تقنيات السرد الروائي

محتوى الشكل وأنماط الراوي

الكتاب: تقنيات السرد الروائي

المؤلف: خضر محجز

الناشر: عطية للنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

المدينة: غزة

السنة: 2014

الورق: 17.5×25

خضر محجز

تقنيات السرد الروائي

محتوى الشكل وأنماط الراوي

في

ثلاثية عبد الرحمن منيف

أرض السواد

تنويه

هذا الكتاب مادته الأساسية رسالة، تقدمت بها إلى معهد البحوث والدراسات العربية، بالقاهرة ، لنيل درجة الماجستير، في اللغة العربية آدابها، تخصص النقد الأدبي الحديث. وقد أشرفت مشكورة عليها الأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم.

وقد تمت مناقشة الرسالة في قاعة المعهد بالقاهرة ، في شهر ديسمبر من العام 2003. وأشرف على المناقشة كل من:

الأستاذ الدكتور نبيلة إبراهيم

الأستاذ الدكتور صلاح فضل

الأستاذ الدكتور السيد إبراهيم

وقد نالت الرسالة في حينه درجة الامتياز مع مرتبة الشرف

إهداء

إلي أبي الذي ذهب يسقي لنا ثم لم يعد

يا الله،

لم تكتحل عيناي بوداعه،

فأقسمت عليك لتدخلنه الجنة.

مقدمة

إن اختيار دارس ما لنص ـ بهدف التحليل ـ هو في الأساس استجابة من نوع ما لدعوة استطاع النص أن يوصلها إليه. وبالطبع فإن هناك عوامل متعددة تتدخل في تحديد نوع هذه الاستجابة، وآليات نشاطها. والاختيار بهذا المعنى، يكون خطوة أولى ولقاءً عابراً، تنتج عنه علاقة تفاعل، تدعو في كل الحالات إلى الحوار؛ فالتوافق حيناً، والاختلاف في أحيان أخرى. ومن هنا ينشأ التوتر ويتشكل، وفقاً لمنظومة النشاط الفكري والفلسفي، التي تكمن وراء شخصية الدارس، وتحدد الكيفية التي يتفاعل فيها مع ما يطرحه النص من مقولات.

ورغم أن البداية مع أرض السواد كانت ذوقية خالصة، إلا أن الذهاب المتئد إلى هذا النص، فيما بعد، لم يدع تلك القيمة الذوقية على حالها، بل تأرجح بها صعوداً، لا يصل إلى درجة التقبل التام لأطروحات النص؛ وهبوطاً، لا يلغي الرغبة الأولى في ممارسته. ولربما كان الدافع وراء ذلك هو رغبة الدارس في اختبار اختياراته الأولى، ووضعها على طاولة التشريح. وهاديه في ذلك إصرار فطري بعدم السماح لنفسه بالانقياد، خلف كتابة لا يحاورها، وإن كان ينحاز إلى مقولاتها الأيديولوجية والجمالية.

هذا عن اختيار النص، فماذا عن المنهج؟

لقد واجهت الدارس حقيقة أنه سوف يقرأ في هذه الدراسة نصاً أدبياً قصصياً: أي أنه يتصف بصفتين، صفة تدل على شكله وهي الأدبية، وصفة تدل على جنسه وهي القصصية: أو بمعنى آخر، هو قول يقص حكاية. مما يعني أن عليه دراسة هذا النص وفق اعتبارين: أحدهما يلاحظ طريقة قول الحكاية، وثانيهما يلاحظ مسار الأحداث في الزمن.

ولئن بدا هذا التقسيم، بهذه الطريقة، خاضعاً لطرائق البنيويين، فلقد تقرر لدى الدارس أن هذا المنهج ـ رغم نزعته الشكلانية ـ يقدم أدوات تحليل جماليةً، لا يمكن التشكيك في جدواها. بشرط الحرص على عدم الوقوع في براثن المنهج. وإن لهذا النوع من المناهج لبراثنَ، تعوق من يخضع لسطوتها، عن إطلاق ملكة البحث الخالصة لديه، رغم كل كلام البنيويين المكرور، عن مقولات موت المؤلف، ونهاية التاريخ، وتحويل النص إلى جثة... وما ذاك إلا لأن للنص أفكاراً وأيديولوجيا، يقف من ورائها المؤلف. وإن للنص لأسراراً جمالية، تعجز كل مباحث الشعرية عن فك أسرارها. فماذا عن كل ذلك، مما ترفض البنيوية التطرق إليه، باعتباره محتوى؟.

إن الإنسان ـ ما بقيت الحياة ـ سوف يظل في حاجة دائمة إلى معارف وأفكار، تؤهله لأخذ دوره في المحيط الذي يعيش فيه، مما يعني ضرورة العودة إلى المحتوى، حتى ونحن نبحث في الشكل.

إذن فنحن سنحاول هنا البحث في كل من شكل المحتوى، ومحتوى الشكل، في ثلاثة الكاتب العربي عبد الرحمن منيف أرض السواد. أي أننا سنستخدم هنا أدوات بحث جمالية تاريخية، تستفيد من أدوات التحليل البنيوي (الحداثي)، وترفدها بأدوات النقد التاريخاني (ما بعد الحداثي) بغية تحليل أوفى.

إذن فسوف يتناول الدارس هنا رواية أرض السواد، باعتبارها حكاية لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال خطاب: وبذلك يتناول تقنيات السرد الأساسية: الراوي، بصفته التقنية الأساسية التي يقوم عليها الحكي. وعلاقة الراوي بالمؤلف، باعتباره الصوت الكامن وراء الراوي وخالقه. ووجهة النظر التي تحدد علاقة الراوي بما يروي. والأساليب اللغوية التي تناول من خلالها القص. وكيفية تعامل الراوي مع كل من الزمان والمكان والشخصيات. كما سوف يحاول الدارس تلمس الثيمات الأساسية في أرض السواد، تلك الثيمات التي تفضح انشغالات المؤلف الأيديولوجية، ووجهة نظره في الأحداث السياسية، واقتراحاته للحل، كل ذلك في سبيل إنشاء حوار من نوع ما مع المعنى العام للرواية، والمعنى العام للأحداث كما جاءت فيها.

ولكي يتم ذلك بأفضل طريقة نتصورها فلا بد، قبل كل هذا، من دراسة محتوى الرواية مدار البحث، وتحليل وحداتها الوظيفية، بعد استعراض تاريخي لأحداث الرواية، في ضوء علاقة النص الأدبي، الذي كتبه الروائي، بالنص التاريخي الذي كتبه المؤرخون الرسميون.

الفصل الأول
أرض الســـــواد
حكاية التاريخ في الرواية التاريخية

تمهيد:

لماذا هذا العنوان بالذات: حكاية التاريخ في الرواية التاريخية؟.

إن (لماذا) هذه لترتبط ارتباطا وثيقاً بـ(لماذا) أخري، هي: لماذا يختار عبد الرحمن منيف الرواية التاريخية بالذات، وفي هذا الزمن؟ ما الذي يدعو كاتباً معاصراً إلى كتابة عملين مهمين، يعالجان التاريخ علي شكل رواية: كان الأول منهما سفراً مطولاً من خمسة أجزاء كبيرة، بعنوان "مدن الملح"، يعالج نشوء الدولة السعودية الحديثة، مع بدايات اكتشاف النفط؛ ثم جاءت هذه الثلاثية الجديدة، أرض السواد، لتعالج حقبة ماضية من تاريخ القرن الحديث، واقعة في بدايات القرن التاسع عشر الميلادي، وتحديداً في العقد الثاني منه؛ ذلك العقد الذي شهداً أحلاماً جديدة في الشرق العربي، مثلها في مصر محمد علي، ومثلها في العراق داود باشا الشخصية الرئيسية في أرض السواد؟.

ما الذي يدعو عبد الرحمن منيف إلى كتابة أعمال مستلهمة من التاريخ؟.

للإجابة عن هذا السؤال نفترض إحدى نظريتين، تحكمان التعامل الروائي مع حدث تاريخي: الأولي هي مخاطبة الحاضر بوصفه لحظة إعادة إنتاج للحدث

القديم، فإن لم يكن متطابقا معه، فباستخراج العبر والإسقاطات. والثانية هي قراءة الحدث وإعادة تقييمه في ضوء الواقع الموضوعي، وما لحق به من روايات تخضع لأمزجة المنتصرين[1].

ولا شك أن كلا النظريتين تقود إلى الأخرى: "فإعادة إنتاج الحدث التاريخي علي شكل رواية، يحمل في طياته قراءة جديدة تستخرج العبر، وترد علي رواية كتبها الآخرون، بالطريقة التي تحقق مصالحهم. فالرواية التاريخية تحاور زمنا هو الحاضر، وهي تكتب عن زمن مختلف هو الماضي"[2].

إذن فعبد الرحمن منيف، في أرض السواد، يحكي التاريخ بصورة مختلفة. يقول:

"ممكن القول إن تاريخنا لم يُقرأ بعين مدققة فاحصة، ولم يحلل بطريقة صحيحة، الأمر الذي خلط الحب بالزؤان، وجعل التاريخ الرسمي الذي يكتبه الحكام وحده يطفو ثم يطغى، بحيث توارث الدروس الحقيقة، وبرزت البطولات الوهمية، وجبّ الضجيج صوت الحقيقة. هذا الوضع خلق حالة من الاضطراب والتداخل، مما استدعي عملية فرز جديدة، تمهيدا للوصول إلى تلك النتائج؟"[3].

"التاريخيون هم رواة الماضي، والروائيون هم رواة الحاضر"[4]. والماضي مات ولا يمكن أن يعود مرة أخرى. لقد سيطرت عليه فكرة القضاء والقدر وانعزال الإنسان عن التأثير فيه، لذلك فإن المؤرخين لا يهتمون كثيرا بالطبيعة البشرية لشخصياتهم، إنهم مشغولون برصد الأحداث. "أما في الرواية، فليس هناك قضاء

---

[1]. انظر: أحمد دحبور: الحروب الصليبية في رواية الصهيوني الحزين. الحياة الجديدة. يوم2000/10/25.

[2]. فيصل دراج. أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة. الكرمل. العدد64. ص83

[3]. عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص92

[4]. د. أحمد سيد محمد. الرواية الانسيابية. ص82

ولا قدر، بل إن كل شيء يعتمد علي الطبيعة البشرية. والشعور المتغلب في الرواية ينصب علي وجودٍ كلُ شيء فيه ينبع عن قصد"[1].

إن الروائيين ـ حين يتخذون التاريخ مادة لروايتهم ـ إنما ينقبون عن الحقائق في دواخل الشخصيات، فيطرحون الأسئلة، ويعيدون قراءة الحدث، وفق رؤية تضع الأنفس البشرية تحت المجهر، فتكشف حيواتها المستترة، وعواطفها التي تهم كتّاب السير والتواريخ.

ولسوف نلاحظ مثلاً عند قراءتنا لأرض السواد، أنه لولا الغرور الشخصي، والطموح غير المحدود، لشخص مثل كلوديوس جيمس ريتش، فلربما كان قد تغير مسار العراق الحديث، قليلاً أو كثيراً. ولو قدر للقنصلية البريطانية أن يتولى إدارتها شخص غير ريتش، فلربما أمكن له أن يجد مساحة مشتركة، للتعايش مع والي العراق الطموح، ولربما من ثم لتمكن الوالي من البقاء، وتنفيذ برنامجه الطموح، أو علي الأقل جزءاً منه.

إذن فرواية أرض السواد تحكي حكاية حدثت في التاريخ، الشخصيات المركزية فيها حقيقية في الغالب، لكن عبد الرحمن منيف يحكيها بطريقته، ويضيف إليها شخصيات لم تكن في التاريخ، ويختلق لها فضاءاتها الخاصة، التي تؤثر فيها وتتأثر بها.

فلنبدأ نحن أولاً بمحاولة التعرف علي ماهية الحكاية، داخل النص الروائي، لننطلق بعد ذلك إلى حكاية العراق، كما بدت في أرض السواد، بتقنيات عرضها، وتحليل وظائفها.

---

[1]. إ.م فورستر. أركان القصة. ص70-71

1: الحكاية: الماهية والمعنى:

الحكاية هي الفعل في لغة أرسطو. وبديهي أن الفعل هو نتاج أشخاص يخلقون الأحداث ويقيمون العلاقات فيما بينهم[1].

ولأن لكل فعل رد فعل ـ كما يقول الفيزيائيون ـ فإن الأحداث سوف تتلاحق مرتَبة، بعد ذلك الحدث الأول: فلو ضرب شخص شخصاً آخر مثلاً، فمن الطبيعي أن يكون رد فعل المضروب تالياً، زمنياً، للضرب الذي وقع عليه. فالحكاية بهذا المعنى يمكن اعتبارها "قص حوادث حسب ترتيبها الزمني؛ يأتي فيها الغداء بعد الإفطار، والثلاثاء بعد الاثنين، والانحلال بعد الموت. وهكذا"[2].

يحدث ذلك في الحكاية، كما يحدث في الحياة الواقعية.

والحكاية بهذا المعنى قديمة قدم الإنسان: فمن قبل ظهور الرواية بآلاف السنين، كان إنسان الكهف الأول يفغر فاه بين يدي قاص القبيلة، الذي يروي حكاية. وكلما توقف، سأله بنفاد صبر: ثم ماذا بعد؟.

فالحكاية شيء بدائي. وهي ترجع إلى منابع الأدب الأولى، قبل اكتشاف القراءة. كما أنها تعتمد على كل ما هو بدائي فينا؛ عندما تحولنا إلى مجرد مستمعين، يتحدث إليهم صوت يقص شيئاً وراء الآخر، حتى ننام وسط الحطام والفضلات[3].

---

[1]. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. ص29

[2]. إ. م. فورستر. أركان القصة. ص47

[3]. انظر: إ. م. فورستر. أركان القصة. ص63، ص114

ولعل هذه البساطة البدائية، التي لا تصل إلى مستوي طرح أسئلة المعني، هي التي دفعت إ. م. فورستر إلى اعتبارها "دودة الزمن العارية، التي تقدم لنا مظهراً قبيحاً لا يشرف"[1]؛ بحيث يراها الدكتور عبد الرحيم الكردي مجرد مادة خام، ملقاة على الطريق، قبل تدخل الفن في إعادة صياغتها، وتقديمها بأدوات فنية تستجيب للتطور الفكري، المرتقي إلى آفاق الرواية[2].

ورغم ما قلناه عن بدائية الحكاية وسذاجتها، إلا أن الرواية الفنية لا تستغني عنها، لأن الرواية قبل كل شيء تتوخى أن تقص فعلاً حدث ـ حقيقياً كان أم متخيلاً ـ مبتغية من وراء ذلك طرح أسئلتها المعقدة، وإثارة تساؤلات مشروعة من نوع أرقى، مثل: لماذا حدث هذا؟. أو كيف صار هذا الأمر بهذه الصورة؟. ذلك أن "روح الرواية هي روح التعقيد: كل رواية تقول للقارئ، إن الأشياء أكثر تعقيداً مما تظن. إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنها لا تُسمع نفسَها إلا بصعوبة، في لغط الأجوبة البسيطة، التي تسبق السؤال وتستبعده"[3].

لقد سبق أن اعتبر أرسطو الحكاية نواة التراجيديا، التي تتنزل منها منزلة الروح من الجسد[4]. ورغم أن الكلام يتناول الحكاية في المسرح، إلا أننا نعرف أنه ينطبق على الحكاية في الرواية، حيث تشكل "الأساس الذي تُبنى عليه الرواية، لأن الرواية في مفهومها البسيط، ما هي إلا حكاية تُروى عن الناس؛ من حيث الأحداث التي تقع لهم، وموقفهم منها، وتفسيرهم لها، ومصائرهم فيها"[5].

---

[1]ـ انظر: إ. م. فورستر. أركان القصة. ص48

[2]ـ انظر: عبد الرحيم الكردي. الراوي والنص القصصي. ص10

[3]ـ ميلان كونديرا. فن الرواية. ص25

[4]ـ انظر: كتاب أرسطوطاليس في الشعر. ص54

[5]ـ د. عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية. ص43

لقد قيل كلام كثير حول أهمية الشكل الروائي. وتطرف كثيرون في تقدير أهمية التقنيات الشكلية، على حساب المعنى. حتى اعتبر بعضهم أن حاجة الرواية للحكاية لم تعد قائمة في العصر الحديث[1].

ولكن الحقيقة سوف تظل تقرر ـ عند كل تحليل لأي رواية ـ أن التقنيات السردية، رغم أهميتها، ليست غايات في حد ذاتها: "وإنما هي وسائل لتحقيق تأثيرات معينة. ولا نستطيع أن نعرف ماهية مسرودة ما، إلا في علاقتها بما تفعل. وفي حين تتنوع أهداف القرّاء والكتّاب، فإنها لا يمكن أن تنفصل عن أسئلة القيمة والمعنى"[2].

إن الفعل المسرود في الرواية هو الحكاية، لأنه هو الحدث. وحتى جيرار جينيت، الذي لا يمكن اتهامه بالتقليدية، عندما عرّف الحكاية، لم يخرج عن هذا المفهوم، بل إنه زاده تأكيداً، بالإصرار على أن الحكاية تروي حدثاً أو سلسلة من الأحداث[3]. فبهذا فقط يكون للمسرود معنى، ودون ذلك "تفقد الرواية لبها وتماسكها، ويضحي التعبير اللغوي نوعاً من التهويم، وضرباً من التجريد الخالي من المعنى، والعاري عن الدلالة"[4].

وعند تناولنا للعمل الروائي بالتحليل لا يمكن، على المستوى التطبيقي، الفصل التام بين الحكاية وأسلوب عرضها. فالحكاية لم تكن لتصل إلينا لولا تلك العملية المعقدة، التي يقف من ورائها روائي يصطنع أدواته، محاولاً الوصول إلى المتلقي.

---

[1]. يقول آلان روب جرييه مثلاً: "إن مقتضيات الحدوتة قد صارت ـ بلا أدنى شك ـ أقل سلطاناً على بروست منها على فلوبير، وعلى فوكنر منها على بروست، وعلى بيكيت منها على فوكنر: فهناك شيء آخر أكثر أهمية. أما أن يقص المؤلف، فقد أصبح ذلك مستحيلاً". انظر: نحو رواية جديدة. ص40

[2]. والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ص202

[3]. انظر: جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص37.38

[4]. عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية. ص43

وإذا كانت هذه العملية المعقدة هي ما اصطُلح على تسميته بالخطاب، فإن الحكاية نفسها بعد تعرضها لهذه العملية، يمكن تسميتها بالسرد، حسب تعبير تودوروف[1]، أو تحتفظ لنفسها باسم الحكاية، خصوصاً بعد تحديدنا للمفهوم، وحصره بالحدث أو الأحداث المتسلسلة، داخل النص الروائي، كما يختار كل من جيرار جينيت[2] والدكتورة يمنى العيد[3].

وعلى كل فإن المقصود من كل ذلك، الإشارة إلى أن الأحداث هي المتن الأصلي، أما تقنيات السرد فهي القول، أو أدوات الوصول إلى المتن الأصلي. من هنا يمكن الوصول إلى نتيجة هي: في الرواية، لا وجود للحكاية إلا في قول تقني؛ ولا وجود للقول التقني، دون حكاية[4].

2: الحكاية في أرض السواد:

نحن نعلم أن روايات عبد الرحمن منيف تعيد إلى الحكاية مكانتها، في السرد الروائي العربي. بخلاف ما درج عليه بعض الروائيين المعاصرين، من ميل عن الحكاية إلى القول السردي المفتوح، المشغول بالبوح بديلاً عن بناء الشخصيات وإقامة العلاقات فيما بينها[5].. نعلم ذلك من رواياته السابقة، التي من أشهرها خماسية مدن الملح. ولم تأت ثلاثية أرض السواد بتغيير في هذا الاتجاه: فالقص فيها له الأولوية، والراوي مشغول بالقص والوصف والتلاعب بالمصائر وتحديد النهايات، ضمن نسق زماني متتابع، يبدأ من لحظة الفعل الأولى، التي نرى فيها الشخصية الرئيسية داود باشا يرحل عن بغداد، بعد وفاة واليها العثماني سليمان

---

[1]- انظر: عبد الرحيم الكردي. الراوي والنص القصصي. ص37

[2]- انظر: جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص37

[3]- انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص30

[4]- انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص30

[5]- انظر: يمنى العيد. الراوي: الموقع والشكل. ص127

الكبير سنة1802م، متجهاً نحو البصرة، في فعل ندرك بعد ذلك أنه تمهيد للانقضاض والعودة لاقتناص السلطة، ومحاولة تنفيذ برنامجه السياسي النهضوي، الذي ما فتئ يؤرقه منذ زمن.

إذن فالحكاية هنا هي حكاية الحلم العربي القديم المتجدد، بالاستقلال والوحدة والنهوض. وبطل الحكاية هو البطل الفرد، كما جرت العادة. لكن، وخلافاً للحكايات التقليدية، فإن هذا البطل مشغول بحلم جماعي يؤرقه، كما أن الشخصيات كثيرة ومتنوعة، يُفسح لها الروائي فضاءً للمشاركة والفعل والحوار، في سبيل الوصول إلى الهدف، الذي لا يزال يؤرق المثقف العربي، منذ زمن النهضة، الذي وافق زمن الحكاية واتحد معه: فليس من قبيل المصادفة أن زمن داود باشا في العراق، هو نفسه زمن محمد علي في مصر. والتشابه بين دوافع الشخصين لا يخفى: فمحمد علي يريد بناء الدولة الحديثة في مصر، وداود باشا يريد بناء الدولة الحديثة في العراق. والنظام الذي يتحداه كلا الشخصين واحد، ويتمثل في كل من الخلافة العثمانية في اسطنبول، بما تمثله من تخلف وتبعية من جانب؛ والإمبراطورية البريطانية الناهضة بعد هزيمة نابليون، والطامعة في امتلاك العالم العربي، ووراثة الرجل المريض، من الجانب الآخر.

ونحن عندما نتعامل مع رواية بمستوى أرض السواد، فإننا لا نتوقع مجرد حكاية؛ إذ لا يُعقل أن يُقدم روائي متميز، بحجم عبد الرحمن منيف، على تأليف هذه الرواية، لمجرد تفريغ رغبته في الحكي: فالحكاية بأصلها وتفصيلاتها مدونة في كتب التاريخ، بأوفى مما كتبه عبد الرحمن منيف. ثم إننا، بعد الانتهاء من قراءة الأجزاء الثلاثة لهذه الرواية، لا نظفر بجواب السؤال البدائي: ثم ماذا بعد؟. لأن الراوي يتوقف عند لحظة معينة، تسبق عزل الوالي الطموح: ذلك العزل الذي تتحدث عنه كتب التاريخ، وتهمله الرواية.

إذن فالرواية تتصدى لطرح السؤال المؤرق: لماذا حدث هذا؟.

يقول عبد الرحمن منيف، حول هذه الرواية: "التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان، وإحدى الوسائل التي لا تضطره لإعادة اكتشاف النار أو العجلة. لذلك من الضروري الإلمام بدروسه، والتوقف عند منعطفاته، بشكل خاص، لمعرفة كيف حصلت الأمور، ولماذا أخذت هذه المسارات؟. وأكثر ما يستوجب ذلك معرفة أسباب الهزائم والتراجعات"[1].

فالرواية، عند عبد الرحمن منيف، تعبير إبداعي تولد "نتيجة الصراع داخل الذات، بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون. ومعنى هذا كذلك أنه يهدف إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه... يهدف إلى نقد هذا الواقع، وإبراز ما يختفي تحت السطح، من عوامل خفية، تعد المسؤول الأول عما يظهر على السطح، من صراعات وتناقضات"[2].

وقد اعتبر بعض دارسي الرواية، أن هذا النمط من السرود الحكائية، قد استنفد أدواته، أو كاد، خصوصاً بعد الذروة التي وصلت إليها الرواية (التقليدية) مع نجيب محفوظ. ثم ولد مرة أخرى، على يد عبد الرحمن منيف، ولادة إبداعية مختلفة، أعادت للحكاية مكانتها من جديد[3].

ويقيناً أن مثل هذا الكلام، لن يضير عبد الرحمن منيف، مادام يملك أدواته باقتدار، وما دام مختاراً له عن قصد وسابق معرفة. خصوصاً وهو كاتب أيديولوجي يقصد إلى توجيه النص نحو وجهة محددة، إذ يحاول تفسير الأشياء واستخلاص العبر، عن طريق حكاية تلجأ إلى التاريخ، "من أجل طرح سؤال

---

[1]. المقال بعنوان: التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص92

[2]. نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص168

[3]. انظر: يمنى العيد. الراوي: الموقع والشكل. ص127

مركزي يشغل الكثيرين: لماذا فشلت، أو تعثرت، محاولات النهوض التي جرت في المنطقة العربية، خلال العصر الحديث"[1].

إذن، فالحكاية ليست هي الهدف، بل هي الوسيلة لإعادة التوازن إلى الحياة. وفي مثل هذا يقول الدكتور فيصل دراج:

"آثر منيف، ومنذ أكثر من ربع قرن من الزمن، أن يبتعد عن طقوس الكلمة اللاهية، وأن ينأى عن أهازيج الحرف الزائفة، كي يذهب إلى كتابة أخرى عنوانها: الكتابة ومساءلة التاريخ. والتاريخ الذي يقصده الروائي، مجسد في عربي محدد الواقع والمآل، لا ينجو من مياه كدرة، إلا ليغوص مرة أخرى في مياه أكثر كدراً. ولعل حلم الروائي بمياه نظيفة وبعربي يتمتع بالشمس ولا يخاف، هو الذي دعاه إلى كتابة ما يهمس به الإنسان العربي ولا ينطق به"[2].

2/أ: مسح عام:

تمتد ثلاثية أرض السواد، على طول ما يقرب من ألف وأربعمائة صفحة من القطع المتوسط، مقسمة على133 فصلاً: حيث يمتد الجزء الأول من الصفحات الأولى، التي ترصد وفاة سليمان الكبير، واختلاف ورثته حول شخصية من سيتولى الحكم من بعده، وخروج صهره داود من بغداد إلى البصرة، منتظراً الوقت المناسب للانقضاض على السلطة. وينتهي هذا الجزء بنهاية الفصل54 عند الصفحة539 وقد تم لداود باشا الاستيلاء على السلطة، وتدعيم قوته على يد سيد عليوي، رئيس الانكشارية (رئيس الأركان في التراتبية العسكرية الحديثة). وسيد عليوي هذا هو

[1]. عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص92-93

[2]. فيصل دراج. في حواره مع منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص86

في الوقت نفسه معارض سابق للوالي السابق، وطامع آخر في السلطة، يضطر الوالي الجديد إلى إقصائه إلى الشمال، بعد ظهور بوادر تمرده.

ثم يبدأ الجزء الثاني بالفصل55، متابعاً الأحداث المتسلسلة على طول548 صفحة، حتى الفصل107 المنتهي بإعدام سيد عليوي، بعد ثبوت خيانته وتآمره مع إيران والقنصل البريطاني، الذي اعتبر هذا الإعدام تحدياً شخصياً له، وسياسياً لبريطانيا العظمى، التي يمثلها في بغداد. وقد حدث هذا الإعدام بعد استكمال سيد عليوي دوره المرسوم بإخضاع قبائل الفرات الأعلى.. وهكذا يسدل هذا الجزء ستاره على عراق موحد ووالٍ قوي، حيث لم يعد للجزء الثالث إلا مواصلة المواجهة مع التحديات الخارجية.

تُسفر التحديات الخارجية عن وجهها، مع بداية الفصل108، بعد أن تؤكد الرواية على سرور الشعب بمقتل الخائن، والتفافه حول الوالي القوي، في مواجهة استعراضات القوة، التي يقوم بها الأسطول البريطاني في دجلة، تلك المواجهة التي تنتهي مع نهاية الفصل الأخير، في الصفحة307، بمحاصرة القنصلية البريطانية، ورحيل القنصل مهزوماً، أمام أنظار أبناء الشعب، وبمشاركتهم.

2/ب: ملخص أحداث الرواية:

تبدأ الرواية بفصل يحمل عنوان "حديث بعض ما جرى": وهو فصل سابق على الفصل الأول، كما أنه الفصل الوحيد الذي يحمل عنواناً، بخلاف الفصول التالية، التي تحمل أرقاماً متسلسلة مجردة.

يبدأ الراوي هذا الفصل بمشهد احتضار سليمان الكبير ـ والي بغداد لاثنتين وعشرين سنة ـ وحوله أولاده الثلاثة، سعيد، وصالح، وصادق؛ وأصهاره الأربعة، علي باشا، وسليم آغا، ونصيف آغا، وداود آغا؛ إضافة إلى بعض المقربين من

رجال الدولة؛ حيث يوصي المحتضر بولاية السلطة من بعده لصهره علي باشا، الأكبر سناً، والأكثر تمرساً بشؤون الحكم.

وإذ أدرك داود، الصهر المتزوج من صغرى البنات، بأن فرصته لم تحن بعد، فقد حزم أمتعته، وسافر إلى البصرة. يدرس ويتفقه في شؤون الدين، قبل أن يعود إلى بغداد، ويستقر بجانب مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني؛ في الوقت الذي رفع فيه أحمد آغا ـ رئيس الانكشارية آنذاك ـ راية التمرد، بهدف تسليم الولاية إلى الصهر الثاني سليم آغا. فاشتعلت الفتنة، وعمت بغداد الفوضى، إلى أن أُطيح بالمتمردين، واستتبت الأمور لصالح علي باشا.

لم يكد علي باشا يستقر، ويرد غزوات الوهابيين، حتى اغتاله أحد المقربين له، دون أن تبدي القصة الأسباب. وهرب القاتل إلى دار سعيد ابن الوالي السابق. لكن هذا طرده متبرئاً من جريمته. فلجأ إلى بيت الصهر الثالث نصيف آغا، الذي اغتنم الفرصة وطالب لنفسه بالولاية. لكن سليمان ابن أخت الوالي المغدور كان أسرع منه، إذ حظي بمباركة العلماء ورجال الدولة، وقضى على نصيف آغا، متولّياً السلطة تحت اسم، سليمان الصغير؛ تمييزاً لنفسه عن الوالي الأسبق، سليمان الكبير.

"عينت اسطنبول سليمان الصغير والياً، لكن على مضض. وأخذت تتحين الفرص لعزله من ولاية بغداد"[1]. وإذ لم يرسل سليمان الصغير الأموال المقررة عليه، فقد أوفد الباب العالي جيشاً، بقيادة ثعلب الصحراء الأغبر خالد أفندي، هزم الوالي المتمرد، وسمى عبد الله التوتونجي والياً مكانه. وعند هذا الحد لم يطل صمت سعيد بن سليمان الكبير، إذ خرج على رأس جيش متحالف مع قبائل الأعراب، ليواجه التوتونجي ويهزمه ويتولى ولاية بغداد. وبعد مباركة العلماء

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص19

والقضاة، وصل الفرمان السلطاني بتسميته والياً، في سن لم تتجاوز الثانية والعشرين.

حمود بن ثامر، زعيم العشائر المتحالفة مع سعيد، تقاسم وأنصاره الأرض والماء والخيرات، مما أدى إلى تمرد عشائر أخرى. فوجه سعيد إلى المتمردين زوج أخته داود، الذي استطاع، بالحنكة والحزم، القضاء على التمرد، وإعادة الأمور إلى نصابها. فعينه سعيد نائباً له. ولكن نابي خاتون أم الوالي ثارت ـ وهي التي تكره صهرها داود منذ زمن بعيد ـ وضغطت على ابنها حتى عزله. وانشغل بعلاقة جنسية شاذة مع حمادي العلوجي، الذي أصبح بهذه العلاقة الحاكم الفعلي للعراق.

"ولم يتأخر داود لكي يلتقط الإشارة، ويدرك أن زمنه قد حان: غادر بغداد مع مائتين من رجاله الأشداء بحجة الصيد. ولكنه صمم أن يقود المعارضة، وأن ينقذ البلاد"[1]. واتجه إلى الشمال، حيث تجمع معارضو سعيد. ومن هناك أمّن لنفسه الشرعية اللازمة من خلال مباركة اسطنبول، التي أمنتها له مراسلاته مع خالد أفندي ثعلب الصحراء الأغبر. ثم تقدم بقواته نحو بغداد، وحاصرها في انتظار اللحظة المناسبة. وإلى هنا ينتهي الفصل المعنون بـ(حديث بعض ما جرى).

يبدأ الفصل1 وقد اختلى داود بمنجمه محب الدين المرادي، ليستشيره في أنسب الأوقات لدخول بغداد. فحدد له يوم الجمعة العشرين من شباط[2] كأنسب وقت لهذا الأمر. فدخلها متلقياً الترحيب من الكبراء الذين بايعوه، ومن عامة الناس الذين أرهقهم الحصار وارتفاع الأسعار وانعدام الأمن، إضافة إلى رجال الدين الذين أزعجهم شذوذ سعيد واستهتاره. وقرئ فرمان السلطان العثماني بتوليه داود باشا

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول.ص23

[2]. أهملت الرواية ذكر السنة، فلجأنا إلى المنجد في الأعلام، فوجدناها عام1817. وهي في الأعلام للزركلي توافق عام1232 هـ

السلطة في بغداد، رغم بقاء الوالي السابق على قيد الحياة، متحصناً في القلعة مع حمادي.

بمجرد أن استقر داود على كرسي الولاية، أوحى لقائد الانكشارية الجديد الآغا سيد عليوي، بضرورة الانتهاء من أمر سعيد. وإذ كان قلب الآغا ممتلئاً بالحقد على سعيد، فقد التقط الإشارة التي كان ينتظرها منذ زمن، مستذكراً حكم الإعدام الذي أصدره سعيد بحقه في السابق. فدخل القلعة، موهماً الحرس بأنه راغب في التآمر على داود. ونجحت الخدعة. ووافقت نابي خاتون على دخول سيد عليوي. فما راعها إلا مفاجأتها باغتيال ابنها فوق صدرها.

وهكذا استتب الأمر لداود باشا، ولم يعد يخشى إلا تمرداً متوقعاً من الأعراب، الذين كانوا مستفيدين من ولاية سعيد، وعلى رأسهم الزعيم القبلي المتمرس، حمود بن ثامر، وأعرابي آخر كان من أشد أعوان سعيد إخلاصاً اسمه، قاسم الشاوي؛ حيث لجأ الأول إلى معاقل قبيلته في الجنوب، وهرب الثاني إلى الأهوار.

ومع كل ذلك فقد كانت هناك جبهة التدخل الخارجي، التي يقف على رأسها قنصل بريطاني شاب، يماثل طموحه طموح الوالي الجديد؛ إلا أنه يشعر بالتميز، كونه يمثل إمبراطورية عظمى، خرجت لتوها منتصرة على نابليون، وبدأت تمد أطرافها، تحاول نهب إرث الرجل المريض، الذي تمثله الدولة العثمانية بولاياتها الممتدة. كان كلوديوس جيمس ريتش قد جعل الباليوز (دار القنصلية) ملاذاً لكل طامع في السلطة، يحميه ويؤويه ويمده بالمساعدة، لتأكيد نفوذه من جانب، ولتهديد الوالي من الجانب الآخر.

بدأ داود خطواته بالإصلاحات الداخلية، موكلاً لسيد عليوي مهمة استخلاص الأموال والأسرار من حمادي العلوجي، في نفس الوقت الذي قبض فيه على

عملاء الباليوز، وبدأ التحقيق معهم. ومع قدوم العيد، أمر بإعدام عدد من أعوان الوالي السابق. ثم وافق على استقبال القنصل البريطاني، الذي حرص على الوصول في موكب باذخ، من الفرسان والخيول والحراس والآلات الموسيقية.

وفي ذات الوقت، حرص داود باشا على تقريب رجال الدين والوجهاء والمثقفين، خصوصاً الشعراء منهم، وذلك لكي يضمن لسلطته شرعية دينية بالفتاوى، وشرعية ثقافية بالقصائد والكتابات التاريخية. ثم عين عزرا اليهودي وزيراً للمالية (صراف باشي) موكلاً إليه مهمة ملاحقة وزير المالية السابق ساسون، لاستخلاص الأموال التي نهبها قبل هروبه.

في الوقت الذي فشلت فيه جهود الآغا سيد عليوي، لاستخلاص الأموال من حمادي، بعد أن مات تحت التعذيب؛ فقد نجح ترغيب الباشا وترهيبه في استخلاص بعض الأموال، من أعوان سعيد السابقين. وعندما حان دور الحماة المشاكسة نابي خاتون، تخلص منها داود بطريقة ذكية، ودون أي ضجيج.

في طريق صراعه على السلطة، اتجه الآغا سيد عليوي، إلى توثيق علاقاته بالقوادة اليهودية روجينا، مغرياً إياها بضرورة التعاون معه. ولكن الوالي داود عاجله بتكليفه بشن حرب على قبائل البدو المتمردة، في الفرات الأعلى غرباً. وبمجرد رحيل الآغا، قام داود بإحداث تغييرات عسكرية في الجيش، وأسند المهمات الأساسية إلى ضباطه المخلصين. كما أنشأ حرساً خاصاً للسراي، وغيّر مواقع الضباط الذين عينهم الآغا. ثم لم ينس التشدد في مراقبة الأسعار ومحاربة الاحتكار، وإقامة الموائد العامة للفقراء.

أقام الوالي احتفالاً رسمياً كبيراً، بمناسبة عودة الآغا منتصراً، حيث شكره على شجاعته، وقلده أوسمة إضافية. ولكن ذلك لم يمنع سيد عليوي من إقامة احتفاله الخاص في القلعة، ليتسنى له أن يكون النجم الأول، بين كبار المحتفلين.

"القائد إذا انتصر يصبح خطراً. هكذا قال داود لنفسه، وهو يراقب بعناية تصرفات سيد عليوي"[1]. الذي أخذ يحرض الوالي على تجريد الحملات لتأديب بدو الجنوب. أما الوالي، الذي لم يُرد منح الآغا هذا النصر الجديد، فقد كان يخطط للتخلص منه، خصوصاً بعد أن لاحظ زيادة زياراته للباليوز، وسخريته منه في مجالسه الخاصة. لذا فقد أظهر داود باشا استجابته الشكلية لمطالبه، ثم كلفه بشن الحرب على جبهة الشمال، حيث مكان التجمع التقليدي لمعارضي السلطة المركزية في بغداد. ورغم اعتراض سيد عليوي ومحاولاته ثني الباشا وتحويل الوجهة إلى الجنوب، إلا أنه استسلم أخيراً، وبدأ استعداده للرحيل إلى كركوك، حيث سبقه بدري صالح العلو، مرافق داود، الذي ظن الآغا أنه سيستطيع كسبه إلى صفه، بعد إبعاد داود إياه بسبب من تولهه بالراقصة نجمة. وعند هذا الحد ينتهي الجزء الأول.

في الجزء الثاني من الرواية، نرى رجال سيد عليوي وقد طوقوا بدري بكثير من المودة، في محاولة لكسبه لمجموعة (رجال الشمال)، كما أصبحوا يطلقون على أنفسهم. وفي ذات الوقت اتخذ طلعت باقة ـ الجنرال المحسوب على مجموعة الشمال ـ بيتاً في طرف المدينة، لكي لا يثير غيابه عن القلعة الارتياب، وأشاع أنه فعل ذلك ليخلو بالراقصة نجمة، التي سبق أن أحبها بدري، وكانت سبباً في إقصائه إلى كركوك.

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص498

أصبح بيت طلعت باقة المكان الأثير، لدى الآغا، للسهر ودعوة الضباط المقربين. وأوعز سيد عليوي لمرافقه حامد، بضرورة دعوة بدري، إلى إحدى تلك السهرات الراقصة. وحضر بدري فعلاً، لكنه اكتشف ـ مع وجود نجمة ـ خيبته في الحب، فقرر استغلال أول زيارة له إلى بغداد، ليطلب من أبيه أن يبحث له عن عروس. وبالفعل تم عقد قران بدري على زكية، قبل أن يعود إلى كركوك، ويبدأ في تأثيث بيت الزوجية.

بالموازاة مع كل هذه الأحداث، يتبين لنا أن ريتش كان هو الذي دفع الآغا، ليقوم بتحريض الوالي داود، على ضرورة تجريد الحملات الحربية؛ إذ كان هدفه إشغال داود عن الإصلاحات بالحروب، وتمهيد الطريق أمام الآغا ليزداد قوة. ولكن فشل المؤامرة أغاظ ريتش، وجعله يقرر التوجه إلى الشمال، في رحلة ترويح عن النفس. وهناك جرى شوط جديد من أشواط السباق، لنهب الآثار العراقية، بين البعثتين البريطانية والفرنسية. وتوفرت الفرصة للقنصل البريطاني للتقرب من قبائل الشمال، دون الوصول إلى كركوك، حتى لا يثير الشكوك لدى الوالي داود.

وفي خط موازٍ آخر لصوب الرصافة، تنشغل الرواية بتصوير الأجواء الشعبية في صوب الكرخ، الواقع على الجانب المقابل لنهر دجلة، حيث مُلتقى عدد من الشخصيات، التي تتجمع في قهوة الشط. ويبرز دور هذا المقهى، كمكان يجتمع فيه صعاليك بغداد، وصغار تجارها، لمراقبة عروضات الباليوز الترفيهية، ومناقشة المستجدات السياسية، فيتحدثون وينتقدون ويعيشون أحلامهم البسيطة، ورذائلهم الصغيرة، وتعاونهم الذي يتبدى في الملمات.

روجينا، القوادة اليهودية، حسمت أمرها أخيراً، وأصبحت الرسول المعتمد بين القنصل، الذي عاد إلى بغداد، والآغا في كركوك. وبدأت مجموعة الشمال في ترتيب الأمور، للانقضاض على السلطة في بغداد. أما الوالي فلم يكن غائباً عن

هذه التحركات؛ إذ كانت جميلة ساهي ـ إحدى فتيات روجينا ـ تطلعه على آخر التحركات. لقد استطاع داود شراء الراقصة الصغيرة، وتجنيدها ضد سيدتها، ليتسنى له أن يكون حاضراً في كل الأماكن.

ثم تفاجئنا الأحداث بقتل الراقصة نجمة، بطريقة غامضة، بعد رحيل طلعت باقة عن كركوك. وتُقيَّد القضية ضد مجهول، في إشارة إلى من قتلها كان من المتنفذين الكبار. وتسعى مجموعة الشمال إلى حسم أمر بدري وتجنيده نهائياً لصالحها. وعندما يرفض، لا يكون أمام جماعة الآغا إلا اغتياله.

لم يتبق من عائلة سليمان الكبير، إلا صادق أفندي. فيسعى الوالي إلى إلهائه عن السياسة بالهوايات الفارغة، مكلفاً عباس اسطنبول بإشغاله بلعب الشطرنج، واقتناء التحف والمسابح الغالية. ولكن القنصل يتمكن من مراسلة صادق أفندي، مغرياً إياه بالتمرد، إضافة إلى وصول رسائل قاسم الشاوي الواعدة بالدعم. فيهرب صادق أفندي، ويهرب معه عباس اسطنبول، منقلباً على ولي نعمته، في خطوة أثارت خوف داود، خصوصاً وقد بدأت تحركات الآغا في الشمال تزداد، وتحالفاته مع كرمنشاه (إيران) تتقوى. لذلك كان لا بد من التحرك السريع.

استدعى الوالي عدداً من كبار الضباط الموالين لسيد عليوي إلى بغداد، وعلي رأسهم طلعت باقة، في محاولة لكسب ولائهم. وبعد عدة جلسات، استطاع أن يوغر صدورهم على الآغا، دون أن يصرح لهم بشكوكه في خيانته. وبعد أن تأكد من نجاحه في ذلك، سمح لهم بالعودة إلى ثكناتهم بالشمال، بعد أن منح كلاً منهم خلعة ثمينة وأموالاً وهدايا.

وإمعاناً في الخداع، أرسل الوالي للآغا في كركوك، مع كيخياه (نائبه)، نيشاناً إضافياً وخلعة ثمينة وهدايا قيمة، مع تمنيات بحسن المقام. واستقبل الآغا نائب

الولاية أعظم استقبال، وأظهر خضوعه للوالي وتقديره للهدية، كما وصلت الأموال من الباليوز للآغا، عن طريق روجينا، ومعها التوجيهات.

وإذ أيقن داود باشا أن الآغا مطمئن إلى قوة موقفه، ومطمئن إلى أنه قد خدعه. فقد قدر أنه لن يتحرك إلا في الوقت الذي يختاره هو. وما كان لرجل بمكر داود وحزمه أن يعطي خصمه فرصة اختيار الوقت. لذا فقد قرر أن يتظاهر بالالتفات إلى مكان آخر، مصدراً أمره بتسمية يحيى بك القرملي قائداً لحملة الجنوب، "وأخذ يعد كل ما يلزم من أجل تحقيق نصر سريع ساحق، وليكون هذا النصر العنوان الكبير لما سيأتي من الأيام"[1].

ولكن النصر الساحق في الجنوب لم يتحقق. فإضافة إلى انكشاف تحركاته، كان الكيخيا يحيى بك القرملي بطيء الحركة، متردداً ومشغولاً بالنساء، وكان البدو متحسبين حذرين، ويهربون من وجه القوات النظامية، كلما سمعوا بقدومها. وهكذا تأخر الكيخيا في خوض المعركة. ووصلت الأخبار إلى الآغا في الشمال، فقدر "أن زمنه قد أزف، ولا بد أن يتحرك. ولكي يجنب نفسه أي خطأ، ولئلا يستمر في التأجيل مرة بعد أخرى، قرر إيفاد ناهي زبانة، إلى بغداد لاستطلاع الجو، ولكي يطلب من الباليوز إيفاد أحد رجاله المفوضين، من أجل بحث ما يجب اتخاذه من خطوات لحسم الموقف[2].

عاد المبعوث ومعه أخبار مشجعة للآغا، تقول إن أهل بغداد ناقمون على الوالي، وثائرون، وفي انتظار المخلص. وهكذا أخذ الآغا في الاستعداد للجولة الحاسمة، خصوصاً بعد انتشار الإشاعات في كركوك، بأن حملة الجنوب تعرضت لهزائم قاسية، وأن القوات تتراجع "وما لم تُعزز بقوات إضافية، وربما تطلب الأمر

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص437

[2]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص503

تغيير القيادة، فالهزيمة مؤكدة، وقد يصل البدو إلى بغداد، كما حصل أكثر من مرة، قبل أن يصبح داود والياً. وما قد يترتب على ذلك من نتائج"[1].

وما كاد يمر أسبوع على هذه الإشاعات ـ التي لنا أن نقدر أن الوالي كان وراءها ـ حتى وصل مندوب من داود باشا إلى الآغا، يطلب إليه أن يعود فوراً إلى بغداد لنجدته، لأن "الباشا يعتمد على اثنين لإنقاذ الموقف: الله، والآغا". وانتهز الآغا الفرصة، وقبل أن يقوم بأية خطوة استشار منجمه الشيخ إدريس، الذي أكد له أن أيام العز قد أقبلت، مما شجعه وجعله "يرسل عدداً من ضباطه إلى بغداد على جناح السرعة، وأبلغهم وهم يغادرون أنه لن تمر أيام قليلة إلا ويكون هناك"[2].

في قصر الريحان بالأعظمية، ذلك القصر الذي لا يفتح إلا لكبار الزوار، كان عدد من ضباط الآغا الذين سبقوه في استقباله، حيث لمس اهتماماً زائداً وحفاوة بالغة. وبعد أن زار مقام الإمام أبي حنيفة، عاد متوقعاً أن تكون الترتيبات قد تمت كي يدخل بغداد، بين العصر والغروب، إلا أن النداء الرسمي تأخر، يوماً بعد آخر. ثم أُوعز للضباط الذين كانوا في استقبال الآغا بالالتحاق بمراكز عملهم فوراً. ولم يتبق معه من رجاله إلا حامد، الذي حاول اقناع كوكبة الحراس، القادمة من السراي، في اليوم السادس، بضرورة الانتظار حتى الصباح، لمقابلة الآغا، ولكن دون جدوى، لأن لديها أوامر واضحة.

قاد الحراس سيد عليوي نحو القلعة، مما جعله يعتقد أن الباشا قد اختار هذا المكان لاستقباله، بسبب حصانته في وجه الأخطار المتوقعة. ثم عندما اتجه به قائد الحرس نحو الجناح الجنوبي، الذي كان يحتله سعيد باشا وفيه كانت نهايته، انقبض صدر الآغا، وشعر أنه لا يحب هذا المكان. أما حين أُبلغ أنه موقوف

---

[1]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص508

[2]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص508، 511

بأمر الباشا، فقد صرخ وحاول أن يفعل شيئاً. "لكن لما التفت حواليه، ووجد أن عدداً من الجنود اقتادوا حامد بعيداً، ووجد أن من العبث، في تلك اللحظة أن يقاوم، أن يصل إلى نتيجة ترضيه"[1] استسلم. وما كاد يُجرد من سلاحه الفردي، ويُغلق عليه باب الغرفة من الخارج، حتى انفجر بالصياح والشتائم ثم بالبكاء.

اقتيد سيد عليوي أمام هيئة المحكمة، ليفاجأ هناك بأن الوالي لم يكن يضيع وقته، طوال إجرائه الاتصالات مع الباليوز وكرمنشاه: فإضافة إلى كبير القضاة طلعت باقة، كان هناك طباخه رستم قارود على رأس الشهود، ثم استدعيت جميلة ساهي وسيدتها روجينا، ثم ناهي زبانة. وأدلى كل منهم بتفاصيل دقيقة، عن علاقات الآغا مع الباليوز، والأموال التي تلقاها، وزيارته لكرمنشاه. "وعند الغروب أصدرت المحكمة حكمها بإعدام الخائن سيد عليوي". فتحرك القنصل فوراً، وأرسل طلباً لمقابلة الوالي. لكن الوالي، تلكأ في تحديد الموعد، إلى حين حدوث التنفيذ في الصباح التالي. وبعد أن عرض القنصل طلبه بالعفو عن سيد عليوي، "فرَّ الباشا يده اليسرى، بحركة شبه دائرية، وقال بأسف ظاهر: لو كنت أدري أن هذه رغبتكم، يا سعادة القنصل، ولو تبلغت بهذه الرغبة في الوقت المناسب، لأخذت الأمور مساراً آخر"[2].

وعند هذا ينتهي الجزء الثاني من الرواية.

التفت داود إلى إعادة تنظيم قواته، وأرسل طلعت باقة ليلتحق بحملة الجنوب، كما أرسل قوات إضافية، مع تعليمات مشددة، بأن تُعزل قبائل الوسط عن قبائل الجنوب، وأن تُستغل فترة انحسار المياه، قبل قدوم الأمطار، لإنهاء المعارك. كما بعث بهدايا قيمة لعدد من أغوات الشمال. وبالفعل تحققت بعض الانتصارات

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص529

[2]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص536، ص547-548

المحدودة، حيث انكفأ البدو من الجنوب إلى الأهوار، ومن لم يستطع الهرب منهم، اضطر إلى إعلان الخضوع، ودفع ما عليه من ضرائب، إضافة إلى الغرامات. ورغم كل ذلك، فقد أفلت كل من قاسم الشاوي وصادق أفندي. ولم تتمكن القوات من القبض عليهما.

القنصل ريتش، الذي عاد إلى بغداد، بعد بضعة شهور، إنساناً آخر، قام بزيارة السراي، والتقى الباشا. ورغم حرصه على أن يكون موكبه فخماً، كالعادة، إلا أن "أغلب الناس، ومعظم الدكاكين، وحتى رواد المقاهي، ظلوا جميعاً على حالهم، لم يتحركوا"[1]. وبذا فقد أدرك القنصل، أن الباشا قد استطاع إقناع الجميع، بمسؤولية الباليوز عن المؤامرة، التي راح ضحيتها الآغا، إضافة إلى ما أحدثه إعدام ثعلب الصحراء الأغبر، في اسطنبول، من شعوره بفقد أكبر ركيزتين: الآغا، وخالد أفندي.

لكن ريتش ظل مقتنعاً بأن ترويض داود ما زال ممكناً. لذا فقد أحب أن يبدأ هذا الترويض بإثارة خوفه من قوة بريطانيا العظمى. فأرسل له هدية، وأرفق معها رسالة يلتمس فيها: "أن يكون لدى الباشا متسع من الوقت، لاستقبال أحد كبار ضباط الأسطول البريطاني، والمتوقع وصوله إلى بغداد، في بحر الأسبوعين القادمين، والآتي من الهند. لأن للضابط المذكور ما يقوله للباشا"[2].

وعندما وصل الكابتن نيكلسون إلى بغداد، ووقفت قطعته البحرية في دجلة، إلى جانب باخرة الباليوز، مصوبة مدافعها إلى السراي، فقد كان مفهوماً للجميع، أن ريتش يستعرض قوته. وفي اليوم الثالث، عرض نيكلسون على الباشا رغبة الحكومة الإنجليزية في تنفيذ مشروع الطريق البري، لضمان طريق آمن لبضائعها

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثالث. ص52

[2]- أرض السواد. الجزء الثالث. ص86

من مصر إلى الهند، عبر الفرات، "إذ من شأن ذلك أن يعود بالنفع المباشر على ولاية بغداد". ولكن داود لم يعط رداً إيجابياً، بسبب من إدراكه حقيقة أن البريطانيين يرغبون في دفعه إلى خلق مشكلة مع اسطنبول، كما رفض الاستجابة إلى اقتراح تسليح جيش الولاية، بالأسلحة البريطانية، لأنه لا يريد دفع ثمن سياسي للسلاح، في الوقت الذي يحلم فيه بإنشاء مصانعه الخاصة.

بالموازاة مع هذه الأحداث، تعرض أرض السواد مشاهد واسعة من تضامن العراقيين، في مواجهة فيضان النهر، وتضامن أهل صوب الكرخ، لإخراج الحاج صالح العلو من أحزانه، بعد اغتيال بدري. فنرى الذين كانوا مترددين في تأييد داود، وقد باتوا مستعدين لبذل كل ما يقدرون عليه، في سبيل طرد الأجنبي، الذي طالما بهرهم بالاستعراضات، وطالما أثار فضولهم، وطالما تعاملوا معه كضيف، يستعدون الآن لإنهاء تدخله الإمبراطوري في شؤون بلادهم.

صادق أفندي ابن سليمان الكبير، الذي هرب نحو متمردي الأعراب في الفرات الأوسط، لجأ بعد هزيمة أنصاره إلى الأهوار، ثم إلى الجنوب. أما عباس اسطنبول فقد عاد فجأة إلى بغداد، وصار يتردد كثيراً على السراي، مما ترك لنا مجالاً للاستنتاج بأنه كان مدفوعاً من الباشا لفعل ما فعل. وبعد فترة غير طويلة، تم تبادل الرسائل بين داود باشا وصادق أفندي، عن طريق عباس اسطنبول. ثم انتهى كل ذلك بصدور العفو عن صادق أفندي، وعودته إلى بغداد. وهكذا تم القضاء على التمرد نهائياً. ولكن معركة أكبر كانت في الانتظار.

فجأة اختفت المواد الضرورية من الأسواق، وارتفعت الأسعار، رغم سقوط الأمطار مبكراً. ثم لم تكد أسابيع قليلة تنقضي، حتى بعث حاكم البصرة، رسالة إلى الباشا، يبلغه فيها بأن المراكب انقطعت، وأن تايلور، وكيل ريتش في البصرة، هو السبب. وحتى المراكب التي وصلت في الأيام السابقة، عادت من حيث أتت،

دون أن تفرغ حمولتها. فكان لا بد من تدخل الباشا، ومراقبة التجار، في تصرف معاكس لاتفاقات ريتش مع وزير المالية اليهودي عزرا، الذي كان قد استغل ندرة المواد، فرفع الأسعار أول الأمر ـ بصفته المورد الرئيسي ـ لكنه في نهاية المطاف لم يجد مناصاً من تلبية أوامر الباشا الحازمة، ففتح المخازن، ورجعت الأسعار إلى طبيعتها لمدة أسبوعين، ثم عاد إلى إغلاق مخازنه في الأسبوع الثالث، إرضاءً للسيد الآخر ريتش. وفي هذه المرة كان الوالي مستعداً كذلك، فـ"أرسل عدداً من التجار، برفقة بعض رجاله، إلى حلب وماردين، ليتدبروا الأمر، كما بعث إلى الأحساء والبحرين وسنه، وأمر حكام المدن والمناطق أن يبذلوا أقصى الجهود، من أجل تأمين حاجاتهم وشراء المواد من الأسواق القريبة"[1].

ولم يتأخر الباشا كذلك في دعوة ساسون وزير المالية السابق. وكان ساسون في الانتظار. وبدأ في خوض حربه التجارية ضد عزرا، لصالح الباشا. كما لم ينس الباشا القوادة اليهودية المنبوذة روجينا، التي كانت تتوق لإثبات ولائها مرة أخرى، حيث توصل رجال الباشا عن طريقها، إلى اكتشاف علاقات عزرا النسائية. وبدأ الضغط عليه من هذا الاتجاه كذلك، مما اضطره إلى فتح مخازنه مرة أخرى، ضد رغبة ريتش.

وعندما حان وقت الضربة الكبرى، لم يتأخر داود في توجيهها، فألغى امتيازات التجار الأجانب، المشمولين برعاية الباليوز، وفرض عليهم ضرائب توازي تلك التي يدفعها التجار المحليون. ثم استغل كل هذه العوائد الجديدة لشراء مراكب، تتمكن من استيراد البضائع دون انتظار وصولها. وهكذا عادت الأسعار إلى الهبوط مرة أخرى.

---

[1]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص240، ص247

وقبل القنصل التحدي، وأعلن الحرب بكلمات واضحة لرسول الوالي. ووصل مركب من البصرة، يحمل عدداً من جنود الإمبراطورية. وبدأ ريتش استعراضاته، في شوارع بغداد، بإقامة عروض للحيوانات الغريبة التي تحويها حديقة القنصلية، ثم استعراض لحامية الباليوز وبحارة السفينة، بملابسهم وأسلحتهم الكاملة. كما اندفع رجال الباليوز إلى شراء كميات كبيرة من المواد التموينية، وتخزينها في دار القنصلية. وأدرك الباشا، مدى حماقة هذا القنصل وغروره. ولكنه استعد للمعركة.

ودخل أهل بغداد المعركة. وتحولت منارات المساجد إلى مواقع ترصد تحركات الباليوز. وبعد أن طرد ريتش نقطة الحراسة المحلية، قام بإنشاء نقطتي حراسة حول الباليوز. ووجهت سفينة الباليوز مدافعها نحو السراي. وبالمقابل قام داود بنقل أحد المدافع إلى جانب الكرخ، في الجهة التي تقابل الباليوز. واحتفل الناس بانتقال المدفع، في حركة لها مدلولها الوطني. وأعطى الباشا أوامره بأن لا يبدأ الضرب، إلا بعد أن يطلق الباليوز طلقته الأولى.

وبعد أسبوعين، والحالة تراوح مكانها، شعر القنصل بأنه قد وضع نفسه في مأزق؛ إذ لا يقوى على مواجهة الوالي بما لديه من قوات، كما لا يستطيع أن يتصل بأحد لنجدته، لذلك فقد بدأ يفكر في فك الحصار؛ الأمر الذي اقتضى البدء بالمفاوضات، التي كان يرفضها في البداية. وبدأت المفاوضات. واكتشف ريتش بأن داود يفرض شروطاً بالغة القسوة: انتهاء المظاهر المسلحة، ومساواة التجار الأجانب بالتجار المحليين في الضرائب، وعودة طريق التجارة سالكة كما كانت، دون أي تدخل من بريطانيا ورجالها. ورفض ريتش هذه الشروط في البداية، ثم بدأ بالتنازل عنها واحدة تلو الأخرى، إلى أن تبقى الشرط الأهم: مساواة التجار الأجانب في الرسوم مع التجار المحليين. وهذا الشرط لم يستطع ريتش قبوله، نظراً لأنه يلغي امتيازاً حصلت عليه بريطانيا من بغداد طوال عهود سابقة. وعند هذا الحد توقفت المفاوضات، وطلب ريتش الإذن بالرحيل. وخرجت سفينة الباليوز من

العراق، محملة بأقصى ما تستطيع من الآثار المنهوبة، وبعض العملاء المحليين. وعند هذا تكتمل الرواية.

3. تقنية الحكايات المتوازية:

"إن المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة"[1]؛ لأنها تسعى إلى تلبية بعض من أشواقنا للتعرف على المجهول. لذا فهي حين تلجأ إلى التاريخ، لا تحدثنا عنه بالطريقة التي كتبها المؤرخون الرسميون. فالحقيقة أن هؤلاء قد استقوا مصادر مادتهم من المراكز الكبرى، وأهملوا ما دونها من المصادر الأخرى، حتى وهم يعلمون أنها ذات صلة بالموضوع. وإذا كانت "الرواية التي لا تكتشف جزءاً من الوجود، ما يزال مجهولاً، هي رواية لا أخلاقية"[2]؛ فإن أهم أجزاء الوجود المجهول، هو تاريخ الضعفاء والمهمشين والمغيبين. فحين يتوجه الروائي إلى هذا التاريخ المغيب إذن، فإنه يمارس هواية جديدة، لم يعرفها الماضي، تتمثل في إعادة كتابة تاريخ المقموعين. وهذه هي حداثة الرواية في الحقيقة.

وإذا كانت أرض السواد تروي قصة بطل كما قلنا؛ فإن هذا البطل لم يكن وحيداً، ولم يلجأ إلى القوى الخارقة. كما هو المألوف في الحكايات الشعبية والأساطير؛ بل وقف إلى جانبه، وبالموازاة معه، أبطال آخرون من عامة الشعب، آمن كثير منهم بأنه يتحدث بصوته، وإن بطريقة الأقوياء. إن رواية أرض السواد تفسح مجالاً واسعاً لهؤلاء، حين تلجأ إلى استخدام "تقنية الحكايات المتناوبة، التي ترد إلى علاقتين مختلفتين؛ كاشفة عن فضائين مختلفين هما: السلطوي والشعبي.

---

[1]. ميلان كونديرا. فن الرواية. ص13

[2]. ميلان كونديرا. فن الرواية. نفس الصفحة.

وتتيح هذه التقنية للقارئ أن يتأمل التاريخ الاجتماعي والسياسي في وجوهه المختلفة"[1].

ففي أرض السواد هناك الحكاية المركزية، المشغولة بمتابعة الصراع بين الشخصيات الرئيسية. وإذ كان وراء كل شخصية ظاهرة، قوى خفية أخرى، فقد ناسب أن تنضم إلى الحكاية المركزية، حكايات أخرى، تسلط الضوء على هذه القوى، بطريقة "الخطوط المتوازية، أو المرايا المتقابلة، بحيث نجد روايات عديدة داخل الرواية، وتكاد كل منها تأخذ حيزاً مماثلاً لغيرها"[2].

وإذا كان المجرى العام للرواية هو عراق بدايات القرن التاسع عشر، فإن السلطوي وحده لا يستطيع أن يقدم لنا صورة أمينة عنه، دون أن يرفده الشعبي، بامتداده وعمقه والصدق الذي يميزه. وهذا الشعبي هو الذي تقوم الحكايات الموازية بتصويره.

وعندما حاولنا إحصاء الفصول التي أفردتها الرواية، لكل من الحكاية المركزية والحكايات الموازية الأخرى، فقد وجدنا أن من مجموع 133 فصلاً، هي فصول الرواية بأجزائها الثلاثة، اختصت الحكايات الموازية بـ52 فصلاً، في حين أن الحيز الممنوح للرواية المركزية لم يزد عن60 فصلاً: أي بزيادة 6% من مجموع عدد فصول الرواية. ثم اشتركت الحكايات الموازية مع الحكاية المركزية، في تقاسم صفحات الفصول الإحدى والعشرين المتبقية. كما بلغ عدد الصفحات التي أُفردت للحكايات الموازية 503 صفحات. في حين بلغ عدد الصفحات الممنوحة للحكاية المركزية 613 صفحة: أي بزيادة 8% من مجموع الصفحات الكلي للرواية، البالغ

[1]. فيصل دراج. أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة. الكرمل. العدد64. ص94

[2]. عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص98

1394 صفحة بالضبط. وهذا بالطبع بعد إهمال الفصول المشتركة إحصائياً، على اعتبار أن صفحاتها موزعة بين الحكاية المركزية والحكايات الموازية[1].

وعندما تفرد الرواية هذا العدد الكبير من الصفحات للروايات الموازية، فإنها لا بد أن تخلق أمكنة وأحداثاً وشخصيات موازية كذلك، إذ لا بد لهذه الحكايات من شخصيات أخرى، يختارها الراوي من القاع. كما لا بد لهذه الشخصيات من أمكنة تحتضنها، وهذه الأمكنة كذلك يجب أن تكون من القاع.

ولأن الأحداث الموازية سوف تبتعد عن أحداث الحكاية المركزية، وإن كانت ستتقاطع معها في نهاية الأمر، فقد اعتبرنا الفضاء السلطوي السمة المحددة لاعتبار حكاية ما حكاية مركزية؛ ثم اعتبرنا الفضاء الشعبي محدداً مقابلاً، يقف وراء اعتبار حكاية ما حكاية موازية.

4: الوحدات الوظيفية:

الأمر ببساطة هو حكاية العراق، ومحاولات نهوضه في بدايات القرن التاسع عشر، وما واجه هذا النهوض من معوقات داخلية، وتدخلات خارجية.

إذن فعراق عبد الرحمن منيف هو البطل، من خلال شخصية داود. والحكاية مقسمة، إلى وحدات وظيفية أربع: الخروج، العقد، الاختبار، الانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به. وهذه الوحدات الأربع سوف تغطي الأحداث الرئيسية، لحكاية البطل في مقابل الواقع. وهو الأساس نفسه الذي قامت عليه الحكاية

[1]ــ استثنينا الفصل المعنون بـ(حديث بعض ما جرى)، باعتباره نوعاً من السرد التاريخي، الذي قدمه المؤلف كتهيئة تاريخية، قبل الدخول في أحداث الرواية.

الخرافيــة، التــي درســها پروب[1]، واســتخرج علــى ضــوئها البنيويــون وحــداتهم الوظيفية[2].

4/أ: الوحدة الأولى: الخروج:

قلنا إن السرد ابتدأ بالفصل رقم1 مع دخول داود باشا لبغداد، واستقراره على عرش السلطة. واستمر هذا السرد مواكباً لنجاحات داود، في القضاء على خصومه الداخليين، أو تطويعهم، حتى جاء يوم شعر فيه بأن عليه أن يفعل شيئاً أكبر؛ فرغم أنه الوالي هنا، إلا أن القنصلية البريطانية كانت قد تحولت منذ زمن بعيد إلى

> "المكان الأكبر والأجمل في بغداد. وأصبح الناس بدل أن يراجعوا السراي، أو قبل أن يراجعوها، يذهبون إلى الباليوز، علهم يحظون بمساعدته. كما أصبح ديوان القنصل المكان الذي يبدأ منه كبار الموظفين ممارسة أعمالهم، وفيه يتناولون الأخبار والأسرار، وأيضاً ما يجب أن يكون اليوم وغداً"[3].

وهذا الشيء الكبير يجب أن يكون تقليم أظفار هذا القنصل، وتعريف الآخرين من هو الحاكم هنا، خصوصاً وأن هذا القنصل هو الذي وقف إلى جانب الوالي السابق سعيد، ودعمه طوال فترة ولايته، باعتباره والياً ضعيفاً يستجيب لطلباته.

إذن فداود يفكر بفعل لم يفعله الولاة من قبله: أن يخرج على النسق السابق. وقد بدأ الخروج الفعلي، بتأخير استقبال القنصل في السراي. وذلك التأخير المتعمد الذي اختاره داود، هو الذي أعلن لنا أن فعل الخروج قد بدأ، وإن بمواجهة صامتة. وما كان لهذا الخروج أن يبدأ، لو أن داود لم يكن متمرداً ومصمماً على أن يكون مختلفاً عن الآخرين[4].

