخولهم إلينا، وجدتُ نفسي بالحلم، أُحاول طرد قطَّة سوداء، جثت على صدري، لكنْ ما كنت أقوى على رفع يدي حتى!

[1] المصدر نفسه، ص٦١.

وصوتيّ لا يمكنه الخروج من حنجرتي، تمتصُّ قدرتي، تسيطرُ عليَّ ثم تكاثرتْ إلى مئات القطط، الّتي غطَّتني، غطَّتني بالكامل، استفقْتُ وأنا أشعر أنَّني أختنق.."[١]

ومن المفيد أن نذكر هنا أن الناقد **محمد بو عزة** في كتابه **حوارية الخطاب الروائيّ** يلاحظ على **باختين** أنه:" من خلال حديثه عن شكل (أقوال الشخصيّات) كعنصر أساسي من عناصر التعدد اللغويّ، أنه يحصر هذا الشكل في صيغة الحوار المباشر بين الشخوص الروائيّة؛ و لذلك ارتأينا أن نطور شكل (أقول الشخصيّات)، بحيث لا يعود يقتصر على حوار الشخصيّات بل يمتد ليشمل خطابات الحلم والهذيان والاستيهام والتذكر والرؤى، وكافة أشكال التلفظات والخطابات الّتي تضاعف من النبرة الذاتية للكلام"[٢].

ويشير **باختين** إلى الأجناس المتخلّلة، ويصفها بأنَّها أكثر الأشكال جوهرية، و أهمية، فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللغويّ في الرواية، فهو يرى أن الرواية تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية. فهو يرى أن أي جنس تعبيري يمكنه أن يَدْخُلَ إلى بنية الرواية، وليس من السهل أن نجد جنساً تعبيرياً واحداً لم يسبق لكاتب أو آخر من إلحاقه بالرواية، وتحتفظ تلك الأجناس التعبيريّة باستقلالها ومرونتها، وأصالتها اللسانية والأسلوبيّة [٣] .

وهذا ما لمسناه في رواية **بنات لالش**، إذ تتجلى وجهة النظر التعبيريّة عبر النصوص الشعرية الّتي جاءت على لسان شخصيّة الشاب السنجاري الّذي رحب

---

[١] على مائدة داعش ، ص٤٨.

[٢] حوارية الخطاب الروائيّ، ص٥٢.

[٣] ينظر: الخطاب الروائيّ، ص٧٨.

بعودة النساء الناجيات إلى سنجار[*]:"**عاد الشاعر السنجاري الشاب، وألقى قصيدة باللغة الكردية متحمساً حتى تصبب العرق من وجهه، واحتفت عيناه بالحماسة، وهو يخاطب بنات لِالش اللواتي كن مخطوفات عند داعش في سنجار:**

مهما كان الرصاص كثيفاً

لكنه لا يستطيع أن يحرق تين سنجار

ومهما كانت الغيوم داكنة

فلابد من شمس تخرج أخيراً

...

كل الطيور تعود لأشجارها في نهاية الأمر

وستنجلي رائحة البارود

وتنهض البيوت من ركامها

...

أيتها الأخوات الجميلات المعمدات بالعين البيضاء مرة ثانية

فهذه مياه الطفولة تتدفق في عروقكنّ

..."[1].

---

[*] أصدر البابا شيخ (خرتو حاجي اسماعيل) الابن الروحي والمرجع الديني، بتأريخ ٢٠١٥/٢/٦ كتاباً مهماً بخصوص استقبال الناجيات الإيزيديات واحترامهن، فالمعروف عن المجتمع الإيزيدي أنه مجتمع محافظ، وله عادات وتقاليد ترفض استقبال الفتيات اللواتي فقدنّ عفتهنّ، حتى وإن تعرضنّ لفعل الاغتصاب، أما بعد هذا الكتاب- الّذي حصلت الباحثة على نسخة منه- فقد تم استقبال الناجيات بكل احترام ومودة، وتم إطلاق لقب (قديسة) على كلّ واحدة منهن.

[1] بنات لالش، ص٢١-٢٣.

ويبدو لنا من خلال هذه النماذج الروائيّة أن الحوارات المباشرة الّتي تقيمها الشخصيّات الروائيّة قد ساعدت الصوت الروائيّ على أن يكون له حضور واضح ومستقل نسبياً في التعبير عن وجهة نظره التعبيريّة ورؤيته للعالم، وبأسلوب مباشر وعبر توظيف التهجين و اللهجات المحلية والعامية، وكذلك من طريق المنولوج الداخليّ الذي أظهر لنا مشاعر ووعي الشخصية تجاه الأحداث والمواقف داخل المحكي الروائي.

المبحث الثاني
الأسلوب غير المباشر (الحر) (*)

يعد الأسلوب غير المباشر (الحر) من الأساليب الّتي يلجأ إليها الكاتب لنقل أقوال الشخصيّات الروائيّة داخل البنية السردية، وهو منبثق من الخطاب غير المباشر، بحسبان أنه سَرْدٌ بضمير الغائب يأتي على لسان الراوي لأنه يختلف عنه في الوقت نفسه من ناحية عَدَم وجود معلنات للقول...ومن خصائص هذا الخطاب أَنَّهُ خطابٌ مُلْتَبِسٌ يَرِدُ على لسان الراوي، بيد أنَّه في الوقت عينه يحمل السمات الذاتية الّتي تعود على الشخصيّة المتكلَّمة(١).

ومكتشف هذا الأسلوب بحسب الناقدة **سيزا قاسم** هو اللغويّ السويسري **شار بايي** عام ١٩١٢، ويختلف هذا الأسلوب عن الأسلوب المباشر بأنه: لا يشتمل على علامات التنصيص والشرطة، وكذلك لا يشتمل على بعض خصائص الجملة النحوية، من مثل: صيغة المتكلم، المخاطب، وكذلك ترد فيه بعض الصيغ الّتي تظهر في الكلام، من مثل: التعجب والاستفهام، فضلاً عن بعض الصيغ الّتي تظهر في الكلام من مثل: التكرار والحذف، وترد فيه أيضاً بعض المفردات الّتي تتعلق بالشخصيّة من مثل، الآراء أو المواقف الّتي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصيّة منها إلى طبيعة الراوي(٢)، و:"لم يكن الخطاب غير المباشر الحر، من حيث هو طريقة أسلوبية حرة وواعية، قادراً على أن يظهر ويتميز بوضوح، إلاَّ بعد إنشاء سياق نحوي

(*) لم يقدم اللسانيون العرب تصنيفاً واضحاً عن هذا الأسلوب، لذا سنستعين بما اقترحته المدرسة الفرنسية بهذا الخصوص، مراعين خصوصية اللغة العربية وأساليبها. ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية دراسة في المبدأ الحواري، باسم حميد، دار الفراهيدي، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص١٢٢ الهامش رقم(١) .

(١) ينظر: معجم السرديات، ص١٨٢.

(٢) ينظر: بناء الرواية ص٢٢٣-٢٢٤

بفضل تناسب أزمنة الأفعال".[١] و يجمع هذا الأسلوب بين خصائص الأسلوب المباشر والأسلوب غير مباشر.

ويبدو الأسلوب غير مباشر (الحر) في أكثر أشكاله وضوحاً، عندما تختلف لغة الراوي عن لغة الشخصيّة الّتي تتكلم و من أمثلة ذلك أن يقدم الراوي سرده بالعربية الفصيحة بدلاً من كلام الشخصيّة الّتي تتكلم بالعامية، أو بالعكس ينقل الراوي كلام شخصيّة تتكلم العربية المتقعرة ذات الألفاظ الغريبة والتراكيب الشاذة، أو كلام شخصيّة ليست عربية تحاول الكلام بالعربية، و في هذه الحالة يأتي الكلام مسروداً على لسان الراوي وبلهجته وبصوته، ويتخلل هذا الكلام عبارات وألفاظ عامية الدلالة أو عامية الشكل، وهذه الأشكال والعبارات والألفاظ والتراكيب تدخل أسلوب الراوي وتجعل لكلامه وجهتي نظر: وجهة نظر الراوي القولية، ووجهة نظر الشخصيّة المتكلمة القولية أيضا.[٢] ويعد المونولوج المرويّ أو المنولوج المسرّد كما يطلق عليه بعضهم تقنية من تقنيات تمثيل الحياة الداخليّة في القصّ بضمير الغائب حالها في ذلك حال القص النفسيّ والمونولوج المنقول، ويتجسد المونولوج المرويّ في تكفّل خطاب الراوي بنقل الخطاب الذهنيّ لشخصيّة معينة، وهذا يعني أنّه لا يصل إلى القارئ مباشرة، بل يصل إليه من طريق الراوي، كما يتصل المونولوج المرويّ بالخطاب غير مباشر (الحر) في أنهما يقومان بنقل الحياة الداخليّة للشخصيّات بمحاكاة لغتها أو تعابيرها الخاصة.[٣]

---

[١] الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة، محمد البكري ويمنى العيد، توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ ص٢٠٤.

[٢] ينظر السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الّذي فقد ظله نموذجًا)، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص٢٠٨.

[٣] ينظر: معجم السرديات، ص٤٣٨–٤٣٩.

ويعد هذا الأسلوب من الأساليب الشائعة في الروايات المعاصرة، ولاسيما في الروايات السيكولوجية الّتي تعتمد على تصوير العوالم الروائيّة كلها عبر ارتسامه على العقل الباطني لإحدى الشخصيّات.[١]

وعند تفحصنا للروايات –عينة الدراسة– وجدنا أننا أمام أسلوب خطاب يتميز بتماهي خطابين، الأول: خطاب الراوي، والثاني: خطاب الشخصيّة، الّذي يعكس في أغلب الاحيان صوت ومرجعيات هذه الشخصيّة الثقافيّة والدينية والقومية والبيئية والاجتماعية، الّتي تعبر به عن وجهة نظرها ورؤية العالم لديها.

ففي رواية **شمدين** يسهم استعمال الأسلوب غير المباشر (الحر) في تقديم كوامن الشخصيّة من مشاعر وأفكار ورؤى، عبر سرد الراوي الّذي يلتحم كلامه مع كلام الشخصيّة ويتماهى معه، إذ يعتمد هذا الأسلوب بشكل أساس: "على المزج بين فكر الشخصيّة المفكرة أو المتحدثة حديثاً باطنياً، وبين فكر السارد وأسلوبه ورؤيته، بحيث يأتي كلام السارد مع فكر الشخصيّات مصوغا بضمير الغائب"[٢].

ففي هذا الحالة نكون أمام وجهتي نظر، وجهة نظر الشخصيّة، ووجهة نظر الراوي، كما في النص الّذي يورده الراوي عن **شمدين**؛ والّذي يصف فيه الأزمة النفسية الّتي تعيشها إثر سبيها على أيدي **(داعش)**، وكيف يلتبس لديها الواقع بالخيال من خلال إحساسها بأن حياتها تكررت، وأنها سبيت أكثر من مرة، وتعرضت كرامتها عبر العصور للامتهان، في إشارة منها إلى ما تعرض له الإيزيديون من إبادات سابقة مورست فيها الأساليب نفسها الّتي مارسها داعش، ومنها السبي[*].

---

[١] ينظر: السرد في الرواية المعاصرة ، محمد الكردي،ص٢٢٠.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٢٠.

[*] يعتقد اليزيديون بفكرة التناسخ، على الصورة الّتي يعتقد بها غلاة المتصوفة من رسخ، ومسخ، وفسخ، ونسخ ...فالرسخ .انتقال النفس الناطقة من بدن انسان إلى الأجسام النباتية،

:"وفكرت شمدين في أنها قد تكررت حياتها مرات عديدة. كما ترمز عقيدتها الّتي تعلمتها وتربّت على تعاليمها. في دروس المعبد، نعم لقد أحست إنها عاشت عدة مرات وأنها سُبيت عدّة مرات. وفي أزمنة قديمة وقد انتهكت كرامتها وسُلبت أنوثتها مراراً، وقطعت أوصالها مراراً. أنها إنسانة مكررة في كلّ العصور ومع وجود الجيوش والحروب، وهذه الأرض كانت دائماً ساحة قتال ومركز استقطاب لكل الطامعين في خيراتها ونسائها وأرضها.

ظلت شمدين تحدق ببلاهة في وجه الرجل الّذي يقود المسلحين وأيقنت أنّها رأت من أمثاله الكثيرين وإن هذا الموروث مختزن في طيّات عقلها الباطن، إن هذا التراب هو من أعين ساحرة الاحورار، وما النساء في هذه البقاع إلا توابل تطيب موائد الرجال، وها هي الحالة تتكرّر وستظلّ تتكرر إلى ما لا نهاية".[1]

ففي هذا النص نجد أن أفكار **شمدين** قد خرجت من حيز الذهن الواعي المدرك، لتنتقل إلى حيث الوعي الّذي يقع بين مرحلة التذكر ومرحلة النسيان، وفي هذه الحالة تخرج المادة المستحضرة عبر الأسلوب غير المباشر (الحر) في استحضار الأفكار من مجرد التأمل أو بناء القضايا العقلانية إلى مجال تتحول فيه ساحة الوعي الزمانية إلى مرآة تنعكس عليها صفحات الحياة كلها، أو تتحول إلى تجربة تتركز فيها أشكال الخبرات كلها، وبهذه الحالة، فإن الأسلوب غير مباشر (الحر) يقترب من أسلوب اللغة الشفافة في الشعر الغنائي[2]. ومعلوم أن الكشف عن

والمسخ انتقال النفس المذكورة من بدن الانسان إلى أجسام الحيوانات، والفسخ :انتقال النفس الناطقة من بدن الانسان إلى الجمادات، والنسخ :انتقال هذه النفس من بدن انساني إلى بدن إنساني آخر.": اليزيديون في حاضرهم وماضيهم، السيد عبد الرزاق الحسني، ص٨١.

[1] شمدين، راسم قاسم، ص٩١.

[2] ينظر السرد في الرواية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي، ص٢٢١.

وجهة النظر التعبيريّة يستدعي الكشف عن صورة الشخصيّة في النص الروائيّ عبر أساليبه التعبيريّة أو معجمه اللفظي الخاص به، إذ "ليست صورة الإنسان في حد ذاته هي الميّزَةُ للجنس الروائيّ، بل صورةُ لُغَتِهِ".[1] فمن خلال السمات والخصائص اللفظية والأساليب اللغويّة تتحدد صورة الشخصيّة وتبرز ذاتيتها داخل المتن الروائيّ.

أما في رواية **بهار** فتقدّم الأحداث عبر وعي شخصيّتين رئيستين، و هما: **فيفيان** و**بهار**، إذ تبرز لنا وجهة نظرهما عبر سردهما للأحداث حينما تتخذان دور الراوي، أو حينما يستبطن الراوي وعيهما عبر أسلوب المنولوج المرويّ. كما في هذا النص **لفيفيان** على سبيل المثال:

" وهي تسير في الرواق المفضي إلى الصالة كان ثمة كرسي بدا أكبر حجماً من باقي الكنبات، يتوسط الصالة، شعرت فيفيان كأن أرجلها تسير لتصافح مستعمراً يتربع عليه، وجزمت في داخلها أن الدار مغتصبة، وتأسّفت أنها لم تدقق في أرضية الباحة خارجاً، فربما كانت دماء صاحب الدار وعياله، منثورة هناك تطير فيها نسمة الهواء لتدخلها عنوة من نوافذ الدار، تسكن غرفة، وتكون شاهداً على من دخلها، دون أن يستأذن أهلها".[2]

وقد أسهم هذا الأسلوب –المنولوج المرويّ– في إبراز المشاعر الداخليّة **لـ(فيفيان)** الّتي شعرت أن هذه الدار الّتي دخلتها تعاني هي أيضاً الاغتصاب، حتى إنها بدأت تتخيل أن أهلها قد ذبحوا، و أنها لو دققت النظر في أثناء دخولها لوجدت آثاراً لدمائهم المتطايرة، ويبدو من خلال النص الّذي أوردناه أن خطاب **فيفيان** جاء محملاً بالنزعة الذاتية الّتي تجسدت عبره وجهة نظرها ورؤيتها للعالم.

---

[1] الخطاب الروائيّ، ميخائيل باختين، ص٢٥-٢٦.

[2] بهار، ص١٣٣.

والأمر عينه مع **بهار** الّتي يذهب بها خيالها بعيداً نحو سنجار، فنكون أمام الأسلوب الذاتي للشخصيّة الّذي يحمل سماتها التعبيريّة، والّذي يمتزج مع سرد الراوي عبر الخطاب غير المباشر (الحر)، إذ يعده بعضهم شكلاً من أشكال الخطاب الداخليّ للشخصيّات[1].

:"(ترى استراه كما رأته أول مرة دخلت؟ وكيف ستكون نسمة الهواء لو هبت من ناحيته انزوت في المطبخ شاردة بذهنها ناحية الغرب وتمنت أن يقترب جبل سنجار في هذا الليل الدامس، وتساءلت: ترى أستراه كما رأته أول مرة دخلت الدار؟ وكيف ستكون نسمة الهواء لو هبت من ناحيته؟. صبت كوب شاي لها وراحت ترسم صورة لما يدور عليه شكل جبل سنجار هذه الليلة ...،يمتد النور منها ليجعل الجبل مثل كعكة عيد الميلاد، تلك الّتي تركتها قبل شهر في بيت أبيها".[2]

ونلاحظ على هذا النص ورود بعض صيغ الكلام، وذلك من مثل صيغ الاستفهام، وقد آشرنا فيما سبق إلى أنها من مميزات الأسلوب غير المباشر(الحر)، فضلاً عن أن النص هنا مشبع بالعبارات التي تظهر مدى الحنين الذي تشعر به الشخصية تجاه مكانها–سنجار– الحنيين الذي جعل **(بهار)** تتساءل عن شكل الجبل و كيف هي نسمات الهواء المنبعثة منه، إذ راحت تتخيل صورته وترسمها في مخيلتها مثل كعكة الميلاد التي تناثرت أجزاءها حينما دخل (داعش) دارها.

---

[1] ينظر: معجم السرديات، ص١٨٢.

[2] بهار، ص١٣٦.

أما في رواية **بنات خودا** فيلجأ الكاتب إلى استعمال أسلوب السرد بضمير الغائب للتعبير عن وجهات نظر الشخصيّات بصورة غير مباشرة وقد استطاع من خلاله أن يستبطن وعيها،

وأنْ يلج أيضاً إلى عوالمها الداخليّة. كما في هذا النص الّذي يورده الراوي عن أزاد:"**عاد أزاد إلى شنكال مقطع الأوصال. عقله مازال في حوار مفتوح مع بابا جاويش، وكلامه يتردَّد في رأسه فيحشره في متاهة لا قدرة له على فكَّ رموزها. وقلبه تدفَّق من صدره ولم يعد إليه... نارين، نارين! يعيد اسمها بين شفتيه كتعويذة تشفي ضياعه وإحساسه بأنَّه سمكة أضاعت طريقها إلى البحر. هل يعقل أن تعصره من اللحظة الأولى؟ أن تستولي على خياله، وروحه، وأحلامه؟...**".[1]

يشعر القارئ لهذا النص بمشاعر وروح **أزاد**، عبر كلام الراوي، الّذي يصف لنا عالمه الداخليّ، و ما يتردد في ذهنه من أفكار وهواجس؛ ومن ثمَّ فإنَّنا نجد أن أسلوب كلام الراوي هو ذات الأسلوب التعبيريّ لـ(**أزاد**)، الّذي يميل إلى الحزن وإلى اليأس أحياناً، فضلاً عن صيغ التكرار الّتي تجسدت عبر مفردة (نارين، نارين) .

ويلجأ الكتاب أيضاً إلى استعمال تقنية المنولوج المرويّ –الّذي يقدم شكليّاً عبر ضمير الغائب أو المتكلم– ليكشف لنا أفكار الشخصيّة و تأملاتها،[2] ومن ذلك على سبيل المثال حين تعبر **هيفين** عن أفكارها ومشاعرها تجاه أختها **نادين** الّتي لا تعلم عن مصيرها شيئاً.

:" **حلَّ الصمت مجدَّداً، وهيفين تصغي على أطراف الوعي. لم تصدَّق تماماً تواتر الأحداث في الأيام الأخيرة ولم تهضم بعد ثقل المأساة. قد تكون هي نجت أو تكاد، لكن أمَّها ما زالت في الجحيم. وقياساً بما جرى. تسترجع في رأسها ما**

---

[1] بنات خودا، ص٨٦.

[2] ينظر: شعرية التأليف، ص٥١.

