Sardinization of the event in the novel, Beit al-Sudan al-Muhammad Hayawi

instructor, Walaa Fakhri Qaddouri, PHD
University of Diyala
College of Education for Humanity
Dr.walaa@coehuman.uodiyala.edu

DOI: 10.31973/aj.v2i137.1408

Abstract

The author (Muhammad Hayawi) Eidalia chose to research the artistic techniques of his novel to a large extent coherent, so this research studied the relevance of the event in the novel (The House of Sudan) with greed and descriptive analysis to reveal the artistic and aesthetic dimensions of the event and to derive the implications that resulted from it. The novel revealed the ordeal of existence through the station of the body and the identity with an intellectual and secular (human) vision. The research was based on localization and three axes, and the first axis was devoted to the study of (Hatabah identity). While the second axis includes the study of dreams in the narrator). As for the third axis, it came to a study of the narrative employment of cinematic technologies). This research concluded with a number of critical results that make narration of the event in the novel.

Keywords: event, identity, dreams, narration

سردنة الحدث في رواية بيت السودان لمحمد حيّاوي

م.د ولاء فخري قدوري الدليمي
جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الإنسانية
Dr.walaa@coehuman.uodiyala.edu

(مُلَخَّصُ البَحث)

جاء اختيار الكاتب (محمد حيّاوي) ميدانًا للبحث لما تتضمن روايتهُ من تقنيات فنية متماسكة إلى حد كبير لذا درس هذا البحث سردنة الحدث في رواية (بيت السودان) بقراءة وصفية تحليلية للكشف عن الأبعاد الفنية والجمالية للحدث واستنباط الدلالات التي نتجت عنه. فالرواية كشفت عن محنة الوجود عبر محنة الجسد والهوية برؤية فكرية وفلسفية (إنسانية). قام البحث على توطئة وثلاثة محاور، وخص المحور الأول بدراسة (خطاب الهوية). في حين تضمن المحور الثاني دراسة (الأحلام في الراوية). أما المحور الثالث

فجاء لدراسة (التوظيف السردي للتقانات السينمية)، وخلص هذا البحث إلى عدد من النتائج النقدية التي تمثل سردنة الحدث في الرواية، ثم تلتها المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الحدث، الهوية، الأحلام، الرواية

توطئة:

يعدُّ السردُ أساسًا فاعلاً لوجود النصّ الروائي؛ لأنه نتاج العملية التي يقوم بها الراوي، وهو الكيان الجوهري الذي تقوم عليه الرواية بكل عناصرها، فهو عملية إخبارية فنية، إخبارية لأنه ينقل سلسلة من الأحداث تكون مهّمته توصيلية تستدعي راويًا ومرويًا ومرويًا له، وفنية من جانب طريقته في نسج تلك الأحداث وصياغتها ثم تقديمها في قالب لغوي يراعي فيه التفنن والجمال. والسرد ((عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، بوساطة اللغة)) (جنيت، ت بوحمالة ،١٩٨٨، ص٥٥) فهو وسيلة لبناء رواية ما، وتقديمها اعتمادًا على وسائل وتقنيات معينة، مرتبطًا بالواقع ومستقلٍ عنه في آن معًا، إذ يستمد من الواقع مادته الأولية التي يشكل منها عالمه، ويكون لهذا الواقع وجود جديد داخل النص؛ فللخيال حريته في إعادة تشكيله، متجاوزًا ذلك الواقع، ومعيدًا تشكيله وتنظيمه.

والحدث هو مجموعة وقائع منتظمة ومتناثرة في الزمان والمكان إذ يفضي تلاحمهما إلى تشكيل المادة الحكائية (إبراهيم ،١٩٩٠، ص٢٧) وأهم العناصر السردية فلا يمكن أن توجد رواية بدون حدث لأنه شكلٌ تنتظم منه الصراعات والمشاعر في نسيج متوافق (جمعه، ع٢٠٠٧،٤٤، ص٩٤) ويرتبط بكل عنصر من عناصر المروي الأخرى ولا يمكن أنْ ينفصل عنه، فهو يرتبط بالشخصية التي تعمل على ترابط الأحداث ووحدتها، وتساهم في تطوره، ويرتبط كذلك بالزمان والمكان ارتباطًا وثيقًا.

وبهذا يمكن تعريف سردنة الحدث: بأنها الإجراءات الداخلية الفاعلة في بناء الحدث السردي والمؤثرة في تقديم تصور دقيق للقارئ عن ذلك الحدث. وتقع على عاتق الحدث في الرواية مسؤولية بناء الحبكة وتوتر الصراع وتسيير الشخصيات في فضائها المتخيل، والتعبير عن حالاتها النفسية الداخلية (داوُد ،٢٠١٣، ص٣٢). وتبرز سردنة الحدث بمحاورها المتنوعة ملمحًا بارزًا في رواية (بيت السودان) إذ يغلب على الرواية الاستذكار الحلمي فتبدأ بحلم وتنتهي به، فكل ما جرى من أحداث في الرواية هو عبارة عن حلم متكون من عدة حكايات يرويها الراوي العليم. ورواية (بيت السودان) التي كتبها الكاتب تمثل أعلى مستويات نضج فكرة سردنة الحدث، فالتجربة الإبداعية لأي مبدع بناء تراكمي يزداد نضجه بمرور الزمن، كما تتضح رغبة الكاتب بالممازجة بين تقنيات تعبير أكثر من جنس أدبي وتوظيفها داخل الرواية، وهي سمة غالبة على رواياتهِ التي تنتمي إليه.

إن عنوان الرواية (بيت السودان) يشير بحد ذاته إلى حصول سردنة الحدث فقد اتخذ الروائي من العنوان منطلقًا لحكاية إنسان ليجسد حكاية الوطن الإنسان، يعيش بيننا وينشغل عنا بمحنهِ وعذاباتهِ وانكساراتهِ. فالبيت في الرواية هو دلالة للوجود الباشلاري، عن طريق ممارسة الانتماء، وتحفيز وظائف الألفة عبر المتعة والرقص والغناء، والسودان تسمية لها دلالاتها الانثروبولوجية والجنسانية، وسردنة العلاقة ما بين البيت والسودان هو محاولة تأطير هوياتي للمكان والشخصية التي تقوم بالوظائف داخل المكان وحركة فعل الصراع داخلها.

لقد سعت الرواية منذُ بدء (عتبة العنوان) لتغليب أثر المكان الواقعي، على الفعل التخييلي للأحداث إذ جعل للخيال قوة خارقة لاستعادة الأشياء المغيّبة في سياق مُثلت علاقتها مع تفصيلات المكان، ومع الوظائف التي تقوم بها الشخصيات داخله والتي تختلف عن خارجه في هذا المكان. فالراوي أسس في روايتهِ لواقعٍ موازٍ للواقع العراقي بطريقة سردية سلسلة لاستلهام لحظة التاريخ الراهنة للأحداث؛ التي مر بها العراق، مرسخًا مرجع الدلالة والرمز بوساطة الأمكنة والشخصيات. فطاقة السرد المفتوحة في الرواية أسهمت في تحويل المكان/البيت إلى بؤرة رفض للاحتلال والعنف، وهو ما يجعل البيت يتعرّض للحرق، وهي إشارة سيميائية للمكان/الوطن الذي تصطنع حرائقه الحروب والمحتلون.

المحور الأول: خطاب الهوية:

يُعدّ مفهوم الهّويَّة من الموضوعات التي أخذت صداها في السرد الروائي العراقي، كونها تعبر عن حقيقة الانتماء الوجودي للوطن، والهوية تعني العلاقة ما بين الفرد ومجتمعهِ بغض النظر عن طبيعة العلاقة من تجاذب أو تنافر، ضمن صيغ اجتماعية أو سياسية او دينية، فعندما يجد الإنسان نفسه مرتبطًا بعلاقة غربة وخوف وهروب ينتج عن ذلك عدم الانتماء لهذا الوطن فباتت الهوية متشظية بفعل القضايا السلطوية المختلفة التي اصابت العراق. وهنا يبدأ البحث عن أوطان بديلة ينشد فيها السلام والكرامة. والهّويَّة هي الثقافة التي ينتمي إليها الإنسان ، وتشكل امتدادًا للثقافة التاريخية الاجتماعية وهي من الظواهر التي يلتقطها الروائي فتشكل مفردة مهمة في المعرفة الروائية ، بما تجسده الظاهرة الاجتماعية من خصوصيات ترتبط بالتجربة المعيشة للروائي ، ولذلك يقتضي ان تكون معرفة الذات، وتحقيق هذه المعرفة، مرتبطة بالعودة إلى الثقافة التي تنتمي إليها الذات(الصديق، ٢٠٠١ ، ص٧)، وقد وجدنا داخل المتون الروائية تعدد واختلاف الثقافات الخارجية وتلاقحها مع الثقافة الداخلية للمجتمع العراقي، جعلت من الآخر في صراع أيديولوجي عصيب أدى إلى تصدعه نفسيًا ، وعرفيًا، وعقائديًا.

