وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة المثنى
كلية التـربية للعلوم الانسانية
قسم اللغة العـربية

ما وراء السرد في عالم سعد محمد رحيم الروائـي

رسالة تقدمت بها :

احلام عدنان جبار

إلـى مجلس كلية التـربية للعلوم الانسانية – جـامعـة المثنـى
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية وآدابها

اشراف الاستاذ الدكتور

محمد عبد الحسين هويدي

١٤٤٣هـ **٢٠٢٢م**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلًا لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ ﴾

صدق الله العلي العظيم

النساء / ١٦٤

الإهداء

أبي العزيز

مازالت روحك الطاهرة ترفرف حولي

مازالت ملاكاً حارساً يتابع خطواتي

كم تمنيت أن تكتمل الرحلة التي بدأناها معاً

لقد سرت معي خطوة بخطوة نحو حلم حلمناه معاً

كم تمنيت أن ترى (أحلامك) فرِحَةً بشهادتها وبك

لكن الدنيا لم تمهلك لترانا معاً

جعل الله مثواك الجنة .. وشكراً لكل ما قدمته

.....

نبع الحنان وبهجة الحياة ومثال الصبر

أمي العزيزة حفظكِ الله

هذا بعض عطائك وصبرك

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ – ج
التمهيد : ماوراء السرد.. المفهوم والاجراء	١
أولاً : جدل التسمية	٢
ثانياً : معنى ما وراء السرد وطبيعة اشتغاله	٩
ثالثاً : نشأة المصطلح	١٢
رابعاً : رواية مابعد الحداثة	١٤
خامساً : ما وراء السرد في الرواية العراقية	١٧
سادساً : سعد محمد رحيم الحياة والتجربة السردية	١٩
الفصل الأول: عناصر ماوراء السرد في روايات سعد محمد رحيم	٢٣
المبحث الأول: المؤلف	٢٤
المبحث الثاني: الراوي	٤٣
المبحث الثالث: القارئ	٦٣
الفصل الثاني: أشكال ماوراء السرد في روايات سعد محمد رحيم	٨٠
المبحث الاول: المخطوطات والرسائل	٨١
اولاً: المخطوطات	٨١
ثانياً: الرسائل	٩٤
المبحث الثاني: توظيف الفنون المتنوعة	١٠٥
اولاً : الفنون ذات البعد الواحد	١٠٥
١– الصورة	١٠٥
٢– اللوحة	١١٠
٣– الموسيقى	١١٥
ثانياً: الفنون ذات البعدين	١٢٠
١– المسرح	١٢٠
٢– السينما	١٢٦
المبحث الثالث : التناص في ما وراء السرد	١٣٤
الفصل الثالث : سمات ماوراء السرد وقضاياه في روايات سعد محمد رحيم	١٥٢

المبحث الاول : سمات ما وراء السرد في الروايات	١٥٣
اولاً: الأسلوب الشعري	١٥٣
ثانياً: الكوابيس وأحلام اليقظة	١٦٤
ثالثاً: المتاهة والنهايات المفتوحة	١٧٧
المبحث الثاني: قضايا ما وراء السرد في روايات	١٩٣
اولاً: الحب وعالم المراة	١٩٣
ثانياً: سؤال البوح والكتابة	٢٠٣
ثالثاً: الحروب واشكالية الواقع السياسي	٢١٥
الخاتمة	٢٢٩
المصادر	٢٣٤

المقدمة

الحمدُ لله رب العالمين حمداً بالغاً حدَّ الرضا ، والصلاةُ والسلامُ على سيدنا محمد وعلى آله الأطهار

أما بعد :

فقد ارتبطت تحولات الرواية في العراق بعلاقات ثقافية متعددة ومتشعبة على مستويات مختلفة، إذ لم تكن نشأتها بعيدة عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لذلك اتجهت الى التجديد والتجريب لتواكب المتغيرات الحداثية، فقد امتلكت تميزاً لم تمتلكه بقية الفنون الأدبية الأُخر مثل المرونة العالية على استيعاب اشكال الحداثة المختلفة والانماط التجريبية من حيث البناء والتقانة والأسلوب، فأصبحت في مسيرة تجديد دائم ورفض للقوانين الثابتة والقوالب المحددة، فكان التغيير والتجديد سمة ملازمة لها ، وقد شكل ماوراء السرد انعطافة مهمة في الابداع الروائي ، إذ جعل الرواية ذات أفق واسع ومنفتح على جميع الاجناس الادبية، ولم يكن الابداع الروائي بالعراق بمنأى عن هذا التطور فهو مواكب لرواية مابعد الحداثة .

وقد جاء اختيار الباحثة لدراسة ماوراء السرد في روايات سعد محمد رحيم نظراً لبروزه بشكل لافت فيها من خلال شغف الروائي بتوظيف هذه التقانات بل ولظهورها محوراً أساساً يدور حوله ابداعه الروائي ، لتلمس الكتابة الروائية واستخدامه لهذه التقانة ، هذا الى جانب قلة الدراسات الاكاديمية التي تناولت ما وراء السرد في الرواية العراقية حيث اقتصرت على رسالة ماجستير بعنوان (ماوراء السرد في الرواية العراقية) للباحث الدكتور حسن مجاد ، وأطروحة الدكتوراه الموسومة بـ (ماوراء السرد في القصة العراقية حتى عام ٢٠٠٣) للباحث الدكتور نزار فراك صليبي و(ما وراء السرد في الرواية النسوية العراقية ٢٠٠٣ ـ ٢٠١٦) ومما رشُح من العناوين السابقة ان الدارسين تناولوا ظاهرة ما وراء السرد بصورة عامة في روايات كثيرة ولم يتحددوا بأنموذج خاص مركز ، كما أنهم ناقشوا تقانات وجودها البارزة فقط وهذا يعني وانهم أسقطوا كثيراً من خصوصيات الكتابة الابداعية ، وهناك بعض الدراسات الاكاديمية الأُخر مثل

رسالة الماجستيرالموسومة بـ (ماوراء السرد في روايات احمد خلف) للباحث اسعد كاظم بدر وقد كان التناص محورها الأبرز وقد توسع الباحث في تقانات وطرائق جديدة تتلاءم مع طبيعة الروايات المبحوثة.

وقد اطلعت الباحثة على كثير من الدراسات التي تتعلق بروايات مابعد الحداثة التي فتحت أمامها نافذة الإفادة والاطلاع ككتاب (الميتافكشن) لباتريشيا وواه ، و(ماوراء السرد ما وراء الرواية) للباحث عباس عبد جاسم ، و(المبنى الميتاسردي) للأستاذ فاضل ثامر ، اما المنهج الذي اعتمدته الباحثة فيقوم على القراءة التحليلية الفنية للروايات وتطبيق مقولات ما وراء السرد عليها من خلال تثبيت أبرز تلك المقولات .

أما الصعوبات التي واجهت الباحثة فكانت تدور حول الوضع الصحي العام الذي اصاب العالم والمتمثل بجائحة كورونا وتعطيل الدوام والحد من الحركة والتردد على المكتبات والحد من حرية السفر الى جانب الإصابة بهذا الوباء والتي أدت الى خسران أفراد أعزة كأبي الحبيب والحمد لله على أية حال .

لقد قام البحث على ثلاثة فصول يسبقها تمهيدٌ وتعقبها خاتمةُ ، أما التمهيد فقد جاء فيه مفهوم مصطلح ماوراء السرد وتاريخ ظهوره واستعماله في الميدان الادبي والتسميات العديدة التي اطلقت عليه وعلاقته برواية مابعد الحداثة وأهم مايميزها واختلافها عن الرواية التقليدية .

واهتم الفصل الاول، الموسوم بـ (عناصر ماوراء السرد في روايات سعد محمد رحيم) وكان على ثلاثة مباحث اختص الاول بـ (المؤلف) في ماوراء السرد الذي يختلف عن المؤلف التقليدي الذي يظهر في العمل الروائي ليبين آراءه ويطرح افكاره ليعلن تمرده والاعتراض على الأحداث الروائية أو يكون مؤيداً لها، وهذا هو الاختلاف الذي اضافته روايات مابعد الحداثة .

وبالكيفية نفسها جرى المبحث الثاني (الراوي) الذي هو شخصية مهمة أخرى تتولى رواية القصة (الثانية) التي يتضمنها ماوراء السرد بوصفها رواية تتحدث عن رواية فتحتاج الى مؤلف لها .

فيما توجهت الدراسة في المبحث الثالث الى (القارئ) بوصفه ركناً أساسياً قد اصبح له دوراً مهماً في رواية ماوراء السرد ، اذ ان الرواية اشترطت حضوره ووجهت اليه خطاباً مباشراً في صميم الرواية ونصها الأصلي وبذلك فقد أصبح عنصراً مشاركاً في العملية الابداعية .

وجاء الفصل الثاني، والموسوم بـ (أشكال ماوراء السرد في روايات سعد محمد رحيم) في ثلاثة مباحث رصدت العناصر والطرائق التي دخل بها استعمال ماوراء السرد، وكان أولها (المخطوطة والرسالة) وهي اداة استعملها الروائي لسرد احداث القصة الثانية إذ يشير للرواية الأصلية التي يتم تأليفها داخل الرواية الأم .

أما المبحث الثاني فقد تطرق إلى الفنون التي وظفها الروائي بنوعيها الذاتية والغيرية، ذات البعد الواحد (الصور واللوحات والموسيقى) التي كانت مادة سردية لإضاءة حياة كثير من الشخصيات وأكملت شيئاً من تاريخها الشخصي ووظفها في مكانها الصحيح الذي له علاقة بالبنية الدرامية للأحداث الروائية وعرض فنون (السينما والمسرح) وهي فنون سمعية بصرية أي انها تحتوي على أكثر من بعد واحد وعلاقة ذلك بالقصة الرئيسة التي ترويها الرواية وماتحدثه من تقاطعات او زيادات في الدلالة .

اما المبحث الثالث (التناص في ماوراء السرد) فقد اختص بالتناصات الأدبية والثقافية وتناول تناص الرواية مع الأجناس الأدبية الأُخر كالشعر والمسرحية وغيرها من الفنون الأُخر .

وقد اتجه الفصل الثالث الموسوم بـ (سمات ماوراء السرد وقضاياه في روايات سعد محمد) الى اكتشاف السمات والقضايا والتقانات في ماوراء السرد ضمن الروايات ، وكان موزعاً على مبحثين اختص الاول بـ (سمات ماوراء السرد في الروايات) وتناول الاجابة على عدد من الاسئلة الضرورية التي تتعلق بالمضمون وموقف الروائي منها ، وتقلبها بين عالمي السرد في الرواية الأصلية وماوراء السرد وقد ركز الروائي على عدد من الثيمات التي برزت داخل رواياته ومنها (الاسلوب الشعري، والكوابيس وأحلام اليقظة، النهايات المفتوحة والمتاهة) .

أما المبحث الثاني الموسوم بـ (قضايا ماوراء السرد في الروايات) فعمد الى دراسة (الحب وقضية المرأة ، وسؤال البوح والكتابة ، والحرب واشكالية الواقع السياسي) فالروائي يعرض القضايا المهمة التي شغلت حياته وحياة المجتمع وجيله بصورة خاصة .

وفي الختام لابد من كلمة شكر مؤطرة بكلمات صادقة ، أتقدم بها لأستاذي الدكتور محمد عبد الحسين هويدي الذي وجدت فيه عالماً واعياً ومشرفاً مقوماً لم يبخل في تقديم النصح والارشاد .

ولا تدعي الباحثة الكمال ولكنه كان أملاً طمحت إليه ، فإن لم تستطع إدراكه فعذرها أنها لم تدخر جهداً وسعياً متواصلا لبلوغه قدر المستطاع ، والله ولي التوفيق .

التمـهيد

مـا وراء السرد .. المفـهوم والاجراء

ماوراء السرد المفهوم والإجراء

أولاً : جدل التسمية

امتاز السرد منذ بواكير نشأته بخصوصية مميزة في كونه لا يكتفي بما يبثه المبدع من معنى وانما يترك للمتلقي أو القارئ متعة التفاعل والمتابعة التي تصاحب عملية الكتابة الابداعية ، حيث ينسجم المتلقي مع الأحداث والشخصيات والعوالم المختلفة التي تثيرها الكتابة ، ومن خلال هذا التأثير يظهر الهدف الرئيس الذي يرمي الفن السردي للوصول إليه ويتمثل ذلك في خلق الدافع لدى المتلقي على خوض غمار الاحداث والعيش معها وهي من تدخل القارئ الى عوالم بعيدة عن الحياة الواقعية وهذا ما نراه جلياً فيه ، حيث تكون عناصر التشويق والمتعة التي تعمل على شد القارئ للعمل السردي في حالة تفاعل وتغير مستمرين ، وعلى هذا الأساس يتطور الأدب ويتأثر بالمتغيرات التي تطرأ في محيطه العام ، ومنه الفن الروائي لأنه ((وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات))[١] .

لقد كان تطور نظرية السرد ملازماً لتطور الدراسات اللغوية وأخذ هذا التطور ينحى باتجاه تحليل الرواية وتفكيك تركيبها ورصد البنى الداخلية لها ومعرفة مدى تفاعل هذه التراكيب وارتباط الافعال بالأحداث داخل القصة او الرواية ، فالمؤلف المبدع له القدرة على ان يدمج الخيال بالواقع ليخلق عالماً خاصاً بالرواية ومن هنا نجد أمبرتو إيكو يوثق الرابط بين المتعة والخيال في صياغته للتساؤل ((هل يمكن ان تكون هناك رواية لا تنزع الى الهروب إلى الخيال ورغم ذلك تحتفظ بقدرتها على الإمتاع))[٢]، أي أن القدرة الابداعية للكاتب تعتمد على خياله لينجح في خلق مساحة بين الخيال والواقع إذ من غير المعقول ان تكون الرواية محتوية على كل شيء مخالف للواقع ، ولهذا يعمد الكاتب الى طرائق ووسائل مختلفة ومنها المخطوطات والسيرة الذاتية والرسائل والاعترافات ليتمكن من إعادة تشكيل الواقع ويضفي فوق ذلك من خياله الابداعي ليجعل احداث الرواية مشوقة وذات تأثير على القارئ .

---

[١] . علم السرد مدخل إلى نظرية السرد ، بان مانغريد ، ت: أماني أبو رحمة ، دار نينوى ، دمشق ، د . ط ، ٢٠١١ : ١٢ .

[٢] . الحداثة ومابعد الحداثة ، بيتر ووكر ، ت: د . عبد الوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافي ، ط ١ ، ١٩٩٥ : ٣٥٤ .

وقد جاء ما وراء السرد ليمثل نقله نوعية وليكون العمل الروائي ذا فعالية وتأثير ويكون أيضاً عملاً مشتركاً بين الكاتب والقارئ ، إذ يبدو ماوراء السرد أكثر قدرة على الخروج من حدود السرد وقوانينه المعروفة ويخلق تضاداً بين الواقع والوهم ومن ثم يقوم بمهمة الكشف عن هذا الوهم[١] .

وعند التعرض لمفهوم مصطلح ماوراء السرد ((الميتاسرد)) نجد أنه يتألف مصطلح (الميتاسرد) من مقطعين حيث تبدأ اللازمة الأولى (ميتا meta)*، وسرعان ما انتقلت وانتشرت في المفاهيم والقيم والخطابات الاخرى القريبة من العمل اللغوي ومشتقاته[٢] .

وهنا نجد ان بادئة الكلمة تتألف وفق اللفظة التي تعقبها لتدل على الحقل المعرفي الذي يمتلك صفة التعالي كما يظهر في (الميتا تاريخ) و (الميتا أخلاق) و (الميتا نقد) أو (نقد النقد) وتترجم الى الكبرى أو (لغة الشرح أو اللغة الشارحة) كما في استعمالات زكي نجيب محمود أول من اقترحها واستعملها في اللغة العربية في كتابه (خرافة الميتافزيقيا)[٣]. وتتشكل هذه البادئة على وفق اللفظة الأخرى التي تعقبها لتدل على الحقل المعرفي الذي يمتلك صفة التعالي كما يظهر في "الميتا تاريخ" و"الميتا أخلاق" و"الميتا نقد" أو "نقد النقد" ، وتترجم أيضا بـ "كبيرة" أو "الكبرى" أو "لغة لشرح" أو "اللغة الشارحة" كما في استعمالات زكي نجيب محمود الذي يعد أول من اقترحها واستعملها في اللغة العربية في كتابه (خرافة الميتافيزيقيا)[٤] ، وقد تعني هذه البادئة (ماوراء) او(بعد) أو(مع) أو (فوق)[٥] ، ومن ثم نحصل من تعريب لفظة (الميتا) من دون ترجمتها على حل بديل من استعمال تعبير (رواية عن رواية او داخل

---

١. ينظر : ماوراء السرد ماوراء الرواية ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٥ : ٨ .

* كان دخول مفردة (meta) الأول الى عالم الأدب واللغة من خلال اللسانيات التي قامت باجتراح مصطلح (الميتالغة meta language) و (الميتالسانيات meta linguistics) ، وهذا نوع من التطور في الدراسات اللغوية عزاه الباحثون إلى جهود اللغوي (هيلمسيلف) الذي عمل على تطوير ماوراء اللغة (الميتالغة) عام ١٩٦١م وقد عرفه بأنه ((اللغة التي بدلاً من ان تدل على وقائع ومواقف وأشياء غير لغوية في العالم تدل لغة أخرى أي أنها تتخذ من لغة اخرى موضوعاً لها وأن مابعد اللغة هو اللغة التي تعمل دالاً للغة اخرى وهكذا تصبح اللغة الاخرى مدلولاً بالنسبة لها)) ينظر : ماوراء السرد ماوراء الرواية : ٢٣ .

٢ . ينظر : السرد المفتون بذاته ، د . رسول محمد رسول ، دائرة الثقافة والاعلام ، ط ١ ، ٢٠١٥ : ٩٧ .

٣ . ينظر : العوالم الميتاقصية في الرواية العربية الحديثة ، احمد حسن يوسف خريس (رسالة دكتوراه) ، جامعة اليرموك ، ٢٠٠٠م : ٢ .

٤ . ينظر : العوالم الميتاقصية في الرواية العربية ، أحمد خريس : ٢ .

٥ . ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية ، فاضل ثامر ، دار المدى ، ط١ ، ٢٠١٣ : ١٦ .

رواية) أو (سرد عن سرد أو داخل سرد)[١] ، لكن شيوع استعمال ترجمة (ماوراء) واضطراد استعمالها في الفنون المختلفة هو الذي سوغ لنا الاستقرار على هذه الترجمة .

لقد تعددت تسميات (ما وراء السرد) بتعدد الباحثين حتى لنجدها متشابكة في بعض الأحيان وذلك لتقارب المعنى فيما بينها ومن هذه التسميات ماذكره جيرالد برنس (الميتاسرد أو الميتاحكائي)[٢] ، بينما يذكر أندريه جيد بأنها الرواية المضادة[٣] ، هذا الى جانب مجموعة من المصطلحات التي حاولت ان تغطي هذا المفهوم مثل ((مافوق الرواية sur fiction ، والرواية النرجسية narcissistic novel ، وتخريفات fabulation ، والرواية الفائقية super ficton ، والرواية الانعكاسية reflexive ، وغيرها))[٤] .

أما امبرتو إيكو فقد اطلق على هذا المفهوم تسمية تتعدى الحكاية الثانوية والرواية المضادة والتخييل وهو ماوراء النص (meta texuel)[٥] ، ويشير أوستن الى هذه التقنية الروائية بـ (التأمل الذاتي) حيث تصبح وقفة تأملية يعكس من خلالها ذاته حيث تصبح منطوية على التضاد لأن الرواية أو القصة هي صورة للحياة الواقعية والسلوك والزمن الذي تكتب فيه[٦] ، أما لاري ماكفري فقد أطلق عليها (الرواية الأنعكاسية أو الارتدادية) حيث يتخلل روايات هذا المصطلح تحليل بصورة انعكاسية أو ارتدادية للعملية الابداعية[٧] ويطلق جيرار جينيت على هذا المصطلح اسم (الحكاية داخل الحكاية) حيث توجد داخل الحكاية الأولى والأحداث المروية حكاية ثانية تسمى قصصية تالية[٨]. وقد عمد نقاد آخرون الى

---

١ . ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية : ١٧

٢ . ينظر : قاموس السرديات ، جيرالد برنس ، ت: السيد أمام ، مراجعة : محمد بربري ، ميريت للنشر والمعلومات ، ط ١ ، ٢٠٠٣ : ١٠٩.

٣ . ينظر : الرواية الفرنسية ، نهاد التكرلي ، الموسوعة الصغيرة (١٦٦) ، ج ١ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، د . ط ، ١٩٨٥ : ١٣ .

٤ . السرد المفتون بذاته : ٩٨ .

٥ . ينظر : القارئ في الحكاية ، أمبرتو إيكو ، ت: أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٦ : ٣١٧ .

٦ . ينظر : نظرية الادب ، رينيه وليك وأوستن وآرن ، ت: عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، د . ط ، ١٩٩٢ : ٢٩٧ .

٧ . ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية : ٢٣ –٢٤ .

٨ . ينظر : خطاب الحكاية جيرار جينيت ، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى ، المجلس الأعلى للثقافة ، ، ط٢ ، ١٩٩٧ : ٢٤٠.

اطلاق مصطلحات مغايرة ، ومنهم (ريموند فريدمان) فسماه بـ (الرواية السريالية) ((حيث جعلها مرتبطة بالفكرة السريالية التي تفيد بأن الحياة نفسها إن هي إلا رواية في حين يفضل روبرت شولز مصطلح التخريف مؤكداً تداخلها مع التعليمات الخرافية))[١] .

وقد حاول نخبة من النقاد العرب الاقتراب من مفهوم هذا المصطلح بـ (ماوراء الرواية metafaction) و(الميتاروائي) و(رواية النص) و(الرواية المغايرة) و(ماوراء القصة) و(ماوراء السرد meta narrative) و(الميتاقص) و(الميتافكشن) و(الميتاسرد) و(ماوراء الحكاية أو حكاية الحكاية) أو (الحكاية في الحكاية) و(رواية الرواية) و(الرواية في الرواية) أو (الرواية المروية) و(سرد السرد) و(السرد المسرود) و(سرد في سرد)[٢]، ونجد مصطلح (الميتاقصة) الذي يتناول قصة تتحدث عن قصة اخرى موجودة فيها أو تتحدث عن طريقة بنائها وآلياتها[٣]، وقد ذهب الدكتور محمد حمد في كتابه (الميتاقص في الرواية العربية) الى استعمال هذا المصطلح لظاهرة ماوراء السرد فهو يجدها ((ظاهرة تعكس بلا شك أزمة الكتابة واختلاط أشكال التعبير والألوان الأدبية المختلفة في النص الواحد))[٤]، وتتضح طريقة العمل هذه من خلال مايقوم به الروائي على القصة الأصلية ((حيث يلجأ الروائي الى نص منجز له أو لغيره سابق أو معاصر له كأن يكون رواية او قصة أو رسائل أو يوميات أو وثائق ويبدأ بكتابة رواية حول ذلك المخطوط الذي يعد بنية مرنة قابلة للتوضيح والنقد والإضافة والحوار))[٥]، وقد استعمل احمد خريس هذا المصطلح (الميتاقص) وعده المهيمن على دراسته للروايات العربية[٦].

---

[١] . خطاب الرواية التجريب والرواية (رواية العراق أنموذجاً) ، د. حسين عيال ، أمل الجديدة ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠١٦ : ١٢ .

[٢]. ينظر : السرد المفتون بذاته :١٣ _٢٣ .

[٣] . ينظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، د. محمد عناني ، ناشرون و الشركة العالمية المصرية للنشر ، د . ط ،١٩٩٦م : ٥٤ .

[٤] . الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي) ، د. محمد حمد ، إصدار مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها ، ، ط ١ ، ٢٠١١ : ١٠ .

[٥] . الرواية العربية وتحولات مابعد الحداثة ، تحرير: د. بشرى البستاني ، دار ومكتبة البصائر، بيروت ، ط ١ ،٢٠١٧ : م .

[٦] . ينظر : عوالم الميتاقص في الرواية العربية الحديثة : ٤_٥ .

وأشار الناقد فاضل ثامر الى ان ماوراء السرد هو لون حديث في التجريب الروائي وقد استعمل عدة مصطلحات للدلالة عليه فاستعمل (الميتاسرد) واستعمل أيضاً مصطلح (ماوراء الرواية)[١]، وهو المصطلح نفسه الذي اختاره سعيد يقطين لوصف هذا اللون من السرد وذلك من خلال تفحصه لعدد من النصوص الروائية المغربية فقد فضله لوصف ظاهرة ماوراء السرد[٢] ، ونجد الناقد الدكتور محسن جاسم الموسوي قد عمد الى استعمال المصطلح نفسه (ماوراء الرواية) وزاد عليه مصطلحا آخر هو (الرواية المغايرة) ؛ لأنه يجدهما التعبير الأقرب للدقة في سياق هدم المقصود للاستبدال والإيهام في العلاقة مع القارئ[٣] ، لكن الباحث احمد خريس يرى ان استعمال تعبير (الميتاروائي) محصور بالفن الروائي فقط ومن هنا يرى ان هذا الاستعمال ((غير دقيق لأن الرواية متضمنة في القص الذي يتجاوز في احتوائيته على الرواية الى الأنواع القصصية الأخرى كالقصة القصيرة والرواية الطويلة والرواية القصيرة ...))[٤] ، أما ادوارد الخرّاط فقد قام بترجمته الى (الرواية الشارحة و ماوراء الرواية و الميتارواية)[٥]، فيما فضل الدكتور ثائر العذاري ان يترجم مصطلح (meta faction) إلى (ماوراء السرد) لأنه الأقرب الى الترجمة من وجهة نظره حيث يتيح طيفاً واسعاً من التقنيات التي تؤدي الغرض حيث شاع أن منها تكون رواية داخل رواية أخرى[٦].

ونجد في كتاب معجم السرديات مصطلحاً مختلفاً هو (القصة المؤطرة) وهي ((كل قصة تحويها قصة أخرى وقد شاع هذا النوع في القصص القديمة والحكايات الشعبية وفي تلك التي تتناقل مشافهة ومن أمثلة ذلك (ألف ليلة وليلة) فكل ظهور لشخصية جديدة في الكتاب باستثناء (شهريار) و(شهرزاد)

---

[١] . المبنى الميتاسردي في الرواية : ٨ .

[٢] . قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود ، سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط ١ ، ٢٠١٢ :١٢٣ _ ١٢٥ .

[٣] . ينظر : ثارات شهرزاد فن السرد العربي الحديث ، د. محسن جاسم الموسوي ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ : ١٧٣ _ ١٧٤.

[٤] . العوالم الميتاقصية في الرواية العربية : ٦ .

[٥] . ينظر : عوالم الميتاقص في الرواية العربية الحديثة : ٥_ ٦ .

[٦] . ينظر : ماوراء السرد والتخييل الذاتي ، محاولة لفكّ الاشتباك، د. ثائر العذاري ،(مقالة الكترونية)،٢٩ / ٧/ ٢٠١٥، ٢٠١٥، alnaked _ aliraqi .net .

يولد حتماً قطع الحكاية السابقة لتروى حكاية جديدة تعلل هذا الظهور ويحدث هذا الشيء نفسه كلما رغبت إحدى الشخصيات في تبرير سلوكها أو موقفها أو في الاقناع برأي من الآراء))[١] .

فيما فضل رسول محمد رسول استعمال مصطلح (السرد المفتون بذاته) أو (السرد المفتون بكينونته) (self in fatuated narrative)[٢] ، بعد ان رفض استعمال المصطلحات الأُخر قائلاً : أن ((دلالة جميع هذه الخيارات المصطلحية وغيرها تلتقي عند مصطلح متكاثف المعنى غير معرب هو مصطلح السرد المفتون بذاته الذي نقترحه على المعجمية السردية العربية الراهنة والذي يمكن أن يعني بداية تمفصل كينونة السرد من موجود مسرود))[٣] .

ويرجع سعيد يقطين الاختلاف والتباين حول دلالة المصطلح الى اختلاف الترجمة العربية والقصور في فهم المصطلح فهو يقول : ((انه من غير الممكن ان تعرب مصطلح أو ان توحد استعماله قبل فهمه بشكل كامل وواضح))[٤] .

لقد ساد مصطلح (الميتا فكشن) عند الذين ترجموا اعمال ليندا هيتشون وخصوصاً كتابها (جماليات ماوراء القص دراسات في راوية مابعد الحداثة) وباتريشيا ووه في (ماوراء القصة) واستعمله كثير من الباحثين بدلاً من مصطلح (الميتاسرد) غير أننا عندما ننظر الى ترجمة (fiction) فسنجدها تحيل الى معانٍ محدودة مثل (قص) أو (رواية) أو (تخييل) أو (خيال)[٥]، وينبغي هنا ضرورة الملاحظة بأن مصطلح التخييل يستعمل مرادفا لمصطلح الرواية على نطاق واسع في النقد الغربي[٦]، وهذا يعني أن استعماله بذلك المفهوم (أي الرواية) يخرج الأعمال السردية غير القائمة على التخييل من دائرة المصطلح لذلك أصبح من الضروري البحث عن مصطلح جامع للفنون القصصية مع الأَعمال السردية الأخرى .

---

[١] . معجم السرديات ، مجموعة مؤلفين ، اشراف : محمد القاضي ، دار الفارابي ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠١٠ : ٣٣٨ .

[٢] . ينظر : السرد المفتون بذاته : ١٤٧ .

[٣] . السرد المفتون بذاته : ١٤٩ .

[٤] . السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ٢٠١٢ : ١٨٨.

[٥] . ينظر : ماوراء السرد ماوراء الرواية : ٣١ _٣٢ .

[٦] . المبنى الميتاسردي في الرواية : ١٧ .

ونجد الناقد عباس عبد جاسم في كتابه (ماوراء السرد ماوراء الرواية) يرى ان المصطلحين كليهما يجريان نحو اتجاه واحد فمصطلح (ماوراء السرد meta narration) يجري نحو قراءة المفهوم والمصطلح الثاني (ماوراء الرواية meta faction) يجري لقراءة المفهوم نفسه أي أنهما متساويان في الدلالة ولكنه يختار مصطلح (ماوراء السرد) لأنه يرى أنه أكثر شمولية من المصطلحات الأخرى التي يعني بها ضمناً[١] ، وهذا يقودنا الى تبني مصطلح ماوراء السرد (الميتاسرد) لأنه جامع لتلك التسميات على الرغم مما يبدو من التطابق والتماثل والتقارب الذي يظهر بينهما ، لكن ميزة (الميتاسرد) تتمثل بكونه الأشمل والأوسع والأقدر على احتوائها جميعاً ، فليس كل قص سرداً ولا يشترط ان يكون نتيجة السرد قصة كما هي الحال في النص المفتوح وغيره فالسرد يتحول الى قصة عندما تظهر فيه عملية التخييل[٢]، ومن خلال ما سبق يمكننا وضع الجدول الآتي لبيان تسميات ماوراء السرد ونسبتها الى قائليها

الناقد	المصطلح
وليم غاس	ماوراء القص
جيرالد برنس	ميتاسرد و الميتاحكائي
أندرية جيد	الرواية المضادة
ليندا هيتشون	ماوراء القص
جورج دوهاميل	ماوراء الحكاية
أوستن	التأمل الذاتي
لاري ماكفري	الرواية الانعكاسية أو الارتدادية
باتريشيا ووه	ماوراء القص و الانعكاس الذاتي
جيرار جينيت	الحكاية داخل الحكاية والقصصية التالية و الحكاية التالية
عباس عبد جاسم	ماوراء السرد _ماوراء الرواية
أحمد خريس	الميتاقص
فاضل ثامر	الميتاسرد وماوراء الرواية

[١]. ينظر : ماوراء السرد ماوراء الرواية : ٢٥ _ ٢٨ .

[٢] . ينظر : م . ن : ٢٩ .

سعيد يقطين	الميتارواية والميتاروائي
محمد حمد	الميتاقص
رسول محمد رسول	السرد المفتون بذاته والسرد المفتون كينونته
محسن جاسم محسن	ماوراء الرواية و الرواية المغايرة
محمد القاضي ، محمد الخبو ، أحمد السماوي ، محمد نجيب العمامي ، علي عبيد ، نور الدين بنخود ، فتحي النصري ، محمد آيت ميهوب	القصة المؤطرة
نهاد التكرلي	الرواية تتأمل نفسها
ادوارد الخرّاط	الرواية الشارحة ، ماوراء الرواية ، الميتارواية
الدكتور ثائر العذاري	ماوراء السرد

ثانياً : معنى ماوراء السرد وطبيعة اشتغاله

جاء في معجم (المصطلح السردي) تعريف لماوراء السرد بأنه ((السرد الذي يعتبر السرد جزءاً من موضوعه وعلى وجه التحديد سرد يشير الى العناصر التي تؤلفه وتقوم بتوصيله ، سرد يبحث نفسه والسرد الذي يقوم بعملية انعكاس لنفسه يُعد سرداً للسرد ، وبشكل أكثر تحديد فإن المقاطع أو الوحدات في السرد التي تشير للشفرات حيث تتم وفقاً لها أضفاء الدلالة على السرد ماتشكل سيمياءات شارحة للسرد))[١]، وهنا يثبت صفة السرد الذي يتحدث عن نفسه ويركز على مفاتيح المعنى العام للنص من خلال النص نفسه ، وتشرح (باتريشيا ووه) الطبيعة التخييلية لماوراء السرد وطريقة الكتابة الواعية بذاتها في تعريفها فتقول : ((بأنه مصطلح يطلق على الكتابة التخييلية التي تلفت الانتباه بطريقة واعية بذاتها وانتظامية لوضعيتها بوصفها نتاجاً صنعياً بهدف طرح الاسئلة حول العلاقة بين المتخيل والواقع ومن خلال تقديم نقد لطرائقها في البناء وتفحص هذه الكتابات ليس فقط البنى الاساسية للمتخيل السردي ولكنها تستكشف أيضاً الميتافكشن المحتمل لعالم خارج النص التخييلي الأدبي))[٢] .

---

[١] . المصطلح السردي : جيرالد برنس ، ت: عابد خزندار ، مراجعة : محمد بريري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١ ، ٢٠٠٣ : ١٣٠ .

[٢] . الميتافكشن (المتخيل السردي الواعي بذاته : النظرية والممارسة) ، باتريشيا ووه ، ت: السيد أمام ، دار شهريار، ط١، ٢٠١٨ : ٨.

ولم تخرج (ليندا هيتشون) في تعريفها كثيرا عن المفهوم السابق بل زادت عليه بعض آليات العمل التي تحدث في ماوراء السرد فأوضحت بأنه ((كتابة رواية عن الرواية ، فهذه الرواية هي التي تتضمن تعليقات على سردها وإيضاحات لهويتها اللغوية مما يعني أنها دائمة القطع لسلسلة السرد فهي تقطع الخيال بالواقع وتلقي الضوء على تركيبها الداخلي وتستطيع بوعي تام أن تعرض عملياتها الإبداعية الذاتية))[١] ، ويعرف بأنه ((القص الذي يجذب الانتباه الى نفسه كونه صنع ليطرح اسئلة عن العلاقة بين السرد والواقع))[٢] . وقد عرفه بول ريكو بأنه ((الرواية التي تصير فيها القوانين نفسها موضوعاً لتجريب جديد))[٣]، ويقول في موضع آخر إنه تأويل نص معناه هو شرح كيف أن هذه الكلمات تحيل في ذاتها على أشياء مختلفة وليس على أشياء أخرى وكيف تتوسط قصدية المؤلف وهي قصدية صعبة والمتلقي الذي يحاول ادخال النص الى رحى تستجيب لغاياته وفي نهاية الأمر يتعلق بقصدية النص[٤]، ويورد امبرتو إيكو تعريفاً أكثر تحديداً لمفهوم ماوراء السرد في كتابه (القارئ في الحكاية) فيقول ((بأنه تأمل النص لنفسه من خلال امكاناته الذاتية أو اقتحام صوت المؤلف الذي يفكر فيما يرويه ويستدعي قارئاً يشاركه أفكاره والتأملات التي يقوم بها النص حول نفسه والحديث عن مخطوطه يفكر فيه صوت سارد و يحاول فك رموزه ويحكم عليه في اللحظة التي يروي فيها أحداثاً))[٥] .

وقد عرفه ماكفري بأنه ((تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها والأسلوب الذي يتم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بوساطة الافتراضات السردية والاتفاقات ونجده قد وظفه ليشير إلى نمط الرواية التي تتفحص بناءها الذاتي أو تعلق على نفسها أو تتأمل أشكال ولغة الروايات السابقة))[٦] .

---

[١]. الرواية العربية وتحولات مابعد الحداثة : ل .

[٢]. السرد المفتون بذاته :٣٥ .

[٣]. الوجود والزمان والسرد ـ فلسفة بول ريكو، ت وتقديم : سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي ، ط ١، ١٩٩٩ :٤٦. وينظر : مجلة الأديب العراقي ، الميتاسرد في الرواية ، د . خالد سهر ، (الاديب العراقي مجلة فصلية) ، عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، بغداد ، ١٤ شتاء ٢٠١٧ : ٥٢ .

[٤]. ينظر : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، امبرتو إيكو ، ت: سعيد بنكَراد ، المركز الثقافي العربي ، ط ٢ ، ٢٠٠٤ : ٢٢_٢٣ .

[٥]. القارئ في الحكاية : ٣٠٩ _ ٣١٠ .

[٦] . جماليات ماوراء القص (دراسات في رواية مابعد الحداثة) ، مجموعة من المؤلفين ، ت: أماني أبو رحمة ، دار نينوى ، د . ط ، ٢٠١٠ م _ ١٤٣٠ هـ : ١٣ .

ولا يختلف فاضل ثامر كثيراً في تعريفه عما سبق لكنه يركز على المخطوطة التي يجري العمل عليها وعلى دور البطل في هذا اللون قائلاً : ((هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الانشغال على انجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالباً ما يكشف فيها الرواي او البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل أنهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية))[١] .

وقد نحت بعض التعريفات منحى فلسفياً فعرفته بعد أن أسمته (السرد المفتون بذاته) بأنه ((تمفصل كينونة السرد المحضة كموضوعة سردية متخيلة أو تخييلية في أقصوصة أو قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية أو أي نص سردي تخييلي آخر في حين يعرف السرد التقليدي أو المعياري بأنه تمفصل بكينونة السرد الأساسية في غيرها من دون جعل ذاتها أو أبنيتها المحضة أو الأساسية موضوعه مسرودة في قصص و روايات و مسرحيات))[٢] .

ويتحدث سعيد يقطين عن طبيعة ماوراء السرد فيقول ((هو بنية نصية خاصة داخل النص الروائي لها موقعها الخاص في بناء النص ولها صوتها السردي النقدي المميز أي أن له ملفوظة الخاص وطبيعته الخاصة وكذلك وظيفته الخاصة))[٣] .

ويصف فاضل ثامر طبيعة (ماوراء السرد) بأنها نزعة منفلتة من القيود والقوانين والاعراف والتمركزات الأصولية والعرفية في الكتابة[٤]، كما يؤكد ضرورة وجود النزعة القصدية فيها أي أن هناك رغبة من المؤلف في توظيف هذا المنحى التجريبي وهو شاعر به ، ومن هنا ميز الناقد بين الوعي الذاتي الحداثي وبين الوعي الذاتي الذي كان موجوداً قبل الحرب العالمية الثانية ، وعليه فقد أخرج المؤلف بعض أعمال جبرا ابراهيم جبرا عن دائرة ماوراء السرد على الرغم من كونها تحمل البذور الجنينية لظهور ماوراء السرد بسبب عدم وجود القصدية فيها وعزا نشوء تلك القصدية الى الحساسيات الجديدة الناشئة[٥].

الناشئة[٥].

---

[١] . المبنى الميتاسردي في الرواية : ٨.

[٢] . السرد المفتون بذاته : ١٥٠ .

[٣] . قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود : ١٢٦ .

[٤] . ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية : ٧ .

[٥] . ينظر : المبنى الميتاسردي في العربية : ١٩ _ ٣٥ .

ويذهب ماوراء السرد الى التعارض والالغاء وكسر النمط في أفق التوقع، وبذلك تكون للرواية فرادة في الأسلوب الذي يتحول الى أسلوب مباشر يتحدث فيه المؤلف مع القارئ من دون عوائق وبشكل مباشر فيقوم بخلق الشخصية الروائية ويترك جمهور القراء وحدهم معها، ومع ذلك لا يغادر شخصياته ويكون مستعداً للتدخل في أي وقت وبهذا يكون التفكير الروائي قائماً على ان الوعي لايعبر عن الواقع بصورة مطلقة وانما يعبر عن عملية ادراك تتسم بالاحتمالية والتعدد بتعدد أشكال الذهن فتبرز وظيفتين لماوراء السرد وظيفة تفسيرية ووظيفة تنظيمية[١]، وكان لتداعي الازدهار الذي شهدته حقبة الرواية الواقعية بعد الحرب العالمية الثانية وهي تستثمر تجارب الحرب بعد تعرضها للتشكيك خلال حقبة الستينيات وبذلك نشأ نوع من الكتابة يمتلك سمات سريالية استثمر أجواء الحداثة لاكتشاف صيغ جديدة تهدف الى هدم الواقعية والى خلق كيان روائي حول صنعة الروايات[٢] .

ثالثاً : نشأة المصطلح

تعود بداية استعمال المصطلح الى (وليم غاس william gass) حيث وظفه لأول مرة في عام ١٩٧٠م في كتابه (القصة وأشكال الحياة) إذ تحدث عن نزعة ضمن الرواية نفسها وليست جنساً قائماً بذاته حيث يعلق النص على نفسه وطريقة سرده وهويته وكأن النص يمتلك وعياً ذاتياً بماهيته وكينونته[٣]، كما أنه شرح الطريقة التي تم التوصل بها الى هذه الفكرة التي لم يكن مصدرها النقد الأدبي بل الاستقصاء في ميادين العلوم المختلفة[٤]، وقد قامت (باتريشيا ووه) ببلورة هذا المفهوم وتأطيره وحددته بوصفه نزعة ضمن الرواية وليس جنساً ثانوياً من الرواية ثم حددت طبيعته بأنها تجريبية ذاتية الانعكاس تقوم ببناء الوهم الروائي وهدمه في الوقت نفسه[٥] .

---

[١] . ينظر : العوالم الميتاقصية :٣٣ .

[٢] . ينظر : خطاب التجريب والرواية (رواية العراق أنموذجاً) : ١١٩ _ ١٢٠ .

[٣] . ينظر : الميتافكشن : ٨ .

[٤] . ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية : ٢٤ .

[٥] . ينظر : ماوراء السرد ماوراء الرواية : ٢٨ .

ويؤكد (انغر ستيفن) على ربط ظهور ماوراء السرد في الرواية وبين ظهوره في عالم الفن بصورة عامة ويرى أن تقاناته منتشرة في وسائل الأعلام وأشكال الفن المختلفة[١]، ويذكر (بيتر ووكر) ان مفهوم المصطلح هذا ((يصلح لكل شيء وينطبق على أي شيء يريده من يستخدمه))[٢] .

وقد حاولت كثير من الدراسات النقدية أن ترصد جذور ما وراء السرد وأن تؤرخ له ، ومن هنا نرى أن بعضها يرى أن البذرة الأولى لجذور ماوراء السرد رصدها الباحث (مورتيز كولدشتاين) في عام ١٩٠٦م حيث درس حكايات (ألف ليلة وليلة) بوصفها سرداً داخل السرد نفسه، وتبعه في ذلك الشكلاني الروسي (فيكتور شكلوفسكي) الذي درس مجموعة من القصص التي تستعمل التضمين مثل قصص (ألف ليلة وليلة) حيث أثبتت هذه الدراسة أن الريادة الخاصة بالمصطلح تعود لصالح (مورتيز كولدشتاين) ، ومن بعده (فكتور شكلوفسكي) ، أما في الساحة الفرنسية فحاولت الدراسة أن تحسم الريادة لصالح (جورج دوهاميل) ومن ثم (جيرار جينيت)[٣] .

وهناك من قال أن ظهور ماوراء السرد كان في أعمال أدبية جرى إنجازها في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر مثل روايتي (توسيسترام شاندي) لستيرن و(مزيفو النقود) لأندريه جيد إذ ظهر فيهما تياراً مضاداً تزدوج فيه الرواية فنجد أن الروائي يكشف عن طرقه وعن حيله وهو يهدم مايشيده في الوقت نفسه، ويرافقه التأمل النقدي للأدب وعملية الخلق الروائي[٤]، ولايتفق (روبرت إيغلستون) مع الرأي السابق الذي يذهب الى ان رواية لورنس ستيرن المسماة (توسيسترام شاندي) هي البداية ويرى أنها كانت مع القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين حين راح كتاب أمثال هنري جيمس وجوزيف كونراد يكتبون روايات تتطلب جهداً من جانب القارئ[٥] .

ويذهب باحثون آخرون مثل (فكتوريا أورلوفسكي) الى تاريخ أبعد مما ذكر فترى أن ظهور تقانة ماوراء السرد تعود الى أعمال أدبية كتبت في القرن الخامس عشر مثل روايات دون كيشوت والى القرن السادس

---

[١] . ينظر : المبنى الميتاسردي : ٢٩ .

[٢] . الحداثة ومابعد الحداثة ، بيتر ووكر : ٣٥٤ .

[٣] .ينظر : السرد المفتون بذاته :٢٤ _ ٢٦ .

[٤] . ينظر : عالم الرواية ، رولان بورنوف ، ريال اونيلية ، ت : نهاد التكرلي ، مراجعة: فؤاد التكرلي ، د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، ١٩٩١ : ٦_٧ .

[٥] . ينظر : الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جداً) روبرت إنغلستون ، ت : لطفية الدليمي ، دار المدى ، ط ١ ، ٢٠١٧ ٢٠١٧ : ٦٧ .

عشر في مسرحية (هاملت) لشكسبير وفي روايات جين أوستن حيث كانت تكتب بوساطة الساردين أنفسهم فهذه الاعمال مثلت اتجاهاً كتابياً جديداً[١] .

وتذهب (جوليا كرستيفا) الى أبعد من ذلك فتجد ان ظهور هذا الشكل الجديد يعود إلى القرن الرابع عشر في رواية (جيهان دوسانتري) للكاتب الفرنسي أنطوان دولاسال فهي الرواية الوحيدة من كتاباته التي تعد تجميعاً لحكايات بناءة فتتبنى كخطاب تاريخي أو كفسيفساء لامتجانسة مع النصوص[٢].

أما ظهور هذه التقانة بشكلها الواضح واشتغال الأدباء عليها فيعود به الاستاذ فاضل ثامر الى منتصف الستينيات من القرن العشرين وانها استمرت في سرقة الأضواء حتى منتصف السبعينيات منه ووافق ان اقترنت برواية مابعد الحداثة وهو مادى الى ظهور حركة نقدية واسعة حولها[٣].

وهذا اللون من التقانة الموجودة في الروايات لم يكن جنساً أدبياً جديداً أو غريباً عن الفن الروائي بل انه موجود في النصوص الروائية القديمة لكنها نشطت وتوسعت في النصف الثاني من القرن العشرين بالتوازي مع الجهاز التنظيري الذي يعاضدها، ولذلك نجد إسهامات كثيرة للباحثين مثل كولدشتاين وتبعه زمنياً شلوفسكي وجورج دوهاميل الذي أجترح مصطلح (ماوراء الحكاية) وجيرار جينيت الذي بحث في دلالة مصطلح (الحكاية التالية) الذي كان معاصراً زمنياً لـ (وليام غاس) الذي ظهر في الولايات المتحدة الامريكية ثم طورت ليندا هيتشون وباتريشيا ووه الجهاز المفاهيمي وحدود المصطلح و قامتا ببلورة رؤاه الثقافية الغربية[٤] .

رابعاً : رواية ما بعد الحداثة

بعد التطرق الى جهود الباحثين في بلورة هذا المصطلح وظهوره الى ميدان البحث نحاول متابعة سيرة تطوره فيما أطلق عليه رواية (مابعد الحداثة) التي تقترن كثيراً مع مصطلح ماوراء السرد وبعبارة أخرى إذا أردنا البحث في رواية مابعد الحداثة فسنجد أغلب تجلياتها ومنجزاتها متمثلة في روايات (ماوراء السرد)

---

[١] . ينظر : جماليات ماوراء القص : ٤٩ _ ٥٠ .

[٢] . ينظر : علم النص ، جوليا كرستيفا ، ت: فريد الزاهي ، مراجعة : عبد الجليل الناظم ، دار توبقال ، ط٢ ، ١٩٩٧: ٢٦ .

[٣] . ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية : ٢٠ .

[٤] . ينظر : السرد المفتون بذاته : ١٤ _ ٢٨ .

فرواية مابعد الحداثة تختلف عن الرواية التقليدية في أمور عدة ومنها تدخلات الروائي في الحوارات والسياقات حيث تعمد مؤلفو الروايات الى خرق أعراف السرد التقليدي لصالح النظام السردي الحديث متقصداً اكتساب المنطق بفعل الانشغال في أفق التخييل والذي نهض على التجريب[١].

وكان ظهور الرواية الحديثة نتيجة لعوامل عديدة ومنها تلبية للحاجات الاجتماعية المستجدة من دون أغفال لأثر التراث وتفاعله المستمر معها، كما ويدل ظهورها على مضي المجتمع قدماً نحو العصرية ويعد انتقال من البساطة والتقليد الى مرحلة النضج الفني فهي تعبر عن وعي فني متطور لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة[٢] .

وتتألف الرواية الجديدة من تنويعات مختلفة حيث توسع معنى الرواية الذي لم يعد يحدث بصورة خطية بل تميز بصفات مختلفة عما سبق ونجد (آلن روب غرييه) يعمد الى ادخال الموسيقى والفنون التشكيلية الحديثة وجعلها مواضيع للرواية وهذا يعد تطوراً غير مألوف حيث نعثر على أشكال متنوعة في تراكيب الرواية الحديثة[٣] .

وتتبني روايات ماوراء السرد على وفق مبدأ تعارض أساسي ودائم مع الرواية التقليدية ولاتعتمد تلك الروايات بداية ونهاية محددتين بل نراهما يتعددان فيها، ونرى أن تشظي النهايات وتعددها هو نتيجة لتداخل خيوط القصة الثانية مع الأولى على وفق ما يعرف بـ (التضمين)[٤]، وهذا من شأنه أن يولد الغموض واللبس الأمر الذي قد يبتعد بالروائي العادي ويدعوه إلى العزوف عن قراءتها كونها تحتاج الى قارئ متسلح بالمعارف وقادر على التحليل والتفكيك وإعادة التركيب[٥] .

وتلغي النصوص السردية في روايات مابعد الحداثة كل ماهو كلاسيكي لذلك نجدها نصوصاً مفتوحة على الأجناس الأدبية كلها، ونرى الروائي فيها يخاطب عقل القارئ فيستبدل اللذة والمتعة الذهنية بالمتعة

---

[١] .ينظر : الحداثة السردية في روايات ، ابراهيم نصر الله ، د. مرشد أحمد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط ١ ، ٢٠١٠ : ٩ .

[٢] . ينظر : أنماط الرواية العربية الجديدة ، د . شكري عزيز الماضي ، عالم المعرفة ، د . ط ، ٢٠٠٨ : ١٠ .

[٣] . ينظر : الرواية الفرنسية الجديدة ، نهاد التكرلي ، (الموسوعة الصغيرة ١١٧) ، ج ٢ ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، د . ط ، ١٩٨٥ : ٥_٧ .

[٤] . ينظر الرواية العربية وتحولات مابعد الحداثة : ك .

[٥] . ينظر : م . ن : ف .

النفسية ونجد تلك النصوص مفتوحةً على المعرفة الانسانية بكل حقولها وتقنياتها وبذلك يكون النص الروائي مفتوحاً على التيارات والأساليب الأدبية الأخرى[١]، فروايات مابعد الحداثة تسعى الى ادخال القارئ في دور فعال داخل الرواية وهذا يدل على الصلة الوثيقة بين الكاتب والقارئ.

وينتج التطور الحاصل في النصوص السردية من إحساس الروائي بأن الادوات القديمة أو المألوفة لم تعد ناجعة في تحليل الواقع ونقله والتفاعل معه وتفسيره وفهمه فلابد من ايجاد أدوات جديدة فاعلة تواكب المعاصرة والحداثة في هذا المضمار[٢] .

ويعد حضور الروائي وما يتبعه من المشاركة أو التعليق من افرازات رواية مابعد الحداثة حيث نرى ((تدخلات مكشوفة ومباشرة في توجيه الحكاية منها مناجاة الممثل لنفسه على المسرح بحيث لا يسمعه رفاقه ويسمعه الجمهور والتدخل السافر تقنية لتكسير الايهام الكلاسيكي واستبداله بأيهام اقناعي لعبي))[٣]، ونجد ان الروائي المعاصر يسعى الى التقاط الماورائيات في كتابة الرواية التي تنهض بمساعدة نصوص أخرى وتشترك جميعها في انتاج تعالق نصي يكسر النمط التقليدي ويتجاوزه في طبيعة بنائه بلغة تكشف عن مضامين لاتهام انماط البلاغة التي كانت سائدة في أشكال التعبير الروائي القديم[٤]، ومن هنا فإن عملية التلاعب بشكل الكتابة تسمح للكلمات ان تقول رأياً ويمكن ان تتحول الى تجربة عكسية محكومة بضرورات عديدة فتكون الممر السردي الوحيد الذي يؤدي الى الحاضر في النص المركزي[٥] .

---

[١] . ينظر: قراءات في النقد والأدب ، د . شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د . ط ، ١٩٩٩ :٩١ .

[٢] . ينظر : انماط الرواية العربية الجديدة : ١١ .

[٣] . معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ : ٨٨ .

[٤] . ينظر : كسر النمط وجماليات سرد مابعد الحداثة ، عباس عبد جاسم ، تقديم : د . وسن عبد المنعم ، ط ١ ، ٢٠١٧ : ١٥ .

[٥] . ينظر : القضايا الجديدة للرواية ، جان ريكاردو ، ت : كامل عويد العامري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠٤ : ٣١٨_٣٢٠.

ومن أهم المبادئ التي تقوم عليها رواية مابعد الحداثة هو مبدأ التقويض فالخطاب النقدي مابعد الحداثي لا يلتزم معيارية صارمة كما هي الحال مع الحداثة فليس هناك ثابت يحكم المتحول لثقافة نخبوية مسيطرة على ثقافة جماهيرية[١] .

ومن خصائص رواية مابعد الحداثة البارزة [٢] :

١. تعدد القراءات فهي قابلة للكشف والتعريف مرة بعد مرة .
٢. تبدأ من بؤر غير مرئية و لا تسير على وفق قواعد تشكيل وصياغة .
٣. متحررة من القواعد التقليدية الضيقة وقائمة على الحوارية والتعددية .
٤. مناهضة للثبوت والسكونية فأسئلتها متناسلة ودلالتها في صيرورة دائمة .

خامساً : ماوراء السرد في الرواية العراقية

لو اعدنا النظر في نشأة ماوراء السرد وكيفية تحوله وعلاقته بالروايات العربية فسنجد جامعاً مهماً يربط بينها يتمثل بالتحديث في شكل الرواية ، فرواية (مزيفو النقود) هي رواية تجريبية بمعنى اصدق إذ كان الموضوع الحقيقي فيها مجهود الروائي بين تقديم الواقع ونقده روائياً ، فهو يحول حقيقة التجربة الى حقيقة مثلى للعمل الفني فتكون صراعاً بين ما يقدمه الواقع وبين ما يدعي انه يقدمه[٣] ، وهذا المبدأ أساس فيما تقدمه رواية ماوراء السرد أو بالأحرى ما يقدمه ماوراء السرد في الرواية .

وفيما يتعلق بالفن السردي العراقي الذي ظهر بدايات القرن العشرين نجد ان الدكتور عبد الاله احمد يشير الى ان المرحلة الاولى من العشرينيات كانت البداية الحقيقية للتجريب في القصة والرواية العراقية ، إذ نشر محمود أحمد السيد قصته (جلال خالد) التي أرخت بوصفها البداية الفعلية للنشاط القصصي في

---

[١] . ينظر : الرواية العربية وتحولات مابعد الحداثة ، تجليات مابعد الحداثة في الرواية العربية (الموقف من المقدس انموذجاً) د. لؤي علي خليل _ د. امتنان حمادي : ٦١ .

[٢] . ينظر : م . ن : ن _ س .

[٣] . ينظر : أشكال الرواية الحديثة ، وليام فان اوكونور ، ت: نجيب المانع ، دار الرشيد وزارة الثقافة والاعلام ، د . ط ، ١٩٨٠ : ٢٣٨ .

العراق ١٩٢٨م ونقطة للتحول باتجاه التطور الفني وبزوغ فجر القصة الحديثة وتعدد الأشكال وتنوع المضامين والاتجاهات[١] .

ومن جهة أخرى يذكر باسم عبد الحميد حمودي ان تلك التحولات الكتابية تطرح الوعي الذاتي للكاتب ، وان القصص والروايات المنتجة حديثاً كلها تطرح الأسئلة التي تواجه المثقف العراقي، مثلما تطرح مظاهر السقوط السياسي لأن الرواية تستمد قوتها وقيمتها من حياة الشعب ؛ لذلك رصدت اعمال الروائيين الواقع الاجتماعي والسياسي ؛ وعليه فإن أسلوب الرواية يظهر كأسلوب معالجة، إذ تتجلى من خلاله اهداف أولئك الروائيين[٢]، وعبر ذلك يتجلى أن التجربة الروائية العراقية تميزت بالوعي التقني وتتشكل بإيقاع مؤثر تجعلها تتعمق بين الواقع والمتخيل[٣] .

ونجد ان عملية التجريب قد ألقت بظلالها على كتابات الروائيين العراقيين لذلك أخذوا بتوظيف تيار الشعور والغوص في اعماق النفس الانسانية ووظفوا ضمائر السرد المختلفة وظهرت في اعمالهم مظاهر التجريب الأساسية التي شاعت في السرد العالمي منذ سبعينيات القرن المنصرم وهذا مانعني به تقانات ماوراء السرد حيث نهضت على فكرة قصدية الكتابة السردية، فبرز السارد العراقي وهو يوظف ضمير المتكلم فتقترن الرواية باللعبة الميتاسردية[٤] ، ويفصل الدكتور محسن جاسم الموسوي في النزعة الحداثية ويرى أن الرواية العراقية قد اصطبغت بها وكانت إفرازات لأسباب عدة منها الروح الموضوعية، والمزاج الجديد، والتركيز على الافكار والمواقف والمشكلات الاجتماعية والسياسية والوظيفية، وإن هذا الوعي الثقافي افرز وعياً جديداً ومختلفاً لدى الروائيين وهذا مانجده منعكساً في اعمالهم الروائية حيث تتفجر مستويات الوعي والتأمل[٥]، فالخروج على واقعية السرد والانفلات من أسر النوع والهوية وان يكون للقارئ دوراً في هذه الروايات حيث تنوع النصوص ووجود النقد داخل الرواية نفسها وتأمل الرواية لنفسها هو أمر

---

[١] . ينظر : الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ، اتجاهاته الفكرية والقيمة الفنية ، د . عبد الاله احمد ، ج ١ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، ٢٠٠١: ١٩ _ ٢٠ .

[٢] . ينظر : رحلة مع القصة العراقية ، باسم عبد الحميد حمودي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة دراسات (٢١٠) ، دار الرشيد ، د . ط ، ١٩٨٠ : ٤٦ _ ٥٠ .

[٣] . ينظر : قضايا القصة العراقية المعاصرة ، عباس عبد جاسم ، وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة دراسات (٣٣٣) ، دار الرشيد ، د . ط ، ١٩٨٢ : ٨٠ .

[٤] . ينظر : المبنى الميتاسردي : ٤٣٦ _ ٤٣٨ .

[٥] . ينظر : نزعة الحداثة في القصة العراقية ، د. محسن جاسم الموسوي ، دار آفاق ، د. ط ، ١٩٨٤ : ٢٦ .

لا نجده في السرد التقليدي وهذا يمثل تطوراً ومواكبة للمتغيرات الجديدة التي هي من افرازات مابعد الحداثة[١]، فالتطور الذي شهده الادب والرواية بشكل خاص وظهور (ماوراء السرد) ماهو إلا استمرار لنظرية السرد وشكل من أشكالها المتعددة فهو اسلوب من أساليب السرد الحديث، وهذه التطورات لم تكن اعتباطية او ناتجة عن تخبط و أنما نمت وتطورت نتيجة للتغيرات التي شهدتها الدول الغربية في القرن العشرين في مختلف المستويات (الاجتماعية والسياسية والثقافية) وهي تغيرات كبيرة ومهمة لا يمكن اغفالها وظهرت بشكل واضح على نتاجات المفكرين والادباء .

سادساً : سعد محمد رحيم الحياة والتجربة السردية

تحتم المتغيرات على الروائي مواكبتها والانتفاض على كل ماهو تقليدي وقد أدى هذا الأمر الى نشوء جيل رافض ومتمرد يبحث عن اشكال جديدة في الرواية فيتجلى الظهور الصريح للمؤلف سارداً ومسروداً[٢]، وقد اتسمت كتابات سعد محمد بالتمرد والرفض لما هو تقليدي وهو قاص وروائي ينتمي للجيل التسعيني ولد في ديالى عام ١٩٥٧م ثم انتقل للعيش في بغداد عام ٢٠٠٩م عقب أعمال الارهاب والتهجير الطائفي ، وكان هذا الأديب قد حصل على شهادة البكالوريوس من كلية الإدارة والاقتصاد في الجامعة المستنصرية عام ١٩٨٠ م ، وعمل في حقل التدريس والصحافة وأصبح نائباً لرئيس تحرير مجلة (إمضاء) المتخصصة بفنون السرد ، وقد نشر نتاجاته في الصحف والدوريات العراقية والعربية منها (آفاق عربية ، الحياة ، المسار ، الأقلام ، الصدى ، الرافد ، المدى ، الصباح ، السفير ، أمضاء) ، وكان قد نشر أول نص له وهو في مرحلة الطفولة في مجلة (المزمار) الخاصة بالأطفال ، أما أول نص قصصي في مرحلة الشباب فكان في عام١٩٨٠م بعنوان (الدفء) أما أول قصة توفرت فيها شروط النضج الفني فكانت بعنوان (غبار وأصوات) نشرت في عام ١٩٨٣ م ، وكان عضواً في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق منذ عام ١٩٨٧م[٣] .

ويمكننا القول أن ملامح التجريب كانت قد ظهرت بشكل جلي وواضح في كتابات سعد محمد وعكست تجاربه وامكاناته المتعددة وقدرته على مواكبة المتغيرات المستحدثة من التلاعب بالأدوات الفنية

---

[١] . ينظر: ماوراء السرد ماوراء الرواية : ٢٨ _ ٢٩ .

[٢] . ينظر : خطاب التجريب والرواية ، د . حسين عيال : ٢٩ .

[٣] . لقد استحصلت على هذه المعلومات من لقاء شخصي مع عائلة الكاتب سعد محمد رحيم (سرمد سعد محمد رحيم) ، بغداد المتنبي (محل صيرفه لسرمد) ، ١٥_١٠ _٢٠٢٠ .

واللغة وفي وصف المشاهد الروائية وجعله وكأنه أمام مشهد تلفازي وليس (فنتزة) للسرد فنتاج الروائي ثري ومميز استطاع من خلاله ان يجعل لاسمه حضوراً مهماً وان يكون لكتاباته شكل بارز ومختلف[١]، حيث عمل على هدم الخيال السردي وأنشاء رواية داخل رواية وهو بذلك يدخل الى المتن الروائي باسمه الصريح ، ويذكر الدكتور فاضل عبود التميمي أن روايات سعد تكسر النسق المعتاد للرواية التقليدية وتمثل انعكاساً ذاتياً لوعي المؤلف ، لذلك نجده يبنى حضوراً له داخل رواياته حيث يضع نفسه على الحد الفاصل بين السرد والنقد، ويتخذ حداً له يساوي من خلاله الحقيقة وعالم الخيال ففي رواية (مقتل بائع الكتب) نلحظ انشغال المتن الروائي بحضور المؤلف الحقيقي وهو بذلك يقدم الذات الواعية بوصفها جزءاً من اللعبة الروائية والمتن فرواياته تمتاز بمرجعياتها المتنوعة وقدرتها على تبديل شكلها الى ان تحقق البنية التي تتوافق مع متطلبات العصر[٢]، ولعل مزاولة الكاتب للعمل النقدي والدراسات الثقافية والسياسية قد مكنته من صناعة وجهة النظر النقدية داخل الكتابة الابداعية فالروائي الناقد ((المتوغل في الدراسات والبحوث النقدية يدرك عند كتابة رواياته أبعاد وجهات النظر النقدية ولذلك فأن أدواته الفنية كانت على مستويين النقدي والروائي التي مارسها بحرية مطلقة))[٣] .

ويمتلك الروائي مخيلة واسعة تتجاوز ما هو كائن الى ما سيكون وقدرة على الانتقال من الكون الأرضي للكون الورقي وجعل نفسه شخصية تتحرك وتنمو بين أسطر الرواية حيث ان المؤلف قد تحدث عن محنة المؤلف وهي تقنيات رواية ما بعد الحداثة [٤] .

ويذكر سعد محمد رحيم في مقالة له بعنوان (حكايتي مع فن الرواية تقنية ماوراء الرواية) انه عندما شرع بكتابة روايته (غسق الكراكي) في أواخر تسعينيات القرن المنصرم لم يكن يعرف شيئاً عن (الميتافكشن) وانه قد وضع مخططاً لبناء الرواية وقد انتبه لها بعد إشارة الناقد الاستاذ عباس عبد جاسم

---

[١] . ينظر : فتنة السرد وحضور المسرود (قراءات في رواية سعد محمد رحيم) ، د. سامان جليل إبراهيم ، دار نينوى ، للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠١٩ : ٩ _ ١٠ .

[٢] . ينظر :من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة(سعد محمد رحيم) يكتب رواياته، د. فاضل عبود التميمي، مجلة الأقلام ، العدد الثاني ، ٢٠١٨ : ١٩٣ _ ٢٠٣ .

[٣] . الرواية والتلقي (رواية مقتل بائع الكتب) ، لسعد محمد رحيم ، في دائرة النقد والقراءة ، اعداد: أ . د محمد صابر عبيد ، د . محمد جواد علي ، دار سطور ، ط ١ ، ٢٠١٨ : ٣٦٢ .

[٤] . ينظر : سرديات عراقية (إضاءات في القصة والرواية والنص) د. فاضل عبود التميمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، ٢٠١٣ : ٢٠٥ _ ٢٢٠ .

الذي تحدث عنها في دراسة قصيرة نشرها في جريدة العراق وتضمنها كتابه فيما بعد (ماوراء السرد ماوراء الرواية) وانه كان قد اتجه لهذه التقانة من غير دراية فوجد نفسه في منطقة عجيبة أدرك بعدها انها تسمى (ماوراء السرد) وأن هذا المصطلح يضع الروائي في تماس مع النقد حيث تجري لعبة ماكرة بين الخيال الروائي وبين الضوابط والمعايير الفنية وان الروائي يتحمل مسؤولية خلق العوالم التخيلية والالمام بقدر كافٍ بمقولات النقد وآلياته ومناهجه[١] .

يقول الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير ((أن على الروائي أن يكون أثره كالله في الكون غير مرئي وقدير على كل شيء بحيث أننا نشعر بوجوده في كل مكان ولكننا لا نراه))[٢] ، وهذا الوصف الدقيق لعمل الروائي في الرواية موجود في مبدع الرواية وخالقها حيث يشعر القارئ بوجوده بتفصيلات الرواية الدقيقة كلها ولكنه لا يراه بشكل محسوس وإنما يشعر بوجوده من خلال العالم الذي يخلقه بمزاوجة الخيال والواقع بشكل فني متقن .

ويذكر الناقد عباس عبد جاسم ان سعد محمد رحيم يظهر في رواياته مؤلفاً لرواية داخل رواية فهو يدرك أهمية الشكل وكيفية السرد في تخصيص الرؤية فهو يقدم اختيار الشخصيات على وفق آليات تتقاطع مع الصور والرسائل واليوميات والاوراق[٣]،((فتتجلى خصائص الشخصيات وتنمو وهي تستثمر تقنيات واسلوب (ماوراء الرواية) لا من خلال فاعليتها في اطار الحدث الدرامي للرواية وصيرورة متنها الحكائي فقط وانما في سياق إجراءات البناء العام للرواية لغوياً واسلوبياً فتتشابك العلاقة بين الاطراف المكونة للعمل السردي الروائي والقارئ فيصبح الراوي صوت الروائي واليد الماسكة بخيوط السرد المحدودة نحو القارئ المتسائل))[٤] .

وتناقش مؤلفات سعد محمد الأخرى قضايا جوهرية ومنها قضايا المثقف وصراعه مع السلطة والمجتمع والموقف السلبي للمجتمع تجاه المثقف القاضي بأن لا معنى لوجوده ولا ضرورة له، وتناقش تلك الكتابات أيضا أنماط المثقفين وشرائحهم واختلافاتهم وقضاياهم وعبر ذلك نستطيع أن نكون تصوراً عن مدى وعيه ومقدار اطلاعه على المؤلفات والكتب وثقافته الواسعة وهو ينتهي في تصوره أن على

---

[١] . ينظر : الأديب العراقي : ٩٦ _ ٩٧ .

[٢] . الرواية والتلقي : ٣٥٧ .

[٣] . ينظر : ماوراء السرد ماوراء الرواية : ١٠٥ _ ١١٠ .

[٤] . الاديب العراقي :١٠٣ .

المثقف اتخاذ القرار الحر الذي يحقق للانسان ذاته ووجوده[١]، وهذا الأمر نجده منعكساً في اعماله وفي أسلوب الكتابة الذي ينتهجه، وعلى حد تعبير جون ماكوري ((الذات بوصفها فاعلة حيث تزود الانسان بالموضوعات الاساسية))[٢] .

مما سبق ذكره نلحظ ان ماوراء السرد ليس انكاراً لما سبقه من تراث روائي وقصصي وانما هو امتداد له وبهذا يكون ماوراء السرد هو الصورة المتطورة للسرد من دون القطيعة بينهما على الرغم من اختلاف الرؤية والاسلوب[٣] ، ومما لا خلاف فيه فأن مصطلح ماوراء السرد غربي النشأة بامتياز وقد مثّل سرداً متطوراً للسرد التقليدي أما اختلاف الترجمات العربية يُعزى الى اختلاف ترجمات النقاد لمفهوم المصطلح ولكنهم يتفقون على عمل ماوراء السرد داخل الرواية والقصة .

---

[١] . ينظر : المثقف الذي يدس أنفه ، سعد محمد رحيم ، دار سطور ، ط ١ ، ٢٠١٦ : ٥ – ١٤ .

[٢] . الوجودية ، جون ماكوري ، ت: د . امام عبد الفتاح ، مراجعة: د. فؤاد زكريا ، عالم المعرفة ، د . ط ، ١٩٨٢: ١٥.

[٣] . ينظر : عوالم الميتاقص في الرواية العربية الحديثة : ٥٨ ، وينظر : الاختلاف في الكتابة (سيرة كتابة)، عباس عبد جاسم ، منشورات الاديب الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٦ : ٢٥ .

الفصل الأول

عناصر ما وراء السرد في روايات سعد محمد رحيم

الفصل الأول

المبحث الاول : المؤلف

يعد حضور المؤلف في الأعمال الأدبية من القضايا المهمة التي تمكن الباحثون من رصدها وملاحظتها ولقد كان لهذا الحضور أصول ورؤية في الفلسفة والمنطق ناهيك عن الرؤية الأدبية فالمؤلف هو أحد اطراف العملية الإبداعية وهو الطرف الاول والمهم في عملية خلق النص وتشكيله .

وإذا ما حاولنا الرجوع الى تراثنا الأدبي العربي القديم فسنجد إشارات الى مثل هذا الحضور ومنها ما ورد لدى الجاحظ في كتابه (الحيوان) الذي يذكر أهمية ارتباط النص بمؤلفه حين يقول: ((ولذلك نجد فتنة الرجل بشعره وفتنته بكلامه وكتبه فوق فتنته بجميع نعمه))[١] ، ومن خلال النص السابق نلحظ إشارة الارتباط والتفاعل بين المؤلف وعمله الابداعي ، فهو يشكل المحور الاساس الذي يدور حوله النص .

ومع تطور الدراسات في الحقل الأدبي بصورة عامة ولاسيما في مجال اللسانيات التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالفكر النقدي نلاحظ أن هناك تراجعاً لتلك الأهمية عما كانت عليه وخصوصاً بعد تطور المناهج وفلسفات الحداثة و ما بعد الحداثة ، ومن خلال استعراض تاريخي لذلك الفهم نجد أن "نيتشه" أعطى للمؤلف دورا محوريا في عملية الابداع وركز على الفكر الخالق له بعد أن انتزع الهالة الأسطورية لطهرية الحياة كما كان يعتقد سابقاً فقد قام بـ ((نزع الغلاف الاسطوري عن صورة الانسان الاخلاقية والميتافيزيقية وجرد الواقع من قيمته ومعناه وحيويته عن طريق اصطناع عالم مثالي لان الحياة ليست هي من تطرح الافكار وانما الفكر هو الذي يطرح الحياة))[٢] .

ومع ما طرحته البنيوية نلاحظ أن اعتلاء المؤلف الذي استمر لمدة ليست بالقصيرة لتصور سلطة المعنى وفي وجوب الرجوع اليه لفهم النص لم يصمد امام تيارات الفكر والنقد المعاصر، فهذه المفاهيم الجديدة بدأت بالتوجه الى التركيز على البنية كي تؤسس للدراسة العلمية بعد أن دعت الى تقليص فعالية المؤلف ودوره لأن اللغة منظومة قائمة بذاتها والفكر هو نتاج لها ومن ثم فالمؤلف ((ليس أكثر من نتاج

---

[١] . كتاب الحيوان ، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، ج ١، ط ٢ ، ١٩٦٥ : ٨٩ .

[٢] . البنيوية _ فلسفة موت الانسان ، روجيه غارودي ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩: ٨ .

لغة ، ليعود بذلك الدور الى النص الذي يضعه المؤلف وقد ترتب عن موت المؤلف ميلاد النص أو الكتابة))[١] ، وهنا ظهرت فكرة (موت المؤلف) التي طرحها (رولان بارت) وهي نتاج لما طرحته البنيوية من اتجاه فكري وبهذا كان وجود المؤلف شكلياً على الغلاف الخارجي وكان التعامل مع البنية النصية وحدها[٢] ، ووجد (بارت) طريقة أخرى يهز بها الثقة بالمؤلف الذي رأى أنه نتاج أوجدته البرجوازية وعملت على ترسيخه ايديولوجياً فعمل على تقويض تلك القوالب النمطية عن طريق السخرية منها والاستهزاء بها[٣] .

وقد اتخذت المواقف من المؤلف اتجاهات شتى ((فـ(فلاديمير بروب) بادر الى تحليل الحكاية العجيبة من دون أن يؤثر عدم معرفته بمؤلفها، وكذلك فعل البنيويان (كلود ليفي شتراوس وغريماس) فقد درسا اعمالاً هي بالأساس بلا مؤلفين من دون ان يمس ذلك جوهر التحليل الذي قاما به ، فـ(غريماس) لا يأخذ في الاعتبار المؤلف والقارئ ، اما مع (مالارميه) فإن اللغة هي التي تتكلم لا المؤلف))[٤] ، وعلى المنوال نفسه ذهب (ميشيل فوكو) الى ان مهمة النقد ليست اظهار علاقة العمل بالمؤلف بل المهم عنده ان يحلل العمل من خلال بنيته ومعماره وشكله الداخلي ليتم تلقي الخطابات لذاتها وبهذا تضاءلت وظيفة المؤلف[٥].

ولهذا ظل موقع المؤلف في خارطة الإبداع محكوماً بأطراف النفي والاقصاء من جهة والتجلي والحضور من جهة أخرى لأن المنهج البنيوي أرسى دعائم مقولة موت المؤلف[٦] ، فالمؤلف في الرواية التقليدية هو الكاتب الذي يكتب الرواية أو يرويها ويظهر تدخله حين ينتقل السرد من الماضي الى

---

[١] . مابعد الحداثة ، باسم علي خريسان ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٦ : ٩٥ .

[٢] . ينظر : المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر ، سالم يفوت ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٩ : ٣٩_٤٠ .

[٣] . ينظر : بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية) ، ليونارد جاكسون ، ت: ثائر ديب ، دار الفرقد ، دمشق ، سوريا ، ط٢ ، ٢٠٠٨ : ١٩٠.

[٤] . معجم السرديات : ٣٦٥ .

[٥] . ينظر : القصة الرواية المؤلف (دراسات في نظرية الانواع الأدبية المعاصرة) ، تودوروف كنت ، بينيت كلر كوهن وآخرون ، ت وتقديم: د. خيري دومة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ : ٢٠١_ ٢١٠ .

[٦] . ينظر : البنيوية ، جان بياجيه ، ت: عارف منيمنه ، د. بشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٥: ٨ .

الحاضر وله وظيفتان هما تنظيم السرد والتعليق عليه[١]، وعلى ضوء الفهم السابق يبقى المؤلف مقيماً ((خارج النص ويمثل حقيقة ثابته شخصاً محدداً في الفترة التاريخية لإبداعه الأدبي))[٢]، أما عملية ولوجه الى داخل النص فتكون بطريقة فنية إذ تتيح له تقانة تعدد الرواة مجالاً للظهور الفني في العالم التخييلي "الرواية" ((فالروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته ولكنه يفوض راويا تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه الى مستمع تخيلي يقابله ، وهو يتقمص شخصية تخيلية تتولى عملية القص وسميت هذه الشخصية (الأنا الثانية للكاتب)))[٣].

وبعد الإشارة الموجزة الى نظرة النقاد لدور المؤلف وأهميته في العمل الابداعي، بين المحتفي به و المقصي عنه ، نسلط الضوء على آلية عمل المؤلف في "ماوراء السرد" وهنا نجد أن تحولات وتغيرات قد طرأت على طريقة تأليف النصوص السردية ففي الوقت الذي يخفي فيه السرد التقليدي مشاكل الخلق الأدبي التي يصادفها الروائي، تضع روايات "ماوراء السرد" الروائي ومشكلات خلقه الفني كتضمين في الرواية، عن طريق شخصية تمثل دور الكاتب ، وهنا ترفض الرواية الجديدة اخفاء عملية انتاج النص وتعرضها للقارئ كما هي، فتظهر على شكل تداخلات مستمرة يعلق بها المؤلف على ما يتخيله و ما يفسره وما يتذكره ، فيقوم الروائي بدمج فعالية نقدية في صميم الرواية ذاتها[٤] .

وفي مثل هذا اللون من الروايات يجد الروائي الوسائل التي تخوله لرواية ما يروي من احداث وقد يلجأ الى تأويل الظواهر[٥] ، وتكون المادة الأساس له تتبع سياقات الحكاية على وفق منظور عام يرسم قيمتها لان لكل حكاية روائية صوراً وتلميحات نتيجة الاستعادة الذاتية والاجتماعية والحلمية تتمحور بالأفق التجريبي للكاتب حيث يشيدها المؤلف للكتابة وهذا يعني أن لكل حكاية حكاية تميزها وتنسج عوالمها[٦] .

---

[١] . ينظر : معجم مصطلحات نقد الرواية ، د. لطيف زيتوني ، دار النهار مكتبة لبنان ناشرون ، ط ١ ، ٢٠٠٢ : ٤٨ .

[٢] . أقنعة النص (قراءات نقدية في الأدب) ، سعيد الغانمي ، مكتبة جامعة بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ : ١٤٤ .

[٣] . بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، د. سيزا احمد قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط ، ١٩٨٤ :١٣١.

[٤] . ينظر : الرواية الفرنسية الجديدة ، ج ٢ : ٦٤ _٦٥ .

[٥] . ينظر : تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي) ، د. يمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٠ : ١٠٥ .

[٦] . ينظر : الرواية الفرنسية ، ج٢ : ٦٥ .

ويبدو هنا أن رواية "ماوراء السرد" تقوم بتأمل نقدي وتوضيح المبادئ الشكلية للسرد على صعيد الكتابة وعدم اخفاء الصعوبات التي يواجهها المؤلف الذي يخلق اتجاهاً لزيادة فعالية المبادئ والتفاخر بها بدلاً من اخفائها بعناية[١]، كما نجد تمثلا للحوارات التي يجريها الروائي مع القراء وهي واحدة من الطرائق التي يبرز فيها المؤلف حيث ينفصل الفن عن الحياة وتسعى هذه الواقعية ان تخفيها فيجدها كثير من الكتاب المعاصرين صفة جذابة بشكل خاص[٢] ، فـ((الحرص على الاحتفال بالكتابة والتلقي هو محاولة للكشف عن أهم سياق في الثقافة المنهجية الجديدة التجريبية على اعتبار ان المتلقي أصبح يتموقع في مركز الثقافة الجديدة التي لم تعد ترى في المبدع أو المرجعية أو النص قدرات المتلقي الذي ينتظر منه أن يفعل قدراته الثقافية لإعادة انتاج النص بطريقة المنتج او الصانع او السيد))[٣] ، فدخول الروائي قد زعزع عناصر المنظومة المعيارية للرواية حيث اصبح بوسع المؤلف ان يقدم ذاته بوصفها وجهة نظر تقدم منها للرواية حيث يزيح حاجز الرؤية بين المؤلف والقارئ[٤] .

وفيما يتعلق بموضوع المؤلف فقد وجد الباحثون أن المؤلف يتمظهر بأشكال مختلفة داخل العمل السردي فهو تارة يظهر بدخول المؤلف باسمه الصريح وتارة أخرى يتقنع بقناع الراوي ويتحول الى ذات معرفية ناقدة للأحداث من داخل العمل الفني نفسه ((فالنقد الكلاسيكي لم يكن يميز بين الراوي الذي هو كائن من ورق وبين المؤلف وهو ذات إنسانية حقيقية إلا أن البحث الفلسفي الحديث أسفر عن وجود ذات معرفية لا تختلف مع الذات الواقعية حسب بل وقد تتناقض معها كما أسفر النقد الحديث عن أن الراوي هو ليس المؤلف ، بل الذات الثانية للمؤلف كما أوضح الناقد واين بوث))[٥]، وقد عد الدكتور سعيد يقطين الراوي قناعاً مؤقتاً للكاتب إلى حد ما أو ذاتا ثانية كما يقول "بوث" والراوي الناطق المقنع بلسان الروائي وتداخلهما في بناء الخطاب يمثل انزياحاً عن النصوص الروائية التقليدية وخروجا عن المألوف

---

[١] . ينظر : مالحاجه الى الرواية (مسائل الرواية عندنا) ، عبد الفتاح الحجمري ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٨ : ٨ .

[٢] . ينظر : الفن الروائي ، ديفيد لودج ، ت: ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٢ : ٢٣٢ .

[٣] . ثقافة المنهج (الخطاب الروائي نموذجاً) ، حسين المناصرة ، دار المقدسية للطباعة والنشر ، ط١ ،١٩٩٩: ١٧ _١٨.

[٤] . ينظر : ماوراء السرد ماوراء الرواية : ٤٥ _ ٤٧ .

[٥] . قراءات في الأدب والنقد : ٨٧ .

عند القارئ[١] ، فصوت الراوي يختبئ خلفه الكاتب فالراوي والمؤلف يتزامن عملهما كأثر فني تولده علاقة تفاوت يمارسها الراوي ومن خلفه الروائي في علاقة بنية النص[٢] .

وبالرجوع الى روايات سعد محمد رحيم نرى ان ظهور المؤلف يشكل حضوراً مميزاً حيث تدور حوله النصوص السردية وهذا الظهور وتدخله المباشر قد ساهم بتشظي المواقف القرائية وإعادة لفهمها خارج إطار القصة الأولى التي تعرض في الرواية فقد ((تضافرت تدخلاته ومخاطبة القراء مباشرة للتأكيد أن مايقرأ ليس سوى عمل مكتوب لا يهدف إلى اندماج القراء أو التعبير عن الوقائع والأحداث الملفقة ، فهي كتابة جديدة غايتها تحطيم مبدأ آخر من جماليات التلقي يتمثل في جعل القارئ يقظاً على الدوام ومتأملاً ومتسائلاً وربما مصدوماً ، فالسارد لا يسعَ الى تحقيق البراعة أو إظهار المهارة أو أي هدف ذاتي آخر))[٣] .

ونرى التدخل المباشر للروائي يضيء احداث الرواية ويتحدث عن عمله وعن تاريخ الشخصية التي يقوم بتوظيفها ويتساءل في النهاية أثناء عرضه لرواية (غسق الكراكي) ((**هل ستطاوعني مثل هذه الشخصية ؟ أم أنها ستخاتل وتتملص من أية محاولة لاقتناصها في شبكة الكلمات**))[٤]، ويعاود التساؤل في الصفحة نفسها وهو يتحدث عن طريقة صناعته لبطل الرواية (كمال) ((**ما يقلقني هو كيف ؟ بأية لغة؟ وبأي منظور؟ واستناداً إلى أية قواعد للصنعة يمكنني أن أبتكر كمالاً في رواية؟**)) [٥]، وهذا الأمر هو ما يميز المؤلف في روايات ما وراء السرد فتدخل الروائي يعمل على فصل احداث الرواية عنه فالمؤلف يقوم بتهذيب النص بنفسه لأجل التنظيم او التعليق فيظهر الأمر كما لو كان يتعلق بمخطوطة محققة[٦].

ويتدخل الروائي في رواية (غسق الكراكي) لإيضاح قضية نقدية تتعلق بطبيعة الخلق الفني للرواية والصعوبة التي يجدها المؤلف في رسم الشخصيات داخل العمل الروائي لأن هناك مساحات من

---

[١] . ينظر : القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) ، د . سعيد يقطين ، دار الثقافة ، ط ١ ، ١٩٨٥ :٦٧ _ ٦٨ .

[٢] . ينظر : تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي) : ١٧٥ _ ١٧٧ .

[٣] . أنماط الرواية العربية الجديدة :١٤٠ .

[٤] . غسق الكراكي ، سعد محمد رحيم ، دار السطور ، بغداد ، ط٢ ، ٢٠١٨ : ١٢ .

[٥] . م . ن : ١٢ .

[٦] . ينظر: عالم الرواية : ٧٣ .

الشخصية يصعب تطويعها وإدخالها ضمن إطار العمل الروائي لأنها تخرج عن إرادة الكاتب فيقول : ((**الرواية صنيعة الخيال ، وهنا مفارقة أن أحيل كائناً بشرياً من لحم ودم إلى بطل روائي . غالباً ماتتمرد شخصيات الروايات على مؤلفيها وتصبح صعبة السيطرة عليها . ولكن كيف يكون الأمر مع شخص حقيقي ولد في مكان معلوم هو السعدية في بيت من بيوتها الطينية الواسعة القديمة. ولعب في أزقتها وخبر رؤيا حريقه الأول لما التهمت النار أمه وأخته ضحى يوم قاسٍ بعيد وانهى تعليمه الأولي في مدارس بلدته وتخّرج في الجامعة المستنصرية ببغداد . وقاتل في ضمن قطعات الفيلق الثالث ، وجُرح على حافات هور العمارة ، واستشهد وهو يقذف الأمريكان ،**)) [١] .

ويتدخل المؤلف في شرح محتوى الرسائل التي تركها (كمال) ليشير الى حالة الايهام والتضاد في فحوى تلك الرسائل وليعلن عن حضوره ومشاركته القارئ في تساؤلاته ((**عم كان يتحدث ؟ لم هذه المراوغة؟ لمن كتبت هذه الاوراق اصلاً ؟ هل كان يتوقع ان يقرأها احد ما ؟ هل كتبها ليتخلص من اعباء خواطر وافكار كانت ترهقه ؟ أتراه كتبها في ساعة سكر منفلت ، او تحت تأثير صدمة ما ؟ او انه اراد البوح دفعة واحدة عن كل ما يغله ، ويضغط عليه ويحرقه في الاعماق ؟ وأية لغة هذه ؟ أكانت سارة حريقه الابدي؟**))[٢]، فالروائي فيما وراء السرد يكسر الموقع المألوف في روايات السرد التقليدية و((يعيد موقعه فيها شارحاً ومفسراً عبر عمليات الإعداد والتخطيط في البناء الروائي وهذا ما يهدم أفق العلاقة بين المؤلف والقارئ في حدود أعراف النوع الأدبي من جهة وموقع الراوي المتكلم بالمؤلف من جهة أخرى))[٣]، وهو يتدخل من خلال آليات السرد التي يبنى من خلالها العالم الروائي ((فهي التي تدلنا على كيفية نشوء القصة ونموها واكتمالها ثم اندحارها الحتمي من خلال نهاية منتقاة وفق برمجة دلالية واعية أو فقط محتملة من خلال السيرورات المتنوعة للحدث))[٤] .

ويعاود المؤلف ليحكم على الأحداث التي سبق أن اوردها ليمارس وظيفة نقدية ويحاكم حكايته ويدخل القارئ في الحدود الفاصلة بين العمل التخييلي وبين سرد سيرة الشخصية الواقعية ((**إن هذا الشد بين**

---

[١] . غسق الكراكي : ١١ .

[٢] . م . ن :٧٢.

[٣] . الرواية العربية وتحولات مابعد الحداثة :١١١ .

[٤] . السرد الروائي وتجربة المعنى ، سعيد بنكَراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٨ : ٢٥٧ .

العمل الفني والمرجح ... بين الخيال والتاريخ .. بين الخريطة الموضوعة على وفق ما يلائم حركة الشخصيات والأحداث وبين المكان الواقعي .. اقول إن هذا الشدّ يجنح بي نحو منظور مغاير ، ويمنح لغتي نبرة لم أعتدها كأنني اكتشف الأوردة الخفيّة لهذه اللغة وأفهم نبضها ورعشة روحها ، الشخصية بذرة العمل الروائي .. جد شخصية تنشئ رواية (أظنه سد فيلد من قال هذا) والمفضلة هي في الكيفية التي تجسد بها هذه الشخصية فنياً ، وكمال كذلك داخل الرواية))[1]، وهذا التدخل للروائي يجعل الرواية قريبة من السيرة الذاتية فيكون تدخل المؤلف غالباً مباشراً في سير الأحداث ويعلق على مايجري أو يقتحم صفاء شخصياته الروائية بتطفله الدائم[2]، كما نلاحظ أن المؤلف يحاول عرض طريقة تشكيل الرواية ويشرح تفاصيل تكون الشخصية فيقول : **((وأنا أؤسس شخصية كمال فكرت** في **أن يعرض هو جوانب من ذاته من خلال كتاباته(وثائقه) لأتجنب قدر ما أستطيع استخدام القناع .. لم أبغ أن أنطق أنا بدلاً عنه ، أن أمثّله ... أردته أن يمثل هو نفسه كما شاء وأن ينطق باسمه على الرغم من أنني لا أستطيع))**[3] .

ونراه يعود للحديث عن مراحل تشكيل العمل الفني داخل الرواية ليطرح سؤالاً محاولاً من خلاله ان يشارك القارئ في افكاره **((كيف باستطاعتي أن أرسم شخصية كمال وأجعلها تتحرك على خلفية الحرب ؟ لم يعتد كمال التحدّث عن الحرب .. كان ، في كل مرة يأتي في إجازة يضع الحرب وراءه ، و لا يلتفت إليها ، و كأنه لن يعود مرة أخرى . أو كأن الحرب ليست سوى حلم عابر خرج منه مرغماً ذاته على نسيانه ... وصمته كان منفاه .. كان مكان غربته ، وزمان غربته .))**[4]، وعندما يخاطب المؤلف القارئ داخل الرواية ويتخلل مفاصلها فأنه يريد أن يلفت الانتباه ويكسر الايهام منذ بداية الرواية وهنا يكون استهلال الرواية توليدياً ديناميكياً فاعلاً ويكون الكلام مشحوناً بالمعرفة والإحالة والتأويل ويكون القارئ فاعلاً مؤثراً مرتبطاً بثيمة النص[5] .

---

[1] . غسق الكراكي : ٩٧ .

[2] . ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية : ١٤ .

[3] . غسق الكراكي : ٩٧ .

[4] . م . ن : ٩٨ .

[5] . ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ياسين النصير ، دار نينوى ، د. ط ، ٢٠٠٩ : ٢٧ .