أخبرتها به نارين، كلمة كلمة، ونبضة نبضة. قصَّة حبَّها لأزاد. كان الوقت متاحاً في خلال الحصار، فتحت قلبها كأنها استشعرت النهاية. كان سرّاً عاشته وحيدة، عاشقة، منتشية، حزينة، ومنقسمة طوال السنوات التسع الأخيرة. وهذا السر الآن في صدر هيفين. فماذا ستفعل به؟ لا شيء يجدي بعد اليوم".[1]

و أما في رواية **شنكالنامه** فإننا نكون إزاء لغة واحدة، وهي اللغة الشعرية، وأمام أسلوب تعبيري واحد يهيمن على مجمل السرد، و هو فيما يبدو أسلوب الكاتب نفسه، فمثلاً يستبطن الراوي وعي **دهمات**، ويعبر عما يدور في نفسه من مشاعر وأفكار وخوف على أهله و خطيبته **روكا** اللذين رحلوا إلى سوريا؛ وهو في الوقت نفسه يعيش صراعاً داخليّاً سببه الخوف والقلق على شعبه الّذي وقع في قبضة **(داعش)** .

:"روكا أيضاً راحت

إنها مثل شنكال

لا. إنها مضت إلى كردستان سوريا.

ما عاد يفكر بأهله المقربين. كلّ النساء اللواتي بقين في المجمعات الّتي غزاها جاحش أهله. روكا في كلّ بيت. شقيقاته في كلّ مكان. كلّ الأمهات هناك أمه. كلّ الآباء أبوه. كلّ الأطفال أخوته وأبنائه، هناك أهلنا لابد من أن يعنوا بها. وبأمينا".[2] نرى بوضوح كيف أن عبارة:(هناك أهلنا لابد من أن يعنوا بها. وبأمينا)، تحمل السمات والنبرات التعبيريّة الذاتية الخاصة بـ(دهمات).

وتتجلى وجهة النظر التعبيريّة الّتي جاءت عبر الخطاب غير المباشر (الحر) على سبيل المثال، عبر هذا النص الّذي جاء على لسان إحدى الفتيات الناجيات في حديثها عن **(داعش)**، ووصف هيأته و ممارساته اللاإنسانية، في أثناء حوارها مع

---

[1] بنات خودا، ص١٦١-١٦٢.

[2] شنكالنامه، ص٢٦.

الإعلامي الّذي جاء ليوثق نكبتهنّ، فقد جاءت الجمل الأخيرة للنص على النحو الآتي:(لكم تعطفت مع البو عزيزي...) حاملةً كلام **الاعلامي**، ومعبرة عن وجهة نظره تجاه بعض القبائل والدول العربية الّتي انضوى بعض أفرادها تحت راية **(داعش)**، ومدغمة في كلام المرأة من دون ما شيء يميز هذا الكلام من عبارات أو أقواس.

:"لقد طلبوا منا أن نعلن إسلامنا. في البداية رفضنا. قاموا بحرق أجسادنا بالملحم الكهربائي. .ربطوا كلّ من لم تسلم، بعد أن عرونا، عرونا من كلّ شيء، منا من توسلت إليهم قائلة إنها عذراء، أو متزوجة، أو جدة، لم يكن الأمر يهمهم. ونودي على هؤلاء الأنجاس، كريهي الرائحة. كانوا كتيبة كاملة. لحاهم في الحقيقة أشبه بمراحيض متحركة. رائحة العرق تطفح من أجسادهم...كانوا يتحدثون بكل لغات العالم. الشاشان، التوانسة، على نحو خاص. المتحدثون بالتركية على اختلاف جنسياتهم. العرب.

لكم تعاطفت مع البو عزيزي، وثورة تونس. الآن بت أرتعش ما إن أسمع بهؤلاء وثورتهم ..!".[1]

وفي **عذراء سنجار** يلجأ الراوي إلى استبطان وعي أغلب شخصيّاته الروائيّة، وهذا الأمر ساعد على الكشف عن دواخلها، ومعرفة أفكارها وما يدور في ذهنها، ويبدو لنا صوت الراوي متماهياً مع صوت الشخصيّة المستبطن وعيها.

:"ساعده الرب في لحظة اليأس الأخيرة وأرسل له حمامة زاجل أسقطت عليه وثيقة الخلافة الإسلامية من دون مساءلات وشكوك، بغطاء روحي تقتسمه حكمةُ

[1] شنكالنامه، ص١٥٥.

إن الخسارة تبقى فرديّة مهما كانت جماعية...تحسس الورقة السماوية فشعر باطمئنان حذر يغلي في روحه الّتي لا تستقر على حال. فالورقة الّتي سمحت له بعبور ولايات الخلافة وقواطعها وأعادته إلى سنجار هي نداء الرب السري أن يكون في أزمة المدينة...عدتُ إليك يا شنكال بورقة براءة من حمامة غريبة، أرسلها لي خودا. اسمي آزاد. تركت الاسم القديم سَرْبَست ووهبني الرب اسمه. الرب هو الحرية".[1] إن كلام الراوي يحمل سمات ونبرات صوت **سربست، آزاد**، الّتي تدل عليها ألفاظه وطبيعة أحكامه الّتي يطلقها على الأحداث والشخصيّات طيلة فصول الرواية، والّتي تكشف عن وجهة نظره التعبيريّة. إذ يتضح من هذا المقطع أن هذا الكلام (تركت الاسم القديم سربست ...) هو كلام **آزاد**، ولكن جاء على لسان الراوي الّذي استبطن وعيه وتماثل معه.

والأمر نفسه في المشهد الّذي يُظْهَرُ **أبو عائشة** السفاح مجدور الوجه وهو يقوم بتعذيب الفتيات الإيزيديات؛ حيث إنَّ كلام الراوي يمتزج ويتداخل مع كلام الشخصيّة لتتجسد وجهة النظر التعبيريّة **لـ(أبي عائشة)** تجاه الفتيات الإيزيديات اللواتي رفضن الدخول في الإسلام والانصياع إلى رغباتهم، فلا توجد : " أيّ قطيعة تلفّظية بين كلام الراوي وكلام الشخصيّة، أي أنّ الراوي يُنطِق الشخصيّة دون إعلان عن القول ودون تسليم القياد لها لتتكلّم ضمن استرسال سَرْدِيّ".[2] وكما نرى في هذا المقطع على سبيل المثال: "**غرز عينيه بالجموع الّتي شكلت قوساً ذا خطوط متداخلة حول العجلة وعيناه تنضحان بالقسوة والشر؛ وهو يضرب بعصاه على الهواء كأنه يضرب شبحاً لا يراه غيره، ... كما لو كان يقوم بدور سينمائي ممل في واحد من أفلام السبي التاريخية، كانت الوجوه المحيطة بالعجلة بلهاء غائبة**

[1] عذراء سنجار، ص٦٢-٦٣.

[2] معجم السرديات ، ص١٨٢.

عن صورها الحقيقية، ممسوخة إلى الحد الّذي كان المجدور يراها متشابهة وغبية.

ترك الميكرفون عند أسفل قدميه، تناول العصا وأعطى ظهره لجمهرة الناس وهو يعيد النظر إلى الصبايا المسحوقات واحدة واحدة ويرفع رؤوسهنّ بالعصا باصقاً عليهن بكراهية متمتماً.. مُلْحِدات.. مُشْرِكات..".[1]

ونلاحظ هنا أن كلام الراوي يتماهى مع كلام الشخصيّة ويمتزج به، فبعد أن قدّم الراوي سرده في مشهد تنفيذ العقاب للفتيات الإيزيديات، وفرغ من وصفه، قدم كلام شخصيّة **أبو عائشة الذباح، (هاتِهِ السّافلاتُ بناتُ الشّيطان الإيزيدياتُ رَفَضْنّ الطّاعةَ والدّخولَ في شَريعِة اللهِ بخِلافتِنا الإسْلاميّةِ...)** .

ونلاحظ أيضاً عبر الأسلوب التعبيريّ لشخصيّة **أبو عائشة**، كيف ينظر الفرد الداعشي إلى الأخر، الفرد الإيزيدي، عبر الأوصاف والألفاظ الّتي أطلقها **أبو عائشة** على الفتيات الإيزيديات.

و كذلك يُظهر النص طبيعة اللغة الفصيحة الّتي تستعملها الشخصيّة الّتي تبدو مختلفةً عن طبيعة لغة الراوي، فكما رأينا أن الشخصيّة تستعمل لغة تبدو عليها سمات اللغة الّتي يستعلمها أفراد **داعش**، وهذا ما أشار إليه **أوسبنسكي** من أنَّه يمكن للوسائل اللغويّة الثابتة تحديد سمات الشخصيّة؛ و بذلك نتمكن من تحديد رؤية العالم لديها عبر التحليل الأسلوبيّ لكلامها، إذ إننا هنا إزاء التعبير عن موقف إيديولوجي محدد بوساطة خصائص تعبيرية، فاللغة الّتي استعملها **أبو عائشة** في النص الّذي وصف فيه الفتيات هي اللغة العربية الفصيحة الّتي تحمل سمات و ملامح معجمه المحلي.

---

[1] عذراء سنجار، ص٥١-٥٢.

ومن بين المسائل الّتي نبَّه عليها **أوسبنسكي**، هي مسألة التسمية بوصفها وجهة نظر، إذ يتضح الموقف تُجاه الشخصيّة من طريقة تسميتها، وأن الصيغ المختلفة لأسماء الأعلام هي صفة متميزة في هذا الصدد، وعلى سبيل المثال فإنَّ اسمي (دلشاد، عبد الحافظ)، كلٌّ منهما يرتبط بوجهة نظر معينة. فـ**(دلشاد)** هو اسم الشخصيّة الأصلي قبل غزو **(داعش)** للإيزيديين، ويمثل وجهة نظر تتعلق بهويتها الإيزيدية، أما عبد الحافظ فهو اسم الشخصيّة الجديد بعد أن أعلنت إسلامها، ويمثل وجهة نظر أخرى.

:" دلشاد كان رجلاً من ليلٍ ونهار. وعندما أسلم وأعلن الاستتابة حفاظاً على أسرته وزوجته الجميلة تغير اسمه إلى عبد الحافظ، لكن شنكاليي المدينة يعرفونه دلشاد وعبد الحافظ اسم طويل لا يليق به مع أن الهوية الجديدة المثبتة صورته الحديثة فيها تشير إلى اسمه عبد الحافظ بالفعل .. والحافظ هو من أسماء خودا الحسنى كما يردد لمواطنيه وطيف سخرية يلوح في قسماته لمن يعرفه.. وما أنا إلا عبد صغير لخودا العظيم.. وهو الّذي يحفظني من هذا البلاء الجديد..هههههه".[1] فالخطاب هنا تغلفه نبرة من السخرية والتهكم إزاء الواقع الّذي أصبح فيه بعدما انسلخ عن هويته الإيزيدية، و نلاحظ أيضاً أسلوب التهجين وكذلك أسلوب السخرية، فالراوي هنا يستعمل بعض الألفاظ والنبرات التعبيريّة الخاصة بالشخصيّة نفسها، وهي شخصيّة **دلشاد**، عبر أسلوب التهجين الّذي نراه في الجملة مُجسّداً بمفردة **خودا**، وأيضاً نلاحظ استعماله أسلوب السخرية، وعلى سبيل المثال حين يقول: **((و ما أنا إلا عبد صغير لخودا العظيم .. وهو الّذي يحفظني من هذا البلاء ...))**.

---

[1] عذراء سنجار، ص١٩٥-١٩٦.

وفي رواية **بنات لالش**، يوظف أسلوب الخطاب غير المباشر الحر في التعبير عن وجهة النظر التعبيريّة لشخصيّة **رافيار** عبر تضمين الراوي لكلامه الّذي يحمل رؤيته ووجهة نظره؛ كما نرى في هذا المشهد الّذي يصف استدعاء **رافيار** من لدن **بابا جاويش** وسدنة المعبد لحضور طقس تعميد الفتيات الناجيات.

:"**رافقه شعور بالخجل وهو يُستدعى من قبل بابا جاويش وسدنة المعبد، لحضور هذا الطقس التعميدي في احتفالية تخليص ست أسيرات بفدًى مالية متفاوتة، وعلى مراحل ومغامرات مضنية استمرت شهورًا صعبة، لن يفهم صعوبتَها وخطورتَها أحدٌ غيره، مثلما هو الآن في لحظة فخر يخالجه، ويتجذر في روحه بسعادة مطلقة، مارّاً بيده على أكتاف الفتيات، ورؤسهن المغطاة بشالاتٍ بيض، وهو يضم البعض منهن إليه، ويزيد من ابتسامته العريضة شاعراً بفخر اللحظة، متمتمًا بأسماء الفتيات كمن يؤكد أنهن باقيات في ذاكرته إلى الأبد. شانيا .. زيان .. شهربان ... بيركسان.. سولاف ...جنار .. يا بنات لِالش العزيزات، بقيت الكثيرات منكنّ هناك .. بقيت .. هنار .. هلات .. أفين .. رندة .. ناريمان .. شهربان .. ونشتُمان، وكان قد أفرد أصابعه وتوقف في العد السابع ..سيساعدني الرب وطاووسي ملك على تخليصهنّ من الأسر**".[1]

فالجمل الأخيرة من النص تحمل وجهة النظر التعبيريّة لـ(**رافيار**) الّذي أخذ على عاتقه مهمة تخليص الفتيات الإيزيديات من أسر **(داعش): يا بنات لِالش العزيزات، بقيت الكثيرات منكنّ هناك.**

ومعلوم أن توظيف الأساليب اللغويّة يسهم في التعبير عن وجهة النظر الذاتية للشخصيّات الروائيّة، وكما هو معلوم أيضاً أن لغة السرد حينما تشتمل على بعض

[1] بنات لالش، ص ١٢.

خصائص كلام الشخصيّة، فإنَّها تسهم بشكل كبير في إبراز صوتها، وتكشف لنا عن مواقفها الإيديولوجيّة ورؤيتها للعالم، فضلاً عن أنَّ هذا الانفتاح على الأساليب والتعابير اللغويّة المتنوعة هو ما يميز الرواية المعاصرة وذلك عبر إدخالها أجناساً أدبية ولغات ولهجات محلية وأساليب عدَّة في المتن الروائيّ.

وقد وجدنا عبر تفحصنا للروايات- عينة الدراسة – هيمنة الأسلوب المباشر على أغلبها وبشكل واضح، وهذا لا يعني انعدام الأساليب الأخرى، إذ إنَّها جاءت أقل نسبيّاً قياساً بهذا الأسلوب، ويبدو أن احتفاء السرد الروائيّ؛ بهذا الأسلوب مؤشر على أن الأصوات الروائيّة لها حضورها وصوتها الّذي تعبر به عن ذاتها من دون تدخل صارخٍ و صريح للراوي، الّذي يختفي أو يتنحى أحياناً عن السرد ليترك المجال لشخصيّاته ويسمح لها بالكلام، أو يكون إلى جانبها من دون أن يسلبها حقها في التعبير عن نفسها.

إن استعمال المؤلف لهذه الأساليب والأشكال الفنية الّتي يوجهها إلى مخيلة القارئ، سيوقظ كثيراً من الصور والتمثلات الحية في نفسه، فهو لا يتوجه إلى العقل وإنما إلى المخيلة، فالخطاب غير مباشر (الحر) هو من وجهة العقل المحلل المفكر يصدر عن المؤلف فقط، أما المخيلة الحيّة فإن البطل هو المتكلم؛ ومن ثمَّ فإنَّها أُمُّ هذا الشكل.[1] وهذا ما يجعل أغلب النقاد والمنظرين وعلى رأسهم **(باختين)**، يؤكدون أن الاهتمام بالخصائص اللغويّة والتعبيريّة من لدن الكاتب أو المؤلف يخلق التعددية الحوارية الّتي تعد من خصائص ومميزات السرد الروائيّ الحديث؛ لأن تعدد الأساليب الروائيّة هي من الخصائص الجوهرية في السرد الروائيّ[2]، الّذي حاول التخلص من هينمة الأسلوب التعبيريّ أو اللغويّ الواحد الّذي ينتمي إلى المؤلف – أي أسلوبه

---

[1] ينظر: الماركسية وفلسفة اللغة ، ص١٩٩.

[2] ينظر: أسلوبية الرواية، ص١٨.

الخاص- وهو يحاول أن يلبسه لشخصيّاته كافة، من غير مراعاة لخصوصيتها الاجتماعية والثقافيّة، أو مرجعياتها البيئية، فكما هو معلوم أن اللهجات واللكنات تختلف من فئة إجتماعية إلى أخرى، ومن بيئة إلى أخرى، وبما أن الرواية في أحد جوانبها هي تصوير للمجتمعات وللثقافات المتعددة داخل مجتمع ما، يفترض ظهور هذا التنوع والتعدد في الأساليب الّذي أشرنا إليه في عالمها؛ :"كونها جنساً تعبيرياً (غير مُنتهٍ) في تكوُّنه، مفتوحاً على بقية الأجناس الأدبيّة الأخرى، ومستمداً منها بعض عناصرها، ممّا جعل خطاب الرواية خطاباً (خليطاً) متصلاً بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الخطابات والنصوص"[١] .

إلا أننا وعلى الرغم من التعدد الواضح والظاهر في وجهات النظر الإيديولوجيّة للشخصيّات، الّتي تزدحم بها الروايات، لم نرَ تعدداً أسلوبيّاً أو لغويّاً يوازيها داخل المتن الروائيّ، ولاسيما أنَّنا أمام أعمال سردية تناقش قضية تنتمي أحداثها وشخصيّاتها المتخيلة إلى أكثر من ثقافة لغويّة وتعبيريّة.

[١] الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، المقدمة،ص٣.

الفصل الثالث
وجهة النظر على المستوى المكاني، والزماني، و المستوى النفسي

المبحث الأول: وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني

المبحث الثاني: وجهة النظر على المستوى النفسي

توطئة:

بعد أن تناولنا في الفصلين السابقين وجهة النظر على المستويين الإيديولوجيّ و التعبيريّ، سنتناول في هذا الفصل وجهة النظر على المستويين المكاني والزماني ، فضلاً عن وجهة النظر على المستوى النفسي، وبحسب **أوسبنسكي** فإن مستويات وجهة النظر تتعلق جميعها بمعضلة معرفة الراوي الّتي لا تبدو على جانب من الأهمية قُبالة وجهة النظر على المستويين الإيديولوجيّ والتعبيريّ، وقد تبدو في بعض الأحيان ملائمة لوجهة النظر على المستويين الزماني والمكاني، إلا أنها مركزية بالنسبة إلى وجهة النظر على المستوى النفسي.[١]

ففيما يخصُّ المستويين المكاني والزماني يرى **أوسبنسكي** أن بإمكان القارئ تحديد وجهة نظر الراوي، حيث يستطيع تحديد موقعه عبر الإحداثيات المكانية والزمانية الّتي يدار بوساطتها السرد؛ ليتجلى من خلال ذلك مدى التطابق أو اللا تطابق بين الراوي والشخصيّات[٢].

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن **باختين** قد أطلق تسمية **كرونوتوب** على مصطلحي الزمان والمكان وذلك في كتابه أشكال الزمان والمكان في الرواية، إذ قال :"ومن جهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنيّاً اسم (Chronotope) (كرونوتوب)، مما يعني حرفيّاً الزمان والمكان"[٣].

---

[١] ينظر: شعرية التأليف، ص١٠٩.

[٢] ينظر: المَصدرُ نَفسُهُ ، ص٦٩

[٣] أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، ترجمة، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠،ص٥.

وبحسب **أوسبنسكي** فإن حالتين يمكن لنا من خلالهما تحديد موقع الراوي من الشخصيّات في العمل الأدبيّ، وهما:[1]

الحالة الأولى: قد يتطابق موقع الراوي في العمل الأدبيّ مع إحدى الشخصيّات، حتى إنه يبدو ملازماً لهذه الشخصيّة، إما بصورة مؤقتة، أو طوال السرد؛ وبذلك يشغل نفس الموقع المكاني للشخصيّة، أو قد يمتزج بها فيتبنى أنظمتها الإيديولوجيّة والتعبيريّة والنفسية. وفي هذا الحالة تنكشف وجهة النظر الّتي يتبناها الراوي على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصيّة.

وهناك حالات يرافق الراوي فيها الشخصيّة لا يمتزج بها؛ و لذا لا يتحدد وصف الراوي بالنظرة الذاتية لدى الشخصيَّة، وهنا يتطابق موقع الراوي والشخصيّة على المستوى المكاني، إلّا أنهما يختلفان على المستوى: الإيديولوجيّ والتعبيريّ والنفسي.

أما الحالة الثانية: اللاتطابق للموقع المكاني للراوي والشخصيّة، وهنا موقع الراوي لا يقابل أي موقع للمشاركين في الحدث، وينتج من هذا النوع من السرد أشكال مختلفة، وذلك من مثل:

١-المسح التتابعي: إذ تتحول وجهة نظر الراوي بطريقة تتابعية من شخصيّة إلى أخرى، ومن تفصيلة معينة إلى تفصيلة أخرى، و لذا فإن القارئ يكون أمام مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة في صورة متماسكة، وهنا تكون وجهة نظر الراوي مشابهة لحركة الكاميرا في الفيلم السينمائي في تقديمها مسحاً تتابعيّاً لمشهد معين.