يصف (بول ريكور) الهّويَّة بأنها مسار تكويني يصاغ بفن سردي وبحركة تفاعلية بين الأنا والآخر تأسيسًا للوجود (ريكور، ت الورفلي، ٢٠٠٩، ص٦). وهنا يمكن ملاحظة نوعين من الهّويَّة، أولها: الهّويَّة الاجتماعية وعي الجماعة لذاتها وادراكها للآخر، والحدود الفاصلة بينهما، وهي البناء الرئيس الذي يتحدد بموجبهِ موقع الهويات الفردية (الحمود،٢٠١٢، ص٣٢-٣٣). اما النمط الثاني فيظهر في الهّويَّة الخاصة المميزة للذات الفردية والفرادة هنا قد لا تجعلها مشتركة بالتزام وجداني قوي مع الجماعة. والهّويَّة في حقيقتها نتاج تاريخي عام يحاول الفرد عن طريقها معرفة نفسه ومعرفة الآخرين وعبرها يعرف الآخرون أيضًا، وتتكون من تمظهرات لانعكاس السياق التاريخي في النص الروائي، تمثل الواقع الشخصي الذي يعيشه الفرد، وتتمظهر على شكل آليات كالصريح أو الضمني أي في سياق تمظهرات شكلية للاوعي الاجتماعي. وقد أولت الرواية العراقية خصوصًا الهّويَّة مساحة واسعة بوصفها نسقًا مهيمنًا جراء العنف السلطوي والحروب التي مرّ بها العراق، فجاء الخطاب السردي ليمنح الذات المنكوبة مكانًا تجد فيه وطنًا يحتضن معاناتها.

اختار الكاتب نمط السرد الموضوعي لرواية أحداث قصتهِ مع تعدد الرواة والشخصيات ليحكي قصة (بيت السودان) الوطن البديل ملاذًا آمنًا للفتيات بعد ان عصفت بهن رياح الخوف((**لأنهن جميعًا لا بيوت بديلة لهنَّ ولا عائلات ، أغلبهن التقطتهن عجيبة من الباحات الخلفية لمستشفيات الولادة ، أو أتين بأرجلهن هربًا من فضيحة ما في مدنهن البعيدة**))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٢) مهنة بطلة الرواية مطربة في بيت السودان ولهذه المهنة دلالاتها الرمزية والإيحائية داخل الرواية لما تحمله من مغزى إنساني ، فياقوت شخصية محبة للحياة ، تساعد الفتيات في صون شرفهن ((**وما انا سوى امرأة أجبرتني الظروف على امتهان الرّقص والغناء لأسري عن الناس البسطاء والكسبة الفقراء الذين يكدحون بشرف طوال النهار من أجل لقمة الخبز المغمسة بالكرامة وقد آليتُ على نفسي ألا يدخل الدّنس بيتي مهما حدث ، وأن أصون شرف الفتيات وأحمي أعراضهن**))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص٣٨) إن وظيفة الشخصية ذات دلالات إنسانية كبيرة فهي تبث الخير في بيت السودان ، وهي شخصية معطاء أحبها جميع من عرفها((**ياقوت امرأة استثنائية ، جميلة وقوية وواثقة بنفسها . لا يمكن ألا يحبها من يقترب منها ويعاشرها**)) (حيّاوي، ٢٠١٧، ص٦٣) ويأخذنا السرد إلى بيت السودان المنفي الذي لم يهمش هوية من لجأ إليه. ومن تلك التمثلات في بيت السودان، عندما وصفت (ياقوت) مشكلة إحدى فتيات بيت السودان التي لم ترفع عينها عن ابنها منذُ دخولها المنزل ((**كل بنت من هؤلاء الفتيات مشكلةٌ تمشي على قدمين. انظر إلى تلك التي تعقص شعرها بالشال الأصفر. أقصد تلك التي لا تستطيع رفع نظرها عنك منذُ دخلت هذا المنزل ، هاربةً من**

أهلها في البصرة لأنهم أرادوا تزويجها برجل طاعن في السن من أجل الماء ، وقد لجأت إليَّ فأويتها وحفظت لها كرامتها))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٠) في هذا النص يحكي الراوي واقعًا عراقيًا حقيقيًا معيشًا ، وهي معاناة عاشتها المواطنة العراقية وجسدت تلك المعاناة بفتيات بيت السودان، فتفاصيل تلك المعاناة دفعت الكثير منهن للهروب من الموطن الأصلي نجاة بأنفسهن، ولم يكن محض إرادتهن ، لكن بفعل سلطوية الأهل ، جعلوا حياتهن أشد ألمًا، فسعوا باللجوء إلى بيت السودان لممارسة حرياتهن . وهيمنة هذه القضايا الاجتماعية وزيادة وقعها على النفس دليل مركزيتها لاعتزازها بالانتماء الجديد. إلاّ أن ذلك لم يهمش حقيقة انتمائهن بـ (بيت السودان) التي مازالت ترافق حياتهن رغم الهروب من الواقع الأليم، وهي بمثابة هوية تعريف بنظر الكاتب وحضور هذه الأمور لحياة الفتيات المهمشة عاملاً مهمًا ليخرجوا من قوقعة التهميش فتعطي هذه التمثلات مركزية الانتماء الهوياتي للفتيات في بيت السودان.

وللمفارقة دور في إبراز فاعلية الهّويَّة بكونها رأيًا يظهر به صاحبه رغبةً في مخالفة الآخرين وصدمهم ويخلق بذلك مسافة من التوتر تؤدي إلى ازدياد في درجة التضاد والتناقض ويولد طاقة أكبر من الشعرية في النص الأدبي (هويدي، ع٤ ،٢٠١٧، ص٦١). ومن المفارقات التي ظهرت في الرواية هو شخصية(سيد محسن) لتبين حالته بين الماضي والحاضر **((سيد محسن رجل الدين المعمم والذي يعمل إمامًا لأحد الجوامع في النهار ، سرت شائعات عن تعاونه مع النظام في الارشاد على الثوار وعناوينهم))**(حيّاوي ، ٢٠١٧، ص١٧-٣٧) يشير الراوي هنا إلى خيانة النزعة الدينية ، فيجنح السيد إلى خلع هويته ، ويرتمي في احضان هوية الآخر عندما أصبح وسيلة الاحتلال الامريكي لردع الثوار **((وشيت بأصحابك وأهلك، وتسببت بمقتل عشرات الشباب الأبرياء والذين ما أرادوا سوى نصرة أهلهم وبلدهم وقول لا في وجه الظالم))**(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص٣٨) وهنا اشارة صريحة إلى حياة مجتمع جديد يمارس فعل تهشيم الدولة ، ويسهم في محو هويتهم عن طريق ما يفعله من سلوك تبدو عبرهُ طبيعة المفارقة بين مستوى الطموح الذي ينبغي ان تصل إليه الهّويَّة وما تقوم به فعلاً وواقعًا .