ان المؤلف في ما وراء السرد يقدم تصوراً للواقع ولا يعكسه بل يقدم واقعاً فنياً جديداً له قوانينه ومنطقته الخاصة فيجد فيه بؤراً مختلفة يتناول فيها حبكات مختلفة ويعكف على سبر أغوار النفس الداخلية وتقصي مناحيها الخفية وهو أمر لم يكن موجوداً عند أصحاب الروايات التقليدية[١]، وهذا الامر نجده عند الروائي سعد محمد رحيم فهو يعالج في بعض المقاطع مراحل مختلفة من حياة الشخصية وتكوينها ويتسلل الى العوالم النفسية الداخلية للشخصيات فيشير الى مرحلة تكون الوعي لديها **((يبدأ وعي كمال بالبزوغ بالتماس مع النار ... مرأى النار وهي تسلب منه أمه وأخته ... ويمر هذا الوعي بمحطات نار ... نار احتراقه حباً ، ونار الحرب ستحرق حواف روايته))**[٢]، وتستمر التدخلات من المؤلف لإيضاح المراحل التي مرت بها الشخصية ليقدم من خلالها رؤية سردية عن نوعية الشخصية التي يقوم بخلقها فيقول **((لم يدخل كمال الحرب إلا عرضاً ولم يتعامل معها إلا حدثاً عابراً لكن الحرب غيرت قدر حياته قبل أن تبتلعه في جوفها الهائل النهم))**[٣].

ويتقنع الروائي احياناً بذاته الثانية (الراوي) ليتساءل عن جدوى الرواية ودورها في صناعة الذاكرة ويحاول ان يفرض ضرورة التجربة على القارئ ومشاركته فيها فيقول **((لم حلم كمال بالرواية ؟ لم أحلم بها أنا أيضاً ؟ أترانا نعدها ذاكرة التي تراوغ الموت ؟ إلى أي مدى يمكن الوثوق بالذاكرة ؟ إلى حد يمكن المضي مع الذاكرة لها التباساتها ، في اختراع حكاية _ حكاية تصلح متناً لرواية مؤجلة))**[٤]، ان ايراد الفقرات التي تحوي طابع ميتاسردي يبرز نوايا المؤلف وذلك عن طريق تجريب طرائق السرد واللعب من خلالها ولذلك نلحظ ان صوت المؤلف حاضر[٥] .

ويختتم المؤلف الرواية متسائلاً عن اهم ما موجود في قصة (كمال) وهو يطرح اسئلة جوهرية وضرورية مرتبطة بالعالم النفسي الداخلي لهذه الشخصية فيقول :**((وأنا أعرض حكاية كمال مع هذا**

---

١. ينظر: الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية ، إدوارد الخراط ، دار الادب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ : ٢٦_٢٧ .

٢. غسق الكراكي : ١٠٩ .

٣. م ، ن : ١١٠ .

٤. م . ن : ٢٢٦ .

٥. ينظر: الرواية العربية ورهان التجديد ، د. محمد برادة ، دبي الثقافية ، ط١ ، ٢٠١١ : ٨١ .

العالم أجدني إزاء الأسئلة الوجودية الصارخة أسئلة الذات ، والحياة ، والحرية والآخرين ، والغربة ، والمصير ، والموت))[١]

ونجد حضور المؤلف في رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) مقنعاً بوساطة الراوي وهو يحكى قصة مدرس عراقي مقيم في ليبيا وهو يستدعي اجواء الصراع والمعاناة التي عاشها في بلده أبان مرحلة الحرب العراقية ـ الايرانية وهو يلجأ الى الايضاح والتفسير للذي عاناه مسبقاً فيبدو حضوره في الربع الاول من الرواية وهو يتنبأ عن امكانية تصوير جو المأساة التي مرَّ بها فيقول **((وكلما أمسكت بالقلم تجدك مضطرباً ، تتلاطم في رأسك الأحداث والأشخاص والأماكن والازمنة .. تتآكل الوقائع تحت سطوة المخيلة وتسلمك المخيلة إلى ما لا تحصى من الاحتمالات شيء تستطيع تأكيده عزاؤك وملاذك الاخير تخاف عليه من الاختلال والعطب وتروم إنقاذ ما يختبئ في سراديبه السرية تلك الصور والاشياء والاشباح .. ظلال المشاعر ... المسرات والاوهام .. الاوجاع والكوابيس))**[٢] وهنا نلاحظ أن المؤلف يظهر بوصفه مؤلف ضمنياً يكسر قصته وقد يفتحها على ماضٍ قريب حيناً وعلى ماض بعيد حيناً آخر فنجده يدخل بين أزمنة عدة ليخلق فضاءً متعدد الأزمنة ويحقق غايات عدة كالتشويق والتماسك والايهام بالحقيقي [٣].

ويحاول المؤلف ان يقيم نوعاً من المقارنة بين بطل روايته (سامر) وعشيقته الايطالية (كلوديا) وبين عشيقين امريكيين (مايكل) و(نيكول) فيقيم نوعاً من المقارنة الانسانية بين شخصيتين اصطدمتا بحروب وتقاطع مصيرهما الانساني فيعمد المؤلف الى الإفصاح عن هذا الغرض هادفاً الى تقديم رؤية سردية واقامة نوع من المقارنة الحضارية بين ذوات انسانية مختلفة الثقافة والبلاد لكنها مشتركة جميعاً في النزعة الانسانية فيظهر المؤلف بصورة جلية وهو يقول : **((بقوة المخيلة وسلطتها او على وفق مقتضيات اللعب الروائي سأجيء بمايكل ونيكول إلى هنا/هاهنا مفترضاً أنهما صديقان لروبرت وكاثرين ... صديقان قديمان ... هكذا ستتخذ الرواية مساراً مختلفاً نوعاً ما .. إنهما قريبان ... سيأتيان لينضما الى الشلة اليخت الذي هو ملك عائلة السيد البرتو . والد كلوديا . سأجعل روبرت وكاثرين في موقف انتظار لصديقتهما ستتهمونني بالتلفيق .. حسناً ، أليس العمل الروائي برمته في نهاية المطاف**

---

[١] . غسق الكراكي ٢٤٥ .

[٢] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر ، سعد محمد رحيم ، دار فضاءات ، عمان ، ط ١ ، ٢٠١٢ : ٥٢ .

[٣] . ينظر : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : ١١٣ .

محض تلفيق طالما هو وليد المخيلة ؟ والمخيلة ، أليست مهما اشتطت ابنة الواقع ؟ ستقولون أنني امارس فعل خداع .. لكن .. أنا مخادع ، ويعجبني أن ألعب قليلاً ، او لعلني أرمي إلى التخلص من ورطة تقنية ، او ربما أبغي تسليتكم .. إنني أسلي نفسي ولاشك أنني ألعب ، وألفق ، وأخادع ، ما اريده ، في النهاية ، هو ان أجرح الواقع .. أن أنزع عنه القناع لأرى ماذا وراءه .. قد اخفق ، لكنني أحاول فلتحاولوا معي))[١] .

وكذلك يتدخل الروائي بإيراد مقتطفات من تقارير لكتب اهتمت بحرب الخليج الثانية بوصفها وثيقة تدين استعمال الولايات المتحدة للأسلحة المحرمة دولياً كاليورانيوم المنضب ويدمج هذه الاقتباسات مع النص الاصلي للرواية وهو يعلن بذلك عن وجهة نظره في كون تلك الحرب التي شنت على العراق لم تكن حرباً اخلاقية فيورد اقتباسات مثل **((قادت تحرياتنا إلى الاستنتاج أن وزارة دفاع الولايات المتحدة قد انهمكت في محاولة مقصودة لتجنيب المسؤولين الشعور بالإثم نتيجة السماح بتعرض مئات الألوف من جنود الولايات المتحدة والدول المتحالفة معها من الرجال والنساء إلى أكثر من (٦٣٠٠٠) باوند من اليورانيوم المنضب المطلق من دبابات وطائرات الولايات المتحدة خلال حرب الخليج الثانية ، استناداً إلى المعلومات المتوفرة ربما استنشق أو ابتلع أو تلوثت الجروح باليورانيوم المنضب لما لا يقل عن (٤٠٠٠٠٠) من المحاربين القدماء لحرب الخليج خلال عمليات القتال وعمليات إنقاذ المعدات وزيارات ساحات المعارك بعد انتهاء الحرب))**[٢] ، وينتهي الاقتباس بقوله **((من كتاب توصيف حالة التعرض لليورانيوم المنضب ، دان فاني))**[٣] ، ويبدو ظهور المؤلف جلياً في الرواية وهو يتكلم عن طريقة تشكلها وبنائها ويخبر القارئ أنه لا يتحكم به ولا بالصراعات الكبيرة التي يتعرض لها ابطالها وشخوصها فيكفيه ان يفسح المجال للبوح فتظهر الرواية من تلقاء نفسها **((منذ الآن ستنزاح الرواية ٩٠° وستتخذ اللعبة سياقاً دراماتيكياً مختلفاً أو هكذا اتمنى وسيكون مطلوباً مني التنبه إلى المسارات المتشابكة تلك التي ستعطي الرواية زخمها وتعقيدها الجديد الضروري .. كنت أعرف من أين البدء لكنني لا أعرف حقاً على الأقل في الوقت الحالي كيف سيكون المنتهى .. لا تصوّر واضحاً لدي عما سيحدث وقد افترضت وقائع متخيلة .. ما أبغية ، عند هذا المفترق، لغة مطواعة ذات مرونة عالية**

---

[١] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ١٥٢ _ ١٥٣ .

[٢] . م . ن : ١٧٧ _ ١٧٨ .

[٣] . م . ن : ١٧٨ .

تحملني وأحملها ، تسير بي وأسير بها تتلبسني و أتلبسها تكونني وأكونها ، وتكون معاً الرواية))[1]، ويعود المؤلف في كل مرة الى هذه النقطة متحدثاً وكاشفاً عن حيرته أثناء التأليف **((أعرف أنها تجربة مراوغة ، زلقة غير مضمونة النتائج ، وأن لحظة التوتر بين الواقع و المتخيل ، بين الوجوه وأقنعتها ، بين مظاهر سلوك الشخصيات ، و ما تعتمل في دواخلها ، بين الدوافع ، و لاسيما اللامرئية ، والغايات التي من الصعب تحديدها .. أقول أن لحظة التوتر هذه تودي بي إلى فوضى مغرية ، أو تبقيني في وسط الدوامة ، طوال الوقت . فكيف لي أن أقع على النظام الخفي الذي أخاله يمسك بحركة الأشياء و الوجود في هذه الرواية ، و يحكم منطقها في عالم ، وفي عصر ، يبدوان لا منطقيين ؟ أعترف لمايكل بأنني أخلق الآن عالماً مكافئاً في جسد الرواية ، أكتبها ، أو قل أعيشها . ويعجب حين أخبره عن مايكله الآخر .. قرينه وقد حدد مصائر شتى داخل روايتي ، فيتساءل في قلق عمّا إذا لم يكن تمثلي لمايكل / الرواية سيئاً ومغيظاً طالما أن دوره لن يتعدى الضغط بأعصاب باردة على زر لونه احمر يصنع الرعب والموت والعذاب؟))**[2] .

وفي ختام الرواية يضع المؤلف بعض الهوامش التوضيحية تحت عنوان اشارات يبين فيها المواقع المحلية وبعض الإشارات الأخرى محاولاً دمج القارئ في الأجواء التي يضعها تحت عنوان إشارات **((١_ السعدية بلدة تقع إلى الشمال الشرقي من بغداد تبعد عنها مسافة ١٢٠ كم ، ٢_ نهر ديالى : أحد روافد نهر دجلة يمر بأغلب مدن محافظة ديالى . ٣_ الديوانية : مركز محافظة عراقية جنوبية . ٤_ (مطر مطر يا حلبي) (مطر مطر شاشا) مقاطع من أغنية شعبية يرددها الأطفال في العراق عند سقوط المطر))**[3]، وهو هامش موجه للقارئ بطريقة تفسيرية فصوت المؤلف يظهر بصورة مباشرة وواضحة فظهوره هنا ارتبط بإشارات وملاحظ وهو جل ما يسعى اليه ما وراء السرد .

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) التي يرى الدكتور فاضل عبود التميمي بأن ((الكاتب ينجح في إيهام القارئ بأنه مشارك في صياغة العمل ... ويدرك القارئ ان عملية المشاركة في تشكيل النهايات))[4]،

---

[1] . ترنيمة امرأة ... شفق البحر : ١٥٧ .

[2] . م . ن : ١٦٧ _ ١٦٨ .

[3] . م . ن : ٢٤١ .

[4] . مقتل بائع الكتب للعراقي سعد محمد رحيم ، كيف تكتب سيرة حياة محمود المرزوق ، جريدة النهار اللبنانية العدد في ٨ /٥/ ٢٠١٧ https // www. Annhar.com .

وفي عوالم ماوراء السرد نجد اهتماماً بالغاً بظهور المؤلف داخل الرواية وذلك لكسر الايهام السردي ولكن ذلك لا يعني ان تكون هناك مطابقة بين المؤلف والشخصية داخل الرواية وأن تطابقا بشكل نسبي احياناً ونجد ان سعد محمد رحيم يعلن اسمه الصريح داخل رواية (مقتل بائع الكتب) فيكشف عن بعض ملامح التطابق بين الروائي الحقيقي والروائي في ماوراء السرد **((صديقي الروائي سعد محمد رحيم دلني عليك ... كان لمدة ستة عشر عاماً في بعقوبة قبل أن يهدم نصف منزله بانفجار عبوة ناسفة في ٢٠٠٦ فغادر المدينة))**[١]، حيث تدخل المؤلف باسمه الصريح مشيراً الى ملاحظة نقدية حول كتاباته هو نفسه والتي يشعر بنقص ما فيها ولكنه لا يهتدي اليه على الرغم من محاولته الدؤوبة لاكتشافه إذ **((أول الشهر قلت له : مشتاق لك .. قال : سأزورك قريباً ووفى بوعده وجاء عصر اليوم .. أقفلت المكتبة وذهبنا إلى مقهى الزهاوي ... تعشينا في مطعم العافية .. اقترح أن نسهر في بيت هيمن قره داغي ونبيت هناك ... اعترضت .. أقنعني .. كان هناك سعد محمد رحيم أيضاً ... روائي لم أقرأ له أي عمل روائي.. قرأت بعض قصصه ومقالاته .. لا بأس بلغته واسلوبه .. ذات مرة قلت له هناك شيء ناقص دائماً في كتاباتك ، شيء لا أعرف ما هو لكني أشعر به .. قال يومها : لا يوجد كتابة مثالية كاملة نحن كائنات ينقصانا شيء ما دائماً والكمال الذي تسعى إليه لن نبلغه ابداً))**[٢] ، ثم نرى المؤلف يبدو بوصفه شخصية واضحة في الرواية وهو يتحدث عن آخر مؤلفاته الحقيقية الموجودة في عالم الواقع وعن مشاريعه الثقافية ويريد أن يضيف سمة أخرى الى شخصيته الثقافية وهي الكتابة النقدية الى جانب الكتابة الابداعية الروائية ، فالرواية تتناول بشكل اساس مأساة المثقف العراقي أثناء الحروب ولذا نجد المؤلف يحيل الى كتابه (المثقف يدس انفه) فالرؤية تعكس عن قرب حجم معاناة المثقف[٣] .

ويظهر المؤلف باسمه الحقيقي وصورته الواضحة كما ترد الاشارات الى كتبه وآرائه لتحديد مفهومه للمثقف الوارد ذكره في الرواية أي انه يستعين ببعض آرائه المبثوثة في كتبه لزيادة زخم الرواية وإضافة أبعاد جديدة لها من خارجها كما يظهر في الحوار الاتي **((وحده سعد كان يقتعد الارجوحة الحديدية ... حكى وهو يهز جسمه على مهل عن مشروع كتاب له يدور موضوعه حول العلاقة بين السلطة والمثقف ... سألته : "من تقصد بالمثقف ؟" أجاب من غير تردد : "منتج المعرفة وصانع الجمال الذي**

---

[١] . مقتل بائع الكتب ، سعد محمد رحيم ، دار سطور ، ط٣ ، ٢٠١٩ : ٩ .

[٢] . م . ن : ٦١ .

[٣] . ينظر : الرواية والتلقي (رواية مقتل بائع الكتب) : ٣١٥ _ ٣١٦ .

يمتلك رؤية نقدية ويهتم بالشأن العام" ... "جيد ، والسلطة ما معناها في سياق كتابك" ، قال بالسلاسة نفسها : "مؤسسات التحكم والتأثير سواء أكانت سياسية أو اجتماعية او ادبية او إعلامية او اقتصادية" ، "يبدو أنك تعرف ما تفعل .. تشبه تلميذاً يحفظ إجابات نموذجية عن ظهر قلب .. يا صديقي، أعتقد أنك تتكلم عن الشبّوط في مواجهة الحيتان ... ليس الأمر الى هذه الدرجة من السوء"))[1] ومن خلال الحوار السابق بين صوت الراوي والمؤلف سعد محمد رحيم نرى اعتراض الراوي على النظرة الحالمة النمطية التي يتبناها سعد محمد رحيم وهذا يدفع الراوي (ماجد البغدادي) ليحكم على المؤلف قائلاً **((هذا نائم آخر ورجلاه في الشمس))**[2] .

ثم نرى الراوي يندفع لتفنيد اراء المؤلف وتصوراته حول العلاقة الملتبسة بين المؤلف والسلطة فيوجه الكلام للمؤلف قائلاً **((اسمع سعد ... سأفيدك بفكرة ... المثقف اليوم هو ذلك الثرثار العاجز الذي يخدع نفسه بألاعيب بلاغية فارغة لا تقدم و لا تؤخر وهو في النهاية من الخاسرين ... أما السلطة فهي جماعات من المافيات الصغيرة والكبيرة المتحالفة او المتقاتلة فيما بينها وهي وحدها تحرّك التاريخ منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، ليس هنا فقط بل في معظم مناطق العالم اكتب يا صديقي بدلاً من هذا الهراء رواية أعجنها بأفكارك .. علنا نقرأ شيئاً فيه إثارة وجمال أما هذا العنوان الغليظ السلطة والمثقف فقد استهلك ، وصارت بضاعة بائرة لا تفتح شهية أحد))**[3]، فهنا يمارس الراوي عملية نقدية يميز فيها بين مثاليات الكتابة في كتاب سعد محمد رحيم (المثقف يدس أنفه) وبين واقع المثقف المتردي كما يراه الراوي ، والحوار بين الراوي والمؤلف يمثل حواراً ذاتياً لأن الراوي ذات ثانية للمؤلف فهو يشرح الصراع الداخلي للمؤلف ويظهر ما يحلم به ويتمناه ويشرح معاناة المثقف من وجهة نظر أخرى تكشف الواقع الفعلي للمثقف وصراعه مع السلطة .

وفي نهاية الحوار نجد ان هناك مجموعة اشارات تنتهي الى تهافت منطق المؤلف امام ما يجري في عالم الواقع تؤكد خطأ رأيه فيصف الروائي حال المؤلف (سعد محمد رحيم) الذي تحول الى شخصية في الرواية وموضوعاً لها قائلاً :**((حك ذقنه ، وابتسم بدا انه فوجئ بهجومي كرع ما في كأسه وقضم شريحة تفاح ... أخذ نفساً عميقاً كأنه يستعد لأفحامي ، لكن سيلاً من الرصاص الملعلع في الشارع**

---

[1] . مقتل بائع الكتب : ٦٢ .

[2] . م . ن : ٦٢ .

[3] . م . ن : ٦٢ .

القريب والذي استمر لوقت بدا لنا طويلاً جعلنا نهرع إلى داخل البيت ... الكهرباء مقطوعة ... والجو حار في الصالة ... جاءنا هيمن بمراوح يدويه فرحنا نهزّها أمام وجوهنا المتعرقة ... أراد سعد استئناف النقاش .. قال هيمن : "أما أن تغيروا ـ كذا ـ الموضوع أو أطردكم ـ كذا ـ فيستضيفكم المسلحون))[١] .

وفي رواية (لما تحطمت الجرة) يبدو صوت المؤلف من خلال عملية التأثيث وإعداد مسرح الرواية حيث يمنح وظيفته للراوي العليم الذي يحاول أن يقدم معلومات تفسيرية عن الشخصيات وأوضاعها المختلفة وفي هذا المقام ((يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية وتتجلى شمولية معرفة السارد ومعرفة الأفكار حيث يكون عالماً بكل شيء وحاضراً في كل مكان))[٢]، ونراه في الرواية يصف الأحداث **((دخلا الصالة .. وضع الرجل ذو البدلة القهوائية حقيبته على طرف السجادة الفارسية العتيقة))**[٣]، او يقوم بوصف الشخصيات **((نهض وأحنى ظهره إلى الوراء ليريح فقراته .. أقترب من الرجل ذي البدلة القهوائية ... تصافحا ... تعانقا))**[٤]، او انه يصف ما تقوم به الشخصيات من أعمال وهو في كل الاحوال مختفٍ في إطار الراوي العليم الذات الثانية للمؤلف فيقول : **((تقبل أمينة من المطبخ وهي تنشف يدها بفوطة ... ترمي الفوطة على مسند الأريكة وتعانق عاتكة))**[٥]، كما يتولى عرض معظم العمليات التنسيقية في الرواية كأن يشير مثلاً الى الأحداث التي تحدث سواء أكانت صغيرة أم كبيرة **((يترامى صوت منبه سيارة فيلتفتون نحو الباب الذي يفضي إلى الحديقة والمرأب الصغير))**[٦]، وفي جميع الأحوال يتحول المؤلف في هذه الرواية الى (راوٍ عليم) يعطي وصفاً لكل ما تقع عليه عيناه في الرواية من شخصيات وحوادث وافعال ووصف وغير ذلك **((بعدما ألقى بمؤخرته الممتلئة على الكرسي فوجئ بها جالسة واضعه ساقاً على ساق في أقصى زاوية الصالة بثوب ازرق غامق من الكتان، مشرشب بالدانتيل .. كانت الستارة المخملية مسدلة والكهرباء مقطوعة))**[٧]، وقد استمرت الوظيفة

---

[١] . مقتل بائع الكتب :٦٢ _ ٦٣ .

[٢] . تحليل النص السردي ، محمد بوعزة ، منشورات الاختلاف ، الرباط ، ط١ ، ٢٠١٠ : ٧٧ .

[٣] . لما تحطمت الجرة ، سعد محمد رحيم ، دار سطور ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٨ : ١١ .

[٤] . م . ن : ١١ .

[٥] . م . ن : ١١ .

[٦] . م . ن : ١٣ .

[٧] . م . ن : ١٦ .

التقليدية للمؤلف وهو مقنع بتقانة الراوي العليم حاضرة في جميع مفاصل السرد على طول الرواية وهو يقوم بالوظيفة التقليدية للقص فيصف افعال الشخصيات ويعلق عليها وحتى ماكان منها بسيطاً كوصفه لحركة (نجاة) **((وغمست قطعة بسكويت في استكانها وأكلتها))**[١] .

ونرى المؤلف يحاول الولوج الى عالم الافكار الداخلية لشخصياته في مواضع كثيرة في الرواية وتتحول العملية هنا الى سردٍ يتكلم عن سرد آخر تتولى أمره الشخصيات كما يبدو لدى (باسم) بطل الرواية **((أكان حلماً كما لو أنه يسأل النجوم .. النجوم التي لم تغادر موضعها أمام النافذة .. أنهكه التفكير بحادثة اختطاف أبيه ... ذلك الكلام كله الذي قيل في الساعات التي مرت))**[٢].

أما في رواية (فسحة للجنون) فيكون حضور المؤلف من خلال الراوي العليم وهو الشخصية الثانية للمؤلف التي تقوم بتنظيم السرد وتوزيع الأدوار على الشخصيات ووصف المكان والزمن ونرى هذه الأعمال جميعها حين نلمح حضوره منذ الصفحة الاولى وهو يحدد الزمان والمكان والشخصية التي يتحدث عنها **((ليس .. أول هواء الخريف .. ليس أول غبار أيلول، وليس الراقد في ذلك النعش المار فوق سيارة مسرعة وسط هرج الناس أول القتلى وبالتأكيد لسنا نتوهم انه الاخير، لعله أول أيام زمن عصيب ستنقلب فيه الأحوال .. لعله أول نذر هولٍ لا ندري إن كان أي منا عارفاً بعقابيله . لكننا سنكتشف لا حقاً أن حكو وإلى حد بعيد كان يعرف البلدة في عجلة من أمرها . ترحل بأشيائها وناسها بأحلامها وأوهامها بحزنها وحسرتها بقلقها . برعبها ...))**[٣]، وهنا نرى الوظيفة التقليدية للمؤلف حاضرة حاضرة متمثلة بالتمهيد للأحداث والولوج الى العوالم الداخلية والخارجية للشخصيات وهي تشمل المكان والزمان كذلك كما في وصف حال بطل الرواية (حكمت) **((غرفة حكمت كوخ عتيق يقبع متفرداً قريباً من دار الحاج مرتضى ذات الطابقين على طرف دالية صغيرة ملحقة بالدار أسكنه فيه الحاج لما قدم إلى البلدة قبل سنتين حال خروجه من المعتقل، بالأحرى من الشماعية .. سنة وثلاثة شهور في المعتقل وشهران إضافيان في مستشفى الأمراض العقلية))**[٤]، مثلما يصف المكان ومحتوياته **((في الزاوية الأخرى صندوق ملابس كبير من المعدن لا قفل له مركون على كوميدينو خشبي صغير .. في**

---

[١] . لما تحطمت الجرة : ١٨.

[٢] . م . ن : ٢٧ .

[٣] . فسحة للجنون ، سعد محمد رحيم ، دار سطور ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠١٨ : ٥ .

[٤] . م . ن : ٢١ .

الجهة المقابلة فراشه على سرير حديدي صدئ، دوشك من الإسفنج وبطانية قديمة (علامة فتاح باشا) ومخدة لم يغسل وجهها الكالح منذ شهور... قرب الباب قدح من البلاستك في قعره ثفل شاي ، وصحن معدني فيه بقايا ... الطعام يجلبه من بيت الحاج مرتضى والشاي يصنعه بقوري من الألمونيوم مسود ومطعّج على نار يشعلها أمام الباب من أعواد الحطب))[١] .

ونجد حضور المؤلف في خاتمة الرواية إذ يضع فيها تحت عنوان (إشارات) شارحاً بعض المفردات العامية العراقية مثل **((عرق هبهب نوع من العرق المحلي الرديء كان يقطر في بلدة هبهب التي هي من مناطق محافظة ديالى في العراق ، الصمون : الخبز ، ليش : لماذا ، منو : من ، الشماعية : منطقة في بغداد فيها مستشفى الامراض العقلية ، قوري : إبريق الشاي ...))**[٢] ، كما نجد ملخصاً للصفحات الثلاث الاخيرة من الرواية وهذا العمل يمكن ان نحسبه على الوظيفة التفسيرية التي يقدمها المؤلف للقارئ العربي وليس العراقي الذي هو على علم بمثل هذه المفردات ، وكما تعد هذه الرواية من اقل الروايات تدخلاً وحضوراً للمؤلف في المتن السردي لها .

وفي رواية (القطار الى منزل هانا) يقتصر عمل المؤلف على الدور التقليدي إذ يتقنع بقناع الراوي العليم الشخصية الثانية للمؤلف **((يتولاه في وحشة مسائه اللندني صدع مفاجئ ... لعلها لعبة الذاكرة المنخسفة بعد الستين بعد الخامسة والستين ... يألف نفسه واقفاً في شرفه معلقة بلا عمد ، كما لو أنها محمولة بأيدي ملائكة أو مردة ثابتة تحت السماء أول الخريف ومازالت نجمة الصباح تلهب أنفاس فجر ناعس))**[٣]، ونرى حضور المؤلف كان تقليدياً وانه يختار الراوي العليم للنفاذ الى داخل الشخصيات لشرح حالهم الخارجي وعالمهم الداخلي من دون اشتباك مع الراوي او توجه مباشر الى القارئ او توضيح للعلاقة بينه هو الكائن الخارجي وبين داخل العمل الروائي .

ويبدو وجود المؤلف في رواية (ظلال جسد .... ضفاف الرغبة) منذ السطور الاولى الافتتاحية للرواية إذ يورد نصاً مستقلاً يعلن فيه نهاية تجربته الكتابية التي ماتزال ظلال الشخصيات ولاسيما شخصية (رواء العطار) مسيطرة عليها فيقول **((والآن أراني مثل هر جريح تكالب على ضربه عصبة صبية نزقين أوغاد أنتبذ مخبآ أرجوه آمنا في مكان ما أحذر من الكشف عنه ... ثمالة الخوف لم تزل تركد في**

---

[١] . فسحة للجنون : ٢٤ .

[٢] . م . ن : ٢٩٩ .

[٣] . القطار الى منزل هانا ، سعد محمد رحيم ، الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق ، بغداد ، د. ط ، ٢٠١٨ : ٢٥.

القاع ، وبقية توتر تناكد جوارحي ، وما حولي شحيح الضوء وبارد ... أجلس على كرسيّي متصنعاً الهدوء بعد ما خرجتُ من مساحة ظلها ظل رواء العطار (إن كنت قد خرجت حقاً) يغمرني فيض من الأسى وربما بعض شعور بالاستسلام))[1].

ونجد بعض صفات المؤلف على الراوي فهو **((طالب دكتوراه في الاقتصاد السياسي))**[2]، أي انه يعمل نفس عمل المؤلف الحقيقي سعد محمد رحيم ثم يشير الى نفسه من خلال اهتماماته الروائية وقراءاته **((اكتفت بابتسامه كأنها لا تصدق ادعائي بأني قرأت روايات فؤاد التكرلي))**[3]، **((استهواني تقرير مصور عن الغابات الاستوائية . ثم برنامج عن الأزمة المالية في الغرب الرأسمالي تابعته بمتعه لأن موضوعه جزء من اختصاصي وطبيعة بحثي للدكتوراه))**[4]، فالاقتباسات الثلاثة السابقة تنطبق على المؤلف الكاتب الحقيقي الذي يعمل في مجال الاقتصاد كونه خريج كلية الإدارة والاقتصاد الى جانب الإشارة الى طبيعة قراءاته الروائية وكتابه المفضلين ، فنجده يذكرنا باهتماماته الاقتصادية التي هي من صميم اختصاص المؤلف ثم يسهب في عرض المشكلات الاقتصادية التي هو خبير بها فما يعتلج في عالمه الداخلي يشير اليه المؤلف سعد محمد رحيم **((العالم السائر الى فوضى اقتصادية وبيئية وانفجار سكاني مخيف وهدر في الموارد التي لا يمكن تعويضها وحروب على الأبواب ومشكلات اجتماعية وأزمات أخلاقية لا تحصى والتقلبات في اسعار الوقود والمنتجات الصناعية والملايين الجديدة من البشر في القارات الفقيرة والغنية الذين ينحدرون إلى ما تحت خط الفقر وتأثير ذلك كله على الأوضاع الاقتصادية للدول المنتجة للنفط في الشرق الاوسط سعيت كي ارى العالم من منظور اوسع بحيادية باستخدام المناهج العلمية في الفحص والتحليل والتقويم والاستنتاج))**[5]، وهذه التفصيلات المعرفة في الرؤية الاقتصادية هي بعض المعارف التي تنطبق على شخصية الروائي خريج كلية الادارة والاقتصاد الذي يحاول اقحام معارفه عن طريق راوية ويخرج الروائي مرة اخرى في حالة الاشتباك مع الراوي الذي يسمه بـ (الروائي الفاشل) لكن سمة الفشل هذه تأتي من مجموع الظروف الاجتماعية المحيطة به فهو يصرخ **((كلنا في حرب لم نختر الاشتراك فيها مثلما نشاء أو تقادرها إلى أية جهة**

---

[1] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة ، سعد محمد رحيم ، د . ط ، د . ت : ٢ .

[2] . م . ن : ٤ .

[3] . م . ن : ٥ .

[4] . م . ن : ٢٥ .

[5] . م . ن : ٣١ .

وكل يوم نعيشه هو هبة إلهية))[١] ، ومن خلال النص السابق يبدو المؤلف واضحاً وهو يصف ظرف الحرب الاهلية الدامية التي يمر بها ضمن واقع الانفجارات والقتل اليومي وكأنه يجادل الراوي ويوضح له ان هناك قضايا أوسع وأهم من قضية (رواء العطار) التي يبحث عنها .

ونجد رأياً للمؤلف بالشعر حيث يعلن عن أراء نقدية **((لا تجعل هذه القصائد وغيرها من رأفت الرحال شاعراً لافتاً غير انه عاش حياته بقناع شاعر وربما لو قيض له أن يعيش عقدين آخرين للقي لنفسه مكانة لا بأس بها بين مجايليه من شعراء العراق))**[٢] .

ويعود المؤلف للظهور ليتحدث عن خوضه في الكتابة **((أكتشف أن الكاتب، في أثناء الكتابة ، صعلوك تائه ، يتوسل الكلمات . لكن الكلمات قاصرة ، شحيحة ، عصيّة ، لعوب على الدوام ، و معادية أحياناً .. يهيم في طرقات الذاكرة بحثاً عن الحقيقة فتضلله المخيّلة ببهائها و إغواءاتها و أشراكها الخطرة ، فتمضي به إلى حيث لم يخطر له على بال . (و هنا لا أقصد ، فقط ، أن يذلّه النسيان) . و إذا ما تورّط مغامراً بدخول أرض الرواية فسيكون كمن جنى على نفسه ، لأن عليه ، في هذه الحالة ، أن يروّض فرس الزمن أولاً ، تلك الفرس الجامحة ، الراكضة بجنون في براري وعرة ، ذاهبة آيبة في ألف مسار .. و من قال أن الكتابة ، على الأقل في حالتي أنا ، ليست سوى ضرب من الجري المجنون؟))**[٣] ، فالمؤلف يتحدث عن توهانه اثناء خوضه مغامرة الكتابة فهو يغوص في الذاكرة ويتعمق بها مثلما يقر بصعوبة تأليف الرواية حيث لها عالمها الخاص والبحث في دهاليز الزمن وهنا تبرز تقنية ما وراء السرد حيث يستطيع المؤلف ان ينتقل بين الازمنة والامكنة بشكل يسير .

و يعد ظهور صوت المؤلف في روايات ما وراء السرد هي طريقة للتخلص من قيود الواقعية التقليدية بل ليخلق مجالاً أسياسياً للتفكير وتكويناً للإلهام وهذا التدخل المفاجأ في التعليق او التبرير او التفسير فهو اما مألوف جداً او منحرف جداً وهذا يعادل المشهد السينمائي في التفات أحد الممثليين احد فجأة ويعلق خارج النص[٤] ،

---

[١] . ظلال الجسد ... ضفاف الرغبة : ٢١٨ .

[٢] . م . ن : ٢٢٦ .

[٣] . م . ن : ٢٢٨ .

[٤] . ينظر : الفن الروائي : ٢٣٣_ ٢٣٤ .

ويذكر الدكتور فاضل التميمي ان نص رواية (ظلال جسد.. ضفاف الرغبة) تتمثل فيه تقانة ما وراء السرد بمظهرين واضحين الأول : أن المؤلف عمد الى ان تكون لكل قسم او فصل من فصول الرواية نهاية حيث وضع في المتن السردي معالجات نقدية تخص البناء الروائي لا سيما في قضايا الكتابة والبناء السردي وعلاقة السارد بالسرد فالكتابة هوية الكاتب وهي تعمد الى تحويل ما هو غير مرئي وقابع في الافكار الى تشكيل وبناء يعلن عنه؛ والثاني يتمثل بالإشارات الواضحة في متن الرواية و ما هو مرتبط بفضاء الرواية قد حاول المؤلف ان يجعله متصلاً بفضاء النقد[1] .

وفق ما تقدم نجد ان روايات سعد محمد قد حوت تقانة ما وراء السرد ويظهر دخول المؤلف وصوته بشكل واضح وجلي وذلك لكسر الايهام بالواقع فنجده يحدث تقطيعات داخل بنية السرد ، ويعلن عن دخول الروائي الحقيقي الى عالم الرواية التخيلي ليبرهن تارة أن آراءه ليست آراء قطعية بل هي محل للنقاش ، وتارة أخرى ليبين أن الرؤية النهائية التي يمكن أن نستخلصها من الرواية ليست واحدة و لا يوجد حقيقة يمكن أن يحتكرها المؤلف وحده فهو صوت يكتب ويناقش و يمسرح وينظم ويعالج ما واجهه من صعوبات أثناء عملية التأليف، ويظهر صوت المؤلف في روايات ماوراء السرد على شكل تدخلات مستمرة حيث يعلق ويفسر ويستدرك ويحكم على الأحداث فيمارس من خلالها وظيفة الناقد ليسحب القارئ الى الحدود الفاصلة بين الخيال والواقع فهو يعمل بشكل مباشر على خلخلة الواقع وكسر الرتابة .

[1]. ينظر : فتنة السرد وحضور المسرود (قراءات في رواية سعد محمد رحيم) : ٢٠١ _ ٢١١ .

الفصل الأول

المبحث الثاني : الراوي

من البديهي ان لكل عمل روائي راوٍ يقوم بنقل الاحداث من الواقع الى العالم المتخيل ، ولكل قصة او رواية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له الاول يسمى (راويا) والثاني (القارئ) والمبدأ في العلاقة بينهما مبدا الثقة المعرفية[١] ، ويمكن تعريف الراوي بأنه ((الواسطة بين العالم الممثل و القارئ وبين القارئ و المؤلف الواقعي فهو العون السردي الذي يعهد اليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية))[٢] ، فالراوي هو ((السارد الذي قد يكون في الغالب ظاهراً وعلى جانب من المعرفة وعليماً بكل شيء وواعياً وموثوقاً به وربما يكون او تكون واقعة او مماثلة على مسافة قريبة او بعيدة من المواقف والوقائع المسرودة وكذلك الشخصيات او المسرود له والمسافة قد تكون زمنية فالسارد يمكن ان لا ينتمي الى عالم الحكي او يكون جزءاً منه فضلا عن ذلك فإنه يمكن ان يكون من خارج المادة المحكية او واحداً من شخصيات المادة المحكية))[٣] .

ولذا نستطيع القول ان الراوي يشكل طرفاً مهماً في العملية التواصلية مع القارئ داخل النص السردي وقد حظي باهتمام النقاد والباحثين حيث تعددت الرؤى حوله وتشعبت ((فأفلاطون يرى ان حضور الراوي يصنع السرد البسيط وغيابه يصنع الدراما ، اما هنري جيمس فيرى ان غياب الراوي يؤدي الى خلق اسلوب جديد في القص هو اسلوب العرض وحضوره يعود للأسلوب الإخباري التقليدي اما باختين فيرى ان ظهور الراوي ليس إلا تضخيماً لخطابه القصصي وتكبيراً لدوره ، ويرى بنفنست ان وجود الخطاب القصصي مرهون بوجود الراوي ، واما ليتش فيرى ان الحضور المكثف للراوي يصنع التقرير السردي وغيابه يصنع الاسلوب غير المباشر))[٤] .

---

[١] . ينظر : بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي) ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩١ : ٤٥ .

[٢] . .معجم السرديات : ١٩٥ .

[٣] . المصطلح السردي : ١٥٨ .

[٤] . الراوي والنص القصصي ، د. عبد الرحيم الكردي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٦ : ٥٦ .

ومن هنا فالراوي هو الشخص الذي يروي الحكاية سواء أكانت حقيقية ام متخيلة وهو يقوم بنقل الرواية الى القارئ وهذا يعني انه شخصية يخلقها الكاتب على الورق وهذا يحيل الى ان يكون الراوي اداة يستخدمها الروائي ليكشف عن روايته[١]، ومهما بلغت سلطة الراوي فهو لا يتعدى كونه ((الوسيط الذي ينقل الحكاية حيث يتموضع على العتبة التي تفصل عالم الرواية المتخيل عن واقع الكاتب و القارئ))[٢]

ويحذر (ف كابرير) من الخلط بين الراوي الخيالي والمؤلف الحقيقي ، لأن الراوي شخصية يخلقها المؤلف وهو ينتمي الى العمل الادبي في جملته، وهذا ما اكد عليه ستانزل بقوله : ان الراوي يبدو للوهلة الاولى المؤلف الحقيقي للعمل وعند التدقيق في الامر يظهر ان المؤلف يختلف عن شخصية الراوي الخيالية والراوي يمكن ان يعرف اقل او اكثر مما يمكن انتظاره من المؤلف ، والراوي يبدي آراءً ليست متوافقة بالضرورة مع آراء المؤلف ، وهذا يؤكد ان الراوي صورة مستقلة يخلقها المؤلف مثلما يخلق شخصيات الرواية ، أما بارت فقد صرح ان الراوي والشخصيات هي بالأساس كائنات ورقية وخيالية وهي من ابتداع المؤلف ومخيلته فمن غير الممكن الخلط بين الراوي والمؤلف[٣] فيما يوضح الدكتور عبد الله ابراهيم هذه المسألة فيرى ان الراوي هو ((ذلك الشخص الذي يروي الحكاية او يخبر عنها سواء كانت حقيقية ام متخيله))[٤] ، وقد ميز الناقد الدكتور سعيد يقطين بين مرحلتين في تطور مفهوم الراوي الذي تبلور مفهومه من خلالهما والمرحلة الاولى : بدأت مع النقد (الأنكَلو ـ امريكي) في بداية القرن العشرين واستمرت حتى الستينيات واحتل من خلالها الصدارة في تحليل النصوص الروائية ، أما المرحلة الثانية: فقد كانت مع بداية السبعينيات وتمثلت بالتطور الذي ساهم بظهور السرديات كاختصاص متكامل[٥] .

---

[١] . ينظر : الراوي والمروي له في كليلة ودمنة (حكاية القرد والغليم اختياراً) ، د . عبد الحسين عبد الرضا العمري ، جامعة ذي قار كلية الآداب ، العدد الخاص بالمؤتمر الاول ، ج ٢ ، ٢٠١٢ : ٦٧٢ _ ٦٧٣ .

[٢] . نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، جيرار جينيت – واين بوث _ بوريس اوسبنسكي _ فرانسوازف . روسوم غيون _ كريستيان انجلي _ جان إيرمان ، ت : ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، ط ١ ، ١٩٨٩ : ٢٥ .

[٣] . ينظر : طرائق تحليل السرد الادبي ، (رولان بارت ، وتزفيطان تودورف ، جيرار جينيت ، ولغ غانغ كايزير مجموعة من المؤلفين الاجانب) ، عبد الحميد عقار ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط ١ ، ١٩٩٢ : ٩٢ _ ٩٣ .

[٤] . السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، د . عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٢ : ١١ .

[٥] . ينظر : تحليل الخطاب الروائي (الزمن _ السرد _ التبئير) ، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، ط٤ ، ٢٠٠٥ : ٢٨٤ .

ويقدم الباحث (جون بويون) صورا لطبيعة الرؤية التي يقدمها الراوي وهي تشمل لديه ثلاثة وهي: (الرؤية من الخلف) حيث يكون الراوي على معرفة كلية بالشخصيات ، و(الرؤية مع) وفيها يكون الراوي موازياً او مشاركاً للشخصيات ، و(الرؤية من الخارج) ويكون فيها الراوي محدود العلم ، اما عند (بروكس) و(وارين) فنجد تعبير بؤرة السرد[١] ، وقد اختزل (تودوروف) الرؤى إلى اثنتين الاساس فيهما مدى ظهور الراوي في السرد والرؤيتان هما :

١ . الرؤية من الداخل : وتتميز بان الشخصية لا تخفي فيها شيئاً عن الراوي أي ان الراوي يعرف كل شيء عن الشخصية .

٢ . الرؤية من الخارج : وتتميز بان الراوي فيها لا يعرف شيئاً الا القليل وهو يقتصر في روايته على وصف حركة الشخصية ونقل اقوالها[٢] .

وكان التجديد والتطور من السمات التي تمتاز جميع مفاصل الحياة وهذا ما وجدناه منعكساً على الأعمال الروائية ففي روايات ماوراء السرد تطور حال الراوي وتغير وتبدل حيث نجد تغيراً جذرياً للماهية والوظيفة والشكل لأن الكتابة الجديدة انشغلت بـ ((قضايا الماوراء قصصية فهي رد فعل مضاد للواقعية التي لم تعد تمتلك عناصر القوة والتحدي والبقاء مما يجعلها متجددة مع قوانين التحول في النظم و الأنساق الادبية والمعرفية))[٣] ، ومع بروز الكتابة النرجسية في (ماوراء السرد) نجد أن نهاد التكرلي يذكر في حديثه عن الرواية الفرنسية الجديدة ان الراوي في الرواية الجديدة دائماً ما يذكرنا بماهية عملية الكتابة وبعملية خلق الرواية وطرح مشاكل السرد او ما يمكن صناعته باللغة[٤] ، فنجد الاعمال الروائية الجديدة تعكس روحاً وطرقاً جديدة كي تكسر الايهام والنسق التقليدي الذي كان مسيطراً على طابع الرواية العام إذ سعت الرواية الجديدة الى هدم القيم التقليدية التي حملتها الرواية القديمة ودافعت عنها[٥] . ونجد تدخلات الراوي متناثرة وحديثه عن ما يواجهه من مشكلات اثناء السرد هادفاً إلى ان يحطم مبدأ الايهام

---

[١] . ينظر : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، جيرار جنيت : ٢٠١ .

[٢] . ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ج ١ ، د.ط ، ١٩٩٤: ١٧٤ _ ١٧٥ .

[٣] . ماوراء السرد ماوراء الرواية : ٢٨ .

[٤] . ينظر : الراوية الفرنسية ، نهاد التكرلي ، ج ٢ : ٨٣ .

[٥] . ينظر : قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) : ١٠٤ _ ١٠٥ .

بالواقعية وفرض مبدأ آخر في جمالية التلقي مما يجعل القارئ يقظاً على الدوام ومتفائلاً و متسائلاً فنجد الراوي يطمح إلى تحقيق أكبر قدر ممكن من تماهي التجربة المعيشية مع التجربة الكتابية[١] .

وقد حدد (جيرار جينيت) وظائف الراوي انطلاقاً من وظائف اللغة التي حددها (ياكوبسون) وهي:

١ . الوظيفة السردية حيث يروي الراوي الحكاية

٢ . الوظيفة التنظيمية حيث يبرز الراوي من خلال تعليقاته على نص الحكاية وباختصار تنظيمه الداخلي .

٣ . وظيفة التحقق من الاتصال حيث يحرص الراوي على انتباهية القارئ وخلق التأثير فيه .

٤ . وظيفة الشهادة او الاقرار وتبرز بصمة الراوي وموقفه من النص .

٥ . الوظيفة الانفعالية حيث يعبر الراوي عن موقفه العاطفي والاخلاقي والفكري .

٦ . الوظيفة الايدلوجية او التأويلية حيث يقوم الراوي بالتفسير فيتدخل الراوي بصورة مباشرة او غير مباشرة للتعليق[٢] .

وعند خوضنا في عالم سعد محمد رحيم الروائي ونحن نبحث عن التجليات الجديدة لحضور الراوي بحلته الجديدة وهو يعلن عن حضوره المباشر ومشاركته الفعالة في الأحداث ، مثلما نجد الرواية نفسها تبين دوره وطبيعة عمله الذي أضحى جزءاً حيويا من رواية ماوراء السرد الذي يحاول كسر النسق التقليدي وتوضيح أن العمل الذي يقدم للقارئ هو عمل تخييلي ليس إلا .

ففي مستهل رواية (غسق الكراكي) يعلن الراوي الثاني (كمال) للراوي الاول (ابن عمه محمد) عن رغبته في كتابة رواية وهذه الرغبة التي لم يستطع (كمال) تحقيقها لظروف استشهاده في حرب الخليج الثانية، وعندها ستصبح مهمة كتابة رواية عن كمال من نصيب الراوي الاول ابن عمه (محمد) ونستطيع ان نرى هذه الرغبة عن طريق هذه المحاورة بينهما : ((**"حلم حياتي الكبير أن اكتب رواية" وحين لم**

---

[١] . ينظر : انماط الرواية العربية الجديدة : ١٤٠ .

[٢] . ينظر : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) : ٢٦٥ ، وينظر : نظرية السرد (من وجهة النظر الى التبئير) : ١٠١ _ ١٠٢ ، وينظر : معجم مصطلحات نقد الرواية : ٩٦ _ ٩٧ .

اعلن مدارياً دهشتي بابتسامة أردف "أجل فالرواية تساوي الحياة ومن لم يترك رواية قبل ان يموت كأنه لم يعش" ، قلت "ومن يترك رواية ؟" قال "آه من يترك رواية تقرأ وتحكى فإنه لا يموت أبداً"))[١].

وهو كما واضح في المقبوس السابق يجعل الرواية مساوية للحياة لأنها تضمن خلود الكاتب ، وتستمر الرواية في الحديث عن مشروع (كتابة الرواية) ونحن نلمح منذ البداية ان الرواية تتحدث عن رواية اخرى داخلها وتشير اليها وهو ما سيقوم الراوي بتقديمه عبر مقتطعات ضمن اطار القصة **((غادر كمال ولم يكتب روايته غير أن روايته المؤجلة تكتبني الآن ..... تفرض عليّ سلطتها الباهرة القاسية ..... روايته الوصية تستدرجني إلى مغامرة البحث عنه .كأنه على مسافة ممكنة منّي ، و ما عليّ إلا ان اسير باتجاهه ، أكتب هذه الرواية لأثبت أن كمالاً قد عاش ، وانه بمعنى من المعاني لم يمت . ولكن هل استطيع ؟ هل استطيع ان الملم هذا النثار ؟ ان ارمم تلك الثغرات كلها التي لاشك انه عافها لي ؟ ان ارتب الفوضى التي اعترف هو بانها فوضى في حقيقة الامر))**[٢] ، والراوي هنا يتحدث عن ثغرات كثيرة في مشروع الرواية التي سيكتبها ويعترف أنها مجموعة من الفوضى التي من الصعب ان تتحول الى رواية ويتحدث الراوي عن الشخصيات التي يحاول ان يؤكد صعوبة رسمها وإدخالها في الرواية كما يتحدث عن صعوبة رسم أبعاد شخصية (كمال) على الورق كونها شخصية متعددة الأبعاد وقريبة وجدانياً الى نفس الراوي **((مايقلقني هو كيف؟ بأية لغة وبأي منظور واستناداً الى أية قواعد للصنعة يمكنني أن ابتكر كمالا في الرواية ؟كمال الذي كان قريباً مني الى درجة لم أكن اعتقد اني بحاجة الى تجربة سبر دواخله لأنه هاهنا الى جانبي منذ سنين سحيقة))**[٣]

وتتخل الاضاءة السردية عن طريق الاسترجاعات جمع شظايا القصة الثانية فيعود (محمد) الى ذكرياته مع (كمال) الذي كان يتنبأ بموته فيدل (محمد) على مفتاح صندوقه الخاص الذي سيكون مكاناً لتجمع الصور والرسائل والمذكرات التي تشكل الهيكل الرئيس للرواية الثانية **(("هناك المفتاح" "ماذا؟" ، بين السعف الكثيف ... "ولماذا تفترض أني سأفتح صندوقك يوما ما؟" بات القلب يقرع الأضلع مثل سجين قديم ضاق ذرعاً بالجدران))**[٤]

---

[١] . غسق الكراكي : ٩ .

[٢] . م . ن : ١٠ _ ١١ .

[٣] . م . ن : ١١ .

[٤] . م . ن : ١٤ _ ١٥ .

وترد في الرواية مقاطع عن المجانين والبسطاء وسيئي الحظ فيضمنها (كمال) في قصته وهنا يتسائل الراوي (محمد) ((**ما الذي كان كمال يبحث عنه وهو يهمّ بالكتابة عن هاجك ؟ ماذا غير الوحدة ؟ وهل كان يعرف عن هاجك ما لم نكن نعرفه نحن ؟ أم تراه اقتنص معنى سرياً من تلك الحياة الوحشية المغلقة ؟ أم أنه أسقط تصوّراته عن نفسه وعن العالم على حياة هاجك ليستخلص معنىً وهمياً لم يكن يوجد إلا في ذهنه ، ساعياً إلى كتابة روايته من خلال رواية هاجك؟**))[١].

وعلى الرغم من كون الراوي (محمد) قد عاش مع (كمال) منذ الطفولة في غرفة واحدة إلا ان هناك اسراراً ومناطق مظلمة ظلت داخل (كمال) لم يستطع (محمد) الوصول اليها فمثلا حين يرى حبيبته يتساءل ((**من هي؟ من تراها تكون؟ وكمال لم يكلمني قط عن فتاة بعينها ، تعرف عليها في الجامعة وتجاوزت صداقتهما الحدود العادية**))[٢]، ويقف الراوي متسائلاً عندما يصنع الشخصية الروائية وعن مدى علاقتها بمرجعيتها والتاريخ الذي تعيش في ظروفه وعن الاحداث والمكان وينتهي الى نتيجة الصراع بين هذه الاشياء التي تخرج من خلال نبرة اللغة التي يتبناها الراوي ((**كأنني اكتشف الأوردة الخفيّة لهذه اللغة وأفهم نبضها ورعشة روحها .... وكمال وجود مقنع في الواقع والتاريخ فكيف يمكن أن يكون كذلك داخل رواية ؟**))[٣].

فالراوي (محمد) يريد ان يوضح صعوبة تجسيد شخصية (كمال) في روايته الثانية فهو وعلى الرغم من الحقيقة الصارخة التي تؤكد مقتل (كمال) في حرب الخليج الثانية على يد الامريكان عام ١٩٩١ إلا انه لا يستطيع ان يختزل الشخصية على وفق ذلك التصور ، لذلك نراه يتعرض الى حياة اليتم التي تعرض لها بعد احتراق اهله في دارهم ، وحبه غير الموفق لابنة عمه (سارة) وفقره و فشل تجارب الحرب التي عاشها اثناء دراسته الجامعية فنراه يعلن انه لا يستطيع الاحاطة بهذه الأشياء جميعاً فينتهي الى إقرار هذه النتيجة ((**وأنا أعرض حكاية كمال مع هذا العالم أجدني إزاء الأسئلة الوجودية الصارخة ، أسئلة الذات والحياة والحرية والآخرين والغربة والمصير والموت من وما الذي كان يرسم قدر كمال ؟ ولماذا اختار أن يقذف قنابله بدل أن يرفع يديه ليضمن العودة سالماً في يوم ما ؟ ... أتراه اختار في لحظة صافية وبوعي في ذروة صحوه أن يكون حراً عارفاً أنه حرا وعارفاً ايضاً ، ماذا يصنع بهذه الحرية؟**

---

[١] . غسق الكراكي : ٣٩ _ ٤٠ .

[٢] . م . ن : ٥٩ .

[٣] . م . ن : ٩٧ .

أليست الحرية في نهاية المطاف هي أن تقرر أنت مصيرك بشجاعة؟))[1] ونجد ان مجريات اللعبة الميتاسردية في رواية (غسق الكراكي) تنتقل الى الشخصية المحورية في الرواية حيث يكون الراوي حاضراً ومشاركاً في الخيال واللغة والاحداث والحوارات [2].

وتظهر شخصية الراوي في (ترنيمة امرأة... شفق البحر) عن طريق (سامر) بعد أن اطر روايته الاولى حول التقائه بـ (كلوديا) ابنة الإيطالي الذي على علاقة طيبة بـ (المافيا) في تونس وتقوم بنقله فيما بعد أوربا ، اما حكايته الاخرى فتدور في أزمنة الحرب مع ايران وامريكا حيث يعرض لنا شخصية البطل الذي فقد حبيبته (حنان) التي ماتت بالسرطان بسبب استعمال الولايات المتحدة اليورانيوم المنضب ، ونرى تقانات ماوراء السرد من خلال الراوي (سامر) الذي يغير في طريقة السرد ويعيد رسم الشخصيات ، وهنا نلمح تدخله المستمر في التساؤل والاعتراض والاقتراح بعد ان انتهت الحروب وعلى وجه الخصوص حرب الخليج الثانية التي التقى بعض الشخصيات التي حاربت فيها ليظهر من خلالها قسوة العالم والحضارة الغربية ولا انسانيتها تجاه مصائر البشر .

ولا ينسى (سامر) ان يعبر لـ (كلوديا) انه جاء الى تونس ((**"لأكتب".. ترن ضحكتها ضحكة قصيرة و صافية تفصح عن حيرة وشك ، "لتكتب ؟!!" ، "أجل كلوديا.. روايتي ، رواية أناي في العالم.. في مواجهة العالم"**))[3].وهنا نجد الراوي يعبر عن مشروعه في كتابة رواية باعتماد شبه كلي على واقع سيرة حياته الذاتية حيث تحدث عن المفارقات و الاسترجاعات وادخال احداث متخيلة لكي يجعل روايته تكتسب صفة تؤهلها الى ان تدخل فضاء السرد ، إذ يشترك الراوي (سامر) مع المؤلف في رغبة الكتابة والغوص في متاهاتها فالأفكار والشخصيات والاحداث حاضرة في ذهنه حيث يظهر قناع المؤلف وهو الراوي روائياً يمهد الى روايته التي يسعى الى كتابتها . ويعمل هذا التماهي بين المؤلف والراوي الى ان

---

[1] . غسق الكراكي : ٢٤٥ .

[2] . ينظر : في نظرية الرواية ، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت ، د.ط ، ١٩٨٩ : ٢٤١ ، وينظر : مستويات دراسة النص الروائي ، عبد العالي بو طيب ، مطبعة الأمينة ، دمشق ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٩ : ٨٠ .

[3] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ١٢ .

تبرز جوانب مختلفة وحقيقية وذلك لكسر السلطة المطلقة للراوي وعليه تبرز المواقف الفكرية المراد ايصالها من خلال هذا التنازع بين المؤلف والراوي[١] .

وهنا يجعل الراوي وظيفة ما يقوم به من قصص هو لمقاومة الموت ((**"إن في جعبتي قدراً هائلاً من الحكايات حكايات لا تنتهي وأنا أحكي لك لأثبت بأنني ما زلت أتذكر أي أنني ما زلت أعيش . كانت شهرزاد تحكي لتدرأ الموت فتلك الحكايات كلها ما كانت سوى مناورة ضد الموت فهي طوال الوقت كانت تخدع شهريار" ، "أتقصد أن الحكايات ما هي إلا خداع؟" ، "لا كلوديا الخدعة هي فعل الحكي في اللعب بالحكاية في الوقوع على كيفية سردها"**))[٢] ، والرواية التي ينوي (سامر) كتابتها تحوي اجواء الحرب وكأن القضية قدر لابد منه إذ تسأله (كلوديا) ((**"ستكتب رواية عن الحرب ؟"، "لا رواية يمكنني كتابتها ما لم تكن ضاجه بدوي الحرب" ، "في الحرب يموت الإنساني في الانسان" ، "ليس دائماً كلويا .. أحياناً يستيقظ هذا الانساني ويكبر ويصبح أعتى من أي شيء آخر"**))[٣] ، ثم يعلن الراوي رأيه في رواية الحرب التي سيق للاشتراك بها قسراً ((**تلك كانت حرباً لم نُستشر في خوضها ، بيد أننا خضناها**))[٤] ، ويظل هاجس الرواية يلح عليه في تسجيلها ((**هذه الرواية المريضة والحزينة التي تحتل إهابك وتومض فيك شعاع أمل اخير تخفق في صبها على الورق وتخشى ان تضيع منك فتكون قد اضعت كل شيء**))[٥] .

و يقوم الراوي بتوجيه النقد لطرفي الحرب التي تضمنتها روايته الضمنية وهنا يوجه اللوم للجانب الامريكي الذي يستعمل اليورانيوم المنضب الذي سبب سرطان حبيبته (حنان) ((**كم كان دقيقاً و بارعاً ذلك الطيار و هو يرسل صاروخه ؟ ينفجر الصاروخ في مكان ما يدمر او لا يدمر يقتل ربما وفي الوقت نفسه يبعث شيئاً عجيباً ضد حنان ، ذلك الطيار ذو الرطانة الشقراء سيتحدث لصديقته الفاتنة بفخر عما فعل وهما يحتسيان الشراب او يرقصان على انغام الجاز في مقصف بنيويورك او في ناد للقمار في لاس فيجاس او يمضيان الى فراش المتعة في فريجينيا ... لعل اسمه طوني او جون او جارلس او**

---

[١] . ينظر : الراوي في النص القصصي : ١٤٠ .

[٢] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ٣٢ .

[٣] . م . ن : ٤٠ .

[٤] . م . ن : ٤٠ .

[٥] . م . ن : ٤٦ .

مايكل ولعل صديقته مارغريت او كاترين او ليليان او نيكول ... هل لكي ينعم هو مايكل بنيكول عليه اولاً ان يحرمني من حنان ؟))[1] ، ويعود ثانية لينقض الصورة التي رسمها لمايكل ليرسم صورة جديدة **((مايكل الآن شخصية مختلفة ، شخصية في رواية ، ولد في اعالي برج الجدي ، لذا تنطوي جديته على شيء من السخرية و عدم الاكتراث . مات أبوه وهو في العاشرة تاركاً له قدراً معقولاً من الحرية والمال . اما امه السيدة إليزابيث فكانت تدعي ان دماً نبيلاً يجري في عروقها ، أنها تتحدر من عائلة ملوك حكمت أجزاء من أوربا طوال قرون))**[2] .

ويبرر الراوي لنفسه اختلاف شخصياته واجواء الرواية على وفق ما يروق له فيعود ليكسر الصورة السابقة بصورة جديدة ليصف (مايكل) من وجهة نظر اخرى تكسر استمرار الايهام بالقصة الواقعية لدى القارئ فيقول : **((اسمعي كلوديا أنا بصدد تأليف رواية ، والرواية كما تعلمين عمل تخييل ، لذا فإن من حقي ان اصور شخصياتي بالشكل الذي اشاء و لكن يجب ان تعرفي ان الخيال هو مقولة الواقع ايضاً ومقولة التاريخ لا شيء ينبع من العدم سأتخيل مايكل ذاك في طائرته ... لا تضحكي كلوديا لست ثملاً . طائرته على ارتفاع كبير . يرى الأرض تحته بقعة متموجة عجيبة على الرغم من أنه يميز النهر والطرق والبنايات إنه قريب من هدفه يحدده على الشاشة يضغط على الزر الناري فينطلق الصاروخ . يبتهج لمرأى النيران الصاعدة على خلفية من غروب فاتن ، وهو يحقق دورة حول اللوحة التي رسمها . هووووووو . يتلقى التهنئة من قائد سربه . _ رائع مايكل .... لقد كان مذهلاً))**[3] .

فالرواية كما يبدو قائمة على الخيال والراوي صانع الاحداث في فضاءات الحياة ومسرح الخيال ونجده يضمن روايته شخصيات التقاها او انها مستعارة لشخصيات ورقية فنجد نمو الرواية و اكتمالها ثم اندحارها الحتمي من خلال نهاية منتقاة من خلال تنوع الأحداث[4] .

وتبدأ رواية (مقتل بائع الكتب) بتلقي الراوي (ماجد البغدادي) اتصالاً تليفونياً يطلب منه البحث في مقتل (محمود المرزوق) وحياته ، وعلى الرغم من ظهور المؤلف (سعد محمد رحيم) في المتن الروائي كشخصية مستقلة إلا اننا نجد العلاقة بين شخصية المؤلف والراوي تأخذ مجريات عميقة على جميع

---

[1] . ترنيمة امرأة ..... شفق البحر : ٨١ .

[2] . م . ن : ١٠١ .

[3] . م . ن : ١٠١ _ ١٠٢ .

[4] . ينظر : السرد الروائي وتجربة المعنى : ٢٥٧ .

الاصعدة كالمهنة والمكان والزمان والاحداث الروائية ((**اعلمني الشيخ الغامض الذي رفض الكشف عن هويته عبر الموبايل انه كان يعرف المرزوق جيداً جداً وأنهما اختلفا لأسباب سخيفة قبل أكثر من عشرين سنة ، وانقطعت بينهما السبل منذ ذلك الوقت سألته عما يطلبه مني ، قال : أريدك ان تكتب كتاباً عنه وسأتكفل بنفقات نشره بطباعة راقية في بيروت**))[١] ، فجاء بناء الاطار العام للرواية على مشروع كتابة (الكتاب) ، حيث ينهمك بعدها الراوي في البحث عن تلك الشخصية ويبرر سعيه في مرات كثيرة لكتابة كتاب عن (محمود المرزوق) ويظهر الراوي (ماجد) ويدير الراوي دفة السرد وهو حريص على تكريس عناية خاصة لشخصيات الرواية حيث يعمد الى جعل نمط تفكير الشخصيات مقترناً بسلوكها ، وتنحو الرواية منحى بوليسيا اذ تقوم بتسجيل الراوي للأفكار واعطاء تسمية للكتاب هي(مقتل بائع الكتب) وفي اختيار هذا العنوان اتفاق بين الراوي والمؤلف لان حادثة القتل هي جوهر الرواية وحدثها الأكثر أهمية الذي ينفتح على جملة احداث متداخلة ومتشابكة فتميزت بالسرد البوليسي ذي الطابع التشويقي للأحداث ((**وسجلت بعض الافكار على جهاز اللابتوب في الملف الذي سأسميه منذ الآن بـ (مقتل بائع الكتب) لا بأس بحصيلة اليوم الاول .....**)) [٢] .

ويؤكد الباحثون أن من سمات بنية الرواية التي تحمل طابعا بوليسياً أن تكون مقننة وعليه فهي تسمح للقارئ المتمرس الاشتراك في التحقيق للتوصل الى الجاني والكشف عن وسائل حادث القتل التي يكشف عنها المؤلف في الفصل الأخير من الرواية[٣] .

وأثناء كتابة الرواية المضمنة (رواية ماوراء السرد) يفصح الراوي (ماجد البغدادي)عن ظروفه الشخصية التي تدفع به الى كتابة (الرواية = الكتاب) فيظهر لنا شخصية جديدة هي (فاتن) التي تؤدي دور الحبيبة والزوجة المحتملة ((**أيقظني جرس الموبايل في التاسعة إلاّ ربعاً .. تسلل همس فاتن إلى أذني منغماً منعشاً ... (صباح الخير) لم تصدق أنني مازلت في فراشي والمدينة هادئة**))[٤] ، ويكشف الحوار طبيعة الظروف التي تمر بـ (ماجد) للكتابة والمغامرة ((**إذن ليس من أجل المال ؟ _ من أجل**

---

[١] . مقتل بائع الكتب : ٦ _ ٧ .

[٢] . م . ن : ١٩ .

[٣] . ينظر : القصة البوليسية ، جوليان سيمونز ، ت: د . علي القاسمي ، (الموسوعة الصغيرة ١٣٩) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٤ : ٧ .

[٤] . مقتل بائع الكتب : ٢١ .

المال أيضاً .. لا أريد إظهار نفسي مثالياً جداً .. أحتاج إلى النقود أفكر بالزواج .... أنا الآن في الثانية والاربعين ولا أريد أن يفوتني القطار وهناك امرأة تنتظر))[١] ، ويستمر كشف الراوي مع تقدم السرد لعلاقته بـ (فاتن) وهي علاقة ثقافية تأسست في ظروف أكاديمية وثقافية ثم تسير هذه العلاقة بشكل منتظم و تصاعدي بتطور ونمو مع استمرار السرد .

ويوظف الراوي في سرد الاحداث والشخصيات المستوى الوصفي والتحليلي ونلحظ ان وجود بعض الشخصيات تتعلق بحدث معين تؤدي دورها وتنتهي لأنها في نهاية الأمر ترتبط بشخصية (محمود المرزوق) التي يبحث الراوي في تفاصيلها وهو يصف شخصية القاص (هيمن قره داغي) بقوله : **((يدخن بشراهة حين يتوتر ترتفع بارومتر حاجته للنيكوتين يصفف شعره على طريقة ألبير كامو او همفري بوغارت يحلق ذقنه وشاربه بعناية حد إظهار خطوط شيخوخة مبكرة على وجهه وهو ما يحصل بالضد من إرادته .. هذا لا يقلل من قوة الجانب الطفولي الذي فيه ... بشرته زيتونية مثل بابلو نيرودا لكنه لا يشبهه ... هو يشبه غجرياً إسبانيا يلبس قميصاً مشجراً ليظهر أصغر من عمره من النظرة الأولى تعرف أنه زير نساء او هكذا يحلم أن يكون))**[٢] .

فهو يسلط الضوء على شخصيات ترتبط بـ (محمود) وتحمل بعض اسراره ، وهذه الشخصيات تتحرك على وفق ما تحمله من خفايا عن المرزوق ويبرز صوت (محمود المرزوق) أيضا وهو الشخصية التي مثلت موضوع الرواية الثانية وهو يتبادل الادوار مع الراوي الاول (ماجد البغدادي) من خلال آلة التسجيل **((فينساب صوت المرزوق : وقلته لجانيت بباريس فيما بعد لكني للأسف لم اقله لامرأة في بعقوبة الستينيات ، وها انا اقوله لكم وعيناي تتكحلان بمرأى سماحة وجوهكم الكريمة .. ربما تتساءلون ودودة الفضول تنخزكم))**[٣] ، وهنا استطاعت الشخصية الروائية التحرر من سلطة المؤلف كي تكشف عن ذاتها وتخلق متلقٍ وجمهور ضمني لها ، و قد تداخل صوت الراوي الضمني مع صوت الراوي الرئيسي حيث شكل بنية لرواية (بوليفونية)[٤] .

---

[١] . مقتل بائع الكتب : ٢٢.

[٢] . م . ن : ٢٧ .

[٣] . م . ن : ٢٩ .

[٤] . ينظر : الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الادبي) ، فاضل ثامر ، الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ٢ ، ٢٠١٦ : ٢٩ _ ٣٠ .

وفي هذا اللون من الروايات ينسحب التنازع الذي بين الراوي والمؤلف الى تدافع بين الرواة فنجد جملة من المواقف الفكرية التي يحاول الرواة ايصالها[١] ، وهذا ما نجده في شخصية (محمود المرزوق) في رواية (مقتل بائع الكتب) ، إذ نجد آراء الرواة تتضارب في تحديد شخصيته ، فهو على لسان صديقه (مصطفى) ((**يستحق ان يخلد بكتاب ...**))[٢] ، بينما على لسان راوٍ آخر هو (الحاج منصور) ((**لي رأي قد يزعجك ، ولكن هذه الحقيقة .... العالم تخرب بسبب اناس مثل محمود المرزوق .. لا اقول انه يستحق مثل هذا المصير ، لكني لم اتفاجأ ، هو حصد ما غرسه والان يجادل زبانية جهنم**))[٣] ويكمل كلامه عنه قائلاً : ((**المرحوم كان ماجناً طوال حياته ، لكنه لم يكن شاذاً .. الحق يقال .. لو كانت الشكوى من امراة لصدّقتها ... المهم**))[٤] وهكذا فنحن نرى أن شخصية (محمود) تتطور وتنمو من خلال الرواة وتدافعهم بالآراء المختلفة حوله .

ويظهر لنا الاختلاف بين وجهة نظر الراوي المؤلف حول بعض القضايا ، فقد كانت للراوي شخصية مستقلة تختلف مع المؤلف من جوانب عدة في تقييمهما لقضاياهما الراهنة ، ويبدو ذلك من خلال الحوار الجاري بينهما وصوت الراوي وهو يفند آراء المؤلف بعبارات مثل هذه ((**وحده سعد كان يقتعد الارجوحة الحديدية ....**" **سألته من تقصد بالمثقف؟**" .... "**جيد يبدو انك تعرف ما تفعل تشبه تلميذاً يحفظ عن ظهر قلب**" ... "**ياصديقي اعتقد انك تتكلم عن الشبوط في مواجهة الحيتان**" ... "**ليس الامر الى هذه الدرجة من السوء**"))[٥]، وهذا الصراع مع المؤلف باسمه الصريح يمنح الرواية دلالة مفتوحة للقارئ و تمنحه سعة للتأويل حيث يكون الراوي شخصية مشاركه في الرواية ففي مستهل الرواية تبدأ بالبحث عن شخصية (محمود) فتبرز لعبة ماوراء السرد ويكون الراوي مشاركاً و ليس ناقلاً ، والمؤلف هو الخالق لهذا الراوي يحاول كشف الكينونة الحقيقية للقارئ عبر كتابة ما وراء السرد في الرواية .

وفي رواية (لما تحطمت الجرة) نجد سيطرة الراوي العليم الذي يقدم معلومات عن الشخصيات والاحداث حيث تبدأ حبكة الرواية باختطاف الاب واجتماع الاولاد في بيت العائلة وتأخذ الاحداث بالنمو

---

[١]. ينظر : موسوعة السرد العربي ، د. عبد الله ابراهيم . ج ٢ ، دار الفارس ، الاردن ، د . ط ، ٢٠٠٨ : ٢٢٥ _٢٢٦.

[٢] . مقتل بائع الكتب : ٩ .

[٣] . م . ن : ١٠٤ _ ١٠٥ .

[٤] . م . ن : ١٠٨ .

[٥] . م . ن : ٦٢ .

والتطور وكشف خفايا واسرار تنتهي بحادثة قتل ويتولى أحد الابناء (باسم) إدارة دفة السرد فهو يقوم بوظيفة تنظيمية الى جانب دوره المهم في سرد الرواية الثانية عن حياته الخاصة ، ويتخذ الراوي الطابع الوصفي في سرد احداث مجريات الراوية ويتخللها تحدث الراوي عن حياته الخاصة بما يشبه سيرة ذاتيه او جمع معلومات ((**أنت تعرف أباك جيداً تعرفه أكثر من الآخرين . أخذ نفسا آخر من سيجارته التي تكاد تنسحق بين إصبعي السبابة والوسطى و لم يعلق .... قالت : "إنه زمن سيء يا باسم" ، هز باسم رأسه كما لو أن وقع اسمه بدا غريباً في أذنيه .. كأنها خاطبت شخصاً آخر في المكان غير مرئي له**))[١] ، ويأتي وصف الراوي لنفسه ووجهة نظر الآخرين به وهو ما يمثل محور القصة الثانية ويظهر حديثه عن انشغاله في تأليف (مسرحية) ((**قال العجوز لا نراك في التلفزيون ، انا كاتب وممثل مسرحي ، نعم أفهم مع الجماعة التي تضحك الناس ، اختلج فم باسم وكأنه بصدد الاعتراض على ما قال الحمال العجوز بيد أنه سكت**))[٢] .

ونلحظ قوة دور الراوي في هذه الرواية وسيطرته على سرد الاحداث والغوص في التفاصيل الاخرى للقصة الإطار التي تغلف القصة المركزية المتمثلة باختفاء الأب ، فنجده يتكلم عن وجود علاقة محرمه بين زوجة أخيه (عاتكة) والشيخ (رفعت) زوج أخته فيحيل الى قصة عن علاقتهما التي سوف تنتهي نهاية مأساوية (("**لا تقولي لا .. الرغبة تؤلمني**" ، "**ومالها أمرأتك؟**" ، "**رغبتي فيكِ**" ، "**شيخ شاذ!**" ، "**لم اجبرك يومها على شيء كنت اقترح و توافقين**" ، "**أي رجل دين أنت؟**" ، "**ربنا يغفر ، ثم أنني لستُ رجل دين**" ، "**لا ترفع صوتك أنت فضيحة ... البيت لا يخلو**"))[٣] .

وتتحول قضية اختطاف الأب الى لعبة تشبه المسرحية التي تستهوي (باسم) الذي هو بالأصل كاتب مسرحي وممثل ، فالكاتب ينظر الى الاحداث الواقعية بإضافة أحداث خيالية وهذا يجعل القارئ يقف عند حافة التقاطع بين الواقع والخيال فيعبر الراوي عن ذلك بقوله : (("**بدأت اللعبة تستهويني**" ، "**كيف ؟ أية لعبة ؟**" "**هناك أمر ما خفي .. سرّ .. وإلا كيف تريدنني أن أصدّق هذه المسرحية الهزلية**" ، "**لم أفهم**" ، "**حكاية اختطاف ابي .. ان يطلبوا عادلاً لا غيره ليفاوضهم .. لو كانوا يريدون المال لطلبوه .. ماذا يهم ان كان من يتكلمون معه عادلاً او ممثلاً من الامم المتحدة .. ثم لماذا عليهم ان**

---

[١] . لما تحطمت الجرة : ٧ .

[٢] . م . ن : ٣٤ .

[٣] . م . ن : ٤٣ .

يفاضوا أي احد وجهاً لوجه .. عندهم الموبايل ، وهم بارعون في استخدام أجهزة الاتصال الحديثة))[١] ، ويستمر الراوي بمسرحة الاحداث وهو يرى المحاورة الحادة بين أخيه (عادل) وزوجته (عاتكة) **((انت مجنون .. إن لم تترك هذه البندقية ، اقسم انني سأعود الى بعقوبة" ، "لن تعودي الى أي مكان .. لم تنتهِ المسرحية بعد .. أسالي باسماً" وانفجر مرة أخرى بضحكته العصبية الجافة))**[٢] ، ونجد اعتماد هذه الرواية على تعدد الاصوات التي تزيد أحياناً على اثنين أو أكثر حسب ما تحتويه الرواية من حكايات تضمن وجود ما وراء السرد لإضاءة القصة الإطار، ومستوى التحبيك والتخطيب هذا يعني في المجمل الطرائق والكيفيات التي يبنى بها الكاتب عالمه الروائي ، كما أنها توضح كيف تفكر الرواية في ذاتها عبر مناقشة التفاصيل والوصف والنقد والتقويم وهذا الصراع نجده منعكساً بشكل واضح في تجارب الكتاب وصراعهم مع الذات والموضوع والكتابة فنجد ان التضمين وتداخل الخطابات هي ظواهر كتابية يحضر فيها البعد الميتاسردي[٣] .

وفي رواية (فسحة للجنون) نجد الراوي العليم يقوم بوصف المكان والزمان والاحداث كما نجد الاستشراف من قبل الراوي **((لعله أول ايام زمن عصيب ستقلب فيه الاحوال .. لعله نذر هول لا ندري إن كان أي منا عارفاً بعقابيله ، لكننا سنكتشف لاحقاً ان (حكو) والى حد بعيد كان يعرف))**[٤]، ويروي الراوي قصة (حكمت) الثانية التي تكون بدايتها الحرب العراقية الإيرانية ، ومغادرة الناس من البلدة وبقاء (حكو) الذي كان معتقلاً في دوائر المخابرات الى أن فقد عقله في البلدة **((فوجئ برجل يناديه من داخل زقاق معتم "حكو لِمَ لِمْ تذهب معهم ؟" انشرحت اساريره . "لم تذهب إذا .. انا قلت هناك من لن يذهب .. عادل العصفور لن يذهب" وشرع يصفق .. قال عادل العصفور "لكننا سنرحل غداً يا حكمت ... اليوم لم احصل على سيارة بقيت عدة عائلات سنغادر غداً جمعينا . عليك انت ...." زفر بحرقه و قد عاودته خيبة الامل "علي ان ابقى"))**[٥] .

---

[١] . لما تحطمت الجرة : ١٢٠ .

[٢] . م . ن : ١٦٠ _ ١٦١ .

[٣] . ينظر : أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية ، لجميل حمداوي انموذجاً ، مجلة ابو ليوس ، العدد الثامن ، جانفي ، ٢٠١٨ : ١٤٣ _ ١٤٤ .

[٤] . فسحة للجنون : ٥ .

[٥] . م . ن : ١٨ .

ويستمر الراوي بسرد الاحداث فتظهر الشخصية الثانية لـ (حكمت) تمهيد للقصة الاولى ((**ومنذ ذلك اليوم احتفظ الحاج لمواجهة أي طارئ بدفتر الخدمة العسكرية وبهوية الاحوال المنية الخاصّين بعامر الذي غدا اسمه بين الخاصة والعامة في هذه البلدة حكمت**))[١]، وتتداخل القصة الثانية بالقصة الاولى من خلال سرد الراوي وظهور شخصية الدكتور (راسم) فهو شخصية كانت متواجدة بالقصة الثانية ((**"كيفك راسم .... أمازلت تقرا كتب سلامة موسى وعلي الوردي ، وتكتب شعراً رديئاً؟" تفرّس الدكتور راسم في وجه حكمت .. لمعة عين الرجل المجنون وابتسامته اعادته سنوات الى الوراء ، قال "من؟ عامر؟" ، "لا قايضت الشيطان باسمي .. منحته شيئاً واعطاني اسماً آخر .. انا حكمت يا راسم ، و هنا يدعونني حكّو"**))[٢]، والراوي يبرز الجانب الآخر العميق لشخصية (حكو) ويوضح الجانب الثقافي والفكري ويبين ان شخصية (حكمت) متعددة الأبعاد فالراوي يبتعد عن الوصف الخارجي للشخصية وينقل انفعالاته وتصوراته ((**احتسى ما في كاسه واشعل سيجارة ثم تناول ورقة من تلك المتناثرة حوله.. كان فيها صورة لوحة .. قال "انتم تحرقون بيكاسو"، سأل العسكري ذو الخطين الاسودين "ومن يكون بيكاسو؟" قال الجندي "ابن خالته" ، واستغرقوا بالضحك .. اعاد حكمت ما قال "انتم تحرقون بيكاسو" ، قال الجندي "الحرب هي التي ستحرقنا جميعاً"**))[٣].

ويتناوب الراوي والشخصية الرئيسة (حكو) سرد القصة الثانية بطريقة إخبارية وهنا نلحظ تعدد الرواة في سرد اخباري ليتحدث عن شخصية (حكو) في القصة الثانية ((**"لم تحكِ لي قط عن ابيك وامك عن عائلتك" ، "ابي عسكري متقاعد سكير لم اره منذ سنة .. امي ماتت وهي تلدني .. اخي عامل في شركة باتا .. اختي مطلقة ، تشتغل خياطة لتعيل نفسها وابنتيها في المدينة (ع) .. كما ترين لست ابن حسب و نسب" ، ركزت نظرها بعينيه "عامر ، هذا كله لا يهمّني .. تهمّني انت .. لم اتوقع منك هذه الدرجة من الصراحة**))[٤] .

ونجد الراوي يتمرد ويسرد نقطة التحول في حياة شخصية (عامر) ((**ومنذ وجد نفسه في هذا الجب اللعين الخانق والعرق يتصبب على جبينه على وجهه ورقبته وظهره وصدره وساقيه ، وينحدر .. حلقه**

---

١. فسحة للجنون : ٢٢ .
٢. م . ن : ٣٨ .
٣. م . ن : ٦٦ _ ٦٧ .
٤. م . ن : ٩٣ .

جاف لسانه قطعة جلد يابس وعطشه لا يطاق حاول ان يبلل لسانه بقطرات من عرقه كانت مالحه زادته عطشاً وألماً في البلعوم وظل يفكر بالماء يحلم بالماء بالنهر السريع تلتم على ضفتيه بيوت المدينة))[١] ثم يستبق الراوي الأحداث في القصة الثانية بنظرة استشرافيه لما سوف يحدث ((**لثلاثة اسابيع سيدخل حكمت في طور الصمت الحادّ والكآبة))**[٢] ، ويقوم الراوي العليم بتسريع الاحداث ليمهد الى دخول (نهلة) حبيبة (عامر) الى البلدة (س) لتلتقي به ((**سيمضي اكثر من شهر قبل ان يوافق رئيس التحرير على ارسال فريق صحافي الى البلدة (س) وفي هذه الآونة ستنشغل نهلة بضعة ايام مع فاجعة عائلة خالتها التي فقدت خلدون .. عصر يوم مغبر .. ستبكي نهلة هناك طويلاً))**[٣] لتبدأ أحداث القصة الثانية التي تبين ان الاعتقال والعنف الذي مارسته الدولة بحق (عامر) هو من أدى الى جنونه وظهور شخصية (حكو) في القصة الإطار/الأولى و ما يحدث بينهما من تقاطعات وتبادل في وظائف السرد فالقصة الثانية تفسر جميع أحداث القصة الأولى .

وفي رواية (القطار الى منزل هانا) التي نجد في بدايتها الراوي (رمزي) وهو بطل الرواية والراوي المركزي يتوجه الى مخاطبة القارئ الافتراضي ونجد الكاتب يشير للراوي ويضع اسمه في المستهل في بداية كل فصل او مشهد ((**فارقتها و لم التق بها لما يقرب من الاربعين سنة ... انشغالي حول طبيعة العلاقة و نوعها ان كانت حباً او لم تكن هو سؤال اول صعب ، ربما ليس بالمقدور ابداً الاجابة عليه))**[٤] ويستمر (رمزي) بسرد احداث الرواية ليمهد الى اول لقاء له بـ (هانا) وهو ما يمثل أحداث قصته الثانية التي تتولى شرح وتوضيح ما يحدث له في قصته (الإطار/الأولى) والتي يتولى فيها البطل نفسه (الراوي) سرد الأحداث ومقابلة القصتين ((**يأتي القطار الاول بها من قلب ليلٍ كل ما فيه ساكنٌ فاتر لم اكن متحمساً حين طلب مني المستر ديفيد بما يشبه الامر مرافقتهما هو وزوجته الى المحطة .. كانا منذ ايام يتحدثان بلا انقطاع عن هانا وصديقها اللذين سيأتي بهما قطار الساعة الرابعة فجراً))**[٥] ، ثم ينتقل الراوي عبر الازمنة وهذه الانتقالات تتضح من خلالها لعبة ماوراء السرد التي يقوم بها الكاتب بشكل متقن ((**على الرغم من انني لم اكن اعرف ما الذي سيحصل حقاً حين التقي بها؟،**

---

[١] . فسحة للجنون : ٩٩ .

[٢] . م . ن : ٢٢٤ .

[٣] . م . ن : ٢٤٦ .

[٤] . القطار الى منزل هانا : ٢١ .

[٥] . م . ن : ٣٠ .

هانا فكرة ، بيد انها ليست فكرة مجردة .. ليست اية فكرة .. هانا جمال يحلق منذ تسع وثلاثين سنة في اهابي))[١] .

ويتحدث الراوي عن رواية نسجها في عقله وهذا ما يجعلها تتماهى مع رواية المؤلف فالراوي (رمزي) هو شخصية فنية نسجها الكاتب وهذه الشخصية الورقية تتمرد على المؤلف لتنسج قصتها الخاصة **((الحكاية التي طالما نسجتها بخيالاتي وسقتها في مسارات درامية لا تحصى ، اريد لها نهاية ما نهاية على ارض الواقع الصلب القاسي .. ان اخرجها من زمن السرد المتخيل وادعها للزمن المعيش يفعل بها ما تستحق ..إذ ذاك فقط قد تصبح لدي فرصة للتحرر.. فحقاً اريد الانعتاق من سطوة هانا من شغفي المرضي اليائس بها من لعنتها))**[٢] .

ويتبين من حوار الراوي (رمزي) مع زوجته (سمارة) ان ظل شخصية (هانا) كان يرافقه طيلة حياته حيث اخذ يعبر عنها بلعنة لا تكسر ولا تنتهي **((فاجأتني سمارة و كنا عبرنا عقدنا الرابع بالقول "ألن تحدثني عنها ابداً؟" ، "من؟ عمن تتحدثين؟" ، "عن تلك التي اضعتها قبل ان تعثر عليّ" ، بنبرة جافة عالية قلت : "لا ادري ماذا تقصدين" ، كذبت .. وكانت تعرف انني اكذب .. لم تقل شيئاً .. ضحكت .. اكتفت بضحكة صافية لا شماتة فيها ولا لوم))**[٣] .

ثم يتحول سرد الأحداث التي تروى عن طريق (هانا) حيث يتم تبادل الادوار بين أكثر من صوت راوٍ ، فالكاتب يستهل بالإشارة الى اسم الراوي **((في الستينيات عبثت كثيراً .. اردت اني ارتوي من ماء الحياة ولست نادمة .. هذا الشرقي يظن ان مضاجعتي القديمة له وباحتمال انها حصلت تركت اثراً في ذاكرتي ونفسي .. سخف .. هو لا يدري أي شيء ومن اين له ان يدري عن تلوث علاقتي مع سام في الهند حين ضبطته يعاشر فرنسية))**[٤] ، وتستمر (هانا) في سرد الاحداث من وجهة نظرها ونجد تعدداً للرواة ويتولى كل منهم رسم الشخصيات والاحداث بطريقته الخاصة .

---

١. القطار الى منزل هانا : ٣٣ .
٢. م . ن : ٣٤ .
٣. م . ن : ٥٥ _ ٥٦ .
٤. م . ن : ٥٧ .

وتبرز مرة اخرى اللعبة (الميتاسردية) في حديث الراوي (رمزي) عن افكاره حول تأليف كتاب ((**"القانعون بليدون وحمقى" ، "ربما أكيد .. نعم" ، "فكرت ذات مرة ان اؤلف كتاباً" ، "لم يفت الاوان بعد"**))[١]، ويقوم الراوي يعرض مشاكل الكتابة التي يواجها الكاتب بلسان الراوي ((**اخبرتني ان الحبكة في روايتها تستعصي عليها، وصلت نقطة حرجة ولا تستطيع معالجتها المشكلة التي تعانيها في الكتابة تتركها ثائرة الاعصاب .. قالت ان ما يعوقها ليس الأسلوب وانما مسار الحدث**))[٢] ، ثم يعاود (رمزي) الحديث عن كتابه وكيفية ايجاد عنوان مناسب لروايته ((**افتح حقيبتي واستل كراستي ذات الجلد البني والاوراق البيض غير المخططة .. في الصفحة الاولى ادون اسمي بالقلم السوفت الازرق و افكر بعنوان ما .. لا بأس ان اقع على عنوان ان يمكن تغييره في ما بعد (بالقطار العائد الى منزل هانا .. القطار الخارج الى ليل هانا .. القطار الاخير الى ضاحية هانا) .. هي نزوة ان اجعل كلمتي (قطار هانا) في العنوان .. لا عليّ ارجاء هذه المسألة الآن .. المهم من أين علي البدأ ؟ من أي مشهد ، من أي نقطة في مسار الزمن**))[٣] ، ونستطيع ان نلمح الحيرة لدى الراوي في اختيار عنوان روايته وبما ان الراوي هو قناع يتقنع به المؤلف نجد ان اختيار العنوان وصعوبته يتماهى فيه صوت المؤلف والراوي وعند استمرار الراوي بالتساؤلات نستطيع تمييز الصراع القائم بين المؤلف والراوي((**وهل ما سأكتبه يدخل في خانة السيرة الذاتية ام الرواية ام الرواية السيرة كما يحلو لبعض النقاد ان يسموا صنفاً من الروايات تمزج بين الوقائع الحاصلة و التخييل**))[٤] .

اما في رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) فنجد استقلال المؤلف الحقيقي عن الراوي وشخصيات الرواية فكانت شخصية (علاء البابلي) وهو الراوي والشخصية الرئيسة لسرد الأحداث في الوقت نفسه ، إلا أننا لانستطيع أن ننكر ان شخصية الراوي تحمل شذرات من شخصية المؤلف الحقيقي ((**والفيتني اقف انا الاخر نعم طالب دكتوراه ، في الاقتصاد السياسي**))[٥]

---

١. القطار الى منزل هانا : ٧٢ .
٢. م . ن : ٧٥ .
٣. م . ن : ٢٠٩ .
٤. م . ن : ٢٠٩ .
٥ . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ٤ .

ويقوم الراوي بأداء دور المؤلف حيث يسرد المجازفة بعملية كتابة رواية وانه ليس روائياً محترفاً حيث يجعل الأحداث في المنطقة الوسطى بين الواقع والخيال مما يجعل القارئ في حيرة من واقعية النص من عدمه ((**اجازف بكتابة رواية وما انا بالروائي المحترف واعذروني لأني لا استطيع الا ان اكتب تلك الحكاية مستعيراً شكل وتقنيات فن الراوية بعد ما قرأت كل نجيب محفوظ وفؤاد التكرلي ونصف ديستويفسكي وفوكنر واشياء لا تحصى لأخرين ، وفي اية حال انها حيلتي او حيلة اللغة التي يتخللها زمن افتراضي لايعلم حتى الشيطان شيئاً عن مساربه ، فتنفلق اقصد اللغة وتتناثر هكذا في جمل مبرقشة ومسرودات**))[1].