[1] ينظر: شعرية التأليف، ص٦٩-٧٦.

٢ –الراوي المتحرك: هنا يقوم الراوي بتصوير مشهد واحد من مصدر متحرك، مع ما تتصف به الحركة من تشويه للأشياء، وقد قام **يوري لوتمان** بإيضاح هذه التقنية عبر نقاش الفضاء الفني لدى **غوغول**، إذ يوضح أننا نشعر في عدد من الحالات لدى **غوغول** بوجهة نظر متحركة عند وصف المشهد الكلي، فهو يقف أمام هذا النص لـ**(غوغول)**: "(تفرقت أكوام القش الرمادية، وحزم الذرة الذهبية على طول الحقول، وكانت تتهادى خلال فضاءاتها الشاسعة).

يصف **غوغول** الأشجار والتلال، وكأنها تتصرف على النحو نفسه، والمثال الآتي ذو أهمية خاصة:

(كانت الأشجار والأطراش تسقط، كالنيازك، بحافتها الحادة على الأراضي المنحدرة).

ويلاحظ **لوتمان** أنّ صورة: (الظلال .. بحافاتها الحادة)، تشير إلى أنّ الوصف يتمّ من وجهة نظر مراقب ينظر من الأعلى إلى الأسفل، وفي عبارة: (الظلال .. كالنيازك)، يتمّ خلق الإيهام بالمنحى النيزكي المنسوب لظلال الأشجار كنتيجة لحركة المراقب المتحرك برشاقة"[١].ويشير **أوسبنسكي** إلى أن هذا الشكل لا يتكرر كثيراً في السرد، مع الأخذ بالحسبان أن مثل هذه التقنية أمر ممكن وروده.

أما ما يتعلق بوجهة النظر على وفق المستوى الزماني، فبحسب **أوسبنسكي** فإن على النحو نفسه الّذي يمكن فيه تثبيت موقع المراقب الراوي في مكان ثلاثي الأبعاد، من الممكن أيضاً تحديد موقع المراقب الزماني في حالات عدة، و منها هاتان الحالتان :

[١] شعرية التأليف، ص٧٤–٧٥.

الحالة الأولى: يستطيع الراوي أن ينظم تتابع الأحداث الزمانية من خلال موقع الشخصيّات...مستعيراً المشهد الزماني من شخصيّة إلى أخرى؛ وبذلك يتطابق زمنه مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة إلى شخصيّة معينة، وفي هذه الحالة تتزامن وجهة نظر الراوي الزمانية مع وجهة نظر الشخصيّة، وكأنه تبنى زمنها الحاضر؛ و لذا فإن وجهة نظر الراوي ووجهة نظر الشخصيّة، داخليتان في السرد على المستوى الزماني؛ إذ إن الراوي ينظر من داخل الحياة الّتي يصفها، ويقبل بمحدداتها المتأصلة في عدم معرفة الشخصية بما سيأتي.

الحالة الثانية: هو أن يتبنى الراوي الموقع الزمني الخاص به فيستعمل زمنه التأليفي الّذي ربما لا يكون متطابقاً مع الإحساس بالزمن الفرديّ لأي واحدة من الشخصيّات، أي عندما يكون خارج شخصيّاته، وفي داخل زمنه الخاص، و في هذه الحالة يتبنى نظرة استرجاعية، عائداً بنظره من مستقبله إلى حاضر الشخصيّات، فهو يعرف ما لا تستطيع الشخصيّات معرفته؛ ومن ثمَّ ستكون نظرته خارجيّة عن مجرى السرد.[١]

وأمَّا وجهة النظر على وفق المستوى النفسي فهي تبحث كما أشار **أوسبنسكي** في الاختيارات الّتي تتوفر للمؤلف وهو يبني سرده، وقد جعلها تتوزع على أسلوبين، و هما: الموضوعيّ، والذاتيّ –سنفصل القول فيهما بعد قليل– ويرى أيضا أن الكاتب قد يدمج بين هذين الأسلوبيّن أو يناوب بينهما، أو يمزجهما بأكثر من طريقة وأكثر من أسلوب.[٢]

ويشير الناقد الروسي **توماشفسكي** إلى موضوع الذاتية والموضوعية في السرد، بقوله: "يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي objectif،وسرد ذاتي

[١] ينظر: شعرية التأليف، ص٧٦–٧٨.

[٢] ينظر: المصدر نفسه، ص٩٣.

subjectif "ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كلّ شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه."[١]

و يرى **أوسبنسكي**، أن وجهة النظر النفسية تتجلى في الحالات الّتي تعتمد وجهة نظر الراوي على وعي الفرد فهو يقول:" في الحالات الّتي تعتمد وجهة نظر المؤلف على وعي الفرد، سنتكلم عن وجهة النظر النفسية"[٢]. و ترى الباحثة أن هذا الأمر يثير التساؤل؟ فإذا كانت وجهة النظر النفسية تتجسد عبر وعي ورؤية الفرد فقط، إذاً ما جدوى مناقشة وجهة النظر عبر منظور موضوعي!.

وبالعودة لمناقشة الوسائل الّتي قدمها **أوسبنسكي** لوصف السلوك على المستوى النفسي وهما طريقتان رئيستان.[٣]

أولاً: السرد الذاتيّ:

وهو السرد الّذي يتجلى عبره وجهة نظر ذاتية مقصودة لوعي فرد معين أو مجموعة أفراد، إذ يلجأ الراوي إلى استعمال معطيات إدراك وعي واحد أو أكثر من شخصيّة، فيوصف السلوك من وجهة نظر الشخص نفسه، أو عبر وجهة نظر مراقب كلي الحضور، باستطاعته التغلغل في وعي ذلك الشخص، وفي مثل هكذا وصف تبدو العملية الداخليّة مكشوفة، من مثل:(الأفكار، والمشاعر، والإدراكات الحسية، والعواطف).

---

[١] نظرية المنهج الشكليّ، ص١٨٩.

[٢] شعرية التأليف، ص٩٣.

[٣] ينظر: المَصدَرُ نَفسُه ، ص٩٤-٩٨.

ويذكر **أوسبنسكي** لهذا النوع من السرد حالتين هما:

الحالة الأولى : رؤية داخليّة:

وهي حالة لا يستطيع المشاهد الوصول إليها، ويحدث هذا حينما يوصف شخص من وجهة نظره هو، وهي تقابل عند **بويون** (الرؤية مع)، فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيّات، وهي وتقابل عند **جيرار جنيت** (التبئير الداخليّ).[١] وفي مثل هذه الحالة قد ترد تعابير خاصة لوصف الوعي الداخليّ، والّتي يطلق عليها (أفعال الشعور) نحو:(فَكَّرَ، أو شعر، أو بدا له، أو عرف، أو أدرك)، ويمكننا في تحليل السرد أن نحدد ملامح البناء الخاصة تبعاً لوجود هذه الأفعال أو غيابها.

الحالة الثانية : رؤية خارجيّة: وهي الحالة الّتي يتخذ منها الراوي وجهة نظر خارجيّة في وصف حالة داخليّة، كالأفكار والمشاعر والدوافع الشعورية.

إذ ترد تعبيرات الاحتمال والإمكان، ومنها على سبيل المثال:(من الواضح، ومن البديهي، كما لو، ويبدو) وغيرها من تعبيرات الاحتمال والإمكان، وفي مثل هذه الحالة نجد أن نظرة المراقب ثابتة، عبر الراوي المشارك في الحدث أو غير مشارك، أو متنقلة، عبر استعمال وجهة نظر شخصيّة معينة، و من ثم الانتقال إلى شخصيّة أخرى. ويقابل هذين السردينِ (الرؤيةُ مع) عند **جون بويون**.[٢]

ثانياً: السرد الموضوعي: أي أنْ يُورد الراوي الحقائق مثلما يعرفها، أي من منظوره ووجهة نظره ، فهو يعتمد على الحقائق في وصف الأحداث أكثر من إعتماده

---

[١] ينظر: خطاب الحكاية، ص٢٠١.

[٢] ينظر: المَصدَرُ نَفسُه ، ص٢٠١.

على الانطباعات، وأن السرد الموضوعي هو:" سرد يتميز بموقف السارد المستقل عن المواقف والوقائع المرويّة."[١]

ويذكر **أوسبنسكي** لهذا السرد حالتين:

الحالة الأولى: رؤية داخليّة:

تحيل الرؤية الموضوعية الداخليّة إلى رأي مراقب ما من خلال عبارات من مثل :(يبدو أنه فكر)، أو:(من الواضح أنه عرف)، أو:(يبدو عليه الخجل).

وتقابل هذه الرؤية من الخلف عند **بويون**، إذ السارد يعلم أكثر من الشخصيّة، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصيّة من الشخصيّات.[٢]

الحالة الثانية: رؤية خارجيّة:

إذ يمكن لمثل هذا النوع من السرد أنْ يصف سلوك الإنسان بالإشارة إلى حقائق محددة من دون الاعتماد على الشخص الواصف، وفي مثل هذه الحالة يكون موقع المراقب غير محدد مكانيّاً وزمانيّاً، ويكون وصفه (لا شخصيّ)، أو أنه (فوق شخصيّ)، وذلك في ضوء ما نرى في سجلات المحاكم، على سبيل المثال، إذ يتم التركيز على موضوعية الوصف وحيادية الراوي وبُعْدِهِ عن المشاركة، إذ تستعمل عبارات من مثل:(فعل، قال، أعلن) عوضاً من:(فكّر، شعر، كان خجلاً).

ويذكر **أوسبنسكي** أصناف الاستعمال التأليفي لوجهات النظر المختلفة، إذ يكون موقع الراوي ثابتاً في القص، أو متغيراً، ففي الحالة الأولى يكون إما خارجيّاً باستمرار، أو داخليّاً باستمرار، فعندما يكون خارجيّاً توصف الأحداث كلها على نحو موضوعي، من غير الإشارة إلى الحالات الداخليّة للشخصيّات؛ وتختفي حينها كلّ

---

[١] المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة، عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص١٦٣.

[٢] ينظر: خطاب الحكاية، ص٢٠١.

أفعال الوعي الداخليّ، كأفعال الشعور وأمثالها، أو يكون داخليّاً باستمرار، إذ تعرض الأحداث جميعاً من وجهة نظر واحدة وعبر وعي شخصيّ واحد.

أما حالات موقع الراوي المتغير فقد يكون موقع الراوي متغيراً إما بالتعاقب، أو بالتزامن، فعندما يكون متغيراً بالتعاقب، يوصف كلّ مشهد في موقع واحد محدد، أو من وجهة نظر واحدة، إلا أن المشاهد المختلفة في العمل الأدبيّ تروى من مواقع شخصيّات مختلفة، إذ توصف الشخصيّة (أ)، من وجهة نظر(ب)، وتوصف الشخصيّة (ب) من وجهة نظر الشخصيّة(أ). فالحالة الداخليّة لكل من (أ) و(ب) لا توصف في وقت واحد وفي الموقف نفسه، أو المشاهد الصغيرة الجزئيّة نفسها، حيث يبدو الراوي كما لو أنه يربط وجهة نظره ووجهة نظر إحدى الشخصيّات، كما لو أنه يشارك في الحدث ويتغير موقعه تبعاً لذلك من وجهة نظر واحدة إلى أخرى في السرد؛ وفي كلّ مرة يحدث مثل هذا التغير تستعمل أفعال الشعور للإشارة إلى شخصيّة ما تقوم مقام الناقل لرؤية الراوي، بينما توصف الشخصيّات من الشخصيّة صاحبة وجهة النظر كما تُرى من الخارج.

أما في حالة الاستعمال المتزامن لمواقع الراوي المختلفة، إذ ينتحل الراوي وجهات نظر عدَّة ليس بشكل تعاقبي وإنما بشكل تزامني، إذ يعرض المشهد الواحد أكثر من منظور مختلف اختلافاً جوهرياً. وفي مثل هذه الحالة نحصل على الوصف المتزامن للوعي الداخليّ لشخصيّات مختلفة توصف من الداخل عبر راوٍ خارجيّ.

المبحث الأول
وجهة النظر على المستوى المكاني والزماني

أولاً: المستوى المكاني:

تكلمنا في بداية حديثنا عن هذا المستوى على موقع الراوي، وذكرنا أن له حالتين، وهما: التطابق مع إحدى الشخصيّات، أو اللا تطابق، والحالة الأولى هي الأكثر وروداً؛ إذ يشغل الراوي الموقع المكاني نفسه الّذي تشغله الشخصيّة.

فالراوي يستعمل أسلوباً مباشراً في خطاباته؛ وفي هذه الحالة يترك المجال للشخصيّة للتعبير عن نفسها بكل حرية ومن دونما تدخل منه، أوقد يعمد الراوي إلى استعمال الأسلوب غير المباشر (الحر)، والّذي ينماز بكونه:" لا يضم عبارات مؤطرة (قال إن، فكرت أن) ... فضلاً عن ذلك، فإنه يجلو على الأقل بعض مظاهر تلفظ الشخصيّة".[١]و بذلك يكون حاملاً بداخله علامات خطابين، وهما: خطاب الشخصيّة وخطاب الراوي ومن ثمَّ يكون حاملاً لأسلوبين، ولغتين، وصورتين، ونظامين دلاليين وقيميين.[٢]

ومن خلال استقرائنا للروايات – عينة البحث– وجدنا أن موقع هذا الراوي يتطابق مكانياً مع موقع الشخصيّات في أغلب الروايات الّتي يدار السرد فيها عبر الراوي و أحدى الشخصيّات، وذلك من مثل رواية: **(عذراء سنجار، بنات لالش، بنات خودا)**.

---

[١] قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٧٦.

[٢] ينظر: المصدر نفسه، ص٧٦.

ففي رواية **عذراء سنجار** على سبيل المثال، نجد أن الراوي يلازم الشخصيّات الروائية أي يتطابق معها مكانياً، إذ نراه يلازم موقعها المكاني، ويتبنى منظومتها الإيديولوجيّة والتعبيريّة والنفسية.[1] كما في هذا النص للراوي وهو يلازم شخصية **سربست**، ويتبنى منظوره عبر امتزاجه وتماهيه مع وعيه.

:"تحسس طريقه إلى السلّم وصعد درجاته ببطء إلى السطح منقاداً بأرق يعصف في روحه الملبدة بالرماد والغبار. ... تشمم الليل الساكن من على سطح الدار في ظلمة عميقة تبدأ من السطح ولا تنتهي حتى في ظلمات روحه التعيسة.

كانت المدينة طافية على ظلام ساحق ... حتى جبل سنجار المفروش حول المدينة غاب في العتمة لهذا ظل يدير بوجهه وجسده فلم يرَ غير هذه الكتل المطبقة على المدينة وروحها ولم ينعشه الهواء البارد المقبل من الجبل ولا روائح الحقول المتسللة وعبير الزهور المتخفية عند مدارجه العشبية. خانته بوصلة الرؤيا إلى حد بعيد فمشى على السطح متحسساً جداره المتآكل من كلّ مكان فيأكل الظلام عينيه وبصيرته وروحه القلقة.

نشتمان..في أي سرداب أنت!

يتماهى مع روحه السائبة وصوت في داخله يتدفق بلا انقطاع.. الرب أرسلني إليكِ ورزقني بشجاعة جديدة.. قال لا تخف هذه المرة.. هذه بطاقة مرورك إلى ولايات سنجار والموصل وبعشيقة وبحزاني وحلب والرقة.. لكنّ قلبي مزروع هنا في سنجار أشم رائحة طفولتك وحليب ثغرك وعطر أثواب العيد فيكِ أتذكر شعركِ الذهبي وعينيك الفيروزيتين و .. بابو الّتي لا تفارق شفتيك..

بابو وينك ..

---

[1] ينظر: شعرية التأليف، ص٦٩.

وين انتِ

انا هنا ...".[1]

ويتضح لنا عبر هذا النص مدى التماهي بين الراوي و شخصيّة **(سربست)**، الّذي لا ينفك عن مرافقته والولوج إلى عالمه الداخليّ ونقل أحاسيسه النفسية الداخليّة مستعملاً الأسلوب غير المباشر (الحر)، ولم يكتف الراوي بهذا القدر من الامتزاج بالشخصيّة، بل إنه نقل لنا مناجاة البطل لابنته **نشتُمان**، عبر استعمال أسلوبه التعبيريّ، و من خلال المونولوج المرويّ: **(الرب أرسلني إليك ورزقني بشجاعة جديدة.. قال لا تخف هذه المرة.. هذه بطاقة مرورك إلى ولايات سنجار والموصل وبعشيقة وبحزاني وحلب والرقة)**. ليتضح مدى التطابق المكاني بين الراوي والشخصيّة، متبنياً منظومتها الإيديولوجيّة والنفسية والتعبيريّة.

وكذلك الحال في رواية **بنات لالش**، إذ يبرز لنا أيضاً تطابق الموقع المكاني للراوي مع شخصيّة **سربست** في رحلته إلى الموصل باحثاً عن ابنته **نشتُمان** برفقة الراعي **رافيار** الّذي وعده بالعثور عليها.

:"أيقظه رفيف المطر المشتت في فجر الجبل، وخفقان الهواء البارد على أطراف الأشجار الّتي تظلل الكهف، فتلمّس طريقه إلى الباب المفتوح بلا جذع الليل المطروح، شاعراً بأنه استغرق في النوم من دون أحلام وكوابيس ورؤى.

وجد رافيار يشعل ناراً في موقد صخري إلى جانب باب الكهف مع ضوء الصباح الأول الغارق بالغيوم، و رائحة أعشاب طرية وأشجار وزهور تتفتح، وصدى أصوات متناوبة لطيور موسمية وعصافير جبلية كثيرة التصويت".[2]

---

[1] عذراء سنجار، ص ١١٤– ١١٥.

[2] بنات لالش، ص٩٦.

يبدو واضحاً هنا أيضاً حالة التماهي بين الراوي وشخصيّة **سربست** الّذي راح يستبطن وعيه ومشاعره، كما في هذه العبارة:**(شاعراً بأنه استغرق في النوم من دون أحلام وكوابيس ورؤى ...)**.فالأحداث كلها الّتي تتعلق بالشخصيّة تصل المتلقي عبر الراوي الّذي لم يكتفِ بنقلها أو بنقل سلوك الشخصيّة، بل إنه امتزج معها وتطابق مع موقعها المكاني.

والأمر عينه في رواية **بنات خودا** الّتي يظهر فيها تطابق الراوي مع شخصيّة **أزاد** في أثناء رحلته من قريته إلى معبد لالش، فالراوي في هذه الرحلة حرص على وصف كلّ الأحداث والأماكن الّتي مرَّ بها **أزاد**، و وصف أيضاً كلّ المشاعر والأحاسيس الداخليّة الّتي كانت تتناسل في مخيلته، وأظهرها لنا عبر امتزاجه معه، وتبني منظومته الإيديولوجيّة والنفسية والتعبيريّة عبر التداخل بين خطاب الراوي وخطاب الشخصيّة، الّذي تمظهر عبر الخطاب غير المباشر (الحر).

:"طوال الطريق من بلدة سنجار إلى وادي لالش، بدا أزاد ساهماً ومتورّطاً بحزن أفكاره، وروح سوداوية حلَّت عليه. يستعيد كلام أمه، ويقلّبه داخل رأسه في كلّ الاتجاهات.

...

تتطاحن الأفكار في رأس أزاد فتجعله محموماً وتثقل أنفاسه. يجلس في باص قديم يئز تعباً الطريق الّتي تقرّبه من مدينة الموصل. عَبَر بلدة تلعفر، والمشاهد حوله غارقة في الأصفر الموحش...

ارتخت أعصاب أزاد قليلاً، وفرغ رأسه من بعض الأفكار التائهة الّتي كانت تتخبَّط فيه.

"بابا جاويش، هل تمتلك المفاتيح السحرية؟ ماذا ينتظرني في لالش؟ وما هو هذا المكان المقدَّس الغامض الّذي نحجُّ إليه كقبلة خلاصنا؟."[1]

ونلاحظ في هذا النص مدى التطابق المكاني بين موقع الراوي وموقع شخصيّة **أزاد**؛ إذ بدأ الراوي بمرافقته من بداية نقطة انطلاقه إلى آخر نقطة في رحلته إلى المعبد، وقد تكفل بوصف دقيق لكل تفاصيلها عبر استبطانه لوعي **أزاد** المثقل بالهموم والأفكار المتصارعة في عقله، الّتي أراد التخلص منها بذهابه إلى المعبد ولقائه **بـ(بابا جاويش)** الّذي كان ينتظر منه أن يرشده إلى الرأي الصواب حيال فكرة الهجرة الّتي طالما أرَّقَتْهُ.