---

[1]. انظر: ڤلاديمير پروب. مورفولوجيا القصة. ص111-120

[2]. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص50. ونبيلة إبراهيم. فن القص. ص16-18

[3]. أرض السواد. الجزء الأول. ص86 -87

[4]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص98

"على أن وحدة الخروج ما تزال في حاجة إلى إضافة، حتى تكتمل. إذ إن الخروج من موقف إلى موقف آخر... لا بد أن يصحبه حالة من اللاتوازن والاضطراب. ولا بد لهذا اللاتوازن من قوة تعيد البطل إلى حالة التوازن"[1].

وقد تمثلت حالة اللاتوازن، المفترضة هذه، في التحديات الجديدة، التي فرضها هذا الخروج، عن نسق طالما ميز عهوداً سابقة. وداود، من جانبه، لم يكن محتاجاً إلى من يهمس بأذنه، ليقول له دلالة أحداث حصلت، وأخرى لم تحصل:

> "فإطلاق النار ليلاً على بعض الثكنات العسكرية، أو عند بوابات بغداد، وتلك الإشاعات التي تملأ المقاهي والأسواق، عن قرب وصول قوات البدو، وأن ذلك سيتم حالما ينحسر الفيضان، ثم تأخر وصول كبار شيوخ البدو، حتى القريبين إلى بغداد، للتهنئة وإعلان الولاء، وأيضاً تزايد الأخبار بأن رجال قاسم الشاوي يشترون البنادق والخيول. هذه الأحداث وأخرى أيضاً، لم تترك شكاً لدى داود باشا أن أمراً ما يهيئه الخصوم، فإذا لم يبادر قد تنقلب عليه الأحوال"[2].

وإن الحكاية لتتصاعد بحالة اللاتوازن هذه، بهدف أن تتصاعد معها الضرورة إلى رد فعلٍ، يعيد التوازن إلى طبيعته: فقد مات حمادي العلوجي، دون أن يتمكن داود من استخلاص الأموال المنهوبة منه؛ وجاءت ردود زعماء البدو قوية وترفض الطاعة؛ وتأخرت قوافل التجارة بفعل فاعل، فارتفعت الأسعار، إلى حد أن بدأت حسرة الناس على سعيد تكبر وتتسع[3].

وإذ أصبح من الضروري أن ينتهي هذا اللاتوازن إلى استقرار، فقد دفع منطق الحكاية البطل إلى إزالة أسباب هذا اللاتوازن، لكي تعود الأمور إلى حالة الاستقرار. وهذا ما حدث بالفعل، إذ قام داود بعدة إجراءات هي:

---

[1]- نبيلة إبراهيم. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. ص98

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص106

[3]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. 128

1. إعدام عدد كبير من معاوني الوالي السابق سعيد، لإزالة خطرهم ولتأكيد سلطته[1].
2. تأمين الموارد المالية، من خلال الضغط على عدد آخر من معاوني سعيد ـ الذين هم عملاء الباليوز في نفس الوقت ـ ليفتدوا أنفسهم بالأموال، بدلاً من الإعدام[2].
3. الضرب على أيدي التجار المتلاعبين، وسحب المواد التموينية من مخازن القوات العسكرية وطرحها في الأسواق، بغية ضمان حد أدنى من الأسعار للجمهور. إضافة إلى ابتعاث عدد من القوافل، إلى الخارج بهدف تسريع استيراد المواد الضرورية[3].
4. أرسل هدية للقنصل، كانت في الظاهر تعبيراً عن الود، وهي في الحقيقة اعتذار عن تأخير الاستقبال. وكل ذلك "كي يأمر القنصل الشركات الإنجليزية في البصرة بسرعة توريد المواد"[4]. ثم حدثت الحركة الرئيسية، في سبيل إعادة التوازن، بإخضاع قبائل الفرات الأعلى المتمردة بالقوة، وإجبارها على دفع الضرائب والغرامات[5].

وبهذه الحركات المتسارعة أمكن إعادة التوازن والاستقرار، لتكتمل الوحدة، وقد "ساد الهدوء، وتقاطرت الوفود على بغداد، من جميع الأنحاء للتهنئة ولإظهار الطاعة. وبدا للباشا أن الوقت قد حان لكي يجسد الأفكار والأحلام التي راودته طوال الفترة السابقة، بمشاريع على الأرض"[6].

---

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص131

[2]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص152. 163

[3]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص173

[4]. أرض السواد. الجزء الأول. ص173

[5]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص322 ـ 339

[6]. أرض السواد. الجزء الأول. ص530

وهكذا اكتملت الوحدة الوظيفية الأولى وفق هذه المتوالية:

الوحدة الوظيفية الأولى: الخروج

استقرار ⇦ خروج ⇦ اضطراب ولاتوازن ⇦ توازن واستقرار.

4/ب: الوحدة الثانية: العقد: 42

رأينا في الوحدة السابقة أن داود قدم تنازلاً صغيراً، هدية للقنصل البريطاني بوصفها اعتذاراً؛ وذلك حتى يضمن العودة إلى حالة التوازن والاستقرار. وقد كانت هذه الهدية في الحقيقة بمثابة تمهيد لإجراء العقد، القاضي بضرورة التغيير. فداود لا يريد أن يخوض المعركة في الوقت الذي يحدده الخصم؛ لأن عليه أن يستعد أولاً. ولا يكون الاستعداد إلا بعد العقد، الذي هو بمثابة التهيؤ النفسي للمرحلة القادمة. فـ"ما كان يشغل داود باشا، وقد لاحت له الفرصة بعد طول انتظار، أن يشيد دولة لم تقم مثلها منذ أقدم العصور"[1].

هذه الدولة هي التغيير الذي يسعى إليه البطل، ويهيئ نفسه له بالتعاقد مع الله أولاً، ثم مع نفسه ثانياً؛ إذ هو لا يثق بأحد آخر. وقد كان داود قد أنشأ هذا التعاقد مبكراً وصريحاً، عندما عاهد الله وعاهد نفسه بـ"أن لا يكرر أخطاء الولاة الذين سبقوه [و] يعتمد على قوته وعلاقاته، لكن دون أن يسلم مصيره لأحد"[2].

ولكي يزيد من قوة هذا التعاقد، فقد أحب أن يُشهد على ذلك أحداً. ولأنه لا يثق بالمجتمع من حوله، كما رأينا، فقد كان الشاهد الموجودات الكونية، بما يعنيه ذلك من دلالة التصميم على الوفاء. وقد أحبت الحكاية أن تضفي على هذا الموقف إشراقة صوفية، حين جعلت داود يناجي نفسه، والموجودات من حوله، قائلاً:

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص280

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص164

"أقول وهذا الغروب يشهد على قولي هذا: سوف يفعل داود ما لم يفعل غيره، سيفعل ما عجز عنه الأقدمون والولاة الآخرون. وسيلهج الناس، حتى بعد مئات السنين، بما سأفعل. واشهد أيها الغروب على ما أقول"[1].

"وفجأة لمعت في ذهن داود باشا صورة الجمل مقابل الفيل"[2] كمعادل موضوعي لعلاقته مع ريتش: فالجمل، الذي يجمع إلى ضموره واغبراره، الصبر والحقد اللازمين للمعركة الطويلة، يقابل الفيل، الذي رغم ضخامته وقوته لا يملك الصبر ولا الإصرار، وبالتالي فهو خاسر إذا ما طالت المعركة.

إذن فقد تمت وحدة العقد وفق البناء التالي:

1. على المستوى الديني والكوني: داود باشا يتعاقد مع الله، ويُشهد الموجودات الكونية على هذا العقد المقدس.
2. على المستوى القيمي للحياة: داود باشا يتعاقد مع نفسه على عدم الاعتماد على غير قوته وعلاقاته.

وهكذا تنتهي هذه الوحدة بإجراء التعاقد، الذي سوف نرى إلى أي مدى كان وفاء البطل به على طول الوحدات التالية.

4/ج: الوحدة الثالثة: الاختبار:

"الآغا لا يهدأ ولا يتوقف عن التحريض، ويلمح للباشا أن البدو يستعدون"[3]. ونحن نعرف أن هذا التحريض هو الاختبار الأول، الذي يعترض البطل، في طريق الانفصال عن المجتمع، وأن عليه أن ينجح في هذا الاختبار، لكي يواصل

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص171

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص295

[3]- أرض السواد. الجزء الأول. ص295

مغامرته نحو المرحلة التالية. نحن نعرف ذلك من سياق الأحداث نفسه؛ إذ سوف يخبرنا الراوي بعد قليل، بأن القنصل البريطاني هو الذي دفع الآغا إلى القيام بتحريض الوالي، ليتيح له فرصة قيادة قوة كبيرة مرة أخرى، كما نرى في هذا المقطع:

"وما حملة الجنوب، التي لم يتوقف الآغا عن إثارتها والتحريض عليها، سوى الحجة لكي يمتلك مثل تلك القوة. لو حقق ذلك، واقترن بالنصر أيضاً، لأصبح أقدر على مواجهة الباشا، هذا عدا استنزافه مالياً وعسكرياً، وعندئذ يصبح مرغماً على التنحي أو الاستجابة لكل ما تريده بريطانيا العظمى"[1].

إذن، فلو لم ينجح البطل في هذا الاختبار، لامتلك الخصوم القوة اللازمة للقضاء عليه، ولتوقفت الحكاية عند هذه المرحلة. وداود نفسه يعرف أن هذا اختبار عليه أن ينجح فيه، وإلا فإنه لن يوفي بشروط العقد، ولن يكمل رحلة الخروج. فلقد تعلم من صهره، الوالي الأسبق سليمان الكبير، أنه "مهما بدا القائد مخلصاً للوالي، فإن النصر الأول الذي يحققه، يقدمه لواليه فعلاً؛ أما النصر الثاني الذي يحققه، فإنه يتقاسمه مع واليه؛ والنصر الثالث يكون على الوالي نفسه"[2].

لكن داود نجح في الاختبار، وفوّت الفرصة على القنصل والآغا، وقلب خططهما؛ عندما نقل الآغا إلى الشمال، وأوكل أمر حملة الجنوب إلى شخص آخر موثوق. وهكذا نلاحظ أن البطل ما زال موفياً بشروط العقد.

ثم كان الاختبار الثاني، كسب ولاء كبار الضباط المحيطين بالآغا، وإقناعهم بضرورة التخلي عن تحالفهم معه، لأنه خائن. وقد شكل هذا الاختبار تحدياً حقيقياً للوالي داود، لكنه نجح فيه، كما نجح في الاختبار السابق، وكسب ثقة الضباط

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص50

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص533

وولاءهم، ومن ثم فقد انقلبوا على الآغا، وصاروا عوناً للباشا في التعجيل بالقضاء عليه، قبل تدخل القنصل[1].

ثم تمثل الاختبار الثالث في الطُعم الذي ألقاه القنصل للباشا: وهو العرض الذي تقدم به لتسليح جيش الولاية بأحدث الأسلحة، التي أنتجتها المصانع البريطانية، ودعوته إلى الموافقة على إجراء تعاقدات مع بريطانيا، تمنح لها طريقاً آمناً "من مصر إلى الهند، عبر الفرات، وصولاً إلى البصرة"[2].

ولأن الباشا كان يعرف أن للسلاح ثمناً سياسياً، وأن أي تعاقد مع لندن، دون الرجوع إلى اسطنبول، يعني التمرد وإعلان الحرب، على جبهة أقوى منه، ولم يحن وقت مواجهتها؛ فقد رفض المشروع، مؤذناً بنجاحه في جميع الاختبارات، والوفاء بالعقد على طول هذه الوحدة. ومن ثم فقد كان لا بد من الانتقال إلى الوحدة الرابعة والأخيرة.

ولكن قبل الانتقال إلى الوحدة الرابعة، نود الإشارة إلى أمرين:

1. أولهما أن البنيويين، في دراستهم للحكاية: "لم يتفقوا فيما بينهم على تحليل موحد، بل تختلف الوحدات التحليلية التي توصلوا إليها من دارس لآخر، أو لنقل من مجموعة منهم إلى مجموعة أخرى"[3].
2. وثانيهما: أن هناك منهم من اختصر هذه الوحدات الوظيفية الأربع، إلى ثلاث هي: (الخروج والعقدة والحل) فدمج الوحدتين (العقد والاختبار) في وظيفة

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص358 - 361

[2]- أرض السواد. الجزء الثالث. ص96

[3]- نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص58

واحدة هي: العقدة[1]. وهذا الأمر، وإن أشار بعضهم إلى إمكانية حدوثه، إلا أنه اعترض عليه؛ باعتباره يغيّب بعض الحركات الأساسية[2].

لكن ما يهمنا هنا، هو أن هذه الاختبارات المتكررة التي وقعت في القصة ـ بدلاً من اختبار واحد كما هو الأمر في الحكاية الخرافية ـ ممكنة الحدوث، ولا تتعارض مع التقسيم المذكور للوحدات. إذ بإمكان وحدة العقدة أن تتناسل: "وذلك عندما تنتقل الشخصية هذه من صعوبة إلى أخرى، وبذلك تتعدد حلقات الحكاية، دون أن تفقد العقدةَ فيها"[3]. وهذا معناه أن تعدد الاختبارات، في نموذجنا هذا، لا يخل بالتقسيم المذكور.

4/د: الوحدة الرابعة: الانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به:

تنقسم هذه الوحدة إلى حركتين، تقود إحداهما إلى الأخرى: الانفصال ⇦ الاتصال:

4/د ـ 1: الانفصال عن المجتمع: 46

لاحظنا أن داود كان قد انفصل عن المحيط حوله، على المستوى النفسي مكتفياً بالله. وإذا كان البطل، في القصص الشعبي، لا يتلقى المساعدة من أحد إلا بعد نجاحه في الاختبار، فإن بطلنا الذي يشعر بأنه مرتبط مع الله، ينتظر المساعدة منه وحده، لأنه ينفذ مشيئته: لذا نراه وقد "التفت إلى فيروز، قبل أن

---

[1]. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص33

[2]. انظر:. نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص83

[3]. يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص33

يكمل العبارة، وقال بانفعال: كلفني عز وجل أن أفعل شيئاً لم يسبقني إليه أحد، وبمشيئته سوف أفعل"[1].

هذا وقد ترددت التصريحات مبكراً، وعلى طول الرواية، مؤكدة على تحقيق الانفصال النفسي للبطل عن المحيط من حوله. فلنتأمل في هذا المقطع:

"مع تزايد الناس من حول داود، كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته بالانعزال تقوى. لم يكن هكذا من قبل، لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح والياً. ومع كل يوم جديد، ومع كل حدث جديد، يحس بأن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون أقل قدرة على فهم ما يريد"[2].

كما تحقق هذا الانفصال، على المستوى الحسي، مرتين: الأولى حين أعاد داود ترتيب القوات العسكرية، بعد رحيل الآغا إلى الفرات الأعلى، ليبعد أعوان خصمه عن المراكز الحساسة[3]؛ والثانية حين بعث الكيخيا على رأس جيش، لإخضاع قبائل الفرات الأوسط.

والحق أن شعور الوالي بالانفصال عمن حوله، قد ازداد خصوصاً بعد أن رأى كم هو بليد كيخياه هذا، بلادة تضطر داود إلى معالجتها، بإرسال طلعت باقة ليلتحق بنائب الولاية، ليتولى الشؤون العسكرية للحملة، إلى جانبه في الظاهر، وبدلاً منه في الحقيقة[4].

وكلما كان الباشا يعمد إلى اختبار من حوله، كان يصل إلى نتيجة تعزز قناعته النفسية، بضرورة الانفصال عن هؤلاء الذين لا يفهمونه، والعمل مع نفسه، ومن خلال نفسه. فرغم أنه لم ينس

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص171

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص236

[3]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص340

[4]- انظر: أرض السواد. الجزء الثالث. ص63

"أن يوعز لعدد من ضباطه ــ على رأسهم طلعت باقة ــ بزيارة الباليوز ولقاء القنصل وخماس، لتفقد السفينة والاطلاع على أسلحتها، وأن يحاولوا جهدهم معرفة ما وراء العرض الذي تقدما به، [إلا أن] هذه المحاولات انتهت إلى نتيجة واحدة: انبهار الضباط بما رأوا، خاصة بعد أن قام بحارة السفينة ببعض الاستعراضات، بما فيها إدارة المدافع، وقوة النيران، وما يمكن أن تلحق بالعدو"[1].

4/د-2: العودة إلى المجتمع وتحقيق الاتصال به بعد النجام:

إذن فقد حرص البطل على تحقيق الهدف والوصول إلى الغاية، التي لا يعرف حقيقتها أحد من المحيطين به. وهذا الهدف هو هزيمة القنصل، وقطع أول خطوة على طريق الاستقلال.

لقد كان داود في الوحدة السابقة قد رفض عروض الباليوز بالتسليح، وعقد معاهدة الطريق البري. كما كان قد أعدم عميله الآغا سيد عليوي، وأخضع القبائل التي تتلقى منه الدعم المادي والمعنوي. وهذه النجاحات المتوالية، في الاختبارات المتعددة، كان حرياً بها أن تُشعر القنصل بأن داود على وشك النجاح، مما أفقد ريتش توازنه، وجعله يعلن الحرب صراحة. وبذا بلغت الأحداث ذروتها، ولم يتبق إلا الحل والعودة إلى المجتمع.

وإذا كان البطل ـ في الحكايات الخرافية ـ يعود إلى مجتمعه بعد تحقيق الهدف، فإن داود بمجرد خوضه لهذه المعركة، مع القوى المعادية لمجتمعه، كان قد بدأ يحقق الاتصال معه، ويعود إليه. وقد بدأت المعركة هكذا:

"ما كادت أسابيع قليلة تنقضي حتى بعث حاكم البصرة، ناظم أفندي، رسالة إلى الباشا، يبلغه فيها أن المراكب انقطعت، وأن تايلور، وكيل ريتش في البصرة، هو السبب في انقطاعها. حتى المراكب التي وصلت، وكانت

[1]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص104

محملة بالمواد التي أوصى عليها التجار، بقيت رابضة مقابل الكمرك أياماً، دون أن تفرغ حمولتها، ثم عادت وأبحرت من جديد، بناءً لأوامر من تايلور"[1].

وبالطبع فلسوف يحاول البطل تحقيق الهدف دون خسائر، أو بأقل الخسائر لو أمكن. لهذا فقد رأينا الوالي يحاول التفاوض مع القنصل، لكن القنصل ـ الذي كان قد سئم طول اللعبة واستمرارها ـ رفض هذا التفاوض، بل خرج عن طوره أكثر، عندما رأى نجاحات داود في فك الحصار، واستيراد البضائع بطرق مختلفة. لكن الذي دفع القنصل إلى إعلان الحرب السافرة، كان إلغاء داود امتيازات التجار الأجانب، المشمولين برعاية القنصلية، وفرض الضرائب عليهم، أسوة بالتجار الوطنيين.

لقد بدأت حرب القنصل المعلنة، حين بادر إلى تخزين المواد التموينية، وحفر الخنادق حول القنصلية، وأغلق الطريق أمام المارة، وطرد نقطة الحراسة التي عينها داود. وهذه التصرفات جميعاً، سوف تذكرنا بالصورة التي رسمها داود لصراعه مع ريتش، منذ البداية: صورة الجمل مقابل الفيل[2]. والمقطع الآتي يرصد هذه الواقعة، في العبارات التالية:

"لم يكتف ريتش بذلك، فقد أقام نقطتي حراسة، واحدة في كل طرف من الشارع الذي يقع فيه الباليوز، ومنع المرور في ذلك الشارع، حتى الذين يسكنون فيه ضيّق عليهم إلى أقصى حد... أما عندما بدأت سفينة الباليوز بتوجيه مدافعها نحو السراي، فقد أمر الباشا أن يُنقل أحد المدافع إلى جانب الكرخ، وأن يُوضع بالقرب من جامع الشواكة، مقابل الباليوز تماماً"[3].

---

[1]ـ أرض السواد. الجزء الثالث. ص240

[2]ـ انظر: أرض السواد. الجزء الثالث. ص239 ـ 274

[3]ـ أرض السواد. الجزء الثالث. ص275

وعند هذا بدأ المهمشون يلتف من حول البطل، في إشارة لافتة بأن ما يفعله جزء من مرحلة العودة إلى المجتمع والاتصال به. والراوي العليم يصور لنا هذا بالعبارات التالية:

"كان انتقال المدفع مهرجاناً كبيراً، فقد رافقه أحد أبرز عسكريي قلعة الفرسان. وبعد أن عبر الميدان الكبير، نُقل بالمركب الأخضر، وهو أحد أكبر المراكب التابعة للسراي... أصحاب البلام والقفف، وحتى بعض السباحين، رافقوا المدفع أثناء عبوره، أما الذين لم تُتح لهم مثل هذه الفرصة، ولم يُهيئوا أنفسهم لعبور النهر سباحة، فقد ركضوا كالمجانين لعبور الجسر... ما إن توقف المركب الأخضر في شريعة السويدي، وبدأ الاستعداد لإنزاله، حتى ارتفعت أصوات التكبير والترحيب، ومعها هلاهل النسوة"[1].

وإذ وجد القنصل وأعوانه أن مواصلة الصمود في هذا الحصار، الذي فرضوه على أنفسهم، أمر متعذر؛ فقد أخذوا في التشاور بين أنفسهم، في ضرورة كسر هذا الحصار. لولا إدراكهم المتأخر بأن المجتمع كله قد صار عدوهم:

"لأن الأهازيج التي يرددها الناس في الشوارع، وتلك الخرق التي تُكتب ثم تُربط على أجساد الكلاب وتُطلق نحو البواليز، وهي مليئة بالشتائم والتهديد، تدل على حقد الناس، وبالتالي فإن فك حصار البواليز يعني الغرق وسط هذه الجموع المنفعلة الغاضبة، التي لا تبالي بأي شيء، ويمكن أن تقتل وتنهب دون أن يرف لها جفن"[2].

لقد بدت العودة إلى المجتمع الآن واضحة ومتحققة. ثم ها هي تتم بتحقيق الهدف، ورحيل القنصل البريطاني مهزوماً:

"ولأن الانفعال بلغ أقصاه، خاصة في صوب الكرخ، لما عرف الناس بقرب سفر القنصل، فإن الهوسات والتجمعات حول بستان زيدان زادت عن الحد، وكلها تحرض على استعمال المدفع، ولو من قبيل التخويف. وقد

---

[1]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص275 ـ 276

[2]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص289

تفنن الصبية والأطفال، وعلى رأسهم زينب كوشان، في نظم الأهازيج والأغاني، وكلها تحرض على أن يشتغل الطوب"[1].

وهكذا عاد البطل إلى الاتصال بمجتمعه، بعد تحقق الهدف. وبذا تنتهي الوحدة الوظيفية الرابعة، وتنتهي القصة.

[1]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص306

الفصل الثاني
الراوي

أولاً: الروائي والنص:

1: الحضور والغياب:

يرى كثير من النقاد، وجوب إيقاع الفصل التام، بين المؤلف ونصه الإبداعي؛ مجادلين بأن أي حضور للمؤلف ـ في الرواية تحديداً ـ سوف يجعل صوته واضحاً، عالياً، مؤثراً على الشخصيات، بل مهيمناً عليها؛ فتتماهى فيه، وتردد شعاراته الخاصة، بينما كان عليها أن تتصرف وفق ما خُلقت له.

ويؤكد هذا المعنى بيرسي لوبوك، عندما يقرر ضرورة احتفاء النص الروائي بالشخصيات، لا بالمؤلف؛ مسلطاً ـ خلال ذلك ـ الضوء على سلطة الراوي، باعتباره القادر وحده على استبعاد المؤلف، بل وحتى استبعاد نفسه، لصالح النص والشخصيات التي يصنعها النص. فالراوي ـ الذي يصفه لوبوك أحياناً بالمغني ـ يجب أن يروي القصة "بشكل مفعم بالحيوية، بحيث يُنسى حضور المغني، ويتجلى المشهد للعيان، وتحتله شخصيات الحكاية. هكذا قد يكون، وغالباً ما كان كذلك، ولكن ليس دوماً"[1].

[1]. بيرسي لوبوك. صنعة الرواية. ص225

ووفق هذه الرؤية، يجب على الراوي أن يتمتع بسلطة السحر، القادرة على استبعاد المؤلف من النص، لحظة القراءة. لأن اهتزاز هذه القدرة، حريٌّ بجعل النص يتراجع لصالح الوعظ، فتضعف سلطته، ويحضر المتلقي من عالم التخييل إلى عالم الواقع. يقول لوبوك:

"فإذا ضعف سلطان الراوي، في أية لحظة، فإن القارئ يُستدعى من المشهد، ليرى المؤلف مجرداً أمامه. وعند ذاك ستعتمد القصة فقط على إصرار المؤلف المباشر"[1].

ولقد نرى رولان بارت يتطرف في رفض المؤلف، حين لا يرى طريقاً للوصول إلى النص، إلا من خلال موت مؤلفه. فالكتابة في رأيه: "قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل. الكتابة هي هذا الحياد. هذا التأليف واللف الذي فيه ذاتنا الفاعلة. إنها السواد/البياض، الذي تضيع فيه كل هوية؛ ابتداءً من هوية الشخص الذي يكتب"[2].

ويشرح الدكتور عبد الله الغذامي كلمات بارت بقوله:

"لو كُتب لقيس بن الملوح أن يصل إلى ليلاه، فما هو طريقه إليها؟. لا طريق له سوى أن يموت زوجها، الذي حال بينه وبينها. وهذا تماماً هو طريق رولان بارت إلى معشوقه: إلى النص. ولذا فإنه يكتب مقالة في عام1968 يعلن فيها موت المؤلف وكان هذا هو عنوان المقالة"[3].

---

[1]. بيرسي لوبوك. صنعة الرواية. ص225

[2]. رولان بارت. درس السيميولوجيا. ص81

[3]. عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص73

إن النص عند رولان بارت لا يتحقق إلا بالقراءة. وهو في كل قراءة يتحقق بشكل مختلف: وبذلك تتحول العلاقة بين المؤلف ونصه الإبداعي، من علاقة أب بابنه، إلى علاقة ناسخ بمنسوخ: أي أن المؤلف يستمد جهده من اللغة، التي هي مستودع إلهامه. وهو مجرد شخص ينتهي دوره بعد أن ينسخ النص، ولولا هذا النسخ لما عُرف ولما كان[1].

وقد تبلغ علاقة المؤلف بنصه ـ عند تودوروف ـ درجة من التنكير، يصبح بعدها "لا مسمى. وإذا أردنا تسميته، فإنه يترك لنا الاسم، ولكن دون أن نجده خلفه: إنه يلجأ دائماً وأبداً إلى حال التنكير: إنه هارب دوماً، مثل أي ذات متلفظة، لا يمكن من حيث هي كذلك أن تُصوَّر"[2].

ويستعين تودوروف على موقفه هذا، بكل من جان بول سارتر، وباختين: حيث ينقل عن الأول، طعنه في أي ممارسة روائية يحتل المؤلف فيها موقعاً متميزاً، بالنسبة لشخصياته. وينقل عن الثاني، وجوب تعالى المؤلف على نصه الروائي، لكي يتيح للنقاد تقويم شخصياته بثقة. مستنتجاً، في نهاية المطاف، أنه لا يمكن للمؤلف أن يصبح جزءاً من الأجزاء المكونة لعمله[3].

لكن هذا الاستبعاد المطلق لا يعجب باحثين آخرين، يرون أن تغييب المؤلف أو موته، ليس إلا رد فعل مبالغاً فيه، للاتجاهات الأدبية التي استمرت طويلاً تعلي من شأنه، على حساب النص الأدبي. إذ يؤكد الأستاذ أحمد صبرة، على أن التمييز ما بين المؤلف والراوي، أمر دقيق وهام، ولكن هذا التمييز لا ينبغي له أن يغيّب المؤلف أو يميته؛ لأن المؤلف موجود داخل النص؛ خلف مجموعة القيم

---

[1]. انظر: عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص73 ـ 74

[2]. تزفيتان تودوروف. الشعرية. ص57

[3]. انظر: أحمد صبرة. جوانب من شعرية الرواية. فصول. العدد4. المجلد15. ص46

التي يبثها: فالرواية ليست مجرد أبطال يتصارعون، وأحداث تروى، وسرد يُقرأ، لإزجاء وقت الفراغ. بل إن وراءها قيماً وأفكاراً محددة، يراد لها الذيوع والانتشار. وإن كل التقنيات المستخدمة في الرواية، أدوات تُذاع من خلالها هذه الأفكار[1].

وإذا كان البحث عن حياة المؤلف، داخل الأثر الأدبي، ليس من النص، فإن البحث عن همومه الفكرية والسياسية والاجتماعية، المختبئة تحت قشرة النص، هي من صميم النص. وهذه الهموم التي تقض مضجع المؤلف، وتختبئ تحت عباراته، هي مجال القيم: "وهو المجال الذي يسيطر عليه المؤلف، وينسقه داخل عمله [و] يرتبط أيضاً بالنقد الأدبي، كما يرتبط بمجالات خارجه، مثل علم الاجتماع والأخلاق وعلم النفس"[2].

ونحن نذهب إلى هذا الرأي الأخير، باعتباره القول الأقرب إلى الموضوعية؛ خصوصاً وأن النص الأدبي لم يتأت من فراغ، ولم يخلق نفسه ابتداءً، كما أنه لم يكن ليكون على الشاكلة التي بين أيدينا، لولا وجود مؤلف وراءه. ولكن على هذا المؤلف، خصوصاُ داخل النص الروائي، أن يوهمنا بالغياب. وكلما كان هذا الإيهام قوياً، كلما ارتقى النص وارتقت الأفكار من ورائه.

2: المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني:

وهذا المؤلف القابع وراء منظومة القيم، يكتشفه المتلقي اكتشافاً: لأنه المؤلف الذي يراه من خلال نصه. وربما لا يكون في الحقيقة بهذه الصورة، لكنه هكذا سوف يبدو للمتلقي في نهاية المطاف. فكل نص سوف يخلق مؤلفه المختلف: بمعنى أن المؤلف، القابع وراء منظومة القيم، سوف تتعدد صورته بتعدد الكتب

---

[1]. انظر: أحمد صبرة. جوانب من شعرية الرواية. فصول. العدد4. المجلد15. ص46 ـ 47

[2]. أحمد صبرة. جوانب من شعرية الرواية. فصول. العدد4. المجلد15. ص47

التي كتبها. وهذا المؤلف، الذي يخلقه المتلقي ذهنياً، هو الذي يطلق عليه وين بوث مصطلح المؤلف الضمني. يقول:

"إن المؤلف عندما يكتب لا يخلق مثالاً إنسانياً عاماً فقط؛ ولكنه يخلق نسخة مضمونية من نفسه، تكون مختلفة عن المؤلفين الآخرين والذين نقابلهم في أعمال مؤلفين آخرين... فمهما حاول أن يكون لاذاتياً فإن قارئه لا بد أن يشكل صورة عن المؤلف الرسمي، أو المؤلف الثاني، أو الضمني، الذي يكتب بمثل هذه الطريقة. وبالطبع فإن هذا المؤلف الرسمي سوف لا يكون حيادياً تجاه جميع القيم ... إن مشكلتنا الحقيقية هي العلاقة المعقدة بين ما يسمى المؤلف الحقيقي وبين النسخ المتعددة لشخصيته. يجب أن نستعمل تعبير النسخ المتعددة لشخصية المؤلف، لأنه ـ بغض النظر عن مدى إخلاصه ـ فإن أعماله المختلفة ستتضمن حتماً نسخاً مختلفة تحتمها مجموعة من القوانين المثالية المتنوعة: فكما أن الرسائل الشخصية تحتوي على نسخة فريدة للكاتب، في كل مرة يكتب فيها رسالةً إلى شخص مختلف، فكذلك الكاتب"[1].

إذن، فالمؤلف الضمني، صورة من إنتاج النص. والنص صورة أنتجها المؤلف، الذي وضع اسمه على النص، في نقطة معينة من التاريخ. ووفق هذا الاعتبار، فإن للنص الأدبي صاحباً، سواء كان هو المؤلف الضمني، أم الشخص المدني الذي وضع اسمه عليه. فالعلاقة إذن جدلية: الشخص المدني أنتج نصاً. وهذا النص أنتج مؤلفاً ضمنياً، على صورة مختلفة عن صورة الشخص المدني الحقيقية. إذن فالمؤلف الحقيقي ـ الذي هو الشخص المدني المعروف لنا ـ هو الذي أنتج هذا المؤلف الضمني، في لعبة الخداع هذه.

---

[1]. وين بوث. بلاغة الفن القصصي. ص83 ـ 85.

لكن عندما يدرس الباحثون شخصية المؤلف الحقيقي، من خلال قناعه داخل النص ـ الذي هو المؤلف الضمني ـ يقعون في الشرك، لأنهم بهذا يدرسون شخصاً غير موجود في الواقع. ولعل هذا هو ما دعا رولان بارت إلى رفض أبوة المؤلف للنص، خاصة بعد أن تبين لنا الآن أن هذه الأبوة هي أبوة غير مثالية: فالأب المثالي الذي يبث آراءه القيمية في ثنايا النص، هو مجرد شخص مفترض، لا تتطابق في أغلب الأحيان صفاته المستنتجة، مع صفات المؤلف المدني. كما أن النص الأدبي له ما يؤيده، مما يقع خارجه من النصوص السابقة عليه ـ شفاهية أو كتابية ـ والزمن الذي كُتب فيه. وقد أشار رولان بارت نفسه، في مرة غير هذه، إلى أن أي تفسير لنص ما، مطالب بأن يتحرك خارجه، من أجل الوصول إلى المتلقي: حيث لا معنى للنص دون ذلك. ولكي يكون هذا المعنى موصولاً بعالم المتلقي، فيجب أن يُفسر، لا أن يُقرأ حسب الهوى أو النزوة، أو دون إشارة إلى عالم الكاتب[1].

إن رفض بارت اعتبار المؤلف بداية النص وغايته، هو الشرح التفسيري المعقول لمقولة موت المؤلف: فهو يقصد إعلان رفضه لاعتبار المؤلف الحقيقي المرجع الأول والأخير للنص. خصوصاً وأنه إذا كان لا بد من وجود مرجع، فليكن من داخل النص. وداخل النص ليس ثمة إلا المؤلف الضمني. وهكذا يبدو لنا أن رولان بارت قد لا يمانع في رؤية المؤلف الضمني، بدلاً من المؤلف الحقيقي الذي طالب بموته، على اعتبار أنه محتاج إلى صوته، خصوصاً في النص الإبداعي، حين يقول: "لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة: واختفى شخصه المدني والانفعالي والمكون للسيرة. كما أن ملكيته قد انتهت. ولذا فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة؛ التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي والرأي العام، ليقيموا قصته ويجددوها. ولكنني في النص الإبداعي لأرغب في المؤلف

[1]. انظر: والتر. ج. أونج. الشفاهية والكتابية. ص282

بأي شكل من الأشكال: فأنا محتاج إلى صورته. وهذه الصورة ليست تمثيلاً له ولا إسقاطاً عليه. مثلما هو محتاج إلى صوتي، وإلاّ فإنه يثغثغ"[1].

وبذلك لا نبتعد عن النص، إلى شخص المؤلف، لأن للنقد الأدبي شغلاً في البحث عن الكيفية التي يحقق بها النص جمالياته، من داخله و بأدواته. وهذا هو المعنى الذي ذهب إليه تودوروف عندما قال: "أعرض إذن بصفة نهائية عن الدراسات التي تتناول حياة الكاتب؛ بما أنها ليست دراسات"[2].

إن المؤلف في الرواية يروي عن الناس في المجتمع، عن الأشخاص الذين لهم مواقعهم المختلفة وأصواتهم المتنوعة وعلاقاتهم المتصارعة، فلماذا لا يدع بعضهم يقول عنه، خصوصاً والنص فعل إنساني يطرح هموماً إنسانية، لا يستطيع المؤلف الانشغال عنها، بمقولات نقدية يمكن نسبتها إلى الأيديولوجيا[3]، أو لمجرد الرغبة في الانسجام المسبق مع ما يقال.

إن موضوعية النص وهم من الأوهام ـ كما يقول ستانلي فيش[4] ـ لأن القيم التي يؤمن بها المؤلف وتوجه مسار تفكيره، لها ارتباط بالنص لحظة إبداعه ولحظة قراءته ـ وقد رأينا كيف تخلق القراءة مؤلفها ـ و كل هذا تحفل به الرواية؛ نظراً لما تتميز به من مرونة تتسع لكل هذه الاهتمامات المشروعة[5].

وهذا الحضور المشروط للمؤلف في النص، هو حاجة متبادلة: من القارئ إلى التماس المؤلف داخل نصه، ومن المؤلف إلى الإحساس بالقارئ عند الكتابة. وهذه

---

[1]ـ رولان بارت. لذة النص. ص56

[2]ـ تودوروف. الشعرية. ص20

[3]ـ نمثل على هذه الأيديولوجيا بقول محمد لطفي اليوسفي: "ثمة نوع من التوازي السري المتكتم بين موت المؤلف وموت المستبد". انظر المقال بعنوان: سطوة المؤلف. الكرمل. العدد59. ص76

[4]ـ انظر: والتر.ج. أونج. الشفاهية والكتابية. ص296

[5]ـ انظر: صدوق نور الدين. الرواية العربية نحو تأسيس تصور نظري. علامات. الجزء27. ص213 ـ 215

الحاجة هي التي تشجعنا إلى الاطمئنان إلى شعورنا، هذا الذي ما فتئ يشير نحو المؤلف في أرض السواد، بما لا يتعارض مع الراوي، وبما لا يفرض هيمنة[1] تمنعنا من قراءة أخرى؛ ولكنه يعني طرائق أخرى، يمكن الإطلال منها على كل من المؤلف والنص. فلا شك أن الروائي يستطيع متى شاء، "أن يصطدم بالأشياء، أو أن يشير إلى نفسه بينها، كما أنه حر في أن يفعل ذلك بالتناوب. وبوسعه أن يضع نفسه داخل الشخوص، أو خارجها، أو أن يجمع بين الأمرين حتى في الجملة الواحدة"[2].

و"حين يكتب أي روائي رواية، فهو الذي يكتب، وهو الذي ينشئ الشخصيات، وهو الذي يتخذ لروايته ساراداً، في بعض الأطوار السردية. لكن المؤلف يظل حاضراً في العمل الروائي... ولا نحسبه يتحول إلى مجرد شخصية خيالية، يتحول من خلالها إلى غير نفسه... إن الذهاب إلى القطع بذوبان المؤلف في الشخصية الخيالية للرواية ليس حكماً سليماً، بحيث يصدق على كل الأطوار السردية"[3].

من كل ما مضى، يمكن الاستنتاج بأن للمؤلف موقعين: أحدهما خارج النص، نابع من كونه المبدع الذي يختلق النص التخييلي، من خلال تقنيات، يعرض بها على القارئ حكاية. ومن هذه التقنيات: الراوي. أو بتعبير آخر: فإن المؤلف "هو

---

[1]- مثل هذه الهيمنة التي يدعي وجودها محمد لطفي اليوسفي، عندما يقول: "والناظر في كتابات نجيب محفوظ، مثلاً، يدرك بيسر أن المؤلف كثيراً ما يقيم مع قارئه المفترض علاقة محاطة بالريبة والخوف من التباس المعنى، لذلك كثيراً ما يتداخل صوت الراوي مع صوت المؤلف الذي يخشى على نصه من مغامرة القراءة والتأويل". سطوة المؤلف. الكرمل. العدد59. ص76

[2]- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص324

[3]- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص241 - 242

خالق العالم التخييلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات، كما اختار الراوي"[1].

أما الموقع الآخر للمؤلف، فهو داخل النص: وهو ذلك الموقع القيمي، الذي يسعى من خلاله إلى بث أفكاره، والتعبير عن عواطفه، وشكاية إحباطاته، بطريقة فنية تبتعد به عن المباشرة والتسطيح، وتلجأ إلى العمق الذي ربما يغمض قليلاً، فيزيد الأفكار رونقاً، ويرتفع بالإحباطات إلى مستوى الألم الإنساني السامي، أو قل إن شئت: إنه الصورة التي تكونها أذهاننا عن المؤلف الضمني.

"وباختصار، فإن تقييم المؤلف حاضر وواضح دائماً، لكل من يعرف كيف يبحث عنه. أما السؤال عما إذا كان هذا الحضور ضاراً أم مفيداً، فهذا شيء عويص، لا يمكن حله بإحالته إلى قوانين مجردة. وحالما نبدأ بالتطرق إلى هذا السؤال، يجب ألا ننسى أنه بالرغم من أن المؤلف يستطيع، في معظم الأحيان، اختيار أقنعته، فإنه لا يستطيع أن يضمن اختفاءه من على مسرح العمل القصصي"[2].

3: صوت المؤلف في أرض السواد:

3/أ: صوت المؤلف بما هو تناص:

يبدأ صوت المؤلف في أرض السواد منذ هذا العنوان الذي يشكل تساؤلاً ويخلق انتظاراً. ولا جدال في أن العنوان هو جزء من النص؛ بل هو جزء دال. ولكنه ليس جزءاً من السرد؛ لسببين، أولهما: أن متن الرواية لم يذكر عبارة "أرض السواد" طوال الأجزاء الثلاثة. وثانيهما: أن هذا المصطلح كان قد غاب وتلاشى ـ كتسمية

---

[1]. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص131

[2]. وين بوث. بلاغة الفن القصصي. ص23

ـ قبل أحداث الرواية. أي أنه مصطلح من التراث النصي، الذي تحفل به ذاكرة قارئ متميز كعبد الرحمن منيف.

إذن فهذا العنوان رسالة تستدعي تناصاً. وإن كون هذه الرسالة فقيرة لغوياً، ولا تحتوي إلا على كلمتين اثنتين، لا هامش تفسيرياً يأتي من ورائهما[1] لا يلغى لديها تلك المقدرة، المفترضة في العناوين على الاستثارة، والدعوة إلى الترقب، ومحاولة التفسير. ولأننا، نحن مستقبلي هذه الرسالة المحدودة، أكثر سعة من موضوعها، فقد بات من الضروري إذن، أن يتم التفاعل بيننا وبين هذا العنوان، الفقير تركيبياً، "بشكل قريب من التداعي الحر، بين دوال العنوان، وموضوعات تلك المعرفة"[2]، التي تختزنها ذاكرتنا، قبل قراءة العنوان، ولها علاقة بموضوعه. ولسوف يؤدي هذا التفاعل، إلى إقامة تنظيم أوليّ، لهذه الذاكرة المستدعاة. وبهذا التنظيم المفاجئ، "تمتلك الدوال القدرة على إنتاج دلالتها، بالرغم من وضعيتها اللغوية"[3] المحدودة.

وربما يكون أول سؤال يتبادر إلى الذهن، فور قراءة هذا العنوان، هو: لماذا اختار المؤلف هذا العنوان بالذات، وما الذي يريد أن يقوله لنا منذ الغلاف، قبل الدخول في تشابكات النص؟.

---

[1]ـ في الأدب العربي هناك الكثير من العناوين المفسرة، قديماً وحديثاً، ويكفي الاستشهاد بعنوانين أحدهما قديم وهو: (تغريبة بني هلال) الذي نرى بعده هذا المرفق التفسيري بخط أصغر وهو: (ورحيلهم إلى بلاد المغرب ـ قصة أبو زيد الهلالي كاملة). انظر النسخة التي أصدرتها مؤسسة المعارف. مجهول المؤلف. بيروت. 1988. والعنوان الآخر لنص حديث يظهر هذه المرة على الغلاف بخط صغير، كما لو كان تفسيراً لعنوان أصلي بخط أكبر يأتي بعد الحرف (أو). والعنوان كالتالي: (البراهين التي نسيها "مم آزاد" في نزهته المضحكة إلى هناك، أو: الريش). انظر الرواية بهذا العنوان للمؤلف سليم بركات. ط1. نيقوسيا. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع.1990. كما يظهر أن بعض مترجمي الآداب الأجنبية، قد تأثروا بهذا الأسلوب، فترجموا عنوان رواية سومرت موم (The moon and six pence) ترجمة حرفية إلى: (القمر وست بنسات). ثم اتبعوا هذا العنوان الأصلي بعنوان تفسيري أصغر حجماً هو: "أو حياة فنان". انظر الرواية. من ترجمة أحمد بدران.

[2]ـ محمد فكري الجزار. العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. ص22

[3]ـ محمد فكري الجزار. العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. ص22

ولسوف تكون الإجابة على هذا السؤال أمراً يفيد في معرفة النص ذاته.

المؤلف يعرف مسبقاً أن عنواناً مثل أرض السواد، سوف يستثير لدينا شجوناً مغرقة في القدم، منذ لحظة القراءة الأولى. لذا فهو يقول لنا: "منذ وقت طويل، حين كان يتردد تعبير أرض السواد كان له وقع خاص في السمع والقلب؛ إذ فجأة تهب رياح التاريخ، وتتتابع صور كثيرة هي مزيج من الفرح والخوف والحزن، وأيضاً الشعور بالغموض، وكأن الإنسان يحدق في الظلمة"[1]. وما ذاك إلا لما هو مشحون به هذا الاسم الدال، من مخزون يعيدنا إلى استذكار نصوص قرأناها مرتبطة ببلد، أقل ما يقال فيه بأنه مليء بالخيرات، يكاد لشدة خضرته يتلون باللون الأسود الداكن.

وإذا كان النص مقولة، والتناص هو الإجراء الذي تفرضه هذه المقولة[2]، فإن أول إجراء تفرضه علينا هو التساؤل عن معنى هذا العنوان، كما نصت عليه معاجم اللغة. حيث نجد أنه: "جماعة النخل والشجر لخضرته واسوداده. وقيل إنما ذلك لأن الخضرة تقارب السواد"[3].

كما أن هناك إجراء آخر يليه، وتفرضه المقولة ذاتها: وهو استذكار ما ورد عن حدود أرض السواد هذه، التي تشكل الجزء الأكبر والأساس من العراق، ويطلق اسمها عليه ـ على عادة العرب في إطلاق اسم الجزء على الكل ـ وعلاقة كل ذلك بتاريخ عزيز على العراق والعرب والمسلمين، حيث تقول المصادر الإسلامية القديمة ما يلي:

---

[1]ـ عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص96

[2]ـ انظر: محمد فكري الجزار. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. ص24-25

[3]ـ لسان العرب. مادة: سود. والمعجم الوسيط. مادة: السواد

"إن أرض السواد هي الأرض المفتوحة من الفرس؛ التي فتحها عمر بن الخطاب؛ وهي سواد العراق: وحدُّه في العرض منقطع الجبال بحلوان، إلى طرف القادسية المتصل بالعذيب من أرض العرب، ومن تخوم الموصل طولاً، إلى ساحل البحر ببلاد عبادان من شرقي دجلة. وهذه الأرض ـ أي الحدود التي حددها ـ فُتحت عَنْوة: فتحها عمر بن الخطاب ثم بعث إليها، بعد فتحها، ثلاثة أنفس: عمار بن ياسر على صلاتهم أميراً، وابن مسعود قاضياً ووالياً على بيت المال، وعثمان بن حنيف على مساحة الأرض. وفرض لهم في كل يوم شاةً، شطرها مع السواقط لعمار وشطرها للآخرين. وقال: ما أرى قريةً تؤخذ منها كل يوم شاةً إلا سرع خرابها. ومسح عثمان أرض الخراج، واختلفوا في مبلغها؛ فقال المساح: اثنان وثلاثون ألف ألف جريب. وقال أبو عبيدة: ستة وثلاثون ألف ألف جريب"[1].

أما الإجراء الثالث، الذي سوف تفرضه مقولة هذا العنوان، فهو استذكار نص شهير مغرق في القدم، للمؤرخ الإغريقي هيرودوت، يشي بهذا الخصب الأسطوري. ولكن هذه المرة بأسلوب تاريخي يسجل مشاهدات مؤرخ مرّ بالبلاد، ورأى ما تنتج أرضها من خير، يؤهلها لهذا الاسم، فوصفها بأنها: "فائقة الخصب في إنماء الحبوب؛ فهي تغل مائتين عادة في مقابل كل حبة. وفي الأراضي بالغة الجودة تغل ثلاثمائة"[2].

كما يقودنا هذا العنوان ـ الذي يستدعي نصوصاً متعددة ـ إلى إجراء رابع، هو استحياء شعورنا مرة أخرى، بمدى ارتباط هذا التعبير التراثي ـ في ذاكرة العلوم الاقتصادية، في عصر الإمبراطورية الإسلامية ـ بالخراج: تلك الضريبة التي كانت تُجبى من الأرض الزراعية المفتوحة، لصالح خزينة الدولة (بيت المال). وكثيراً ما

---

[1]ـ محمد باقر الصدر. اقتصادنا. ص455 ـ 456

[2]ـ ل. ديلابورت. بلاد ما بين النهرين. ص8

اتخذ الفقهاء أرض السواد مثلاً على الأرض الخراجية، كلما تحدثوا عن هذا النوع من الضرائب[1].

ولن تتوقف استدعاءاتنا للنصوص، مع هذا العنوان، عند تذكر اللون الأسود، كشعار لدولة العباسيين[2] الذين بنوا بغداد، وجعلوا منها عاصمة الدنيا، وازدهرت في عصرهم الطويل العلوم والفنون والآداب. لأن ما يشي به هذا العنوان من الشجن أيضاً، يصل إلى درجة تكاد تقتلع من قلوبنا كل أثارة من تفاؤل، خصوصاً ونحن نرى ما يحل بأرض السواد هذه الأيام.

ها نحن نرى المؤلف مهموماً بهذا الواقع، ورافضاً له في آن. إنه منذ البداية يعلن قيمته الكبرى: الانحياز إلى العراق. ولأن عبد الرحمن منيف روائي متطلّب، فإنه يريدنا أن نستدعي النصوص، قبل أن نفتح الكتاب. ويطالبنا بموقف مسبق من هذه الرواية القضية. وهذا من حقه كمثقف مترع بالقيم. لأنه لا يقص علينا مجرد حكاية لنتسلى بها، قبل أن نذهب إلى النوم؛ بل يريدنا أن نقرأ اللغة والتاريخ والجغرافيا والفقه، خلال سعيه الدؤوب لقيادتنا إلى محاولة استكشاف الجواب عن السؤال المضني، الذي تطرحه هذه الرواية، منذ العنوان إلى آخر حرف؛ وهو: لماذا دائماً، وعندنا فقط، هذه الأحلام المكسورة، وهذه السفن المحطمة؟. "لماذا تصل محاولات النهوض إلى مستوى معين، ثم لا تلبث أن تتراجع وتنكسر؟. إن هذا السؤال يحتاج إلى الكثير من القراءة والتحليل والتأمل، لعله يتم في النهاية وضع العربة على السكة"[3].

---

[1]. انظر: محمد باقر الصدر. اقتصادنا. ص455 ـ 457

[2]. انظر حول راية العباسيين السوداء: ابن كثير. البداية والنهاية. الجزء10. المجلد5. ص51

[3]. عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص97

3/ب: صوت المؤلف بما هو تأويل:

ليس من الوثائق وحدها ينطلق عبد الرحمن منيف، في كتابة رواية كأرض السواد، ولا من موهبته الكبيرة كحكّاء يلبس الأقنعة المتعددة، فحسب. بل من حب عميق رضعه مع حليب أمه، التي يهدي إليها روايته، ويملي عليه انحيازاً نبيلاً لبلد يشاركه انتماء الدم والقومية. لقد أراد المؤلف، في هذا الوقت بالذات أن يبعث "برسالة حب صادقة لهذا البلد الحزين، الذي يتناساه الجميع الآن، وفي ظنهم أنهم يعاقبون نظامه، في الوقت الذي يعاقبون فيه أنفسهم"[1].

بهذا الصوت الذي يمكن أن نطلق عليه مجازاً: صوت ما قبل السرد، تبدأ الرواية بعد صفحة الإهداء:

"يقول شاعر إحدى الملاحم السومرية:
يا سومر، أيها البلد العظيم بين جميع بلدان العالم
أنت مغمورة بالنور الثابت الراسخ الذي ينشر من مطلع الشمس إلى مغربها
النواميس الإلهية بين جميع الناس
إن نواميسك المقدسة، نواميس سامية لا يمكن إدراكها
قلبك عميق لا يُسبر غوره
المعرفة الصحيحة التي تأتين بها، كالسماء لا يمكن أن تُمس...
فيا بيت سومر عسى أن تتكاثر حظائرك وتتضاعف أبقارك
عسى أن تكون حظائر أغنامك وفيرة، وماشيتك لا عدّ لها
عسى أن ترتفع معابدك وترتفع الأيدي الثابتة نحو السماء"[2].

فمن هو هذا الذي يقول: "قال شاعر إحدى الملاحم السومرية"، قبل أن يبدأ باقتباس الأشعار من الميثولوجيا العراقية القديمة ؟. إنه ليس الراوي بالتأكيد؛ فنحن لم نبدأ بعد في السرد، ولما ندخل في الحكاية!. واضح أن هذا الصوت يشبه أن

---

[1]ـ عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص97. ويُلاحظ أن الرواية صدرت عام1999 أي خلال فترة الحصار الذي فُرض على العراق على إثر حرب الخليج الثانية.

[2]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص11

يكون تمهيداً، أو استفتاحاً، من صوت يتهيأ لابتداء القص. ثم إنه قبل أن يبدأ في هذا القص، يود أن يقول لنا: إن القص سوف يكون عن العراق، بلاد سومر، وإن هذا العراق، الذي يعاني الآن من الضعف، كان ذات يوم بلداً عظيماً جميلاً، يتغنى بحبه الشعراء، ويرتع في بحبوحة أمنه البشر. ولأن هذا الصوت يعلن عن انحيازه إلى العراق وحبه له، فإنه يختار هذه الأبيات الدالة. ولأنه يدين له بالحب، فإنه سوف يتكلم عنه. فمن هو هذا المدين بهذه القيمة العاطفية، غير عبد الرحمن منيف، الذي أعلن عن نفسه قبل صفحات قليلة في الإهداء، عندما قال: "إلى نورة أمي التي أرضعتني مع الحليب حب العراق"[1].

إن الرجل لم يبدأ بعد في ارتداء أقنعته، لسبب بسيط، هو أنه لم يبدأ حتى اللحظة في السرد: إنه في لحظة التأويل، لحظة ما فوق السرد وغايته. ولأنه كذلك، فإنه يقتبس من التاريخ حكمته، كخلاصة لهذه القصة، ذلك لأن "الحكمة سابقة على الأحداث على مستوى السرد، ولاحقة عليها على مستوى القصة"[2].

وبعد انتهاء المقطوعة الأولى، يعود نفس الصوت ليقول:

"وبعد سومر وآكاد، جاء البابليون، وقال أحد شعرائهم، بعد أن دهمت البلايا:
إني يا إلهي عبدك المنيب
أدعوك دعوة من أثقلته الذنوب
وقلبه يخفق أسىً وحسرة.
نظرة منك بها حياة المرء
فأنظر إلي وهبني منك عطفاً"[3].

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص11

[2]. سعيد بنكراد. شخصيات النص السردي. ص127

[3]. أرض السواد. الجزء الأول. ص11

عندما نرى كيف يلجأ عبد الرحمن منيف إلى الميثولوجيا العراقية القديمة ـ قبل الدخول إلى الحكاية ـ فيقتبس من ذلك التاريخ المغرق في القدم، هذه المقطوعات الشعرية؛ ندرك أنه يريد إعطاء خطابه وظيفة الحكمة، ويحوله من ثم إلى خطاب ميتاسردي، يتحدث عن قصة الحكي وأسبابه، وبذا فالمؤلف يعلن أنه يملك إلى جانب القصة تأويلها[1].

وهذا اللجوء الواعي إلى التاريخ المدون، هو الذي يجعلنا نتوقع من منيف تاريخاً آخر، وقيماً أخرى، قد لا تكون متوائمةً تماماً مع رواية المؤرخين الرسميين. إنه يريد أن يعزز انتقائية هادفة في قراءة التاريخ، لعلها توازي تلك الانتقائية المتوارثة، التي مارسها كتاب التاريخ الرسمي، طوال قرون، لأهداف لم تخدم الحقيقة في كل الأحوال. لذا فإنه يبدأ بهذه اللحظات المتناقضة من التاريخ المدون. ولنقل إنه يأخذ بعض المدون ليرد به على بعض الآخر، معززاً حقه في قول الحكمة، والتبشير بقيمه الخاصة.. إنه يقتبس لحظة من لحظات البلايا، التي يُهرع فيها المرء إلى إلهه؛ يدعوه أن يرفع عنه هذه المصاعب.

ولا يكتفي عبد الرحمن منيف بانتقائيته هذه، حتى يعلنها، قبل أن يقتبس من التاريخ؛ مؤكداً على ذكر نفسه كناقل متميز، وذلك عندما يقول: "وبعد سومر وآكاد، جاء البابليون".

ثم تبرز هذه الانتقائية، أكثر ما تبرز، عندما يقول بعد ذلك مباشرة: "وقال أحد شعرائهم بعد أن دهمت البلايا". إنه يختار لحظة محددة لينقلها لنا، بعد أن نقل في المقطوعة التي سبقتها لحظة من لحظات الفرح.. هل يريد هذا الصوت أن يقول لنا بأن الأيام دول، وأن الدهر قُلّب، تمهيداً لحكايته التي سوف يسردها، عن

[1]. انظر: سعيد بنكراد. شخصيات النص السردي. ص127

محاولة جريئة للنهوض، لا يُقيض لها النجاح، في نفس البلد، وإن في عصر آخر حديث؟

وعلى عادته في استباق اقتباساته بتمهيد تفسيري، يقول نفس الصوت، بين يدي المقطوعة الثالثة، مرة أخرى: "وجاء الغرباء، ودمروا أور، فقال أحد شعرائها"[1]. وبالطبع فلسوف نتوقع شعراً حزيناً. وبالفعل تكون المادة المقتبسة كذلك:

"أيها الرب، أنانا، لقد دُمرت المدينة
كقطع الخزف المهشمة ملأ أهلوها جنباتها
هُدمت أسوارها وناح الناس
ناحوا عند البوابات العالية، حيث كانوا يتنزهون،
وفي الشوارع، حيث أقاموا الأعياد، نُثرت أجسادهم
في كل الدروب، حيث كانوا يتنزهون، تناثرت الأجساد
وفي ساحاتها، حيث احتفلوا، تراكمت أكوام القتلى
إيه يا أور إن ضعفاءك وأقوياءك قد قضى عليهم الجوع"[2].

هذه المناجاة الباكية، على أطلال العراق القديم، في لحظة قاسية بعد احتلال أجنبي ـ التي يريد المؤلف أن يحملنا إليها قبل الدخول إلى الرواية ـ تجعلنا نقرأ عدة أحداث في آن، وتمكنا من الولوج إلى الروح العراقية المركبة المتوارثة منذ أحقاب. إنها، كما يقول المؤلف: دعوة إلى "التنقيب فيما وراء القشرة، لمعرفة ما يعتلج في صدور الناس: كيف يفكرون، كيف يتصرفون، ولماذا هم بهذا الشكل: من أين أتى هذا الحزن، وكيف نفسر هذه القسوة الظاهرية؟ وأخيراً، لماذا أخذت الأمور هذه المسارات؟"[3].

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص12

[2]. أرض السواد. الجزء الأول. ص12

[3]. عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص94

وهذه الدعوة إلى التنقيب، في هذا الماضي المزدحم بالحزن والشكاية، ليست هي المطلوبة لذاتها. كما أنها لم تأت لمجرد معرفة كيفية تفسير الأحداث ـ على أهمية كل ذلك ـ بل إنها وسيلة لغاية أهم، يراها المؤلف غاية الغايات: إنها آلة المعرفة بين يدي النهوض الجديد المأمول. والمؤلف يدرك أنه لا يستطيع تغيير العالم بروايته، كما أن هذه ليست هي مهمته كأديب. إنه مكتف بتغيير الإنسان. ومن منا لا يعرف أن تغيير الإنسان هو المقدمة الضرورية لتغيير العالم؟[1]. ومن أجل هذا التغيير لا بد من المعرفة. ولكي تكون هذه المعرفة ذات جدوى، فلابد لها من أن تجيب على السؤال: "لماذا فشل مشروع النهضة في العراق، من خلال محاولاتي داود باشا ومدحت باشا، في الوقت الذي استطاع هذا المشروع أن يشق طريقه في مصر، وأن يحقق بعض النتائج؟"[2].

ولأنه لا بد لمشروع النهضة من النجاح يوماً، فإن صوت المؤلف سوف لن يكتفي باقتباس اللحظات السوداء فحسب، إنه مؤمن بأن التغيير قادم، وأن النهوض من جديد حادثٌ ولابد؛ لسبب بسيط وواضح، هو أنه قد حدث في الماضي شيء يشبه هذا، وأن مع العسر يسرا. إن قيمة كبرى يحاول هذا الصوت أن يجعلها حية، رغم كل ما يدفع إلى موتها: التفاؤل والثقة بغد سوف يأتي مع طلوع شمس يوم ما. لهذا فإن الصوت يعلن مفتتحاً البشارة باقتباس هذه الكلمات:

"أما نشيد نرجال عن المدينة حين تنهض من جديد فيقول:
ترتدي النور
وتحني رؤوس المتكبرين
قوية هي أياديك، ورحب هو صدرك
وما إن تشع عظمتك الرهيبة

---

[1]. يقول عبد الرحمن منيف: "الرواية أداة لمعرفة أفضل للحياة، ومهمتها الأساسية تغيير الإنسان، لا تغيير الواقع". الكرمل. العدد63. ص91

[2]. عبد الرحمن منيف. الكرمل. العدد63. ص94

فإن المسيء والشرير لا بد أن يرتميا في أصداع الأرض"[1].

من منا الآن لا يسمع صوت المؤلف هنا؟.. إنه هو الذي ينقل ويقتبس ويعلق، قبل أن يعلن الشعر بيان الانتصار. ولكن واقع أرض السواد، لحظة كتابة هذه الرواية، ليس كذلك. بل إنه أشبه ما يكون بحلم أسود، يحتاج إلى تفسير. والتفسير يحتاج إلى عرض على من له القدرة على التفسير. ومهمة الروائي هي العرض، لعلنا نقوم اليوم جميعاً بالتفسير والإجابة على التساؤلات. لكل ذلك يختتم الصوت اقتباساته الشعرية، بما نقله عن جوديا، حين يبتهل لنانشي:

"سأطرح هذه الكلمات يا أمي، سأسرد لك حلمي، فهل ترغب مفسرة الأحلام أن تفسره لي؟"[2].

ولسوف تكون الرواية بعد ذلك هي هذا الحلم. ولسوف يكون دور كل من يرغب في الفهم منا أن يحاول التفسير، لعل شيئاً يتغير، لعل محاولة النهوض تنجح يوماً، بعد أن يعي العربي درس التاريخ، كما يراه الفنان؛ "فالحقب التاريخية كالنصوص الأدبية، لا يستدعي بعضها آخر، إلا إذا كان بينها قربى وثيقة أو تنابذ شديد"[3].

3/ج: صوت المؤلف بما هو ناقل تاريخي:

بعد الفراغ من الاقتباسات الشعرية، من الميثولوجيا العراقية القديمة، ينتقل صوت ما قبل السرد إلى مهمة أخرى؛ حيث يسبق المؤلف روايته الخاصة، بنقل صفحات من رواية الآخرين، تحت عنوان: حديث بعض ما جرى.

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص13

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص11

[3]- فيصل دراج. أرض السواد: ذاكرة التاريخ، وتاريخ الذاكرة. الكرمل. العدد64. ص81

وفي "حديث بعض ما جرى" يقتص لنا عبد الرحمن منيف صفحات من التاريخ، عن العراق في بداية القرن التاسع عشر، بعد وفاة سليمان الكبير: والي السلطنة العثمانية في العراق، وما تبع هذه الوفاة من فتن وصراعات، بين أصهاره وأبنائه على السلطة، واستعانة العديد منهم بالنفوذ الأجنبي، المتمثل في القنصليتين الفرنسية والبريطانية في بغداد.

وإن ما يدعونا إلى اعتبار هذا الصوت، صوتاً تاريخياً سابقاً على السرد، يقف من ورائه المؤلف، هو هوية القول هنا: حيث نشعر أن القول يكاد يكون نقلاً حرفياً من كتاب التاريخ؛ فهو قول يستدعي أسلوب القدماء وروحهم، فيما لا يشبه في شيء أسلوب الكاتب الحديث وروحه. وما كان في هذا النقل المجازي من كلام المؤلف، فهو يجري مجراه، وينسج على منواله، ويحافظ على نفس النسق من القول، دون تدخل أسلوبي. و لسوف نلاحظ كل ذلك في هذا الاقتباس:

> "لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظلّ والياً لبغداد اثنتين وعشرين سنةً، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق. وجمع معهم أصهاره الأربعة ... وقال، كما روى حامل الأختام: إذا كنتم قلباً واحداً، وبينكم محبة، لا يتسلط الغريب، وتحوزوا الدولة التي اقتنيتها. وإلا متى تفخذتم عن بعضكم، يأتي الغرباء من الوزراء، ويبدلون الدولة والعائلة... في اليوم الذي تلا وفاة سليمان الكبير، نودي في بغداد باسم علي باشا والياً، فأعطى الباشا الأمان، وطلب من كل فرد أن يلزم حده في صناعته. لكن الانكشارية، ومعهم الرعاع، أخذوا يدورون في الشوارع، وهم تحت السلاح، وأغلبهم سكارى، في الوقت الذي لم يُر في شوارع بغداد سكران، أيام سليمان"[1].

ها نحن نرى الآن عبارات لم تعد تستخدم اليوم، لكنها كانت شائعة في الماضي، من مثل "لا يتسلط الغريب، وتحوزوا الدولة، التي اقتنيتها، متى تفخذتم،

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص15-16

فأعطى الباشا الأمان، أن يلزم حده في صناعته، وهم تحت السلاح"... ولو قُدر لكاتب حديث أن يتكلم بهذه المعاني، لاستخدم تعبيرات مختلفة، كالبدائل الآتية:

1. تسلط الغريب = التدخل الأجنبي.
2. تحوزوا الدولة = تسيطروا على الأوضاع.
3. التي اقتنيتها = التي وطدت فيها سلطتي.
4. متى تفخذتم = حينما تتفرقون.
5. فأعطى الباشا الأمان = أعلن الباشا العفو العام.
6. أن يلزم حده في صناعته = أن يحترم القانون.
7. وهم تحت السلاح = شاهرين أسلحتهم.

إذن فهذا أسلوب القدماء من المؤرخين وكتاب السير، لا أسلوب كاتب حديث.

وإذا كان أسلوب الخطاب هو الأسلوب التاريخي، فإن الزاوية التي ينظر منها الراوي إلى الأحداث هي زاوية محايدة، قشرية، لا تتجاوز السطح. وذلك لأن الخطاب التاريخي بطبيعته متصف بصفتين: أولاهما أحادية الشكل السردي، ذي الحكي البراني، وإن كان يسردها بصفته موثقاً لأخبار الدولة؛ وثانيتهما أحادية الصوت السردي، لأنه ناظم خارجي يسرد أحداثاً وأخباراً، دون أن يتعمق في محتواها[1].

إن حكاية الواقع من الخارج، بهذه الطريقة، دون تدخل تخييلي، هو الذي يجعلنا نقرر أن تلك الطريقة هي طريقة المؤرخين، التي لا تستعصي على امتحان الصدق[2]؛ إنها كتابة الواقع. أما كتابة الأدب فتعتمد أسلوب محاكاة كتابة الواقع،

---

[1]- انظر: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص368-371

[2]- يقول تودوروف: إن ما يحدد منزلة الأدب أساساً، كونه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. فلا هو بالحق ولا هو بالباطل. الشعرية. ص35

لا الواقع ذاته. فالروايات بلغة باربارا سميث، في العادة، محاكاةٌ لأفعال الكتابة اللاتخييلية، لا الكتابة اللاتخييلية ذاتها[1].