ونجد الراوي يتحدث عن حكايته مع (رواء العطّار) واختلاط الواقع بالأحلام ((**اكتب متوسلاً في البدء ، الذاكرة القابلة للشطط والتي لا يعول عليها تماماً ، فليس لديّ ارشيف من اي نوع يتعلق بحكايتي مع رواء العطار و ضحاياها .. لا رسائل ولا يوميات ولا مذكرات ، ولا حتى محفوظات نصيّة او صوتية في جهازي اللابتوب والموبايل الخاصين بي ، بعد ان هوجما معاً ، في غضون اسبوع واحد ، من قبل جيش عرمرم من الفايروسات الخبيثة الفتّاكة والذي قضى على كل شيء يتعلق بها بلمح البصر ، اعرف انني ساتعثر في فيوض احلامي و كوابيسي وتخيلاتي واوهامي ذكرياتي ، وقد تموّه البلاغة وكذلك مصدّاتي الدفاعية اللاشعورية ، وجه الحقيقة ، اذا ما زعمنا (مجازاً) ان للحقيقة وجهاً ، او ان لها ، اذا الشخصي (بما يتعلق بحكايتي) وجوداً موضوعياً .. وقد تظهر حكايتي معها اشبه ماتكون بكتلة ظلام كثيفة احاول عبثاً ان اجرحها ببروق ضوءٍ لا تستقيم على حال وبروق الضوء هي عباراتي التي اختارها لأسبك منها ما قد يكشف بعضاً مما حدث ، وهو ليس بالشيء اليسير على أية حال**))[2]، وهنا نجد الراوي (علاء البابلي) الذي يقع في دوامة غرام امرأة قلبت حياته ، ونجد سرده للأحداث يوهم القارئ باستقلال العالم المتخيل عن تفاصيل حكايات (رواء العطار) التي يحكيها ، وان الراوي قد عاش تفاصيل القصة الأولى ثم انطلق باحثاً في حكايات (رواء) الأخرى ، وهذا ما سعى اليه المؤلف (سعد) وهو اتقان الاختفاء خلف الراوي واستقلال هذه الشخصية الورقية ويستمر الراوي بسرد الاحداث التي تخللتها تدخلات المؤلف ومخاطبة القراء ويذكر الراوي شخصية الدكتورة (حنين) التي ترمم الخراب الذي خلفته شخصية (رواء العطار) ((**هل يمكن ان تكون الدكتورة حنين بديلاً عن رواء العطار**

---

[1] . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ٢١ .

[2] . م . ن : ٣٩ .

؟ هل ساقها القدر اليّ في هذا الوقت تحديداً لأجل ان ترمّم الخراب المؤسي الذي خلفته في رواء العطار؟ ولكن ماذا اعرف عنها؟ ربما هي مرتبطة في علاقة مع احدهم ، ربما كانت مخطوبة ، ومن قال انها غير متزوجة؟ لماذا اسعى لقصة اخرى مخيبة قبل ان تنكأ جروح قصة رواء العطار؟))[١] .

ونجد الراوي (علاء البابلي) وهو يستقصي ويبحث في حكايات غرام أخرى مشابهة كانت بطلتها (رواء العطار) التي كانت في كل مرة تستبدل اسماً ما مثلما تستبدل حبيباً من مستوى ثقافي ما ، في مغامرة أشبه بالمتاهة أو الحبكة ذات الطابع (البوليسي) وهو يبحث عن هذه المرأة اللغز التي تقدم مثالاً للمرأة التي لايمكن أن تكتفي بحبيب واحد ، وهي الفكرة الأكثر إلحاحاً التي حاول المؤلف ترسيخها في روايته **((ولم اشغل نفسي باستقصاء مدلول هذه الكلمة التي استعيدها الان في خضم تفكير عميق مشوب بالحيرة .. اعتقدت في ذلك اليوم انها تقصد بدافع الغرور ، ان تضيق اسمي الى اسماء الذين اعجبوا بها و عشقوها مذ تفتقت براعم انوثتها وهم لا شك كثر لم يتوه اي من اولئك الاربعة غيري الواقعين تحت تأثير سحرها .. كانت تؤسس نوعاً من جمعية سرية هي عميدها ومحورها واضعة اسماء عشاقها المختارين في لائحة خاصة لتشعر بالزهو و السلطة ليس إلا))**[٢].

مما سبق نجد حضور الراوي فاعلاً وهو يقص أحداث القصة الثانية التي تتولى تفسير وإيضاح القصة الأولى أو أنها تتقاطع معها أو ترتكز على بناء فكرة فلسفية أو أدبية ما يحاول الكاتب إظهارها للوجود عبر تمثلاته السردية ، وهذا الحضور يمثل واحداً من المرتكزات المهمة التي يعتمد عليها "ما وراء السرد" في إظهار الصراع بين القصتين الأولى والثانية ودور الراوي في أخذ موقعه المميز في سرد أحداثها ، ورأينا تماهى صوت المؤلف مع الراوي حيث تظهر تدخلات الراوي بشكل متناثر ليوجه حديثه عن المشكلات وهو يهدف بهذا الى تحطيم مبدأ الايهام ويعلن عن حضوره ومشاركته الفعلية ويوضح ان ما يقدمه للقارئ هو عمل تخييلي ، فراوي ماوراء السرد يقص احداث القصة الثانية التي تتقاطع مع القصة الاولى فيظهر الصراع بين القصتين .

---

[١] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٨٣ .

[٢] . م . ن : ١٤٣ .

الفصل الأول

المبحث الثالث : القارئ

تميزت روايات ما وراء السرد بتوجيه الخطاب الى القارئ ، فإذا كانت الأعمال الروائية تتضمن وجود راوٍ فلابد من وجود قارئ يكون له دور موازٍ للراوي ، ويعرف جيرالد برنس القارئ ((بوصفه الشخص الذي يروي له النص ويوجد على الأقل مروي له واحد لكل سرد حيث يتموقع على نفس المستوى الحكائي الذي يوجد فيه الراوي الذي يخاطبه ويمكن ان يوجد اكثر من مروي له حيث يتم مخاطبة كلاً منهم بواسطة نفس الراوي))[١] .

اما رولان بارت فيؤكد على ضرورة وجود القارئ في كل محكي لأن العملية التواصلية لا يمكن أن تنجز من غير وجوده فيقول عن المتلقي او القارئ ان : ((المحكي بوصفه موضوعاً هو رهان على التواصل فهناك من يمنح المحكي وهناك من يتقبله ونعرف ان من يفترض وجوده داخل التواصل اللغوي كلاً من ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (انت) من طرق بعضهما وبشكل مطلق ولا يمكن بالطريقة ذاتها ان يوجد محكي دون سارد ودون مخاطب منصت او مستمع او قارئ))[٢]، لذلك فنحن نرى أنه عندما يؤلف الكاتب نصاً فهو يخطط في الوقت نفسه لكيفية قراءة النص ويكون لديه تصور ما عن طبيعة المتلقي المحتمل وعن هذا ينتج احتمالان؛ اما ان يوجه الكاتب القارئ بشكل شبه تام فيكون عند ذلك النص مقفلاً او أن يكون تصميم النص محتملاً لأكثر من قراءة واكثر من تأويل فعندها يكون القارئ امام نص مفتوح[٣]

وتأتي أهمية وجود القارئ او المتلقي لأنواع السرد كافة الواقعية منها والأسطورية وهي أمور يضعها المؤلف نصب عينيه عند شروعه في تأليف عمل ما فـ ((السرد بأسره سواء كان شفوياً ام مكتوبا وسواء أكان روي وقائع حقيقية ام اسطورية ،وسواء أكان يحكى قصة ام يروى سلسلة بسيطة من الأفعال في وقت محدد، فهو لا يفترض راويا واحدا او معينا بل يفترض قارئاً او مروياً عليه ، فالمروي عليه هو

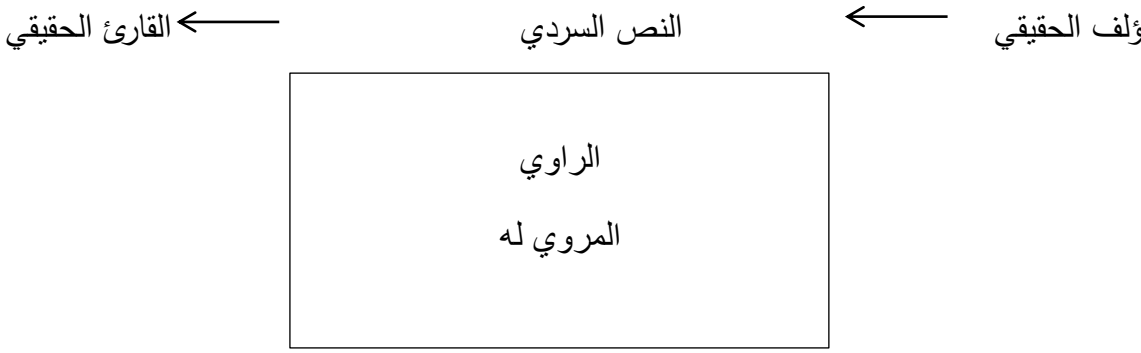
---

١. قاموس السرديات ، جيرالد برنس : ١٢٠ .

٢. الصوت الاخر : ١٣٠ .

٣. ينظر : معجم مصطلحات نقد الرواية : ١٣٠ .

شخص ما يخاطبه الراوي ويكون كلاً من الراوي والمروي عليه متخيلان))[١] ، ويرى الناقد (سيمور جاتمان) ان علاقة الراوي بالروى بالمروي له علاقة جدلية ، اما القارئ الحقيقي فيقف خارج النص السردي كليا شأنه شأن المؤلف الحقيقي[٢]



وفي الوقت الذي اكتفى (تودوروف) بالحديث عن الراوي والقارئ في العمل الأدبي بقوله : ((ان العمل الادبي هو خطاب في الآن نفسه اذ يوجد سارد يروي القصة وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي اليها))[٣]، نجد ان الدراسات الادبية والسرديات تعرضت لمسألة القراءة بمنظورين متعارضين جمعي وفردي فـ ((المنظور الاول يعنى بالقراء وتنوعهم الاجتماعي والتاريخي والجمعي او الفردي، ويتعلق المنظور الثاني بصورة القارئ بوصفه شخصية او بوصفه مروياً عليه، وهناك منطقة غامضة بين المنظورين هي ميدان منطق القراءة))[٤] .

ويُعد كايزر (kayser) ان القارئ والسارد معاً من العناصر المتلازمة والضرورية للعمل الروائي فالقارئ للرواية والمسرود له كلاهما من العناصر الفعالة للعمل الروائي ولا ينبغي الخلط بينهما فالأول حقيقي والثاني خيالي وإذا حصل بينهما تشابهاً كبيرا فذلك استثناء وليس قاعدة[٥]، ولذلك فمن البديهي ان

---

١. نقد استجابة القارئ (من الشكلانية الى ما بعد البنيوية) تحرير: جين ب . توميكنز ، ت: حسن ناظم ، علي حاكم ، مراجعة : محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، د . ط ، ١٩٩٩ : ٥١ .

٢. ينظر : الصوت الاخر : ١٣٢ .

٣. ينظر : م . ن : ١٣٠ .

٤. القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل) ، تحرير: سوزان روبين سليمان ، إنجي كروسمان ، ت: د . حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط١ ، ٢٠٠٧ : ٨٧ .

٥. ينظر : طرائق تحليل السرد الادبي : ٩٥ .

يفعل القارئ مضمونه للنص عبر سلسلة بالغة التعقيد من الحركات التعاضدية فيكون القارئ مشاركاً بحسب قرار القارئ التأويلي وهي بمثابة عملية ابداعية يجريها القارئ[١] ، وقد اتفقت معظم الدراسات الحديثة مع الاتجاه الذي يذهب بأن هناك ربطا بين دور القارئ وتشكل الحبكة في الرواية في السرد الحديث لأن القارئ هو الذي يمنح السرد حبكته التي هي عملية متشكلة داخل القارئ[٢] .

ويرى آيزر ((ان القارئ فرضية النصّ ولولاه لما تحقق النص اصلا فهو الذي يتيح له ابعاداً جديدة قد لاتكون موجودة فيه، وهذا القارئ لا يوجد في الواقع وانما هو قارئ ضمني تبدعه عملية القراءة ويتمتع بقدرات خيالية شأنه شأن النص التخييلي وهو قارئ منتج دائم البحث عن فجوات في بنية النص ليملأها))[٣]، كما وتجدر الإشارة في هذا الموضع الى أن حضور القارئ الضمني ليس حضورا حقيقيا بل هو حضور وهمي يجسد مجموعة من التوجيهات التي تخص خيال المؤلف لكي يكون تخييل المتلقي ممكن ادراكه حيث يكون وجوده مقترن بوجود النص[٤] ، ف ((القارئ ماثل في ذهن المنشئ زمن الأنشاء يعقد له حُيُك النطاق الذي لا يخرج عليه النص))[٥] ، أما طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي له فيرى الدكتور سعيد يقطين أنها قد تتقاطع حول ما يروى الى جانب أنها تتضمن تفاعلا بينهما وتواصلاً ، فالراوي هو الشخص المؤطر للخطاب الروائي وقد يحتل مواقع عديدة لكنه ليس هو الكاتب ، لأن الكاتب يتوجه بالخطاب للقارئ المتخيل اي القارئ الممكن وضمن هذه الحدود يمكن قراءة النص الروائي قراءة عميقة[٦]

وقد نحى (جوناثان كلر) الى ان للتلقي اربع مستويات مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له حيث تقوم المكونات النصية الداخلية وتشكيل النسيج الدلالي

---

١. ينظر : القارئ في الحكاية ، أمبرتو ايكو : ٦٢ –٦٢ .

٢. ينظر : الصوت الاخر : ١٥١ .

٣. معجم السرديات : ٣١٥ .

٤. ينظر : فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب في الأدب) ، فولفغانغ ايزر ، ت: د. حميد الحمداني ، د. الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، د. ط ، ١٩٩٥ :٣١ – ٣٢ .

٥. جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي) ، تأليف: شكري المبخوت ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، ، بيت الحكمة ، د. ط ، ١٩٩٣ : ٧٣ .

٦. ينظر : القراءة والتجربة ، د . سعيد يقطين : ٣٨ .

والتركيبي للنصوص الأدبية وكونه فعالية تراسلية تقوم على البث والتقبل والارسال والتلقي وبذلك تكون الابعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب[١] .

الى جانب هذا يمارس القارئ دوراً وهما وكبيرا في السرد المتخيل فهو العين التي تقرأ والذات التي تنفعل والكيان الذي يهتز ، وهذه الغاية القصوى لأي قاص او روائي والقارئ يتحول الى شريك في العمل المتخيل ويدخل الى عمل استراتيجية البرامج السردية بوصفه فاعلاً او عاملاً مسروراً على نحو حيوي[٢] .

وفي روايات ما وراء السرد يكون الحديث مباشراً للقارئ فلا علاقة له بتطور الشخصيات أو احداث الرواية التي تبدو في غنى كامل عنه[٣]، والقارئ هنا يمتاز بالذكاء فهو يستعرض الاحداث ويلتقطها من الناحية العقلية ومدى اتصالها بالواقع أو انعزالها عنه فالغموض عنصر اساسي في الحبكة فلا يمكن تقييمه من دون الذكاء والفطنة لدى القارئ [٤] .

ان العلاقة المفترضة بين المؤلف والقارئ تعتمد على مدى تأثير العمل بالقارئ فهو يقدم للقارئ منظورات متنوعة من خلال النص فالعمل الروائي يشبه الميداني الذي يشترك فيه القارئ والمؤلف في لعبة التخيل ، فإذا قام المؤلف بتقديم الرواية كاملة بتمامها الى القارئ فأنه لا يترك له شيئاً آخر يفعله وستكون النتيجة الملل ،لذلك ينبغي على المؤلف أن يقدم عملاً متجزءاً بطريقة يشرك فيها تخييل القارئ لتحقيق الأمور حسب قراءته تأويله وبذلك تكون القراءة ماتعة وفعالة وابداعية[٥]، وفي كثير من الاحيان نجد النص ينفتح ويهمل الميثاق السردي التقليدي فيكشف للقارئ الامكانيات اللامحدودة للنصوص السردية وهي تركب عناصرها وموضوعاتها وسط تيار متضارب فهي تتخذ الوقائع الواقعية الى جوار

---

[١] . ينظر : التلقي والسياقات الثقافية (بحث في تأويل الظاهرة الأدبية) ، د. عبد الله ابراهيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، دار آريا للنشر و التوزيع ، د .ط ، د. ت : ٩ _ ١٠ .

[٢]. ينظر السرد المفتون بذاته :١٨٨ .

[٣]. ينظر : الرواية العربية واقع وافاق ، محمد برادة ومجموعة من المؤلفين ، دار ابن الرشيد للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١ : ٢٠ .

[٤]. ينظر : اركان الرواية ، إ . م . فورستر ، ت: موسى عاصم ، جورس برس ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٤ : ٦٨ .

[٥]. ينظر : نقد استجابة القارئ : ١١٤ .

الوقائع المتخيلة فتنعكس في مرايا من دون ان تتخلّى عن وظائفها الدلالية وهذه الوقائع تتشظى وتتناثر في سياق النص ولكنها تعيد تنظيم نفسها لدى القارئ[١] .

وتعتقد (هيي ساوما) : أن تضمين التعليقات الانعكاسية الذاتية تخلق لدى القارئ وهم الدخول الى الحياة الحقيقية الى عالم الرواية فيخلق مستوى حكي جديد وقد لاحظ الذين قد نظروا الى ما وراء القص ان القارئ هو شريك دائم في صناعة المعنى فهو يساهم بشكل فعال وكبير في خلق معنى جديد وان اهم ما يميز كتاب روايات ماوراء السرد هو قدرتهم في جعل القارئ واعيا ومشاركاً فعالاً وذلك بألقائهم الضوء على القراءة وليس الكتابة لوحدها هي عمل تخيلي ابداعي[٢]، وتكون الفراغات التي تترك الترابط في النص هي من تجعله مفتوحاً بين المنظورات النصية وهي التي تستحث القارئ الى ان ينسق بين هذه المنظورات لأنها تغري القارئ الى ان ينجز عمليات اساسية تدخل ضمن النص فتحدث تحويرات في موقف القارئ تجاه ما هو مألوف او محدد وهذا يؤدي الى ان يتبنى موقفاً بصدد النص[٣] .

وتعكس المقاربات لدى القارئ حداً فاصلاً بين ما هو داخل النص وخارجه ، فتبرز من جهة قارئ مندرج في النص ومن جهة اخرى قارئ ملموس يمسك الكتاب بيده فالقارئ الاول مفترض ولا يعدو كونه دوراً راصداً اما القارئ الثاني فبإمكانه قبول النص او رفضه[٤] ، ولم يعد القارئ في روايات ماوراء السرد متقبلاً لسلطة الراوي سواء أكان منظوراً ام مخفياً وذلك بعد انقلبت الرواية وتحولت الى الاصوات المتعددة بوصفها وجهات نظر لمبدأ حواري[٥]، وقد شكلت فاعلية القراءة ، المهمة المركزية للنقد المنحدر حول القارئ فالمنطلقات والتوجهات الحديثة ترفض حصر المعنى بالنص وتميل الى الاعتقاد بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى[٦]، فالخطاب المباشر للقارئ يدخله في انتاج دلالة سردية ويشارك في صنع

---

١. ينظر : موسوعة السرد، ج٢ : ٢٢٦ .

٢. ينظر : السرد المفتون بذاته : ١٨٩ – ١٩٠ .

٣. ينظر : القارئ في الحكاية : ١٣٥ .

٤. ينظر : معجم السرديات : ١٣٥ .

٥. ينظر : سرد ما بعد الحداثة ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠١٣ : ١٤٧ .

٦. ينظر : نظرية التلقي (اصول وتطبيقات) ، د. بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط١ ، ٢٠٠١ : ٤١ .

الاحداث وتفتيح الوقائع والتدخل في مسار الحكاية وهذا يجعل القارئ يقف على ضروب السرد الكثيف[١].

وعند استجلاء دور القارئ في روايات سعد محمد رحيم نجد أنه لم يغفل فعاليته بل ركز عليه وجعله واضحاً للقراءة النقدية فنراه في رواية (غسق الكراكي) يحاول ان إشراك القارئ باستدراجه الى الدخول في عالم الرواية ليكسر الايهام التخييلي بواقعية العمل وهذا الأمر من تقانات ما وراء السرد المهمة ((**من هي مها هذه ؟ وماذا كان كمال يعني لها ؟ وماذا كانت هي تعني لكمال ؟ وهل من حقها ان تدخل في نسيج هذه الرواية؟ رواية كمال؟ وان دخلت فهل ستكشف لنا ، ما هو لافت ، من تاريخه وشخصيته؟ وهل ستأخذنا مها هذه ، الى افق صحيح ام انها ستضللنا وتشتتنا ؟**))[٢] .

ونجد صوت المؤلف يقحم القارئ في الاستنتاجات والتقنيات التي يستخدمها ليجعل القارئ يتعرف على صورة (كمال) كما أنه يوضح العمل الذي يقوم به المؤلف في رسمه لتلك الشخصية ((**وانا اؤسس شخصية كمال فكّرت ان يعرض جوانب من ذاته من خلال كتابة (وثائقه) لأتجنب قدر ما استطيع استخدام القناع .. لم ابغ ان انطق انا بدلاً عنه، ان امثّله.. اردته ان يمثّل هو نفسه كما شاء ، وان ينطق باسمه، على الرغم من انني لا استطيع في هذه الحالة تفادي التشتت الذي ستبدو عليه الرواية من خلال بثٍّ ما ترك في اوراقه وهي كثيرة والتي لا تلوح للوهلة الاولى ان ثمة جامعاً يجمعها ، ناهيك عما امارسه انا من انتقاء وتقديم وتأخير في هذا العرض ، والذي سيمنح قطعاً افق القراءة دلالات خاصة ومن يدري ، فلربما كان هذا التكتيك ضروريا ليتعرف القارئ مباشرة على صوته (صوت كمال) ويقع على مخابئ نفسه وما حوتها من افكار وانفعالات ومشاعر وأحاسيس وهواجس و رؤى و أحلام و كوابيس و تناقضات و إحباطات و آمال و أسرار**))[٣] .

ويتوجه المؤلف بخطاب مباشر للقارئ ويترك له حرية الاختيار من يكتب الرواية وكيفية كتابتها ((**الم يقل ان واحداً منّا (انا او هو) لا بدَّ من ان يعود؟ ، ما الذي كان يرغب ان يقوله عبر روايته؟ .. هل ما اقوله انا في ما اسمّيه (رواية كمال) هو الشيء ذاته الذي كان سيقوله هو لو بقي حياً يُرزق حتى الان ، وشرع بكتابة روايته اكان واثقاً من قدرتي على انجاز ما كان يحلم بإنجازه ،**

---

١. ينظر : موسوعة السرد، ج٢ : ١٩٣ .

٢. غسق الكراكي : ٥٠ – ٥١ .

٣. م . ن : ٩٧ – ٩٨ .

بالطريقة التي شاء ، وباللغة التي هي لغتي ؟ ام عليَّ ان ادخل كتاباته _ كما _ هي _ وثائق لا تمس في نسيج هذه الرواية ؟ .. وهذه .. أهي الرواية التي اريد او اراد هو كتابتها ، ام موادها وعناصرها ومفرداتها الأولية التي منها وعليها ستقام فيما بعد بنية الرواية ؟ ، واذا كانت هذه مجرد مواد وعناصر ومفردات فمن سيعيد كتابة الرواية فيما بعد ؟ انا ؟ ام انت ايها القارئ الصديق ، انت ايتها القارئة الصديقة؟))[1] ، وهنا نجد الخطاب يتوجه للقارئ ليشرح الصعوبة والحيرة حول كتابة الرواية ومن يكتبها أهو الراوي الاول ام (كمال)؟ والشروع بكتابة الكتاب الذي يخص كمال الذي اراد انجازه ولكن الموت قد اختطفه قبل تحقيق حلمه فنجد المؤلف من خلال الراوي يبين للقارئ صعوبة الكتابة والمشاكل التي تواجه المؤلف ثم يجعل للقارئ دوراً رئيساً في كتابة الرواية بعد ان وفر العناصر والمفردات التي تعين القارئ على اعادة كتابة الرواية .

وفي رواية (ترنيمة امرأة) نجد الراوي يأخذ دور المؤلف ويخاطب القارئ ويتوجه اليه بالخطاب من خلال (كلوديا) **((مايكل ونيكول شخصيتان في رواية مفترضة ، رواية لم تكتب بعد او انها تكتب في ذهني .. او انها تكتبني ، او ان راوياً ما يخلقهما ويخلقني في فضاء السرد على الورق ، او في ذاكرة الحاسوب وعلى شاشته .. انا ومن عرفتهم كلهم وحكيت عنهم، وايضاً مايكل ونيكول، مايكل ونيكول ، إلى اي مدى هما حقيقيان؟ ثم ما الذي اقصد في ان يكون امرؤ ما حقيقياً ، ولا سيما داخل الرواية؟ هل انت كلوديا حقيقية ؟ هل خالد وشيماء وحنان حقيقيون؟ هل انا حقيقي؟ هل عليّ ان اصدق هذا كله؟ وإذن؟ أيشاطرني الرأي قارئي الحبيب والمتعاطف؟ أم أنه يحمل في دخيلته بعض الشك مثلي تماماً ؟ هنا ، عبرك ، اخاطب قارئي ، كلوديا . فلنستأنف اللعبة بقلب الادوار وقلب الاسئلة من انا؟ ومن انت؟ ومن خالد وحنان و شيماء ومايكل ونيكول؟ من نحن جميعاً في هذا العالم؟ و ما هو هذا العالم؟ تلك الرواية التي ارغب بكتابتها هي محاولة ، ربما بشيء من الوقاحة و الغرور . محاولة في اثارة هذه المشكلة التي لا يعرف لها احد حلاً .))**[2] ، وهنا تبرز لعبة ما وراء السرد التي برع فيها المؤلف ، فنجد الراوي يتسأل هل هو شخصية حقيقية ام شخصية ورقية يخلقها الكاتب في عالم سردي متخيل ، ثم نجده يخاطب القارئ ويعترف انه شخصية في ذاكرة المؤلف او على ذاكرة حاسوب ويدخل القارئ بشكل مباشر الى اجواء الرواية ، وبهذا يكون المؤلف قد كسر الايهام لدى القارئ وأدخله في

---

[1] . غسق الكراكي : ١٤٩

[2] . ترنيمة امرأة .... شفق البحر : ١٠٩ .

فضاءات العالم الروائي وملاحقة الشخصيات والاحداث واستخدم لغة التشكيك التي لا تقبل بوجود حقائق ثابته .

ويعود المؤلف الى ان يخاطب القراء بشكل مباشر **((ستقولون انني أمارس فعل خداع .. ليكن أنا مخادع ويعجبني ان العب قليلاً ، او لعلني ارمي الى التخلص من ورطة تقنية ، او ربما ابغي تسليتكم .. انني اسلي نفسي ولا شك انني العب ، والفق ، وأخادع ، و ما اريده ، في النهاية ، هو ان اجرح الواقع .. ان انزع عنه القناع لأرى ماذا وراء.. قد اخفق لكنني احاول ، فلتحاولوا معي))**[١] فالمؤلف يحاول ادخال القارئ في عالم ما وراء السرد وجعله في حالة الانتظار وشده الى شخصيات الرواية فيحتم على القارئ اعادة تدون الوقائع والاحداث[٢] ، وعندما يقرر المؤلف إنهاء حياة بطل الرواية بعملية تشبه الانتحار نراه يستشعر دهشة القارئ الذي كان متابعاً لأحداث الرواية وكأنه يستبطن الاستغراب الذي ألقى بظلاله على القراء وكأنه يوجه خطاباً للقارئ وذلك بأن يختار النهاية التي تتناسب مع معرفته ووعيه الثقافي وان يسعى للحصول على نهاية اخرى**((يرسم البحار علامة الصليب مرة اخرى ، تاركاً خالداً في ذهوله و حيرته "لا ، لا ينبغي ان تكون النهاية هنا / هكذا"))**[٣].

ويستمر الصراع بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني فنجد المؤلف الضمني يخلق لنفسه جمهور متلقين يخاطبه ويحاوره **((ذلك النصل الذي احدث الجرح في ظلمتي المكينة العذراء . ملمس البرعم ذاك سادتي كان حارقاً وموجعاً قليلاً كثيفاً مبهماً ، وعلى قدر لا يحد من المعنى ، معنى ان تعبر الحاجز))**[٤]، ثم يتبادل الراوي الدور مع المؤلف فيكون مؤلفا ضمنيا لحكايته ويخلق لنفسه جمهورا مستمعا ومتلقيا يشاركه في القصة **((كنا نحكي ونحكي و نحكي .. كم كحينا ؟ اوه ، كم حكينا وما نزال ،ما نزال . اكان بالمقدور ان نستمر ونكون ، ان نحيا ونرحل ونأمل ونحلم من غيران نحكي ؟ لهذا انا احكي يا صاح ، فما الجدوى ان لم نحكِ ، وما المعنى ان لم تكن لدينا الحكايات ؟))**[٥].

---

[١]. ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ١٥٣ .

[٢]. ينظر : اثر الشخصية في الراوية ، فانسون جوف ، ت : لحسن أحمامة ، دار التكوين ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٢ : ١٩٢ .

[٣] . ترنيمة امرأة .... شفق البحر : ٢١١ .

[٤] . م . ن : ٢١٨ _ ٢١٩ .

[٥] . م . ن : ٢٤٠ .

ونحن نجد ان الرواية تحمل مرونة وقدرة على خرق القواعد السردية التقليدية حيث تبدل شكلها وتغير قواعدها وتأخذ القارئ الى ارض اخرى وذلك من خلال وعي القارئ فيختلط الخيال والواقع المعيش، وهكذا نرى أن الملاحظات و الهوامش التي يضيفها المؤلف تدعو القارئ الى مطالعة النص الروائي مرتين مرة للقراءة و مرة ثانية تدعوه الى الملاحظة والتدقيق[١]، فالمؤلف يخاطب القارئ العربي وليس القارئ العراقي فهو يضعها تحت عنوان اشارات ((**١ـ السعدية بلدة تقع الى الشمال الشرقي من بغداد تبتعد عنها مسافة ١٢٠ كم . ٢ـ نهر ديالى : احد روافد نهر دجلة يمر بأغلب مدن محافظة ديالى . ٣ ـ الديوانية : مركز محافظة عراقية جنوبية .**

٤ـ (مطر مطر حلبي) (مطر مطر شاشا) مقاطع من اغنية شعبية يرددها الاطفال في العراق عند سقوط المطر.))[٢].

وتميزت رواية (مقتل بائع الكتب) باحتوائها على مجموعة من المميزات الفنية والجمالية والثقافية فقد شغل المؤلف المتن الروائي بحضور شخصية المؤلف الحقيقي بوصفها جزءا من اللعبة الماوراء سردية وأعطى فرصة للقارئ او المتلقي لأن يكون شريكا في اللعبة الروائية فنجده يخاطب القراء لكي يرفع درجة الايهام عند القارئ الى حدود ما هو واقعي ((**وقبل ان يغلق الخط اساله فيما اذا لم يكن يمانع ان اذكره في كتابي باسمه الصريح .. يصفن اكثر من المعتاد قبل ان يردد جازماً : "لا ليس باسمي الصريح .. لا ارغب ان يهاجموني .. اقصد بعض الادعياء ، ثم سأحرج امام اقربائه ، لسنا في اوروبا" .. "الحاج منصور الهادي .. ليس هذا اسمه"**))[٣]، فـ (ماجد البغدادي) يخاطب القارئ بشكل مباشر ويخبره ان الاسم المذكور ليس هو الاسم الحقيقي بل هو اسم مستعار لأن (الحاج) طلب من الراوي (ماجد البغدادي) وهو الشخصية الرئيسية عدم ذكر اسمه الصريح فتلعب شخصية الراوي دوراً مهماً في سير الاحداث وتطورها وكشف الاسرار والخفايا المرتبطة بـ (محمود المرزوق) ، ونجد الراوي يقيم جسراً بينه وبين القارئ الضمني المتخيل حيث تظهر شخصية (المرزوق) تخاطب جمهوراً ضمنياً ((**قرقع الجمهور ضاحكين .. استمر : "في هذه الجلسة لن اخبركم ايضا شيئا عن ناتاشا وجانيت .. هذا امر من شأني**

---

[١] . ينظر : بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، ت: فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ : ١٢٢ .

[٢] . ترنيمة امرأة .... شفق البحر : ٢٤١ .

[٣] . مقتل بائع الكتب : ١١٠ .

وليس من شأنكم" ، قاطعة احد الحاضرين : "صار هذا من شأن التاريخ ولذا هو من شأننا" ، اجاب بحدة ظاهرة : "سحقاً للتاريخ ، التاريخ مثلما تقرأونه وتتخيلونه وتفهمونه ، لم أعد اؤمن به"))[1]، وهنا نلاحظ تكوين علاقة بين الراوي والقارئ حيث يجعل من القارئ المتخيل مشتركاً في الحدث ، فمن النادر ان يقاطع السامع الراوي ولهذا نجد المؤلف يتقن لعبة ماوراء السرد بحشر شخصية تؤدي دور القارئ او السامع وهذا مما أتاح للنص أبعاداً جديدة وقراءات متنوعة[2].

والخطاب الموجه الى القارئ بشكل مباشر من خلال الراوي ماجد البغدادي ليشكل ظهورا واضحا ليكسر الايهام السردي ((**هذه كلماته أعرضها لقرائي من غير أن أجري عليها أي تعديل او تحريف او إعادة صياغة سوى ما تقتضي سلامة اللغة ، وأخطاؤه اللغوية والنحوية قليلة جداً . وربما فاتتني بعض الأخطاء فلست خبيراً فطحلاً في النحو والإملاء .. إذن بقيت كتاباته كما دوّنها .. لكنني حذفت بعض المقاطع والصفحات .. لم أحذف أشياء مهمة .. ما حذفته لا يغير من فحوى ماكتب . ففي سبيل المثال حذفت صفحة كاملة مملوءة بالشتائم .. حذفت نصف صفحة كتب فيها (هههههههههه) طويلة .. حذفت مقطعاً يصف بها رجلاً متنفذاً بعبارات بذيئة .. حذفت بعض الأسطر هنا وهناك والتي حسبتها كسراً لسياق السرد و المعنى ، أو هي عبارات مفككة دوّنها في لحظات مزاج سيء . و أبقيت على تسلسل الكتابات بنسقها المتداخل كما اختارها هو . أي أن زمن الأحداث ليس خيطياً تتابعياً . أتراني قمت بما هو حق لي ؟ . نعم .. ألست المؤلف ؟))**[3] .

وفي (مقتل بائع الكتب) نجد المؤلف يترك القارئ مع عدة تساؤلات في نص مفتوح ويجعله مرتبطا بفوضى البلاد و ما يجري فيها من صراع فوضوي بين الجميع ، فيعمد المؤلف الى أن يسحب القارئ سريعاً الى حد فاصل بين الحياة في (براغ) والحياة على (ارض العراق) ويبحث عن الحلقة المفقودة بينهما من خلال حياة (المرزوق) التي قدمتها الرواية في مناسبات مختلفة بأفراحها وأتراحها فيجد نفسه يتوغل الى عمق الاحداث ويتجول بين حيوات الشخصيات الروائية التي تدور في فلك حياة محمود المرزوق ((**افكر بالرجل الهرم الغامض هذا .. افكر بالرجل الهرم ذاك ... اختلف مع المرزوق _ كما اخبرني في اول مكالمة له معي _ قبل اكثر من عشرين سنة .. في ذلك الوقت ، أين كان المرزوق ؟**

---

[1] . مقتل بائع الكتب : ٢٩ – ٣٠ .

[2] . ينظر : عالم الرواية : ٧٣ – ٧٤ .

[3] . مقتل بائع الكتب : ١٤٩ .

في باريس .. ليس ثمة ذكر لصديق عراقي للمرزوق في فرنسا كلها في كتاباته التي اطلعت عليها .. لكنه ذهب في أواخر مدة وجوده بباريس وهذه المرة الوحيدة التي غادر فيها فرنسا قبل العودة الى بلاده براغ .. وفي براغ التقى .. بمن ؟ أيمكن ..؟ لا .. لا .. غير معقول ، ولكن اية شعرة واهية تلك التي تفصل المعقول عن غير المعقول في حياة هذه البلاد))[1]، وهذه النصوص التي تكون موجه للقارئ تحمل لنصها ولقارئها تدقيقا وتحقيقا يدفعانه للقراءة والمتابعة فهي تحمل في طياتها وظيفة تفسيرية او تعليقيه او اخبارية وتقدم معلومات للنص تساعد القارئ على ان يكون قارئاً فعالاً [2] .

وفي نهاية رواية (لما تحطمت الجرة) يخاطب المؤلف القراء وهو يؤسس الى صنع جرة جديدة ويشير الى مشروع رواية يريد الانهماك به ويحاول أن يوصل فكرة للقارئ ان الحياة مستمرة وان انكسرت جرة فسنحاول نحاول صنع جرة اخرى **(("لا أدري يا أمنية .. لينا امرأة يستحيل نسيانها" .. قبل منتصف الليل كنت مشوشاً بسبب ما حصل لحظة خطر لي أن اتصل بها .. ترددت افكار غريبة خيطت دماغي غير انني في الواحدة تماماً ضغطت على ذلك الزر .. تأخرت في الرد .. كانت نائمة .. بصوت نعسان سألتني "ماذا تريد ؟" قلت لها : "انا في وضع لا يسمح لي ان اشرح لك الان اي شيء ، لكني اعتذر منك .. أنا قادم بعد اسبوع الى بيروت" .. سكتت طال سكوتها .. أنا أيضاً لم أنطق بحرف آخر .. كنت أسمع صوت تنفسها .. أخيراً قالت : "تعال وأقفلت الخط" ، "ستذهب الى لينا اذاً ؟" ، "إن جرى كل شيء على ما يرام ، سأعود بها الى بغداد" ، "أتراها توافق ؟" ، "أعول على حقيقة أنها في الأصل ما كانت راغبة بترك البلاد" ، يبدو أننا مجبرون على الانهماك في صنع جرة جديدة))**[3].

وفي رواية (فسحة للجنون) نجد تعليقات المؤلف التي تقتحم السياق السردي لكي يحرص المؤلف في ما وراء السرد على ادماج القارئ ومتابعته لسير الاحداث **((يناقشه الدكتور راسم كما لو كان صنواً له .. يعرفه منذ العام ١٩٧٣ يوم كان طالب سنة ثانية في اكاديمية الفنون الجميلة .. حينها كانا يلتقيان مع شلة من طلبة جامعيين من كليات مختلفة في مقهى البرازيلية أو البرلمان .. هذه معلومات لك عزيزي القارئ ، فهي سرية و خطيرة لا يعلم بشأنها اي شخص من سكان البلدتين (س) ، (ب) و**

---

[1]. مقتل بائع الكتب : ٢١٧ – ٢١٨ .

[2]. ينظر : عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص) ، عبد الحق بلعابد ، تقديم: د. سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط١ ، ٢٠٠٨ : ١٣١ .

[3]. لما تحطمت الجرة : ١٩١ – ١٩٢ .

سيحرص الدكتور راسم على أن لا يطلع عليها اي من شخصيات هذه الرواية ، وحتى حصول أمر مفاجئ لأسباب ستتكشف فيما بعد))[1] ، و يستمر في استدراج القارئ على الولوج الى العوالم السردية مع التحولات التي تطرأ في احداث الرواية فقد حاول المؤلف ان يجعل هذه التحولات ملازمة للقارئ عن طريق الراوي الذي هو قناع للمؤلف الحقيقي ((**إن كنت لم تدرك بعد ماذا يجري فارجع عزيزي القارئ إلى فصل (لصوص الحرب) في هذه الرواية لتعرف ان حكمت يتذكر تلك الليلة من أوائل أيام الحرب ، حيث تلقى ضرباً غير رحيم في سوق البلدة من لصوص أربعة وكسرت له سن .. هذا الرجل المرتبك الجالس بين اثنين يضعان عقالاً على رأسيهما ، هو واحد من اولئك الأربعة الاوغاد وعذراً لهذا التدخل من قبلي ، أنا الراوي غير العليم بكل شيء))**[2].

ويتوجه المؤلف عن طريق صوت الراوي بخطاب مباشر للقارئ منذ بداية الرواية فهو يجعل القارئ مشتركا في لعبة ماوراء السرد داخل رواية (الى منزل هانا) ((**الحب .. لا اقول انه اكذوبة ، ولكن ما هو؟ انه كأشياء اخرى مثل الالم ، مثل الرعب ، مثل القسوة ، مثل الحنان ، لا يمكن تفسيره ، لا يمكن الكشف عن مغزاه ، وهي ظاهرة كأخريات ، كفصول السنة ، يأتي ويذهب، هو جزء من تلك الدورة السخية التي تصنع الحياة ، ويبقى غامضاً كالحياة تماماً، تعيش معه وبه ولا يمسك جوهره النقي بالكلمات ، فاللغة قاصرة . ثم من قال لك ان ثمة جوهراً نقياً للحب .. لكن سأعلمك على اشارة اسمها قصة ، وانا أعني في هذا المقام امرأة بعينها اسمها هانا ، فارقتها ولم التق بها لما يقرب من الأربعين سنة))**[3] فنجد الراوي في المقبوس السابق يخلق رابطا بينه وبين القارئ وهو يمهد للرواية ويعطي اشارة عن محتوى قصته مع امرأة تدعى (هانا) ويعاود توجيه الخطاب للقارئ فيقول : ((**ستسألني وماذا عن الاحلام؟ وتقصد احلام المنام ان كنت تراها مرات كثيرة لأنك تفكّر بها.. حسناً سأسرُّ لك بشيء ، ما كنت لأتصور ان احكي عنه لأي احد ، لكن هذا اليوم ، ليس كأيِّ يوم .. اليوم اخرجني اولادي من مشفى (royal free london) واين ؟ في المدينة التي لها علاقة بحكايتي !! ، ولماذا تكون للندن ميزتها في حكايتي ؟ سأخبرك حتماً لا سيما انني في فترة نقاهة تعديت ازمة قلبية اخرى وبعدها اكد الطبيب ان لا حاجة لاستبدال الشرايين التاجية ويكفي بعد اجراء عملية القسطرة الثانية الالتزام بالدواء**

---

[1]. فسحة الجنون : ٣٧ .

[2]. فسحة للجنون : ٢٠٦

[3]. القطار الى منزل هانا : ٢١ .

و نوعية الغذاء .. أما لماذا اخبرك انت ؟ فلأنك لا تعرفني ولن تتأكد أبدا ان كنت وجدتُ حقاً الازمنة والأمكنة التي أدعيها))[1]، فهو يلجأ الى شد القارئ بوعي سردي عال من خلال تقانات ما وراء السرد الى منطقة متوسطة بين الواقع والخيال حيث يقف القارئ مأخوذاً في حيرة وذهول فيصبح جزءاً من النص الروائي .

ويعاود خطابه بصوت الرواي (رمزي) فهو يقوم بتعريف هذه الشخصية ويخاطب القارئ ويخبره بأنه شخصية خيالية متكونة من كلمات وهذا يجعل النص مفتوح الدلالة وعلى القارئ ان يملئ هذه الفراغات او الحلقات الناقصة في الرواية ((**أنا رمزي عبد الصمد ، شخصية في رواية .. شخصية من كلمات اما انت عزيزي القارئ (وعزيزتي القارئة) الباحث عن متعة في القراءة فإنك قد تتعاطف معي وتفهمني إلى حد ، وإذا ما خالفتك الرأي فقد تتلاسن معي ، وقد لا تصدق كل ما سأقول وهذا الامر حسن لكلينا . لي لأنني اؤمن بأن الذاكرة ليست حيادية وصافية ومبذولة كما نبع ماء في كتف جبل وانما مضللة وخداعة أحياناً كغيمة دكناء تعبر ولا تمطر ذلك لأنك مهما اعجبتك قصتي ستسترخي وتقول : هي رواية ، نص عماده التخيل ليس الا))**[2] .

ويكون القارئ منذ أن يندمج في النص فرضية عن مضمون النص الروائي يتلوه فيما إذا كان يلبي ما يتوقع منه واذا ظهر العكس يعيد صياغته وتصحيح لما تم ادراكه سابقاً فكلما كان النص يتطابق مع النماذج التي يعرضها القارئ كلما كانت امكانية مقروئيته اكثر فينصب جهد القارئ النقدي بمجرد ان تبدأ القراءة فيكون تأويله الخاص[3]، كما يجد القارئ ان التعامل النقدي مع الرواية ينطلق من اعتبار الرواية عملاً فنياً لا شريحة من الحياة والواقع ، وأن الصياغة الفنية تعني أكثر مما يعني المحتوى وسيلاحظ القارئ ان روايات ما وراء السرد قد كتبت بمنهجية مرنة ومتحركة وان كل نص روائي له منطقة فنية وكيان وخصائص وفلسفة خاصة[4] .

---

[1]. القطار الى منزل هانا : ٢٢ .

[2]. م . ن : ٢٣ .

[3]. ينظر : بحوث في القراءة والتلقي ، تأليف (فيرناند هالين – فرانك شوبر فيجن – ميشيل أوتان) ، ت : د. محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٨ : ٧٣ .

[4]. ينظر : انماط الرواية العربية الجديدة : ٦٩ .

وفي رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) نجد الخطاب المباشر للقراء والتقطيع الحاصل بين السرد وما وراء السرد وبين الاحداث التي تجري في الرواية ما هو إلا وعي سردي من المؤلف حيث يحاول ان يضع وعي القارئ مقابل وعيه ويوازيه ((**أزعم ان مضيتم معي حتى النهاية أنكم ستعثرون على شيء تريدونه حقاً .. شيء عزيز وساطع وممتع ومبهج واستثنائي .. هو زعم ليس إلا .. زعم ينطوي على قدر من الغرور ربما .. لكن هناك ايضا ، ولأعترف حتى اطيح بحساباتكم ، ما هو مبهم وممل وعادي ومرعب وكئيب .. إنها في النهاية قطعة من الحياة بكل ما فيها من هذا وذاك ، من الشيء ونقيضه .. لا تحاكي الحياة كما في مرآة مستوية ، بل تحاول ان تخلق حياة موازية، مترعة ليقيم نفيسة تخص الفن والجمال والحب والنقص الانساني المحرض و المؤسي**))[١]

ونلاحظ ان الأنا الثانية للمؤلف التي هي (الراوي) تنفعل بشروط الواقع وتشير الى القارئ الضمني فهذا يعني ان بناء الرواية يتضمن توجها مباشراً للقارئ من قبل المؤلف ومن قبل الراوي الضمني كذلك وهو يحاول أن ينتشل القارئ من بؤرة الفوضى التي ربما أحس المؤلف أنه فيتوجه الى القارئ مباشرة طالباً العفو والصفح ((**وأنا اصل الى هنا ، الى هذا الحد ، يخالجني إحساس بأني ربما أضعت بوصلتي .. ربما بدأت من نقطة خاطئة ، واتخذت الاتجاه غير الصحيح.. ربما هناك ما هو فائض فيما كتبت . ربما هناك ما هو ناقص .. لكني ، و لتعذروني ، لا استطيع التوقف الأن .. لا أستطيع العودة إلى نقطة الصفر والبدء من جديد ، وايضاً لا استطيع أن استسلم .. ثمة نداء داخلي خافت يحرضني على الاستمرار وأراني مستجيباً له . فمن رغب المضي معي يجعلني سعيداً وممتناً ومن قرر تركي لأن الأمر لم يعد يثيره او يعجبه له العذر كله**))[٢] .

ونرى المؤلف في موضع آخر يتحدث عن القصة ويبين مراحل كتابتها وهو يتوجه بالخطاب مباشرة الى القراء كي يزيد من تشويق ودراما القصة ويحث القاري على الاستمرار في الاكتشاف والتفاعل معه وهذا جزء مهم من عمليات ماوراء السرد ((**مضطراً استعير شكل الرواية البوليسية وأنا متيقن من أن هذا العمل يتخطى بأريحية متهورة حدود ذلك الشكل ليحتوي والأصح ليحاول أن يحتوي ، هيول الحياة ، مادتها الهلامية ، يعيد تركيبها في شكل آخر سيفتقر حتماً الى الدقة الهندسية للرواية البوليسية .. هي محاولة كتابة تقتضيها تجربة غير مألوفة تهزأ أحياناً بمعقولاتنا التي تعارفنا عليها .. كتابة لست**

---

[١]. ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٦٣ .

[٢]. م . ن : ١٥٢

مخيرا على الاطلاق في التوقف عن الاستمرار بها أكتب لكي أفهم .. أكتب لأشركك صديقي القارئ ، صديقتي القارئة ، في لجج حيرتي وها هو الايقاع يتسارع وتترى الاحداث كما لو أن قوة قدرية لا تقهر تدفعها بالاتجاه الذي تريد لغاية معلومة أو بدافع نزوي عابث ، لست اعلم حتى هذه اللحظة شيئاً عن السر الكامن وراءه . و قد لن أعلم إلى الأبد))[1]، ونحن نرى مما سبق أن المؤلف يتدخل ويتكلم عن روايته التي تحمل الطابع البوليسي ويتحدث مباشرة الى القارئ ويوضح له الغاية من الكتابة .

ونرى الروائي يعمد في بعض الأحيان نجدة ونتيجة لشعوره بمتاهة الرواية وتعدد مواقفها وكثرة الإشكاليات التي من الممكن أن تثيرها في ذهن القارئ يلمح الى امكانية اشراك القارئ في القصة . وحضور القارئ في تفاصيلها وهذا يكشف ان المؤلف بحاجة الى ان يشرك القارئ في صناعة السرد وتقبله فهو يتعامل مع القارئ على انه ناقد متمرس في المعرفة ويتبادل مع المؤلف الآراء النقدية فقد حوت رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) عددا من الفجوات التي ترك المؤلف مهمة ملئها للقارئ حيث يقوم القارئ بإجراءات القراءة كي يردم هذه الفجوات وهذا يعني أن الرواية **((تسمح في انتاج معنى جديد يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته ومعالجة النص في القراءة فتمثل الرواية بنية نصية تتطلع الى حضور قارئ ما لتقيم جسراً بينه وبين النص))** [2] ، وهذا ما أعلن عنه المؤلف صراحة وهو يعرض روايته التي انمازت بالغموض وتشظي الشخصية الواحدة الى شخصيات عدة لم يستطع القارئ الثبت منها على طول العملية السردية وهو الأمر الذي دفع بالمؤلف الى التوجه مباشرة الى القارئ لتوضيح حيرته والصعوبات التي يعانيها في رسم أبعاد الشخصية والطلب المباشر من القارئ في انتاج النص على وفق نظرة جديدة ربما تترآى للقارئ فيبدأ بهذا البوح الذي يخص عملية كتابة الرواية **((يوماً بعد أخر أزداد شعوراً بأن حكاية رواء العطار تتلبسني ، تحتلني تماماً تتغلغل بين شعاب عقلي و جوارحي وأحلامي وكوابيسي لا قدرة لديّ للتحرر منها أو التكيف معها باطمئنان وسلام . وحتى منافذ الهرب لإنقاذ نفسي كما أحسب باتت معدومة . وعزائي الوحيد ، عند هذه الفاصلة (لعلها الأخيرة) هو ان أشرك الاخرين بها لا بمعنى توريطهم او زجهم في مواقف تتعلق بمتعها (وإن كنت فعلت هذا نسبياً ، مع حمدي ، وبشكل اقل مع الدكتورة حنين وقد افصحا لي عن وجهة نظرهما حولها) ، ولكن بسرد**

---

[1]. ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ١٩٥

[2]. نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ، روبرت هولب ، ت : عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ : ١٦- ١٧ .

تفاصيلها عليهم والاستماع الى آرائهم فهم سيفكرون بأبعادها وأعماقها و بمعمّياتها بذهن اصفى واكثر حدّة لوقوفهم على مبعدة منها وبمستطاعهم رؤيتها افضل مني ... يمكن تفسير عملية المضي بمغامرة البحث إلى النهاية ، أنا في متاهة ، وقعودي لن يفيد بشيء . ولكي اخرج علي ان اتحرّى وألم بالتفاصيل كلها . وحين أعرف كل شيء ، وتكون الحكاية قد اكتملت فصولها ، ستتوفر لدي فرصة اتخاذ القرار الصحيح ، وقبل ذلك ستكون ثمة إمكانية معقولة لإنهاء هذه الرواية .. اظنّكم اصبتم بالملل سيّداتي القارئات ، سادتي القرّاء ، وأعدكم بأنني أوشك على الوصول الى تسوية مرضية بشأنها فنياً .. أقصد ان احقق إقفالاً يبقى افق الأسئلة مفتوحاً . هكذا أزجّكم بمتاهة حكايتي لتملأوا فراغاتها ، وتخرجوا من مساراتها المتداخلة الملتوية بالطريقة التي ترضيكم))[1] .

والروائي عند اكمال المتن الروائي يعمل على تركه مع القارئ ولكن في روايات ماوراء السرد نجده لا يريد ان يغيب فنجده يحرص على حضوره اثناء القراءة فيكون متواجداُ مع النص وذلك من خلال تغلغله داخل النص الروائي حتى وان كان في أزمنة متباعدة وليست متواصلة فهو بذلك يمنح للقارئ شرعية ان يكون طرف في عملية الابداع **((عذراً .. هذا ما قدرت عليه . فبعد أن كتبت ماكتبت أشعر و كأن جروحي / جروح روحي بدأت تندمل .. الهرّ الذي فيّ يفكر بمبارحة المكان خارجاً الى حيث الزرقة المبهرة و الهواء النظيف و الطرقات العريضة المشرعة ، فالرجل الذي أخبرني بشأنه الكائنان الغامضان بأنه سيأتي لاصطحابي لم يأتِ بعد .. لعله لن يأتي أبداً .. لعلهما لم يكونا في أي يوم .. فيما رغبتي في الاستمرار بالحكي ووضع نهاية لما جرى آخذة بالتلاشي ، لذا سأترك كل شيء على حاله لكم (يا أصدقائي القرّاء ، صديقاتي القارئات) و أنا على يقين بأن الفطرة السليمة والنباهة والقدرة على التخيّل التي لديكم ستعينكم على إعادة إنتاج الرواية ورسم نهاية منطقية ، مقنعة ، و مدهشة لها ، تغمضون على إثرها عيونكم ، وقد يهمس بعضكم : يا له من ماكر دَعيّ هذا الراوي / الروائي الذي اسمه علاء البابلي . الآن في داخلي الدفء ، هذه النشوة المقلقة ، هذا الألم الرقيق ، هذا الوهج الذي يتسلل إلى الدم و اللحم و العظام ويربك الروح . هذه الزوابع الساطعة وهي تتوالى لاهثةً في الذاكرة ؛ ماحدث ، وما تصورت أنه حدث و لم يحدث ، و ما تخيلته بقصد ، وما انكتب كما**

[1]. ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٢١٧ .

بقلم جنّي تلبّسني على حين غفلة منّي .. إنه العالم الذي صيّرته بالكلمات فاستوى كحلم محيّر ، طويل .))[1] .

وفي نهاية المبحث يظهر لنا مقدار الاهتمام الذي أولته رواية ما وراء السرد ممثلة بنماذج الروائي سعد محمد رحيم للقارئ ودوره الكبير في الرواية بوصفه صانع لدلالات كثيرة ومقدم لقراءات مغايرة الى جانب النظرة النقدية الفاحصة للعمل كي تكتمل المهمة الحوارية للعقد الميتاسردي بين أطراف الرواية ، والروائي يعمد الى فتح النص و لا يقصره على قراءة واحدة مقفلة ، وقد وضع في ذهنه حضور القارئ سواء أكان قارئا ضمنياً أم حقيقياً وقد رأينا في النماذج المنتقاة التي تخص موضوع القارئ ذلك الحضور ومقدار الأهمية التي أضفاها على النص .

[1] . م . ن : ٢٣٢ .

الفصل الثاني

أشكال ما وراء السرد في روايات سعد محمد رحيم

الفصل الثاني

المبحث الأول : المخطوطات والرسائل

أولاً : المخطوطات

تعد المخطوطة في سرد ما بعد الحداثة من أكثر الأساليب والتقانات الموظفة في رواية ما وراء السرد ، وقد جاء هذا من تنامي الوعي لدى الروائي لكي يجعل من السرد نصاً مفتوحاً على مصراعيه لعديد من التأويلات حيث يتيح للقارئ حرية الحركة داخل العوالم السردية ، فالمخطوطة وظفها الكتاب في روايات ما بعد الحداثة ، أما في روايات ما بعد السرد فقد عدت المخطوطة من ابرز المعالم التي تشد القارئ من غير ان تفقد الرواية وحدتها على مستوى الشكل والمضمون .

وقد جاء في تعريف المخطوطة لغوياً في لسان العرب ((خطط الخط : الطريقة المستطيلة في الشيء والجمع خطوط وقد جمعه العجاج على أخطاط وخط القلم أي كَتبَ وخط الشيء يخطه خَطًّا كتبه بقلم أو غيره))[١] ، فلفظة المخطوطة يتم استعمالها لتدل على الكتب التي كتبت بخط اليد وهي ترجمة لكلمة (manuscript) الفرنسية التي تم استعمالها بهذا المعنى في عام (١٥٩٤م) بمقابل كلمة مطبوعة كما نجد ان لفظة مخطوطة وردت في المعاجم القديمة[٢] ، وفي القرن الثامن عشر كانت قراءة المخطوطات من الحيل الشائعة في العمل الأدبي فكان الراوي يوجه القارئ الى قراءة مخطوطة داخل الرواية[٣] ، لذلك اجتهد كتاب الرواية في القرن الثامن إلى جعل رواياتهم محاطة بجو من الصدق فسعوا الى ادخال مخطوطات قديمة عثروا عليها أو في قصة لمؤلف مجهول ليجعلوا الروايات تكتسب الصدق عبر ادعائهم بذلك[٤] ، والمخطوطة في أبسط مفهوم لها هي مالم يطبع أو ينشر كالروايات التي تكتب بخط أصحابها حيث لم يقوموا بطباعتها ونشرها ، فهي مصطلح حديث ظهر مع ظهور الكتاب المطبوع ،

---

[١]. لسان العرب : لأبن منظور (الامام العلامة جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الانصاري الأفريقي المصري ،ت ٧١١هـ) ، تح : عبدالله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة ، د . ط ، د. ت : ١١٩٨ .

[٢]. ينظر : الكتاب العربي للمخطوط وعلم المخطوطات، د. أيمن فؤاد سيد ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ج١، ط١ ، ١٩٩٧ : ٥١٥-٥١٦.

[٣]. ينظر : القصة الرواية المؤلف : ٢٢٢ .

[٤]. ينظر : معجم مصطلحات نقد الوراية :١٤٦-١٤٧ .

وهذا ما يطلق عليه في أوربا على كل مؤلف يكتب كتاباً ويقدمه الى الطابع او الناشر ، والمخطوطة الحديثة ظهرت بعد ظهور الطباعة[١] .

إن الشكل الفني للرواية يهدف الى أن يخلق عالم تخيلي يكون انبثاقه من السرد حيث يكون متأرجحاً بين الواقع والخيال فيحمل المتلقي ان يدفع بسرد الرواية الى أفق الخيال ومن ثم يضيف عليها بعداً واقعياً لمكونات ذلك الخيال[٢] ، ويلجأ الكاتب في رواية ما وراء السرد الى أن يجعل سرده غنياً من خلال التحديث والتقانات التي يجريها ومن الوسائل المهمة هو استعمال تقانة المخطوطة ويأتي توظيفها لكي يكتشف ويستكشف ويطور موضوعه وينقل تجربته الى معنى جديد ومستوى جديد برؤية حديثة[٣] ، وقد تطور مفهوم توظيف هذه التقانة لوعي الكاتب بأهميتها في العملية الابداعية فأصبح يدور في ذلك الفلك لأنه يتعلق بمقدار نجاح الرواية التي تعتمد بشكل اساسي على إمكانية الروائي ومواهبه في خلق الرواية[٤] ، وليتمكن من خلالها في مخاطبة القارئ لأنها مادة وثائقية يتحدث من خلالها عن تاريخ أو حدث معين وهو بهذا يجعل المخطوطة بؤرة أساسية لما وراء السرد[٥]، أما الدور الذي تقوم به المخطوطة فهو ((دمج اللغة التسجيلية ، أو لغة الوثائق والصحف والتقرير المباشر داخل السرد وتستدعي الواقع استدعاءً يفي بمتطلبات العمل الفني وينتهي الى الارتباط اللصيق بشكل خاص بهذا الواقع))[٦] ، وقد شكل هذا الاعتماد ظاهرة لافتة لدى الأدباء .

أما أنواع المخطوطات الموظفة فمتعدد إذ قد نجد المخطوطة التاريخية ، ومخطوطة السيرة الذاتية لشخصية روائية مركزية وغير ذلك ، ويفيد الروائي من عملية التوظيف في نفي الإيهام والتأكيد للقارئ أنه

---

١. ينظر : معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كود يكولوجي) ، أحمد شوقي بنين ومصطفى طوبي ، الخزانة الحسينة ، الرباط ، ط٣ ، ٢٠٠٥ : ٣٢٠ .

٢. ينظر : موسوعة السرد العربي : ١١٢-١١٣ .

٣. ينظر: أشكال الرواية الحديثة (مجموعة مقالات) :١٦.

٤. ينظر : نزعة الحداثة في القصة العراقية : ١٧١ – ١٧٢ .

٥. ينظر: سياسة ما بعد الحداثية ، ليندا هيتشون ، ت : د . حيدر حاج اسماعيل ، م . ميشيال زكريا ، المنظمة العربية للترجمة ، ط١، ٢٠٠٩ : ١٥١ – ١٥٢ .

٦. الحساسية الجديدة : ٢٩ .

إزاء عمل فني خيالي لا صلة له بالواقع وقد يقصد الروائي الى خلق متاهات ساندة للعمل الروائي فتشمل على إيضاحات وتحقيقات ويقوم بالمزج الفني بينها وبين المتن الروائي [١] .

وقد نحت عملية كتابة الرواية والقصة في مرحلة ما بعد الحداثة منحىً جديداً ومختلفاً وذلك بتحويل الإحداث إلى حقائق هي موضوع لها ، وذلك من خلال توظيف الوثائق التاريخية وتفسيرها إذ يقوم الروائي بعرض تلك الحقائق بصورة محايدة أو بإعادة توظيف هذه التقانة في ضوء اهتمامات القارئ[٢]، وهنا يذهب الناقد عباس عبد جاسم الى : أن اللعبة الميتاسردية تتم في بناء الواقع وهدمه وفيها يكمن انتهاء السرد وولادة سرد جديد ينقض الواقع والحقيقة والتاريخ والموضوعية بقوة التخييل ، أي أن التخييل القائم على كيفية تحويل الواقع الى شكل دال على شكل آخر وهنا تختلط المخطوطات بقصد دلالي مع وقائع ومعلومات حقيقية ومتخيلة[٣]، أما البحث في المخطوطة فهو إعادة انتاج سردي في النص الروائي حيث تكشف المخطوطة المتاهة المعقدة التي تشكل العالم الفني لرواية ما وراء السرد[٤] ، ويمكننا القول هنا أن كاتب روايات ما وراء السرد يقوم بالبحث في الأوراق والتفتيش وتجميع النسخ والتحقق من أن يكون فيها ماهو غير كامل أو ناقص فيأخذ على عاتقه تصويب الخطأ وتصحيحه وإيضاح الغامض وتفسيره[٥]، ويذهب الناقد فاضل ثامر في كتابه "المبنى الميتا سردي" الى أن المخطوطة هي : بنية ميتاسردية قد كشف كثير من الروائيين عن وعيهم الكامل بها ، وقد بدأ هذا اللون السردي في الولايات المتحدة بداية ثم انتقل الى أوربا ، وهو في حقيقة الأمر وعي بشروط وآليات كتابة ما وراء السرد[٦] .

وقد جعل انشغال الرواية او القصة بالمخطوطة تعليقاً وشرحاً وتفسيراً الاختلاف جذرياً بين المخطوطة بوصفها مفهوماً تقليدياً وبين إعادة النظر في المنجز النقدي وإعادة الاعتبار لمسميات مثل :

---

[١]. ينظر : التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣ ، د . سعيد حميد كاظم ، تموز ، دمشق ، ط١، ٢٠١٦ : ٣٦٤ .

[٢]. ينظر : الحداثة وما بعد الحداثة ، بيتربروكر : ٣٧٦ .

[٣]. ينظر : الاختلاف في الكتابة : ٥٥ – ٥٨ .

[٤]. ينظر : موسوعة السرد العربي : ٦١٦- ٦١٧ .

[٥]. ينظر : المخطوط العربي وشيء من قضاياه ، د. عبد العزيز بن محمد المسفر ، دار المريخ ، ط١ ، ١٩٩٩ : ١٧٠ – ١٧٣ .

[٦]. ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية : ٥٧ – ٥٨ .

الواقع والمؤلف والتاريخ[١]، ولا يعد لجوء الكاتب الى المخطوطة هروباً من الواقع أو حنيناً الى الماضي بل هو ردة فعل نفسي لأنها تعيد حلقة الربط بين الظاهرة والأصل في الواقع المعيش وخلق القدرة على الوصل والديمومة فيه[٢]، فالروائي في ما وراء السرد ((يرفض إمكان النظر الى الماضي والكتابة عنه كما كان حقيقة وإنما يضطلع بدلاً من ذلك بدور فعال في أن ينتج الماضي مشاركاً ومسائلاً ومستجوباً فمشروع كاتب ما وراء السرد باختصار هو المشروع الفوكوى للذاكرة المضادة وكلاهما تاريخي وسياسي))[٣] .

وقد شكلت المخطوطة سمة بارزة في روايات سعد محمد رحيم وتتمثل المزية اللافتة في توظيف المخطوطة في رواياته بكونها مدار بحث الرواية نفسها وليس إحدى مروياتها أي أن المخطوطة تشكل العمود الفقري للرواية وجزء لايمكن الاستغناء عنه في بنائها وليست حقائق ووثائق تاريخية منفصلة وبعيدة عنها ، ونلاحظ بداية في رواية (غسق الكراكي) أن الرواية تفترض لنفسها التفكير بمشروع كتابة رواية وسنجدها على هيئة مخطوطة متضمنة في الرواية تتمثل بما تركه (كمال) من اوراق مكتوبة عن يومياته ومذكراته وهو يوضح حلم حياته العظيم في كتابة عمل روائي ((**حلم حياتي الكبير أن أكتب رواية ...أجل فالرواية تساوي الحياة ومن لم يترك رواية قبل ان يموت ، كأنه لم يعش**))[٤]، وتستمر الرواية فتصل الى بورة ما وراء السرد المتمثلة في أحد أشياء (كمال) القليلة وهو الصندوق الذي يحتوي مقتنياته الذي يجده الراوي (محمد) ويعتمده أساساً في القصة الثانية لما وراء السرد ((**بين السعف الكثيف في ذلك الاتساق الشائك رحت ابحث ... وأخيراً وجدته ساكناً ومغبراً بين طيات الألياف ... لا تتوقع العثور على كنز سليمان ، لماذا تفترض أنني سأفتح صندوقك يوماً ما**))[٥] ، فمن خلال استذكار الراوي وحديث مع (كمال) نجد الأخير يتنبأ بموته واضطرار الراوي (محمد) لفتح الصندوق ليكتب رواية عن (كمال) وحياته ، إذ يقوم بفتح الصندوق فتتناثر محتوياته الغامضة لدى كل من القارئ والراوي فيذكر

---

١. ينظر : توظيف المخطوطة في السرد العراقي الحديث ، رسالة ماجستير، نادية غضبان محمد ، كلية الآداب ، جامعة المستنصرية ، ٢٠١١ : ٢٧ .

٢. ينظر : قضايا القصة العراقية المعاصرة : ١٤٨ .

٣. تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية ، برندا مارشال ، ت: السيد إمام ، المركز القومي للترجمة ، ط١ ، ٢٠١٠ : ١٩٥.

٤. غسق الكراكي : ٩ .

٥. م . ن : ١٤ – ١٥ .

الأخير تلك المحتويات ((**أحصيت أربعة عشر كتاباً ، هناك القرآن الكريم ... ألف ليلة وليلة ... وكان هناك ألبوم ضخم للصور وصور أخرى مبعثرة ... وأوراق .. أوراق كثيرة تتعرج فيها الكلمات ودفاتر مملوءة بكتابات**))[١] ، فالقارئ ينتظر قصة او مخطوطة يقوم الراوي بروايتها داخل الرواية نفسها فنجده يكسر أفق توقع القارئ فيذكر ملاحظة ليمهد الى ان تصبح المخطوطة هي الرواية ((**ملاحظة : هذه الأوراق وجدتها بين دفتي كتاب الف ليلة وليلة بمجلده الثاني وكانت مطوية ومرقمة من (١) الى (٨) ويربطها دبوس صغير**))[٢] ، ثم يقوم بالتعريف بمتن المخطوطة التي تحمل عنوان (فلسفة الانتظار) ، ((**انتظار ماذا وكيف ؟ ولماذا هذا الحكم الجائر بالانتظار الأبدي ؟ ... حيثما نقف تنتظر وحيثما نتجه ... والانتظار مقولة الزمان و(هاجك) كان كائنا مكانياً لا زمانياً ، يعرف خريطة مدينته ، وتعاريجها ولكن بالانعتاق من عبء الساعات ، ولهذا فهو لم يكن ينتظر.. ما هي نقطة الانتظار؟ الطمأنينة في اقصى تدفقها... وهو يصيح (شعر البنات وين أولي وين أبات) وأنا اشدّ القوس والثلج وينهمر... السماء الزرقاء قصيدة تنفست خلل أناملها ... آسفة... قلت ما معنى الحياة من غير زناديق ؟....**))[٣] ، فالمخطوطة هنا بدأت بتساؤلات وجودية ومساءلة عن معنى فلسفة الانتظار في الحياة الذي يطول حتى يكاد يصبح أبدياً ، كما نجده يعمد الى ذكر شخوص واقعيون مثل شخصية (هاجك) المجنون وهو معروف في مدينة (السعدية) ، وهذا يجعل المخطوطة تصطبغ بلون الواقعية أي أنه يريد بذلك كسر الإيهام لدى القارئ كما نلاحظ اختلاط اللغة الفصحى بالعامية واسترجاعاً لذكريات الطفولة والحرب معاً ، ف (كمال) من خلال المخطوطة يحول الرواية الى سرد ذاتي فيروي حكايته أحداث حياته وذكرياته ((فمذ قرر المؤلف أن يكتب روايته والبطل يتشظى بين يديه ويتبعثر في ألف ذرة وذرة ويملأ الفضاء من حوله فنجد شخصية كمال تسطو على المؤلف منذ قرر كتابة روايته وهو يسطو على افكاره وأنفعالاته وهواجسه))[٤]، وتتخلل المخطوطة نصوص شعبية عراقية من التراث ومن المعلوم أن السيرة الشعبية ((أنتجها الخيال واعتبرها ذخيرة أدبية كبيرة تدل على غزارة الخيال العربي وقوته الخالقة))[٥] .

---

١. غسق الكراكي ٢٧: – ٢٨ .

٢. م . ن : ٦٢ .

٣. م . ن : ٦٣_٧١ .

٤. سرديات عراقية : ٢١٠ –٢١١ .

٥. أضواء على السير الشعبية ، فاروق خورشيد ، المكتبة الثقافية (١٠١) ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٤٦ :٢١ .

وقد شغلت المخطوطة مساحة تسع صفحات في الرواية[١] ، ومن ثم يشير الراوي الى ان هناك نقصاً وقد اختار (كمال) السكوت عنه وهنا يكون الراوي ناقلاً فحسب، كما نجد انه اتخذ عمل محققي المخطوطات فيعرض تساؤلاته حول محتوى المخطوطة مثل التساؤل عن حريق (كمال) الأبدي الذي ذكره في المخطوطة وعن (الزنبقة) التي ورد ذكرها والتساؤل أيضاً عن الذي كتبت له هذه الاوراق ، وهنا يجد القارئ نفسه امام عالم متأرجح يخلقه المؤلف لكي يتلاعب به وهو يعمد الى ابراز أحداث يرويها من خلال المخطوطة فتظهر تقانات ما وراء السرد من خلال توظيف المخطوطة داخل الرواية والتوجه بخطاب غير مباشر الى القراء يبين فيه أن حدود الحقيقة والخيال في اوراق (كمال) التي اوردها مموهة.

ثم يتحول الراوي الى ان يمهد الى مخطوطة أخرى وانه اضطر الى ممارسة قسرية بأن ينتقي ما يعرفه للقراء من يوميات (كمال) فيقول : ((**ولكن ماذا عن المذكرات وكمال ملأ عشرات الاوراق بخواطر ويوميات وذكريات ، مشيراً الى تواريخ دقيقة وأخرى غير دقيقة سارداً تفاصيل حوادث أو نتفاً من تلكم التفاصيل مبقياً في كل مرة جزءاً تحيطه غلاله من غموض .. اما يومياته فأرض بكر والتوغل فيها أشبه ما يكون بدخول غابة واسعة ترى فيها نفسك في البدء في منطقة مكشوفة ... وإذا أوجه هذا الركام من الأوراق ... بالانتقاء ..أن أختار من يومياته ما أحسبه مهماً وموحياً وأن أطرح جانبا مما أحسبه غير ذي أهمية**))[٢]، وتبدأ المخطوطة الجديدة والمكتوبة على شكل يوميات بعنونة للمخطوطة وبذكر تواريخ محددة ((**مايس ١٩٨٢ المعارك ما تزال في أوجها .. تلقينا الاندفاعة الأولى للعدو وقاتلنا من منتصف الليل وحتى الصبح ...**))[٣]، وهنا نلحظ ان المخطوطة تبدو رحلة استكشاف لقصة (كمال) حيث تكون الرحلة عبرة متاهة يكون السرد فيها مكثفاً من حيث الزمان والتاريخ فيجد القارئ نفسه في رحلة بحثية في عوالم متخيلة داخل الرواية يقوم الراوي فيها باستدراجه ليعيش تلك اللحظات وهو يشير الى ما ذكره تلميحاً في المخطوطة الاولى الذي يجري تفسير بعضه في الثانية ((**١٦ أيلول – ١٩٨٣ ، بعد تلك الساعات هناك أشعر بالقرف ، وبالضيق .. لماذا نعود وترتكب الشيء ذاته أيتها الزنبقة .. إنني أخونك**))[٤] . فهو يعيد الحديث عن (الزنبقة) التي طال حديثه عنها . ومن ثم يعود الى سرد احداث الحرب والمعارك وخسارة بعض رفاقة واستشهادهم ((**١٧ شباط ١٩٨٤ ، أمس استشهد**

---

[١]. ينظر : غسق الكراكي : ٦٣ ـ ٧١ .

[٢]. م . ن : ٧٣ .

[٣]. م . ن : ٧٤ .

[٤]. م . ن : ٨٢ .

موفق .. شظيه لعينة اخترقت جبينه واستقرت داخل رأسه .. جلست ذاهلاً بعد ان مضت به سيارة اسعاف ثم بكيت .. بكيت بألم .. إنه المفترق القاسي الغامض .. مفترق المجاهل .. كم من الوجوه ودّعنا .. رحلوا بغتة من دون كلمة أخيرة .. من دون تلويحةِ يدٍ حتى ..))[1]، **((٩كانون الثاني ١٩٨٥ ، خمسة من جنودنا استشهدوا في الليلة الفائتة كان الاشتباك عنيفاً في الأرض الحرام.. خمسة جنود أخليناهم بعدما فر جنود العدو))**[2]، وهنا نجده يسرد للقارئ ما يحدث في المعارك والاشتباك مع العدو وهو يقوم باختيار تجربة الموت وفقدان اشخاص قريبين ويصور حالة الذهول والخوف والرحيل الأبدي من دون وداع، وقد تشابك السرد داخل المخطوطة مع الشخصية الغامضة لـ (كمال) الذي يصف ما يجري بأرض المعركة وينتقل الى وصف صراعه الداخلي وحيرته الابدية، وقد استطاع المؤلف من خلال المخطوطة ان يرتقي بالرواية الى وضع جديد فبعد موت (كمال) اخذت الرواية منحىً جديداً فرحيله وعدم قدرته على كتابة روايته وضع ابن عمه (محمد) في موقع كاتب الرواية الثانية التي تخص (كمال) والبحث عن مادة تسهم في كتابة روايته المؤجلة ، فتجد المؤلف قد عمل على لعبة ماوراء السرد وذلك بجعل الرواية المؤجلة مفتاح ليورد المخطوطة ليكمل ماهو غير مكتمل .

أما في رواية (ترنيمة أمرأة .. شفق البحر) فلا نجد مخطوطة يوردها المؤلف ولكن نجد اشارات الى مخطوطة يحتفظ بها الراوي ويدور الحديث عنها **((أوراق كثيرة .. مزقت بعضها وضاع مني بعضها واحتفضظت بقليل .. ستكتب رواية عن الحرب – لا رواية يمكنني كتابتها ما لم تكن ضاجة بدوي الحرب، في الحرب يموت الإنساني في الانسان))**[3]، وهنا يتحدث عن مخطوطة مزق بعض اوراقها وضاع قسم منها **((ــ أنت مجنون يا سامر .. تريد ان ترى تاريخ الغرب فيَّ .. هذا ظلم ..إنك بدل أن تصنع جسراً تحرق المراكب ، تعلن الحرب**

ـ الحرب؟ أنا الذي أعلن الحرب ؟ أنا ؟ أنا الذي تباغتني الحروب دائماً ، وتحرق مخطوطات رواياتي ، وتقتل حبيباتي ، وتعرض بلادي للخراب؟ أنا أعلن الحرب ياكلوديا؟))[4] ، ونحن نلحظ تغير اسلوب المؤلف في الرواية ، فهي رواية تعتمد على أفكار الذاكرة إذ نراه يذهب الى اقصى نقطة بالاسترجاع

---

[1]. غسق الكراكي : ٨٢ – ٨٣ .

[2]. م . ن : ٨٥

[3]. ترنيمة أمرأة .. شفق البحر : ٤٠ .

[4]. م . ن : ١٤٦ .

ليخوض مغامرة ولكنه يؤكد ان الرواية تكتب بعد اختمار الافكار واكتمالها ونجده يشير الى استحالة الكتابة ويجعل ذلك جزءاً من اللعبة الميتاسردية ، فهو يفتح في الرواية فضاءات على الحياة والأمكنة ويعلن عن عدم اكتمال روايته ويتقمص وظيفة الناقد ، ولو عدنا الى رواية (غسق الكراكي) فسنجد أن (كمال) لم يكتب روايته ايضاً.

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) نجد سعد محمد رحيم يبدع في جعل الرواية تنفتح على الأنواع الأدبية والفنية ففي بداية الرواية يعلن الصحفي (ماجد) عن مشروع المخطوطة وبدايته وسعيه الى كتابتها **((راجعت دفتر ملاحظاتي .. وسّجلت بعض الأفكار على جهاز اللابتوب في الملف الذي سأسميه منذ الأن بـ (مقتل بائع الكتب) لا بأس بحصيلة اليوم الأول))**[1]، فالراوي (ماجد) يشير من البداية الى مخطوطة سوف تظهر وهي ما تشكل المادة الرئيسة للكتابة حول حياة (محمود المرزوق) فالمخطوطة مادة خام وهو يعمل عمل محقق المخطوطات ، كما نراه يشير الى عنوان المخطوطة **((قفزت أمام ناظرينا كلمتان (يوميات الخراب) .. مكتوبتان بخط عريض وبالحبر الأسود ... أشرت له بحركة رأس فهمها حالاً ، اقلب الصفحة .. قلبها .. في الأعلى كان تاريخ ٢٠٠٣/٤/٩ . صحت روعة ، قال فراس اها قد عثرنا على كنز))**[2]، وتتخذ الرواية منحىً مختلفاً عندما يبدأ الراوي بنقل يوميات (محمود المرزوق) فهذه المخطوطة تشكل سرد (سيري) خاضع للزمن فهو يذكر التواريخ وينقل من خلال المخطوطة الأحداث والتجارب الشخصية فهو يراقب ويعبر عن آرائه ووجهة نظره بما يجري ، **((٢٠٠٣/٤/٩ ، ساحة الفردوس أجمل ، لا شك ، من غير ذلك التمثال لكن من يضمن أي شيء بوجود اليانكي؟ ... شارع الأطباء الآن فارغ ، مظلم ، مخيف ، يشبه درباً تسلكه الأشباح .. أسمع أزيزاً لا ينقطع ..))** [3] ، **((١٢ نيسان ، سلب ونهب ... عالم مجنون .. الجو حار .. المدينة بلا حكومة .. لم نر جندياً أمريكيا بعد .. قال لي الصيدلاني الذي اشتريت منه حبوباً إضافية للضغط أنه خائف ، الأمور لا تبشر بخير))** [4] ،

ونحن نرى من خلال الأمثلة السابقة وأخرى مشابهة لها أن المخطوطة قد شكلت خطاً سردياً يوازي الرواية إذ أكدت حضورها وهويتها من خلال سردها الخاص فعنوانها الموسوم بـ (يوميات الخراب) يشير

---

[1]. مقتل بائع الكتب : ١٩ .

[2]. م . ن : ٤٤ – ٤٥ .

[3]. م . ن : ٤٦ .

[4]. م . ن : ٤٧ . ومن الأمثلة المشابهة ما نجده في ٤٩ ، ٥١ _٥٢ ، ٥٤ _٥٥ .

الى مضمونها، أما خط سيرها فيبدأ من لحظة سقوط الصنم ليشير الى احداث واقعية في تاريخ العراق عن طريق توثيقها في يوميات (محمود المرزوق) فهو يذكر أحداث الفوضى وانعدام الامن وعدم معقولية العالم وجنونه فيذكر ويستمر بسرد أحداث تتعلق بتدهور الوضع الأمني وازدياد حالات الخطف والقتل المجاني وانتشار العصابات المسلحة ((**٢٦ آيار ، ترتفع اعداد الذين يقتلون أو يخطفون .. العصابات المسلحة تكاد تسيطر على الوطن .. للمرة الثالثة يخطفون رجلاً من عائلة ثرية تمتلك مصانع عديدة .. العصابة تريد فدية عالية**))[١] ، وهو ينقل من خلال المخطوطة لامعقولية حياة المدينة وغياب الحكومة والقانون الذي أدى الى انتشار القتل والفوضى ويتساءل عن جدوى القتل والحروب العبثية وعن الذنب الذي ارتكبه هؤلاء الناس لكي يقتلوا بهذه الطريقة الهمجية واللامنطقية ، كما نجده يذكر تفجير الإمامين في سامراء مما يجعل هذه المخطوطة زاخرة بأحداث العراق التي أعقبت سقوط النظام السابق ويتضح بشكل جلي الوعي السردي ممثلاً باختيار هذه الاحداث بعينها وما يدور على أرض الواقع حيث ضمنها في دفتر يوميات وجعلها مدونة سردية ابرز مايميزها التهكم والسخرية.

كما نجده يشير في المخطوطة الى انقطاعه عن الكتابة لمدة من الوقت بسبب ظروف تعرض لها ((**١٤ تشرين الاول ٢٠٠٧ ، أعود ليومياتي بعد غيبة .. صارت لي صديقة جديدة .. النساء قدري كما يبدو .. هذه جاءت لي برجليها**))[٢]، ثم ينتقل في سرده الى وظيفة نقدية تقيم ما كتبه في المخطوطة فيرى أنها عملية عبثية وقد كانت آخر ما كتبه من يومياته قبل اغتياله فيشير الى فوضى حياته وعبثيتها ((**كانون الثاني ٢٠٠٩ ، ما الجدوى من هذه اليوميات التي لا أتوقع أن يقرأها أحد .. ولماذا يقرؤونها ؟ ماذا فيها ؟ من أكون كي أكتب يومياتي .. ما المثير في حياتي كي يغري الآخرين بالاطلاع عليها ، كلّمت كاميران عادل بالموبايل : (نحن لسنا حتى مشاركين فيما يحدث) ، قال (نحن ضحايا وشهود) .. ضحايا نعم ، ولكن شهود في اية محكمة .. هراء .. سأتوقف .**))[٣] ، ثم يذكر الراوي (ماجد) الى ان هناك حذفاً في مخطوطة (المرزوق) وانه لم يضمنها في كتابه الذي سيكتبه عنه لأنها تمس شخصيات معروفة وهو يتكلم عنها بسخرية ((**أكان يعرف أن ما يكتبه ستكون مادة خام لكتابة لاحقة يتنكب لإنجازها أحد ما يجهله؟ أكان يفترض قارئاً ما سينشغل بهذا التدوين الذي يشبه**

---

[١]. مقتل بائع الكتب : ٥٧ – ٥٨ ، وكذلك ينظر ٥٩ ، ٧٢ .

[٢]. م . ن : ٧٢ .

[٣]. م . ن : ٧٦ .

هامشا اعتراضياً على حوليات التاريخ ؟ أتخيل ، في أية لحظة أنه سيكون بطلاً في كتاب لابد من أن يستعين كاتبه بما يكتب هو محمود المرزوق؟ ها هنا حذفت ربع ما كتب المرزوق في يومياته ولم اضمنه في كتابي هذا تلك الفترات التي تخص علاقته بأشخاص معروفين ويتحدث عنهم بشكل هازئ))[1] .

ويمهد الراوي (ماجد) لظهور مخطوطة أخرى عن طريق شخصية (رباب) تتعلق بحياة (محمود المرزوق) ((**"إن كان لديك شيء مكتوب يخصه رسائل مثلاً" ، "أعطاني قبل اغتياله بأسبوع دفتراً ، الحقيقة هو لم يعطني إياه وجدته في درجه وقلت أريد أن أقرأه وكان يجب أن أرجعه له لكنه... تحشرج صوتها"، الدفتر كبير لكنه للأسف لم يكتب فيه سوى أقل من أربعين صفحة .. هي خواطر وذكريات وهناك أشياء لم أفهمها .. كلمة أو جملة يكررها وجمل لا يربط بعضها ببعض أية رابطة))**[2]، وبعد ذلك يشير الى محتوى الدفتر قائلاً :((**أفتحه .. على الصفحة الأولى عبارة (كشف حساب) وليس هناك ذكر لأسم المؤلف، أقلب الورقة تطالعني كلماته بخطه الأنيق وبالحبر الأسود ... الصفحات كلها مكتوبة بالقلم السوفت الأسود وعلى الوجه فقط من كل ورقة))**[3] . فالراوي يصف شكل الدفتر كأنه يصف مخطوطة تاريخية يقوم بتحقيقها محقق ، وقد شغلت هذه المخطوطة حوالي اثنتين وعشرين صفحة[4] وقد بينت وجهة نظر (محمود المرزوق) بالحب والسياسة والحياة ، فهي كشف حساب ذاتي يسرد فيه ما عاشه في الماضي عاشقاً في (فرنسا) و(براغ) وقد شكلت جزءاً مهماً من الرواية فهي ((بمجملها ذات قيمة سردية عملت على ردم الثقوب و الفجوات ، التي تخللت نص الرواية جراء الانتقال السردي من وصف الى آخر أومن زمان ومكان معينين إلى غيرهما حيث قامت برَتْقِ الفجوات وملئها بمضامين سردية مقنعة))[5]، وقد اتسمت هذه المخطوطة برؤية ضبابية غير واضحة وفيها كثير من التشتت والانتقال بين الواقع والحلم والتخيل والهلاوس والمفارقات .

---

[1]. مقتل بائع الكتب : ٧٩ .

[2]. م . ن : ١٤٦ – ١٤٧ .

[3]. م . ن : ١٤٩ .

[4]. ينظر : م . ن : ١٥٠ – ١٩١ .

[5]. الرواية والتلقي ، رواية (مقتل بائع الكتب) لسعد محمد رحيم في دائرة النقد والقراءة : ٣٧ .

وفي رواية (لما تحطمت الجرة) لم يستعن الراوي بمادة مخطوطة بشكل مباشر ولكنه اشار الى وجود مخطوطة عن مسرحية ((**ما يبقيني هنا هو الفضول ليس إلا ، الفضول كانك تراها مسرحية، بالله عليك أهي شيء آخر، لسنا في ذهنك إذاً سوى شخصيات محتملة، مؤكد بل هي مؤكده**))[١]، ويرد ذكر تأليف مخطوطة (مسرحية) في موضع آخر هو ((**انت لا تفكر بعقل .. لسنا نعيش فصلاً في مسرحية تشبه تلك التي تؤلفها .. لسنا كائنات خيالية، لا بل هي كذلك ثمة مسرحية لكنها ملغزة .. هناك سر**))[٢] ، فهو يشير الى ان هناك مسرحية هو بصدد تأليفها لكنه لم يعلن عنها .

وفي رواية (فسحة للجنون) تبدأ الاشارة الى وجود مخطوطة ((**وفي غرفته سيكتفي بجرعتين من قنينة العرق وسيأكل قطعة صمون عسكري ، وحفنة من التمر، وسيفتح دفتره، وبقلم الجاف ، في متاهة الصفحات البيض ، سيضيع في فوضى أشكال غامضة**))[٣]، وهنا يشير الى غموض وجود مخطوطة مع ضياع وفقدان عقل (حكمت) المصاب بالجنون فهو يضيع أيضاً في متاهة صفحاته ومخطوطته نفسها وتظهر المخطوطة في ما يجري بين (نهلة) مع دكتور (راسم) ((**دخلت غرفته .. هو لم يعرفني .. أو هكذا أوصى لي .. ظل يدخن ولا يجيب على اسئلتي .. بين فوضى أشيائه وجدت دفتراً تهرأ جلده .. بداعي الفضول سحبته .. لم يعترض .. كانت هناك خطوط متشابكة كثيرة إلى جانب كلمات .. ربما كانت الخطوط تعكس ما في ذهنه من تشابكات لكن الكلمات كانت شيئاً آخر .. كان يمتلك كما تعرفين بعض الموهبة في كتابة الشعر .. حين هممت بالمغادرة بعدما تملكني اليأس قال لي خذي الكتاب ... كان الدفتر ما يزال في يدي .. قلت شكراً .. لم يقم لتوديعي .. ظلّ يدّخن لكنّي أقنعت نفسي بأن سفرتي هذه لم تكن بلا طائل فقد حصلت على الدفتر**))[٤]، فالراوي يظهر المخطوطة على انها ارض بكر لأفكار (حكمت) المشوشة التي تتخلها لحظات وعي للكتابة والقصدية التي فيها فالراوي يحلل بعضها ليجدها تشير الى حب غامر لـ (نهلة) ((**قال : سأعطيك الدفتر .. وراح يقرأ : سرة' الليل ، نجم' وحيد ، صوتٌ متشردة ، اسم لا معنى له وحيداً بردان ألهث وتشّردي بلا بسالة ، بلا معنى**))[٥] ، ((**الزرازيرُ تأكلها الظلمة، النارنج' في الظلمة، البساتين أنين قلبي دخان**

---

١. لما تحطمت الجرة : ٦٨ .

٢. م . ن : ٩٧ – ٩٨ .

٣. فسحة للجنون : ٧٨ .

٤. م . ن : ٢٧٢ .

٥. م . ن : ٢٧٢– ٢٧٣ .

وحلمي وردة ، سماءُ للزرازيرُ، السماءُ والزارزيرُ تضيعُ في الدخان تضيعُ في النسيان))[١]، **((صوتها نهر، صورتها فاكهة ،اسمها نبع ، نظراتها عيد ، ألو الساعة في العاشرة بعد منتصف الموت))**[٢]، ومن النماذج السابقة نجد أن المخطوطة تتسم بعدم الترتيب والتشظي والتشويش وهي تعكس الجانب العقلي والنفسي لصاحب المخطوطة وهو بطل الرواية (حكمت) وقد شغلت حوالي خمس صفحات من الرواية[٣] وهي سرد ذاتي لقصته ، فالمخطوطة تعبر عن مراحل متعاقبة في أثير العالم العقلي فهي تصف الأثر وتمثل عملية تقارب وتباعد وتجاذب وتنافر تاريخية ونفسية ومعرفية فليست اللغة ولا الأفكار وحدها ما يوسع فضاء الرواية[٤]، ويرى إمبرتو إيكو ان وجود المخطوطة يمثل صوت المؤلف الذي يستدعي قارئاً يشاركه أفكاره والحديث عن المخطوط ويحاول فك الرموز ويحكم عليه[٥] .

أما في رواية (القطار الى منزل هانا) فنجد الراوي يشير الى مخطوطة رواية لا يعلن عنها **((أفتح حقيبتي وأسأل كراستي ذات الجلد البني والأوراق البيض غير المخططة .. في الصفحة الأولى أدون اسمي بالقلم السوفت الأزرق وأفكر بعنوان ما .. لا بأس أن أقع على عنوان يمكن تغييره في مابعد : (بالقطار العائد إلى منزل هانا .. القطار الخارج إلى ليل هانا .. القطار الأخير إلى ضاحية هانا) .. هي نزوة أن أجعل كلمتي (قطار هانا) في العنوان))**[٦] ، فالمؤلف لايتعدى الاشارة الى مخطوطة محتملة محتملة الوجود حيث يوجه القارئ الى عنوان المخطوطة التي تتقارب مع عنوان الرواية الإطار ليجعل الأفق واسعاً ومفتوحاً على مصراعيه أمام القارئ وتعدد الاحتمالات .