وكذلك الأمر في رواية **رقصة الجديلة و النهر**،إذ يلازم الراوي الشخصيّة ويمتزج معها مكانياً ونفسياً عبر استبطان وعيها ومنظومتها النفسية والتعبيريّة الّتي جسدها أسلوب الخطاب غير المباشر (الحر).

:"فتحة الباب الموارب أصبحت كافية ليرى من خلالها ما يدور في الشارع، ويسمع حديث المارة وضجيج النساء والأطفال.

حتى أنه حين حشر رأسه ليرى بهدوء ما يجري، وقد استغرق ذلك منه بضع دقائق ليتبين فيما إذا بين الفتيات حبيبة قلبه.

لم يكن الوقت بارداً، في تلك اللحظة خرجت أمه من غرفتها مرتدية زينتها ومتهيئة للخروج:

-مالك بني؟ لماذا تتلصص على الناس في الشارع، أخرج، فالكل اليوم فرح بعيد نوروز. هيا، هات يدك،، لنذهب لشراء بعض الحاجيات.

---

[1] بنات لالش، ص٣٨-٤٤.

تذكر والده وحبه للفرح والحياة، لم يسمعه يوما يتحدث عن اليأس أو الموت، أو يسمع منه همسة ألم.

...

الفكرة الّتي راودته حين ذاك، حب أهل القرية لاقتناء الملابس الزاهية المزكرشة، وولعهم بالرقص والدبكات. ربما هي تعويض للحياة البسيطة الشاحبة هنا!!".[1]

ونلاحظ أن الراوي في جميع الروايات السابقة يرافق الشخصيّات إلى الأمكنة الّتي تواجد فيها، ويمتزج معها ويتبنى منظوراتها: الإيديولوجيّة، والنفسية، والتعبيريّة.

أما في الروايات الّتي تروى بصيغة ضمير المتكلم، إذ البطل يأخذ دور الراوي، و هو بذلك يسقط المسافة بينه وبين ما يروي، وأحياناً يكون مجرّد شاهد يرى ويصور، فهو حاضر غير أنه لا يتدخل، فهو بهذه الحالة لا يسقط المسافة مع الأحداث، ويمكن أن يُبقي مسافة بينه وبين ما يروي؛ ليس لأنه مجرد شاهد؛ بل بلجوئه إلى رواة آخرين ثانويين أو شخصيّات أو غير ذلك من مصادر سماعية أو مكتوبة ينقل عنها[2]، فالسرد عندما يقدم بهذه الصورة يعطي مساحة واسعة وكافية للشخصيّات للتعبير عن نفسها مباشرة، فيتطابق موقعها المكاني مع الراوي، وهذا الأمر يتيح لها التعبير عن وجهة نظرها بشكل مباشر من دون الحاجة إلى وسيط.

كما في هذا النص على سبيل مثال من رواية **رزبست**، حينما يروي **رزكار** الأحداث من منظوره ورؤيته للعالم:" **تحركت سيارتنا، مررنا بمنصة الاحتفالات، وضعت يدي على فخذ سربست، كان صامتاً، يشاهد الدمار من النافذة، ربما كان يفكر بشيرين، دخلنا منطقة الغابات، لمحتُ يميناً أين ولت تلك المطاعم؟ أووووو و**

---

[1] رقصة الجديلة والنهر، ص٦٧-٦٨.

[2] ينظر: تقنيات السرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ص١٣٩.

لقد نسيت... كان يقبل إلى هذا المكان الشباب، يدخنون السجائر... النرجيلة... وصوت الموسيقى الصاخب كان ينتشر في المحيط، إذن... أُقفلت هذه المطاعم، وربما سيق أصحابها إلى الحد كما قال أبو معمر، غمغمتْ مع نفسي كثيرةٌ ذكريات هناك إبّان الدراسة، كنت أزوره برفقة عبد الرحيم جلال، صديقي البشوش، التكريتي، كان يدرس الاقتصاد، في المرحلة الأخيرة أوقفت مجموعة مسلحة سيارتهم على طريق الشرقاط – موصل، أخذوا هوياتهم، تم التحقيق معه، قالوا إن والدتكَ شيعية من طوز خورماتو، أجاب بنعم،... سحب أحدهم الّذي كان يخفي وجهه بقطعة قماش مسدسه، قبل أن يفرغ الرصاصات في صدغه، أوقفه كبيرهم، طلب من عبد الرحيم ترك الموصل وإلا فسيقطع رأسه ويُرسله كهدية لوالدته."[1]

هنا نجد أن السرد يقدم عبر وجهة النظر الذاتية للبطل **رزكار** الّذي يأخذ دور الراوي، والّذي راح يستعيد الأحداث الّتي مرت على هذه المدينة في أثناء اجتياح **(داعش)** لها، وذلك عبر أسلوب المونولوج الداخليّ الّذي يجعلنا وجهاً لوجه أمام أفكاره وآرائه الذاتية.

والأمر نفسه في رواية **سبايا سنجار** الّتي نُفذ السرد فيها عبر شخصيّة البطل **سارات** الّذي طالما وجدناه يلجأ إلى التحليل والنقاش وإطلاق الإحكام على القضايا والشخصيات على وفق وعيه ومنظوره؛ لتتجلى بذلك وجهة نظره الذاتية تجاه الأحداث، عبر انتقاله من الخاص إلى العام.

:"لا أظن أن واقعية جبل سنجار هي المُلحَّة على خيالي في تفصيل جبلٍ اسمه سنجار، بمقصَّات اللون، بعد نكبة الإيزيديين. حزنُ أرضٍ صخرٍ مرتفعة عن

---

[1] رزبست، ص٣٦.

المُنْبَسط من حولها بدفع من يَدي الجوف إلى آلةٍ لتوثيق الحزن ظاهراً على صخور الجبل.

كنتُ، بَعْدُ، في مدخل المسالك المتشعبة إلى أجمة الشجر حين لمحت، على معبر موازٍ، عن بُعْدِ أمتار، فتاةً ليس للذي ترتديه من الثياب شبهٌ بما أراه على فتيات هذه الضاحية، أو غيرها...

توقفتُ. استدرت بجسمي كله متقصياً، في فضول، تلك الفتاة متجهة إلى الجنوب. إحساسٌ مّا رقيقٌ، أومشتت قليلاً، أنبأني أنها تتجه إلى بيتي ... أحاسيسُ فارغةٌ إنِ استقصيتُ النَّفَسَ الأخير في يقظتها الغامضة لم أعثر إلاَّ على كراهية موجعة. كراهيتَّةٌ توجعني وحدي. لا مبالاة المقتدرين في أمم الأرض بمحنة بلدي أرغمتني على كراهية الكون."[1]

أما في رواية **على مائدة داعش،** فتتجلى وجهة النظر على المستوى المكاني عبر توظيف تقنية المنولوج الداخليّ:" **لماذا يعود اليوم؟ من أجل العيد، أم لأجل عينيّ ؟ كما كان يقول لي دائماً :**

(عيناك تُحضراني إليك حتى وإن كنتُ في آخر الدنيا)[2].

ومعلوم أن الشخصيّة حينما تقوم بسرد الأحداث في الرواية تنطلق من وجهة نظرها ورؤيتها للعالم، ففي رواية **شظايا فيروز** مثلاً، نجد أن الشخصيّة تسقط المسافة بينها وبين ما تروي، كما نلاحظ في هذا النص: "**سارت بنا الحافلةُ مساءً ببطء منحدرةً صوب الطريق الرئيس بعد ساعات من احتجازنا داخل حظيرة مواشٍ مع نساء وأطفال من قريتنا نجوا مثلنا من القنابل والرصاص. كان ثلاثة من المسلحين يراقبوننا وبنادقهم تتحرك فوق رؤوسنا غير آبهين بنحيبنا الموحد كأنه**

---

[1] سبايا سنجار، ص ١٨-١٩.

[2] على مائدة داعش، ص٨.

صوت مفجوعة واحدة. عندما أخرجونا من البيت قبيل الظهر اعتقدت بادئ الأمر أننا نسير في مكان آخر غير قريتنا، رايات سودٌ فوق المركبات وعلى الجدران وفوق أسطح البيوت، والعشرات من المسلحين الملتحين بملامحهم الغاضبة يتنقلون مرتدين ثيابا عسكرية أو قمصاناً طويلة إلى حدود الركب وبناطيلهم منتفخة"[١].

أما في رواية **شنكالنامه**، الّذي يقدم السرد فيها عبر أكثر من راوٍ، إذ يتناوب على تقديم السرد: **الإعلامي، وهلز، ودهمات، والراوي**؛ ويبدو أن لجوء الكتاب إلى هذا التنويع في الرواة داخل العمل الروائيّ الواحد يأتي وفاقاً لما يقتضيه سياق السرد؛ أو لإضفاء حالة من الحيوية داخل المتن الروائيّ، فالراوي الّذي يروي بضمير الأنا يترك مكانه في مفصل ما من مفاصل الرواية إلى راوٍ شاهد، أو يتحول هذا الراوي أحياناً من راوٍ حاضر يعرف كثيراً من الأمور؛ لأنه معني بها، إلى مجرد شاهد ينقل الّذي يقع عليه نظره فقط[٢] .

إن تناوب الشخصيّات على رواية الأحداث يولد بالطبع تعدداً في وجهات النظر وكذلك يسهم في تعدد المواقع المكانية للشخصيّات داخل الرواية، والّذي يولد تعدداً في زوايا الرؤية وبؤر الصراع؛ فتتكشف لدينا تبعاً لذلك وجهات نظر متعددة لتلك الشخصيّات.

ويتجلى لنا التطابق المكاني للراوي مع الشخصيّة في رواية **شنكالنامه** عبر هذا النص على سبيل المثال الّذي يورده الراوي عن شخصيّة **دهمات**.

:" كانت الليلة الرابعة، من أصعب الليالي الّتي أمضاها دهمات. لم يتمدد أرضاً، كي يرتاح قليلاً، شأن بعض من كانوا حوله من الشباب، فقد كان يتردد إلى

---

[١] شظايا فيروز، ص٥٦-٥٧.

[٢] ينظر: تقنيات السرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيوي، ص١٣٥-١٣٦.

مسمعه بين ساعة وأخرى صدى بكاء مختنق لطفل، أو أنين مرّ، مكظوم، لعجوز، أو عويل جريح، مدو، لثكلى. أربعة أيام مضت. جميعهم على هذه الحال، وما عاد في الإمكان تحمل المزيد".[1]

وأيضاً يبرز التطابق المكاني للراوي مع الشخصيّة، في هذا النص لشخصيّة **هلز** الّتي تروي بضمير المتكلم الّذي يتخلله المونولوج الداخليّ.

:"ازداد توتري وقلقي.

قلت في نفسي:

لابدّ نحن ميتون

تذكرت أن أخي في ألمانيا سينجو هو وأسرته، فلن نفنى

تذكرت دلخواز وقد سافر إلى ألمانيا أيضاً، كي ألحق به، ولطالما رفضت

اقترب مني أبي، ورفع صوته في أذني:

هلز، خذي أخوتك، وأخواتك، وادخلي البيت. أغلقوا الباب. لنرَ ماذا يجري؟".[2]

يبدو لنا عبر تفحص هذه النماذج المختارة للنصوص الروائيّة، كيف أنّ الراوي امتزج مع شخصيّاته وتماهى معها، وكيف هو ملتزم لمنظورها المكاني، ومتوافقٌ معها ومع تحليلاتها وتفسيراتها للأحداث؛ وذلك من طريق تقديمه لها، الّذي يظهر وعيها ووجهة نظرها.

وقد تفحصنا قبل قليل الحالات الّتي تتطابق عبرها وجهة النظر الّتي يُروى بها السرد مع الموقع المكاني لإحدى الشخصيّات أو لمجموعة من الشخصيّات الّتي وردت في الروايات –عينة البحث – وذكرنا في التوطئة للمبحث أن **أوسبنسكي** قد

---

[1] شنكالنامه، ص٦١.

[2] المصدر نفسه، ص١٢.

ذكر حالات أُخَر يكون فيها موقع المراقب لا يقابل موقع أي من المشاركين في الحدث، على الرغم من أن موقعه المكاني محددٌ تحديداً دقيقاً.[١]

ومن وسائل هذا النوع من السرد هو نظرة عين الطائر، إذ وظفت هذه التقنية في تقديم السرد في رواية **شمدين** الّتي انفردت من بين الروايات – عينة الدراسة– بتوظيف هذه التقنية.

فقد أشار **أوسبنسكي** إلى أن الراوي عندما يتبنى وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه الحالة تطل على كامل المشهد، لا بدَّ له من أن يتخذ موقعاً مُشرفاً على الحدث.

ويفصل **أوسبنسكي** القول في هذه المسألة ذاكراً أنه:" غالباً ما تُعامل المشاهد الّتي تضمُّ عدداً كبيراً من الشخصيّات على النحو التالي: تُعطى في البداية نظرة شاملة عاملة للمشهد كاملاً، من وجهة عين الطائر، ثم يتحّول المؤلف إلى أوصاف الشخصيّات، وبذلك يتمّ تقطيع المشهد إلى حقول بصرية صغرى"[٢].

كما في هذا المشهد الّذي اُسْتُهِلَّتْ به الرواية والّذي وصف الراوي فيه المكان المنكوب، وهي القرية الّتي تمت مهاجمتها من **(داعش):" أمام قرية رشتي الّتي كانت تغفو في سهل جبل سنجار شمال مدينة الموصل، ثلاثة أشخاص جميعهم أموات، مبعثرة أجسادهم وسط ركام سقوف هاوية وسيّارات عسكريّة متفحّمة. الأول لم تبق منه سوى عظامه، لأن الشيء الّذي أصاب السيّارة وأحرقها هو على الأغلب صاروخ أطلقته طائرة مقاتلة نزعت عنه الثياب ومعظمهم ما كان يكسو تلك العظام من لحم. والثاني بلا رأس...أما القرية الّتي تحولت إلى خرائب وأنقاض حجرية، فقد كان يلفّها صمت الموت، وتتناثر فيها أشجار الزعرور الّتي بان عليها**

[١] ينظر: شعرية التأليف، ص٧١.

[٢] المصدر نفسه، ص٧٥.

الجفاف وأضحت مثل عجائز ساحرات من العالم السفلي تّتجه أصابعهنّ العجاف صوب جبل سنجار".[١]

ويشير **أوسبنسكي** في هذا الخصوص إلى أن كثيراً ما تُستعمل تقنية عين الطائر عند بداية مشهد معّين، أو عند بداية السرد بكامله، أو عند نهايته.

أما في رواية **بهار** فقد تجسد اللاتطابق بين موقع الراوي المكاني والموقع المكاني للشخصيّة، عبر حالة (المسح التتابعي) الّتي ذكرها **أوسبنسكي** وقدمنا لها قبل قليل، وقد ذكر **أوسبنسكي** أيضاً حالات لا تعتمد حركة وجهة نظر الراوي على حركة الشخصيّة؛ إذ تنتقل كاميرا الراوي على التتابع من شخصيّة إلى أخرى؛ من ثم تلتقي هذه المشاهد المنفصلة في مشهد واحد مركب، وتشبه هذه الوسيلة ما يحدث في الأفلام.[٢] وذلك على نحو ما نجد في هذا المشهد الّذي يصف فيه الراوي الصالة حينما هجم أفراد **(داعش)** على بيت **بهار**.

:" بدت الصالة فارغة من أهل الدار، إلّا من أشباح بنات ثلاث، كن يغرقن في صمت الغرفة وظلام ستائرها المسدلة، كانت ظلال أجسادهن تتراقص على ضوء شموع غرزت داخل كعكة عيد ميلاد، ودموع عيونهن تلمع بين الفينة والأخرى، على وهج الضوء الخافت.

رنّ هاتف إحداهن داخل حقيبتها، ففتشت يدها عنه بسرعة مضطربة وردت مرعوبة:

-بابا.. نعم أنا (بهار) ..لا لا.. معي آمال وفيفيان.. خائفة ..

كيف لا أخاف بابا !...

---

[١] شمدين، ص٥-٦.

[٢] شعرية التأليف، ص٧٢-٧٣.

نشجت من أنفها فحضنتها فيفيان باكية معها، وتكورت آمال جنبها وفيها إحساس بذنب لا تعرف له مصدراً، راحت تضيعه بطقطقة أصابع كفيها، لتداري حركة جسمها المرتجف رعباً، وأكملت بهار قائلة:

-بابا.. لا تقترب من البيت.. لا بابا.. سمعتُ صراخاً عند بيت عمو (شمو) .. اسمعني .. ثلاثتنا سمعناهم يشتمون (طاووس ملك) ...

تدافعت أقدام كثر، وراحت تركل أشياء البيت ومحتوياته، وسمعن أبواب دواليب تكسر، فتكوّرن على بعضهن في الزاوية...

-خذ الحلي يا رجل .. الدار لذمي، أما سمعت الإعلان قبل يومين.. خذ ما يعجبك...

-صدقت، لم يعجبهم شرطانا.. إذن فقد حق عليهم الفعل، وعلى أموالهم المصادرة، وكل نسائهم سيصبحن سبايا لنا. توسلت فيفيان ضارعة فيهن أن لا يقلن إنها مسيحية، واعترى الرعب آمال وفيها تخريج شرعي لخوفها تحت مبدأ (التقية) وقالت هامسة لهن:

-سأُنْحَر دون رحمة.. لو علموا مذهبي"[1].

ونلاحظ على هذا المشهد أنه يضم تقريباً أغلب الشخصيّات المحورية في الرواية، فالراوي ينتقل من شخصيّة إلى أخرى، وكذلك يلازم شخصيّة من الشخصيّات في كلّ مقطع وصفي ثابت، وتفسّر التغيرات التتابعية السريعة في موقع الراوي أثر التسارع الزماني الّذي يرافق الوصف المسحي للشخصيّات، في المكان، فهذه النظرة لا تنتمي إلى أي شخصيّة من الشخصيّات وإنما تنتمي إلى الراوي نفسه الّذي يبدو حاضراً على نحو منظور في المكان الّذي يقع فيه الحدث.[2] فهو لم يلتزم

[1] بهار، ص٧-٨.

[2] ينظر شعرية التأليف، ص٧٣.

موقعاً ثابتاً، بل راح يتنقل من موقع إلى آخر، إذ نراه أول المشهد يتأخذ الموقع ذاته الّذي تتخذه **بهار** عبر وصفه لها ولحالتها النفسية، إذ سيطر الرعب عليها حينما شعرت بدخول **(داعش)** إلى الدار، ثم ينتقل ليصف المجموعة الارهابية الّتي دخلت الدار وينقل كلامهم ويصف طريقة دخولهم بعدها ينتقل لوصف حالة الفتيات الثلاث، ثم يقوم من بعد ذا بنقل خطاب **آمال** الّذي تتمظهر عبره وجهة نظرها حيال مصيرها حينما تعرف هذه الجماعة الإرهابية المتطرفة إلى أي مذهب تنتمي.

إذاً، الراوي هنا لم يلتزم منظور شخصيّة دون غيرها، بل إنه ظل يتنقل بوصفه من شخصيّة إلى شخصيّة أخرى، ومن تفصيلة معينة إلى تفصيلة أخرى.

ثانياً: المستوى الزماني:

لقد أشار **أوسبنسكي** إلى أهمية هذا العنصر في العمل الأدبيّ بشكل عام، فهو يؤكد أن: "الأدب الّذي يرتبط ارتباطاً جوهرياً لا بالمكان، بل بالزمان يلحُّ كقاعدة عامة على بعض التجسيد الزماني، ويتيح للتمثيل المكاني أن يظلَّ غير محدد تماماً."[١] وهذا يعني أنه من الممكن أن تروى القصة من دون أن يتعين المكان الّتي تحدث فيه، وهل هذا المكان قريبٌ أو بعيد عن المكان الّذي تروى منه؛ هذا في حين من غير الممكن أو يستحيل تقريباً ألا تتموقع في الزمن بالقياس إلى فعل الروي، ما دامت تروى بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل؛ ولعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية أهم من التحديدات المكانية للمقام السردي[٢]. فالرواية هي: "تركيبة معقدة من قيم الزمن."[٣]وهذا كله يجعل الزمن من بين أهم العناصر الأساسية الّتي يقوم عليها الفن القصصي، كما يعد الفن القصصي والروائيّ من أكثر الأشكال الأدبيّة التصاقاً بالزمن.[٤] ويرى **مندولا** أن ثمة معيار لقياس الزمن ينبغي أن يؤخذ بالحُسبان، وهو المعيار الداخليّ أو السيكولوجي الّذي يُقَدَّرُ فيه الزمن بالقيم الفرديّة الخاصة دون الموازين الموضوعية.[٥]ويشير في هذا الخصوص إلى أنّ الزمن الإدراكي الحسي: "كما سماه بيرسن **(Pearson)**، يحسب بالترتيب الصافي لتعاقب انطباعاتنا الحسية، ولا ينطوي على أي فكرة من البرهنة المطلقة، إنه بعبارة

---

[١] شعرية التأليف، ص٨٥.