إذن فالاقتباس الذي اقتطعناه، قبل قليل، ليس جزءاً من السرد الروائي، الذي هو من شأن الراوي. فغني عن القول أن رواية التاريخ كما هو، ليست هي مهمة الراوي، لأن مهمته أن يضع نفسه، بين القارئ والواقع الذي يريد إظهاره، وهو يفسره له: "فهو يركب القصة، لغرض خلق أثر معين لدى القارئ، ولأجل جذب انتباهه، وإثارة انفعالاته، ودعوته إلى التأمل والتفكير. فهو إذن ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته، ليمنحها شكلاً فنياً... وهذا ما يميز الرواية عن سيرة الحياة، وعن السيرة الذاتية، وعن الشهادة الحية، والتقرير، وحكاية السفر، والمؤلفات التي توصف بأنها تاريخية"[2].

وإذا جاز لنا ـ استناداً إلى ما سبق ـ اعتبار الكتابة التاريخية هي المادة الخام، فيمكن القول بأن ما اقتبسه المؤلف من هذه المادة الخام، تحت عنوان "حديث بعض ما جرى" هو صوت المؤرخ. ويعزز هذا الاستنتاجَ إهمالُ المؤلف ترقيم هذا الفصل التأريخي، خلافاً لما فعل بعد ذلك بعشر صفحات، عند ابتداء الفصل1. وقد عزز الدكتور فيصل دراج هذا الانطباع لدينا ووافقه حيث قال:

"يبدأ منيف روايته بتوطئة عنوانها: حديث بعض ما جرى؛ قبل أن يبدأ الفصل الأول من روايته ويعطيه رقماً، كما لو كانت التوطئة تقنية موائمة، تعيّن تاريخاً فعلياً كتبه المؤرخون، على طريقتهم، قبل أن تستولد الرواية من فضائه الضيق

---

[1]. انظر: والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ص242

[2]. رولان بورنوف وريال أوئيليه. عالم الرواية. ص21 ـ 22

فضاءات واسعة متلاحقة. فالتوطئة هي الحد الفاصل بين ما جرى وما كان بإمكانه أن يجري: بين الوقائعي والمتخيّل، أو بين بداية المؤرخ وبداية الروائي"[1].

3/د: صوت المؤلف بما هو أيديولوجيا:

ونقصد بالأيديولوجيا هنا: المنظومة الفكرية والأخلاقية، التي تحكم تصورات المؤلف، كما يبدو لنا من خلال النص.

يبدو لنا المؤلف الضمني هنا، معارضاً للتغييرات المفروضة من فوق، باعتبارها تغييرات ينتجها طامعون في السلطة. بل إنه يعتبر كل هؤلاء الحكام نسقاً واحداً مرفوضاً، ويقوّل شخصياته هذا المعنى، فـ"رزوقي الأعرج"، الذي نعرفه شديد التأييد لداود، المجاور السابق لمرقد الكيلاني، يعلن رفضه لهذا النمط من الحكام قائلاً: "لأن كل واحد منهم أنجس من اللاخ، وكل شي ما راح يتغير"[2].

ونحن، بالطبع، لن نتوقع أن تكون هذه هي مفاهيم مساعد حامل مفتاح مرقد أحد الموتى الصالحين، في ولاية من ولايات الرجل المريض. بل ندرك أنها مفاهيم حديثة، تكونت في القرن العشرين، وتعود إلى المنظومة الفكرية التي يريد المؤلف أن نراه من خلالها. وهذا المؤلف الضمني ليس هو، بالقطع، عبد الرحمن منيف الشخص المدني. بل هو الصورة التي تتبدى لنا من خلال النص، لا الأصل الذي كتب: لأننا نعرف أن عبد الرحمن منيف كان، في جزء من حياته، كادراً سياسياً من الصف الأول، في حزب البعث الذي وصل إلى السلطة، في العراق وسوريا، عن غير طريق الانتخاب. وهذا أحد الأمثلة علي العلاقة المعقدة، التي تنشأ بين

---

[1]- أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة. الكرمل. العدد64. ص83

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص56. ويلاحظ أن جملة (كل شي) في اللهجة الدارجة العراقية تعني: لا شيء. وبهذا يكون معني العبارة: لا شيء سيتغير.

المؤلف الحقيقي (عبد الرحمن منيف) والمؤلف الضمني (صورته من خلال النص).

إن تلك الصورة، المتخيلة عن المؤلف، هي التي نبحث عنها تحت عنوان صوت المؤلف. كونها هي صورته التي يريدنا أن نراها من خلال نصه. ونحن هنا نبحث في نصه، لا في تاريخه.

وحين يبدو لنا المؤلف الضمني رافضاً للقتل، حتى في حالة وقوعه بين المتصارعين على السلطة. ندرك أن هذا صوته، لأنه يحمّله لشخصيات بسيطة من قهوة الشط، سبق أن اعتبرت نفسها خارج هذا الصراع، ورافضة له. ولكنها الآن فجأة تقول إنها ترفض قتل داود لسعيد. وهذا التعارض الظاهري، ناتج عن تحميل الشخصيات أيديولوجيا أكبر منها، كما هو الحال في هذا المقطع الحواري:

"رد الاسطة عواد، وأضاف موجهاً الكلام للمختار:
ـ إذا تقدر يا مختارنا، تقنع الجماعة بذاك الصوب أن يخلصونا من القتل والمقتول، ويخلونا نعيش فد جم يوم مثل ما نريد، فالله يخلف عليك وعليهم!.
ـ آني منو يا معود حتى أشوف الاكابرية أو أقنعهم!.
ـ انت مختار باب الشيخ، مولانا، ومفتاح المرقد بحزامك، وإذا مو اليوم ثاني يوم راح يجيك والينا داود، واللي ما نقدر نقوله، أنت نوب عنا وقول باسمنا: قتلة سعيد آخر ما نريد نسمع، وآخر ما نريد نشوف!"[1].

إن المؤلف يحمّل شخصيات من قاع المجتمع العراقي، في أوائل القرن التاسع عشر، رغبة في إصلاح السلطة السياسية دون قتل.. إنها شخصيات تبدو ديموقراطية مثقفة وتعيش في أواخر القرن العشرين!.

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص60

كما أننا نسمع صوت المؤلف، من خلال انحيازه الواضح إلى فقراء صوب الكرخ: فنحن لم نرصد شخصية سلبية واحدة، بالمعنى الأخلاقي، من فقراء صوب الكرخ. فكلهم متعاونون، متكافلون محبون. ورغم أن هذا مجرد تصوير نمطي للشخصيات، إلا أنه كذلك يزداد ابتعاداً عن الواقعية، عندما يستثني المؤلف من كل هذا (الخير) الذي عمّ صوب الكرخ، رجال الدين. حتى إنه ليمكن القول بأن المؤلف، طوال الرواية، لم يعرض رجال الدين إلا بصورة سلبية: فالكيخيا متواكل أكول يحب النساء، ولا يصلح لشيء من أمور الدولة، لأنه متدين ومشغول عن العمل بالدعاء. والملا حمادي يترك الفقراء يكافحون الفيضان، ليلجأ إلى أعلى المئذنة، فيدعو الله من مكان آمن. وحتى النذر لا يوفيه بطريقة صحيحة[1]. والشيخ التميمي يزمجر، ما إن يلمّح له الباشا بطلب الفتوى لقتال الناس. فيعطيه الفتوى وزيادة عليها الغضب والزمجرة والتحريض[2]...

فأين كل هؤلاء من شخصية سيفو، الذي يترك كل شيء ليكافح الفيضان إلى جانب الفقراء!.

ثانياً: الراوي والسرد:

1: العلاقة والمفهوم:

يختلف كلام الباحثين كثيراً ويضطرب، عندما يتناول مفهوم الراوي: فبينما يذهب فريق إلى اعتبار الراوي هو المؤلف نفسه؛ يرى فريق آخر أنه شخصية من شخصيات النص السردي، ثم يوكلون إليه وظائف لا تحتملها هذه الشخصية؛ فيما يعتبره فريق ثالث شخصية من شخصيات النص، في حالة كونه يروي بضمير

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص481–487، 491–494، 502–503 والجزء الثالث. ص3، 20، 65، 71، 120، 125

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول.ص315–317

المتكلم ليس إلا؛ إلى أن يعتبره فريق رابع شخصية واقعة في الوسط، بين المؤلف والشخصية الفاعلة في النص السردي. ثم إن هناك فريقاً خامساً يعتبر الراوي قناعاً من أقنعة المؤلف، يختفي وراءه، فهو تقنية من تقنيات السرد، أو وسيلة للسرد والوصف وصناعة الشخصيات. وسنعرض باختصار لهذه الأقوال وأصحابها.

1/أ: الراوي هو المؤلف نفسه:

طوال كتابه "شعرية التأليف" يواصل بوريس أوسبنسكي المراوحة بين الراوي والمؤلف؛ بحيث يستخدم أحد التعبيرين بدلاً من الآخر، في مواقع مختلفة. وكثيراً ما يستخدمهما معاً بوصفهما اسمين مختلفين لمسمىً واحد. ففي ثنايا كلامه على وجهة النظر في رواية دستويفيسكي (الممسوسون)، يقول: "وحالات ملازمة المؤلف لإحدى الشخصيات، في العمل الأدبي؛ شائعة بكثرة: تمثيلاً على ذلك؛ يتابع المؤلف أو الراوي، في الجزء الأكبر من السرد في (الممسوسون) لديستويفيسكي، ستافروجين، من الناحية المكانية، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر ستافروجين نفسه"[1].

ويُشاطر الدكتور عبد الملك مرتاض أوسبنسكي هذا الرأيَ، مؤكداً أن الكاتب الروائي، في السرديات المؤلفة، هو الذي يسرد حكايات روايته، كما أنه هو الذي يخبرنا بما يجري من الأحداث؛ سواء كان كاتب رواية تقليدية أو كاتب رواية حديثة؛ حيث يبدو لنا في النوع الأول ملماً بكل شيء، وفي النوع الثاني مرافقاً للشخصيات مواكباً للأحداث، غير متدخل في مجراها، إلا في تخفّ شديد، وذكاءٍ احترافي لطيف[2].

---

[1]- بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص70

[2]- انظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص243

1/ب: الراوي شخصية بمواصفات مختلفة:

يعتبر الدكتور عبد الرحيم الكردي الراوي شخصيةً من شخصيات الرواية، ثم يوكل إليه وظائف لا تحتملها الشخصية، حين يعتبره منتمياً إلى عالم آخر، غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظائفها، ويُسمح له بالحركة في زمان ومكان أكثر اتساعاً من زمانها ومكانها: "فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار، التي تدير دفة العالم الخيالي المصور، وتدفعه نحو الصراع والتطور، فإن دور الراوي يتجاوز كل ذلك إلى عرض هذا العالم كله، من زاوية معينة، ثم وضعه في إطار خاص... الراوي إذن غير الشخصية، وغير المؤلف. بل هو موقع، أو دور، أو وظيفة، أو سلطة، يجعلها الكاتب في صورة إنسان، أو في صورة أي شيء آخر له وعي إنسان"[1].

1/ج: الراوي شخصية في حالة السرد بضمير المتكلم:

عندما جعل الروائي بهاء طاهر شخصيته الرئيسية، في رواية الحب في المنفى، تتحدث بضمير المتكلم، معربة عن نفسها من خلال الضمير أنا، ارتأى الناقد أحمد صبرة أن هذه الشخصية الرئيسية هي الراوي؛ فقال: "نجد السارد [الراوي] الشخصية الروائية الرئيسية؛ متغلغلاً بقوة في ثنايا النص، حاضراً في كل موقف، وهو راجع إلى استخدام ضمير المتكلم في النص"[2].

وهذا الرأي هو نفسه رأي وين بوث كما سنرى.

---

[1]. عبد الرحيم الكردي. الراوي والنص القصصي. ص17، 18

[2]. أحمد صبرة. جوانب من شعرية الرواية. فصول. العدد4. المجلد15. ص44

1/د: الراوي شخصية واقعة في الوسط:

وهذا القول ينسبه الدكتور عبد الملك مرتاض إلى طائفة من منظّري الرواية الغربيين هم: تودوروف، جيرار جنييت، وين بووث، وولفجانج إيزر. ثم يستنتج من عموم أقوالهم ـ بعد أن يستنكرها ـ أن شخصية الراوي، في نظرهم، تقع وسطاً بين المؤلف والشخصية الفاعلة. على اعتبار أن الراوي في نظر وين بووث ـ والقول لا يزال لمرتاض ـ هو "شخصية منزوعة عنها صفاتها ولا تضطلع إلا بمهمة الكلام"، وفي نظر إيزر "شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها"[1].

والحقيقة أن وين بوث، تناول الراوي بشيء من التفصيل، دون أن يعطيه وصفاً ثابتاً، نظراً لتغير أحواله بحسب الطريقة التي يسرد بها قصته: فإذا كان الراوي من النوع الموضوعي؛ الذي يسرد القصة كما لو كان ملماً بكل جوانبها، فإنه في هذه الحالة راو غير ممسرَح، وهو أكبر من أن يكون شخصية، لأنه المؤلف الضمني، على اعتبار أن "الرواية، التي لم يمسرَح راويها، تخلق صورة ضمنية عن المؤلف، الذي يقف وراء الكواليس، إما بوصفه مديراً للمسرح، أو محركاً للدمى المتحركة... إن هذا المؤلف الضمني يختلف عن الرجل الحقيقي"[2].

إذن، فهذا الذي يروي كل شيء، ويدعي معرفة غير محدودة، هو راوٍ غير ثقة في نظر وين بوث.

أما إذا كان الراوي من النوع الذاتي؛ الذي يسرد بضمير المتكلم، في حدود ما يمكن أن يعلم، فإنه راو من الممكن تصديقه فيما يقول، ولذا فهو راو ثقة[3]،

---

[1]. انظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص237-240

[2]. ووين بوث. بلاغة الفن القصصي. ص175

[3]. يعتبر وين بوث الراوي الممسرح ثقة وغير الممسرح غير ثقة. انظر: ص183

ويعتبره وين بوث شخصية من شخصيات الرواية، حين فيقول: "إن أكثر الرواة انطواءً يكون قد مُسرح عندما يشير لنفسه بـ أنا... إن الراوي في مثل هذه الأعمال، مختلف بصورة جذرية عن المؤلف الضمني الذي خلقه. إن مدى النماذج البشرية التي كانت قد تمسرحت على شكل رواة، يضارع مدى الشخوص الخيالية الأخرى تقريباً... وبالرغم من أن الرواة المتنكرين من هذا النوع، نادراً ما تكون لهم أسماء واضحة ـ كالإله في سفر أيوب ـ فهم دائماً يتكلمون بنوع من السلطة، وبنوع من الثقة كالآلهة"[1].

ثم ينقل الدكتور مرتاض، عن وولفجانج إيزر، موافقته على اعتبار الراوي شخصية واقعة في الوسط بين المؤلف والشخصية الفاعلة، كما ينقل تعليل إيزر لهذه الموافقة ـ التي يرفضها مرتاض ـ بأن المؤلف لا يستطيع أن يكذب؛ إذ هو في أقصى تقدير، يكتب كتابة جيدة أو رديئة. أما الراوي فإن عليه أن يحسن الكذب، معتقداً أنه صادق فيما يقول. فإذا فعل الراوي ذلك أمكن وصفة بالصدق، رغم سرده حكايات حافلة بالأكاذيب[2].

ولا شك أن هذا القول لإيزر، قريب من قول من يرى بأن الراوي مجرد قناع من أقنعة المؤلف.

1/هـ: الراوي قناع وأسلوب صياغة:

وأصحاب هذا القول يعتبرون الراوي أسلوباً من أساليب القص. ورغم كل محاولات الإيهام المشروعة، التي يتوسل بها الروائي، لإضفاء صفة الحياة الإنسانية على راويه، إلا أن هذا الراوي يظل متمتعاً بتجريدية عالية، يصعب

---

[1]. ووين بوث. بلاغة الفن القصصي. ص176-177

[2]. انظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص239

تحديدها، ككل أسلوب لغوي. فـ"من يقول أنا في الرواية، ليست أنا الخطاب، أي فاعل المنطوق: لأن من يقول أنا في الرواية، ليس إلا مجرد شخصية من شخصيات القصة، يتحدث بالأسلوب المباشر، ليضفي على كلامه الموضوعية التي يتطلبها تصديق القصة. وتعبيره بضمير المتكلم لا يجعله هو نفسه فاعلاً للخطاب؛ ففاعل الخطاب أنا أخرى غير مرئية دائماً. وهذه الأنا غير المرئية هي التي تحيل إلى الراوي، ذلك الصوت الشعري المختبئ تحت الغطاء اللغوي"[1].

وإلى مثل هذا الرأي تذهب الدكتورة يمنى العيد إذ تقول: "واليوم تميز النظريات الحديثة بين راوٍ وكاتب: فالراوي هو وسيلة أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قَصِّهِ، أو ليبث القصة التي يروي"[2].

والدكتورة سيزا قاسم هي كذلك من أنصار هذا الرأي؛ إذ تقول عن الراوي بأنه: "أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية. فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي؛ فهذا لا يساوي ذاك، إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي، لتقديم عمله"[3].

وفي رأينا أن هذا الاختلاف، في تعريف الراوي، ناتج عن اختلاف الزاوية، التي نظر منها إلى الراوي، كلٌّ من أراد تعريفه: فمن رآه يحرك الأحداث، اعتبره شخصية من شخصيات الرواية، ذاهلاً بذلك عن الاختلاف المستمر الذي يميز هذه الشخصية؛ الأمر الذي يتعارض مع كونها شخصية محدودة بحدود لا تخرجها

---

[1]. تزفيتان تودوروف. اللغة والخطاب الأدبي. ص50

[2]. يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص89

[3]. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص131

عن الإيهام بالحقيقة، أو متانة التمييز، الذي يعتبره هنري جيمس الميزة الكبرى للرواية[1].

أما من نظر إلى الراوي بوصفه شخصية من شخصيات الرواية ـ باعتبارها تتحدث عن نفسها، وتشارك في الأحداث ـ فهو ذلك الذي وقع في أسر خداع المؤلف، الذي تلاعب بالضمائر، لزيادة الإيهام؛ في حين أن هذا المتحدث بضمير المتكلم هنا، هو في الحقيقة شخصية روائية، لكنها ليست الراوي؛ فـ"استخدام الضمائر في السرد، ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة"[2].

أما الذي يطابق بين المؤلف والراوي، فهو ـ في نظر جان إيف تاديه ـ بمستوى سذاجة المشاهد الذي اعتقد بأن القطار، الذي يدخل المحطة في فيلم سينمائي، سيدخل القاعة أيضاً[3].

وما كان لهذا المزج أن يحدث، لو أننا فرقنا بين صوت المؤلف، الذي تشي به مساحات القيم والأفكار، التي تتفلت منه في ثنايا الحكي، وبين صوت الراوي، الذي وظيفته في الأساس أن يحكي ويخيل.

يبقى هناك قول من احتفظ للراوي بموقع وسط، بين المؤلف والشخصية الفاعلة. وهذا يمكن أن يرد عليه، بأن هذا الموقع المفترض، يجعل الراوي شخصية منزوعة عنها صفاتها، ولا تضطلع إلا بوظيفة الكلام. وبذلك لا يعود الراوي متمتعاً بشخصية مستقلة، بل يتحول إلى موقع قولي. وهذا الرأي لا يعبر في الحقيقة عن موقف جمالي مختلف، لأنه يشبه قول من اعتبر الراوي أسلوب صياغة. وربما

---

[1]ـ انظر: هنري جيمس. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث. كتاب لعدة مؤلفين. ص82

[2]ـ صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص309 مع ملاحظة أن تعبير (البؤرة) يقصد به (المنظور)، أو (زاوية الرؤية)، أو (وجهة النظر).

[3]ـ انظر: جان إيف تاديه. الرواية في القرن العشرين. ص11

كان موقف تودوروف من هذا النوع، حين اعتبر الراوي صوتاً شعرياً آتياً من وراء اللغة. فلا شك أن أسلوب الصياغة هو الذي فعل ذلك.

وإذ نظر تودوروف هنا، إلى تنقل الراوي في الأزمنة والأمكنة، وبين الزوايا ووجهات النظر، فقد صعب عليه تحديده بقيود دقيقة، ومن ثم فقد لجأ إلى وصفه بنوع من التجريد الشعري. وبذا يكون قد جمع بين شقي الكلام: فالراوي هو الأسطوري المتنقل في الأمكنة المختلفة والأزمنة المتباعدة من جهة، وهو المطلوب وصفه وصفاً تحديدياً، من جهة أخرى. إنه الأسطورة والواقع معاً. فلماذا يسخر منه بعض من ينكرون عليه هذه الصفة المعرفية الواسعة، مطالبينه بالانكفاء إلى زاوية محددة لا يغادرها، ولا يصور إلا ما يراه من خلالها، حتى يكون معقول الخطاب، قابلاً للتصديق، وكأنه يروي شهادة أمام هيئة قضاة؛ مع أنه ليس الإنسان المؤلف، ولا الشخصية المختلَقة، ولا كليهما معاً؟[1].

وإذا كان الراوي أسلوباً، فإنه يحق لنا اعتباره تلك العصافير الملونة، التي كان يطلقها الشاعر الشعبي، في صيغة قولية غنائية، يعطيها صفة البشر ـ ويسميها الراوي، ثم يدعي أنه سمع منه ـ فتخرج من تحت عباءته، أمام آبائنا في القرى، وترحل في كل الفضاءات، متلاعبة بعواطفهم وأفكارهم، فيما هو جالس أمام أعينهم المشدوهة، يتنحنح قبل أن يقول: قال الراوي يا سادة يا كرام... وما من أحد يصدق أنه رأى راوياً، أو سمع منه. لقد تقبلوا منه ذلك الأسلوب دائماً، على أمل أن تكون حكاياته أكثر جمالاً، ونساؤه أكثر فتنة، وفرسانه أقدر على التجدد والعودة والانتصار.

---

[1]ـ لعل من المفيد هنا تأمل قول آلان روب جرييه: "من هو ذلك القصاص الواعي دائماً، الحاضر دائماً، الموجود دائماً في كل الأماكن في وقت واحد،هذا الذي يرى في وقت واحد، أيضاً، وجه الأشياء وظهرها، والذي يتابع دائماً حركات الوجه وحركات الشعور في نفس الوقت، هذا الذي يعرف حاضر وماضي ومستقبل كل مغامرة؟!.هذا الذي لا يمكن أن يكون إلا إلهاً؟". نحو رواية جديدة. ص123

إذن فلا يمكن أن يكون الكاتب هو الراوي، لأنهما كثيراً ما يختلفان في الأيديولوجيا ووجهة النظر: إذ كثيراً ما ينطق الراوي بما يخالف رأي الكاتب، سواء في صورته الحقيقية التي نعرفها، أم في صورته الضمنية التي نستكشفها في النص. فراوي مذكرات نائب في الأرياف، مثلاً، يحتقر الفلاحين، ويشبههم بالذباب والمواشي. بعد أن مات قلبه، لطول ما مارس من تطبيق حرفي للقانون، بحق مساكين لم يحسب لهم مشرع القانون حساباً. فنحن لا نستطيع أن نتهم توفيق الحكيم بأنه قد تجرد من الأحاسيس الخيرة والشعور المرهف، كما حدث لراويه، النائب المستغرب رؤية مساعده وقد جلس مطرقاً مفكراً، فقال: "فداخلني حب استطلاع أن أعرف ما بنفسه الآن: أتراه قد تأثر لشيء!. أترى دقة الحس ورقة الشعور ـ التي جاء بها كما جئنا كلنا، في مبدأ عملنا الحكومي ـ ما زالت حية، أم أنها في طريق الموت؟"[1].

كما أن الراوي لا يمكن أن يكون شخصية متخيلة ـ حتى وهو يتحدث بضمير المتكلم ـ لأن زاوية الرؤية، لدى أي شخصية، محدودة باعتبارات المكان والزمان. ونحن كثيراً ما نرى هذا الراوي عليماً بكل شيء، ملماً بالأحداث وتفسيراتها. ونضرب مثالاً راوي أولاد حارتنا: فهو يعلم كل شيء، رغم أنه يروي بضمير المتكلم. ويقول: "كان مكان حارتنا خلاء. فهو امتداد لصحراء المقطم الذي يربض في الأفق. ولم يكن بالخلاء من قائم إلا البيت الكبير الذي شيده الجبلاوي"؛ ثم نراه يدخل إلى كوامن الشخصيات، قائلاً: "وخيل إلى الأخوة أن فتوة الخلاء قد نسيهم... وما يقلقهم إلا أنه جبار في البيت، كما هو جبار في الخلاء، وأنهم حياله لا شيء"؛ ثم نراه يعرف ما تقوله الشخصيات لنفسها، عندما قال: "وقال إدريس

[1]. توفيق الحكيم. يوميات نائب في الأرياف. ص65

لنفسه: يا له من عبء، هذه الأفكار لا حصر لها، وهؤلاء المستأجرون المناكيد!"[1].

ومن الجدير بالذكر أنه قد صدرت في السنوات الأخيرة، عدة روايات يرويها رواة عالمون بكل شيء. ومنها ما ملأ الدنيا صخباً، وحقق أرقاماً خياليةً في التوزيع، ونال العديد من الجوائز، واستقبلها النقاد استقبالاً حافلاً، ودبجوا في مديحها المقالات. ومن هذه الروايات "صخرة طانيوس" الحائزة على جائزة جونكور، للبناني الذي يكتب بالفرنسية أمين معلوف.

وإذا كانت كل هذه الآراء التي عرضناها سابقاً، حول تحديد ماهية الراوي، تدور حول هذين المحورين، فإنه لم يتبق لنا إلا الاتفاق مع سيزا قاسم ويمنى العيد، في اعتباره تقنية روائية يستخدمها المؤلف لإيصال نصه، مثل أي تقنية أخرى، كالزمان والمكان والشخصيات.

ومن الطريف أن الشاعر الشعبي القديم كان يدرك مهمته، في صناعة الراوي، وكان يمارسها بإتقان. ولم يخطر ببال أحد أن يتهمه بالكذب، كلما ألجأ راويه إلى التلاعب بمصائر الأبطال وفقاً للظروف[2].

---

[1]- نجيب محفوظ. أولاد حارتنا. ص11-12

[2]- من المعلوم للجميع أن ذلك الراوي المختلَق، كان كثيراً ما يلجأ إلى جعل ذياب يتغلب على أبى زيد الهلالي مرة، ثم يعود إلى قلب الأمور في الليلة التالية، بناءً على تدخلات المستمعين.

2: وجهة النـظر:

2/أ: مكانـة وجهة النـظر في الدرس السردي:

عندما صرفت الدراسات الأدبية القديمة اهتمامها إلى الحكاية ـ على اعتبار أنها المحتـوى ـ وركـزت كـل جهودهـا علـى العقـدة، والشخصـية، والمحـيط، والفكـرة المركزية، كان هذا ـ في نظر البعض ـ إيذاناً بإهمال الأسلوب الذي تُروى به هذه الحكايـة؛ بصـفته شـكلاً. وكـأن دراسـة الشـكل اهتمـام بمـا لا يجـدي، بـدلاً ممـا لـه جدوى[1].

ولكن مسألة الشكل هذه ليست مسألة شكلية، بل هي تمثيل معرفي يتجسد فيما يكون بنية القول. لأن هناك فرقاً ما بين المنهج الشكلي في تحيزه للشكل، وبين المفاهيم التي أنتجها البحث في بنية الشكل، لكشف أسرار البنية ولمعرفة التقنيات التي تقوم بها. فالبنية دالة، والشكل يقول[2].

لقد وجدنا الشكلانيين الروس يميزون، في النص الروائي، بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي. فالمتن هو الأحداث؛ أما المبنى فهو ما ينظم ظهور الأحداث في النص[3]. وقد كان لهذا التمييز الدور البارز في إعطاء الدراسة الأدبية بعداً جديداً؛ لأن كل الذين سيطورون أعمال الشكلانيين الروس، من بعد، سيعتبرون المبنى الحكائي خطاباً، كما سنرى ذلك عند تودوروف، حين اعتبر النص الأدبي يقوم على مستويين هما: الخطاب والسرد. فالخطاب (المبنى الحكائي) يعتني بالجانب اللغوي، بينما السرد (المتن الحكائي) يعتني بالصورة الخيالية لحياة الشخصيات،

---

[1]. انظر: والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ص16-17

[2]. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص18

[3]. انظر: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص29

وما يدور بينها من صراع، في المدى الزماني والمكاني المحدد لعالم القصة. فالقصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية، بهذا الشكل أو ذاك. أما الخطاب: فلا يظهر لنا إلا من خلال اثنين، هما الراوي الذي يحكي، والمتلقي الذي يتلقى الحكي ويفك شفراته[1].

وفي إطار العلاقة بين هذين القطبين، إنما تهمنا طريقة الراوي التي يعرفنا بواسطتها أحداث القصة، أي الخطاب. فالحكاية بحد ذاتها ليست فناً. والرواية ليست مجرد رصف للحقائق؛ إذ ليس للحقائق في الرواية أي مفعول، حتى يتم توظيفها؛ لكن التقنيات هي الفن، لأنها هي ما يزين الحكاية، ويغري باستقبالها. وفي ذلك يقول مارك شورر: "لقد أظهر لنا النقد الحديث أن الحديث عن المحتوي، في حد ذاته، ليس حديثاً عن الفن أبداً، ولكنه حديث عن التجربة. وإننا لا نتحدث، بوصفنا نقاداً، إلا حين نتحدث عن المحتوى المنجز: أي الشكل: [أي] العمل الفني بوصفه عملاً فنياً. والفرق بين المحتوى، أو التجربة، و[بين] المحتوى المنجز، هو التقنية. إذن فنحن حين نتحدث عن التقنية، فإننا نتحدث عن كل شئ تقريباً"[2].

ولا شك لدينا أن فن الصياغة يعتمد على الراوي، ووسائله في الوصول إلى القارئ. أو بصورة أوضح، على طرائق إدراك الراوي لما يرى، وطرائق توصيل الراوي ما يرى. فالراوي بصفته فاعلاً للنطق، هو أهم ما يجب التوجه إلى دراسته في هذا المجال. وفي كتابه، الذي اعتبرته دائرة المعارف البريطانية المصدر الأول في نقد الرواية[3]، اعتبر بيرسي لوبوك "مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب، في

---

[1]. انظر: سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص30

[2]. انظر: والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ص16

[3]. انظر: مقدمة المترجم لكتاب بيرسي لوبوك: صنعة الرواية. ص5

صنعة الرواية، محكوماً بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة راوي القصة بها"[1].

2/ب: وجهة النظر كمصطلح:

إن مصطلحي وجهة النظر (point of view) والمنظور (perspective) مقتبسان من الفن التشكيلي: "ففي مجال الرسم مثلاً، يُرصد العالمُ المصور، من نقطة معينة؛ وهي النقطة نفسها التي توضع فيها الكاميرا، في مجال التصوير. وبناءً على موقع هذه النقطة، وجهتها، والمسافة التي تفصلها عن العالم المصَور، يتشكل المنظر الخيالي، المعبر عن هذا العالم، ويتحدد نوع التأثير الذي يصنعه. ويحدث مثل ذلك في السرد أيضاً"[2].

وتشترك السينما ـ بوصفها فناً بصرياً ـ مع الفنون التشكيلية، في الاهتمام بوجهة النظر؛ إذ يستخدم السينمائيون مصطلحاً مرادفاً باسم الزاوية (angle) للإشارة إلى موقع الكاميرا، خلال تصويرها للمشهد، أو تركيزها على بعض الموجودات المادية، أو الملامح الإنسانية، باعتبار ذلك من أدق الوسائل لتفسير الوقائع في الفيلم السينمائي، أو إعطاء هذه الوقائع دلالاتها[3].

"وترتبط وجهة النظر، في الرسم والفنون البصرية الأخرى، ارتباطاً مباشراً بالمنظور (perspective). ويفترض المنظور الخطي (Linerperspective) ـ الذي

---

[1]. بيرسي لوبوك. صنعة الرواية. ص225

[2]. عبد الرحيم الكردي. الراوي والنص القصصي. ص19

[3]. انظر: أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ط1. ص66.

هو مفهوم معياري في الرسم الأوروبي منذ عصر النهضة ـ وجهةَ نظر راسخةً مفردةً، أو موقعاً ثابتاً لا حركة فيه، يتم منه تصوير الموضوع والنظر إليه"[1].

وقد استعار الباحثون في السرديات هذا المصطلح، واستخدموه في تحليل الخطاب السردي المنبثق عن راوٍ، وعلاقة هذا الراوي بما يروي عنه، ومن يروي له. ولتبيان شيء من أهمية وجهة النظر، ننقل فقرة من افتتاحية مترجم كتاب أوسبنسكي. يقول سعيد الغانمي: "ربما كان كتاب بيرسي لوبوك (صنعة الرواية) أول عمل منهجي اهتم بوجهة النظر في الرواية. وتعني وجهة النظر، في أبسط تعريف لها: موقع الراوي من الأحداث التي يتناولها. فالراوي كما هو معروف يستطيع أن يتناول شخصياته من الداخل، ويستبطن وعيها، ويستطيع أن يكتفي بوصف أفعالها، كما يستطيع أن يمازج بين الحالتين؛ فيصف إحدى الشخصيات من الداخل، وباقي الشخصيات من الخارج. وهناك احتمالات أخرى"[2].

وعندما يتحدث تودوروف عن السرد، كعملية نطق، فإنه يناقش صفتين من صفاته: رؤى السرد، وسجلات الكلام. فيعتبر أن الرؤى السردية تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية، أما سجلات الكلام فتتعلق بطريقته في عرض الحكاية. أو بمعنى آخر، فإن مصطلح "الرؤى السردية" يشير إلى علاقة الراوي بما يروي عنه، في حين تشير "سجلات الكلام" إلى علاقة الراوي بمن يروي له، وبإمكانات هذا الراوي التعبيرية، والمؤثرات التي تفرض نفسها عليه عند عرض الحكاية[3].

---

[1]- بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص19

[2]- بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص3

[3]- انظر: تودوروف. الأدب والدلالة. ص81

وتطلق الدكتورة يمنى العيد على الرؤى السردية مصطلح "هيئة القص" ثم تسمى سجلات الكلام "نمط القص"، حين تقول: "إذا كان الكلام على هيئة القص يخص الكيفية التي يرى بها الراوي إلى ما يروي؛ فتكشف العلاقة بينه وبين المروي، وإذا كانت هذه العلاقة تتحدد على مستوى الرؤية كحركة من موقع الراوي، باتجاه عالم قَصِّهِ، فإن الكلام على نمط القص يخص كيفية أخرى؛ هي هذه التي بها يسرد عالم قَصِّهِ، ليصير مرئياً"[1].

ثم تعتبر الدكتورة مصطلحي "زاوية الرؤية" و"زاوية النظر" مرادفين لمصطلح "هيئة القص"، مفضلة عليهما مصطلح "الموقع" مرادفاً بديلاً وأخيراً؛ مبررة ذلك بخوفها من أن يؤدي اختيار مصطلح آخر، إلى تغييب الصفة الأيديولوجية للراوي. فمصطلح "الموقع" بالنسبة للراوي ـ في نظر يمنى العيد ـ أكثر إحالة إلى هذه الهوية الأيديولوجية[2].

فلدينا إذن ـ حسب الدكتورة يمنى العيد فقط ـ أربعة مصطلحات أخرى، مرادفة لمصطلح الرؤى السردية هي: هيئة القص، زاوية الرواية، زاوية النظر، الموقع. والمصطلحات الثلاثة الأخيرة كلها تعريب للمصطلح الإنجليزي (point of view) الذي ترجمته الدكتورة حياة جاسم محمد إلى (وجهة النظر)[3]. أما الدكتور صلاح فضل فيختار مصطلح (المنظور perspective) ويعتبره مرادفاً لـ(بؤرة السرد Facalisation)[4].

---

[1]ـ يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص105

[2]ـ انظر: يمنى العيد. الراوي: الموقع والشكل. ص33

[3]ـ انظر مقدمة كتاب: نظريات السرد الحديثة لوالاس مارتن. ص12

[4]ـ انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص308

وبذا يصبح لدينا ثمانية مصطلحات مترادفة: فبالإضافة إلى مصطلح تودوروف "الرؤى السردية"، هناك المصطلحات التالية: هيئة القص، زاوية الرؤية، زاوية النظر، الموقع، وجهة النظر، المنظور، بؤرة السرد.

ونحن نختار من كل ذلك مصطلح "وجهة النظر" لما يحمل من إحالات إلى الأيديولوجيا، إلى جانب كونه، في الأصل، يشير إلى موقع مادي، يحيل إلى مكان الراوي لحظة إدراكه ما يرى. إضافة إلى أن هذا المصطلح قد انتشر أكثر من غيره، بما يعنيه هذا الانتشار من تكريس للمفهوم. وهو بحد ذاته أمر ذو دلالة.

وإذا عدنا إلى تقسيم تودوروف لعملية النطق السردي ـ رؤى السرد، وسجلات الكلام ـ فلسوف نلاحظ أننا بإزاء تقسيم جمالي نظري، يصعب معه الفصل بين هاتين الصفتين من صفات السرد؛ نظراً لأننا لن نعرف كيف أدرك الراوي ما يروي (رؤى السرد)، إلا بعد أن يعرضه علينا بسجلات الكلام. وهو نفسه الذي يقول: "ونحن نُحيل إلى هذه السجلات، عندما نقول إن الكاتب يُري الأشياء، في حين أن كاتباً آخر يقول الأشياء"[1]. فنحن حين ندرس وجهة النظر في النص، نلجأ إلى سجلات الكلام ـ التي عرضها علينا الراوي بطريقته ـ لرصد وجهات النظر، ومعرفة كيفية إدراك الراوي لما يروي؛ ذلك الإدراك المتأثر بالمؤثرات المختلفة، زمانياً ومكانياً وأيديولوجياً وتعبيرياً ونفسياً... ففي الرواية لا يدرك المتلقي المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً، كما في المسرح؛ بل يدركه بالواسطة، ومن خلال إدراك سابق له، هو إدراك الراوي، الذي يتغير بدوره بتغير تموضعاته، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي[2].

---

[1]ـ تودوروف. الأدب والدلالة. ص81

[2]ـ انظر: عبد العالي بو طيب. مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف. فصول. العدد4. المجلد11. ص68

وقد أدرك الدكتور صلاح فضل استحالة الفصل بين صفتي السرد: "الرؤى السردية"، و"سجلات الكلام"؛ فاعتبر دراسة الرؤى السردية، وحدها، دالة على كل من إدراك الراوي، وكيفية توصيله لهذا الإدراك؛ مسقطاً بذلك مصطلح "سجلات الكلام"، بعد أن جعله متضمناً في "الرؤى السردية" التي أطلق عليها مصطلح المنظور، واخترنا لها مصطلح وجهة النظر"[1].

إذن فنحن لن نتلقى إدراك الراوي، إلا من خلال ما يقصه علينا. وإن شئنا استعارة مصطلحات الدكتورة يمنى العيد، فسنقول: إننا لن ندرك هيئة القص، إلا من خلال دراستنا لنمط القص[2].

نستنتج، من كل ما سبق، أن جوهر الصياغة السردية، لدى الراوي، يقوم على مستويين: مستوى الرؤية (هيئة القص)، ومستوى الصوت (نمط القص). وكان جيرار جنييت هو من ميز بين هذين المستويين، في بنية وجهة النظر: فبينما يتعلق مستوى الرؤية بالعين وبالنفس، اللتين تدركان العالم التخييلي. فإن مستوى الصوت متعلق بالصياغة، على المستوى اللغوي. فقد يرى الراوي بعين الشخصية، ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية، فينشأ القص الذاتي[3].

2/ج: وجهة النظر على كلا مستويي الرؤية والصوت:

2/ج .1: وجهة النظر على مستوى الرؤية:

إن طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات، ومدى إحاطته بالواقع والحقائق التي يتكون منها عالمه التخييلي، هي التي تحدد هذا المستوى من مستويي وجهة

---

[1]. انظر: صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص330

[2]. انظر: يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي. ص105

[3]. انظر: سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص133

النظر: فعندما يطالع القارئ النص الروائي، لا يكون لديه إدراك مباشر للأحداث؛ لأنه يرى الأحداث من خلال رؤية الراوي لها؛ هذه الرؤية التي لها ارتباط بما يحيط به علم الراوي، مقارناً بشخصيات الرواية. لذا فقد اقترح الناقد الفرنسي جاك بويون[1] تصنيفاً لوجهة النظر، على هذا المستوى، مقسماً إلى ثلاثة أقسام: الرؤية الخلفية، الرؤية المحايثة، الرؤية الخارجية.

2/ج .1/أ: الرؤية الخلفية: الراوي>الشخصية:

وفي هذه الحالة يعرف الراوي أكثر مما تعرف الشخصية. بل أكثر مما تعلم أية شخصية. وهذه الحالة هي ما يطلقون عليها مصطلح الراوي العليم بكل شيء، ويرمزون لها بالشكل التالي: (الراوي>الشخصية). وفي حالة الرؤية الخلفية هذه، لا يهم الراوي أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة الواسعة، فهو يرى عبر جدران البيت، كما يرى عبر جمجمة بطله. وعن هذا النوع من الرؤية يقول تودوروف: "يستخدم السرد الكلاسيكي هذه الصيغة غالباً"[2].

2/ج .1/ب: الرؤية المحايثة: الراوي = الشخصية:

وفي هذه الحالة تتطابق معرفة الراوي مع معرفة الشخصية؛ فهو لا يقول إلا ما تعرفه هذه الشخصية. وهذه الحالة هي ما يطلقون عليها مصطلح: الرؤية مع، ويرمزون لها بالشكل التالي: (الراوي = الشخصية). وفي حالة الرؤية المحايثة هذه، لا يمكن للراوي أن يقدم لنا تفسيراً للأحداث، قبل أن تجده الشخصية ذاتها.

---

[1]- لقد لاقى اقتراح جاك بويون هذا قبولاً من الباحثين، نذكر منهم: تودوروف، وسيزا أحمد قاسم، وصلاح فضل.

[2]- تودوروف. الأدب والدلالة. ص78-79.

وعن هذا النوع يقول تودوروف: "إنه واسع الانتشار خاصة في المسرح الحديث"[1].

2/ج .1/ج: الرؤية الخارجية: الراوي< الشخصية:

وفي هذه الحالة يعرف الراوي أقل مما تعرفه أي واحدة من الشخصيات. وهذه الحالة هي التي يطلقون عليها مصطلح الرؤية من الخارج، ويرمزون لها بالشكل التالي: (الراوي<الشخصية). وفي حالة الرؤية الخارجية هذه، لا يستطيع الراوي أن يصف لنا سوى ما يراه أو يسمعه. وعن هذا النوع يقول تودوروف: "إنه مجرد افتراض، لأن هذا النوع غير مفهوم وإن وجدنا له نموذجاً في بعض الكتابات، لأن هذا السرد أندر من غيره"[2].

وعند تأمل رواية أرض السواد، فإننا نلاحظ أن المؤلف قد استخدم التقنية الأولى (الرؤية الخلفية) فراويه هو الراوي العليم، الذي يعرف دواخل الشخصيات وخارجها، ويحيط بالموجودات وما وراءها. أنظر إليه كيف يتغلغل داخل وعي الشخصية الرئيسية داود، ويسمع حديث نفسها في هذا المقطع:

> "قال داود لنفسه بعد أن توالت الأخبار عن قاسم، ثم تأكدت: هؤلاء البدو يعرفون شيئاً واحداً، وقد أتقنوه لفرط ما أدمنوا عليه: إشغال الدولة. إنهم لا يعرفون الحرب، صحيح أنهم يقاتلون، لكنهم لا يستطيعون التمييز بين النصر والهزيمة، وربما لا تعنيهم هذه القضية. فقط يريدون خصماً، حتى لو كان وهماً، كي يحاربوه. وبهذه الطريقة يشعرون بوجودهم وأهميتهم. أما إذا غاب الخصم فعندئذ يأكلون أنفسهم إلى أن يتلاشوا، ويبدو أنهم لا يريدون التلاشي، على الأقل الآن"[3].

---

[1]- تودوروف. الأدب والدلالة. ص78-79

[2]- تودوروف. الأدب والدلالة. ص78-79

[3]- أرض السواد. الجزء الأول. ص114

إننا نلاحظ هذا الراوي المتعالي، وقد أحاط بشخصية داود، في إدراكها ووعيها. فهو الذي أراها. وهو الذي سبر غورها وعرف ما بداخلها. ثم إنه هو الذي حملها هذه المفاهيم الأيديولوجية، عن البدو وطريقتهم في التعامل مع الدولة.

لكن عبد الرحمن منيف يحاول، في أحيان غير قليلة، أن يحدّ من هذه المعرفة الكلية عند راويه، مستخدماً التقنية الثانية (الرؤية المحايثة) حيث لا يري الراوي إلا ما تنقله له روايات الآخرين. فلننظر إليه ينقل عن الشخصيات في المقطع التالي:

"إذا لم يكن الأمر هكذا، فما هو إذن سبب تأخر زيارة القنصل للسراي، أو عدم استقبال الباشا للقنصل؟ كان هذا السؤال يتردد على كل شفة ولسان، وكان به يبدأ أي حديث، ثم يتشعب الحديث ولا ينتهي.
الذين يبغضون القنصل، ويتخوفون منه، يقولون بعبارات جازمة إن القنصل، ومنذ اليوم الأول، طلب مقابلة الباشا، لكن الباشا رد بصوت عال: لدينا الآن أمور كثيرة هامة، لا تحتمل التأجيل، وبعد أن تنتهي سيأتي وقت القناصل!
الذين يميلون إلى تصديق مثل هذا الكلام يضيفون تفاصيل أخرى، ويؤكدون أن داود باشا يختلف كثيراً عن الولاة الذين سبقوه، ولا بد أن يشعر القناصل بذلك، ولعل أول إشارة أن يؤخر استقبالهم!
أما الذين يحسبون كل حركة ويقدرون كل تصرف، فيقولون إن الباشا مستاء من القنصل لأنه آوى كل أعدائه في الباليوز، وقدم السلاح والعون إلى سعيد ورجاله، وحين أدرك أن لا جدوى، وأن داود باشا هو الأقوى، ولا بد أن ينتصر، فقد تراجع وشعر بالخيبة، لذلك لا يقوى على مقابلة الباشا قبل أن تمر فترة طويلة، وإلى أن يهدأ غضب الباشا أو حين ينسى...
الذين لا يعتبرون أن الأمور وصلت إلى هذا الحد، يقولون إن مشاغل الباشا وحدها هي التي تمنع استقبال القنصل.
وهناك من يقولون، وهؤلاء تسيطر عليهم مشاعر الخوف، إن القنصل ذاته هو الذي يؤجل زيارة الباشا في السراي، فقد كان عليه أن يبادر، وخلال الأيام الأولى، إلى القيام بهذه الزيارة، على الأقل للتهنئة، خاصة وأنه تغيب تماماً عن الاستقبال، لكنه لم يفعل، وهذا شيء مقصود وله ما بعده"[1].

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص94-95

فالراوي هنا لا يعرف كل شيء: إنه يعرف فقط ما تقوله الشخصيات وينقل عنها، وإن كان له من تدخل فهو تنسيق هذه الأقوال وإجمالها ثم عرضها. وهذا مقطع آخر يمثل علي هذه الرؤية المحايثة:

"أخبار الحفلة التي أقامها الآغا غادرت جدران القلعة في ذات الليلة، وتكاثرت في الليالي اللاحقة. أما التفاصيل فقد انتشرت في طول بغداد وعرضها، وكانت، وهي تنتقل من مكان إلى آخر، تزيد وتتغير، كما أصبح الناس لا يملون من الحديث عنها في النهار والليل.
كان الحديث يختلف من واحد لآخر، لاعتبارات وأسباب لا حصر لها. فحديث النساء يختلف عن الذي ينقله الرجال. ويختلف حديث رجال السراي عن ذاك الذي يجري في المقاهي والأسواق. ويختلف أيضاً عن حديث مبغضي الآغا، أو حديث الذين يقدرونه.
رجال الدين حين وصلتهم التفاصيل: الشراب الذي أريق؛ عري النساء؛ الرقص والغناء؛ ثم كيف أطفئت الأنوار وعم الظلام واختلط الرجال بالنساء... عندما سمع رجال الدين هذا الكلام فتحوا أعينهم على اتساعها، وسألوا مرة أخرى، ومرة ثالثة، ودققوا بأصغر التفاصيل وأكثرها خفاء. كانوا يسألون وهم يبلعون اللعاب الذي تزايد في حلوقهم، وبعد أن ألموا بكل ما أرادوا معرفته، صاحوا: الله أكبر.. الله أكبر.. يا غيرة الدين ويا عار الجبين. إنه الكفر الصراح والفجور الذي لا يباح. لقد ظهرت الإشارة وقرب قيام الساعة. كل امرأة من اللواتي حضرن ليلة الفجور، وجاءها غلام بعد تسعة شهور، فهو ابن سفاح، وواحد من هؤلاء الأطفال سيكون الأعور الدجال.
أكثر من ذلك، اجتمع رجال الدين وقرروا مراجعة الباشا، ومطالبته أن يوقع حد الزنا بالذين حضروا"[1].

2/ج .2: وجهة النظر على مستوى الصوت (تقسيم أوسبنكي):

يقسم بوريس أوسبنسكي وجهة النظر، على هذا المستوى، إلى أربعة مستويات، هي: المستوى الأيديولوجي، المستوى التعبيري، المستوى النفسي، المستوى المكاني

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص371-372

والزماني. وقد تبنت الباحثة الدكتورة سيزا قاسم هذا التقسيم، واعتمدت عليه، عند دراستها لوجهة النظر في ثلاثية نجيب محفوظ[1].

وسوف نعرض في سطور مختصرة أهم السمات التي تميز كل مستوى من هذه المستويات قبل أن نختار تقسيمنا الخاص.

2/ج ـ2/أ: وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي:

يعتبر أوسبنسكي هذا المستوى؛ من أكثر جوانب وجهة النظر أهمية. ويعرِّفه بأنه هو الجانب الذي يتجلى على الصعيد التقييمي، باعتبار التقييم نظاماً عاماً لرؤية العالم تصورياً[2].

وتمثل وجهة النظر على هذا المستوى، لدى الدكتورة سيزا قاسم: "بناء القيم الشامل للعمل الأدبي، الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة، التي تُطرح فيه"[3]. ويعتبر أوسبنسكي وجهة النظر، على هذا المستوى، أقل خضوعاً للصياغة الشكلية؛ لأن التحليل فيه يعتمد، إلى حد ما، على الفهم الحدسي.

ووجهة النظر هنا ـ سواء كانت مستترة أم مصرحاً بها ـ قد تنتمي للمؤلف، وقد تنتمي للراوي بمعزل عن المؤلف، وربما في صراع مع معياره؛ وقد تنتمي لإحدى الشخصيات. كما يمكن أن يتضمن النص عدداً مختلفاً من وجهات النظر، على هذا المستوى[4].

---

[1]ـ انظر: سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص134

[2]ـ انظر: بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص19

[3]ـ سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص134

[4]ـ انظر: بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص19

2/ج ـ2/ب: وجهة النظر على المستوى التعبيري:

يصف أوسبنسكي هذا المستوى من وجهة النظر بأنه: "مستوى الخصائص الكلامية "الذي في كثير من النصوص، يكون هو المستوى الوحيد، الذي نستطيع أن نضبط فيه التغيرات في موقع الراوي[1]. وتشرح الدكتورة سيزا قاسم المقصود هنا بأنه: "الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله"[2].

ومن المعروف أن الذي يقوم بعملية القص هو الراوي. وهو يقوم بسرد الأحداث، ونقل كلام الشخصيات، والغوص في مكامن أفكارها ومشاعرها، ثم التعبير عن كل ذلك، بما يرى أنه أسلوب الشخصية.

هناك إذن علاقة، ذات طبيعة متغيرة، بين كلام الشخصيات التي يتكلم بلسانها الراوي، وفقاً لأسلوب كل شخصية: فرجل الدين له أسلوبه الخاص ومصطلحاته المستمدة من دراسته الفقهية، فأسلوبه يختلف عن أسلوب العسكري الذي قضى عمره في الثكنات. والمرأة الساقطة لها أسلوب يختلف في المفردات والتراكيب عن سيدة المجتمع... الخ.

2/ج ـ2/ج: وجهة النظر على المستوى النفسي:

عندما نشاهد مسرحية، فإننا لن نجد على المسرح إلا أفعال الشخصيات وألفاظها، أي سلوك الشخصية الموضوعي. ونحن، في هذه الحالة، لن نستطيع إدراك الملامح النفسية للشخصيات، ولواعجها الداخلية، إلا عن طريق التخمين، نخمن الحالة الداخلية للشخصية، بمقدار ما يستطيع سلوكها الموضوعي أن يكشفه

---

[1]. انظر: بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص29

[2]. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص158

أمامنا، على الخشبة. وإذا كان هذا مقبولاً في المسرح، بسبب من طبيعته الدرامية، فإنه غير مقبول على الرواية، لأنها ـ على غير ما هو الحال في المسرح ـ تتوسل شيئاً آخر تصل من خلاله إلى المتلقي، إنها تتوسل اللغة. ففي الرواية كثيراً ما يكشف لنا الراوي، عن طريق اللغة، الملامح النفسية للشخصية التي يروى عنها.

ويقسم أوسبنكي وجهة النظر النفسية للراوي إلى قسمين: ذاتي، وموضوعي.

1. فالراوي الذاتي يقص علينا من خلال شخصية أو عدة شخصيات. فهو يتبنى وجهة نظر نفسية معبرة عن الشخصية التي يروي عنها[1].
2. أما الراوي الموضوعي فيستخدم الحقائق مثلما يعرفها، ويتحدث من خلال منظور شامل يعرف الشخصيات وما يدور بداخلها، وهو ما يمكن التمثيل عليه بالراوي العليم. وفي هذه الحالة فإنه ينطلق من منظورات نفسية متعددة، تختلف باختلاف الشخصيات التي يروي عنها[2].

وغني عن القول أن أي تقيد بهذا الفصل الحازم، لا يلزم الروائي المبدع، إذ يصعب الحديث عن كتابة خالصة، لأي واحد من النوعين: فالراوي المقيد بأحوال المعرفة، في العالم الواقعي (الراوي الذاتي) كثيراً ما تتسع معرفته فجأة، ليصبح راوياً علمياً (الراوي الموضوعي)[3].

وهكذا نلاحظ أن هذا التمييز، بين الراوي الذاتي والراوي الموضوعي، إن هو إلا نفس التمييز السابق المنقول عن جاك بويون، بين الراوي ذي الرؤية المحايثة والراوي ذي الرؤية الخلفية. والفرق أن تقسيم جاك بويون لوجهة النظر كان علي مستوى الرؤية، بينما كان تقسيم أوسبنكي لوجهة النظر علي مستوى الصوت. وهذا

---

[1]. انظر: بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص93

[2]. انظر: بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص93

[3]. انظر: والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ص195، وسيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص141

يؤكد ما ذهبنا إليه، من أن مستوى الصوت في وجهة النظر، هو المعتبر عند البحث، لأننا لا ندرك رؤية الراوي مباشرة، بل ندركها حين يقول، أي من خلال صوته[1].

وبذا يمكن القول بأن الراوي الموضوعي، هو نفسه الراوي ذو الرؤية الخلفية، الذي يطيب لكثير من النقاد تسميته بالراوي العليم، ويرمزون له بالرمز التالي: (الراوي>الشخصية). وعلي نفس المنوال، يمكن القول بأن الراوي الذاتي هو نفسه الراوي ذو الرؤية المحايثة، الذي يسميه بعض النقاد "الراوي مع" ويرمزون له بالرمز التالي: (الراوي= الشخصية).

2/ج .2/د: وجهة النظر علي المستويين المكاني والزماني:

وهذا المستوى يرصد تأثير كل من الزمان والمكان علي الراوي، وعلاقته بما يروي.

2/ج .2/د*1: وجهة النظر على المستوى المكاني:

إنّ موقع الراوي المكاني، في النص التخييلي، قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات التي يروى عنها. وفي هذه الحالة يبدو الراوي متحركا مع الشخصية، ويصف ما تراه: "فحين تدخل إحدى الشخصيات غرفة ما، يصف الراوي الغرفة، وحين تخرج الشخصية إلى الشارع، يصف الراوي الشارع"[2].

"وفي حالات معاكسة لا يتطابق موقع الراوي، مع موقع الشخصية؛ وذلك عندما تتجول وجهة نظر الراوي، على نحو تتابعي، من شخصية إلى أخرى، ومن

---

[1]- انظر: يمني العيد. تقنيات السرد الروائي. ص105

[2]- بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص69

تفصيل إلى آخر، وتُسند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة، في صورة متماسكة. وهذه الحالة مشابهة لحركة آلة التصوير، أو الكاميرا في الفيلم، عندما تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين"[1].

كما يمكن أن يتفحص الراوي المكان بنظرة شاملة، حيث يُفترض في مثل هذه الحالة وجود آفاق واسعة تحت عين الراوي. وهذه الحالة يسميها أوسبنسكي: وجهة نظر عين الطائر. فهي وجهة نظر مشهدية، تري المكان كله، كما لو كانت تتفحصه من علو كاشف[2].

وفي كثير من الأحيان يلجأ الراوي إلى وصف ما يراه من مسافة بعيدة، كما لو كان يري الحركات ولا يسمع الأصوات، فيما يشبه مشهداً صامتاً يشترك القارئ في تفكيك مفرداته، واستنطاق شخصياته معتمداً علي اجتهاده الذاتي[3].

2/ج .2/د*2: وجهة النظر علي المستوى الزماني:

"إن أي عمل قصصي، إنما يحكي عن حدث ماضٍ. ولكن هذا الماضي لا بد أن يُشكَّل على نحو يجعله حاضراً، في ذهن قارئ القصة؛ ذلك أن حضور العمل شرط أساسي لنجاح العمل القصصي"[4].

ولكي يمارس النص هذا الحضور المنشود، فلا بد من إدخال الماضي في الحاضر، واستخدام تقنية التداعي في الترتيب والأسلوب. وعن طريق ذلك التداعي، يقوم الراوي بـ"تتبع العمليات الذهنية لدى الشخصية، ورؤية كيف أن

---

[1]- پوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص71

[2]- انظر: پوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص75

[3]- انظر: پوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص76

[4]- نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص42.43.

ومضات من الماضي تقفز داخلة وعيها الحاضر، أو خارجة منه. وأنها تتداخل وتتحد وتتبدد، ولا تتقيد بترتيب. وتبدأ سلاسل من التداعيات، التي لا يمكن توقعها، ولا يمكن أحياناً تتبعها. ومراوحة الزمن هي الطريقة المثلى، التي لا سبيل سواها، لتصوير مثل هذه الذهنية. فالعقول مثل الأجساد في تدفق دائم، والتداعيات لا تقبل أن تُثبَّت بالضبط العقلاني، ولا أن تُساق في سلاسل زمنية متتابعة ومنتظمة"[1].

فإذا كان الراوي متقمصاً للشخصية بنجاح، فإننا سوف نرصد تنقله بين الأزمنة الماضية، فيما يُفترض أنه زمن الحاضر. ولا شك أن المونولوج الداخلي، يعد من أفضل التقنيات التي يستخدمها الراوي، في تقمصه لوعي الشخصية، وذلك عندما يقفز فوق الزمن، ويستعيد أحداث الماضي.

وقد يطابق الراوي بين زمنين: زمن روايته للأحداث، وزمن الشخصية المرافقة التي يتحدث بصوتها. وهذا يقع كثيراً في السرد بصيغة الحاضر[2].

وقد يتخلخل هذا الاندماج الزمني، حين يسرد الراوي الأحداث ـ على المستوى الزمني التخييلي ـ من وجهة نظر الشخصية، ثم يفاجئنا بذكر المستقبل الذي لم يقع، من وجهة نظر نفس الشخصية. وبهذا يعرف القارئ ما سوف يقع قبل معرفة الشخصية له[3].

هكذا لاحظنا، خلال استعراضنا لتقسيمات أوسبنسكي، تداخل كثير من مستويات وجهة النظر، مع بعضها البعض؛ بل وتأثير بعضها في البعض الآخر، وما يحدثه هذا التأثير من تشابه وتكرار، يتضحان عند الممارسة التطبيقية. وذلك لان الراوي على المستوى التعبيري، لا يستطيع التخلص من هويته الثقافية، التي

---

1. أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص251

2. انظر: بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص81

3. انظر: بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص78

تقف من وراء لغته. وهذه الهوية الثقافية، تتصل اتصالاً وثيقاً بالبعد النفسي للراوي، أو الشخصية التي يتقمصها؛ بحيث يصعب الفصل التام بين المستويات، النفسية والأيديولوجية والتعبيرية؛ فكل منها له ارتباط وثيق باللغة، يؤثر فيها ويتأثر بها، كما يتأثر الفكر باللغة ويؤثر فيها، سواء بسواء.

وعند تأمل المقطع التالي من أرض السواد، نلاحظ هذا التداخل الذي يتكرر علي طوال الرواية. وهذا المقطع جزء من سرد الراوي لأحداث محاكمة الآغا سيد عليوي في القلعة، بعد افتضاح مؤامرته مع القنصل البريطاني، ضد الوالي داود باشا، حيث يتوافد الشهود أمام المحكمة العسكرية:

"وناهي زباته شيطان أزرق، له حدقتا صقر، ولسان حرباء، أما ذاكرته فإنها تشبه الحفر علي الصخر، تسجل الأحداث دفعة واحدة لتبقي إلى الأبد. ما كان الآغا بحاجة لأن يتكلم، لأن يعلق، وهو يرى ناهي زبانة داخلاً للشهادة. يمكن أن يتصور أي إنسان عدا ناهي. يمكن أن يكذّب أي إنسان عدا ناهي. وناهي مثل أي عفريت يدخل تحت الجلد، قد لا يحب الإنسان شكله، أو بعضا من تصرفاته، لكنه لا يملك إلا الإعجاب به، وتقدير مواهبة.
حين دخل ناهي، ولما رأي الآغا، ابتسم وقال بسرعة:
- مرحباً سيدي. شلونك. شلون كيفك؟
لم يكن ناهي ينتظر جواباً، والآغا لم يرد"[1].

فالعبارة الأخيرة من ناهي زبانه "مرحباً سيدي. شلونك؟"، تأتي من وجهة نظر ناهي التعبيرية، في مقابل سيد عليوي الذي يتعرض الآن للمحاكمة. ورغم أن ناهي شاهد إثبات ضد رئيسه السابق، في قضية تتعلق بشرفه العسكري، إلا أن موقع ناهي النفسي يتداخل مع موقعه التعبيري، ويؤثر عليه، فيقول: سيدي. كما أنه لا ينتظر جواباً علي تحيته هذه، شأن المرؤوس مع رئيسه في أغلب الأحيان، قانعاً

[1]. أرض السواد الجزء الثاني. ص535

بهذه الطريقة، التي لا شك أنه تعوّد عليها في السابق؛ يدلنا على ذلك تعليق الراوي: "ولم يكن ناهي ينتظر جواباً".

أما وصف الراوي لشخصية ناهي زبانة، في أول المقطع، فهي منبثقة عن وجهة نظر الآغا، الذي يعرفه حق المعرفة، ويقيّم شخصيته من وجهة نظره. فهو "شيطان أزرق. وهذه نظره أيديولوجية فيها حكم قيمة، منبثقة هي الأخرى عن وجهة نظر الآغا النفسية، تجاه ناهي زبانة، الذي "قد لا يحب الإنسان شكله، أو بعضاً من تصرفاته، لكن لا يملك إلا الإعجاب به وتقدير مواهبة".

ولأن الفصل بين مستويات وجهة النظر الثلاثة المختلفة ــ النفسية، والأيديولوجية، والتعبيرية ـ من الصعوبة بمكان، عند التطبيق، فإننا نختار إدماج المستويين الأيديولوجي والنفسي في المستوى التعبيري، علي اعتبار أن التعبير هو البناء الفوقي للأساسين النفسي والأيديولوجي؛ مراعين وجود هذه الجوانب الثلاثة المندمجة، عند التطبيق علي الرواية مدار البحث.

كما أننا نرى في الدمج الذي فعله أوسبنسكي، بين مستويي وجهة النظر المكانية والزمانية، ابتساراً قسرياً، يخل بالبحث في مجال الرواية، التي هي فن زماني بالدرجة الأولي[1]، كما يظلم أرض السواد تحديداً، لما للمكان فيها من أهمية تكاد تجعله هو الحدث بالدرجة الأولي، وربما تعطيه البطولة المطلقة، في غير قليل من مفاصل السرد. لذا فإننا سنختار الفصل بين هذين المستويين، وإفراد كل واحد منهما عن الآخر في بحث مستقل. وبهذا يتحصل لدينا آخر الأمر ثلاثة مستويات لوجهة النظر، هي: المستوى التعبيري، والمستوى الزماني، والمستوى المكاني.

[1]. انظر: الغلاف الأخير للجزء الثالث من أرض السواد.

الفصل الثالث
المستوى التعبيري

أولاً: الإبداع اللغوي واللغة الإبداعية:

لقد خلق الكاتب راويه الخاص، خلقه باللغة، ثم خلق له لغته الخاصة المستمدة من قاموسه الاجتماعي، والمتأثرة بوجهة نظره، وتركه يعبر عما يراه وفق مزاجه ـ أو مزاج المؤلف الذي وقف من ورائه ـ ليعطي لنا انطباعه الشخصي المباشر، عن الحياة التي يروي عنها. وكلما اشتدت حدة هذا الانطباع، زادت قيمة الرواية ـ كما يقول هنري جيمس ـ بشرط أن تتوفر لها حرية الشعور والقول[1].

وهذا القول الذي يعطي للمزاج، في العمل الفني قيمة كبرى، يجد له تأييداً كبيراً من جوزيف كونراد، الذي يعتبر الرواية ـ كالرسم والموسيقى ـ فناً ينطلق من المزاج بالدرجة الأولى، ليحاور أمزجة أخرى، هي أمزجة المتلقين، على اختلاف ثقافاتهم. ولكي يكون هذا الحوار مؤثراً، فإنه يجب أن ينتقل عن طريق الحواس، لا عن أي طريق أخرى؛ لأن المزاج غير قابل للإقناع عبر الاستدلالات المنطقية المعتادة. وهذا المزاج يضفي قوته التي لا تقاوَم، ويعطي معنى حقيقياً، للعالم المصنوع على الورق، خالقاً بذلك الأجواء العاطفية اللازمة، لإحداث التأثير على مزاج المتلقي

[1]ـ انظر: هنري جيمس. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث. كتاب لعدة مؤلفين. ص77

وحواسه. وما كان للمزاج أن يبلغ هذه الغاية، لولا رسوخ حدته، وتمكنه من نفس الروائي في المقام الأول؛ رسوخاً يصل إلى حد اعتبار تأثيراته حقيقة ثابتة[1].