وفي رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) نجد الرواي يشير الى المخطوطة وهو يباشر بكتابتها **((تتراقص اصابعي أحياناً على لوح مفاتيح اللابتوب بتلقائية وسلاسة . تتواتر الكلمات وتتركب الجمل وتتكون المشاهد على صفحة الشاشة المضاءة ، بدفق سيّال . أقرأ ما انكتب مغموراً بالدهشة والخوف))**[٧]، ومن ثم يعلن عن مخطوطة أخرى تتمثل بأطروحته الخاصة في الاقتصاد السياسي ويأخذ

---

١. فسحة للجنون : ٢٧٥ .

٢. م . ن : ٢٧٥ .

٣. ينظر : م . ن : ٢٧٣_ ٢٧٧.

٤. ينظر : الحكاية الجديدة (نقد أدبي) ، محمد خضيرّ ، شركة الشرق الأوسط للطباعة ، د. ط ، آب ١٩٩٥ : ٣٣ .

٥. ينظر: آليات الكتابة السردية ، أمبرتو إيكو ، ت: سعد بنكَراد ، دار الحوار ، ط١ ، ٢٠٠٩ : ١٢٨ .

٦. القطار الى منزل هانا : ٢٠٩ .

٧. ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ١٢١ .

بوصف صفاتها ((**قال : انت متحامل على نظام اقتصادي اجتماعي خرج منتصراً في الحروب الباردة ويحمل وعوداً اقتصادية وساسية عظيمة ، وتعتقد أنه آيل إلى السقوط ، وكأن عصر الاتحاد السوفيتي آت ثانية لم أقل هكذا .. قلت إن الرأسمالية نظام تنخره التناقضات والاختلالات وإنها . تقودنا إلى كارثة وهي ليست خالدة بأية حال ... نضّدت الأطروحة المكتوب معظمها في شكلها الاولى بخط اليد على الكمبيوتر بنفسي ... لست أريد الاستقامة في تعّرجات مناقشاتي في الاقتصاد السياسي ومسائل الدخل والقيمة وانتاج النفط وأوبك والاستهلاك والتجارة الدولية وأسعار الفائدة ولتقلبات الدورية أعدت تدوين مقاطع وجمل بكاملها من الأطروحة بعدما كثفت الحوارية مع الدكتور**))[1]، فالمؤلف يعرض المخطوطة من خلال شخصية (علاء البابلي) الذي يقوم بعرض معلوماته وثقافته في الاقتصاد السياسي ويتولى خلق قارئ خاص للمخطوطة التي تداخلت مع المخطوطة الاولى ويجعل المخطوطة الاولى روايته التي يكتبها لكنه لم يعلن عنها ويأخذ بعرض المخطوطة الثانية التي يتخذ السرد فيها منحىً جديداً يعرض فيه ما يخص الاقتصاد ، ويكمل وصف ما احتوته المخطوطة ويتخذ دور المحقق عندما يذكر سلامة المخطوطة من الناحية اللغوية ويقرر احتوائها على اخطاء نحوية واملائية قليلة فهو يذكر ما احتوته بنظرة المتفحص الدقيقة .

ونجد المؤلف بارعاً في لعبة ما وراء السرد من خلال الرواي (علاء) الذي يستمر بسرد الاحداث فتظهر مخطوطة جديدة في الرواية عن طريق شخصية (حازم السعداوي) وهي تتحدث عن شخصية أخرى في الرواية اسمها الشاعر (رأفت الرحال) وهو أحد عشاق البطلة المتعددة الاسماء واسمها الأول في الرواية (رواء) ثم يتعدد ، أما فحوى المخطوطة فمجموعة قصائد كما تصورها الرواية [2]، وتتخذ المخطوطة في هذه الرواية شكلاً مختلفاً عما سبقها من الروايات فهو يجعل من مقطوعات شعرية او مقاطع من قصيدة مخطوطة والراوي يشير الى ان هذه الأعمال غير منشورة ، وهذه القصائد في حقيقتها تشكل مخطوطة من نوع جديد تمثل تداخل النثر بالشعر[3] ، نجد أن شخصية رأفت الرحال قد ترجم رواية رواء العطار بلغة شعرية . فهو يسرد روايتها بطريقته الخاصة ووقوع ستة رجال بهذه المرأة اللعوب

---

[1]. ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ١٣٨ – ١٣٩ .

[2]. ينظر : م . ن : ٢٢١ .

[3]. ينظر : م . ن : ٢٢٣ .

ونلحظ ان الرواية احتوت عقداً وتشابكاً حيث احتوت على متاهات وكثر الشخصيات وقد عدت من أطول روايات سعد محمد رحيم ، وقد شغلت مخطوطات قصائد رأفت عدة صفحات .

ثانيا : الرسائل

تحيل الرسائل في معناها اللغوي الى التواصل بين الناس ((تراسل القوم : أرسل بعضهم إلى بعض والرسول' رسالة' المرسل))[١]، وفي المعاجم المختلفة يظهر ان مفهوم الرسالة مشتق من مادة (رسل) ، والرسالة في الاصطلاح هي : ((ما يكتبه امرؤ إلى آخر معبرا فيه عن شؤون خاصة أو عامة وتكون الرسالة بهذا المعنى موجزة لا تتعدى سطوراً ومحدودة وينطلق فيها الكاتب عادة على سجيته بلا تصنع أو تأنق فيرتفع بها إلى مستوى أدبي رفيع))[٢]، أما وظيفة الرسائل في العادة فهي إخبارية فهي فن يُعنى بالاتصال بالآخر لكنها أصبحت من التقانات المعتمدة في ما وراء السرد بصورة لافتة من قبل الروائيين وقد زخرت بها وكان هدفها ذاتي حجاجي يضيف للرواية اسلوبا أدبيا وطابعا ذاتيا ،

لقد تطور مفهوم الرسائل في العصر الحديث وتوسع عما كان عليه في السابق فقد دخلت تقانة توظيف الرسائل في العديد من الانواع الأدبية مما جعلها تحمل معاني جديدة ولهذا تنوعت الرسائل وقد وردت هذه الوظيفة قديماً في كتاب "جواهر الأدب" ((المراسلة هي مخاطبة الغائب بلسان القلم وفائدتها أوسع من ان تحصر والرسالة هي طريقة للمكاتبة وهي طريقة المخاطبة البليغة مع مراعاة احوال الكاتب والمكتوب إليه والنسبة بينهما))[٣] ، ومما تقدم يتضح أن الرسالة هي نص أدبي يعنى بشكل خاص بفن الاتصال بالآخر ويحتوي في العادة على مضمون اخباري وفي اغلب الاحيان تميل لغة الرسالة الى التأنق ويعبر فيها المرسل عن ذاته، أما الرسائل الادبية فنلحظ انها تكون على مستوى عالٍ من ناحية اللغة حيث تكون منسجمة مع أصول التشكيل الجمالي .

وعند متابعة توظيف هذا الفن كإحدى تقانات ما وراء السرد نرى أن المؤلف في رواية (غسق الكراكي) قد استعان بنمط الرسائل التي تعودنا على قراءتها في السرد التقليدي فهو يجعل الراوي يقوم

---

١. لسان العرب : ١٦٤٤ . وينظر : مختار الصحاح ، للشيخ الامام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي ، مكتبة لبنان ، بيروت ، د . ط ، ١٩٨٦ : ١٠٢ ، و نقد النثر : لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي ، تحقيق : د. طه حسين بك وعبد الحميد العبادي ، مطبعة الأميرية ببولاق ، القاهرة ، د. ط ، ١٩٤١ : ١٠٧ .

٢. المعجم الادبي : جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤ : ١٢٢ .

٣. جواهر الادب أدبيات وإنشاء لغة العرب ، أحمد الهاشمي ، المكتبة التجارية ، ج١ ، د. ط ، د. ت : ٤٤ .

بإيجاد مجموعة من الرسائل ثم يقرر ان يفرزها حسب الاهمية ، ((**نزعت الشريط الأحمر وأفردت الرسائل .. أحصيتها .. إنها ليست كثيرة .. اثنتا عشرة رسالة أغلبها من أصدقاء اعرفهم ... إلاّ أن رسائل ثلاثاً كانت تنبأ عن محطة مجهولة في حياة كمال ، في البدء جذبت أناقتها ، وتعاريج خطوطها الناعمة انتباهي وشرعت بقراءتها لأجدني إزاء اسئلة جديدة ، ومدى آخر لم يكن في الحسبان**))[١]، فالراوي يمهد الى جانب مجهول من حياة (كمال) ويقرر ان يزيل اللثام عنه ويغوص في اعماقه بغية معرفته والاجابة عن اسئلة هذا الجانب المجهول والغامض لدى (كمال) فيورد الرسالة الاولى ((**عزيزي كمال قد تفاجأ .. لابأس .. أنا الأخرى فوجئت عندما لقيت نفسي مرغمة على الكتابة .. هكذا ... بصراحة أقولها : إنك لم تعبر خطّ ذاكرتي إلا مثل طيف باهت في أوقات متباعدة ، طوال السنتين اللتين لم أرك خلالهما لكنك هذه المرة سطوت على ناحية ما من تفكيري، وعرفت أن الشيء الوحيد بي أن أعمله وبشيء من الشغف والإثارة هو أن أكتب إليك . ماذا أكتب ؟ وهل بيننا ما يستدعي الكتابة ؟ كمال .. أكان أحدنا يحب الآخر؟ أكتب تحبني؟ هل أحببتني إن قلت ، نعم ، سأقول لك إنك واهم ، ولا أريد أن أقول إنك كاذب وأنا .. هل أحببتك ؟ لا .. هل أحبك الآن ؟ لا .. ماذا إذاً ؟ .. لنبق أصدقاء ولاى الأبد ... أريدك ، فقط ، أن تسمعني مها / برلين الغربية**))[٢] ، نلحظ ان أول ما يجذب انتباه القارئ في الرسالة هو مجموعة الاسئلة التي تطرحها (مها) التي تظهر في قصة ما وراء السرد الثانية والتي من خلالها يكتشف القارئ ان العلاقة التي تربطها بـ (كمال) لم تتخذ شكلاً معيناً او تسمية معينة .

وتظهر شخصية (مها) بظهور الرسائل التي يجدها ابن عم (كمال) وهو الراوي (محمد) وتقوم (مها) بعرض الرسالة الاولى بطريقة السرد الذاتي وللوهلة الأولى نلاحظها تعرف عن نفسها فهي تكتب سرداً ذاتياً عن حياتها وطريقة عيشها بعد أن غادرت العراق الى المانيا حيث يظهر من خلاله الاختلاف الشاسع في طريقة العيش بين البيئتين في طبيعة المجتمع وعاداته وقيمه وسقف الحرية، فتظهر الرسالة بوصفها حواراً داخلياً وسرداً ذاتياً لشخصية (مها) ، ونجد الراوي يشير الى لغة كتابة الرسائل واناقتها وقد شغلت هذه الرسالة مساحة ثلاث صفحات[٣]، وفي الرسالة الثانية نلحظ ان شخصية (مها) تتكشف من

---

١. غسق الكراكي : ٤٣ .

٢. م . ن : ٤٣ – ٤٥ .

٣. ينظر : م . ن : ٤٣ – ٤٥ .

خلالها فهي تتكلم عن واقعها المعيش في المانيا وتطرح عدداً من التساؤلات كما تكشف عن احساسها بعدم الانتماء وحنينها الى وطنها[١] .

ووجود الرسائل هو من الأمور التي تؤدي الى انفتاح نص الرواية حيث تبدو متداخلة في نسيجها وهذا التداخل يسهم في تشكيل متن الرواية، فمن خلال الرسالة تبدو الرواية كنص سردي ينبثق منه أفكار عميقة ومواقف فلسفية حيث تتشكل في ظل رؤية موضوعيّة وفنية حيث نجد ان الروائي حرص على ان يظهر الرواية بالصورة المثالية والتشكيل الفني الأمثل وذلك بما انطوت عليه الصورة الروائية حيث تشكلت من تقانات سردية خاصة[٢] .

وتضمنت الرسالة الثالثة سرداً واقعياً تتخيل فيه ما يحدث في الحرب وما يتعرض له الجنود من ظروف صعبة ثم يتحول الى سرد ذاتي ومقارنة بين ما يخوضه (كمال) من حرب كان مرغماً على عليها وحرب (مها) الداخلية التي تخوضها رغماً عنها ، والمشترك بين الحربين هو موقف الجبر الذي وضع فيه كلاهما، حيث يجد القارئ نفسه يكتشف جزءاً من شخصية (كمال) وشخصية (مها)، ونلحظ ان نص الرسالة يستعيد جزءاً من الماضي بوصفه حقائق مسرودة، كما نلحظ ظهور (الأنا) التي تكون محور الرسالة وهدفها ((**الرسالة الثالثة ، عزيزي كمال أمازلت حياً ؟ امازلت تقاتل ؟ ... سمعت أخباراً عن الحرب ، وتساءلت : كيف يمكن لإنسان أن يعيش لسنوات في القفر، وبين الحجارة ... داخل الخنادق .. تحت الشمس المحرقة أو المطر والموت يتربص به ؟ تساءلت' كيف ، وتذكرتك ، وها أنا ذا أكتب إليك لأقول إنني أعيش الحرب أيضاً .. حربي الضروس مع نفسي ، وضد كل شيء ... كمال أمازلت تقرأ هذه الترهات أم أنك مزقت الورقة؟ أرجوك اسمعني حتى النهاية .. رائع ، اتفقنا .. أنت طيب القلب وتفهم ، ولأنك تفهم ، هجرتك لأنني لا أفهم .. وها انا أعيش حصار الحرية ...**))[٣] .

وفي رواية (ترنيمة امرأة ... شفق البحر) لم يستعن المؤلف بالرسائل ولكن بطل الرواية (سامر) أراد كتابة رسالة لأخته (شيماء) ولكنه لم يقم بكتابتها ((**منذ أشهر لم أبعث لشيماء برسالة، لا شك أنها قلقة الآن، لماذا لا أكتب لها ؟ انا نفسي لا أدري .. في كل يوم ، والله يا كلوديا في كل يوم أقول**

---

[١]. غسق الكراكي : ٤٦ – ٤٨ .

[٢]. ينظر : السيرة الشعرية (قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية) ، د. محمد صابر عبيد ، دار الكتب الحديث إربد ، ط٢ ، ٢٠٠٧ : ١٣٢ .

[٣]. غسق الكراكي : ٤٨ – ٥٠ .

سأكتب، يمر هذا الخاطر في ذهني غير أنني لا أستطيع . أفكر بها . أتذكر طفولتنا النازفة، مسراتنا الخاطفة التي أحن إليها على الرغم من كل شيء، كانت شيماء صديقتي، أقرب أصدقائي الى نفسي، ولعلها ما تزال، لم نتلق تعليماً جيداً . في الاول المتوسط قال لها أبي "عيب ، ليس من اللائق أن تخرجي إلى المدرسة بعد الآن لقد كبرت"، لم تعترض ولكنها اخفت في نفسها حسرة أليمة))[1] ، فالراوي يكشف لنا عن طفولة (سامر) من خلال رغبته بكتابة رسالة فيسرد احداث الماضي في حياته وطفولته المريرة ثم يكشف انعدام ثقافة الاب وقسوته ثم يكمل سرده ليكشف العنف الاسري الذي يجري في بيته وضرب الأب للأم واجواء الاسرة المضطربة وغير المستقرة .

وتحتوي رواية (مقتل بائع الكتب) على نوعين من الرسائل؛ التقليدية الورقية والرسائل الالكترونية التي تواكب مجريات العصر وقد ارتبط ظهورها بظهور وسائل الاتصال والتواصل الحديثة التي ظهرت مع ما بعد الحداثة حيث نجد الرسالة الأولى والذي يبدو من مضمونها أنها رد على ما كتبه راوي ماوراء السرد (ماجد البغدادي) حيث بعثها اليه (سامي الرفاعي) إحدى شخصيات ما وراء السرد وتظهر فرح (الرفاعي) بقيام (ماجد) بتأليف كتاب يخص حياة (المرزوق) وانه قد أزال حملاً ثقيلاً عن كاهله وينهي الرسالة بأنه على اتم الاستعداد للمساعدة وتتولى الرسالة هنا عرض سبب تأليف القصة الثانية قصة ماوراء السرد ومشروع الكتاب الذي يباشر الروائي بتجميع خيوطه وتأليفه وهي الوظيفة الأهم التي عرضتها هذه الرسالة **((بعد أقل من ساعة أجاب سامي الرفاعي على رسالتي التي استلمها بالبريد الإلكتروني "الأستاذ ماجد البغدادي ، تحية طيبة .. كم انتظرت هذه اللحظة ، ان ينبري كاتب عراقي متمرس ويكتب عن صديقي الفنان الراحل محمود المرزوق كانني في حلم سعيد وسأعترف لك أيها الصديق الذي تعجبني كتاباته واتمنى أن ألتقيه، سأعترف بأنك أزحت عن كاهلي هماً ثقيلاً، فلوقت طويل بقيت أتمنى أن يتاح لي الوقت والرغبة الدافعة لكتابة كتاب عن المرزوق . كتبت عنه مقالاً تأبينياً بعد ورود خبر استشهاده . بقيت أشعر بالذنب لأني لا أبادر وأكتب ما ينقذه من دائرة النسيان . فالوقت يحاصرني والصحة بين بين ، كما أنني لست كاتباً متفرغاً مثلك أنا رسّام ، وعالمي هو عالم الرسم وها أنت تتحمل هذه المهمة بدلاً مني . لهذا أشعر بالحماس ، وأعلن لك عن استعدادي لمساعدتك بالشكل الذي ترتأيه .. مودتي الخالصة))**[2]، ثم يورد (ماجد البغدادي) مجموعة رسائل من

---

[1]. ترنيمة امرأة ... شفق البحر : ٥٠ .

[2]. مقتل بائع الكتب : ٧٩ .

محاوراته مع (الرفاعي) حيث نجده يخبر (ماجد) عن وجود بعض الصور لديه التي تلهمه وتخبره بعض المعلومات التي تخص المرزوق ((**سامي : يضع في فمه الغليون دائما . حتى وإن لم يكن هناك تبغ مشتعل . بخاصة حين يرسم .. أتراه كان يقلد بيكاسو أو فائق حسن**))[1]، فالرسائل الالكترونية تؤدي ما تؤديه الرسائل التقليدية وهو قيامها بالدور الاخباري وسرد احداث تتعلق بالماضي مما يسهم بتشكيل السرد المستقبلي للرواية .

وتُلمح رسالة (الرفاعي) الثانية التي تدور حول جزء من حياة (المرزوق) الدراسية وسنته الأخيرة في أكاديمية الفنون الجميلة عما أحدثته (التكنلوجيا) من سرعة إيصال الرسائل واختصار الزمن ((**بعد ثلاثة ايام فوجئت برسالة سامي الرفاعي على أيميلي**))[2]، وتتعلق تلك الرسالة بشرح جانب من حياة (محمود المرزوق) وتعطي انطباعا عن مرحلة الاضطراب السياسي في حقبة الستينيات كما نجدها تتحدث، عن سبب ايمانه بالحب ويصف شخصية المرأة التي تعلق (المرزوق) بها واسمها (غادة) فيصف شكلها الخارجي وملابسها ويواصل السرد عن محاولته جذب نظرها من خلال الرسم وهو يحاول خلق قارئ ضمني يخبره ان ما يورده من اسم ليس اسمها الصريح[3]، وهنا تتحول الرسالة الى قصة تعج بالأحداث والشخوص والمواقف وتندمج مع السرد الأصلي للحكاية الثانية حتى تتحول الى جزء منها فتورد أحداثاً مثل تقدم (المرزوق) لخطبة (غادة) لكن الاضطرابات السياسية التي تقع في العراق آنذاك تعرقل هذا المشروع وهنا يتحول سرد الرسالة ليروي احداثاً تاريخية تخص العراق ويورد تاريخ الانقلاب العسكري الذي سيكون نقطة تحول في حياة (المرزوق) ، ((**في اليوم التالي ، الثامن من شباط المصادف الرابع عشر من رمضان استيقظ الناس على خبر انقلاب عسكري بثته الإذاعة ، سال خلاله الدم غزيراً واضطربت احوال البلد . أعدم الزعيم عبد الكريم قاسم وسيق آلاف الشيوعيين إلى السجون .. كان المرزوق ماركسياً غير منتم إلا أنه كان على رأس قائمة المطلوبين للحكومة الجديدة .. لم يودعوه سجن المدينة بل أخذوه إلى معتقل قصر النهاية في بغداد ظناً منهم أنه العنصر القيادي الأخطر في**

---

[1]. مقتل بائع الكتب : ٨١ .

[2]. م . ن : ٨٩ .

[3]. ينظر : م . ن : ٨٩ ـ ٩١ .

حلقات الشيوعيين في اللواء ..))[1]، فـ (الرفاعي) يجعل الرسالة تتضمن احداثاً شخصية وتاريخية تبين نهاية قصة حبه وسجنه الذي شكل نقطة تحول مهمة في حياته وبينت انتماء (المرزوق) السياسي .

وتجدر الإشارة هنا أن تقانة الرسائل الالكترونية ((تفتح الباب أمام لقاء بدا وكأنه مستحيلاً بين النص الورقي والنص الرقمي وإن كانت التقنية التي تعتمدها الرواية ورقية وكتابية ولم تنتقل إلى صفّ الكتابة التفاعلية التي قدّمت في الثقافة العربية الحديثة))[2] ، وعن طريق الرسالة التي التحمت بالسرد وتحولت الى جزء هام منه ومليء بالمعلومات نتعرف على إحدى وجهات نظر كتابة حياة (محمود المرزوق) لأن حياته في القصة الثانية / ماوراء السرد ستعرض من وجهات نظر متعددة وبتقانات مختلفة ويمكننا أن نطلق تسمية (الرؤية الصديقة) على ما ورد في رسالة (الرفاعي) وهو يقص حياة (المرزوق) أما وجهات النظر الأخرى فستعرض بطرائق متعددة تورد رسالة (الرفاعي) مايلي: ((**دخل المرزوق سجن نقرة السلمان وعمره خمس وعشرون سنة ، وخرج منها هو في الثلاثين .. في هذه الفاصلة التعيسة والمهملة من حياته خسر ثلاثة أشياء ، الاول إيمانه الكلّي بالحب بعد أن تزوجت حبيبته غادة _ أو أجبروها على الزواج من ابن عم لها ثري ، سيكون له شأن خطير بعد انقلاب ١٩٦٨ .. الثاني ، ثلاثة أرباع إيمانه بموهبته فناناً يمكن ان يمضي بنجاح في مشروعه الخاص ، الثالث نصف إيمانه باليسار فكراً وتنظيمات**))[3] ، وقد شغلت هذه الرسالة الطويلة زهاء التسع صفحات[4]، وهي أطول نسبياً مما هو معروف في الرسائل الالكترونية لأنها في الأعم الأغلب قصيرة وموجزة ونجد الراوي يطلق عليها تسمية (شهادة الرفاعي) وذلك لتضمنها آراء في سيرة حياة المرزوق . ونجد ان هذا المنجز الرقمي الحديث والتواصلي بين شخصية (ماجد البغدادي) و(سامي الرفاعي) يسهم في بناء نص الرواية الكلي ليؤكد انتماء للعصر الحديث حيث انتمت الرواية من خلاله إلى الحياة الجديدة .

وعدا الرسائل الالكترونية يشير الراوي الى وجود ثلاث رسائل ورقية تم العثور عليها تخص (المرزوق) ((**رحت ابحث حتى وقعت ... على مظاريف ثلاثة رسائل ، لونها جميعاً أبيض . مظروف عليه عنوان المرزوق واسمه، باللغة الفرنسية، ويبدو أنه لم يصل بالبريد الرسمي ، فلا طوابع ولا**

---

[1]. مقتل بائع الكتب : ٩٣ .

[2]. المبنى الميتا- سردي في الرواية ، فاضل ثامر : ٨٣ .

[3]. مقتل بائع الكتب : ٩٥ .

[4]. ينظر : م . ن : ٨٩ ـ ٩٧ .

أختام ثمة ، وثان عليه عنوان جانيت في باريس وثالث لا عنوان عليه))[1] ، الرسالة الاولى كانت من (جانيت) حبيبة (محمود المرزوق) الفرنسية وهي شخصية تعرضها القصة الثانية / ما وراء السرد والتي نتعرف على أغلب سمات شخصيتها من خلال تلك الرسالة فهي تتكلم عن سيرة (محمود) الحياتية والنفسية والعاطفية بوجه الخصوص، ومن ثم تتحدث (جانيت) عن مرضها واصابتها بالسرطان وحاجتها الى المال بسبب تردي وضعها المادي الذي دفعها الى بيع لوحات (المرزوق) ثمناً للعلاج والرسالة تحمل تاريخا تسلسلياً واضحاً وهو مهم جداً في ربط أحداث الحكاية بعد ربطه بالرسائل التالية **((عزيزي محمود لا أعلم إن كانت هذه الرسالة ستصل إليك أم لا .. التقيت برجل من بغداد هو الدكتور أحمد الشمّري ... أخبرته عن الطريقة التي يمكن بها إيصال رسالة إلى شخص عراقي لا أعرف سوى اسمه يسكن بعقوبة ... أكتب مفترضة أنك ستقرأ كلماتي ، وستفكر بالرد مر وقت طويل ثماني سنوات .. أحياناً يخيل لي أن كل شيء جرى في الحلم ... حتى هذه الساعة لا أعلم السر ، سر ذلك الانقلاب .. فجأة تغيّر ما حولك وما فيك .. ألاحظ مقدار التبدلات التي طرأت عليك بعد التغيير في تشيوسلوفاكيا . صرت اكثر كآبه وقلقاً ... لم تعد ترسم .. واستغرقت في الصمت .. كنت مظطرباً وقلت لي أن عليك أن تذهب إلى براغ على وجه السرعة .. رفضت أن تخيرني بالسبب ، لكنني بحدس الأنثى عرفت انك ذاهب من أجل امرأة ... رحلتَ تاركاً تخطيطاتك ولوحاتك المنجزه والأخرى التي لم تكتمل ، لم أعرف ماذا اصنع بها ... أما لوحاتك المكتملة وهي تسع لوحات ، فقد علقت أربعاً منها في صالة شقتي الجديدة وأربعاً في غرفة النوم ... كنت بحاجة إلى مبلغ العلاج فيما ظروفي المادية سيئة .. مررت على تاجر لوحات ... والآن أنا مدينة لك بثمانين ألف فرنك .. إذا ما نجوت وكسبت مثل هذا المبلغ فسأرسله لك حالاً . أما إذا متّ' قبل ذلك فأرجو أن تغفر لي .. أما أنا وعلى الرغم من الجرح الذي تركته فيّ بهربك اللا مسوّغ فقد غفرت' لك وسامحتك .. جانيت ١٩٩٧/١/٨))**[2]

أما رسالة محمود المرزوق الأولى فقد تضمنت اموراً مهمة واحداثاً غيرت مجرى حياته محمود المرزوق وهي في بداية الأمر رداً على رسالة جانيت

((الباهرة جانيت ، الزهرة التي خذلتها بلؤم في حديقتي البعيدة أوقاتك إشراق وعافية ، أرجو أن يكون مزحة ما ذكرته بشأن مرضك .. ليس من الانصاف أن ترحلي أنت الأخرى قبلي اثنتان كفاية ، فقد

---

[1]. مقتل بائع الكتب : ١٢٠ .

[2]. م . ن : ١٢٣ – ١٢٨ .

وصلت مع موتها إلى أقصى حدود التحّمل . لا تفعليها أتوسّل إليك ... ثمة امرأة جديدة في حياتي . هنا في مدينتي لم أسع إليها برجليّ . ما كنت أفكر بمغامرة علاقة أخرى وانا في خريف العمر . هي التي باغتتني واقتحمت وحدتي . بدأت بشراء كتاب (الحب في زمن الكوليرا) لماركيز . لم أقل لك أن لي مكتبة صغيرة وسط بعقوبة أسستها بعد عودتي من باريس ... لست مدينة لي بشيء ... لا أقول أني تركت لك اللوحات تعويضاً عن نذالة مرتكبة .. أصبحت لك أصلاً ، صارت ملكِ الشخصي ، ساعة فرغت منها . هي هديتي بلا قيمة كبيرة . فقط لأني انجزتها في لحظة إشباع روحي بحضورك ... هو أنا كلاً منها تحوي مضغة من روحي ، وأنها ما كنت لتستوي بالشكل الذي انتهت إلية لو لا وجودك اللطيف البهي المنعش معي، ... ، ألتقيت ناتاشا مصادفة ... وبعد ربيع براغ ١٩٦٨ اختفى الوالد تماماً .... وكتحصيل حاصل صارت هي عنصراً مشكوك بولائه ... ومنذ ذلك اليوم اختفت ناتاشا ومات في داخلي شيء وإلى الأبد ... عدت الى براغ المرأة التي وعدتني بالمساعدة عن طريق قريبها الناشط في مجال حقوق الانسان قالت بعد أسبوع وأنا أهاتفها أنها آسفة ، لم يرد هذا الاسم في قوائم من تم اطلاق سراحهم من سجون المخابرات ، وليس لها اسم قي قوائم من لا زالو مسجونين لأسباب جنائية وغيرها ... محمود المرزوق ١٩٩٧/٢/٥))[1].

أما الرسالة الثانية فهي من (المرزوق) الى (جانيت) وقد تحولت الى سرد ذاتي يكشف فيه قصة عشقه لـ (نتاشا) ويروي أحداثاً وقعت له في (تشوكسلفاكيا) وقد أخبر فيها أيضاً عن وجود امرأة جديدة في حياته هي (رباب) ونجدها تضمنت اعترافه بالذنب تجاه (جانيت) حين خذلها ثم يورد قصته مع (ناتاشا) وما حدث له في (براغ) بعد أن اعتقلت (ناتاشا) ولم يعرف مصيرها على الرغم من محاولاته الوصول اليها فهو يتحدث عن وضعه في (براغ) وما تعرض له من قلق وخوف أدى به الى أن يخرج مهزوما الى (باريس) بعد سقوط التجربة الاشتراكيّة، ويتحدث عن عودته الى (براغ) باحثاً عن (ناتاشا) ولكنه في المقابل لا يجد بحثه عنها مسوغاً لكي يجرح (جانيت) ويتركها بلؤم وان اللوحات التي تركها ليس تعويضاً بل هي هدية بلا قيمة فهو يعترف انه لم يستطع رسمها لولا وجودها ((**الآسرة جانيت ... في يوم بعيد ، شباط ١٩٦٣ ، وقع انقلاب عسكري في العراق . لن أدوِّخك بالحديث عن ملابسات التاريخ السياسي لبلدي . سأحكي لك عن حدث معين .. من استولوا على السلطة اعتقلوا كل من عدّوه مناوئاً حقيقياً او محتملاً . وبطبيعة الحال سيتصدر اسمي قائمة الخطرين ، أنا اليساري المفضوح ... أخذوني إلى**

[1]. مقتل بائع الكتب : ١٢٨ – ١٣٩ .

سجن في بغداد اسمه قصر النهاية .... يرمون إبادتنا بطريقة شيطانية ... كان قرارهم أن نموت ... وقررت في دخيلتي أن احيا .. قلت مهما حصل لن نموت ولابد من أن أحكي عن هذا كله لامرأة ما ... للأسف لم أحك هذا لناتاشا . ولم أحكها لك وأنا معك، ولا لأية امرأة عرفتها .. هآ أنا ذا احكيها لك الآن ... قضيت في سجن نقرة السلمان الصحراوي خمس سنين، وأطلقوا سراحي بعد أن وقع انقلاب آخر ... اعتقلوني مرتين قبل أن أهاجر إلى براغ. وحصل معي ما حصل في براغ وقد شرحت لك عنه في رسالتي السابقة ... سأقول لك الآن مالم أقله جاداً إلا في القليل النادر. ربما لم أقله لغيرك . أقول : أحبك ، لطالما أحببتك .. تشبثي بالحياة . كان يجب أن أكتب لك هذا وأرسلة قبل سنتين .. ها أنني أبادر متأخراً مرة أخرى ... محمود المرزوق في ١٨ كانون الأول ١٩٩٨))[١]، ونلحظ مما سبق أن الأحداث التي وقعت لـ (محمود المرزوق) الشخصية الرئيسة في القصة الثانية / ما وراء السرد تروى من وجهات نظر مختلفة فهي تروى مرة حسب وجهة نظره هو، ومرة حسب وجهة نظر أصدقائه، ومرة أخرى حسب وجهة نظر أعدائه ومناوئيه وهذا يبرز سمة مهمة في رواية ما وراء السرد وهي (نسبية الحقيقة) فتصارع الآراء يجعلها مفتوحة وأن ليس هناك حقيقة ثابتة فالأحداث تروى حسب وجهة نظر الراوي وهذا يزيد من مساحة الوهم حول حقيقة وقوع الأحداث ، ومن جهة أخرى فأننا نلحظ سعي المؤلف لتهجين متن الرواية باستخدام تقانة الرسائل وهذا يسهم بشكل كبير في ان يكسر أحادية المخطوطة ويحد من الشكل الروائي ومعيارته فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات ما وراء السرد تفرض حواراً جديداً يرتبط بوعي الكاتب وشروطه وإدراكه لقضايا التركيب الأدبي[٢] .

كما يشير الراوي (ماجد البغدادي) الى تلقيه رسالة ورقية عبر صندوق بريد الجريدة التي يعمل بها ويصف خطها واسطرها وطبيعة ورقها وعدد صفحاتها **((اثنتان وعشرون صفحة منتزعة من دفتر مدرسي))**[٣] ، ويذكر مكان إرسالها وتاريخها (صنعاء ٢٠١٠/٢/٢٤) ويشير الى انها كتبت قبل مقتل (المرزوق) ولكن المرسل لم يعلن عن اسمه الصريح بل المستعار (أثير العراقي) وقد شغلت الرسالة سبعة عشر صفحة من الرواية[٤]، وتسرد هذه الرسالة جانباً من حياة محمود المرزوق في (بعقوبة) وتأخذ

---

[١]. مقتل بائع الكتب : ١٤٠ – ١٤٣ .

[٢]. ينظر: الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب) ، عبدالحميد عقار ، شركة النشر والتوزيع المدارس ،الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠ : ٩٠ .

[٣]. مقتل بائع الكتب : ١٩٣ .

[٤]. ينظر : م . ن : ١٩٤ ، ٢١٠ .

منحىً سلبياً في تفسير الأحداث التي وقعت لـ (المرزوق)، وعلى الرغم من كون هذه الاوراق تكاد ان تشكّل نصاً لوحدها لكنها لم تخضع لتسلسل زمني منظم حيث ان كاتبها (أثير العراقي) لم يكن متأكداً من التواريخ والتفاصيل وإن اتجهت نحو عرض واقعي خالص، حيث نجد (أثير العراقي) يصف (المرزوق) من وجهة نظرة سلبية، ((**كلما دخل في حياة امرئ ، رجلاً كان أو امرأة ، خربها ، ذلك المدعو محمود المررزوق ، إنه علامة قدر مشؤوم، لا عن سابق ترصّد ، لكنه ليس بريئاً تماماً ، إنه قاتل على طريقته، بتواطؤٍ من لا أباليته، وقطعاً لا على الرغم منه ، بارد القلب ، بضمير رجاج كماء بحيرة في يوم ريح ، بألوان تنحلّ وتتغير ، ظننتني اعرفه كما تعرف القطة ابنتها ، غير أني لا أكاد أعرفه، لن يعرفه أحد، لا أحد، وأشك إن قدر هو نفسه في أي يوم على مواجهة نفسه ليعرفها**))[1] ، وكما نلحظ فإن وجهة النظر السابقة معادية تتضمن دحضاً لمقولات (المرزوق) وقصة مخالفة لكل ما رواه في رسائله السابقة ثم يستمر (أثير العراقي) برواية تفاصيل مخالفة تماماً لماقدمه المرزوق قائلاً في رسالته ((**ولا أظنه سيذكر لرفاقه هناك حكاية طليقته في بار ببعقوبة ذات أواخر شتاء بعيد، وحتماً لن يومئ إلى بنت الفلاح ذات السبعة عشر ربيعاً وهو يبرز لها عفريته فيكاد يغمى عليها فيهدئ وجلها بكلام رقيق يجيده، وعد بزواج بآخ ، ثم يسوح به على جسدها الفتي ... ويتركها لخوفها ولن يقربها ثانية، لن يكلمها وهي ترجوه ويردد كلما ألحّت ، لم يحصل شيء ، كنت حريصاً على أن لا يحصل شيء ، أنت نظيفة وجاهزة لزواج اعتيادي فتبكي وتلطم خدها، وبعد أسبوعين تلتهما نار التنور وهي تخبز في بيت عمه جميل المرزوق وثوبها مبلل بالنفط الأبيض لأنها أمية حمقاء كما أشاعوا لا تدرك خطورة أن يكون ثوبها منفطاً قرب النار ... فيما تنتظر حكاية أخرى ... مع أوكرانية بيضاء سيحبّها ربما كما أحب بنتاً أخرى ببعقوبة ... ويستدعى سيشي بها مضطراً وتحت التهديد ، أو سيوقّع على ورقة مملوءة بافتراءات لأنها بنة منشق قديم ، دافعاً إباها الى التهلكة، ويتغرب ثانية وهذه المرة إلى باريس ... ويعاشر موديلاً من عواهر باريس سيخذلها الاخرى حتماً ويهرب هذه المرة إلى بعقوبة بعد أن يدرك أنها مريضة بالسرطان ...**))[2] ، لقد حوت الرسائل السابقة الى جانب السرد الكامل لحياة بعض الشخصيات التي كانت جزءاً مهما من سرد القصة الثانية / ما وراء السرد آراء متباينة في قص الحكاية

---

[1]. مقتل بائع الكتب : ١٩٤ .

[2]. م . ن : ٢٠٠ – ٢٠١ .

الواحدة وتعمداً في إضاعة الحقيقة أو رواية الأحداث بصورة متطابقة مع ما رواه المرزوق وأصدقائه وهذا من الملامح المهمة التي تتبناها روايات ما وراء السرد في كونها لاتعطي رؤية قاطعة ونهائية .

ولم تحتوي رواية (القطار .. إلى منزل هانا) على رسائل لتخبر عن حدث أو اخبار ما بل اقتصرت على رسائل الكترونية مختصرة لا تحمل في طياتها سرداً ((**أخذت هاتفي النقال وكتبت رسالة لرمزي : "مرحبا .. أرجو ألا تكون مريضاً" ، ردَّ بعد أقل من خمس دقائق : "لست مريضاً ... فقط لا أريد إزعاجك" كتبت : "أنت لا تزعجني"**))[1]، وهنا نجد ان الروائي قد ادخل روح العصر من خلال المراسلات الالكترونية .

وفي رواية (ظلال الجسد .. ضفاف الرغبة) نجد ان الرسالة التي وجدها (علاء البابلي) على هاتفه النقال وهي رسالة تهنئة تبعثها (رواء العطار) بعد موتها وهنا نلحظ لعبة ما وراء السرد التي عمد الروائي اليها وهي إدخال القارئ في متاهة حضور الشخصية وغيابها وإعادتها الى الحياة بعد أن صور موتها في مناسبة سابقة ليثبت أن الأحداث من الممكن أن تكون وقعت أو لاتكون وهو ما يندرج ضمن مفهوم نسبية الحقيقية التي تحاول روايات ما وراء السرد تقديمها جمالياً ((**عدت إلى غرفتي ... لكن المفاجأة الأعظم كانت في انتظاري وأنا أدخل الغرفة وأعاين شاشة الموبايل .. كانت ثمة رسالة تهنئة بالعيد مصدرها رقم غريب غير معلّم في ذاكرة هاتفي وهذا نصها "عيدك يكتمل بعد أن تشبع من نظرتي الوحشية وابتسامتي الشبيهة بابتسامة صوفيا لورين ، ومراقصتي على أنغام أغنية يا بدع الورد لأسمهان .. دمت حبيبي في كل عيد / رواء العطار**"))[2]، ونخلص مما سبق الى أن دخول الرسائل بنوعيها (التقليدي والالكتروني) في النص الروائي لايكون أداة للقصة بل انها تتداخل مع نص الرواية لتخلق الحدث ولكنها في الوقت نفسه تكون وسيلة لكشفه او معارضته[3] .

من خلال ماتقدم نجد الحضور الفاعل للمخطوطات والرسائل في تشكيل بنية القصة الثانية لما وراء السرد حيث اعتمدها الروائي وسائل مهمة في سرد القصة الثانية وقد تضمنت معلومات مهمة شكلت جزءاً من عملية ما وراء السرد وأماطت اللثام عن كثير من الأحداث .

---

[1]. القطار .. الى منزل هانا : ١٣٧ .

[2]. ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ١٨٣ .

[3]. ينظر : عالم الرواية : ٧٩ .

الفصل الثاني

المبحث الثاني : توظيف الفنون المتنوعة

شهدت الرواية شأنها شأن بقية الفنون تحولاً وتطوراً ملحوظاً في أنماط مضامينها وأساليبها وخصائصها وادخال تقانات حديثة عليها لتحمل الفكر الى وعي جديد اكثر شمولية ولاحتوائها على عدد من الموضوعات فقد عمد الكتاب الى ادخال الفنون ضمن إطارها الجمالي والفكري كي يحققوا عملاً ادبياً وفنياً متكاملاً[١]، والرواية هي مشروع يتطور وينفتح وهو الأكثر تقبلا للأجناس المتفاعلة معه وهذا التداخل لا يعني نفي فن لصالح فن آخر، لأن الفن بحد ذاته متجدد ومتطور وقد زاد اهتمام الروائيين في تهجين رواياتهم وجعل جسمها النصي مقامات لفظية متباينة ومتعارضة أحيانا وهذا التهجين يسهم في تكسير احادية الملفوظ[٢]، فالأجناس الفنية والأدبية تتلاقح داخل المنظومة السردية لان الرواية تمتاز بالمرونة وعدم الخضوع لآليات الصياغة ذات طابع ديمومي[٣] .

وفي هذا المبحث نحاول استجلاء توظيف عدد من الفنون التي انصهرت في النسيج الروائي وأصبحت جزءاً منه وافادت منها رواية ما وراء السرد وجعلتها جزءاً مهما في إيصال رسالتها الجمالية وقد قسمناها على نوعين :

أولاً : الفنون ذات البعد الواحد (الصورة _ اللوحة _ الموسيقى)

١ ـ الصورة

يتشظى القص في روايات ما وراء السرد الى فضاءات جديدة ومتنوعة وقد اتجه الروائيون في ذلك الى تقانات تعمل على إبراز لعبة ما وراء السرد في متونهم الروائية التي أضحت أكثر انفتاحاً على جميع انواع الفنون والاجناس الادبية، وما التداخل بين السرد والاجناس الادبية الأخرى الا نتيجة للتطورات

---

[١] . ينظر : التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات) ، د. نفلة حسن احمد ، مكتبة الادب المغربي ، د. ط ، ٢٠١٢ : ١٢ _ ١٤ .

[٢] . ينظر : مقتربات السرد الروائي (دراسات في تقنيات سردية لنصوص روائية) ، د . سمير الخليل ، دار روافد ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠١٦ : ١٢٨ _ ١٢٩ .

[٣] . ينظر : الحداثة السردية (روايات ابراهيم نصر الله) : ١٠٩ .

الكبيرة في نظريات السرد ولا سيما واننا نجد الروائيين يتفننون في اجتراح نظم وصيغ جديدة ومبتكرة وهجينة حيث ذهبوا بجرأة بالغة الى الفنون الادبية والجمالية كلها ليستعيروا ويأخذوا منها[١]، ومن أمثلة ذلك الصورة الفوتوغرافية التي يمكن تعريفها بأنها ((كل تقليد تمثيلي مجسد او تعبير بصري معاد وهي معطى حسي للعضو البصري أي أنها تمثل ادراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء))[٢]، وعلى الرغم من كون الصورة ثابتة إلا انها تعبر عن حكايتها بطريقة ممتعة على الرغم من تجمد الزمن في لحظة التقاطها وتأطيرها، وكما تصور (بارت) في نظريته حول الصورة الفوتوغرافية في كون الصورة خطاب متكامل يمكن اخضاعه للتأويل فهي بالأساس متألفة من (دال) و(مدلول) وأنها تمثل الواقع لكنها تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللون فهي تستنسخ الواقع وهذا سر المتعة فيها[٣]، وثقافة الصورة تفتح المجال واسعاً لتفاعل القارئ لأن التلقي لم يعد مقصوراً على الاستمتاع بل التأويل المتاح للجميع [٤]، فالصورة لغة تخاطب العقل لأنها تعتمد على ما يراه الانسان لتكتمل معرفته بها حيث يستدعيها على نحو بصري ، وهذا الابداع كان يرافق الانسان منذ الازل حيث يجسد بعض افكاره برسم صور على جدران الكهوف قبل اكثر من خمسة عشر الف عاماً قبل الميلاد[٥].

وقد وظف سعد محمد رحيم الصورة في رواياته ومنها (غسق الكراكي) حيث جعلها أداة قصّ مهمة من خلالها أحداث ما وراء السرد في القصة الثانية ، حيث نراه يكشف من خلالها شخصية (كمال) وكثيراً من مراحل حياته مثلما يفعل ذلك مع (سارة وعارف وحسن) ونجد الراوي (محمد) يشير إجمالاً الى وجود اثنتي عشرة صورة تخص (كمال) ثم يقوم بتفصيل محتواها جاعلاً إياها جزءاً من السرد، ((**اقلب الصفحة الاولى الالبوم .. تتوامض حالاً اثنتا عشرة صورة ... بعد ان اختارها كمال كما اعتقد بقصد واع تتراءى سارة بين الحضور الاليف لأفراد العائلة... وسارة بأنفها المترفع وفمها المرتخي وملامحها الراضية تترك انطباعاً عن جمال طفولي آل الى النضوج ... في الصورة الاولى تراها جالسة مع ابي**

---

[١] . ينظر : خطاب التجريب و الرواية : ١٧٢ .

[٢] . سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم) ، قدور عبد الله ثاني ، دار المغرب للنشر والتوزيع ، د . ط ، ٢٠٠٤ : ٢١ .

[٣] . ينظر : معجم السيميائيات ، فيصل الاحمر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط١ ، ٢٠١٠ : ١٢٠ _ ١٢١ .

[٤] . ينظر : فضاءات النقد الثقافي (من النص الى الخطاب) ، د. سمير الخليل ، دار مكتبة البصائر بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٥ : ١٠٤ _ ١٠٥ .

[٥] . ينظر : المونتاج الفني في القصيدة الجاهلية ، اسيل عبد العباس محي ، (رسالة ماجستير) ، جامعة ذي قار ، كلية الآداب ، ٢٠١٩ : ٧ .

وفي الثانية مع امي وفي الثالثة بينهما على الأريكة ذاتها))[1]، فالصور تحمل سرداً خاصاً يبرزه المؤلف فهو يذهب بالقارئ الى زمن ماض جمدته الصورة لتحكي سردها بطريقة معبرة فتجعل ما بداخلها يمثل اقتناصاً للزمن بشكل فني متقن، وهي تكشف عن المستوى المعيشي والحالة الاقتصادية لـ (كمال) وعائلته من خلال ما تحمله من وصف، وقد تنتقل الصورة الى الوصف الخارجي للشخصيات وتلتحم بأفعال وذكريات ما فـ **((حسن طويل ... عارف لحيته نامية وشعره قصير .. ابي يلف العمامة .. امي حول راسها فوطتها السوداء ... وكمال منشرح .. حاجباه الكثان مرفوعان على الدوام .. بلوزته رصاصية متهدلة وبنطاله ازرق، اما أنا ؟ .. ابدو حزيناً .. اكنت حزيناً حقاً ساعتها؟))**[2]، ثم ينتقل بالقارئ زمنياً من خلال الصور الى جانب من حياة (كمال) الجامعية فيركز على وصف ملابسه ومقارنته مع رفاقه في الصورة وتبين الفارق الطبقي والمادي بين (كمال) و(الفتاة) التي بجانبه والتي سيرتبط معها بمشروع حب فاشل، والصور تمثل خطاباً متكاملاً حيث تظهر من خلالها شخصية الفتاة ووصف لمكانتها الاجتماعية وحالتها الاقتصادية والفرق بينها وبين (كمال) من خلال ملبسه وهذا ما استطاع الروائي ان يوصله للقارئ بدقة فهو يبين الفارق الاجتماعي والطبقي بينهما[3].

ويحضر توظيف الصورة في رواية (مقتل بائع الكتب) كإحدى تقانات ما وراء السرد حيث نجد عشرة صور مرسلة من (سامي الرفاعي) الى (ماجد البغدادي) كان بعضها بالأسود والابيض وبعضها الآخر ملوناً، وتنقل تلك الصور الى القارئ مرحلتين من مراحل حياة (المرزوق) فالصور الثلاثة الاولى ملتقطة في العراق لذلك فهي تحكي مرحلة حياة (المرزوق) قبل المغادرة فتصف حياته في بعقوبة خلال مرحلة الشباب ويلمح الراوي الى أنها قديمة بدلالة الأبيض والأسود **((صورة ١، بالأسود والأبيض .. يجلس المرزوق على صخرة بظهر مستقيم .... انه مصيف يرجّح ان موقعه في كردستان العراق اوائل الستينيات .. يبدو منشرحاً خالي البال))**[4]، **((صورة ٢ بالأسود والأبيض كسابقتها، اظن بالزمان والمكان ذاتيهما ايضاً، المرزوق راقد على بطنه فوق العشب ، يرسم في كراس . اكمام قميصه مرفوعة، خصلة نافرة من شعره الطويل يشق جبينه وينزل على ارنبة انفه ... يتوقع الناظر ان يد الرسام الماسكة بالقلم الرصاص ستكمل دورتها حالاً قبل ان تزيح الخصلة الى اعلى الراس .. وضعيته**

---

[1] . غسق الكراكي : ٥٤ .

[2] . م . ن : ٥٥ .

[3] . ينظر : م . ن : ٥٩ _ ٦٠ .

[4] . مقتل بائع الكتب : ٨٣ .

لايمكن ان تكون مصطنعة .. لا بد من ان المصور فاجأه والتقط الصورة انه الفنان الانطباعي في الظرف المثالي ...))[1]، وتدور الصورة الثالثة في نفس مضامين سابقتيها[2]، وقد حاول الراوي من خلال الصور ان يبرز جانباً من حياة المرزوق قبل ان يترك العراق فكانت تقانة الصورة هي إحدى الأدوات المهمة في عرض محتوى ما وراء السرد .

اما الصور الاخرى فتمثل حياة (المرزوق) خارج العراق حيث نجد وصفاً لشخصية (ناتاشا) حب (محمود المرزوق) واستطاع الراوي من خلالها أن ينتقل زمانيا ومكانياً ويرصد التغييرات التي طالت الشخصية ((**صورة ٤ ، ملونة .. الاصفر والبني طاغيان .. يسير في الفجر الرقيق، على ضفة نهر ما . مرتدياً معطفاً قهوائياً بياقة فرائية مع القبعة الروسية ...))**[3]، كما قدم تصورا متعدد الأبعاد لحال الشخصيتين فيظهر فارق السن بينهما فهو يذكر ترهل (المرزوق) ((**صورة ٦ ، له كرش صغير فيما بطنها ضامرة .. صدره مشعر ... هذه الصورة تبعث على البهجة فالناظر اليها لا يستطيع الا ان يضحك ...))**[4]، وهنا يجمع الروائي بين فن التصوير والسرد، لأن الصورة الفوتوغرافية في الرواية تعطي فضاءً مفتوحاً لأنها خطاب مشكّل بوصفه متتالية غير قابلة للتقطيع[5] .

وتشكل العلبة التي تحتوي على ثلاث صور في رواية (لما تحطمت الجرّة) بؤرة في قص ما وراء السرد إذ يعود المؤلف بالقارئ الى الماضي عبر لعبة ميتاسردية متقنة بين الازمنة والامكنة، حيث حملت الصور عبق الماضي وسجلت لحظات زمنية حميمية تحيل الى دفئ الأسرة ، وفي الاقتباس القادم يشير الراوي الى هيأة الصورة من حيث القدم وتآكل الحافات وتكسرات ورقها فضلاً عن لونها الاسود والابيض، فهي تقدم سرداً بصرياً متعلقاً بحياة العائلة السابقة ـ قصة ماوراء السرد ـ وهنا فإن تداخل السرد مع الصور الفوتوغرافية يشكل جزءاً اساسياً من البنية السردية، لأن كل شكل من اشكال السرد

---

[1] .مقتل بائع الكتب : ٨٣ .

[2] . م . ن : ٨٤ .

[3] . م . ن : ٨٤ .

[4] . م . ن : ٨٥ .

[5] . ينظر : فضاء الصورة الفوتوغرافية في رواية مريم ، ا. م . د . سامر فاضل عبد الكاظم الاسدي ، ، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم جامعة بابل ، العدد ٤١ ، كانون الاول ٢٠١٨ : ٢١٢٩ .

يشمل جانباً معيناً من الرواية[١]، ((**سكتّ.. انا نفسي ، حين تهيأت لي هذه الصورة ، للوهلة الاولى ، شعرت بالرعب .. مالك ؟ ولم البكاء ؟ تريه صورة قرض جزء من حافتها العليا .. صورة بالأسود والابيض على سطحها تكسرات ولطخة صفراء، شابة في العشرين، يداها اللتان تنشرهما حول اكتاف الصبيين الى يمينها وشمالها عاريتان .. صبي في العاشرة ببنطال قصير .. ابيض ملامحه جدية ذاهلة .. وصبية في الثانية عشرة ، حيية ، رقيقة ، تغالب ابتسامة ... تسحب صورة ثانية من علبتها القصديرية الملوّنة، الصبي ذاته بملامح دقيقة وشعر طويل يرتدي بيجاما من قماش البازة المقلّمة ... تعطيه صورة ثالثة فتاة العشرين تجلس على المقعد الخشبي لأرجوحة معلقة بين شجرتين سدرتين ... يقول يخيل لي وكأن فراغاً مريعاً بين هذه الصورة والآن .. هباء، ولا شيء آخر . تقول : الصور القديمة تخبرنا عّما خسرنا . يزفر ، يعيد الصور الثلاث الى العلبة التي تمسكها**))[٢] .

وفي رواية (فسحة للجنون) تظهر خمس صور لـ(حكو) لكنها تتعلق بالقصة الإطار وليس الثانية المتعلقة بما وراء السرد وقد وصفت حالة (حكمت) الرثة حيث يقوم الروائي بترجمة حاله من خلال ملابسه وافعاله كما يظهر خراب البلدة بسبب الحرب فالصور تنقل لنا التحولات السياسية والاقتصادية وحالة الدمار التي تعرض لها العراق اثناء الحرب وكل هذا يحدث في القصة الإطار من خلال شخصية (حكمت) ، ((**التقطت من حقيبتها حزمة من الصور وناولته إياها .. صورة أولى حكمت واقف قرب سيارة الرانج .... جزء من قميصة متدلٍ خارج البنطال ، وطرف من ياقته مقلوب ... صورة ثانية ... بيده ملعقة ،وعيناه شاخصتان الى الطعام، شرهتان، وحائرتان ... خلفه ... كومة أنقاض وباب متجر مخلوع ... صورة ثالثة : فم حكمت مفتوح و الملعقة المملوءة بالرز تصعد إليه**))[٣].

اما في رواية (القطار الى منزل هانا) فلم يذكر الروائي تفصيلات الصور الدقيقة بل أنه أشار الى أزمنة أخرى ذات طبيعة تاريخية وظيفتها تأصيل تاريخ المكان القديم في الموقع الآثاري في (الحنينة) بطريقة الاسترجاع وتبدو فيها المقابلة بين تاريخ آشور وبين المستكشفين الانكَليز ((**كانت هناك صورة مؤطرة بالعاج من زمن الحنينة .. المستر والمسز ماير واقفان امام منحوت صخرية لرأس امرأة آشورية ...**

---

[١] . ينظر : تطور اساليب في الفنون البصرية، د . هبة عبد المحسن ناجى ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، مصر ، ٢٠١٨ : ١٨ .

[٢] . لما تحطمت الجرة : ٧٠ _ ٧١ .

[٣] . فسحة للجنون : ٢٦٩ .

كانت هناك صور منحوتات ، واماكن أثرية من الحنينة ونمرود وأور و كلها بالأسود والأبيض))[١]، وهكذا نرى سمة تهجين نص ما وراء السرد في روايات سعد محمد رحيم فمتنها الروائي ممتزج مع الصور الفوتوغرافية، وقد جعلت براعته الصور تتقافز في النص الروائي لتعلن عن دخولها وتعمل على ان تعيد انتاج النص بطريقة فنية جديدة ومنتجة تدل على ثيمات اساسية تخص السرد الذي يكون لب النص وغايته .

٢ ـ اللوحة :

الرسم فن له جذور تاريخية قديمة فالأنسان الاول اعتاد ان يعبر عن حياته عبر النقش في الكهوف، وهذه الرسومات هي أداته للتعبير وبديله للكلمات، ولذلك يعود مرجع اللوحات الى واقع محسوس يستثير خيال الفنان ووجدانه ، وقد تعددت الآراء والنظريات حول دراسة الفن وموضوعاته وقد أوجزها (جان موكافسكي) بعناصر ثلاثة ؛ اولها: رمز محسوس يخلقه الفنان ، وثانيها : معنى للموضوع الجمالي يودع فيه الوعي الجماعي، اما الثالث : فهو العلاقة التي تربط بين العلامة والشيء المشار إليه وهذه العلاقة تحيل الى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية[٢]، والرسم في حقيقته هو((عبارة عن وسائل ايضاحية منظورة لما يفكر فيه الفنان وما يقوم بتخطيطه في كل ميادين الخلق التشكيلي))[٣]، ولذلك تعد اللوحة التشكيلية نصاً فنياً تعتمد تعبيراته بشكل اساس على اللون الذي هو وسيلتها لتمثل ذاتها والعالم [٤]، وهناك من يجعل اللوحة تعبيراً إرادياً يظهر ذاتية الفنان ووجهة نظره في الموضوع المطروح[٥].

وعلى الرغم من ان الفن التشكيلي فن قائم بنفسه وله مدارسه المتنوعة الا ان استدراج هذا الفن للرواية امر مدهش لأنه من انواع الفن التي تكون قابلة للتوصيل للمتلقي بوساطة الكلمة من خلال عرض الحكاية[٦]، فالفن التشكيلي لم يعد (كاميرا) صماء بل غدا عين لاقطة بذكاء لا يتأتى عبر اللقطات

---

١ . القطار الى منزل هانا : ٢٤٢ – ٢٤٣ .

٢ . ينظر : معجم السيميائيات : ١١٨ _ ١١٩ .

٣ . الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها؟ ، برنارد مايرز ، ت: د . سعد المنصوري ومسعد القاضي ،مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د . ط ، د . ت : ٦٩

٤ . ينظر : السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، سعيد بنكَراد ، دار الحوار ، سورية ، ط ٣ ، ٢٠١٢ : ١٤٢ .

٥ . ينظر : قراءة اللوحة في الفن الحديث (دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو) ، د . فاروق بسيوني ، دار الشروق ، ط ١ ، ١٩٩٥ : ٢١ _ ٢٢ .

٦ . ينظر : الحداثة السردية : ١٢٩ .

والتصوير فحسب وانما يخلق حالات جمالية تضيف جمالية جديدة على صعيد المبنى والمعنى فعالم اللوحة يحتاج الى قارئ مطلع ذي ثقافة، وان التقارب بين الرواية والفن التشكيلي لا ينحصر في الرؤية فحسب بل في أساليب البناء وطريقة التعبير، ويشترك الفن التشكيلي والرواية في الثورة على مفهوم المحاكاة التي تجعل من المتلقي سلبياً[١]، ويؤكد الروائي (ارنست همنغواي) على علاقة الفن التشكيلي بالرواية حين يقول : ((كنت أتعلم شيئاً ما من لوحات سيزان بما يجعل الكتابة جملاً صادقة مبسطة كافية جداً لجعل القصص تمتلك الأبعاد التي كنت أحاول أن أدخلها فيها، كنت أتعلم منه الكثير جداً غير أنني لم أمتلك القدرة الكافية على التعبير كي أشرح الأمر لأي أحد))[٢]، ويؤكد الروائي (هنري جيمس) اشتراك الرواية واللوحة في محاولة تفسير الحياة عندما يؤكد ((ان المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة، لا فرق بينها وبين لوحة المصور أو الرسام ، فهو بذلك يعتبر الرواية عملاً فنياً يضارع فن الرسم ويعمد الى التقريب بين النص المتخيل واللوحة المرسومة ولكي تحقق الرواية ما تصبوا اليه يجب ان تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل الى الوجدان عن طريق الحواس باستخدام التشكيل واللون))[٣].

وقد اتجهت روايات سعد محمد رحيم الى توظيف اللوحات التشكيلية في متنها الروائي بل انها شكلت جزءاً كبيراً منه وهذا ما جعلها تتخذ منحىً جديداً تبرز من خلاله الثقافة الفنية العلية للروائي ففي رواية (غسق كراكي) يستحضر تقانات الرسم وشخصية الرسام من خلال (سارة) ابنة عم (كمال) وحبه الابدي **((وجدتها أمام لوحة ظننتُ أنها أنجزتها تواً .. كانت تتأملها بعمق ... عصافير مقتولة ، وقد تناثر ريشها فوق أرض بدت على وشك أن تنفجر عن خضرة صارخة ... سارة .. انت تتطورين .. تقنياتك وأسلوب معالجاتِ لأفكارك وطريقة تلوينكِ .. يحق لنا الآن أن نفخر بكِ))**[٤]، والرسومات التي تحكي عنها الرواية تتضمن صراعاً خفيا بين الفرد وما حوله من شروط مختلفة وتشي طبيعة الرسوم التي

---

[١] . ينظر : الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخرّاط نموذجاً) ، عبد الملك أشهبون ، منشورات الاختلاف ، ط١ ، ٢٠١٠ :١١١ .

[٢]. اسلوبية القصة (دراسة في القصة العراقية القصيرة) ، د. احمد حسين جار الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، ٢٠١٣ : ٢٠ .

[٣] . الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية ، د. حسن لشكر ، المجلة العربية(١٦٩) ، الرياض ، د . ط ، ١٤٣١ هـ : ١٠٨.

[٤]. غسق الكراكي :١٤٠ _ ١٤١ .

يوردها الراوي ((**لم تنقطع سارة عن الرسم طوال أيام وأيام .. لوحات كثيرة في غرفتها ، ونثرت عشرات التخطيطات على سريرها ... نثار معقّد من خطوط وألوان وكائنات .. امرأة متشبثة بلوح خشبي في لجّة عاتية .. امرأة تركض حافية على الرمل .. يلوح الرمل حارقاً وهي كأنها هاربة من كائن عدائي مجهول .. يطاردها، رسوماتها حلمية ، فيها غموض مثير وصارم وعلى الرغم من غلبة القتامة الا أن نقاطاً برّاقة تكابد من أجل الانفلات من الحصار ، في القلب ، أو في زاوية ما ، من هذه الرسومات**))[1].

اما رواية (مقتل بائع الكتب) فقد زخرت باللوحات التشكيلية التي كانت إحدى طرائق رواية الحكاية الثانية لما وراء السرد، وبداية ظهرت شخصية (محمود المرزوق) على أنه فنان تشكيلي قد درس في أكاديمية الفنون الجميلة، وله ثقافة فنية واسعة وإلمام بمدارس الرسم التي كان قد تعلمها في اكاديمية بغداد ومن ثم طورها من خلال رحلة الى (براغ) و(باريس) وقد حفل متن الرواية بالإشارات الواضحة التي تدل على ثقافة السارد الفنية وولعه بالفن التشكيلي على وجه الخصوص ((**لم اجيء الى هنا لأدعي بانني كنت ازاحم ماتيس وبيكاسو في الكالاريهات ومعارض الفن الحديث كنت رساماً هامشياً وفي باريس بضعة آلاف من امثالي من مختلف أمم الارض**))[2]، ويقوم راوي ماوراء السرد بعرض أربع لوحات تشكيلية من ابداع (محمود المرزوق) وقد قام (سامي) بأرسالها الى (ماجد البغدادي) تظهر جانباً من حياة (المرزوق) الفنية كرسام وهذه اللوحات تقوم بإكمال ما ورد من سيرته، وفي احداها ((**اللوحة الاولى : جسد انثوي ملتم على نفسه قليلاً ، معلّق في فراغ مضبب مرسوم من منظور جانبي ، ملامح الوجه غير واضحة تماماً ، غير ان المشاهد يميّز عيناً واحدة لوزية وانفاً رفيعاً وفماً ممتلئاً مغتراً يذكر بثمر الاجاص ... باستثناء الابيض والاسود اللونان الطاغيان هما البني الفاتح والازرق الفاتح**))[3]، والجسد الأنثوي كما يظهر هو عنوان اللوحة التي لم تظهر فيها ملامح الوجه وقد عمد الى عدم اظهار ملامح الوجه ليشير الى علاقته الملتبسة مع المرأة وكان لاعتماده اربعة الوان غامقة دلالة على الوضع النفسي المتأزم ، فللون دور مهم في ابراز خبايا الفنان او الرسام فهو يرتبط بالحالة النفسية وهو يحمل لغة رمزية تحمل دلالات واسعة فنجد المؤلف يتخذ من اللوحات منحى سردياً جديداً ويخلق حركة عن

---

[1] . غسق الكراكي : ١٤٢ .

[2] . مقتل بائع الكتب : ٣٣ .

[3] . م . ن : ٩٧ _ ٩٨ .

طريق الايقاع اللوني الذي تنتجه اللوحة[١]، كما نجده يركز على ألوان متناقضة في المعنى ((فالأبيض يرمز الى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار ، اما اللون الأسود فيرمز الى الظلام والكآبة و الجهل))[٢].

وتحمل اللوحة الثانية رمزية كبيرة فكأنها تعلن عن صرخة احتجاج داخلية مؤلمة بوجه الظلم ووجه العالم اجمع ، وكأن اللوحة تسرد ما تعرض له (محمود المرزوق) من ظلم واضطهاد بسبب معتقداته وآرائه السياسية ونجدها تتناسق مع محتوى الرواية عبر المصير العبثي الذي انتهى اليه (محمود المرزوق) ((**اللوحة الثانية : ... فم مفتوح أبعد من الحد الاقصى يصرخ باحتجاج مؤلم، الفم الصارخ يغطي ثلاثة ارباع مساحة الوجه. العينان حمراوان غاضبتان والملامح متقبضة .. لا يحتاج المشاهد لذكاء خارق من اجل ان يكشف كمّ العذاب الذي يدفع الى اطلاق هذه الصرخة العارية .. انها صرخة في وجوهنا، في وجه العالم**))[٣] .

اما اللوحة الثالثة : ((**ثلاثة وجوه انثوية مثلثة متشابهة وكل منها بلون مختلف، الليموني والاخضر الفاتح والوردي .. كأنك ترى المشهد من وراء سيل ممطر .. الوجوه صلبة، لكنها وديعة ومطمئنة** ...))[٤]، هذه اللوحة تحاكى لوحات بيكاسو التكعيبية التي ((جمع فيها خبراته التحليلية والتركيبية البنائية التي استخلصها من التكعيبية حيث عكس شكل ومضمون حميم مباشر دون فجاجة مليودرامية شحنت بتعبير نبيل واكسابها ديمومة لا تنتهي))[٥]، واللوحة التي هي جزء من أدوات ماوراء السرد في القصة الثانية تحمل في طياتها سرداً خاصاً فكأنها تروي قصة النساء الثلاثة في حياة (المرزوق) (ناتاشا جانيت وغادة) ولغز ضياعهن، اما اللوحة الأخيرة فقد رسمها باللون الحشيشي والاخضر ونلحظ الملمح التجريبي في أعماله حيث يصف الصورة باحتوائها على خيوط خضر ترقد خلفها امرأة نائمة، والباحثون يدخلون

---

[١] . ينظر : جدلية اللون والصورة في رواية (بيض الرماد) للمصطفى غزالي ، سماح شاطري ، (رسالة ماجستير) ، جامعة محمد خضير ، بسكرة ، كلية الآداب ، ٢٠١٤- ٢٠١٥ : ٧ .

[٢] . سيميائية الصورة : ١٤٣ .

[٣] . مقتل بائع الكتب : ٩٨ .

[٤] . م . ن : ٩٨ .

[٥] . قراءة اللوحة في الفن : ١١١ .

اللوحات ضمن تقانة الوصف في الرواية لأن الوصف بطبيعة الحال يحمل دلالات ومعاني وما اللوحة في الرواية الا تمثيل يتجاوز ما هو موجود الى مستوى اعمق من الرمزية[١].

ويذكر الراوي في (لما تحطمت الجرّة) لوحة (خلق حواء) لمايكل أنجلو ((**تتلامع نظرة الشيخ رفعت الصقرية تتنقل بين الوجوه المستبشرة ... عباءة الشيخ على بيضاء حليبية، بها يشبه الإله في لوحة (خلق حواء) لمايكل أنجلو**))[٢]، فالمؤلف يشير اشارة واضحة الى لوحة مايكل أنجلو في كنيسة (سستين) في الفاتيكان حيث تترجم لوحة خلق آدم ولوحة خلق حواء عملية الخلق المقدس وتقدم هاتان اللوحتان حكاية خلق الانسان وخلق حواء وخروجها من ضلع آدم[٣]، والمؤلف جمع قضية اللوحة والخلق وشبهها بعباءة الشيخ (رفعت) وهو يمهد للقارئ الواعي قضية الاغراء والغواية وهو المعنى المشترك بين الشخصية واللوحة والتي ستتجلى في نهاية الرواية بخيانة الشيخ (رفعت) مع زوجة (عادل) التي تنتهي بقتل الزوجة .

وفي رواية (فسحة للجنون) نجد حضور الفنان في شخصية (حكمت) التي في القصة الثانية / قصة ما وراء السرد حيث يورد مشهداً بينه وبين (نهلة) التي اطلق عليها (موناليزا) ((**وقال لها وقد شاب صوته قليل من الغرور والتبجح : يوماً ما سأرسمك في لوحة كبيرة ستكونين موناليزتي الخاصة ... كان في هذه الساعة متحرراً**))[٤]، ولكن السلطة السياسية الممثلة بالاتحاد الوطني لطلبة العراق وهو ذراع السلطة تمنعه من إكمال مشروعه في الرسم ((**"ماذا رأيتم سوى انها جالسة على الاستول وانا ارسم ؟" ... "ما اسمك ومن أي قسم ؟" ، "عامر حميد عباس من قسم الرسم" ... "يللا يابطل ، احمل لوحتك واترك القاعة"**))[٥]، فلوحة (عامر/ حكو) لم تكتمل ولكن الراوي استطاع عبرها ان يشير الى حساسيته وكونه فناناً، وسعد محمد رحيم في أغلب رواياته وتحديدا في قصته الثانية التي تخص ما وراء السرد فهو يمزج بين السرد والفن التشكيلي كما أنه يستحضر شخصية الفنان المرهف الحساس الذي تضج لوحاته وفرشاته بالألوان بحيث يتحول كل تخطيط او رسم الى قصة وسرد ، أما حضور الإشارة

---

[١] . ينظر : بناء الرواية : ١١٤ _ ١١٥ .

[٢] . لما تحطمت الجرة : ١٣٦_ ١٣٧ .

[٣] . ينظر : فن عصر النهضة (فن تشكيلي دراسات) ، بيتر وليندا موري ، ت : فخري خليل ، مراجعة : د. سلمان الواسطي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٣ : ٢٣٨ _ ٢٤٠ .

[٤] . فسحة للجنون : ٨٠ .

[٥] . م . ن : ٨٦ _ ٨٧ .

الى (الموناليزا) فعلى الرغم من كونها لم تكن ذات جمال أخاذ ولكنها تحوي على وجه طبيعي يمكن ان يصمد في غمرة الكآبة الأمر الذي جعلها تعد في وقتها تطورا عما سبقها لأنها تحوي على معالم رئيسة تنطلق من ابتسامتها النصفية الراعشة وأنفها الطويل وعيناها بجفنيهما المثقلين كما أنها تصور امرأة حقيقية وهذا ما اتفقت عليه الدراسات في كون اللوحة لغزاً ربما يكون مقصوداً[١]، وإشارة الراوي في تشبيه (نهلة) بها كانت كي يكسب الشخصية طابعاً حقيقياً وواقعياً وليصبغ الرواية بلون واقعي وحقيقي في منطقة يتماهى فيها الواقع بالخيال ، فراوي ما وراء السرد الذي يجعل من (نهلة) موناليزته الخاصة على الرغم من كونها لا تملك الجمال الاخاذ ولكنها امرأة حقيقية .

ويعود المؤلف ليشير الى لوحة الموناليزا في رواية (القطار الى منزل هانا) **((وهانا تصغي بعينين مغمضتين وفم يكاد يفتر عن ابتسامة ربما لتحاكى الموناليزا من غير ان تقصد))**[٢]، فالمؤلف يشبه بطلات رواياته بتقاسيم اللوحات المشهورة التي هي محط اهتمام العالم ومحط انجذاب القراء والمتذوقين للفن ليكسب بذلك بطلاته الواقعية خصائص معينة من خلال توظيف الفن التشكيلي، وفي رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) تعود ابتسامة (الموناليزا) لتلقي بظلالها من خلال شخصية الدكتورة (حنين) **((أمسكتني من يدي وضغطت عليها بأصابعها البيض الطويلة .. اصابع ناضجة ، كنقود فاكهة غريبة .. اصابع فقدت شيئاً قليلاً من طراوة الشباب .. ابتسمت ليست كابتسامة رواء العطّار المغوّية الماكرة ، وإنما كابتسامة الموناليزا إذا ما قررت الموناليزا ان تتمرد على رؤيا ليونارد دافنشي وتطلق سراح ابتسامتها))**[٣]،وهنا نرى أن توظيف اللوحة والافادة من طاقاتها التعبيرية كان تقانة هامة لما وراء السرد استعملها الروائي وكان موفقاً فيها الى حد كبير.

٣ ـ الموسيقى :

يخضع الخطاب الروائي لتحولات وتطورات عديدة ليس الروائيون بمنأى عنها فالنص الروائي يتفاعل مع الانواع الفنية كالموسيقى الغنائية[٤]، وسبب هذا التفاعل كما يرى (باختين) كون الرواية جنساً أدبياً[٥]،

---

[١] . ينظر : فن عصر النهضة : ٢٠٥ _ ٢٠٦ .

[٢]. القطار الى منزل هانا : ٢٤٨ .

[٣] . ظلال جسد... ضفاف الرغبة : ١٩٨ .

[٤]. ينظر : قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود ، د. سعيد يقطين : ١٣٠ _ ١٣٧ .

أدبياً[١]، وتستوحى العلاقة بين الادب والفنون المتعددة بما فيها الموسيقى من الشعر[٢]، وروايات ما وراء السرد غنية بالفنون المتعددة وخصوصاً الموسيقى والرسم وغالباً ما نجد الرسم مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى لوجود أوجه شبه بينهما فكلاهما يتحدث عن اللهجة والتلوين واللوحات والمؤلفات الموسيقية، وفي الوقت نفسه تشكل الفنون الجميلة إلهاماً للموسيقيين، وفيما يعد الرسم فناً مكانياً فأن الموسيقى هي فناً زمانياً وفي الوقت الذي يعتمد فيه الرسم على الخطوط والألوان فإن الموسيقى تعتمد على الصوت وبينما يكون الرسم فناً مرئياً تكون الموسيقى فنا سمعياً ، وعلى الرغم من هذه الفروق بين الفنون المختلفة الا انها تسير نحو أمر واحد هو خلق صور فنية تعكس بصدق واقع الحياة[٣]، والرواية هي اكثر انواع الفنون انفتاحاً لقدرتها على احتواء المرئي والسمعي من الفنون .

لقد قام سعد محمد رحيم باستعمال الفنون الموسيقية بشكل لافت في قصة ما وراء السرد / الثانية ففي رواية (غسق الكراكي) نجد سيمفونية (بحيرة البجع) لبيتر تشايكوفسكي إذ تصور السيمفونية قصة امير يقع في حب بجعة سيتضح فيما بعد انها اميرة فقدت شكلها وهيأتها الانسانية بسبب السحر[٤]، وترد الإشارة في الرواية على هذه الشاكلة ((**اختار من اشرطة كمال "بحيرة البجع" لتشايكوفسكي .. القم الشريط آلة التسجيل .. اغلق باب الغرفة ... ويشفُّ وجه مرتسماً في صورة يزيح وجه الامير سيجفريد المحاط بأصدقائه وصديقاته الراقصين ... أختك اذكى منك . يستدير بها نحو سارة الى بحيرة البجع . مشدوهاً بمنظر البجعات يباغت الامير سيجفريد بالبجعة البيضاء تستحيلُ إلى الاميرة أوديت ، انثى بكامل بهائها واناقتها ، يحيط برأسها الريش .. ذروة درامية اولى ... ماذا لو كان الساحر قد قلب حبيبتك الى طائر الكركي ... تصمت .. نقف .. اختلس اليه النظر .. عيناه غارقتان بالاسى والدمع ، يتابع سرب الكراكي التي راحت تذوب في ظلمة الافق**))[٥]، فالراوي في النص السابق يتناول موضوعه على شكل موسيقى حيث يضيف الى سرد الرواية شكلاً جديداً هو الموسيقى التي تسرد حكايتها وتتماهى

---

[١]. ينظر : الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ت : محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٨٧ : ٤٣ .

[٢]. ينظر : نظرية الأدب ، رنيه وليك _ أوستن وآرن : ١٧٣ _ ١٧٤ .

[٣] . ينظر : المشهد الموسيقى في اللوحة التشكيلية ، نبيل الدراس ومحمد نصار ، المجلة الاردنية للفنون ، مجلد ٨ ، عدد٢ ، ٢٠١٥ :١٠٨ _ ١٠٩ .

[٤] . ينظر : مقالة لإبراهيم العريس على الموقع الالكتروني : https : \\ m. marefa . org .

[٥] . غسق الكراكي : ١٩٧ _ ٢٠٠ .

مع قصة حب (كمال) لـ (سارة) التي جعلها الاميرة (أوديت) الخاصة به والتي حلم ان يكسب قلبها وينسج قصة حب حولها، وهنا يعلو بإيقاع الرواية عن طريق تجسيد الاصوات واعطائها لشخصيات تتناسب مع الموسيقى .

وفي رواية (ترنيمة امرأة .. شفق البحر) يبرز مرة اخرى ابداع الروائي في استعمال تقانات ما وراء السرد ليمازج بين الفن السردي والموسيقى حيث يجعل البنى تلتقي لتألف ايقاعاً موسيقياً ليجد القارئ نفسه امام حركة زمانية دينامية وذات فعالية عالية ((**كانت حنان تناكد الموت بأغنية حب وبالحرية "انا بعشق البحر... انا بعشق السماء"**))[1]، فيظهر الراوي المفارقة في شخصية (حنان) ورفضها الاستسلام للمرض والموت وشروعها بالغناء وكأن الروائي يبين جانب حب الحياة لدى (حنان)، ولاشك في كون اغنية (انا بعشق البحر) للمغنية نجاة الصغيرة تخلق جواً يملؤه السلام والهدوء الطبيعي والنفسي ويضيف خيالاً ومنحى مغايراً للحدث مرض (حنان)، ((**من المذياع يصدح صوت فيروز (ذهب أيلول) فأرى طرقاتي تفرشها سجادات من اوراق صفر ساقطة بالروعة الاشجار العارية في الشفق . بالبهاء هذه الساعة المنتشية بدمها النقي البارد**))[2] ، فالرواية تنفتح على الموسيقى التي تعد معيناً لا ينضب لان علاقة الموسيقى بالكلام علاقة وطيدة ويمكن للموسيقى ان تلعب دوراً في بناء الفضاء الدرامي للرواية[3].

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) يستحضر (المرزوق) في مخطوطته الميتاسردية (يوميات الخراب) التي دون فيها ذكرياته فتنبثق منها ذكريات (جانيت) على سبيل الاسترجاع حيث تخترق المعرفة الموسيقية النسق الروائي لتخرجه من رتابة السرد وتخلق ايقاعاً خاصاً يسهم في بناء دلالة جديدة فالتأثر بالأسلوب الموسيقى واضح في الرواية الى الحد الذي يجد القارئ نفسه امام تنويعات الصوت الانساني واللحن الموسيقى ((**أتراها تحتفل اليوم؟ في الـ ١٩٨٨ احتفلت معي لآخر مرة ... استمعنا لموسيقى شوبرت وموزارت .. رقصت على انغام اغنية عربية ، ربما (فكروني) لأم كلثوم او أغنية لنجاة الصغيرة .. كان الايقاع بطيئاً ... ثم وضعت في المسجلة كاسيت موسيقى حديثة راقصة .. رقصت برشاقة ..**

---

[1] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ٧٧ .

[2] . م . ن : ١١٣ _ ١١٤ .

[3] . ينظر : الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية :٠ ٧ .

قالت : أتعرف معنى أن ترقص امرأة من أجل رجل بعينه ... يومها قلت لها أفهم.. كنت اكذب، وكانت جانيت تعرف ايضاً انني اكذب))[١].

وتبرز اسماء مغني حقبة الخمسينيات والستينيات وموسيقاها لتظهر ثقافة بطل ما وراء السرد ومعرفته الموسيقية الواسعة **((حضر حفلات لعفيفة إسكندر ومائدة نزهت وناظم الغزالي ومحمد القبانجي وسليمة مراد .. كما حضر حفلة لهيام يونس ، وكان متردداً في حضور حفلة لعبد الحليم حافظ بصالة سينما النصر، فضّل عليه فريد الأطرش ... سمّاها نجاة لأنه كان معجباً بنجاة الصغيرة كذلك))**[٢].

ويضج ما وراء السرد في رواية (القطار الى منزل هانا) بالموسيقى[٣]، وهذا يسهم في إضاءة العالم الداخلي لـ (رمزي) واستمرار الايحاء بهيامه بـ (هانا) بقصة حب دامت حوالي ثلاثين عاما فالمتن السردي يتحول الى موسوعة موسيقية بناها الراوي بشكل متتالٍ ومتعاقب لأن الموسيقى ((قد اخترقت النص السردي وجعلته متعدد الخطاب والمرجعيات ليس كشكل فني فقط بل كعنصر سردي ومعرفة روائية))[٤]، وكمثال على هذا الحضور نورد النص التالي **((اخترت نغمة له موسيقى حلاق اشبيلية لروسيني تلك المقطوعة ... أحبُّ موسيقى شوبان و موزارت ... تعجبني نجاة الصغيرة وفائزة احمد .. تعجبني فيروز وام كلثوم .. يعجبني محمد عبد الوهاب وحسين نعمة ... اغرمت جاكلين بموسيقى الجاز بـ Chetbaker ... فضلاً عن شوبان ... "عزيزي رمزي هذه فودكا بالليمون .. بيتهوفن ويسكي لاذع ، شوبان نبيذ معتق .. موزارت شمبانيا ، الجاز شيء آخر ... بفرقة The Beatless ... كنت ترددين اسماء جون لينون وبول مكارتني ورينغو ستار وجورج هاريسون وكأنهم شفعاؤك .. كنت تترنمين طوال الوقت بكلمات اغنية Yes terday))**[٥]، وهنا يظهر الراوي مليئاً بثقافة موسيقية واسعة تجمع بين الغربية والعربية ليرسم إيقاع الحب الذي أصبح قدر الشخصية **((الشاب الجالس إلى البيانو يغني برقة انثوية عذبة .. غنى لسيلين ديون و كريستوفر كروس))**[٦]، ونلمس جلياً تأثر الراوي بالأسلوب الموسيقي لوجود العديد من التنويعات الموسيقية وتزاوج ظهور الصوت الانساني واللحن

---

[١] . مقتل بائع الكتب : ٧٤ _ ٧٥ .

[٢] . لما تحطمت الجرّة : ٤٥ _ ٤٦ .

[٣] . ينظر : القطار الى منزل هانا : ٨٧ ، ٩٢، ١٠٦ .

[٤] . الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية : ٨٥ .

[٥] . القطار الى منزل هانا : ٢٤٤ _ ٢٤٥ .

[٦] . م . ن : ٢٤٧ .

الموسيقي **((لو نسمع بعض الموسيقى الهادئة .. كريشنا يفي بالغرض .. لكن لا إنه صائغ جمال مذهل حزين وهذا ليس مما ينعش روح مريضة .. سنسمع اندريه ريو .. ألحان ملونة، مبهجة ... لا سبيل لتفادي الشجن حتى مع كمان اندريه ريو.. مع سيل الموسيقى .. والنبيذ وموسيقى كريشنا))**[١]، كما نجد أنه يمايز بين الآلات الموسيقية **((لكنه ايقاع البيانو هو من صعّد إيقاعي وإيقاعه إلى ذروة نادرة .. كانت الموسيقى تنث مثل مطر صافٍ منعش))**[٢] .

اما في رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) فيرد ذكر سمفونية (حلاق اشبيلية) و(اغنية اسمهان يابدع الورد) وقد رافقت (اغنية اسمهان) ما وراء السرد وتماهت معه من بداية الرواية الى نهايتها، وقد تضمنت الرواية متواليات موسيقية جعلتها تتخذ منحىً وإيقاعاً جديدين، فـ (رواء العطار) بطلة ما وراء السرد هي امرأة متعددة الشخصيات والاسماء مما يخلق حولها هالة من الغموض وقد اقترن حضورها بأغنية (اسمهان) (يابدع الورد)، وذلك لقرب شخصية (رواء) من شخصية المغنية (اسمهان) وما حيك حول حياتها من ألغاز وقصص وهو الأمر الذي حدا بالراوي أن يقرن بين الشخصيتين عن طريق الأغنية وبهذا فقد شكلت اغنية (اسمهان) وموسيقاها بؤرة مهمة لما وراء السرد، لقد حاول الروائي أن يجعل القارئ تحت تأثير موسيقى طاغية تأخذه الى آفاق جديدة ومتنوعة من دون أن ينسى الإيحاء بين الشخصيتين، فتعدد اسماء البطلة وتعدد علاقاتها والغموض الذي احاط بها يشبه الى حد كبير غموض حياة المغنية **((خطرت لي فكرتان ، الاولى ، كم هي متقنة الصنع كما لو انها نحتت بأزميل مايكل انجلو . والثانية لو احيط صاحبتها بساعدي ، في يوم سعد ما ، اراقصها على ايقاع اغنية "يابدع الورد" لأسمهان))**[٣] ، وقد وردت اغنية (اسمهان) خمسة عشر مرة في الرواية ، لكنه لم يقتصر عليها بل ذكر الى جانبها (نجاة الصغيرة) و(ام كلثوم) **((يمكن لأغنية ان تعذب مثل جلاد من العصور الوسطى .. سأضع اغنية "سيرة الحب"... ماذا يفعل بي بليغ حمدي بالتواطؤ مع صاحبة صوت الفراديس .. أتراني احبك))**[٤].

---

[١] . القطار الى منزل هانا : ٢٥٢ _ ٢٥٣ .

[٢] . م . ن : ٢٥٦ .

(*) للاستزاده ينظر ، م . ن : ١٥٦ ، ١٧٠ ، ١٧٧ ، ٢١٩ ، ٢٢١ .

[٣] . ظلال جسد ... ضفاف الرغبة : ٣ .

[٤] . م . ن : ٢٤ .

وتتماهى الموسيقى وكلمات الاغاني مع احداث ما وراء السرد لتشكل سمفونية سردية بديعة تذهل القارئ وتجذبه لمتابعة الاحداث، وتصبح الرواية فعلاً فنياً متفجراً يتجاوز الواقع وهنا تبرز امكانيات الروائي التي تمنح المتن سمة موسيقية وفنية .

ثانيا : الفنون ذات البعدين (المسرح والسينما)

١ ـ المسرح :

يعد المسرح والرواية نوعان أدبيان مهمان لكن المسرح راسخ في التاريخ وهو قديم أما الرواية فهي احدث الانواع واكثرها شهرة ، وقد استعار نقاد الرواية معظم تقانات المسرح ووظفوها لدراسة الرواية من أجل الوصول الى فهم تقانات التصوير الروائي والوصل بين الأحداث، لكن المسرح هو نوع كتابي قبل كل شيء وهو بهذا يلتقي مع الرواية لأنه يعتمد اللغة المكتوبة قبل ان يمثل على خشبة المسرح[١]، أما استعمال السرد للتقانات المسرحية فلما يضيفه استعمال الوسائل المسرحية من حس درامي على السرد حيث تتحول معه لغة السرد الى لغة درامية لاتقتصر على بنية الحوار المنطوق وحسب بل تستثمر لغة الجسد أو لغة الحركة لتثري الجانب التعبيري في النص الروائي[٢]، ويتميز السرد في العرض المسرحي بكونه يقوم على الحركة والتشكيل الفعلي للأحداث بينما لا يقتصر السرد في الرواية على نوع ادبي واحد بل يشمل الانواع والفنون جميعها[٣]، والمسرح يتلازم مع الأعمال الروائية لوحدة العناصر المشتركة بينهما فعناصر المسرحية عمادها وحدات ارسطو (الزمان _ المكان _ الموضوع) والرواية تعتمد على العناصر نفسها[٤]،ولهذا استعمل روائيو ما وراء السرد تقانات المسرح في كتاباتهم نظراً لكون قواعد المسرح والرواية تقتربان من بعضهما[٥]، والرواية بطبيعة الحال تعتمد على مرتكزات تبني عليها متنها الروائي كما هو

---

[١] . ينظر: تداخل الاجناس الادبية في الاسود يليق بك لأحلام مستغانمي ، مزيان شارة ،(رسالة ماجستير)، جامعة أكلي محند اوالحاج ، كلية الادب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٤ _ ٢٠١٥ : ٤٢ .

[٢] . ينظر : اسلوبية القصة : ٩١ .

[٣] . ينظر : دليل الناقد الأدبي، تأليف : د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٢ : ١٠٤ .

[٤] . ينظر : جماليات المكان ، يوري لوتمان وآخرون ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، د . ط ، ١٩٨٨ : ٢١ .

[٥] . ينظر : البناء الدرامي ، د. عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د . ط ، ١٩٩٨ : ١٤ _ ١٥ .

الحال في المسرحية فكلاهما يحتوي على مواقف وصفية ومشاهد ولوحات ولمحات حوارية[١]،ناهيك عن إمكانية تحول الرواية الى مسرحية حيث يبدو العمل المسرحي وكأنه مستل من العمل السردي فمخرج المسرحية يقوم بإعادة قراءة المتن الروائي ويعيد كتابته حيث ينقل المتن الروائي من فضاء الكتابة الى فضاء المسرح و بهذا يتحول النص السردي الى مضمون نص مسرحي وقد سوغ التشابه الكبير بين الرواية والمسرحية الى هذا التمازج حيث بإمكان الرواية والمسرحية ان تتبادلا التقانات ويمكن للسرد الاستعارة من المسرح كما يمكن للمسرح أن يستعير من الرواية[٢] هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن المسرح يعكس تصوره عن الانسان والاشياء وكذلك الرواية فهي تعكس ايضاً واقع الانسان لذلك نجد تمازجاً بين المسرح والرواية وهو من المظاهر الحداثية التي افرزها الواقع المعاصر[٣]، و((الرواية المعاصرة تتبنى أساليب جديدة منها غلبة الحوار على السرد ومنها الرواية التي تتحدث عن المسرحية كموضوع لها))[٤].

وقد أدى التعالق بين الرواية والمسرح الى فسح مجال التجريب والابتكار[٥]، فروايات ما وراء السرد تقدم شخصيات لفئة الفنانين وقد تكون على نحو صريح ككّتاب مسرح ومخرجين مسرحيين وممثلين حيث يرى القارئ روائياً مسكوناً بالدور الذي يخلقه المؤلف لشخصيته الرئيسة وفي هذه الروايات ممارسات استحواذية يصعب التحكم بها لتخييل الذات[٦] .

ويتعاضد المسرح والنص الروائي في روايات سعد محمد رحيم ومنها رواية (غسق الكراكي) حيث يوظف طريقة الحوار المسرحي بدل السرد إذ نجد غياب الراوي وظهور السرد مستعيراً شكل الحوار المسرحي وهنا يبرز التعالق بين فن المسرح والرواية لينتقل من حدث لآخر ومن خلال هذا التداخل

---

١ . ينظر : مدخل إلى فن الكتابة الدراما ، عادل النادي ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله _ تونس ، ط١ ، ١٩٨٧ : ٤١ _ ٤٢ .

٢. ينظر : السرد والمسرح (إعداد النص السينوجرافيا _ منطق الجنس الدرامي) ، مجموعة من المؤلفين ، ت : أشرف الصباغ ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، د. ط ، ٢٠٠٠ : ٣٠ _ ٣١ .