[٢] ينظر: خطاب الحكاية، ص٢٢٩، ٢٣٠.

[٣] الزمن والرواية، أ.أ. مندولا، ترجمة: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص٧٥.

[٤] ينظر: سيزا قاسم، ص٣٧.

[٥] ينظر: الزمن والرواية، ص١٣٧.

أخرى زمن نسبيّ داخليّ يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجيّ ... الّذي يقاس بمعايير ثابتة"[١].

ومن المفيد أن نذكر هنا أن الشكلانيين الروس يمثلون الانطلاقة الفعلية الأولى في تحليل زمن الخطاب الروائيّ في العشرينيّات من القرن العشرين، إذ لفت **توماشفكسي** النظر في تمييزه بين المتن الحكائي[*] والمبنى الحكائي.[٢]

وتلت هذه الدراسة عدَّة دراسات تناولت الزمن الروائي وانطلقت من التمييز السابق، ومنها: دراسة **تودوروف** في كتابه **الشعرية**، إذ يؤكد أن الزمن الحاكي (زمن الخطاب)، من غير الممكن أن يكون موازياً تماماً للزمن المحكي (زمن التخييل)، إذ إن زمنية التخييل متعددة، وزمنية الخطاب أحادية[٣]. من ثمَّ جاءت

---

[١] الزمن والرواية ، ص١٣٧.

[٢] ينظر: الزمن في الرواية العربية ١٩٦٠-٢٠٠٠، مها حسن يوسف عوض الله، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢، ص٤٠. والمقصود بالمتن الحكائي: " مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والّتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية...،حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة الّتي نظمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت في العمل". أما المبنى الحكائي فهو:" يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيَّنها لنا". نظرية المنهج الشكليّ: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص١٨٠.

[٣] ينظر: الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب ، الطبعة الثانية، ١٩٩٠، ص٤٨.

دراسة **جيرار جينت** في كتابه **خطاب الحكاية** التي تُعد من الدراسات التي تتمتع بدقة عالية في تناولها للزمن؛ عبر دراستها للعلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية[١].

ومعلوم أن الخوض في طبيعة الدراسات النقدية التي تناولت هذا المفهوم أو ساهمت في تأطيره، يتطلب منا الكثير من الوقت،و لا سيما وأن الزمن يعد من أهم عناصر الجنس الروائي، فضلاً عن أنَّ ما يهمنا ها هنا هو ما طرحه **أوسبنسكي** في هذا المستوى، والذي يعنى بدراسة موقع الراوي الزمني بالنسبة للشخصيات الروائية، على وفق ما طرحة **أوسبنسكي** إذ يرى أن على النحو نفسه الّذي يمكن فيه تثبيت موقع المراقب الراوي في مكان ثلاثي الأبعاد، فإنَّه من الممكن أيضاً تحديد موقع المراقب الزماني في حالات عدة، و منها هاتان الحالتان[٢].

الحالة الأولى: يستطيع الراوي أن ينظم تتابع الأحداث الزمانية عبر موقع الشخصيّات... مستعيراً المشهد الزماني من شخصيّة إلى أخرى، وبذلك يتطابق زمنه مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة إلى شخصيّة معينة، وفي هذه الحالة تتزامن وجهة نظر الراوي الزمانية مع وجهة نظر الشخصيّة وكأنه تبنى زمنها الحاضر؛ و لذا فإن وجهة نظر الراوي ووجهة نظر الشخصيّة داخليّتان في السرد على المستوى الزماني؛ إذ إنّ الراوي ينظر من داخل الحياة الّتي يصفها، ويقبل بمحدداتها المتأصلة في جهل الشخصيّة أو معرفتها المحدودة بما سيأتي.

الحالة الثانية: وتتمثل في أن يتبنى الراوي الموقع الزمني الخاص به، فيستعمل زمنه التأليفي الّذي ربما لا يتطابق مع الإحساس بالزمن الفرديّ لأي شخصيّة من الشخصيّات، أي عندما يكون خارج شخصيّاته وفي داخل زمنه الخاص، وفي هذه

---

[١] ينظر: خطاب الحكاية، ص٤٧.

[٢] ينظر: شعرية التأليف، ص٧٦

الحالة يتبنى نظرة استرجاعية عائداً بنظره من مستقبله إلى حاضر الشخصيّات، فهو يعرف ما لا تستطيع الشخصيّات معرفته؛ ومن ثمَّ ستكون نظرته خارجيّة عن السرد.

وقد ذكرت الباحثة قبل قليل أنه يمكن للراوي أن يتبنى نظرة داخليّة للزمن في حال تزامنت وجهة نظره الزمانية مع وجهة نظر الشخصيّة، إذ أنه تبنى زمنها الحاضر، وهذا التزامن يمكن أن يحصل عبر استبطان الراوي لوعي الشخصيّة الداخليّ.

وهذا ما وجدته في أغلب الروايات –عينة البحث– الّتي يقدم السرد فيها عبر الراوي، إذ إنَّه يتبنى الزمن الداخليّ للشخصيّات عبر استبطان وعيها، أو عندما يُقدم السرد عبر سرد ورؤية الشخصيّات في الرواية، بيد أننا وجدنا بعض الحالات الّتي يتبنى فيها الراوي زمنه الخاص به، وهو ما سنعرض له بعد أنْ نفرغ من مناقشة الحالة الأولى ذي .

ومن هذه الروايات الّتي يهيمن فيها زمن الشخصيّة الداخليّ على السرد رواية **عذراء سنجار**، وفيها يستبطن الراوي وعي شخصيّة **سربست** في مسيرة عودته إلى مدينة سنجار، باحثاً عن ابنته **نشتمُان**.

:"خطا أولى خطواته بعصاه الرفيعة، متجنباً الشارع الرئيسي الّذي تخرقه بين لحظة وأخرى سيارات تقاوم المطر، محاذياً البيوت الواطئة في زقاق صامت وبخطوات بطيئة وروح مشحونة وقلب يرتجف.

دخل المدينة وهي تغطس بعتمة على غير عادتها القديمة. ترك المخيم بعد إن وجد لحيته طالت كثيراً وغيّرت من شكله وروحه وحبه للحياة... شم رائحة المدينة بقوة واستنشق رائحة الطين والمطر والبيوت الواطئة وهو يتداخل بين الأزقة مع الغروب الأخير.

يعود من جديد متخفياً وفي قلبه اَسًى مرير محاولاً أن يكون ابن مدينته من جديد.

تساءل الفتى :

-أين نمضي..!

فجأه السؤال فانتبه لفوره إنه في مكان ما من مدينته الصغيرة لكنه لا مكان أيضاً. شعر أنه يطفو على مكان مترجح وهو ينقره بعصاه السوداء. استدار لأكثر من جهة يطرق بخطاه متوجساً كأنه غريب فعلاً...".[1] نلاحظ هنا أن الراوي يتطابق زمنه مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة إلى شخصيّة **سربست.** ويتبنى وجهة نظره الزمانية.

وكما تقدم قبل قليل، فإن الراوي قد يستعير المشهد الزماني من شخصيّة إلى أخرى، وبذلك يتطابق زمنه مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة لشخصيّة معينة، وهذا الأمر يتجلى في مزامنة الراوي لشخصيّاته في هذه الراوية، فالراوي يتزامن مع جميع الشخصيّات الواحدة تلو الأخرى، وعلى سبيل المثال هذا النص للراوي الّذي يتبنى فيه وجهة النظر الزمانية (للمرأة الحامل).

:" عرفت أنّ برودة جسدها تركت الجنين يزيد من رفساته على خاصرتها وبطنها.. البيت رطب والنافذة واحدة لا تجلب الشمس كثيراً .. تحدّث نفسها لكنها تترك الأخشاب القليلة الّتي يأتي بها الفتى لمساءاتٍ أكثر برودة.

سبقها الكلب إلى السطح مسرعاً وصعدت وراءه متثاقلة ببطن يريد أن يفتق بيجامتها البيضاء العريضة الصاعدة حتى سرّتها.

---

[1] عذراء سنجار، ص٢٢.

رأت المدينة ساكنة كما في كلّ مرة وأصوات قليلة تتقادم إلى مسمعها وسيارات خافقة في الطين تسمع محركاتها بوضوح بينها سيارة إسعاف...كانت السطوح حولها خالية ومهجورة والأفق مغطى بالغيوم... رفس خاصرتها وبطنها من جديد بعصبية فهدّأته وهي تقول إنها تفعل ما بوسعها لتساعد الآخرين بوصفها شنكالية أصيلة في هذه المحنة الطويلة.

اهدأ يا صبي. مَن لي غيرك في هذا الحطام.. ستبقى في دفء روحي ولا ترى ما رأيناه من ذل وعذاب..".[1] نلاحظ هنا أن الراوي يلازم شخصيّة (المرأة الحامل) متبنياً منظورها الزماني والمكاني فضلاً عن أسلوبها التعبيريّ .

وفي رواية **شظايا فيروز** نجد الأمر نفسه، إذ يتبنى الراوي الموقع الزماني للشخصيّة عبر مرافقته لها واستبطان وعيها. كما في هذا النص لـ**(لمراد)**.

:"مشى مراد في طابور المبايعين تحت خيمة طويلة وقف على طول جانبيها صفان متقابلان من الملتحين المبتهجين، شكلوا جمهوراً ارتفع صوته بالتكبير، ما إن فرغ كلّ شخص ضمن الطابور من ترديد قسم البيعة للخليفة أمام ممثله والي الموصل. كان ثقلٌ ما يضغط على رجليه ونظرةُ والدته الأخيرة المتوسلة مازالت تطارده وتحاول جره إلى خارج الخيمة مقابل إرادة عشقٍ فرضت سلطتها المطلقة عليه...لاحت دمعة في عينيه عندما تذكر ثياب فيروز المبعثرة على أرضية غرفة بيتها الوحيدة. ربطات رأسها، قمصانها، مناديلها...وصل إلى قريتها بعد يوم فقط من سقوط سنجار والقرى والمجمعات المحيطة بها... توسل في سره وهو يترجل من سيارة البيك آب ومعه ضياء المندهش أن تكون فيروز على قيد الحياة

[1] عذراء سنجار، ص١٣١-١٣٢.

ومختبئة في مكان ما. كان مستعداً لحظتها أن يمسك بيدها ويذهب بعيداً، متحدياً العالم بأسره من أجلها".[1]

فالراوي هنا يتزامن مع شخصيّة **مراد،** إذ هو يتنقل معها عبر الأزمنة الذاتية للشخصيّة، فنجده ينتقل من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي عبر فعل التذكر، ملازماً وعي الشخصيّة، و عارفاً بأدق التفاصيل الّتي تدور في خَلَدِها متبنياً زمنها الخاص.

أما في رواية **بنات خودا،** فيتطابق الراوي مع الشخصيّة ويلازمها متبنياً وجهة نظرها النفسية، كما جاء في هذا النص **لـ(أزاد): "ظلّ جسده يرتجف ساعات طوالاً، وإحساسه بذاته مشوَّش وجديد، كأنَّه يتعرَّف إلى نفسه للمرَّة الأولى على أبواب شنكال، لمح على سطح أحد بيوتها، مجموعة من الشباب بثياب أنيقة، وسمع أصوات الموسيقى تتردَّد في الأجواء. ترجل من سيارة الأجرة الّتي يستقلها واقترب من مكان الفرح...انخطف بالأجواء والانتظارات والأغاني الكردية المنشرحة، وغامت عيناه بحثاً عن وجهها في كلّ الوجوه. كاد يبكي من شدَّة الوله وشعر بالخوف يعصر قلبه دون سبب".**[2]و كما هو واضح هنا أن الزمن هو زمن شخصيّة **أزاد** الّذي استبطن الراوي وعيه ومشاعره الذاتية، وتزامنت وجهة نظره الزمانية مع وجهة نظر الشخصيّة الزمانية.

وفي رواية **بنات لالش** لا يختلف الأمر عمَّا سبق، إذ إن الراوي يتطابق زمانياً مع الزمن النفسي للشخصيّة، كما سنرى في هذا النص على سبيل المثال: **"أعاد سربست وجوه صبايا المعبد، ويوم التعميد، ورقصة الحياة السعيدة في لالِش، وحشر وجه ابنته بينهنّ بقامتها النحيفة، ورشاقتها، وعينيها الزرقاوين، وضحكتها**

---

[1] شظايا فيروز، ٦٤-٦٥.

[2] بنات خودا، ص٨٧ .

الطفولية، فطاف على حلمٍ أزرق، وهو ينحدر مع النعاج متعثراً كأنما هو نائم: وين انتِ؟

لأول مرة يشعر بهذا الحلم المتموج في طواف الصباح الضبابي، مأخوذًا بجمرة العودة إلى شنكال و نشُتمان الّتي تنتظره".[1]

شاهدنا هنا كيف أن الراوي يتطابق زمنه مع الزمن الذاتي للشخصيّة الّتي يستبطن وعيها وذاكرتها عبر الخطاب غير المباشر (الحر)، الّذي جعلنا إزاء خطابين خطاب الراوي وخطاب الشخصيّة نفسها، و الّذي تجسد في هذه العبارة:

وين انتِ وكما هو واضح أنها تعود إلى شخصيّة **سربست** وليست إلى الراوي.

وقد تقدَّمَ آنفاً أن الراوي يستطيع أن يحسب الزمن ويتابع الأحداث عبر موقع إحدى الشخصيّات؛ أما في هذا السرد فالزمن الحاضر يستعمل لتثبيت وجهة النظر الّتي يجري بها القص، ويكون موقع الراوي تزامنياً في كلّ مرة يستعمل فيها الزمن الحاضر، بمعنى أنه يتطابق مع الموقع الزماني لشخصيّاته، فهو موجود الآن في زمنهم، ومع ذلك فإن الأفعال في الزمن الماضي تقدم نقلة نوعية بين هذه المقاطع الزمنية للسرد ؛حيث إنَّها تصف الظروف والأحوال الضرورية لإدراك السرد من موقع تزامني.[2]

أما الروايات الّتي يدار السرد فيها عبر صيغة ضمير المتكلم فنجد فيها تعدداً للمواقع الزمنية، فالشخصيّة الّتي تقوم بدور الراوي تتنقل بحرية بين الأزمنة؛ ذلك أن السرد يتم عبر ذاكرتها وفاعليتها الذهنية، وهو ما يعطي السرد حيوية، ويبعده عن الرتابة، ويكون مجسداً بالزمن النفسي الذاتي للشخصيّة ومشاعرها ويتجسد عبر إدراكها ومنظورها الداخليّ وانطباعاتها الحسية؛ و لذا نرى أحداثاً عدَّة لا تعتمد على

---

[1] بنات لالش، ص١٠٠-١٠١.

[2] ينظر: شعرية التأليف، ص٨١.

مبدأ السببية؛ لأننا نسايرها من خلال وعي الشخصيّة وذاكرتها.[١] ومعلوم أن: "لضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصيّة والزمن جميعاً؛ إذ كثيراً ما يستحيل السارد نَفْسُهُ، في هذه الحال إلى شخصيّة كثيراً ما تكون مركزية."[٢] كما هو الحال في رواية **على مائدة داعش** مثلاً، ففي هذا النص **لـ(يوفا)**، نلاحظ أننا أمام الزمن الداخليّ والنفسي الخاص للشخصيّة.

:"غرقتُ بالظلمة الّتي تحاوطني، وأحاوطها. لاشيء معي إلاَّ ذاكرة، أُضيء قنديلها، فتشعُّ وجوه من أحبّ، ثم لا تلبث أن تنطفئ وتتلاشى في العتمة.

سيروان لا ينطفئ، كالشهب، إذا غاب عاد فجأةً، يخطف حواسّي وراءه، لم يملّ وهو يلحّ عليّ أن نهرب، أن نبدأ من جديد، في مكان بعيد عن قريتنا، الّتي يبغضها. كان دائمًا يردّد:

-كم أتمنَّى أن أبتعد عن هذه القرية إلى الأبد، أنظري إلى كلّ تلك التلال الرائعة، لم أعد أراها جميلة، أشعر بها كأحجار تُبنى وتتكاثر، لتتحوَّل إلى سجن، وكلٌّ منَّا بزنزانة منفردة. لن يسمحوا لنا بالعيش بسلام، حرَّموا حبَّنا من قبل أن نولد نحن، بل قبل أن يولد آباؤنا ...

السجن المرعب الّذي كنتَ تخاف علينا منه، في قريتنا، أنا خارج جدرانه الآن، مع وحوش لم تَرَ الشمس بحياتها.

لو أنَّني هربت معك !."[٣]

ويُلاحظ أن الزمن هنا هو زمن شخصيّة **يوفا** الّذي يدار عبر وعيها وذاكرتها، وقد راحت تتنقل عبرها بحرية بين الأزمنة، فهي تنطلق من الزمن الحاضر: **(غرقتُ**

---

[١] ينظر: البنية السردية في روايات سميرة المانع، ص١١٩.

[٢] في نظرية الرواية، ص١٥٩.

[٣] على مائدة داعش، ص٦٥.

بالظلمة الّتي تحاوطني ...). من ثم تنتقل إلى الزمن الماضي الّذي يجمعها بـ**(سيروان)** لتسترجع كلامه:**(كم أتمنَّى أن أبتعد عن هذه القرية إلى الأبد...)**. لتعود مرة ثانية للزمن الحاضر:**(لو أنَّني هربت معك!)**.

و في رواية **سبايا سنجار**، الّتي يدار السرد فيها عبر شخصيّة **سارات** الّذي يتخذ دور الراوي، نجد أن الزمن يتم عبر وعي وإدراك **سارات/ الراوية**، أي زمنه النفسي الذاتي: "**خيالي لم يكن مؤهَّلاً لاستعادة المحادثة وأنا أفتح الباب بعد خروج الكلب من نافذة المشْغَل، لكنه استعادها. تقدمت تاركاً الكيسين ورائي على ممر الحديقة. تفقَّدتُ، في حذر، مدخل البيت، ثم الردهة، ثم المطبخ : ما من آثارِ ضرر.**

خطوتُ صوب الباب في الجدار الفاصل بين المطبخ والمشغل. لمستُ مقبض الباب بيد باردة من اضطرابي، ومما توقعت أن أرى. سمعتُ أنيناً خافتاً أجفلني أكثر، بل ارتعدَ وريدٌ من قلبي. فتحتُ في موضع من قلبي. فتحتُ الباب متمهلاً بدفعة إلى الداخل. صَرَّ شيء منزلقاً على الأرض وقد سدَّ البابَ. علبة دهان ربما...خطوتُ خطوة إلى الداخل يسبقني بصري مستعرضاً أركان المشغل المستطيل. صُعقتُ حين استقرَّت عينايّ على الزاوية الجنوبية الغربية : الفتيات الخمس كُن ملتمَّات، جاثيات، دافناتٍ رؤسهن الواحدة في صدر الأخرى بوجوه منكَّسة إلى الأرض لم أستطع رؤيتها"[1].

ويُلاحظ كيف أن الأحداث في هذا المشهد قد قدمت عبر الزمن الذاتي لـ**(سارات/ الراوية)**؛ ممَّا جعلنا أمام الحدث الموصوف بشكل مباشر، وأمام زمنه النفسي المنبثق من وعيه ووجهة نظره النفسية الذاتية.

[1] سبايا سنجار، ص٢٤٠-٢٤١

وقد أشارت الباحثة عند تقديمها للمبحث أن الروايات –قيد البحث–، تتوافر فيها الحالة الثانية من الحالات التي ذكرها **أوسبنسكي** في هذا المستوى وهي اللا تطابق.

لقد أشار **أوسبنسكي** أيضاً إلى أن الراوي المتزامن يدير :"**السرد من داخل الحدث الّذي يصفه، أما الراوي المتسم بشمول الزمن، فيحتل مكاناً خارج الحدث**"[1]. أي عندما يقف الراوي خارج الشخصيّات وفي داخل زمنه الخاص، إذ إنه يتبنى نظرة استرجاعية، وفي هذه الحالة تختلف وجهة النظر الزمانية للراوي عن وجهة النظر الزمانية للشخصيّات؛ فوصف الراوي للأحداث يكون عبر زمنين، الأول: الزمن الحاضر، وهو الزمن الّذي يديره الراوي من خلال السرد، والثاني: الزمن الماضي، وهو الزمن الّتي جرت فيه الأحداث، وفي هذه الحالة يقف الراوي خارج زمن الشخصيّات؛ وبذلك لا يتطابق زمنه مع زمن الشخصيّات، وقد لاحظنا وجود هذه النظرة الخارجيّة للزمن في روايتين اثنتين من الروايات –عينة الدراسة– وهما: روايتا **شمدين**، و**بهار**.