وربما كان هذا الرسوخ المأمول لشيء مصنوع أنتجه المزاج، هو ما جعل سقراط يصرخ بـ"أن الكتابة غير إنسانية؛ تدعي أنها تؤسس خارج العقل، ما لا يمكن أن يكون إلا داخله"[2]. فالمبدع يتواصل مع تجربة يعيشها بالإحساس. ثم يحاول بدوره أن ينقل هذه التجربة، بذات الطريق، إلى آخرين، ليتلقوا عنه ذات الشعور. وكل هذا عالم خارج العقل، رغم أن واسطته ـ اللغة ـ عقلانية. وحتى لو صادف أن هذه التجربة حدثت في الحياة، فإن العقبة التي تستعصي على التذليل، هي كيفية نقل هذه التجربة كما حدثت في إحساسه. لأنه لا يستطيع أن يضع على الورق نسخة من هذه التجربة، التي صارت في ذاته حقيقة، من خلال اللغة. فالحقيقة ليست لفظية. واللغة بوصفها واسطة توصيل لفظية تفرض قيداً أساسياً على فن الكاتب، وتكيفه لما يقول، بقدر ما تكيف طريقة القول[3].

يقول أ. أ. مندلاو:

"الإنسان في جوهره ـ عند بعض المدارس الفلسفية ـ مخلوق من الحواس. وأكثر معرفته تجريداً مستمد في الأصل من أدلة حواسه. وبالتالي، فإن تأويله للعالم وظواهره معتمد في أساسه على التجربة... ولكي يعبر الإنسان عن هذه التجربة، فإنه يميل بغريزته إلى جعل انطباعاته صلبة"[4].

---

[1]ـ انظر مقالة جوزيف كونراد بعنوان: هدف الفن الروائي. في كتاب لعدة مؤلفين بعنوان: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث. ص151ـ152

[2]ـ انظر: والتر. ج. أونج. الشفاهية والكتابية. ص158

[3]ـ انظر: . أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص40ـ41

[4]ـ أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص170... ص176

وعلى هذا فإن العلاقة بين اللغة والتجربة علاقة جدلية: اللغة تحل محل التجربة بالغريزة، والتجربة تتميز بخواص اللغة، لكي تتمكن من الإعلان عن نفسها. أو بمعنى آخر: فإن التجربة ـ التي هي في حالة دائمة من الصيرورة والتشكل ـ يتعين عليها أن تتصلب، لكي تستطيع اللغة أن تعبر عنها. ورغم أن هذه اللغة مقيدة ومحدودة، بصورة تجعلها أقرب إلى الصلابة؛ فإن عليها أن تتشكل لتصوير ما هو غير محدود ومستمر. وإن شئت فقل: إن على هذه اللغة ـ التي تتوخى نقل رسالة فنية ـ أن تمتلك القدرة على الإيهام بالحقيقة؛ التي هي "الميزة الكبرى للرواية: الميزة التي تعتمد عليها بكل استسلام وخضوع جميع ميزاتها الأخرى"[1]، وعلى المتلقي أن يتقبل هذا الإيهام، لكي يتواصل مع تجربة المبدع، في "نوع من عقد الخطأ بين الملقي والمتلقي"[2].

ولأننا ندرك أن القدرة على الإيهام بالتجربة ليست هي التجربة ذاتها، فإننا سوف نوافق، مع مندلاو، على أن الأدب غير قادر على المحاكاة: فأنى للأديب أن يحاكي حقائق القدر الإنساني، لأن جل ما يستطيعه محاكاة الكلام[3]، لا الحياة. هذا إذا كان في الأدب محاكاة أصلاً[4].

ولن يمتلك كاتب النص الروائي هذه القدرة الفذة على الإيهام، وجعل الأشياء حاضرة، إلا إذا امتلك مهارات لغوية خاصة، تتيح له أن ينحرف باللغة عن استخداماتها الوظيفية اليومية، إلى استخدامات جمالية، تجعل منها غاية إلى جانب كونها وسيلة: أي امتلاك جعل الخطاب حاضراً إلى جانب السرد. فالنص الأدبي

---

[1]ـ هنري جيمس. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث. كتاب لعدة مؤلفين. ص82

[2]ـ أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص170

[3]ـ نقلنا الفصل السابق، قول باربرا سميث أن: "الروايات عادة محاكاة لأفعال الكتابة اللاتخييلية". انظر المبحث بعنوان: صوت المؤلف بما هو ناقل تاريخي.

[4]ـ انظر: أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص170

لعب باللغة كما يقول فيزنشتاين[1]. واللعب باللغة لا يعني سرد حكاية عادية، بألفاظ عادية.

إن فهمنا للطبيعة المضمونية للغة الروائية، لا يجب أن يمنعنا من توقع خروجها عن المألوف، وقفزها فوق الأعراف السائدة، لأن المفاجأة التي تتطلبها براعة الحكي، كثيراً ما لا تتحقق باللغة العادية[2]. ونحن نعلم حتى الآن أن الاستخدام الجمالي للغة، فقط هو الذي يحقق المفاجأة واللذة في آن: المفاجأة بحضور الغائب، واللذة بمباشرة الفضيحة، والانغماس في الخروج على الوصايا الاجتماعية، التي أعطت للغة دلالاتها المرجعية الشفافة المتوارثة[3].

ولن تتناقض جماليات الخطاب مع جماليات المحتوى، عند الروائي الواعي بلغته: "فالسرود تملك صورها كذلك"[4]. وكتابة رواية ذات محتوى حكائي، لا تعني اللجوء إلى لغة الخطاب اليومي، وفقدان أهم سمة من سمات الأدبية، القدرة على التخييل، وجعل الأشياء حاضرة أمامنا. فـ"النظم المعتاد للمفردات، والترتيب المألوف للكلمات، لا يصنعان صوراً بلاغية، لأنهما بديهيان. فالصورة هي كثافة المعنى. وغياب الصورة هو انفتاح على الدلالة المرجعية المجردة"[5].

وهكذا يتكشف لنا أن مفاجأة اللغة الروائية لا تتحقق، إلا بانحرافها عن التوقعات، ومزجها الوظيفي بالجمالي، وبذا يتحول الروائي إلى لاعب بالكلمات: فالكلمات وسيلته وغايته. وحتى وهو يتوخى توصيل رسالة إلى متلقٍ، فإن عليه أن

---

[1]- انظر: أنور المرتجى. الخطاب السيميائي في المغرب. الكرمل. عدد25. ص37

[2]- انظر: نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص40

[3]- انظر: رولان بارت. لذة النص. ص79، ص50. ويعرف رامان سلدن اللذة، عند بارت، بأنها ما يتجاوز المعنى الشفاف الواحد. انظر: النظرية الأدبية المعاصرة. ص116

[4]- تزفيتان تودوروف. الأدب والدلالة. ص68

[5]- تزفيتان تودوروف. الأدب والدلالة. ص116

يراعي كون هذا المتلقي باحثاً عن الإثارة والمفاجآت، لا في الحكاية التي ربما تكون مكررة، سمعها أو قرأ مضمونها في كتب التاريخ؛ ولكن في أسلوب السرد الذي يحقق شعرية اللغة، باعتبارها جوهراً إلى جانب كونها وسيلة ـ حسب تعبير بول ڤاليري[1] ـ جوهراً يشع بذاته، ويمتلك في نفس الوقت الوسيلة المثلى لتقديم محتوى سردي مدهش. وهذا قريب من المعنى الذي أشارت إليه رقية حسن عندما قالت: "في حياتنا اليومية نعرف أناساً يحسنون قص الحكايات، وآخرين يميتونها. ما الذي يجعل هذا الفرق؟. إنها الطريقة التي تجعل من الحكاية خطاباً، والأسلوب الذي توَظف به أنماط اللغة لخلق هذه الحكاية"[2].

فلنقرأ هذا المقطع السردي من أرض السواد، الذي يصور فيه الراوي لحظة اغتيال سيد عليوي لخصمه سعيد باشا، في القلعة:

"أما كيف وقعت الأمور، فأغلب الظن أن الموت إذا اقترب ينشر رائحة لا يمكن أن يفلت منها أحد، وهذه الرائحة تخدر الحواس، تخلق حالة يصبح معها الإنسان عاجزاً عن التدخل، أو منع ما يقع تحت عينيه... لم يتأخر عليوي ورجاله. اندفعوا كالبرق... لا يُعرف من أين انتزع عليوي البلطة، أو أين كان يخبئها. فجأة التمعت في فضاء الغرفة وهو يرفعها بقوة وعصبية. كانت نابي، خلال اللحظات القصيرة التي مرت، تحاول إيقاظ سعيد. كانت تفعل ذلك بطريقة قاسية لكن مليئة بالحنان. طبطبت على خده...

ما إن رأت نابي خاتون البلطة تلتمع في الهواء حتى ماءت مثل قطة مخنوقة. كانت تصدر عنها أصوات عمياء متداخلة، وهي بين الخوف والرجاء والتهديد، وربما احتضنت بقوة رأس سعيد، وكأنها تريد أن تحميه... فتح عينيه لحظة، لحظة خاطفة، لأنه عاد وأغلقهما بقوة، وكأنه يبعد النوم أو يعود إليه... هز رأسه أكثر من مرة وبسرعة، لكن يد عليوي كانت أسرع وهي تهوي. كانت الضربة عميقة، حتى بدا صوتها مثل خبطة في ماء عميق، أو في عجين لم يختمر...

---

[1]. انظر: تزفيتان تودوروف. الشعرية. ص23-24

[2]. انظر: محمد العبد. العبارة والإشارة. ص106

كان الدم يتدفق كنافورة ليملأ السرير، وكان الجسد ينتفض، يفرك، وكأنه يقاوم أو يحاول النهوض. كان الجسد يحاول شيئاً. وامتلأت الغرفة فجأة ببخار لزج ـ أو هكذا أحس الرجال ــ وبدت الأرض زلقة، لأن خطواتهم وهم يتحركون بحثاً عن شيء يلفون به الرأس كانت حذرة متباعدة، وكأنها لا تريد أن تطأ الدم...
كانت نابي خاتون، في هذه الأثناء، مصعوقة، مجنونة. خرجت العينان من المحجرين، وبدت نظراتها آلية بحركتها السريعة. أما يداها فكانت تنتقل بين ثقب الرقبة تحاول سده وإيقاف الدماء، وبين شعرها الذي أخذت تنتزعه خصلة بعد أخرى. كانت تفعل كل ذلك، وتصدر من الحنجرة أصوات مخنوقة كأنها المواء أو العواء. حاولت أكثر من مرة أن تنهض، لكن ثقل الجسد، تدفق الدماء، يديها اللتين كانتا لا تكفان عن الانتقال من مكان إلى آخر، برتابة وقسوة، كل ذلك جعلها عاجزة، أو لا تدري ماذا تفعل، وقد يكون منظرها هذا، خاصة العينان، ما جعل عليوي يوقف لعبة الدم"[1].

إن المشهد يكاد يكون حاضراً: بأصواته وحركته السريعة ورائحة الدم الشاخب. ثم بنظرات نابي خاتون الزائغة، وبرعبها المهول، وحركاتها المتدفقة كتدفق الدم من ثقب الرقبة المفتوح. وأخيراً بنظرتها التي جمدت الدم في عروق القاتل وأوقفه عند حد لا يتجاوزه. فالراوي يبدو لنا هنا وقد سيطرت عليه حالة من الهلع: يحتار في تفسير الأمور، وهو المكلف بالتفسير بسبب من طبيعته الموضوعية العليمة، نلاحظ ذلك من قوله: "أما كيف وقعت الأمور، فأغلب الظن أن الموت إذا اقترب ينشر رائحة لا يمكن أن يفلت منها أحد". لقد رأي الراوي كيف عجز الباشا وأمه عن طلب النجدة، للدفاع عن نفسيهما في مواجهة الاغتيال، بل إنه لاحظ عجز الأم عن مجرد التفكير في ذلك رغم أنها في منعة سلطتها، وفي وسط قلعتها.

هكذا نري كيف تؤثر وجهة النفسية للراوي في خطابة التعبيري، فيلجأ إلى تفسيرات ميتافيزيقية، لتفسير الحالة التي تمر بها الضحية، فيري أن رائحة الموت قد خدرت حواسها، وتركتها عاجزة عن التفكير والفعل حتى وهي قادرة عليه.

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص39-41

ولكن حالة الهلع، التي أصابت الراوي، لم تمنعه من ملاحقة الأحداث ورؤية أكثر ما جرى: لقد رأي البلطة تلمتع في فضاء الفرقة، ورأي القاتل قوياً وعصبياً، ورأي الأم عاجزة تمزج القسوة بالحنان وهي تحاول إيقاظ ابنها، ثم سمع صوت الأم تموء مثل قطة عند رؤيتها البلطة... الخ. ثم عندما وقع القتل، حرص الراوي على أن يصوره بلغة متأثرة بالموقف، بارعة في نقل الحدث من لغة التاريخ الميتة إلى لغة الحياة المشهدية، لغة الإبداع المحسوسة التي تنقل الأحداث وما وراءها.

وإذا كنا قد نقلنا، في المقطع السابق، مثالاً على تأثر وجهة نظر الراوي التعبيرية بموقفه النفسي، فأننا نود هنا نقل مثال آخر، يوضح تأثر هذا المستوى التعبيري اللغوي بالموقع الأيديولوجي للراوي؛ وذلك لنبين كيف تمتزج المستويات الثلاثة في الواقع الإنساني عموماً، ولدى الراوي حين يرصد من وجهة نظره ما يرى.

المقطع التالي من أرض السواد يرسم رجال الدين بصورة كاريكاتورية، بعد علمهم بالاحتفال الذي أقامه رئيس الانكشارية سيد عليوي في القلعة:

"رجال الدين الذين وصلتهم التفاصيل: الشراب الذي أريق، عري النساء والرقص والغناء، ثم كيف أطفئت الأنوار وعم الظلام واختلط الرجال بالنساء. عندما سمع رجال الدين هذا الكلام فتحوا أعينهم على اتساعها، وسألوا مرة أخري، ومرة ثالثة، ودققوا بأصغر التفاصيل وأكثرها خفاءً. كانوا يسألون وهم يبلعون اللعاب الذي تزايد في حلوقهم،وبعد أن ألموا بكل ما أرادوا معرفته، صاحوا: الله أكبر.. الله أكبر... يا غيرة الدين ويا عار الجبين. إنه الكفر الصراح والفجور الذي لا يباح.
لقد ظهرت الإشارة وقرب قيام الساعة. كل امرأة من اللواتي حضرت ليله الفجور، وجاءها غلام بعد تسعة شهور، فهو ابن سفاح و واحد من هؤلاء الأطفال سيكون الأعور الرجال. أكثر من ذلك، اجتمع رجال الدين وقروا مراجعة الباشا ومطالبته أن يوقع حد الزنا بالذين حضروا مهما علت وظائفهم أو ارتفعت منزلتهم، وقدموا من الحجج والبراهين ما يوجب ذلك.

لكن واحداً منهم سأل: هل تقبل شهادة من حضر؟ ألا يعتبر كل الحاضرين فسقة وفاجرين؟"[1].

فعلي المستوى التعبيري، استخدم الراوي لغة حاول أن تكون مشابهة للغة رجال الدين، بسجعها المتكلف، ويقينيتها غير القابلة للنقاش. لكنه مع ذلك لم ينس أن يسخر مما يدعونه عن أنفسهم، من تمحيص وتدقيق قبل الفتوى. فهو يراهم هنا يدققون ويمحّصون عندما يتناول الأمر الحديث عن الجنس، إذ يوحي لنا الراوي هنا أن رجال الدين مولعون به، ومشهورون بالجري وراءه. لكنهم يتخلون عن هذا التدقيق، عندما يشهرون سيف الإرهاب على من يخالفهم أو يعارض ما يحدّونه من حدود. فها هم يطالبون بإقامة حد الزنا على كل من حضر الحفل، مع علمهم أن هذا الحد يحتاج لكي يقام، إلى شهادات صحيحة، لا تتوفر لديهم. وحتى عندما تواجههم هذه المعضلة، على اعتبار أن شهادة من حضر ورأي غير مقبولة، لمشاركته في الإثم، لا يتوقفون طويلاً، ولا يكون المعترض منهم إلا فرداً واحداً، لا يستطيع الوقوف أمام الأكثرية. ومع ذلك، فهذا الفرد، يبدو للراوي غير مختلف كثيراً عمن حوله، إن لم يكن من أكثرهم سوءاً، فهو كذلك يعتبر كل الحاضرين فسقه وفاجرين.

و هكذا نرى كيف تخلق السرود الراقية صورها وتبعث الحكاية من جديد؟: باستفزاز اللغة، والخروج عن قوانينها الجامدة، وأعرافها الوظيفية المعتادة، وصولاً إلى الإدهاش الذي يجعل من اللغة أدباً، ومن التاريخ قطعة فنية تغري المتلقي بإعادة القراءة وتقبّل استنتاجات مختلفة. يقول أ.أ. مندلاو:

"ومن الممكن حقاً أن يقال إن أهم التجارب والتجديدات، التي قام بها الرسامون والنحاتون والموسيقيون والروائيون، ليست تلك هي التي تعتمد على أكمل استغلال

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص371–372

للخصائص الكامنة في الوسائط التي تعمل من خلالها وحسب، وإنما هي ـ على وجه التحديد ـ التي تعتمد على محاولاتهم تجاوزها، ونقل تأثيرات وإيهامات خارج طاقة تلك الوسائط المقيدة. وقد قال باتر عن الفنان الأدبي: إن فن الأديب يمكن أن يتلخص في مراعاته [استخدامه] للمرفوضات التي تفرضها طبيعة واسطته، أي المادة التي يستخدمها. ودرجة تحقيق ذلك قد يكون مؤشراً على تقدم الفن، من مرحلة بسيطة إلى مرحلة أكثر تعقيداً، وأفضل تنظيماً"[1].

ثانياً: علاقات اللغة الروائية:

ثانياً/1: علاقة النص بالمتلقي:

يهتم النقد الحديث بتحليل العلاقة بين النص ومن يستخدمه؛ فالنص لا يُكتب في الأصل إلا ليتلقاه متلقٍ، فإذا ما انقطعت الصلة بين كاتب النص ومتلقيه، فقد معناه. ويكاد يذهب أصحاب نظرية التلقي إلى شرطية وجود المتلقي، لاكتمال النص وتحقيق أدبيته، على اعتبار أن تحقيق الأدبية للنص، أمر منوط بقراءة تستكشف جمالياته. ويبقى النص مجرد نشاط، لا يرقى إلى مرتبة العمل الأدبي، حتى يوجد من يمارسه بقراءة يستحقها، تستشعر جمالياته وتستكشف مغزاه الكامن من وراء الألفاظ. ذلك أن الموضوع الجمالي لا يتشكل إلا من خلال التعرف. فالعمل الأدبي في نظر فولفجانج إيزر: "ليس نصاً تماماً، وليس ذاتية القارئ تماماً؛ ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين"[2].

ولكي يرقى العمل إلى هذه المرتبة المتوخاة، فلا بد له من "قطبين يمكن أن نسمي أحدهما بالقطب الفني، والآخر بالقطب الجمالي: أما الفني فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلف، وأما الجمالي فيشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ ...

---

[1]ـ أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص34-35

[2]ـ انظر: روبرت هولب. نظرية التلقي. ص202

فالعمل الأدبي شيء أكبر من النص، لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق"[1].

وهكذا لا تعود لغة الكاتب وحدها هي الفاعل الأوحد، في تحقق النص وانبعاثه حياً، وإنما لا بد من مراعاة لغة المتلقي، وقدراته الفكرية والثقافية، حين يضع المؤلف كتابه. وهذا ما يصطدم باتجاهات أدبية لا تعير المتلقي اهتماماً؛ بل تعتبر اللغة عقبة أمام الوعي الجوهري، الكامن في ذات الكاتب. وهدف الكتابة في نظر هؤلاء ليس هو التواصل مع المتلقي، بل إضاءة الذات فحسب[2].

ولكن الحديث عن لغة الرواية يعتبر، بالدرجة الأولى، حديثاً عن السرد الحكائي. فالأمر في لغة الرواية لن يعدو كونه حديثاً عن شكل خاص من أشكال السرد، كما يقول ميشيل بوتور[3]. إذن فنحن نتحدث هنا عن لغة مضمونية، تصنع أحداثاً وأشخاصاً، وتصف وقائع وأمكنة، وتشكل مفاهيم. كل ذلك بأساليب فنية، قد لاتصل في رقيها إلى لغة الشعر، وإن اقتربت من تخومه: إنها تشترك مع الشعر في استعمالها الأمثل لقدراتها التشكيلية، وتوصيلها غير المباشر. ثم تختلف معه في سعيها لبناء هيكل كلي للمعنى، مبني على أساس من المعرفة الشاملة[4].

وهناك أمر آخر يلاحظ في لغة الرواية، عند مقارنتها بلغة الشعر: وهو أن ذاتية الشاعر تبقى دائماً حاضرة في الشعر. صحيح أن لكل من الشعر والرواية ارتباطاً بالحدث، ولكن ارتباط الشعر بالحدث هو غير ارتباط الرواية به: إن ارتباط الشعر بالحدث هو ارتباط انفعالي آني، تصدر عنه طاقة مكثفة تفجر الشعر،

---

[1]- فولجانج إيزر. من حوار أجرته معه الدكتورة نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص63

[2]- يقول أ. آرتو: "إن القطيعة بيننا وبين العالم قائمة بالفعل، ونحن نتكلم لا لكي نكون مفهومين، بل لذواتنا الداخلية". انظر: رايموند ويليامز. طرائق الحداثة. ص106

[3]- انظر: ميشيل بوتور. الرواية كبحث. من كتاب: الرواية اليوم. إعداد وتقديم: مالكوم برادبري. ص43

[4]- انظر: نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص39

ولكن ما يلبث ذلك الحدث أن يتوارى، ليفسح المجال أمام عالم الشاعر وذاتيته المفرطة. بينما الحدث في الرواية هو عنصر باقٍ من البداية حتى النهاية، ووظيفة اللغة إبقاءه حياً نابضاً متفاعلاً مع الشخوص؛ شداً وجذباً، بحيث تغيب ذاتية الروائي، لكي يفسح المجال للشخوص فتتحرك في علاقات محددة، ويدع الأفعال تترابط وتتفكك على نحو معين، ثم يدع الحركة تنمو مع الزمن محطمة الترتيب الطبيعي، وصولاً إلى المغزى الذي تتوخى الرواية أن تقوله. فالشاعر يبقى حاضراً في القصيدة، أما الروائي فيختفي وراء مخلوقاته الورقية[1].

ومضمونية اللغة الروائية، وتوسطها، أمران لا ينبغي التفريط فيهما، تحت أي ذريعة جمالية. بنفس القدر الذي يدعونا إلى القول، بأن كل المضامين الجميلة في العالم، لا تكفي لخلق رواية فنية، دون أدوات جمالية. أو بطريقة أخرى: إن على لغة الرواية أن لا تعلو إلى درجة فقدان التواصل، ولا تسفّ إلى درك السوقية والابتذال. هذا أمر أصر عليه الدكتور صلاح فضل. وهذه عبارته:

"لغة الرواية تمثل مستوى وسيطاً؛ لا يبلغ من التركيز والتكثيف ما يجعله قادراً على احتلال مكانة في الذاكرة والبقاء مثل الشعر، ولا يصل إلى التدني والعادية بحيث يصبح من حق كل راوٍ أن يؤديه بكلماته وعلى طريقته، كما يحدث في الحكايات اليومية التافهة: فاللغة الروائية وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة، وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم علاقات التصور والرمز؛ دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيؤ، إلى الدرجة التي يحل فيها محل عناصر السرد الأخرى"[2].

---

[1]. انظر: نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص11، 23، 24

[2]. صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص293

"ومهما قيل عن كون الخطاب الأدبي تعبيراً عن وعي فردي بالواقع، أو عن قدرته على تكييف الأداة اللغوية، والتجادل معها، وما تؤدي إليه من ابتعاد عن الاستخدام التداولي إلى التوظيف الجمالي، فإنه لن يحقق وظائفه إذا أهمل وظيفته الاتصالية بالمتلقي"[1].

إن مواءمة الأقوال اللغوية للموقف التواصلي، ظل دائماً يعد شرطاً لازماً لقبولها وتلقيها. تنبه إلى ذلك القدماء. ولعل الخطيب الروماني الأشهر شيشيرون، هو أول من نقلت عنه الوصية بضرورة مراعاة هذا الشرط، عند التوجه إلى الآخرين. وهذه عبارته، كما نقلها عنه الدكتور صلاح فضل:

"إن الرجل البليغ يجب أن يقدم، قبل كل شيء، البراهين على حكمته، ويتكيف مع مختلف الظروف والشخصيات. أعتقد بالفعل أنه لا يجب أن يتكلم دائماً بنفس الطريقة أمام الجميع، ولا ضد كل شيء، ولا لصالح شيء. عليه إذن لكي يكون بليغاً أن يكون جديراً بأن يجعل لكل مقام مقالاً لغوياً ملائماً له"[2].

والعرب، الذين لم يكونوا بعيدين عن ترجمة تراث السابقين وهضمه، لم يضرهم اقتباس هذا المعنى، وجعله مثلاً يضربونه عند كل موقف تواصلي لفظي. بل إنهم تعدوا ذلك إلى جعل المواقف الفعلية متناسبة، في التواصل فيما بينها، كتناسب المواقف القولية في سياقاتها؛ سواء بسواء. فقال شاعرهم:

تحَنَّنْ عليَّ هداك المليك فإن لكل مقام مقالا[3]

---

[1]. محمد العبد. العبارة والإشارة. ص109

[2]. صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص26

[3]. انظر: الميداني. مجمع الأمثال. ص198

وهذا هو نفس ما سمته بلاغتنا العربية: "مراعاة مقتضى الحال"[1].

وقد ذكرت كتب الأدب قصة مشهورة، تفيد هذا المعنى، حدثت للشاعر العربي بشار بن برد، في بدايات العصر العباسي: وذلك عندما أنكر عليه بعض النقاد تفاوت شعره بين فخم عالي المستوى، وسهل قريب المتناول، وضربوا له مثالاً على النوع الفخم قوله:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو تُمطر الدماً
إذا ما أعرنا سيداً من قبيلة ذرى منبر صلى علينا وسلّما

ثم قارنوه بمثال آخر من النوع الثاني ذي المستوى السهل، وذلك هو قوله:

ربابة ربة البيتِ تصب الخل في الزيتِ
لها عشر دجاجاتٍ وديك حسن الصوتِ

فعندئذ بين بشار لمنتقديه، أن القول الأول توجه إلى مستوى من الناس ومناسبة، غير مستوى من توجه إليه القول الثاني، وفي مناسبة مختلفة: فالقول الأول قيل في الفخر، على قوم من أصحاب المستوى اللغوي والاجتماعي الرفيعين؛ أما القول الثاني فقد قيل في امتداح جاريته البسيطة "ربابة" تلك التي تربي له الدجاج وتطعمه البيض، ومداركها تتقبل هذا النوع من الشعر، أكثر من تقبلها لدواوين امرئ القيس مجتمعة[2].

وقد كان متكلمو المعتزلة هم أبرع من راوح بين الأساليب المختلفة، في الدعوة إلى مذهبهم، والرد على خصومهم؛ مراعين مختلف مستويات المخاطَبين. ولئن

---

[1]. انظر: ابن عبد ربه الأندلسي. العقد الفريد. ص147

[2]. انظر: أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. الجزء3. ص156

جرت ممارسة بشار لهذه الأساليب المختلفة، بحكم العادة، فقد حرص الجاحظ ـ المتكلم المعتزلي ـ بعد ذلك على التنظير لهذا الفهم، واعتباره شرطاً ضرورياً من شروط التواصل بين المتكلم والمخاطب، فنقل عن أستاذه بشر بن المعتمر، العبارة التالية:

"ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازنَ بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات: فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً؛ حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدارَ المستمعين على أقدار تلك الحالات"[1].

وفي العصر الحديث اهتمت البلاغة الحديثة بمفهوم التداولية، الذي يُعنى "بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به، أو ما يطلق عليه: سياق النص"[2].

لكن من هو هذا المتلقي الذي يجب على الروائي التواصل معه؟. هل هو القارئ الذي يطالب به پول ڤاليري، ويطلق عليه مصطلح القارئ المثالي: ذلك القارئ المتخيل الذي من شأنه أن يفهم معنى النص ومغزاه كاملاً؟!. أم هو القارئ الخبير الذي يتوجه إليه ستانلي بليش، ويمكن أن تتعرض استجاباته إلى تحليل وقتي يمكن رصد نتائجه؟!. أم هو ذلك القارئ المتوسط أو المتميز الذي يخترعه ريفاتير، وهو المؤلَّف من جملة ردود الأفعال التي يقوم بها القراء المختلفون، تجاه الملامح اللغوية في النص؟!. أم أنه قارئ وولفجانج إيزر الضمني: الذي يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره؟!... إن هذا المتلقي هو قارئ يصعب إيجاده في الواقع، كما يصعب رصد استجاباته ـ إذا ما وُجد ـ

---

[1]. انظر: الجاحظ. البيان والتبيين. ص100

[2]. صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص26

ويصعب كذلك رصد التغير الطارئ على استجاباته بعد إعادة القراءة. فهو قارئ تجريدي أكثر من كونه قارئاً فعلياً. وحتى القارئ الفعلي – الذي يقرأ النص في لحظة تاريخية بعينها، ويمكن عرض استجاباته للاختبار– حتى هذا الموجود في عالم الواقع، فإنه يصعب رصد استجاباته بصورة علمية دقيقة، لاختلاف القراء بعضهم عن بعض في الزمان والثقافة والمجتمع. وحتى في حالة القارئ الفعلي المفرد لا تزول صعوبة رصد نتائج الاستجابة، لأن قراءاته للنص الواحد سوف تتعدد ثم تختلف، تبعاً لذلك استجاباته. فأي القراءات من هذه يمكن اعتبارها مرجعاً، يهتم به الكاتب ويلتفت إليه؟[1].

أما الدكتور عبد الملك مرتاض، فيطالب كاتب الرواية العربية، باختيار شريحة من الناس، هي شريحة الجامعيين، واختيار لغة تناسب مستواهم الثقافي، كونهم يشكلون السواد الأعظم من مستهلكي الأدب ـ في اعتقاده ـ ثم يستنتج من ذلك أن على الروائي العربي اختيار "لغة أنيقة ومع ذلك تكون بسيطة، ورفيعة النسج... ومع ذلك تكون في متناول القراء الجامعيين"[2].

بعد كل ما سبق، يرى الباحث نفسه ميالاً إلى رأي الدكتور صلاح فضل، في تفضيل الأسلوب المتوسط الجميل، الذي يمكن لأوساط الناس فهمه، وإن لم يدركوا صياغة مثله، أو هو السهل الممتنع حسب التعبير العربي الكلاسيكي. فالكتابة تعبير. "والتعبير حركة بين الذات المبدعة والذات المتلقية؛ إذ إن اللغة المكتوبة، على مستوى الإبداع الفردي، هي حوار بين الكاتب والقارئ. كما أن المشاعر والأفكار تتبادل بينهما، على نحو عاجل وفوري"[3].

---

[1]ـ انظر: روبرت هولب. نظرية التلقي. ص204ـ205. والسيد إبراهيم. نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية أخرى. ص18ـ26

[2]ـ انظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص133

[3]ـ نبيلة إبراهيم. فن القص. ص100

والآن فلننظر كيف يفعل ذلك راوي أرض السواد:

"الماضي نهر عميق، ينبوع دائم التدفق، لكنه الآن يواجه أنهاراً أخرى وينابيع لا حصر لها، وعليه أن يوجد ممرات سرية وعميقة جداً لكي يسحب من مياه الماضي إلى النهر الذي يسبح فيه الآن. الينابيع القديمة رغم مائها البارد أيام الصيف، وتدفقها حتى في سنوات المحل، إلا أن الينابيع التي تروي هي تلك التي تحيط به، أياً كانت برودتها.
يتذكر الشهور الأخيرة في الشمال. كان محاصراً بالبشر والينابيع، ومثلما كانت تهدر أصوات الرجال طالبة سرعة الوصول إلى بغداد، كان دوي الينابيع والشلالات يمنع أو يحدّ من هذا الهياج، ليتولد صخب من نوع آخر: المهم ليس الوصول وحده، الوصول والبقاء، ثم الانتصار، وكل ما عدا ذلك: طريق للهزيمة أو للبقاء في الشمال، وربما للتراجع أكثر.
كان الزبد يتدفق فوق المياه كغطاء ليقول: تمهلوا إلى أن تنكشف روعة الأشياء، لأنّكم تبحثون عن المياه، لا تبحثون عن الخيال، وأنا الدليل وأنا الإشارة، فانتظروا!"[1].

ها نحن نرى هنا أسلوباً سهلا. لكن هل نرى فيه ضعفاً!. إن راوي أرض السواد، المتغلغل في وعي الشخصية الرئيسية داود باشا، يقودنا في لحظة فارقة إلى الماضي، لحظة يتذكر فيها داود ماضيه الآن وهو منتصر.. كيف يتذكر هذا الماضي، وهل استطاع أن يحملنا معه؟. كيف سيستثمر هذا الماضي في سبيل المستقبل، وهل استطاع أن يجعلنا نتحمس له؟. ثم هل فهمنا كل ما قيل، دون حاجة إلى المعاجم؟. أظن أن كل هذا قد تم، بأسلوب سهل لا يخلو من الصور والإيحاءات، ومع ذلك يفهمه المتلقي.

وعلى مستوى وجهة النظر التعبيرية، نري هنا الراوي ـ بما أنه يتخذ وجهة نظر داود باشا ـ متأثراً بكل المؤثرات النفسية والثقافية، التي تقف خلف الشخصية، فحري بشخص كداود، ولد في جورجيا، البلاد الباردة ذات المياه والأنهار، أن يصطبغ أسلوبه التعبيري بهذه المؤثرات، خصوصاً وهو يستذكر ماضياً له في

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص303-304

شمال العراق، أيام ثورته؛ ذلك الشمال البارد ذا الينابيع والأنهار، التي كان هديرها يذكره بهدير أصوات رفاقه الثوار المطالبين بالحسم.

وسوف يتغير أسلوب نفس الشخصية ـ داود ـ عندما يتحدث مع آخرين: إذ نري الراوي لا يكتفي باتخاذ وجهة نظر داود التعبيرية فقط، بل إنه يجعل داود يتخذ وجهة نظر الشخصية، التي يحاورها في كثير من الأحيان، مستعيراً أسلوبها التعبيري، في محاولته للتواصل معها، بحيث أصبحنا نري وجهة النظر التعبيرية تسلسل من الراوي إلى داود باشا، ومن ثم إلى الشاعرين، الأخرس والصفوي، على هذا النحو:

"ـ زوبع والجميلة، وحتى شمر، وغيرها من القبائل، تُذكر أولاُتذكر بسبب الشعر الذي قيل فيها ومن قاله.
ابتسم ابتسامه كبيرة، تطلع إلى النهر الذي كان يرىُ من النافذة، وتابع:
ـ من كان ليذكر كافور لولا المتنبي، ومن هو المعتصم لولا أبو تمام؟
وكاد يسترسل أكثر، فقد عنت بباله أمثله أخري، وهاجته أبيات من الشعر كان يروق له الاستشهاد بها في بعض الأحيان...
ـ وفي حالات معينة الشاعر هو الذي يعطي للموقعة الحربية أهميتها، يجعل الناس يتذكرونها ويتحدثون عنها بعد مئات السنين، حتى لو زال مكانها، أو لا أحد يعرف موقعها، لأن الشعر يبقي وغيره يزول"[1].

ها هو السياسي، في محاولته لتوظيف الثقافي، يتخذ وجهة نظره. والراوي يدور مع ذلك، ويوظف شعارات المثقفين، ويلقيها على لسان شخصيته، التي يتخذ وجهة نظرها، لتكون أكثر إقناعاً. ولا شك أن المستوى الأيديولوجي كان حاضراً هنا وقابعاً، وراء هذا الحكم القيمي، الذي يصدره داود على الشاعر الذي يستمد وجوده من وجود السياسي، ومع ذلك يوهم نفسه بأنه هو الأهم والأبقى. وهذه اللعبة يتقنها داود كما يتقنها الشاعر، ويتخذ لها أدواتها التعبيرية المناسبة، ولا بأس من

[1]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص318

استحضار أسماء كالمتنبي وأبي تمام في هذا السياق، مع أنه من الصعب علينا تصور اقتناع الباشا بأن أبا تمام أهم من المعتصم، وأن القبائل الكبرى التي يسعى إلى خطب ودها في العراق، قد لا تساوي بيتاً من الشعر يلقيه أحد هذين الواقفين في انتظار الجائزة.

ثانياً/2: علاقة النص بالشخصيات:

هذا عن علاقة الكاتب الروائي بمن يتوجه إليهم، فما علاقته بمن يتوجه بهم: أقصد الشخصيات التي يتحدث باسمها في الرواية؟.

إن السرود الروائية عادة مليئة بالشخصيات، وكلها تتحرك وتنمو وتنفعل وتتألم وتحيا وتموت وتتشاجر وتصطرع، مع الحياة والزمن والأقدار. كما أن هذه الشخصيات وليدة بيئتها، ومتأثرة بظروفها، ولها أيديولوجياتها الخاصة، وقد تصنع الأحداث ابتداءً، وقد تتأثر هي بالأحداث المصنوعة. وهذه الشخصيات حين تتكلم أو تفكر فإنها تخلق لغتها، وفق مستواها الثقافي والفكري والأيديولوجي. فما هي هذه اللغة التي ينبغي للروائي أن يستخدمها، في التعبير عن هذه الشخصيات؟.

إن مراعاة كل هذه المستويات الخاصة بشخصيات الرواية، يفرض على المبدع تنويع أساليبه اللغوية، بما يتناسب مع الواقع المتخيل لهذه الشخصيات، وذلك لكي يقنعنا بأنه استطاع خلق هذه الشخصيات الورقية، خلقاً منطقياً خالياً من التناقض. وإذا كان الأستاذ الجامعي لا يتحدث اليوم بلغة الجاحظ، فأحرى بالروائي أن لا يجعل عاملاً بسيطاً في فصاحة طه حسين؛ لأن الحديث في هذه الحالة سوف يبدو مزوراً، كما يقول عبد الرحمن منيف[1].

[1]. انظر: عبد الرحمن منيف. الكاتب والمنفى. ص155

والأستاذ الجامعي اليوم لا يستخدم أساليب الجاحظ، رغم فصاحة كل منهما؛ لاختلاف الزمن والأعراف الثقافية. والعامل البسيط ـ حتى لو كان فصيحاً ـ فإن مفرداته سوف يُتوقع منها السهولة والمباشرة وغلبة الدلالات المرجعية، كما أن تراكيبه سوف تكون أقل تعقيداً، وأقرب إلى التراكيب اليومية الوظيفية، في حين أن طه حسين سوف يتحدث بمفردات أكثر رقياً، وتراكيب أكثر انزياحاً وإيهاماً، وربما تحمل أكثر من معنى.

إن المنطق يقتضي أن يكون لكل شخصية صوتها المميز. والرواية بما فيها من شخصيات ينبغي لها أن تمارس هذا التنوع الصوتي. ولا يعني ذلك استعارة لغة خاصة لكل شخصية، فتمتلئ الرواية بالأساليب السوقية والتعبيرات اليومية الفجة، ولكنه يعني أن يستعمل المؤلف التمثيل الطبيعي، لملامح الكلام المميزة، لكي ينقل للقارئ فكرة عامة عن الأسلوب، الذي يتسم به الشخص الموصوف. وهذا لكي يألف القارئ أسلوب الشخصية ويتعرف إليها، ثم لا مانع بعد ذلك من تنويع اللغة، باستخدام أسلوب أقل تمييزاً، لأنه: "كلما ازدادت ألفة القارئ ومعرفته بالشخصية، تناقصت حاجة المؤلف إلى التأكيد على الخواص المميزة لأسلوب كلامه"[1].

وقد لاحظ بوريس أوسبنسكي، كيف كان بوشكين يصف قائداً ألمانياً، يتحدث بالروسية المطعمة بلكنة ألمانية، ثم بعد أن يثق بأنه قد حاكى أسلوب الشخصية، يعود إلى الحديث ـ نيابة عن الألماني ـ بروسية خالية من أي لكنة غريبة، وقد رسم الأسلوب من خلال الشخصية، وأوصل إلى القارئ صوت القائد الألماني، كما هو في الواقع، ثم عاد من بعد ذلك إلى لغة سليمة، كما ينبغي للغة الرواية أن تكون[2].

---

[1]. بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص59

[2]. انظر: بوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف. ص60

"إن التباين اللغوي والمواصفات الكلامية الحادة للأبطال، تكتسب بالضبط أهمية فنية كبيرة، لخلق صور الناس الموضوعية والمنجزة. وكلما كانت الشخصية تتسم بقدر أكبر من الموضوعية، برزت سحنتها الكلامية بدرجة أكبر من الحدة. في الرواية المتعددة الأصوات، يُحافظ في الحقيقة، على أهمية التنوع اللغوي، وعلى المواصفات الكلامية"[1].

وقد تنبه العرب فعلاً إلى ضرورة مراعاة أسلوب الشخصية، التي يتوجه من خلالها الكاتب. وقد استُحسن منهم ذلك، وصار ما كتبوه بهذه الطريقة مضرباً للأمثال، بسبب هذه الخصوصية الأسلوبية التي انتهجوها، ولن ننسى كتاباً جميلاً كـ"رشف الزلال" للعلامة جلال الدين السيوطي، حاكى فيه أساليب عشرين شخصية، تختلف مستوياتها الاجتماعية والفكرية والثقافية، مصطنعاً لكل شخصية مقامة من المقامات، تتحدث فيه بنفسها وبلغتها؛ فمن اللغوي، إلى الفقيه، إلى المتحدث، إلى المقرئ، إلى العروضي. وقد ابتدأ السيوطي كتابه بالعبارة التالية: "هذا رشف الزلال من السحر الحلال، في عشرين عالماً تزوج كل منهم امرأة، ووصف ليلته مع امرأته، على حسب فنه وعلمه"[2]. كل ذلك دون أن يخرج عن نطاق اللغة العربية الفصحى، مراعياً أن لكل شخصية فصاحتها الخاصة وأسلوبها المميز.

وهكذا يكون السيوطي، المتوفى عام1505م، قد التفت إلى هذه التقنية مبكراً، قبل حوالي خمسة قرون من الآن، أي قبل أن تظهر بواكير الرواية في الغرب بحوالي مائة عام[3].

---

[1]- ميخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي. ص266

[2]- انظر: جلال الدين السيوطي. رشف الزلال من السحر الحلال. ص7

[3]- إذا كانت رواية(دون كيشوت) هي أول رواية فنية على الإطلاق، فإن مؤلفها الأسباني سرفانتس كان قد نشرها أول مرة في عام 1605. انظر المقدمة التي كتبها د. عبد الرحمن بدوي لكتاب: (دون كيخوته) من ترجمته. ص10

لقد سئم رولان بارت أساليب الروائيين التقليدية، لأنهم كانوا في نظره يجهلون ضرورة تنويع الأساليب اللغوية، وفقاً لمستوى الشخصية، ولم تبدأ تقنية تعدد الأصوات، في رأيه، إلا مع بلزاك وهوجو، وبعض أمثالهم، في منتصف القرن التاسع عشر، عندما صار بعض الروائيين "يلتذون بإعادة استعمال بعض الأشكال الشاذة، في التلفظ في معجم الكلمات، فدخل في كتاباتهم مصطلح اللصوص ولهجة الفلاحين ورطانة الألماني ولغة البواب"[1]. لكن ذلك كان نادراً وعلى استحياء مما لم يهدد الأسلوب القديم البعيد عن الواقع. "وربما كان لا بد من انتظار بروست، لكي يمزج الكاتب تماماً بعض الناس بلغتهم، ولكي لا يقدم مخلوقاته إلا من خلال الأنواع الخالصة، من خلال الحجم المكثف والملَّون لكلامهم"[2].

لقد ولى زمان الأبطال الأسطوريين، الذين يتصارعون مع أقدارهم، مع ذهاب عصر التراجيديات الكبرى. وجاء زمان المخلوقات اليومية العادية، التي تطمح الرواية إلى خلقها أو الاشتباك معها. وهذه المخلوقات التخييلية، كالأشخاص الحقيقيين في الواقع، تتصارع مع واقعها اليومي، فتنهزم أحياناً، وتنتصر في أحيان أخرى. وقد أدرك أوغست سترينبرج أن مسرحياته اليوم، غير محتاجة إلى الآلهة أو أنصاف الآلهة، بل هي محتاجة إلى أرواح بشرية: "هي مزيج من مراحل الحضارة السابقة والراهنة، هي مقتطفات من الكتب والصحف، فتات من الإنسانية، قصاصات منتزعة من ثياب العيد التي تحولت إلى أسمال"[3].

إن الرواية فن دنيوي، يتجه إلى الفرد بصفته الإنسانية، إلى الشخص بسماته وطرائق كلامه وأنماط علاقاته في الدنيا. إنها ليست الأسطورة في شكل جديد، فلا

---

[1]- رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ص95

[2]- رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ص95، 95

[3]- انظر: رايموند ويليامز. طرائق الحداثة. ص95

أبطال هنا، ولا آلهة، ولا صراعات مع القدر. وحتى حين يحدث أن تختار رواية ما أبطالها من غير البشر، فإنها تركز على المحتوى الدنيوي فيهم. لذا فإن على لغتها أن تكون من لغة أهل الدنيا. أدرك ذلك المسرحي الشهير، هنريك إبسن، فتخلى عن كتابة المسرحيات التراجيدية، وكتب مسرحيات دنيوية، وأنطق شخوصها بكلام الناس الدنيويين. وعندما سئل عن هذا التغيير، قال: "كنت أرغب في تصوير كائنات إنسانية، ومن ثم فلم أكن لأجعلهم يتكلمون لغة الآلهة"[1].

ولئن قررنا بأن على الرواية أن تجد لغتها، وتقدم صورة عن اللغات الاجتماعية المختلفة، فإن ذلك لن يعني، أبداً، السماح بتحويلها إلى خليط من الرطانات. فتعدد الأصوات شيء مختلف عن الهجنة والسوقية والابتذال؛ لكنه يعني أن على الروائي أن يشخص، بأسلوبه، لغات خارجية، عن طريق فرزها وبلورتها ومعرفة اللحظة المائزة التي تستدعي توظيفها، وذلك كيما يكون لتعدد الأصوات منطقه المقنع[2]. وفي أرض السواد، تم استخدام أساليب متعددة لكلام الشخصيات، انقسمت وفق محورين أساسيين: محور يتناول التنوع ذا المدلول الثقافي، ومحور يتناول التنوع الشكلي.

ثانياً/2ـ أ: التنوع ذو المدلول الثقافي:

لقد لاحظنا التنوع الأسلوبي في لغة الشخصيات، وفقاً لمستواها الثقافي وطبيعة وضعها الاجتماعي: فالراوي على لسان حسقيل، يستخدم الأسلوب الذي تتميز به الشخصية اليهودية، منذ القدم، أسلوب التلصص وجمع الأخبار والمعلومات، لحين الفائدة؛ ويطلب من أخيه عزرا أن يكون كذلك، وأن يكتفي بالمحافظة على حياته، في مرحلة الضعف، إلى أن يأتي وقت القوة، الذي ييسر الانتقام من الوالي سعيد،

---

[1]ـ انظر: رايموند ويليامز. طرائق الحداثة. ص97

[2]ـ انظر: رايموند ويليامز. طرائق الحداثة. ص224، ص223

بأيدي الآخرين. كل ذلك من أجل ضمان مصالح الطائفة. وفي المقطع التالي يغوص الراوي في وعي عزرا، بعد أن أصبح وزيراً للمالية في عهد الوالي الجديد داود باشا، يستذكر به الماضي الصعب، ورسالة أخيه حسقيل، الذي يدبر المؤامرة في اسطنبول:

"ولدينا من الأخبار، وحتى من المعلومات، عن الوالي والذين حوله الكثير، لكن نحتاج إلى أدلة ملموسة، أدلة دامغة، لحمل الكبار هنا على اتخاذ القرار. يجب أن لا تبالغ في تصور قوتنا أو قدرتنا على تحقيق كل شيء. ولعل في محاولات خالد أفندي دليلاً يكفي. أطلب منك أن تكون معتدلاً، كي نستطيع أن نحقق ما نقوى على تحقيقه الآن. وإلا فإن أمورنا كلها ستضطرب في اسطنبول، وكذلك في بغداد. فانتبه يا عزرا. احم نفسك وأسرتك، واحم أكبر عدد من الأقرباء والأصدقاء، لأن الشجاعة في أحيان كثيرة، أن يبقي الإنسان حياً"[1].

وبالطبع فإن البعد الأيديولوجي والنفسي واضح في هذا الاقتباس، ونرى تأثيره على وجهة النظر التعبيرية التي يتخذها الراوي المتقمص لشخصية اليهودي.

أما على لسان رجل الدين، فنرى الراوي يستخدم الأسلوب الذي تعود عليه أمثال هذا، بألفاظه الفخمة، ومصطلحاته اليقينية. ولنتأمل المقطع التالي:

"لم تلبث أن تحولت هذه الهمسات إلى دوي في أذني الكيخيا، ولما استفسر من الذين يعرفون بأمور الدنيا والآخرة، وقد سأل أول الأمر شمسي أميني، نائب المفتي، أكد هذا الأخير صحة ما نُقل إلى الكيخيا، وأن الله عندما يغضب يبعث محذراً ومنذراً، ولأن زمن الأنبياء قد انتهى، فإن تحذير الله وإنذاره يكون من خلال ظواهر الطبيعة: أن يحبس الأمطار، أن يبعث الصواعق، أن يرسل الجراد. أما إذا بلغ غضب الله حده الأقصى، فإنه يُحدث الطوفان"[2].

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص78

[2]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص120

وعندما يتناول الحديث الأمور العسكرية، نرى الراوي على لسان داودً، يستخدم مع الضباط أسلوباً مغايراً لكل من الأسلوبين السابقين، حيث الألفاظ والمصطلحات ذات المدلولات الاستراتيجية. كما في هذا المقطع:

"خيمت لحظات صمت طويلة، جاء بعدها صوت الباشا، وكان لا يخلو من أسف:
ـ لولا حاجتنا الماسة إليكم في الشمال، لطلبت منكم البقاء هنا، ومعاونتنا في مواجهة قبائل المنطقة الوسطى.
وتغيرت النبرة:
ـ وتعرفون: إذا واجه الإنسان خطرين، يعطي الأولوية للأكبر منهما، وبعد أن ينتهي منه يلتفت إلى الخطر الثاني. وفي هذه المرحلة تعتبر جبهة الشمال لها أولوية، ويجب أن تُحشد فيها أكبر القوى وأهم الكفاءات، لأننا في الشمال نواجه عدواً خارجياً، وهذا العدو إذا تمكن منا لا يميز بين واحد وآخر، إنه يريد إذلالنا جميعاً. أما البدو فيمكن مشاغلتهم، يمكن تأجيل معركتنا معهم، إلى أن ينتهي الخطر الأكبر"[1].

ثانياً/2ـ ب: التنوع ذو المدلول الشكلي:

كما لاحظنا التنوع في طبيعة الشكل اللغوي، الذي تتحدث به الشخصيات، وفقاً لاختلاف المواقف التواصلية: فحيث يُجري الراوي الحديث بين شخصيتين رسميتين، أو بين شخصيتين إحداهما غير عربية، تكون اللغة فصحى رسمية: فحديث ريتش، سواء مع الباشا أو مع العاملين في الباليوز، يجري باللغة الفصحى. ونحن نرى هذا طبيعياً، حيث لا يُتوقع من الترجمة أن تكون بغير الفصحى. وحتى لو كان الأجنبي يتحدث اللغة العربية، في الأصل، فإنها لا بد أن تكون الفصحى، خصوصاً وأنه يكون قد تعلم اللغة، في المدارس التابعة لبلاده، في أغلب الأحيان[2].

---

[1]ـ أرض السواد. الجزء الثاني. ص359-360

[2]ـ انظر مثلاً: أرض السواد. الجزء الثاني. ص94

أما حديث الراوي على لسان داود، فهو يتنوع إلى المستويين: ما كان منهما أقرب إلى الطبيعة الرسمية (الوالي مع القنصل، الوالي مع رجال الدين، الوالي مع الشعراء) فقد لوحظ أنه جرى باللغة الفصحى. أما ما كان بعيداً عن الرسميات وأقرب إلى الحميمية (مع مرافقه الشخصي فيروز، مع حاضنة القصر نائلة خاتون) فقد لوحظ غلبة اللهجة العراقية الدارجة عليه، كونها أقرب إلى البساطة والعفوية[1].

فلنتأمل الحوار التالي بين الوالي ونائبه الكيخيا، عن سيد عليوي بعد رحلة الشمال، التي قام بها الكيخيا، وقابل خلالها عليوي. قال الباشا:

"ـ تعبنا وياه، ومو يوم واثنين، سنين، ونحن نقول له: لازم تتعود الحديث ويا الأوادم يا آغا، لازم تحفظ بعض الآيات ومثلين ثلاثة، وإذا حفظت بيتين من الشعر عال العال، لأن الناس تفتهم وتقتنع بعيونها وآذانها، والكلام مرة بعد مرة يؤثر، يوصل للعقل والقلب، والكلمة إذا دخلت للراس أبد ما تطلع منه.
استراح لحظة، وقد تذكر أحداثا كثيرة، فتابع:
ـ قلنا هذا الكلام مرات ومرات، وكان يرد: الله سبحانه لما خلق البشر ما سوي الواحد مثل اللاخ، كل واحد خلقه شكل. وآني مثل نبي الله زكريا: صايم عن الكلام، لي حلق ياكل، ومالي حلق يحجي. فخلوني. ولآن البني آدم يسها وينسي يا باشا، فأنا كلفت كاتبي، عارف آغا، أن ينقش كل ما ينقال وكل ما يجري، ولابد يكون بدفاتره ما قاله الآغا، أو راح تشوفه بعينك يا أفندنيا وتتأكد.
ـ كلامك يكفي وزود..... يا أبو فيضي"[2].

وباستثناء ما سبق، فقد لجأ الراوي إلى إجراء الحوار، على ألسنة الشخصيات، باللهجة العراقية الدارجة القديمة، في محاولة من الكاتب لإعطاء سمة مميزة

---

[1]ـ انظر مثلاً: أرض السواد. الجزء الثاني. ص431

[2]ـ أرض السواد. الجزء الثاني. ص431

للشخصية العراقية عموماً[1]، ورغبة في نقل المتلقي إلى ذات الزمان وذات المكان، الـذين جـرت فيهمـا أحـداث الروايـة. ورغـم هـذا الاخـتلاف بـين أسـاليب كـلام الشخصيات، فقد حافظت أرض السواد على مركز لغوي، حفظ للخطاب الروائـي وحدته الأيديولوجية، لأن عبد الرحمن منيف استطاع توظيف هذه اللغات جنباً إلى جنب ـ إضافة إلى السرد والوصف ـ لتنير إحداها الأخرى، ودون أن يترك لها أي فرصة للتصادم[2].

ثالثا: بين الوصف والسرد:

اللغة الروائية واسطة متحركة، وهي تتشكل بأشكال مختلفة، حسب علاقتها مع الـزمن: فـإن كـان موضـوعها متحركـاً كالحـدث، فإنهـا تسـرده غالبـاً خـلال زمـن قصصي متدافع، يبطئ أحياناً ويسرع أحياناً أخرى، ولكنه لا يتوقف. وأما إن كان الموضـوع سـاكناً متوقفـاً، كالمكـان والأشـياء الجامـدة، فإنهـا تصـفه فـي لحظـات، يُفترض فيها توقف الزمن القصصي عن الحركة. إذن فالكلمة تحتوي على البعدين الزماني والمكاني معاً: فهي في سياق التعبير عن الحدث تمثل الحركة الزمانية، وهـي فـي سـياق تجسـيدها لشـيء مـادي متوقـف عـن الحركـة، تمثـل التوقـف المكـاني[3]. والـراوي ـ بوصـفه التقنيـة التـي اصـطنعتها اللغـة ـ لا يخـرج عن كونـه ممثلاً لإحدى الحالتين.

ولولا الأعراف القصصية، التي تفرض علينا أن نسلم للرواية بمفترضاتها، في خلق وهم الحياة؛ لما أمكن لنا أن نتخيل هذا التوقف الزمني المفترض. ولكن

---

[1]ـ أورد الكاتب في مفتتح الرواية تحت عنوان: (إشارة) العبارة التالية: "لهجة بغداد مليئة بالكثافة والظلال، وقد استعملتها في الحوار للضرورة، دون محاولة لإظهار براعة لغوية. أتمنى على القارئ أن يبذل جهداً من أجل التمتع بجمال هذه اللهجة".

[2]ـ انظر: ميخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي. ص266. وصلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص295

[3]ـ انظر: د.نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص10

الروايـة، ككل فن آخر، نتـاج التعـاون الوثيق بـين الكاتـب والقـارئ: "فمـا لـم يكـن القارئ مستعداً لصرف النظر عن كل اعتراض، بكون القصـة شيئاً مختلفاً تماماً، فإنها تتهاوى أرضاً"[1].

وقد تنبـه هنري جيمس مبكراً، إلـى أنـه لا يمكن الفصـل التـام فـي الروايـة بـين الوصف والسرد، على اعتبار أن الحياة، ذاتها، لا يمكنها أن تقوم بذلك. يقول:

"لا يمكننـي أن أتصـور عمـلاً إنشـائياً يوجد فـي سلسـلة من الكتل، ولا أن أعقل في أية رواية جديرة بالمناقشة ـ على الإطلاق ـ قطعة من الوصف لا تهدف فعلاً إلـى السرد، ولا لمسـة من الحقيقـة من أي نـوع، لا تشـارك فـي طبيعـة الحـدث، ولا حدثاً يستمد أهميته من أي مصدر سوى المصدر العام والوحيد لنجاح العمل فني، وهو كونه يمثل الحياة"[2].

وإذا كـان جيـرار جينيـت يؤكـد وجـود وصـف لا يهـدف إلـى السـرد، فيسـميه: الوصـف الجمـالي الإبهـاري، إلا أنـه يوافق هنـري جيمس فـي صـعوبة الفصـل بـين لغتي السرد والوصـف، لأن هنـاك تداخلاً بينهما طوال المقاطع الروائيـة. وإذا كـان من الممكن العثور علـى مقـاطع وصـفية خالصـة، فـإن الأمـر فـي السـرد مختلـف، حيث يكـاد يصـبح من المتعذر، الحصـول علـى مقـاطع سـردية خالصـة. وللتـدليل على ذلك يقدم لنا المثالين الآتيين:

1. المنزل أبيض بسقف من ألواح الأردواز، وبمصراعين خضراوين.
2. تقدم الرجل إلى الطاولة وأخذ سكيناً.

---

[1]ـ أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص44.43

[2]ـ هنري جيمس. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث. كتاب لعدة مؤلفين. ص84

فبينما أمكن، في المثال الأول، عزل مقطع وصفي خالص، يشي بتوقف الزمن، ويخلو من الحركة؛ فقد تعذر، في المثال الثاني، عزل مقطع سردي خالص، يخلو من وجود أشياء في المكان (الطاولة، السكين). فالحركة الزمنية موجودة في المثال الثاني، ولكن علاقتها بالوصف المكاني واضحة كذلك[1].

ورغم تعذر عزل المقاطع السردية، واستخلاصها تماماً من المقاطع الوصفية، في كل الأحوال، إلا أن ذلك لم يمنع الباحثين من التناول النظري، لكل من شكلي اللغة الروائية على حدة، وذلك بالنظر إلى الهوية العامة للقول، وطبيعة العلاقة المفترضة مع الزمن. وبذا فقد قسموا أقوال الرواية إلى مجموعتين: مجموعة الأقوال الوصفية، ومجموعة الأقوال الفعلية[2].

ثالثاً/1: المجموعات الوصفية:

تتحدد وظائف الوصف، عند جيرار جنيت، في وظيفتين أساسيتين هما: الوظيفة الجمالية، والوظيفة التفسيرية.

ثالثاً/1ـ أ: الوظيفة الجمالية:

ويقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني، مشكلاً بذلك استراحة وسط الأحداث السردية. ويكون في هذه الحالة وصفاً جمالياً إبهارياً، لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي. ويقدم جيرار جينت مثالاً، على هذا النوع، وصف هوميروس لدرع أخيل في الإلياذة: فهذا الوصف لا يدل على شجاعة أخيل، ولا يقدم أي زيادة تفسيرية.

---

[1]ـ انظر: حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص78.79

[2]ـ انظر: صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص315

وهذا الوصف الإبهاري، الذي انتشر في الرواية الكلاسيكية، واعتُبر ذات يوم زائداً على المعنى، هو نفسه الذي صار أنصار الرواية الجديدة يسمونه الوصف الخلاق، معتبرين أن باستطاعته وحده تشييد المعنى. ونحن نتوقف في قبول هذا التعبير الجديد للوصف الإبهاري، نظراً لأن أصحاب هذا التعبير أنفسهم، يقولون عن قارئ وصفهم هذا بأنه: "لو أسقط صفحات الوصف من كتبنا، يخاطر بأن يجد نفسه ـ بعد أن يقلب الصفحات الواحدة بعد الأخرى، بسبابته المتعجلة ـ في مواجهة نهاية الكتاب، وقد تاه منه المضمون تماماً، [فهم لا يتحدثون] إلا عن جمادات، وأشياء لا تكشف عن شيء، ولا تعبر عن معنى"[1].

ولا شك أن أنسب اللغات لهذا الوصف الجمالي، هي اللغة الشاعرية المكثفة، التي تعطى لمسار السرد الروائي استراحة زمنية، تشبه تأمل لوحة رسم أو تمثال، "وتجدد الفواصل بين الوحدات الكبرى للنص السردي، وتدخل بهذا في تنظيم إيقاعه"[2].

"إن ارتفاع نبض النص الروائي لا يتم، في الغالب، إلا في المناطق الوصفية من الرواية، حيث تنقطع الحركة الحكائية عن التدافع والتنامي، ويتعطل الزمن. في مساحات الوصف وحدها تزدهر اللغة، وتنتشي، لترتفع بها كثافتها إلى أن تكون وصفاً جمالياً إبهارياً. لذلك فإن الأداء اللغوي الأخاذ يسهم، بشكل حي، في تعميق الوصف وإيقاده، باعتباره أحد المكونات الأساسية للرواية"[3].

إذن، تتحدد وظيفة الوصف الإبهاري في خلق الشعور باللغة، لا الحدث. وبهذا المعنى وحده يمكن اعتبار هذا النوع من الوصف خلاقاً: إنه يخلق اللغة، ويعيد

---

1. آلان روب جرييه. نحو رواية جديدة. ص130
2. صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. ص315
3. علي جعفر العلاق. الشعر والتلقي. ص183-184

تكوينها، في غياب الحركة السردية. ولنتأمل وصف الحصان الذي دخل عليه داود باشا بغداد، لحظة الانتصار:

"الحصان الذي امتطاه داود باشا كان أقرب إلى البياض، وقد سماه، تيمناً، المبروك. كان الحصان، بنظر الذين رأوه عن قرب، أكثر ارتفاعاً من الخيول الأخرى، وكان أكثر رشاقة أيضاً. وكان يخالط بياضه قليل من الزرقة، يظهر ذلك من العرف المسترسل على الرقبة، ثم يمتد بلمعان باهر حتى الذيل. أما حين تسقط عليه الشمس فيبدو شديد البريق، أقرب إلى الوهج، وكأنه مغسول بالزيت والنور معاً"[1].

نحن نلاحظ هنا غياب حركة الأحداث، وكأن الحصان متوقف براكبه، في لحظةٍ توقف فيها الزمن عن المضي. وما ذاك إلا لأن الراوي مشغول، عن الزمن والشخصيات والسرد، بالوصف الجمالي المهتم باللغة، تاركاً كل شيء في الانتظار.

إن وصف الشخصيات، ووصف الأمكنة كذلك، يمكن لهما أن يدخلا تحت هذا النوع الإبهاري، شرط أن لا يكون الوصف مصحوباً بالحركة، كما هو في المقطع التالي من أرض السواد، عندما يدخل سيد عليوي بيت القوادة اليهودية روجينا، وتجول عين الراوي برفقته في المكان:

"وحين وقف وسط الصالة الكبيرة، وكان الصمت قوياً، تنفس رائحة ثقيلة هي مزيج من العطور والرطوبة ودخان قديم، وكانت تختلط أيضاً برائحة كثيفة من الأكل والبشر والأثاث وربما أشياء كثيرة أخرى تراكمت منذ وقت طويل"[2].

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص26

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص209-210

الحركة متوقفة، والزمن كذلك، ولو جربنا إسقاط هذا المقطع من الرواية، فلن يتأثر المعنى. إذن فهذا أحد المقاطع الوصفية الخالصة، التي يندر وجودها في السرود الروائية. بل ربما لا يمكن عزل مقطع مماثل على طول أرض السواد.

ثالثاً/1ـ ب: الوظيفة التفسيرية:

عدد جان ريكاردو أشكالاً أربعة للوصف، كلها تتراوح بين الوظيفتين، الجمالية والتفسيرية[1]. وبعد استبعادنا للوصف الخلاق ـ الذي اعتبرناه لاحقاً بالوصف الجمالي الإبهاري ـ يتبقى لدينا ثلاثة أشكال من الوصف، كلها تفسيرية:

1. أن يكون المعنى سابقاً للوصف. وقد اعتبره جان ريكاردو أضعف أشكال الوصف.
2. أن يكون الوصف سابقاً للمعنى وإرهاصاً له. وقد اعتبره مرحلة نحو المعنى.
3. أن يكون الوصف دالاً على المعنى في ذاته، دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى؛ سواء قبله أو بعده.

ويمكننا التمثيل على النوع الأول (المعنى سابق للوصف) بالمقطع الوصفي التالي من أرض السواد:

"لما انتقلوا إلى البستان كانت المفاجأة كبيرة: لقد خلق ذنون لنفسه جنة صغيرة، فتحت شجرة كرمة ممتدة، كبيرة، وكريمة أيضاً، وضع مجموعة من المقاعد الخشبية، وأخرى مصنوعة من جريد النخيل، ورمى فوقها بسطاً ملونةً ومساند، وكانت ثلاث طاولات موزعة بعناية، واحدة عليها خضرة طازجة منتقاة بمعرفة، لجمالها وطيب مذاقها، وأخرى جانبية وقد تراصّت فوقها الكتب والزجاجات الملأى والفارغة، إضافة إلى مجموعة من المراوح وعدة ناركيلات، وربما أدوات صيد السمك، وبندقية حربية.

[1]. انظر: حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص79

أمـا الطاولـة الثالثـة وكانـت أكبـر الطـاولات وبعيـدة قلـيلاً، فقـد امـتلأت بمجموعة من التماثيل الطينية المفخورة والغضار غير المشغول"[1].

فهذا الوصف للمكان، الإبهار الجمالي بالموجودات والطبيعة هو مقصده. ولكن الإبهار كان قد سبق التصريح به، في العبارة السابقة: "لما انتقلوا إلى البستان كانت المفاجأة كبيرة: لقد خلق ذنون لنفسه جنة صغيرة". لذا فإن هذا الشكل الوصفي هو من النوع الذي سبقه المعنى.

ومن النوع الثاني (الوصف سابق على المعنى) وصف الشخصية في بداية ظهورها، تمهيداً للحركة. وهذا الوصف يساعد في التعرف على الشخصية، واستعداداتها الجسمية والنفسية. مما يمهد لما سوف يحدث بعد ذلك، وكيفية حدوثه، وأسباب كل ذلك ومقدماته. فـ"وظيفة الملفوظات الوصفية تكمن أساساً في تحديد هوية الذات، من خلال تمييزها عن باقي الشخصيات الأخرى"[2].