المحور الثاني: الأحلام في الرواية:

آلية بنائية سردية مهمة، ومظهر من مظاهر الحداثة في الرواية العراقية لارتكازِه على بنية نصية ذات ملامح خاصة قائمة على اللاواقع عن طريق قيامه بعملية اقصاء لما هو واقعي وإيجاد عالم بديل يمكن أن يحقق انفراجًا في أزمة الشخصية وتحقيق ما عجزت عنه في الواقع. هو مشهد يشكله حكي الحدث الذي وقع في الرؤيا، وما يراه النائم في نومه من أحلام وافكار (أبن منظور، ١٩٩٩)، والحلم يتابع حياة اليقظة، فأحلامنا تتصل دائمًا

بالأفكار التي كانت تشغل الشعور قبيل وقوعها (فرويد، ت صفوان، ص٩٧)، وهي مؤثرات خارجية تحيط بالنائم، فتسهم في صناعة حلمه لأن الحلم جزء من النشاط الذهني للحالم، فينمو الحدث الروائي في صورة مشهد بعد التصريح بملفوظات الحلم (حلمتُ، رأيت) داخل الرواية، للدلالة على الرؤيا الحلمية. وهنا تزدوج الرؤية بين الراوي الأول للحدث والراوي الثاني لمشهد الرؤيا (الشخصية نفسها)، وقد يتكفّل الراوي الأول بنقل الحدث والرؤيا معًا في مستوى سردي. وتوظيف الحلم داخل الرواية انما دلّ على وعي الكاتب للتعبير عن ثراء عالمهِ الإبداعي، من توظيف فني ومقصود للدلالة. وقد يلجأ الراوي في رواية بيت السودان للحُلم التخييلي عبر آلية الاسترجاع هروبًا من شرور الدنيا التي لا يستطيع أن يتعامل معها بمنطقها. يقول الراوي: ((**حلمت بتلك المرأة التي تبعتها في ذلك النهار. كانت مجرد فتاة صغيرة السَّن لا يتجاوز عمرها سبع عشرة سنة، وكانت سمراء بوجه مستطيل وفم عريض وعينين سوداوين واسعتين وشعر فاحم طويل. صبت الماء بكفّها الصغيرة وغسلت وجهي المعروق، فشعرت بارتياح، امسكت بيدي وقادتني إلى مكان ما في المقبرة كان أشبه بخسف مهول في الأرض الرّملية، تظلله الأشجار والنخيل وتنبع فيه عين ماء رقراق يتجمع في جدول صغير. ورأيت من بين ما رأيت، سبع فتيات سوداوات يشبهن الحوريات، يجلسن باسترخاء حول العين. كانت الأولى تمشط شعرها الاسود الطويل بمشط خشبي، والثانية تروح بمروحه يدوية بتكاسل، والثالثة تتمدد تاركة أطراف ثوبها الازرق الطويل تلعقه مياه الجدول ن والرابعة تعزف على ربابة عزفًا حزينًا، والخامسة تتمايل على عزف الربابة ذاتها، والسادسة تطعم التمر للطيور في أقفاص لم أرها من مكاني، بينما راحت السابعة تسبح في مياه الجدول وتلوح لنا من بعيد، من عمق الواحة العجيبة في ذلك الخسف المهول من الأرض. كنا، أنا والفتاة الشابة، منبطحين على بطنينا، عند حافة الخسف لنشرف على ذلك المشهد الملون والبارد وسط هجير المقابر والصحراء. فجأة وضعت الفتاة ذراعها حول رقبتي، وقالت: أولئك نحن. انظر إلينا كم نحن جميلات. هل عرفتني من بينهن. تلك أنتِ هناك، التي تسبح في الجدول وتلوُح لنا من بعيد**)) (حيّاوي، ٢٠١٧، ص٤-٥) فالحلم يستمد بناء عوامله التخييلية من الواقع ولكن لا يحتفظ بها كما هي بل يرّكب بينها وينفتح على عوالم جديدة يستمد معلوماتهِ من الذات الحالمة للتعبير عنها بصورة ما. الحلم هنا يستبطن وعيًا شديدًا برموز الأحلام وإشاراتها وتقنيات بنائها ، بوصفها نصًا من نصوص الحياة ، ولها آليات ترتبط بالواقع المتخيل الذي آهّلته الرواية ، وصنعته بتقان وبراعة ، وما ورد في الحلم من شخصيات ـ أي الراوي والفتيات السبع ـ بما تستدعيه من حمولات تأويلية ، وإشارات تحيل على وقائع معينة ، إنما تمثّل همًا شخصيًا لدى الراوي الذي رأى الحلم ، وخصوصًا دخول الراوي في حياة جديدة ، حياة خالية من ياقوت وفتيات

بيت السودان ، ونجد في قوله (امسكت بيدي وقادتني إلى مكان ما في المقبرة) فالقبر هنا يرتبط ذكرهُ بالقدرة التصويرية الكبيرة ، فقد وظفه الراوي بوصفهِ رمزًا لدوام التذَّكر ، فهو يخاطب ياقوت وفتيات بيت السودان بلغة حاضرة ترتبط بالحياة ، ومحاولة تعويض مكان بيت السودان الذي خلونَّ منه لهذا أصبح القبر في التصوير مكانًا يبعث حنينًا دائمًا ويبث الذكريات ، وتواجد الراوي فيه لاستحضار قيّم الارتباط بينه وبين ياقوت . أما دلالة الألوان في الأحلام ـ بحسب بعض التفسيرات ـ فاللون الأسود من دلالاته الظلام وما فيه من قتامة وهواجس لأنه أقرب للسواد والعتمة وهو يجسد الموت بكل معانيه. أما اللون الأزرق جاء دالاً على الحرية والصفاء لارتباطهِ بالماء والسماء وهنا في هذا النص ينطوي على دلالته السلبية المتمثلة بالغربة وخاصة عندما أرتبط بكلمة (من بعيد). فغياب ياقوت المفاجئ وانسحابها من حياة علي/الراوي مع فتيات بيت السودان مع أجبارها ـ أي ياقوت ـ بخروج على من الحريق، دليل يجعله بحالة اللاوعي وتتضح عبر احلامه التي تتم عن طريق استرجاع ذكريات أليمة ماثلة في شعورهِ ذات بعد رمزي من النفس للتعبير عن الأبعاد النفسية لشخصية صاحبها.

الحلم الثاني في الرواية يقول الراوي : ((**فحلمت بتلك الغزالة الصغيرة تقف على مقربة من الشاخصة تترقبني ، وما زال الحزن يقطر من عينيها السَّوداوين الغامضتين ، وبدت أكثر جرأ هذه المرَّة واقتربت مني ، فلمحتُ في ضوء الكانون الخافت لون جلدها الذَّهبيَّ ، وسمعت صوت انفاسها المتلاحقة ، ثم شعرت بخطمها الأسود يُمسّدني بحنان وحين صحوت ، رأيت ، ضمد ينفخ في نار الكانون ليعدُّ إبريق الشاي**))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص٣٠) يشير الحلم هنا إلى رغبات مكبوتة وتطلعات الراوي الدفينة ، وهو مالم يتحقق للراوي على امتداد الرواية فالرغبة المكبوتة المشكلة لأفكار الحلم هي من الموضوعات التي كان لها الأثر الكبير في وجدان الراوي ((**فلا هي تفك أسري ولا هي تطفئ ناري ، ولا هي تسمح لي بإطفاء تلك النار التي باتت تأكل أحشائي وتمزقني من الداخل**))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص٢٨) فهو بفقدان ياقوت بقى يعاني من الوحدة ، فبقت هاجسًا حلميًا لم يتمكن من حضورها الا داخل منطقة الحلم .

وهنا نحن ازاء متوالية سببية لحركة الحدث الروائي المرتبط بحركة الشخصيات في الرواية. تلك الغزالة← تترقبني← الحزن يقفز من عينيها← اقتربت مني← ضوء الكانون← جلدها الذهبي← انفاسها المتلاحقة ← حين صحوت← نار الكانون الحلم الحقيقة

ويمكن عدّ صورة الحزن التي استمد حضورها من الحقيقة إلى الحلم ترمز لهذا الفقد الفاجع بالنسبة للراوي، وهذا يعني ان البنية الحلمية استطاعت أن تعبر عن مشاعر الراوي المكبوتة.