ففي رواية **شمدين**، يتموضع الراوي في الموقع الزمني الاسترجاعي، إذ يستعمل ترسيمته الزمنية الخاصة به، وبهذا لا يتطابق موقعة الزماني مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة إلى الشخصيّة كما في هذا النص: "**في صباح اليوم التالي، عندما بدأت الحركة في القاعة وبدأت أصوات خافتة، والترقب الحذر لما سيصار إليه أو ما هو مصير هؤلاء النساء المعذبات، وبعد أن تجاوزت الساعة العاشرة صباحاً، وكان جو القاعة حاراً بعض الشيء رغم وجود مراوح كثيرة وفتحت معظم شبابيك القاعة إلا أن مناخ حزيران يمتاز بالحرارة، دخل الرجل الّذي أتى البارحة وبجانبه أمير الجماعة الأعجف ذو الملامح الخليجية والبشرة السمراء المائلة للصفرة...**

[1] شعرية التأليف، ص ١٢٣.

عم الذعر بين النساء وانطلقت الصرخات المكتومة والبكاء الصامت والعويل المكتوم".[١]

والأمر نفسه في رواية **بهار**، إذ يُقدَّم السرد فيها عبر استرجاع **بهار**، و**فيفيان** للأحداث الّتي دارت خلال فترة سبيهما: "**انفتح قفل الباب ودخلت بهار مخبولة تحضن فيفيان غير مصدقة، وتدور فيها وسط الغرفة وتردد:**

-سنهرب .. سنهرب.. سنهرب

كانت فيفيان عكس بهار، رابطة الجأش، هادئة، تحاول لملمة شتات فكرها، فسحبت بهار من يدها، وراحت تستكشف ما حدث بعينيها، ولما وصلت عند الرجلين اختصرت بهار لها كلّ الّذي جرى بجملة واحدة:

حبوب مخدرة مع كوب شاي حلو جداً .. كوبا شاي لكل واحد.

وأشارت فاردة أصابع يدها اليمنى أمام وجه فيفيان:

خمس حبات لكل واحد منهما.. تقريباً."[٢]

ونلاحظ في المقطع أن الراوي قد استعمل ترسيمته الزمنية الخاصة به، أي أنه استخدم زمنه التأليفي الخاص به الّذي لا يتطابق مع الإحساس بالزمن الفرديّ عند أي شخصيّة من الشخصيّات الروائيّة؛ وبهذا تجسد اللاتطابق الزمني بين الراوي والشخصيّة.

ويبدو أيضاً من خلال هذه النماذج الروائيّة للروايات – عينة الدراسة- هيمنة حالة التطابق الزمني للراوي مع التوقيت الذاتي للأحداث بالنسبة للشخصيّات.

وبحسب **مندولا**، فإن الروايات الّتي تتكأ على الحوارات المباشرة بين الشخصيّات وتقنية المنولوج الداخليّ، تخلق نوعاً من الإيهام بالمباشرة والفورية في ذهن القارئ أو

---

[١] شمدين، ص٩٨-١٠٠.

[٢] بهار، ص١٤٠.

المتلقي، لدرجة أن هذا الوهم يعطي انطباعاً بالمشاركة الفعلية فيما يجري في القصة من أحداث، حتى إنه قد يتماهى مع البطل أو الشخصيّة؛ ممَّا يعطي النص الروائيّ بُعداً حيوياً.[1] ولا سيما عند تقديمه بوساطة الأسلوب المباشر والأسلوب غير مباشر (الحر)، الّذي يكشف لنا عن الزمن الذاتي للشخصيّة، إذ تتزامن وجهة النظر الزمانية للراوي مع وجهة نظر الشخصيّة، وكأنه–أي الراوي– تبنى زمنها الحاضر؛ و لذا فإن وجهة نظر الراوي ووجهة نظر الشخصيّة، داخليّتان في السرد على المستوى الزماني.

كما أظهرت بعض النصوص الحالة الأخرى، وهي اللاتطابق لزمن الراوي مع زمن الشخصيّة، إذ يتبنى الراوي زمنه التأليفي الخاص؛ وفي هذه الحالة سنكون أمام نظرة خارجيّة للسرد.

[1] الزمن والرواية، ص١١٤.

المبحث الثاني
وجهة النظر على المستوى النفسي

ذكرنا سابقاً في حديثنا عن المستوى التعبيريّ كيف أن الرواية الحديثة تتجه نحو المنظور النفسي الذاتي، وما ترتب عليه من ظهور بعض الأساليب التعبيريّة الجديدة، ولعلَّ من أبرزها(المنولوج الداخليّ)؛ إذ إنَّه تقنية تمثيل الحياة الداخليّة للشخصيّات، والشخصيّة في الرواية كما هو معلوم تعبر عن مكنوناتها النفسية بطرق عدة، من مثل: السرد بصيغة ضمير المتكلم، أو عبر تقنية المونولوج الداخليّ، الّذي يضعنا أمام وعي وإدراك الشخصيّات بصورة مباشرة، أو عبر راوٍ يسرد الأحداث عبر صيغة ضمير الغائب، الّذي يكون حضوره مقترناً بحضور الشخصيّة، فالأحداث والتصورات تقدم عبر وعيها و وجهة نظرها، فلا نجد الراوي في أغلب الروايات–عينة الدراسة– يفرض هيمنته على السرد، بل إنَّه يمتزج مع الشخصيّة، ويتطابق معها إيديولوجيّاً وزمانيّاً ومكانيّاً ونفسيّاً.

وهذا الأمر أتاح للشخصيّات التعبير عن وجهة نظرها النفسية بشكل مباشر كما ذكرنا، وهذا بدوره يؤدي إلى طغيان السمة الذاتية على السرد؛ ذلك أن السرد هو خطاب الذات؛ إذ لا وجود لسرد من دون ذات فاعلة وديناميّة، تنسجه خيوط المحكي وتحبكها على المستويات كافة[1].

وهذا الكلام لا يعني أن وجهة النظر أو المنظور على نحو موضوعي في الروايات –عينة الدراسة– لا وجود لها؛ بل توجد روايات تحفل بهذين الشكلين من السرد (الذاتي، والموضوعي) أو تمزج بينهما، بيد أننا وجدنا أن نسبتها قليلة جدّاً قياساً للسرد الذاتي الّذي نحن بصدد مناقشته.

---

[1] حوارية الخطاب الروائيّ، ص١٣٠.

ومن المفيد أن نذكر في هذا الصدد أن **سيزا قاسم** ترى أنه لا يمكن الادعاء أن هناك نصوصاً روائية تلتزم أحد هذين المنظورين التزاماً صارماً وثابتاً، علاوة على أن المنظور الذاتي يتحول من شخصيّة إلى شخصيّة ومن ذاتي إلى موضوعي، فعندما تنظر شخصيّة (أ) إلى شخصيّة (ب)، فالمنظور بالنسبة إلى (أ) ذاتي، وبالنسبة إلى (ب) موضوعي؛ وذلك لأننا نرى(أ) من الداخل؛ و(ب) من الخارج[١].

وهكذا بإمكاننا ملاحظة أن هذا التمييز بين الراوي الذاتي والراوي الموضوعي، ما هو إلا التمييز نفسه الّذي أوردناه – عند توطئتنا لهذا المستوى– عن **جاك بويون**، بين الراوي ذي الرؤية المحايثة (الرؤية مع)، والراوي ذي الرؤية الخلفية (الرؤية من الخلف)، والفرق أن تقسيم **بويون** لوجهة النظر كان على مستوى الرؤية، بينما كان تقسيم **أوسبنسكي** على مستوى الصوت[٢].

وكما هو معلوم أن مجال المستوى النفسي هو وصف الأشياء والشخصيّات شكلاً وسلوكاً؛ ولذلك ينبغي الإشارة إلى مسألة مهمة وهي متصلة بمصطلح (النفسي)، وهي أن دراسات الآثار الأدبيّة على وفق هذا المنهج قد درجت على دراسة سيكولوجية المبدع، وما الّذي يجعله مبدعاً، فتوصلوا إلى نتائج متقاربة نوعاً ما ومفادها[٣]: "أن الحرمان والألم ينشطان الموهبة الفنية، فبواسطة الإبداع الفني يعوض الفنان نفسه عما حرمته منه الحياة" [٤] .

---

[١] ينظر: بناء الرواية، ص١٩٩–٢٠٠

[٢] ينظر: تقنيات السرد الروائيّ محتوى الشكل وأنماط الراوي، خضر محجز، عطية للنشر التوزيع، غزة، الطبعة الأولى، ٢٠١٤، ص١٠٠.

[٣] ينظر :المنظور الروائيّ في روايات علي أحمد باكثير، ص١٣٥.

[٤] علم النفس والأدب، سامي الدروبي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، ص٢٢٩.

فقد استوقفتْ عبقريَّةُ **(دوستويفسكي) سيجموند فرويد**، حيث وجد أنها كانت نتاج أربعة وجوه، وهي: (الفنان الخالق، والأخلاقي، والعصابي، والآثم)[١]؛:"ومن هنا جاء اهتمامهم بدراسة الناصّ دون النص"[٢]. أما دراسة **أوسبنسكي** لهذا المستوى فقد انصبَّتْ على الاهتمام بالاختيارات التأليفية الّتي تكون أمام المؤلف المبدع لبناء سرده وشخصيّاته الروائيّة، إما عبر المنظور الذاتي، أو عبر المنظور الموضوعي.

ففي الروايات الّتي ينفذ السرد فيها عبر وعي الراوي أو بعض الشخصيّات الّتي تتشارك معه في عملية الروي عبر صيغة ضمير المتكلم، إذ يتيح هذا الضمير للشخصيّة التعبير عن نفسها و أفكارها وانفعالاتها العاطفية والذهنية بشكل مباشر، ومعلوم لما لضمير المتكلم من خصائص على مستوى السرد الذاتي، ومنها أنه يحيل إلى الذات، فـ(الأنا) مرجعيته جوّانية، إذ هو يسرد ذاته، وهو ينطلق من الداخل نحو الداخل، وأحياناً من الداخل إلى الخارج، كما يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف نواياها بحق ويقدمها للقارئ لا كما يجب أن تكون بل كما هي[٣] .

أما في الحالات الّتي ينفذ السرد فيها عبر سرد الراوي الّذي يتغلغل في وعي الشخصيّات ويتطابق معها زمانيّاً ومكانيّاً، فلا نجده يحتفظ بوجهة نظره ووعيه الخاص به أو أحكامه الشخصيّة، بل هو يقدم وجهة نظر الشخصيّات ووعيها الذاتي؛ و لذا نرى هيمنة السرد الذاتي وبرؤية داخليّة على هذا القسم من الروايات– عينة الدراسة– وهي سبع روايات: **(عذراء سنجار**،و **بهار**،و **شظايا فيروز**،و

---

[١] التحليل النفسي والفن دافينشي– دوستويفسكي، سيغموند فرويد، ترجمة، سمير كرم، الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٥ ، ص٩٤.

[٢] المنظور الروائيّ في روايات علي أحمد باكثير، ص١٥٤.

[٣] ينظر: في نظرية الرواية، ص١٥٩–١٥٦.

شمدين، بنات لالش،و **شنكالنامه**، و **بنات خودا)**، إذ يمكن وصف هذه الروايات بروايات تيار الوعي، ومعلوم أن:" الروايات الّتي يقال عنها إنها تستخدم تكنيك (تيار الوعي) بدرجة كبيرة هي الروايات الّتي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصيّة أو أكثر، أي أن الوعي يخدمنا باعتباره (شاشة) تعرض عليها المادة في هذه الروايات"[١] .

ففي رواية **عذراء سنجار** على سبيل المثال، نجد أن المرأة الحامل تصف مشاعرها وتعبر عما يعتريها من مشاعر وأحاسيس أثارها الليل والمطر اللذان جعلاها تعبر عن وجهة نظرها النفسية الذاتية والداخليّة عبر المنولوج الداخليّ الّذي يكشف عن أفكارها وتداعيات وعيها.

:"يستقطبني الليل البارد ويثيرني المطر الغزير، وصوت الصقر الوتري يُناغِم روحي الوحيدة بحنينه السماوي، وجنيني يغفو على أحلامي مطمئناً بدفئه.

آزاد يشكك إني أعشق صقراً وألد جنيني في بطني وأرضعه كلّ صباح ومساء وبقعة دم زوجي في الطارمة تطرد الشر والأشرار ولن تختفي حتى تشرق شمس سنجار من جديد".[٢]

وكذلك في هذا المقطع **لـ(دلشاد)** الّذي يصف فيه اضطراب حالته النفسية الناتجة من كبت مشاعره الذاتية؛ ووضعه المتأزم الّذي يتسم بالازدواجية نتيجة تحوله من الدين الإيزيدي إلى الدين الإسلامي، لتتكشف لنا وجهة نظره الذاتية و الداخليّة.

---

[١] تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة، محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص٢٢.

[٢] عذراء سنجار، ص ٢١٦.

" يضيق الليل بي وأتوتر وينهار شكلٌ يومي كنتُ أبنيه بمهارة كلما يدخل الليل إلى مساماتي وينفرش أمامي وأنا أتوجه إلى دار الطين القديمة الّتي اسميها داري ليعود اسمي دلشاد الإيزيدي مثلما هو قبل خمسة وثلاثين عاماً من الطين.

كما تضيق بي بدلة الشرطة العريضة الّتي قتلتْ روحي من الداخل وأهانتني على مدار الشهور الطويلة الّتي مضتْ. لكنها بدلة التقيّة الّتي حولتني بمرور الوقت إلى كائن آخر أسماه المقبور الأفغاني عبد الحافظ والّذي صار شرطياً في ديوان الحسبة في دولة الخلافة.

عندما أدخل دار الطين كأني أدخل فضاء مفتوحاً لكن بعلبة سردين مكبوسة بمهارة. رائحة مضغوطة وزيوت خاثرة وأسرار حدودها الشهيق والزفير؛ لكنه فضاء مفتوح إلى حد ما، أستطيع أن أصرخ به وأبكي ثم أنام نومة طفل مذنب... النهار يُنسيني الكائن الآخر الملتبس بي والليل يصرخ بالكائن عبد الحافظ المتورط به أن يخرج من جلدي ويتوارى ويموت فلا قدرة لي بعد على تحمل اسمين ودينين وشخصيّتين في حضنٍ صغير وضعوا تحته جمراً واطبقوا عليه من كلّ اتجاه."[1]

استطاع **دلشاد/عبد الحافظ** التعبير عن أفكاره وأحاسيسه، عبر حديثه الّذي يصف فيه حجم وكمية الألم والدمار النفسي الّذي يعانيه؛ بسبب التشتت والانقسام بين هويتين، الأولى: هويته الّتي ولد عليها، والّتي تعبر عن **دلشاد** الإنسان الإيزيدي بما ينماز به من طيبة وبساطة، أما الثانية فهي: الهوية الّتي أرغم عليها، وتمثل **عبد الحافظ** المسلم والشرطي في تنظيم **(داعش)**.

كما تمثل (الأحلام) وسيلة من وسائل الكشف عن العالم الداخليّ للشخصيّات في عالم الرواية؛ إذ إنها في بعض الأحيان تتخذ وظيفة تنبئية للأحداث الّتي من

---

[1] عذراء سنجار، ص٢٥٢-٢٥٣.

الممكن أن تحصل للشخصيّات، كما نرى في هذا المقطع لفيروز، الّذي تصف فيه حالتها النفسية بعد رؤيتها للحلم:" **أطبقت يد سوداء عملاقة على جسدي. رفعتني قليلاً عن الأرض ثم دفعتني بقوة لتلصقني بجدارٍ ما، فأصبحت مثل دمية معلقة، مشلولة الأطراف واللسان، ودماغي عاجز عن تذكر أي شيء سوى لحظة الرعب الّتي أعيشها. كنت أسمع صوت تنفسي، شهيق وزفير قصيرين سريعين يرتفع معهما صدري وينخفض، وعيناي تحاولان فهم المكان الّذي أنا فيه، لم يكن أرضاً ولا سماءً بل فراغاً يحيط بي من كلّ جهة، عتمةً تمتد إلى ما لا نهاية. ظننتني ميتةً وذلك انتقالي إلى العالم الآخر فبكيتُ وبكيت. ومع سخونة الدموع المنسكبة تذكرت أمي وأختيّ وعمتي ووجه مراد...**".[١] في هذا النص نحن بصدد وجهة نظر نفسية ذاتية داخليّة (الرؤية مع)، انكشفت لنا عبر لا وعي **فيروز**، وقد تم التعبير عنه عبر الحلم الّذي أنبأ الشخصيّة بقدوم خطر أو حدث سيئ من طريق الإشارات الّتي وردت فيه، وهي على سبيل المثال (اليد العملاقة السوداء)، الّتي تشير في عالم الأحلام إلى: "صراع بين فكرتين".[٢] كما تنبئ رؤية اللون الأسود إلى الشؤم والسوء، فضلاً عن أنه:" لون الحداد والموت، رمز اليأس، الغموض، السر، وخصوصا عالم الموت"[٣]، ويبدو أنه وُظف هنا للإشارة إلى رايات **(داعش)** السود.

---

[١] شظايا فيروز، ص٥١.

[٢] قاموس الأحلام، معجم سايكولوجي، رمزي النجار، مركز لبنان الفني، الطبعة الثانية، ١٩٨٧، ص٣٩.

[٣] المصدر نفسه، ص١٠٣.

أما في رواية **شمدين** فتهيمن وجهة النظر النفسية الذاتية للشخصيّات، إذ تنكشف اختلاجات الشخصيّات النفسية والعاطفية العميقة، حين تتكلم وتعبر هي عن نفسها، أو حينما يقوم الراوي بوصف الحدث أو المشهد عبر ولوجه إلى عالم الشخصيّات الداخليّ: "**أحست شمدين الآن وأدركت أن البشرية مهما بلغت من الرقيّ والتحضر فستظل تحتفظ بخزين فكري يحتوي على شيء من الشرور والهمجية المتوارثة من زمن التوحش والصراع الغريزي من أجل البقاء وها هو هذا الخزين ينفجر الآن هنا عند أقدامهم بأبشع صورة... وشعرت شمدين اليوم بأن شعبها أمام حملة شعواء لإنهائه ومحوه عن وجه الأرض مثلما محيت شعوب كثيرة على مدى التاريخ الطويل.**"[1]

ففي هذا النص يَبين لنا بشكل واضح وجهة النظر النفسية الذاتية **لـ(شمدين)** تجاه الأحداث وحملات الإبادة الّتي مرت على شعبها في الحقب الماضية وراحت تربطها بما هو حاصل الآن من حرب وإبادة لشعبها، فضلاً عن أنَّ هذا الوصف والنقل الدقيقين لأفكارها وأحاسيسها الداخليّة، الّذي عبر عنه الراوي عبر أفعال الشعور:(أحست، أدركت، شعرت) يدل على حالة التماهي والامتزاج للراوي مع الشخصيّة.

وفي رواية **بنات لالش** نجد الأمر نفسه، فالراوي يستبطن العوالم الداخليّة الذاتية لـ**(سربست)**؛ الّذي يملأ روحه الحزن والألم جراء فقد ابنته **نشتُمان**، الّتي عاهد نفسه على الوصول إليها وتخليصها من أسرها، كما في هذا المقطع على سبيل المثال: "**بينما كان يأتيه صوت الشيراشال بين فترات متباعدة ناعماً وحزيناً يملأ الفضاء الأخضر بروح تتمرأى حية في كلّ شجرة مقبلة وكل زهرة تتفتح في الصعود الشاق.**

---

[1] شمدين، ص١٨٠.

لحظتها يشعر أن صديقه المغامر يزيد من المكان شجناً وسراً من أسراره الكثيرة؛ فتنتابه رغبة في البكاء وتحاصره كثيراً، غير أنه يرى أن الوقت مبكر على البكاء والألم؛ وحينما نظر إلى الأسفل رأى كلّ شيء صغيراً ومتوارياً،...فغمره إحساس مخيف بأن البُعد يصغّر الأشياء ويبعدها عن الذاكرة إلى حد كبير، لكنه تمرد على هذه الفكرة منقاداً إلى موجات الشيراشال المترددة بحزن وشجن" [١].

ويتضح في هذا النص امتزاج وولوج الراوي إلى وعي **سربست**، مسلطاً الضوء على أحاسيسه ومشاعره الداخليّة الّتي تعكس وجهة نظره النفسية.

وتبرز وجهة النظر النفسية الذاتية في هذه الرواية أيضاً، وذلك من خلال كلام الشخصيّة عينها الّتي تأخذ دور الراوي في فصول معينة منها، وكما يبدو أن تعدد الشخصيّات الّتي تأخذ دور الراوي داخل المتن الروائيّ، يجعله ينفتح على عوالم الشخصيّات الذاتية، ويُتيح التعرُّف على المشاعر والأحاسيس الباطنية لها، ولاسيَّما حينما يكون ذلك عبر المنولوج الداخليّ، والخطاب غير المباشر (الحر)، الّذي تتمظهر عبره وجهة النظر النفسية الذاتية للشخصيّات وبرؤية داخليّة (الرؤية مع)، كما سنرى في هذا المقطع لـ(**سربست**).