ويمكننا التمثيل لهذا، بوصف الراوي لفيروز، مرافق داود، في المقطع التالي:

"لم يأت مع داود من تفليس. ولم يكن يوماً قريباً من السراي أو له صلة بالذين يحكمون. من ينظر إليه قد ينسبه إلى بخارى، أو إلى جزيرة في البحار البعيدة، لأن وجهه قد يبدو غريباً من حيث لون البشرة، لكن إذا دقق الإنسان في الملامح يجد منها شبهاً في الكثيرين وإن وزع بمقادير وأشكال تجعل فيروز مختلفاً. صغير الحجم، هذا شيء مؤكد، لكن دون تشوّه من أي نوع. وقصر القامة هو أكثر ما يلائمه، إذ لو كان أطول قليلاً، لبدا غريباً. حتى الكفان، رغم صغرهما، فإن فيهما من القوة ما يجعل الذي يصافحه يحس شيئاً يكمن في الداخل، ليست القسوة ولا الشعور بالعظمة، وإنما ذلك الكيان المستقر، الواثق، والذي لا يخلو من حزن"[3].

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص131

[2]- سعيد بنكراد. شخصيات النص السردي. ص136

[3]- أرض السواد. الجزء الأول. ص236-237

فهذا التوقف عند شخصية فيروز، وهذا الوصف لها، يسبق التطرق إلى دورها في الرواية، الذي يجمله داود باشا بعد ذلك بعبارة واحدة: "إنه عين المدينة ولسانها، وإذا غاب الكثيرون وحده يتكلم، وإليه وحده أصغي"[1]. وعلى هذا، فقد سبق الوصفُ المعنى ومهد له.

ومن النوع الثالث (الوصف الذي يدل على المعنى في ذاته) المقطع الذي يصف لنا اجتماع داود بمجموعة من ضباط سيد عليوي. ويأتي على هذه الصورة:

> "التقى بهم مجتمعين. كان يوماً شتائياً بارداً، وبغداد في الشتاء تصبح مدينة أخرى، ويصبح ناسها وكأنهم ليسوا هم الذين كانوا في الفصول الأخرى: أكثر عذوبة ورقة، وأكثر احتفاءً بالآخرين، ربما نتيجة الحاجة إلى القرب، والذي بدوره يولد الدفء، كما أن الحديث يصبح همساً أو أقرب إلى الهمس، وكأنه يخرج من القلب مباشرة. ورغم غلاظة الثياب وتعدد طبقاتها، إلا أن الإنسان داخلها يتحول إلى طيف، إلى قطعة من الوهج. أو هكذا أحس الضباط الثمانية وهم مجتمعون مع الباشا!.
> لأول مرة يبدو الوالي، بنظر الضباط المتحلقين حوله إنساناً بسيطاً ومحباً. كان بسيطاً بملابسه وبتصرفاته، إذ بدل أن يرتدي ملابس الاستقبال، كما في المرة السابقة، وبدل جو الرهبة، خاصة بما يشيعه رجال السراي من خلال الصمت القاسي، أو من خلال وقوفهم بطريقة متأهبة متوجسة، أو حركتهم المحاذرة وكأنهم يمشون على رؤوس أصابعهم، فإن اللقاء في هذا اليوم اتسم بالعفوية وبمقدار غير قليل من البساطة"[2].

فهذا الوصف لجو حميم يعطي المعنى بذاته، ويحس القارئ بمجرد قراءته، أن الباشا قد استطاع كسب قلوب هؤلاء الضباط وولائهم، حتى قبل أن يحاورهم.

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص238

[2]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص356-357

ثالثاً/2: المجموعات الفعلية:

سنحاول في السطور التالية، تقسيم المجموعات الفعلية إلى أقسام، حسب علاقتها مع الأحداث والشخصيات؛ أو بتعبير آخر، حسب الطريقة التي يتبعها الراوي في تقديم الحكاية: فما غلب عليه سرد الأحداث، تكلمنا عنه في مستوى النسج السردي؛ وما تناول تسجيل أقوال الشخصيات المعلن، تكلمنا عنه في مستوى الحوار؛ وما حاول فيه الراوي التغلغل في كوامن الوعي الداخلي للشخصيات، في مرحلة ما قبل الكلام الواعي، تكلمنا عنه في مستوى المونولوج الداخلي. ثم نفرد مستوى رابعاً، نتناول فيه محاولات الراوي إعادة صياغة حوار الشخصية مع غيرها، تحت عنوان مستوى التمثيل، أو الحوار غير المباشر.

ثالثاً/2ـ أ: النسج السردي:

وهذا المصطلح للدكتور عبد الملك مرتاض. ويحيل إلى السرد البسيط، الذي سبق أن اعتبره أرسطو كلام الراوي المباشر، وميّز بينه وبين المحاكاة المباشرة، باعتبارها ما يتحدث به الراوي على لسان الشخصية: أي الحوار[1]. فإذا كانت المحاكاة المباشرة حواراً، فإن الحكي الذي يسرده الراوي، مباشرة، هو النسج السردي.

يرى جيرار جينيت أن المميز الأساس للسرد البسيط، هو صوت الراوي؛ لأن وظيفته الأساس "هي الوظيفة السردية المحضة، التي لا يمكن أيّ راوٍ أن يحيد

[1]ـ انظر: عبد الملك مرتاض. نظرية الرواية. ص132 وجيرار جينيت. مدخل إلى النص الجامع. ص8

عنها، دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة الراوي، التي يمكنه كثيراً أن يحاول ـ كما فعل بعض الروائيين الأمريكيين ـ أن يحصر فيها دوره"[1].

وهذا المستوى من القص، هو الشكل المركزي الذي تتخذه لغة الرواية، نظراً لأنه الشكل المرتبط بتقديم الشخصيات وسرد الأحداث. ويبرر الدكتور مرتاض طغيان هذا المستوى على باقي المستويات، باستحالة تحول الرواية إلى حوار خالص، على حساب السرد، حتى لا تصبح مسرحية[2].

ورغم لجوء بعض الروايات العربية إلى التوسع في استخدام الحوار[3]، إلا أن مستوى النسج السردي ما زال هو الغالب على الرواية في العالم عموماً، وفي العالم العربي على وجه الخصوص.

أما غلبة لغة الحوار الداخلي ـ بالوصف الذي ذكرناه سابقاً ـ فسوف يحول الرواية إلى نوع آخر هو رواية تيار الوعي، على ندرتها في الرواية العربية. وذلك ما يجعلنا نوافق الدكتور مرتاض، على غلبة المستوى السردي على الرواية العربية. إضافة إلى كون أرض السواد ليست من هذا النوع. ومع أن الحوار غير المباشر، الذي يحكيه الراوي بصيغة التمثيل، يمكن أن يدخل في مستوى النسج السردي هذا. إلا أننا نميل إلى أن نفرد له مبحثاً مستقلاً، تمهيداً لاستنطاق نماذج تطبيقية من أرض السواد، في نفس المبحث.

تقع لغة النسج السردي ـ من حيث الكثافة والشاعرية ـ في موقع متوسط بين البساطة والشفافية، التي تفرضها لغة الحوار، من جهة، وبين ارتفاع النبض الشعري الذي يغلب عادة على لغة الوصف، من جهة أخرى. تقترب من البساطة

---

[1]ـ جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص264

[2]ـ الواقع أن الدكتور عبد الملك مرتاض يدمج الوصف بالسرد. انظر: نظرية الرواية. ص134

[3]ـ انظر: حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص166ـ174

والشفافية بقدر التحامها بالحدث؛ وتقترب من الشاعرية بقدر تصويرها للعواطف ووصفها للانفعالات. ومع ذلك، فإنها لا تخرج عن الوظيفة المضمونية، حيث المعنى مقدم على اللفظ. وتعتبر هذه اللغة هي العمود الفقري للرواية.

وفي أرض السواد، راوحت لغة النسج السردي، بين مضمونية مباشرة هدفها الحكي، ولغة ضمت إلى مضمونيتها قدراً غير قليل من الطاقة الشعرية.

فمن المستوى الأول: جسم الرواية العام، المكون من لغة السرد البسيط، التي يربط فيها الراوي بين الأحداث، سواء في افتتاح الفصول، أو عند الانتقال من شخصية إلى أخرى. وخير ما يمثل هذا الجسم العام المقطع التالي:

> "الموفد الذي أرسله خالد أفندي لتقصي الأوضاع، بعد أن دخل داود باشا بغداد، اتصل بكثيرين وسمع الكثير. ورغم أن أخباره كانت تصل لديوان الباشا كل يوم، ويعرف بمن التقى وما دار من أحاديث، فإن حذراً أقرب إلى التوجس داخل قلب الوالي، ولئلا تفلت الأمور قرر أن يبادر، كما أن الخشية من اسطنبول دفعته لأن يتصل بالأصدقاء، وأن يجزل لهم العطاء، إذ عن هذه الطريقة يمكن أن يدفع غوائل الزمان، أو على الأقل أن يؤخر الحساب"[1].

أما المستوى الثاني، للغة النسج السردي، فيضم إلى مضمونيته قدراً غير قليل من الدفق والشاعرية، في لغة حية تمزج بين الوصف والسرد، فتجعل الحدث حياً، من خلال الوصف التصويري. وفي ذلك كثيراً ما نرى عبد الرحمن منيف يعرض ما يشبه شريطاً سينمائياً، تكاد تراه وأنت تقرأ العبارات. ونحن نقتطع هذا المشهد، الموّار بالحركة والمشاعر والأصوات، ويصور قسوة الطبيعة وتدميرها، وانسحاق الإنسان والموجودات، تحت وطأة هذه القوة الخارقة، التي لا يقف في وجهها شيء:

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص164

"فيضان النهرين، الذي لم يتوقف منذ بدء الخليقة، أو ربما كان هو أصل الخليقة، جعل حتى الربيع في هذا المكان حزيناً ذاوياً. فالأيام التي تسبق الفيضان، والتي تعربد فيها الطبيعة تعبيراً عما تختزنه في داخلها من قوى وشهوات، لا تلبث أن تتلاشى من الوجود ومن الذاكرة، بعد أن تتدافع كتل المياه المجنونة، مخلفة وراءها الدمار أولاً، ثم الوباء الذي يليه.
فما إن تتخافت اندفاعات المياه المجنونة، ويهدأ اصطخاب الموج، ثم يعود النهر إلى مجراه، حتى تتخلف في كل مكان البرك. تكون أول الأمر متصلة واسعة، ثم تصبح متباعدة، معزولة، وداخلها بقايا الأشياء: الحيوانات النافقة، الأغصان، الخرق، الأجسام الصلبة من قدور وأواني ومخلفات أخرى. وما إن تصلي الشمس هذه البرك بأشعتها الحادة النافذة حتى تفقد لونها البني المائل إلى الحمرة لتصبح خضراء ثم خضراء قاتمة. لتتحول إلى الدكنة، وتعلوها بقع صغيرة أقل خضرة، وهذه تحتضن ملايين ملايين البيوض لتلك الحشرة التي تخرش الذاكرة، وتجعل ليل الناس أقرب إلى الجحيم!" [1].

إن هذا ليس مجرد سرد. بل إنه وصف مسرود، استطاعت فيه اللغة الجمع ما بين وظيفتها المضمونية، في توصيل الحدث وإشاعة الحركة، من جهة؛ وقدرتها الجمالية على التلاعب بالكلمات، من جهة أخرى؛ ومن ثم شد المتلقي للتأمل في هذه القدرة اللغوية المتميزة، التي تعطي للحدث بعداً نفسياً جمالياً، ناتجاً عن التأمل في هذا الأسلوب، الذي يجمع بين الشفافية والكثافة الشعرية.

هذا وقد تميز مستوى النسج السردي، في أرض السواد، باستخدام الراوي لعديد من التقنيات الأسلوبية التراثية، نرصد منها الآتي:

ثالثاً/2ـ أ*: تقنية الراوي المؤرخ:

وذلك عندما استعار الراوي أسلوب المؤرخين التراثي، في نقل الحدث بعدة روايات، تتعارض أحياناً، وتلتقي في أحيان أخرى. ثم سجل هذا النقل دون ترجيح

[1]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص387

رواية على أخرى، تاركاً للمتلقي استخلاص النتائج، على اعتبار أنه قد أدى أمانة النقل، كما وصلت إليه. وهذا الأسلوب كثر استخدامه في المدونات التاريخية الكبرى، كتاريخ الطبري وابن الأثير وابن كثير. ومثالاً عليه نورد مقطعاً من رواية تاريخية، أوردها الحافظ ابن كثير، في البداية والنهاية، تروي لنا حادثة قتل معاوية بن أبي سفيان، لحجر بن عدي ـ أحد المعارضين الأشداء لحكم بني أمية ـ مع بعض من مؤيديه، وذلك لتسهيل المقارنة.

"ويُذكر أن حجراً لما أرادوا قتله قال: دعوني حتى أتوضأ. فقالوا: توضأ. فقال: دعوني حتى أصلي ركعتين. فصلاهما وخفّف فيهما. ثم قال: لولا أن يقولوا ما بي جزع من الموت، لطوّلتهما. ثم قال: قد تقدم لهما صلوات كثيرة. ثم قدموه للقتل، وقد حُفرت قبورهم، ونُشرت أكفانهم. فلما تقدم إليه السياف، ارتعدت فرائصه. فقيل له: إنك قلتَ: لستُ بجازع!. فقال: وما لي لا أجزع، وأنا أرى قبراً محفوراً وكفناً منشوراً وسيفاً مشهوراً!. فأرسلها مثلاً. ثم تقدم إليه السياف، وهو أبو شريف البدوي. وقيل: تقدم إليه رجل أعور. فقال له: أمدد عنقك. فقال: لا أعين على قتل نفسي. فضربه فقتله. وكان قد أوصى أن يُدفن في قيوده. ففُعل به ذلك. وقيل: بل صلوا عليه وغسّلوه. ورُوي أن الحسن بن علي عليه السلام قال: أصلوا عليه ودفنوه في قيوده؟. قالوا: نعم. قال: حجّهم والله. والظاهر أن الحسين عليه السلام قائل هذا: فإن حجراً قتل في سنة إحدى وخمسين، وقيل سنة ثلاث وخمسين. وعلى كل تقدير فالحسن قد مات قبله والله أعلم"[1].

لقد رأينا كيف اختلفت الروايات، التي ينقلها المؤرخ ابن كثير، في هوية السياف الذي ضرب عنق حجر بن عدي رضي الله عنه، وهل هو أبو شريف البدوي، أم هو رجل آخر أعور. كما نقل روايتين مختلفتين في كيفية دفنه، وهل دُفن بقيوده كما أوصى، أم

[1]. ابن كثير. المجلد الرابع. الجزء الثامن. ص52-53

صلوا عليه وغسلوه: وهذا يعني أنهم حلوا قيوده. ثم يترك ابن كثير هاتين الروايتين، دون أن يرجح إحداهما على الأخرى، لينقل لنا رواية ثالثة: تُفيد بأنهم صلوا عليه ودفنوه في قيوده، وكأنهم صلوا عليه دون أن يغسلوه.

فهذه خمس روايات مختلفة، لا يرجح المؤرخ واحدة منها، لأنه يترك هذه المهمة للمتلقي. وهذا أسلوب الرواية التاريخية.

والآن سوف نقوم بترقيم الروايات المختلفة، التي أوردها راوي أرض السواد، في مآل الوالي السابق سعيد، لنرى مدى تشابهها مع الأسلوب التاريخي السابق، وذلك للمقارنة:

1ـ مختار باب الشيخ، عبود الحاج قادر، وهو، في الأحوال العادية، رجل متزن بسلوكه وكلامه، نقل عن بعض جنود القلعة، وقد غادروها إلى محلة باب الشيخ في اليوم الثالث لدخول داود باشا إلى بغداد، أن سعيد باشا تعرض لإطلاق النار، في محاولة لقتله، وأن حمادي هو الجاني، فقد أراد من الباشا أن يتنازل له، لكن سعيد أبى. ويضيف هؤلاء الجنود، لتأكيد صحة الرواية، أن سعيد باشا بصق على حمادي، ووصفه بالخائن، وزاد على ذلك بأن وجه إليه شتائم بذيئة رافقتها حركات بالإصبع الوسطى!.
2ـ رفض الكثيرون تصديق هذه الرواية، نظراً للعلاقة المتينة بين الاثنين. قالوا ذلك وأرفقوا كلماتهم بابتسامات لكي يشيروا إلى تلك العلاقة! وأخذوا يؤكدون أن خلافاً مثل هذا لو وقع، فإن أبو عقلين لا يقوى على فتح عينيه بعد أن جُرح، فكيف يستطيع إطلاق النار وقتل من يحب؟.
3ـ في الكرخ، في قهوة أبو الخيل، حيث يتجمع عدد من رجال سليمان الغنام، فإن كل واحد من هؤلاء الرجال حين يُسأل عما حصل في القلعة تكون إجابته مطابقة أو مقاربة لإجابة الآخرين! يقول هؤلاء الرجال أنهم تركوا القلعة في وقت مبكر، تركوها قبل أن يدخل داود باشا بغداد بأيام، لأنهم لم يعودوا يعرفون من هو الوالي... وهكذا تركوا القلعة دون أسف ولم يعرفوا ما حصل!.
4ـ ويؤمّن آخرون على صحة ما يُقال، كي لا يُظن أن لهم علاقة أو يتحملون أية مسؤولية. بل وقد يضيفون تفاصيل أخرى، خاصة إذا جاء من

يؤكد وقوع اضطرابات خطيرة في القلعة، وأن هذه الاضطرابات ربما أودت بحياة سعيد وآخرين...
5ـ في المحلات الأخرى بصوب الكرخ تتردد القصة ذاتها، أو ما يشابهها باختلاف بسيط في بعض التفاصيل. تقول القصة إن حراس القلعة كانوا نياماً لما تسلل عدد من رجال داود، واستطاعوا الوصول إلى الجناح الذي يقيم فيه سعيد باشا. ودون صوت، دون أن يحس بهم أحد، اقتحموا غرفته، وهناك حدث الاشتباك، ولا يُعرف ما إذا قتلوا سعيد أو أسروه.
6ـ الذين يؤكدون أن حصيلة الاشتباك مقتل سعيد، يشيرون إلى أن المهاجمين لم يكتفوا بقتله، بل وأخذوا رأسه أيضاً وحملوه معهم.
7ـ سكان محلة الميدان يؤكدون أنهم دفنوا رأسين كانا بالقرب من القلعة، لكن ليس أيّ منهما لسعيد باشا. وهذا ما أقسم على صحته منعم الأسود، أحد الذين عملوا في السراي في فترة سابقة، وقد رأى بنفسه، ومن قرب، سعيد باشا، وبالتالي له القدرة على التمييز بين هذين الرأسين ورأس الباشا!.
8ـ كان يتم تداول هذه الروايات وسط المدينة، أما سكان الأطراف، القريبون من السور، فيرددون قصصاً من نوع آخر، وكلها تؤكد أن سعيد باشا لا يزال حياً، وقد نجا من الحصار الذي فرضه داود، وغادر بغداد...
روى بعض الذين يسكنون بالقرب من باب المعظم أن عدة مجموعات من الفرسان عبرت، وأن أولى هذه المجموعات استوقفت بعض الفلاحين وسألتهم عن الطريق المؤدي إلى الجنوب. ومما يعطي هذه الرواية مصداقية كبيرة أن ثلاثة من هؤلاء الفرسان استوقفوا رجلاً كان في طريقه، عند الفجر، إلى المطحنة وطلبوا منه ناراً، وحين ورّث هذا الرجل الزناد وقربه نحو الفارس الأوسط تأكد أن من يراه هو سعيد باشا.
9ـ والذين يسكنون عند الباب الشرقي سمعوا طلقات نارية في ليلتين متواليتين، وقيل إن عدداً من الفرسان حاولوا اختراق الطوق ومغادرة المدينة، من هذه الناحية، لكن رُدوا. أكد ذلك أحد الحراس الليليين، وقد توارى في الوقت الذي مر فيه الفرسان، لكنه سمع صيحات تحذير ترددت عدة مرات، وقد ميز بوضوح كلمةً بالذات: "يا باشا.. يا باشا". ثم عاد الفرسان من حيث أتوا"[1].

فنحن الآن أمام تسع روايات مختلفة، وكلها تدور حول مصير نفس الشخص، ويرويها الراوي الذاتي ـ وهذه إحدى المحاولات التي يبذلها الراوي العليم، ليتحول

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص55-59.

إلى راوٍ ذاتي لا يعلم إلا ما تنقله له الشخصيات ـ الذي ينقل الأخبار كما سمعها من الآخرين، وهي على الترتيب الذي ورد في النص:

1. الرواية الأولى تعود إلى مختار باب الشيخ، وتقول بأن سعيد باشا قُتل، وأن قاتله هو حمادي، بعد شجار جرى بينهما أدى إلى إطلاق الأخير النار على الأول.
2. الرواية الثانية أصحابها مجهولون، ويرفضون تصديق الرواية الأولى، لسببين: الأول قوة العلاقة بين العاشق والمعشوق، وثانيهما أن حمادي جريح ولا يستطيع قتل سعيد. إذن فهذه الرواية تؤكد أن سعيداً مازال حياً.
3. الرواية الثالثة صادرة من قهوة أبو الخيل، وتؤكد بأن لا أحد يعلم حقيقة ما جرى.
4. الرواية الرابعة تدعم الرواية الثالثة، وتضيف بحدوث اضطرابات غامضة في القلعة.
5. الرواية الخامسة تدعم الرواية الرابعة ثم تضيف بعض التفاصيل، عن اقتحام القلعة، لكنها تتوقف مثل سابقتها عن تقرير نتيجة محددة في شأن سعيد.
6. الرواية السادسة تؤكد، بما لا يدع مجالاً للشك، أن سعيداً قد قتل وأُخذ رأسه.
7. الرواية السابعة أشبه بالإشاعة، لكنها رغم إقرارها بدفن رأسين كانا بالقرب من المكان، تعود لتؤكد بأن لا أحد من الرأسين كان هو رأس سعيد. إذن فسعيد حي.
8. الرواية الثامنة تقدم شاهداً رأى سعيدا وهو يغادر بغداد.
9. الرواية التاسعة تترك الأمر معلقاً، بعد أن تشير إلى محاولة فاشلة من سعيد وفرسانه لاختراق الحصار. وبالتالي فنحن لا نعلم هل سعيد مازال حياً أم لا.

والمحصلة أن الراوي لا يجهد نفسه بادعاء المعرفة المطلقة، بل إنه حتى لا يكلف نفسه بالترجيح بين الروايات المختلفة. إنه يفعل كما فعل ابن كثير، في المثال الذي اقتطعناه في السابق، من كتاب البداية والنهاية.

ثالثاً/2ـأ**: تقنية التناص مع اللغة التراثية:

وذلك باستخدام تركيبات لغوية، عزف الكتّاب المعاصرون عن استخدامها، منذ زمن بعيد. واليوم فإن استخدام هذه التركيبات، وفق أصلها المعجمي، لا يخلو من تناص يحمل المتلقي إلى نصوص قديمة، بعد أن انزاحت هذه التركيبات عن أصلها المعجمي، إلى مدلولات أخرى في العصر الحديث. فعبد الرحمن منيف، في مستوى النسج السردي، يورد كلمة "ربما" ـ التي تعودنا على استخدامها بمعنى الاحتمال والتقليل ـ إلى أصلها الدال على التكثير وتأكيد الوقوع؛ متناصاً في ذلك مع الآية الكريمة ﴿رَبَمَا يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُواْ لَوْ كَانُواْ مُسْلِمِين﴾[1].

وهذا أحد أمثلة متكاثرة وردت على طول الرواية:

"كانت نابي، خلال اللحظات القصيرة التي مرت، تحاول إيقاظ سعيد. كانت تفعل ذلك بطريقة قاسية لكن مليئة بالحنان. طبطبت على خده، وربما قالت، وهي تحاول إن ترفع رأسه لكي يتلقى البشارة معها: قوم، عيني، قوم، ترى الدنيا مقلوبة، وهذول رجالك جوا حتى يبشروك.
ما إن رأت نابي خاتون البلطة تلتمع في الهواء، حتى ماءت مثل قطة مخنوقة. كانت تصدر عنها أصوات عمياء متداخلة، وهي بين الخوف والرجاء والتهديد، وربما احتضنت بقوة رأس سعيد، وكأنها تريد أن تحميه"[2].

---

[1]ـ سورة الحجر. الآية2

[2]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص39-40

فنحن نعرف من السياق، أن نابي خاتون عندما طبطبت على خد ابنها، قد قالت له بالتأكيد: قوم عيني... كما أنها احتضنت رأسه لتحميه من القتل بالتأكيد، وأن الراوي يعرف ذلك ومتأكد منه. بل إنه لا يمكن أن يكون متشككاً، عندما يقول: ربما. وهذا الأسلوب المتناص مع التراث، يحيلنا ـ مع الآية السابقة ـ إلى أساليب القدماء وأجوائهم. ولنتأمل البيت الشعري التالي:

ألا ربما أهدتْ إليكِ العين نظرة قصاراكِ منها أنها عنك لا تُجدي[1]

ثالثاً/2ـ أ***: تقنية التعميمات التي تسبق السرد:

وربما جاءت هذه التعميمات على شكل حكمة، تسبق السرد وتختصر فحواه، أو تفسر أسباب الوقوع. وقد تعودنا على هذا الأسلوب في كتب التفسير، وكتب الشروح على المتون: حيث يأتي المفسر بالآية من القرآن، ثم يتلوها بالتفسير المطول.

أما كتب الشروح فقد اشتهرت وانتشرت في العصرين المملوكي والأيوبي، حيث يبتدئ المؤلف بنص قصير مختصر من أمهات الكتب (المتون)، ثم يتلوه بالشرح والتدليل في صفحات كثيرة[2].

وقد كثرت هذه التعميمات في أرض السواد، سواء في بدايات الفصول، أم في داخلها. ومما ورد منها في بدايات الفصول، الأمثلة الثلاثة الآتية:

---

[1]. القرطبي. عند تفسيره للآية2 من سورة الحجر

[2]. انظر على سبيل المثال: مدونة الفقه الشافعي الكبرى (المجموع: شرح المهذب) للإمام النووي المتوفى عام676 هـ وكتاب الفقه الحنبلي (المغني: شرح مختصر الخرقي) لابن قدامة المتوفى عام620 هـ.

1- "بغداد مدينة خادعة. هكذا قال ريتش لنفسه، وهو عائد من ديوان الباشا. فالعيون الصادّة، والوجوه الكتيمة التي يمر بها لا تقول شيئاً واضحاً، ومع ذلك تعبر عن الكثير"[1].

2- "والأماكن تدفع الضرائب أيضاً. فمن يقدر عليه أن يعيش في أماكن معينة يجب أن يتحمل نتائجها، وأن يشارك في دفع الضرائب المترتبة عليها، سواء في مواجهة الطقس أو تجاه الجوار. فالسليمانية خلال فصل الصيف يسود الهدوء جوها عند الفجر، لكن ما إن ترتفع الشمس فوق التلال، حتى تهب ريح تظل خفيفة إلى الظهر، أما بعد ذلك، وحتى الغروب، فتتحول هذه الريح لتصبح قوية..." [2].

3- "ومن يلبد عند المنعطف، بانتظار الفرصة المناسبة لابد أن تواتيه، وعليه أن يعرف كيف يلتقطها، ثم كيف يحولها إلى قوة لا يمكن أن تقاوم، وهذا ما فعله عزرا. إذ ما كادت تطلب اسطنبول ما يستحق لها، وأكدت على ضرورة تسديده، حتى التفت سعيد إلى الذين حوله..." [3].

فنحن نلاحظ، في المثال الأول، كيف فسر ريتش معنى كون بغداد مدينة خادعة؛ ونرى في المثال الثاني، كيف فسر الراوي معنى كون الأماكن تدفع الضرائب أحياناً؛ أما في المثال الأخير، فقد رأينا الراوي ـ من خلال وعي عزرا ـ يفسر مكر اليهودي الفطري، في الكمون والاختفاء في الأمكنة القريبة، إلى حين ظهور الفرصة المواتية.

ومن التعميمات التي وردت في ثنايا الفصول ـ رغم كونها تسبق السرد وتعلله ـ المثال التالي:

"ويظل الجنون مستمداً مسيطراً، فمع كل مرحلة جديدة تقطعها القافلة، ورغم المهرجان الذي تفرده الطبيعة في كل مكان، فيبدو كأنه عرس يزداد

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثالث. ص59

[2]- أرض السواد. الجزء الثالث. ص174

[3]- أرض السواد. الجزء الأول. ص79

ألقاً وحرارة يوماً بعد آخر، فإن المفاجأة الكبرى التي كان ريتش يخبئها لماري ستقع في الأماكن الأثرية..." [1].

فعبارة: "يظل الجنون مستبداً مسيطراً"، تعميم يأتي معناه التفصيلي الشارح مباشرة بعده، مع قول الراوي: "فمع كل مرحلة جديدة...".

ثالثاً/2ـ أ****: تقنية التناص مع الروايات التاريخية:

لقد كان واضحاً تأثر المؤلف بالروايات الإسلامية، التي تناولت الأنبياء والصحابة وبعض ما روي في كتب السير والتفاسير. فلنتأمل في هذا المقطع:

"وثامر الذي كان يغني لنفسه على شاطيء دجلة، علّ المياه الجارية تحمل صوته وحنينه إلى تلك التي أصبحت طيفاً بعيدا، ما لبث أن تردد ذلك الصوت في الأمكنة القريبة، وأخذ يتجمع حوله أولئك الذين يلذّ لهم الحزن، ويسكنهم الحنين... وأصبح ثامر المجول الصوتَ المشتهى، والنغم الذي يذيب الحجر ويحرك أحزان الروح... قال الذين كانوا يسمعونه على الشاطئ، وأولئك الذين كانوا على زوارقهم داخل النهر، إن صوته حين يصرخ كان يشق الماء، يجعل النهر يروج ويموج. أما إذا ارتجف ذلك الصوت، فإن المخلوقات كلها تحبس أنفاسها، تتوقف البلابل عن التغريد، وترفع الخيول آذانها، ولا يقوى الساهرون على النوم بعد ذلك ولفترة طويلة. ويؤكد ثلاثة من الصيادين أن الأسماك كانت تتقافز فوق الماء، تطير، حين كان ثامر المجول يغني في إحدى الليالي!."[2].

هذا النص من أرض السواد ـ عن المغني الذي تردد الأمكنة صدى صوته، ويذوب له الحجر، حتى إنّ الحيوانات والطيور والأسماك تتجاوب معه ـ يستدعي إلى وعينا النص القرآني ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ

[1]ـ أرض السواد. الجزء الثاني. ص71

[2]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص367-368

وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيد﴾"[1]؛ ويحملنا مع ثامر المجول إلى نبي الله الكريم داود عليه السلام وما ورد في شأنه من النصوص:

"عن عبد الله بن عامر قال: أُعطي داود من حُسن الصوت ما لم يُعط أحد قط: حتى أن كان الطير والوحش ينعكف حوله حتى يموت عطشاً وجوعاً، وحتى أن الأنهار لتقف. وعن وهب بن منبه قال: كان يقرأ الزبور بصوت لم تسمع الآذان بمثله: فيعكف الجن والإنس والطير والدواب على صوته حتى يهلك بعضها جوعاً. وعن مالك قال: كان داود عليه السلام إذا أخذ في قراءة الزبور تفتقت العذارى. وعن مالك بن دينار قال: يقوم داود عليه السلام يوم القيامة عند ساق العرش، فيقول الله: يا داود، مجّدني اليوم بذلك الصوت الحسن الرخيم، الذي كنت تمجدني به في الدنيا. فيقول: وكيف، وقد سُلبته!. فيقول: إني أرده عليك اليوم. قال: فيرفع داود بصوت يستفرغ نعيم أهل الجنان"[2].

قال ابن كثير: "كان الله تعالى قد وهبه من الصوت العظيم ما لم يعطه أحداً، بحيث أنه كان إذا ترنم بقراءة كتابه، يقف الطير في الهواء يُرجّع بترجيعه ويسبح بتسبيحه، وكذلك الجبال تجيبه وتسبح معه كلما سبح بكرة وعشيا. صلوات الله وسلامه عليه"[3].

والمثال التالي الذي نقتطفه من أرض السواد، هو أحد مقاطع كثيرة مشابهة ومتناصة مع الرواية التاريخية. وهو يتحدث عما يتداوله الناس من آراء، في نهاية الوالي السابق سعيد باشا. يقول المقطع:

---

[1]. سورة سبأ. الآية10

[2]. ابن كثير. البداية والنهاية. المجلد1. الجزء2. ص14

[3]. ابن كثير. البداية والنهاية. المجلد1. الجزء2. ص11

"الذين يؤكدون أن حصيلة الاشتباك مقتل سعيد، يشيرون إلى أن المهاجمين لم يكتفوا بقتله، بل وأخذوا رأسه أيضاً وحملوه معهم، وكادوا يغادرون القلعة كما دخلوا، لكن عند البوابة الخارجية سقط منهم الرأس، فأحدث دوياً هائلاً، مما أيقظ الحرس، فاضطر المهاجمون إلى ترك الرأس والهرب"[1].

فالرأس الذي يسقط إلى الأرض ويحدث دوياً هائلاً، لا بد أن يستدعي إلى الوعي قصة خبيب بن عديﷺ الذي أسره المشركون وقتلوه، ثم تركوه مصلوباً على الخشبة، وذهبوا. وأرسل رسول اللهﷺ رجلاً ليحضر جثته. تقول كتب السيرة:

"عن عمرو بن أمية رضي الله عنه، أن رسول اللهﷺ كان بعثه عيناً وحده. قال: جئت إلى خشبة خبيب، فرقيت فيها وأنا أتخوف العيون. فأطلقته. فوقع إلى الأرض. ثم اقتحمت فانتبذت قليلاً، ثم التفتُّ فلم أر شيئاً، فكأنما بلعته الأرض. فلم تُذكر لخبيب رمّة حتى الساعة"[2].

ثالثاً/2ـأ******: تقنية الاقتباس من الوثائق:

فقد لاحظنا، عند الحديث عن صوت المؤلف في النص، كيف اقتبس المؤلف الرواية التاريخية وصاغها بأسلوبه، في "حديث بعض ما جرى".

أما هنا، في مستوى النسج السردي، وبصوت الراوي، فإننا نرى كيف يقتبس المؤلف، من مذكرات القنصل، عن العراق وأهله، خلال فترة وجوده هناك. وقد قال المؤلف في هامش الصفحة 195 من الجزء الثالث، العبارة التالية: "الفقرات بين المزدوجين مأخوذة من مذكرات القنصل البريطاني آنذاك".

---

[1]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص57

[2]ـ ابن كثير. البداية والنهاية. المجلد2. الجزء4. ص67

وقد تكررت هذه الاقتباسات وتنوعت، على طول الأجزاء الثلاثة للرواية. والاقتباس التالي من مذكرات القنصل، يلقي ضوءاً على طريقة مندوبي الاستعمار في التفكير، عندما يكون الموضوع هو الشرقيين عموماً، وأهل هذه المنطقة منهم على وجه الخصوص:

"مثل هؤلاء الناس يمكن استرضاؤهم بسهولة، شريطة أن تشعرهم بأهميتهم، خاصة أمام أتباعهم، وبمجرد أن تأكل من خبزهم يشعرون بالفخر، ويتذكرون ذلك لوقت طويل"[1].

ولأن هذه المذكرات لرجل فاعل، يساهم في صياغة رؤية بلاده عن العرب والشرقيين، فإننا سوف نفهم كيف يتصرف معنا هؤلاء الآن، ومنذ القدم، ولماذا لا يعتمدون المنطق في التعامل معنا، ثم يكتفون من إساءاتهم لنا بمجرد الاعتذار، أو حتى الوعد بتغيير المعاملة، التي لن تتغير بالطبع: فما نحن في نظرهم إلا قطيع لا يحتكم إلى المنطق، كما نري من الاقتباس التالي من نفس المذكرات:

"عبقرية الشرقيين تتجلي في حالة واحدة: يحتربون ويريقون الدماء بسخاء، ثم يتصالحون، ولا تعرف لماذا تحاربوا وكيف تصالحوا، وهذا ما يجعل اعتماد المنطق في تفسير هذه الحالة يقود تماماً إلى الموقف الخاطئ"[2].

أما عندما يتناول القنصل الدين الإسلامي في مذكراته، فإنه يراه سبباً أصيلا للتخلف. ومع أن نفس الدين يجمع بين الأتراك والإيرانيين، إلا أن هذا القنصل يعتقد إن الإيرانيين أقدر على النهضة من الأتراك. لماذا؟.

ربما لأن الأتراك هم من سلبه في السابق عاصمة الإمبراطورية البيزنطية، وحولها إلى هذا الدين، (الذي يمنع أهله من اللحاق بأوروبا).

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص298

[2]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص181.182

فلنقرأ هذا الاقتباس:

"الأمة لا تتقدم بالقوة أو بالإكراه، كما لا تتقدم بجهود فرد، مهما كان. ومع ذلك فإن للإيرانيين كفاية أوسع من الأتراك. ولو كانت اسطنبول عاصمتهم، لتمكنوا منذ أمد بعيد من الوقوف، في صف الأمم الأوروبية. ذلك لأن الدين الإسلامي، هو الذي يحول دون الرقي، ويعيق التقدم ويشجع على الجمود"[1].

ثالثاً/2ـ ب: المونولوج الداخلي:

المونولوج الداخلي: نوع من الحديث الحميم الخاص، الذي يدور داخل نفس الشخصية: "بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، في اللحظة التي توجد فيها العمليات، في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام، على نحو مقصود"[2].

وعلى هذا، فالمونولوج الداخلي يهتم بأمور ثلاثة مترابطة، هي:

1. معالجة الوعي في أي مستوى من مستوياته.
2. اعتبار كل محتويات الوعي وعملياته، وليس واحداً منها فحسب.
3. تقديم محتوى الوعي في مرحلته غير المكتملة، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام المنظم عن قصد، وهو ما يعبر عنه أحياناً بمرحلة ما قبل الكلام.

وإذا كان المونولوج الداخلي يهتم أكثر ما يهتم بالوعي ومحتوياته ـ كما رأينا في التقسيم السابق ـ فإن هذا هو ما جعل كثيراً من الباحثين يعتبره مرادفاً للمصطلح المستمد من الدراسات النفسية "تيار الوعي". كما أن توسع عدد من الروائيين في

---

[1]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص195

[2]. روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ص44

استخدام تقنية المنولوج الداخلي، هو ما جعل رواياتهم توصف بأنها روايات تيار الوعي. ومن ثم فقد أدى هذا، إلى ميل عدد من الدارسين، إلى اعتبار هذا الشكل الروائي نوعاً قائماً بذاته؛ رافضين المساواة بين مصطلحي "المونولوج الداخلي" و"تيار الوعي". ثم ذهبوا يجادلون بأن الشكل الروائي، المسمى تيار الوعي، هو شكل يركز على هواجس النفس، قبل مرحلة الكلام المنظم، ولا يهتم بسوى ذلك من أحداث كبيرة، أو أبعاد بارزة، تشكل المجتمع، كالحرب، والثورة، ووصف الأمكنة[1].

لكن هناك كذلك من اعتبر هذا المصطلح مرادفاً للمونولوج الداخلي، فأخذ يستخدم أياً من المصطلحين مكان الآخر. وقد انتشر هذا الاستخدام كثيراً، حتى بات التفريق بين التعبيرين أمراً متعذراً[2].

ونحن نذهب إلى أنه لا بأس، في استخدام مصطلح (تيار الوعي) عندما يراد الإحالة إلى تقنية أسلوبية محددة، تُستخدم في الروايات النفسية والواقعية، إلى جانب تقنيات أخرى. ثم لا مانع كذلك من تصنيف الروايات، التي تتوسع في استخدام هذه التقنية، باعتبارها روايات تيار الوعي، على اعتبار ما يغلب عليها.

من هنا يبدو لنا أن المونولوج الداخلي ـ أو تيار الوعي ـ هو تقنية أسلوبية قديمة، كقدم الرواية ذاتها. وأن هذه التقنية قد سبق لها أن استُخدمت، للكشف عن الأحوال النفسية للشخصيات، وآليات تفكيرها، قبل مرحلة الكلام الواعي المنظم؛ بحيث صرنا "نرى دماغاً مفتوحاً، لنرى ونراقب كيف تعمل تلافيفه الداخلية"[3].

---

[1]ـ انظر: محمود غنايم. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. ص21

[2]ـ استخدم أ. أ. مندلاو. مصطلحي تيار الوعي والمونولوج الداخلي بصفتهما مترادفين. انظر: الزمن والرواية. ص134. ومحمود غنايم. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. ص12ـ20

[3]ـ أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص134

وبذا فقد أصبح تيار الوعي لدينا عبارة عن مصطلح يحيل إلى معنيين:

1. المعنى الأول يحيل إلى نوع خاص من الروايات، لا تكوّن الأحداث عمودها الفقري؛ بل أحداث النفس الداخلية، كما تجري قبل التنظيم والكلام. ومن أمثال هذه الروايات "عوليس" لجيمس جويس، و"الصخب والعنف" لوليم فوكنر، و"إلى الفنار" لڤرجينيا وولف.
2. والمعنى الثاني يحيل إلى تقنية أسلوبية، تتداخل مع أساليب أخرى، في الرواية الواحدة، ويشكل الحدث عمودها الفقري، كالروايات النفسية والواقعية.

"ومن مقومات الحيوية التي يتيح هذا الأسلوب تحقيقها، ذلك الإحساس بالحضور الذي يولده كون الكتابة بصيغة المضارع، مما يكسبها الفورية التي تعوضها عما تفقده، لدى معظم القراء، من استخدام أشكال للتعبير، وتداعيات، ورموز خاصة، تضيق عنها الأفهام بعامة، مما يعيق سهولة التماهي مع الشخصيات الرئيسية"[1].

وقد عرّف الدكتور عبد الملك مرتاض المونولوج الداخلي ـ بعد أن سماه لغة المناجاة ـ بأنه: "خطاب مضمن داخل خطاب آخر، يتسم حتماً بالسردية: الأول [أي المونولوج الداخلي] جواني؛ والثاني [أي الخطاب المتسم بالسردية] براني. ولكنهما يندمجان معاً اندماجاً تاماً، لإضافة بعد حدثي، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي"[2].

وهو، بهذا التعريف، لا يتطرق إلى مراعاة مرحلة ما قبل الكلام؛ بحيث يوهم تعريفه بكون الخطاب منظماً، وكأنه حوار خارجي بصوت غير مسموع؛ علماً بأنه

---

[1]ـ أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص135

[2]ـ عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص137

لم يتحدث عن تقنية أخرى للحوار الداخلي، تحت أي اسم آخر ـ كتيار الوعي ـ وإن كان اعتبر روايات جيمس جويس وفوكنر روايات تغلب عليها المناجاة: أي المونولوج الداخلي[1]. أما نحن فسوف نستخدم أياً من المصطلحين، كمرادف للآخر.

يقسم روبرت همفري المونولوج الداخلي إلى مباشر، وغير مباشر. وعياره في ذلك مدى إحساس القارئ بوجود الراوي:

1. فالمونولوج الداخلي المباشر: هو الذي يعطي القارئ إحساساً بعدم حضور الراوي؛ حيث تُترك الشخصية لانهمار أفكارها، وتداعيها الداخلي غير المنظم، دون ملاحظة حضور الراوي، الذي لا يتدخل، إلا في نقل الكلام على الورق.
2. أما المونولوج الداخلي غير المباشر: فهو الذي يعطي القارئ إحساساً بحضور الراوي المستمر؛ رغم تقديمه مادة غير مُتكلَّمٍ بها، بطريقة توحي بأنها آتية من وعي الشخصية.

وإذا كان هذان النوعان من المونولوج الداخلي، يختلطان ويتشابكان كثيراً عند التطبيق، في روايات تيار الوعي ـ كما لاحظ همفري نفسه[2]ـ فإن ذلك الاختلاط، وهذا التشابك، سوف يكونان أكثر اتضاحاً، في نوع روائي لا يندرج تحت اسم تيار الوعي؛ كما هو الحال في أرض السواد، التي نقتطع منها هذا المقطع، كمثال على المونولوج الداخلي المباشر، الذي يدور في وعي القوادة اليهودية روجينا، وهي في انتظار سيد عليوي:

"لأول مرة تشعر أنها محاصرة، مرتبكة، وعاجزة عن التصرف. هل تقابله كما تقابل الآخرين بالابتسامات، ثم كطريقة لكسر التهيب والخجل تروي،

---

[1]ـ انظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص136ـ139

[2]ـ انظر: روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ص47ـ49

بسرعة، نكتة بذيئة، لتسيطر على الجو؟ هل تقوى على أن تفعل ذلك، في مواجهة هذا الرجل، الذي لا تعرف لماذا جاء، أو ماذا يريد؟ الرجال الآخرون، الذين يبدون مترددين أول الأمر، ولا يخلو ترددهم من خوف، يقفزون، بعد كأس يشربونه بسرعة، للاندماج أكثر مما ينبغي في الجو، وهي تعرف كيف تبقى مسيطرة، من خلال طريقة التصرف، من الحركة، أو حين تأمر البنات بالرقص والغناء"[1].

وإذا كنا قد لاحظنا أن المقطع السابق، يستجيب لشروط المونولوج الداخلي المباشر، بعدم تدخل الراوي، في الحديث الدائر في وعي الشخصية، قبل الكلام؛ فإننا على العكس من ذلك، سوف نلاحظ في مقطع آخر تدخل الراوي، في توجيه هذه التداعيات، في وعي داود باشا، الشخصية الرئيسية في الرواية. وهذا التدخل هو الذي يحولها إلى منولوج داخلي غير مباشر، كما نراه هنا:

"ومع وجه أمه تعود التفاصيل: الريح كيف تعصف؛ الثلج كيف يهجم؛ وحين تصبح أغصان الأشجار كالأعلام الممزقة. كانت الأشجار، بعد أن تسقط أوراقها وتتعرى، تبدو كالجيش المتقهقر: ألوان كثيرة متداخلة، قامات متفاوتة الطول ولا تعرف أي انتظام، ثم ذلك البخار الذي يشع من الأرض أو يتولد من الكائنات، خاصة الأبقار، وكأن الطبيعة رئة كبيرة لا تتوقف عن الزفير، لتملأ الجو ببخار يتصاعد ويتلوى ثم يختلط بالدخان الذي يرتفع من المدافئ، ومن فرن البيت، في الجانب الغربي من البستان، مع الحرائق الصغيرة التي يشعلها الأب ليدفئ الحظيرة. تصبح للطبيعة رائحة خاصة، حريفة، بالتأكيد ليست زكية، لكنها قوية، نفاذة، كما تثير في الخيال صوراً وأشياء لا يعرف كيف تتكون"[2].

إننا نرصد هنا تدخلاً واضحاً للراوي، في عبارة: "ومع وجه أمه تعود التفاصيل: الريح كيف تعصف، الثلج كيف يهجم"؛ قبل أن يبدأ انثيال التداعيات الداخلية، حين يحاول الراوي تنظيم هذه المحتويات وتفسيرها، مفسراً لنا حقيقة أن كل هذه المشاهد تنثال، في وعي داود، مع عودة وجه الأم.

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص209

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص300

ولقد يبدو تدخل الراوي أكثر اتضاحاً، عندما يحاول أن يشرح لنا كيف يتصور داود عصف الريح، وهجوم الثلج في مدينته التي ولد فيها (تفليس). وكل هذا يحدث للراوي قبل أن يعود إلى محاولة الاختفاء.

ثالثاً/2ـ ج: الحوار:

الحوار حديث يدور "بين شخصية وشخصية، أو بين شخصية وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي"[1].

أو هو، بصورة أخرى:

"تعبير لغوي موزع إلى ردود متناوبة، كما هو مألوف في النصوص الدرامية. وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة، فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية، وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به، فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي، وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية"[2].

وإذا كان التعريف الأول يحدد الحوار، بمعزل عن الراوي، الذي يفترض أنه هو الذي ينقله؛ فإن التعريف الثاني لا يهمل الإشارة إليه ـ باسم الكاتب ـ على اعتبار أن هناك حواراً تمسه لغة الراوي بالتعديل، وحواراً يبقى كما هو، أو كما ينبغي أن يكون منطوقاً به من أفواه الشخصيات.

وعلى هذا، فالحوار هو التعبير اللغوي الموزع إلى ردود متناوبة بين الشخصيات، فيما يُفترض أنه صورته الشفوية المباشرة.

---

[1]. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص134

[2]. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص166

وتتجلى أهمية الحوار في الرواية في عدة نقاط، نحاول حصرها في الآتي:

1. فهو ـ من الناحية الأسلوبية ـ يتيح للكاتب ممارسة التعدد اللغوي، الناتج عن محاولة تمثيل اللهجات والرطانات المهنية والإقليمية المختلفة، مما يتيح للروائي استخدام أساليب كلامية متنوعة، تثري العمل الروائي، وتمده بالحياة[1].
2. وهو ـ من الناحية الفنية ـ يبتعد بالراوي عن مواجهة المتلقي مباشرة، حيث تصبح الشخصيات هي التي تتحدث؛ مبرزة وجهات نظرها، دون وصاية من الراوي العليم.
3. وهو ـ من الناحية التمثيلية ـ يخلق لدى المتلقي، وهم الحضور المباشر لما يحصل من أحداث، كما يجري في المسرح[2]. ولهذا يطلق بعض الباحثين على المقاطع الحوارية الخالصة تعبير: السرد المشهدي[3].
4. وهو ـ من الناحية الأكاديمية ـ يتيح للباحثين قياس سرعة الإيقاع في الرواية، بصفته النموذج المضبوط الذي يمكن القياس عليه؛ كونه يمثل التطابق الحاصل بين زمن الأحداث، كما تجري عادة في الحياة؛ وزمن قصها الذي تستغرقه في النص[4].

هذا وقد أصبح من العرف الروائي عدم التوسع في استخدام الحوار: "فالرواية لا يمكن أن تكتب كلها، أو الجزء الأكبر منها، بالحوار، دون أن تفقد الكثير من

---

[1]- انظر: حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص166

[2]- انظر: أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص132

[3]- انظر: حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص166

[4]- انظر: صلاح فضل. أساليب السرد في الرواية العربية. ص20

مرونتها. ومثل هذه الرواية تقترب من المسرحية، إلى حد تفقد معه خصائصها كرواية"[1].

ورغم امتداح الباحث المغربي حسن بحراوي، لوفرة المقاطع الحوارية، في بعض الروايات المغربية التي درسها، بعد أن رأى فيها تحقيقاً للحد الأقصى من التركيز؛ إلا أنه عاد إلى الاعتراض المنهجي، على القبول بتطويل هذه المشاهد، أو الإكثار منها، بعد أن رأى ـ بطريقة مختلفة ـ أنه ليس هناك أكثر إرباكاً للرواية، من استخدام تقنية المشهد، بكثرة مخلة. لأن من شأن ذلك تحويل الحوار إلى ورم نصي، يستوجب استئصاله[2].

أما الدكتور عبد الملك مرتاض، فيبدو لنا أكثر دقة وتحديداً في موقفه بهذا الشأن. إذ يميل إلى أن يظل الحوار في الرواية "مقتضباً ومكثفاً، حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعاً، عبر هذه الشخصيات المتحاورة، على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها"[3].

ويرجع الدكتور عبد الفتاح عثمان هذا الاختلاف، في مدى استخدام الحوار بين الرواية والمسرحية، إلى كون لغة المسرحية لغة فعل، ترتكز أساساً على الفعل الدرامي، بينما تمتلك الرواية مجالاً أوسع في استخدام اللغة: إذ هي، إلى جانب كونها تمتلك القدرة على الفعل، تتيح مجالاً واسعاً لوصف الطبيعة، ورسم أشكال الأبطال، وملامحهم، وحركاتهم، ووصف البيئة التي تدور فيها الأحداث[4].

---

[1]. أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص133

[2]. انظر: حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص170، 174

[3]. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص134

[4]. انظر: عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية. ص207

أمـا القضـية التـي تثيرهـا بإلحـاح روايـة أرض السـواد، فهـي قضـية اسـتخدام اللهجات الدارجة في الحوار، أو اللغة العامية. إذ نرى عبد الرحمن منيف، لأول مرة، يصوغ الحوار باللهجة العامية العراقية. ورغم اختلاف النقاد والكتاب، مبكراً، في جدوى هذا الاستخدام وأهميته، إلا أننا رأينا عدداً من الروائيين الكبار، يستخدم اللهجة العامية، في المقاطع الحوارية، فيما وقف روائيون آخرون موقفاً مضاداً. ومن الفريق الأول نذكر، على سبيل المثال: توفيق الحكيم، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ويوسف القعيد، وصنع الله إبراهيم. ومن الفريق الثاني نذكر: نجيب محفوظ، وجمال الغيظاني، وفتحي غانم...

ويلاحظ من الأسماء التي استشهدنا بها، أن عدداً كبيراً منها لمعاصرين، ما زالوا يكتبون الرواية إلى الآن، مما يدل على أن النقاش، على الساحة الأدبية، لم يتم حسمه في هذه المسألة، إلى الآن.

ويبدو أن هذه الرغبة في تصوير الحياة، كما تدور في الواقع، هي الكامنة وراء استخدام اللهجة العامية في الحوار، كونه ـ كما أسلفنا ـ يوهم بحضور المتلقي للحدث، وقت وقوعه، كما يحدث في المسرح. ولعل من المناسب، في هذا المجال، العودة إلى استذكار مقولة المسرحي الشهير هنريك إبسن، عندما رغب في جعل شخصياته تنطق بلغة الحياة، لا بلغة الآلهة. وبالتأكيد فإن الحوار باللغة الدارجة لا يمكن له أن يكون لغة آلهة، على ما تعودنا عليها في النصوص الإغريقية[1].

وقد استخدم عبد الرحمن منيف، طوال رواياته السابقة، لغة وسطى في الحوار، تقارب العامية، ولكنها تستجيب لشروط الفصحى؛ بحيث لم يكن من الممكن اعتباره كاتباً للحوار بالعامية. أما في أرض السواد، فقد وجد عبد الرحمن منيف أن لديه شخصيات من القاع، تتكلم بلغة القاع، وتساهم لغتها في تشكيل شخصيتها

[1]. انظر: رايموند ويليامز. طرائق الحداثة. ص97

المقموعة. ومع بساطة هذه اللغة، إلا أن عبد الرحمن منيف وجد فيها كثافة من نوع خاص، ودلالات لا تؤديها اللغة الوسطى. فمن ثم جاء اختياره للعراقية الدارجة، في رواية تتحدث عن العراق في زمن مضى، وفي لحظة تاريخية خاصة.

لقد أراد عبد الرحمن منيف بهذا أمرين:

1. التنصت إلى أصوات الذين لم تُسمع أصواتهم، في السابق، لكي يُسمعوها اليوم، فيبدون وجهة نظرهم مباشرة، بعيداً عن الطريقة التي ظل خصومهم يعرضونها بها. وقد حرص منيف على شرح وجهة نظره هذه حين قال: "في أرض السواد كانت المشكلة أكثر تعقيداً؛ إذ بالإضافة إلى صعوبة اللهجة العراقية ذاتها، لمن لم يألفها، فإن أكثر الأبطال في الرواية ناس من القاع. ولهؤلاء لهجة وطريقة في التعبير تشكلان الشخصية ذاتها، بحيث تبدو الشخصية أقرب إلى الكاريكاتير، إذا تخلت عنها: إذا تكلمت بطريقة مختلفة. الأمر الذي طرح تحدياً إضافياً، انتهى إلى هذا الخيار الذي تم اعتماده"[1].
2. أما الأمر الثاني، الذي أراده عبد الرحمن منيف، من استخدام الدارجة العراقية في الحوار، فهو: الإشادة بالإرث التاريخي الذي يفوح من لهجة العراق الحزين، في هذا الظرف التاريخي الحزين. وكان، قبل أن يصدر روايته أرض السواد، قد قال: "وأعتقد أنه من الممكن أن تكون اللهجة العراقية من أكثر اللهجات كثافة، لأن فيها ظلالاً وخصوبة قلما نجدها في لهجات أخرى، ربما لانقطاع العراق، أو لأسباب محلية خاصة، أو لنوع من الإرث التاريخي. المهم أن هذه اللهجة، خاصة في الحوار، لها مضامين وكثافات تتميز بها وتعطيها إضافات ملحوظة"[2].

---

[1]. عبد الرحمن منيف. التاريخ ذاكرة إضافية للإنسان. الكرمل. العدد63. ص100

[2]. عبد الرحمن منيف. الكاتب والمنفى. ص142-143

وعند مقارنتنا لهجة شخصيات قاع المجتمع، في أرض السواد، بلهجة علية القوم، نلاحظ تركيز المؤلف على إنطاق شخصيات النوع الأول، بلهجة عراقية مغرقة في عاميتها؛ بينما ظلت لهجات شخصيات النوع الثاني، تراوح بين الفصحى في أكثر الأحيان، والعامية في أحيان قليلة.

فالوالي داود باشا، عندما يتحدث مع نائبه في شؤون الحكم، يحرص على الفصحى، كما هو الأمر في هذا المقطع:

"قال الباشا لكيخياه يحيى بك، وكان الحديث يدور حول تعيين كبار الموظفين:
ـ حتى الذين كانوا مع سعيد، فإنهم قبل أن يكونوا معه كانوا مع السلطان.
ولما أبدى يحيى بك استغرابه بعد أن ذكر أحد الأسماء، تابع الباشا:
ـ يجب أن يبقى مأمور الدولة مأمور دولة، أن يطيع رؤساءه، وأن ينفذ ما يأمرونه به دون اعتراض..."[1].

كما يحرص على استخدام نفس اللغة الفصحى، مع رجال الدين، مستخدماً التعبيرات الدينية، كما هو المتوقع. وهذا المقطع الحواري يجري بين داود باشا، والمفتي الشيخ خالد التميمي:

"ـ ماذا تقول، يا مولانا، فيمن خرج على الملة، ودعا إلى الفتنة؟
ـ كافر ودمه مباح!
ـ وماذا تشور على الوالي أن يفعل؟
ـ أن يدعو المسلمين إلى قتاله لأن ذلك هو الجهاد في سبيل الله"[2].

ولكن لغة نفس الشخص سوف تختلف، عندما يريد أن يحدث شخصاً قريباً منه. فالوالي داوود باشا، يستعمل اللهجة الدارجة، في الحوار التالي، الذي يجريه مع رئيس الانكشارية سيد عليوي، يغريه فيه بالبطش بخصوم الدولة:

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص111

[2]. أرض السواد. الجزء الأول. ص315

"لازم نخلي البدو يخافون خوفة حية.. بس تنذكر الحكومة.
ولما هز الآغا رأسه موافقاً، تابع داود:
وهذا ما يصير إلا بعد ما يجيهم أول صواب، والثاني، حتى يقولوا: إن الله حق، وإن الحكومة تقدر على كل شيء"[1].

أما عندما يجري الحوار، بلغة غير عربية ـ كما هو المتصور في حوار واقعي، يجري بين القنصل البريطاني وأحد العاملين لديه ـ فإن من الطبيعي أن لا يتم تمثيله في أرض السواد إلا بالفصحى، كونه مجرد محاكاة تخييلية، لحوار جرى في الحقيقة، بلغة أجنبية. فلا جرم تعودنا في الحياة الثقافية العربية، على تعريب الخطابات غير العربية، بلغة فصحى. وهذا مقطع من حوار مستر ريتش مع ميناس:

"ـ وربما يخافون من أنفسهم يا مستر ريتش!
ـ يخافون من أنفسهم؟ سأل ريتش، إنهم غريبو الأطوار!"[2].

أما الحوار الجاري بين أهل القاع، في الشوارع والمقاهي والأماكن العامة، فيختار له المؤلف اللهجة العراقية الدارجة، لأنها أكثر التصاقاً بالمهمشين والفقراء والعاطلين عن العمل. والمقطع التالي هو جزء من حوار يدور في قهوة الشط بين عدة أشخاص:

"قال الحاج شبلي، وهو يهز رأسه بسخرية:
ـ الرحمة على كل أمواتنا، لكن يبين أن هذا الباشا شايف حاله أكثر من اللزوم، وكأنه يريد يحرق الأخضر واليابس.
ـ إذا ما شفع لقرايبه، لسعيد وأمثاله، تريده يشفع للغربتلية، للي رفعوا السلاح بوجهه؟"[3].

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص311

[2]. أرض السواد. الجزء الأول. ص261

[3]. أرض السواد. الجزء الأول. ص133

وهكذا يبدو الحوار موافقاً لطبيعة الشخصيات، حيث يتم توظيف العبارات الكلامية، في إضاءة الجوانب المختلفة للشخصيات، على اختلاف مستوياتها. مما يسهم في إعطاء الحكاية حيوية، تجعلها قادرة على تمثيل الحياة. وقد سبق لنا تناول هذا الموضوع، عند كلامنا على تعدد الأصوات.

ثالثاً/2ـ د: الكلام بصيغة التمثيل:

إذا كان الحوار، بالشكل الذي بيناه، هو الكلام المباشر الذي يدور على ألسنة الشخصيات وبلغتها؛ فإن الكلام بصيغة التمثيل هو ذلك النوع من الكلام الذي يديره الراوي على لسانه هو، وبلغته الخاصة ـ لا بلغة الشخصية ـ ليمثل به أقوال الشخصية. فالراوي، في هذا النوع من الكلام، هو الذي يسوق الحوار غير المباشر، ضمن لغة النسج السردي، مثلما يفعل في الوصف.

وقد وجد الروائيون في هذا الشكل الوسط ـ من الكلام الواقع بين الحوار الخالص والسرد الخالص ـ بعض مرونة تتيح التوفيق بين تدخل الراوي، الذي لا بد منه، وتدخل الشخصية التي تحاول أن تطل بسماتها المميزة: بحيث يستمع المتلقي إلى صوتي الراوي والشخصية معاً؛ لأن "هذا التوفيق بين الحوار المباشر والمحكي، يساعد على تحديد هوية الأشخاص والمؤلف والقارئ، بصورة أدق، وجمعهم كلهم في وحدة لا يكون تمايزهم فيها شديد الوضوح"[1].

وقد لاحظ حسن بحراوي، أن هذا النوع من الحوار غير المباشر، يتميز بميزة إضافية، تتمثل في امتلاكه لتقنية التلخيص: حيث يمكن، من خلال هذا النوع من المحاكاة، تلخيص ما تقوله الشخصيات. وبذلك يقوم الراوي بتسريع زمن القص. ثم لاحظ بحراوي أن هذه التقنية هي الأقل استعمالاً، في النصوص الروائية، نظراً

---

[1]. أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص134

لتهيب الكتّاب من تلخيص كلام الشخصيات، ولما يطرحه ذلك عليهم من مشكلات تتصل بالصياغة، وتنوع الضمائر والأساليب في النص الواحد[1].

إذن فالعلاقة التي يقيمها الحوار غير المباشر، بين زمن الحكاية وزمن القول، هي علاقة كسر وتجاوز: فزمن القول يختصر زمن الحكاية، ويقفز عنه، فيزداد إيقاع الرواية سرعة. بخلاف علاقة التماثل والتطابق، التي يقيمها الحوار المباشر بين الزمنين، كما أسلفنا. وسوف يتم تناول هذه الجزئية، بشيء من التفصيل، عند كلامنا على الإيقاع.

وفي أرض السواد نماذج متعددة، لهذا الأسلوب التمثيلي. بل يمكن القول إن هذا الأسلوب هو الغالب على الرواية. فلنتأمل المقطع التالي:

> "في الكرخ، في قهوة أبو الخيل، حيث يتجمع عدد من رجال سليمان الغنام، فإن كل واحد من هؤلاء الرجال، حين يُسأل عما حصل في القلعة، تكون إجابته مطابقة أو مقاربة لإجابة الآخرين! يقول هؤلاء الرجال أنهم تركوا القلعة في وقت مبكر، تركوها قبل أن يدخل داود باشا بغداد بأيام، لأنهم لم يعودوا يعرفون من هو الوالي، ومن له حق إصدار الأوامر. ليس ذلك فقط، كانت الأوامر تتغير بين لحظة وأخرى، إذ ما تكاد تُبلّغ حتى تُنقض، ولم يعودوا يعرفون لحساب من يحاربون أو من أجل أي شيء"[2].

فرجال سليمان الغنام تكلموا كلهم، واحداً وراء الآخر، ورصد الراوي أقوالهم، ولاحظ تطابق إجابة كل واحد منهم مع الآخر؛ فصاغ قولهم في رد واحد.

وهكذا اجتمعت الشخصيات والراوي والقارئ: فالشخصيات تكلمت، دون حوار مباشر؛ والراوي تدخل في صياغة الكلام بأسلوب تمثيلي، عندما اختصر العبارات

---

[1]. انظر: حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص154-155

[2]. أرض السواد. الجزء الأول. ص56

المطولة، في معانٍ صاغ كلماتها بأسلوبه، ليتلقاها القارئ وقد أُعيد تشكيلها من جديد.

ولربما كان المثال السابق موضحاً لمدى التواطؤ، الذي جمع بين الكاتب والمتلقي، على قبول الأعراف الروائية، بهدف للتواصل بين الطرفين[1].

[1]. انظر: أ.أ.مندلاو. الزمن والرواية. ص43 –44

الفصل الرابع
المستوى الزماني

1: تمهيد: الرواية فن زماني:

يقسم لسنغ الفنون إلى قسمين:

1. الفنون المكانية: وهي الفنون القائمة علي الحضور المشترك في المكان، كالنحت والرسم والعمارة.
2. والفنون الزمانية: هي الفنون القائمة علي التعاقب في الزمن، كالموسيقي والأدب.

وهذا التقسيم يلاحظ الواسطة المستخدمة في كل من هاتين الفئتين: حيث الواسطة في الفئة الأولي (الحجارة أو الألوان) ساكنة. بينما تميزت في الفئة الثانية (الكلمة أو النغمة) بكونها متحركة[1].

ولكن هذه الحديّة الجازمة تهتز، عند النظر إلى الفنون من زاوية المحتوي: حيث بإمكان المحتوي في الراوية، أن يوحي أحيانا بسكون يشبه سكون الفنون التشكيلية، رغم أن واسطته (اللغة) متحركة. كما أن بإمكان المحتوى في الفنون التشكيلية، أن يوحي أحياناً، بحركة تشبه حركة السرد الروائي، رغم أن واسطته

[1]. انظر: أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص29

(الحجارة أو الألوان) ساكنة: "فالكلمة في سياق التعبير تمثل الحركة الزمانية، وهي لكونها تجسيداً لشيء مادي تمثل توقفاً مكانياً"[1]. يقول أ.أ. مندلاو:

"وفي فنون المحاكاة يجب التمييز، مرة أخرى، بين المحتوى والواسطة: فموضوع قطعة منحوتة قد يوحي بالحركة الدينامية، وإن كانت الواسطة ساكنة. كما أن موضوع قصيدة ما قد يوحي بأجسام ساكنة، من خلال واسطة متحركة. وهكذا الحال في الرواية: فإن ما يتم التعبير عنه إما أن يكون ساكناً وموضوعًا لوصف، وإما أن يكون متحركًا وموضوعاً لسرد. وتكون واسطة التعبير في الحالين - وهي اللغة - عملية كلامية"[2].

ورغم اهتزاز هذه الحديّة في نظرية لسنغ، عند التطبيق على الرواية، نتيجة وجود الوصف المواكب لتوقف الزمن افتراضيًا، إلا أن أكثر الباحثين ما فتئوا يميلون إلى اعتبار الرواية فناً زمنياً بالدرجة الأولى؛ لأن العوامل والأعراف الزمنية تؤثر عليها، أكثر من أي شيء آخر: فالفعل السردي هو في الأصل حركة في الزمن. وما الوصف، الذي يتخلل المقاطع السردية، إلا استراحات بين الأحداث، تقطع السيرورة الزمنية لحظات، إلى حين عودتها[3]. وعلى كلٍ "فإن الوصف وحده لا يصنع قصاً"[4].