يخضع المكان في الطيف ، لما يسمى في علم النفس بـ (التفكير الاجترازي)(**راجح ، ١٩٧٢ ، ص١٩٤**) وهي أحلام اليقظة التي تتصف بأنها سلسلة من الصور الخيالية والحوادث المتخيلة التي تمر في خيال المرء عندما يترك العنان لعين عقله تنتقل على غير هدىً بين الصور السيارة ، فيشيع بذلك الرغبات التي بقت دون إشباع في الحياة الحقيقية وعلى صعيد الواقع(مرزوق ، ١٩٧٧ ، ص١٥) والخلاص من قيود العالم الخارجي متمثلاً في أحلام اليقظة ، يقول الراوي : ((**في نهاية الحديقة الليليّة ثمّة سياج حديدي مشبك يرُخي خلفه الليل الصحراوي سدوله الغامضة ، وبقيت واقفًا هناك اتأمل الكائنات الخرافية التي رحت اتصوّرها تفرد أجنحتها العملاقة في الظلمة وهي تنفصل عن الوهاد ، ثم رأيت كتلة تقترب من سياج الحديقة من الخارج ، اعتقدتها جملاً أول وهلة ، لكن عندما اقترب أكثر من السياج اتضح أنها غزالة وقفت منتصبة قبالتي وراحت تتأملني بصمت . تخيلتُ عينيها السوداوين وقوائمها الرشيقة، وشعرت برغبة عارمة في تسلق السياج والقفز خارجه، كما لو كانت تلك الغزالة الوحيدة الخائفة تدعوني إليها وما إن هممت بالتسلق حتى لمحت كتلة سوداء تقترب من خلف الغزالة، كانت امرأة عجوز تمسك بعصا طويلة صُنعت من جذع متيبس، وقفت خلف الغزالة مباشرة وفردت يدها وجهي، وقالت: احذر، لا تجتز السياج، ستتوه في هذا الليل البهيم. عُد من حيث أتيت فنظرت إلى الغزالة كانت منتصبة ونظراتها تتوسَّلني بصمت ، غير عابئة بالمرأة العجوز ، وفجأة شعرت بكف صغيرة تربت على كتفي ، فجفلت واستدرت مرعوبًا ليطالعني وجه عفاف حزينًا ، وعيناها اللتان تشبهان عيني تلك الغزالة التي اختفت على الفور تتوسَّلاني ، ولم أعد أرى سوى الليل الأسود عبر السّياج**))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص٤٨) يضعنا النص أمام صورة نفسية خاصة للمكان في الحديقة الليلية والديكور الذي تقدمه الرواية ضمن هذا النص يمثل بنية ديكوريه مألوفة في رواية بيت السودان وهي جزء من التعبير الخاص ، فصورة (الليل الصحراوي يرخي سدوله) هذا الرصد المكاني مثل المساحة النصية الوحيدة التي قدمت حالة الوعي داخل النص الروائي فيما عدا ذلك احتلال كامل للنص من لدن الحلم التخييلي ولعل في حضور الليل ، وسدوله الغامضة ما يحيل على بيت امرؤ القيس الشهير (إبراهيم ، ٢٠٠٩ ، ص٦٦) :

[وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي]

يأخذ جزءًا من معناه في سياق التعبير السردي عن بروز قوّة غير عادية في وعي الراوي وهو يروعنا في كثافة ظلمة الليل وغموضهِ وفيه من الوحشة ما فيه وما يؤكد ذلك (ستتوه في هذا الليل البهيم)، وخاصة هناك سدولاً سترخى لتكوّن هذه المتعة الرهيبة، فالليل قد أرخى الحزن الذي تكوّن عند الراوي. إذ تلتحم الأنا الراوية مع الأحلام الآتية من مركز

اللاوعي، فالتصورات التي يكشف عنها الراوي، المفاجئة والغريبة التي أبطلت قدرة الوعي على الاحتفاظ بلحظتها الزمنية الراهنة، حالما تتحول ذات الراوي الحالمة إلى ذات أخرى بين فعلين مختلفين يجسدهما الحلم. اعتمد النص وعبر بنية الحوار، تقنية (المنلوج الداخلي) الذي يفترض هنا صوتًا واحدًا وهو صوت الراوي في حين يقصي الصوت الآخر/ النفس بوصفهِ جزءًا من (أنا الراوي) وهو حينذاك يجعل من الغزالة وعبر فضاء الحلم التخييلي بديل ياقوت، ذلك ان الحلم هو التشكيل السردي الأيسر الذي يتيح لبنية الرواية أن تتكئ عليه في الفيوضات السردية، لما يمتلكه من طبيعة سردية، إذ تتناثر المشاهد والاسترجاعات والأزمنة والأمكنة، والشخوص بحركية مباحه لا متناهية (صالح، ١٩٩٩، ص٧٤). وبناء على ذلك، يسترجع الراوي حواره مع نفسه ما كان عليه في حياة ياقوت إذ يعود فيها إلى الماضي لإلقاء الضوء على إحداثهِ وهو ما تنتجه دلالة العودة ذاكراتيًا، وقد نجد في قولهِ (الكائنات الخرافية ... تقترب من سياج الحديقة) رمز الراوي إلى عنف سيد محسن وجماعته عندما احاطوا بيت السودان واحرقوه (وأوصدوا الأبواب والنوافذ بالألواح والمسامير خارج البيت). أما في قوله (انها غزالة ... راحت تتأملني بصمت) هنا مثلت الغزالة علامة سيميائية تشير إلى الوداعة والألفة والجمال، وهذه المعاني السامية تتعرض للاستباحة من طرف الإنسان وهنا طرح فكرة امتحان إنسانية الإنسان امام بروز حيونتهِ وما يقابل ذلك نوع متمايز من حيونة الحيوان، لتشكل فيه معادلة موضوعية تحكي هذا المشهد الروائي وتنجز هذه الرؤية السردية. وهي إشارة إلى ياقوت بكل ما تحمله من حب وخوف لعلي / الراوي الذي رمته من فوق سياج البيت خوفًا عليه من الحرق (جرتك ياقوت وسط السنة اللهب وصعدت بك إلى السطح ودفعتك بقوة فوق أكداس الحطب) ، وهذا ما يبرز لنا حالة ضيق الراوي وعدم قدرته على معايشة الواقع المعيش ، والتجائه إلى العالم الخيالي لتقريب البعيد من عوامل سد النقص ، ولعل استرجاع التذكار المعبر عنه باسم الإشارة (هناك) هو المثير والمنبه الرئيس لفعل الحنين ، الذي تترتب عليه الأحداث المتخيلة برمتها والتي اضفى عليها الراوي لونًا نفسيًا معينًا(وبقيت واقفًا هناك اتأمل الكائنات الخرافية التي رحت اتصوّرها تفرد أجنحتها العملاقة في الظلمة وهي تنفصل عن الوهاد) تحرك الحلم التخييلي بوصفهِ معادلاً نفسيًا لأزمة الشخصية/الراوي في الواقع ، إذ تتشكل أبعاد الراوي فيها عن طريق الصراع بين الواقع والحلم ، الواقع الذي يمثل الرغبة بوجود ياقوت (الغزالة) وهي رغبة غير قابلة للتحقيق ، وبين الحلم الذي يوفر الامكانات كلها لتحقيق ذلك ، وعلى وفق هذا التجاذب بين المنطقتين جعلت الرواية لنفسها مسافة دلالية تتحرك عليها لا يمكن حصولها إلاّ ضمن حدود منطقة الحلم .

المحور الثالث: التوظيف السردي للتقانات السينمية:

وظف الراوي في رواية (بيت السودان) التقانات السينمية المستعارة في ميدان السرد الروائي لتطوير البنية السردية وتوسيع مديات اشتغالها الفنية، ولبناء حالة جمالية تفاعلية مع التقانات السينمية لتطوّر الفن الروائي وتعزز قواه الجماليّة. إذ تشتغل آلية التقانات السردية في الرواية على التنقل بين مجموعة من الأحداث والمشاهد واللقطات والحركات السردية التي يبنيها الراوي بلبنات روايته ويرسمها في ذهن قارئهِ عبر توظيف تلك التقانات السينمية الفاعلة داخل البنية الروائية المتكاملة، ومن هنا فإن الراوي محمد حيّاوي يكون على وعي متكامل بحركة التقانات السينمائية داخل نصه الروائي (بيت السودان). إذ يعتمد في روايتهِ راويًا سينمائيًا يركز عدسته السردية على اللقطة المكانية ويصوّرها بدقّة، كما يصوّر بدقّة شخصيات من طبيعة تركيزه على مناطق معيّنة في مساحة الشخصيات. وبهذا تبدو الرواية وكأنها حكاية مفلمنة ((**صحبني ضمد قبل حلول الظلام ، إلى ذلك السلَّم الحجري الذي يغور في الأرض بعد أن أعطاني مصباحًا يدويًا ، ورحنا ننزل الدرجات المثلّمة بحذر ، حتى وصلنا إلى ما يشبه البيت القديم المدفون تحت الأرض ، ومعه مجموعة من الحُجرات الصغيرة تملأها الهياكل العظميّة وبعض الآنية الفخارية**))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص٣٢) يقدم الكاتب المشهد بلسان الراوي المتكلم الذي يعتمد التصوير المسردن عن قرب ، إذ يخضع البيت لكاميرا وصفيّة تصويريّة شديدة الحسّاسية ، تنتقل عدستها من زوايا المكان بهدف التقاط الظاهر والباطن من موجودات المكان وتفاصيلهِ ، إذ تضع الكاميرا البيت المصوَّر في قلب الصورة المكبرّة وتحركها بدقة . وفي مشهد غرائبي نجد ان الراوي استعارة تقانة غرائبية المروي لتعميق سلطة السرد وتوظيفه في حاضر القصّ عن طريق خلط غرائبية المروي بالراهن المحكي ((**ورحت أتمشَّى في الممر الحجري الذي يقطع فسحة العشب. بدت المحطة معتمة من هذه الناحية وبدا الليل أكثر ظلمة، في نهاية الحديقة الليليّة ثمّة سياج حديدي مشبك يرُخي خلفه الليل الصحراوي سدوله الغامضة، وبقيت واقفًا هناك اتأمل الكائنات الخرافية التي رحت اتصوّرها تفرد أجنحتها العملاقة في الظلمة وهي تنفصل عن الوهاد، ثم رأيت كتلة تقترب من سياج الحديقة من الخارج، اعتقدتها جملاً أول وهلة، لكن عندما اقترب أكثر من السياج اتضح أنها غزالة وقفت منتصبة قبالتي وراحت تتأملني بصمت. تخيلتُ عينيها السوداوين وقوائمها الرشيقة، وشعرت برغبة عارمة في تسلق السياج والقفز خارجه، كما لو كانت تلك الغزالة الوحيدة الخائفة تدعوني إليها وما إن هممت بالتسلق حتى لمحت كتلة سوداء تقترب من خلف الغزالة، كانت امرأة عجوز تمسك بعصا طويلة صُنعت من جذع متيبس، وقفت خلف الغزالة مباشرة وفردت يدها وجهي، وقالت: احذر، لا تجتز السياج، ستتوه في هذا الليل البهيم. عُد من حيث**

أتيت فنظرت إلى الغزالة كانت منتصبة ونظراتها تتوسَّلني بصمت، غير عابئة بالمرأة العجوز)) (حيّاوي، ٢٠١٧، ص٤٧-٤٨) يشير المشهد بتقانة عالية في استظهار آلية التخييل داخل فضاء السرد. إذ سعى الراوي السينمائي على تصوير حساسية العلاقة بين الشخصيات السردية وفاعليتها في ترتيب نظام الحكي بطريقة مؤنسة، إذ تعود فيه الأحداث بعد نهاية سردها إلى عتبة (الليل) وهو الزمن المركزي في المشهد الذي يقع فيه الحدث، بأسلوبية دائرية للعودة إلى مشهد الواقع الحكائي.

يُعدُ الجسد في بيت السودان بنية رمزية، بها تتحدد علاقة الجسد بالعالم، وهو الواجهة الأولى للذات وانفعالاتها ((شيئًا فشيئًا بدأت لوعتي تزداد، وشغفي يكبر، ولهفتي تتكشّف، وكانت الفتيات يلحظن تلك اللهفة بوضوح، وذات ليلة شتائية باردة، تمدّدتُ في السرير في انتظار ياقوت التي دخلت مرتدية ثوبًا أبيض شفافًا يكشف عن كنوزها بطريقة مهولة. ثم تمدّدت إلى جانبي، ومدّت ذراعها تحت رقبتي واحتضنتني بقوة، وكنت آحاذر الالتصاق بجسدها الصقيل خوفًا من أن تكتشف توتري ... وجرَّتني ناحيتها عنوةً وأنبتت نظرتها في عيني. أطلتُ النظر إلى عينيها البنّيتين العميقتين وبشرتها النحاسيّة التي بدت مضيئة في تلك اللحظة))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٣-١٥) يشتغل الفاعل التصويري في تقديم صورة الجسد، فنراه ينهج منهجًا وصفيًا محايدًا يستند إلى آلة التصوير الكاميراتي، التي تبدأ بلقطة مشهدية المكان (تمدّدتُ في السرير) ويعاين الزمن (الشتاء) بدلالة (ليلة شتائية باردة)، ليسلط بعد ذلك كاميرته على جسد ياقوت الأنثوي المفعم بمباهج اللذة، إذ تبدأ الكاميرا الوصفية بإشغال الحيز الشعري للمشهد بدلالاتها، وإشاعة المناخ الشتوي المحفز على الإثارة، تدخل بعدها شخصية (ياقوت) ميدان اللوحة لتفتح فيها الفضاء الإيروسي عبر اللقطات الصورية الأنثوية (مرتدية ثوبًا أبيض شفافًا يكشف عن كنوزها، جسدها الصقيل) بعد ذلك يرصد الفعل التصويري حالة جسد الراوي المتوترة (خوفًا من أن تكتشف توتري) فترسم رؤية متحركة للجسد. وفي هذا المشهد يدعو الفاعل التصويري متلقيه ليقترب أكثر من هذا الجسد، وليصل الفاعل التصويري بالصورة المشهدية إلى أعلى حساسية التقاء تصويري بين نداء الجسد المبطن واستدعاء الآخر/المتلقي ليكون شاهدًا على معاناة الجسد.

أما الصورة اللونية في المشهد فتتجلى في اللقطة الصورية (دخلت مرتدية ثوبًا أبيض شفافًا يكشف عن كنوزها بطريقة مهولة) يتمظهر فيه اللون الأبيض بدلالتهِ الرمزية ليغطي الجسد بحساسية إيروسية واضحة، تتضاعف هذه الحساسية الإيروسية عبر حضور ، لوني البني والنحاسي الذي تفاعل الراوي معهما(أطلتُ النظر إلى عينيها البنّيتين العميقتين وبشرتها النحاسيّة التي بدت مضيئة في تلك اللحظة) وهي تخضع للظرف الزمني (اللحظة) المرتبطة بحالة الأطالة والتأمل والذي أثبت فيه اللونين بعدًا جماليًا له مرجعية عالية

الحضور في الثقافة الجمالية لسطوة العينين البنيتين وإضاءة البشرة النحاسية على من يتعامل معهما عاطفيًا، إذ هيمنا على فضاء الصورة اللونية واسهما في تكثيف الرؤية التشكيلية والدلالية في المعنى الشعري للمشهد.