٣ . ينظر : المسرح والمرايا (شعرية الميتامسرح و اشتغالها في النص المسرحي العربي والعربي) ، د. حسن يوسفي ، اتحاد كتاب المغرب ، د . ط ، د.ت : ٤٨ .

٤ . الميتاقص في الرواية العربية : ١٢٨ .

٥ . ينظر : الميتاقص في الرواية العربية : ١٢٨ _ ١٢٩ .

٦ . ينظر : الميتافكشن : ١٤٧ .

استطاع الروائي تحقيق التكامل الفني وذلك بالاستفادة من امكانيات الفنين من خلال المقاطع السردية التي جعلها خالية من الفواصل واكتفى بوضع نقطتين ((**انت خجول .. لماذا ؟ .. لا ادري طبيعة .. انا تعيسة .. الستُ تعيسة ؟ ضحكتُ وقلت : تعيسة ؟ وماذا تظن ؟ .. انت لا تعرف شيئاً عني، فتحتُ فمي لأتكلم إلا انني أثرت السكوت . قالت : كم كنتُ أتمنى لو كان أخي عصام هنا ، أو كنتُ أنا معه . واين هو اخوك ؟ .. في زيورخ يعمل جرّاحاً هناك مستشفى شهير ..آه .. هاتفنا ، وطلب مني القدوم إلى رفّ الأشرطة ، واختارت شريطاً محدداً دستّه في موضعه بآلة التسجيل فتصاعد لحنٌ عنيف . أتجيد الرقص ؟ ماذا ؟ أنا ارقص . حرام .. ما معنى أن تحيا، ولا ترقص ؟ .. مكروه .. إمسح فمك كأنك مهرج**))[1] .

وفي موضع آخر يعود الراوي ليقدم الأحداث والشخصيات بشكل مسرحي درامي ((**ويشف وجه كمال مرتسماً في صورة يزيح وجه الأمير سيجرفيد ... يأخذ دراجة ابي يقفز على مقعدها ويقرع الجرس يصيح بي : هيا اجلس خلفي ... يستدير بالدراجة نحوي : اختك اذكى منك . يستدير بها نحو سارة : إلى بحيرة البجع . مشدوهاً بمنظر البجعات يباغت الامير سيجفريد بالبجعة البيضاء تستحيلُ إلى الاميرة اوديت ... الوقت ما قبل الغروب تمتد الأحراش على طول جدول داود فيما الطيور تقبل ، بزعيق مرح ... ماذا لو كان الساحر قد قلب حبيبتك إلى طائر الكراكي ، " خيالك شغّال " ، "تصوّر ان تأتي وتنقذ أميرتك من مصيرها الذي حددّه الساحر الشرّير"، "يبدو أنك تتفرج كثيراً على أفلام الكرتون" يضحك بصخب، تنبه الكراكي، تصفق أجنحتها ، وتحلّق، تطير شمالاً ، نصمت ، نقف، أختلس إليه النظر، عيناه غارقتان بالأسى والدمع، يتابع سرب الكراكي التي راحت تذوب في ظلمة الأفق**))[2]، يبدو ان النص يبوح بفعالية الراوي القصدية التي تتآزر مع بنائه الدرامي المقصود فهو يحاول ان يستوحي مناظر احداث مسرحية البجع وشخوصها وفعاليتها الى واقعه الحقيقي الذي ارتبط بشخصية (كمال) وما ارتبط بها من احداث تداخلت بشكل واضح مع العمل المسرحي الذي ذكرناه وحاول جاهداً ان ينقل الاحداث السابقة وكأنها قد جرت أمامه ، وهذه الصورة الدرامية الواقعية المسرحية هي التي شكلت منعطف ماوراء السرد في نصوصه الروائية؛ لأننا نتعامل مع الواقعي والمسرحي في آن واحد ، فالراوي يظهر لنا بوضوح الفعالية الدرامية المسرحية المرتبطة بالعمل المسرحي السابق ، مثلما ارتبط بالواقع مع

---

[1] . غسق الكراكي : ١٦٦ _ ١٦٨ .

[2] . م . ن : ١٩٧ _٢٠٠ .

الحياة التي جسدها مسرحياً على الرغم من واقعيتها ونقل الامرين معاً (المسرح والواقع) في بودقة واحدة حتى تتشاكل وكأنها آمر واحد وهذا التشاكل او التآزر هو الذي اخرج النصوص الى ظاهرة جديدة .

ويوظف الروائي صورة التراجيديا المسرحية وعبثية الواقع عبر المصير المأساوي الذي يتعرض له (محمود المرزوق) في (مقتل بائع الكتب) وما تخلل الرواية من أحداث عصفت بنسيج المجتمع العراقي ووجوده ولم يسلم منها حتى من أراد أن ينأى بنفسه عن المتغيرات السياسية التي عاصرها وايقن خطورتها وعبثية الصراع المجتمعي الدائر آنذاك فشكل صورة تراجيدية لما يمر به العراق ((**يخرج محمود المرزوق من معتكفه في سرداب عمارة من اربعة طوابق بنيت أواخر سبعينيات القرن الماضي . ذلك الذي اتخذه محلاً لبيع الكتب أو إعارتها مقابل ثمن بسيط، يبدو نصف صاحٍ ونصف مريض، يختلط بالمارّة يتقدّمه عكازه الأسود ذو المقبض المعقوف، يسلم عليه أحدهم غير أنه لا يرد، ربما لأنه لم يسمع كلمات السلام في ذروة ضجيج الشارع، ربما هو مشغول الذهن ... يسير على غير هدى ليحرِّك قليلاً اعضاءه الشائخة، ينادي شخصاً ما، يصير في مواجهة شاب، يتصافحان ، يتكلمان في أمر ما، لا تستغرق المحادثة أكثر من دقيقة أو دقيقة ونصف، ثم يمضي كل منهما في حال سبيله ، يمشي المرزوق بضع خطوات ، وفي لحظة خاطفة يتوقف عن السير، يرتعش، ينكفئ، يترنح، يقع يتمدد على بطنه، اقترب منه شابان ظنّا أنه عثر بحصاة ، أو بثلمة صغيرة في كونكريت الرصيف أو أصيب بالإغماء ، أو أي شيء من هذا القبيل، انحنيا عليه بوغتا ببقعة دم تتسع تحته تسيل نحو الشارع ، تراجعا، وفي لحظة خاطفة تالية فهم المارّة الأمر فانفضوا من حوله كما لو أنهم يهربون من وباء، اسرعوا في كل اتجاه مهرولين خائفين**))[1]، والى جانب التراجيديا التي يتضمنها المقطع السردي السابق نجد ان النص يقوم على استجابات مسرحية تمثلت بحركة الشخوص وافعالهم والصورة التركيبية للمكان الذي عج بالناس .

وفي رواية (لما تحطمت الجرة) يمتزج المسرح بالرواية حيث تدور أحداث الرواية حول فنان وكاتب مسرحي (باسم) يتعرض ابوه الى الخطف ـ والخطف في حقيقته هو مسرحية يدبرها الأب لاختبار ابنائه ـ فيعود (باسم) الى منزل الأب ليجتمع مع أخيه (عادل) واخته وتتخذ الاحداث طابعاً درامياً ومسرحياً مشوقاً يشد القارئ ويجذبه لمتابعة الاحداث وتطورها، وينظر "باسم" الى ما يحدث بشكل درامي فيجعل

[1] . مقتل بائع الكتب : ١٢ _ ١٤ .

الكون عبارة عن خشبة مسرح كبيرة ولكل شخص موجود في هذا الكون دوره الخاص الذي يؤديه فالروائي يحول ما هو واقعي الى مسرحية درامية داخل الرواية فيكسر الايهام بالواقع المعيش عبر عرضه بشكل مسرحي ، ويستمر في تطوير الاحداث وتناميها من خلال جعل الشخصيات تمثل ادواراً مسرحية ليتحول الحدث الرئيس (الخطف) الى مشهد مسرحي ((**"غلبتني ، آه ، لسنا أقوياء لا أحد يريد أن يصدّق أن الحقيقة زلقة معتمة خفية غامضة عمياء**" ، "**هههههههههه انظر ،إلى أين توجهك بوصلة عقلك دائماً**" ، "**هههههههههه ... ما يبقيني هنا هو الفضول ليس إلا**"، "**الفضول ، كأنك تراها مسرحية**"، "**بالله عليك، أهي شيء آخر ؟**"، "**لسنا في ذهنك إذّاً سوى شخصيات محتملة**" "**مؤكدة ، بل هي مؤكدة**" ، "**أنت تضحكني**" ، "**أنا على العكس ، أشعر وكأنني سأنفجر بالبكاء في أية لحظة**"، "**أهناك شيء تعرفه ولا نعرفه ؟**" ، "**هناك شيء لا نعرفه جميعاً ومهمتي البحث عنه**"))[1] .

وفي رواية (فسحة للجنون) تتحول الرواية الى مسرح وثائقي حيث نجد المؤلف يوثق مجريات تاريخ الحرب وما يحدث في ساحاتها ، إذ تتحول الرواية الى ما يشبه المسرح التسجيلي عندما يكسبها الروائي نمطاً واقعياً ، فتتحول شخصية (حكو) الى ما يشبه شخصية الممثل ((**أطوار حكمت تتقلب لأسباب مجهولة في طوره الاول قد يسمع أو لا يسمع ما يقوله محدثوه لكنه يظل ساكتاً ، سكوته عميق حد الإغاظة، لا ينبس ببنت شفة كما تقول العرب .. طوره الثاني وهو طور الهذر لن يسمع لأحد بالكلام أو لن يأبه به .. سيتكلم طوال الوقت .. كلام بعضه له معنى ومعظمه لا معنى له، وفي طوره الثالث يكون أقرب إلى طبيعة الناس الاعتيادية ، وهو أفضل أطواره حيث تغدو جملته إلى حد كبير واضحة، وأكثر إجاباته تكون لمّاحة صادمة**))[2].

وتؤدي شخصية (حكمت) المجنون دورين يؤديهما بإتقان وقد فرضا على شخصيته بسبب الضغوط الاجتماعية والسياسية ، وعندما يستعين المؤلف بشخصية (حكمت = حكو المجنون) الذي حمل اسم (عامر) في القصة الثانية / قصة ما وراء السرد فأنه يحاكي الادب العالمي إذ أن كبار الأدباء كانوا يوظفون شخصية المجنون ليستطيعوا تمرير بعض الاحكام والافكار التي لا يمكن للإنسان العادي أن يعبِّر عنها ، وحتى يقولوا ما لا يمكن قوله مثل المسكوت عنه لوجود اعتبارات سياسية واجتماعية ودينية ، حيث نجد ان مسرحياً كبيراً مثل شكسبير يوظف في مسرحياته شخصية المهرج والبهلول كما في

---

[1] . لما تحطمت الجرة : ٦٧ _ ٦٨ .

[2]. فسحة للجنون : ٣٦ .

مسرحية (الملك لير) وهنا نلاحظ تمازج تقانة المسرح مع تقانة الرواية التي استطاع من خلالها المؤلف ان يكسب الرواية بعداً جديداً [١] .

وتتحول الرواية الى ما يشبه الأجواء المسرحية لتعطي الأحداث طابعاً حركياً درامياً حيث يرتبط المتن الروائي بتقانات المسرح في اكثر من موضع فيمتزج المسرح بالرواية الى حد الذوبان ((**تحسس وجهه جبهته رقبته بلعومه... مدّ يديه وتلمّس الجدران الضيقة المتقاربة من حوله ... وإذن هو باب حديدي صدئ مغلق، رفع عينيه إلى كوّة عالية وابصر حزمة ضوء على الجدار المقابل**))[٢]، فالمؤلف استطاع ان يجعل من زنزانة (عامر) مسرحا ينقل من خلاله التعذيب الذي تعرض له (عامر) الى القارئ فالزنزانة والتعذيب شكلتا نقطة التحول الرئيسة في شخصية (عامر) وحولتاه الى (حكو) المجنون فبرزت تقانات ماوراء السرد في توظيف مسرحة الاحداث لتفتح افقاً جديداً امام رواية اخرى داخل الرواية نفسها.

وتستوعب رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) عدة فنون ومن بينها المسرح من دون ان تفقد الرواية خصوصيتها وتميزها، فالمؤلف يكثف الحوار ويجعل الأحداث تنمو وتتطور من خلاله بانسيابية وتبرز شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية يجعلها تصطبغ بصبغة واقعية لما يرافق االرواية من توثيق لأحداث تجري على ارض الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي في العراق فيورد حوادث التفجير واستفحال الجماعات الارهابية والمتطرفة وانفلات المليشيات راسماً صورة تمزج الحدث الواقعي بالتخييلي ((**"لسنا اشراراً بالفطرة"، "بل نحن كذلك، وإلا ما الذي يدفع مراهقاً في الخامسة عشرة لإبادة عائلة كاملة بدم بارد ؟" ، "في البدء ادنت الاحتلال واتهمته"، "الاحتلال عامل مساعد" .. ملعقة من الشر في دورقنا أطلقت هذه الفظائع كلها" ، "انسميها كيمياء الغباء .. بدل أن نقاوم وجوده رحنا نقتل بعضنا بعضاً .. الجرثومة ثاوية فينا" ، "لم لا تقول الجرثومة زرعت فينا" ، "أنت واهم .. ، قاطعته : كنا نتكلم عن شيء آخر ، لا أظن ان الكلام في السياسة يستهويك"**))[٣].

وعمد المؤلف الى جعل الرواية تروي مشاهد متتالية تعمل على نمو الاحداث بشكل درامي و هذا ما يظهر جلياً من الحوارات التي مسرحت احداث الرواية من خلال تقانات ماوراء السرد التي تلغي الحواجز بين العمل الروائي ونظيره المسرحي .(("**أنظرُ من نافذة الروح فأرى امرأة حين تمشي ترفع لها الجبال**

---

١. ينظر : المبنى الميتاسردي في الرواية : ٥٤ _ ٥٥ .

٢. فسحة للجنون : ١٤٣ .

٣. ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٥٨ .

قبّعاتها ". " لِكَم امرأة هذا ياماكر؟" "صدّقيني هذه الخواطر بنت اللحظة . كنت مشغولاً بكتابة أوراق من أطروحتي حين اتصلتِ ". "قطعتُ عليك حبل أفكارك إذن" ." قطعته نعم ، لكنك عدت وربطته بأسوار الفردوس " ، "إن كان للفردوس اسوار فمن يريده" ." إنها أسوار افتراضية منّورة .. أعمدة وأقواس وزخارف ومقرنصات نورانية "،" و اين تراه يقع هذا "، ترددتُ قليلاً قبل أن أهمس : "في عينيك "... "بالعكس ، ها هي تقودني مباشرة لأخرق تلك الاسوار .. وأدخل " . "إلا تخشى الضياع هناك . بل أبغية .. خذيني سيدتي وضيعيني "))[1] ، ونحن نلاحظ أن المشهد المسرحي الدرامي يبرز من خلال الحوار بين (علاء) والدكتورة (حنين) التي تظهر مع تطور الاحداث وتشابكها فيجد القارئ نفسه يتابع حواراً مسرحياً تؤديه شخصيات روائية تمتزج الخيال بالحقيقة، فروايات ماوراء السرد تتوج هذا التمازج بفضاء سينوغرافي للمتخيل الروائي والرواية تستوعب الفنون وتستعير من المسرح الوسائل والوظائف وتجعلها ممتزجة بين ثنايا السرد[2] .

٢ ـ السينما :

تذهب بعض النظريات الى وجود ترابط بين الفنون حيث تذهب الى ان الفن يرجع الى نقطة بداية متشابهة[3]، وبناء على ذلك نجد ارتباط السينما منذ ظهورها بالأدب و((تقصي جذر العلاقة بين السينما والادب يعود إلى بدايات القرن العشرين التي شهدنا فيها المعالجات السينمائية لنصوص أدبية متفاوتة الجودة والتأثير فأعادت تلك الافلام مجتمعة صياغة العلاقة المتبادلة بين الأدب والسينما بصيغ مختلفة بين نزوع إخراجي للاقتراب من أدبية النص الروائي او القصصي او سعي ملحوظ للافتراق عنه بالانحياز إلى لغة سينمائية والتعاطي المتواصل بين (الرواية _ المسرحية _القصة) لها صداها في التأثير بالمتلقين))[4]،وقد ظهر مصطلح السرد السينمائي في منتصف الستينيات وقد حاول ربط الفنون ببعضها

---

[1] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٩٠ _ ٩١ .

[2] . ينظر : الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية : ١٤٦ .

[3] . ينظر : التطور في الفنون ، توماس مونرو ، ت : محمد علي ابو درة وآخرون، ذاكرة الكتابة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ج ١ ، د . ط ، ٢٠١٤ : ١٣ .

[4]. نحكي لنحيا (مجموعة البحوث المقدمة في مؤتمر الرواية العراقية ٢٠١٩) ، مجموعة مؤلفين ، ايلاف ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٦ : ١٤٣ _ ٢٤٤ .

لأنها تقدم أشكالاً من السرد الفني ومن ذلك التصوير السينمائي والنحت والتصوير الفوتوغرافي والفيديو الذي يعتمد على الأداء البصري[١] .

وتجدر الاشارة الى أن افادة الرواية من الفنون السمعية والبصرية والسينما على وجه الخصوص قد وصلت الى مرحلة من النضج في عملية التفاعل بين الرواية والسينما في السنوات الاخيرة من الخمسينيات، إذ نجد ان السينما قد اقتبست كثيراً من الروايات ، أما في حقبة الستينيات فنجد ازدهاراً ملحوظاً أيضا ، وقد استمر هذا التفاعل وتحول الى أن الروايات اصبحت تستفيد من تقانات السينما وأدواتها وذلك يتضح من خلال تقانات القطع والوصل والمونتاج والكولاج وهي بهذا تؤسس لمعرفة متنامية حيث تظهر الرواية وهي تصاغ بأشكال حداثية[٢]، الى جانب ذلك فتوظيف السينما في الرواية يؤدي وظيفتين الاولى؛ هي توجيه القارئ نحو مدلول معين وذلك حين تعجز الصورة او عندما تعدد المدلولات وذلك لتثبت المعنى في ذهن القارئ ، أما الثانية فهي تربط الصورة بالمعنى[٣] ، فالسينما من التقانات الحديثة التي عمد الروائيون الى ادخالها في أعمالهم لأنها امست بسحرها سيدة الالوان والاجناس وهذه السيادة منحها إياها المتلقون حتى أنها تفوقت لديهم أحياناً على المسرح بعد أن سلبت منه ادواته وتسلحت بسلاحه وجذبت ملتقيه ورواده[٤]،وقد تحدث صلاح فضل عن ما اسماه (سيناريو القص) وهو يلاحظ آثار التقانات الجديدة التي طالت الفن الروائي قائلاً : ((عند تأمل مشاهد الرواية العربية المعاصرة نجد ان الاسلوب السينمائي قد اخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب، والكاتب الذي يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده ويوظفها باقتدار ووعي ويكتب مقاطع تصويرية تتوزع على لقطات تتراوح بين القرب والبعد بانتظام وتتميز بحركة سلسلة تلقائية دون انتقال مفاجئ ومتعثر ولا يستمد مادته من الاشكال والالوان بل يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة))[٥].

وقد أدى ذيوع الأفلام السينمائية وانتشارها بين قطاعات واسعة من الناس الى إدراك الروائيين منذ الثلاثينيات الى أن أفضل طريقة للكسب هي أن يجعلوا رواياتهم تتحول الى أفلام ولذلك يكتب بعضهم

---

[١] . ينظر : تطور أساليب السرد في الفنون البصرية : ٧ .

[٢] . ينظر : الرواية العربية والفنون السمعية البصرية : ١٢ _ ١٤ .

[٣] . ينظر: معجم السيميائيات : ١١١.

[٤] . ينظر : الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي (أفلام ميل غيبسون أنموذجاً _ القلب الشجاع _آلام المسيح) ، مراح مراد ، (رسالة دكتوراه) ، جامعة وهران ، كلية الآداب والفنون ، ٢٠١٨ _ ٢٠١٩ : ٣٦.

[٥] . اساليب السرد في الرواية العربية د . صلاح فضل ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٣: ١٩٥ _ ١٩٦ .

وهو يفكر في السيناريو ويعتمّد تركيب الفعل موازياً لخطوط النصّ السينمائي[١]، ونجد اليوم تفاعلاً مثمراً بين الرواية والسينما فالسينما تستعين بالرواية ولهذا عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين وعلى صعيد الرواية العربية فأن نجيب محفوظ يعد الأكثر حظاً في تحويل رواياته إلى أفلام[٢].

وينبغي الإشارة هنا الى الاختلاف في تقديم الحدث القصصي بين العرض السينمائي والعرض الروائي ((فالفلم السينمائي يقتصر على اقتناص سطح الاشياء ويتنازل مكرهاً عن أعماقها غير المدركة لكن الرواية عندما توظفه فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون ان تفقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير))[٣]، وقد مارس التوليف السينمائي في زيادة إمكانات القص في السرد وفي ما وراء السرد إذ أنه ساعد الرواية في نسج شبكة من القول السردي تتحرك تحت المتن لترتفع به من أجواء الكلام المنطقي المرتب بقصد الإخبار إلى كينونة إشكالية تستدعي إعادة ترتيب تمليها فاعلية الانتقاء التي يسخرها القاص المعاصر [٤] .

ونلاحظ عملية التوظيف للتقانات المأخوذة من السينما في روايات سعد محمد رحيم ففي رواية (غسق الكراكي) توظيف التقنيات السينمائية من القطع والوصل فالمؤلف يحاول ان يحطم السرد التقليدي الذي يذهب بالأحداث بشكل تصاعدي فيعمد الى نمط اللقطات المجزأة ، ((**استدراك ... مذ تسرّحنا أنا و عارف و حسن من الجيش ، ونحن نحاول أن نجد عملاً .. أي عمل . سارة وحدها حصلت على وظيفة مدرِّسة في ثانوية البنات ... قطع .. ذات ليلة من رمضان تذلل له اللحظ ، ونادراً ما فعل معه .. جلسنا في صفين متقابلين نلعب المحيبس ... ما حدث في تلك الليلة لم يتكرر .. حالفه الحظ مرّات، ولكن بنسبة أقل بكثير قياساً بتلك الليلة الغريبة من رمضان**))[٥] ، وتتدمج التقانات السينمائية

---

[١] . ينظر : نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن، ت: د. حياة جاسم محمّد، المجلس الاعلى للثقافة، د. ط ، ١٩٩٨ : ١٧٢ .

[٢] . ينظر : آليات السينما في رواية قناديل ملك جليل لإبراهيم نصر الله ، خليل برويني ، شهرام دلشاد ، إضاءات نقدية (فصلية محكّمة) ، السنة الخامسة _ العدد السابع عشر ، ٢٠١٥ م : ١٣ .

[٣] . أساليب السرد في الرواية العربية ، :١٩٥ .

[٤] . ينظر : جماليات الشعر _ المسرح _ السينما (من نماذج من القصة العربية في العراق) ، أ . د. حمد محمود الدوخي ، الطباعة الالكترونية وسماء محمد رسول ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٨ : ٤٩ .

[٥] . غسق الكراكي : ١٠١ _ ١٠٦ .

مع النص الروائي داخل روايات ماوراء السرد حيث تدخل افكار الماضي على افكار الحاضر داخل النص وتتم من خلال تقانات المونتاج السينمائي حيث يتحول الزمن بشكل الاستدارة الكرونولوجية[١]، ((فالفلم السينمائي يشترك مع الادب القصصي في اساليب معينة مثل استرجاع الماضي والقفز إلى المستقبل ووجهة النظر))[٢] .

وقد برع روائيو ماوراء السرد في استعمال وعيهم الخاص بالأفلام فهذا الانفتاح على الفن السابع مثل أرض خصبة لخلق طرق جديدة ومتنوعة في السرد للوصف والتصوير والحركة واستطاع المؤلف ان يدمجها بلقطة واحدة فالروائي يعلن تحول الرواية الى شريط سينمائي ((**ذاكرتي كما لو انها تتفكك ،ألملم نتفها بعضها إلى بعض لأصنع ترنيمة متحشرجة ، أو شبه هذيان ... كان كل ما حولنا بين الأبيض والكحلي . الرمادي . كان كأنه حلم كما تصوّر في الأشرطة السينمائية . كنا نعرف الطرقات، الوديان ... السماء مبلدة ، والصقيع يصفع اجسامنا التي أخفيناها جيداً داخل الملابس الثقيلة غير أن البرد بقي يصلصل في العظام، كنا في شكل نصف دائرة ، نفكر بالضباع أكثر مما نفكر بالعدو كان هناك، فتحوا علينا النار، يبدو أن واحداً منهم كان خائفاً فضغط الزناد قبل أن ندخل المنطقة**))[٣] ونلحظ انتقال الروائي من خلال المونتاج السينمائي عن طريق استرجاع ذاكرة بطل الرواية الى ساحة المعركة فينقل تفاصيل دقيقة من وصف المكان ووصف الاجواء المحيطة بالجنود فهو يجعل القارئ داخل مشهد سينمائي يجتمع فيه المرئي والسمعي ويتحول المتن الروائي الى فيلم حركي حيث الجنود في مواجهة قوى الطبيعة المتمثلة بالبرد القارس والحيوانات المفترسة من جهة والعدو ودوي الاطلاقات النارية من جهة أخرى فالروائي يجعل القارئ تحت تأثير مشهد سينمائي بما يحتوي من مؤثرات سمعية وبصرية .

ويتخذ السرد مجرىً مختلفاً حيث تتنامى في المتن الروائي صورة سينمائية وهذا التنامي يأتي على اساس تداخله مع الرواية فيتناغم السرد مع الصورة السينمائية فتبدو صورة المثقف وهو يتمنى ذوبانه مع كتبه ورسوماته ويتحول متن الرواية الى مشهد سينمائي وصورة متحركة ضاجة بالألوان والظلال وتشابك الحوارات بالصوت والصورة ، فالرواية تستعير التقانات السينمائية " كالمونتاج وتجاوز المشاهد والصورة "

---

[١] . ينظر : الزمن والرواية : ٦٦.

[٢] . تشريح الافلام (الفن السابع ٢٣٤) ، ك برناردف ف _ ديك . ت : د. محمد منير الأصبحي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠١٣ : ٤٢٨ .

[٣] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ٤١_ ٤٢ .

((ضعف نظره في السنين الأخيرة لكنه حافظ على قوة ذاكرته .. كان جالساً قرب المدفأة ... نعم، أن يحدث ذلك الحريق ويذوب جسمي مع كتبي ورسوماتي .. حلم الأحلام .. أن يختلط رمادي مع رماد الاوراق والتخطيطات والألوان .. اسمع ، هذه وصيّتي لك ؛ إن حصل هذا ، القوا الرماد كله في نهر ديالى ونهر خريسان وانثروا بعضه على البساتين بشرط أن يصاحب ذلك الطقس بث شريط لمقامات عراقية ليوسف عمر ، وعبر مكبرات الصوت. إن لم ترغمهم على هذا سيأتيك شبحي في الحلم ويشبعك ضرباً))[١] .

ويحاول الروائي ان يضفي مظهراً تأثيرياً جاذباً للقارئ ليقربه الى وجه شخصية معينة ليستحوذ على انتباهه من خلال اللقطات القريبة ((**بعباءة إسلامية سوداء، أزرارها كبيرة، وعليها منمنمات بيض وذهبية تدخل المكتب، تنفلت من حافة إيشاربها الأسود خصلة صغيرة من شعرها البني على جبهتها، وجنتاها ناتئتان، وبياض بشرتها مشرّب بحمرة رمّانية شفيفة، فمها صغير بشفتين تورمهما شهواني، وقوامها ناحل، رشيق .. أنا ومصطفى كريم نقوم فتصافحنا، في عينيها بريق الذكاء والجرأة، تجلس و تترقرق دموعها يواسيها مصطفى ، وأقول أنا كلاماً باهتاً عن القدر والمصير وسوء الوضع العراقي ، تعطيني الدفتر المحشور في ظرف أسمر كبير، أريها المقاطع التي يشير بها المرزوق إليها في يومياته، تقرأ ، تشهق ، تمسح دموعها بمنديل ورقي ، ترتشف قهوتها على مهل))**[٢] ، فيقترب الروائي من جعلها لقطة سينمائية مركزة تحدد تفاصيل شخصية (رباب) لتكون هذه اللقطة موضوعاً معيناً لها، ونجد ان التعبير السينمائي باستعمال التي تعزز وتعمق المعنى [٣] .

وتتناغم التقانات السينمائية في روايات ماوراء السرد فتذوب بالمتن الروائي لتكتسب دلالات جديدة وتفتح آفاقاً امام القارئ فـ (البندقية) من خلال استعمال المونتاج السينمائي تكتسب مع تطور الأحداث دلالة خاصة فهي لا تحيل الى معنى القتل فحسب ولكنها تتسع لتشكل مشهداً سينمائياً دموياً ((**ولدقائق تدوِّم في حندس الحمّام العالي التأين سحائب من اللهاث والغطيط المتناغم والبقبقة والهسهسة والهشهشة والوشوشة ... يندفع الباب ، ومعه ما يكفي من ضوء الممر، ليكشفهما في مشهد الذوبان**

---

[١] . مقتل بائع الكتب : ٣٦_ ٣٧.

[٢] . م . ن : ١٤٨.

[٣]. ينظر: نظريات وأساليب الفيلم السينمائي ، د . رعد عبد الجبار ثامر ، دار ورد الاردنية للنشر و التوزيع ، ط١ ، ٢٠١٦ : ١٠٤ .

، وهما في أقصى حالات النشوة والعجز . هو ، في جزء مرعب من الثانية ، يرى سبطانة البندقية مصوبةً نحو ظهرها، ولا يرى الفتحتين المعتمتين . ولن يفعل أي شيء .. هي لا ترى ولا تشعر ، ولن تعرف ما الذي سيحصل في التوّ . اطلاقة واحدة مهولة ، لا فاصلة تذكر بينها وبين صداها الذي سيستمر يطن في أذنيه هو، فيها جسمه يتخدر والدم يبلله ولن يعرف فيما إذا كان دمه أو دمها .. ستوقظ تلك الإطلاقة اليتيمة من في المنزل، وسيسمعها شرطة الدورية في الجوار . ومن المحتمل ، أيضاً ، أنها استفزت تلك الاشباح التي تنوس خلف الدار، بين أشجار النخيل والبرتقال واستنفرتها))[1] ، فتتحول البندقية الى لقطة درامية تكسب النص الروائي دلالات جديدة فتنتقل بشكل سحري من مشهد رومانسي وهادئ الى مشهد مرعب ودموي وصوت السكون الذي سوف يكسر بصوت الاطلاقة التي تخرج من البندقية فيجد القارئ نفسه امام مشهد سينمائي مرعب ينتهي بانبلاج الصباح ومجيء الشرطة لتوثيق حادثة القتل .

ويعمد الروائي الى أن يحول انجازه السردي الى مقطوعة سينمائية وذلك بالقفز بين الزمن الحاضر والماضي ويعمل على تكثيفه **((ولأول مرة باتت مشاعر الفقدان تنتابه بقوة . وذات ليلة فوجئ بدموعه تنهمل وهو تحت اللحاف، ورغب فعلاً أن يدع دموعه تجري على سجيّتها كما لو أنه لتوِّه يكتشف القدرة على البكاء ، ومغزى البكاء .. لم يتذكّر أنه بكى في أي يوم قبل هذه الحرب، غير أن مشهد رجل متقنفذٍ مدمى بين جدران أربعة ضيّقة تراءى له .. كان الرجل يبكي ، ولم يدرك صلته بالرجل والمشهد . ونام ورأى فيما يرى النائم قطّة تبكي وامرأة عجوز تواسيها .. سأل المرأة عن سبب بكاء القطّة .. قالت : " لأنها بعيدة " واستيقظ والعرق يبلّله والوقت ما بعد منتصف الليل أو ساعة ما قبل الفجر، واستعادة وجوه الراحلين من رفاقه وهمس :"ليش رحتو " ولا يدري متى غفا مرّة أخرى))**[2] ، فالروائي يعمد الى استعمال التداعي ، فيقوم (حكو) المجنون باستدعاء شخصيته الأولى (عامر) وهو في الزنزانة بتقانة المشهد السينمائي عبر تيار الوعي حيث يتذكر ما غاب عنه فيمزج الماضي بالحاضر ويتم ذلك من دون فواصل مكانية أو زمانية عبر استعمال تقانة المونتاج السينمائي او التقطيع .

ويجعل الروائي القارئ في بداية رواية (القطار الى منزل هانا) مشاركاً في لعبة ماوراء السرد فيوحي له بالانتقال بين زمنين مختلفين واماكن مختلفة بطريقة آنية شبيه بالسحر كالتي تتم في الفلم السينمائي

---

[1] . لما تحطمت الجرة : ١٧٢ _ ١٧٣.

[2] . فسحة للجنون : ٢٣١ _ ٢٣٢.

حيث يتم الانتقال بين الازمنة والامكنة بطريقة المونتاج ويجعلها كشريط سينمائي مستمر وبشكل سريع حيث تتناثر المشاهد فيه ، وهو يحرص على ان يتم هذا الانتقال حسب ما يمليه الحدث لكي لا يحدث ارباك لدى القارئ فيبدأها بتحديد الزمان والمكان كـ ((**رمزي : مستشفى بلندن ٢٠٠٥**))[١]، فالروائي يعمد الى ان يصنع داخل المتن الروائي سيناريو سينمائي حيث يكون لكل شخصية نص وسيناريو خاص بها ، فتبدأ الرواية بمكان هو (لندن) وفي عام ٢٠٠٥ وينتقل بشكل مباشر الى (الحنينة) عام ١٩٦٦ ، وهنا يجد القارئ نفسه امام امكنة وأزمنه متباعدة ، ولعل هذا من مظاهر تطور الرواية في العقود الاخيرة حيث اتخذت مساراً جديداً في كونها تتوجه الى قارئ مثقف وذكي ويتصف بسعة الاطلاع[٢]، وتتشابك الحوارات في الرواية كسيناريو سينمائي ((**كادت قدمه تنزلق بعد بضعة أمتار على الرصيف لولا أن أمسكت به يد سيدة ... تخيلها واحدة من ملائكة تشارلي . وقبل ان يتمتم بعبارات الشكر أحاط به رجلان لأحدهما هيئة جيمس بوند ، والأخر يذكر ببدانته والغليون الذي في فمه بونستون تشرتشل وإن لم يكن يشبهه .. قال له ذو هيئة بوند :" نرجو أن تمنحنا نصف ساعة من وقتك ". أدار عينيه في وجوههم ، وقد تملكه شيء من الخوف وقال : "لماذا، أهو استدعاء للاستجواب من قبل جهة رسمية " ، " لا نعده استجواباً ، بل دردشة بين أصدقاء ".))**[٣].

ويقرب الروائي اللقطة بشكل قريب جداً على حركات الشخصيات ويجعلها تحاكي اوصاف الممثلين السينمائيين ليجعل الحدث اشبه بمشهد (action) هدفه الوصول الى الحلقة المفقودة ((**لم اعطه مقدمات تقليدية، القيت بوجهه عباراتي هكذا "جئت من اجل الحديث معك عن امرأة تعرفها باسم نهى الجزائري "، شحب وجهه قليلاً بالعاً ريقه، حك أنفه... ابتسم بحزن ونادى على ابنه الأكبر مثنى ... وقادني الى المطبخ ومن ثم إلى سلم خشبي عريض في نهاية المبنى ، صعد إلى الطابق الأعلى، طالعتني على الحائط المقابل وانا ادخل غرفته صورة كبيرة للمسجد النبوي وفوقها يشع إطار ذهبي مذهّب للفظ الجلالة بالخط الكوفي المزخرف، فيما علّق آية الكرسي... كانت الغرفة نظيفة ، تعبق برائحة خفيفة مهدِّئة للأعصاب، ومفروشة بسجادة خضراء ذات نقوش صُفر.. نزعت حذائي ورحت ادوس عليها**

---

[١] . القطار الى منزل هانا : ٢١ .

[٢] . ينظر: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، د. صلاح صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٣: ٣١_ ٣٢.

[٣]. القطار الى منزل هانا : ١١٧_١١٨.

...))[1]، فنخن نلتمس ان الرواية مشحونة بعناصر سينمائية الى درجة أن القارئ لا يحس بوجود السارد حيث يركز على الديكور وحركات الشخصيات وتحويلهم الى ممثلين داخل مشهد سينمائي يتجاوز فيه الروائي الوصف الظاهر ويتحول الى (كاميرا زوم) تنقل ما حول الشخصيات .

في خاتمة المبحث نلاحظ الحضور الفاعل للفنون بأبعادها المختلفة في بناء سير الأحداث داخل القصة الثانية ، وقد اختلفت هذه الفنون في طبيعة معالجتها ، وعُدت من الأمور المهمة التي شاركت السرد في تقديم الأحداث بعد امتزاجها به عبر قدرته الكبيرة في استيعابها وتوظيفها لخدمة النص ، وهنا نلاحظ قدرة ما وراء السرد في الإفادة مماتقدمه الفنون الأخرى المجاورة .

[1] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة :١١٤ _ ١١٥.

الفصل الثاني

المبحث الثالث : التناص في ما وراء السرد

تمثل النصوص الروائية انعكاساً لتجارب المؤلف المؤثرة التي تتكون من روافده الثقافية والمعرفية المتراكمة التي اطلق عليها النقاد عملية التناص، وقد مثل التناص الظاهرة الأكثر شيوعاً في الأدب العربي تاريخياً وكان التضمين الذي هو اقتباس جزئي او كامل ظاهرة واضحة لديهم ، وكان الأديب يوظفها لينتج من خلالها معنىً جديداً[١] ، وقد جاء في لسان العرب أن معنى التناص هو الاتصال ((ويقال هذه الفلاة تناص أرض كذا أي تتصل بها))[٢] ، والتناص او التداخل بين النصوص هو من المصطلحات التي شاعت في الستينيات من هذا القرن على يد جوليا كرستيفا التي ترى انه نقل او مزامنة او اقتطاع او تحويل[٣]، وتعرفه ((بأنه ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافر ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى))[٤]، وهي ترى في كل نص لوحة فسيفسائية لنصوص أخرى تشربها وحولها لصالحه[٥]

وتعد فكرة التناص من الافكار المركزية للنظرية الادبية والثقافة المعاصرة وقد تناولته في مقال لها عن ميخائيل باختين صدر عام ١٩٦٦ بعنوان " الكلمة والحوار والرواية " وفي مقالات وكتب اخرى ظهرت في الستينيات والسبعينيات[٦] .

---

[١] . ينظر : أدونيس منتحلاً (دراسة في اللاستحواذ اللأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها : ما هو التناص ؟) ، كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي ، ط٢ ، ١٩٩٣ : ١٣ .

[٢] . لسان العرب (لابن منظور) : ٤٤٤٧ (مادة نص).

[٣] . ينظر : التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا") لهاشم غرايبة _ وقصيدة "راية القلب" لإبراهيم نصر الله) ، د. أحمد الزعبي ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط٢ ، ٢٠٠٠ : ١١ .

[٤] . علم النص ، جوليا كريستيفا : ٢١ .

[٥] . ينظر : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر) ، د. عبد الله محمد الغذامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٤ ، ١٩٩٨ : ١٥ .

[٦] . ينظر : خطاب التجريب والرواية : ٢١٩ .

اما رولان بارت فقد قام بتطوير المصطلح وتعميقه وقد عدّ ((كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والاصداء وكل نص هو تناص مع نص آخر))[١]، فالتناص لديه هو تبادل وحوار واتحاد وارتباط وتفاعل بين نصين او عدة نصوص يتم بينها اللقاء لتتصارع ويبطل احدها الآخر أو تلتحم وتتعانق وتتساكن ليتمكن نص المؤلف في النهاية من استيعاب النصوص الأخرى[٢].

وقد تطور مفهوم التناص على يد جيرار جينيت الذي رأى ان كل ما يوضع في النص له علاقة ظاهرة او خفية مع نصوص اخرى، وحضور تلك النصوص أما أن يكون حضوراً فعلياً او علاقة مشتركة بين النصين فيتحدث عنه دون الاستشهاد به او استدعائه وهو ما يدعى (الماورائية النصية) وقد تصل الى عدم ذكر النص، فالعلاقة التي تجمع نصا لاحقاً بنص سابق تظهر بواسطة التحويل او المحاكاة[٣]، أي أن الأديب يتجه الى اجتلاب نصوص سابقة وربطها بالنص الحالي ليمنحه بعداً جمالياً فالتناص بحكم معناه العام الذي استعمل في بدايات توظيفه مع باختين و كرستيفا اتجه الى العلاقات التي تربط نصاً بآخر ، والتفاعلات التي تحصل بين النصوص بشكل مباشر او ضمناً عن قصد او من دون قصد ، وحرص الكاتب على وجود صلة بين النص السابق والحالي لإعطاء عمق ودلالات مفتوحة للنص المنتج[٤]، فالعلاقة بين نصين ماهي الا نتيجة لتراكم المعرفة والثقافة لدى المؤلف ، والتعالق بين النصوص ينتج نصاً جديداً ، بمعنى آخر ان النص يتعالق مع نصوص اخرى ليتجاوز معمار النص بوجود نص جديد [٥]

ويتفق الدارسون لهذا الموضوع ((على ان التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للانسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس انتاج أي نص هو

---

١ . التناص نظريا وتطبيقيا : ١٢ .

٢. ينظر : الاسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) ، د. نور الدين السد ، دار هومة ، الجزائر ، د . ط ، ٢٠١٠ : ١٠٨ .

٣. ينظر : آفاق تناصية (المفهوم والمنظور) ، مجموعة من المؤلفين ، تعريب وتقديم : محمد خير البقاعي ، جداول للنشر ، الحمرا، شارع الكويت ، ط١ ، ٢٠١٣ : ١٦٠ _ ١٧٠ .

٤. ينظر : الرواية والتراث السردي (من اجل وعي جديد بالتراث) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٢ : ١٠ .

٥. ينظر : انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط ٢ ، ٢٠٠١ : ٩٦ _ ٩٧ .
.

معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي ايضاً))[١] ، وقد نفت كرستيفا وجود نص يخلو من تداخل نصي مع نصوص اخرى فكل نص عندها عبارة عن اقتباسات حيث يتشرب النص بها ويتحول الى نص آخر عن طريق مرجعيات المؤلف وخلفيته الثقافية [٢].

وكذلك هي حال الخطاب الروائي الذي يتكون من خطابات سابقة له قد تتقاطع وتتنافر معه بصورة ظاهرية او بشكل خفي، والروائي لا يستطيع تجنب هذا التفاعل الحي فوحده " آدم " يقارب كلامه عالماً بكراً لذا لا يوجد خطاب يخلو من خطاب آخر[٣]، وعليه فإن بنية النص الروائي تتضمن عناصر سردية او ثيمات من بنيات نصوص سابقة تبدو وكأنها جزءاً لا يتجزأ منها حيث ترتبط مع بعضها بعلاقة مما يجعل تمحور الفكرة الرئيسة للميتانص هي قدرة المؤلف في روايات ماوراء السرد على ان يخالف النص الأم ويحاوره يصل فيها لدرجة الاختلاف في الدلالة ليأخذ النص الروائي بعداً نقدياً جديداً[٤]، ويرى الدكتور صبري حافظ علاقة النصوص المتفاعلة مع بعضها فيرى أن القارئ يتعامل مع النص الجديد المولود من هذا التفاعل بما له من علاقة مع نصوص سابقة تتجلى في احتوائه على ترسبات عبر العصور من دون وعي من المؤلف الذي يطرح موضوعاً مرتبطاً بثقافته وقراءاته المتنوعة وعليه فالتناص يشكل بؤرة مزدوجة ويدعو الى التخلي عن استقلالية النص[٥]، أما التناص في الرواية فهو ((تداخل نصوص ادبية مختارة قديمة وحديثة شعراً ونثراً مع نص الرواية الاصلي حيث تكون منسجمة مع الفكرة التي يطرحها المؤلف او الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته وهذا النوع يزيد عمق وتعبير وتأثير ما يقتضيه الحال داخل السياق الروائي))[٦]، والتناص بين المتن الروائي ونصوص اخرى هو

---

[١]. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، د . محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، ط ٣ ، ١٩٩٢ _ يوليو : ١٢٣ .

[٢] . ينظر : علم النص : ٢٣ .

[٣] . ينظر : الخطاب الروائي : ٥٣_٥٤.

[٤] . ينظر : الميتاقص في الرواية العربية : ١٥٣ _ ١٥٦ .

[٥] . ينظر : أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية) ، د. صبري حافظ ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦: ٥٨.

[٦] . التناص نظريا وتطبيقيا : ٥٠ .

مايفرضه واقع النصين وخصائص الشخصية ونظام الترتيب الزمني للرواية وهو ما يؤطر سلسلة وقائع النصين فينكشف التماثل أو الاختلاف في البناء بينهما[١] .

ونرى التناص حاضراً في رواية (غسق الكراكي) حيث تستدعي ذاكرة الروائي ابياتاً شعرية للحسين بن منصور الحلاج وهي ابيات من التراث الذي يعده بعض الباحثين من علامات التطور في الفن الروائي وهذا يدل على جهود الروائيين لتأصيل فن الرواية ودعمه[٢] ، وتأتي هذه الأبيات في سياق ترسيخ فكرة الخلود لـ (كمال) بطل القصة الثانية / ما وراء السرد وعمق تأثير حياته وحضوره الطاغي عليهم حتى بعد موته وهي تدعم النص الروائي وتمنحه دلالات ايحائية وتتناسق مع بنيته حيث تجعلها كثيفةً لدى القارئ ((**يقربون منها الدفوف لتنشدّ جلودها تتلوى الجذوع ، والشيخ عبد العليم يواري ضنى سنواته السبعين** .

فما جال في سرّي لغيرك خاطرٌ *** و لا قال إلا في هواك لساني**

فإن رمتُ شرقاً أنتَ في الشرق شرقه *** وإن رمتُ غرباً أنتَ نصبُ عياني**

وإن رمتُ فوقاً أنتَ في الفوق فوقه *** وإن رمتُ تحتاً أنت كلُّ مكانِ))**[٣]

نجد ان المؤلف قد استشهد بأبيات شعرية ليزيد من فعالية قدراته ليكشف عن دلالات جديدة عن طريق الشعر ومما لا خلاف فيه ان الشعر بطبيعة الحال يقدم للقارئ صورة موجزة ومتكاملة فالروائي يجد ان الرواية والشعر متصلان ببعضهما البعض ويرتبطان بعلاقة وثيقة من حيث ان ((الفنون اللفظية انبثقت من الشعر الذي هو الفن اللفظي الأكبر في تجربة الانسان ، لأنه يهب الأصالة لكل فن و لا نستطيع ان ندرك الطاقة الفاعلة للفن الروائي اذا لم نرجع الى محركاته الشعرية الاولى))[٤].

---

[١] . ينظر : المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ،د .عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٠ حزيران : ٢٨ .

[٢] . ينظر : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، د. محمد رياض وتار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، ٢٠٠٢ : ٣١.

[٣] . غسق الكراكي : ١٦ .

[٤] . علاقة النقد بالإبداع الأدبي ، د. ماجدة حمود ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٧ : ١١٧ .

ويعود المؤلف ليستقدم صورة ايحائية من خلال التناص مع قصيدة (انشودة المطر) للسياب فهو لم يستعر القصيدة ولكنه أشار إليها ليجعلها مرتبطة بشخصية البطل (كمال) وحزنه العميق فهو يشير الى شعور البطل الدائم بالحرمان والحزن والغربة وهو ما تجلى من خلال عرض محطات مهمة من حياته في قصة ما وراء السرد ((**شفتا كمال مزمومتان .. يجلس على كرسي وأمامه منضدة خشبية يضع يده عليها ، ويسند ذقنه على راحته ... غير أن في نظرته مسحة من اللاأبالية .. الفضاء يفتقر إلى الضوء الكافي فيتيح فرصة نادرة لجلاء غلالة حزينة توشّح الصورة " أحبُّ المطر" قال ذات مرة :" لأنه حزين ، وأحب السياب ، لأنه قال ما أقوله الآن بشكل مؤثر " .. تذكرتُ هذا الكلام و أنا أحاول حلّ لغز المطر الخفي المنهمر عليه ، وهو جالس مستسلم له برضا نبيل .. أين تراه يكون؟ في أية سنة وأيّ موسم؟**))[1]، فالراوي يربط بين المطر وحزن (كمال) حيث قام باستعارة الإشارة من قصيدة السياب ونراه يتعدى الشعر والقصيدة ويصل الى مقارنة الحزن في حياة السياب بحزن (كمال) ، ومما لا خلاف فيه ان السياب جعل من المطر المنهمر ووقعه على الارض وكأنه بكاء حيث يشعره بالألم والحزن والهلاك ، وهو بذلك يعقد تقارباً وصلةً بين قصيدة السياب والنص الروائي ، أما مشهد (كمال) واستسلامه تحت المطر والشخصية التي ارتبطت بثنائية النار والماء والحريق الابدي فماثلة من خلال الاستدعاء ، وقد اتفق النقاد على ان السياب جعل من المطر رمزاً واسعاً حمل دلالات جديدة وحديثة بما يحمله من مشاعر وهواجس الانسان :

((مطر ... مطر

أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع ؟

بلا انتهاء ، كالدم المراق ، كالجياع ؟

كالحب كالأطفال ، كالموتى ، هو المطر !))[2] .

والروائي لم يذكر ابيات القصيدة لكنه اكتفى بذكر عنوانها وقرن ذكر المطر بالحزن ، وبذلك فقد رسم صورة متكاملة من خلال احالة القارئ الى ما احتوته القصيدة ليقرب له حزن الشخصية ومعاناتها مقاربة

---

[1] . غسق الكراكي : ٥٨ _ ٥٩ .

[2] . انشودة المطر ، بدر شاكر السياب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د . ط ، ١٩٦٩ : ١٤٤ .

لمأساة (كمال) واستشهاده في حرب لم تكن له قناعة بخوضها فخاضها مجبراً ، فالتناص هنا اثرى النص المضاف اليه ومنحه عمقاً وشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها ليكون بؤرة لتعدد القراءات والتأويل وتعدد الأصوات فيها [١]

ويلجأ المؤلف الى التناص مع الأسطورة ليعيد تشكيل نصه الروائي بل ليقوم بإعادة القارئ الى التأويل ولينتج نصاً جديداً من خلال منح نصه الروائي أبعاداً جديدة عن طريق مزجه بالأسطورة فنجد استثمار سعد محمد رحيم للموروث وتوظيفه بنمط سردي مذاب داخل النص الروائي ، حتى أنه يجعله بؤرة لما وراء السرد داخل الرواية، وهذا التضمين للأساطير يتمثل بنشوء عدد من الحكايات وقصص داخل إطار رواية واحدة[٢]، واسطورة العنقاء من أمثلة التبادل الثقافي والادبي بين الحضارات ((والعنقاء من الطيور العظيمة التي ورد ذكرها في الكتب في اقوال عجيبة دون الاستناد الى قائل))[٣]، ويذكر طائر العنقاء في قصص (ألف ليلة وليلة) فقد جاء ذكرها في قصص ومغامرات السندباد[٤]، وهي تحيل الى تجدد انبعاث الحياة من الرماد، حيث يكون طريقها بين الموت والانبعاث بالحياة مرورها بطريق النار والاحتراق ، وقد اقترن طريق (كمال) بالنار والحريق الأبدي ((**النار تترقرق هناك، في منبت عينيه .. إنها تذكّره دوماً بالموت والفقدان، لكن هربه إلى الماء يحمل توقاً سريّاً ، ربما، إلى اللحاق بمن غابوا، أم ترى أن مغامرات دخوله النار هي من قبيل الرغبة المكبوتة للتطهّر، أو إسكات الشعور بالذنب أو التوق إلى الموت .. ذلك الموت الرمزي الذي من رماده تقوم عنقاء الحياة؟**))[٥]، والاسطورة بطبيعة الحال ليست اختراقاً للمألوف وانما هي شكل ادبي تقوم بمنح النص الروائي بعضاً من خصائصها[٦]،

---

[١] . ينظر : التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي انموذجاً) ، حصة البادي ، دار الكنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٤٣٠هـ _ ٢٠٠٩ م : ٢٣ .

[٢] . ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د. شجاع العاني : ١٥

[٣] . عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات ، للأمام العالم زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني ،مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، ط١ ، ٢٠٠٠م : ٣٥١ _٣٥٢ .

[٤] . ينظر: الف ليلة وليلة ، تقديم : د. عفيف نايف حاطوم ، مجلد الثاني ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٨ : ١_ ٣٩ . ٥٢ حكاية السندباد البحري.

[٥] . غسق الكراكي : ١٠٩ .

[٦] . ينظر : النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، د. نضال الصالح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د. ط ، ٢٠٠١ : ١٧ .

ويشير المؤلف الى بعض الكتب العالمية التي لها كان لها صدى في المنطقة العربية ككتاب (لورنس) (أعمدة الحكمة السبعة) الذي يقدم خلاصة السيرة الذاتية لرجل المخابرات البريطاني في الجزيرة العربية حقبة ما بعد الحرب العالمية الأولى وكانت في ذلك الوقت منطقة حروب وأزمات فيستحضر الراوي (سامر) فيذكر كتاب لورنس على سبيل الاستعارة الثقافية ((**مشيت باتجاهها بفضول، كتب بالإيطالية وأخرى بالإنكليزية ، ومعظم الكتب الأخيرة لرحالة إنكَليز من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين التقطت كتاب لورنس " أعمدة الحكمة السبعة " وقرأت بضعة أسطر قبل أن أعيده إلى مكانه ..**))[1] ، ونجد أن استحضاره للكتاب من خلال ايراد عنوانه ليشكل ايحاءً للقارئ الواعي والمثقف عن تداخل كتاب لورنس مع نص الرواية الذي يتحدث عن الحرب ودور السياسة فيها فـ (سامر) يقص (لكلوديا) تجاربه خلال الحرب والظروف السياسية التي احاطت بها والتي ذهبت حبيبته (حنان) ضحيةً لها ، ثم نجده يعاود الكرة ويذكر كتاب لورنس ((**لكنها رأت في كتاب لورنس "أعمدة الحكمة السبعة " ذروة ما تصل إليها التجربة الشجاعة ... واعتقادي في أنه أراد أن يخدعنا ، لكن الجانب الآخر من كتابه كان إنجيلي**))[2]، فالمؤلف هنا يكسر افق التوقع لدى القارئ وذلك بإشارته الى كتاب معين يخص موضوع مقارب لنص الروائي فيورد رأيه الخاص من خلال شخصية (سامر) و(كلوديا) .

وهنا يمكن أن نعد النص الروائي نتاجاً لقراءات الكاتب الثقافية وهناك مرجعيات لنصوص اخرى تتداخل مع النص الروائي ، ((**قالت : والمستقبل سامر .. ماذا بشأن مستقبلك ؟ هل فكرت قط ماذا سيكون عليه وضعك بعد شهر أو سنة ؟ بعد عشر سنين ؟ هل فكرت في هذا ؟ تباً ،**

ــ أريد أن أفهم وضعي الآن .. وضعي الحقيقي ، تماماً مثل بطل رواية القصر لكافكا .. لماذا أنا الآن / هنا / هكذا ؟ أي قصر هذا الذي تسعى للوصول إليه ، وتعتقد أن فيه الجواب؟

ــ ربما هو في داخلي ، أو ربما هو هناك ..))[3]، نجد تفاعل الرواية مع الادب الروائي العالمي فهو يشير الى رواية " القصر" لكافكا وجعل بطل الرواية سامر كشخصية "ك" * في رواية القصر وبحثه عن القصر الذي انخدع بوجوده وخيبة أمله بعد ذوبان الثلج ، ومن المعروف أن (فرانز كافكا) مولع بتصوير

---

[1] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ٢٠ .

[2] . م . ن : ١١٢ .

[3] . م . ن : ١٤٩ .

*تنظر : رواية القصر ، فرانز كافكا ، ت وتقديم : مصطفى ماهر ، اشراف : جابر عصفور ، المركز القومي للترجمة ، د. ط ،٢٠٠٩ : ٢١ .

الضياع و المتاهة اللذين وجد انسان العصر الحديثة نفسه فيهما وهو المصير نفسه الذي يشعر به (سامر) في واقع الرواية وهذا التعالق يظهر بشكل عميق داخل شخصية البطل الذي يصل الى نقطة وعي واكتشافه لحقيقته عبر الجملة الكنائية كون وجود القصر في حقيقة الامر داخله .

ونجد اختلاط معاناة الروائي مع معاناة الشخصية التي يجعل منها انعكاساً لجوانب من حياته الواقعية فتنبثق إيديولوجيا الروائي نفسه من خلال المتن الروائي وسياقاته عبر ما يمكن أن نسميه بـ (التناص الداخلي) و((التناص الداخلي : هو تدخل نصوص لنفس المؤلف من اعمال سابقة له أو نفس العمل في موضع سابق في علاقة نصية مع النص الروائي الراهن وفي هذا التناص الداخلي تتعالق الثيمة لتؤدي أكثر من وظيفة داخل النص الروائي))[١]، ولهذا نجد ان هناك تعالقاً وتفاعلاً مستمراً بين روايات سعد محمد رحيم وبين شخصيات رواياته وابطاله، ومنها اشتراكهم معه في مهنة الكتابة وفنونها المختلفة فـ (محمود المرزوق) في (مقتل بائع الكتب) كاتب ورسام ((**كيف لشخص مثل محمود المرزوق ، فنان وكاتب عاش سنوات عديدة في براغ وباريس وجاب نصف أوروبا**))[٢] ، و(سامر) في (ترنيمة امرأة ...) كاتب **أيضاً** ((**تسألني عمّا جئت أفعل ... أقول لأكتب ... لتكتب ؟!! أجل كلوديا .. روايتي**))[٣] ، و(عامر) في (فسحة للجنون) يبدو عبر القصة الثانية / ما وراء السرد رساماً ((**عامر طالب سنة ثانية في أكاديمية الفنون الجميلة**))[٤]، و(كمال) وشغفه بالكتابة وحلمه الكبير بترك رواية تجعله خالداً من خلالها ((**حلم حياتي الكبير أن أكتب رواية**))[٥]، ويشاركهم (رمزي) في (القطار الى منزل هانا) بالشغف والميول الى التأليف والكتابة ((**ثمة تيار متعرج في عروق الخشب أترك ذهني ليسبح معه .. تخطر لي فكرة أن يكون مشهد الاستهلال مع حلقة المستر ديفيد المفقودة .. غير أنني لا أريده كتاب ألغاز بقالب بوليسي ، وإنما كتاب حب .. ترنيمة شجية عن الحب .. كتاب عن هانا، وحسب، عن انهمامي العميق المجرد بهانا**))[٦] .

---

[١] . الميتاقص في الرواية العربية : ١٥٨ .

[٢]. مقتل بائع الكتب : ٤٣ .

[٣] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ١٢ .

[٤] . فسحة للجنون : ٣٧ .

[٥] . غسق الكراكي : ٩ .

[٦] . القطار الى منزل هانا : ٢٠٩ .

وهناك جانب أخر للتناص الذاتي بين المؤلف وأعماله عندما يناقش محور موضوعة المثقف وهذا التناص متطابق مع النص الروائي فهو يتكلم عن معاناة المثقف وما يتعرض له من اضطهاد **((كتاب له يدور موضوعه حول العلاقة بين السلطة والمثقف .. سألته : من تقصد بالمثقف))**[١] .

وتتمظهر بشكل جلي ثقافة المؤلف المتنوعة من خلال تداخل متن الرواية في عملية القتل المجاني التي تعرض لها (محمود المرزوق) مع نص فكري سياسي وثقافي يتمثل بكتاب (دور الصدفة والغباء في تغير مجرى التاريخ) لـ(أريك دورتشميد) وهو يقوم على فكرة رئيسة ومهمة تتمثل بلا معقولية الحروب الدامية التي يقودها اشخاص في اغلب الأحيان لايتصفون بالذكاء الكافي، وتورط رجال شجعان في هجومات طائشة وغير مدروسة ويذهب الى عبثية الحروب والصدف التي تؤثر على نتائج الحرب فتكون الصدفة عاملاً فعالاً في تغير مجرى التاريخ[٢]، وهذا الأمر يرسم عبثية الحياة وجانب اللامعقول فيها ويجعله يقدم تناصاً فكرياً وثقافياً مهماً ينقل القارئ الى آفاق واسعة في الدلالة **((فكرت بالرجل الهرم الغامض هذا الذي نجا من عملية الاغتيال ليكون البديل في هذه الحكاية الدامية المشؤومة هو محمود المرزوق .. فكرت بكتاب (دور الصدفة والغباء في تغير مجرى التاريخ) لأريك دورتشميد والذي سبق لي قراءته .. أجل ؛ الحدث التاريخي ، في أحايين كثيرة ، تصنعه عوامل المصادفة وسوء الحظ والغباء ! . فكرت بالرجل الهرم ذاك الذي ورّطني بهذه المهمة عبر تلك المكالمة الغريبة قبل أربعة أشهر ثم أقفل خط هاتفه تماماً ولم يعاود الاتصال بي مرة أخرى ليسألني ماذا فعلت؟ لكنه وفى بوعده وترك لي في حسابي المصرفي بقية أجرتي . أفكر بالرجل الهرم الغامض هذا .... أفكر بالرجل الهرم ذاك ...))**[٣]، ففكرة الرواية قد انبعثت من حالة مماثلة مرتبطة بالعبثية والعدم واللامعقول والذي يتفحص الرواية بخلفية قرائية يجد مايتصل معها في الفكر والمضمون عبر أفكار كتاب (دور الصدفة والغباء في تغيير مجرى التاريخ) التي كانت محوراً للتناص.

والرواية جنس أدبي منفتح على بقية الاجناس بحكم تكوينها المرن الذي يسمح بدخول بقية الفنون الأدبية وغير الأدبية على متنها وهذا يشمل (السينما) فنرى ما وراء السرد للقصة الثانية في رواية (لما

---

[١] . مقتل بائع الكتب : ٦٢ .

[٢] . ينظر : دور الصدفة والغباء في مجرى التاريخ (العامل الحاسم) ، اريك دورتشميد ، ت: محمد حبيب ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط٢ ، ٢٠١٣ :٩ _ ١٤ .

[٣] . مقتل بائع الكتب : ٢١٦_ ٢١٧ .

تحطمت الجرة) يتناص مع فيلم تأريخي يروي سيرة قائد اسكتلندي ، والفلم وثيقة تشهد على مرحلة معينة عنوانه (القلب الشجاع) ويتمحور حول مهمة التمجيد والاختصاص بموضوع معين فالبطل يحارب من اجل الحرية وعدم التنازل عن الكرامة في الحرب الدائرة بين الاسكتلنديين والإنكَليز ويصور الفلم ملحمة شاب يقتل ابوه واخوه في معركة مع البريطانيين ويكبر ويلتقي بصديقة طفولته ويحبها ويعرض عليها الزواج لكنها تقتل على يد الانكَليز فيقرر الاخذ بثأرها ويتحول الانتقام الفردي فعل جماعي يحاول تحرير البلاد من المحتلين فهو سيرة حياة قائد وبطل كان سبباً في تحرير اسكتلندا من الاحتلال[١]، ((**يتهيأ لكِ .. الوحشة والخوف والظلام .. أشياء كهذه تولِّد تهيُّؤات . لا .. أنت تراهم ، مجسّدين واضحين . كيف هم ؟ مثلنا تماماً . قد يكونون من الجماعة .. يتسللون ليكونوا قريبين جداً . لا .. لا .. هم أطول قامة منّا نحن البشر ، وملابسهم غريبة . ملابسهم غريبة ، كيف ؟ . يرتدون التنورات السود ، وقمصانهم مشعرة ، كما لو أنها من جلود الماعز .. لا تضحك ، أرجوك . هذه من صور الأفلام التي تحكي عن معارك الأوربيين في القرون الوسطى .. أشاهدتِ فيلم " القلب الشجاع " لميل جبسون .. صور مترسِّبة تطفو حين تخافين**))[٢] ، فتتناص شخصية بطل الفيلم مع شخصية بطل الرواية (باسم) المنادي بالحرية والتحرر وهنا يرفد المؤلف نص ما وراء السرد بثقافات متعددة تثريه فهي تتحاور معه وتندمج .

وتبرز ثقافة المؤلف الواسعة في الرواية نفسها مع مشهد سينمائي آخر لفلم الرعب (scream= الصرخة) وهو من افلام الرعب التي حظيت بشهرة واسعة وكان من أعلى أفلام الرعب دخلاً في العالم* والسينما بشكل عام ترتكز على دينامية الموضوع الذي يتحرك في الزمان والمكان ونقل الاحداث وتغيير مستمر للزوايا كي تسمح للمتلقي بمشاهدة الحدث من انحاء مختلفة ومن جميع الزوايا[٣] وعلى هذا الشكل يأتي العرض الروائي ((**ملامح امرأته شاحبة ، وجامدة من الذعر . وظلت تميّل رأسها وتشير بذقنها إلى جهة واحدة وكأنها تقول له ؛ قم وانظر ... لمّا أزاحت الستارة .. كان المشهد إزاء ناظريه وكأنه من فيلم رعب ، تحت شجرة فحل التوت تابوت أسود بلا غطاء ، يتمدد فيه أحدٌ ما يغطيه قماشٌ**

---

[١] . ينظر : الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي _ أفلام ميل غيبسون أنموذجاً _ (القلب الشجاع _ الآم المسيح):١٨١ _ ١٨٦ .

[٢] . لما تحطمت الجرة : ٩١ _ ٩٢ .

[٣] . ينظر : التناص في شعر الرواد ، احمد ناهم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٤ : ١٢٨ .

*فيلم رعب ، تاريخ صدوره ١٩٩٦، للكاتب كيفن ويليامسون ، انتاج و توزيع ديمينشن فيلمز: شبكة ويكيبيديا

أبيض ... "قتلوه" ... بعد عشر دقائق رأى جميع من في الدار مشهد التابوت تحت شجرة فحل التوت .. انقطعت الكهرباء ... بدوا كجماعة ممسوسة تتخاطف ظلالها على الجدران))[1]، فتتاص المتن الروائي مع هذا المشهد يدخل القارئ داخل مشهد الرعب عبر ظهور تابوت تحت شجرة التوت ، وهذا ما قام به القاتل في فيلم الصرخة وقتل الضحية امام مرأى أهلها وتحت الشجرة أيضا وعند انقطاع التيار الكهربائي ليدخل الرعب في قلوب بقية الشخصيات ، فيظهر المؤلف بثقافته المتنوعة وهو يضمن المتن الروائي مشهداً يزيد من تكثيف حالة الخوف في المتن الروائي.

وتتفاعل القصة الثانية في ما وراء السرد في رواية (فسحة للجنون) مع مسرحية مهمة لـ (جان بول سارتر) وعنوانها (جلسة سرية) ليصل بطل ما وراء السرد (عامر) الى حالة من اللاجدوى وتساوي الأشياء لديه ولم تعد الحياة تعنيه كثيراً والشعور الحاد بالوحدة الذي هو أحد الركائز المهمة في الفلسفة الوجودية **((دار هذا الحوار في ذهنه بسلاسة .. لعلّه استعاده كاملاً من حدث حقيقي مطبوع في الذاكرة ، أو لعلّه اختلقه في دوّامة هلوسة ، عادت واستحوذت عليه فكرة الموت ثانية .. قال : قد يكون هذا هو الموت ، لعلّ سارترِ في مسرحية (جلسة سرّية) كان على حق .. هو ميّت ربما ، في الجحيم ، ولكن هل يمكن لميّت التحدّث مع نفسه عن سارتر؟ .. همس : أنا ميّت ، والجحيم هي هذه طالما أنني لست خائفاً على الإطلاق . والألم وقد فارقني، ولست أشعر بجوع أو عطش ، وأنني وحيد إلى الأبد ، وأن العالم في مكان آخر ، لن يكون في متناولي غداً))**[2] ، وتعد مسرحية سارتر هذه من اهم المسرحيات التي تناولت فكرة الحرية وارتبطت بقرار الانسان في خلق مصيره وقد عمد سارتر فيها الى ان يزاوج بين الادب والفلسفة[3]، وقد عمد الروائي أيضا في القصة الثانية / ما وراء السرد الى التلميح فأورد اسماً أحال من خلاله الى فكرة رئيسة وأعاد صياغته ليحتويه المتن الروائي فـ (عامر) يؤمن بالحرية وهو شخصية واعية ومثقفة يقرأ (ثورة في الثورة) لريجيس دوبريه وهو من الكتب الممنوعة لان النظام البائد ضد الثورة وضد الحرية ويعد كل مثقف عدواً للنظام وخطراً على الحكم ومحرضاً ضده .

ويوظف الروائي في ما وراء السرد عن طريق (نهلة) حبيبة (عامر) المعتقل كما تبينه القصة الثانية في رواية (فسحة للجنون) قصائد ذات دلالات وإيحاءات خاصة يشحن بها المتن الروائي فيعمد الى ان

---

[1] . لما تحطمت الجرة : ١٢٧ .

[2]. فسحة للجنون : ١٢٧ – ١٢٨ .

[3]. ينظر :جلسة سرية ، جان بول سارتر ، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار النشر المصرية ، د . ط ، ١٩٨٥ : ١٧.

يشير الى اقسى قصيدة وجهها السياب الى الحكام السياسيين وهي (المومس العمياء) التي تشير الى فداحة الظلم الطبقي والاجتماعي تحت رعاية النظام السياسي وليوضح معاناة الشعب من الفقر والبؤس **((تلتقط مجموعة (بدر شاكر السياب) الشعرية الكاملة بغلافها الأحمر وكتلتها الغليظة ... أعادت قراءة الصفحة عينها بتركيز أعلى ، وخلال ساعة قرأت كل قصيدة (المومس العمياء) .. كانت تتشرب الكلمات والصور .. تصعد مع مدّ الإيقاع ومن ثم تهبط في دوامة شجية تثير فيها أعمق ... وما فائدة التخرّج في الكلية إذا كان مطموراً في زنزانة ، أو مدفوناً في قبر))**[1] .

وقد عمد الروائي أيضاً الى ان يدخل الالفاظ والمفردات الدينية على المتن الروائي وذلك لما تحتويه من رموز موحية ليرصن لغة الرواية أولاً وليعمق معانيها ثانياً ويمنحها قوة التأثير بالقارئ ((﴿وَاتلُ عَلَيهِم نَبَأَ أبنَى ادَمَ بِالحَقّ إذ قربا قُرَبَانًا فَتُقُبّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَم يُتَقَبَّل مِنَ الأَخَرِ قَالَ لَأَقتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ المُتَّقِينَ ۞ لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقتُلَنِي مَآ أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيكَ لِأَقتُلَكَ إِنّي أَخَافُ اللهَ رَبَّ العَالَمِينَ ۞ إِنّيٓ أُرِيدُ أَن تَبُوأَ بِإِثمِي وَإِثمِكَ فَتَكُونَ مِن أَصحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جزاء الظَّالِمِينَ ۞ فَطَوَّعَت لَهُ نَفسُهُ قَتلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصبَحَ مِنَ الخَاسِرِينَ﴾﴾[2] **((قل لي ماذا تريد منّي وسأنفّذه لك ؟. هات أوراقاً ودوِّن عليها جرائم الكون كلها من قابيل وهابيل وحتى يوم القيامة لأوقع عليها وأنا الممنون . أصبحت وقحاً .. لا بأس .. سأتحمّلك قليلاً.. سأمنحك فرصة أخيرة .. لنعد إلى حيث انتهينا . متى انتهينا ؟ . وممَّ؟.))**[3] ، فالنص القرآني الذي استهل الحوار بين (عامر) المعتقل وضابط الأمن يشير إلى نزعة الشر المتأصلة في الانسان وكيف يقتل الأخ أخاه ولامسوغ له سوى الحقد والغيرة ، وما يدعم النص السردي بالنص القرآني فالروائي يمزج بين حادثتين ليؤكد تاريخ الجريمة لدى النوع البشري من خلال إيراده لأول جريمة على الارض ليشترك النصان في كشف الظلم ، ولتبين القصة الثانية لما وراء السرد ما يتعرض له (عامر) من تعذيب داخل السجن على يد أبناء بلده، فقد اضاف الروائي قصة قابيل وهابيل ليمازج هذه الفكرة .

---

[1]. فسحة للجنون : ١٤٠ .

[2] . المائدة ، ٢٦ / ٣٠ .

[3] . فسحة للجنون : ١٤٩ .

وفي رواية (القطار الى منزل هانا) يوظف الروائي القصة الثانية / ماوراء السرد قصة النبي ابراهيم وولادة ابنه إسماعيل ثم رؤياه بذبحه التي وردت في سورة الصافات[١]، فالروائي يعيد انتاج القصة القرآنية من خلال الاشارات داخل المتن الروائي في رواية (القطار الى منزل هانا) ويظهر الاختلاف بين النص القرآني والنص التوراتي فالقرآن الكريم يؤكد أنه إسماعيل بينما تذكر التوراة أنه إسحق ويشير الراوي ضاحكاً أن لامجال معرفة الحقيقة إلا أمام الله عز وجل ((**انظري ، ذلك درب الكبش بعجاجه الذي خلّفه ، والملاك جبريل يسحله لافتداء إسماعيل النبي .. سألت إسحق أم إسماعيل ؟ .. قلت ضاحكاً : سنتأكد أمام الله في يوم الحساب ..**))[٢] ، يتناص المتن الروائي مع قصة اسماعيل حيث يشير الى قضية الكبش والفداء عن اسماعيل "عليه السلام " فنجده يعيد صياغته بشكل آخر ليجعله حواراً بين شخصية (جاكلين) الانكليزية المتأثرة بالعهد القديم وشخصية (رمزي) المسلم ليحيل القارئ الى قصة وردت في الكتب السماوية ويعيد تشكيلها بصورة رومانسية مع الحرص على ذكر الاختلاف .

وفي الرواية نفسها يشير الروائي الى قصة الطوفان[٣]، فيحيل القارئ الى اعظم واعنف تدمير وتخريب حدث للأرض من خلاله وهذه القصة الطوفان تذكرها جميع الكتب السماوية وقد وردت في الملاحم كملحمة جلجامش أيضاً ، وظهور هذا الاشارات المستعارة من الملفوظ الديني يتم بقصدية من الروائي ، فهو من خلال الاشارة الى قصة بعينها يجعلها تشكل رمزاً لمدلولات عديدة ولكنه يكتفي بالإشارة ليجعل افق التأويل منفتحاً بأوسع ابوابه امام القارئ ، فنجده من خلال لفظة الطوفان ينتقل ليصف مروره بالمدينة تحت عاصفة شديدة تتزامن مع اندفاع (رمزي) واصراره على الاستمرار بمشروع حبه فيذهب الى منزل (هانا) والروائي يؤطر المشهد بالعاصفة وكأنها نهاية العالم ولكن (رمزي) يصر على تحدي قوى الطبيعة والمخاطرة للوصول الى (هانا) ويستفيد من الزخم الدلالي لحادثة الطوفان فيها ليفتح الادراك المعرفي للقارئ ((**اتصلت بهانا : عزيزتي سأكون عندك بعد الظهر حتى وإن حدث الطوفان، هدأت العاصفة قليلاً بعد الظهر، والغيوم كتل قائمة تطوف بين البنايات العالية ، وخيوط**

---

١ . الصافات ، ١٠٠ / ١٠٧ وقد وردت الآيات القرآنية على هذه الشاكلة {{ فبشرناه بغلام حليمٍ ۞ فلما بلغ معه السعي قال يا بني اني ارى في المنام أني أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبت افعل ماتؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين ۞ فلما اسلما وتله للجبين ۞ وناديناه أن يا إبراهيم ۞ قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزي المحسنين ۞ إن هذا لهو البلاء المبين۞ وفديناه بذبح عظيم }}.

٢ . القطار الى منزل هانا : ١٥٠ .

٣ . {{وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ}} العنكبوت/ ١٤.

المطر ترشق الأشجار التي تتلوى على رسلها إلى جانب الشارع .. المدينة مبللة ، شبه معتمة ، والسيارات أشعلت أضواءها وكذلك المتاجر ..))[١] .

ويبدو التناص مع أعمال روائية لكتاب عالميين في رواية (القطار الى منزل هانا) فتكشف الرواية عن تناص مع رواية (البحر البحر) لـ (أريس مردوك) ويتجاوز هذا التناص الصورة السطحية التي ضمّن بها سطرين من الرواية الى تناص فكري اعمق ، فهو لم يقتصر على ايراد وتضمين بل على انبعاث فكرة الرواية (القطار الى منزل هانا) من نص سابق ، إذ تدور فكرة رواية (البحر البحر) لـ (جان اليس مردوك) الكاتبة البريطانية حول شخصية متقاعد يعتزل الناس لينبري لكتابة مذكراته ، ولكن هذه العزلة لم تتم فيلتقي بحبه القديم ليستيقظ وحش الشغف والعشق القديم بداخله والذي يتحول الى هلاوس بفعل تراكم السنين فيأخذ التناص بعداً يفتح آفاق جديدة للقارئ ويشرح حالة (رمزي) وملاحقته لحبيبته (هانا) بعد أكثر من أربعين سنة على فراقها[٢] **((قالت لي كمارا "إنك نمتِ جيداً ، وهذا خبر مفرح" ، " أي كتاب جلبت؟ " رواية لأريس مردوك .. (البحر .. البحر) .. وجدت في سوهو قبل أيام نسخة في مكتبة تبيع الكتب القديمة واشتريتها" ، " أبدأت بقراءتها ؟" ، " سأبدأ بقراءتها معكِ " . أعدَّ فنجاني قهوة .. فتح الكتاب على الصفحة الأولى : " اسمعي هانا؛ (البحر الذي يمتد أمامي وأنا أكتب يتوهج بأكثر مما يأتلق في أشعة شمس آيار الوانية . ومع المد المنسحب يرتمي برفق على الشاطئ لا تكاد تشوبه مويجات أو زبد ...)" في نبرة صوته خيط دافئ ، حالم ، هادئ ، موسيقي وجذاب ... أراني وهو إلى جانبي ، نجلس على مقعد مزدوج قبالة بحر مردوك بانتشاء مبهر))**[٣]، ويتحول هذا الحب الى هوس على مر السنين واحلام وخيالات حيث يتخيل وقوف ظلال (هانا) في إهابه [٤] ، ونلحظ عودة الى الاشارة لرواية البحر للتأكيد على حضورها وفعاليتها في الرواية الأصلية من دون إغراق في تفاصيلها **((وأجلس على الكرسيِّ ذي المسند الخشبي ، أشرب قهوتي وأقرأ فصلاً من رواية (البحر البحر) لأليس**

---

[١] . القطار الى منزل هانا : ٢٢٤ .

[٢]. ينظر : م . ن : ١٢ .

[٣]. م . ن : ١٨١ .

[٤]. ينظر : م . ن : ٢٣ .

مردوك بصوت واطئ النبرة وهانا تصغي بعينين مغمضتين وفم يكاد يفتر عن ابتسامة ربما تحاكي الموناليزا... : "لم أجئ يا بنت الناس بعد أربعين سنة لأراكِ كيف تموتين"))[1] .

ويتضمن المتن الروائي اغنية لفرقة اجنبية كانت مشهورة في بريطانيا خلال مرحلة الخمسينيات تعرف باسم (الخنافس = the beatless) ، ومن خلال توظيف الأغنية بلغتها الأصلية وهي الانكليزية يعيد الرواي جزءاً من قصة ما وراء السرد الثانية ليشير الى طبيعة الحياة الوجدانية التي كانت تعيشها (هانا) في ذلك الوقت عن طريق التناص الحرفي مع الأغنية ((**أقول لهانا :"أما أنتِ فكنتِ مجنونة بفرقة the beatless لما ، حين قدمتِ إلينا في الحُنينة .. كنت ترددين أسماء جون لينون وبول مكارتني ورينغو ستار وجورج هاريسون وكأنهم شفعائك .. كنت تترنمين طوال الوقت بكلمات أغنية "yesterday"**))[2] ، ويبرز الروائي على لسان الراوي (رمزي) ثقافته ومعرفته باللغة الانكَليزية ((**وراحت تنقر على مسند الكرسي الخشبي الذي تجلس عليه ، وتغني بصوت خافت وناعم :**

Yester Day

All my troubles seemed so far away

Now it looks as though they’re here to stay

Oh Ibelieve in yesterday

Suddenly))[3]

فالروائي يضمن الرواية معارف متنوعة من ثقافات متعددة يبتغي عن طريقها ان يشكل نصه الروائي من خلال مرجعياته الثقافية المتباينة التي تظهر على نتاجه بشكل واع .

وفي رواية (ظلال جسد.. ضفاف الرغبة) ينفتح الروائي على مجموعة من الآفاق الأدبية ومن ضمنها الأفق الشعري فيورد الروائي نثراً ما يحاكي قصيدة السياب ليزيد من الحس الشاعري للسرد لأن الرواية تترجم الواقع والاحداث بينما يترجم الشعر المشاعر ومن خلال التعالق بين النثر والشعر يرسم

---

[1]. القطار الى منزل هانا : ٢٤٨ .

[2] . م . ن : ٢٤٥ .

[3] . م . ن : ٢٤٦ .

الروائي نتاجه وطبيعته وكيفية تناول العالم والنظر إليه[١]، ((.. **كنت أبحث عن الجملة المفتاح لحديث شيّق ، مغوٍ . " لديك فرصة استراحة الآن ، فنحن التقينا ، تحديداً ، في مثل هذه الساعة من الأسبوع الماضي ". ازداد بريق عينيها .. كانت عيناها تبسمان فتورق الكروم في صدري : " صحيح ، تحدّثنا عن شكسبير ". " والله ؟، لماذا لايكون السيّاب؟" " لا أدري ..". وكنت أدري، لم تنس ذلك الحديث عن شكسبير**))[٢]، فنثر بعض من مقاطع قصيدة (أنشودة المطر) للسياب يوظف في ما وراء السرد ليزيد من زخم اللقاء العاطفي بين (علاء البابلي) و(رواء العطار) وتأتي الإشارة الى شكسبير أيضاً لما شكلته موضوعة الحب من مرتكز مهم في كتاباته لذلك يتناص المتن الروائي معهما .

ويستثمر الروائي أجواء المتاهة ليحيل الى رواية (سنة موت ريكاردوس) للروائي البرتغالي (خوزيه ساراماغو) عاقداً حلقة من الوصل بين ماجسدته (رواء العطار) التي ظهرت بعدة شخصيات وتشعبت بعلاقاتها العاطفية الذي ارتبط في نهاية الامر بمتاهة واحدة هي متاهة (علاء البابلي)، أما نص رواية خوزية فيقوم على ثيمة (القرين) حيث تتخذ الرواية لعبة خاصة بين تكذيب الواقع وجعل السراب حقيقة[٣]، ومن هذا المشترك تشير رواية (ضلال جسد .. ترنيمة امرأة) في جانب ماوراء السرد فيها الى ثيمة القرين لتوجيه القارئ الى متاهة متعددة الصور تتيح عدداً من القراءات ، أي أن الروائي يوجه القارئ الى قراءة نص آخر عبر عملية التناص، وان ما يجري هو تهويل للأحداث واختلاط الواقع بالوهم ((**بقيت الدكتورة حنين تقول لي ، وتكرِّر العبارة ، مع كل اتصال ولقاء ، ... : "عليك أن تنظر إلى الحكاية التي تورّطت بها بمنظار " ... ، وذات مرة هاتفتني في منتصف الليل ، كانت رائقة البال .. أخبرتني أنها انتهت لتوِّها من قراءة رواية (سنة موت ريكاردوريس) لخوزيه ساراماغو .. وأشارت إلى فكرة القرين ، وسألت فيما إذا لم تكن رواء العطار لاعبة ماهرة على هذه الفكرة .. قلت لها :" تلك رواية ، مساحة الخيال والوهم فيها واسعة " قالت :"تماماً ، ولهذا أردتك أن تتحرى عن مساحة الوهم في قصة رواء العطار ، مساحة الحقيقة .. الظروف القاهرة تعيد تصميم عقولنا"**))[٤] .

---

[١] . ينظر : مضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي) ، سليمان حسين ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط، ١٩٩٩ : ٣٧٤_ ٣٧٥ .

[٢] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٨٦ .

[٣] . رواية سنة موت ريكاردوريس ، جوزيه ساراماغو ، ت: أنطوان حمصي، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا ، ط ١ ، ١٩٩٩ : ٧ .

[٤] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٢٠٠ .

ومما لا خلاف فيه ان الروائي يوظف ما يتناسب مع رؤيته الفنية من الموروث الديني والتاريخي فتبرز ثقافته المتنوعة بشكل واضح من خلال التناص مع نصوص يستدعيها من خزينه الثقافي كاستحضار حادثة (درب الجلجلة) التي تتعرض لآلام السيد المسيح (عليه السلام) فالروائي يعمد الى تناص ثقافي تاريخي مع السيد المسيح فيتناغم التناص بشكل سحري مع نص الرواية ، فدرب الجلجلة او درب الصلب هو ما يعتقد المسيحيون ان المسيح قد سار عليه ومايزالون يسيرون على هذا الدرب في كل سنة تقليداً لمعاناه الصلب ، وهو ما تذكره كتبهم ((وقد مجده في ذبيحة الصليب الدموية والخلاصية ... أنه بعد جلجلة المسيح بدأت جلجلة كل مسيحيٍّ))[١]، ويتناص المتن الروائي في ما وراء السرد مع هذه الحادثة على طريقة التشبيه وتبادل الادوار ((**وأمس حلمت أنني في مرتقى وعر مع مئات أخرين ، يترنّحون مثلي صاعدين كما لو أننا في درب الجلجلة وتنتظرنا الصلبان في أعلى السفح .. كنّا صاغرين ، صامتين في هيئة أشباح نمضي و لا نفكر بالرجوع .. لا أحد يفكّر بالتمرد والهرب والخلاص ، على الرغم من أن لا احد يرغمنا**))[٢]، ويعاود ذكر (درب الجلجلة) في موضع آخر ليبين أن ما يلقاه من لغز (رواء العطار) مشابه في آلامه لما تعرض له السيد المسيح ((**ما يهمّني في هذه القصائد ليست جودتها الفنيّة العالية ، أو فرادتها ، وهي صفات لا يتوفر عليها شعره كثيراً . بل كيف يشعُّ روح الشاعر من بين الكلمات ، وأستطيع ، أنا رفيقه ، في درب الجلجلة التي قادتنا إليها رواء العطار ، أن ألمح ذلك الشعاع بعين داخلية ، وأن يهتز للمسته المرهفة طرباً وأسىً عصبٌ سرّي في داخلي**))[٣] ، فالسارد هنا جعل من قضية الحب والوقوع في شباك (رواء العطار) عذاباً كدرب الجلجلة المليء بالآلام والعذاب ، وان نهاية كل محبيها هو الموت او كمن ينتظر لحظة اعدامه وموته ، وكما حدث للسيد المسيح (عليه السلام) ((كان الكثير يهزأون من يسوع وينتظرون لحظة اعدامه على الصليب وآلامه الجسدية ...))[٤] ، فتتشارك خطوات العلاقة مع شخصية (رواء العطار) مع خطوات الصعود في (درب الجلجلة) فكلاهما يتم على شكل مراحل شائكة ومؤلمة .

ويحشد الروائي مجموعة من الاسماء التي لها أثر في عالم الفكر والكتابة كشكل من أشكال التناص لأن حشد ((أسماء كتاب وروائيين وشعراء وفنانين داخل النص الروائي والإشارة إلى أعمالهم الإبداعية

---

[١] . انتصار قلب مريم الطاهر نهاية الأزمنة وجلجلة الكنيسة ، تأليف: الخوري غسان رعيدي ، د . ط ، ٢٠١٢ : ٤٧ .

[٢] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ١٥٣ .

[٣] . م . ن : ٢٢٦ .

[٤] . انتصار قلب مريم الطاهر : ٦٨ .

وتسميتها أو تسمية بعض أعمال الكاتب نفسه يعطي زخماً للكتابة موضوع ينعكس ذاتياً ويجسد أزمة الكاتب الذي يحاول جاهداً التأكيد على حضوره وثقافته من خلال الرصد الواسع لعوالم الكتابة والمبدعين))[1] ، وعلى هذه الطريقة نجده يشير الى ((**روايات فؤاد التكرلي ، خاتم الرمل والمسرات والاوجاع ، شكسبير ، هاملت وروميو وجوليت ، قصة ألف ليلة وليلة ، فيلم حكاية الحي الغربي ، رواية الأخوة كارامازوف**))[2] ، فالرائي يعمد الى الايحاء والاشارة وحشد مجموعة من الاسماء لتزيد زخم التوتر فيما يكتب .

لقد شكلت التناصات المختلفة روافد ابداعية جديدة في خلق نص جديد قائم على المحاورة والإفادة مما منحته للنص الأصلي ، وقد تنوع أخذ الروائي منها وهذا دليل كبير على الثقافة الواسعة التي امتلكها الروائي ، بما لايشكل ترهلاً في العمل الفني .

[1] . الميتاقص في الرواية العربية : ١٥٧ _ ١٥٨ .

[2] . ينظر : ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٥ ، ٧ ،٨١ ، ١١٨ ، ١٦١ ، ١٦٥ .

الفصل الثالث

سمات ما وراء السرد وقضاياه في روايات سعد محمد رحيم

الفصل الثالث

المبحث الأول : سمات ما وراء السرد في الروايات

اولاً : الاسلوب الشعري

شهدت الفنون النثرية كسائر الفنون تغيرات شملت بنائها وتمثلت في تخفيف القيود وتجاوز الحدود فيما بينها والرواية لا تختلف عن فنون النثر فهي تبني قوانينها الخاصة وتتجاوز المتعارف عليه بشكل مستمر بطرق تجعلها متجددة فتتميز بالتمرد بتوظيف تقانات تمكنها من تجاوز حدود التصنيف لتسع جميع الفنون .

واتسم فن الرواية بكينونة خاصة تحقق من خلالها مكنونها البنائي المميز فتتفرد ممارسات ماوراء السرد بمقومات فنية تعتمد مبدأ الانفتاح على سائر الفنون الأدبية الأخرى وبهذا تكون الرواية جنساً أدبياً ديناميا منتجاً وذا فعالية خلاقة تجعله بعيداً عن الجمود والانغلاق[١]، وتميزت كتابات ماوراء السرد بامتزاج السرد بالشعر حيث خرجت الكتابة عن اسلوب الخطاب السردي الواقعي الى أسلوب السرد الشعري ، فاستطاعت جذب القارئ لأنها تمتزج بالخيال الواسع والصور الفنية والتراكيب المنظمة وتتسم بتكثيف المعنى [٢]، وإن تداخل الاسلوب الشعري مع النثر يتحقق من خلال التجاوز والتمرد على اللغة اليومية فيظهر الاتجاه الشعري بشكل واضح عندما تتداخل الرؤية الشعرية عند السارد مع الرؤية الدرامية للأحداث في روايات ماوراء السرد وتبرز لغة تمتلك خصائص الشعر ذات ايحائية مكثفة مع توظيف للمقطوعات الشعرية خدمةً للنص الروائي[٣] .

ونجد ان بعض النقاد المعاصرين عملوا على مواكبة ماطرأ من تغيرات على النص الأدبي في العصر الحديث وما حدث من تقارب ملحوظ بين الشعر والسرد وهو ما يظهر في تجليات السرد وتوظيف

---

[١] . ينظر : الحساسية الجديدة في الرواية العربية : ١٤٣.

[٢] . ينظر : شعرية السرد في الرواية العراقية (٢٠١٠_٢٠١٥) ، احمد مجيد شاكر البّهام، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء ، ٢٠١٦ : ٦٦.

[٣] . ينظر: التجريب في القصة العراقية القصيرة (حقبة الستينيات)، حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠٠٨: ١١٧_١٢٠.

الاسلوب الشعري داخل القصة أو الرواية وقد عده بعض الباحثين نضجاً فنياً[١]، فقد ذهب جان كوهن ((إلى إن النثر ليس إلا شعراً ملطفاً ، والاسلوب الذي يستعمله الروائي ماهو إلا أسلوبه الشخصي له قطبان قطب نثري وقطب الشعر والرواية ليس لها بنية خاصة بل أن بنيتها تتغير حسب محتواها))[٢]، وقد أثار الدكتور كمال ابو ديب هذه القضية أيضاً واتفق مع جان كوهن في إلغاء الحدود بين النثر والشعر ورأيا أنهما يسيران بشكل متوازٍ وهذا مايجعل التجاوز في العمل الأدبي اعمق ويمنحه الخصوصية والتميز[٣].