---

[1]- نبيلة إبراهيم. نقد الرواية. ص10

[2]- أ.أ. مندلاو. الزمن والرواية. ص29

[3]- انظر: أ.أ. مندلاو. ص29 وحميد لحمداني. ص76 وسيزا أحمد قاسم. ص26

[4]- نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. ص83

2: الزمن الخارجي والزمن الداخلي:

هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص، بعضها خارجي، بمعنى أنه يقع خارج النص. فمن أمثلة الزمن الخارجي:

1. زمن الكتابة المتعلق بتاريخ كتابة النص.
2. المدة الزمنية التي استغرقها المؤلف في كتابة الرواية.
3. زمن القراءة المتعلق بعدد الساعات التي يستغرقها المتلقي في قراءة الرواية.
4. تاريخ قراءة الرواية.
5. الظروف المحيطة بالقارئ عند قراءته للنص.

وبعض هذه الأزمنة داخلي، أي يقع داخل النص؛ من أمثلته:

1. الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث.
2. المدة الزمنية التي استغرقتها.
3. كيفية ترتيب هذه الأحداث في سياق السرد.
4. علاقة الراوي بكل ذلك.

وهذا الزمن الواقع داخل النص، ويسميه الباحثون بالزمن التخييلي، هو ما يهمنا في سياق هذا البحث المنصب علي النص، وما ينتجه من عالم تخييلي، يحكمه زمنٌ أنتجه هذا النص[1].

[1]. انظر: أ.أ.مندلاو. الزمن والرواية. ص75-86. وسيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص26

3: الزمن التخييلي:

يمكن القول بأن الزمن الروائي، في تعدد مظاهره واختلاف وظائفه، قد استغرق من الباحثين جهوداً طائلة، في سبيل التعرف على ماهيته، على حساب مهمتهم الأصيلة، المتمثلة في بحث مواقعه وآليات عمله. وعلى أي حال، فقد اعتبر جيرار جينيت الزمن السردي، نوعاً من الزمن المزيف، معيراً جل اهتمامه إلى دراسة الزمن الروائي في مظهريه الأساسيين: زمن الشيء المحكي، وزمن السرد. يقول:

"الحكاية مقطوعة زمنية مرتين: فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول، وزمن الدال). وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها ـ التي من المبتذل بيانها في الحكايات ـ ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية...) بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر"[1].

إذن فالزمن التخييلي زمنان: الزمن المحكي، وزمن السرد.

3/أ: الزمن المحكي (زمن المدلول):

وهو الزمن الافتراضي الذي حدثت فيه الحكاية، في الأصل، قبل أن توضع في رواية، حتى في حالة كونها مختلَقة غير حقيقية. وهذا الزمن واقع في الماضي لا محالة، لأن الكاتب بمجرد أن يبدأ في الكتابة عن حكاية ما، فإنما هو يكتب عن شيء حدث وانتهى، قبل أن يشرع في فعل الكتابة؛ فهو يعرف المبدأ والمنتهى

[1]. جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص45

وما بينهما. كما أن هذا الزمن المحكي مرتب ترتيباً منطقياً، بطريقة متسلسلة منتظمة، كما هو الحال في الزمن الحقيقي[1].

والزمن المحكي في أرض السواد هو زمن حدث فعلا، وله تاريخ مبتدأ، وتاريخ منتهى. وليس المؤلف وحده هو من يعرفه، بل يعرفه كل من قرأ ما كُتب عن تلك الحقبة في كتب التاريخ.

3/ب: زمن السرد (زمن الدال):

وهو الزمن الذي يهمنا في هذا المبحث، لأنه الزمن الذي يبدعه الكاتب على لسان راويه: فهو زمن غير حقيقي، يتعارف عليه كل من القارئ والكاتب، ويقبلان به كزمن متخيل صادر عن وجهة نظر الراوي. فهو طريقة تعامل الراوي مع الزمن، خلال عملية السرد: أي أنه يمثل الحاضر الروائي[2].

وهذا الزمن ليس له بالضرورة أن يأتي متسلسلاً مرتباً، كما هو الحال في الزمن الحقيقي. بل إن للراوي أن يخلط بين الماضي والحاضر والمستقبل، منتجاً مفارقات سردية، لم يكن لها أن توجد في الواقع الحقيقي: فهو يبتدئ السرد، في بعض الأحيان، بشكل يواكب الزمن المحكي؛ لكنه قد يقطع هذه المواكبة، ليعود إلى وقائع حدثت قبل ذلك، فيستذكرها بعد حدوثها. وقد يستبق الراوي زمن السرد، قافزاً إلى ذكر أحداث سوف تقع بعد ذلك، بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع سوف تحدث في المستقبل[3].

---

[1]- انظر: سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص28

[2]- انظر: سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية. ص28

[3]- انظر: حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص74

إذن فالزمن المحكي هو: زمن الحدث وقت وقوع الفعل. أما زمن السرد فهو: زمن الراوي في النص السردي المقروء.

ورغم أننا كنا قد قلنا بأن زمن السرد هو الذي يهمنا، إلا أن دراسة هذا الزمن السردي في الرواية، كما هي بين أيدينا، لن تتم بصورة صحيحة، إلا إذا قرناها بدراسة الزمن المحكي الحقيقي، لبيان الفروق بين الزمنيين في الواقع التطبيقي.

4: الزمن المحكي في أرض السواد:

يبدأ الزمن المحكي، في أرض السواد، في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، مع وفاة والي بغداد العثماني، سليمان الكبير؛ وتحديداً في العام 1802 أو الذي يليه: ذلك العام الذي اضطربت أمور العراق بعده فوراً، بسبب اختلاف الورثة وصراعهم؛ لأن الرواية تقرن هذا الاضطراب بإرهاصات الغزو الوهابي للعراق، على إثر اغتيال أحد العراقيين للأمير السعودي عبد العزيز بن محمد آل سعود، الذي تذكر كتب التراجم أنه وقع في العام 1218هـ/ 1803م[1].

ويستمر هذا الاضطراب والصراع، بين الورثة، من الأصهار والأبناء الطامعين، مدة تقارب الأربعة عشر عاماً، إلى أن يعود داود إلى بغداد فاتحاً، في يوم الجمعة الموافق العشرين من شباط، لعام سكتت عنه الرواية، وحددته كتب التراجم بأنه العام 1817م[2].

يستمر الزمن المحكي في الامتداد، على طول الرواية، مواكباً طموحات الوالي داود، وصراعاته مع القنصل البريطاني وحلفائه من الخصوم المحليين والإقليميين. إلى أن تنتهي الرواية بانتصار داود، ورحيل القنصل، بعد فشل جهوده في تطويع

---

[1]. انظر: الأعلام للزركلي. مادة: عبد العزيز. والمنجد في الأعلام. مادة: عبد العزيز

[2]. انظر: الأعلام للزركلي. مادة: داود. والمنجد في الأعلام. نفس المادة

الوالي. وتتوقف الرواية عند هذا الحدث، تاركة النهاية مفتوحة ومغلقة في آن: مفتوحة بعدم تسجيلها لما حدث في الحقيقة، بعد الانتصار التكتيكي المعلن روائياً؛ ومغلقة في الواقع التاريخي، لأن ما جاء بعد هذه اللحظة المشرقة، قد وأد هذا النصر، وراكم عليه التراب. فنحن نعلم أن الوالي داود سوف يتم عزله بعد سنوات، ويرحل إلى المدينة المنورة، متدثراً بلقب شيخ الوزراء، الذي سوف يضفيه عليه السلطان عبد المجيد، في عزاء لا عزاء فيه، لبطل تراجيدي أراد أن يبني عراقاً موحداً مجيداً، فجوزي بالإقصاء والاغتراب المتجدد والوحدة القاتلة.

وزيادة في إغلاق هذه النهاية، التي أرادها الروائي مفتوحة، نود إثبات ما ذكره الزركلي في القصة، من بدايتها إلى نهايتها، لعل في ذلك إضاءة من نوع ما:

"داود باشا: (1188ـ1267هـ = 1774ـ1851م): والي بغداد. كرجيّ الأصل، مستعرب. جلبه بعض النخاسين إلى بغداد وعمره 11 سنة، فاشتراه أحد الولاة (سليمان باشا) وعلّمه، فقرأ الأدب العربي والفقه والتفسير، ونثر ونظم باللغات العربية والتركية والفارسية. وأجازه علماء العراق. وتقدم في الخدم السلطانية إلى أن جعله سعيد باشا (ابن سليمان باشا) قائداً لجيش العراق (كتخذا) سنة 1229هـ. وكانت الفوضى عامة فقمعها. وقوي شأنه، وخافه سعيد باشا فعمل على التخلص منه ولو بالقتل. وشعر داود، فترك بغداد وقصد كركوك (1231هـ) وكتب إلى الآستانة، فجاءه "الفرمان" بولاية بغداد وعزل سعيد. فعاد إليها (1232هـ) ونظم أمورها بعد أن قتل سعيداً وآخرين. وطمح إلى الاستقلال عن الدولة العثمانية، فجلب الصناع من أوروبة، وأمر بعمل المدافع والبندقيات في العراق، وبلغ جيشه أكثر من مائة ألف. واستولى على الأحساء، أيام كان إبراهيم باشا ابن محمد علي، يتوغل في نجد. وطمع بالاستيلاء على بلاد فارس. ولم يتهيأ له ما تهيأ لمحمد علي بمصر من الاستقلال، فإنه لمّا استفحل أمره وجه إليه السلطان محمود جيشاً في نحو 20 ألفاً. وانتشر الطاعون في داخل بغداد، فكان يموت كل يوم ألوف.

وقيل: مات به من أولاد داود لصلبه عشرة أولاد يركبون الخيل. فانكسرت نفسه، وصالح قائد الجيش على أن يسلمه بغداد ويرحل إلى الآستانة. ورحل سنة 1247 هـ فأكرمه السلطان محمود ثم ابنه السلطان عبد المجيد، ولقُب بشيخ الوزراء. وأرسله عبد المجيد شيخاً للحرم النبوي سنة 1260 هـ فظل في المدينة، مشتغلاً بالعلوم والتدريس، إلى أن توفي، ودفن في البقيع"[1].

أما في المنجد في الأعلام، فقد وردت ترجمة داود باشا على هذا النحو: "داود باشا: (نحو 1774م ـ1851م) والي بغداد العثماني (1817م ـ 1831م) اشتهر بالعمران والإدارة. عُزل لنزعته الاستقلالية"[2].

5: زمن السرد في أرض السواد: المفارقات السردية:

المفارقات السردية: "إما أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية، أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة"[3].

وزمن السرد، في أرض السواد، رغم أنه، في أغلب الأحيان، يمضي بصورة متتابعة منتظمة، مواكباً الزمن المحكي، إلا أنه سرعان ما يشتمل، في عدد من المقاطع الأخرى، على مفارقات سردية متعددة، تنتج عن تلاعب الراوي بالنظام الزمني: فهو يبدأ السرد في أغلب الأحيان، بشكل يواكب الزمن المحكي، ثم يقطعه فجأة، ليعود إلى وقائع حدثت قبل ذلك؛ ثم يقفز في أحيان أخرى، مستبقاً الأحداث التي يرويها، ليذكر أحداثاً سوف تقع بعد ذلك. وفي كلتا الحالتين نرى الراوي يعود، بعد فترة طويلة أو قصيرة، إلى متابعة الزمن السردي، في تسلسل يواكب

---

[1]. الأعلام. للزركلي. مادة: داود

[2]. المنجد في اللغة والأعلام: مادة: داود

[3]. حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص74

حركة الزمن المحكي. يفعل الراوي ذلك مباشرة في أغلب الأحيان، ويفعل ذلك من خلال شخصياته في أحيان أخرى.

5/أ: المفارقات الاسترجاعية:

لقد شكلت المفارقات الاسترجاعية، في أرض السواد، ظاهرة ملموسة وواسعة الانتشار، على طول الأجزاء الثلاثة. فمنها ما حدث في وعي الراوي، كما نري في المقطع التالي:

"أحاط بداود باشا، بعد أن اجتاز البوابة بمفرده، وعلي مسافات متفاوتة، لكن دون قدرة علي ضبط خطوات الخيول: قادة الجند والمفتي والنقيب، ثم عدد كبير من الوجهاء وآغوات الكرد وشيوخ العرب، ثم عدد من العلماء والتجار، وأكبر من هذه الأعداد الحرس والجنود...
كانت الموسيقي وهي تتردد وتختلط تفقد انسجامها ووحدتها، وكانت أصوات الطبول تطغى علي كل ما عداها، وتلتحم بأصوات الذين يهتفون ويهللون... الناس يرفعون أكفهم أو يهزون قبضات الأيدي ويرددن بأصوات متداخلة أقرب إلى التنغيم: مرحبا يا حامي البلاد، مرحبا يا منقذ العباد..
إن التعب الذي مازجه الخوف طوال الشهور الماضية جعل الكثيرين لا يصدقون أن الكابوس انتهى.... تمني الكثيرون وصول داود باشا قبل هذا اليوم، لأن حالة الفوضى التي سيطرت، جعلت الحياة أشد كرباً. وخوفاً وصعوبة.... وأن رجال حمود بن ثامر إذا وصلوا قبل دخول داود باشا إلى بغداد، فسوف يجعلون الحياة في المدينة اشد عنتاً وإرهاقاً، وقد ينهبون كل شي.. أما المظاهرات والمسيرات التي لم تتوقف خلال الأيام الأخيرة، إلا حين يخيم الظلام ويتعب الناس"[1].

فالراوي العليم المرافق لداود، والمطل علي المشهد، يستغل دخوله بغداد منتصراً، ليتجاوز الزمن الحاضر، تاركا مرافقه وسط الجماهير، ليروي لنا أحداثاً

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص74

مرت قبل ذلك، خلال حصار بغداد، وكيف عمت الاضطرابات والمظاهرات بغداد آنذاك مطالبة بسرعة قدوم داود.

ومن هذه المفارقات الاسترجاعية ما حدث في وعي الشخصيات. وهذا المقطع مثال علي ذلك:

"في اليوم الأول استراح سيد علوي، وخلال هذه الاستراحة استعاد الماضي كله. تذوق من جديد طعم الإهانات التي تلقاها من سعيد: الاعتقال ثم إصدار حكم الإعدام، والتهديد بالتنفيذ كل يوم. ثم تدخل الباليوز لتخفيف حكم الإعدام، وكيف رفض سعيد أول مرة، ورفض في المرة الثانية، وأخيراً حين وافق مضطراً، قال إنه يفعل ذلك إكراما للقنصل، لأن الآغا يستحق الإعدام أكثر من مرة! أما حين أرسل إلى البصرة ليقضي باقي سجنه هناك، فقد ترافق ذلك مع الإهانات.
استعاد الآغا هذا الشريط من الذكريات فامتلأت نفسه بالمرارة والحقد، وقرر ألا ينتظر، وأن ينتقم بنفسه.
قبل أن ينتهي ذلك اليوم وضع خطة جرئيه، أقرب إلى التهور، وقرر تنفيذها. وما كاد الليل ينتصف حتى وصل إلى القلعة"[1].

ففي قوله: "في اليوم الأول استراح سيد علوي، وخلال هذه الاستراحة استعاد الماضي كله"، نري الراوي العليم الموضوعي ذا الرؤية الخلفية، يقص علينا من مكان محيط بالمشهد، دون أن يتخذ وجهة نظر محددة، ويتحدث عن سيد علوي في زمنٍ يفترض أنه الحاضر. لكن هذا الراوي سرعان ما يتخذ وجهة نظر ذاتية محايثة، فيروي مع الشخصية ويتسلل داخل وعيها، منتقلاً معها إلى زمن ماض حدث قبل ذلك، بمجرد قوله: "تذوق من جديد طعم الإهانات التي تلقاها من سعيد: الاعتقال ثم إصدار حكم الإعدام..."، حتى يصل إلى قوله: "فقد ترافق ذلك مع الإهانات". ثم ينقلب بعد ذلك علي عقبيه، ليواصل الترتيب الزمني الذي ابتدأه من

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص35

عند قوله: "استعاد الآغا هذا الشريط..." إلى نهاية المقطع المقتبس، محدثا بذلك خلخلة زمنية، تصنع زمنا سردياً لا يتوافق مع الزمن المحكي تماماً.

لكن هذه الخلخلة الزمنية ليست كاملة، لأن الراوي العليم عاد إلى التدخل، حتى في هذه المفارقة الاسترجاعية. لقد شعرنا بهذا التدخل من شبه الجملة الاعتراضي "من جديد" الواقع في أول العبارة التي تحتها خط، إذ أثارت الشك في احتمال أن الراوي يروي الآن عن زمن ماض متسلسل، الأمر الذي اعتُبر صوتا خارجياً متدخلاً في صلب هذا الفيض من تيار الوعي.

ولكثرة ما ورد في رواية أرض السواد، من المفارقات الاسترجاعية، يود الباحث الإشارة إلى مفارقتين أخروين بإجمال، هما:

1. في لحظة دخول داود بغداد منتصراً، كان اليهودي عزرا إلى جانبه، مزهواً مفتخراً كونه وزير المالية الجديد (صراف باشي) الذي فاز بالمنصب بعد صراع مرير مع اليهودي الآخر ساسون، وزير مالية الوالي السابق سعيد. وكانت لحظة الانتصار هذه مناسبة لذاكرة عزرا، تسترجع خلالها لحظات الصراع الماضية، مع ساسون وسيده سعيد، وكيف حاك عزرا المؤامرات مع أخيه حسقيل للقضاء علي الاثنين[1].
2. عندما رأت فطيم عائلة الحاج صالح العلو تبكي، بعد مدة من سفر ابنها بدري إلى كركوك، ظنت أن زوجها قد مات خلال سفره إلى كركوك مع عروس بدري. فكانت هذه اللحظة مناسبة لاسترجاع فطيم لذكرياتها الجميلة مع سيفو، وأيام زواجها الأولي[2].

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص74–84

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص294–296

5/ب: المفارقات الاستباقية:

والمفارقات الاستباقية في أرض السواد، لم تكن قليلة، وإن لم تتكاثر كما هو الحال مع المفارقات الاسترجاعية. وهناك أمثله متعددة علي استباق الراوي للزمن. يرصد الباحث منها المقاطع الأربعة الآتية:

1. المثال الأول يحدث في وعي الراوي، في بيت بدري الذي استأجره في كركوك، لاستقبال عروسه القادمة من بغداد، لتشاركه حياته بعد نقله من بغداد إلى هناك. والزمان هو اللحظات التالية لاغتيال بدري، ونقل جثته إلى البيت، بعد قدوم والديه وأهله بصحبة العروس. وها هو المقطع:

> "في وقت لاحق سوف يتذكر كثيرون أشياء رأوها، أو تراءى لهم أنهم رأوها. قد تختلف هذه الأشياء ببعض التفاصيل، ولكن سوف يؤكد الجميع أنهم رأوا بدري يبتسم، وقد فعل ذلك أكثر من مرة. وسيقولون باستغراب، إنهم لم يروا دمعة واحدة تسقط من عيني زكية! وسوف يؤكد اثنان أو ثلاثة من أهل كركوك الذين أطلوا علي بدري في سريره، بدافع الفضول، وللتأكد أيضاً، أنهم رأوا العروس تضحك!.
> كيف انقضت تلك الليلة، ومتى تراجعت الظلمة ودخل النهار؟ وكيف استطاع الرجال، أو بعضهم علي الأقل، أن ينفضوا عن النسوة، وأن يتصرفوا بطريقة مختلفة؟
> أحد ما، ربما، تدخل في وقت مناسب مما جعل أكثر الرجال يتحركون. فما عدا الحاج صالح العلو، الذي أصابه الذهول، وكانت عيناه تنظران إلى كل شيء ببلاهة، وكأنه ينظر ولا يرى، فقد تحرك الآخرون. وأصبح نعيم وحده الذي يقرر ما يجب أن يُفعل"[1].

فقد ترك الراوي الزمن الحاضر فجأة وانتقل إلى المستقبل، في بداية هذا المقطع، مصرحاً بذلك تماماً في قوله: "في وقت لاحق سوف يتذكر كثيرون..." مع ملاحظة أن هذا الراوي العليم ذي الرؤية الخارجية المحيطة، يعود مرة أخري

---

[1]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص288

إلى محاولة إيهامنا بأنه لم يكن إلا شاهداً محايثا لما يجري، وأنه لا يروي إلا ما يرى، رغم هذه القفزة الاستباقية التي لا يفعلها في العادة إلا راوٍ عليم. يفعل ذلك بمجرد عودته من قفزته إلى الغرفة المسجى فيها الجسد المغتال: أي بمجرد عودته إلى زمن الحاضر الافتراضي: نلحظ ذلك مع بداية الفقرة الثانية من المقطع المذكور من عند قوله: "كيف انقضت تلك الليلة...." حتى نهاية المقطع. والظاهر أن هذه المحاولة قد نجحت، واستطاع الراوي بها أن يغير من طبيعته الخارجية العليمة الموضوعية، ليصبح منذ هذه العبارة راوياً محايثاً يروي ما يراه يحدث أمامه، ويحاول تفسير تحركات الشخصيات.

2. والمثال الثاني يحدث في وعي خورشيد، مرافق سيد عليوي، لحظة اغتيال سعيد، وسط قلعته، وفي حضن أمه بالذات. فلنقرأ المقطع كما ورد في أرض السواد، بعد حذف غير مخل لكثير من الإطالات.

يبدأ القص، وسيد علوي واقف بباب القلعة، يحاول إقناع عزمي أفندي، مرافق سعيد الخاص، بضرورة إدخاله لمحادثة سيده في أمر خطير لا يحتمل التأخير:

"لا يمكن تحديد قسوة تلك اللحظات ومدي طولها، لأن شكل عليوي تغير مرات عديدة. لكن إصراره علي لقاء الباشا، وبسرعة، لم يتراجع، ولم يتزعزع لحظة واحدة...
ـ ستكون كارثة إذا لم أر الوالي فوراً: كارثة عليه وعلي و.... وما كاد يشير إليه عزمي كي يتبعه، حتى طلب من رجاله الأربعة، وبطريقة الأمر، أن يرافقوه.....
قال خورشيد لعدد من أصدقائه بعد أيام، وكان واحداً من الذين رافقوا الآغا:
كان وجه سيد عليوي يتبدل كل لحظة... والله وحده، سبحانه، كتب لنا حياة ثانية.... يا جماعة، وما أكذب عليكم، صار قلبي يرفرف ووقع بين رجلي كنا رايحين لموت مؤكد، وضحكة الآغا شبر! وما أدري صحت أو توهمت روحي أصيح: وين رايحين يا معودين؟ لكن لما الآغا باوع علينا وخنزر

صارت سنطة[1] وكأن الكل موتي. وطب وطبينا علي سعيد، وبلمح البصر خلص كل شي. قال: يا الله! لازم نمشي.
خلال اللحظات التي غابها عزمي، حين دخل إلى جناح سعيد باشا، ترامي إلى سمع عليوي صوت نسائي يقول: بالعجل، خليهم يجون!
لم يتأخر عليوي ورجاله. اندفعوا كالبرق.
كانت نابي خاتون نصف مستلقية، ويبدو أنها نهضت لتوها. فآثار النوم لا تزال تملأ عينيها وجهها، ورائحة الغرفة مزيج من الرطوبة والهواء الساكن، وكأنها لم تفتح لأيام متواصلة. وكان يتمدد إلى جابها، بشكل عرضاني، سعيد باشا. رأسه في حضنها، وجسده يشغل الجانب البعيد من السرير"[2].

ها نحن نري الراوي يقص حدثا متسلسلاً، يبدأ من اللحظة التي يطلب فيها سيد علوي الإذن بدخول القلعة، ويقف معه هناك علي الباب. ثم نراه فجأة يقفز إلى ما بعد أيام، ليروي ما قاله خورشيد، الذي يُفترض أنه الآن واقف مع سيد عليوي علي الباب: "قال خورشيد لعدد من أصدقائه بعد أيام....."، فيحدثنا بأن الأمر قد انتهي بمقتل سعيد: "وطب وطبينا علي سعيد، وبلمح البصر خلص كل شيء، وقال: يا لله! لازم نمشي". وبهذا فقد حصل للقارئ معرفة قبل حدوث الفعل على أرض الواقع.

لكن الراوي لم يكتف بهذه المعرفة، التي أجراها علي لسان خورشيد، بنهاية الحدث، بل عاد ليستأنف السرد من اللحظة الحالية المتوقفة علي باب القلعة، بتفصيل يعيد للزمن سيرورته المتسلسلة، ويغني عن هذا القفز الإجمالي. والعبارة التي تحتها خط تميز الفقرة التي حدثت بها هذه المفارقة الاستباقية.

3. أما المثال الثالث، فيحدث في وعي عزرا، خلال استرجاعه اللحظات الماضية التي كان فيها مطارداً، إذ تداخلت مع هذا الاسترجاع لحظات استباقية، قفز

---

[1]- باوع: نظر. خنزر: حدق. سنطة: صمت

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص35-39

فيها ذهن عزرا إلى لحظة سوف تحدث لاحقاً، بعد لحظة الاسترجاع الآنية: أي أن المفارقة الاسترجاعية نفسها تخللتها مفارقة استباقية. ولعل نقل أجزاء من المقطع يفيد أكثر في توضيح المقصود:

"لن يغفر لساسون، وسوف لن ينساه أبداً. لقد كان السبب الذي اضطره لأن يغامر بحياته، لأن يواجه المصاعب والأخطار، وأن يبقى شهوراً طويلة بعيداً عن بيته وأهله.
كانت رحلته إلى الشمال محفوفة بالأخطار، منذ اللحظة التي غادر فيها بغداد. كادت تقبض عليه إحدى الدوريات، لولا الرشوة التي دفعها لينقذ نفسه، أو كما قال له داود بعد أن التقيا بالقرب من أربيل، بعد أن سمع ما وقع له عند أسوار بغداد:
- بهذي الفليسات اشتريت روحك، وانكتب لك عمر جديد، يا عزرا أفندي!.
أما وهو يجتاز أحد الجبال فقد تعرض لعاصفة ثلجية كادت تودي به. كما واجه في ليالي البرد والانتظار أخطاراً كبيرة، وكاد يقع أسيراً قرب كركوك. كيف يمكن أن ينسى هذه المصاعب والأخطار، ويغفر لساسون؟ لقد جاء وقت الحساب، وسيدفع ساسون الثمن مضاعفاً الآن"[1].

والعبارات التي تحتها خط تميز هذه اللحظة الاستباقية المشار إليها.

4. والمثال الرابع حدث في وعي الراوي، حين أخبرنا بأن داود باشا علم بوصول ناهي زبانة من كركوك، مبعوثاً من سيد عليوي إلى أعوانه ببغداد، وأنه قابل روجينا. حيث عرف القارئ الآن أن لقاء ناهي وروجينا قد تم. لكن الراوي يعود بعد عدة سطور ليفصل لنا هذا اللقاء الذي بدا في النقل الأول مجملاً. وهذا هو المقطع:

"عرف داود باشا بوصول ناهي زبانة إلى بغداد، وبلقائه روجينا. جميلة نقلت الخبر، لكنها لم تذكر أكثر من ذلك.
طلب الباشا مراقبة ناهي، وشدد على ضرورة أن تكون الرقابة محكمة، شريطة ألا يشعر بها. ولأن ناهي يمتلك من المكر الكثير، فقد ابتعد عن

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص74-75.

الأماكن الخطرة، حيث يكون رجال الباشا، خاصة وأن مظهره يساعد على التخفي.
في الأيام الأولى جمع ناهي أخباراً، لكنها كانت أقرب إلى الإشاعات والتكهنات، وقد بدت له هزيلة، بحيث لا تستحق أن تُرسل إلى الآغا، فقرر أن يلجأ إلى روجينا.
فوجئت روجينا بالزيارة. وفوجئت أكثر وهو يسألها عن أخبار البلد وما وقع فيها من أحداث"[1].

والآن فلنتأمل كيف أخل الراوي بالترتيب الزمني. فقد بدا لنا الزمن السردي ـ كما جاء في المقطع السابق ـ جارياً وفق هذه المتوالية:

1. عرف داود بأن ناهي زبانة وصل إلى بغداد.
2. وعرف بأنه قابل روجينا.
3. وكان الذي أخبره بذلك جميلة ساهي.
4. طلب داود مراقبة ناهي.
5. جمع ناهي أخباراً من بغداد، لكنها بدت له غير ذات قيمة.
6. فوجئت روجينا بزيارة ناهي. وبدأ الراوي في تفصيل أحداث اللقاء.

هكذا كان سرد الزمن في الرواية (الزمن السردي). بينما كان يجب أن يكون ترتيب الزمن المحكي (الزمن الحقيقي) وفق هذه المتوالية الطبيعية:

1. وصل ناهي زبانة إلى بغداد.
2. جمع ناهي أخباراً من بغداد، لكنها بدت له غير ذات قيمة، فقرر الاستعانة بروجينا.
3. فوجئت روجينا بزيارة ناهي.
4. جميلة ساهي، الفتاة التي تعمل عند روجينا، نقلت خبر الزيارة لداود.

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص375

5. عرف داود بأن ناهي زبانة وصل إلى بغداد.
6. طلب داود مراقبة ناهي.

فمعرفة داود بوصول ناهي زبانة، حدثت في الزمن المحكي، بعد أن أخبرته به جميلة ساهي، وليس كما ورد في السرد. ثم إن الأخبار التي جمعها ناهي من بغداد، قد تحصلت له قبل أن تعلم روجينا بوصوله، فهي لن تعلم بهذا الوصول إلا بعد أن يجد أن هذه الأخبار غير كافية، ويقرر زيارة روجينا. وهذه الزيارة هي التي كشفت للوالي وجوده في بغداد. ثم لا حاجة بعد ذلك لتكرار ما كرره الراوي من ذكر زيارة ناهي لروجينا، لأنها لم تحدث إلا مرة واحدة.

وهكذا عرف القارئ مرتين أن ناهي زبانة قد قابل روجينا، رغم أن المقابلة كانت لمرة واحدة: عرفها في المرة الأولى مجملة سابقة على زمن حدوثها في الزمن المحكي؛ ثم عرفها بعد ذلك كما وقعت في سياق زمنها الطبيعي، أي بعد وصول ناهي إلى بغداد وفشله في جمع أخبار ذات قيمة.

5/ج: الإيقاع الزمني:

عند دراستنا للمفارقات السردية، تناولنا الاختلاف بين الزمن المحكي وزمن السرد، من حيث التسلسل والانتظام. أما الآن عند دراستنا للإيقاع الزمني، فنتناول هذا الاختلاف من حيث السرعة. ولقد تنبه الباحث الفرنسي جيرار جينيت، إلى أهمية دراسة الإيقاع، مقرراً أن القصة يمكن لها أن تعمل دون مفارقات سردية، لكنها لا تستطيع أن تعمل دون آثار الإيقاع[1].

[1]. انظر: جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص102

فالقصة التي تدور أحداثها خلال عشرات السنين، يستحيل أن يُطلب من القاص أن يقصها في مدة مماثلة، والنظرة العابرة بين محبوبين، التي لا تستغرق في الزمن المحكي أكثر من لحظات، يجدها الراوي مناسبة لأن يصورها في صفحات، ربما يستغرق قصها أو قراءتها ساعات.... وهكذا.

لابد إذن من عملية لفظية تحول الحدث إلى لغة. وهذا التحويل هو بحد ذاته تلاعب في سرعة الأحداث. ودون ذلك لا يمكن وجود قص أصلاً.

إذن فالتلاعب في سرعة أحداث الزمن المحكي، واستبداله بالزمن المسرود، ورصد الفارق بينهما، هو الذي ينشئ الإيقاع: فدراسة الإيقاع هي محاولة للمقارنة بين سرعة كل من زمن السرد، والزمن المحكي كما يجري عادة في الحياة. ويستدرك على ذلك الدكتور صلاح فضل قائلاً:

"ولكن التطور الذي شهدته البحوث التحليلية، قد أدى إلى مراجعة هذا المقياس لعدم دقته وصعوبة ضبطه. إذ يعتمد على عنصر خارجي غير قائم في العمل الأدبي ذاته، وهو الواقع الذي تُحيل عليه العادة. ومن ثم فقد اهتدى الباحثون إلى نموذج آخر لقياس الإيقاع، يعتمد على مدى سرعة عملية القص ذاتها: وذلك بأن تؤخذ لحظة المشهد الحواري، الذي يرد أثناء السرد، باعتبارها نموذجاً لتطابق الزمنين، وحالة قصوى من تعادل القول مع الفعل. ثم يقاس على نمطها التباين بين هذه الأطراف كثافة ورهافة، أو سرعة وبطئاً"[1].

وإذا كانت المقارنة بين زمن السرد والزمن المحكي يصعب قياسها، بل يستحيل؛ "فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائماً؛ بالنظر إلى اختلاف مقاطع السرد

[1]. صلاح فضل. أساليب السرد في الرواية العربية. ص20

وتباينها، فهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائماً انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية، أو التباطؤ الزمني"[1].

وقد قسم جيرار جينيت سلم الإيقاع الزمني، كما بدا له، إلى أربع درجات، وفق الترتيب التصاعدي التالي: الوقفة، المشهد، المجمل، الحذف.

ونحن سنتبنى هذا التقسيم.

5/ج .1: الوقفة أو الاستراحة:

وهي تلك التوقفات التي يحدثها الراوي في مسار السرد، بسبب لجوئه إلى الوصف. وهذه التوقفات تفترض أن يتخيل القارئ توقفاً تاماً في الزمن، بسبب غياب الحركة. ورغم أن هذا مستحيل في الواقع، إلا أن اللغة تخلقه وتفترضه، ويتقبله منها القارئ. ويمثل الوصف الجمالي الإبهاري للمكان هذا النوع من الوصف الخالص، وكذا بعض أنواع وصف الشخصية.

فأما وصف المكان، فسوف نتناوله في المبحث الخاص بالمستوي المكاني لوجهة النظر. ولأن من المستحيل فصل الشخصيات عن أمكنتها، فإن تناولنا في هذا المبحث لوصف الشخصية، لن يكون معزولا عن المكان، مما سوف يظهر أثره في بعض الأمثلة هنا.

ونمثل علي هذه الوقفة الاستراحة، بالمقطع التالي، الذي يورده الراوي في وصف سيفو المحمود:

"إنه أشبه بطير من طيور الماء: ساقان طويلتان ضامرتان كأنهما ساقا لقلق، مكشوفتان أغلب الأحيان إلى ما فوق الركبة. أما الدشداشة التي

[1]. حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص76

يرتديها فلا يمكن تمييز لونها الحالي كما لا يُعرف لونها القديم، وما إذا كانت لطفل أم لرجل كبير، فقسم منها مشكول بالحزام الصوفي الذي كان أبيض ذات يوم ثم تحول إلى القتام. القسم الأعلى من الدشداشة ينفتح برحابة عن صدر أقرب إلى القفص، إذ تبدو عظامه بارزة قوية، وربما كانت مليئة باللحم والعضلات، لكنها انصقلت بتأثير المياه التي تتدفق من القربة المحمولة على الكتف، أو بتأثير العرق الذي يسح من الرقبة والجبين العريض"[1].

فإذا تأملنا في هذا المقطع الوصفي، سنجد أن علينا أن نتخيل سيفو واقفاً تماماً، في لحظة خارج الزمن، وكأن الأرض واقفة عن الدوران. فهل توقف الزمن فعلاً عن الحركة، خلال انشغال الراوي بوصف سيفو؟ طبعاً هذا مستحيل في الواقع. إذن فالتوقف الزمني، لحظة الوصف، هو مجرد توقف افتراضي، واقع بحق كل من الراوي والقارئ وحدهما، أما الشخصيات ـ أو ممثلو المشهد بلغة جيرار جينيت ـ فإنهم ينتظرون، حتى يتفضل السرد بالعودة إليهم وإعادتهم إلى الحياة[2].

ولولا الأعراف القصصية، لما أمكننا التسليم بهذا التوقف المفترض، الذي يريد الراوي أن يوهمنا به، خلال وصفه للمكان. لأننا، حتى في المقاطع الوصفية الخالصة، نرى كيف ينتقل الراوي من جهة إلى أخرى، في تسلسل لا يمكن له إلا أن يكون زمنياً؛ كما حدث مع سيفو[3].

ولعل هذا ما جعل الدكتور صلاح فضل، يطلق على الوقفة الوصفية مصطلح التباطؤ. وهو مصطلح أكثر دقة، نظراً لافتقاد الوصف صفة التوقف الزمني التام: فعندما تلتجئ الشخصيات إلى التأمل مع الراوي، في جزئيات المشهد الموصوف،

---

[1]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص413

[2]ـ انظر: جرار جينيت. خطاب الحكاية. ص113

[3]ـ يقول: أ. أ. مندلاو: "وبحكم الأعراف القصصية، يستطيع الكاتب أن يخلق وهم الحياة في الذين لديهم الاستعداد، أو القدرة، للتسليم بالمفترضات الأساسية. والراوية، ككل فن آخر، هي نتاج تعاون وثيق بين الكاتب والقارئ". الزمن والرواية. ص43ـ44

متنقلة من جزئية إلى أخرى، لاستقراء التفاصيل؛ فإن هذا ليس من فعل الراوي وحده، بل هو من فعل طبيعة القصة وطبيعة الشخصيات[1].

وهذا ما جرى عليه الحال، في أغلب المقاطع الوصفية في أرض السواد. فلنتأمل في المقطع التالي، الذي يصف حركة الجيش قبيل اندلاع شرارة الحرب، بين جيش الوالي بقيادة الآغا سيد عليوي، وقبائل البدو المتمردين في الفرات الأعلي:

"كان الجميع، القادة والجنود، يتمنون لو تنطفئ الشمس ويعم الظلام، خاصة وأنهم اختاروا الثلث الأخير من الشهر القمري ليتحركوا. كانت الشمس تبدو لهم خصمًا، أو مثل عدو متجبر: توقظ البشر قبل الأوان، ترفع عنهم الألحفة وهم في ذروة الدفء والنوم. أما ذلك الجدب الصحراوي الذي لم يره الكثيرون من قبل، وكانوا يظنون أنه أقل قسوة، فقد تبدى في الأيام الأولى، وهم يزحفون، عدواً آخر غير العدو الذي ينتظرهم عند النهر"[2].

لقد كان من الممكن أن تكون هذه وقفة تامة، علي المستوى الافتراضي، لولا بعض الحركات: فإيقاظ البشر، ورفع الألحفة، ورؤية الجدب الصحراوي خلال الزحف، لا يمكن إلا أن يكون حركة في الزمن. ثم إن قول الراوي (وهم يزحفون) يعطي دلالة صريحة علي حركة في الزمن، داخل هذا المقطع الوصفي، الذي كاد أن يكون خالصاً.

ومثال آخر يسرده الراوي من خلال وعي ميناس، الموظف بالباليوز الذي خرج بعد رفع الحصار عن القنصلية:

"كان يوماً من أيام نيسان العابقة برائحة الطبيعة، فالحرارة التي تملأ الجو تجعل للأشياء نكهة مميزة، وكأنها خارجة لتوها من وهج ولادتها الأولى:

---

[1]- انظر: صلاح فضل. أساليب السرد في الرواية العربية. ص21 وحميد لحمداني. بنية النص السردي. ص76-77

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص332

الأشجار بالغة النضارة. الطيور، خاصة اليمام، تملأ السماء. أما البخار، الذي يتصاعد من أوعية الباعة، فإنه يعطي الهواء مذاقاً لذيذاً. حتى أصوات الناس، بعد هذا الانقطاع عن سماعها، بدت في أذني ميناس جديدةً، خاصة وقد فتح عينيه وأذنيه على اتساعهما"[1].

وهذه الأخرى وقفة افتراضية، رغم أن انتقال عين الراوي من الأشجار إلى الطيور إلى أوعية الباعة، حركة في الزمن. هكذا الأمر دائماً، ولا يمكن إلا أن يكون هكذا.

5/ج .2: المشهد:

وهو "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[2]. ولأن الباحثين اعتبروه: "نقطة التقاء المكان بالزمان، في لحظة متكافئة مضبوطة، يسهل قياسها والمقارنة بها"[3]، فقد اتخذوا من المشهد الحواري نموذجاً، يقاس على نمطه التباين بين درجات الإيقاع الزمني. فكأن لحظته أصبحت وحدة قياس، يمكن بالمقارنة معها ترتيب السلم الإيقاعي لحركة الزمن، ترتيباً تصاعدياً، وفق أربع درجات:

1. الدرجة الأولى تمثلها الوقفة.
2. الدرجة الثانية، التي تليها في السرعة، يمثلها المشهد.
3. الدرجة الثالثة بعدهما يمثلها المجمل، وهو أسرع من المشهد.
4. الدرجة الرابعة، وهي أسرع درجات السلم، يمثلها الحذف[4].

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثالث. ص290

[2]- أرض السواد. الجزء الثالث. ص290

[3]- صلاح فضل. أساليب السرد في الرواية العربية. ص21

[4]- انظر: جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص109-122

وتحتوي أرض السواد على بعض المشاهد الحوارية، ذات التركيز الدرامي، المتحرر من المفارقات الزمنية والعوائق الوصفية[1]، منها المقطع التالي:

"في أحد العصاري قبض الأسطة اسماعيل على بدري:
ـ جيت والله جابك، صار وقت زيانك!
ـ الله يخليك، أبو حقي، اليوم مالي واهس.
ـ هذي مو كل يوم تحصل، هسه نحن وحدنا، أزينك ونسولف.
ـ مالي خلق أسطة اسماعيل، أجيك غير يوم.
ـ شوكت، قل لي، الدنيا ما عاد بيها أمان؟
ـ ما أقدر أقول: بس غير يوم، اليوم مالي واهس.
ـ هذا مو كلام، بك، أريد تقول لي شوكت"[2].

لكن هذه المشاهد الصافية قليلة، رغم غنى الرواية بالمقاطع الحوارية، بصورة عامة، لأن أكثرها تتخلله تدخلات الراوي، بين الفينة والأخرى، فتقطع هذا التطابق المفترض، بين زمن السرد والزمن المحكي، ثم لا تلبث أن تختفي.

وهذا المقطع الحواري الدائر بين عبد الله آغا، المستشار السابق للوالي سعيد، وبين مفاوضيه الذين أرسلهم الوالي الحالي، لاستخلاص الفدية منه، مقابل حياته، هو نموذج ذهبي، يمثل أغلب المقاطع الحوارية الواردة في الرواية:

"ـ آني أبو فلوس؟ آني عندي فلوس؟
ويلتفت بحذر خشية أن يسمعه غيرهم، ويتابع:
ـ شنو... مخابيل انتو؟ ما تشوفوني مصلّخ، منتوف، وما عندي غير طرق خصاويّ؟
وحين يطلبون منه أن يترك الهزل، وأن يحدد ما يستطيع دفعه، يرد بحدة:
ـ بابا.. قلت لكم مفلس، بارة سز، حتى أفندينا السلطان، أطال الله عمره، نوى يتكرم عليّ بنيشان برنجي لأني أكبر مفاليس السلطنة!
يهزون رؤوسهم: أنهم لا يصدقون، وعليه أن يبحث عن حجة أخرى.
فيهدر صوته:

---

[1]ـ انظر: جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص121

[2]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص430

ـ حتى داود، الله يخلف عليه، لقفها وهي طايرة...
ولأنهم لم يفهموا ما يعنيه يتابع:
ـ ليش أكو دور للأيتام والعجّز؟ ليش الله، بسماه العالية، قال: لا تكسروا خاطر الفقير؟ ليش الديانات كلها وصت بالمسكين؟
وحين لا يجيب أحد، يتولى الجواب:
ـ ربنا من فوق شايف حالي، فقال لمحروس السلامة داود: هذا العبد الفقير، الميت من الجوع، عبد الله بك. توقف قليلاً وقد رنت "بك" بأذنه، كما رنت بآذان الذين يتابعونه. ابتسم قليلاً ثم قهقه، وخرجت كلماته حادة، مع حركات من يده ووجهه:
ـ هذي البك قشمرة، لا تغركم..."[1].

فنحن نري تدخلات الراوي، خلال الحوار، في مواطن عدة، نرصدها كما يأتي:

1. التدخل الأول: يتمثل في وصف الراوي لحركة قام بها عبد الله آغا، خلال حواره لمفاوضيه. قال الراوي: "ويلتفت بحذر خشية أن يسمعه غيره، ويتابع". فهذا التدخل الوصفي من الراوي، قد أبطأ الزمن وأخل بالإيقاع المشهدي؛ فهذه الحركات في الحقيقة، لا تستغرق مثل هذا الزمن، الذي استغرقه الراوي في عبارته.
2. التدخل الثاني: يتمثل في إجمال الراوي لطلب المفاوضين، وإعادة صياغته بلغته هو على هذه الشاكلة: "وحين يطلبون منه أن يترك الهزل، وأن يحدد ما يستطيع دفعه". وهذا التدخل يختصر الزمن السردي، ويسرّع في الإيقاع.
3. التدخل الثالث: حين يصف الراوي انفعال عبد الله آغا النفسي، المترجم إلى صوت يقول: "يرد بحده". وهذا تدخل يبطئ في الإيقاع، لأن الحدة لا تستغرق زمناً في الواقع المحكي. فها هو تدخل الراوي وقد أضاف زمنا للسرد، غير موجود في الواقع. فالحدة لا تقتضي زمناً، لأنها صفة في الكلام لا غير.

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص153-154

4. التدخل الرابع: يشبه التدخل الثالث، إذ يعمد الراوي إلى استبدال الحركات الجسدية، الحادثة من المفاوضين، بكلام يستغرق زمناً سردياً، أكثر مما تستغرقه الحركات في الزمن المحكي الواقعي: "يهزون رؤوسهم: أنهم لا يصدقون، وعليه أن يبحث عن حجة أخري". فكلام الراوي هنا يحيل إلى الدلالات النفسية، التي تحدثها الحركات، لكنه يبطئ الزمن السردي مقارنة بالزمن المحكي.
5. التدخل الخامس: يحدث حين يترك الراوي سرد الحديث، ليصف صوت عبد الله آغا، بقوله: "فيهدر صوته". فمن المعلوم أن هذا الوصف يبطئ الإيقاع، كما حدث في التدخلين الثالث والرابع، ويمد في الزمن السردي، مقارنة بالزمن الحقيقي المحكي.
6. التدخل السادس: ذو دلالة وصفية نفسية، تلقي ضوءاً علي شعور عبد الله آغا إلى حاجته لمتابعة الشرح، لهؤلاء الذين يرفضون أن يفهموا حتى الآن. وذلك في قول الراوي: "ولأنهم لم يفهموا ما يعنيه، يتابع". ففي هذا الشرح توقف الزمن، ليعطي للراوي فرصة لإضاءة تصرفات عبد الله آغا، وعناده في شرح موقفه. وهو توقف مفترض، كما قلنا، يتسبب في بطء الإيقاع الزمني، في السرد.
7. التدخل السابع: يحدث حين يضطر الراوي إلى تفسير كثرة ما ينقل من كلام، علي لسان نفس الشخص، بهذا الشكل: "وحين لا يجيب أحد، يتولي الجواب". وهو تدخل يشبه التدخلات السابقة، ويبطئ الإيقاع الزمني.
8. التدخل الثامن: حين يلتقط الراوي كلمة ذات رنين خاص، يخالف ما ادعاه عبد الله من فقر: وتلك هي كلمة "بك"، التي قفزت علي لسان الشخصية عبد الله آغا، في وصف نفسه، في لحظة سهو. ولا شك أن هذه الكلمة، مع ما لها من دلالة اعتبارية، تتعارض مع كل محاولات عبد الله آغا، في ادعاء الفقر. والتقاط الراوي لكلمة "بك"، حدث لإدراكه أنها رنت في إذن الشخصية،

كوصف دال علي التناقض، بين أقواله. الأمر الذي يستدعي تدخلاً سريعاً من الراوي، فيقول: "توقف قليلاً، وقد رنت كلمة بك بإذنه، كما رنت بآذان الذين يتابعونه". وهذا تدخل يبطئ الإيقاع كذلك، ويضيف إلى السرد زمناً غير موجود في الواقع المحكي.

9. التدخل التاسع: يحدث حين يلجأ الراوي إلى وصف حركات عبد الله آغا، بقوله: "ابتسم قليلاً ثم قهقه، وخرجت كلماته حادة، مع حركات من يده ووجهه". وهو مثل التدخلات السابقة، وصفي يبطئ الإيقاع الزمني.

فهذه التدخلات التسعة، في هذا الحوار القصير، تحدث اختلافاً بين الزمن المحكي وزمن السرد. بخلاف مقاطع الحوار الخالصة، التي مثلنا لها بالمقطع السابق علي هذا. وأكثر المقاطع الحوارية في أرض السواد، تقطع مشهديتها مثل هذه التدخلات التفسيرية من الراوي، الأمر الذي يحولها إلى سرد حواري، إن صح هذا الاصطلاح.

5/ج .3: المجمل أو الخلاصة:

وهو: "السرد في بضع فقرات، أو بضع صفحات، لعدة أيام، أو شهور، أو سنوات، من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[1].

وقد استخدم الراوي، في أرض السواد، هذه التقنية مراراً، وفي عدة مواضع، منها ما لاحظناه من تدخله الثاني في المقطع السابق. لكننا الآن ننقل المثاليين الآتيين:

1. المثال الأول يسرد بعض ما فعلته الحاضنة نابي خاتون، من محاولات مجهدة لتأمين شفاء ابنة الوالي المشلولة:

[1]. جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص109

"حملت نائلة خاتون الطفلة إلى جميع الأضرحة والمقامات. نذرت، وربطت الخيوط على الشبابيك وشواهد القبور. وبعد أن فكتها، ربطتها من جديد على كاحلي الصغيرة. ربطتها برقة، مع كلمات كثيرة امتزجت بدموع أكثر. طلبت من الخيوط، ومحسنة معاً، أن تفعلا شيئاً. لكن الخيوط صمتت. والصغيرة تفتح عينيها بحزن، وهي ترقب الخيوط تأتي وتذهب، لا تعرف لماذا"[1].

فهذا المقطع يمكن له أن يكون نموذجياً، في تبيان كيفية استخلاص الراوي، في سطور قليلة، مجمل أعمالٍ قامت بها نائلة خاتون، في مدد متطاولة، قد تصل إلى السنين. الأمر الذي يسرع في الإيقاع الزمني. فعلي العكس تماماً من الوقفة، التي تتأخر عن المشهد ببطئها، يأتي المجمل ليتفوق علي المشهد، و يسرع من مرور الزمن.

2. أما المثال الثاني فيعرض علينا مرافقة الراوي لحملة الكيخيا، في الفرات الأوسط:

"الكيخيا أراد أن ينازلهم قبل أن يصلوا الأهوار، وقبل أن يدركوا الصحراء، وهذا ما جعله يأمر قوته بالزحف السريع، علّه يسبقهم ويقطع عليهم الطريق، لكن البدو أمعنوا في التوجه غرباً وجنوباً دون الاشتباك بالقوات النظامية. وحين قدر الكيخيا أنه لن يدركهم طلب من قواته أن تتباطأ. وفي مرحلة أخرى أن تتوقف"[2].

لقد أجمل الراوي ملاحقات ومطاردات، استمرت شهوراً، في سطور قليلة. مما يوحي بأن إيقاع الزمن السردي هنا، يتميز بسرعة تفوق مثيلتها في السرد، الملاحظ على امتداد الرواية.

وعلي العموم، فالرواية غنية بالأمثلة علي هذا المجمل.

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص242

[2]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص502

5/ج .4: الحذف أو القطع:

وذلك عندما يعمد الراوي إلى إغفال أحداث، من المفترض أنها لا بد قد وقعت، بين الأحداث التي يقوم بروايتها فعلياً. وهذا الحذف، إما أن يكون مصرحاً به، وإما أن يكون ضمنياً[1].

فالحذف المصرح به في أرض السواد كثير وممتد على طول الرواية: ويحدث عندما يصرح الراوي بهذا الحذف، مختصراً الزمن بقوله مثلاً: "ومرت سنتان"، أو: "وانقضى وقت طويل"... قبل أن يواصل سرده للأحداث[2].

أما الحذف الضمني: فهو الحذف الذي لا يصرح في النص بوجوده، ويمكن للقارئ أن يستدل عليه "من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاستمرارية السردية"[3]. وهذا النوع من الحذف أكثر حضوراً عند الروائيين الجدد، ويشكل أداة أساسية لديهم[4].

ونمثل على الحذف المصرح به في أرض السواد بالمثالين الآتيين:

1. أولاً: ورد في نهاية الفصل رقم 53 العبارة التالية: "وسافر بدري إلى كركوك"[5]. ثم تركه الراوي هناك، وانشغل بمرافقة داود باشا، ليرصد صراعه الخفي مع سيد عليوي، طوال فصل كامل. وبعد أن لاحق الراوي سيفو، وهو يغير مهنته،

---

[1]- انظر: صلاح فضل. أساليب السرد في الرواية العربية. ص20-21 وحميد لحمداني. بنية النص السردي. ص77

[2]- انظر: حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص77

[3]- جيرار جينيت. خطاب الحكاية. ص119

[4]- انظر. حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص77

[5]- أرض السواد. الجزء الأول. ص529

ويتشاجر مع زوجته، طوال فصل آخر. رأيناه يطل علينا فجأة بخبر جديد، عن هذا الذي أهمل ذكره طوال فصلين، فيقول: "وبعد شهور عاد بدري إلى بغداد في إجازة"[1]. وهذا الإيقاع، الذي يختصر شهوراً في أقل من سطر، هو إيقاع سريع، ليس فقط بالنسبة إلى حركة السرد المعتادة في الرواية، بل بالنسبة إلى درجات السلم الإيقاعي السابقة كلها.

2. ثانياً: لقد لاحظنا كيف مارس الراوي، المرافق لشخصية نادر أفندي، الحذف المصرح به، في المقطع التالي:

"احتاج نادر أفندي إلى وقت غير قليل، وبذل جهداً كبيراً، لكي يتعافى بعد رحلة الكيخيا إلى الشمال، أما بعد أن أبلغ بالاستعداد للحرب، فقد أصيب بالذعر، وأصبحت تصرفاته وحركاته غير موزونة"[2].

ثم بعد هذا الحذف لمدة زمنية، صرح الراوي بطولها في قوله: "إلى وقت غير قليل"، نراه يرافق نادر أفندي، ليشرح لنا شيئاً من أحواله. كأنه يحاول إيضاح كيف كان هذا الوقت غير قليل. فلنقرأ هذا المقطع، الذي يأتي في أرض السواد، بعد المقطع السابق مباشرة:

"وإذا كانت عادته في مثل هذه الحالات أن يلتزم (وكره)، كما يقول ناطق أفندي حين يُسأل عنه، أو حتى يرد ذكره، ويمتنع عن لقاء الآخرين، كما لا يستجيب للدقات التي تتوالى علي باب غرفته، فقد أصبح هذه المرة شخصاً آخر، أخذ يتجول في أنحاء السراي بملابس خلقه وعيون زائغة، وقد طالت لحيته وكانت بلا تشذيب، وهو يكلم نفسه، ويرفض الكلام مع الآخرين، أو حتى الرد علي تحياتهم، ويبد بنظر كل من يراه وكأن مساً أصابه، تحول يوماً بعد يوم إلى حالة من الضياع تصل حد الغياب، فإذا استوقفه أحد وحاصره بالأسئلة، كان ينظر باستغراب إلى سائله، مع حركات من رأسه ويديه تدل علي الأسف وداوم الحال. وحين يضطر إلى الكلام كان يقول وابتسامة بلهاء ترتسم علي وجهة:

---

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص529 ـ 539. الجزء الثاني. ص18.7

[2]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص501

ـ اللي يدري يدري، واللي ما يدري جف عدس!"[1].

ولا شك أن هذا المقطع، بتفصيلاته ووصفه، يشرح معني الحذف الذي حدث في المقطع الأول.

وبالمقارنة بين المقطعين، يتضح أن المقطع الثاني أقل سرعة من المقطع الذي سبقه.

أما الحذف الضمني، في أرض السواد، فقليل ونادر. فقد بدا لنا الراوي حريصاً على ربط حلقات الزمن بعضها ببعض، وفق أسلوب الرواية الواقعية. وعندما كان يلجأ إلى الحذف، فإنه كان يصرح بذلك. وعلى كلٍ، فقد أمكن لنا رصد المثالين الآتيين:

1. عندما وصلت رسالة إلى حسون من اسطنبول، واختلف رواد قهوة الشط في اللغة التي كتُبت بها، وما ورد فيها، وعد الأسطه عواد حسون المسكين، بحل هذا اللغز. وبعد ثلاثة أسطر، نرى الرسالة وقد أصبحت بين يدي جاكي الأصفر، الذي يقطن صوب الرصافة، على الجانب الآخر من دجلة. كما هو في هذا المقطع:

"ومثل ما اختلف أفندية قهوة الشط، حول اللغة التي كُتبت بها الرسالة، اختلفوا حول ما ورد فيها.
الأسطة عواد، الذي أخذ الأمر بجدية صارمة، فضّل أن يستشير أحداً من صوب الرصافة، معتبراً أن أي واحد من هناك، لا بد أن يكون أكثر حياداً، ممن يعرفون حسون، في هذا الصوب.
كان أول من عُرضت عليه الرسالة جاكي الأصفر.
كان جاكي منهمكاً بحساباته حين عُرضت عليه الرسالة..."[2].

---

[1]ـ أرض السواد. الجزء الثاني. ص501

[2]ـ أرض السواد. الجزء الثاني. ص122

فالراوي حذف ذكر رحيل الأسطة عواد، من الكرخ، وعبوره النهر، لنراه فوراً مع جاكي الأصفر. وهذا نعرف أنه حذف، من وجود هذه الثغرة في قص الحوادث.

2. كما يمكن رصد حالة أخرى، من حالات الحذف الضمني، في أرض السواد، في ذلك القطع الذي مارسه الراوي، في سياق السرد، بحق التغيير الذي جرى لاسم حصان بدري: فالقارئ يعلم، منذ أن كان بدري بكركوك، أن اسم حصانه الذي اشتراه من هناك، كان (مهيوب). وقد عاد (مهيوب) مع القافلة إلى بغداد، دون أن يركبه أحد. ثم فجأة، وبعد ما يقارب الثلاثين صفحة، يصبح اسم الحصان (شلال)[1]. إذن، فللقارئ أن يستنتج أن أهل بغداد لم يعرفوا باسم الحصان، فأطلقوا عليه تسمية جديدة. وطبعاً فإن الراوي لم يذكر ذلك.

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص290، ص320

الفصل الخامس
المستوى المكاني

تمهيد: ارتباط الإنسان بالمكان:

إن إدراك الإنسان للمكان هو إدراك حسي مباشر، طوال الحياة؛ فوجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان، وعلى قدر إحساسه بهذه العلاقة يكون إحساسه بذاته[1]. فلا غرابة، والحالة هكذا، أن يكون أقدم عقاب تعرض له الإنسان، وأشده أثراً على نفسه، منذ بدء وجوده، هو الطرد من المكان الذي تحقق فيه، إلى مكان آخر، لا يعرفه، ولم يألفه، وربما لا تتحقق فيه هويته. وقصة أبي البشر آدم عليه السلام معروفة في كل الأديان السماوية، وشاهدة على عذابات الإنسان عندما ينفصل عن مكانه، وسعيه الدائم للعودة إليه، إلى درجة قد تدفعه إلى بذل روح في سبيل التبكير بالرجوع إلى المكان الذي انطلق منه أصلاً، حيث تكون الجنة (المكان) في الانتظار. يقول سبحانه وتعالى: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ* ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً* فَادْخُلِي فِي عِبَادِي* وَادْخُلِي جَنَّتِي﴾[2].

لقد خلق الله سبحانه وتعالى آدم في الجنة، ثم أسكنه فيها مع زوجه. وحتى الأرض، التي لم يسبق له أن عرفها، لم تتحقق مكانيتها بالنسبة إليه؛ لأنه ظل

---

[1]- انظر: نبيلة إبراهيم. فن القص. ص139-140

[2]- سورة البلد. الآيات27-30

طوال المتبقي له من العمر يكافح في سبيل مغادرتها، والعودة إلى مكانه الأصلي الذي تحقق فيه.

وقد أورد المفسرون في معنى قوله تعالى عن آدم بعد خطيئته: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيم﴾ عن ابن عباس رضي الله عنه أن آدم قال: "أي رب، ألم تخلقني بيدك؟. قال: بلى. قال: أي رب، ألم تنفخ فيّ من روحك؟. قال: بلى. قال: أي رب، ألم تسكني جنتك؟. قال: بلى. قال: أي رب، ألم تسبق رحمتُك غضبَك؟. قال: بلى. قال: أرأيت إن أنا تبت وأصلحت، أراجعي أنت إلى الجنة؟ قال: نعم"[1].

وبمجرد أن أصبحت الأرض مكاناً بالنسبة للأبناء، وتحققت مكانيتها عندهم بالانتماء إليها والتوحد فيها، بدأ الصراع، وقتل الإنسان أخاه الإنسان، معلناً ارتباط المكان بالحدث منذ ذلك التاريخ المبكر، وانغرس في الذهن الجمعي أنه "لا مكان بدون زمان، ولا زمان بدون مكان"[2]. فالزمن هو صانع الحدث.

أولاً: سلطة المكان في أرض السواد:

والمكان الروائي رغم أنه تكوين لغوي بحت. إلا انه يبدو، كالعالم الواقعي: "مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات، كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن"[3]. فهو ليس الإطار الذي تقع فيه الأحداث فحسب؛ بل هو خشبة المسرح الكلية، التي بمجرد أن تنفتح عنها الستارة، ندرك كمشاهدين أننا الآن نتوقع أحداثاً.

---

[1]- تفسير الطبري. سورة البقرة. الآية37

[2]- د. نبيلة ابراهيم. فن القص. ص160

[3]- رولان بونوف وريال أوئيليه. عالم الرواية. ص98

هكذا الأمر في المسرح، وهكذا الأمر في الحياة ذاتها، لأن مجرد مرور الزمن على مكان ما هو حدث بحد ذاته. وهذا إدراك حسي يتحقق في داخلنا، مع استشعارنا أن شروق الشمس حدث، واتجاهها في السماء نحو الغرب هو كذلك حدث، وهبوطها وراء التلال أو في لجة البحر حدث آخر. وكل هذا لا يمكن فصله عن المكان.

ولئن قيل بأنه: "إذا كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي، فإن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان"[1]. فلقد نعلم أن ذلك لا ينفي وجود المكان في السرد، بل يؤكد أن المقاطع الوصفية الخالصة، هي التي يتبدى فيها حضور المكان حضوراً مؤثراً، ويتجلى فيها الزمن واقفاً وحده، حيث يشرف الراوي على المشهد، بعين تحيط بالموجودات وما وراءها، كما يتبدى لنا في هذا المقطع:

> "قد يكون صوب الكرخ أكثر ارتفاعاً من الرصافة، وهو بالتأكيد كذلك، لكن الأكثر أهمية، أن قهوة الشط هي الأكثر ارتفاعاً من كل ما حولها. كيف قامت في هذا المكان، أو متى قامت؟ لا أحد يجهد نفسه لتفسير ذلك، لأن قهوة الشط تحتل هذا المكان منذ وقت طويل، كما أنها تمثل شيئاً عزيزاً ومتميزاً في هذا الصوب، وربما تبدو لكثيرين أنها تماثل السراي والباليوز وقصر الوالي، عدا عن مراقد وخانات وزوايا كثيرة في الصوب الآخر"[2].

ويمكن للمكان الروائي أن يؤثر في الشخصيات، إيجاباً وسلباً، متخطياً دوره المعهود كإطار للحدث. فحين يقوم الراوي. "بإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال، على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط مؤطر للأحداث"[3]. لأن المكان في هذه الحالة يتحول إلى

---

[1]. حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص80

[2]. أرض السواد. الجزء الأول. ص291

[3]. حميد لحمداني. بنية النص السردي. ص71

بيئـة، عنـدما يصـفها الـراوي، فإنمـا يهـدف إلـى إقناعنـا بمـا لهـا مـن أثـر علـى الشخصيات، يحفزها إلى القيام بالأحداث، ويدفع بها إلى الفعل. حتى إنه ليمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية، كما يقول فيليب هامون[1].

ولنتمعن سوياً في هذا المقطع الوصفي، الذي يسبق التغير الحاسم، الذي سوف يصيب سيفو المحمود:

"تتبدى بغداد حين يُنظر إليها من النهر، عبر غباش الماء، شيئاً لا يُصدق، أو هكذا رآها ناس المركب في ذلك الصباح الربيعي. بدت جديدة، طازجة، فواحة بشذى القداح، خاصة بعد أن اغتسل هذا الشذى بالماء وشفّته ريح صغيرة نبعت من أعماق النهر وهبطت من الأعالي. أما خضرة النخيل التي ملأت الأفقين، فكانت تتموج وتتغير كل لحظة: شفافة، زاهية، ريانة، وخضرة قاسية أيضاً، ولا تخلو، في لحظات معينة، من تحدٍ. وبين خضرة وخضرة عشرات الألوان الخضراء المتشابكة، وكأن كل شجرة، كل غصن، يريد أن يتميز بلونه الخاص، بتألقه الذي يجعله مختلفاً عن غيره"[2].

فهذا الجمال كله، أثر على مشاعر سيفو، وجعله من ثم متنبهاً لمدى قسوة الحياة، التي يعانيها في مهنته البائسة، بعيداً عن الاستمتاع به. وبالتالي فقد صار يشعر بالحاجة إلى تغيير هذا النمط الذي يعيشه، بنمط أقل قسوة. الأمر الذي أدى به في النهاية إلى هجران مهنة السقاية، إلى مهنة أخرى، تتناسب مع هذا الجمال.

والمكان، في الرواية، لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر الراوي: فإذا كان السرد قائماً على راوٍ عليم ـ كما هي الحالة في أرض السواد ـ فإن رؤيته للمكان سوف تكون شاملة ممتدة متسعة. فحيث يدور الحدث يكون الراوي، الذي يشرف على المكان، واصفاً إياه أحياناً، ملمحاً إلى تأثيراته على الشخصيات أحياناً أخرى، كما

---

[1]ـ انظر: حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص30

[2]ـ أرض السواد. الجزء الأول. ص457

نـري فـي المقطـع التـالي، مـن رسـالة نـاطق أفنـدي للـوالي، فـي وصـف الاحتفـال الـوداعي، الذي أقامتـه دار المقيميـة البريطانيـة (البـاليوز) للقنصـل ريـتش، بمناسبة سفره إلـى اسطنبول، لهدف معلن هو الزيارة، وهدف حقيقي مكتوم، هو تحريض سلطات الباب العالي علي والي العراق:

"عند منتصف الليل، كنت في المكان المتفق عليه، بالقرب من باب المعظم. وعلـي ضـوء الفـوانيس والمشـاعل، فـي السـاعة والمكـان المحـددين، كانـت الفرقـة الموسـيقية للبـاليوز تعـزف الألحـان الشـجية. وكانـت تلـك الألحـان تتصـاعد فـي ظلمـة الليـل، وكأنهـا أنغـام سـماوية. وكـان الحشـد فـي غايـة الصـمت والاكتمـال. وملابـس رجـال البـاليوز أقـرب إلـى ملابـس الاحتفـال: آلات الموسـيقي تتلامـع، وسـيوف الحـرس تتقـاطع، العيـون مشـدودة إلـى الغـرب، والأجسـاد متـوترة كأنهـا ذاهبـة إلـى الحـرب والضـرب، بانتظـار وصول القنصل"[1].