استعمل محمد حيّاوي في روايته الأسلوب المونتاجي الذي يعتمد على اللقطات الصورية المستقلة، التي تتألف داخل المشهد، إذ يقول :(**(حين حاصر سيد محسن وجماعتهِ الدارَ، وأوصدوا الأبواب والنوافذ بالألواح والمسامير، ثم راحوا يرمون المشاعل عبر الباحة، حتى انتشرت النارُ في بيت السودان، وأكلت كلُ شيء، واشتعل حريق كبير ظل يتأجج طوال الليل، ولم يأت أحد لإطفائه أو نجدة الفتيات، فتقوضت جدرانهُ وسط الرماد الأسود. لم ينجُ أحد من تلك المحرقة ، يا حبيبي حتى الحمام، أرواحُهن البريئة مازالت تحوم هناك وسط صمت المدينة وخذلانها))**(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٦٤) في هذا النص يروي احداث القصة راوي عليم بطريقة متتابعة متسلسلة، موظفًا طاقاته ومقدرته في سرد الأحداث بتتابع من غير ان يُعقّد النص أو يبهمه على المتلقي، ثم يبدأ الراوي بإعلان الزمن وهو (الليل) ولهذا دلالة ترتبط بحدث الرواية لتعلقها بالانطباع العام الراسخ لدى المتلقين عن كثافة الحركة في بيت السودان عند الليل، وان اقتران الحدث بزمن معين يؤكد ادراك الراوي لقيمة الزمان بوصفهِ عنصرًا فاعلاً في سير ذلك الحدث ، وإنّ تحديد زمن الحادثة (ليلاً) كان الأنسب؛ لأنه يوحي بالخوف والرعب ، فزمن ابتداء الحدث الذي يصفه الراوي في الرواية يبدأ من هذا الوقت، لكن الراوي – هنا– يتخذ منه زمنًا لابتداء توقف الحياة في بيت السودان وليس لابتدائها، وهو لم يعتد الناس رؤيته في هذا البيت الذي يُعد قلب الناصرية النابض بالحركة. وهنا الراوي في مونتاج التتابع يسعى إلى حالة من الإبداع في تصوير أبعاد المشهد فتكون فيه كاميرة الراوي في حركة تتابع، إذ إنها تتبع الشخوص إلى أيّ مكان من دون أن تكشف عن حضورها ، فلقطة التتابع تنطلق من مشهد عام وتتحرك بثبات مركزة على الموضوع المصور، إذ تبدأ الكاميرا برصد الحركة الخارجية للبيت وتصل إلى الحركة الداخلية، وتنتقل من الحركة في فضاء الخارج الواسع لتسلط الضوء على لقطة (سيد محسن والحريق) المحددة ويقرب المونتاج المتنافرات ، فقد استأنس بصوت النيران وأصوات الفتيات للنجدة من الحريق وهي لقطة متوسطة ليست قريبة ولا بعيدة ، إذ وصفت الشكل الخارجي المستند إلى أساس نفسي ؛ لذا وصف الراوي (سيد محسن وجماعته) ، وركز على الحريق والذي يحيل على أطفاء نفوسهم .أما اللقطة البعيدة فتشمل أجراء المشهد كله وتتميز بوضوح التفاصيل والحركة وهي لقطة تتبعية توضح اجزاء المشهد فينقل عين الكاميرا من طرف إلى آخر ، من صورة شخصية قوة الشر (سيد محسن) الذي ينظر إلى البيت وهو يحترق بهذا الشكل منح النص بُعدًا حركيًا متوترًا تحاول رسم الأجواء النفسية للشخصية صورة الإحاطة

بالبيت وانتشار النيران فيه وهنا تقترب الكاميرا بلقطة قريبة لتقدم ملامح الشخصية من تجربتها الداخلية بعد رصد موقعها الخارجي. إذ تحقق الأحداث التي يسردها الراوي وظيفة أجواء الخوف والرعب التي بدأت تسود ذلك المكان وهي مثال لما كان يسود في البلد آنذاك. ويتحقق ذلك عبر أمرين : الأول : نوع الأحداث الجزئية التي اختارها الراوي من مشهد حركة الحياة في بيت السودان على وفق انطباع المتلقين المسبق عن هذا البيت ، والثاني : تمثل في وصف التفصيلات الدقيقة لتلك الأجزاء من الحدث مع المجيء بها على خلاف ذلك الانطباع ليحقق حالة الانتباه للمتلقي ؛ وقد تمثلت بإغلاق الأبواب والنوافذ بالألواح والمسامير بما يُشعر المتلقي بوجود حالة خوف ورعب ، وهو ما فرضه المسلحون المتطرفون بأفكارهم من قيود على نساء بيت السودان في تلك المرحلة من واقع العنف في العراق وتقييدهم للحريات الاجتماعية فيخرج الراوي إلى قضية أخرى وهي وصف حالة عامة آل إليها واقع الحياة في العراق ، فمونتاج التتابع في الراوية ينتقل إلى حالة إبداعية وجمالية مكنت الراوي من نظم خيط ابداعي ليربط بين هذا كله ، هو خيط الخوف من الجماعات المسلحة التي تسود الحدث . وفر المونتاج جميع الامكانات للراوي للقيام بعملية الانتقال من حدث إلى آخر جديد ومن موقع تصويري إلى آخر لنقف على شريط صوري يتمثل بهذا التعاقب في الأحداث والمواقع ، يقول الراوي : **((كانت عفاف تتمتع بقدرة مهولة على جذب الناس إليها وبناء العلاقات ورفع الحواجز والدُّخول في صدقات حميمة بسرعة ، وحكت لي صبرية عن حادثة جرت في المعتقل))**(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٠٠) وهو المشهد الأول الذي يصوره الراوي هنا بشكله المعتاد لطبيعة عفاف الشيوعية وهو الحدث الخارجي الذي يستدعيه عن طريق المونتاج ويعبر عن قدرتها في الحياة وعن الإيمان بها والتفاعل معها ، وهو مشهد تفاعل الإرادة الإنسانية مع الحياة الذي يجسده هذا النص في نظر الروائي ، ويبدأ الحوار الذي يتولى دفة السرد ودفعهِ نحو ذروة الحدث وخلق توتر في القصّ من أجل بعث الحيوية في النص والإسهام في تنوع الدلالة وإخصابها ، نلاحظ أنّ الراوي يقدم لنا إلماحه إلى وجود سرد آخر يتخذ من المشهد السابق ، بعد ذلك يستمر الحوار ليبدأ المكان التصويري (المعتقل) ، إذ يقطع سير الأحداث ليعود إلى ماضي عفاف بالمعتقل فهذا القطع يدفعنا للانتقال من مشهد إلى آخر بومضة خاطفة ، قالت صبرية:**((في أحدى الليالي ، عندما كنا نلعب الورق ، حضر الضابط المناوب وكان اسمه النقيب سلمان ، وكان واحدًا من أخبث الضباط العاملين في المعتقل ، وطلب من عفاف الاقتراب من حاجز القضبان الحديدية ، وعندما اقتربت مدّ يده ملامسًا نهدها ، فأمسكت يده ولوتها بقوة ، ثم أمر بأخراجها إلى غرفة التحقيق ، وهناك كبّلوا يدها إلى مسند أحد الكراسي وراح يمزّق قميصها ويعتصر ثديها ، وكانت تكتفي بابتسامة ساخرة . فصفعها بقوة ارتد رأسها معها**

إلى الخلف، وقالت: مارس جبنك، تلذذ بخستك يا عديم المروءة والرجولة. فكان غضبه يزداد ويأخذ بتوجيه الصفعات إليها حتى يغمى عليها ، عندها فقط ينادي جلاوزته ليسكبوا سطل ماء عليها ويجرّوها جرًا إلى الزنزانة من جديد ، فنهرع لمواساتها ومعالجة جروحها وسترها))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٠٠) تبدأ الكاميرا بتصوير الموقع من أعلى/الخارج ، إذ تؤكد صورة الهدوء للسجناء ، ثم دخول الكاميرا إلى داخل الموضع لترصد الديكور المكاني المتمثل بـ (القضبان ، الكرسي، الزنزانة ، سطل الماء) ثم قيامها بعد ذلك ، عن طريق تقريب ال(zoom) برصد الشخصية البطلة (عفاف) في خضم هذا الشكل الخاص للمكان وما سيمنحه من مؤشرات نفسية لاسيما صورة الشخصية وهي مرمية في الزنزانة . وفي هذا تتصاعد الأحداث ، وتعبر عن الفكرة التي تضمنها المشهد السابق ، وهذا ما يحققه مونتاج المتداخل من أنه ينتقل من فكرة إلى أخرى ، والمعتقل هو المكان التصويري الذي تبدأ فاعليته بالحركة والتي ستهيمن على انتباه القارئ عبر طبيعة النقيب سلمان وإعجابه بعفاف ، إذ جاء المعتقل – ضمن السرد– وهو مكان مخزون في ذاكرة صبرية وهي من شخوص السرد ، ولكن قيمة المكان تتصاعد عبر الأحداث التي تشارك في السرد عن طريقه ، إذ يمثل المعتقل نقطة التقاء بينهما (سلمان – عفاف) ثم يعود الراوي إلى الزمن الحاضر بقوله:((**توقفت السيارة ، فركنتها أمام بناية قديمة ، وراحت صبرية تعدل وضع عباءتها فوق رأسها قبل أن تقودني إلى المدخل الذي تعتليه لافته عتيقة خطت بالثلث المُتقن : فندق الهناء**))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٠٠) فالمشهد الأخير لم يقف عند حدود الانتقال الزمني ، بل ينتقل ليعبر عن فكرة جديدة وعبر هذا التضاد بين الماضي والحاضر تنمو الأحداث وتتداخل . والحيّاوي هنا يركز على اعطاء جميع عناصر الحدث مسارًا جديدًا يختلف عن مسارها في مشاهد النص السابقة، فكل مشهد كان يصور حالة خاصة ويعبر عن فكرة معينة مع اختلاف في زمن الحدث وشخوصه، لكن هذه المشاهد جميعها كانت تنتظم مع بعضها وفق المونتاج المتداخل الذي كان المعتقل محوره الأساس. وهنا جمع الحيّاوي بين مستويين في التعبير والوضوح والعمق، وهي من السمات الإبداعية التي يمتلكها في روايتهِ إذ جمع بين نمطين من مونتاج الأحداث وهما: مونتاج متداخل الذي يقدم الأفكار الباطنية للشخصية، ومونتاج متتابع الذي تضمن كل مشهد. أما في المشهد الآخر الذي تجري فيه الأحدث داخل الرواية بشكل دائري، إذ تنتظم فيه المشاهد على شكل مونتاج دائري التي تعود منها النقطة من حيث انتهت ((**ذلك الخسف البارد كما لو كان الجنّة مدفونة تحت رمال المقبرة، الخسف الذي يجري فيه جدولُ الخمر وتظلله دالياتُ الأعناب والتين والزيتون والنخلات الباسقات. ذلك الخسف ذو النساء السبع اللاهيات يعبثن بشعورهن وطيورهن ويعزفن على ربابتهن الغناء**)) (حيّاوي، ٢٠١٧، ص٣) يبدأ الراوي هنا