اما شجاع العاني فيذهب الى ان التيارين متقاربان (القصة والشعر) وهو الاتجاه الجديد للرواية والقصة العالمية المعاصرة ، وهذا التقارب شكل ظاهرة عالمية عُدت من الاتجاهات الجديدة في الرواية وهي تضيف وتختصر المسافة وتشكل امتداداً طبيعياً للتداعيات التي أثرت في الرواية والقصة ، وكان دخول الشعر في الرواية العراقية محاولة جادة لكي تنتشل الرواية من براثن السرد المقيت وطغيان النزعة التعليمية والمواعظ الجافة والمملة[٤].

ان استعمال الاسلوب الشعري في الرواية يتم بقصدية الروائي فهو من خلاله يجذب أكبر عدد من القراء لان الأسلوب الشعري يرتبط بخصوصية تثري النص وتمنحه ميزة العمق[٥]. ((وقد اقتربت الرواية الحديثة اقتراباً كبيراً من فضاء النص الشعري ومايمثله من اهتمام باللغة وعناية بها وعكوف على تكثيفها لقدرتها على التعبير حتى اصبحت الرواية قصيدة القصائد وملتقى الأنواع الأدبية وامتزاجها جميعاً في نص واحد))[٦]، وهذا الاقتران بين الاسلوب الشعري والرواية واكب ظهور الرواية الحديثة ورافق التحول الذي طرأ على الأدب وعلى الرواية بشكل خاص واستعماله في الرواية يهدف الى جعل لغتها متميزة

---

١. ينظر : السردي في الشعر العربي الحديث (في شعرية القصيدة السردية)، فتحي النصري، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني ، ط١ ، ٢٠٠٦م : ٩٤_٩٥.

٢. اسلوبية الرواية (مدخل نظري)، حميد لحمداني ، منشورات دراسات سال، ط١ ، ١٩٨٩ م : ٦٣_٦٥.

٣. ينظر: شعرية الرواية (مدن الملح انموذجاً)، سليمان سالم الفرعين ، رسالة دكتوراه ، جامعة مؤته ، ٢٠١٠: ٢٦_٢٧.

٤. في ادبنا القصصي المعاصر ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٩ : ٤٧_٤٨.

٥. ينظر: تداخل الأجناس الأدبية في رواية الأسود يليق بك (لأحلام مستغانمي) : ١٦.

٦. شعرية الرواية : ٣٢.

بسحرها وجماليتها وتأثيرها في القارئ[١]، عبر خاصية التكثيف التي تقربها من الالتحام بالشعر وهذا ما يضفي عليها ألواناً جديدة تستميل القارئ[٢].

ومفهوم الاسلوب الشعري في الرواية هو لون من ألوان تهجين الرواية واكسائها حلة جديدة تجعلها تمد المعنى بالصور والايحاءات والايماءات التي يتصف بها الشعر عادةً[٣] ،فـ ((لقد شهدت الرواية تحولاً مضطردا نحو أشكال التجريب ومنها التداخل الأجناسي الذي يعني التداخل السردي بالشعري))[٤]، ويعمل ويعمل روائي ماوراء السرد على عرض حكايته بانسيابية يتجاوز فيها العوائق السردية ليضفي سمة الحيوية ويستدرج الاسلوب الشعري الى نصه ليضعف مبدأ الوصف وهيمنة المونولوج وكسر الترتيب التصاعدي للأحداث الروائية[٥]، لذلك عد انتقال الشعر إلى مجال النثر انزياحاً مميزاً للرواية الجديدة ظهر من خلاله نظام جديد للأجناس قطباه النثر والشعر فأصبحت الرواية مجالاً للتخييل والحكاية[٦]، وينهض في روايات ماوراء السرد خطاب يستند إلى لغة شعرية تتراجع معه الحدود بين النثر والشعر ويتداخل التخييل مع الحقيقة فيعمد المؤلف الى انتقاء الألفاظ الرقيقة أو الكلمات الضخمة ليصيب مواقع الاقناع من العقل والتأثير بالقلب لدى القارئ فتلاقح الشعر بالنثر ينتج ولادة نص روائي متميز مختلف بتعبيراته الفنية واسلوبه الروائي وهو انحراف عما هو تقليدي ليخلق رؤية متجددة ومبدعة[٧]، وهذا التناسق التناسق يتم من خلال تعالق الكلمات لتبرز قصدية المؤلف[٨]، وذلك تبعاً للفكرة القائلة ((بإلغاء قدسية

---

[١] . ينظر : مفهومات في بنية النص(اللسانية، الشعرية، الاسلوبية، التناصية)، ت: د. وائل بركات ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٦ : ٥٩ .

[٢] . ينظر: تقنيات الفن القصصي (عبر الراوي والحاكي)، د. أحمد درويش ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط١، ١٩٩٨م : ٣١٥.

[٣] . ينظر : بنية النص الروائي ، إبراهيم خليل ، منشورات الاختلاف ، ط١، ٢٠١٠م : ٢٥٥ .

[٤] . الرواية العربية مابعد الحداثية ، د. ماجدة هاتو هاشم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط١ ، ٢٠١٣م : ٢٥١.

[٥] . ينظر: الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله : ١١١.

[٦] . ينظر: السردي في الشعر العربي الحديث (في شعرية القصيدة السردية) : ٢٩ .

[٧] . ينظر : الرواية العربية بين الواقع والتخييل ، رفيف رضا صيداوي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨م : ٨٣_٩٠.

[٨] . ينظر : الكتابة في درجة الصفر ، رولان بارت ، ت: د. محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، ط١ ، ٢٠٠٢م ٢٠٠٢م : ٥٩ .

الحدود بين الاجناس الأدبية وبناء شبكة علائقية وهذا مايجعل الخطاب الروائي ينزاح للشعر ليجعل القارئ متواصلاً وراغباً في لذة الاكتشاف))[١] .

وبناءً على ماسبق نجد سعد محمد رحيم يسعى الى تجاوز ماهو سائد ومبتذل ليغير لغة الرواية الى فضاء اوسع ولا يكون المعنى في الكلمات المجردة فحسب ، بل يتعدى ذلك الى ماوراء هذه اللغة فيظهر مسار جمالي وشعري ، فقد((لعب حضور الاسلوب الشعري دوراً في اختراق الميثاق السردي التقليدي وكسر رتابة الحكي وتوسيع أبعاده ، لأن النص الروائي يتشكل وفق آلية صياغية جديدة ليجعله من جنس لفظي مغاير، بتحبينه داخل السرد الروائي))[٢].

يعتمد الروائي اللغة الشعرية الموحية ويختارها احياناً مدخلاً لرواياته وهذا مافعله في روايته الاولى التي حرص ان يصف فيها بطلها (كمال) بنفس رومانسي ولغة شفافة تعمل على إدهاش القارئ ((**نادرٌ و طيفيٌّ ومؤكد ، مثل قبسٍ أزرق ، ساطع الزرقة ، يضطرب لجزءٍ من الثانية ، بين موجتين معتمتين ، ويتلاشى في الملكوت ...**))[٣] ، ويتغلل الاسلوب الشعري في مفاصل الرواية المختلفة ويبرز في سرد الراوي العليم وفي روايته للمكان ولأشيائه ((**تنبثق منه خطوط رفيعة وصلبة ، مكوِّنة شكل شمس متوهِّجة ، أما طرفه الآخر فينعتق متخذة هيئة نتوء مستطيل ، وبين الطرفين امتداد غليظ ، مستدير، يوحي بالقوة**))[٤] .

ويركز الروائي على الحالات الشعورية والاحساس الذي يمر به بطل القصة الثانية / ما وراء السرد في رواية (غسق الكراكي) فتأتي اللغة نازفة وموحية وهي تصور لحظات المواجهة التي ستنهي حياة البطل بالموت ، وهنا يفيد الروائي من زخم وكثافة اللغة الشعرية وهو ينقل ملامح من القصة الثانية لماوراء السرد التي توضح العوالم الداخلية التي اجملتها حكاية الإطار الأولى ((**طنين غريب يلفُّ الآفاق .. طنين نازف في الفاصلة المصمّتة بين قيامتين _ قيامة الهباب وقيامة الصهيل _ هبابٌ ينصبُ خيمته الهائلة ، وصهيلٌ يجلدُ الصحراء . أما البحر ، فيسمع كمال نواحه المؤسي الرتيب ، ولايراه ..**

---

[١] . شعرية الرواية : ٣٣ .

[٢] . الحداثة السردية : ١١١ .

[٣] . غسق الكراكي : ٦ .

[٤] . م . ن : ١٦ .

إنه هناك ، على مقربة منه، ذاهلٌ في السواد، وساردٌ في الغموض))[1] ، ويتولى ماوراء السرد بلغته الشعرية وصف الشخصيات بطريقة مكثفة تلمح عبرها الرموز الشخصية عبر مفردات (الدم) و(طلع النخل) و(الجذور) ، فلحظة الموت تقوم بوصف ما يحدث للشخصية خارجياً ولكنها لا تتناسى اختيار الالفاظ الموحية التي تدخل في نسيج اللغة الواصفة للشخصية من الخارج **((على الطين الأسمر يفور الدم .. دمٌ كثيف ، جميل .. دمُ كمال .. يئز الطين حين يمتزج به ، والأصابع تتقلص .. تنفذ في الأرض .. تترك بقايا عرق ، ورائحة الرازقي ، ورذاذاً من طلع النخيل .. الكف كلها تغوص، وتبقى ثمة ، مثل جذر))**[2] ، وفي جميع الحالات يحاول الروائي أن يمتزج بلغة ذات منحى شعري بين القصتين الاولى والثانية لذلك نجده وهو يسترجع حياة (كمال) السابقة يقيم علاقات بين رموز هي أقرب الى القصيدة الشعرية فيقول **((ولعلّها حيلة بلاغية، تلك التي تجعلني أمدُّ خيطاً من دمٍ يمتزج بالطين ، بين الثلج والحريق .. بين الماء والنار، غير أن الصورة النهائية تبقى رجراجة))**[3] ، وتتخلل هذه اللغة مكونات القصة الثانية وتبرز عبر الرسائل التي تبعثها (مها) الى (كمال) وهي ـ كما نعلم ـ من مكونات الحكاية الثانية فتخاطبه بنفس رومانسي **((كمال .. أشعر بالبرد ، وبالحاجة إلى إغفاءة عميقة ، في مكان هادئ ودافئ .. إغفاءة ، لا أستيقظ منها إلا ضجة العصافير .. بردانة أنا .. الصقيع في الروح ، والأشجار موحشة ، جرداء ، يكتنفها الثلج ، ووراء ذلك امتداد قاتم))**[4] .

وفي رواية (ترنيمة امرأة .. شفق البحر) لا يكتفي المؤلف بعرض مقاطع طافحة بالشعر والنفس الرومانسي بل يلجأ الى توظيف قصيدة النثر في سرد الحكاية الثانية لذا نجد البطل (سامر) يقص القصة الثانية بهذه الطريقة**((كان ياما كان**

من ذلك الزمان

كان هناك ولد

عذب اسمه خالد

وامرأة من شهد ولوز

وزهر البستان

---

[1] . غسق الكراكي : ٢٠ .

[2] . م . ن : ٢٣ .

[3] . م . ن : ٣٢ .

[4] . م . ن : ٥٠ .

صافية كنبع في الجنة

جميلة كشهقة الفجر

اسمها حنان))[1] ، وفي عودة أخرى الى زمن الطفولة وقسوة الأب المفرطة التي استباحت الام والاخت (شيماء) يحكي (سامر) عذابات الطفولة **((أخرج من جرح الطفولة، أبي يصيح ، وأمي تهدد بحرق نفسها، وأختي المروعة تنتف شعرها وأنا أنزوي بدمعتي، أقول؛ لو أموت ، لو يموت، لو نموت .. أبعثر صلواتي اليائسة في نسمة السحر ، اللهم برحمتك ، وأقرأ ما أعتقد أنني أحفظ من آياته ، تتكسر الحروف فوق فكي الراعشة وأراها ، في قتامة لا أباليتها تسجر التنور كأنها طالعة من ليل اغتصاب مضن وعسير وحول عينها اليسرى هالة بنفسجية من أثر لطمة أبي))**[2]، وهذا المقطع بهذه اللغة هو احد مكونات القصة الثانية ، وهو يفسر ما يعانيه البطل من الآم نفسية واحزان وتحطم في القصة الإطار، فبداية تعرفه على الحياة كانت مع أب عنيف وأم صابرة ، والمؤلف يعرض المقطع بطريقة يستعير فيها الجمل الشعرية والكلمات الموحية التي تتصاعد فيها سمة التخييل .

ويتخلل الأسلوب الشعري قصة حبه لـ (حنان) التي يرويها خلال القصة الثانية ، حيث تبرز في ثنايا السرد مفردات (الغيوم ، والمطر ، الزرقة ، الضوء ، الهواء): **((ظهيرة فاضحة تأتي بحنان .. ظهيرة انفلتت من غيوم كانون ، وسواد المطر وارتحلت بالزرقة، تقبل حنان في بذخ الضوء وتبجح الهواء ، وهي تضحك ، كأنها تعزز ألقها ضد الخجل ، وتحتمي من ارتباكها باللمعان الدامع والتأنق الوفير، وتريد أن تقول ولا تقول ، وأفكر أن أصمت لكني أقول بأني خرجت لأحلم بها))**[3]، وهذه الحبيبة الضحية التي سيفترسها السرطان بسبب القصف الامريكي بقنابل مشبعة باليورانيوم المنضب ستقف عائقاً امام استمرار حبه للإيطالية (كلوديا) ، ومثلما لاحظنا فإن حضور قصتها يتأطر بطابع الأسلوب الشعري واستدعاء مظاهر الطبيعة في فرحة ولادة الحب الذي سينتهي بموت الحبيبة (حنان) وهجرة (سامر) وهذه القصة هي التي تفسر لنا سبب فشله وعدم توافقه مع البيئة الغربية وتنتهي به الى الضياع في البحر .

ولا ينسى الكاتب أن يوظف في تفاصيل قصة الحب الآنفة الذكر مقاطع البهجة والسعادة التي تتلائم تماماً مع لغة الشعر المؤطرة للقصة كما في قوله **((كسرت حنان في لحظة قشرة الوهم عن دخيلة**

---

[1] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ١٥ .

[2] . م . ن : ٥٢ .

[3] . م . ن : ٧١ .

الأنثى ، وقالت ما لم تقله امرأة لرجل في موقف عشق .. ماذا أذكر مما قالت ؟ ربما لا شيء سوى النبرة في هسيسها الحلو وعذوبتها ، سوى أنفاسها وهي تثملني ، وتعطيني امتياز الخفة كي أحلق عميقاً في السماوات، وسوى تلك الأغنية التي ترنمت بها بصوت خفيض أولاً فاسترعت به انتباه النُدل والعشاق من حولنا فعمَّ الصمت ومعه راح صوتها يتجلى ، ويعلو رويداً مثل موجة تنبثق من قلب البحر، وتتسارع حين تقترب من أجساد الناس على الساحل لترشقها برفق بارد))[1] .

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) نجد الروائي يوظف الأسلوب الشعري في القصة الثانية التي تعرض من خلال تقانات عدة كشرائط التسجيل والصور واللوحات والمسرحيات والمذكرات ... الخ وهي تتضافر جميعها لتقدم لنا قصة ماوراء السرد التي تفسر او تتقاطع مع أحداث القصة الأولى ، ومن بين مانراه من عرض تلك القصة بالأسلوب الشعري الذي هو موضوع بحثنا فيبرز صوت (محمود المرزوق) في شهادة صوتية خلال محاضرة أقيمت له في اتحاد أدباء ديالى قائلاً : **((الأيام الجميلة، أفضل الأيام .. دائماً .. هي .. ليست الآن ، وليست هنا، بل في مكان آخر ، لم استعر هذا من ميلان كونديرا ، قلته لناتاشا في براغ قبل أن أعرف كونديراكم ... غادة ستينيات بعقوبة ، ناتاشا ،جانيت ، ومائة امرأة أخرى عرفتهن وأحببتهن وعاشرتهن ،ومليارات أخرى لم التقِ بهن، لسوء الحظ ، قط.. النساء صانعات المسرّة ، وإلاّ مِن غير النساء ، ماذا كنّا .. لو كنّا نحن الرجال ننبت كالمكأ من الارض، والعالم بلا جنس حواء ، لما كانت ثمة حضارة وثقافة وشعر ورواية وفنون ورسم ونحت وغناء ورقص ...لكُنا قطيعاً من الكائنات الغبيّة التي تتقافز كالقردة ويفتك بعضها ببعض ... اللواتي يحبكن أردية الدهشة؛ عاريات الروح تحت شمس الحرية، الفاتنات الباسقات الناهدات الجامحات الساحرات اللاعبات بالعقول، المستحمّات بأمطار الشغف، الهادرات بالنشيد الكوني وخلاصته؛ لا منقذ غير الجمال .. والجمال رسم وتشكيل والجمال شعر والجمال موسيقى والجمال قصص حب والجمال علاقات حميمة من غير رياء ومن غير اغتصاب))**[2]، ويظهر الأسلوب الشعري في مذكرات (المرزوق) التي اطلق عليها تسمية (يوميات الخراب) وهي النواة الاساسية التي كتبت على اساسها القصة الثانية الى جانب التقانات الاخرى التي وظفها الروائي حيث يبرز الأسلوب الشعري وهو يستدعي عبر التشبيهات في وصف يشبه قصيدة النثر ومن المعلوم ان قصيدة النثر تستعمل السرد كواحد من ابرز تقاناتها فنراه يصف مدينة

---

[1] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ٧٧ .

[2] . مقتل بائع الكتب : ٢٩_ ٣٢ .

(بعقوبة) ((**المدينة مثل لوحة سريالية رسمها فنان دعي .. قصيدة دادائية كتبها شاعر نصف موهوب متبجح لا يعرف ماذا تعني كلماته .. المدينة قطعة من الهراء .. حلم ممزق إلى أشلاء**))[١] .

ويصف المرأة التي احبها قبل عقود عندما يراها فجأة ((**لمحتها ، تسارعَ نبضي كمراهق خجول تفاجئه فتاته من حيث لا يتوقع، هاهي بعد أربعين سنة ، وحتى لو ظهرت بعد ألف سنة بين ألف امرأة في عمرها لن أخطئها .. هذه المرأة هي جرحي**))[٢]، وفي يوميات الخراب أيضاً يصف اعمال العنف بما يشبه القصيدة الومضة فيقول : ((**اليوم كان حزني عليه هائلاً فقد ثرمته عبوة ناسفة وُضعت لقتل مسؤول حكومي .. كان صاحبي الذي سأفتقده حتماً ، في المكان الخطأ في الوقت الخطأ . فيما لم يكن هناك المسؤول الحكومي**))[٣]، ويكفي ان ننتزع المقبوس السابق من القصة الثانية ونضعه منفرداً إلا بدا وكأنه قصيدة نثر متكاملة العناصر وتتكرر تلك الإشارات و المقاطع ، واحيانا اسلوب السرد كثيراً في ثنايا رواياته الأخرى ومنها هذه الرواية على وجه الخصوص .

ورسائل (المرزوق) التي هي أحدى مكونات القصة الثانية تطعم بعبارات ذات أسلوب شعري كرسائله لـ (جانيت) التي نجد فيها عبارات مثل ((**ليس من الإنصاف أن ترحلي أنت الأخرى قبلي ... فإن تكوني كائنة في هذا العالم يخفف عني المؤلم بالوحدة .. نعم، حتى وأنتِ ماوراء البحر يضعني التفكير بأنك تتنفسين هواء العالم في حالة من الألفة ، والتوازن الروحي .. صرتُ أرى الهاوية منذ الآن ... قد تفاجَئين إن قلت لك أني أحلم بفردوس في حياة أخرى، فردوس هادئ معي فيه ثلاث نساء أنت إحداهن .. أيمكن لرجل أن يعشق أكثر من امرأة واحدة في الوقت عينه، أظن نعم**))[٤] .

ويظهر الأسلوب الشعري ايضاً في تصوير (المرزوق) لحياته العاطفية في أوربا وما كان يحصل عليه من لذة العشق ((**أهو الحب؟ ، بعد سفرة مرسيليا المشبعة بالنشوة صرتُ غيري وانقلب بي الحال .. موجة دافئة رخيّة تصعد في الأحشاء، تتكسر بلطف ، كما الضوء ، عند الضلوع ، تعود مرة أخرى ، فأغمض عينيّ ، وأتمنى أن تكون هنا ، معي ، أهذا هو الحب؟**))[٥] .

---

[١] . مقتل بائع الكتب : ٤٨ .
[٢] . م . ن : ٥٦ .
[٣] . م . ن : ٦٦ .
[٤] . م . ن : ١٢٨_ ١٣٠ .
[٥] . م . ن : ١٦٥ .

وفي رواية (فسحة للجنون) تتخلل القصة الثانية التي تتولى عرض ماوراء السرد مقتطفات كثيرة من السرد الذي ورد بأسلوب شعري تتوزع بين الكشف الوجداني لأعماق شخصية (عامر) الذي تحول الى المجنون (حكو) وبين وصف الطبيعة المحيطة والانفعال بها ، وبداية نلمح أن (حكو) في قصته الثانية وهو يكتب الشعر فيكتب قصيدة يحاكي فيها (وليم بليك) ((**صباح ذو هديل ، معنى بين أصابعك ، ولحن هداك إلى المرأة التي كانت ، هذه أشياؤك على الطاولة ، بقايا ما زالت لك ، رغبات أطلقت سراحها ، أمل احتملَ العاصفة ، ووجوه تتعثر في رأسك بحثاً عن أسماء**))[١] فالقصة الثانية التي تحكي المرحلة الاولى من حياة (عامر / حكو) تظهره شاعراً رساماً مولعاً بالألوان والثقافة قبل أن يفسد التعذيب والاعتقال عقله وتظهر شخصيته الثانية ، ونرى النفس الشعري بارزاً في وصفه لحبيته الأولى (نهلة) ((**مأخوذ باستدارة وجهها، بعينيها اللوزيتين، بنعومة جلد الرقبة وشحوبه المبهر، بشعرها الولاّدي الأسمر بالكاد يغطي أذنيها، بكتفيها الناحلتين ، بالوهج السرّي المنبعث من فمها، من شفتيها اللتين تذكّران بالعنب والتوت ، وترسلان تلك الابتسامة الصافية الشفيفة**))[٢] ، اما عالمه الداخلي فيتابع بتصورات شعرية حالمة تتعدى لغة السرد العملي الواصف ((**أشعر أنّي أعرفكِ منذ سنوات بعيدة ، منذ الأزل، مذ كنتِ جنيناً في رحم أمّكِ ، مذ كنتِ إمكانية حياة جديدة في قلب الطبيعة ، مذ كنتِ فكرة في دماغ الرب**))[٣] .

ويشرق الأسلوب الشعري مع حالة الحب التي ولدت في القصة الثانية فيأتي وصف حالة الرضا التي كانت تمر بها الشخصية ((**كان مكتفياً ، في ذروة القناعة ، وفهم أنه ببساطة تامة يحبّها ، وأنها تحبّه ، وأن العالم لن يعود بعد اليوم كما كان، فقد عثر على الجوهر، وإن لم يدرك بعد ما هو ، وعلى المعنى وإن كان عصيّاً عليه أن يصوغه في جملٍ وكلام**))[٤] ، وعلى المنوال نفسه تستعيد (نهلة) ازمنة البراءة بنفس شعري في القصة الثانية التي تحتوي على تقاطع مع ماحدث في القصة الإطار بعد أن يعتقل حبيبها ويسجن وتفتقده بعد ذلك ، وهنا يبرز زمن البراءة حالة التناقض والمفارقة مع زمن الحرب والقسوة ، لذلك نلمح شذرات من القصة الثانية على هذه الشاكلة: ((**وباغتتها رؤية أن تقف على حافة نُهير سريع الجريان في نهار صيف بعيد ، مبرقش وسار .. قدماها حافيتان، مغروزتان في طين الجرف ، والماء يداعبها .. الماء البارد الذي يغويها فتجلس ، تضع مؤخرتها الصغيرة في دفق الماء**

---

[١] . فسحة للجنون : ٥٤ .

[٢] . م . ن : ٧٩ .

[٣] . م . ن : ٨٢ .

[٤] . م . ن : ٨٩ .

.. يتبلل ثوبها الأبيض بوروده الصفر الناعمة وتحسُّ بالقشعريرة تسري في جسمها النحيل، في دمها ونخاعها، وتسمع صوتاً حميماً :" نهّولة ، وسّختِ ثوبك"))[1] ، فاستحضار الطبيعة بهذا الخشوع وهذا التوحد هي أجواء شعرية بامتياز تستدعيها أزمنة الطفولة والحلم كرد على مايحدث من قتل وموت وغياب لحرية الانسان ضمن نظام قمعي في القصة الاطار الاولى .

وكان حضور الاسلوب الشعري في رواية (لما تحطمت الجرة) بارزاً في مواطن عدة وجاء مصاحباً لمشاهد حب وبهجة زمن الطفولة التي يحن اليها المؤلف في اكثر من موضع في الرواية وهو يقابل ذلك الزمن بزمن الارهاب والجشع ((**في الظل الكثيف يعتمُّ الأخضر ، وتتمادى ضجّة العصافير .. تباغثُ نحولَهُ رعشة التذاذ حالما يضع قدميه في ماء الجدول .. يقهقه ويصيح : "بارد ، بارد" .. يغمره الماء حتى بطنه ، ويعجب لأنه لم يتلقَ رداً .. يتلفت بوجل .. عيناه تبحثان في الشقوق ، بين الأغصان ...**))[2].

وكذلك يستحضر البطل (باسم) قصة حبه لزميلته (لينا) بأسلوب شاعري كلون من الاطمئنان الذي يوفره ماوراء السرد تجاه القصة الاطار فنلحظ تداعيات (باسم) ((**لينا مِسك الذاكرة ، وترنيمة الحكايات .. ولطالما تجلّت، أمام عين مخيلته، بفائض رونقها وغموضها كأنها طالعة من أيكةٍ مسحورة، تخفيها عن العالم صفحةٌ سرّية، لم تُقرأ قط ، في كتاب (ألف ليلة وليلة) .. لينا التي كلما رام الاقتراب منها فوجئ بها تنأى عنه .. ليس القصد بحضورها الجسماني الجميل ، ولا حتى بمشاعرها الدافئة ...**))[3]، فالتشبيهات التي ترد للحبيبة بكونها (مسك الذاكرة) و(ترنيمة الحكايات) وحضورها أمام (عين المخيلة) و(غموضها) و(سحرها) اللذان يجعلانها (أيكة مسحورة) بجعل قصة ماوراء السرد الثانية موحية بطاقة تعبيرية تستطيع ان تعطي تصوراً عن جماله وأثره في وجدان راوي القصة الثانية (باسم).

في رواية (القطار الى منزل هانا) تتشابك القصتان وتعرضان بشكل متواز في السرد وكما تفصح الرواية فأن الأولى تحدث في (لندن) عام ٢٠٠٥ أما الثانية وهي قصة ماوراء السرد فقد حدثت في (الحنينة) وهي موقع آثاري قريب من الموصل في سنة ١٩٦٦ بين (رمزي) مساعد عالم الاثار (ديفيد) وابنته (هانا) ، ويضع الراوي مقاطع شاعرية في أداء القصة الثانية نراها تبرز بين آونة وأخرى في ثنايا

---

[1] . فسحة للجنون : ٢٦٤ .

[2] . لما تحطمت الجرة : ٧٢ .

[3] . م . ن : ٨٢ .

السرد وتدور أغلبها حول موضوع غرام (رمزي) وهيامه بـ(هانا) وبعشقه لسحر الطبيعة وجمالها في منطقة الآثار ، وقد تمركز الأسلوب الشعري حول الحالات الوجدانية التي كان يمر بها (رمزي) فنراه وهو في (لندن) وهو يشاهد مظاهرها الحضارية الكثيرة التي تجسد أخر ما توصل اليه العقل البشري فإنه يستحضر (الحنينة) بنفس شاعري وكأنه يوازي بين اماكن البراءة البسيطة في القصة الثانية مع المدينة الحديثة (لندن) فتأتي الجمل بهذا الشكل ((**أخرج من صور مخيلتي الضالة إلى نفسي، إلى بكاء طفل في آخر العربة، إلى دخان السجائر وثرثرة الركاب، إلى القعقعة الرتيبة للعجلات المعدنية المنزلقة على السكة، إلى صف من النخيل ومنزل طيني تحفه أشجار توت ونارنج وراعٍ يمتطي حماراً يتبعه قطيع من الماعز والحملان، إلى أعمدة التلغراف المرقّمة وخلفها أبراج الضغط العالي، إلى درب ترابي تعبر عليه شاحنة صغيرة تقعي في حوضها بقرة عجفاء، إلى أولاد حفاة يلعبون بكرة مثقوبة من النايلون**))[1]، هذا النفس الحزين من السرد الشاعري يقابل به واقع (رمزي) واقعه الراهن في (لندن) وبحثه عن حبه المفقود الذي لم تعلم به حبيبته (هانا) وهو تقاطع للمشاعر بين زمنين سيطرت عليه لغة الحزن واجتمعت فيه أشياء الذاكرة التي خلقت جواً مؤنساً .

وعلى وفق مزج الأزمنة والعوالم للوصول الى رؤية ما ، يمزج الراوي (رمزي) لحظته الآنية في لندن بتخيلاته في (الحنينة) ليخلق شخصية جديدة لـ (هانا) تجمع الحاضر والماضي وهذه العملية تشير الى واحدة من اهم خطوات الخلق الشعري وانتاج العوالم الشعرية الجديدة ((**يراها أمام تنور الطين وعصا السعف المسودة بيدها تخترق بنظرها عبر النار الفائرة ، عبر الجدار الواطئ، الأفق الرملي الممتد ، في صفاء ما قبل الظهيرة، بقدها المنتصب الذي له جلال المحاربين الآشوريين على تخوم المدن المحاصرة .. تدس عصاها في فوهة التنور وتحركها .. يطقطق حطب السعف اليابس وتفلت بعض أصابع السعف المرمدة هاربة من اللظى لتطير في الهواء .. تخمد النار ... تأخذ كرة عجين تفرشها بين راحتيها بمهارة مصفقة بها وتنحني أكثر ملصقة العجين الذي استدار في شكل قرص على جدار التنور الداخلي .. كان يحب أن يراقبها وهي تخبز ، لكنها لا تبالي .. تعمل بصمت الملائكة وهيبتها**))[2] .

---

[1] . القطار الى منزل هانا : ١٠١_ ١٠٢ .

[2] . م . ن : ٢١٧ .

وفي رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) تبدو الحبكة البوليسية والاحداث التي يلغي بعضها بعضاً والايهام مسيطرة على مساحة السرد في الرواية ، الأمر الذي يحجم من الانطلاقات الوجدانية ذات النفس الشعري في الرواية ويجعله مشدوداً الى توتر الأحداث ومتابعتها، لكن الروائي ينفذ الى الرواية بأسلوبه الشعري من خلال شاعر يطلق عليه اسم (رأفت الرحال) ويورد عدداً من قصائده مثل ((**بنبرة فيها بحّة تشيع في سامعها الراحة راح يردد: " هادئ أنا / مثل زهرة التوليب / في مهبِّ هواء الصبح ../ ظلّي وحده يرتعش**))[1] ، ويظل (رأفت الرحال) في توجهه لقراءة القصائد ذات النزعة السوداوية وهو الامر الذي يتفاعل مع محتوى القصة الاطار التي تفوح أجواؤها بالألغاز والموت والواقع السياسي المتردي ولذلك يورد قصائد مثل (("**انا مبتهج / عصفور من ضوء / على شجرة بنفسجية / من رأى منكم عصفوراً من ضوء / أو شجرة بنفسجية ؟/ أزعم أن لا أحد / أقسم أن لا أحد / أنا مبتهج في العدم** ". **ياه ، لم هذه السوداوية ؟. لم هذا الدخول في العدم ؟**" ، "**ألا أقول ؛أنا مبتهج.. أين السوداوية؟**" ، " **قلتَ ؛ أنا مبتهج في العدم**"، " **وماذا تعرف عن العدم .. عن عدمي أنا؟**" ، "**وما عدمك؟**"، "**العدم كرة زلقة / الطيور التي تذوب في شهقة النور/ الماء الذي لن تدخله حتى مرة واحدة / الصخور العارية التي لا ترجو أي شيء**"، "**هذه قصيدة أخرى**" ، "**سمِّها ما شئت ، إنها بعض نزيف**))[2]، ومثلما نرى فإن المحاورة السابقة تتخللها مقاطع من القصائد وعلاوة على ذلك فإن حديث (رأفت الرحال) في وصفه للمرأة جاء بأسلوب شعري ((**أنت تريد أن تضيع في مرج جسدها الحار، أن تُسكرك رائحتها الحلوة، المتخمِّرة قليلاً، المدوِّخة، وأن تضطهد شهوتك .. أن تفلق تحت جلدك تويجات المسرّة والألم، هناك تغطس بوجهك**))[3]

ثانياً : الكوابيس واحلام اليقظة

يرد تعريف الكوابيس في لسان العرب ((مايقع على النائم ويقال هو مقدمة الصرع))[4]، وجاء في العين ((الكابوس مايَقَعُ على الإنسان بالليل، لايَقدرِ معه أن يَتَنَفَّسَ))[5]، وقد عدت تقانة الكوابيس واحلام

---

[1] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ١٦٥ .

[2] . م . ن : ١٦٦ .

[3] . م . ن : ١٦٩ .

[4] . لسان العرب : ٣٨١٢ .

[5] . كتاب العين ، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(١٠٠_١٧٥هـ)، ج٥ ، د. ط ، د. ت : ٣١٦ .

اليقظة من التقانات المهمة التي تدخل في جوهر العمل الأدبي فهي من الآليات المعروفة كالتذكر والحلم والتجربة وتتناسب فاعليتها داخل العمل الروائي حسب طبيعة شخصية المؤلف الابداعية فيتخذ الحلم حضوراً وتأثيراً فينتج عن ذلك تأثير الكابوس او الحلم في العمل الروائي نفسه فهو في طبيعة الحال يصف النفس من جهة ويلمس الحياة الواقعية من جهة اخرى[١].

والكوابيس والاحلام تنجم من ((شعور الفرد بنقص ما أو دونية وهذا النقص أو العجز يكون شغله الشاغل ، فيأتي على شكل كابوس أو حلم ليتمم ما يفقده ذلك الفرد فتكون الوظيفة هنا تعويض او سد نقص معين))[٢] ،والكابوس نوع من انواع الحلم ((ومن خصائص الحلم الاساسية أنّه يُشركنا في عمل تمثيلي وفيه يَتَفلَّت، في تداعي الأحداث، من رقابة الوجدان والإرادة، ويذهب فرويد الى ان الأحلام تكشف عن الرغبات المكبوتة فتتجلى بشكل مُستتر في أَثناء المنام))[٣]، ويصاحبه دائماً الخوف والقلق الشديد [٤]، ويشير غاستون باشلار الى أن مواجهة الواقع تمكن الذات الانسانية من اكتشاف ماهو مكبوت فيتحول حلم اليقظة الى ملاذ آمن للهرب من مواجهة الواقع ويعطي شعور السعادة للعالم[٥]، ويتمظهر عالم اللاوعي على نوعين أولهما : أحلام النوم التي تكون بهيأة الكابوس ، وثانيهما : احلام اليقظة ليتحدى العبثية ويمتزج الواقع بالخيال في الحلم[٦]، ويمثل الحلم نقطة التقاء بين الانسان والمجهول والمجهول فيكون عملية اتحاد بين أعلى ما في روح الانسان وأدنى ما في جسده ويمتزج بالكون ويعد الحلم من أدوات الحداثة في كونه مجاوزة وهدم للواقع الخارجي[٧]، وتتشبث الرواية بالحلم لتشير الى

---

[١] . ينظر: مرايا التخييل الشعري ، محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، الاردن ، د. ط ، ٢٠٠٦: ١٥٩ .

[٢] . سيكولوجية الأحلام بين النظرية والتطبيق ، د. رشاد علي عبد العزيز موسى ، عالم الكتب ، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م : ١٦ .

[٣] . المعجم الأدبي : ٩٨.

[٤] . ينظر : علم النفس الفسيولوجي، د. أحمد عكاشة ، د.طارق عكاشة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١٢ ، د.ت : ٢٧١ .

[٥] . ينظر : شاعرية احلام اليقظة (علم شاعرية التأملات الشاردة) ، غاستون باشلار ، ت: جورج سعد، المؤسسة الجامعية الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ ، ١٩٩١ م : ١٧_١٨.

[٦] . ينظر: أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب (دراسات)، عبد اللطيف الأرناؤوط، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٣: ١١٢ .

[٧] . ينظر : الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم)، د. بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١ ، ٢٠١٠ : ٥٤٧ .

تغيرات مهمة حيث تطور الجانب النفسي لدى الشخصيات ، فالحلم يمثل جانباً اساسياً من رؤية الرواية الفنية ، وقد أشار فرويد الى ان الانسان النائم في المقام الاول هو سريالي يغوص في احلامه ليكشف كنزاً من المعلومات المهمة التي تؤثر في حياة شخوص الرواية[١].

أما وظيفة اللغز والكوابيس والاحلام في الرواية فتتمثل بكون ((النص الروائي يركز على مدار الحكاية على العجيب والغريب والأحلام والكوابيس ليس بهدف مخالفة المألوف واليومي والمتداول ، بل بغاية ترميز سلوكيات ومواقف الشخصيات لمنح الاعتقاد بأن العلاقة القائمة بين الواقع والخيال أساسها النسبية وأن ليس هناك واقع ثابت وليس هناك خيال مطلق))[٢]، فتتغلغل الافكار العميقة والكثيفة التي تظهر في حالة مابين النوم واليقظة[٣]، وتظهر الانفعالات النفسية لشخصيات الرواية عبر تقانات متعددة فيعمد الروائي الى تقانة الكابوس ليوضح النشاط الذهني والنفسي للشخصية لتبرز البواعث الداخلية[٤].

وتبرز القيمة الأدبية للحلم بين النوم واليقظة ففي الوقت الذي لانجد للكابوس في حالة النوم ابعاداً محددة إذ يتشظى فيه الزمان والمكان ويتفتت ويتلاشى ، أما أحلام اليقظة الواقعية في الأدب فتذهب الى قهر الخيال والتأويل ليصبح مانراه محسوساً قائماً على أرض معيشة فهو لايتشظى ولا يتفتت ولا يتحول[٥]، ويعمد المؤلف الى تقانة الاحلام ليقدم شخصياته ويخلق فضاءً واسعاً للاستبطان الذهني والنفسي لشخصيات الرواية ويمثل هذا الجانب من روايات ماوراء السرد انزياحاً من عالم الوعي الى عالم اللاوعي، وليس بالضرورة ان يكون الحلم هو انعكاس لما يوجد في الذهن أو العقل فقد يكون مجرد فكرة تتطور داخل العقل الباطن لتظهر بشكل منطقي ويشتمل الحلم والكابوس وحلم اليقظة والرؤى والهلوسات فالجامع بينها هو ماوراء شعور الانسان[٦] .

وقد مثلت الكوابيس لأبطال روايات ماوراء السرد جزء من عوالمهم حيث تجسد أزمة معينة لتعكس قلق الشخصية وهي محطة نهائية لا مفر منها لأن القلق والخوف هو حالة تهيمن على حياة الانسان [٧]،

---

[١] . ينظر : التجريب في القصة العراقية القصيرة : ١٨٤_١٨٥ .

[٢] . ما الحاجه إلى الرواية؟ مسائل الرواية عندنا : ٦٦ .

[٣] . ينظر: الرواية العربية : ١٦٥ .

[٤] . ينظر : معجم المصطلحات الادبية: ١٨٥ .

[٥] . اشكالية المكان في النص الأدبي ، ياسين نصير، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٦ : ١٥٨ .

[٦] . ينظر: الزمن في الرواية العربية ، مها حسن قصراوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ : ٢١٧ .

[1]، وتعبر رواية ماوراء السرد عن رؤية ومواقف الكاتب عن المسكوت عنه تعبيراً لا واعياً تمتزج فيه الكوابيس بالأحلام والهذيان والاستيهام ليحقق التحول ويضفي اللاوعي على شخصيات الرواية[2]، وليكون حلم اليقظة هو ملاذ ومهرب للشخصية من أزمة او هروب من جحيم تعيشه .

وعند ملاحقة هذه السمة في روايات سعد محمد رحيم نجد أن الأحلام تخرج من صورتها الطبيعية لتصل الى درجة الكابوس في رواية (غسق الكراكي) حيث تدور اغلبها حول حادثة النار إذ تصبح النار محوراً تدور عليه تلك الكوابيس في تجلياتها المختلفة التي تدور حول مايتعرض له بطل القصة الثانية لما وراء السرد (كمال) ، حيث تلاحقه مشاهد النار من احتراق امه واخته الى تفصيلات الحرب العراقية الايرانية وتبقى تلاحقه هو وزملاءه الى المشهد الاخير الذي ينتهي بموته في حرب الخليج الثانية على يد الامريكان ، وتساهم هذه الكوابيس في إضاءة إجزاء كثيرة من القصة الثانية وزيادة زخمها الفجائعي **((كيف لكمال أن يهرب من ضرام الروح ؟ ذلك اللهب القاسي الشرس الذي ينعكس من الحريق القديم، حريق كوابيسه))**[3] ، والحريق الذي تتحدث عنه الرواية هو الذي التهم اشياء المنزل القليلة ومعها اخته وامه **((المرأة التي حاصرتها النار مع ابنتها الصغيرة، وتركتهما لحماً محترقاً ، وماتزال رائحة شواط تُشم، كما يقول جارهم القديم ــ العم خليفة ــ حتى يومنا هذا))**[4]، والذي اصبح سمة لماوراء السرد تتكرر في الرواية وتنتقل بين محطاتها المختلفة ابتداءً من طفولة (كمال) **((غائرةٌ هي تلك الليلة وقصيّة .. قصيّة، بيد أنها كانت .. كانت ظلماء ورهيبة.. استيقظت هلعاً، وتهيأ لي أن الزلزال ضرب العالم .. كان سريره يهتز وهو ينتفض ويصرخ .. كان يكابد ضد قوة ما، تضغط على أنفاسه فيصرخ .. صرخاته كانت حشرجة مقاومة عنيدة ... وجلس هو في السرير مغسولاً بالعرق وأسنانه تصطك ... ماذا أصابك يابني؟ لا تخف .. إنه الخناس))**[5]، وتبدو النار فيما وراء السرد على شكل تنين ومخلوقات ومخلوقات اخرى بشعة تلاحق (كمال) في مختلف مراحل حياته وتقضي على أحبائه **((كان الحريق** ،

---

[1]. ينظر : كافكا في الرواية العربية والسلطة والبطل المطارد، د. نجم عبد الله كاظم ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٦، العدد الاول ، الثاني، ٢٠١٠ : ٢٤٦.

[2]. ينظر : مابعد الحداثة في الرواية العراقية _ عجائبية السرد ، د. مها الهنداوي، مجلة الأستاذ مجلة فصلية، كلية ابن رشد ، جامعة بغداد ، العدد ١٤٠، ٢٠١٠ م : ٣٨٧_ ٣٨٨ .

[3]. غسق الكراكي : ١٠٩ .

[4]. م . ن :١١٣ .

[5]. غسق الكراكي : ١٣٤ .

هذه المرّة، يحاصره .. مرأى النار المضطرمة، والتنانين التي أخرجت ألسنتها وصنعت قوس الموت .. وأبصر كمال ، في لحظة تجلٍّ ، حبيباته الفزعات تلاحقهن كائنات الدخان... قال في سرّه إذاً هو الكابوس .. كان الكابوس ـ أبداً ـ شيئاً مبهماً عصّياً على الإدراك .. شيئاً يتثير الرعب والغثيان ....))[1] ، وهكذا تأتي كوابيس النار عندما يحدث رفاقه في الحرب **((حلم نزق يطاردني دائماً، منذ حريق بعيد.. زهرة مخيفة تنبجس حمراء كاوية، وتلاحقني، وعندما احترقت الدبابة تسمّرتُ مشدوهاً قبالتها ، واستيقظ الحيوان المذعور في داخلي .. تسمرتُ ثوانيَ دامية حتى جذبتني زرقة السماء العريضة، وهي قائمة بلا أبالية خلف الدبابة وفوقها ، بعناد إلى النار.. تسلّقت الدبابة ، التي كانت على وشك الانفجار بين لحظة وأخرى، وأخرجتهما .. جندي، وضابط برتبة ملازم أول.. كان الملازم الأول ميتاً ، أما الجندي فكان يقاوم جرحاً شلّة تماماً ، والنار تقترب منه))**[2] .

وهكذا تتعدد الكوابيس في تفاصيل القصة الثانية لماوراء السرد لتعرض ازمة البطل وحياته المليئة بالصعوبات خلال حربي الخليج الاولى والثانية فطائرات الحرب تتجلى على شكل وحوش ومخلوقات رمادية غريبة[3] وحضور الحبيبات يأتي على شكل حلم وقت استعداده للحرب[4]، ثم يأتي تخيل (محمد الراوي) لـ (كمال) بصورة مختزلة من النقاء عبر ما يرمز له لون البياض **((بدا في الحلم كائناً من هواء، شفّافاً ومرئياً ، يمخر بسفينة صغيرة بلون الحليب عباب بحرٍ أبيض))**[5]، وتشكل الكوابيس وأحلام اليقظة جزءاً مهماً من قصة ماوراء السرد في رواية (ترنيمة امرأة .. شفق البحر) حيث تلاحق الكوابيس بطلها (سامر) في مراحل حياته المختلفة المحفوفة بالمخاطر الدائمة سواء أكانت داخل الوطن او خارجه ، حيث يكون هو وتؤام روحه وصديقه (خالد) بؤرة لتلك الكوابيس المرعبة وذلك لما عانياه من صعوبات وحروب وفقدان على طول ما تعرضه القصة الثانية ، وتبدأ تلك الكوابيس عن طريق ما تحكيه (حنان) التي يرافقها كابوس الاعتقال المستمر فهي في خوف دائم وتوجس من السلطات المحلية التي يمكن أن تعتقلها لأي سبب **(("أراني أسير في شارع ما، الزحام فيه ليس كبيراً، ولكن هناك بشر يمشون.. فجأة تتوقف سيارة إلى جانبي، ينزل منها شخص ضخم، يمسكني من ياقتي، يشيلني ويحطني في السيارة**

---

[1]. م . ن : ٢١ .
[2]. م . ن : ١١٢_١١٣ .
[3]. ينظر : م . ن : ٢٢ .
[4]. ينظر : م . ن : ٥٩ ، ١٦٢ ، ١٧٣ .
[5]. م . ن : ٢٢٩ .

التي سرعان ما تنطلق، أتدري إلى أين؟" ... "والبشر الذين يمشون في الشارع . مارد فعلهم؟" ، "لا أحد يتدخل، لا أحد، سيقولون مسكينة، أو تستأهل ، قد تكون خائنة أو جاسوسة أو شيوعية، ليبرروا جبنهم، سيكتفون بالتفرج"))[1]، وتظل كوابيس الاعتقال تلاحق (سامر) في القصة الثانية فطالما يخامره شعور أن يعتقل بلا سبب **((وأفكر للحظة بفزع؛ أن تقف سيارة لاندروفر، ذلك النوع الذي يستخدمونه في الاعتقالات، في عرض الشارع، ينزل منها ثلاثة رجال، يدفعوننا إلى جوف السيارة، يشدون أعيننا ويمضون بنا، ولا أحد يتدخل، لا أحد. سيكتفون بالتفرج مثلما قالت حنان.. لو كنت مكانهم لاكتفيت بالتفرج مثلهم، إذ ماذا بوسعي أن أفعل غير ذلك))**[2] .

وبعد أن تضيء الكوابيس التي هي من ابرز سمات ماوراء السرد في القصة الثانية واقع الحياة السياسية الضاغط في الوطن وشعور الافراد بأنهم مستباحون للسلطة في أي وقت ، ينتقل لتصوير أحداث حرب الخليج الثانية التي اختطفت منه حبيبته (حنان) نتيجة أصابتها بالسرطان الذي كان بسبب استعمال الامريكان للأسلحة المحرمة دولياً ومنها (اليورانيوم المنضب) وتتعد الخواطر وأحلام اليقظة والتخيلات التي يستحضر فيها تلك الحرب فهو في حلم يقظة طويل يتخيل صورة الطيار الذي سدد صاروخاً بسببه اصيبت حبيبته بالسرطان **((كم كان دقيقاً وبارعاً ذلك الطيار وهو يرسل صاروخه؟ ينفجر الصاروخ في مكان ما.. يدمرّ. يقتل ربما، وفي الوقت نفسه يبعث شيئاً عجيباً ضد حنان، من أجل موت حنان.. ذلك الطيار ذو الرطانة الشقراء سيتحدث لصديقته الفاتنة بفخر عمّا فعل وهما يحتسيان الشراب، أو يرقصان على أنغام الجاز في مقصف بنيويورك، أو في ناد للقمار في لاس فيجاس. أو يمضيان إلى فراش المتعة بشقة في فرجينيا... لعل اسمه طوني أو جون أو جارلس أو مايكل. ولعل صديقته مارغريت أو كاترين أو ليليان أو نيكول، ليكن اسمه مايكل، وليكن اسمها نيكول، أكاد أراه يداعب طفلة على الشاطئ، ويغازل حسناء تعبر أمامه بالمايوه البنفسجي، يستلقي بضمير مستريح على الرمل وقد نسي صاروخه، ولا يعنيه أمر حنان إن كانت ستموت أولا، لقد نفّذ الأوامر وكفى واستحق ثناءً وتصفيقاً ووساماً رفيعاً، لماذا يزعج نفسه بالتفكير بامرأة من العالم البعيد إن راحت ضحية يورانيومه المنضب ما دامت فتاته لن تخلف وعدها، وستأتيه في شقة ساحرة ومثيرة وطيعة، لا**

---

[1] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ٦٥ .

[2] . م . ن : ٦٧ .

تعرف مافعل هو، في مدينة لم تسمع بها ـ الديوانية ـ عن امرأة لن تعرفها أبدا اسمها حنان؟!!))[1]، ثم يتخيل عملية اطلاق الصاروخ وسط تبلد في شعور الطيار ولا أبالية عن الضحايا وعدم اهتمام بمصيرهم وفي أجواء من التصفيق المباركة من قادته **((سأتخيل مايكل ذاك في طائرته .. لا تضحكي كلوديا، لست ثملاً. طائرته على ارتفاع كبير، يرى الارض تحته بقعة متموجة عجيبة، على الرغم من أنه يميّز النهر والطرق والبنايات، إنه قريب من هدفه، يحدِّده على الشاشة ، يضغط على الزر الناري فينطلق الصاروخ، يبتهج لمرأى النيران الصاعدة على خلفية من غروب فاتن، وهو يحقق دورة حول اللوحة التي رسمها "هووووووه" يتلقى التهنئة من قائد سربه ، "رائع مايكل .. لقد كان ذلك مذهلاً" ، "ذلك لا شيء" ، يعود مايكل إلى قاعدته مفعماً بالرضا، غير أن الحريق مايزال))**[2] .

ويستغرق الراوي في حلم يقظة آخر طويل يحكي فيها قصة مايكل الشخصية الخيالية التي اخترعها وقرنها بشخصيات خيالية اخرى وهذا الاشتغال يتم في منطقة ماوراء السرد حيث يضع لها حياة وحبيبة ومشاكل يقوم الراوي بإدخالها في القصة ليظهر تصوره للآخر ونظرة الاخر تجاه الراوي وهذا العرض يستمر خمس وعشرين صفحة[3]، ليتسأل في نهاية عرضه لتلك القصة **((أحدث هذا حقيقة؟ أتراني حقاً التقيت مايكل، على أرض الواقع، وليس في فضاء المخيلة؟ هل تحدثنا معاً وكتب لي تلك الرسالة؟ أي خيط رفيع، قابل للانقطاع في أية لحظة، بين مايجري لنا في العالم، وما نتصوره عنه في أوهامنا؟))**[4].

وهذه التخيلات واحلام اليقظة والاستيهامات كانت قد حدثت في وطنه تحت عبء الضغط السياسي والحروب التي خاضتها القوى الكبرى التي كانت سبباً مباشراً في ازماته أسلمته الى نوبة أخرى من الكوابيس التي لاحقته وهو في منفاه الاختياري (إيطاليا) **((هزتني فاستيقظت.. كنت مجللاً بالعرق واللهاث والخوف.. قالت كلوديا؛ كما لو أنك ناجٍ من ملاحقة حيوان متوحش. قلت؛ كان حيواناً بالفعل، التهم حنان وانقض عليّ.. في حديقة واسعة كنا، لا أحد في الجوار، غيمة تربض على قمم الأشجار، بيضاء كانت، ثم أخذت تتعكر، ثم استحالت إلى حيوان ضخم، وهاجت كما الريح، حيوان لا أستطيع**

---

[1] . ترنيمة امرأة.. شفق البحر : ٨١ .
[2] . م . ن : ١٠١ _ ١٠٢.
[3] . ينظر : م . ن : ١٠٣ ، ١٢٨ .
[4] . م . ن : ١٧٩ .

تحديده، يقع بين الديناصور والثور. فتح فاه وهو يخور فضاعت حنان، في لحظة، في جوفه، وعندما اقترب مني أيقظتني يداك))[1] .

وتستمر القصة الثانية في عرض الاحلام والكوابيس والتخيلات والاستيهامات لشخصوها عن طريق الراوي الذي يتولى عرض الجزء الاكبر منها وكذلك عن طريق الشخصيات نفسها، وينال جزء منها شخصية صديقه وتؤام روحه(خالد) الذي كان رفيقاً للطفولة والشباب وكذلك السفر وانتهى مصيره غرقاً وهو يحاول الوصول الى (استراليا) فيستعيد (سامر) رسم تلك النهاية حسب تخيلاته واستيهاماته واحلام يقظته وهو بذلك يكمل مصير هذه الشخصية في قصة ماوراء السرد إذ لو لولا وجود تلك الاحلام لما استطعنا معرفة مصير (خالد) وماحلَّ به لذلك فقد اسهمت هذه السمة في توضيح قضايا كثيرة في ماوراء السرد ((**إنه يباغتني في مشهده الأخير، واقفاً فوق سطح السفينة العتيقة.. أراه في لحظته اليائسة تلك، على شفتيه شبح ابتسامة ساخرة، مؤسية. يحدجهم بهدوء كدر... البحر يخمش السماء بأذرعه الأخطبوطية ويزمجر، السماء تضغط براحتها القوية الهائلة وترعد، يعتمُّ كبد السماء، يظلمُّ قلب البحر، ويلوح القلق في عيون الربان وبحارته ... كلهم في هياج ورعب، وهو الوحيد الذي يحاول إظهار رباطة جأشه**))[2] ، ويحشد الراوي في الصفحتين الأخيرتين من الرواية مجموعة كبيرة من احلام اليقظة التي تأتي على شكل جمل قصيرة تعود الى أحداث السرد وماوراء السرد في حالة تقابل دلالي لإحداث نوع من التوتر في نهاية الرواية وجميع الازمنة (الماضي والحاضر) والتنقل بينها باستمرار حيث تتقابل صور الحرب مع ايران وصور الطفولة والمدرسة وصور حنان وذكريات الطفولة المختلفة[3] ، وهو يحاول عبر ذلك كله تقديم زمن متوتر مأزوم يبرر نهاية الرواية التي يكون فيه البطل في مواجهة البحر.

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) لا تشكل الكوابيس والاحلام جزءاً كبيراً من الرواية ذات الطابع البوليسي الذي يأخذ فيه الصحفي (ماجد البغدادي) في البحث عن حادث مقتل الكتبي (محمود المرزوق) لكن الرواية او القصة الثانية لما وراء السرد تصفها بالإجمال من دون التعرض لتفاصيلها ((**شيء ما ثقيل يكلكل على الدماغ كالطين، شيء زيتي كثيف لزج وفاتر يسد المسالك، قنوات النفس ويغمر خلجانها.. يخلخل عمارة المنطق .. يجعل التفكير يتعثر، يتخربط، يتجعلك، يتفتت، يتناثر.. صداع**

---

[1] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ٤٧_ ٤٨ .

[2] . م . ن : ٢١٠_٢١١ .

[3] . ينظر: م . ن : ٢١٧_٢١٨ .

بكامل منطقة الرأس، هيجان المعدة، غثيان يصل أقصى أقاصي الروح.. كم أود أن أتقيأ .. أن أدلق ما في جوفي من مرارات وخطايا ورماد وإرث خرب وزمن ميت وأوهام .. خارجاً من زوبعة كوابيس استيقظت على وقع أصوات عالية))[1]، وتتعلق الاحلام على ندرتها بسقف الحرية العالي الذي توفره (باريس) في ممارسة اقصى ما يرغبه بلا وصاية من أحد او مراقبة من الدولة أما أدوات الحلم او تغييب الوعي فهو لون من العقاقير المخدرة **((وما عليك سوى أن تنتشي وتُغيّب، وهناك المسحوق الأبيض الذي يشمونه والرقص.. وجعلوني أشم وأتسلطن))**[2]، وفي وسط هذه الأجواء الصاخبة ينادي (المنياوي) صديقه (محمود المرزوق) **((أنت وسط حلم يا محمود ، أنت تحلم ، في الحلم أنت حر، إذن افعل ما يحلو لك .. قلت له؛ كأنني مقيد، مربوط إلى شجرة ولا أستطيع أن أتحرّك .. قال؛ هذه قيود الوهم.. ما ورثتَ من ألف سنة ... لا أعلم متى أفقت في شقتي.. ومن أوصلني إليها.. وتساءلت فيما إذا لم أكن حلمت))**[3] .

سبق وان المح الراوي في القصة الثانية في (ترنيمة امرأة .. شفق البحر) الى جانب من الخوف والكوابيس التي كانت تنتاب الشخصية بسبب الوضع السياسي الضاغط وهو يعود الى هذا الموضوع في رواية (فسحة للجنون) حيث يجعل عالم السجن والتعذيب محوراً للكوابيس واحلام اليقظة والاستيهامات التي تحدث في القصة الثانية لما وراء السرد ويجري التعذيب الشديد على (عامر) لينتهي به الى الجنون فتظهر شخصية المجنون (حكو) الذي سيصبح موضوعاً للقصة الاولى / الاطار، والاستيهامات والكوابيس وأحلام اليقظة في القصة الثانية هي افضل من يعبر عن حالات السجين عندما يفقده التعذيب وعيه ويتحول به الى عوالم اخرى ، كما أنها في الوقت نفسه ستتولى عرض مشاهد مهمة تفصح عما يجري في قصة ماوراء السرد من مشاهد العنف الذي تمارسه السلطة التي لا نستطيع بدونها ان نكون فكرة عما يحدث في الاعتقال .

وتبدأ رحلة الكوابيس والاستيهامات مع نشوة السكر في احدى الجلسات الخاصة لمجموعة من الطلاب يكون (عامر) أحدهم فيأخذ بالحديث عن تخلف المجتمع وعن الفن ودور الحرية في اسعاد الناس إلا ان المخبر الذي قام بتسجيل هذه الكلمات يبعثها الى أجهزة الأمن وينتهي به الأمر الى

---

[1]. مقتل بائع الكتب : ١٥٩ _ ١٦٠ .
[2]. م . ن : ١٧٩ .
[3]. م . ن : ١٨٠ .

الاعتقال **((وكان هو نصف سكران، مع أصدقاء آخرين، وضيفان لم يلتق بهما من قبل، وكلهم سكارى أو أنصاف سكارى ... فانساق للحديث تحت تأثير النشوة عن الفن الذي سيغيّر العالم، وعن التخلّف الذي نحن فيه، وعن الحريّة التي هي مسعى كل البشر وأسّ السعادة والكمال، وعن السعادة الحقيقية وسلام الروح حيث يشعر الانسان بالامتلاء ويبدع، قطع المحقق الصوت... يا حقير .. نحن متخلّفون ، وأنت بفنّك السخيف ستغيّر العالم وتغيّرنا وتحقّق السعادة والحرّية .. يانغل ، ياسافل ...))**[١].

وفي زنازين التعذيب تزاحمه وجوه افراد اسرته امه التي ماتت وهي تلده[٢]، أباه السكير المتسكع الذي لم يتحمل مسؤولية البيت ، أخاه الفقير والعامل المثابر الذي جفاه الى مكان آخر لا يعلم عنه شيئاً ، أخته المطلقة التي كانت متزوجة قسراً والتي لم يهتم لأمرها يوماً[٣]، وهذه الاستحضارات التي تتم على شكل احلام يقظة تكون مصحوبة برهاب التعذيب الذي يؤدي الى فقدان الوعي ودخوله في حالة تشبه الحلم **((ثم، بعد لا يدري كم من الوقت، تضاءل الألم، وتخدّر فكّه، وسرى الخدر في وجهه، ورأسه، ولم يعد باستطاعته سوى أن يغرغر، وراحت مساحة الضوء في دماغه تصغر شيئاً فشيئاً وتبهت .. وعيه يتذبذب، ينحسر، يطغي عليه دخان أشهب، ضباب أدكن، قبل أن يهبط ظلام كثيف))**[٤]، ثم تبدأ مرحلة الهلوسة التي يرى فيها حبيبته (نهلة) وهي تغتصب أمامه وتشكو اليه وهو عاجز تماماً عن الحركة **((يرغب في أن تهمد الأشياء هناك، فيه، لينام، أو حتى ليموت .. الموت يراه شبحاً على مسافة قريبة منه، فوهة كهف على سفح يجلله الدخان وهو يتسلق نحوه .. تدفعه طاقة مبهمة لا سيطرة له عليها ... يزحف على بطنه فوق السفح الصخري نحو الكهف الفاغر فاه.. الكهف يناديه بلغة غريبة، كما لو أنها لغة الإنسان البدائي ... مايقوله الكهف بتكرار لا يكل.. مايعنيه ؛ تعال، تعال، تعاااال.. تعاااااااال.. تع.....، وهو يصعد، تتجرّح ركبتاه ومرفقاه، بطنه، فخذاه، أصابع قدميه، باطن كفيه .. في أحشائه كرة من لهب تتدحرج به ببطء أليم، نحو الأعلى، نحو الفوهة .. ينقلب على جنبه، تتلاشى رؤيا الكهف على حين فجأة، ويرى صورة أمّه))**[٥]، وتتعد الهلاوس حتى يتخيل حضور الموت

---

[١] . فسحة للجنون : ١٠٦ .

[٢] . ينظر : م . ن : ١٠٠ .

[٣] . ينظر : م . ن : ١٠١ .

[٤] . م . ن: ١٠٧ .

[٥] . فسحة للجنون : ١٢٥ .

تارة [1]، ويرى قصة حبه الأول تارة اخرى[2]، الى أن تخرب ذاكرته تماماً بعد سنة كاملة من التعذيب، منها شهر واحد في زنزانة الحبس الانفرادي[3] . وعند هذا الحد يفقد (عامر) عقله تماماً ولا يتذكر إلا ظلال الاشياء وخيالاتها ويتحول الى المجنون (حكو) .

ويحضر موضوع الأحلام بقوة في القصة الثانية في رواية (لما تحطمت الجرة) إذ يدور حول قضية الحب وعلاقته المتشابكة ويكاد ينحصر في إضاءة جوانب مهمة من حياة (لينا) التي يروي (باسم) في ماوراء السرد تفاصيل علاقته عن طريق حلم اليقظة وهو يركز فيه على سلوكها ولماحتها وذكائها وجمالها وحضورها الانثوي الطاغي ((**وسيحتاج إلى ستة لقاءات أخرى أو سبعة قبل أن ينطقها صريحةً؛ " أحبك يالينا، أحبكِ"، وسيعجز أن يكمل عبارته، وستكملها هي :" قلها؛ وأتعذّب".. وسيهزُّ رأسه باضطراب بيّن، وستتكسر الحروف على طرف لسانه : "أجل يا لينا، أتعذّب".. ستسأله وكأنها تعمد أن تخضعه لمثل هذا الاختبار العسير؛ إن كان يأبه حقاً لتلك المصادفة الأنثربولوجية المزعجة التي جعلت منها أرمنية مسيحية، وجعلت منه مسلماً سنّياً ؟ ، سيجفل، لكنه سيقول؛ هذه من بعض مزالق التاريخ وعمائه..**))[4].

والجزء المهم الذي تظهره أحلام اليقظة في الرواية هو التداعيات الحرة التي تجري في ما وراء السرد إذ ان البطل (باسم) يتراجع دائماً في الوصول الى قمة الحب ويبقي الامور معلقة فتقول له : ((**أؤمن فقط بأنكَ تفعل الصواب ... ستؤرقه عبارتها الأخيرة وسيفكّر مليّاً بما تعنيه، محمّلاً إياها على ألف وجه، وفي تلك الليلة ستتقاذفه تيارات من أحلام غريبة، لن يتذكّر منها، حين يستيقظ صباح اليوم التالي سوى أنها كانت صوراً وأصداءً هرّبتها عبارة لينا المرِبكة تلك**))[5].

وتقدم الاحلام بنوعيها (المنام واليقظة) جوانب من شخصية (لينا) التي ظهرت في القصة الثانية لما وراء السرد حيث توضح فوضى حياتها العائلية التي انتحر فيها الاخ المهندس ووفاة الاب كمداً عليه

---

[1] . ينظر : م . ن : ١٢٦ .
[2] . ينظر : م . ن : ١٢٨ _ ١٣١ .
[3] . ينظر : م . ن : ١٤٧ _ ١٤٨ ، ١٥١ ، ١٧٧ .
[4] . لما تحطمت الجرة : ٢٨_ ٢٩ .
[5] . م . ن : ٣٢ .

وهجرة الأقارب من المسيحيين [١] ، وعلى العموم فأن الاستغراق في تلك الاحلام هو مادة اساس في القصة الثانية يتم من خلالها الكشف التفصيلي عن علاقة حبه لـ(لينا) التي تركته وهاجرت كما ظهر ذلك بصورة مجملة في القصة الاولى الاطار.

ويستمر موضوع الحب حاضراً في القصة الثانية لما وراء السرد التي تعرضها رواية (القطار الى منزل هانا)، وهي وعلى الرغم من قلتها فأنها تكشف طبيعة شخصية (رمزي) ومحتواه النفسي ذي الطبيعة الرومانسية[٢] وتوقه الشديد لحضور حبيبته (هانا) كونها تمثل قصة الحب الحقيقة التي أثرت فيه **((تخيلتها تأتي في يوم ما لتعمل معنا بعد أن تيأس من العثور على ضالتها في أوربا كلها.. ويلحقها المستر ديفيد بفريقي فأعلمها دقائق المهنة وأسرارها التي أعرف.. ولطالما جال خيالي معها، تتلامس أيدينا في أثناء العمل، وأحكي قصة طريفة فتضحك، ونأكل من صحن واحد، ونتبادل القُبل خلسة، ونجول عصراً معاً في البرية، نصل حتى التلال فأحملها وأركض بها وأضمها إليّ وأكاد أعثر بها، أقول لها حبيبتي، فتقول: أشكر القدر لأنه جمعني بك.. نستلقي على العشب مبهوري الأنفاس، أشم عبيرها مختلطاً برائحة الأرض المشبعة بالمطر، نتقلب متحاضنين بعيداً عن أنظار الخلق، مأخوذين بروعة اللحظة، ولا أمر آخر يهمّنا))**[٣] .

واحلام اليقظة لدى (رمزي) في الرواية إيقاف الزمن لقصة الحب عند لحظة معينة لا تتغير، وهي توق مستمر لاستعادة الماضي المفقود **((يتخاطفني حلم آخر.. أراني في زقاق شبه معتم، ضيّق، لا أتبين نهايته.. الدور التي على جانبيه لها شناشيل من خشب قديم مطعّمة بالفيروز وزجاجاتها كامدة، فيما الأبواب مغلقة كلها، ولست أبالي.. أطرق باباً.. تفتح لي فتاة، في السادسة من عمرها أو السابعة، حالاً، وتقول معاتبةً: جئت متأخراً جداً.. أين كنت؟ أمسِّد على شعرها وأقول: أنتِ لا تكبرين أبداً يا هانا))**[٤] ، ويتولى حلم آخر عرض (هانا) بصورة اسطورية فهي المرأة التي تجمع الحاضر بالماضي وهي المرأة القادمة من ازمان غابرة فهي المرأة الحلم التي يستعيد لها الراوي صوراً من بيئته المحلية ليثبت اصالتها واستمرارها **((يراها أمام تنور الطين وعصا السعف المسودة بيدها تخترق بنظرها**

---

[١] . ينظر : لما تحطمت الجرة : ٥٦ _ ٥٨ .

[٢] . ينظر : القطار الى منزل هانا : ٨٣ .

[٣] . م . ن : ١٠١ .

[٤] . م . ن : ٢٠١ _ ٢٠٢ .

عبر النار الفائرة، عبر الجدار الواطئ، الأفق الرملي الممتد، في صفاء ما قبل الظهيرة، بقدها المنتصب الذي له جلال المحاربين الآشوريين على تخوم المدن المحاصرة.. تدس عصاها في فوهة التنور تحركها.. يطقطق حطب السعف اليابس وتفلت بعص أصابع السعف المرمدة هاربة من اللظى لتطير في الهواء ... تعمل بصمت الملائكة وهيبتها))[1] .

أما الاحلام التي تظهر في القصة الثانية في رواية (ظلال جسد.. ضفاف الرغبة) فهي تنحو منحىً رغبوياً يلائم إلى حد ما شخصية (رواء العطار) التي تظهر في ماوراء السرد بشخصية المرأة المسيطرة على عقول الرجال الذين أحبوها والمغرومين بجسدها وحضورها الانثوي الطاغي ((**في تلك الليلة، وأنا عند الفالق بين اليقظة والمنام أقبل الظلّ؛ ظلّ جسد رواء العطّار، للمرة الأولى.. حسبته حلماً مبكراً... لم يبرح.. كان كالطيف، تسلل من نافذة حاسة ما، ربما لا تنتمي إلى حزمة الحواس الخمس التي نعرفها، وليست لها علاقة بالحاسة السادسة التي يحكون عنها، شعرت به يحتوي رأسي، دماغي، عقلي، مركزي العصبي بأكمله... هكذا وجدتني مسكوناً به، بظلّ جسد رواء العطّار. مسجوناً تحت وطأة سلطته الأثيرية الماحقة**))[2]، وتظل ظلال جسد (رواء العطار) تلاحقه وهي تأتي على هيئة عجوز تخيط (بلوزاً) لـ (علاء البابلي) وتجلس على كرسي في بيته القديم لتؤكد عبر هذه الرمزية قدرتها على رسم مصيره وسلطتها عليه عبر رمزية الكرسي ((**في ليلة دهمتني رواء العطار في حلم مازلت أذكر تفاصيله بوضوح مثل شريط فديو ممنتج بعناية... كانت تجلس هناك، على كرسي خشبي كان جزءاً من ممتلكاتنا في بيت أهلي... تحوك بلوزة ملّونة يداها المعروقتان اللتان دبت الشيخوخة فيهما ... بدت أكبر من عمرها بثلاثين سنة... سألتني : "أجئت من أجل البلوزة؟" . لا أدري لِمَ قلت "نعم"**))[3]، ولتأكيد حالة الانصياع التامة لسطوة هذه المرأة وقدرتها في التحكم بمصير من احبها ومنهم (علاء البابلي) نراهم في حلم آخر وهم يرتقون درب الجلجلة وهي الطريق التي صعدها السيد المسيح وهو يحمل صليبه ليقيم شيء من المعادلة بين تلك العذابات ((**وأمس حلمت أنني في مرتقى وعر مع مئات آخرين، يترنّحون مثلي صاعدين كما لو أننا في درب الجلجلة وتنتظرنا الصلبان في أعلى السفح.. كنّا صاغرين، صامتين في هيئة أشباح، نمضي ولا أحد يفكّر بالرجوع .. لا أحد يفكر بالتمرد**

---

[1] . القطار الى منزل هانا : ٢١٧ .

[2] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٢١ .

[3] . م . ن : ٣٢ .

والهرب والخلاص، على الرغم من أن لا أحد يرغمنا، وليس هناك من يحمل عصاه ويلهب ظهورنا ويصرخ بنا؛ اصعدوا، اصعدوا.. كنّا مثل عصبة من الحيتان تمضي إلى الساحل الخاوي الخانق، برضىً يائس، لتنتحر))[1]، ومثلما نرى فأن الاحلام هنا قريبة جداً في تفسير معانيها الرمزية من معاناة بطل ماوراء السرد (علاء البابلي) فهي تحيل بسهولة الى ازمته الشخصية وهو يلاحق (رواء العطار) ليتمكن من كشف سرها وغموضها كما توضح السلطة اللامعروفة لعلاقة الحب التي تجهل الشخصية ماهيتها .

ثالثاً : المتاهة والنهايات المفتوحة

تعد المتاهة من التقانات المهمة التي حاول المؤلف من خلالها ان يصل إلى اللانهاية أو ابعاد غير مألوفة ليكسب عمله تعقيدات سردية معينة وهذا يضفي على النص السردي بعداً جمالياً ، ويذكر جيرالد برنس ان البحث داخل المتاهة هو ((تصوير حركة الذات صاحبة الرغبة صوب الموضوع المرغوب فيه في النص الروائي ويكون الهدف من البحث هو اتصال الذات أو انفصالها عن الموضوع))[2]، فالمتاهة من تقانات ما بعد الحداثة ((وهي اسلوب يلجأ إليه الكاتب من خلال الرموز واللغة المكثفة يصنع جواً يعمل من خلاله على تشتيت ذهن المتلقي للنص، وهو بدوره يكون أمام مجموعة من الشفرات التي يصعب فهمها ولابد له من ايجاد طريقة لفكها وذلك لكي يبين المعنى القابع تحت هذه الشفرة))[3]، وفكرة المتاهة داخل النص الروائي تقوم على أسس التخفي والمطاردة وابتكار حيل تحث القارئ على المطاردة فهي تخلق روح المتعة والبحث وحل العقد وهذا من شأنه أن يخلق مساحة واسعة وفضاءً رحباً للتنوع في التمظهرات ليزيد من تواتراتها الدلالية والاسلوبية[4].

وقد تطورت تقانة المتاهة على مستوى التوظيف والرؤية وذلك ((نتيجة اخضاعها لمفهوم التجريب الذي شاع لدى الروائيين في الستينيات فقد كان البحث والمتاهة يتجه نحو اهداف مادية ثم تحولت الى اهداف معنوية))[5]، وقد شكلت المتاهة ثيمة بارزة حيث نراها متجه نحو البحث في عوالم الانسانية

---

[1] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ١٥٣ .

[2] . قاموس السرديات ، جيرالد برنس : ١٦٢ .

[3] . ماوراء السرد في أدب محمد خضير، إبتسام عصام عبد الستار، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، جامعة المستنصرية ، ٢٠١٣م _ ١٤٣٤هـ : ١٠٤ .

[4] . ينظر : ماوراء السرد : ١٠٥ .

[5] . التجريب في القصة العراقية القصيرة (حقبة الستينات): ٤٨ .

وتتمظهر هذه الأزمنة بشكل متواتر ومتعاقب فتظهر حياة وتختفي حياة أخرى ويتجلى صراع الانسان مع ذاته ومع الآخرين[١]، فالعمل الروائي يتطلب ان يتماهى القارئ مع الشخصيات وذلك عن طريق اغراء القارئ حتى يعتقد أنّه في عالم مواز أكثر كمالاً وجمالاً من العالم الواقعي والذي يتم عبر ممرات المتاهة التي يرسمها الكاتب ليستدعي القارئ الى التغيير الذي يقترحه عبر البحث والكشف[٢].

ويلجأ مؤلف ماوراء السرد الى تقانة البحث والمتاهة في السرد الحديث ليكسب النص دلالات مفتوحة ويعبر عن رؤياه ازاء الواقع وقد تحيل القارئ الى مدلولات فلسفية وابمستولوجية معينة[٣]، وينجذب القارئ للنصوص المتاهية لاحتوائها على وصف للحيرة الذاتية للتائه ويضع الكاتب كيفية الخروج من المتاهة فيصف العالق في ممر المتاهة ثم يضع الطريقة التي يستطيع بواسطتها الخروج من المتاهة[٤].

لقد كان القارئ في الروايات التقليدية يتوقع مصير البطل من بداية الرواية وسير احداثها، أما في روايات ماوراء السرد فيعمد المؤلف الى كسر النمطية المعتادة إذ لا توجد نهاية متوقعه لأنها فضاء واسع من الاحتمالات فالنهاية جوهر العمل الروائي الابداعي وبوابة لتأويلات جديدة فيجد القارئ نفسه امام عنوان جديد لأن النهاية المفتوحة ماهي إلا استدعاء للقارئ للتفكير والتأمل واشغال العقل والخيال ليصل الى نهايات متنوعة ومتعددة ويتعامل النقد الحديث مع النهاية ((لا باعتبارها بنية نصية منتهية ، ومكتملة الحدود والتخوم، بل مفهوماً إجرائياً، بواسطته يمكن تعيين بعض مستويات اشتغال مؤشرات، المستوى التأويلي الحدسي غير المباشر))[٥]، وتجدر الاشارة الى ان ترك نهاية الرواية لتخاطب قارئ فائق الذكاء متقد الذهن يشارك في اختيار نهاية تتناسب مع سرد الرواية فليس من الضرورة ان تكون الجملة الاخيرة هي نهاية الرواية وهو ما لا توفره النهاية المغلقة في الرواية التقليدية والتي غالباً ما تكون أقرب إلى ارضاء القارئ كونها تجيب على أسئلته وتدخل الطمأنينة إلى قلبه، أما النهايات المفتوحة فتشرع على الاحتمالات المتعددة التي يجد القارئ فيها التشويق ويكون مشاركاً في التأليف من خلال تصوّر النهايات

---

[١] . ينظر : متاهات السرد (دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة)، شوقي بدر يوسف ، مطبوعات الكلمة المعاصرة(الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي)، ط١، ٢٠٠٠ م : ٢٦ .

[٢] . ينظر : بورخيس صانع المتاهات ، ت: محمد آيت لعميم ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠١٦ : ٢٠٩ .

[٣] . ينظر : الصوت الآخر : ١٢٥ .

[٤] . ينظر : ماوراء السرد : ١٠٦ .

[٥] . البداية والنهاية في الرواية العربية ، د. عبد المالك أشهبون، رؤية للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٣ : ٢٣٦ .

التي ترضيه[١]،((فخاتمة الرواية لا تتطابق بالضرورة مع مسار الأحداث، وقد ينتهي النص، وتبقى النهاية معلقة، وقد ينتظر القارئ باعتماده على منطق سير الاحداث))[٢]، فتتحول نهاية الرواية الى ركن اساسي يبني فيه المؤلف خطابه الروائي وانفتاحه امام القارئ في آن واحد ليؤثر على القراء ويحثهم على إعادة الاحداث وتأويلها ويصور نهايته وفق هذا التصور، لذلك تتعدد نهاية رواية ماوراء السرد فنجدها في الوقت نفسه غير متوقعه للقارئ وهذا ما افرزته الحداثة ومابعدها لأنها تتحدى التقاليد والقوانين الثابتة والراسخة لما يمكن ان يكون نهاية السرد[٣].

ومن الجدير بالإشارة ان الغموض الموجود في نهاية الرواية يجعلها مفتوحة الأفق ((فدور المتلقي في العمل يكمن في ملئها حسب قدراته المعرفية والموسوعية))[٤].

ومن ابرز مايمكن ملاحظته في عالم ماوراء السرد لسعد محمد رحيم هو ما يعمد إليه من رسم متاهة تكسر المتعارف عليه من السرد النمطي في الروايات العادية وهذه السمة من شأنها ان تكسر عملية التلقي التتابعي لأبعاد الحادثة الواحدة ويمكننا ان نلاحظ جانب المتاهة والنهاية المفتوحة في رواية (غسق الكراكي) من نواح عدة ومن ابرزها ماتركه (كمال) في اوراقه التي يصفها الراوي محمد أنها لا يمكن أن تؤدي الى شيء محدد ، كما أن أسلوب (كمال) الكتابي هو أشبه بالمتاهة حيث يتولى الراوي وهو يمارس الوظيفة النقدية وصفها ((**فهو يعطيك خريطة من الكلمات ـ بينها كلمات ، أو جمل بكاملها مشطوبة ـ ومفاتيح لفك ألغازها، ولكنها مفاتيح عصيّة أيضاً**))[٥]، والى جانب عملية التلغيز التي تتجاور فيها الاحداث المختلفة والكلمات التي يحتاج فهمها الى قراءة جميع الحوادث التي مرت في حياة تلك الشخصية ثم محاولة الربط بين دلالتها فأن الراوي يضع عقبة أخرى امام القارئ الذي يروم معرفة شخصية (كمال) بدقة وهي كون الاوراق التي تركها تحتاج الى إعادة الترتيب والتحري عن تواريخها بدقة ((**وقد لا تكون هناك وشيجة رابطة في الأصل تحكم وحدة تداعياته.. تداعيات كمال التي تظهر متماسكة أحيانا. ومفككة أحياناً.. واضحة أحياناً. ومبهمة في أحايين أُخر. ولكن ماذا عن المذكّرات ،**

---

[١] . ينظر : معجم مصطلحات النقد : ٨٦ .

[٢] . معجم السرديات : ١٦٧ .

[٣] . ينظر : الحداثة ومابعد الحداثة : ٣٧٦ .

[٤] . الرواية من منظور نظرية التلقي(مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ ، د. سعيد عمري ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة ، ط١، ٢٠٠٩ م : ٣٦ .

[٥] . غسق الكراكي : ٦٢ .

وكمال ملأ عشرات الأوراق بخواطر ويوميات وذكريات، مشيراً إلى تواريخ دقيقة، وأخرى غير دقيقة، ساردا تفاصيل حوادث، أو نتفاً من تلكم التفاصيل، مبقياً، في كل مرة، جزءاً تحيطه غلالة من الغموض.. أما يومياته فأرض بكر، والتوغل فيها أشبه ما يكون بدخول غابة واسعة، ترى فيها نفسك، في البدء في منطقة مكشوفة، ومعرّضة للضياء. ومن ثم، وعلى حين فجأة، تحيطك اجمة معتمة، ملتفّة، ومملوءة بالأفخاخ))[1]، وهذا الوصف من الراوي الذي يمارس عملية النقد الداخلي لما موجود بين يدية من أوراق، أما ما تحتويه الأوراق فتبدو للقارئ على هذه الشاكلة **((انتظار ماذا وكيف؟ ولماذا هذا الحكم الجائر بالانتظار الأبدي؟ والمهم هو أن تنتظر وتسأل نفسك قبل أن تسأل الآخرين، وما الذي تنتظر؟. النار في الجذور.. النار أمامك، والزنبقة من بعض تجسّدات النار.. الزنبقة الغضّة في الجهة الأخرى للحلم، والماء يجري غاضباً، مزبداً، ومحايداً.. قال لي الشهوة من نَفَس الشيطان فروِّضها.. والشهوة دامية.. حريقٌ آخر على نقطة ما في طريق الحرائق ..))**[2] ، في المقطع السابق يستعمل اللغة الشاعرية ويكني حبيبته (سارة) بـ(الزنبقة) ويرمز الى حريق دارهم حيث انتهت امه واخته ضحيتان له ، ثم يتحدث عن توقه لحبيبته مازجاً بين حادثة الاحتراق الحقيقي واحتراق الحب الى غير ذلك من اللغة المرمزة المشبعة بالإيماءات والتي لا يمكن الوصول الى فك شفراتها إلا بعد قراءة الرواية مرات عدة ، ومن جانب آخر فإن ما يحدث في القصة الثانية لما وراء السرد لا يعرض الأحداث بصورة أفقية مترابطة ، بل إنها أحداث تنتمي الى أزمنة مختلفة ، الامر الذي يجعل تلقيها صعباً لدى القارئ ومجهداً في الوقت نفسه فهو لا يقيد بعرض الحادثة الواحدة ويستوفي ابعادها المختلفة وإنما يربطها فجأة بحادثة أخرى تنتمي الى زمن آخر وكمثال على ذلك نرى ان الحديث عن حادثة السباحة في زمن الطفولة التي يرويها (كمال) وهو بصحبة الراوي (محمد) واخوته في الصفحة (١١٩) تنقله فجأة الى زمن آخر يتحدث فيه عن خوضه الماء مع الجنود في حرب ايران في الصفحة (١٢٠) ويتداخل مع حكاية الحرب ، ثم يعود الى الحكاية الثانية حول سباحتهم في النهر في الصفحة (١٢٧) ثم يعود الى أجواء الحرب العراقية الايرانية في الصفحات (١٢٧ـ ١٢٩) وبعدها يعود مباشرة لإكمال قصة الصيد مع زملائه في الصفحة (١٢٩) لينتقل مباشرة في السرد نفسه نحو المستقبل ليروي قراءته للافتة سوداء تنعى ابن صديقه في اللعب (علي) في الصفحة (١٣١) وبعدها يمضي به قطع آخر الى زمن الحرب واشتداد الهجوم الايراني

---

[1] . غسق الكراكي : ٧٢ _ ٧٣ .

[2] . م . ن : ٦٣ .

عليهم في الصفحة (١٣٢) نفسها . ليعود الى أجواء المعركة مرة ثانية وهو لا يملك سوى رصاصتين ومزيداً من العطش في الصفحة (١٣٢ـ ١٣٣) ، وهذه الانتقالات السريعة في الزمن وتعدد الحوادث التي يرويها في الوقت نفسه حصلت في اكثر من موقع في القصة الثانية للرواية[١]، وعملية استعادة احداث كثيرة لما وراء السرد توقع القارئ في صعوبة قراءة مثل هذه الرواية التي تحتاج الى تركيز بالغ في تجميع تلك الأحداث وربطها مع بعضها.

أما بالنسبة للنهايات المفتوحة التي تخللت عالم ماوراء السرد فيمكن اجمالها بكونها تتعلق بمصائر بعض الشخصيات التي لم يوضحها ماوراء السرد بل تركها مفتوحة منها مصير (مها) حبيبته التي تركت بغداد وسافرت الى (المانيا) طلباً للحرية وفشلها في تحقيق ما كانت تصبو إليه فبقي مصيرها مجهولاً[٢]، وكذلك مصير أبيه الذي بقي مجهولاً بعد احتراق بيته مع زوجته وابنته واصابته بحالة الذهول وفقدان الذاكرة ونسيان ما حوله ((**ومضى بي إلى الجامع... كان هناك رجل يغرز طرف مسحاته في التربة بحيوية لا تنسجم مع نحول بدنه، وتقوس ظهره... استدار أبي بوجه مترب ولحية شعثاء ووجنتين شاحبتين وعيون غاض منها ماء الحياة.. بدا لي وكأنه خارج لتوِّه من القبر.. لم يناديني.. لم يقل شيئاً.. كان جامداً مثل نصب عتيق مشبع بالبؤس... أدار أبي ظهره لنا، واستلّ مسحاته، وطعنَ بها الأرض بحنق**))[٣] .

وفي رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) تتجلى المتاهة فيها بشكلها العام في الاسئلة التي تثيرها قصة ماوراء السرد تجاه القصة الإطار، حيث يبدو البؤس والمصير الذي انتهى إليه الراوي (سامر) ، ليس بوصفه فرداً يصف معاناته الشخصية، بل لكونه أنموذجاً لشعب كامل قدر له أن يعيش ظروفاً لا انسانية، وعلى هذا الاساس نعرض بعض ماحدث في القصتين (الاطار وما وراء السرد) اللتين قصتهما الرواية لنتعرف على طبيعة تلك الاسئلة المبهمة التي طرحت ، إذ تبدأ القصة الاطار بتقديم شخصية (سامر) الذي يلتقي بـ (كلوديا) (الايطالية) على أحد شواطيء (تونس) التي جاءها في اجازة الصيف من محطته الاولى (ليبيا) وقد كان مشروعه جمع بعض المال والعودة الى العراق ليبدأ ترتيب حياته من جديد، فتقترح عليه (كلوديا) الانتقال الى (ايطاليا) ليتم مشروع كتابة روايته التي اخبرها عنها بمساعدة

---

[١] . ينظر : غسق الكراكي : ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٣٤ ، ١٤١ ، ١٤٣ .

[٢] . ينظر : م . ن : ٥٠ .

[٣] . م . ن : ١١٤_١١٥ .

والدها الذي كان على علاقة جيدة بالمافيا[١]، وهناك يرى عالماً آخر وثقافة مختلفة ومساحة واسعة للحرية في بلد لا يعاني قهراً سياسياً ولا حروباً ولا أزمات تحاصر أفراده ، وهنا يتعرف على حياة المواطن الغربي عن قرب ومعايشة فيبدو ايقاع الحياة الدائر حول اللذة الحسية والمسرات والمتع والفضاء الكبير من الحرية[٢]، وهذا محتوى قصة الاطار بالمجمل وهنا يوازن ويقابل (سامر) عبر القصة الثانية التي تمثل ماوراء السرد بين تلك الحياة وحياته السابقة عبر سلسلة من المقارنات التي تظهر على شكل حكايات صغيرة أو اشارات تؤلف جزءاً من عالم ماوراء السرد، فيورد في القصة صوراً من العنف العائلي الذي يمارسه الأب تجاهه وتجاه اخته وامه[٣] ، مروراً بمشاهد الحروب المدمرة واللانسانية الذي يعرض كثيراً منها بصحبة رفيقه (خالد)[٤]، كما نراه يثير اسئلة حول مشروعية حرب الخليج الثانية واخلاقيتها لأنها انتهت بتدمير بلده (العراق) كدولة وتدمير مصيره الذاتي كانسان في عوزه المادي فهو حاصل على شهادة الماجستير في اللغة الانكَليزية لكنه يعمل محاسباً عند أحد التجار ((**عاطل عن العمل، عاطل عن الحب، والأمل. عاطل حد البلادة، عاطل عن فعل أي شيء يمنحني إحساساً بالرحابة والأمان، ويعتقني من السجن، السجن فيّ.. في داخلي، في داخل نفسي .. في عقلي.. منفي وأنا في بيتي ومدينتي**))[٥]، وقتل حبيبته (حنان) ((**الإدارة تعطي الأمر ... ولن يخطر، بباله البتة أن من البدن المفتت لصاروخه العجيب ذاك ستدخل ذرات في شهيق حنان ودمها، لتصنع في فردوس جسدها الخراب.. كم هم قادرون، أولئك، وبارعون، في صناعة الموت؟!**))[٦]، وأمثال هذه الاسئلة كثير[٧]، وهي وهي أسئلة لم يجد لها إجابة فهي بمثابة محاكمة يقوم بها ماوراء السرد (القصة الثانية) لمحتوى القصة الاطار((**كأنني جئت لأتحرى. كأنني جئت لأكشف واكتشف. وقطعاً أنا ملغوم بأسئلة لا تعد، أسئلة تتناسل وتفرض سطوتها، تحيّر وتربك**))[٨]، وقد تخرج هذه الاسئلة المربكة عن الصيغة المباشرة للسؤال، للسؤال، لتتحول الى قصص ثانوية تجري له ولأصدقائه تصف بؤسهم وما يعانونه من مخاطر كرحلة

---

١ . ينظر : ترنيمة امرأة.. شفق البحر : ١٧ .

٢ . ينظر : م . ن : ١٩، ٢٤_٢٥ ، ٣٠، ٣٤ ،٣٦، ٣٩ .

٣ . ينظر: م . ن : ٥٢_٥٣ .

٤ . ينظر : م . ن : ٣٨ ، ٤٦ .

٥ . م . ن : ٥٤ .

٦ . م . ن : ١٠٢ .

٧ . ينظر : م . ن : ١٥ ، ٤٨ ، ٦٣ ، ١٠٩.

٨ . م . ن : ٦٣ .

صديقة (خالد) وهو يبحث عن العمل في ليبيا فيقطع مئات الكيلومترات في عمق الصحراء على ظهر شاحنة برفقة الأفارقة ويواجه (الايدز) وقسوة الصحراء[١]، ثم تنتهي حياته غرقاً على مشارف سواحل (استراليا) التي يحاول الوصول إليها عن طريق المهربين[٢]، وعبر ماسبق من هذه القصص فأنه يحاول ايجاد إجابة عن سؤال مفاده : لماذا عليه هو وشعبه أن يعيشوا هذا النمط من الحياة المحفوفة بالبؤس والمخاطر التي تنتهي الى نهايات مرعبة ؟ .