وهذا المقطع يمثل إحدى المرات التي حاول فيها الراوي، الموضوعي العليم، أن يروي وفق وجهة نظر محايثة للشخصية. فبدت الراوية هنا ذاتية. فالمفترض أن الراوي هو ذات شخصية كاتب التقرير، ناطق أفندي. وبعيداً عن محاولة الكاتب استعارة صوت مختلف ـ لكاتب تقرير من بداية القرن التاسع عشر، يسجع في كتابته بطريقة متكلفة ـ يبدو لنا هذا الراوي، خلال وصفه، متأثراً بالمكان ومحتوياته وأصواته: فهو لم يذكر فقط وجود فرقه موسيقية تعزف، بل تدخلت وجهة نظره النفسية، فـي التعبيـر عـن تـأثره الإيجـابي بعزفهـا، فـي قولـه: "تعـزف الألحـان الشجية... كأنها أنغام سماوية". كما نلاحظ في السطور، التي تلي ذلك، عدداً من الملامح التي تشير إلى تأثير هذه الموجودات، في عواطف الراوي ناطق أفندي. يتبدى ذلك في الظلال التي تلقيها تعبيرات من مثل: "اكتمال الصمت، لمعان الآلات الموسيقية، تقاطع سيوف الحراس، العيون المشدودة والأجساد المتوترة"...

[1]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص23-24

وكل هذا يؤكد صعوبة وصف المكان، بطريقة تقريرية محايدة، إذ لابد في النهاية من وجهة نظر.

ورغم أن بغداد هي المكان المركزي، الذي تدور فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات، إلا أن أرض السواد تأخذنا "في رحلة ممتعة إلى الطبيعة في الشمال، التي تتفجر ألوانها ومفارقاتها، تفجر الناس في تلك المنطقة واختلافاتهم. ونتعرف إلى كركوك والموصل ونينوي وقرصباد، حيث تراث العراق، الهائل والجميل، يتعرض للسرقة والنهب، دون حسيب أو رقيب"[1]. وتدور الشخصيات وتتحرك، شمالاً وجنوباً، على امتداد العراق، قبل أن تعود مرة أخرى إلى بغداد. مما يجعل الرواية رواية الأماكن الممتدة، أو رواية العراق الجغرافي كله، كما هي رواية العراق السياسي والاجتماعي، في ذلك الزمن المحكي. مفسحة المجال للوقوف على الأمكنة، ووصفها، ورسم لوحات كاملة لمشاهدها، كما نرى في هذا المقطع:

> "في قرصباد، وفي مواجهة الثور المجنح الذي يحرس بوابة قصر سرجون، وبذلك السواد الذي يتلألا في ضوء شمس الأيام التي أعقبت عيد الفصح، كانت صرخة ريتش المفاجئة أكثر حدة، وهو يري ذلك الثور الضخم، والذي هو مزيج من الكائنات والإنسان والرموز، عند البوابة. أما ماري التي لم تتمالك نفسها من البكاء، فكانت دموعها خليطاً عجيباً من الخوف والتقدير والحب، وحتى الهيام.
> الضخامة الهائلة، القوة التي لا تُقهر، الاختلاف الكلي عن المحيط، من حيث لون التمثال، أو نوع الصخور التي قُد منها، وأيضا المهابة الكلية، الممزوجة بالخوف، التي تصدم عيني كل إنسان في لحظات اكتشافه الأولى"[2].

ومع ذلك تبقي بغداد المكان الأكثر حضوراً في الراوية، لاحتضانها بدايات الأحداث ونهاياتها، ولازدحامها بهذا العدد الهائل من الشخصيات والأفعال

---

[1]. أرض السواد. الجزء الثاني. تعليق الناشر على الغلاف الأخير.

[2]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص88

والمؤثرات، إن علي مستوى الحكاية المركزية، أو علي مستوى الحكايات المتوازية، سواءً بسواء.

ثانيا: الفضاء السلطوي والفضاء الشعبي:

سبق أن تقرر لدينا، أن الكاتب استخدم في أرض السواد تقنية الحكايات المتوازية: حكاية السلطة، وحكايات المهمشين الذين يرزحون تحت نيرها. فمن الطبيعي والحالة هذه أن تخضع الأمكنة لتقسيم مماثل، باعتبارها حاضنة الشخصيات، المؤثرة في وجهة نظرها، علي المستويات النفسية والأيديولوجية والتعبيرية. والراوي عندما يروي، فإنه يمثل الشخصيات، ويرصد الأصوات المختلفة، وتأثيرات الأمكنة علي وجهة نظرها.

وإذا كانت الشخصيات ومواقعها ـ في المركز أو في الهامش ـ هي التي تحدد مستوى المكان، فإن دراستنا للأماكن سوف تلاحظ هذه العلاقة، وتميز بين الأمكنة وفقا لها، مع اعتبار بغداد نفسها خاضعة لهذا التقسيم، كونها تجمع بين الفضاءين السلطوي والشعبي.

وبغداد مدينة واقعة علي نهر دجلة، الذي يخترقها من الشمال إلى الجنوب، فيشطرها إلى قسمين ـ أو صوبين بالدارجة العراقية ـ هما:

1. صوب الرصافة: الواقع علي الضفة الشرقية لدجلة. وهو منخفض نسبياً مقارنة بالضفة الأخرى، ويعتبر هو مركز السلطة وعصب الاقتصاد. فإضافة إلى السوق الكبير، يحتوي صوب الرصافة علي أهم الأمكنة المركزية، التي سوف يتناولها هذا البحث: السراي، القلعة، الباليوز. ويتميز هذا الصوب باتساعه

وجمال أحيائه، واحتوائه علي أكثر مقامات الأولياء المسرجة والمزينة والفخمة[1].

2. وصوب الكرخ: وهو الجانب الغربي لنهر دجلة، علي حدود الصحراء الممتدة حتي سوريا. ويتميز بارتفاع مستواه مقارنة بصوب الرصافة، مما يجعله أكثر قدرة علي مواجهة فيضانات النهر المتعددة. كما يُعرف هذا الصوب بتفاوت مستويات الفقر بين أحيائه، التي تجمع بينها علاقات اجتماعية، أكثر قوة من نظيرتها في صوب الرصافة. والأحياء في هذا الصوب كأحياء أي مدينة عربية قديمة: متلاصقة البيوت، ضيقة الأزقة. حتى إن قبور الأولياء فيه قليلة وتظهر عليها آثار الفقر وانعدام الزينة[2].

1: الأمكنة المركزية (الفضاء السلطوي):

1/أ: السراي:

وتقع في صوب الرصافة. وهي أهم مكان مركزي، حيث يقطن الوالي وحاشيته، ممثلين لمركز السلطة السياسية. والراوي في المقطع التالي يتجول في السراي، ويصور جانباً منها، بعد انتهاء زيارة القنصل البريطاني للباشا:

> "الباشا الذي ودعه حتى الردهة الخارجية من السراي، تعمد أن يسير معه هذه المسافة، خلافاً لمرات سابقة، لكي يشعره بالثقة، وليقول له إنه من النبالة والقوة بحيث لا يخاف مما حصل، وأن ما يعنيه هو الآتي.
> أما ريتش الذي رافقه صفوت قرداغ حتى البوابة الخارجية، فقد بدا مستغرباً أن أموراً كثيرة حصلت أثناء غيابه: الحدائق الغناء، النظافة، الحرس المنظم، حتى المكان الذي وقفت عنده الخيول أُعد بطريقة لا تخلو

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص288

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص288

من إتقان وجمال، بما في ذلك الفسحة الواسعة التي خصصت للمرافقين والحرس"[1].

ونلحظ هنا تأثير المكان في تصرف الشخصية الرئيسية، داود باشا، حيث حركته في المكان مودعاً القنصل حتى الردهة الخارجية؛ تقول شيئاً، نرى الراوي العليم ينبري إلى تفسيره، نيابة عن داود، الذي يرغب في إشعار القنصل بأن الوالي ما يزال يتمتع بالثقة، حتى بعد اكتشافه مؤامراته مع الآغا، الذي تم إعدامه قبل سفر القنصل إلى الشمال. إضافة إلى ما مثله خروج الباشا من المكان المغلق، ذي الاحتياطات الأمنية القوية، إلى مكان مكشوف.

لكن الانطباع الذي أحدثه المكان علي ريتش كان من نوع آخر: الاستغراب من حدوث أمور إيجابية في مكان كهذا، خلال غيابه. والراوي الذي كان يتخذ وجهة نظر الباشا في الفقرة الأولي، نراه الآن يتخذ وجهة نظر القنصل، وينتقل معه إلى المكان الذي يمر به، راصداً استغرابه من أمور غير تلك التي أراد الباشا أن يلفت نظره إليها.

1/ب: القلعة:

هي الأخرى تقع في صوب الرصافة، وتعتبر مركز القيادة العسكرية، والمكان الذي يلجأ إليه الوالي المعزول، سعيد باشا، في أيامه الأخيرة. وفيها كذلك تتم محاكمة سيد عليوي وإعدامه، بتهمة الخيانة العظمي، بعد افتضاح مؤامرته مع القنصل. والمقطع التالي يصور دخول سيد عليوي القلعة، لاغتيال سعيد في حضن أمه:

"بعد أن صعد الدرج، وهو يجتاز الدهليز الطويل، شعر أن خوفه يتحول إلى ما يشبه الفرح... كان المشوار طويلاً، أو هكذا تراءى له. فالدهاليز

[1]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص202-203

التي يعرفها جيداً، وقد مر بها سابقاً عشرات المرات، تبدو له الآن أكثر ضيقاً وأطول. أما الجو المخيم فهو بين الرطوبة والكثافة اللزجة... كانت السكينة تخيم علي القلعة، وبعض الأصوات التي تصدر عن فتح باب، أو خطوات تجتاز الممر، تخلف دوياً يولد الرهبة. وعليوي الذي نظر بسرعة إلى جدران الغرفة الداخلية، والي وجوه رجاله الأربعة الذين يرافقونه، كان يحمل في صدره أملاً يائساً بالوصول. أكثر من ذلك، شعر أنه ارتكب حماقة سيدفع ثمنها فوراً. لام نفسه علي هذا التهور بدخول القلعة"[1].

ها نحن نري الراوي، يتخذ وجهة نظر سيد عليوي، ويدور معه في المكان، ويغوص في وعيه مسجلاً تأثيرات المكان عليه، صعوداً وهبوطاً. فبعد أن ينجح عليوي في إقناع الحرس الخارجي، بضرورة الدخول علي المرافق عزمي، يتحول خوفه إلى فرح، لأن المهمة في طريقها إلى التنفيذ. لكن الرهبة سرعان ما تعاوده، فيرى المكان وقد ازداد اتساعاً وجهامة وخطراً؛ فالمشوار صار أطول من سابقه، والدهاليز صارت أكثر ضيقاً، كأنها توشك أن تخنقه، والجو المخيم صار رطباً لزجاً كثيفاً ينذر بالدم. ثم تتطور هذه الرهبة، ليعود الخوف الأول الذي كان قد ذهب، وذلك عندما يدخل غرفة الانتظار، تمهيداً لمقابلة الوالي سعيد.

وهكذا استطاع الراوي أن يبرز قدرة المكان علي الحضور والتأثير، ليتعدى دوره التقليدي كإطار. وباستثناء التدخل التفسيري، في عبارة: "أو هكذا تراءى له"، سنلاحظ أن الراوي في هذا المقطع قد تنازل عن طبيعته الموضوعية، كراو عليم، وتحول إلى راو محايث، يتخذ وجهة نظر الشخصية.

1/ج: الباليوز:

هي دار المقيمية البريطانية في بغداد. تقع في صوب الرصافة، علي الحافة الشرقية لنهر دجلة مباشرة. وقبل تولي داود السلطة في بغداد، كان القنصل

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص36 ـ 37

كلوديوس جيمس رتيش قد حولها إلى مركز تدخل قوي، في شؤون العراق السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وهذا المقطع يوضح المقصود:

"وقبل أن تنقضي سنة علي إقامته، تحولت القنصلية إلى المكان الأكبر والأجمل في بغداد. وأصبح الناس بدل أن يراجعوا السراي، أو قبل أن يراجعوها، يذهبون إلى الباليوز، علهم يحظون بمساعدته. كما أصبح ديوان القنصل المكان الذي يبدأ منه كبار الموظفين ممارسة أعمالهم، وفيه يتبادلون الأخبار والأسرار، وأيضا ما يجب أن يكون اليوم أو غداً"[1].

ولأن هذا الحضور الطاغي للباليوز، يستمد قوته من الدولة التي يمثلها، لا يجد حرجاً في إيواء الخارجين علي السلطة الوطنية، بل في تحريضهم ومدِّهم بالأدوات الكفيلة على التمرد، كما فعل مع الآغا سيد عليوي، حين شجعه القنصل علي التمرد علي ولي نعمته، سعيد باشا، ثم ضغط بعد ذلك على سعيد، ليخفف عنه حكم الإعدام. ثم ها نحن نراه الآن يكرر نفس اللعبة، مع الوالي الجديد، وبنفس الأدوات، مما أدى بداود، وقد أدرك قوانين اللعبة، إلى المسارعة بإعدام الآغا، قبل أن يتمكن الباليوز من التدخل.

ولا يقتصر دور الباليوز علي التأثير في القرار السياسي فقط، بل يتعدى ذلك إلى محاولة جلب الناس، وجذبهم لمشاهدة العروض الاحتفالية، بغية إشعارهم بمدي ما هم فيه من تخلف، مقارنة بما تمثله المقيمية البريطانية. والمقطع التالي يرصد أحد مشاهد هذه العروض، وتأثيره في المشاهدين:

"ومن بعد بدأت تلوح أشياء ضخمة تتحرك. كانت تتحرك كأنها التلال، وفوق كل واحد منها رجل يسبح في الهواء. لم تكن عربات، ولم تكن جمالاً. كانت حيوانات أكبر من الجمال، ومختلفة عنها: لونها داكن، ولها رؤوس كالمثلثات، وفي نهاية الرأس رجل كبيرة تتقدم، ترتفع، تتحرك بعصبية، وكأنها لا ترتكز علي الأرض، ربما لعرج أصابها، أو قد تكون

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص86 - 87

زائدة. أما الأرجل الأخرى الأربع، فإنها أقرب إلى سيقان الأشجار: غليظة متينة وكأنها قطعة واحدة.
ما إن أقبلت تلك المخلوقات الهائلة، حتى أفسح الناس الطريق واسعاً. كانوا ينظرون إليها وينظرون إلى بعضهم بدهشة والكثير من الحذر. أما الرجال الذين كانوا فوقها، وقد أخذت تتضح ملامحهم لما اقتربوا، فإنهم جعلوا الناس يتساءلون: كيف صعدوا؟ وكيف لا ينزلقون عن هذا الظهر الأملس؟ ثم كيف تسمح مثل تلك الحيوانات القوية، ولابد أن تكون شرسة وخطره، بركوب الناس عليها ولا تفعل شيئاً؟... ووُجد من همس: إنها الفيلة"[1].

ورغم الأهمية الكبيرة لهذا المكان، إلا أن الراوي لم يقدم له وصفا تفصيلياً. وكل ما وجدناه في الراوية حول وصف الباليوز، يقدمه الراوي لنا هنا من وجهة نظر ناطق أفندي، الذي كتب تقريره للوالي حول زيارته للباليوز، بهذه الطريقة، التي حاولنا فيها حذف الكثير غير المخل، لنتمكن من تقديم اقتباس يعطي وصفاً للمكان، دون الاضطرار إلى نقل عدة صفحات:

"وعند البوابة الكبيرة، وقد فُتحت علي اتساعها للدخول، أدت مجموعة الحراسة التحية بكثير من الوقار. وما إن وقفت العربة، حتى وجدتُ كبير موظفي المقيمية، ميناس، في استقبالي، وكان جميع من مررتُ بهم في أبهى الحلل، وأعلى درجات النظام... أما المجاز الطويل الذي يقود إلى الداخل، فإنه أشبه بالمجازات التي تقود إلى المدافن، خاصة من حيث الضوء الخافت والرائحة الثقيلة، وتلك الأشياء الموضوعة علي الجوانب أو في الزوايا. المجاز يقود إلى غرفة فسيحة للتوقف قليلاً، ريثما يتخفف الزائر من الأشياء الزائدة...
في القاعة الكبيرة التي تم فيها استقبالي، كان القنصل وأركانه، وجري اللقاء في منتصف المسافة... ما لفت نظرنا، أن القاعة الكبرى كانت تزدان بالطنافس الفخمة، وبالتصاوير علي الجدران، وبموقد محفور داخل الحائط. وكان الحطب مكوماً ولكن بطريقة بالغة التنظيم"[2].

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص272 ـ 273

[2]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص49 ـ 50

فهذا الوصف فيه القليل من التفاصيل، لأن الراوي لم يكن غرضه إلا نقل ما حدث إلى الوالي. فما قدمه من تفاصيل لم يكن ذا أهمية، في نظر رجل كناطق أفندي.

1/د: الفرات الأعلى:

وهي المنطقة الواقعة علي جانبي نهر الفرات، علي طريق قدومه من سوريا إلى العراق، وسط الصحراء غرباً، ما بين منطقتي هيت والرمادي. حيث تقع المعارك بين قوات الوالي داود، التي يقودها سيد عليوي، والمتمردين البدو.

فلنتأمل في هذين المقطعين:

"حين نظر كل طرف لنفسه، وقدر وضع الآخر، شعر الطرفان بالحزن: الخيام متهدلة، الحيوانات منكمشة على شكل مجموعات وقد التقت رؤوسها في الوسط وكأنها تندب المصير الذي يتربص بها، الأشجار المبعثرة هنا وهناك ارتخت وتكسرت أغصانها. أما برك الماء التي تصل بين الطرفين، وقد ملأت المنخفضات جميعها بمياه عكرة، فبدت مثل القبور الضخمة. حتى السواتر، المكونة من الحصير وجريد النخيل وأغصان الشجر، التي حجبت جزئياً طرفاً عن الآخر في الأيام الأولى؛ تبددت وتطايرت، ثم أصبحت، مع بعض الخيام، دليلاً على أنه كانت هناك حياة وانتهت"[1].

"قال بعض الذين تصادف وجودهم بين هيت والرمادي، مقيمين أو مارين: إن المعركة، لما احتدمت بين الطرفين، سالت دماء لا تقل عن الأمطار التي سقطت في الأيام السابقة. ومياه النهر التي كانت عكرة، حين استقبلت هذا المقدار من الدم، تحولت إلى لون بني قاتم أقرب إلى السواد"[2].

ففي المقطع الأول، نري الراوي العليم يتخذ وجهة نظر نفسيه مشبعة بالحزن. وهذا الحزن، بلا شك، منسوب إلى طرفي الصراع المتقابلين، يفصل بينهما النهر،

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص335

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص338

قبيل بدء المعركة. والراوي يرى الخيام متهدلة، والحيوانات منكمشة، والأشجار مرتخية متكسرة، وبرك الماء مثل قبور ضخمة... لقد أثر الحزن علي وصف المكان، فبدأ حزيناً هو الآخر، بل بدأ أشد حزناً، وهو ينتظر مصيراً بات معلوماً. هنا في هذا المقطع، يتبدى لنا المكان حياً نابضاً ناطقاً مؤثراً، وناشراً الإيحاءات.

أما في المقطع الثاني، فنرى الراوي يتحول إلى راو ذي رؤية خارجية، لا يعرف إلا ما يرويه له الآخرون، ومعرفته أقل مما تعرفه الشخصية. لذا يأتي الوصف مبتسراً لا يفصل، مكتفياً بنقل ما جرى من أحداث، مع وصف قليل من آثار هذا الذي جرى، كما في قوله: "ومياه النهر التي كانت عكرة، حين استقبلت هذا المقدار من الدم، تحولت إلى لون بني قاتم، أقرب إلى السواد". وقد ناسب هذا الوصف القصير، حالة الراوي النفسية، ووجهة نظره التعبيرية، وهو يري المعركة قد حدثت وانتهت وقُتل فيها الناس. فما فائدة الكلام الزائد بعد؟.

1/هـ: الموصل (شمال العراق):

وهو المكان الذي يمر به ريتش في إحدى رحلاته الشمالية، لتعزيز علاقاته بالعملاء المحليين والطامحين السياسيين من جهة، وملاحقة البعثة الفرنسية من جهة أخرى، للتسابق معها على نهب الآثار العراقية في نمرود القريبة.

وقد رافق الراوي القنصل ريتش في زيارته للموصل، مستغلاً هذه المرافقة، لإفراد عدة صفحات لوصف الطبيعة هناك. ولم يكد هذا الوصف ينتهي، بعد أن تخللته بعض الأحداث المارة، حتى انتقل الراوي مع القنصل إلى نمرود، علي الطريق التي تلي الموصل، حيث الآثار والقصور والكنوز. الأمر الذي يعطي الانطباع بأن غرض الراوي لم يكن إلا الوصف الجمالي الإبهاري. والمقطع التالي يمكن اعتباره مثالاً دقيقاً للوصف الذي يرافق توقف الحركة والزمن:

"الموصل، المدينة والمحيط، أيام الربيع، مكان السحر الحقيقي. الطبيعية التي ظلت متوارية كامنة، طوال الشهور السابقة، تخلت فجأة عن اتزانها، نزعت الوقار الذي كانت تتلحف به وأخذت تصرخ وتتحدى إلى أن بلغت مرحلة الجنون... حتى البشر والحيوانات والطيور في الربيع يصبحون مخلوقات أخرى، مخلوقات مختلفة، وكأن مساً أصابها، أو سري فيها نسغ جارف كما يسري في الأشجار. فالرجال الذين كانوا يحرصون علي الأصوات الهادئة البطيئة، ويؤثرون في أحيان كثيرة الصمت والتأمل، يصابون بحالة من الانفعال أقرب إلى الهياج، إذ ترتفع أصواتهم، ويميلون إلى التحدي. كما ترتفع معها الأغاني والكلمات البذيئة والتعليقات الجنسية المكشوفة"[1].

وهكذا نري كيف يضفي الراوي على المكان وعياً بشرياً، فهو يموج بالحركة، متخلياً عن اتزانه، ينزع الوقار، ويصرخ ويتحدى ويصاب بالجنون، مما يترك أثره علي الأشخاص والطيور والحيوانات والأشجار، فيهتاجون ويتصرفون بطريقة مشابهة لتصرف المكان، ومختلفة عن طبيعتهم السابقة، كأنما أصابتهم العدوى.

1/و: نمرود (شمال العراق):

هي المحطة التي يتوقف فيها الراوي طويلاً، بعد وصول القنصل ريتش من الموصل إليها، حيث نلمس افتتانه ـ من خلال وعي ماري ـ بمشهد الصيد المنقوش على جدران القصر الملكي، العائد إلى عصر الدولة الآشورية. وهذا المقطع يوضح كيف أمكن للراوي أن يجعل المكان دفاقاً بالحركة، حتى وهي متخيلة في وعي الشخصية:

"يمكن للكلمات أن تقول، أن توضح أكثر الأحيان، لكنها في أحيان معينة تكون عاجزة، بائسة، فقيرة، وناحلة إلى درجة الرثاء. والعين إذا كانت تستطيع أن تحتضن الكون حتى الأفق، وأن ترى، في لحظة، ما يحتاج إلى أوقات طويلة كي يُقال ويُروى، فإن طاقة العين على الاستيعاب، في بعض الحالات، لا تقوى على احتمال هذا التدفق، الذي يفيض فجأة ويغمر كل

[1]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص65

شيء!. حين وقفت ماري أمام الجدار المنقوش عليه رحلة صيد الملك أشور زيربال، وقفت مذهولة، فتحت عينيها على اتساعهما، وأغمضتهما عدة مرات، في محاولة لأن تستوعب ما ترى. في إحدى اللحظات، ربما لا شعورياً، رسمت على وجهها علامة الصليب، وكأنها تستدعي قوى خفية كي تقف معها، لتسندها"[1].

1/ز: نينوى (شمال العراق):

هي محطة أخرى من محطات ريتش وأطماعه، التي تدور حول الآثار، يصل إليها بعد نمرود. وتفتتن زوجته بآثارها، كما فُتنت بآثار نمرود. وانتقل الراوي مرافقاً لها، ليصف لنا هذه الآثار، وما عكسته من حركات ومشاعر عنيفة، كما نرى في المقطع التالي:

"في نينوى، وإزاء العربة الملكية لسرجون، وقد بدت في الضوء الذي يتسرب من الفجوات، قالت ماري بتأكيد لا يلبث يتزايد يوماً بعد آخر، إنها رأت تلك العربة تتحرك... أصبح الملك أشد وضوحاً وتصميماً وهو يركز نظراته، وقد تجسد بقوة وشموخ. حتى الحرس، وكانوا قريبين وبعيدين في آن واحد، فقد زادوا، من خلال مواقعهم وحركاتهم، في إظهار جبروت سرجون وقوته"[2].

1/ح: الفرات الأوسط (جنوب العراق):

هي المنطقة المحاذية لنهر الفرات، قبل وصوله إلى الأهوار وشط العرب في أقصى الجنوب. وقد شهد هذا المكان حروب جيش الوالي داود، بقيادة الكيخيا، في سبيل إخضاع القبائل المتمردة، التي كانت منتفعة من عهد سعيد، ثم أعلنت الولاء لابنه صادق، بعد أن أغرته باللجوء إليها. وقد راوحت هذه الحرب بين الكر والفر، حتى قُيض لها النجاح الجزئي بقدوم طلعت باقة. فانكفأ البدو من الفرات الأوسط

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص75

[2]- أرض السواد. الجزء الثاني. ص86 - 87

إلى أقصى الجنوب، والأهوار بشكل خاص. والمقطع التالي ينتقل إلى المكان، في زمن ما قبل الحسم:

"أسبوع وراء آخر ينقضي على حملة الجنوب، لكن دون أن تبدأ الحرب فعلاً، لأن البدو، نتيجة تجارب سابقة، وبحس غريزي لا يفارقهم، يعتبرون أن أكثر الأمكنة ملاءمة لهم، لكي يخوضوا الحرب: أطراف الماء، أو قرب الصحراء. ففي أحد هذين المكانين يشعرون بالثقة والقوة، حيث يستطيعون الحركة بسهولة، ويكونون أقدر على الكر والفر دون خشية من هزيمة تلحق بهم، ودون أن يضطروا لتقديم خسائر كبيرة"[1].

وواضح هنا، كما هو واضح من أحداث الرواية الجارية في الفرات الأوسط، أن هذا المكان لم يلفت نظر الراوي لوصفه، ولم يتوقف عند مشاهده، مما جعله مجرد إطار للأحداث التي تجري هناك، وللحرب التي يقودها الكيخيا وطلعت باقة.

1/ط: أمكنة مركزية أخرى:

وقد وردت عدة أمكنة لها علاقة بالحكاية المركزية، لكنها لم تُذكر إلا كأطر للأحداث، بحيث رأينا الراوي يمر عليها دون وصف. وأهم هذه الأمكنة: ثكنة الفرسان، قصر الريحان بكركوك، السليمانية... فثكنة الفرسان مثلاً لم تُذكر إلا بمناسبة مرور سيد عليوي عليها، في انتظار انتقاله إلى السراي، حاملاً رأس سعيد. وقصر الريحان بالأعظمية، لم يأت الراوي على ذكره، إلا بمناسبة الاستقبال الخادع، الذي أجري لسيد عليوي، بعد استدعائه من الشمال تمهيدا لإعدامه. أما كركوك والسليمانية، الواقعتان في الشمال، فقد كانتا مسرح أحداث كثيرة ومطولة، لكن الراوي لم يتناول أيا منها بالوصف، لأنه كان منشغلاً بملاحقة سيد عليوي، وبدري، ونجمة، وريتش وماري زوجته، وباشوات المنطقة وفقرائها.

---

[1]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص502

2: الأمكنة الموازية (الفضاء الشعبي):

لم يقتصر الفضاء الشعبي، في أرض السواد، على رصد ما يحدث في بغداد، بل تعداه إلى الانفعال بالحدث والمشاركة فيه، في أكثر الأحيان. وهذا الفضاء، ممتد على طول بغداد بجانبيها ـ صوب الرصافة وصوب الكرخ ـ وإن كان لصوب الكرخ منه النصيب الأوفى، باعتباره الأكثر فقراً وتهميشاً، والأبعد جغرافياً عن مركز القرار السياسي، الواقع في الضفة الأخرى.

وأهم الأمكنة في الفضاء الشعبي: قهوة الشط، محلة الشيخ صندل، السوق، سكنة الميدان. يلي ذلك في الأهمية، محلة باب الشيخ، قهوة باب الخيل، مسجد الشواكة، مرقد الإمام أبي حنيفة؛ وصولاً إلى أمكنة أقل أهمية، تُذكر بصورة عابرة، من أمثال: قهوة مراد، قهوة سبع، باب المعظم، الباب الشرقي...

وسوف نتتبع أهم هذه الأماكن، لمحاولة تحليل كيفية تعامل الراوي معها.

2/أ: قهوة الشط:

قهوة الشط هي المكان الموازي الأساسي، الذي ينافس في الحضور كل الأمكنة المركزية: إذ يكاد يكون قد اختُلق خصيصاً لرصد مزاج بغداد الشعبي، في ذلك الزمن المحكي. كما نرى في المقطع التالي:

> "قهوة الشط ليست كأية قهوة أخري في بغداد: كبيرة، متدرجة، وبالغة البساطة والكثافة معاً. وإذا كانت مقاهي الأطراف تماثلها ببعض هذه الصفات، فإن ما يميزها عن غيرها الاتساع، ثم إنها دائمة التغير من حيث المزاج، تماماً كماء النهر، عدا عن أن فيها أركاناً وزوايا قوية ثابتة، ليس

بالجدران التي تنهض عليها، وإنما بالبشر الذين يحتلونها، ويشكلون جزءاً من ملامحها، الأمر الذي يعطيها تميزاً إضافيا"[1].

فالوصف هنا يعطي لقهوة الشط مزاجاً، ويضفي عليها وعيا إنسانياً. فهي تشبه حال العراقيين، مزاجها هو نفس مزاجهم السريع التغير. وربما لهذا السبب ظلت قهوة الشط تمثل، عند الكرخيين، شيئاً عزيزاً ومتميزاً، حتى إنها لتبدوا، مماثلة لكل من السراي والباليوز وقصر الوالي؛ كما أصبحت قلب الكرخ، لدرجة أنه لا يُذكر صوب الكرخ، إلا ويكون المقصود، في كثير من الأحيان، هذه القهوة بالذات، دون غيرها.

يبدو لنا الراوي، في كثير من الأحيان، متحدثاً عن صوب الكرخ كله، كلما تناول قهوة الشط بالحديث. كأن المكان الأصغر قد احتضن وجهة نظر المكان الأكبر، المنتمي إليه. بل إن قهوة الشط هي الناس في صوب الكرخ. فلننظر في هذا المقطع، لنرى كيف بلغت درجة التوحد بين المكان والإنسان:

"قهوة الشط عالم آخر وحياة مختلفة: مقدار كبير من الكلام، والذي يتخلله الاختلاف، ومقدار أكبر من الأحلام والغضب. ثم هناك مقدار من الجنون. أما أعداد البشر الذين يأمون القهوة، وفي أغلب الأوقات في النهار كله، ومعظم ساعات الليل؛ فإنها تكبر أو تقل تبعاً لمزاج المدينة، وما يقع فيها من أحداث"[2].

لا جرم أن اقتضى هذا العدد الهائل من الشخصيات، التي اختلقها الراوي، في صوب الكرخ، إبداع مكان يستضيفها، بغية منح حكايات المهمشين حيزاً تتحاور فيه، وتتناول ما يجري في المركز من ألاعيب سياسية، تؤثر علي الواقع عندهم، تأثيراً يشحن الصدور بالثورة، التي إن لم تجد تنفيساً لها، فقد تتسبب بحدوث ما لا تُحمد عقباه. وإذا كان الوالي داود باشا يتمنى اختلاق مكان كهذا، لو لم يكن

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص287

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص288

موجوداً، فمن الحري إذن بالمؤلف إيجاد مثل هذا المكان، لهدف مشابه، وإن كانت النوايا مختلفة. وهذا المقطع الحواري يوضح أهمية هذا الاختلاق:

"ضحك الباشا، هز رأسه عدة مرات، وجاء صوته بطيئاً موزوناً:
ـإذا ماكو قهوة الشط، لازم نسوي قهوة شط، أو واحدة مثلها..
وبعد قليل وهو ينظر إلى نائبه بتحديد:
ـ شلون نعرف شنو صاير بالدنيا إذا الناس سدت حلوقها؟ إذا صَمَّتْ من فوق ومن جوا؟ شلون نعرف الضحك من البكا، الجد من الهزل؟.
وتغير صوت الباشا:
ـ إذا أكو بذاك الصوب مثل قهوة الشط، ونقدر نسمع ونعرف شنو اللي صار واللي جرى، فأريد منك تسوي قهوة ثانية بهذا الصوب، وبيها ناس مثل ذوليك"[1].

وعندما قمنا بإجراء إحصاء، لعدد الصفحات التي أفردتها الرواية لقهوة الشط، وجدنا أنها حوالي181 صفحة: أي ما يعادل أكثر من ثلث الحيز الممنوح للحكايات الموازية كلها (503 صفحات).

2/ب: محلة الشيخ صندل:

محلة الشيخ صندل هي أحد الأحياء الفقيرة الواقعة غربي دجلة، في صوب الكرخ. فالأسطة عواد صاحب قهوة الشط، القاطن في محلة الشيخ صندل، عندما يتحدث عن حسون يقول:

"أكو بمحلتنا فرد رجال فقير، على باب الله، وما أدري شفته بالقهوة لو لا، اسمه حسون"[2].

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص293

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص293

ولا تفرد الراوية وصفاً خاصاً لمحلة الشيخ صندل. فأهميتها نابعة من الأشخاص الذي يقطنونها، ويمثلون العدد الأكبر من رواد قهوة الشط. من أهمهم مختار المحلة الحاج علاوي، وشيخ جامعها الملا حمادي، والوجيه التاجر الحاج صالح العلو أبو بدري، إضافة إلى سقاء المحلة سيفو المحمود، وحلاقها الأسطة إسماعيل، وآخرين.

ونظراً لأن لكل شخصية من هذه الشخصيات حكاياتها الخاصة، التي يحرص الراوي على إيرادها مفصلة، فإن من المنطقي أن يُفرِد لها من الصفحات عدداً كافياً، إن لم يكن مساوياً لعدد صفحات قهوة الشط، فهو يقاربها. إذ بلغ عدد الصفحات الذي شغلته حكايات محلة الشيخ صندل وحدها 146 صفحة؛ أي ما يقارب ربع عدد الصفحات الذي تشغله الحكايات الموازية، على طول الرواية. وهذا العدد لا ينقص عن عدد صفحات قهوة الشط، إلا بخمس وأربعين صفحة فقط.

2/ج: السوق:

رغم أن السوق يقع في صوب الرصافة ـ وهو الجانب الأغنى من دجلة ـ إلا أنه من الطبيعي أن يظل مفتوحاً لمختلف الطبقات الشعبية. وفي المقطع التالي نرى في السوق كيف تتحكم السياسة في الاقتصاد:

> "الباشا يسأل رجاله عن سبب ارتفاع الأسعار، ورجال الباشا يسألون التجار، والتجار يغمغمون بكلمات غير واضحة، لكن يُفهم منها أن المواد التي كانوا ينتظرون وصولها من البصرة لم تصل، وقد يتأخر وصولها شهوراً. هكذا أبلغهم وكلاء السفر. فإذا ألح رجال الباشا في التدقيق والسؤال يسمعون جواباً من الجميع لا يتغير: لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، نحن

نشتري البضائع من عزرا، ورجال عزرا يقولون إن الأسعار ارتفعت من بلادها، ولا يمكن أن نبيع بخسارة"[1].

وتعتبر الحرب أحد أهم العوامل المؤثرة في السوق:

"فإن أي حديث عن حرب وشيكة يغير مزاج السوق بل في أحيان كثيرة يقلبه رأساً على عقب. يصبح التجار شديدي الحذر في البيع والشراء، كما تصبح كلماتهم قليلة وخالية من أي ود، ويميلون إلى الحزم والاقتصاد... ويوماً بعد آخر ترتفع الأسعار وتنفقد المواد... بل أكثر من ذلك. بدأ عدد كبير من التجار يلبس ثياباً قديمة استخرجوها لا يُعرف من أين، بدل الملابس الجديدة الفاخرة الزاهية الألوان، التي تعودوا ارتداءها في أوقات سابقة وكانوا يفاخرون بها. فعلوا ذلك كي لا يُطمع بهم كما قالوا لأنفسهم، وكذا قالوا للأقارب والأصدقاء"[2].

كما نرى كيف يتحول السوق إلى مركز للإشاعات والحكايات، خصوصاً حول المستجدات السياسية، ومحاولة لتفسير ما يظهر على السطح منها:

"حتى رجال السوق التجاري، خاصة باعة الجملة والصرافين، لفتت أنظارهم الزيارات المتكررة والمتقاربة التي قام بها عزرا. قدر الكثيرون أن وراءها أشغالاً وصفقات هامة، لذلك تبادلوا فيما بينهم الأحاديث والأخبار، قارنوا، ودققوا، لكن لم يستطيعوا الوصول إلى نتائج محددة"[3].

ولا يفوت الراوي أن يجعل وجوه التجار، وطرائق سلوكهم، مرآة صادقة لحالة السوق وأسعار المواد التموينية: فهم في كل مرة تنزل فيها الأسعار، وتمتلئ المخازن،

"يوزعون ابتساماتهم مع تحياتهم على كل قادم جديد... أما إذا تلبدت وجوه التجار، مثلما تتلبد صفحة السماء بالغيوم، وبدوا غير مستعدين لأي حديث، حتى لو كان سؤالاً عن الصحة، وحين تبدو المتاجر فارغة، أو أقرب ما

---

[1]. أرض السواد. الجزء الثالث. ص239

[2]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص438 ـ 439

[3]. أرض السواد. الجزء الأول. ص504

تكون إلى الفراغ؛ فهذا يعني أن الأسعار ارتفعت، وقد ترتفع غداً أكثر، مما يجعل التجار نزقين، وعلى من يريد الشراء أن يفعل ذلك فوراً، أو يمشي"[1].

وحتى المناخ نفسه يبدو للراوي، في هذه الحالة، وقد تأثر بسبب هذا الارتفاع في الأسعار، لأنه سوف يرى أن "الريح الباردة تملأ جنبات المدينة"[2].

ولأن رجال السوق، كثيراً ما يجتمعون في قهوة الشط، على الجانب الآخر من دجلة، فإن حكاياتهم تنتقل معهم إلى هناك، الأمر الذي يتسبب في ضيق الحيز الممنوح للسوق، في أرض السواد رغم أهميته. فالصفحات التي يحضر فيها السوق لا تتجاوز العشرين صفحة.

2/د: سكنة الميدان:

تستمد سكنة الميدان، الواقعة في صوب الرصافة، أهميتها من وجود شخصيات رئيسية فيها، أهمها لطف الله فرج، وروجينا القوادة اليهودية. ومع أن الحاج شبلي من سكان هذه السكنة، إلا أنه يُذكر في أغلب الأحيان بمناسبة وجوده في قهوة الشط. وعدا عن ذلك، لا تُذكر هذه المحلة في الرواية كثيراً، وبصورة أقل من السوق، وربما ذُكرت أحياناً بمناسبة الحديث عن الإشاعات، كما في هذا المقطع:

"سكان محلة الميدان يؤكدون أنهم دفنوا رأسين كانا بالقرب من القلعة، لكن ليس أي منهما لسعيد باشا. وهذا ما أقسم على صحته منعم الأسود أحد الذين عملوا في السراي في فترة سابقة"[3].

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثالث. ص215

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الثالث. ص239

[3]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص58

2/هـ: أمكنة موازية أخرى:

أما باقي الأمكنة، التي تفردها صفحات الرواية للحكايات الموازية، فهي مجرد أمكنة هامشية، لا تُذكر إلا لاماماً، وعند الحديث عن شخصيات محددة. ومن أمثال هذه الأمكنة:

1. محلة باب الشيخ التي تستمد أهميتها من مقام الشيخ عبد القادر الكيلاني، والنقاشات الصاخبة التي تدور بين خادم المقام ومساعد حامل مفتاحه، رزوقي الأعرج (رزوقي مفتاح) من جهة، ومختار المحلة عبود الحاج قادر ـ الذي يعتبر حمله لمفتاح المرقد امتيازاً كبيراً له ـ من جهة أخرى[1].
2. قهوة باب الخيل بالكرخ، التي يجلس فيها رجال سليمان الغنام، وهم الذين كانوا موكلين بحراسة القلعة، أيام الوالي السابق سعيد، قبل أن يستغني عنهم[2].
3. مسجد الشواكة بالكرخ، الذي يتولى الإمامة فيه الملا إدريس، وتُتخذ مئذنته مرصداً لمراقبة تحركات الباليوز، في آخر الرواية[3].
4. مرقد الإمام أبي حنيفة، بضاحية الأعظمية، الذي يخوض خادمه بكري الددة، معركة إشاعات مع رزوقي مفتاح، خادم مقام الشيخ عبد القادر الكيلاني، بسبب التنافس علي الهبات والنذور المتوقعة من الوالي المنتصر[4].

---

[1]ـ انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص71-73

[2]ـ انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص57

[3]ـ انظر: أرض السواد. الجزء الثالث. ص273

[4]ـ انظر أرض السواد. الجزء الأول. ص70–71

الفصل السادس
تقنيات تقديم الشخصية

تمهيد:

لا أحد يجادل في كون الشخصية تقع في صميم الوجود الروائي ذاته: "إذ لا رواية بدون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي. ثم إن الشخصية الروائية، فوق ذلك، تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده"[1].

فالبحث في الشخصية، إنما يعني البحث في كل شيء. وكون الشخصيات هي صانعة الأحداث، أو كون الأحداث هي منتجة الشخصيات، داخل النص الروائي، لا يعني إلا شيئاً واحداً: تداخل الحدث بالشخصية، وتداخل الشخصية بالحدث، بحيث يستحيل الفصل بينهما: "فما الشخصية سوى تحديد للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية... أن تقف المرأة ويدها موضوعة على المنضدة، وتنظر إليك بطريقة معينة، حدث بالنسبة لها، وإلا فإن لم يكن هذا حدثاً، فمن الصعب أن نجد له وصفاً آخر"[2].

---

[1]. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص20

[2]. هنري جيمس. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث. كتاب لعدة مؤلفين. ص84

ولن نخوض هنا في الخلاف الذي نشأ بين المنظّرين، حول ماهيّة الشخصية الروائية؛ وهل يمكن اعتبارها حقيقية، أم مجرد كائن ورقي لا وجود له خارج النص الروائي[1]، لأن هذا الخلاف هو في الحقيقة خلاف لفظي مجرد: إذ يتفق الجميع أن على الشخصية الروائية، أن تُخلق بدقة، بحيث تبدو لنا مقنعة خلال تفاعلها مع الحدث، وتستطيع الحياة وفق قوانين العمل الروائي، التي هي بالضرورة مختلفة عن قوانين الحياة. ورغم أن حاجز الفن يفصلها عنا، إلا أننا نحس بأنها تشبه أيا منا في هذا الجانب أو ذاك[2].

وقد لجأ كتاب الرواية إلى تقنيات مختلفة، لتقديم شخصياتهم إلى القارئ: فهناك من حجب عن شخصياته كل وصف مظهري، مقدماً إياها من خلال الحدث. وهناك من قدم شخصياته مباشرة، ورسمها بأدق تفاصيلها الظاهرة، ثم تعمق في وعيها ليكشف تفاصيلها الباطنة. وإن كنا قد لاحظنا أن نجيب محفوظ، في ثلاثيته الشهيرة، كان من النوع الثاني[3]، فإن الملاحظة الأولية لطريقة تناول عبد الرحمن منيف لشخصيات أرض السواد، أشارت إلى اعتنائه بالحدث أولاً، ثم جعل الشخصية في خدمة هذا الحدث، مع بعض الاستثناءات هنا أو هناك.

الشخصية في أرض السواد:

بلغ عدد الشخصيات في أرض السواد عدداً هائلاً، يزيد على المائة وخمسين شخصية، سوف يختار الباحث منها تسعاً. وذلك لدراسة كيفية تصوير الروائي لها، ومن ثم استخراج تقنيات تقديم الشخصية في أرض السواد.

---

[1]- انظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص83-93

[2]- انظر: إ. م. فورستر. أركان القصة. ص89

[3]- انظر: نجيب محفوظ. بين القصرين. ص11

هذا وقد تم اختيار هذه الشخصيات التسع، لأنها تتميز بعلاقات متداخلة، مع أكثر حكايات أرض السواد، إن لم يكن معها كلها. وبالتالي فإن استعراضها يعني في نفس الوقت تغطية كل هذه الحكايات.

1: شخصيات الحكاية المركزية:

1/أ: داود باشا:

يظهر اسم داود في الرواية منذ الصفحة الأولى، كأحد سبعة أشخاص يحيطون بالوالي المحتضر سليمان الكبير: ثلاثة منهم أبناؤه، والأربعة الآخرون أصهاره، الذين يحتل داود ترتيباً متدنياً بينهم، كون رتبته العسكرية (آغا) أدنى من رتبة الصهر الأكبر علي (باشا) ثم كونه الصهر الأصغر سناً من علي باشا، والمتزوج من صغرى بنات سليمان الكبير. ثم لا نلاحظ هنا أي وصف لأي من الشخصيات الحاضرة.

أدرك داود أن زمنه لم يحن بعد، فغادر بغداد إلى البصرة، واعتزل الصراعات التي انفجرت بين الورثة. ثم عاد إلى بغداد، وجاور في مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني، متفرغاً للتدريس في الظاهر، ومراقباً مجريات الأمور في الحقيقة. حتى إذا شعر بأن الظروف قد تهيأت له، سافر إلى الشمال، وبدأ في حشد أنصاره هناك استعداداً للعودة. ولما شعر بأن زمنه قد حان، عاد على رأس جيش، ودخل بغداد، واستقر له الحكم، خصوصاً بعد أن طوع قبائل البدو المتمردة، في الفرات الأعلى والأوسط.

بعد ذلك حاول داود التفرغ لبناء دولة حديثة في العراق، على غرار ما فعل محمد علي في مصر، لكن بريطانيا كما وقفت لباشا مصر، وقفت لباشا بغداد.

وحاول القنصل البريطاني تحريض المعارضين داخلياً وخارجياً ودعمهم، ولكنه فشل في نهاية المطاف، ورحل عن بغداد معلناً هزيمته.

طوال الصفحات، لاحظنا أن الرواية ركزت على تاريخ هذه الشخصية، وأهملت صفاتها الجسدية. فنحن لا نعرف إن كان داود طويلاً أم قصيراً، أبيض أم أسمر؛ كما لا نعرف من صفاته إلا أقل القليل، مما يذكره الراوي. وهذه أهم ملامح شخصيته، التي نلاحظ أنها في مجملها تاريخية، وإن امتزجت أحياناً ببعض الملامح المعنوية وقليل من الصفات الحسية:

- جيء به من تفليس طفلاً، ثم بيع في بغداد. واشتراه سليمان الكبير، الذي تولى تربيته، وزوّجه من ابنته، وعلمه فنون الحكم والسياسة.
- نحيف الجسم دقيق الرقبة يتمتع بالرشاقة[1].
- قضى حياته عسكرياً، وشارك في قمع القبائل المتمردة عدة مرات قبل توليه السلطة.
- يهوى الصيد، ويفرغ فيه طاقاته الحبيسة[2].
- كتوم صبور، جلد، صامت، بارد، شديد الحذر، مراوغ، قادر على إخفاء عواطفه: يتحمل مثل جمل، فإذا ظفر بخصمه فإنه لا يعرف الرحمة ولا يقبل شفاعة.
- يبدو ناعماً، ولا يخلو من لطف، يحسن الاستماع إلى الآخرين، فإذا تحدث ظهرت لباقته، وفاجأ الجميع بعلمه الواسع في فنون الأدب والشعر والدين والفقه واللغات.
- ذو شخصية مسيطرة، قادر على أن يبث العزم فيمن حوله[3].

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص231-232، ص246. الجزء الثاني. ص402

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص22، ص265، ص295

[3]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص301، ص184. الجزء الثاني. ص98، ص194، ص371، ص401

- يسافر بخياله إلى أمه وبلاده كثيراً، لكنه مع ذلك يحارب شعور اليتم داخله بالتحدي، ويكره أن يتناول أحد طفولته التعسة بالحديث[1].
- مزواج، كثير الأولاد، يحب الإكثار من النساء لتزداد ذريته. مات ابنه البكر سليمان مبكراً، ولو عاش لكان في عمر القنصل البريطاني ريتش. وله ابنة تعاني من شلل الأطفال[2].
- لطول المدة التي عاشها في العراق، فقد صار يشعر بأن جذوره تمتد في تربة هذا البلد، كواحد من أبنائه.
- طموح، ولديه نزعات استقلالية، يرغب في بناء دولة قوية، ومثله الأعلى في ذلك محمد علي في مصر. وقد نجح منذ البداية في أن يظهر في عيون الآخرين كشخص مختلف عمن سبقوه[3].

الخلاصة:

من مجمل هذه الصفات، نلاحظ أنّ أهمية الشخصية هنا تنبع من أهمية الحدث. وإذا كان الحدث هو الصراع على مستقبل النهضة العربية، فلن يفيد كثيراً أن تكون الشخصية طويلة أو قصيرة، بيضاء أو سمراء، إنما الأهم من كل ذلك الصفات المعنوية، لأنها هي التي تصوغ الشخصية، وتبنيها من الداخل، لتؤثر فيما بعد ذلك في الأحداث. ومن هنا فإنّ صفة حسية، كحب داود لعصير التوت، لم تُذكر إلا مرة واحدة، وبطريقة عابرة لم يتم تكرارها، مع العلم أن الصفة الحسية الأخرى، القاضية بأنّ داود كان رشيقاً نحيفاً، تكاد تندرج ضمن الصفات المعنوية، بما لها من دلالات عسكرية، تخلق الأحداث.

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص152، ص282، ص300

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص100، ص279-282

[3]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص171، ص181، ص280، ص279

وبالمجمل، فقد بدا لنا داود "مجسداً بطلاً تراجيديًا حديثاً، يقاتل من أجل مشروع حديث، في زمن غابت فيه آلهة اليونان، مخلية المكان لآلهة جديدة، أجنحتها النهب والسيطرة"[1]. فها هو يصارع الأقدار، رغم معرفته بالنتيجة سلفاً: والأقدار هنا تمثلها بريطانيا العظمى، التي يعرف داود استحالة هزيمتها أمام ولاية ضعيفة من ولايات قوة آيلة للسقوط، تمثلها الدولة العثمانية[2].

1/ب: سيد عليوي:

يبدأ ظهور الآغا سيد عليوي منذ الصفحة الثانية والثلاثين، من الجزء الأول، عندما يوحي إليه داود بضرورة التخلص من الوالي السابق سعيد، الذي كان حتى تلك اللحظة متحصناً بالقلعة. وقام سيد عليوي بتنفيذ المهمة بصورة وحشية، ثم عاد ليقدم رأس سعيد هدية للوالي الجديد، معتقداً أنه بذلك قد أصبح شريكاً في الحكم.

بعد ذلك، بدأ سيد عليوي بتحريض داود باشا، على القيام بغزوات ضد البدو المتمردين في الجنوب، تلبية لمخططات القنصلية البريطانية، الساعية إلى إلهاء الدولة بالحروب. واستجاب الوالي لهذه الرغبات، ولكن وفق مخططه الشخصي، فأرسله غرباً لإخماد تمرد بدو الفرات الأعلى. ولما عاد الآغا، كان قد صار طامعاً في الحكم، وبدأ يستعد للانقلاب. لكن داود عاجله بإرساله إلى كركوك، بحجة حفظ النظام هناك وتخويف العصاة.

---

[1]- فيصل دراج. أرض السواد: ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة. الكرمل. العدد64. ص90

[2]- نحن نعرف من التاريخ أن السلطان العثماني قد عزل داود باشا، بعد ذلك. ولا يهمنا إن كان السبب في ذلك نزعته الاستقلالية، أو ضغط بريطانيا على دار الخلافة، أو كليهما. المهم أنه عُزل، وذهب إلى المدينة المنورة، حيث ظل هناك إلى أن مات. انظر: المنجد في الأعلام. مادة: داود. والأعلام للزركلي. مادة: داود.

في كركوك شعر سيد عليوي بأنه مبعد، فازداد حنقه، وبدأ يحيك خيوط المؤامرة مع المعارضين المحليين، ويوثق عرى التحالف مع القنصلية البريطانية وإيران (كرمنشاه). لكن الباشا استطاع مراقبته هناك، ثم نجح في تجنيد ضباطه لصالحه، قبل أن يستدعيه ويحاكمه ويعدمه، بسرعة سبقت محاولة من القنصلية البريطانية للتدخل.

وقد بدت شخصية سيد عليوي في أرض السواد ذات مستويين: مستوى ما قبل السلطة، ومستوى ما بعد السلطة؛ نعرضهما كما بدت شخصية صاحبهما في عيون المحيطين:

1/ب .1: سيد عليوي قبل السلطة:

- نحيف ذو وجه أليف.
- له شاربان أقرب إلى الشقرة ومقصوصان بعناية.
- حين التحق بداود أيام ثورته، كان لا يجرؤ على رفع عينيه، وكان صوته يرتجف ولا يحسن الكلام[1].

1/ب .2: سيد عليوي بعد السلطة:

- ضخم وكأنه ازداد طولاً وعرضاً.
- وشارباه صارا متهدلين وأشبه بالأسلاك، ويده سميكة وكبيرة وقوية، خصوصاً عندما تهز البلطة[2].
- زير نساء.

---

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص208، ص209، ص534

[2]. أرض السواد. الجزء الأول. ص534، ص209. الجزء الثاني. ص402

- يحب الرياضة والشرب والصيد، ويكره الصلاة.
- يتظاهر بالبساطة، لكن دون نجاح[1].
- حقود مكروه عدواني، و يخشاه الناس[2].
- ذليل أمام من هو أقوى منه، طاغ متجبر على من هو دونه.
- ينهار تماماً عند مواجهته للموت، حتى أنه يبول في سراويله[3].

الخلاصة:

لقد بدا لنا سيد عليوي نحيفاً ثم سمن، وذا شاربين معتنى بهما ثم أُهملا، وعلى شيء من قوة الساعد. هذا ما تيسر من صورته الجسدية. وباستثناء ما ذُكر عن حكم الإعدام، الذي كان قد صدر بحقه إبان العهد السابق، لم تذكر لنا الرواية شيئاً عن تاريخه، بينما أفاضت في ذكر صفاته المعنوية، التي هي في جوهرها صفات سلبية، بالمعنى الأخلاقي. ولا شك أن هذه الصفات مهدت لصناعة الحدث، والمشاركة فيه بطريقة سلبية كذلك: فحقد سيد عليوي يدفعه لأن يقتل بيده، ويمتهن مرافقيه الضباط ممن هم دونه في الرتبة، ويتآمر على ولي نعمته داود، ويخون وطنه العراق: في صورة جلية من صور البطل المضاد، الذي يحاول الوقوف في وجه حركة التطور المجتمعي.

1/ج: القنصل البريطاني كلوديوس جيمس ريتش:

يبدأ ظهور القنصل البريطاني، في أرض السواد، منذ بداية الفصل السابع، في الصفحة الخامسة والثمانين. وقد بدت صورته منذ البداية ممثلة لشخصية البطل

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص207، ص25، ص536

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص208. الجزء الثاني. ص406

[3]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص47، ص534، ص435. الجزء الثاني. ص537، ص365

المضـاد، المتعـارف عليهـا فـي نقـد الواقعيـة الاشـتراكية. أو الشخصـية الشـريرة المواجهة للبطل الخيّر، كما تعودنا عليها في القصص الشعبية. ويكفي أن يبدأ الراوي بتقديمه بهذه الصورة حتى نتأكد من ذلك:

"قد تنقضي أعوام، عشرات الأعوام، ولا يأتي إلى العراق مثل كلوديوس جيمس ريتش. شخصية نادرة.تراث تراكم عبر الأيام والسنين. حالة من الغواية الآسرة للسيطرة على الآخرين. فهو في نظرته للناس والبلاد مزيج من الكراهية ورغبة السيطرة، وقد انصهرا معاً، بحيث لم يعد يُعرف كيف التحما ثم اتحدا ليصبحا واحدا"[1].

ومن استعراضنا لأحداث الحكاية المركزية، كان قد أصبح معروفاً لدينا طبيعة الصراع بين ريتش وداود باشا ودوافعه ونهايته.

أما صورة ريتش من خلال الرواية فهي لا تتعدى الآتي:

- أشقر البشرة أزرق العينين شأن أغلب الإنجليز.
- يهتم بمظاهره، ويحرص على الظهور في المهرجانات بصورة استعراضية مبهرجة[2].
- يتحدث العربية بطلاقة.
- يحتقر الشرقيين والعرب منهم بصورة خاصة، ويكرههم، ويعتبر دينهم السبب فيما يعانونه من تخلف[3].

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص85

[2]ـ انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص85، ص87، ص179، ص297، ص298. الجزء الثالث. ص94، ص272

[3]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص181، ص85. الجزء الثالث. ص195

الخلاصة:

تبدو لنا صورة القنصل البريطاني شخصية نمطية، بمعنى أنها الصورة المحدودة العامة، التي تعود العربي على رؤيتها للمستعمرين الأجانب، في تعاملهم مع أهل البلاد الأصليين.

1/د: عزرا بن سليم روفة:

يبدأ ظهور عزرا منذ الصفحة 64، في الجزء الأول من الرواية، حيث يدخل بغداد برفقه الوالي المنتصر داود باشا. وبمجرد ظهوره نغرق معه في لحظة استرجاعٍ تصور ماضيه القريب، ذلك الماضي الذي شهد صراعه الطويل مع خصمه ساسون. فنعرف أن ساسون كان وزير مالية الوالي السابق، الذي ضيق على عزرا المسالك، ولاحقه بعمليات الابتزاز المتكررة، إضافة إلى تفضيله عليه لمنصب صراف باشي، ضارباً عُرض الحائط بترشيح اسطنبول له. الآن وعزرا يدخل بغداد منتصراً، يقرر ملاحقة ساسون، ليسقيه من نفس الكأس.

وعند محاولتنا رصدنا صفات عزرا الجسدية، لم نجد له من هذه الأوصاف شيئاً مذكوراً. أما أهم الصفات المعنوية، وأهم مفاصل تاريخه، فقد بدت لنا هكذا:

- هو يهودي الديانة، شأنه في ذلك شأن خصمه ساسون.
- العلاقة بينه وبين زوجته وردة علاقة ابن بأمه، أكثر منها علاقة زوج بزوجته: فهو يتحمل تقريعها، وينّفذ وصاياها. وهي رغم كل تصرفاته التي لا ترضيها، تجد نفسها منساقة لتأييده، ورعايته، والذهاب وراءه إلى آخر الأرض.

- يعمل بالتجارة، كثير الأموال، بل إنه هو التاجر الرئيس الذي يشتري منه باقي تجار بغداد بضاعتهم. وكثيراً ما يستدين منه الولاة المال، ليسددوا التزاماتهم لاسطنبول[1].
- ماكر، خبيث، شديد الحذر، لا يرتبط ببغداد إلا بمقدار شعوره بالقوة فيها، وبما تحقق له من عوائد مالية.
- العلاقة في نظره بين المال والنفوذ علاقة جدلية: فالمال يأتي بالنفوذ، ومن ثم يمكن ترجمة ذلك النفوذ إلى مال أكبر، فنفوذ أكبر... وهكذا دواليك.
- حقود لا يسامح إلا مضطراً، ولا يتراجع عن البطش إلا في سبيل مصلحة راجحة[2].
- له أخ متنفذ في اسطنبول اسمه حسقيل، يراسله وينظم معه الخطوات اللازم اتخاذها لمصلحة العائلة.
- قام بعملية خداع كبيرة، لتسهيل عزل سعيد باشا عن ولاية بغداد، تمهيداً لتعيين حليفه داود باشا الثائر في الشمال: إذ استغل محاولة سعيد باشا لاسترضائه وتقريبه، وبمجرد أن أمره بسك بعض العملات المعدنية الرخيصة (بارات) قام عزرا بانتهاز الفرصة، وأوعز بسك البارات مع وضع صورة سعيد باشا عليها. وفور استلامه للبارات أخفى جزءاً منها كذكرى تاريخية، تساوي أضعاف أضعافها في المستقبل، وأرسل جزءاً آخر إلى أخيه حسقيل في اسطنبول، لإقناع السلطان هناك بتمرد سعيد في العراق وخروجه عن الطاعة، بدليل وضع صورته على العملة الجديدة. وفعلاً تم لعزرا ما أراد، وصدر الفرمان السلطاني بعزل سعيد باشا وتوليه داود مكانه. وفي اللحظة التي كان فيها رجال سعيد يبحثون عن عزرا، كان عزرا قد أصبح في الشمال بجانب داود.

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص78، ص82، ص81-82. الجزء الثالث. ص243

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص77، ص79، ص75. الجزء الثالث. ص22. ص54

- إضافة إلى مركزه الرسمي كوزير مالية لداود باشا، فهو يحتفظ بعلاقات خاصة مع القنصلية البريطانية، ويعتمد عليه القنصل ريتش للتضييق على داود، موظفاً كل ذلك في سبيل مصالحه الخاصة.
- حتى وهو في السلطة إلى جانب داود، يقوم عزرا أحياناً بالاتصال بأخيه حسقيل، ليحرض متنفذي اسطنبول على داود، إذا شعر بأن مصالحه في خطر[1].
- يتقرب من الشخصيات المؤثرة، من أمثال الحاخام طقو موشي، ليضمن عدم معارضتهم له عندما يبطش بساسون. كما يحاول استخدام المغنية اليهودية سلطانة رجوان، للإيقاع بساسون والقبض عليه. وهو أول من نبه الآغا سيد عليوي إلى فائدة القوادة روجينا، في العمل السياسي.
- يتصالح في نهاية الأمر مع ساسون، بناءً على رغبة الوالي داود، الذي يعفو عن ساسون ثم يستدعيه وقت الحاجة، ليساعده على عزرا تجارياً. فينحني عزرا أمام العاصفة، ويقف إلى جانب داود، مع ساسون والتجار الوطنيين، في مواجهة العدو الخارجي: ريتش[2].

الخلاصة:

لقد لاحظنا أن صورة عزرا، في أرض السواد، لم تتعد الصورة النمطية، التي يحتفظ بها ذهن العربي عن اليهودي، الذي يعيش بين الآخرين ولا ينتمي إليهم، بل ولا مانع لديه من خيانتهم، حفاظاً على مصالحه الذاتية.

---

[1]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص78، ص80-82. الجزء الثالث. ص22-23، ص54

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص198، ص206، ص518. الجزء الثالث. ص248، ص254

2: شخصيات الحكايات الموازية (المهمشون):

2/أ: روجينا:

روجينا القوادة اليهودية، حلقة الوصل بين سيد عليوي والباليوز، تظهر أول ما تظهر، في الجزء الأول، من خلال وعي عزرا، الذي يتذكر ضرورة الاستفادة من قدراتها، في بحثه المحموم عن خصمه ساسون. وهذه هي جملة ما ورد من أوصافها ومفاصل تاريخ حياتها:

- هي امرأة نَصَف؛ ما زال بها بقية من شباب وإغراء، يزيد من تأثيره الخبرةُ التي تحصّلت لها من تجارة المتعة طوال سنين.
- تؤوي في بيتها عدداً من الفتيات، ممن أرداهن سوء طالعهن في هذه المهنة.
- يزورها سيد عليوي في البداية، لمحاولة التعرف على ما لديها من فوائد تخدم طموحاته، وذلك بعد أن ذكره بوجودها وفائدتها عزرا.
- تتكرر الزيارات، ويصحب معه سيد عليوي بعضاً من ضباطه المقربين، تاركاً لهم ممارسة حريتهم مع الفتيات، في الوقت الذي يتوقف فيه عن ممارسة أي شيء مشابه، في انتظار فرص قادمة.
- تتعجب روجينا من تصرف سيد عليوي هذا، خصوصاً بعد رفضه لكل محاولات الإغواء. وتظن في بادئ الأمر أنه عاجز جنسياً أو معقد نفسياً، مما يذكرها بتجارب لها سابقة مع أشخاص آخرين.
- ويكون هذا التصرف، من سيد عليوي، سبباً لأن يغوص الراوي، صفحات طويلة، داخل وعي روجينا، في لحظات استرجاع، تتذكر فيها معشوقها وحاميها السابق لطف الله فرج، الذي طالما اشتهته وأحبته، ولكنه وقف منها فيما قبل تخوم الجنس لا يتعداها. وتكون فرصة للراوي لوصف لطف الله فرج، زعيم شقاوات حي الميدان، وعضلاته وقوته وخوف الآخرين منه؛ ثم عقده

النفسية وهو يبكي في أحضان روجينا كطفل صغير بين يدي أمه، وصولاً إلى موته المأساوي المتوقع لأمثاله من الفتوات، وغيابه من حياة روجينا. فيما يمكن اعتباره حكاية موازية أخرى، داخل هذه الحكاية الموازية نفسها. كما تكون، تصرفات سيد عليوي معها، سبباً يذكرها بشخصية معقدة أخرى مرت في حياتها، هي شخصية نعيم أبو طوب، الذي يجمع بين القوة والتخنث، حيث يفضل أن يُنادى باسم نعيمة، رغم أنه يُرهب الآخرين ويجبرهم على الدفع ويذلهم عندما يمتنعون.

- رغم كل ذلك فإننا نلاحظ أن روجينا تتمتع بشيء من العاطفة الدينية، حيث توصي فتياتها باستبدال الذهب، الذي منحهن إياه مرافقو سيد عليوي، بآخر حلال: "لأن الذهب الحلال يغسل الذهب الحرام"[1].
- يستعين بها سيد عليوي في إثارة جو من البهجة، في الاحتفال الذي يقيمه في القلعة، بمناسبة انتصاره على بدو الفرات الأعلى، حيث تكون هذه فرصة للراوي ليقف مطولاً عند إحدى فتيات روجينا، الراقصة نجمة، واصفاً رقصها بأسلوب يذكرنا بطقوس الرومانسيين، وما يضفونه من قداسة على هذا النوع من الرقص، الممزوج بغناء ثامر المجول السماوي. ونجد هنا فائدة في نقل شيء من هذا الوصف، كما ورد في الرواية:

> "كان جسدها يضيء وهو يتلوى. كان يصرخ ويعوي، ورغم المرونة التي تصل إلى حد الإعجاز وهي تحرك ذلك الجسد، بحيث يبدو أقرب إلى جسد الحية، فإن الجهد الذي كانت تبذله، وهي تحاول أن تُحكم كل حركة، كل سكنة، جعل العرق ينز. كانت حبات العرق وهي تتدحرج من الجبين، من تحت الإبطين، من بين النهدين، تتحول إلى كرات من اللؤلؤ، إذ تلتمع، تبرق، تتناثر... أما حين توالى التصفيق واشتد، طالباً أن تقدم وصلة جديدة، فقد اتجهت عيناها إلى الفرقة الموسيقية بتوسل... وربما التقط قائد الفرقة، في تلك اللحظة، الخيط، إذ التفت إلى زملائه بسرعة، وكأنه يتواطأ معهم، كي يساهم الجميع في إنقاذ هذه الصغيرة. فاختار نغماً سريعاً وقصيراً.

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص211 ـ 228

دارت نجمة دورة، ثم ثانية، أما في الدورة الثالثة فكانت تقترب من الباب الذي دخلت منه. وكالطيف غابت، كالحلم تلاشت، وغاب معها النغم وتلاشى"[1].

"وثامر المجول، ذلك الجنوبي الذي امتحن صوته، وهو يغني للماء، بين القصب، في الليالي المليئة بالنجوم، والذي أحب ابنة الشيخ، وغنى لها من بعيد كل الأغاني، وحين تزوجت ورحلت، لم يحتمل فقرر أن يرحل إلى بغداد... غنى ثامر تلك الليلة، كمجنون، مثل أسير أفلت من سجنه. بكى وأبكى أكثر الذين في القاعة. وسُمع شهيق عدة نسوة... وحين غادر شواطئ الحزن إلى حقول الفرح، اكتشف الجميع سعة الحياة وجمالها"[2].