بتأسيس المشهد الأول، فهو الأرضية التي تدور عليها القصة بشكل متكرر في المقاطع الأخرى، إذ يستهلها بمشهد وقوفه أمام المقابر فتبدأ معه أزمته النفسية التي تمتد على طول الرواية، فهذا المونتاج يبدأ بلحظة نفسية معينة وينتهي بها، إذ يقول الراوي :(**(حلمت بتلك المرأة التي تبعتها في ذلك النهار. كانت مجرد فتاة صغيرة السَّن لا يتجاوز عمرها سبع عشرة سنة، امسكت بيدي وقادتني إلى مكان ما في المقبرة كان أشبه بخسف مهول في الأرض الرّملية. ورأيت من بين ما رأيت، سبع فتيات سوداوات يشبهن الحوريات. كنا، أنا والفتاة الشابة، منبطحين على بطنينا، عند حافّة الخسف لنشرف على ذلك المشهد الملوّن والبارد وسط هجير المقابر والصحراء. فجأة وضعت الفتاةُ ذراعها حول رقبتي، وقالت: أولئك نحن. انظر إلينا كم نحن جميلات. هل عرفتني من بينهن؟ احزر: أيُّهن أنا من بين أولئك الفتيات السبع؟ إن حزرت أُعطيك قبلة من فمي. تطلعت إلى وجهها الأسمر. كان ناعمًا وذا لون ذهبي يتقاطع على صفحته خطا حاجبيها الطويلين وانفها المستقيم، وكانت ابتسامتها مهادنه، وشفتها العليا ممتلئة مرفوعةُ قليلاً، كاشفةُ عن قواطعها البيض، على نحو يعطيها شكلاً أليفًا. وكان العرق وذرّاتُ الرّمل تعفر وجهينا وتندس تحت إبطي كل منا. نظرت إلى الفتيات غير عابئات في الأسفل، وأشرت إلى تلك السابحة في الجدول. تلك أنتِ هناك، التي تسبح في الجدول وتلوُح لنا من بعيد))** (حيّاوي، ٢٠١٧، ص٤-٥)

لقد رسم الراوي –هنا– المشهد الثاني على اساس حركة المشهد الأول، صورة وصفية لأمكنة انمازت بفضائها العجائبي الخاص. فكلّ ما حدث فيها لا يمكن انْ يحدث في مكان واقعي له صلة وثيقة بالأماكن المرتبطة بمرجعية واقعية. إذن عجائبية هذه المقابر والصحراء وغرابة ما يحدث فيها لا يمكن أن يتوافق مع أي مكان سوى هذا المكان المخالف لكل ما هو مألوف في الأماكن الأخرى، فهي وليدة الخيال. ومع أنه حلم إلا أن الشخصيات في هذا النص تحركت وكأنها أماكن واقعية. وإنّ الأحداث المسرودة في هذا النصّ توحي بغرابتها فالشخصية/البطل كأنها تبحث عن نفسها في ظلمات هذا العالم التي اتخذها ملاذًا، تتمنى تغييره عبر الأحلام التي تفصح فيها عن مكبوتاتها، فالشخصيات التي استدعاها في الحلم هي شخصيات أعاد بناءها ورسمها، حسب تفكيره وشعوره، إذ كل شخصية واقعية تقابلها شخصية أخرى في الحلم تكون انعكاسًا لها في حالة تجانس فكري وروحي. والخسف المهول في المقبرة، والوصف الدقيق لها، وما فيها من حسناوات شكل فضاء خصبًا للتفاعل والعمل على تبئير التعجب. وأهم ما يؤكد المونتاج التكراري هو في قوله (الخسف المهول) هنا يتم التأكيد من حالة الشخصية/البطل وهو ملازم للمقابر، إذ شكلت دلالةً على اندماج الشخصية مع المقبرة وتمثلها. فيكون الخسف شاهدًا على تحركات الشخصية في فضاء المقبرة ، ليعبر عن حالته الشعورية((**لا تدعني أعود خائبة مثل كل ليلة مبيتك في المقبرة يفاقم أزمتك**

ولن يُنسيك فجيعتك ، صدقني))(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٠٦) عُدَّت المقبرة –هنا– هي مكان الشخصية/البطل في سردية الراوي والحدث الرئيس الذي تدور حوله الرواية ، شاركت بوصفها فضاءً روائيًا في صناعة مشاهد كثيرة كاشفة عن سيكولوجية الشخصية ورؤيتها التي أتخذها ملاذًا ومداواته بالحب الذي اختلط بالحلم في الرواية ، ولتكون مفتاحًا لحياة أخرى ، فكانت فاعليتها ذات أثر كبير في رواية بيت السودان وقد تنوعت هذه التمثيلات بين تعلق الشخصية بها وبين رمزيتها في أن تكون معادلاً موضوعيًا للأمان المفقود المتخيل التي افترضها الراوي لنفسه تائها في زواياها باحثًا عن ياقوت وفتيات بيت السودان متخيل العودة إليهن وهنا تبرز حالة التلهف الموجودة في اللاوعي ، والتي ألقت بظلالها على سطح المشهد لكي تعبر عن أمنيات (أنا الشخصية) وتطلعاتها . وحضور المقبرة في هذا النص تعكس واقعًا مأساويًا للشخصية جاءت متسقة مع ثيمة العمل الروائي. ثم ينتهي النص إلى المشهد الأخير التي يعود فيها الراوي على مكان الحدث ليعيد ترتيبه السردي بمواجهة الذات بالحقيقة عبر مشهد استرجاعي ، إذ ينتقل الراوي من حدث انكار موت ياقوت والفتيات إلى زمن الحريق وأحداثه ، إذ تقول عفاف :**((جرَّتك ياقوت جرًا وسط ألسنة اللهب وصعدت بك إلى السطح ، ومن هناك ساعدتك على اعتلاء السّياج ، وطلبت منك أن تقفز ، فرفضت بشدة وكنت متمسكًا بها ، لكنها خلصت ذراعيها منك ودفعتك بقوّة بعد أن وعدتك بالقفز خلفك حتى هويت فوق أكداس الحطب خارج البيت المشتعل ، وهناك تلقفك جماعة سيد محسن واوسعوك ضربًا حتى أغمي عليك وبقيت مرميًا تحت الحطام إلى ساعة متأخرة من الليل ، وعندما وصلنا أنا وصبرية سحبناك إلى أطراف البستان ، وغسلنا جروحك ، وجبرنا ساقك المكسورة . وفي الصباح ، عندما استعدت وعيك ، خرجت بحكاية فندق الهنا ، ثم رحت تجوب المقابر وأنا أبحث عنك جاهدة كل يوم))**(حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٠٦) مما يلاحظ على هذا المشهد دخول مكون جديد إلى مسار التكرار(عفاف) ، ولهذا المكون خصوصية مهمة ؛ لأنّه يتمركز بصفة مشارك سردي تتأثر في ضوئهِ حركةُ تقدم السرد ، وهذا ما يمنح النصّ حرية أكبر في مشاغلة المتلقي وشدّه إليها حتى الوصول إلى النهاية ، فيبدأ الراوي من النتيجة التي وصل إليها محاولاً استرجاع حادثة حرق بيت السودان من قبل سيد محسن وجماعتهِ وتذكير الشخصي/البطل بالحادثة إذ تعمل اللقطة الصورية هنا على خلق سياق حركي درامي يتمظهر عبر فعل الحرق الذي يتوسط عقد الحدث ، بين زمن ما قبل الحرق إذ الجميع في وضعهم الطبيعي قبل زوال الطمأنينة ، وبين ما بعد الحرق إذ تحول الجميع إلى رماد جراء انتصار الشر بكل تجلياته على قوى الخير متمثل بالحرق ، واسترجاع علاقة الانتماء التي بينه وبين ياقوت ، وعمل هذا على إظهار الحالة النفسية التي تبقي الشخصية مرهونةً لها، فهو يشعر بأن موت ياقوت وفتيات بيت السودان المصيبة التي