أما النوع الآخر من المتاهة فيتمثل في طبيعة تأنيث (المكان والزمان) لبعض القصص الثانوية التي اوردها (سامر) ومنها تصوير صديقة (خالد) لرحلته عبر الصحراء المجهولة على ظهر شاحنة مع عمال أفارقة تتخللها العديد من الاحداث العجائبية الذي يستمر لعشرين صفحة ـ كما سبق أن اشرنا ـ لكنه يشكك في الصفحة الأخيرة بحدوث تلك القصة اصلاً ((**أكان خالد/ الحكاية هو خالد ذاته الذي أمضى تجربته الحقيقية هناك، في الصحراء؟ أم كنت، أنا، وقد جعلت خالداً في إهابي، أو جعلتُني في إهابه، متورطاً في خوض تجربتي الروحية عبره، ولكن بعيداً عن المكان ذاك، بضعة آلاف من الأميال، وأنا في شقة وثيرة دافئة في شمال الأرض، وبوساطة اللغة على الورق؟**))[٣]، ومن هذا النوع نفسه من القصص اختراعه لشخصيتيه الخياليتين اللتين ادخالهما في روايته (مايكل) و(نيكول) حيث تخيلهما بأحداث ومواقف مليئة بالغرابة يتداخل فيه زمنهما مع أزمنة اخرى تعود للراوي نفسه حيث يقتطع أحداثاً حصلت له خارج القصة ويدخلها في نسيج سرده عنهما[٤]

أما النهاية المفتوحة التي وردت في الرواية فتتعلق بمصير (سامر) نفسه فبعد أن قص أحداث قصتيه الاولى والثانية (الإطار وماوراء السرد) وقف وهو في السفينة مواجهاً البحر وقد المح الراوي انه يريد مصيراً مثل مصير (خالد)[٥] أي الموت غرقاً باختياره ، بينما لم توحِ عبارات سامر بطبيعة الفعل الذي سيقوم به ((**يصرخ البحر والريح يقول أحد البحارة : "ياسيد هذا البحر لا يؤتمن والريح ستشتد لو تنزل الى قمرتك أو الى الصالة" ، "حسناً هذا البحر ينبغي أن يروض ولن يروض إن لم نروض نحن البشر**

---

[١] . ينظر : ترنيمة امرأة ..شفق البحر : ١٨٩_١٩٣ .

[٢] . ينظر : م . ن : ٢٠٧ .

[٣] . م . ن : ٢٠٦ .

[٤] . ينظر : م . ن : ٩٥ ، ١٢٩ ، ١٦٠ .

[٥] . ينظر : م . ن : ٢٣٧ .

ما فينا" ، "**ماذا؟**" ، **اتركه في حيرته وامشي لأخرج))**[1] ، وهكذا نرى ان سمة المتاهة والغموض والنهايات المفتوحة تبرز في ماوراء السرد من جوانب عدة .

وتتولى رواية (مقتل بائع الكتب) عملية البحث عن حل اللغز في مقتل بائع الكتب (محمود المرزوق) أي أنها تبنى على طريقة (الحبكة البوليسية) من خلال البحث الذي يقوم به الصحافي (ماجد) البغدادي وهذا هو موضوع القصة الإطار التي يحل لغزها في الصفحات الأخيرة من الرواية بعد ان يكتشف السر ويظهر أن عملية القتل حصلت عن طريق الصدفة لا غير ، وقد بررت حدوثها دوامة العنف الدامي التي اجتاحت العراق بعد ٢٠٠٣م **((الاتفاق التكتيكي بين عضوي الخلية الإرهابية هو أن يسلِّم الشخص الثاني / الدليل على الضحية يصافحه ويتكلم معه، قبل أن يتركه، وبذا يتعرف الشخص الأول/ القاتل على طريدته يلتف حوله ويضع مسدسه الكاتم للصوت في خاصرته ويضغط على الزناد فيما الزحام على أشدِّه وكلٌ مشغول بهمِّه ونفسه، ولن يُلاحظ ايُّ أحد أيَّ شيء غير اعتيادي ... الدليل سبق له وأن زار مكتبة المرزوق ... المرزوق يلمح الشخص الدليل فيناديه ويسلِّم عليه .. يتصافحان.. الدليل لا ينتبه إلى سوء الفهم الذي يحصل عند الشخص الأول/ القاتل المحترف... يقترب منه حد الالتصاق به ويطلق النار))**[2]

أما القصة الثانية ماوراء السرد فتتولى عرض المتاهة عبر جر القارئ الى قصص أخرى تتعلق باستعراض التاريخ الشخصي لـ (محمود المرزوق) لتترك القارئ علّه يجد خيطاً بين مقتله وتفاصيل حياته، وهنا تكون الأوضاع السياسية سبباً مباشراً لمعاناته فتبدو شخصية (المرزوق) مضيق عليها في بلدها بسبب انتمائه الى الحزب الشيوعي ، والذي سيتركه فيما بعد ينسحب عنه بعد سلسلة من النكبات فيقول : **((في هذه الفاصلة التعيسة والمهملة من حياته خسر ثلاثة أشياء؛ الأول: إيمانه الكلّي بالحب بعد أن تزوجت حبيبته غادة ـ أو أجبروها على الزواج ـ من ابن عم لها ثري، سيكون له شأن خطير بعد انقلاب ١٩٦٨.. الثاني: ثلاثة أرباع إيمانه بموهبته فناناً يمكن أن يمضي بنجاح في مشروعه الخاص، الثالث : نصف إيمانه باليسار فكراً وتنظيمات))**[3]، إلا أنه يجد مضايقةً أخرى من التنظيمات الشيوعية في المنفى ، وهو ما كان يدعي أنه ينتمي إليها وهو يستعرض طبيعة تلك الحياة الحديدية

---

[1] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ٢٣٩ .

[2] . مقتل بائع الكتب : ٢١٥_٢١٦ .

[3] . م. ن : ٩٥ .

الصارمة التي يقودها محور الأمن والسيطرة التي يروم الشيوعيون فرضها في تلك البلاد[١] ، وهو في التفاصيل جميعها يسحب القارئ الذي يتوقع كشف لغز اغتيال (المرزوق) إلا انها جميعاً لا تقدم ذلك السبب ، بل تأخذ القارئ الى هدف آخر مغاير تماماً يتمثل بمحاولة الروائي في كشف الظرف التاريخي الذي تدور أحداث الرواية في إطاره فالتضليل هنا غاية مهمة من غايات ماوراء السرد .

وفي سبيل زيادة عملية التضليل والايهام التي يقوم بها الروائي تجاه القارئ نجده يقدم معلومات متناقضة حول الشخصية الواحدة نفسها ، فـ (محمود المرزوق) مثلاً يقدم من خلال رؤيته لنفسه ورؤية الآخرين له عبر مذكراته وصوته وعبر شهادات الآخرين عنه، وهذا من شأنه ان يوسع الرؤية الى الشخصية من الزوايا المختلفة ويكشف كثيراً من اسرارها وخفاياها ، فالحاج (منصور) الذي يدعي صداقة (محمود المرزوق) والذي ستلمح الرواية الى أن هذا ليس اسمه الحقيقي يعطي رأياً سلبياً عن (المرزوق) يتعارض مع ما قدمته مذكرات (المرزوق) او قدمه المقربون منه ، ويهدف الروائي بذلك الى توسيع دائرة الشك بالشخصية وعدم وجود صفة ثابتة لها فيقول (منصور): ((**أنه يستحق مثل هذا المصير، لكني لم أتفاجأ، هو حصد ما غرسه والآن يجادل زبانية جهنم... لم أره ضرب أحداً قط.. يحب أن يُضرب... رأيته يُضرب خمس أو ست مرات.. يدوس بطنك بالكلام، وحين تضربه يكتفي بالتراجع... قيل أنه كان يرشو السائق فيجلب له الزقنبوت ... تركوه في الشمس مربوطاً إلى عمود... يومها كان مثل كلب أجرب...**))[٢] ، بينما يقول عنه صديق آخر ((**ويهرب ثانية وهذه المرة إلى باريس ملوّثاً بعارٍ سيمسي كابوسه مابقي يتنفس، وسينتبذ ركناً في حي مونبارناس، أو الحي اللاتيني، ليرسم لوحات لا تلفت الانتباه، ويعاشر موديلاً من عواهر باريس سيخذلها هي الأخرى حتماً ويهرب وهذه المرة إلى بعقوبة بعد أن يدرك أنها مريضة بالسرطان وهو الذي لا يتحمل أية مسؤولية اجتماعية اخلاقية أو ما شابه**))[٣] ، والاقتباسات السابقة هي من قصة ماوراء السرد وهنا ينبغي تسجيل ملاحظة حولها هي ان الروائي لم يقدم معلومات ثابتة ومتسقة حول الشخصية بل جعلها عائمة في جانب الخير والشاعرية والانسانية مرة وفي جانب الاستغلال والشر والقسوة مرة أخرى ، كما أنه جعل مصير حبيبته (ناتاشا) مجهولاً ، فتعرض الرواية آراءً تذهب الى تغييبها وأخرى الى تصفيتها واعدامها ولم تقطع الرواية في

---

[١] . ينظر : مقتل بائع الكتب : ١٣٠ _ ١٣٩ .

[٢] . م . ن : ١٠٥ .

[٣] . م . ن : ٢٠٠_٢٠١ .

صحة أي من هذين الرأيين بل وصفت عملية الاعتقال واتهام (محمود المرزوق) بالاشتراك فيه كلون من ألوان الحكاية المضللة ((**وحين وصلنا الشقة دخلوا معي وكانت ناتاشا هناك، لم تبرح المكان .. شاحبة عيناها زائغتان، وعلى وشك الانهيار.. قالوا لي أمامها؛ شكراً لكَ أيها الرفيق على ما أعطيتنا من معلومات، وآسفون للإزعاج الذي سببناه لك، وجرجروها هي، وأحدهم صفعها والآخر وصفها بالعاهرة الخائنة، التفتت ونظرت إليّ نظرة سريعة لم تلبث سوى ثوانٍ قليلة.. ثانيتان أو ثلاث.. نظرة حشدت فيها مزيجاً من مشاعر الخوف والشك والحيرة والاتهام والازدراء**))[1].

ويستثمر الراوئي طريقة كشف اللغز فيوظفها ويجعلها العمود الفقري الذي ترتكز عليه ثلاث روايات أخرى هي (لما تحطمت الجرة) و(القطار الى منزل هانا) و(ظلال جسد.. ضفاف الرغبة)، وعلى هذا الأساس فهناك تشابه في بناء الأحداث بين رواية (مقتل بائع الكتب) وبين الرواية الأخرى التي صدرت بعدها مباشرة وهي رواية (لما تحطمت الجرة) إذ تعتمد كلاهما على طريقة حل لغز الاختفاء ، لكن اختفاء (الأب) في (لما تحطمت الجرة) وما شكله هذا الاختفاء من متاهة تمثلت بعملية البحث عنه جرى في القصة الاطار وليس في القصة الثانية التي تمثل ماوراء السرد .

فقد اظهرت الرواية قصة اختفاء (رب الأسرة) وهي حيلة صنعها الأب نفسه لاختبار حب اولاده له واكتشاف مكنوناتهم ونوازعهم النفسية بعد ان خاب امله في ابنه الأكبر (الدكتور) الذي علمه وفضله على الآخرين لكنه في النهاية تركه واستقر في لندن، أي أن احداث الرواية جرت بعد قضية الاختفاء وقد نجحت القصة الاولى في الكشف عن كثير من العوالم الداخلية للشخصيات واظهرت الجوانب المختلفة لديها في الطمع والجشع وعدم الاكتراث لمصير الأب ومحاولة اشباع رغباتهم ونوازعهم الشخصية الى أن انتهت القصة بعلاقة مشينة بين زوجة احد ابنائه (عادل) وزوج ابنته (نجاة) الشيخ (بهجت) وعندما تصل الاحداث الى ذروتها في القصة الاولى وتحدث عملية القتل، يظهر الأب المختفي بصورة مفاجئة ((**في الصالة يجفل إذ يجده جالساً وسط الأريكة بأسارير جامدة، كيف أطلقوه؟. أين كان؟. يتسأل في دخيلته، يراه بكامل أناقته؛ لحيته مشذّبه، وسترته وصايته الرماديتان مكويتان نظيفتان، وعمّته المكيّة المذهّبه تلمع، "أبي"، يجهش أبوه بالبكاء.. يتحاضنان. يجلسان إلى جانب بعضهما على الأريكة،**

[1] . مقتل بائع الكتب : ١٣١_١٣٢ .

تتركهما أمينة وتذهب لتخبر نجاة "بابا، أين كنت؟"، "أنا آسف.. كلّه بسببي.. بسبب تلك النزوة.. لم أحسب هذا.. ما كان يجب أن يحصل هذا"))[1] .

في رواية (القطار الى منزل هانا) تستمر قضية البحث في حل اللغز ، ولكن اللغز هذه المرة ليس لغزاً جرمياً بل هو لغز فهم (علاقة الحب) بين الرجل والمرأة، إذ تسعى القصة الإطار لإماطة اللثام واستكمال أحداث قصة الحب التي ظلت نهايتها مفتوحة ، إذا استهلت الرواية أحداث القصة الاطار بالإشارة الى قصة حب غامضة وتذكرنا باستمرار أنها قصة حب من طرف واحد للشاب (رمزي) الذي كان يعمل مرافقاً لأحد علماء الآثار البريطانيين (المستر ديفيد) **((سمَّها قصة، وأنا أعني في هذا المقام امرأة بعينها اسمها هانا، فارقتها ولم ألتق بها لما يقرب من الأربعين سنة.. انشغالي حول طبيعة العلاقة ونوعها إن كانت حباً أو لم تكن هو سؤال أول صعب))**[2]، وبعد أن يقع (رمزي) في حب (هانا) نتيجة لعلاقة جسدية عابرة فأنه لم ينسَ تلك الواقعة أما (هانا) فقد نستها ولم تعرها أي اهتمام فهي أمر طبيعي حسب ثقافتها الغربية **((ماهذا الذي يجري معي؟. لا أريده أن يستلم إشارة خاطئة فلست أعرفه جيداً... أما هذا الضخم ذو الوجه المدور والشعر الخفيف فقد اقتحم حياتي فجأة ليقول لي إنه... هناك، في البرية تحت الشمس الحارّة، لما رحت لزيارة والديّ في العام ١٩٦٦.. "وماذا تريد الآن؟" يقول إنه جاء لإلقاء التحية))**[3]، وفي الوقت الذي لم تعطِ (هانا) أي أهمية لتلك الحادثة فإن حياة (رمزي) تتغير نتيجة لتفكيره وثقافته الشرقية المحافظة فيعطي لتلك الحادثة معنى الحب ، ويستمر في ملاحقته (هانا) لمدة اربعين سنة ، وخلال هذه الفترة تكون (هانا) قد كبرت وأصيبت بالسرطان وفقدت عائلتها ، بالتالي فإن متاهة الرواية تتمثل بتبنيها لأسلوب البحث الذي يدور حول قضية الحب وماهيته وكيفية ولادته والسبب الذي يدفع الرجل الى التعلق بامرأة ما دون بقية النساء **((الحب.. لا أقول إنه أكذوبة، ولكن ماهو؟ إنه كأشياء أخرى مثل الألم، مثل الرعب، مثل القسوة، مثل الحنان، لا يمكن تفسيره، لا يمكن الكشف عن مغزاه، وهي ظاهرة كأخريات، كفصول السنة، يأتي ويذهب ، هو جزء من تلك الدورة السخية التي تصنع الحياة، ويبقى غامضاً كالحياة تماماً))**[4] ، وتنتهي القصة الإطار بنهاية مفتوحة فبعد عثور

---

[1] . لما تحطمت الجرة : ١٧٩ .

[2] . القطار الى منزل هانا : ٢١ .

[3] . م . ن : ٥٦_٥٧.

[4] . م . ن : ٢١ .

البطل رمزي على (هانا) بعد ملاحقة أربعين سنة يجد أنها تنتظر الموت بعد اصابتها بالسرطان[١]، لكنها تكتفي بالبقاء مع (رمزي) من دون أي غاية أخرى وكأن هذه الخلاصة تحاول ايصال رؤية مفادها ان كنه الحب سيبقى مجهولاً وعلى العاشقين ان يكتفيا بسعادة الوجود معاً والمشاركة من دون الالتفات لأي اعتبارات اخرى[٢] .

ومن الامور المهمة التي ينبغي الاشارة اليها عند التطرق الى سمة المتاهة في رواية (ظلال جسد.. ضفاف الرغبة) ان الروائي مازال يسير إحداث الحبكة ضمن موضوع حل اللغز في الرواية الذي هو اساس بنائها، لكنه يزيد صعوبته في هذا العمل بالذات، فهو يضع احتمالات كثيرة لتزيد أجواء المتاهة وهو ما يزيد عما سبق من روايات ، اذ انه لم يقتصر على قصة واحدة تتعرض للغز الاختفاء بل وضع مجموعة قصص وجعلها موضوعاً للقصص الثانية في ماوراء السرد ، أما الغرض الذي كان يرمي إليه فهو زيادة ارباك القارئ والحرص على جعله يدور في حلقة مفرغة ويكاد عنوان الرواية يبوح بطبيعة عملية المطاردة فيها فـ (ظلال جسد) تشير الى حالة اللايقين والاختفاء المستمر لجسد لم يبق منه سوى ظلاله، أما (ضفاف الرغبة) فهي اشارة أخرى الى ان الرغبة ظلت ضمن الضفة ولم تستطع الوصول الى العمق عبر الانزياح الذي حققه التعبير المجازي السابق عن عبارة (ضفاف النهر) وعلى أية حال فأن العنوان يوحي أن هناك شيئاً لم يتم وبقي ناقصاً .

ومن خلال الولوج الى العالم الداخلي للعمل الفني نجد ان القصة الاطار تبحث عن امرأة هي(رواء العطار) التي ماتكاد تظهر إلا لتعود فتختفي ثانية والباحث عن حل لغز حياة هذه المرأة هو طالب دكتوراه في الاقتصاد السياسي (علاء البابلي) الذي يقع في حب تلك المرأة ، لكننا سرعان مانجد تبدل اسماء تلك المرأة حسب القصة التي تروى (**رواء العطار** ، **ناهدة حداد** ، **اوديت بنامين** ، **تغريد الحاج** ، **نهى الجزائري** ، **نوافل** ، **زينب العطية** ، **روشان العامل** ، **نسرين الصفار**، **مديحة قاسم صالح**)[٣] ، فهي تظهر في كل مرة شخصية جديدة بين (طالبة الدراسات العليا ، صحافية كاتبة ...)، هذا الى جانب انها لا تروي قصة محدد ، فمثلاً عندما تظهر تحت اسم (رواء العطار) مع (علاء البابلي) تخبره انها ذاهبة

---

١. ينظر : القطار الى منزل هانا : ٢٧١_٢٧٢ .

٢ . ينظر : م . ن : ٢٧١ ،٢٨٠.

٣ . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ٧، ٤٠، ٤١ ، ٥١، ٧٦ ،١١٤ ، ١٥٤، ١٧٢ ، ١٥٦.

الى بعقوبة لرؤية زوج اختها الذي جرح بسبب صراع المسلحين مع الامريكان[١] إلا انها تعود لنسف هذه القصة وتقديم معلومات مختلفة تماماً **((ليس في بعقوبة وإنما في الكوت، وهو لم يكن زوج أختي بل خطيبي السابق الذي مات الآن فقط، وليس في العام ١٩٩٤))**[٢] ، وهذه الأمور تجعل القارئ أنه لا يستطيع الخروج بمعلومة ثابتة يمكن الحصول عليها من هذه الشخصية فهي متغيرة ومتقلبة تماماً ، بل متناقضة كما سنرى في تعدد عشاقها الذين سيظهر كل واحد منهم مختلفاً عن الآخر في العمر والمهنة والمستوى الثقافي والاجتماعي فـ (علاء البابلي)[٣] طالب دكتوراه ، و(ابو غسان) تاجر قادم مع الاحتلال [٤] ، وبهجت كاظم محامي[٥] ، و(ابو مثنى) صاحب مطعم وتاجر[٦]، و(رأفت الرحال) شاعر وكاتب وصحافي[٧]، وعامر الفهد طبيب عيون مشهور[٨]، والجامع الوحيد الذي يشد العشاق إليها هو أنهم يتفقون على الصفات الخارجية العامة التي جعلتهم يعشقون تلك المرأة وهي **((الشيء الأول الذي سحرني فيها هو نظرتها؛ نظرة حيوان برّي صغير موضوع في قفص في حديقة للحيوانات، نمر أو ذئب، فيها شراسة وجمال نقي.. الشيء الثاني هو ابتسامتها المشعّة مثل الماس.. إنها تخطف القلب وتجعل نبضاتك تسرع.. ابتسامة تُذكِّر بصوفيا لورين ... والشيء الثالث كان خصرها وهو يعطي... وددت أن تراقصيها على أنغام أغنية أسمهان (يابدع الورد).))**[٩] ، وهذه العبارة تكاد تكون لازمة لكل من تعرف على هذه المرأة .

وعلى الرغم من المصير المجهول الذي تتعرض له إذ لا يعلم القارئ او الراوي (علاء البابلي) إن ماتت هي او اختها (نوافل) فهو يتوهم حضورها في شخصية اختها وكأن الاثنتين لديه شيء واحد [١٠].

---

[١] . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ١٢ .

[٢] . م . ن : ٢٩ .

[٣] . ينظر: م . ن : ٧.

[٤] . ينظر : م . ن : ٤٠_٤١ .

[٥] . ينظر : م . ن :٥٠_٥٦.

[٦] . ينظر : م . ن :١١٤.

[٧] . ينظر : م . ن : ١٥٨_١٦٠.

[٨] . ينظر : م . ن : ١٧١_١٧٥ .

[٩] . م . ن : ٧٦ ، وينظر : ٤٢ ،١٢٠ وغيرها.

[١٠] . ينظر : م . ن : ١٥٣، ١٦٣.

كما تعرض القصص الثانية التي تتعلق بما وراء السرد مصيراً مشتركاً لأغلب العشاق لكنه يأتي بنهايات موت غامضة كمقتل المحامي (بهجت)[١]، و(ابو غسان)[٢]، و(ابو مثنى)[٣]، و(رأفت الرحال)[٤] الرحال)[٤] ، هذا الى جانب ان مصير الراوي علاء البابلي بقي مجهولاً ولا تعرف نهايته أيموت أم أنه يبقى حياً[٥].

أن غموض هذه المرأة (رواء العطار) وغرابة تصرفاتها وحضورها المختلف في كل مرحلة من مراحل ماوراء السرد تحت اسم جديد ينقض ماكان قد قدم سابقاً من معلومات عن الشخصية ، ويؤسس في كل مرة لشخصية بمعلومات جديدة ، وهو الأمر الذي شكل عالم المتاهة امام القارئ، إذ لم يقدم الراوي في كل قصص ماوراء السرد يقيناً واضحاً لأي حدث من احداث اللعبة الماوراء سردية، إذ ان انعدام اليقين هو السمة الغالبة في هذه الرواية ، وفي نهاية عرضنا لهذه السمة في الرواية نقول : أن كل قصة جديدة من قصص (رواء العطار) هي تجلٍ من تجليات ماوراء السرد ، أي ان هناك قصصاً عديدة تتفاعل مع القصة الإطار وليس مع قصة واحدة كما حدث في روايات الروائي السابقة وهذا الأمر يعدّ تعقيداً في سقف المتاهة عن الروايات السابقة .

أما موضوع المتاهة في رواية (فسحة للجنون) فلا يتعلق بحل لغز ما، بل انه ينحصر في موضوع القصة الاولى الإطار حول الجنون ومن خلال العنوان نفسه (فسحة للجنون) نجد أن متاهة الجنون هي من يذهب اليها بطل الرواية (حكو) ، فيغيب في عوالم أخرى لا وجود للوعي او العقل فيها فتكون هذه العوالم متنفساً او فسحةً أو بديلاً لعالم الواقع الضاغط الذي يدعي العقل، وهنا توفر حالة الجنون او غياب العقل انفصالاً عن العالم ، ويقوم (حكو) بسلسلة من المواقف والأحداث التي تبدو ظاهراً غير سوية ولكنها ذات هدف نبيل فهو يحافظ على حياة أصدقائه المجانين وحياة الحيوانات وكذلك اموال الناس الذين تركوا مدينتهم (س) ، وهو يعابث الجنود الذين دخلوا مدينته الحدودية (س) الخالية من السكان ويشاركهم الشتائم البذئية وليس له غاية من وراء ذلك سوى عبث المجانين، هو لا يلتزم بمعايير

---

[١] . ينظر: ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ١٣١ .

[٢]. ينظر : م . ن : ١٤٥ .

[٣]. ينظر: م . ن : ١٩٤ .

[٤]. ينظر: م. ن : ٢٠١ .

[٥]. ينظر: م . ن : ١٤٥، ١٥٢، ٢١٣ ، ٢١٧.

الاخرين ولا يقيم لآرائهم اهمية تذكر **((كانوا ثلة من الجنود أحاطوا به خيل اليه انهم في مشهدهم الرجراج هذا ليسوا سوى كائنات سرابية دعك عينيه فميزهم ، كل يحمل معولاً أو مجرفة ويعلق بندقيته الكلاشنكوف على كتفه وعلى صفحة ردفه تتدلى جعبة عتاد ، تناهى لحكمت صوت من بعدٍ غير معقول "أنه مخبول" ، قال "أمك المخبولة" علا صخب ضحك والجندي الذي تورط بالكلام أصبح في مرمى سخرية الجنود الآخرين وسمع أحدهم يخاطب رفيقه من أغوار كهف عميق "لماذا لاتزوج أمك المخبولة منه؟" ، ألتفت حكمت الى صاحب الاقتراح او من ظنه هو وقال : "أفضل أمك" انفجرت القهقهات مرة أخرى وتوالت التعليقات"))**[1]، أما قصة ما وراء السرد وهي الثانية فأن المتاهة يمكن أن تستنتج من خلال المعنى العام الذي تقدمه القصة وهو مجهولية مصير الفرد ومستقبله في المجتمع العراقي الذي كان يعانيا عنفاً دموياً يعتقل الفرد على الشبهة وينتهك انسانيته ويلقيه في دوامة الخوف والرعب ويمكن القول أن حياة عامر في القصة الثانية هي بمثابة عنف وخوف ومصير مجهول **((ماذا تريدون منّي؟. لماذا تجعلونني غير جيد؟"، "لأنك كلب ابن كلب ...حتى عاشر ظهر"، "من أنتم؟" فرقع السوط في الهواء، ونهض الرجل حانقاً .. كان قصير القامة مربوعاً: "ماذا تريدون منّي؟ وكيف جئت إلى هنا؟" فرقعة السوط الثانية تركت خطاً مشتعلاً على عنقه وكتفه فصاح: "ما الذي يحدث؟ أهذا حلم أم حقيقة؟"، "حلم؟ أتضحك علينا يا قواد يا ابن (...) انهالت عليه ضربات السوط فرفع يديه لاتقائها))**[2] .

ثم كانت النهاية الغامضة مع دوامة النهر فالتيار يجرفه الى المجهول ، وهذه إشارة رمزية لمصيره في الحياة والقوى المؤثرة التي تتحكم بمصيره ، ويمكن أن تكون رمزية الماء بوصفه الخير والنماء والنقاء وزراعة الحياة والمستقبل الحقيقي، والتصوران محتملان كلاهما في النهاية التي شاء الروائي ان يختم بها مسيرة بطله في الرواية **((تنتزع الشجيرة نفسها من بين أصابعه وتدعه لمشيئة التيار ليرحل معه.. ينزلق وكأنه يُسحب بشريط الدم المتّسع على صفحة الماء بعيداً نحو جنوب الشمس. يذهب خوفه ، يتلاشى هكذا، أو يكون نسيه وما عاد يهتمُّ به.. تتولاه نشوةٌ مظلمة رائعة حارّة يذعن لها، يستسلم**

---

[1]. فسحة للجنون: ١٠.

[2]. م . ن : ١٤٧ .

لسطوتها... وقبل أن ينغمر رأسه في الماء تماماً يهمسُ بصوتٍ دافئ، مفعمٍ بالانشراح، بكلمة، لن يسمعها أيُّ أحدٍ في العالم.....))[1].

وفي النهاية نجد ان المتاهة والنهاية المفتوحة سمة من سمات ماوراء السرد حيث نجد ان نهاية البحث والمتاهة والتمازج بينهما يتحول الى رؤية فنية ابداعية تتم بوعي قصدي فالمؤلف من خلالها يحث القارئ على محاولة الوقوف على سرّ الانسان والذات ،أما النهاية المفتوحة فهي دعوة مباشرة موجهة للقارئ ليشركه في التأليف داخل العمل الروائي لذا يعتمد المؤلف الى عدم اكمال نهاية الرواية ليكون الأمر استدراجاً للقارئ ليعيد القراءة ويضفي جمالية خاصة وهذا مايميز روايات ماوراء السرد وهو تعدد النهايات بتعدد القرّاء لينتج قراءات مختلفة متعددة .

في خاتمة المبحث نجد أن الأسلوب الشعري والكوابيس وأحلام اليقظة والمتاهات والنهايات المفتوحة من أهم ما يميز الأسلوب الكتابي لما وراء السرد لدى الروائي ، فلقد اعتمد هذه الثيمات وكررها في أعماله المختلفة حتى عدت ملمحاً خاصاً به ، وسمة مميزة لكتاباته .

[1]. م . ن : ٢٩٨ .

الفصل الثالث

المبحث الثاني : قضايا ماوراء السرد في الروايات

اولاً : الحب وعالم المرأة

تحاكي الرواية الواقع أو تنقل عنه بكل مافيه من أشياء وعناصر ومن ضمنها ثيمة الحب والمرأة ((فهي تشمل الانسان وتحتوي الرواية شخصيات روائية من ورائها الكاتب والقارئ ولهذه الشخوص صلة بعناصر مختلفة تمثل الانسان بالواقع والكاتب وهو يحكي الواقع ويغترف منه يحس بهذا التناغم))[١]، وعند البحث في موضوعة الحب ومفهومها ينبغي العودة الى المعجم إذ تظهر عدة مفاهيم للحب فـ ((الحب هو نقيض البغض، والحبّ: الوداد والمحبة ... فهو محبٌّ، وهو محبوب على غير قياس هذا الأكثر وقد قيل محَبٌّ على القياس))[٢]، وتشير ثيمة الحب الى نية البطل او موقفه تجاه انسان معين واحياناً تجاه الانسانية جمعاء، فضلاً عن كونه تعبيراً عن حالة نفسية حيث يعبر عن احاسيس غامضة ومبهمة تتعالق فيها الصور لتكوين صورة واضحة لموقف ما[٣]، واستعمل مؤلفو الروايات تقانات حديثة كي تأخذ الرواية منحى واقعياً ظاهراً فبدت النصوص أكثر انفتاحاً في تناولها المشكلات والاحداث وأكثر صراحة وجرأة خاصة فيما يتعلق بالمرأة وقضية الحب[٤]، وفي ظل الواقع المراوغ والمشحون بجملة من

---

[١] . المرأة في الرواية الجزائرية ، مفقودة صالح ، دار الهدى ، الجزائر ، ط٢ ، ٢٠٠٩ : ٣٣ .

[٢] . لسان العرب ، ابن منظور، ١، باب الحاء (مادة حبب) :٧٤٢ .

[٣] . ينظر : انتصار الرواية (حيلة السرد في الفنطازيا ومابعد الحداثة بورخس، كافكا ، محفوظ ، التكرلي، إلياس خوري وغيرهم)، د. فاطمة بدر ، منشورات الفكر ، د. ط ، ٢٠١٨ : ٤١ .

[٤] . ينظر : صورة المرأة في الرواية : ٤٥ .

التعقيدات تظهر ثيمة الحب في رواية ما وراء السرد لتتشكل من خلالها رغبة التكيف فيظهر صراع الذات مع الواقع في حالة من الظهور والاختفاء لتتشابك خيوط السرد وتنصهر الوقائع بالأحلام[١] .

وتعبر قضية الحب عن تجربة إنسانية تتحول داخل النص السردي الى حوار تأملي مع الزمن حيث نجد المرأة تخوض تجربة مثيرة تسعى الى تجميد حركة الزمن ليصبح الحب لا زمانياً[٢] .

وقد تطورت مكانة المرأة في العصر الحديث في جميع المجالات بشكل يتماشى مع تطور الحياة نفسها، وفي الرواية نجد حضور شخصية المرأة أمام القارئ بنماذج مختلفة ومن حقب زمانية مختلفة على وفق تاريخ متسلسل ومتخيل ، فكانت المرأة مصدر إلهام للمؤلف وكان لها حضور بارز وبأبعاد مختلفة ثقافياً واجتماعياً وبهذا فقد شكلت حضوراً مميزاً منطلقة من تجربة حياتيه عميقة ، وبرزت قضية الحب والمرأة في روايات ماوراء السرد من خلال مواقف المرأة تجاه الوجود حيث حددت بمنظورها كينونته الحقيقية[٣] .

وترمي روايات ماوراء السرد الى ابراز قضية الحب وعلاقتها بعالم المرأة لذا فقد برزت افكار تهدف الى فهم المرأة والتركيز على نيلها ما تستحقه من مكانة وهذه القضية كانت من فلسفات ما بعد الحداثة ليكون التركيز على عالم المرأة وتناولها بأسلوب معمق واكثر شمولية[٤]، لذلك عدت المرأة وقضاياها ظاهرة مهمة منذ عصر النهضة وذلك لأسباب تتعلق بتحولات اجتماعية وتاريخية فجرى تناولها في النتاج الأدبي وخصوصاً في مجال السرد[٥]، وتظهر قضية المرأة من خلال اجتراح صورة معبرة عن الوعي الذاتي للمؤلف فقضية المرأة هي من القضايا التي تخضع لتمثلات الوعي وتأثيرات البيئة الثقافية[٦]، وقد حملت ثيمة المرأة صوراً متعددة جعلتها تسمو الى مراتب من القداسة أحياناً أو في صورة

---

[١] . ينظر : مقاربات في السرد النسوي، حمد البلهيد، المركز الثقافي للكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب، ط١ ، ٢٠١٧م : ٤٣_٤٤ .

[٢] . ينظر : الصوت الآخر : ١٨١ .

[٣] . ينظر : رمزية المرأة في الرواية العربية ، جورج طرابيش، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ط١ ، ١٩٨١م : ٥٠ .

[٤] . ينظر : خطاب التجريب والرواية : ٩٥_ ٩٦ .

[٥] . ينظر : قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود : ٢٨٥_ ٢٨٧ .

[٦] . ينظر : رواية المرأة العربية (من ١٩٩٠ إلى ٢٠٠٧) في ضوء النقد النسوي، هدى حسين الشيباني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٣م : ٤٩_ ٥٠ .

الانحطاط أحياناً أخرى أو تظهر بصورة متناقضة ثالثة حيث تضم الخير والشر معاً وهي أبرز صور التناقض[١]، واتجهت روايات ماوراء السرد الى ان تؤسس لتقصي دور المرأة في الحياة الاجتماعية وتفحص مكونات المرأة الثقافية للوصول الى حقيقتها[٢].

ويشكل الحب واحداً من الثيمات الثلاث التي ارتكزت عليها قضايا ماوراء السرد في عالم سعد محمد رحيم الروائي وهي (الحب، وهموم الكتابة وعالم الحرب وواقعها السياسي) لذا فقد شكلت قضايا المرأة هاجساً مهماً لمحاورات ماوراء السرد وتجلت من مفاصل القصص الثانية لما وراء السرد ، وعند الدخول الى رواية (غسق الكراكي) نجد الراوي (محمد) وهو يحاول جمع خيوط القصة الثانية يشير الى تأثير ثلاث نساء في حياة (كمال) الاولى ابنة عمه (سارة) التي كانت تصده ولا تصرح له بحبها ، نتيجة طبيعة نشأتهما المشتركة بعد موت والدته وشقيقته حرقاً ، إذ نجد مقاطع كثيرة في القصة الثانية توضح طبيعة هذه العلاقة المشكلة وملابساتها وتتولى كشف الغوامض التي كانت في القصة الإطار ، وتفصح عن كثير تفصيلات العلاقة كما يبدو ذلك في الصور ((**أقلب الصفحة الأولى من الألبوم.. تتوامض حالاً اثنتا عشرة صورة تبثُّ إشاراتها الملوّنة... تتراءى سارة بين الحضور الأليف لأفراد العائلة**))[٣]، وكان حبه لها كبيراً كما يبدو من القصة الثانية وعلى لسان أحد رواتها المهمين (نبيل) الذي ينقل حديث (كمال) له ((**سارة التي تحيل الألوان إلى موسيقى لم تفهمني.. لم تفهمني البتة.. وربما، أنا الذي لم أفهمها. وبعد شهرين حين التقيت بقحطان ثانية، سألني عن سارة: "أتحبها؟". ضحكتُ، وأدرك أن سبب ضحكي هو أنني أحبها. "وهي؟" ، "سارة تجعلني أشعر أنني غريب في البيت ... صدّقني يانبيل.. أنا الآن مثل طائر الكركي، حلَّ موسم هجرته ولم يرحل فبقي وحيداً، غريباً**"))[٤] لكن تقربه الى (سارة) ينتهي بالفشل والرفض ((**قالت بحدة: يكفي إلى هذا الحد، عليك أن تعرف حدودك. وستقول امرأة عمّي:" عيب هي ابنة عمك". تركتني سارة للمحرقة التي تقبل إلى أتونها الفراشات، وتتساقط فيها يائسة مثل ثمار فات أوانُ قطفها**))[٥].

---

[١] . ينظر : الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، د. سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د.ط ، ٢٠٠٣ : ٢٠٩.

[٢] . ينظر : فضاءات النقد الثقافي (من النص الى الخطاب) : ٧٦ .

[٣] . غسق الكراكي : ٥٤ .

[٤] . م . ن : ١٦٠_١٦١ .

[٥] . م . ن : ١٧٧_١٧٨ .

وهناك فشل آخر في الحب لبطل ماوراء السرد مع زميلته (مها) التي تنتمي الى عائلة ارستقراطية مترفة ((**قالت لي يوماً : إن فكّرت بالزواج فلن أتزوّج غيرك ... سأفعل المستحيل من أجل أن تكون لي... حين أريد شيئاً لا بد من أن أحصل عليه مهما كان الثمن ، وعندما أملُّ من شيء أرميه مثل نعلٍ عتيق**))[1]، ثم تنتهي علاقة الحب تلك ويفشل (كمال) ثانية حين تخبره (مها) ((**كمال.. الظروف أقوى منّا.. بابا وماما قالا إن الحرب طالت، وبقائي والغارات الجوية محتملة في أية ساعة خطرٌ عليّ.. ابن خالي علاء في برلين الغربية يدرس هناك.. أرسل خبراً.. قال إنه حجز لي مقعداً في إحدى الكلّيات.. سأدرس الهندسة، وربما تزوّجنا**))[2]، ومما يلاحظ من علاقة (كمال) بـ (سارة) و(مها) التي انبنت عليها مقاطع كثيرة في القصة الثانية ان ماوراء السرد يتولى شرح وتفسير ماجرى في القصة الاطار ويوضح ماكان غامضاً فيها فضلا عن كونه يفصح ان ثيمة الحب والعلاقة بالمرأة كانت موضوعاً مهماً في العالم الروائي .

وتبرز قصة الحب والعلاقة بعالم المرأة في رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) ففي الوقت الذي يلتقي فيه بطل الرواية (سامر) بـ (كلوديا) الايطالية ضمن أحداث القصة الاولى / الاطار تكون العلاقة بينهما غير خاضعة لأية قيود من أي نوع لأن (كلوديا) فتاة اوربية متحررة على قدر من الجمال والرفاهية، وتتولى الرواية هنا عرض مشاهد العشق والمتع الحسية التي يحصل عليها (سامر) : ((**مأخوذاً بالغواية تجذبني كلوديا إلى مخملها، إلى الشبكة الناعمة الملساء الحارة، تقبض عليّ بذلك الشيء النافر والشرس والحيواني الذي فيها، فأحتويها في هذا الأتون الحارق الذي هو شغفي وشبقي، روحي الظامئة الصارخة في البرية الحارة والمتطلبة، فأحس للمرة الأولى بأننا معاً في فاتحة نشيد باهر، يهيّج مياه الأبيض المتوسط**))[3] ، لكنه وعلى الرغم من هذا العالم المتاح الحر غير المقيد لا يستطيع ان يتماهى وأن ينصهر فيه ، إذ تبقى ذكريات حبه الاول لـ (حنان) تلح عليه وهو ما ستعرضه القصة الثانية التي ستتولى مهمة إظهار ماوراء السرد، حيث يفصّل في تعرفه على (حنان) وعلاقته بها ومن ثم فاجعة موتها المأساوي لأصابتها بـ(السرطان) الذي كان بسبب اليورانيوم المنضب الذي استعملته الولايات المتحدة الامريكية في حرب الخليج الثانية التي خاضتها ضد العراق، حيث تشكل تفاصيل تلك العلاقة

---

[1] . غسق الكراكي : ١٧٠_١٧١ .

[2] . م . ن : ١٧٢ .

[3] . ترنيمة امرأة.. شفق البحر : ١٣ .

ومحاذيرها وطبيعة الفتاة المتحفظة القادمة من (الديوانية) وملابسات محاصرة الحب من قبل المجتمع والسلطة المادة الأساسية للقصة الثانية ((**أعانقها فيتهيأ لي أنها تبكي، لا أحاول أن أتأكد، ولا أنطق بكلمة، ويوغل بي الخيال بعيداً، أتخيل خلايا السرطان وهي تمتد بسلامياتها الأخطبوطية في جسدها، تسعى كي تصل إلى مركز الحياة فيها، تغدو الصورة أمام ناظري مهولة فأحلم بشعاع مضاد، ينبث من هناك، من مركز الحياة عينه، يأتي على خلايا الموت، يلاشيها حتى يدرك الأصل البغيض، الجرثومة المصنوعة بحذاقة البشر فيقضي عليها، فتخرج حنان إذ ذاك من بين ذراعي من غير سوء... معافى مثل عندليب الفجر. كم كان دقيقاً وبارعاً ذلك الطيار وهو يرسل صاروخه؟ ينفجر الصاروخ في مكان ما.. يدمِّر أو لا يدمِّر. يقتل ربما، وفي الوقت نفسه يبعث شيئاً عجيباً ضد حنان**))[1]، لقد تخلل حضور (حنان) في القصة الثانية مقاطع كثيرة الى جانب كون الروائي خصص فصلاً كاملاً للإفاضة في تفاصيل العلاقة يمتد على اربعين صفحة[2]، ناهيك عن المقاطع الكثيرة التي شهدت حضور (كلوديا) وشخصيات نسائية اخرى مما يدل على محورية عالم المرأة كونه قضية مهمة من قضايا ماوراء السرد في الرواية .

ويقابل الروائي بين قصة الحب التي نشأت بين (سامر) و(حنان) وبين حب شاب وفتاة امريكيين (مايكل ونيكول) تعرف عليهما في ايطاليا ، أي انهما كانا حاضرين في القصة الاطار حيث يظهر الروائي أنهما يعيشان حياتهما بصورة طبيعية فيسافران ويستمتعان بالحب ولزيادة المفارقة التي يصنعها الروائي فأنه يجعل (مايكل) يعمل طياراً في حرب الخليج الثانية وربما يكون هو من سدد الصاروخ الذي يحتوي اليورانيوم المنضب[3] ، وهنا نرى الروائي يجعل فشل قصة حب (سامر وحنان) يعود الى ظروف خارجية تتمثل في الحروب وسياسات الدول التي تنتهي بخلق ضحايا من العشاق وهذا الأمر يختلف عن الرواية الاولى التي ارجعت سبب الحب الى وجداني نفسي واقتصادي طبقي.

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) تحتل المرأة وعالمها مركزاً محورياً منذ بدايتها حيث يظهر ولع ابطال القصة الثانية بالمرأة فيرد قول (محمود المرزوق) ((**النساء صانعات المسرّة، وإلاّ مِن غير النساء، ماذا كنّا ... والعالم بلا جنس حواء، لما كانت ثمة حضارة وثقافة وشعر ورواية وفنون رسم ونحت وغناء**

---

[1] . ترنيمة امرأة.. شفق البحر : ٨٠_٨١ .

[2] . ينظر: م . ن : ٦١_ ١٠١ .

[3] . ينظر: م . ن : ١٠٠_ ١٠٣ .

ورقص وأوبرا، وحتى علم وتكنلوجيا))[1]، ثم تفصح القصة الثانية عن وجود اربع نساء في حياة (محمود المرزوق) اثنتان في (ديالى) واخريان في أوربا ، مثلت الاولى حبه الأول وقد حاول ان يخرج المرأة فيه عن قيود مجتمعها المحلي ويعيش معها حياةً حرةً من دون ارتباط ، وهذا مما لا يبيحه مجتمعه المحلي **((أقنعها أن الزواج الآن سيجعل حياتهما رتيبة ولا معنى لها... لم يكن يؤمن بالزواج يريدها علاقة حرة... أما هي فقد آمنت به... وحدثت المشكلة الأولى يوم رآهما أحد أقربائها في سينما روكسي ببغداد يشاهدان فيلماً مصرياً... ذهب إلى والدها في مكتبه وطلب يدها.. ذهب وحده.. المحامي النابه المحنك المرشح السابق للوزارة نظر إليه شزراً وقال:" وأين أهلك تأتيني لتخطب ابنتي وحدك.. هنا في مكان عملي.. أمخبول أنت؟" قال متعلثماً أو أنه افتعل التعلثم :"ياعمي، أنت على حق.. بي شيء من الخبل صحيح... سأقول لك بصراحة لماذا جئت وحدي ... لأني لا أثق بقدرتهم على إقناعك.. أخشى أن يتلفظ أحدهم بكلمة فجّة من غير أن يقصد، فقط لأنه غبي، فتركلنا إلى الشارع"))**[2] وتنتهي علاقته بتلك المرأة عند هذا الحد ويطوي السرد ذكرها ، لتبدأ الغربة ويتعرف على نساء من نوع آخر اولهما (نتاشا) : **((روسية بيضاء كلّفوا والدها، في الخمسينيات بمهام حزبية واستخباراتية في تشيكسلوفاكيا، وبعد ربيع براغ ١٩٦٨ اختفى الوالد تماماً عن الأنظار بتهمة مطبوخة؛ التحريضية والتآمر.. وكتحصيل حاصل صارت هي عنصراً مشكوكاً بولائه))**[3]، وتختفي (ناتاشا) بعد ذلك ليكتشف لاحقاً **((أنهم عذبوها واغتصبوها، ثم ماتت، لا أدري كيف.. نتيجة التعذيب، أم أنهم أطلقوا الرصاص على رأسها))**[4]، ثم تأتي (جانيت) الفرنسية التي تركها بسبب تعلقه بذكرى (ناتاشا) **((ربما لا تكون الكلمات وافية بالغرض حين تريد وصف امرأة تركتها منذ سنوات، هربت منها، ولم أترك حتى رسالة، خشيت ألا أكون صادقاً ولم أفكر كم جرحتها، قصة قديمة، هي جرح آخر))**[5]، ثم تأتي المرأة الاخيرة التي عرفها اثناء ملابسات مقتله وهي (رباب) التي يرى أنها اتت في خريف العمر الذي لم يعد فيه مجال للحب والعلاقات النسائية **((ها هي رباب تطرق عليّ الباب، ليس أي باب.. بل الباب الريّان، نضحتُ في ستين سنة كل ما هو ريّان فيّ، ماذا تنتظرين من جسدي الشائخ هذا؟ قالت :"جئت لأُخرج الشاب**

---

[1] . مقتل بائع الكتب : ٣٠ .

[2] . م . ن : ٩١ _٩٢ .

[3] . م . ن : ١٣٠ .

[4] . م . ن : ١٣٩ .

[5] . م . ن : ١٥٢ .

المحبوس فيك، بركان الرواء، أنت الشاب الذي لا يشيخ أبداً".. قلت: "أي شيطان حقير خدعك، وأرسلك إليّ في موسم الموت هذا؟". قالت: "بل هو الرحمن"... قلت في سرّي؛ انظروا ماذا ارسل لي رفيقي العجوز العظيم الطيب القابع في السماوات العلا؟... أية غزالة كالمعجزة، رشيقة رامحة تختبئ تحت جبّتها الكالحة اللون))[1] .

ومن خلال النصوص السابقة نجد ان العلاقة القريبة مع النساء كانت مع نساء اربع فرّقَ الحاجز الطبقي بالأولى وخربت السياسة علاقته بالثانية (ناتاشا) ، وخرب الحاجز النفسي الذي تركته (ناتاشا) في قلبه علاقته مع (جانيت) ، لتأتي الرابعة في زمن الذبول والكبر، لقد احتلت تفاصيل العلاقة بالمرأة مساحة كبيرة في الرواية وفي القصة الثانية على وجه التحديد وكانت نتيجة دخول (محمود المرزوق) الى عالم المرأة مليئةً بالخيبات فهو لم يستطع التكيف مع عالم المرأة بسبب مافرضته الظروف القاهرة عليه وكأنه يقدم هنا رؤية مفادها أن الحب لا يمكن أن يزهر ويتطور الا في بيئة طبيعية وأن علاقته بالمرأة ستكون محاصرة على الدوام بظروف قاهرة .

وفي رواية (فسحة للجنون) ترتكز الرواية في قصتها الثانية / ماوراء السرد على علاقة حب بين (عامر) الطالب الجامعي و(نهلة) وفي أثنائها تعتقله السلطات وتمارس بحقه مختلف صور التعذيب الذي ينتهي بفقدانه عقله وتحويله الى مستشفى الأمراض العقلية في الشماعية ((**عامر ليس شيوعياً، لم ينتم قط، لديه خليط من أفكار ماركسية ووجودية وعبثية، ودائماً يقول إنه فنان، وعليه أن يكون مستقلاً وحرّاً** ، "**هذا ما لا يفهمه رجال الأمن، أعتقد أن صاحبكِ ضحيّة وشاية حقيرة من أحد أولئك الفاشلين، فهو فنان موهوب، وهناك من يحسده**"، "**إلى درجة أن يلقوه في الجحيم**" ، "**أجل، فنصف الناس في هذا البلد مخبرون، ونصفهم الثاني خائفون، ثم لا يكفي أن يكون المرء شيوعياً ليعتقلوه، فهم معاً في جبهة حتى وإن كانت شكلية ، تخميني مثلما أخبرتكِ أنه ثرثر بكلام ضد السلطة وهناك من سمعه ووشى به، أو استغفله وسجّل له كاسيتاً**"))[2]، ومن الحوار السابق الدائر بين (نهلة) وصديقتها (اريج) تتبين نهاية قصة الحب فكان الاعتقال الذي انتهى بـ (عامر) الى الجنون وظهور شخصية (حكو)، لقد تولت القصة الثانية في ماوراء السرد الكشف عن جوانب كثيرة في علاقة (حكو) بالمرأة ووجهت اصابع الاتهام الى السلطة السياسية التي وقفت حائلاً بوجه الحب وخربت علاقة بطل ماوراء السرد بالمرأة ،

---

[1] . مقتل بائع الكتب : ٧٣ .

[2] . فسحة للجنون : ١١٨_١١٩.

وبعد سلسلة طويلة من البحث والمطاردة تتمكن (نهلة) من الوصول الى (عامر) ليجري الحوار الآتي بينهما ((**"عامر، ماذا جرى لك؟ ألم تعرفني؟ أنا نهلة" ، "نهلة النخلة، انظري إلى النخلة، قطعوا رأسها، رأسكِ في مكانه"، لمّا أبانت نهلة عن وجهها ارتسم على محيّا حكمت تعبير غريب، تكشيرة يمكن أن تكون أي شيء سوى أنها تظنَّها ابتسامة، شهقت وقالت :"يا الله.. ماذا فعلوا بك؟ السفلة"، رمشت عيناه ولم يقل شيئاً، قالت: "انظر في عيوني.. انظر وحاول أن تتذكّر"، "عيونك، كميلة، عيونك"، "عامر ألا تذكر، كنت ترسمني، كنا نخرج سوياً، كنت تخابرني كل يوم" ، "أنا حكمت، عامر راح، يخابرك الجني" ... وبحركة سريعة استدار واقفاً فتناهب الشارعُ خطواته، قامت نهلة وراحت تراقبه ... ولم تشعر إلا والدموع تبلّل وجهها مرّة أخرى**))[1]، والذي يهمنا في هذه المقاطع هو نهاية قصة الحب وسبب عدم اكتمالها، اما مشاهد الأحداث وطبيعة العلاقة التي جمعت بينهما فهي اكثر من ان تحصى وقد جمعتها القصة الثانية التي فسرت سبب جنون (حكو) وعادت الى الشخصية الاصلية (عامر) وابرزت تفاصيل قصة الحب واللقاءات المتكررة والنهاية المأساوية لها .

وتتخلل علاقات الحب والعشق جزءاً كبيراً من رواية (لما تحطمت الجرة) وتحضر المرأة بأشكالها المختلفة في الرواية كالمرأة الحبيبة والمرأة الخاطئة، وعلى الرغم من تصريح (باسم) بحبه الجارف وشغفه بعالم المرأة والتي تبرز بمحاورته مع (امينة) ((**"تعرّفتَ على نساء، ونساء.. ذات مرّة قرأت في أوراقك وأنت بعد في الثانوية؛ العالم امرأة، أو هي؛ الحياة امرأة" ، "أحببت، قبل سنوات، واحدة أوكرانية.. امرأة كل مافيها يشعّ"**))[2]، إلا أن قصة الحب المركزية التي يظهرها ماوراء السرد كانت بين (باسم) و(لينا) التي تظهر عبر تداعيات الذاكرة حيث تبدوا (لينا) ((**مسيحية، أرمينية، عاندت أمها وأصرت على البقاء ببغداد يوم فكّرت الأم بالهجرة ... أسرّت لي أنها باقية من أجلي، قلتُ لها اذهبي، أنا امرؤ لا يُعوّل عليه**))[3]، وعلى الرغم من شغفه بـ (لينا) و(الفتاة الاوكرانية) و(الفتاة المغربية) إلا أنه لم يفلح بالاستمرار مع أية واحدة منهن بسبب غرابة اطواره ومفهومه للحب[4]، وهذا العالم المشوش الذي يقدمه ماوراء السرد يقابل العلاقات النفعية في القصة الاولى / الإطار حيث تظهر العلاقة المحرمة بين زوج اخته (الشيخ رفعت) وزوجة اخيه (عاتكة) وهي علاقة قائمة على الجنس والغريزة ((**كانت خارجة من الحمّام، وكان**

---

[1] . فسحة للجنون : ٢٥٩_٢٦١.

[2] . لما تحطمت الجرة : ٥١ .

[3] . م . ن : ٩٤.

[4] . ينظر: م . ن : ١١٧.

يهمُّ بالدخول إليه، وقفا في الممر الخالي، هو لا يهتم، هي تتلفتّ بوجل، قالت هامسةً: "لاشيء يردعك" ، "أقدِّر ما لديكِ" ، "مجنون، مختل" ، "لا أستطيع نسيان طعم تلك المرّة، كنتِ هائلة" ، "عندك امرأتك، ما لها؟ ألا تشبعك؟" ، "لستُ من نوع الرجال الذين يكتفون بامرأة واحدة، وأعرف أنكِ مثلي"))[1]، وتكون النتيجة في الرواية أن هناك علاقتين الاولى تحدث في القصة الإطار بين (عاتكة) و(الشيخ رفعت) اساسها الجنس والمتعة ، وثانيهما : تحدث في ماوراء السرد للقصة الثانية قائمة على مجهولية الحب وعدم معرفة كنهه .

وتكاد تكون قضية الحب هي جوهر الرواية في (القطار الى منزل هانا) إذ تبدأ أحداث القصة الإطار مع (رمزي) الذي يسافر الى (لندن) للعلاج عام ٢٠٠٥م وتكون القضية التي تشغل باله هي العثور على (هانا) ابنة (ديفيد) عالم الآثار الذي تعرف عليه عام ١٩٦٦م عندما كان ينقب في آثار (الحنية) واقام وقتها علاقة حميمة مع ابنته (هانا) وقد شكلت تلك اللحظة محطة فارقة في حياته لا يستطيع نسيانها على الرغم من زواجه بـ (سارة) وانجابه لعدة اولاد وهنا تبدأ القصة الثانية لماوراء السرد وهي تشرح وتعلل وتستفيض في التفاصيل التي ذكرتها القصة الأولى بصورة مجملة **((نزوة المستر ديفيد في أن أكون معه وزوجته جاكلين في استقبال العاشقين، إذ ما شأني أنا بهما... فكرت أنه ربما كان يريد من وجودي تجنب أمرٍ ما، سخيف ومحرج مع صديق ابنته، لا يريده أن يحدث، وقطعاً لم يخطر على باله أن يفضي هذا اللقاء العابر إلى انعطاف حاد في عواطفي وطريقة تفكيري وحياتي))**[2].

و(رمزي) يعلم جيداً أن قصة الحب الحالمة تلك لا يمكن ان تنتهي الى شيء معين، او أنها شبه مستحيلة مع الظروف التي تحيطها، ولكنه يصور حالة الحب تلك بكونها وسيلة للحياة او الوسيلة الوحيدة التي يستطيع أن يواجه بها سأم الحياة وضجرها **((أفكِّر أحياناً أن تعلقي الحالم الطويل بهانا أنقذني نوعاً ما من احتمالات الكآبة واليأس والجنون وحال بيني وبين الانتحار، كانت هانا بطريقة ما رقية سحرية، ترياقاً، وسيلة نفسية دفاعية، قوة توازن يمكن الاستعانة بها في أي وقت بقدرة المخيّلة))**[3] ، وهكذا تتحول (هانا) الى حلم مرافق له في جميع لحظات حياته وتصل الى درجة إشغال تفكيره بصورة مستمرة ، وعبر هذه الفعالية الماوراء سردية تتضح ابعاد قصة الحب والغرام والافتتان من قبل (رمزي)

---

[1] . لما تحطمت الجرة : ١٤٢ .

[2]. القطار الى منزل هانا : ٣٠_٣١.

[3]. م . ن : ٣٦ .

مثل : ((**عيونها في النافذة، وعيوني على الانحناءة البيضاء الصافية لصفحة وجهها، يضيء زغبَها الذهبيِّ الناعمَ وهجُ المصباح فوقنا فامتلأ بالأسى، وأعرف أنها الساعة التي ستعلق في فضائي أبداً غيمةً من حنين**))[1]، ويتكشف من خلال ماوراء السرد أنه لا يبحث عن علاقة جسدية عابرة بل عن لحظة حب عاشها في شبابه وبقيت عالقة في ذاكرته ، وهنا يأتي توضيح ماوراء السرد لخصوصية الحب واختلاف مفهومه لدى الراوي ((**أحببت سارة، ولم يحررني حبها من ولهي بهانا، خنتها مرات ومرات، وحرصت ألا تعرف وألا تشك أبداً، وكنت أشعر بالأسف، وبتأنيب ضمير كلما انتهيت من علاقتي الشهوانية بإحداهن، كان كل ما أردته من الأخريات هو الجنس، بلا متعلقات عاطفية من أيِّ نوع**))[2]، وهكذا يدور ماوراء السرد جميعه على موضوع الحب الضائع في مرحلة شبابه واختلاف النظرة إليه بين الثقافات ، ففي الوقت الذي يشكل الحب حدثاً مركزياً يسهم في تغيير حياة (رمزي) جذرياً ويجعله يبحث عن حبيبته ويلاحقها الى (لندن) يكون الأمر لدى (هانا) حادثة طبيعية عابرة لا تكاد تذكرها أصلاً .

وفي رواية (ظلال جسد.. ضفاف الرغبة) تتبنى حبكة الرواية على اللغز لغز المرأة التي تتبدل اسماؤها ويتبدل عشاقها في كل مرة ويتولى الراوي (علاء البابلي) مهمة البحث عن هذه التفاصيل والاسماء ليكشف ماوراء السرد في النهاية أن العشاق يموتون واحداً بعد الآخر، ونلاحظ ان الروائي هنا يعكس الصورة المألوفة للرجل المتعدد العشيقات بالمرأة المتعددة العشاق أي أنه يكسر صورة الرجل الذي كان يحتكر هذه الصفة، وتعبر عن ذلك إحدى شخصيات الرواية (نرمين): ((**أتعرف أنا أحسد هذه البنت لأنها موضع اهتمام غير طبيعي من قبل أشخاص ليسوا عاديين، أستاذ جامعي، تاجر، محام، فيلسوفة حياة والتي هي أنا، والله أعلم كم رجلاً آخر، وكم امرأة أخرى**))[3]، أما مسألة الارتباط بالرجل كما تراها (رواء العطار) فهي تتجاوز الارتباط الأسري التقليدي لأنها تريد أن تحقق مفهوم حرية المرأة بمعناها الأوسع ، وهذا يتخطى قوانين المجتمع ونظام الأسرة ونحن نستنتج هذه النظرة من خلال قراءة القصص الثانوية الأخرى التي يقدمها ماوراء السرد في الرواية فهي جميعها تؤكد على مركزية (رواء) في الرواية وكون قضية الحب والعلاقة مع الرجل هي الهم الأكبر للشخصية، فما وراء السرد يريد أن يقدم احتمال التفكير المختلف الذي يقوم من وجهة نظر المرأة ، في الوقت الذي يكسر وجهة النظر التي

---

[1]. القطار الى منزل هانا : ٥٢ .

[2]. م . ن : ٥٥ .

[3] . ظلال جسد .. ضفاف الرغبة : ٩٥ .

يقدمها الرجل وحده في رؤيته للحب فهي تقول لـ (ابو مثنى) ((**أريد أن أحرِّرك من نفسك، من هذه الحياة السخيفة المملّة التي تحياها ... قلت بنبرة ضعيفة: "ماذا تريدين مني؟"، لا أدري إن كان سؤالي غبياً لكنها كانت مستعدة للإجابة . كما لو أنه سؤال توقعته: "ربما هو الشيء نفسه الذي تريده أنت مني، أريدك بكليتك، جسدك وروحك وعقلك وتاريخك وحاضرك ومستقبلك**))[1]، واستمراراً لرغبة (رواء العطار) التي ستتخذ اسم (نهى) في قصتها مع (أبي مثنى) تحاول رفض مؤسسة الزواج وتصر على ممارسة حياتها بلا قيود مهما كانت : ((**كنت حانقاً فصحت بها:" اللعنة يانهى، تزوّجيني ويكون كل شيء على ما يرام" ، "لا لن يكون، فحياتك الأسرية ستكون في خطر، سأقول لك ما حقيقة معاناتك، أنت ترغب في جسدي، وتخاف الله وعائلتك، من أجل الله تبحث عن الحل الشرعي، ولكن كيف السبيل لإقناع عائلتك، لا طريق غير خراب البيت وأنا لا أريد خراب بيتك، ولا أريد أن أرتبط بك حتى الموت، دعنا لا نفكر بأي شيء، ولا حتى بالمستقبل.. ألسنا نحن الاثنين نعيش ساعات حلوة هي التي جئنا من أجلها فلماذا تريد إفسادها؟**))[2] لقد اظهر لنا ماوراء السرد ابعاداً عديدة لشخصية (رواء) وأوضح أنها تتعدى بعشاقها الى مرحلة جديدة هي محاولة تخلص المرأة من إلزامات النظام الأبوي وخضوعها لمؤسسة الزواج الشرعي المقبول اجتماعياً فالشخصية هنا تسعى لامتلاك حريتها كاملة بلا وصاية وهذه قضية في غاية الاهمية تحاول الرواية الاقتراب منها وكشف جوانبها المختلفة .

ثانياً: سؤال البوح والكتابة

تناط عملية صعوبات الكتابة في ماوراء السردية بالراوي الذي يبين مراحل الكتابة وولادة الفكرة وصيرورتها فضلاً عن رصد مراحل تطورها المختلفة، وتنقسم صعوبات العمل الكتابي على صعوبات تقانية وأخرى فكرية تتعلق باتساق العمل ومراحل ولادته وأبرز المحطات التي يقف عندها ، ومن الطبيعي ان يكون هناك نوع من الصعوبات الخاصة لكل رواية، حيث يتولى الراوي الكشف عنها وكنا في مبحث سابق قد تعرضنا الى الراوي وتجلياته في القصة الثانية وأشرنا الى طبيعة حضوره وفي هذا الموضع نتناول ابرز القضايا التي أرقت الروائي أثناء كتابته بوصفها تمثل قضايا هي محط اعتبار ماوراء السرد .

---

[1] . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة: ١٢٢.

[2] . م . ن : ١٢٦.

لقد تضاربت الآراء واختلفت حول نتاج الكتاب واتجاهات الكتابة لديهم ، والسرد بطبيعة الحال يقدم العالم الداخلي والنفسي للكاتب حيث يقدم محتوى وعيه ، لأن وعي كل شخصية يرتد الى مصدره الاصلي وهو وعي الكاتب الذي يقدمه عن طريق شخصية تعاني من عقد ما او تتساءل وتفكر ، ومن خلال ذلك تحلل أفكار الشخصية ، فالرواية في هذا الجانب تتجه اتجاهاً رومانسياً يعكس الجانب الوجداني والباطني للمؤلف من خلال الشخصيات[١]، والكتابة ((هي عملية التفكير وجوهره هي الواسطة الممكنة لنقل الأفكار))[٢]، فالكاتب كما يقول جان بول سارتر ((يتوجه الى قارئ خاص لموقف محدد وهو يتحدث عن الحرية بمعناها التجريدي لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين الحرية في معناها الانساني ، فالأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له))[٣]، ويزعم موريس بلانشو ((أن من يكتب عملاً ما لا يملك قياد ما يفعل وأنه يفلت من يديه. وهذا يعني أنه كمؤلف ينسحب وبدون أن يعلم بذلك ، وعدم علمه يجعله يصرّ على الاعتقاد بأنه صاحب العمل ومؤلفه، وإن ما يحصل أثناء الكتابة وخاصة داخل الكتابة السردية هو أن دور المؤلف كذاتٍ يُزاح جانباً، يلغي وينمحي. والذات التي تكتب تتحوّل إلى ذات مكتوبة أي لا تكون ذاتاً))[٤].

ويطرح الروائيون سؤال الكتابة في كل مناسبة ليصلوا الى تحقق ذواتهم لأنهم يعتقدون بأن تخليد الكاتب يكون من خلال نصه الابداعي[٥]، وقد مثلت روايات ماوراء السرد قفزة نوعية فكتبت بنضج فني وانطوت على العديد من الاشكاليات حيث يندفع الكاتب الى التساؤل والتشكيك لتغاير الكتابة السائدة[٦]، واستندت كثير من الروايات الى استعراض تجارب الكاتب وصراعه مع الذات والموضوع والكتابة وذلك في قالب سردي نرجسي يركز فيه الكاتب على ذاته المهووسة بشهوة الإبداع وحرقته ، مع رصد شهاداته الإبداعية كتابة وإبداعاً وتنظيراً ونقداً وسعيه الى استحضار طقوس الكتابة وتعداد فضاءاتها وكيفياتها

---

[١] . ينظر : أدب الجسد بين الفن الإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، د. عبد العاطي كيوان، مركز الصفارة العربية، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣م : ٣٣ .

[٢] . الإبداع في الكتابة والرواية ، عبد الكريم الجبوري ، دار الطليعة الجديدة ، دمشق، ط١ ، ٢٠٠٣ : ٦٥ .

[٣] . ما الأدب ،جان بول سارتر، ت: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة، د.ط ، د.ت : ٧٩.

[٤] . المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر : ٥٩_٦٠ .

[٥] . ينظر : الميتاقص في الرواية العربية : ١٠٧ .

[٦] . ينظر : عوالم الميتاقص في الرواية العربية الحديثة : ٣٢ .

وتقاناتها الفنية والجمالية والتخييلية[١]، و((مما لاشك فيه ان الكاتب عندما يكتب فهو يكتب لنفسه أولاً ، ثم يكتب للمتلقي ثانياً فالنتاج الأدبي ذاتي وموضوعي في الوقت نفسه فهو ذاتي لأنه أدب الذات المبدعة والموضوعي هو ذاتي ايضاً لأنه يخرج من ذات مبدعة انفعلت وتأثرت به ليتعدى الى مجتمع كامل فيصوره بشكل فني))[٢].

والكتابة عند الروائي تنمو وترتقي بالأحداث داخل النص الروائي لترضي المبدع ولترضي القارئ ليستطيع ان يتحسس طاقة الكلمة عبر سلسلة الكلمات من المترادفات[٣]، فالمؤلف من خلال الكتابة يعبر عن الذات فيطرح افكاره بقوة من خلال اليوميات والخطابات والوثائق لتتشكل صورة الذات من خلال الرؤيا والذكاء وموهبة المبدع ليتجاوز الثغرات وليحمل في طيات النص الروائي افكاراً عميقة[٤]، والكاتب والكاتب يوظف ما وراء السرد ليطرح افكاره والتساؤلات التي تدور في ذهنه فيستحضر بعض القضايا الاجتماعية والفكرية والسياسية ليعالجها ويقدم مواقفه النقدية باعتبارها قضايا تهم المجتمع[٥] .

ومن ابرز القضايا الفكرية التي شغلت ماوراء السرد في رواية (غسق الكراكي) هو التساؤل عن جدوى الكتابة فيتساءل الراوي (محمد) عن الهدف الذي كان (كمال) يبغي الوصول إليه ((**عمّ كان يتحدث؟، لِمَ هذه المراوغة؟، لمن كتبت هذه الأوراق أصلاً؟، هل كتبها ليتخلّص من أعباء خواطر وأفكار كانت ترهقه؟، أتراه كتبها في ساعة سكر منفلت، أو تحت تأثير صدمة ما؟، أو أنه أراد البوح دفعة واحدة عن كل ما يغلّه، ويضغط عليه، ويحرقه في الأعماق؟**))[٦]، ثم يربط الراوي بين حلم (كمال) (كمال) بكتابة رواية وبين قضية الخلود ومراوغة الموت ((**لِمَ حلم كمال بالرواية؟ لِمَ أحلم بها أنا أيضاً؟ أترانا نعدّها الذاكرة التي تراوغ الموت؟ إلى أي مدى يمكن الوثوق بالذاكرة؟ إلى أي حدٍّ يمكن المضي**

---

[١] . ينظر : الميتاسرد في النقد الروائي المغاربي أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية لجميل حمداوي أنموذجاً، منى مسعي ، جامعة باجي مختار، مجلة أبوليوس، العدد الثامن جانفي، ٢٠١٨م : ١٤٤ .

[٢] . أدب الجسد بين الفن الإسفاف (دراسة في السرد النسائي): ٣٢_٣٣ .

[٣] . ينظر : أدوات النص ، محمد تحريشي، منشورات اتحاد الكتاب ، العرب ، دمشق، د . ط ، ٢٠٠٠ : ١١٢ .

[٤] . الأنثى تبوح بسيرتها إشكالية البوح وأنماطه في كتابة السيرة الذاتية النسائية، د. عبد الله حبيب كاظم ، سالم جمعه كاظم، كلية التربية، جامعة القادسية ، مجلة القادسية للعلوم الانسانية ، المجلد الخامس عشر، العدد ١ ، ٢٠١٢م : ٣٣ .

[٥] . ينظر : التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية السيد حافظ نموذجاً، د. نجاة صادق الجشعمي ، د. ط، ط، د. ت : ٦٤ .

[٦] . غسق الكراكي : ٧٢.

مع ذاكرة لها التباساتها، في اختراع حكاية، حكاية تصلح متناً لرواية مؤجلة؟، يبعث الأسى بالذاكرة، وينكّل بها الخوف، لكن فكرة الموت وحدها تحفّزها لتترمم))[١] ، ثم يأتي جواب الراوي في الصفحة الاخيرة من الرواية ليبين الهدف الحقيقي الذي سعى إليه (كمال) من خلال وضعه الخطوط العامة لروايته فيقول: **((وأنا أعرض حكاية كمال مع هذا العالم أجدني إزاء الأسئلة الوجودية الصارخة ؛ أسئلة الذات، والحياة، والحرية، والآخرين، والغربة، والمصير، والموت))**[٢].

أما القضايا التقانية التي أثارها (الراوي) وهو يكتب القصة الثانية / قصة ماوراء السرد فقد أجملها بعدة موضوعات ابرزها أنه كان ينشد الوصول الى الواقعية فهو لا يريد اسباغ الهالة الأسطورية على (كمال) **((كمال كان إنساناً بالمعنى الحرفي لكلمة إنسان ، كان ذكياً ومثقفاً وشجاعاً، أي أنه لم يكن عاديّاً حتى في الطريقة التي اختارها لاستشهاده وأنت تتذكّر تلك الجرأة الأبدية التي طبعت حياته، ولكن لا ترسم له صورة مضللة.. صورة رجل خارق جاء بالمعجزات))**[٣]، وهو يسعى لوضع شخصية (كمال) الحقيقية في قالب قصصي كما يصرح بذلك[٤] ولكنه يجد صعوبة في نقل شخصية عانت كثيراً من ازمات واقعها الى الاطار القصص التخييلي[٥]، ثم يذكر انه لم يدع الوثائق والمذكرات التي تشكل العناصر الأساسية لما وراء السرد من دون ان تدخل لأن ذلك سيظهر خللاً في الرواية **((وأنا أؤسس شخصية كمال فكّرت أن يعرض هو جوانب من ذاته من خلال كتاباته (وثائقه) لأتجنب، قدر ما أستطيع، استخدام القناع، لا أستطيع في هذه الحالة، تفادي التشتت الذي ستبدو عليه الرواية من خلال بثٍّ ما ترك في أوراقه، وهي كثيرة، والتي لا تلوح للوهلة الأولى أن ثمة جامعاً يجمعها))**[٦]، ويبين ويبين ان عملية التقديم والتأخير في مفاصل القصة الثانية كانت مقصودة من قبل الراوي لأنه يبغي من وراء ذلك انتاج دلالات معينة **((ناهيك عمّا أمارسه أنا، من انتقاء وتقديم وتأخير في هذا العرض، والذي سيمنح، قطعاً، أفق القراءة دلالات خاصة، ومن يدري، فلربما كان مثل هذا التكنيك ضرورياً**

---

[١] . غسق الكراكي : ٢٢٦.
[٢] . م . ن : ٢٤٥.
[٣] . م . ن : ٣٠.
[٤] . ينظر: م . ن : ٤٠.
[٥] . ينظر: م . ن : ١١.
[٦] . م . ن : ٩٧.

ليتعرف القارئ، مباشرة، على صوته (صوت كمال)))[1]، ونرى مما تقدم أن قضايا الكتابة في صعيديها الفكري والتقاني كان حاضراً لشرح ابعاد قصة ماوراء السرد الثانية ، وهذا جزء مهم من سمات هذا النوع التي تمارس داخل العمل التخييلي نفسه .

وفي رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) تتوزع اهتمامات ماوراء السرد في قضية الكتابة والبوح حول شعور الكاتب أثناء عملية الكتابة والهدف من الكتابة على المستوى الفكري مثلما نلمح حضوراً للجانب التقاني والاهتمام بمنهجية الصنعة الروائية وطرائقها المختلفة ، فبداية يظهر لدى الراوي شعور اللاجدوى من الكتابة وعدم الرغبة في الاستمرار فعندما تساءل (كلوديا) راوي القصة الثانية (سامر) عن كتابة الرواية يجيبها **((أحسني خاوياً، ولا رغبة لي في شيء.. في أي شيء))**[2]، ومثلما يصف (سامر) وهو يشرع بكتابة روايته التي هي العنصر المهم في ماوراء السرد الذي صرح عنه الراوي فأنه يضع عدة أهداف للكتابة الروائية اولها: ان الكتابة لديه تعادل الحياة ولكي يتمكن من اثبات قدرته على الاستمرار في العيش عن طريقها **((إن في جعبتي قدراً هائلاً من الحكايات.. حكايات لا تنتهي، وأنا أحكي لك لأثبت بأنني مازلت أتذكر، أي أنني مازلت أعيش. كانت شهرزاد تحكي لتدرأ الموت، فتلك الحكايات كلها ما كانت سوى مناورة ضد الموت))**[3]، وثانيها: أن عملية الحكي تطرد الخوف من داخله وتساعده في الحفاظ على توازنه النفسي وتفضي به الى الراحة وهو يسرد مشهداً من فيلم قديم ملخصه أن عصابة من الاشقياء تلاحق رجلاً فيه ويصف ذلك الرجل بأنه **((كان خائفاً، بل مرعوباً لأن مطارديه يرومون قتله، ولا شيء آخر، ولكي يستعيد توازنه راح يحكي لنفسه قصة كان قد سمعها من أمه عندما كان طفلاً، كان الجسر بينه وبين الخلاص هو حكاية أمه القديمة))**[4]، أما الهدف الثالث الذي يريده من فعل الكتابة فهو التخلص من عبء الذاكرة الطافحة بكل شيء ، والتي جعلته في موقف صعب في الاختيار بين محتوياتها[5]**((كأنني جئت لأتحرى، كأنني جئت لأكشف وأكشف. وقطعاً أنا ملغوم بأسئلة لا تعد. تتناسل وتفرض سطوتها. تحيّر وتربك، لكن ما ستعجبين له هو أنني، في نهاية المطاف، ربما**

---

[1]. غسق الكراكي : ٩٧ .

[2]. ترنيمة امرأة.. شفق البحر : ٢١ .

[3]. م . ن : ٣٢.

[4]. م . ن : ٣٣.

[5]. ينظر: م . ن : ٤٧ .

أبغي النسيان. أن أدخل ذاكرة الورق والحاسوب))[١]، وفي النهاية فنجد الهدف الذي يكتب من أجله الرواية هو البحث عن حرية الانسان وكرامته أما مدة كتابتها فلن يحدده له وقت معين **((كتب الغرب روايته، وقد يكون انتهى منها، ولهذا يتحدث هنا بعضهم عن موت الرواية، إلاّ أننا هناك، مازلنا نكتب روايتنا، روايتنا الشائكة والمتشعبة والمتسائلة والباحثة عن الإنسان وحريته وكرامته، وربما لن ننتهي منها حتى وقت طويل))**[٢] وهو في الوقت نفسه يشكك بالذاكرة وقدرتها على استحضار كل تفاصيل المعاناة التي مرت بها الشخصية وفي قدرة اللغة على الاحاطة بما في ذاكرته الموجعة[٣]، ويرى ان محتوى الذاكرة واشتاتها المتنوعة هي التي تشكل (البوح) لديه :**((ذاكرتي كما لو أنها تتفكك، ألملم نتفها، بعضها إلى بعض لأصنع ترنيمة متحشرجة، أو شبه هذيان))**[٤] .

وإذ كان ما سبق هو ابرز الهموم الفكرية التي شغلت قضية الكتابة وغايتها في ماوراء السرد وهو موضوع لا يختلف كثيراً عما عرضته الرواية الأولى وسيستمر الروائي في طرحه خلال اعماله الروائية القادمة ، فسنراه يكرر نفس القضايا التي ناقشها في الرواية الاولى حول القضايا التقانية عند كتابة الرواية ومن ابرزها العلاقة بين الحقيقة والخيال والحدود الفاصلة بينهما فيرى انهما متلازمان فلا واقعي محض ولا خيالي محض **((اسمعي كلوديا، أنا بصدد تأليف رواية، والرواية كما تعلمين عمل تخييل، لذا فإن من حقي أن أصور شخصياتي بالشكل الذي أشاء، ولكن يجب أن تعرفي أن الخيال هو مقولة الواقع ايضاً، ومقولة التاريخ، لا شيء ينبع من العدم))**[٥]، ويعرض القضية نفسها من زاوية اخرى تتعلق بالشخصيات الموجودة في العمل الروائي **((مايكل ونيكول شخصيتان في رواية ... إلى أي مدى هما حقيقيان؟ ثم ما الذي أقصد في أن يكون امرؤ ما حقيقياً، ولا سيما داخل الرواية؟ هل أنت ياكلوديا حقيقية؟ هل خالد وشيماء وحنان حقيقيون؟ هل أنا حقيقي؟ هل عليّ أن أؤكد أنني أصدّق هذا كله؟ وإذن، أيشاطرني الرأي قارئي اللبيب والمتعاطف؟ أم أنه يحمل في دخيلته بعض الشك مثلي تماماً))**[٦]، وفي الاطار نفسه يتحدث الراوي (سامر) الذي يتولى عرض قصة ماوراء السرد في الرواية

---

[١] . ترنيمة امرأة.. شفق البحر : ٦٣.
[٢] . م . ن : ١٢٤.
[٣] . ينظر: م . ن : ٥١_٩٠.
[٤] . م . ن : ٤١ .
[٥] . م . ن : ١٠١.
[٦] . م . ن : ١٠٩.

فيرى ان كتابة الرواية هي تجربة مراوغة ((**أعرف أنها تجربة مراوغة، زلقة غير مضمونة النتائج، وأن لحظة التوتر بين الواقع والمتخيل، بين الوجوه وأقنعتها بين مظاهر سلوك الشخصيات، وما تعتمل في دواخلها، ولا سيما اللامرئية، والغايات التي من الصعب تحديدها.. أقول أن لحظة التوتر هذه تودي بي إلى فوضى مغرية، أو تبقيني في وسط الدوامة، طوال الوقت، فكيف لي أن أقع على النظام الخفي الذي أخاله يمسك بحركة الأشياء والوجود في هذه الرواية، ويحكم منطقها في عالم، وفي عصر، يبدوان لا منطقيين؟!**))[١]، ثم يبين أنه لايملك تصوراً عن كيفية كتابة الرواية لكنه يريد الوصول الى لغة مطواعة يرى فيها أنها الجزء الاساسي في عملية الكتابة ((**لا تصوّر واضحاً لدي عمّا سيحدث، وقد افترضت وقائع متخيلة، ما أبغيه عند هذا المفترق لغة مطواعة ذات مرونة عالية، تحملني وأحملها، تسير بي وأسير بها، تتلبسني وأتلبسها، تكونني واكونها، ونكون معاً الرواية**))[٢].

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) تدخل ابعاد جديدة لقضية سؤال البوح والكتابة وأول ما نلاحظه عليها هو اشتراك الراوي (ماجد البغدادي) وبطل قصة ماوراء السرد القصة الثانية (محمود المرزوق) في وضع الاطار العام لهموم الكتابة ونبدأ مع الراوي (ماجد البغدادي) الذي يدعوه الي التأليف ويحدده عبر المغامرة والتوق الى خوضها ((**ليس من أجل المال، أحتاج إلى مغامرة وإنجاز مملوس يبقى في الذاكرة، الكتاب يبقى ألف سنة، ثم بطلي ليس بالرجل النكرة، عاش حياة غير تقليدية**))[٣]، وفي إطار الهم الفكري نفسه تعترض خطيبته (فاتن) على عدم وجود مناخ فكري للقراءة ضمن أجواء الحرب الطائفية التي تجري الرواية ضمن شروطها ((**ومن يقرأ الكتب في هذه الأيام، تذهب إلى مدينة غير آمنة لتؤلف كتاباً عن رجل لا يعرفه أحد، لماذا؟**))[٤].

أما الجانب الثقافي الذي يعرضه الراوي (ماجد البغدادي) فيتخلص بالشروط المطلوبة من قبل الناشر الذي يتدخل في شكل الرواية ومحتواها ، فهو لا يريد من الراوي ان ينبش جذور الاشياء وان لا يذكر اسماء حقيقية خوفاً من التبعات القانونية التي من الممكن أن تلاحقه ، ويقترح عليه أن يذكر الحروف الأولى من الاسماء أو أن يذكر اسماء بديلة ، وهذا يعني انه سيترك امام الراوي مساحة لابأس بها

---

[١] . ترنيمة امرأة .. شفق البحر : ١٦٧.

[٢] . م . ن : ١٥٧.

[٣] . مقتل بائع الكتاب : ٢٢.

[٤] . م . ن : ٢١_٢٢.

للتخييل[١] ، اما القضية الثقافية الأخرى فهي النقاش الذي يدور حول العنوان الذي يريده مؤلفاً من كلمة واحدة فحسب ، ويتناقشان أيضا حول صورة الغلاف التي لها دور في جذب القراء لتفاصيل حياة الشخصية[٢]، وبعد ذلك يأتي اعتراف راوي ماوراء السرد (ماجد البغدادي) بأنه عرض مذكرات (محمود المرزوق) التي عنوانها (كشف حساب) من دون ان يتدخل جذرياً في محتواها سوى بعض التعديلات الطفيفة **((هذه كلماته أعرضها لقرائي من غير أن أجري عليها أي تعديل أو تحريف أو إعادة صياغة سوى ما تقتضي سلامة اللغة، وأخطاؤه اللغوية والنحوية قليلة جداً... إذن بقيت كتاباته كما دوّنها، لكنني حذفت بعض المقاطع والصفحات، لم أحذف أشياء مهمة، ما حذفته لا يغير من فحوى ما كُتِب، ففي سبيل المثال حذفت صفحة كاملة مملوءة بالشتائم، حذفت نصف صفحة كتب فيها (هههههههه) طويلة، حذفت مقطعاً يصف بها رجلاً متنفذاً بعبارات بذيئة، حذفت بعض الأسطر هنا وهناك والتي حسبتها كسراً لسياق السرد والمعنى))**[٣].

أما الجديد المختلف عن الروايتين السابقتين فهو تقيم بطل ماوراء السرد (محمود المرزوق) لهموم الكتابة وتقاناتها وتوليه معظم المهمة بدلاً من الراوي الذي اعتاد الروائي سعد محمد رحيم أن يوكل له المهمة ، وأول ما نلاحظ لدى (محمود المرزوق) هو الهموم الكتابية المختلفة حول المناخ الثقافي للقراءة في محيطه الاجتماعي فهو يقدم تصوراً متشائماً عن مجتمع القراءة فهو لديه محكوم بالغباء ويأتي ذلك عندما تعرض عليه إحدى السيدات شراء مكتبة زوجها المتوفى وضمها الى القبو الذي يستعمله (المرزوق) كمكتبة لبيع الكتب فيقول لها : **((لا مكان في هذا القبر لكتب زوجك سيدتي، فالعالم محكوم بالغباء))**[٤]، ثم أنه يقدم اشارة ثانية عندما يسأله الضابط الامريكي عن وجود كتب تروج للإرهاب أو كتب ضد الولايات المتحدة الامريكية **((نصف كتب العالم ضد أمريكا))**[٥]، والجملة الأخيرة تحمل دلالات كثيرة من ضمنها الإشارة الى جشع النظام الرأسمالي وقوته الاقتصادية والعسكرية الهائلة التي ترسم مصائر الافراد والشعوب ، وكل ذلك يطبخ حسب الرؤية الامريكية لذلك اصبح من الطبيعي أن نصف مفكري العالم يعارضون سياسة الهيمنة تلك، وكذلك يورد (المرزوق) حواراً مع المسلمين الذين يرتادون

---

[١] . ينظر : مقتل بائع الكتب : ١١.

[٢] . ينظر: م . ن : ٨١ .

[٣] . م . ن : ١٤٩ ، وكذلك ينظر : ١٩٤ .

[٤] . م . ن : ٥١ .

[٥] . م . ن : ٥٥ .

مكتبته ويبغون الحصول على نوع خاص من الكتب لم يسمع بها سابقاً ، فيرد عليهم بأنه يقتني كتب الفن والادب والعلم والتاريخ فحسب الى جانب انه يمتلك كتب الجاحظ وابن عربي وابن سينا والتوحيدي وتفسير الرازي والزمخشري والطهطاوي ومحمد عبده وطه حسين فـ ((**ضيّق الأكبر منهما مابين أجفانه وهو يرمقني بارتياب، وقال :"نحن لانقرأ كتب المشركين"**))[١] ، ومن خلال الاشارتين السابقتين يحاول (المرزوق) ان يؤسس تصوراً لمجتمع القراءة الذي حكم بأنه غبي .

وكان قد عرض سابقاً إشارة الى الصنف الثالث من القراء وهم المثقفون المحليون من خلال حكمه على (سعد محمد رحيم) الذي ظهر شخصيةً في الرواية بالمدرسي ((**يبدو أنك تعرف ما تفعل، تشبه تلميذاً يحفظ إجابات نموذجية عن قلب**))[٢]، وبهذا سيكون ماوراء السرد تصوراً لمجتمع القراءة بين (استعماري محتل، ومتشدد ارهابي، ومثقف مدرسي)، وبعد ان قام برسم صورة عن حالة التلقي السائدة يرجع مرة اخرى ليناقش الفائدة التي تقدمها عملية الكتابة فهو يراها احياناً بلا أية فائدة تذكر ((**ما الجدوى من هذه اليوميات التي لا أتوقع أن يقرأها أحد، ولماذا يقرؤونها؟، ماذا فيها؟ من أكون كي أكتب يومياتي، ما المثير في حياتي كي يغري الآخرين بالاطلاع عليها**))[٣]، ثم نراه في مواضع أخرى يتساءل سبب عدم اقدامه على الكتابة : هل هو فقدانه للجرأة وللخراب الذي يملئ نفسه او لعدم اهمية تجربته او لفقدانه الموهبة[٤] ، إلا أنه يعود مرة اخرى ليؤكد اقدامه على الكتابة ويرى انها (كشف حساب) ومحاولة لتبرأة الذات ((**هل عليّ أن أستمر، أم أتوقف، مكتفياً بما كتبت، أم الأحكم أن أمزق هذه الأوراق، لكي يُدفن كل شيء في الظلمات، ثم لمن أكتب ؟، أمن أجل أن يقرؤوني؟ من أجل ألا أُنسى؟ أهي محاولة لتبرئة الذات؟ لتضليل الآخرين؟**))[٥] ، ويبدو أن سؤال الكتابة والبوح عرض في هذه الرواية بأبعاد وتقانات مختلفة حاول ماوراء السرد عبرها التوسع في فهم هواجس الكتابة وهمومها.

واكتفى روايتا (فسحة للجنون) و(لما تحطمت الجرة) بعرض قصتين متعارضتين تجري كل منهما في زمن مختلف وتفسر الثانية ما حصل في الاولى ولم تتعرضا لهموم الكتابة والصعوبات الثقافية التي

---

[١] . مقتل بائع الكتب : ٦٠.

[٢] . م . ن : ٦٢.

[٣] . م . ن : ٧٦.

[٤] . م . ن : ١٧٨.

[٥] . م . ن : ١٩١.

رافقتها وتأتي رواية (القطار الى منزل هانا) لتطرح قضايا الكتابة عن طريق شخصيات ماوراء السرد أي شخصيات القصة الثانية التي كانت تجري سنة ١٩٦٦م فتبدو (المسز جاكلين) زوج منقب الآثار (المستر ديفيد) وهي تحاول كتابة الرواية إلا أن نظرتها لكتابة الرواية وفهمها لطبيعة العمل الروائي كانا سطحيين ، لأنها ببساطة عديمة الموهبة كما يرى زوجها (المستر ديفيد) و(رمزي) وهذا لا يحولها الى كاتبة حقيقية على الرغم من كونها انجزت ثلاث روايات ((**كنا نعرف، أنا والمستر ديفيد، أن جاكلين لا تتفوق على أجاثا كريستي إلا في شيء واحد؛ جمال وجهها وجسمها، أنا لم أفصح لها عن انطباعي هذا بطبيعة الحال، لكن ديفيد قال لها، وكنت حاضراً، شيئاً من هذا القبيل في موقف مزاح لم يُعجب جاكلين فقلبت شفتيها استياءً وردّت بغلاظة: "يوماً ما ستدرك بأني، في مجال الأدب، أكثر قيمة مما تظن"، ولا أعتقد أن رأي ديفيد بها تغيّر، حتى بعد إنجازها لثلاث روايات أو أربع بعد ذلك، نُشرت في لندن، وحققت إحداها مبيعات لا بأس بها، وحصلت على بضع عروض ومقالات تقريظ في صحف الدرجة الثانية**))[١] ، إن اهتمام (المسز جاكلين) في الرواية سببه ولعها بالكاتبات والكتاب الانكَليز وهي تنساق بموجة التقليد لهذه الرموز من دون معرفة مدى قدرتها الحقيقية ((**سأجد صور كريستي أيضاً إلى جانب صور لأميلي برونتي وتشارلس ديكنز وفرجينيا وولف و د. هـ. لورنس**))[٢] ، وتبدو رغبة (المسز جاكلين) في تعلم كتابة الرواية عن طريق الكتب التي تحاول تعليم الناس كيفية كتابتها وتنظر لذلك وعندما تفشل تلك الكتب من تحقيق غاية التعلم تنتقدها (المسز جاكلين) بشدة وتنتقد كتابها كما توضحه القصة الثانية لما وراء السرد ((**كانت جالسة تقرأ عن فن الرواية البوليسية ... ثم رمت الكتاب بغيظ على المنضدة الصغيرة أمامها** ، "**هذه القمامة لا تفيد بشيء، لو كان يعرف كيف تكتب الرواية لكتبها بدلاً من هذا الهراء**"))[٣] ، وتعتقد (المسز جاكلين) أن كتابة الرواية هي جهد بدني وانها تقاس بمقدار ما انفق عليها من وقت ، وتبين المحاورة بينها وبين زوجها اهمية عامل الوقت خلال عملية الكتابة (("**لا بد من أن أجد حلاً معقولاً**"، "**ابدأي القصة من طريق آخر**"، "**ماذا؟ أيّ حمق هذا؟ أتريدني أن ألقي ستة أشهر من العمل في سلة المهملات؟**" ، "**تولستوي كتب الحرب والسلام في ثماني سنين**" ، "**أندريه موروا الفرنسي يكتب الرواية في أحد عشر يوماً**"))[٤]، مما تقدم نرى ان مختلف الآراء التي

---

[١] . القطار الى منزل هانا : ٩٤_٩٥.