- كما يكون هذا الاحتفال فرصة للمؤلف، للتنظير لموقفه الأيديولوجي من بعض رجال الدين: حيث ينتهز الفرصة ليسخر منهم، ويصورهم في صورة المتحجرين، المطالبين بإقامة حد الزنا، على كل من حضر هذا الاحتفال. ثم يمعن في السخرية منهم وهو يحاكي أسلوبهم المتميز بالسجع والمترادفات، وغياب المنطق والتسرع في إصدار الأحكام، إلى أن يصل إلى تصويرهم بصورة المولعين بالخلاف في الأمور الصغيرة، حتى في حالة وضوحها، مع إهمالهم للقضايا الكبرى وأحوال العالم. إلى أن يختم بهذا المقطع:

"ولم يحسم رجال الدين والفقهاء الأمر، ظل بينهم خلاف. قال بعضهم: يجوز التوسع والاجتهاد في جميع أمور الدين،عدا الزنا. وقال الآخرون: الزنا قمة المعصية، ولا يمكن السكوت عنه. وتوالت اجتماعات رجال الدين، وظلوا يقلبون الأمر علي كل الوجوه، وظلوا يتناقشون ويختلفون"[3].

- تبدأ بعد ذلك روجينا مرحلة النشاط، إذ يجندها الباليوز حلقة وصل مع سيد عليوي، بعد نقله إلى الشمال. فتنقل إليه الأموال والتوجيهات، متسترة بتجارة المتعة.

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص365-367

[2]- أرض السواد. الجزء الأول. ص367-370

[3]- أرض السواد. الجزء الأول. ص372

- عندما يتم كشف سيد عليوي، يُخير رجال الوالي روجينا بين العقوبة أو الشهادة ضد سيد عليوي، فتختار الثانية، وتشهد ضد الآغا في المحكمة. ثم تعاودها عاطفتها الدينية فتقرر التوبة والاعتزال.
- بعد اعتزالها ومعاناتها النفسية، نتيجة اعترافاتها في محاكمة سيد عليوي، تذهب روجينا إلى الكنيس، ملتمسة عفو الحاخام طقو موشي، غير أن المحيط حولها يرفض قبول توبتها. ولما احتاجها داود باشا، في محاولة تطويع عزرا، سلط عليها رجالُه فتاتَها السابقة جميلة ساهي، فاستطاعت أن تحصل منها على ما يفيد بأن لعزرا علاقة بيهودية أخرى، اسمها لورا خليل. ومن خلال لورا خليل هذه تمكن الباشا من الإمساك بخناق عزرا.
- لما رحل القنصل البريطاني، رحلت معه روجينا، في إشارة إلى قوة العلاقة بين الطرفين[1].

الخلاصة:

لاحظنا أن شخصية روجينا قد تم اختلاقها لعدة أهداف: بعضها روائي فني، والآخر أيديولوجي قيمي. وهذه الأهداف هي:

- خلق شخصية تمثل الصلة بين الباليوز والآغا. والمعروف أن النساء، من هذا النوع، هن أقدر من يقوم بمثل هذه المهمة. وقد تعود السياسيون، طوال التاريخ، على استغلال هذا النوع من النساء، في سبيل تحقيق أهدافهم.
- التسلل إلى بيوت المتعة، وذكر شيء من الحكايات الغريبة التي تجري وراء جدرانها، كما هو الحال في قصتي لطف الله فرج، ونعيم أبو طوب، وصولاً

[1]ـ انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص203ـ207، ص534ـ535. الجزء الثالث. ص20، ص248ـ249، ص306

إلى تصوير بعض اللحظات الشهوانية، التي تحتاج إليها الرواية الواقعية، في اقترابها من الحياة.

- التأكيد على البعد الإنساني، الذي تعود الرومانسيون على إظهاره، وراء مثل هذه الشخصيات، التي (سحقتها الظروف، وظلمهما المجتمع). إذ أنها في النهاية تتوب وتتدين، كأفضل من كثير من النساء اللاتي يظهرن في المجتمع بصورة فاضلة، وهن غير ذلك في الحقيقة. ولكن المجتمع (المنافق) يرفض توبتها، ومن ثمّ تعود إلى الرذيلة، وتسافر مهاجرة مع حاشية القنصل البريطاني.

2/ب: بدري صالح العلو:

هو شاب من محلة الشيخ صندل بصوب الكرخ: أي أنه ينتمي إلى الطبقة الشعبية، ويعيش في أحيائها، علي الرغم من غنى والده، الذي يعمل بالتجارة. وقد قضى بدري الجزء الأكبر من طفولته، وصدر شبابه، في المدرسة العسكرية، ثم مع داود، إبان ثورته، وخلال فترة حكمه في السراي.

يبدأ ظهور بدري منذ الصفحة 333 من الجزء الأول، عندما يرسله الوالي إلى الآغا، حاملاً إليه الكسوة والنيشان، خلال معارك الفرات الأعلى غرباً، إلى أن يُلحقه به بعد ذلك نهائياً، بعد رواج الإشاعات حول هيامه بنجمة الراقصة. وهناك يواجه بدري محاولات سيد عليوي تجنيده ضد الوالي بالرفض، فلا يكون جزاؤه إلا الاغتيال.

ونلاحظ عدم اهتمام الراوي بإيراد أي وصف حسي لشخصية بدري، فيما يقتصر اهتمامه على متابعة الكثير من تفاصيل حياته ومشاعره الداخلية، وفق المفاصل الآتية:

- هو أصغر أبناء الحاج صالح العلو ـ أحد وجهاء محلة الشيخ صندل ـ وقد دخل المدرسة العسكرية خلافاً لرأي عائلته، التي كانت تفضل له أن يعمل بالتجارة، كوالده وباقي أخوته.
- تخرج في المدرسة العسكرية ضابطاً، والتحق بداود باشا أيام ثورته في الشمال، ضد سعيد باشا وحمادي.
- صار مرافقاً رسمياً للباشا، بعد توليه السلطة، وكان مقرباً منه، وأثيراً لديه[1].
- كلفه الباشا بحضور احتفال القلعة، الذي أقامه سيد عليوي بعد الانتصار في حرب الفرات الأعلى. وهناك رأى نجمة ترقص، وكانت هذه الرؤية فرصة للراوي، ليغوص في وعي بدري، في لحظة استرجاعه لرقصها وما أحدثه ذلك في مشاعره، بالصورة الآتية:

"أجفان ذابلة تشبه خيمة رطبة ودافئة، ساقاها كأنها أعمدة مرمر مضيء، زنداها مراوح تحمل رائحة الجبال، والبطن، آه! لشد ما كان مشدوداً ولينا معاً. أما العرق الذي انزلق من الجبين، من بين النهدين، فكان مهرجاناً من المسك. حتى الخنزير، طلعت باقة، بوقاره كله لم يحتمل. صحيح أنه اندفع نحوها كالثور ليمسح الجبين، لكنه خاف أن يقترب، خاف أن يحترق، فاكتفى بأن تبارك بها، ثم أعطاها المنديل ومضى بعيداً"[2].

- تولّه في حب نجمة، وصار يبحث عن طريقة لرؤيتها، فطلب من الباشا إجازة من عمله في السراي، بحجة التفرغ للبحث عن زوجة. لكنه ذهب إلى روجينا، لعلها تستطيع تأمين اجتماعه بمعشوقته، في بيت المتعة الذي تديره. لكن روجينا أنكرت أية قدرة لديها على مثل هذا العمل، لأن نجمة قد تفرغت لثامر المجول المقيم في القلعة مع سيد عليوي[3].

---

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. 520.519، ص407.405، ص407

[2]. أرض السواد. الجزء الأول. ص402

[3]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص412.407

- مثل أي عاشق مجنون، أخذ بدري بالدوران حول القلعة، لعل طيف نجمة يبدو له من فتحة شباك أو يتراءى من وراء ستار. وتكون هذه فرصة (رومانسية) للراوي ليغوص في وعي بدري، مصوراً كيف تبدو له هذه الراقصة مظلومة مقهورة، تستحق أن يسعى للزواج بها:

"تراءت له نجمة، لكن هذه المرة بين مجموعة من الرجال المخمورين، وليس كما شهدها في ليلة القلعة. الآن، الرجال لا ينظرون إليها من بعيد، وإنما يتناوبون عليها، يتقاذفونها، وهي لا تملك إلا أن تستجيب، أن تشاركهم الضحك والعربدة، حتى إذا قامت لترقص، ولا بد أن تكون عارية، لا يطاوعها جسدها، يرتخي ثم يسقط. والذين حولها يصرخون، يطالبون. وتحاول، لكنها تسقط مرة أخرى، تتلوى وهي على الأرض، يتشنج وجهها، يهتز جسدها، ثم فجأة تتقيأ"[1].

- فشل بدري في رؤية روجينا، في القلعة، فاستعان بسيفو المحمود، واستأجرا قارباً وطافا في دجلة حول القلعة. ولئن كانت هذه الرحلة لم تحقق هدفها، لقد استغلها الراوي لاستعراض بغداد في لحظات الصباح، كما تبدو من على صهوة نهر دجلة؛ في وصف جمالي إبهاري، نقلنا بعض فقراته عند حديثنا علي سلطة المكان في أرض السواد.
- انتهت الإجازة دون أن يتزوج بدري، فعاد إلى عمله في السراي، لكنه لاحظ أن الوجوه هناك متغيرة. وعندما واجهه الباشا بأنه يعلم عن ذهابه إلى روجينا، أدرك أن عليه الاستعداد للعقاب. وكان النقل إلى كركوك.
- في كركوك، بدأت شبكة سيد عليوي محاولاتها الحثيثة، لتجنيد الشاب المغضوب عليه، وسلط سيد عليوي عليه تابعه حامد، الذي قام بدوره بإبلاغ بدري بأن نجمة قد صارت الآن في كركوك، بعد ان انتقلت من يد ثامر

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص422

المجول إلى يد الضابط طلعت باقة. وهنا شعر بدري بإحباط عظيم. ولكنه مع ذلك عاد ليطلب من حامد تسهيل اللقاء بنجمة[1].

- بعد شهور، تمكن حامد من تهيئة الفرصة لبدري، إذ اصطحبه إلى حفل يحضره الآغا في بيت طلعت باقة. وهناك، ومن خلال وعي بدري، نرى نجمة ترقص على أنغام مغنٍ تركماني، يزيد رقصها روعة، حيث نستكشف داخل بدري عاطفتين متناقضتين: إحداهما رومانسية مجردة نابعة من المنظومة القيمية للمؤلف، تقول بضرورة احترام هذا النوع من النساء، والعاطفة الثانية نابعة من داخل بدري المصدوم، الذي يكتشف الآن أنه لم يكن يحب نجمة، بل إنه فقط يشتهيها. وهذا هو المقطع:

"بدت له حزينة أكثر مما توقع، وأكثر مما يحب. العينان، بالدرجة الأولى، تقولان حزناً قديماً يضاف إليه حزن جديد كل يوم. النظرات البطيئة، كأنها تتحرك دون رغبة، وقد غادرها توق الاكتشاف أو التعرف. والشفاه، رغم الابتسامة المرسومة أقرب إلى الضيق أو الرفض... أما حين اندفعت نجمة إلى الحلبة فقد اشتعل الجو كله. كان جسدها يضيء، يتفجر، يحرك الحواس كلها... وكل مساحة من هذا الموج الأبيض الذي يتفجر بالضوء واللذة ما إن تتوالى الحركات، ما إن تتواصل، وحتى لما تتوقف، يحس الإنسان أن قوة تطبق عليه، تحاصره، فيجد نفسه وقد أصبح كالوتر المشدود، مأخوذاً، مسلوباً ليقع أخيراً في الأسر... وبدري الذي سمع ولم يسمع، شعر أن عواطفه تجاه المرأة تختلف في هذه الليلة عن تلك الليلة. الآن يراها بركة من اللذة، من الشهوة، وهي توزع حركاتها ونظراتها على الرجال حسب الرتب"[2].

- بعد هذا التغير، قرر بدري أن يتزوج فعلاً، وأن يترك لأهله مهمة اختيار العروس. فعاد إلى بغداد وأنهى إلى أهله هذه الرغبة. وبدأوا في البحث عن العروس. وبعد أن وقع الاختيار على زكية، تم عقد القران، وسافر بدري عائداً

---

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص491.497، الجزء الثاني. ص40.41

[2]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص45.47

إلـى كركـوك، ليجهـز بيـت الزوجيـة، تاركـاً للأهـل والأصـدقاء مهمـة إحضـار العروس، في أقرب وقت.

- بعد عودة بدري إلى كركوك، فاجأه حامد بنبأ مقتل نجمة، في ظروف غامضة لم تترك فرصة لتوجيه التهمة إلى أحد. فأُغلق الملف، وقُيدت القضية ضد مجهول، ودفنت نجمة كنفاية دون قبر. واستولت روجينا، التي كانت في تلك الأيام تقوم بمهمتها التجسسية في الشمال، على ممتلكاتها.
- عندما حان الوقت المناسب، عرض حامد على بدري الانضمام إلى مجموعة الشـمال، والاشـتراك فـي محاولـة الإطاحـة بباشـا بغـداد. لكـن بـدري رفـض الاستجابة، مقرراً في ذات الوقت اعتزال الجندية، والعودة إلى بغداد في أقرب فرصة.
- لـذلك فلـم يتبـق أمـام جماعـة الشـمال مـن خيـار، إلا اغتيالـه، وهـو يتأهـب لاستقبال موكب عروسه القادمة من بغداد[1].

الخلاصة:

ترجع أهمية شخصية بدري، في أرض السواد، إلى الوظائف التي أراد الروائي لها أن تؤديها، ونرصدها في النقاط التالية:

1. إلقاء الضوء على فئة من الناس، تدفع أثماناً باهظة لمعارك الآخرين، التي تُزج فيها دون أن يكون لها الخيار؛ فالأقوياء يتصارعون على الحكم، لكنهم خلال ذلك لا يأبهون لمن يتساقط من الصغار ضحية أطماعهم. إن المؤلف يريد، من خلال بدري، إعلان موقف أيديولوجي يتمثل في إدانة استغلال القوى المسيطرة للمهمشين. لذا فإن تصوير الملامح الجسمية للشخصية لا يبدو عنده ضرورياً، فما الشخصية إلا وسيلة يتوصل من خلالها إلى تصوير فئة كاملة

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص165-190، ص210-216، ص257-265، ص281-285

من الناس، ومن خلالها يدين المؤلف هذا الواقع. فبعد قتل بدري، يتوجه حسونة (الهامش) إلى صوب الرصافة (المركز) قائلاً: "هذا حدنا وياكم"[1].

2. يستغل الراوي هذه الشخصية، ليصور من خلال وعيها. لحظات عاطفية متأججة، إن بالشهوة الجسدية التي تشع من جسد الراقصة نجمة، وإن بالآفاق الروحانية العليا، المنبعثة من غناء ثامر المجول، ثم المغني التركماني الذي رافق رقصها في كركوك.
3. كما يتيح وجود مثل هذه الشخصية للمؤلف فرصة بث مفاهيمه القيمية، من خلال وعيها: تلك المفاهيم القائلة بضرورة محاولة تفهم سلوك بعض النساء، ممن يمارسن أقدم مهنة في التاريخ. بل وأحياناً تبرير هذا السلوك، وإلقاء اللوم على المجتمع.

2/ج: هوبي الأكحل:

يبدأ ظهور هوبي الأكحل منذ الصفحة 136 من الجزء الأول من الرواية، وتحديداً بعد دخول داود باشا بغداد منتصراً. إذ يبرز هوبي زعيم جماعة من الصعاليك، تنهب من الأغنياء لتعطي الفقراء، داعية للثورة ضد الظلم الاجتماعي، الذي يمثله سعيد وحمادي. وهذه هي أهم صفات هذه الشخصية، وأهم مفاصل تاريخها:

- هو أحد رواد قهوة المشط.
- ولد في محلة الشيخ عمر، إحدى المحلات الفقيرة في صوب الرصافة.
- شجاع قوي البنية، لأن ضربة من كوعه يمكن أن تخلف إصابة دائمة، وقد تقتل.

[1]. أرض السواد. الجزء الثاني. ص303

- أعور العين، لكن لا أحد يجرؤ على تعييره بعاهته، إذ يناديه أنصاره بلقب: هوبي كريم.
- عاش فقيراً في أول عمره، وعمل بالدباغة لدى صالح الدباغ، لكنه استفزه يوماً فضربه ضربة أدت إلى موته. ومن يومها صار هوبي مطلوباً للقانون.
- تزعم (عصابة أشقياء)، تحاول فرض نوع من العدل الاجتماعي.
- عبأ أحياء بغداد الفقيرة لمساندة داود خلال الحصار، وبذلك سهل مهمته في دخولها منتصراً، وهيأ له قاعدة شعبية لا يستهان بها.
- عندما قام سيد عليوي بزيارته، محاولاً التأثير عليه، للتعاون مع السلطة الجديدة، رفض بحزم وذكاء، مؤكداً أن دوره قد انتهى عند هذا الحد[1].
- بعد استقرار داود باشا على عرش السلطة السياسية في بغداد، بدأ يفكر في طريقة لمراقبة هؤلاء الثوار، لأنه إذا كان في المرحلة الماضية قد استفاد منهم، فإنه يخشى الآن أن ينقلبوا عليه، خصوصاً وهم قوم حالمون، وهو يريد صياغة أحلام الناس. لذلك فقد استدعى رئيس الانكشارية الآغا سيد عليوي، وطلب منه الاحتراس من هوبي، ومراقبته ومحاولة تجنيده.

وهذا المقطع الحواري يبين طبيعة نظرة الحاكم إلى الرعية:

"ـ هذول اللي هوّسوا لما دخلنا بغداد، يا آغا، روسهم متروسة بالأحلام...
ـ شلون نقدر نمنع الأحلام يا باشا؟.
ـ نريدهم يحلمون مثل ما نريد، مو مثل ما يريدون!.
قلب الآغا شفته السفلى استغراباً، وبعد أن فكر تساءل بمكر:
ـ وشلون نقدر يا باشا نتحكم بشياطين الليل، ونخلي الناس تحلم مثل ما نريد؟.
رد الباشا، وخرج صوته حزيناً:

[1]ـ انظر. أرض السواد. الجزء الأول. ص136-139، ص150

ـ الأحلام، يا آغا، مثل الطاعون، إذا بدت ما تعرف وين تصير. الأحلام تفقس وتكبر، خاصة بروس المفاليس واللي ما عندهم شغل، وتعال بعدها اخلص"[1].

- هوبي، مثل كل الصعاليك، يملك منظوراً أيديولوجيا، يوجه طريقة عمله ومعتقداته؛ إذ نرى له آراء في الدين والمجتمع، تشبه أن تكون آراء المؤلف. والغريب أن يبدو هوبي ـ في تلك السنوات المبكرة من القرن التاسع عشر ـ منظّراً علمانياً ديموقراطياً، يشرح آراءه لتلاميذه في المقطع الحواري التالي:

"ـ باوعوا الطيور اللي تطير بالسما، كل طير يختار الطريق اللي يريد!.
...
ـ ماكو أحد ينزل بقبر غيره، وماكو أحد ينوب عن الثاني يوم الحساب، فخلوا الله وحده هو اللي يحاسب!.
...
ـ المسألة، يا جماعة، ماهي مسألة صوم وصلاة، ومثل ما قلنا: رب العالمين هو اللي يحاسب، لكن أريد أسألكم فد سؤال: بربكم، بدينكم، بصلاتكم وصيامكم، شقد اكو بشر ما يقطعون لا صلاة ولا صوم،لكن قلوبهم أسود من الفحم: يظلمون الفقرا، يسلبون اليتامى، وما يخلون مكسورة إلا ويسووها. وشقد اكو بشر لا يصلون ولا يصومون، لكن الحرام أبد مايأكلون. مو بس هالشكل: ماكو أحد محتاج، ماكو طير أو حيوان، وبليّا ما يحس أحد إلا ويفتحون جيوبهم وبيوتهم ويقولون: ألف هلا ومية مرحبا، وعليك الله تاخذ!"[2].

الخلاصة:

باستثناء أنه أعور وقوي البنية، لا نجد لهوبي أي وصف حسي. فهذا الوصف الغائم، لا يرسم لنا الصورة الظاهرة للشخصية بصورة كافية. كما أن شخصية هوبي تتمتع بالبساطة والوضوح، شأن كل الشخصيات من هذا النوع. ويغلب على

---

[1]. أرض السواد. الجزء الأول. ص141-142

[2]. أرض السواد. الجزء الأول. ص: 145-146

الظن أن المبرر الأخلاقي كان وراء اختلاق المؤلف لهذه الشخصية؛ إذ نلاحظ، من خلال هوبي، رغبة المؤلف الضمني، في الإعلان عن انحيازه إلى الفقراء، ودعمه لكل إرهاصات الثورة الاجتماعية، حتى ولو كانت بسيطة فجة من أمثال محاولات هوبي. يؤيد هذا الاستنتاجَ المثاليةُ المطلقةُ التي جعل المؤلف هوبي متمتعاً بها، حين يرفض الاستجابة لمحاولات سيد عليوي بتجنيده في صفوف السلطة، بما يجره عليه ذلك من مكاسب مادية وراحة بدنية، بعد طول عناء. وقد بدت لنا هذه المثالية أشبه بما يروج له كثير من مثقفي هذا الزمان، إذ يعلنون أنهم ضمير الأمة، وأنهم يجب أن لا يتلوثوا بالسلطة؛ ثم نراهم يتساقطون عند أول إغراء. ولأن هوبي هنا لا يمكن إدراجه في مجموعة الإنتلجنسيا الثقافية، فإنه لا يتساقط.

2/د: سيفو المحمود:

يتأخر ظهور سيفو حتى الصفحة 413، التي تشكل بداية الفصل 42، من الجزء الأول من الرواية. لكنه يظهر بقوة، وبأوصاف حسية دالة، وينخرط في الحدث، باعتباره من أهم شخصيات قهوة الشط، بل صوب الكرخ كله. وهذه هي أهم ملامح شخصيته وأوصافه، مع شيء من تاريخه:

- أفضل وصف ظاهري ممكن أن نقدمه لسيفو هو ما وصفته الرواية، في المقطع الذي نقلناه سابقاً عند الحديث عن الوقفة، في مبحث الإيقاع. ولأهميته ننقله هنا مرة أخري:

> "إنه أشبه بطير من طيور الماء: ساقان طويلتان ضامرتان كأنهما ساقا لقلق، مكشوفتان أغلب الأحيان إلى ما فوق الركبة. أما الدشداشة التي يرتديها فلا يمكن تمييز لونها الحالي، كما لا يُعرف لونها القديم، وما إذا كانت لطفل أم لرجل كبير: فقسم منها مشكول بالحزام الصوفي، الذي كان أبيض ذات يوم ثم تحول إلى القتام. القسم الأعلى من الدشداشة ينفتح

برحابة عن صدر أقرب إلى القفص، إذ تبدو عظامه بارزة قوية، وربما كانت مليئة باللحم والعضلات، لكنها انصقلت بتأثير المياه التي تتدفق من القربة المحمولة على الكتف، أو بتأثير العرق الذي يسح من الرقبة والجبين العريض"[1].

- وجهه محروق، ووجنتاه بارزتان، وقامته طويلة مع انحناءة صغيرة، وشكله رغم نحافته الظاهرة يوحي بالقوة والمتانة.
- من الصعب تحديد عمره، مع أن سياق الرواية يعطي انطباعاً بأنه قد تعدى طور الشباب، بل إنه يبدو في نظر الشبان مسناً، ومع ذلك فهو يغلبهم في النزال[2].
- يعمل سقاءً لمحلة الشيخ صندل بصوب الكرخ. وبعد عودته إلى بيته وحالما يرمي ملابسه؛

"يبدو مثل طائر ملون: الأجزاء التي تتعرض للشمس تبدو قاتمة أقرب إلى السواد، أما تلك المستورة عند أسفل البطن وحتى الركب فإنها متدرجة الألوان: حنطية قاسية، ثم بياض كأنه التراب المبلول، ثم بلون الباجلاء، حتى إذا رأى الإنسان لون الركبتين فإنه يرى ما يشبه الخبز المحروق: سواداً على كثافة خشنة أو كأنه طين متراكم"[3].

- تزوج ثلاث مرات:

"أما الزوجتان اللتان سبقتا فطيم فواحدة أخذها الفيضان بعد أن عاشت معه ثلاث سنوات ولم يُعرف شيء عن أسباب الغرق، والثانية ماتت بالهواء الأصفر... وقد أصيب بهذا الوباء سيفو نفسه لكن الملائكة تولت حمايته"[4].

---

[1]- أرض السواد. الجزء الأول. ص413

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الأول. ص415،416

[3]- أرض السواد. الجزء الأول. ص439

[4]- أرض السواد. الجزء الأول. ص416،417

- غير قادر على الإنجاب. وقد تزوجته فطيم رغم علمها بوجود هذه العلة فيه، لأنها تريد رجلاً يحميها، خصوصاً وقد غرق ابنها من زواجها السابق في الشط، وكبرت ابنتها وتزوجت وسافرت إلى البصرة.
- يعرف أخباراً كثيرة، بسبب طبيعة عمله، لكنه كتوم ممتنع عن نقل الأخبار المسيئة.
- يعيش مع زوجته فطيم في حالة حب من نوع عجيب، يترجمها الاثنان إلى كثير من المشاحنات الكلامية، كتوابل تجعل للحب طعماً[1].
- طلب منه بدري تأمين قارب ليتنزها سوياً في دجلة، ورغبة من بدري في الالتفاف جهة القلعة، لعله يشاهد نجمة، التي كانت في تلك الأيام تعيش مع المطرب ثامر المجول.
- الرحلة النهرية مع بدري أحدثت فيه تأثيراً جعله يهجر مهنة السقاية باحثاً عن مهنة أخرى[2].
- متدين بطبعه، لكنه يكره المتكسّبين بالدين، وإذ يرى في الملا حمادي واحداً منهم؛ فإنه يجد متعة في انتقاده بلسانه السليط، كما في هذا الحوار:

"ـ وذول جماعة"جائز"ما يعرفون الحلال والحرام؛ يحللون ويحرمون بكيفهم؛ ويشرّبون للواحد على قد فلوسه...
ضحك بسخرية وأضاف بنبرة مزدوجة:
ـ شنو رأيك، مولانا، بصيد البر؟ جائز!
ـ شنو رأيك، مولانا، بصيد البحر؟ جائز!
ـ شنو رأيك، مولانا، بصيد الأنثى؟ جائز!
ـ شنو رأيك، مولانا، بالنهاية والختام، بصيد الذكر؟ همين.. جائز!
ردد أبو فلاح الأسئلة والإجابات على مقامين: النوى والبيات، كان يفعل ذلك بمرح ممزوج بالغيظ، وهو يدور حول نفسه. ولما عاتبه بعض الأصدقاء، في وقت لاحق، ردّ بنزق:
ـ لا تغركم البسملة والحوقلة، لأن مو كل ما يبرق ذهب!

---

[1]. انظر أرض السواد. الجزء الأول. ص416-417، ص440-441. الجزء الثاني. ص13-17

[2]. انظر أرض السواد. الجزء الأول. ص452-480. الجزء الثاني. ص9، ص158-159، ص179-180

وأضاف، وخرج صوته منغماً:
-... ومن الملا بالك.. بالك!"[1].

- يجد الفرصة مواتية للنيل من الملا حمادي، عندما يأمر داود باشا الأئمة برفع الدعاء، من المآذن والمساجد، لجنود الحملة العسكرية، المتوجهة لحرب الفرات الأوسط: إذ يتدخل سيفو لينذر الملا حمادي بضرورة عدم فعل ذلك، لأن المساجد لله. ولم يجد الملا حمادي بداً من تنفيذ طلب سيفو، لأنه شعر بمدى جدية التهديد، خصوصاً وقد اتبعه سيفو بالقبض على تلابيب الملا حمادي، واقتلاعه من الأرض مثل خَسّة.
- يكره القنصلية ومن فيها، ويعتبرها أم الشرور، لذا فهو ينتهز فرصة وصول أحد رجالها، لحياكة بعض المؤامرات في قهوة الشط مع أحد رجال الآغا، ليفتعل معهما مشاجرة كلامية، يغادر سيفو المكان على إثرها، ليكمن متخفياً للمتآمرين في طريق العودة، ثم يضربهما ضرباً مبرحاً. وتؤدي هذه المشاجرة إلى انكشاف المؤامرة للوالي.
- عندما داهم الفيضان بغداد، انشغل الملا حمادي بالدعاء، بعد أن أمّن نفسه من الغرق بارتقاء المئذنة، بينما انشغل سيفو بمواجهة الفيضان، ومساعدة المتطوعين في إقامة السدود وحماية الناس من الغرق.
- وجد له عملاً مع ذَنّون في صناعة التماثيل. وانتقلا سوية إلى بستان الحاج صالح العلو ليعملا هناك، بعد غرق بستان ذنون في الفيضان، في محاولة لمساعدة الحاج صالح العلو للخروج من كآبته، بعد مقتل بدري[2].

---

[1]- أرض السواد. الجزء الثاني.ص158-159

[2]- انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص466-467، ص385-389، ص125-126. الجزء الثالث. ص146، ص152، ص220-224

الخلاصة:

لاحظنا أن شخصية سيفو المحمود، هي الشخصية الوحيدة التي أضفيت عليها أوصاف ظاهرية، تكفي لتصويرها مجسدة. أما من الناحية المعنوية، فقد بدا سيفو المحمود شخصية نامية، يبرر وجودَها جوُّ صوب الكرخ، ومحلةُ الشيخ صندل، الفقيرة المتميزة بالتشبث بالعادات والأعراف والأصول. كما بدت لنا أنفاس المؤلف وحضوره القيمي، من وراء الأيديولوجيا التي تسيّر هذه الشخصية، خصوصاً في صراعها مع الملا حمادي، وما يمثله من استغلال بشع للدين، وفي انحيازها إلى جانب الفنان التشكيلي ذنون، بما يعنيه هذا الانحياز من تصور مستنير للدين، معاكس لتصورات رجال كالملا حمادي. هذا وقد جاءت موافقة الحاج صالح العلو، المتدين، لسيفو وذنون، في هذا الأمر، ضربة قاضية للتصور المتشدد للدين، الذي يكرهه سيفو، ومن ورائه المؤلف الضمني.

2/هـ: حسون أبو خليل:

يبدأ ظهور حسون منذ الصفحة 88، من الجزء الأول، كأحد نجوم قهوة الشط الذين لا يفارقونها. ثم نعرف أنه فقير معدم أعزب، يمثل الأسطة عواد صاحب قهوة الشط دور الحامي له، في مواجهة سخريات خبثاء المقهى التي لا تنتهي. وفي غياب أي وصف ظاهري لشخصية حسون، لا تبرز أمامنا إلا بعض صفاته المعنوية، ومفاصل من تاريخ حياته، نحاول إيجازها في النقاط الآتية:

- هو من الفرع الفقير من عائلة أبو خليل، التي لا تعيره أدنى اهتمام، ويرضيها أن ينتسب إلى أسماء يخترعها له الآخرون.
- تعددت الألقاب التي تطلق عليه، حسب الظروف أو المهنة التي يمارسها في حينه: فلأنه يحب الخيل ويقضي في حظائرها أوقاتاً طويلة، فقد سموه: حسون

أبو الخيل. ثم لأنه صديق للصيادين، فقد أُطلق عليه بعد ذلك لقب: حسون شبوط. وعندما صادق الذين يطيّرون الحمام، وتعلق بنوع خاص منه، سُمي: حسون الورداني. ثم ما لبث أن تحول الاسم إلى: حسون الورد تحبباً. أما مهنته الأخيرة في بيع الفريرات (نوع بسيط من ألعاب الأطفال) فقد جعلته في نظر الأطفال: حسون أبو الفريرات. ولكثرة ما ينقل من أخبار فقد صار عند الكبار: حسون الإخباري. وفي آخر رحلة، بعد وقوعه في حب زوجة القنصل البريطاني، طغى عليه لقب: حسون الإنكليزي. ومع كل ذلك فهو لم يكن في حاجة إلى أي لقب؛ فمجرد إطلاق اسم حسون، دون كنية لاحقة به، كاف للتعريف به، في حين لا يتحدد غيره، ممن يحملون ذات الاسم، إلا إذا عُرفوا بأسماء آبائهم أو عائلاتهم.

- مثل باقي البسطاء الذين نواجههم في الحياة، ينادي حسون من يحبهم، ممن يكبرونه في السن: (عمي). ونلاحظ أنه يفعل ذلك مع كل من سيفو المحمود، والحاج صالح العلو، بينما ينادي الأسطة عواد بلقب: (أستاذي).
- عاطفي، يحب الغناء الشجي. وخلال لحظات السماع يذوب صمتاً ودموعاً. لكنه يغالي أحياناً، في حب الطرب، فيحاول الغناء، ويشجعه الخبثاء في قهوة الشط، مما يسبب غضب الأسطة عواد، الذي يهزه العدوان على المقام الغنائي، فينهر حسون[1].
- وقع في حب ماري، زوجة القنصل البريطاني، لمجرد أنه شاهدها في أحد الاستعراضات التي تقيمها القنصلية. واستغل الخبثاء في قهوة الشط هذا الحدث، وتجمعوا حوله متندرين، وهو يشكو لهم وجده بهذه الطريقة:

"ـ اللي راكب الحصان القنصلة، الباليوزة.
ـ منو؟ شنو؟ شتقول؟

[1]ـ انظر. أرض السواد. الجزء الثاني. ص110-115. الجزء الثالث. ص32، ص219

ـ إي نعم آغاتي، زوجة القنصل، بدر الدجى، ملكة الزمان، صاحبة العز والصولجان، هي اللي راكبة ومخيّلة.
وبدا أنه لا يستطيع المتابعة، فذاكرته مثقلة بمشاهد، وهذه المشاهد تتزاحم إلى درجة لا يعرف كيف يعيد ترتيبها، كيف يرويها. لما خيم الصمت وطال، سمع أكثر من تعليق:
ـ ما يصير هالشكل حسون، توصّل اللقمة يمّ الحلق وبعدين توقف!
ـ كلامك كله لئامة حسون، تريد تقول: موتوا. شفت وما شفتم!
ـ خلوا الآدمي يستراح حتى يسولف زين!
ـ ياالله، آغاتي، حسون، تكلم.. قول.
قال حسون بعد أن زفر بلوعة:
ـ القنصل شنو؟ القنصل منو؟
وتغيرت النبرة قليلاً:
ـ كل واحد شاف القنصل مية نوبة: هو رايح على السراي، هو جاي من السراي، هو طالع للصيد، هو راجع من الصيد. ماعلينا، لكن الخاتون، أويلاخ، منو منكم شاف الخاتون؟"[1].

- لم يطل الأمر بحسون، فقد وصلته رسالة من اسطنبول، بلغة غريبة. وإذ حار رواد قهوة الشط في ترجمتها، فقد داروا بها على عدة شخصيات، لكن دون جدوى: إذ تبين أنها مجرد هلوسات وكلمات غير مفهومة. مما أدى إلى الاعتقاد بأن بعض خبثاء قهوة الشط قد كتبها، وأرسلها مع بعض المسافرين إلى اسطنبول، ليرسلها من هناك إلى حسون. وما إن وصل الأمر إلى هذا الحد، حتى وُجد من همس في أذن حسون، ثم في آذان الآخرين، بأن زوجة القنصل، ولا أحد غيرها، من أرسل الرسالة.
- إذن فقد أقنع حسون نفسه بأن هذه الرسالة إليه من زوجة القنصل. وقد لجأت إلى هذه الطريقة، خوفا من اكتشاف زوجها حبها لحسون. وبعد أن توصل حسون إلى هذه النتيجة، صار "يصلب نفسه كل يوم مقابل الباليوز"، لعله يراها وتحدثه. ثم أقنعه الخبثاء بأن أقرب طريق إليها روجينا القوادة اليهودية.

[1]ـ أرض السواد. الجزء الثاني. ص106-107

- فاجأه موتُ بدري، كما فاجأ محلة الشيخ صندل كلها. وفقد حسون اتزانه. ومثل صوب الكرخ كله، كان حسون يشعر بأن صوب الرصافة عموماً، بل الباليوز على وجه الخصوص، هو المسؤول عن مقتل بدري. لذا فقد أقسم على عدم الزواج، متناسياً ماري وحبها.
- انشغل بعد ذلك برعاية حصان بدري، الذي خلفه وراءه، وأطلق عليه اسماً جديداً (شلال). وقد ساعد وجود هذا الحصان الحاج صالح العلو في ابتداء رحلة الشفاء، من الكآبة التي أصابته بعد وفاة ابنه بدري.
- مع خروج الجيش لمحاربة بدو الفرات الأوسط، وخروج التظاهرات المعارضة في الرصافة، ذهب حسون إلى هناك مع الحصان شلال وغاب، مما أقلق رواد قهوة الشط، وجعلهم يبحثون عنه دون جدوى. ولكنه عاد بعد أيام، وقد ظهرت على جسمه آثار كدمات، مما يوحي بأنه كان مشاركاً في التظاهرات، رغم ادعاء خبثاء قهوة الشط، بأنه كان يجري وراء زوجة القنصل، وأن الكدمات ناتجة عن ضرب حراس الباليوز له.
- بعد وصول حصان من الباشا، هديةً لبيت الحاج صالح العلو، صار على حسون أن يرعى حصانين. وقد قام بعمله خير قيام. وقد ساعد ذلك ـ إضافة إلى ما قام به سيفو وذنون وأهل المحلة كلها ـ في اقتراب الحاج صالح العلو من الشفاء. خصوصاً وقد تم إبلاغه بأن دم ابنه لم يذهب هدراً، وأن سيد عليوي قاتله قد تم إعدامه[1].

الخلاصة:

بالرغم من عدم وجود صفات حسية ظاهرة لحسون، إلا أن ما رافق هذه الشخصية، من صفات معنوية وتاريخية، جعلها تبدو شخصية نامية متحركة،

[1]ـ انظر: أرض السواد. الجزء الثاني. ص118ـ157، ص164، ص299ـ303، ص443، ص469ـ470. الجزء الثالث. ص9، ص41، ص44

مبررة روائياً: إذ نلمس من وراء ظهورها، رغبة في تصوير جزء من الطرائف التي يتم نسجها في الأحياء الشعبية، حول بعض الشخصيات الساذجة الفقيرة. كما نلمس التنوع والغنى الذي تتميز به الشخصية العراقية، وما تكتنزه من طيبة وعمق وخير. وما كان لنا أن نحس بذلك لولا وجود أمثال حسون، الذي يبرر بدوره وجود متعاطفين مع أمثاله، يحمونه ويلوذ بهم ويعطفون عليه، في مواجهة الخبثاء الذين لا يخلون من طيبة، تختفي وراء محاولاتهم للسخرية، تلك المحاولات التي سرعان ما تتوقف عند حد معين، عندما يرون حسون موشكاً على البكاء[1].

[1]. انظر: أرض السواد. الجزء الثالث. ص163

نتائج الدراسة

لن نخلص في هذه السطور الختامية، إلى استخلاص التقنيات العامة للسرد، باعتبارها أدوات للقص؛ كالراوي واللغة والحكاية والشخصيات والزمان والمكان، فهذه تقنيات تشكل عناوين لمباحث عامة كبيرة، تناولناها بالفعل في الكتاب.

لكننا سنحاول إجمال ما استخلصناه سابقاً، من تقنيات مخصوصة تشكل أساليب وأدوات مخصوصة، استخدمها الروائي عبد الرحمن منيف في سرده لراوية أرض السواد، بأجزائها الثلاثة: تلك التقنيات التي أعطته صوته الخاص، وميزته عن الروائيين الآخرين، الذين وإن استخدموا أدوات مشابهة من حيث الاسم، إلا أنهم اختلفوا في استخدامها عنه بالفعل، ذلك لأن لكلٍ هويته الكتابية الخاصة، وأساليبه النابعة من ثقافته وتكوينه النفسي والأيديولوجي والاجتماعي.

وهذه التقنيات المخصوصة كما بدت لنا هي:

1. تقنية الحكايات المتوازية: إذ كانت هناك الحكاية المركزية التي تتعلق بالمستوى الرسمي السلطوي، والحكايات الشعبية التي توازيها وترفدها وتضيف إليها؛ وذلك لسببين:

1/أ: رغبة المؤلف في التسمع ألي أصوات المهمشين ومن لا أصوات لهم، وإتاحة الفرصة لهم لشرح وجهة نظرهم، في أحداث لا يصنعونها ابتداءً، ثم يدفعون تكاليفها الباهظة عند حدوثها.

1/ب: إن استخدام هذه التقنية، يتيح للكاتب إفساح المجال لشخصيات الهامش أن تتحدث بلغتها، ويعطي التبرير الكافي لاستخدام اللهجة العراقية الدراجة، في الحوار، كون الكاتب مهتماً بهذه اللهجة، ويعتقد تميزها بكثافة تستحق التأمل. وقد صرح بذلك، في الإشارة التي جاءت بعد الإهداء، الموجه إلى أمه، التي غرست فيه حب هذه اللهجة مبكراً. فمن الطبيعي في نظر الكاتب أن تتحاور الطبقات الشعبية بلغة شعبية.

2ـ تقنية العنوان المتناص مع التراث: الذي ينشئ نصاً موازياً، يحكي قبل أن تحكي الراوية، وفي موازاة معها عندما تبدأ الحكي.

3ـ تقنية الاقتباسات الميثولوجية والتاريخية: وقد ظهر ذلك علي مستويين:

3/أ: مستوي الأشعار المستمدة من الميثولوجيا العراقية القديمة بنصها، كما وردت في الألواح والنقوش الأثرية، التي أثبتها المؤلف في الصفحات الأولي، قل أن يفتح السرد.

3/ب: مستوي الفصل الذي استعار له المؤلف لغة التأريخ التوثيقي، بعنوان (حديث بعض ما جري) الذي اعتبرناه ـ في حينه ـ توطئه تسبق السرد الروائي، ودعمنا هذا الاعتبار بالأدلة في صلب الفصل الثاني من الكتاب.

4ـ تقنية الراوي العليم: الذي يشرف علي المشهد السردي، ويحيط به، ويحل في وعي الشخصيات والأمكنة والأزمنة المختلفة، دون الالتزام بحدود المعرفة الذاتية. فهو راو أكبر من الحدث، ويعرف أكثر من كل الشخصيات مجتمعة، ولا يتورع عن التدخل في عملية السرد، تعليقاً وتأويلاً واستباقاً واسترجاعاً. الأمر الذي أوهم بحضور المؤلف الدائم حتى في حوار الشخصيات. ومع ذلك فكثيرا ما لاحظنا، أن

هذا الراوي العليم، يكافح ليبدو لنا ذاتياً متواضع المعرفة. لكن هذا التواضع، الذي ليس من طبيعته، سرعان ما يغادره.

5ـ تقنية تعدد الأصوات: فقد رأينا كيف استخدم الكاتب أساليب متنوعة، لمحاكاة كلام الشخصيات، بما يتوافق مع مستواها الثقافي والاجتماعي والفكري. كم رأينا كيف تنقل الراوي بين أسلوب السياسي، ورجل الشارع، والقوادة، والعسكري الجلف، ورجل الدين..... الخ. كل ذلك دون أن يخرج عن وحدة الحطاب الروائي، إذ بدت اللهجات متجاورة، متحاورة، دون استهجان، أو نشوز. وقد قسمنا هذا التنوع الصوتي للشخصيات، وفق نسقين، ثقافي وشكلي؛ لاحظ الأول المستوى الثقافي للشخصية، ولاحظ الثاني طبيعة الموقف التواصلي.

6ـ تقنيات الوصف المتعددة: فقد رأينا الكاتب يستخدم عدداً من التقنيات الوصفية، عند الحديث عن المكان أو الشخصية، كالوصف الجمالي الإبهاري، والوصف التفسيري، والوصف الشاعري الملتحم بالحدث (الوصف الشاعري المسرود). لكن المؤلف لم يتوسع في استخدام هذه التقنيات، نظراً لأن الحدث كان هاجسه الدائم.

7ـ تقنيات مستوى النسج السردي: وفيها نوع الكاتب بين عدد منها، بما يمكن اعتباره أساليب مائزة بحق، وهي:

7/أ: تقنية الراوي المؤرخ المتأثر بأسلوب المدونات التاريخية الكبرى.

7/ب: تقنية التناص مع اللغة التراثية: تلك التقنية التي أتاحت للكاتب تمييز شخصية الكتابية عن غيره، وإظهار القدرات المتعددة للغة التراثية، إذا ما أُحسن توظيفها في مقاطع السرد المناسبة.

7/ج: تقنية التعميمات السابقة على السرد على مستوى القص، اللاحقة له علي مستوى النتيجة: وذلك حيث يبدأ الراوي السرد بنتيجة توصل إليها، من خلال ما عرفه، وسوف يسرده بعد ذلك. وقد تم إلى جانب هذه التعميمات توظيف الحكم والأمثلة. وقد امتدت هذه التقنية علي طول الراوية، وشكلت ظاهرة لافتة.

7/د: تقنية التناص مع الروايات التاريخية: حيث بدا عمق تأثر الكاتب بالتراث، المروي في كتب الحديث والتفسير والسيرة والتاريخ، بحيث كثيراً ما أحالت نصوصه السردية إلى روايات موروثة من هذه الكتب، ومنغرسة في عمق الوعي الجمعي للشخصية العربية الإسلامية.

7/هـ: تقنية الاقتباس من الوثائق: كما فعل مع مذكرات القنصل البريطاني كلوديوس جيمس ريتش، التي كتبها في زمن الأحداث؛ إضافة إلى بعض الشذرات المنقولة عن المؤرخ ابن سند. وقد حرص الكاتب علي الإشارة إلى هذه الاقتباسات، وحصرها بين أقواس خاصة.

8ـ تقنية الحوار التمثيلي: فقد أتقن الكاتب توظيف ذلك الشكل السردي، الذي ينتمي في أصله إلى مستوى النسج السردي؛ لكنه يختصر أقوال الشخصيات ويدمجها، ثم يخرج منها بنتائج يرويها الراوي بأسلوبه هو، لا بأسلوب الشخصية.

9ـ تقنية تيار الوعي: وقد استخدمها الكاتب دون إفراط، للغوص في وعي الشخصيات ورصد انفعالاتها وأقوالها الداخلية، محافظاً علي المسار السردي المتسلسل في الغالب.

10ـ تقنية النهاية المفتوحة: حيث جعل الكاتب الرواية تنتهي عند لحظة زمنية مشرقة، تواكب لحظة الانتصار ورحيل القنصل البريطاني عن بغداد، دون أن

يسجل الكاتب الراوية التي جاءت في التاريخ، بعد هذا الانتصار، وكانت غير مفرحة بالمرة، لأنها تنتهي بعزل الوالي الطموح، ووأد الحلم العربي بالنهضة في العراق.

11ـ تقنية المفارقات السردية: فرغم أن الراوية، في الغالب، تسير وفق خط أفقي متسلسل من البداية إلى النهاية، إلا أن هذا التسلسل كان ينقطع أحياناً، وتتخلله مفارقات استباقية في وعي الراوي، ومفارقات استرجاعية في وعي الشخصيات. بل إن الكاتب مزج أحياناً بين المفارقتين، الاستباقية والاسترجاعية، في توظيف لافت.

12ـ تقنية السرد الحواري: إذ لاحظنا ندرة المشاهد الحوارية الخالصة، التي تخلو من تدخل الراوي. وبدلاً من ذلك استخدم المؤلف تقنية السرد الحواري، التي تتيح للراوي التدخل بين فقرات الحوار بالاختصار والتفسير والتعليق. وقد بدت هذه التقنية مستخدمة بتوسع، مع أن تقنيات إيقاعية أخرى ـ كالحذف والقطع ـ قد تم استخدامها بصورة معتدلة.

13ـ تقنية استحياء المكان: أي بعث الروح فيه من خلال الوصف الخلاق، فحتى في المقاطع الوصفية الخالصة، لاحظنا أن الكاتب يجعل المكان ذا طبيعة حية، تؤثر في الأشخاص والأحداث وتنفعل بهم.

14ـ تقنية اختلاق الأمكنة: حيث البروز الواعي لبعض الأمكنة، على طول الرواية، مثل قهوة الشط. إذ بدا لنا هذا البروز مقصوداً، بغية احتضان عدد كبير من شخصيات، اختلقها المؤلف ليسمع حواراتها العامية. لكأن اختلاق الشخصية أدى إلى اختلاق المكان. كل هذا بموازاة مع الحكاية المركزية الأم، التي كان من الممكن، أن تستقل بذاتها، دون كل هذه الحكايات الموازية.

15. تقنية تقديم الشخصية من خلال الحدث: فقد لجأ الكاتب إلى جعل الحدث هو الأساس، وجعل الشخصية خادمة له، ربما بسبب من طبيعة العلاقة الشخصية بين الكاتب والعراق، الأمر الذي أدى في أغلب الأحيان إلى إهمال صفات الشخصية الفيزيائية وصورتها الخارجية، لصالح تاريخها السابق، على ظهورها في السرد، ولصالح أوصافها المعنوية المنبثقة من مشاعرها وأفكارها.

16. تقنية الكومبارس: حيث حشد المؤلف عدداً هائلاً من الشخصيات، يتجاوز المائة وخمسين، مع أن أكثر من ثلاثين شخصية منها، مرت في الرواية مروراً عابراً، دون أن يكون لها أثر أو تأثير، بل حتى دون أن يعود اسمها للمرور مرة أخرى في الرواية. ويبدو أن هذا ناتج عن التأثر بالأسلوب السينمائي، حيث كثيراً ما نرى، في الفيلم، أناساً يعبرون من طرف الشاشة إلى طرفها الأخر، ثم لا تكون لهم علاقة بالأحداث، ولا يدور معهم حوار من أي نوع.

17. التنميط: وفي اعتبار التنميط تقنية تجاوز كبير، لكن ما يدعو إلى تناوله هنا، أننا لم نحاول في هذه المستخلصات، مجاملة المؤلف، الذي تورط أحياناً في تنميط كثير من الشخصيات: فالبطل بالضرورة حالم؛ والعدو الخارجي مستكبر وطامع كالعادة؛ واليهودي لا يهمه إلا المال؛ والقوادة يهودية وعميلة، كما أنها بالضرورة كبيرة في السن تخفي جمالها الذاهب بالمساحيق؛ ورجل الدين غبي متخلف وطامع أناني؛ والعسكري الخائن جلف ومتوحش؛ والشخصية الشعبية طيبة ومتعاونة؛ والجندي البسيط مخلص وضحية لألاعيب السياسيين....الخ. فلا أحد من هذه الشخصيات فاجأنا بتكوين غير نمطي، وكأن الصور في الذهن جاهزة مسبقاً.

المصادر والمراجع

1. أ. أ. مندلاو. الزمن والرواية. ط1. ترجمة بكر عباس. مراجعة إحسان عباس. بيروت. دار صادر. 1997

2. إ. م. فورستر. أركان القصة. ترجمة كمال عياد جاد. مراجعة حسن محمود. مهرجان القراءة للجميع. سلسلة أمهات الكتب. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2001

3. إبراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط. استانبول. دار الدعوة. 1990

4. ابن عبد ربه الأندلسي. العقد الفريد. ط3. تحقيق عبد المجيد الترحيبي. الجزء4. بيروت. دار الكتب العلمية. 1987

5. ابن كثير. البداية والنهاية. الأجزاء2، 4، 8، 10. بيروت. دار الفكر. 1978

6. ابن منظور. لسان العرب. ط1. المجلد3. دار الفكر. بيروت. 1990

7. أبو الفرج الأصفهاني. الأغاني. ط1. الجزء3. بيروت. دار الفكر. 1986

8. أحمد سيد محمد. الرواية الانسيابية. القاهرة. دار المعارف. 1985

9ـ أرسطوطاليس. في الشعر. نقل أبي بشر متّى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي. حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية شكري محمد عياد. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993

10ـ آلان روب جرييه. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفي إبراهيم مصطفي. سلسلة دراسات في الآداب الأجنبية. القاهرة. دار المعارف. دون تاريخ.

11ـ بيرسي لوبوك. صنعة الرواية. ترجمة عبد الستار جواد. سلسلة الكتب المترجمة. بغداد. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. 1981

12. پوريس أوسبنسكي. شعرية التأليف: بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي. ترجمة سعيد الغانمي وناصر الحلاوي. المشروع القومي للترجمة. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. 1999

13ـ تزفيتان تودوروف. الأدب والدلالة. ط1. ترجمة محمد نديم خشفة. حلب. مركز الإنماء الحضاري. 1996

14. تزفيتان تودوروف. الشعرية. ط2. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. سلسلة المعرفة الأدبية. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر. 1990

15ـ تزفيتان تودوروف. اللغة والخطاب الأدبي. ترجمة سعيد الغانمي. بيروت والدار البيضاء. المركز الثقافي العربي.1990

16ـ توفيق الحكيم. يوميات نائب في الأرياف. مهرجان القراءة للجميع. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1995

17. ثيرفانتس. دون كيخوته. ترجمة عبد الرحمن بدوي. ط1. سلسلة أعمال خالدة. الجزء1. بيروت وأبو ظبي. دار المدى للثقافة والنشر والمجمع الثقافي. 1998

18. الجاحظ. البيان والتبيين. ط 1. وضع حواشيه موفق شهاب الدين. المجلد1. الجزء1. بيروت. دار الكتب العلمية. 1998

19ـ جان إيف تاديه. الرواية في القرن العشرين. ترجمة خير الدين البقاعي. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998

20. جلال الدين السيوطي. رشف الزلال من السحر الحلال. ط1. بيروت. مؤسسة الانتشار العربي. 1997

21. جيرار جينيت. خطاب الحكاية: بحث في المنهج. ط2. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي. سلسلة المشروع القومي للترجمة. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. 2000

22ـ جيرار جينيت. مدخل إلى النص الجامع. ترجمة عبد العزيز شبيل. مراجعة حمادي صمود. القاهرة. سلسلة المشروع القومي للترجمة105. المجلس الأعلى للثقافة. 1999

23ـ حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ط1. بيروت والدار البيضاء. المركز الثقافي العربي. 1990

24. حسن سعيد الكرمي. المغني الكبير زائد (معجم عربي ـ إنجليزي). بيروت. مكتبة لبنان. دون تاريخ.

25. حسن سعيد الكرمي. المغني الكبير زائد. بيروت. مكتبة لبنان. 1995

26ـ حميد لحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط1. بيروت والدار البيضاء. المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. 1991

27ـ خير الدين الزركلي. الأعلام. ط13. المجلد الثاني. بيروت. دار العلم للملايين. 1998

28. رامان سلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. ط1. ترجمة: سعيد الغانمي. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1969

29ـ رايموند ويليامز. طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد. ترجمة فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1999

30. روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة وتعليق وتقديم محمود الربيعي. القاهرة. مكتبة الشباب. دون تاريخ.

31. روبرت هولب. نظرية التلقي. ط1. ترجمة عز الدين إسماعيل. جدة. النادي الثقافي الأدبي. 1994

32. رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ط3. ترجمة محمد برادة. الرباط. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. 1985

33ـ رولان بارت. درس السيميولوجيا. ط2. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. سلسلة المعرفة الأدبية. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر. 1986

34ـ رولان بارت. لذة النص. ط1. ترجمة: منذر عياشي. سلسلة الأعمال الكاملة1. حلب. مركز الإنماء الحضاري. 1992

35. رولان بورنوف وريال أوئيليه. عالم الرواية. ط1. ترجمة: نهاد التكرلي. سلسلة المائة كتاب الثانية. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة. 1991

36ـ سعيد بنكراد. شخصيات النص السردي: البناء الثقافي. سلسلة دراسات وأبحاث1. مكناس. جامعة المولى إسماعيل. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. 1994

37. سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ط3. بيروت والدار البيضاء. المركز الثقافي العربي. 1997

38. سليم بركات. الريش. ط1. نيقوسيا. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع. 1990

39. سومرت موم. القمر وست بنسات. ترجمة أحمد بدران. القاهرة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. الإدارة العامة للثقافة. دون تاريخ.

40. السيد إبراهيم. نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية أخرى. القاهرة. مكتبة زهراء الشرق. دون تاريخ.

41ـ سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984

42. صلاح فضل. أساليب السرد في الرواية العربية. ط1. سلسلة دراسات نقدية. الكويت. دار سعاد الصباح. 1992

43. صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.1992

44ـ عبد الرحمن منيف. أرض السواد. ط1. بيروت والدار البيضاء. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي. 1999

45. عبد الرحمن منيف. الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية. ط1. سلسلة الكتاب الجديد. بيروت. دار الفكر الجديد. 1992

46ـ عبد الرحيم الكردي. الراوي والنص القصصي ط2. القاهرة. دار النشر للجامعات. 1996

47. عبد الفتاح عثمان. بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية. القاهرة. مكتبة الشاب. دون تاريخ.

48ـ عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ط4. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998

49. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. .1998

50. علي جعفر العلاق. الشعر والتلقي. ط1. عمان. دار الشروق للنشر والتوزيع. 1977

51ـ ڤلاديمير پروب. مورفولوجيا القصة. ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو. ط1. دمشق. شراع للدراسات والنشر والتوزيع. 1996

52ـ القرطبي. الجامع لأحكام القرآن. تحقيق اسحق إبراهيم طفيش. الجزء10. القاهرة. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. 1967

53. ل. ديلابورت. بلاد ما بين النهرين. ط2. ترجمة محرم كمال. سلسلة الألف كتاب الثاني. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997

54. مالكوم برادبري (إعداد). الرواية اليوم. ترجمة أحمد عمر شاهين. سلسلة الألف كتاب الثاني198. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 1996

55. مجموعة من المؤلفين. المنجد في اللغة والأعلام. ط 28. بيروت. دار المشرق. 1986

56. مجهول المؤلف. تغريبة بني هلال. مؤسسة المعارف. بيروت. 1988

57. محمد العبد. العبارة والإشارة: دراسة في نظرية الاتصال. القاهرة. دار الفكر العربي. 1995

58. محمد باقر الصدر. اقتصادنا. ط14. بيروت. دار التعارف.1881

59. محمد فكري الجزار. العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998.

60. محمود غنايم. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. ط1. بيروت والقاهرة. دار الجيل ودار الهدى. 1992.

61. ميخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي. ط1. ترجمة جميل نصيف التكرتي. مراجعة حياة شرارة سلسلة المعرفة الأدبية. بغداد والدار البيضاء. دار توبقال للنشر. 1986

62ـ الميداني. مجمع الأمثال. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. الجزء2. بيروت. دار القلم. دون تاريخ.

63ـ ميلان كونديرا. فن الرواية. ترجمة بدر الدين عرودكي. ط 1. دمشق. الأهالي. 1999

64ـ نبيلة إبراهيم. فن القص في النظرية والتطبيق. سلسلة الدراسات النقدية1. القاهرة. مكتبة غريب. دون تاريخ.

65ـ نبيلة إبراهيم. نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. الرياض. النادي الأدبي. 1980

66ـ نجيب محفوظ. أولاد حارتنا. ط 8. بيروت. دار الآداب. 1997

67ـ نجيب محفوظ. بين القصرين. مكتبة مصر. القاهرة. دون تاريخ.

68ـ هنري جيمس وآخرون. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث. ترجمة وتقديم إنجيل بطرس سمعان. مراجعة رشاد رشدي. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1994

69ـ والاس مارتن. نظريات السرد الحديثة. ترجمة حياة جاسم محمد. سلسلة المشروع القومي للترجمة: 36. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. 1998

70ـ والتر. ج. أونج. الشفاهية والكتابية. ترجمة حسن البنا عز الدين. مراجعة محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1994

71. وين بوث. بلاغة الفن القصصي. ترجمة أحمد خليل عرادات وعلي أحمد الغامدي. الرياض. جامعة الملك سعود. 1994

72. يمنى العيد. الراوي: الموقع والشكل. ط1. بيروت. مؤسسة الأبحاث العربية. 1996

73. يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. ط2. بيروت. دار الفارابي 1999

ثانياً: الصحف والمجلات:

74. الحياة الجديدة. رام الله. العدد1864. يوم2000/10/25

75. علامات. جدة. الجزء: 27. مارس 1998

76. فصول. القاهرة. العدد الرابع. المجلد11. شتاء 1993

77. فصول. القاهرة. العدد4. المجلد15. شتاء 1997

78. الكرمل. رام الله. العدد: 59 ربيع 1999

79. الكرمل. رام الله. العدد64. صيف 2000

80. الكرمل. رام الله.العدد63. ربيع 2000

81. الكرمل. نيقوسيا. العدد25. 1987

الفهرس

مسلسل	الموضوع	الصفحة
1	إهداء	5
2	مقدمة	7
3	الفصل الأول: أرض السواد: حكاية التاريخ في الرواية التاريخية	11
4	تمهيد	11
5	1: الحكاية: الماهية والمعني	14
6	2: الحكاية في أرض السواد	17
7	2/أ: مسح عام	20
8	2/ب: ملخص أحداث الرواية	21
9	3: تقنية الحكايات المتوازية	36
10	4: الوحدات الوظيفية	38
11	4/أ: الوحدة الأولى: الخروج	39
12	4/ب: الوحدة الثانية: العقد	42
13	4/ج: الوحدة الثالثة: الاختبار	43
14	4/د: الوحدة الرابعة: الانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به	46
15	4/د- 1: الانفصال عن المجتمع	46
16	4/د-2: العودة إلى المجتمع وتحقيق الاتصال به بعد النجاح	48
17	الفصل الثاني: الراوي	53
18	أولاً: الروائي والنص	53
19	1: الحضور والغياب	53
20	2: المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني	56
21	3: صوت المؤلف في أرض السواد	61

مسلسل	الموضوع	الصفحة
22	3/أ: صوت المؤلف بما هو تناص	61
23	3/ب: صوت المؤلف بما هو تأويل	66
24	3/ج: صوت المؤلف بما هو ناقل تاريخي	71
25	3/د: صوت المؤلف بما هو أيديولوجيا	75
26	ثانياً: الراوي والسرد	77
27	1: العلاقة والمفهوم	77
28	1/أ: الراوي هو المؤلف نفسه	78
29	1/ب: الراوي شخصية بمواصفات مختلفة	79
30	1/ج: الراوي شخصية في حالة السرد بضمير المتكلم	79
31	1/د: الراوي شخصية واقعة في الوسط	80
32	1/هـ: الراوي قناع وأسلوب صياغة	81
33	2: وجهة النظر	87
34	2/أ: مكانة وجهة النظر في الدرس السردي	87
35	2/ب: وجهة النظر كمصطلح	89
36	2/ج: وجهة النظر على كلا مستويي الرؤية والصوت	93
37	2/ج .1: وجهة النظر على مستوى الرؤية	93
38	2/ج .1/أ: الرؤية الخلفية: الراوي>الشخصية	94
39	2/ج .1/ب: الرؤية المحايثة: الراوي= الشخصية	94
40	2/ج .1/ج: الرؤية الخارجية: الراوي< الشخصية	95
41	2/ج .2: وجهة النظر على مستوى الصوت (تقسيم أوسبنكي)	97
42	2/ج .2/أ: وجهة النظر على المستوى الأيديولوجي	98
43	2/ج .2/ب: وجهة النظر على المستوى التعبيري	99
44	2/ج .2/ج: وجهة النظر على المستوى النفسي	99
45	2/ج .2/د: وجهة النظر علي المستويين المكاني والزماني	101
46	2/ج .2/د*1: وجهة النظر على المستوى المكاني	101
47	2/ج .2/د*2: وجهة النظر علي المستوى الزماني	102
48	الفصل الثالث: المستوى التعبيري	107

مسلسل	الموضوع	الصفحة
49	أولاً: الإبداع اللغوي واللغة الإبداعية	107
50	ثانياً: علاقات اللغة الروائية	115
51	ثانياً/1: علاقة النص بالمتلقي	115
52	ثانياً/2: علاقة النص بالشخصيات	124
53	ثانياً/2ـ أ: التنوع ذو المدلول الثقافي	128
54	ثانياً/2ـ ب: التنوع ذو المدلول الشكلي	130
55	ثالثا: بين الوصف والسرد	132
56	ثالثاً/1: المجموعات الوصفية	134
57	ثالثاً/1ـ أ: الوظيفة الجمالية	134
58	ثالثاً/1ـ ب: الوظيفة التفسيرية	137
59	ثالثاً/2: المجموعات الفعلية	140
60	ثالثاً/2ـ أ: النسج السردي	140
61	ثالثاً/2ـ أ*: تقنية الراوي المؤرخ	143
62	ثالثاً/2ـ أ**: تقنية التناص مع اللغة التراثية	148
63	ثالثاً/2ـ أ***: تقنية التعميمات التي تسبق السرد	149
64	ثالثاً/2ـ أ****: تقنية التناص مع الروايات التاريخية	151
65	ثالثاً/2ـ أ******: تقنية الاقتباس من الوثائق	153
66	ثالثاً/2ـ ب: المونولوج الداخلي	155
67	ثالثاً/2ـ ج: الحوار	160
68	ثالثاً/2ـ د: الكلام بصيغة التمثيل	167
69	الفصل الرابع: المستوى الزماني	171
70	1: تمهيد: الراوية فن زماني	171
71	2: الزمن الخارجي والزمن الداخلي	173
72	3: الزمن التخييلي	174
73	3/أ: الزمن المحكي (زمن المدلول)	174
74	3/ب: زمن السرد (زمن الدال)	175
75	4: الزمن المحكي في أرض السواد	176

مسلسل	الموضوع	الصفحة
76	5: زمن السرد في أرض السواد: المفارقات السردية	178
77	5/أ: المفارقات الاسترجاعية	179
78	5/ب: المفارقات الاستباقية	182
79	5/ج: الإيقاع الزمني	187
80	5/ج .1: الوقفة أو الاستراحة	189
81	5/ج .2: المشهد	192
82	5/ج .3: المجمل أو الخلاصة	196
83	5/ج .4: الحذف أو القطع	198
84	الفصل الخامس: المستوى المكاني	203
85	تمهيد: ارتباط الإنسان بالمكان	203
86	أولاً: سلطة المكان في أرض السواد	204
87	ثانيا: الفضاء السلطوي والفضاء الشعبي	209
88	1: الأمكنة المركزية (الفضاء السلطوي)	210
89	1/أ: السراي	210
90	1/ب: القلعة	211
91	1/ج: الباليوز	212
92	1/د: الفرات الأعلى	215
93	1/هـ: الموصل (شمال العراق)	216
94	1/و: نمرود (شمال العراق)	217
95	1/ز: نينوى (شمال العراق)	218
96	1/ح: الفرات الأوسط (جنوب العراق)	218
97	1/ط: أمكنة مركزية أخرى	219
98	2: الأمكنة الموازية (الفضاء الشعبي)	220
99	2/أ: قهوة الشط	220
100	2/ب: محلة الشيخ صندل	222
101	2/ج: السوق	223
102	2/د: سكنة الميدان	225

مسلسل	الموضوع	الصفحة
103	2/هـ: أمكنة موازية أخرى	226
104	الفصل السادس: تقنيات تقديم الشخصية	227
105	تمهيد	227
106	الشخصية في أرض السواد	228
107	1: شخصيات الحكاية المركزية	229
108	1/أ: داود باشا	229
109	1/ب: سيد عليوي	232
110	1/ج: القنصل البريطاني كلوديوس جيمس ريتش	234
111	1/د: عزرا بن سليم روفة	236
112	2: شخصيات الحكايات الموازية (المهمشون)	239
113	2/أ: روجينا	239
114	2/ب: بدري صالح العلو	243
115	2/ج: هوبي الأكحل	248
116	2/د: سيفو المحمود	251
117	2/هـ: حسون أبو خليل	255
118	نتائج الدراسة	261
119	المصادر والمراجع	267