" كنت منغمرًا بشعور مزدوج من الخوف والقلق والرهبة، وبي شيء خافت من فرح لا أستطيع إظهاره وأنا أخطو في المدينة، كأنني أولد مع كلّ خطوة بإحساسي أنني سأجد نشتُمان في الخطوة التالية، فشنكال ليست كبيرة، وقراها المتباعدة بحجم قبضة اليد، أحفظها عن ظهر قلبي أنا المدرّس القديم هنا وهناك. كنتُ أقترب من روحٍ نقية فارقتها سنة كاملة، فتلبسني المكان من جديد كأنني لم أفارقه أبداً، وتلبستني أطياف ابنتي الوحيدة، كأنها تناديني الآن ..بابو.. تكي.."[٢].

---

[١] بنات لالش، ص٧١.

[٢] المصدر نفسه، ص١٦٤.

والأمر نفسه في الروايات الّتي ينفذ السرد فيها عبر وعي و إدراك إحدى الشخصيّات، إذ تكون هذه الشخصيّة هي البطل الّذي يمثل وجهة نظر محددة عن نفسه هو بالذات وعن الآخرين، ومن خلاله يمكننا الاطلاع على وجهة النظر النفسية الداخليّة للشخصيّات الروائيّة.

ففي **سبايا سنجار** مثلاً، الّتي يقدم السرد فيها بصيغة ضمير المتكلم، عبر الشخصيّة المحورية في الرواية **سارات**، الّذي يضطلع بدور الراوي على مدار السرد، إذ هو من يحلل ويصف ويناقش ويقيم المواقف والشخصيات والأحداث، كذلك يصف أحاسيسه الداخليّة وما يختلج في ذهنه من أفكار وصراعات عبر التداعي الحر الّذي يكشف لنا وجهة نظره النفسية الذاتية عبر رؤية داخليّة. أما حين يصف شخصيّاته المبتعثة من موتها، فإننا نكون أمام وصف موضوعي لسلوك الشخصيّة الخارجيّ، بعيداً عن أفكارها ومشاعرها الداخليّة، أي أنه يصف الشخصيّات من موقع خارجيّ من دون الولوج إلى دواخلها وعوالمها النفسية.

:" كنتُ، بعدُ، في مدخل المسالك المتشعبة إلى أجمة الشجر حين لمحت، على معبر موازٍ، عن بُعدِ أمتار، فتاةً ليس للذي ترتديه من الثياب شبهٌ بما أراه على فتيات هذه الضاحية، أو غيرها. كانت تغطي رأسها بخمار أحمر فيه خطوطٌ بيضٌ، وعليها سترة طويلة حتى ربلتَيْ ساقيها...توقفت الفتاة بدورها إذْ لمحتني. ألقت عليَّ من بُعدها ذاك نظرةً لم أُخمن وزنها بميزانِ بصري، ثم تابعت مشيها المعاكس لاتجاهي."[1]

ونلاحظ هنا أن وصف **سارات** الّذي يتخذ دور الراوية كان وصفاً محايداً و بعيداً عن المشاركة، إذ اعتمد فيه على أفعال تدل على حقائق محددة أكثر من

[1] سبايا سنجار، ص١٩.

دلالتها على الانطباعات، ومنها على سبيل المثال، **(توقفت، ألقت، تابعت)**، فكان وصفه للشخصيّة يقتصر على السلوك الّذي يمكن مشاهدته؛ فجاءت وجهة النظر موضوعية خارجيّة.

أما في حالة السرد الذاتي فنجد أن **سارات** يعرض أفكاره وانطباعاته ومشاعره النفسية الذاتية، لنكون أمام عالمه الداخليّ بشكل مباشر.

:" حين بدأتُ وضعَ خطوط أولى للوحتي (سبي بابل)، اجتاحني ذلك الإحساس الضاري من الرغبة في تصوير الموت كما لا يشبه موتاً آخر. فكرتُ في قتلى كُثر على أسوارٍ طبقات فوق طبقات...

فكرتُ في رسمِ طيورٍ كواسرَ عُقبان، ونسورٍ، وحدءات، محلَّقة أسراباً تشمَّمتْ رائحةَ الموتى قبل موتهم...؟ أذلك ما أردت الإمساك به في (سبي بابل) فتحيَّرتُ، وعييتُ، فأجلتُ الرسم؟ ربما كان عليّ حسم الأمر نهائياً...على نحو نَهم كأفكاري الشبيهة بالقوارض، أنهيتُ لفافةَ التبغ حرْقاً باستنشاق دخانها، كالصباح استنشقني إذ أفقتُ، رسماً أمام المرآة.

بنصف جذع عارٍ، من الأعلى، تأملتُ جلدَ صدري أنطبعَ عليه الرسمُ من لوحة ((التنين الأحمر العظيم ووحش البحر))، للشاعر والرسام الإنكليزي وليام بليك. تلك اللوحة استوقفتني، في تقليب مجلد الأعمال اللونية لعظماء التصاوير، ليلتي الفائتة"[1].

ويلاحظ أنَّ الوصف في هذه الرواية لم يقتصر على المشاعر والأحاسيس والانطباعات الداخليّة فحسب، بل تعدى ذلك أيضاً إلى وصف الشخصيات والأشياء خارجيّاً من وجهة نظر مراقب موضوعي.

---

[1] سبايا سنجار، ص ٦٠ -٦١.

وليس بخافٍ ما للوصف من أهمية، ولاسيما في الأعمال الروائيّة الحديثة والمعاصرة بشكل خاص، إذ يرى **جيرار جينت،** أن الصور الجسدية، وأوصاف اللباس والتأثيث، تتوخى إثارة نفسية الشخصيّات وتبريرها في الوقت عينه، تلك الشخصيّات الّتي هي علامة وسبب ونتيجة دفعة واحدة؛ لذا يعد الوصف عنصراً أساسياً من عناصر العرض[1]، في عالم الرواية.

والأمر نفسه في رواية **رزبست،** الّتي يقدم السرد فيها عبر وعي ومدركات **رزكار** الّذي يتخذ دور الراوي، حيث إنَّه يكشف عن مشاعره الداخليّة والصراع الدائر في ذهنه عن **(داعش)،** وعن جرائمها الكثيرة بشكل مباشر ومن وجهة نظر نفسية ذاتية، ويكون موضوعيّاً حينما يصف شخصيّة **سربست،** كما سنرى في هذا المقطع على سبيل المثال: "**هاجمتني مجموعة من الأفكار تارة أخرى، سمعتُ كثيراً عن جرائم هذه الدولة قبل أشهر من الالتحاق بهم، قطع سلسلة أفكاري صوته الخشن يذكر اسمي:**

-بارك الله، أسأل الله أن يثبتنا قسماً برب العباد اخترتم طريق الحق.

إذن ... سنرافق أبا مُعمر التونسي حتى دخول الموصل، علينا أن نجهز حالنا، سربست يُمثل بتميز، يبتسم ثغره باستمرار، متجانس معهم، وأنا قلقٌ للغاية، أشعر أن مجهولاً ينتظرني، أفكاري مشتتة.

كطفل صغير

أحبو

إلى أين ؟

إلى نفقٍ مظلم

[1] طرائق تحليل السرد، ص٧٧.

لا مُرشد ولامُعين."[1]

ويلاحظ في هذا المقطع كيف أن **رزكار** ينطلق من وجهة نظر موضوعية خارجيّة، وذلك حينما يصف **سربست** بقوله: (سربست يمثل بتميز، يبتسم ثغره باستمرار، متجانس معهم). وتكون وجهة نظره ذاتية داخليّة، حينما يصف نفسه، معبراً عما يشعر من قلق وتوتر وصراع داخليّ حيال مصيره المجهول.

أما في الروايات الّتي يدار السرد فيها عبر الراوي كلي العلم، كما هو الحال في رواية **رقصة الجديلة والنهر**، الّذي نجده في أحايينٍ كثيرة يمتزج بشخصيّاته مستبطناً وعيها، و متبنياً منظومتها الفكرية ووجهة نظرها النفسية والذاتية، فالراوي في هذا المقطع من السرد، يكشف لنا عن وجهتي نظر متداخلتين، الأولى: وجهة نظره، والثانية: وجهة نظر **خلات**، الّتي يوردها عبر الخطاب غير المباشر (الحر)، لنكون أمام وعي وإدراك **خلات** مباشرة، الّذي يسيطر على أفكاره الخوف والهلع من أن يُقدم أفراد **(داعش)** على قتل أو اغتصاب ابنته: "**و(خلات) ، الّذي يئن ليلاً ونهاراً على فقد ابنته المتطوعة للدفاع عن أراضيها، الّتي لم يسمع عنها أي خبر منذ أن تركته رغما عنه، كان بين نارين لا تلتقيان، نار (الدفاع عن الوطن) وقسوة وداع ابنته الوحيدة "شيرين" للنارين خُلقت الجنة.**

كلما سمع عن أفعال (داعش) مع المختطفات وبيعهن بينهم بأسعار لا تزيد عن خمسين دولاراً، شبَّت في قلبه النيران، وتخيل ابنته منهوبة أو مغتصبة أو مذبوحة ... فيرتعد كما الصقيع حين يتخلل العظام، ويرتجف بصقيع روحه.

يتأمل الباب الّذي لم يُفتح بعد، ليكون العزم على الدخول من نوافذ مهيأة للشمس.

استوى جالساً يحدث نفسه عن هول ما يتخيل :

---

[1] رزبست، ص٢٤-٢٥.

-إنها الكارثة، الكارثة بعينها لو اغتصبوا ابنتي وعذبوها!."[1]

ويبدو واضحاً كيف أن الراوي يمتزج مع الأحاسيس الذاتية لـ**(خلات)** عبر استبطان وعيه الداخليّ. إذ ينقل لنا الراوي المتماهي مع شخصيّة **خلات** وجهة نظره النفسية عبر المنولوج الداخليّ، الّذي يُظهر لنا أدق المشاعر والأحاسيس الداخليّة للشخصيّة الروائيّة.

واستناداً إلى ما سبق، وعبر مقاربتنا للروايات-عينة البحث- على وفق هذا المستوى من الدراسة (المستوى النفسي) لاحظنا هيمنة وجهة النظر النفسية الذاتية للشخصيّات الروائيّة؛ فأغلب الروايات إن لم نقل جميعها هي روايات تعتمد على إبراز وتقديم الجانب النفسي الذاتي للشخصيّات؛ ويبدو أن مرد ذلك راجع إلى طبيعة الموضوعات الّتي عالجتها هذه الروايات من جهة؛ فضلاً عن حضور وجهات النظر الذاتية للشخصيّات الروائيّة في الروايات الّتي قُدِّمَ السرد فيها عبر ضمير المتكلم الّذي أتاح لها التعبير عن نفسها مباشرة دون وساطة الراوي من جهة ثانية، ولا نغفل أيضاً وجود الراوي المتمثل في الشخصيّة المستبطن لوعيها؛ إذ إنَّه أسهم بشكل كبير أيضاً في الكشف عن مشاعرها وعوالمها النفسية الذاتية؛ وهذا بدوره ولد تنوعاً وتعدداً بوجهات النظر النفسية للشخصيّات الروائيّة داخل السرد.

[1] رقصة الجديلة والنهر، ص٢٨.

الملحق

ببليوغرافيا للروايات شريحة البحث

رواية شظايا فيروز [*]:

تروي هذه الرّواية أحداث غزو (داعش) لمناطق الإيزيديين شمالي العراق؛ إذ يبدأ الرّوائيّ (نوزت شمدين) روايته ذي بتناول أحداث قصة حب جميلة بطلها (مراد) الشاب المسلم خريج كلية الطب البيطري بجامعة الموصل، و(فيروز) الفتاة الإيزيديّة الّتي تبيع البصل على جانب الطريق العام المقابل لقرى العرب.

تتشارك في تقديم الرّواية شخصيّات عدة، ومنها (عبود) عم (مراد)، الهارب من العراق، والذي عاد مع (داعش)، بعد أن انضم إلى صفوفه، وكذلك شخصيّة (الحاج بومه) الّذي رافق (مراداً) في رحلة البحث عن (فيروز)، وعمل على مساعدة كثير من النساء والفتيات على الهرب من (داعش).

تسجل الرّواية كثيراً من الوقائع والأحداث الّتي صاحبت دخول (داعش) إلى الموصل، وتشير أيضاً إلى قضية هروب النساء الإيزيديات مع شباب عرب مسلمين ارتبطوا بعلاقات عاطفية جوبهت بالرفض من لدن المجتمعين العربي، والإيزيدي.

إنَّ النص الرّوائيّ هنا يسير في مسارين، المسار الأول: تروي فيه (فيروز) بطلة الرّواية أحداث أسرها وسبيها ومعاناتها وبقية الفتيات، و أما المسار الثاني: فيقوم الرّاوي فيه بسرد الأحداث الّتي رافقت (مراداً)، ورحلته مع (الحاج بومة) في البحث عن حبيبته فيروز.

رواية بهار [**]:

---

[*] شظايا فيروز، نوزت شمدين، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر–طبعة جديدة ومنقحة، ٢٠١٧، لبنان، بيروت.

[**] بهار ، عامر حميو، ليندا للطباعة والنشر والتوزيع–الطبعة الثانية٢٠١٧، سوريا.

تحكي هذه الرواية، قصة ثلاث فتيات عراقيات، الأولى:(بهار) الفتاة الإيزيديّة، والثانية: (فيفيان) الفتاة المسيحية، والثالثة: (آمال) الفتاة المسلمة الشيعية.

ترتبط أولاء الفتيات بعلاقة صداقة في أثناء الدراسة الجامعية.

تبدأ أحداث الرواية، حينما هاجم(داعش) مناطق الإيزيدين، حيث صادف ذلك اجتماع الفتيات في بيت بهار، في يوم عيد ميلادها، ليتم أخذهنَّ سبايا لدى (داعش).

يسير النص في الرواية ذي على وفق مسارين، الأول: بعد أن تتمكن (بهار، و فيفيان) من الهرب في أثناء وجودهما في المستشفى حيث تقوم بهار بتسجيل الأحداث الّتي مرت عليها، و بقية النسوة، أما الثاني: هو في استذكار (بهار) للأحدث التي جرت في أثناء السبي.

وقد ناقشت الرّواية، قضايا عدة، من أهمها: قضية السبي، وممارسات (داعش) اللاإنسانية مع المكوّنات العراقية، ولا سيما النساء؛ عبر الإضاءة على بعض الجوانب الإشكالية الّتي شكلت محوراً أساسياً في تناول الرّواية للحدث الواقعي.

رواية سبايا سنجار[*]:

تدور أحداث رواية (سبايا سنجار)،إزاء مجموعة من الفتيات الإيزيديات اللائي قُتلن في أثناء غزو (داعش)؛ ومن ثمَّ بُعِثْنَ من موتهن لمشاهدة موقعهنّ في اللوحة الّتي فكر الرسام (سارات) برسمها عن سنجار، وما حصل لها من نكبة.

و يرافق ظهور أولاء الفتيات أيضاً انبعاث مجموعة من المنضمين إلى صفوف (داعش)، جاؤوا للغرض عينه.

تدور أحداث الرّواية في السويد المكان الّذي يسكن فيه بطل الرّواية (سارات).

إذ تروي الشخصيّات المنبعثة من الموت، ما حصل لها من أحداث رافقت هجوم (داعش) على مناطق الإيزيديين في العراق، والطريقة الّتي قُتِلَتْ بها، كما

---

[*] سبايا سنجار، سليم بركات، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، بيروت –لبنان.

تتطرق الرواية أيضاً إلى مسائل واقعية عدَّة في الدين والسياسة، ويناقشها الراوي (سارات)، مع شخصيّات الرّواية.

رزبست[*]:

تحكي هذه الرّواية قصة شابين من مدينة أربيل، انتحلا صفة متطوعين فيما يسمى بـ(الدولة الإسلامية في العراق والشام) (داعش)، للبحث عن حبيبيتهما.

فالشاب الأول (سربست) جاء للبحث عن حبيبته (شيرين) وهي إيزيديه اختطفها (داعش) إبان دخوله الموصل، والثاني (رزكار) جاء من أجل حبيبته (سارة) وهي مسلمة من سكنة الموصل.

تصور مشاهد الرّواية طبيعة الحياة الموصلية في ظل (داعش)، والطبيعة النّفسيّة والسلوكية المنحرفة لهذا التنظيم، وتتوالى أحداث الرّواية إلى أن ينفذ البطلان مهمتهما الّتي جاءا من أجلها بإنقاذ (شيرين) و(سارة)، وينجحا بإخراجهما من الموصل.

رقصة الجديلة والنهر[**]:

تصور هذه الرّواية الأحداث الّتي وقعت خلال غزو (داعش)،وما صاحبه من أحداث إرهابية،من قتل للرجال، وخطف للنساء، وتهجير للعوائل؛ إذ سلطت الرواية الضوء على الأعمال الإجرامية الّتي مورست ضد جميع الهويات العراقية، وبخاصة الإيزيديون، وما تعرضوا له.

وقد أظهرت الرّواية طرق المقاومة لهذا الغزو، ولم تغفل أيضاً عن الأسباب والمعطيات الّتي أدت إلى سقوط الموصل بيد عصابات (داعش).

---

[*] رزبست ، آريان صابر الداودّي، دار أمل الجديدة، الطبعة الأولى، ٢٠١٨، سوريا، دمشق.

[**] رقصة الجديلة والنهر، وفاء عبد الرزاق، دار العارف للمطبوعات، الطبعة الأولى، ٢٠١٥، بيروت –لبنان.

رواية :على مائدة (داعش) [*]:

تحكي رواية على مائدة (داعش)، قصة حب جميلة بين فتاة إيزيدية تدعى (يوفا)، وشاب إيزيدي يدعى (سيروان)، تقف الأعراف والتقاليد الدينيّة والمجتمعية، حائلاً أمام زواجهما ؛لأنهما من طبقتين مختلفتين.

كما تصور الرّواية، أيضاً الأحداث الّتي جرت في أثناء غزو (داعش) لسنجار، وما رافق ذا من أسرٍ للفتيات والنساء الإيزيديات، وأخذهنّ سبايا لدولتهم المزعومة، وكيف أصبحن تحت وطأة حكمهم، وقد دارت أحداث الرّواية بين سنجار و مدينة الرقة.

وقد ناقشت أيضاً بعضاً من التقاليد والأعراف والمعتقدات الدينيّة للمكون الإيزيدي، وكذلك أشارت الرواية في خاتمتها الى الإسلام الحقيقي الرافض لفكر وإيديولوجيا (داعش) التكفيرية؛ وذلك من خلال مساعدة عائلة مسلمة لـ(يوفا) في الهرب من الموصل.

رواية شنكالنامه[*]:

تدور أحداث هذه رواية حول ما جرى من أحداث دامية للإيزيدين، ومجازر جماعية بحق الرجال والأطفال والنساء، في أثناء هجوم (داعش) على مناطقهم شمال العراق، وكذلك في رحلة هروبهم إلى الجبل وما تعرضوا له من ويلات؛ إذ شكلت مأساة سنجار ثيمة أساسية لهذه الرواية؛ عبر سرد المآسي التأريخية الّتي مر بها الإيزيديون طوال الفترات السابقة، كما تطرقت الرّواية أيضاً إلى طبيعته هذا المكون الدينية والثقافية، وكذلك سلطت الضوء على مآسي النساء اللائي وقعْنَ سبايا لدى أفراد(داعش)، عبر الحوارات التي أجراها معهنَّ(الإعلامي) الذي جاء من دبي ليوثق ما حصل لهن من انتهاكات إنسانية، وتطرقت الرواية أيضاً إلى القضايا الداخلية

---

[*] على مائدة (داعش)، زهراء عبد الله، دار الآداب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٧، لبنان–بيروت.

[**] شنكالنامه، إبراهيم اليوسف، دار أوراق للنشر والتوزيع، القاهرة.

للمجتمع الإيزيدي عبر تصويرها لبعض الصراعات داخل ذلك المجتمع، من مثل :تقاطع وجهات النظر بين شخصية(دهمات)، وخطيبة(روكا)، إزاء الموقف الكردي من الغزو، و كذلك القضايا المصيرية الأُخَر لهذا المكون.