آلمت به، جعلته يعيش حالة انكسار وانهزام واستسلام أمام الدهر الذي فجعه بموتيهن، وهي الحقيقة التي يهرب منها ولا يتقبلها، بعد أن صار جسدًا بلا روح وهذا النص قدّم تصوير المشهد بشكل ختامي بعد أن أكمل القصّ الصورة حولَ حالة الشخصية/البطل ، يتقدم السرد بإتمام الانسحاب التدريجي وذلك بالآلية نفسها التي دخل بها إلى ساحة القصّ في المشهد الأول **((أما أنا فلم أكن أعي ما تقول ، وبقيت شارد الذهن ، مددت يدي ومسحت دموعها الساخنة بأصابعي الراجفة ، لا عليك. انظري ، هناك ، إلى ذلك الخسف الذي حدثتكِ عنه ، لم لا تأتين معي لأريك النساء السبع السَّابحات في الجدول ستندهشين لجمالهن))(** حيّاوي ، ٢٠١٧ ، ص١٠٦) رغم كون الحدث الروائي يدور في إطار خيالي ، لكنه في الوقت ذاته يعبر صراحةً عن الواقع السياسي والاجتماعي ، بطريقة الروائي والتي يعمد فيها للإشارة لهدفهِ الرمزي ، ولا تختلف صورة الحدث الخيالي عن الهدف المباشر ، وذهن القارئ يستوعب ذلك ، والروائي في تعبيره عن الواقع استعمل تقنية الحُلم بمهارة ليحيا بطل الحدث الروائي أزمته الخاصة في ضياعهِ ، وبحثهِ نحو سبل الخلاص بعودتهِ إلى ياقوت وبيت السودان. وبذلك يكون التطابق واضحًا جدًا بين بداية النص ونهايتهِ في الرواية.

الخاتمة:

ـ انمازت الرواية بتقنية النسق الدائري إذ تبدأ الرواية في نهايتها ثم تروي ما سبقها من وقائع وأحداث لتعود إلى نقطة انطلاقها من جديد.

ـ عكست المقبرة واقعًا مأساويًا للراوي جاءت متسقة مع ثيمة العمل الروائي.

ـ لجأ الكاتب للحلم يبث فيه وعيه اليقظ بما حوله في نومه حينًا وفي يقظتهِ، ويعكس عبرهُ حالات اليأس والألم والشعور بعدم الاستقرار النفسي الذي كانت تعانيه الشخصية داخل الرواية.

ـ شكل الموت في الرواية حالة ذهنية يتعانق فيها الداخل والخارج نجم عنه جدل روائي ساعده في ذلك حركة الخيال الروائية التي اتخذت اشكالاً متنوعة فجسدت معاناة الذات وهي تحول صورة الفجيعة إلى حضور جمالي فياض وشفاف.

ـ منحنا الروائي متعة اكتشاف الذات وأسرارها المحرمة عن طريق الراوي العليم/بطل الرواية. والتي أُريد لها أن تبقى طي البوح السردي في عالمنا الواقعي المعاش، إذ لا توجد فرصة لاكتشافها سوى بوساطة التخيُّل والأحلام المكبوتة.

المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، عبد الله (١٩٩٠) البناء الفني لرواية الحرب (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢
٢. إبراهيم، محمد أبو الفضل (٢٠٠٩) ديوان امرئ القيس، دار المعارف، القاهرة، ط٥
٣. جنيت، جيرار (١٩٨٨) حدود السرد، ت: بنعيسى بوحمالة، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، ع (٨-٩)

٤. جمعه، نجوى محمد (٢٠٠٧) بناء الحدث في شعر نازك الملائكة دراسة نصية، مجلة آداب البصرة، ع ٤٤
٥. الحمود، علي طاهر (د.س) العراق في صدمة الهوية إلى صحوة الهوية، مؤسسة مسارات، بغداد
٦. حيّاوي، محمد (٢٠١٧) رواية بيت السودان، دار الآداب، بيروت، ط١
٧. داوُد، علي كاظم (٢٠١٣) شعرية الحدث السردي (دراسة في السرد النسوي وانساقه)، دار الثقافة والاعلام الشارقة، ط١
٨. راجح، أحمد عزت (١٩٧٢) أصول علم النفس، المكتب المصري الحديث
٩. ريكور، بول (٢٠١٢) الهوية والسرد، ت: حاتم الورفلي، دار التنوير، بيروت
١٠. صالح، بشرى موسى (١٩٩٩) نظرية التلقي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد الصديق، حسين (٢٠٠١) الانسان والسلطة (اشكالية العلاقة واصولها الاشكالية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق
١١. فرويد، سيجموند (د.س) تفسير الأحلام، ت: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة
١٢. منظور، أبن (١٩٩٩) لسان العرب، دار أحياء التراث العربي، بيروت، ط٢
١٣. مرزوق، أسعد (١٩٧٧) موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
١٤. هويدي، محمد عبد الحسين (٢٠١٧) أزمة الهوية في رواية الحفيدة الأمريكية جي، مجلة اوروك، ع٤، مج١٠

Sources and references:

1. Al-Hammoud, Ali Taher (D.S.) Iraq in the Trauma of Identity to the Awakening of Identity, Masarat Foundation, Baghdad
2. Collected by Najwa Muhammad (2007) Building Hadath in the Poetry of Nazik Al-Malaika Textual Study, Adabat Al-Basra Journal, p. 44
3. Daoud, Ali Kazem (2013) The Poetics of Narrative Event (A Study in Feminist Narration and Its Coordination), House of Culture and Information, Sharjah, Edition 1
4. Freud, Sigmund (D. S) Interpretation of Dreams, Tel: Mustafa Safwan, Dar Al Maaref, Cairo
5. Hayawi, Muhammad (2017) Novel, The House of Sudan, Dar Al Adab, Beirut, 1st Edition
6. Huwaidi, Muhammad Abdul-Hussein (2017) the identity crisis in the novel of the American granddaughter J, Uruk Magazine, vol.
7. Ibrahim, Abdullah (1990) The Artistic Structure of the War Novel (A Study of Narrative and Building Systems in the Iraqi Novel), House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2nd ed.
8. Ibrahim, Muhammad Abu al-Fadl (2009), The Diwan of Imur al-Qais, Dar al-Ma'arif, Cairo, 5th Edition
9. Janet, Gerard (1988) The Limits of Narration, T. Benaissa Bouhamala, Afaq Magazine (Union of Maghrib Writers), p (8-9(
10. Manzoor, Ibn (1999) Lisan Al Arab, House of Revival of Arab Heritage, Beirut, Edition 2
11. Marzouq, Asaad (1977) Encyclopedia of Psychology, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut
12. Rajeh, Ahmed Ezzat (1972) The Origins of Psychology, The Modern Egyptian Office
13. Ricoeur, Paul (2012) Identity and Narration, Tel: Hatem Al-Werfalli, Dar Al-Tanweer, Beirut
14. Salih, Bushra Musa (1999) The Theory of Receptivity, First Edition, House of General Cultural Affairs, Baghdad Al-Siddiq,
15. Hussein (2001) Man and Power (The Problematic Relationship and Its Problematic Origins), The Arab Writers Union, Damascus