[٢] . م . ن : ٩٦.

[٣] . م . ن : ٨٠.

[٤] . م . ن : ٨١.

قيلت حول عملية الكتابة قدمت من شخصيات القصة الثانية / قصة ماوراء السرد حيث تولت تلك الشخصية بنفسها تقديم تلك الآراء أي ان ماوراء السرد هو الذي تولى عرض هذه القضية وكانت الموهبة وعملية تعلم كتابة الرواية والجهد غير المبدع والزمن من ابرز الموضوعات التي احتوتها .

ويعود الراوي في رواية (ظلال جسد .. ضفاف الرغبة) ليمارس دوره التقليدي في الروايات للكشف عن الابعاد الفكرية والتقانية للكتابة ، وهو في هذه المرة يحاول إضافة اشياء جديدة كما يحاول اعادة ما تم ذكره من تساؤلات في رواياته السابقة، ويضع اغلب هذه التساؤلات في نهايات فصول الرواية ولا يجعلها جزءاً من نسيج السرد كما فعل في الروايات السابقة، وعند البحث عن ابرز النواحي الفكرية التي اثارت سؤال البوح والكتابة في ماوراء السرد نجده يعيد موضوع الذاكرة على الرغم من تآكلها وعدم قدرتها في الاحتفاظ بكل شيء إلا أنها تبقى مصدراً اميناً **((أكتب متوسلّاً في البدء بالذاكرة القابلة للشطط والتي لا يُعوَّل عليها تماماً، فليس لديّ أرشيف من أي نوع يتعلّق بحكايتي... لا رسائل ولايوميات ولا مذكّرات))**[1]، ويجد في جهاز (اللابتوب) خير مساعد لذاكرته التي بدأت تتسأل **((هذا اللابتوب مثلا الذي أسعى كي يحتفظ في جزء ضئيل من ذاكرته بروايتي/ مرويتي غير المكتملة في ذهني وذاكرتي... وإلاّ أين يمكنني أن أودع عصارة ما حصل، أو ما أتصوّر أنه حصل إذا ما تخلّصت من هذا الجهاز السحري الذي يكاد يغدو بديلاً لذاكرتي))**[2]، ثم يعود ليعلن رغبته في (البوح) وهي غاية مهمة من غايات الكتابة فالأديب يمارس التطهير الذاتي عبر افراغه لمحتويات نفسه **((كأن مؤلفاً خفياً احتل إهابي عنوة وبدأ يكتب بدلاً منّي، ليحرِّرني من لعنة هذه الحكاية، من تحكّم شبح رواء العطّار بعقلي ووجداني وأحلامي، من سلطة فتنتها، من ظل جسدها الذي ما يزال يلاحقني في صحوي ومنامي، كي ينتشلني من ضفاف شغفي بها قبل أن يجرفني تيار الرغبة الخاطئة إلى متاهة الجنون))**[3] .

وبعد الانتهاء من موضوع (الذاكرة) و (البوح) يفصل الراوي في طبيعة الرواية عبر شرحه لبعض خطوات العمل الروائي فيرى ان الرواية اكبر من كونها قطعة منتزعة من الواقع بل هي حياة موازية أخرى **((إنها في النهاية قطعة من الحياة، بكل ما فيها من هذا وذاك، من الشيء ونقيضه، لا تحاكي الحياة كما في مرآة مستوية، بل تحاول أن تخلق حياة موازية، مترعة بقيم نفسية تخص الفن والجمال والحب**

---

[1] . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ٣٩.

[2] . م . ن : ٩٢.

[3] . م . ن : ٤٩.

الإنساني المحرِّض والمؤسي))[١] ، ونراه يشبه الرواية بالحلم الجميل الذي يستطيع الروائي ان يتحكم به، وهو حلم جميل لايريد له ان ينتهي[٢]، وهو يشبه عملية الكتابة بالسحر **((يتنزل عليّ غيث إلهام كما لو أنه ينصاع لتأثير قانون طبيعي، ينفجر في رأسي بركان كلمات وتتدافع جمل غريبة، أنه كالسحر هكذا تشع طاقة لا أعرف مصدرها تتلبسني فأهرع الى جهاز اللابتوب لأستأنف الكتابة ومن غير أن أكون على يقين إلى أين أنا ماضٍ ومتى سأنتهي؟، وكيف؟ فليست لديّ فكرة عن العاقبة، عن المابعد))**[٣] ، لكنه يعود وفي نهاية هذه الأفكار ليشكك بالأحداث التي نقلها وأن ماكتبه لم يحقق وجوده إلا على الورق فحسب وبالتالي فليس هناك رواية اصلاً[٤]، وهذه واحدة من تقانات ماوراء السرد المهمة التي يشكك فيها الراوي بوجود رواية قد حدثت وانه لم يكن يمارس الا ألعاباً وحيلاً بلاغية .

أما على الصعيد التقاني فقد ضمّن ماوراء السرد معاني ثلاث موضوعات مهمة في هذا الجانب هي (الاحترافية في كتابة الرواية) و(طبيعة الحبكة البوليسية للرواية) و(الواقعية)، وفيما يتعلق بالاحترافية نرى الراوي يحاول الإيماء للقراء بأن الصعوبات التي من الممكن ان تتخلل الرواية تعود الى عدم احترافية الكاتب او اختلافه عما يظهر في الروايات التقليدية **((أجازف بكتابة رواية وما أنا بالروائي المحترف، وأعذروني لأني لا أستطيع إلاّ أن أكتب تلك الحكاية مستعيراً شكل وتقنيات فن الرواية بعدما قرأت كل نجيب محفوظ وفؤاد التكرلي، ونصف ديستويفسكي وفوكنر، وأشياء لا تحصى لآخرين، وفي أية حال إنها حيلتي، أو حيلة اللغة التي يتخللها زمن افتراضي، لا يعلم حتى الشيطان شيئاً عن مساربه، فتنفلق، أقصد اللغة، وتتناثر، هكذا، في جمل مبرقشة ومسرودات))**[٥]، وهو بذلك يشير الى تقانة ماوراء السرد المختلفة عما ذكره في كتابات السابقين .

اما الحبكة فيلمح الروائي ويشير الى ان ما يكتبه اشبه بالمتاهة او القصة غير المقنعة التي ربما تبدو مفككة للقارئ وهي طبيعة روايات ماوراء السرد التي تكسر التسلسل المنطقي للأحداث في كل مرة وتفاجئ القارئ بما لا يتوقعه فيعالج الراوي (علاء البابلي) هذا التصور في حوار داخلي مع نفسه فيقول

---

[١] . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ٦٣.
[٢] . ينظر: م . ن : ١١٢.
[٣] . م . ن : ١٦٣.
[٤] . ينظر: م . ن : ١٩٥.
[٥] . م . ن : ٢١.

:((تنتقل المتاهة إلى الرواية، إلى شكلها وطريقة سردها، "وها أنت تحاول إيجاد اتساق ما بين هذا الذي يحدث كله؛ بين هذه الشخصيات التي ما كان بإمكانك أن تلتقيها وتتعرف عليها لولا حكايتك الغريبة مع رواء العطّار، وحتى لو تعرّفت على بعضها مصادفة من غير وجودها، لكانت العلاقة اتخذت منحىً مغايراً، لديك فرصة وتفوّتها، أو إنك تعجز عن اغتنامها، أو إنك ببساطة لا تريد ما عليك سوى أن تبتعد وتنسى"))[١]، وعندما يقترب شكل الرواية وهي تلاحق الشخصية المركزية (رواء العطار) من الشكل (البوليسي) يشعر الراوي بذلك **((مضطراً أستعير شكل الرواية البوليسية وأنا متيقن من أن هذا العمل يتخطى بأريحية متهورة حدود ذلك الشكل ليحتوي والأصح ليحاول أن يحتوي، هيولى الحياة، مادتها الهلامية، ويعيد تركيبها في شكل آخر سيفتقر حتماً إلى الدقة الهندسية للرواية البوليسية))**[٢] .

أما الصفة الثالثة وهي (الواقعية) وكان هذا الموضوع قد طرق مراراً في الروايات السابقة فيعود الى التساؤلات المشابهة نفسها حول علاقة الواقعي بالمتخيل اثناء عملية كتابة الرواية ، فطبيعة العمل الروائي لديه هي بوح شفاف حزين في منطقة وسطى بين الخيال والواقع وهو لا ينتمي لأي منهما لأنه ترتيب لعناصر الذاكرة وحالة من حالات كتابة تاريخ للأحداث التي مرت بالراوي[٣]، وهو يشير في موضع آخر الى خصوصية الفن الروائي وقدرته على احتواء الواقعي والمتخيل لأنها لا تخضع لمعيار الصدق والكذب[٤]، والحالات السابقة جميعها هو ما حاولت رواية (ظلال جسد.. ضفاف الرغبة) ان تثيرها ضمن معالجة ماوراء السرد لقضية البوح والكتابة .

ثالثاً : الحروب وإشكالية الواقع السياسي

يتكرر موضوع الحرب كثيراً في القصة الثانية لما وراء السرد في روايات سعد محمد حيث التي تقوم بإيضاح حالة الشخصيات المأزومة في القصة الأولى ، فتكون الحرب ومعها اشكاليات الواقع السياسي سببان مهمان في التمزق النفسي والمعاناة التي تتولى القصة الاولى سردها بشيء من الاجمال ، ومن خلال الرواية التي تعالج موضوع الحرب نجد أن المؤلف يبرز قدرته على التكثيف وكيفية اكساب الرواية

---

[١] . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة: ١٨١.

[٢] . م . ن : ١٩٥.

[٣] . ينظر: م . ن : ١٢١.

[٤] . ينظر: م . ن : ٨٠.

السمة الفنية وتمزيق استار المألوف في مواجهة القارئ بجدة بالغة لم يبصرها من قبل فالحروب والواقع السياسي المأزوم موضوعات خطيرة يفرض المؤلف فيها سطوته ليعيدها بشكل جديد[١]، وتتجلى قدرته على تصوير الحرب باستعمال القطع والارتداد في تشكيل الرواية لزيادة شد القارئ ، وينبغي أن يكون الروائي متبصراً ناضجاً حتى يتمكن من تحقيق درجة إبصار واضحة وينبغي أن يكون ممتلكاً لأسرار العمل الروائي ليكون قادراً على احداث الفعل والتغيير[٢]، فمعالجة قضية الحرب في الرواية توجهها نحو قضية جوهرية واضحة ، وتجعل الحرب محوراً أساسياً داخل النص الروائي يتطور ليتجه صوب نهاية معينة ويركز على وقائع الاحداث التي تدور حول هذه القضية ليظهر تجربة عملية معيشة[٣].

وقد كان للواقع السياسي ارتباط مباشر بالرواية العراقية فهو المرآة التي تعبر عن الشعب وشعوره بالألم كما تعرض احزانه ومسراته ، ولذلك اتجهت روايات ما وراء السرد لمعالجة القضايا السياسية لتكون بعداً جديداً[٤]، فالرواية ((تبدو مجالاً واسعاً ورحباً لمعالجة السياسة وفق مقتضيات التخييل ومقومات الكتابة الروائية السردية والخطابية حيث تنشغل الرواية بالسياسة بوصفها موضوعاً روائياً متعدد الامتدادات مقترناً بالجوهر التكويني للرواية لأنها تتعالى على الانتقاء وإقامة التراتبية بين الموضوعات الممكن تسريدها مما يُعتبرها كونا ابداعيا وجماليا مَوسُوما بمرونة تمكنها من استيعاب مختلف الموضوعات ومعالجتها، حيث لا يوجد غير ملائم للرواية))[٥] .

وقد تعرض أرسطو قديماً لأهمية السياسة في حياة الانسان والمجتمع حيث اعتبر ((أنها كل ما من شأنه أن يحقق الحياة الخيرة في مجتمع له خصائص متميزة اهمها الاستقرار والتنظيم الكفوء والاكتفاء الذاتي وهذا يعني أن السياسة هدفها تحقيق الخير للإنسان وليس تأجيج الصراعات وإذكاء العداوات التي

---

[١] . ينظر : المرئي والمتخيل ادب الحرب القصصي في العراق (دراسة ومختارات)، د. محسن جاسم الموسوي، ج ١ ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م : ٢٧.

[٢] . ينظر : دراسات في القصة القصيرة والرواية (١٩٨٠_١٩٨٥) ، تحرير: احمد خلف، عائد خصباك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مجلة الاقلام ، د. ط ، ١٩٨٦م : ٢٤٢_٢٤٣ .

[٣] . ينظر : البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، د. عبد الله ابراهيم ، ط١ ، ١٩٨٨م : ٣٤_٣٥ .

[٤] . ينظر : الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية اتجاهاته الفكرية وقيمته الفنية ، د. عبد الإله أحمد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط ، ٢٠٠١ : ١٥٩ .

[٥] . الممكن المتخيّل المرجعية السياسية في الرواية ، د. عبد الرحمن التمارة ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٩م : ٤٢ .

تستخدم القوة))[١]، أما علاقة السياسة بالرواية فهناك تشابه واختلاف بينهما يتلخص التشابه بارتباط السياسة بالرواية فكلاهما يهتم بجوانب الانسان المختلفة ، فالواقع السياسي والرواية يلتقيان ويصطدمان وخاصة ان الرواية تتحدث عن أشياء متعددة فالرواية تهتم بالتأثيرات السياسية في حياة الجميع على كافة الأصعدة[٢]، أما التباين فيكون في الغاية التي يرمي كل منهما الوصول اليها وفي العناصر التي تتبني عليها كل منها[٣].

وتتطلب الرواية التي تتعرض لأحداث الحرب قدرة من الروائي على مستوى امتلاك المهارة الفنية وسعة الخيال ليتمكن من تمثيل الواقع الموضوعي للحروب ، فيظهر التحليل والنقد العلاقة بين الانسان وواقعه ، كما تظهر الشخصيات حائرة قلقة موزعة بين الوعي النظري والتطبيق العملي[٤]، فالحرب ((هي ظاهرة اجتماعية تتصارع فيها قوتان أو أكثر كل قوة تريد إملاء إرادتها على حساب القوة الأخرى ، لأنها ترى نفسها صاحبة الحق والسيادة في فرض القوة على الآخر ، فالحرب ظاهرة طبيعية تبدأ بالمستوى البسيط من الاسرة وتصل ذروتها إلى مستوى الانسانية ، وهي عنف واعتداء على الأخر أما جسدياً أو نفسياً أو سلباً لحريته، أو إلغاء قدرة الشخص على اتخاذ قرارته أو تجريحه والإساءة إليه))[٥]، وقد عُد الواقع السياسي والحروب من المفاهيم المعقدة والمتشابكة وهي تتنوع وتختلف باختلاف الأنساق والمنظومات الاجتماعية والسياسية والمعرفية[٦] .

ولكون رواية المؤلف الاولى (غسق الكراكي) قد صدرت طبعتها الاولى قبل عام ٢٠٠٣م ، فإنها لم تستطيع التعرض للواقع السياسي بعكس الروايات الاخرى التي كان صدورها بعد ٢٠٠٣م ، ويحتل موضوع الحرب جزءاً مهماً من ماوراء السرد في الرواية ، إذ نجد أن الروائي يفتتحها بإهداء الى الشهداء

---

[١] . قضايا الدين والسياسة في الرواية النسائية الليبية (وفاء البو عيسى أنموذجاً)، د. غالية حبلوص ، دار النابغة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٩ : ١٤٢ .

[٢] . ينظر : قضايا الدين والسياسة : ١٤٣ .

[٣] . الممكن المتخيل المرجعية السياسية في الرواية : ٤١ .

[٤] . ينظر : الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د. ط، ١٩٨٦ : ٢٢٣_٢٢٤ .

[٥] . انتصار الرواية : ٦٧ .

[٦] . ينظر : السلطة في الرواية العراقية ، د. احمد رشيد الددة ، وزارة الثقافة ، العراق، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٣ : ٢٠ .

من اصدقائه ويقوم بذكر اسمائهم[١]، وتكون نهاية بطل الرواية (كمال) في حرب الخليج الثانية الحرب العراقية مع دول التحالف وعلى رأسها أمريكا حيث تأتي تداعيات تلك المشاهد ، وهو ما تعرضه القصة الثانية لتصور مشهد الخوف والتوهان في الصحراء وقرار المواجهة الذي يتخذه (كمال) الذي ينتهي بموته **((على الطين الأسمر يفور الدم، دّم كثيف، جميل.. دُم كمال.. يئز الطين حين يمتزج به، والأصابع تتقلص.. تنفذ في الأرض.. تترك بقايا عرق، ورائحة الرازقي، ورذاذاً من طلع النخيل.. الكف كلها تغوص، وتبقى ثمة، مثل جذر))**[٢]، وعبر انثيالات الذاكرة تعود القصة الثانية الى زمن ابعد هو الحرب العراقية الايرانية وتأتي عن طريق المذكرات التي كتبها (كمال) نفسه وهي تعج بمشاهد الحرب من وصف للمواضع واستشهاد الرفاق والظروف الجوية القاهرة التي تحيطهم حين تغرق الامطار (مواضع) الجنود ويكون ذلك مصاحباً للاشتباكات واصوات الرصاص والقنابل وانفجار العجلات الى جانب الشعور بالوحدة والفراغ وقسوة الطبيعة ووحشتها حيث تتنشط المذكرات التي هي جزء اساس من ماوراء السرد في ذلك[٣] ، **((خضنا في الماء الموحل، السريع الجريان.. قال: "النهر ليس عميقاً.. ارفعوا بنادقكم وجعبكم فوق رؤوسهم". وحتى مستوى أثداء الرجال تبللت البدلات.. قال، بعد خروجنا إلى الجانب الآخر: "الريح ستجفِّف ملابسكم". والريح كانت باردة، ريح الليل الجهنم.. قال: "هرولوا.. الهرولة ستمنحكم الدفء". هرولنا.. جرينا لنراوغ الريح الباردة، وهي تسوط أجسادنا.. قال: "حاولوا أن تفكِّروا بشيء آخر غير هذا البرد لتنسوه.. أمامكم أربعة كيلو مترات أخرى))**[٤].

ووسط هذه الحروب العبثية التي لا تنتهي نرى صوتاً آخر في الرواية يقرر حقيقة مرعبة لـ (كمال) قائلاً: **((ياكمال .. الجميع يصيرون جنوداً.. من معه شهادة، ومن ليست معه شهادة.. الجميع يصيرون جنوداً))**[٥]، ونرى ان مشاهد المعارك الكثيرة والوقت الطويل الذي انفقه (كمال) فيها جعلته محاصراً بالموت ودفعته الى التشاؤم مما دفعه الى أن يسعى لوضع حد لحياته وهو المصير الذي اختاره اثناء مواجهة القوات الامريكية ، وقد مثل جانب الحرب محركاً محورياً في دفع (كمال) الى الظهور بشكل خاوٍ غير قادر على الحب والاستمرار في الحياة، وقد تولى ماوراء السرد كشف ذلك .

---

[١] . ينظر: غسق الكراكي : ٥.
[٢] . م . ن : ٢٣.
[٣] . ينظر: م . ن : ٧٨_٧٩ ، ٨١ ، ٨٣، ٨٥ ، ٨٧ ، ٩٠، ١٠٤.
[٤] . م . ن : ١٢٠_١٢١.
[٥] . م . ن : ١١٦.

وفي انثيالات ماوراء السرد تتعرض رواية (ترنيمة امرأة.. شفق البحر) لقضية الحرب كإحدى المؤثرات والقضايا الرئيسة لما وراء السرد ، وفي موضوع الحرب واشكالاتهِ نرى حضور حرب الخليج الاولى وآثارها المدمرة على (سامر) والتي اثرت بشخصيته ، وعلى مدى صفحات طويلة يأخذ بوصف هجمات الايرانيين، وقسوة الطبيعة، ومفارقات الحرب ، ويتعرض أيضاً لحرب الخليج الثانية وماتركته من آثار قاسية في حياته ، ومنها فقدان حبيبته (حنان) والجرائم التي ارتكبت بحق الشعب العراقي المغلوب على أمره التي فضحتها الوثائق الغربية نفسها ، مثلما يظهر وجهة النظر الأخرى للغربي ومبرراته في شن الحرب ويظهر تهافت منطقة ولا انسانيته ، وهذه التفاصيل جميعها يتم عرضها عن طريق القصة الثانية التي تبين أساب الألم التي تنتاب الشخصية في المشهد الذي يظهر عدم قدرة (سامر) على التأقلم مع الحياة الغربية والاستمرار بصورة طبيعية فيها، كون الأحداث الفظيعة التي تناولتها (قصته الثانية / ماوراء السرد) مازالت تخلف ندوباً في روحه ، فهو يصف الهجوم الايراني ((**سيهجمون الليلة.. يقول النقيب أنهم حشدوا نصف مليون شخص، يعلق عباس ـ رفيقي في الملجأ ـ بشتيمة موجّهة إلى لا أحد، يقول حازم ؛ مثل المرة السابقة، سيأتون راكضين وعلى ظهور الخيل والحمير والدراجات، وستمزق الألغام أجساد مئات من المساكين، قبل أن يصلوا ويفتك بعضنا ببعض. أقول؛ مساكين، هم ونحن**))[1]، ويتناول ماوراء السرد البعد الانساني لحرب كان الطرفان بها ضحايا عبر مشهد الاسير الايراني الذي لم يستطيع (سامر) أن يتركه ينزف في ساحة المعركة فيساعده ، ولكن عملية انقاذه كانت مغامرة وخيمة العواقب ((**كان الإيرانيون قد انسحبوا أيضاً، بعد مائة ياردة أو أقل التقينا بكائن بشري يئن في الثلج.. للوهلة الأولى حسبناه من جنودنا، لمّا اقتربنا منه عرفنا أنه إيراني، كان ينزف من ساقه، اخترقت إطلاقة ساقه، ويبدو أن رفاقه نسوه أو ضيعوه، أو تركوه، في خضم الفوضى، لمصيره، ماكان لنا أن نفكر بقتله، والخيارات المتاحة الأخرى أمامنا كانت محدودة.. أن ندعه لقدره ونمضي، وكان هذا حكماً عليه بالموت لأنه كان سينزف حتى ينشف دمه، أم ستأتي الضباع، ويكون هو وليمة لا بأس بها في زمهرير ذلك الليل.. قلت.. أنا قلت؛ "لنحمله".. قال أحد رفاقي_ سامي_ "لنشد ساقه علَّ نزيفه يتوقف، ونتركه ليزحف باتجاه الحدود الإيرانية".. قال علي "لن يستطيع".. قال رابعنا "لنحمله**

[1]. ترنيمة امرأة.. شفق البحر : ٣٨.

مثلما قال سامر"... قال علي "لو عرف جهاز الاستخبارات سيذيبوننا في حوض التيزاب"))[١]، ثم يوضح انه دفع ضريبة تلك الحرب بإصابته بست وثلاثين شظية منها خمس عشرة باقية في جسده[٢] .

وينتقل بعد ذلك لإدانة حرب الخليج الثانية مستعيناً بوثيقة يستلها من أحد الكتب ويوظفها كإحدى تقانات ماوراء السرد حيث يذكر من خلالها ان قنابل الاعداء كانت محملة بـ (٦٣٠٠٠٠) باوند من اليورانيوم المنضب[٣]، ويبين انه محكوم بقوانين الحروب التي لا مفر منها **((أنا تباغتني الحروب دائماً، وتحرق مخطوطات رواياتي، وتقتل حبيباتي، وتعرِّض بلادي للخراب))**[٤]، وبعد أن يخترع مؤلف القصة الثانية شخصية يسميها (مايكل) داخل الرواية الإطار يقوم بعرض وجهة نظر (الآخر/العدو) المتمثل بـ (مايكل) الامريكي الذي فيُجري السرد على لسانه ويلخص رؤيته في كون الحرب لم تكن لديه أكثر من تسلية **((في بدء الحرب كنا نتصوّر عمليات التحليق والقصف لعباً نتسلى بها، وكان تفكيرنا ينصب على شيء واحد هو أن يثبت كل منا كفاءته ومقدرته في إصابة الأهداف ... لست فيلسوفاً، وقد لا أمتلك ثقافة واسعة، ولا تعنيني السياسة في شيء، ولا يهمني من سيحكم في البيت الأبيض بعد الانتخابات القادمة، التي لن أصوّت فيها قطعاً. ولكن تلك الحرب صيرتني كائناً آخر.. مريضاً وهشاً، ومشروخاً في الداخل، ومملوءاً بالرؤى المخيفة.. بالكوابيس))**[٥]، وفي النهاية يعلن بطل ماوراء السرد (مايكل) الذي خلقه الراوي (سامر) عن إدانته لقوانين الحرب غير الانسانية **((إنها الحرب، بكل ما تنطوي عليه من شرٍّ يا صاحبي... المعذرة، هذا هو قانون الطبيعة، وقانون التاريخ حسبما أفهم))**[٦] .

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) تكون حرب الخليج الثالثة وإشكالات الواقع السياسي حاضرة في القصة الثانية وتشكل مادة كبيرة من محتواها ، إذ تركز قضايا الحرب على نتائجها من فوضى وارهاب وظهور جماعات مسلحة وليس على أحداث المعارك في تلك الحرب الخاطفة السريعة التي أدت الى احتلال العراق وانتشار الفوضى والانفلات الامني الكبير الذي عرض في القصة الثانية عن طريق مذكرات (محمود المرزوق) وهي جزء مهم من مكونات ماوراء السرد ، وهذه المذكرات تنتمي زمنياً الى

---

[١] . ترنيمة امرأة.. شفق البحر : ٤٢_٤٣_٤٤.
[٢] . ينظر: م . ن : ٣٩.
[٣] . ينظر: م . ن : ١٠٣.
[٤] . م . ن : ١٤٦.
[٥] . م . ن : ١٧٣_١٧٤.
[٦] . م . ن : ١٧٨.

ماضٍ قريب يتلو الاحتلال مباشرةً ، حيث يبدأ من ٢٠٠٤م كما يُذكر ذلك فيها ، ويقوم بطل ما وراء السرد (محمود المرزوق) برصد واقعي حقيقي لما تقع عليه العين من مشاهد الدمار والعنف .

وفيما يتعلق بالإشكاليات السياسية فأن ما وراء السرد يرصد جانبا مما يتعرض له المواطن من أزمة الحرية وتتعلق بالعنف الممارس ضد الشيوعيين وتصفيتهم واعتقالهم كما يتعرض لحادثة شهيرة في تاريخهم هي حادثة رحلة قطار الموت الذي زج فيه الشيوعيون وهو متوجه من (بغداد) الى (السماوة) حيث تنتهي الرحلة بسجنهم في سجن (نقرة السلمان) ، ويعرض في ثنايا السرد مشاهد ماوراء سردية لأنها جزء من القصة الثانية تتناول عمليات التعذيب التي تتم بحق السجناء اليساريين ، لكنه وعلى طريقة ما وراء السرد يأخذ بالتشكيك بروايات التعذيب لأنه يقوم بعرضها من وجهات نظر متعددة لأكثر من شخصية ، فهو مرةً يشكك بحصولها عندما يذكرها بلسان (منصور الهادي)[١]، الشخصية المناوئة لـ (محمود المرزوق) ، ومرة ثانيةً يعرضها من خلال وجهة نظر الشيوعيين أنفسهم ومن الطبيعي أن تكون هذه النظرة مناصرة لرفيقهم[٢]، وهو في هذه الحالة يؤكد نسبية الحقيقة عبر التشكيك في الرواية عندما يعرضها من خلال وجهات نظر مختلفة ويظهر الإمكانية التي يقدمها ما وراء السرد في عدم تبني رأي واحد وقدرته على مناقشة القصة داخل القصة .

وإذا كان الشيوعيون قد تعرضوا للظلم في العراق كونهم معارضة فيه لم تصل الى الحكم فأنه يظهر صورتهم في الدول الاشتراكية أي في حال كونهم حكومة ، فيجدهم يتحولون الى اجهزة قمع وتعذيب وحشي وإخفاء قسري للأشخاص ، حيث تبرز في منفاه الاختياري (براغ) اساليبهم العنيفة في اغتصاب حبيبته وتعذيبها (ناتاشا) وتغيبها نهائياً عن الحياة ، وهو بهذا يقدم الشيوعين ظالمين ومظلومين وهذا يتناسب مع طبيعة ماوراء السرد التي تكسر احتكار الحقيقة وتركز على نسبيتها.

ومن خلال المشاهد التي يتعرض فيها راوي ما وراء السرد لأحداث الفوضى التي ضربت العراق بعد حرب الخليج الثالثة تأتي وجهة نظر (هيمن قره داغي) احد شخصيات ماوراء السرد التي تعلن وجهة نظرها في مقتل (محمود المرزوق) ((**لم يمت في حريق، مات غدراً، في هذا الجنون الوطني.. هو لم ينخرط بلعبة الأحزاب والسياسة، وأظن لمقتله علاقة بآرائه.. كان يجهر برأيه ضد الجميع وبسخرية**

---

[١] . ينظر: مقتل بائع الكتب: ١٠٨.

[٢] . ينظر: م . ن : ١٣٩.

مرّة.. فيما أصدقاؤه وزبائنه ينقلون تلك الآراء كأنها نكات بريئة.. ثق، هناك من يقتلون بسبب كلمة واحدة))[١].

ويصور راوي ما وراء السرد في مذكراته (يوميات الخراب) ماحصل من أحداث الحرب التي أدت الى سقوط بغداد وبعد تلك الأحداث بثلاثة أيام فيقول: **((سلب ونهب.. عالم مجنون.. الجو حار.. المدينة بلا حكومة ... لاشرطة في المدينة.. لاجيش.. لاحكومة.. لا يانكي.. لا حرّاس من الجيش الشعبي والرفاق الحزبيين!!!.. السلب والنهب مستمر))**[٢]، ثم يتعرض لمشاهد القتل والسرقة التي تجري يومياً بطريقة اعتيادية **((البارحة دخلوا بيتاً قريباً من بيتي وأطلقوا الرصاص على عائلة بكاملها .. لماذا؟ يا له من سؤال؟ ... مثل كل مرة اشتغلت التكهّنات.. قيل كي يسرقوا عشرين مليون دينار ثمن أرض باعتها العائلة أمس.. قيل لأن رب الأسرة عضوا في حزب ديني.. قيل ثأر عشائري.. قيل ربما كانوا يقصدون عائلة أخرى وحصل خطأ... حدث انفجار في فلكة العنافصة.. وآخر قرب السوق المركزي وثالث في شارع المحافظة ورابع في بعقوبة الجديدة وخامس في حي التحرير، وسادس في الكاطون .. يستهدفون من ؟ لماذا يقتلون الناس، لماذا لا يكتفون بتوجيه غضبهم نحو الأمريكان))**[٣]، ثم تأتي وجهة نظر إحدى الشخصيات عن طريق المذكرات التي كتبها (المرزوق) في القصة الثانية **((أقبل عبد الله حارس العمارة ... سألني؛ "أسمعت أصوات الطلقات؟"، قلت "لا، ماذا حصل؟" ، "قتلوا ستّار بائع العصير قرب الكراج الداخلي"... وفي الأسبوع الفائت فجّروا فرن الصمون التركي ... هذه حرب مختلفة يا عبد الله.. ليست مثل حرب إيران وحرب الكويت.. "لا أفهم" ، "وهل تعتقد أنني أفهم؟. ربما سنموت ولن نعرف.. سيقتلنا أشخاص لا ندري لماذا"))**[٤] .

وفي معرض التعرض لإشكاليات الواقع السياسي تورد (مذكرات محمود المرزوق / ماوراء السرد) مجزرة قطار الموت **((تحرّك القطار جنوباً، والغاية سجن نقرة السلمان في صحراء السماوة.. كانت الخطة أن يموت في الطريق أكبر عدد ممكن منهم، غير أن السائق تنبّه لطبيعة حمولة قطاره ... وما كان من السائق المصاب بالصدمة والذهول إلا أن ينطلق بالسرعة القصوى الممكنة ليصل محطة**

---

[١] . مقتل بائع الكتب : ٣٧.

[٢] . م . ن : ٤٧.

[٣] . م . ن : ٥٩.

[٤] . م . ن : ٦٤_٦٥.

السماوة قبل حصول الكارثة، أو اتساع رقعتها، هناك بعد ساعات أليمة أوقف القطار وكان أهالي السماوة، الذين وصلهم الخبر بطريقة ما، ينتظرون.. قاموا بتحطيم أبواب العربات وأخرجوا الرجال الموشكين على الاختناق.. كان هناك موتى))[1]، اما جانب الإدانة للبلدان التي نجحت فيها تجربة الشيوعية فيأتي عن طريق تعذيب وإخفاء (ناتاشا) حبيبة (محمود) التي يتولى ماوراء السرد عرضها[2]، الى ان يصل الى وصف أجهزة الأمن الشيوعية في (تشكوسلفاكيا) بالعنجهية عندما يورد قول محقق الشرطة في (براغ) **((نحن لا نخطئ.. نحن محصّنون ضد الخطأ بأمر إلهي))**[3]

وتشكل الحرب في رواية (فسحة للجنون) الجزء الأكبر في الرواية لكن أحداثها تبقى في حيز القصة الاولى / الإطار ، حيث تجري تلك الحرب على اطراف البلدة (س) الحدودية التي تشهد نزوح اهلها جميعاً وبقاء رجل مجنون يدعى (حكو) ليتنقل بين شوارعها ، أما القصة الثانية وهي قصة ماوراء السرد فتبحث في الأسباب التي أدت بـ (عامر) الطالب في كلية الفنون الجميلة والرسام في التحول الى (حكو) المجنون ، وهنا يبرز السبب السياسي والعنف الذي مارسته الاجهزة الأمنية ضد هذه الشخصية ، والتعذيب الوحشي الذي تعرض له حتى وصل الى مرحلة (الجنون) وبالتالي فأن القصة الثانية تعدُّ مفسرةً للقصة الاولى وشارحة للظروف التي دفعت المجتمع جميعه الى الحرب ودفعت أحد أفراده الى الجنون، وهنا يقوم ماوراء السرد بتفسير الظروف الموضوعية المحيطة بالأفراد وأجواء العنف والقهر السياسي الى ان انتهت الى مشاهد الحرب الكثيرة التي ضجت بها القصة / الإطار ، فما حدث في القصة الاولى (الحرب) كان سببه أحداث القصة الثانية (القهر السياسي)، وهنا نلمح ان ماوراء السرد يقابل بين البنية الجمالية في القصتين ويبين أن ماحدث في الاولى كان سبباً بما حصل في الثانية (قصة ماوراء السرد) فقضيتا (الحرب) و(الواقع السياسي المأزوم) هما الدعامتان اللذان يشكلان محتوى ماوراء السرد في الرواية ، وهنا نرى التضيق الذي يبدأ على (عامر) من مرحلة دراسته في الجامعة عبر عرض الرواية لسيطرة الطلبة التابعين لحزب السلطة على الجامعة ومضايقتهم للطلبة ومنهم (عامر) حيث تحدد حركته ويراقب ، يقول له أحدهم : **((اسمع عامر.. لا أريد أن يتكرّر الأمر.. أستطيع أن أكتب تقريراً بالحادث وأؤذيك، لكني لن أفعل في هذه المرّة، أما في المرّة القادمة فلن تلوم إلا نفسك، ولا أريد لهذه الفتاة**

---

[1] . مقتل بائع الكتب: ٩٤، وينظر : ١٤٠ ومابعدها.

[2] . ينظر: م . ن : ١٣٠_١٣١، ١٣٩.

[3] . م . ن : ١٧٤.

دخول الأكاديمية ثانية))[١]، ثم تقدم الرواية مشهد الاعتقال لجريمة لا يعرف (عامر) حيثياتها **((يعترض طريقه رجلٌ ببدلة سفاري نصف كم ، عضلاته مفتولة، وخلفه رجلان آخران، والثلاثة أوساطهم منتفخة بمسدّسات: "تسمح"... لا تسأل، وبلا عنتريات لمصلحتك"))**[٢]، ثم يتعرض لصنوف شتى من العنف والوحشية تسجلها الرواية من خلال وصفه للسجن والكوابيس التي تنتابه فيه[٣]، وتستفيض (القصة الثانية / ماوراء السرد) بوصف مشاهد العنف الدامي والتعذيب الجسدي والتهديد بالانتهاك والاغتصاب بما يزيد على خمس وستين صفحه[٤]، أما التهم الموجهة اليه فهي أنه (شيوعي) و(مثقف) وهو الامر الذي تنفيه حبيبته (نهلة) **((عامر ليس شيوعياً.. لم ينتم قط.. لديه خليط من أفكار ماركسية ووجودية وعبثية.. ودائماً يقول إنه فنان، وعليه أن يكون مستقلاً وحرّاً))**[٥]، وبعد ان تمارس اجهزة الأمن شتى صنوف التعذيب بحق (عامر) ينتهي الى حالة من الجنون **((سلحوه من الزنزانة وهو يضحك.. ضحكه أقرب ما يكون إلى الهدير، تقطعه فواصل من همهمات ساخرة، أو باكية، كأنه يتنقل بين أقصى الجذل وأقصى الشجن من غير المرور بمنطقة وسطى، ركله العسكري ذو البدلة الزيتونية على رقبته فتلوى.. أقامه وصفعه على وجهه فعثر))**[٦] .

وتتعرض رواية (لما تحطمت الجرة) في شذرات من (القصة الثانية / ماوراء السرد) الى حالة الفوضى والانفلات الامني السائد في البلاد ولاسيما وهي تتخذ من مدينة (بعقوبة) مسرحاً لأحداثها ، فتتحدث عن هجرة المسيحيين الى خارج البلد **((قالت إن معظم أقربائها خرجوا إلى المهاجر متوزعين بين ثلاث قارات(أمريكا الشمالية، وأوروبا، وأستراليا) ... غير أنها وحدها لا ترغب بالضياع في المنافي الموحشة كما تسمّيها))**[٧]، كما تورد جوانب من قصص القتل والخطف التي سادت المدن العراقية بعد ٢٠٠٧م **((حكى عن محاولة اختطافه في الـ ٢٠٠٧ من قبل مجموعة مسلحة ... المفارقة**

---

[١] . فسحة للجنون: ٨٦.
[٢] . م . ن : ٩٦_٩٧.
[٣] . ينظر : م . ن : ٩٩_١٠١.
[٤] . ينظر : م . ن : ٩٦_١٦٠.
[٥] . م . ن : ١١٨.
[٦] . م . ن : ١٦٠.
[٧] . م . ن : ٥٧.

أنني اختبأت عند صديق أعزب هو ايضاً من الطائفة الأخرى))[1]، والرواية لم تستفض كثيراً في اجواء الحرب والسياسة ماعدا الاسترجاعات القليلة كونها ركزت على حادثة (الاختطاف) وهي الحيلة التي اخترعها الأب ووجد لها ما يبررها من ظروف أمنية محيطه بالبلد وخلال عملية الاختطاف هذه جرى الكشف عن كثير من النوازع النفسية الداخلية لأفراد العائلة .

وفي رواية (القطار الى منزل هانا) تحضر السياسة في (القصة الثانية / ماوراء السرد) ببعدها الخارجي من خلال مجموعة من الإشارات ، وإذا كان المحور الأساس الذي ترتكز عليه القصة الإطار وقصة ماوراء السرد هو الحب الذي يبحث عنه (رمزي)، فهو في القصة (الاولى / الإطار) يبحث عنه وفي القصة (الثانية /ماوراء السرد) ويشرح بدايته واسباب عدم اكتماله فأن تفاصيل القصتين توضح مدى الاختلاف بين الحضارات في النظرة الى الحب والعلاقة الحميمية بين الرجل والمرأة نتيجة لتباين الثقافات، وضمن الإطار نفسه تظهر الرؤية السياسية وتبقى محصورة في أبعاد السياسة الخارجية وعلاقات الدول وليس بين المواطن ودولته، حيث نرى جملة حوارات بين (رمزي) وعالم الآثار البريطاني (ديفيد) تتلخص فيها رؤية كل منهما للواقع السياسي المحيط، وبهذا تكون السياسة واحدة من القضايا المهمة التي يعني بها ماوراء السرد وتشكل جزءاً رئيساً من محتواه، وتتلخص رؤية (المستر ديفيد) وهو إحدى شخصيات ماوراء السرد المهمة في نظرته الى بدائية الشعوب الشرقية ومنها العراق ويرى أن لابدّ من استمرار الاستعمار طويلاً كي ينقلها الى مرحلة حضارية متقدمة، وإن القوى العالمية الكبرى ومنها أوربا الاتحاد السوفيتي لا تسمح بأي حال من الأحوال بقيام كيان عربي كبير ومؤثر، كما أن رفع الأوربيين أيديهم عن هذه البلدان يتركها بدائية كما كانت عبر آلاف السنين وتشكل هذه الآراء جميعها محتوى ماوراء السرد في القصة الثانية، حيث يبدو (المستر ديفيد) مؤمنا بوصاية الدول الكبرى **((اعتقد أن البشر جميعاً يستحقون حياة سعيدة، لكن منهم من لا يمتلك إرادة تحقيقها ووسائلها.. وفي مقابل حسة الإنساني المرهف إيمان لا يتزعزع بالتراتبية الحضارية، وبتفوق العرق الأبيض، وبأن مصدر التقدّم البشري هو الغرب دائماً.. وأن أوروبا هي وريثة الحضارات القديمة التي لم يبق منها أثر في حياة القاطنين الآن في بلادي الرافدين والنيل.. وأن الثورات الوطنية مدمرة تحمل بذرة فشلها في داخلها))**[2]، وهو لا يدري عن القرارات المرتجلة والسريعة التي تتخذها البلدان العربية بإيقاف التنقيب

---

[1] . لما تحطمت الجرة: ٥٧.

[2] . القطار الى منزل هانا : ٩٧.

الآثاري للفرق الاجنبية بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧م، ويرى أنها غير مدروسة وحماسية **((ولم يرض أن يوقف العمل في أيام حرب حزيران ١٩٦٧ مثلما طلب العمال الذين انشغلوا طوال الوقت بالاستماع إلى زعيق نشرات الأخبار والأناشيد من إذاعتي بغداد، وصوت العرب القاهرية ... على ماذا؟ أشفق لحالهم، فهم لا يعلمون حقيقة مايجري... الصدمة ستكون مروعة، وأشياء كثيرة ستتغيّر لاحقاً))**[١]، وهو ينطلق من رؤيته التشاؤمية تلك من إجماع العالم في تحجيم دور العرب وتهميشهم **((لن يدعكم العالم تنتصرون في أي حرب حتى لو خضتموها عشرات المرات، ولا تقل لي إن الله معكم ... الغرب، وحتى الاتحاد السوفياتي.. لا أحد يرضى، حتى لو استطعتم، أن تلقوا باليهود في البحر))**[٢] .

وفي النهاية تأتي رؤية (المستر ديفيد) عبر الرؤية النهائية لما وراء السرد بأن ترك الأوربيين للبلدان العربية سيجعلها كما كانت قبل آلاف السنين **((الجواميس في مستنقع عريض وامرأة مجللة بالسواد مع رجلها بدشداشة كحيلة قصيرة وغترة مبقعة بالأسود يقفان على مرتفع ترابي صغير ناظرين بضجر إلى القطار.. يتهيأ لي أن انطباع المستر ديفيد عن مثل هذا المنظر هو أن بإمكاننا تخيّله كما هو، في هذا المكان عينه، قبل خمسة آلاف عام .. الفرق الوحيد أنهما في ذلك الزمن القصي كانا يقفان لينظرا إلى قافلة من البغال لا إلى قطار))**[٣] .

أما رواية (ظلال جسد.. ضفاف الرغبة) فقد كانت من أكثر روايات سعد محمد رحيم اعتماداً على اللغز والحبكة (البوليسية) نتيجة للتبدلات الكثيرة التي تطرأ على شخصية (رواء العطار) وهذا الأمر يمثل أحدى تجليات ماوراء السرد وبالتالي فأن تركيز بناء الرواية كان مبنياً على عنصري المفاجآت الكثيرة وادهاش القارئ وتبدل الشخصية بين فصل وآخر، وقد يمنح هذا الأمر حضوراً لقصة الحب وهي (القصة الثانية/ ما وراء السرد) وتفصيلاتها ، لذلك لم يكن لقضايا الحرب والسياسة حضوراً مهما في العوالم الداخلية للشخصيات واكتفت الرواية بجعل تداعيات أحداث حرب الخليج الثالثة واجواء الفوضى جزءاً مهماً من مسرح الأحداث في الرواية وهو عالم مليء بمظاهر العنف كالقتل[٤]، والخطف[٥]، والانفجارات

---

[١] . القطارالى منزل هانا: ٩٧_٩٨.

[٢] . م . ن : ٩٩.

[٣] . م . ن : ١٠٠.

[٤] . ينظر: ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ١٣١_١٩٤.

[٥] . ينظر: م . ن :١٩٠.

المتكررة[١]، ويختصر مشهد الوقوف امام المشرحة ذلك العالم بمجمله ((**كان كل شيء في الطب العدلي كارثياً .. فوضى لا نهاية لها.. فوضى مرعبة.. نساء يصرخن ورجال خائفون وجدران كابية ملوّثة.. مسلّحون لا يرتدون الملابس الرسمية، وشرطة، وسيارات على ظهورها توابيت، وروائح عطنة.. استغاثات وتوسّلات ودم على الأرض، وعلى ملابس بعضهم، وجثث تدخل وأخرى تخرج.. كأن المكان لا ينتمي إلى بغداد، إلى الخارطة الحقيقة للبلاد، كأنه ثلمة للكابوس تخرق شغاف الوعي.. كأنها الساعة التي تسبق بدء نفخ إسرافيل في الصور.. كأنها رؤيا القيامة**))[٢]، هذه المشاهد المسيطرة على القصة الإطار تدفع الى محاورة بين المحامي (بهجت) والراوي (علاء البابلي) في بحث سبب ذلك وهل هو متعلق بالعنف المتأصل في الشخصية العراقية أم أنه سبب مباشر للاحتلال الامريكي ((**دوى صوت انفجار من جهة قناة الجيش أو شارع فلسطين...** "**أليس من المنطقي أن نفكّر في ضحايا الانفجار قبل أي شيء آخر**"، "**هناك يا سيدي في كل يوم أكثر من مائة ضحية أو ضعف هذا الرقم.. ونحن جميعاً على القائمة، أمة بكاملها مهددة بالموت المجاني لأن الخير فينا لم يجد طريقه إلى الولادة**" ، "**هنا أخالفك الرأي، أعتقد أن الشرّ المتأصل فينا وجد فرصته أخيراً**" ، "**لسنا أشراراً بالفطرة**" ، "**بل نحن كذلك، وإلا ما الذي يدفع مراهقاً في الخامسة عشرة لإبادة عائلة كاملة بدم بارد؟**"، "**في البدء أدنتَ الاحتلال واتهمته**" ، "**الاحتلال عامل مساعد .. ملعقة من الشر في دورقنا أطلقت هذه الفظائع كلها.. أنسمّيها كيمياء الغباء.. بدل أن نقاوم وجوده رحنا نقتل بعضنا بعضاً.. الجرثومة ثاوية فينا**"))[٣]، وهذا ما تعرضه (القصة الإطار) الحاوية على جميع الأحداث والتي تكون مسرحاً لها، أما (القصة الثانية / ماوراء السرد) فتلمح الى الضغط السياسي الذي سبق مرحلة الاحتلال في كونه سبباً مباشراً لهذا العنف غير المبرر ، وأن نتيجة التضييق على حريات الناس ومحاسبة النظام لهم بصورة شديدة ومبالغ فيها أدى فيما بعد الى ظهور مشاهد القتل التي ترد في القصة الإطار ، وهكذا نجد أن راوي (ما وراء السرد/ القصة الثانية) يلمح عندما يبحث في تاريخ إحدى الشخصيات وهي شخصية صديقه (حمدي) الى الاحداث التي تلت حرب الكويت عام ١٩٩١م وتأثير ذلك على مستقبل العائلة ويصور قسوة النظام الذي غيب أخوه (وليد) ((**اعتقال ولده البكر؛ وليد، بعد انتفاضة آذار ١٩٩١ توفي... اختفى الولد البكر في سجن ما، وربما أُعدم بعد ساعات من اعتقاله، ولم تسمع العائلة عنه أي خبر على الرغم من**

---

[١] . ينظر: ظلال جسد.. ضفاف الرغبة :٤٦_١٣٥.

[٢] . م . ن : ١٥٦.

[٣] . م . ن : ٥٨.

المحاولات والوساطات والرشى المدفوعة، إلا بعد مرور سنتين؛ تأكدنا أنه أُعدم ودفن في مكان ما من صحراء السماوة"))[1]، لقد كان حضور تداعيات الحرب والواقع السياسي المأزوم في القصة الثانية حاضراً في الرواية ولكنه قليل إذا ماقسناه بعملية البحث التي يقوم بها الراوي (علاء البابلي) وهو يلاحق لغز اختفاء (رواء العطار) .

مما تقدم نرى أن أبرز القضايا التي أثارت عالم ما وراء السرد لدى سعد محمد رحيم قد أجملت في قضايا كبرى ثلاث هي الحب وعالم المرأة وسؤال البوح والكتابة والحرب والواقع السياسي حيث شكلت المحور الأبرز التي دارت عليه أحداث ما وراء السرد في جوانبها المختلفة .

[1] . ظلال جسد.. ضفاف الرغبة : ٣٨.

الخاتمة

الخاتمة

شكل ماوراء السرد علامة مميزة وواضحة في اعمال سعد محمد رحيم الروائية وقد وظف بآليات وتقانات متنوعة وهذا مادفع الباحثة إلى السعي في عرضها من خلال هذه الدراسة بعد البحث والتنقيب في نتاجه الروائي ، وقد خرجت بعدة نتائج يمكن إجمالها بالآتي :

ـ أن مصطلح ماوراء السرد هو مصطلح غربي النشأة والتطور ، وقد اختلفت تسمياته عندما تم نقله من قبل النقاد والباحثون العرب إلى لغتهم فتعددت تسمياته وقد برر الباحثون لكل تسمية ، وربما يعود سبب ذلك إلى تعدد الترجمات واختلاف المترجمين في الاقتراب من المصطلح ، وقد استقرت التسمية لدينا من خلال عرض الآراء المختلفة ومقارنتها مع بعضها على المصطلح ماوراء السرد ، وهناك شيء ينبغي الإشارة إليه هو اتفاق أغلب الباحثين على طريقة عمل هذا المصطلح داخل الرواية .

ـ وجدنا أن المؤلف يتمظهر بأشكال مختلفة داخل العمل السردي ، فهو تارة يظهر بدخول المؤلف باسمه الصريح وتارة أخرى يتقنع بقناع الراوي ويتحول إلى ذات معرفية ناقدة للأحداث ، ويقوم بأعماله التقليدية في الرواية من خلال وظيفته المعروفة في التأليف ، وقد وجدنا ذلك بارزاً في أعمال سعد محمد رحيم الروائية المختلفة إذ أدى تدخله المباشر إلى إظهار الوظيفة المعروفة لما وراء السرد في الكشف عن المؤلف وكسر أفق التوقع داخل العمل السردي .

ـ يشكل الراوي طرفاً مهماً في عملية التواصل السردي خلال روايات ما وراء السرد ، لأنه يقوم برواية الحكاية ونقلها الى القارئ ، وهو على الرغم من كونه شخصية يخلقها المؤلف إلا أنها تحتوي على كثير من آرائه ورؤاه المبثوثة عبر تلك الشخصية ، كما أن الراوي يمارس عملية تأليفية ونقدية داخل الرواية نفسها ، ويقوم بالتحدث عن الصعوبات التي واجهتها عملية التأليف ، وقد وجدنا حضور الراوي بشكل فاعل في جميع روايات سعد محمد رحيم .

ـ إن حضور القارئ ومشاركته في صناعة الأحداث وإكمالها في الروايات كان كبيراً ولافتاً ، فهو يحرص دائماً على اقامة حوارية مع القارئ يشد بها انتباهه إلى ما يرويه وهذا الأمر علاوة على مايقدمه من بيان للدور الكبير الذي يقوم به القارئ في عملية القراءة فإنه يكسر من جانب آخر الإيهام التخييلي

بحقيقة الأحداث ويعود الى نقدها ومساءلتها ، ويخلق نوعاً من التنازع والصراع بين الراوي والمؤلف وهذا مالاحظناه في الروايات .

ـ عدت المخطوطة شكلاً من أشكال ماوراء السرد المهمة فقد وظفها الروائي لتكون العمود الفقري لرواية ماوراء السرد وقد مثلت بؤرة رئيسة مكنت المؤلف من التنقل الزماني بين الاحداث داخل الرواية ، وتقديمه رؤية متكاملة لها .

ـ أضاءت الرسائل جزءاً مهماً من عالم ما وراء السرد وردمت ثغرات كثيرة فيه عبر ما نقلته من معلومات مهمة أكملت التصور لدى القارئ في استكمال أبعاد الشخصيات والأحداث، لذا فقد اتجه الروائي الى توظيفها ليضيف طابعاً حجاجياً للعمل الروائي .

ـ ينفتح ما وراء السرد في المتن الروائي على بقية الأجناس والفنون الأدبية ، لذلك برزت الفنون ذات البعد الواحد والفنون ذات البعدين لتشكل سمة بارزة داخل قصة ماوراء السرد ولتشكل رؤية ذات ابعاد مختلفة برزت من خلاله ثقافة الروائي الفنية العالية وقد وظفها كطاقات تعبيرية بشكل موفق لتصبح الروايات فعلاً فنياً وسردياً فاعلاً .

ـ شغلت تقانات المسرح والسينما جزءاً كبيراً من قصة ماوراء السرد عند سعد محمد رحيم إذ تعاضد هذان الفنان داخل النص الروائي فقد قام باستعارة اشكال الحوار المسرحي لتتمازج مع السرد وتحدث طابعاً حركياً ودرامياً ، كما وظفت تقانة الفن السينمائي عبر عملية التقطيع وتوجيه زاوية (الكاميرا) تجاه حدث بعينه ، وهذا الأمر جعل التأثر بالفن السينمائي من خصائص عملية سرد القصة الثانية لما وراء السرد من خلال مقاطع مرئية تتخذ مجراها وتتنامى داخل المتن الروائي ليتحول الى صور متحركة ضاجة بالألوان والصور .

ـ اشتغل الروائي على استقدام النصوص المتنوعة لتشكل نصاً جديداً مع ماوراء السرد وتم توظيفها بما يتناسب مع رؤيته الفنية ، وقد قام باستدعائها من خزينه الثقافي والأدبي الكبير كي يضمنها بشكل واعٍ ومتقن .

ـ كانت اللغة الشعرية إحدى السمات المميزة للقصة الثانية لما وراء السرد وذلك لما تملكه من قدرة تعبيرية وإيحائية مكثفة يمكن أن تثري العمل الروائي وتكسر رتابة الجمل التقريرية الواقعية فكان حضورها جلياً في عالم ما وراء السرد .

ـ عمد الروائي إلى توظيف تقانة الكوابيس وأحلام اليقظة وهي من التقانات المهمة في ماوراء السرد ليبرز الانفعالات والبواعث النفسية للشخصيات ويترك مساحة للتخييل التي تمزج بين الواقعي والخيالي وتقدم عوالم مختلفة قادرة على إثارة القارئ وتضبيب الرؤية أمامه وجعله متأرجحاً بين عالم الحقيقة والخيال .

ـ شكلت المتاهة ثيمة مهمة في ماوراء سرد الروايات ، حيث لجأ المؤلف لها ليمازج بين المتاهة والبحث ، وليكسب النص دلالات مفتوحة تجذب القارئ إليها لتضمنها جانب الحيرة واللغز ، وقد استطاع الروائي ان يرسمها بنمط جديد غير متعارف عليه في نمط الرواية (البوليسية) التي تنتهي بالحل دائماً في حين تكون نهاياته مفتوحة لم يترك لها حلاً بعينه .

ـ اشتملت قصص ما وراء السرد الثانية على عدد من النهايات المفتوحة بفعل قصدي لتكسب النص الدلالات والتأويلات المتعددة بعدد القراء ليتم انتاج قراءات مختلفة .

ـ شكلت قضية الحب والعلاقات المتشابكة بعالم المرأة ثيمة أساسية ومركزية دارت عليها محاور القصص الثانية / قصص ما وراء السرد في معظم الروايات التي تناولت أحوال تلك العلاقة بصورها المختلفة وقد كان لحضور المرأة وقضاياها المختلفة مساحة واسعة في معظم تلك الأعمال .

ـ شكلت عملية البوح والكتابة إحدى الهواجس المهمة التي أثارت عملية التأليف لدى مؤلف ما وراء السرد وراويه ، فالجدوى من الكتابة ومن عمليات البوح التي يقدمها للآخر كان سؤالاً مركزياً في أغلب ثنايا قصة ما وراء السرد وقد طرحه المؤلف بصور مختلفة في كل مرة .

ـ كانت قضية الحرب المستمرة التي خاضها العراقيون في مختلف مراحل تاريخهم في السنوات الاربعين الاخيرة إحدى الهواجس المهمة التي حركت ما وراء السرد لدى الروائي ، فتضمنت (قصصه الثانية / ما وراء السرد) في معظمها أحداث الحرب وما تركته من شروخ نفسية عميقة لدى أبطال رواياته لذلك كان إحدى القضايا المهمة التي انبنى عليها عالم ماوراء السرد ، أما الواقع السياسي المأزوم فهو الوجه الثاني

للمعاناة إلى جانب الحرب الذي ظهر في أعماله ، فالمؤلف يمارس سطوته ليعيد صياغة الأحداث من جديد ليشكل القصة الثانية بشكل فني مبدع .

المصادر

المصادر

القرآن الكريم

أولا : الروايات

- القطار الى منزل هانا ، سعد محمد رحيم ، الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، بغداد ، د. ط ، ٢٠١٨ .
- ترنيمة امرأة .. شفق البحر، سعد محمد رحيم ، دار فضاءات ، عمان ، ط١ ، ٢٠١٢ .
- ظلال جسد .. ضفاف الرغبة ، سعد محمد رحيم ، د. ط ، د. ت .
- غسق الكراكي، سعد محمد رحيم ، دار سطور ، بغداد ، ط٢ ، ٢٠١٨ .
- فسحة للجنون ، سعد محمد رحيم ، دار سطور ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٨ .
- لما تحطمت الجرة ، سعد محمد رحيم ، دار سطور ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٨ .
- مقتل بائع الكتب ، محمد سعد رحيم ، دار سطور ، بغداد ، ط٣ ، ٢٠١٩ .

ثانياً : المصادر والمراجع

- الإبداع في الكتابة والرواية ، عبد الكريم الجبوري ، دار الطليعة الجديدة ، دمشق، ط١ ، ٢٠٠٣م.
- الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د. ط، ١٩٨٦ م.
- اثر الشخصية في الراوية ، فانسون جوف ، ت : لحسن أحمامة ، دار التكوين ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٢م .
- أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب (دراسات)، عبد اللطيف الأرناؤوط، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٣م .
- الاختلاف في الكتابة ، عباس عبد جاسم ، منشورات الاديب الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٦م .

❖ أدب الجسد بين الفن الإسفاف (دراسة في السرد النسائي)، د. عبد العاطي كيوان، مركز الصفارة العربية، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
❖ الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية (اتجاهاته الفكرية والقيمة الفنية)، د. عبد الاله احمد ، ج١ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د. ط، ٢٠٠١م .
❖ أدوات النص ، محمد تحريشي، منشورات اتحاد الكتاب ، العرب ، دمشق، د . ط ، ٢٠٠٠م.
❖ أدونيس منتحلاً (دراسة في اللاستحواذ اللأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها : ما هو التناص ؟) ، كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي ، ط٢ ، ١٩٩٣م .
❖ اركان الرواية ، إ . م . فورستر ، ت: موسى عاصم ، جورس برس ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٤م .
❖ اساليب السرد في الرواية العربية د . صلاح فضل ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط ١، ٢٠٠٣م.
❖ الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، ياسين النصير ، دار نينوى ، د. ط ، ٢٠٠٩م .
❖ اسلوبية الرواية (مدخل نظري)، حميد لحمداني ، منشورات دراسات سال ، ط١ ، ١٩٨٩ م .
❖ اسلوبية القصة (دراسة في القصة العراقية القصيرة) ، د. احمد حسين جار الله ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ، ٢٠١٣م .
❖ الاسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) ، د. نور الدين السد ، دار هومة ، الجزائر ، د . ط ، ٢٠١٠م .
❖ أشكال الرواية الحديثة ، وليام فان اوكونور ، ت: نجيب المانع ، دار الرشيد وزارة الثقافة والاعلام ، د. ط، ١٩٨٠م .
❖ اشكالية المكان في النص الأدبي ، ياسين نصير، دار الشؤون الثقافية العامة ،ط١ ، ١٩٨٦م .
❖ أضواء على السير الشعبية ، فاروق خورشيد ، المكتبة الثقافية (١٠١) ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٤٦م .
❖ آفاق تناصية (المفهوم والمنظور) ، مجموعة من المؤلفين ، تعريب وتقديم : محمد خير البقاعي ، جداول للنشر ، الحمرا ، شارع الكويت ، ط١ ، ٢٠١٣م .
❖ آليات الكتابة السردية ، أمبرتو إيكو ، ت: سعد بنكَراد ، دار الحوار ، ط١ ، ٢٠٠٩م .
❖ أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية) ، د. صبري حافظ ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦م .
❖ أقنعة النص (قراءات نقدية في الأدب)، سعيد الغانمي ، مكتبة جامعة بغداد ، ط١ ، ١٩٩١م .

❖ انتصار قلب مريم الطاهر نهاية الأزمنة وجلجلة الكنيسة ، تأليف الخوري غسان رعيدي ، د . ط ، ٢٠١٢م .
❖ انشودة المطر ، بدر شاكر السياب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د . ط ، ١٩٦٩م.
❖ انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط ٢ ،٢٠٠١م.
❖ أنماط الرواية العربية الجديدة ، د. شكري عزيز الماضي ، عالم المعرفة ، د.ط ، ٢٠٠٨ .
❖ بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، ت . فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦م .
❖ بحوث في القراءة والتلقي ، تأليف (فيرناند هالين – فرانك شوبر فيجن – ميشيل أوتان) ، ت : د. محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط١ ، ١٩٩٨م.
❖ البداية والنهاية في الرواية العربية ، د. عبد المالك أشهبون، رؤية للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٣م .
❖ البناء الدرامي ، د . عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د . ط ، ١٩٩٨م.
❖ بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا احمد قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د. ط، ١٩٨٤م .
❖ البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، د . شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ج ١ ، د . ط ، ١٩٩٤م .
❖ البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، عبد الله ابراهيم ، د. د، ط١ ، ١٩٨٨م .
❖ بنية النص الروائي ، إبراهيم خليل ، منشورات الاختلاف ، ط١، ٢٠١٠م .
❖ بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي) ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩١م .
❖ البنيوية ، جان بياجيه، ت: عارف منيمية ، د. بشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٥م .
❖ البنيوية _ فلسفة موت الانسان، روجيه غارودي ، ت: جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت، ط١ ١٩٧٩م .
❖ بورخيس صانع المتاهات ، ت: محمد آيت لعميم ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠١٦م .

❖ بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، ليونارد جاكسون، ت: ثائر ديب ، دار الفرقد، دمشق ، سوريا ، ط٢ ، ٢٠٠٨م .
❖ التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، امبرتو إيكو ، ت: سعيد بنكَراد ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠٤م .
❖ التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام ٢٠٠٣ ، د . سعيد حميد كاظم ، تموز ، دمشق ، ط١، ٢٠١٦م .
❖ التجريب في القصة العراقية القصيرة (حقبة الستينيات)، حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
❖ تحليل الخطاب الروائي (الزمن _ السرد _ التبئير) ، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، ط٤ ، ٢٠٠٥م .
❖ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، د . محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، ط ٣ ، ١٩٩٢م ، يوليو.
❖ التحليل السيميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات) ، د. نفلة حسن احمد ، مكتبة الادب المغربي ، د. ط ، ٢٠١٢م .
❖ تحليل النص السردي ، محمد بوعزة ، منشورات الاختلاف ، الرباط ، ط ١ ، ٢٠١٠م .
❖ تشريح الافلام (الفن السابع ٢٣٤) ، ك برناردف ف _ ديك . ت : د. محمد منير الأصبحي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط ١ ، ٢٠١٣م .
❖ التشظي وتداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية السيد حافظ نموذجاً، د. نجاة صادق الجشعمي ، د. ط، د. ت .
❖ التطور في الفنون ، توماس مونرو ، ت : محمد علي ابو درة وآخرون، ذاكرة الكتابة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ج ١ ، د . ط ، ٢٠١٤م .
❖ تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية ، برندا مارشال ، ت: السيد إمام ، المركز القومي للترجمة ، ط١ ، ٢٠١٠م .
❖ تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، يمنى العيد ، دار الفارابي، بيروت ، لبنان، ط١ ، ١٩٩٠م .

❖ تقنيات الفن القصصي (عبر الراوي والحاكي)، د. أحمد درويش ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط١، ١٩٩٨م .
❖ التلقي والسياقات الثقافية (بحث في تأويل الظاهرة الأدبية) ، د. عبد الله ابراهيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، دار آريا للنشر و التوزيع ، د .ط ، د. ت.
❖ التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي انموذجاً) ، حصة البادي ، دار الكنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٤٣٠هـ ، ٢٠٠٩ م.
❖ التناص في شعر الرواد ، احمد ناهم ، دار الشؤون الثقافية العامة _ بغداد ، ط١ ،٢٠٠٤م .
❖ التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبة وقصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله) ، د. أحمد الزعبي ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط٢ ، ٢٠٠٠م .
❖ توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، د. محمد رياض وتار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، ٢٠٠٢م .
❖ ثارات شهرزاد فن السرد العربي الحديث ، د. محسن جاسم الموسوي ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣م .
❖ ثقافة المنهج (الخطاب الروائي نموذجاً) ، حسين المناصرة ، دار المقدسية للطباعة والنشر ، ط١ ،١٩٩٩م .
❖ جلسة سرية ، جان بول سارتر ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار النشر المصرية ، د . ط ، ١٩٨٥م .
❖ جماليات الشعر _ المسرح _ السينما (من نماذج من القصة العربية في العراق) ، أ . د. حمد محمود الدوخي ، الطباعة الالكترونية وسماء محمد رسول ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٨م .
❖ جماليات المكان ، يوري لوتمان وآخرون ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ، د . ط ، ١٩٨٨م.
❖ جماليات ماوراء القص (دراسات في رواية مابعد الحداثة)، مجموعة من المؤلفين، ت: أماني أبو رحمة ، دار نينوى ، د. ط، ١٤٣٠هـ ،٢٠١٠م .
❖ جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي) ، تأليف شكري المبخوت ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون ، بيت الحكمة ، د.ط ، ١٩٩٣م .

❖ جواهر الادب أدبيات وإنشاء لغة العرب ، أحمد الهاشمي ، المكتبة التجارية ، ج١ ، د.ط ، د.ت.
❖ الحداثة السردية في روايات ابراهيم نصر الله ، د. مرشد أحمد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط١ ، ٢٠١٠م .
❖ الحداثة ومابعد الحداثة ، بيتر ووكر ، ت: عبد الوهاب علوب ، مراجعة: د. جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافي ، ط١ ، ١٩٩٥م .
❖ الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخرّاط نموذجاً) ، عبد الملك أشهبون ، منشورات الاختلاف ، ط١ ، ٢٠١٠م .
❖ الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية ، إدوارد الخراط ، دار الادب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣م .
❖ الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم)، د. بشير تاوريريت، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١ ،٢٠١٠م.
❖ الحكاية الجديدة (نقد أدبي) ، محمد خضيرّ ، شركة الشرق الأوسط للطباعة ، د. ط ، آب ١٩٩٥م .
❖ الخطاب الروائي ، ميخائيل باختين ، ت : محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٨٧م .
❖ خطاب الحكاية جيرار جينيت ، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط٢ ، ١٩٩٧م .
❖ خطاب الرواية التجريب والرواية (رواية العراق أنموذجاً)، د. حسين عيال، أمل الجديدة ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٦ .
❖ الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر) . د. عبد الله محمد الغذامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٤ ، ١٩٩٨م .
❖ دليل الناقد الأدبي، تأليف :د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٢م .
❖ دور الصدفة والغباء في مجرى التاريخ (العامل الحاسم) ، اريك دورتشميد ، ت: محمد حبيب ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط٢ ، ٢٠١٣م .

❖ الراوي والنص القصصي ، د. عبد الرحيم الكردي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٦م .
❖ رحلة مع القصة العراقية ، باسم عبد الحميد حمودي ، منشورات وزارة القافة والاعلام ، سلسلة دراسات (٢١٠)، دار الرشيد ، د. ط، ١٩٨٠م .
❖ رمزية المرأة في الرواية العربية ، جورج طرابيش، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ط١ ، ١٩٨١م .
❖ الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، د. سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د.ط ، ٢٠٠٣م .
❖ الرواية العربية بين الواقع والتخييل ، رفيف رضا صيداوي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
❖ الرواية العربية مابعد الحداثية ، د. ماجدة هاتو هاشم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط١ ، ٢٠١٣م .
❖ الرواية العربية واقع وافاق ، محمد برادة ومجموعة من المؤلفين ، دار ابن الرشيد للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١م .
❖ الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية ، د. حسن لشكر ، المجلة العربية ، الرياض ، د . ط ، ١٤٣١ هـ .
❖ الرواية العربية وتحولات مابعد الحداثة ، تحرير: أ. د. بشرى البستاني ، دار ومكتبة البصائر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٧ .
❖ الرواية العربية ورهان التجديد ، د. محمد برادة ، دبي الثقافية ، ط١ ، ٢٠١١.
❖ الرواية الفرنسية ، نهاد التكرلي ، الموسوعة الصغيرة (١٦٦)، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٥م .
❖ الرواية الفرنسية الجديدة ، نهاد التكرلي ، الجزء الثاني ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، (الموسوعة الصغيرة ١١٧)، د. ط، ١٩٨٥م .
❖ رواية القصر ، فرانز كافكا ، ترجمة وتقديم : مصطفى ماهر ، اشراف : جابر عصفور ، المركز القومي للترجمة ، د. ط ،٢٠٠٩م .
❖ رواية المرأة العربية (من ١٩٩٠ إلى ٢٠٠٧) في ضوء النقد النسوي، هدى حسين الشيباني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٣م.

❖ الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جداً)، روبرت إنغلستون ، ت: لطفية الدليمي ، دار المدى ، ط١ ، ٢٠١٧م .
❖ الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب) ، عبدالحميد عقار ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
❖ رواية سنة موت ريكاردوريس ، جوزيه ساراماغو ، ت: أنطوان حمصي، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، ط ١ ، ١٩٩٩م .
❖ الرواية من منظور نظرية التلقي(مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ ، د. سعيد عمري ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة ، ط١، ٢٠٠٩ م .
❖ الرواية والتراث السردي (من اجل وعي جديد بالتراث) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٢م .
❖ الرواية والتلقي (رواية مقتل بائع الكتب) لسعد محمد رحيم في دائرة النقد والقراءة ، اعداد: أ. د. محمد صابر عبيد ، د. محمد جواد علي ، دار سطور ، ط١، ٢٠١٨م .
❖ الزمن في الرواية العربية ، مها حسن قصراوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤م .
❖ سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، د. صلاح صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
❖ السرد الروائي وتجربة المعنى ، سعيد بنكَراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ ، ٢٠٠٨م .
❖ السرد المفتون بذاته ، د. رسول محمد رسول ، دائرة الثقافة والاعلام ، ط١ ، ٢٠١٥م .
❖ سرد ما بعد الحداثة ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠١٣م .
❖ السرد والمسرح (إعداد النص السينوجرافيا _ منطق الجنس الدرامي) ، مجموعة من المؤلفين ، ت : أشرف الصباغ ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، د. ط ، ٢٠٠٠م .
❖ السردي في الشعر العربي الحديث (في شعرية القصيدة السردية)، فتحي النصري، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
❖ سرديات عراقية (إضاءات في القصة والرواية والنص)، د. فاضل عبود التميمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠١٣م .

❖ السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠١٢م .
❖ السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، د . عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٢م .
❖ السلطة في الرواية العراقية ، د. احمد رشيد الددة ، وزارة الثقافة ، العراق، بغداد ، ط١ ،٢٠١٣م.
❖ سياسة ما بعد الحداثية ، ليندا هيتشون ، ت: د . حيدر حاج اسماعيل ، م . ميشيال زكريا، المنظمة العربية للترجمة ، ط١، ٢٠٠٩م .
❖ السيرة الشعرية (قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية) ، د. محمد صابر عبيد ، دار الكتب الحديث إربد ، ط٢ ، ٢٠٠٧م .
❖ سيكولوجية الأحلام بين النظرية والتطبيق ، د. رشاد علي عبد العزيز موسى ، عالم الكتب ، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م .
❖ السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، سعيد بنكَراد ، دار الحوار ، سورية ، ط ٣ ، ٢٠١٢م .
❖ سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم) ، قدور عبد الله ثاني ، دار المغرب للنشر والتوزيع ، د . ط ، ٢٠٠٤م .
❖ شاعرية احلام اليقظة (علم شاعرية التأملات الشاردة) ، غاستون باشلار ، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ ، ١٩٩١م .
❖ الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الادبي) ، فاضل ثامر ، الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ٢ ، ٢٠١٦م .
❖ طرائق تحليل السرد الادبي ، (رولان بارت ، وتزفيطان تودورف ، جيرار جينيت ، ولغ غانغ كايزير مجموعة من المؤلفين الاجانب) ، عبد الحميد عقار ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط ١ ، ١٩٩٢م .
❖ عالم الرواية ، رولان بورنوف ، ريال اونيلية ، ت: نهاد التكرلي ، مراجعة: فؤاد التكرلي ، د. محسن الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٩١م .
❖ عتبات جيرار جينيت (من النص الى المناص) ، عبد الحق بلعابد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، تقديم د. سعيد يقطين ، ط١ ، ٢٠٠٨م .

❖ عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات ، للأمام العالم زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني ،مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
❖ علاقة النقد بالإبداع الأدبي ، د. ماجدة حمود ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٧م.
❖ علم السرد مدخل إلى نظرية السرد ، بان مانغريد ، ت: أماني أبو رحمة ، دار نينوى ، دمشق ، د. ط، ٢٠١١م .
❖ علم النص ، جوليا كرستيفا، ت: فريد الزاهي ، مراجعة: عبد الجليل الناظم ، دار توبقال، ط٢ ، ١٩٩٧م .
❖ علم النفس الفسيولوجي، د. أحمد عكاشة ، د.طارق عكاشة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١٢ ، د.ت .
❖ الف ليلة وليلة ، تقديم : د. عفيف نايف حاطوم ، مجلد الثاني ، دار صادر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٨م .
❖ فتنة السرد وحضور المسرود (قراءات في رواية سعد محمد رحيم)، د. سامان جليل إبراهيم، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ ، ٢٠١٩ .
❖ فضاءات النقد الثقافي (من النص الى الخطاب) ، د. سمير الخليل ، دار مكتبة البصائر بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٥ .
❖ فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب في الأدب) ، فولفغانغ ايزر ، ت : د . حميد الحمداني ، د . الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، د. ط ، ١٩٩٥م .
❖ الفن الروائي ، ديفيد لودج ، ت: ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٢م .
❖ فن عصر النهضة (فن تشكيلي دراسات) ، بيتر وليندا موري ، ت : فخري خليل ، مراجعة : د. سلمان الواسطي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
❖ الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها؟ ، برنارد مايرز ، ت: د . سعد المنصوري ومسعد القاضي ،مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، د . ط ، د . ت .
❖ في ادبنا القصصي المعاصر ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ١٩٨٩م.
❖ في نظرية الرواية ، د. عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، د.ط ، ١٩٨٩م .

❖ القارئ في الحكاية ، امبرتو إيكو ، ت: أنطون أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٦م.
❖ القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل) ، تحرير سوزان روبين سليمان ، إنجي كروسمان ، ت: د . حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط١ ، ٢٠٠٧م .
❖ قاموس السرديات ، جيرالد برنس ، ت: السيد أمام ، مراجعة: محمد بربري ، مريت للنشر والمعلومات ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
❖ قراءات في النقد والأدب ، د. شجاع مسلم العاني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د. ط، ١٩٩٩م .
❖ قراءة اللوحة في الفن الحديث (دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو) ، د . فاروق بسيوني ، دار الشروق ، ط ١ ، ١٩٩٥م .
❖ القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب) ، د . سعيد يقطين ، دار الثقافة ، ط ١ ، ١٩٨٥م .
❖ القصة البوليسية ، جوليان سيمونز ، ت . د . علي القاسمي ، (الموسوعة الصغيرة ١٣٩) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د. ط ، ١٩٨٤م .
❖ القصة الرواية المؤلف (دراسات في نظرية الانواع الأدبية المعاصرة)، تودورف كنت_ بينيت كلر كوهن وآخرون ، ت وتقديم: د. خيري دومة ، دار شرقيات، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧م .
❖ القضايا الجديدة للرواية ، جان ريكاردو ، ت: كامل عويد العامري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٤م .
❖ قضايا الدين والسياسة في الرواية النسائية الليبية (وفاء البو عيسى أنموذجاً)، د. غالية حبلوص ، دار النابغة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٩م .
❖ قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود ، سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط١ ، ٢٠١٢م .
❖ قضايا القصة العراقية المعاصرة ، عباس عبد جاسم، وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة دراسات (٣٣٣)، دار الرشيد ، د. ط، ١٩٨٢م .

❖ كتاب الحيوان، ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، ج١ ، ط٢ ، ١٩٦٥م .
❖ الكتاب العربي للمخطوط وعلم المخطوطات، د. أيمن فؤاد سيد ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ج ١ ، ط١ ، ١٩٩٧م .
❖ كتاب العين ، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(١٠٠_١٧٥هـ)، ج٥ ، د.ط، د.ت.
❖ الكتابة في درجة الصفر ، رولان بارت ، ت: د. محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، ط١ ، ٢٠٠٢م .
❖ كسر النمط وجماليات سرد مابعد الحداثة ، عباس عبد جاسم، تقديم: د. وسن عبد المنعم، ط١ ، ٢٠١٧م .
❖ لسان العرب : لأبن منظور (الامام العلامة جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الانصاري الأفريقي المصري ٠ت ٧١١هـ) ، تح : عبدالله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة ، د .ط ، د .ت .
❖ ما الأدب ،جان بول سارتر، ت: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة، د.ط ، د.ت .
❖ مابعد الحداثة ، باسم علي خريسان ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا، ط١ ، ٢٠٠٦م .
❖ ما الحاجه الى الرواية (مسائل الرواية عندنا)، عبد الفتاح الحجمري ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
❖ ماوراء السرد ماوراء الرواية ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٥م.
❖ المبنى الميتاسردي في الرواية ، فاضل ثامر ، دار المدى ، ط١ ، ٢٠١٣م .
❖ متاهات السرد (دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة)، شوقي بدر يوسف ، مطبوعات الكلمة المعاصرة(الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي)، ط١، ٢٠٠٠ م .
❖ المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ،د .عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٠م حزيران.
❖ المثقف يدس أنفه ، سعد محمد رحيم ، دار سطور، بغداد، ط١ ، ٢٠١٦ .
❖ مختار الصحاح ، للشيخ الامام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي ، مكتبة لبنان ، بيروت ، د . ط ، ١٩٨٦م .

❖ المخطوط العربي وشيء من قضاياه ، د. عبد العزيز بن محمد المسفر ، دار المريخ ، ط١ ، ١٩٩٩م .
❖ مدخل إلى فن الكتابة الدراما ، عادل النادي ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط١ ، ١٩٨٧م .
❖ المرأة في الرواية الجزائرية ، مفقودة صالح ، دار الهدى ، الجزائر ، ط٢ ، ٢٠٠٩م .
❖ المرئي والمتخيل ادب الحرب القصصي في العراق (دراسة ومختارات)، د. محسن جاسم الموسوي، ج ١ ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦م .
❖ مرايا التخييل الشعري ، محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، إربد ، الاردن ، د. ط ، ٢٠٠٦م .
❖ مستويات دراسة النص الروائي ، عبد العالي بو طيب ، مطبعة الأمينة ، دمشق ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٩م .
❖ المسرح والمرايا (شعرية الميتامسرح و اشتغالها في النص المسرحي العربي والعربي) ، د. حسن يوسفي ، اتحاد كتاب المغرب ، د . ط ، د.ت .
❖ المصطلح السردي ، جيرالد برنس ، ت: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
❖ المصطلحات الأدبية الحديثة ، د. محمد عناني ، ناشرون والشركة العالمية المصرية للنشر ، د.ط ، ١٩٩٦م .
❖ مضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي) ، سليمان حسين ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط، ١٩٩٩م .
❖ المعجم الأدبي : جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ،١٩٨٤م .
❖ معجم السرديات ، مجموعة مؤلفين، اشراف: محمد القاضي ، دار الفارابي ، لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠م .
❖ معجم السيميائيات ، فيصل الاحمر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ط١ ، .٢٠١٠م .
❖ معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥م .

❖ معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كود يكولوجي) ، أحمد شوقي بنين ومصطفى طوبي ، الخزانة الحسينة ، الرباط ، ط٣ ، ٢٠٠٥م .
❖ معجم مصطلحات نقد الرواية ، د. لطيف زينوني، دار النهار مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢م .
❖ مفهومات في بنية النص(اللسانية، الشعرية، الاسلوبية، التناصية)، ت: د. وائل بركات ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا، دمشق، ط١، ١٩٩٦م .
❖ مقاربات في السرد النسوي، حمد البلهيد، المركز الثقافي للكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب، ط١ ، ٢٠١٧م .
❖ مقتربات السرد الروائي (دراسات في تقنيات سردية لنصوص روائية) ، د . سمير الخليل ، دار روافد ، لبنان ، ط ١ ، ٢٠١٦م .
❖ الممكن المتخيّل المرجعية السياسية في الرواية ، د. عبد الرحمن التمارة ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠١٩م .
❖ المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، سالم يفوت ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٩م .
❖ موسوعة السرد العربي ، د. عبد الله ابراهيم . ج ٢ ، دار الفارس ، الاردن ، د . ط ، ٢٠٠٨م .
❖ الميتافكشن (المتخيل السردي الواعي بذاته: النظرية والممارسة)، باتريشيا ووه ، ت: السيد أمام ، دار شهريار ، ط١ ، ٢٠١٨م .
❖ الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)، د. محمد حمد ، إصدار مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها ، ط١ ، ٢٠١١م .
❖ نحكي لنحيا (مجموعة البحوث المقدمة في مؤتمر الرواية العراقية ٢٠١٩) ، مجموعة مؤلفين ، ايلاف ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٦م .
❖ نزعة الحداثة في القصة العراقية ، د. محسن جاسم الموسوي، دار آفاق ، د. ط، ١٩٨٤م .
❖ النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، د. نضال الصالح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د. ط ، ٢٠٠١م.
❖ نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن، ت: د. حياة جاسم محمّد، المجلس الاعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٨م .

❖ نظريات وأساليب الفيلم السينمائي ، د . رعد عبد الجبار ثامر ، دار ورد الاردنية للنشر و التوزيع ، ط١ ، ٢٠١٦م .
❖ نظرية الادب ، رينيه وليك وأوستن وآرن ، ت: عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، الرياض ، د .ط ، ١٩٩٢م .
❖ نظرية التلقي (اصول وتطبيقات) ، د. بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط١ ، ٢٠٠١م .
❖ نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ، روبرت هولب ، ت : عز الدين اسماعيل ، المكتبة الاكاديمية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
❖ نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، جيرار جينيت – واين بوث _ بوريس اوسبنسكي فرانسوازف . روسوم غيون _ كريستيان انجلي _ جان إيرمان ، ت . ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي ، ط ١ ، ١٩٨٩م .
❖ نقد استجابة القارئ (من الشكلانية الى ما بعد البنيوية) تحرير: جين ب . توميكنز ، ت : حسن ناظم ، علي حاكم ، مراجعة : محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، د . ط ، ١٩٩٩م .
❖ نقد النثر : لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي ، تحقيق : د. طه حسين بك وعبد الحميد العبادي ، مطبعة الأميرية ببولاق ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٤١م .
❖ الوجود والزمان والسرد_ فلسفة بول ريكو ، ت وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م .
❖ الوجودية ، جون ماكوري ، ت: د. امام عبد الفتاح ، مراجعة: د. فؤاد زكريا ، عالم المعرفة ، د. ط، ١٩٨٢م .

ثالثاً : الدوريات

❖ أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية ، لجميل حمداوي انموذجاً ، مجلة ابو ليوس ، العدد الثامن ، جانفي ، ٢٠١٨م .
❖ الراوي والمروي له في كليلة ودمنة (حكاية القرد والغليم اختياراً) ، د . عبد الحسين عبد الرضا العمري ، جامعة ذي قار كلية الآداب ، العدد الخاص بالمؤتمر الاول ، ج ٢ ، ٢٠١٢م .

❖ فضاء الصورة الفوتوغرافية في رواية مريم ، ا. م . د . سامر فاضل عبد الكاظم الاسدي ، ، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم جامعة بابل ، العدد ٤١ ، كانون الاول ٢٠١٨م .
❖ كافكا في الرواية العربية والسلطة والبطل المطارد، د. نجم عبد الله كاظم ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٦، العدد الاول ، الثاني، ٢٠١٠م .
❖ المشهد الموسيقى في اللوحة التشكيلية ، نبيل الدراس ومحمد نصار ، المجلة الاردنية للفنون ، مجلد ٨ ، عدد٢ ، ٢٠١٥م .
❖ من كتابة المغامرة الى مغامرة الكتابة (سعد محمد رحيم يكتب رواياته) ، د فاضل عبود التميمي مجلة الأقلام ، العدد الثاني ، ٢٠١٨م .
❖ ، الميتاسرد في الرواية ، د . خالد سهر ، مجلة الأديب العراقي (مجلة فصلية) ، عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، بغداد ، ١٤ شتاء ٢٠١٧م .

رابعاً : الرسائل والأطاريح

❖ آليات السينما في رواية قناديل ملك جليل لإبراهيم نصر الله ، خليل برويني ، شهرام دلشاد ، إضاءات نقدية (فصلية محكّمة) ، السنة الخامسة ، العدد السابع عشر ، ٢٠١٥ م .
❖ تداخل الاجناس الادبية في الاسود يليق بك لأحلام مستغانمي ، مزيان شارة ، اشراف : د. رايح ملوك ،(رسالة ماجستير) ، جامعة أكلي محند اوالحاج ، كلية الادب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٤ _ ٢٠١٥م .
❖ تطور اساليب في الفنون البصرية، د . هبة عبد المحسن ناجى ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان _ مصر ، ٢٠١٨م .
❖ توظيف المخطوطة في السرد العراقي الحديث ، رسالة ماجستير، نادية غضبان محمد ، اشراف : د. باسم صالح حميد ، كلية الآداب ، جامعة المستنصرية ، ٢٠١١م .
❖ جدلية اللون والصورة في رواية (بيض الرماد) للمصطفى غزالي ، سماح شاطري ، (رسالة ماجستير) ، جامعة محمد خضير ، بسكرة ، كلية الآداب ، ٢٠١٤– ٢٠١٥م .
❖ شعرية الرواية (مدن الملح انموذجاً)، سليمان سالم الفرعين ، إشراف :د. محمد علي الشوابكة، رسالة دكتوراه ، جامعة مؤته ، ٢٠١٠م .

❖ شعرية السرد في الرواية العراقية (٢٠١٠_٢٠١٥) ، احمد مجيد شاكر البّهام، إشراف : د. احمد صبيح الكعبي ، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء ، ٢٠١٦م .
❖ العوالم الميتاقصية في الرواية العربية الحديثة ، احمد حسن يوسف خريس (رسالة دكتوراه) ، جامعة اليرموك ، ٢٠٠٠م .
❖ الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية والمتخيل السينمائي (أفلام ميل غيبسون أنموذجاً _ القلب الشجاع _آلام المسيح) ، مراح مراد ، (رسالة دكتوراه) ، جامعة وهران ، كلية الآداب والفنون ، ٢٠١٨ _ ٢٠١٩م .
❖ ماوراء السرد في أدب محمد خضير، إبتسام عصام عبد الستار ، إشراف : د.باسم صالح حميد ، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، جامعة المستنصرية ، ٢٠١٣م _ ١٤٣٤هـ .
❖ المونتاج الفني في القصيدة الجاهلية ، اسيل عبد العباس محي ، (رسالة ماجستير) ،اشراف: د. عواد كاظم الغزي ، جامعة ذي قار ، كلية الآداب ، ٢٠١٩م .

خامساً : المواقع الإلكترونية

❖ ماوراء السرد والتخييل الذاتي ، محاولة لفكّ الاشتباك ، د. ثائر العذاري ، (مقالة الكترونية)، ٢٠١٥/ ٧/٢٩ ، alnaked_ aliaqi.net .
❖ مقالة لإبراهيم العريس على الموقع الالكتروني : https\\ :m. marefa . org .
❖ مقتل بائع الكتب للعراقي سعد محمد رحيم ، كيف تكتب سيرة حياة محمود المرزوق ، جريدة النهار اللبنانية العدد في ٨ /٥/ ٢٠١٧ . https //www . Annhar .com .

سادساً : اللقاءات

❖ مقابلة شخصية مع عائلة الكاتب سعد محمد رحيم (سرمد سعد محمد رحيم) ، بغداد المتنبي ، بتاريخ ١٥_١٠ _٢٠٢٠ .

The novels beyond the narrative represent an important leap in the history of the development of the international novel in general, just as it developed the form of writing for Arabian writers and took them out of the traditional attitude that was followed by confronting the different visions of all parties of the literary work to end up with a particular vision, In doing so, we have the most prominent references and books that have used to address this issue and to guide us by its vision to formulate the approach of research

Abstract

Beyond the Narrative in the World of Novelist Sa'ad Mohammed Rahim

The current study tends to investigate a collection of techniques adopted by the author as such techniques belong to what is called post-modern novels. these novels were characterized by a new tendency that deals with the artwork itself. The novel comes within two stories; the first explains the process of composing. The second, is called the novel beyond the narrative i.e. the second story is presented through the first one, which is to present the different stages that the first story has exposed through the course of the events of the first story (frame) to break the illusion on the part of the reader.

The study is divided into a preface and three chapters; the preface is intended to present the term beyond the narrative and the way the Arabian researchers approached that term as well as the methods of translation that they reached. Despite their differences, they all agreed on the mechanism of the term's indication, Accordingly, it is concluded that a single concept is adopted , following the peculiarity of the Arabic language, to point out its importance and the way it works within the narrative text.

In the first chapter, the three important elements are addressed beyond the narrative in the world of Saad Mohammed Rahim (author, narrator, and reader) and analyzed the role of each of them in separate parts as shown in various novels.

The second chapter deals with the most prominent techniques that the novelist has employed in his works, namely manuscripts, letters, various arts, and literary tenders of all kinds and their important role in increasing the connotations of literary work.

The third chapter focuses on the characteristics beyond the narrative of the novelist and the signs of distinction, as well as in the second article the most prominent issues that focus on his writing and the concerns that are his obsession that leads to present his creative works.

Ministry of Higher Education & Scientific Research
Al-Muthanna University
College of Education for Humanities
Department of Arabic

Beyond the Narrative in the World of Novelist Sa'ad Mohammed Rahim

A Thesis

Submitted to the Council of the College of Education for Humanities, University of Al-Muthanna in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Master of Arabic Language and its Literature

By
Ahlam Adnan Jebbar

Supervised by

Prof. Muhammed Abd AL-Hussain Howaidy,Ph.D

2022 A.D. **1443 A.H.**