رواية بنات خودا(*):

تعد رواية بنات خودا من الرّوايات العربيّة الّتي جعلت من غزو (داعش) لمناطق الإيزيديين ثيمة أساسية لها، فقد أشارت الرّواية إلى أساليب (داعش) في استدراج الشباب إلى موضوع الجهاد، ولاسيما رجال الدين؛ وذلك عبر التغرير بهم وتضليلهم بغية تجنيدهم للقتال مع ما يسمى ب(دولة العراق الإسلامية في العراق والشام) (داعش)،إلا إنَّ سرعان ما ينكشف زيفهم وكذبهم وبعدهم عن النهج المحمدي والإسلامي، الّذي جعلوا منه غطاءً لتمرير أفكارهم المنحرفة؛ وذلك عبر انتهاجهم أساليب القتل والترويع والاغتصاب بحق المواطنين بشكل عام والمكون الإيزيديّ بشكل خاص.

وتحكي الرّواية قصة حب بين شاب إيزيدي يدعى (آزاد) وشابة إيزيدية تدعى (نارين)، وتواجه هذه العلاقة عقبة اختلاف الطبقات مما يولد لديهما ردة فعل تجاه بعض المعتقدات الّتي تؤمن بها وتلتزمها الطائفة الإيزيديّة، ولا سيما عندما تتعرض نارين للاغتصاب من أفراد (داعش)، ثم تُقْدِمُ في نهاية الرّواية على الانتحار.

رواية بنات لالش(**):

تتحدث هذه الرّواية عن الأوقات الصعبة الّتي عاشها الإيزيديون في أثناء اجتياح (داعش) لمناطقهم، وفيها أيضاً وصف لطبيعة وتفاصيل الحياة القاسية والصعبة الّتي عاشها الفرد الإيزيدي في ظل حكمهم، كما أنها تحكي قصة تهريب الفتيات اللواتي أُسِرْنَ على أيدي (داعش) وتعرضْنَ للسبي.

(*) بنات خودا ، سمير فرحات، دار الفارابي، الطبعة الأولى ٢٠١٧، بيروت –لبنان.

(**) الرواية: بنات لالش، وارد بدر سالم، دار بيت الياسمين للنشر والتوزيع جمهورية مصر العربية، ٢٠٢٠ .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الرّواية اتخذت من إحدى شخصيّات رواية المؤلّف السابقة (عذراء سنجار) وسيلة لتكملة بعض أحداث تلك الرواية.

رواية عذراء سنجار[*]:

تعد رواية عذراء سنجار من الروايات التي واكبت نكبة الإيزيديين الأخيرة، وقد اعتمدت الرواية خطين من خطوط السرد الخط الأول: واقعي، وهو يتجلى يتجلى الخط الواقعي بسرد أحداث غزو (داعش) لبعض من مناطق العراق، ومنها المناطق التي يسكنها الإيزيديون شمال الموصل؛ إذ يقوم الكاتب بسرد تفاصيل تتسم بالواقعية، و منها ما قام به تنظيم (داعش)، من سبي للنساء الإيزيديات، وقتل للرجال، وزج للأطفال في معسكرات التدريب، وكذلك تطرقت إلى كل اساليب التعذيب والتهميش تجاه هذا المكون، عبر إرغامهم على الدخول في الدين الإسلامي، وتغير كل أنماطهم الحياتية والسلوكية، بدءاً بالمعتقد إلى شكل الملبس والمظهر العام أيضاً. أما الخط الثاني: فهو الخط العجائبي ويتمظهر في شخصية المرأة الحامل صاحبة الحمل الطويل الذي تلد جنينها في بطنها، ورائحة بقعة الدم التي تطرد أفراد (داعش)، والصقر الذي تكلمه باستمرار وترتبط به بعلاقة عاطفية، فضلاً عن الغراب الذي تعرف منه أخبار شنكال، وورقة النجاة التي أرسلتها السماء إلى (سربست) بطل الرواية، وهي عبارة عن وثيقة تثبت عدم كفره، إذ استطاع من خلالها الدخول إلى سنجار للبحث عن ابنته (نشتُمان)، وأيضاً (عيدو) المجنون الذي رفع إلى السماء عندما أراد(داعش) إحراقه...إلخ، قد حاول الروائي(وارد بدر سالم) عبر هذه الرواية تقديم صورة لنكبة الإيزيديين عبر أحداث ومشاهد الرواية التي تدور حول بحث (سربست)، أو(آزاد)، و(آزاد) هو الاسم الذي جاء في وثيقة النجاة.

رواية شمدين[*]:

---

[*] عذراء سنجار ، وراد بدر سالم ، دار شنكال للنشر والتوزيع–الطبعة الثانية–٢٠١٦–دهوك–العراق.

[*] شَمْدين ، راسم قاسم، دار الساقي، الطبعة الأولى، بيروت– لبنان٢٠١٧.

تدور أحداث هذه الرواية في جبل سنجار شمالي مدينة الموصل،وقد اعتمد الروائي فيها على خطين، الخط الأول: بعد غزو(داعش)، والثاني: في أثناء الغزو. تبدأ أحداث الرواية بعد أن عاد الإيزيديون الى مناطقهم المنكوبة في سنجار، في محاولة منهم لاسترجاع حياتهم المغتصبة؛ إذ يتم نقل الأهالي من المخيمات الى قراهم، ومن هنا يبدأ الكاتب بسرد الأحداث بوساطة استرجاع بطلة الرواية (شمدين) لكل ما مرت به من أحداث عاشتها من لحظة هجوم (داعش) على مناطقهم.

وينتقل الروائي بين عالمي (شمدين) الداخليين، الأول: عبر استرجاعها لكل ما تعرضت له من تعذيب على أيدي (داعش) في أثناء سبيها، والثاني: من طريق استرجاعها لأحداث حياتها قبل النكبة (الغزو).

فمن خلال هذا الاسترجاع يقدم الروائي لنا صورة واضحة عن طبيعة حياة الإيزيديين، وطقوسهم، وممارساتهم الحياتية اليومية قبل الغزو، لينتقل إلى تفاصيل الاحداث التي مرت بها البطلة في أثناء سبيها وجميع أهل سنجار، وكيف تم قتل الرجال وأخذ النساء والأطفال كغنائم حرب.

وقد حاول الروائي أن يربط بين ما حدث من كارثة على يد (داعش) بالكوارث والحروب التي جرت في فترات ماضية؛ إذ كانت المرأة هي ضحيتها، وهي الخاسر الأكبر فيها، وقد كشفت الرواية عن أنساق كثيرة داخل الخطاب الروائي، وبخاصَّةٍ ما يتعلق منها بطبيعة الدين الإيزيدي ومقدساته؛ وهي محاولة لنفي تهمة الكفر التي ألصقها (داعش) بالإيزيديين، وكذلك أظهرت نصوص الرواية اعتزاز وتمسك الإنسان الايزيدي بهويته الدينية والثقافية في تفضيل قسم كبير منهم القتل على تغيير دينه، من مثل:(الشيخ شرماخ)،ومن كشوفات الرواية أيضاً التي يمكن الإشارة إليها ها هنا، تمسك المرأة الإيزيدية بعفتها؛ إذ فضلت كثيرات منهنَّ الموت على أن تنتهك عفتهنَّ، من مثل"(سلار) صديقة (شمدين)، و قد حاولت الرواية أيضاً أن تعطي دفعة من الأمل لأبناء هذا المكون، وذلك بدعوة الأهالي إلى إعادة الحياة إلى مناطقهم وحثهم على الرجوع إلى منازلهم وإعادة، بنائها من جديد.

رواية سبايا دولة الخرافة(*):

تدور أحداث هذه الرواية حول عائلة مسيحية تعيش بسلام تام في إطار مجتمع ذي أغلبية مسلمة، و تبدأ أحداثها حين يعتدي مجموعة من الشباب على (الدكان) الذي يمتلكه الجد التي تسكن معه هذه العائلة وهو لبيع المشروبات الكحولية؛ و على إثر هذه الحادثة يغادر أفراد هذه العائلة مدينتهم للانتقال إلى (الموصل) التي يسكنها أقارب لهم، وتبدأ من هناك الأحداث التي شكلت محور الرواية، وهي اجتياح (داعش) للمدينة، ورفض العائلة مبايعة أميرهم، ومحاولتها الهرب إلى (أربيل)، وفي أثناء رحلة الهرب يتمكن (داعش) من خطف (ميريام)؛ وهي عمة البطل (إسحاق) الذي يغامر بحياته من أجل تخليصها من أيدي (داعش)؛ الأمر الذي يجعله يخطط للدخول في صفوف (داعش) بصفته متطوعاً معهم، وتساعده (الفيرا) الفتاة الأفغانية المتطوعة أيضاً.

تحاول هذه الرواية إبراز التعايش السلمي بين جميع المكونات العراقية وكيف استطاعوا تجاوز ما حصل من كارثة إنسانية عبر تعاضدهم، إذ يظهر ذلك عبر شخصيات الرواية مثل (حيدر) المقاتل في الحشد الشعبي وعلاقاته مع (مقدم وليد) القائد العسكري الميداني، ليتمكن (اسحاق) في النهاية من تخليص (عمته) ومساعدة بعض الفتيات الإيزيديات على الهرب.

رواية الوداع الأخير(*):

جرت أحداث هذه الرواية في مدينة (شنگال) التي يقطنها الإيزيديون، وهي ترسم لنا صورة لمعاناة الإيزيديين خلال رحلة الهروب إلى الجبل حينما اجتاح (داعش) المدينة التي تسكنها مكونات عدَّة، من مثل: الإيزيديين، والمسيح، والمسلمين، يعيشون بحب وسلام وألفة، وقد حاول الكتاب في روايته هذه تسليط الضوء على طبيعة المكان الجغرافية، وطبيعة العلاقات بين المجتمع الإيزيدي

(*) سبايا دولة الخرافة عبد الرضا صالح محمد، دار أمل الجديدة، سورية – دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠١٨.

(*) رواية الوداع الأخير، شهاب أحمد، طهران– ايران، الطبعة الأولى، ٢٠١٩.

والمجتمعات الأخرى. وتُظهر الرواية أيضاً مظاهر الشجاعة والبطولة في التصدي لإرهاب(داعش)،عبر شخصيات الرواية، من مثل: شخصية (بهار)، المرأة الشجاعة القوية التي تحملت مشقة الطريق في أيام حملها الأخيرة، وأصرت على مواصلة الطريق، واستطاعت وضع مولودها لتصارع من جديد عدواً آخر غير (دعش)، ألا وهو الموت، و كذلك شخصية (إلياس) الشاب المغامر الذي ظل متمسكاً بالحياة ودافع عن وجوده ووجود الآخرين معه، وأيضاً شخصية العم (مراد)، والد (إلياس) الذي ظل يدافع عن حياته وحياة الآخرين إلى أن وصلوا إلى بر الأمان.

رواية سينو(**)

تتحدث هذه الرواية عن طبيعة أوضاع الإيزيديين في العراق، ولاسيما قضاء سنجار والقرى التابعة له، وتسلط الضوء على تفاصيل حياتهم أيام الحروب والحصار التي تعرض لها العراق عبر حكاية ثلاثة أصدقاء في إحدى القرى المنسية وما يتعرضون له في حياتهم من مغامرات وصعوبات و محن.

وتبدأ الأحداث من عام ١٩٧٥، وهو عام ترحيل الإيزيديين من قراهم الجبلية إلى مجمعات في الصحراء، وتنتهي في بداية شهر آب من عام ٢٠١٤ عند غزو (داعش) قرى في سنجار، والتي أدت إلى هروبهم من مناطقهم.

وتتضمن الرواية عشرة فصول جاءت عنواناتها على النحو الآتي: القرية، ومجمع، والبلدة، و المدينة، و حسن، و رشو، وبركات، والأرملة، و سينو ، و التلميذ.

(**) رواية سينو، مراد سليمان علو،دار الدراويش، بلغاريا، الطبعة الأولى، ٢٠١٩.

المصادر والمراجع

أولاً : الروايات:

١. بنات خودا، سمير فرحات، الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،٢٠١٧.

٢. بنات لالش، وارد بدر سالم، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠.

٣. بهار، عامر حميو، ليندا للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سوريا، ٢٠١٧.

٤. رزبست، آريان صابر الداوّدي، أمل الجديدة، الطبعة الأولى، سوريا- دمشق.

٥. رقصة الجديلة والنهر، وفاء عبد الرزاق، مؤسسة المثقف العربي/ استراليا، العارف للمطبوعات، بيروت – لبنان، العراق- النجف، الطبعة الأولى، ٢٠١٥.

٦. سبايا سنجار، سليم بركات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى،٢٠١٦.

٧. شضايا فيروز، نوزت شمدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، طبعة جديدة ومنقحة، ٢٠١٧.

٨. شمدين، راسم قاسم، الساقي، الطبعة الأولى،٢٠١٧.شنكالنامه، إبراهيم اليوسف، مركز لالش، كردستان، الطبعة الخامسة، ٢٠١٩.

٩. شنكالنامه، إبراهيم اليوسف، مركز لالش،كردستان، الطبعة الخامسة، ٢٠١٩.

١٠. عذراء سنجار، وارد بدر سالم، شنكال للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، دهوك، ٢٠١٦.

١١. على مائدة داعش، زهراء عبدالله، الآداب للنشر والتوزيع، لبنان-بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٧.

ثانياً: الكتب العربية والمترجمة

١. أدب النكبة في التراث العربي(أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخلية في المشرق العربي في العصر العباسي)، محمد حمدان، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠٤.

٢. أسلوبية الرواية (مدخل نظري) حميد لحميداني، دراسات سيميائية أدبية لسانية، منشورات دراسات: سال، الطبعة الأولى، الدار البيضاء،١٩٨٩ .

٣. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، ترجمة، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٩٠.

٤. الايزيديون في العراق – الذاكرة، الهوية، الابادة الجماعية، سعد سلوم، مؤسسة مسارات للتنمية الثقافية والإعلامية، بغداد– بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.

٥. بلاغة الفن القصصي، وين بوث، ترجمة–أحمد خليل عردات، علي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود–كلية الآدب– مركز الترجمة، الطبعة الثانية،١٩٩٤

٦. بناء الرواية، دراسة مقارنة في (ثلاثية) نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.

٧. البناء الفني في الرواية العربية في العراق بناء المنظور، شجاع مسلم العاني الجزء الثالث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

٨. تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد– التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧.

٩. التحليل النفسي والفن دافينشي– دوستويفسكي، سيغموند فرويد، ترجمة، سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٥.

١٠. تعدد الأصوات في الرواية العراقية، دراسة نقدية في مستويات وجهة النظر (١٩٨٥-٢٠١٠)، هديل عبد الرزاق، غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.

١١. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثالثة، ٢٠١٠.

١٢. تقنيات السرد الروائي محتوى الشكل وأنماط الراوي، خضر محجز، عطية للنشر التوزيع، الطبعة الأولى ، غزة، ٢٠١٤.

١٣. تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة، محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥.

١٤. حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، محمد بوعزة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠١٦.

١٥. خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، وأخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.

١٦. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الثانية، ١٩٨٧.

١٧. الدين الإيزيدي المعتقدات، الميثيولوجيا، الطبقات الدينية، خليل جندي، مسارات، بيروت –بغداد.

١٨. الراوي الموقع الشكل بحث في السرد يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

١٩. الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، أحمد محمد عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.

٢٠. الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جداً، روبرت إيغلستون، ترجمة وتقديم: لطيفة الدليمي، المدى، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٧.

٢١. الرواية والإيديولوجيا، عمار بلحسن، نشر وتوزيع، الملتقى، مراكش، الطبعة الثانية ٢٠١٦.

٢٢. الروائيون العراقيون اليهود دراسة في الثقافة والمتخيل والتجريب الروائي، خالدة حاتم علوان، دار ميزوبوتاميا، الطبعة الأولى، بغداد،٢٠١٤.

٢٣. الزمن في الرواية، أ.أ. مندولا، ترجمة: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، بيروت. الزمن في الروية العربية–١٩٦٠.

٢٤. السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجًا)، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦ .

٢٥. الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب ، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.

٢٦. شعرية التأليف بنية النص السردي وأنماط الشكل التأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

٢٧. شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة : جميل نصيف جاسم التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، المعرفة الأدبية–توبقال، المغرب، الطبعة الأولى

٢٨. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة، عبد الستار جواد، الرشيد للنشر.

٢٩. الصوت الآخر في الرواية العراقية دراسة في المبدأ الحواري، باسم حميد، دار الفراهيدي، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

٣٠. الصوت الاخر، الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٣١. طرائق تحليل السرد، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب–الرباط، ١٩٩٢.

٣٢. علم النفس والأدب، سامي الدروبي، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية.
٣٣. عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
٣٤. فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة، بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،١٩٩٩.
٣٥. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨.
٣٦. قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي، م.ب. باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٦.
٣٧. الكلمة في الرواية، ميخائيل بختين، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة السورية، دمشق،١٩٨٨.
٣٨. الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة، محمد البكري ويمنى العيد، توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.
٣٩. مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام، تقديم، محمد برادة، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى،١٩٩٣
٤٠. معنى النكبة، قسطنطين زريق، دار العلم للملايين، بيروت،١٩٤٨.
٤١. مفهوم الإيديولوجيا، عبدالله العروي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢.
٤٢. مفهوم التهجين وآلياته في الراوية، (رواية "شعلة ابن راشد" لأحمد المخلوفي أنموذجا)، جميل حمدواي، الطبعة الأولى، ٢٠١٩
٤٣. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، بيروت، بغداد، ٢٠٠٤.

٤٤. المقولات والتمثلات والأوهام، دراسة في النقد الحديث، يحيى عارف الكبيسي، أكاديميون جدد، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
٤٥. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.
٤٦. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت، وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.
٤٧. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص١٨٠.
٤٨. النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، حميد لحميدان، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
٤٩. وجهة النظر في روايات الأصوات العربية –دراسة–، د. محمد نجيب التلاوي ، اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٠.
٥٠. اليزيديون في حاضرهم وماضيهم، عبد الرزاق الحسني، مكتبة اليقظة العربية، الطبعة الحادية عشرة، بغداد.

ثالثاً: الأطاريح الجامعية

١. البنية السردية في روايات سميرة المانع، زينب جاسم محمد الشجيري، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، ٢٠١٥.
٢. الزمن في الرواية العربية–١٩٦٠–٢٠٠، مها حسن يوسف عوض الله، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٢.

٣. مفهوم (النكبة) في الرواية العبرية الحديثة –١٩٦٥–١٩٧٥، جمال عبد السميع مصطفى الشاذلي، اطروحة دكتوراه، جامعة القاهرة –كلية الآداب– قسم اللغات الشرقية– فرع اللغات السامية–١٩٩٧.
٤. وجهة النظر السردية في البناء القصصي في القصة القصيرة السعودية، أسماء بنت صالح بن حسن الزهراني، اطروحة دكتوراه، المملكة العربية السعودية، جامعة الملك سعود، كلية الآداب– قسم اللغة العربية، ٢٠١٥.

رابعاً: المجلات

١. الستار الرواية يوتوبيا لعالم لايعرف النسيان، مقتطفات مترجمة، ميلان كونديرا، ترجمة، محمد برادة، مجلة فصول، العدد،٦٧، ٢٠٠٥.
٢. الماركسية والنقد الأدبي، تيري ايجلتون، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، مج ٥، ع ٣، ١٩٨٣م.
٣. لوكاش و بختين"دراسة اجتماعية للرواية– برابها كراجها، مجلة (ديوجين)، مطبوعات اليونسكو، القاهرة، العدد (٧٣) ١٩٨٦.
٤. نحو التلقي الحواري: مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي، معجب الزهراني، مجلة العلوم الانسانية –البحرين، عدد ٣، ٢٠٠٠. على الرابط: http://search.mandumah.com/Record/2582
٥. وجهة النظر في الرواية المصرية، أنجيل بطرس سمعان، مجلة فصول، المجلد الثاني ،العدد الثاني،١٩٨٢.

خامساً: الدراسات، والمقالات المنشورة على شبكة المعلومات

١. المنظور الروائي في روايات علي أحمد باكثير، طه حسين الحضرمي، الجمهورية اليمنية، جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا، كلية التربية. المكلا، قسم اللغة العربية،٢٠٠٥، http://www.bakatheer.com

٢. الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية، إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، من خلال الرابط WWW Kotobarabia.com

سادساً: الموسوعات والقواميس والمعاجم

١. قاموس الأحلام معجم سايكولوجي، رمزي النجار، مركز لبنان الفني، الطبعة الثانية، ١٩٨٧.

٢. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣ .

٣. لسان العرب، أبن منظور، المجلد الرابع عشر ،دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ،٢٠٠٠.

٤. المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠٠٣.

٥. معجم السرديات، محمد القاضي وأخرون، إشراف :محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

٦. معجم الشعراء، المؤتلف والمختلف في اسماء الشعراء وكناهم والقابهم وانسابهم وبعض شعرهم، أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية ،١٩٨٢.