Manifestations of Theatrical Narrative Space in (LAND BORDER)

Instructor Dr. Hadeel Abdulrazzaq Ahmed(PhD)
in modern literature and its criticism
Iraqia University - College of Mass Communication
hadeel.abd.ahmed@aliraqia.edu.iq

DOI: https://doi.org/10.31973/51n43d75

Abstract

One of the important phenomena of criticism in this era is the development of literary genres and their intersection. Through the longtime of criticism, calls for adhering to the rules of the literary genre decreased, when writers and critics realized that literary creativity cannot be restricted or limited by borders. Therefore, literary genres began to merge with one another, and the novel in particular influenced all other artistic mediums, including poetry, theater, film, and television, as well as acting as a dominant genre that encompasses all of its subgenres. Especially and to a greater extent with the genre, (theatre) from which many tools were drawn, to form the mechanisms of constructing the narrative scene, its compositions, its production, and to draw everything related to the details of its space. *The Land Borders* by the Iraqi writer Maysaloon Hadi, published in 2004, has been chosen for this study because it is a structural model that covered the tools of theater to reveal, in a theatrical form, the characters, their crisis psychology, and their lost identity, so the events in it were compatible with the types of characters and aligned with the construction of the narrative. And the mechanisms of shaping the scene, with the imaginative reality of the novel, so starting with the words, moving through the literary dialogue, and culminating with the fictitious world, with its tumultuous people, and its fragmented locations and times, where delusion and confusion blended with reality, the upheaval in its tiniest elements was abundantly obvious.

What contributed to revealing (the fragmentation of the narrative space) was that this (space) acquired the characteristic of (theatricality), because the novel relied on presenting the narrative, displaying the turbulent events, and revealing the characters in crisis, on several elements, including: the mutual dialogue between the characters, and the narration of the characters with first person pronoun, in addition to the narration of the narrator (multipile selective omniscience), who chose absence in favor of the voices of his characters. He presented the story through the characters' awareness, memory, and visions, in a way that made its events appear as if they were taking place now in front of the viewer to match the timing of the story . And the narrative; All of this had an influential role in building the narrative scene, and achieving theatricality and visualization, which clearly contributed in revealing the fragmentation and interpenetration of the world of the novel.

Key words: Dramatization of narrative space, Fragmentation of narrative space, Narrative scene, Overlapping narrative, the dramatized novel,

تمظهرات الفضاء الروائي الممسرح في (الحدود البرية)

م. د. هديل عبد الرزاق أحمد
دكتوراه في الأدب الحديث ونقده
كلية الإعلام/ الجامعة العراقية
hadeel.abd.ahmed@aliraqia.edu.iq

(مُلَخَّصُ البَحث)

من ظواهر النقد المهمة في هذا العصر، ظاهرة تطور الأجناس الأدبية، وتداخلها، إذ عبر مسيرة النقد المديدة، ضعفت دعوات التمسك بقواعد الجنس الأدبي، بعد أن أيقن الأدباء، والنقاد، أن الإبداع الأدبي لا يمكن أن يقيّد، أو أن تحدّه الحدود؛ لذا انفتحت الأجناس الأدبية على بعضها، وتداخلت (الرواية) تحديداً مع سائر الفنون الأخرى، من شعر، ومسرح، وسينما، وغير ذلك، بصفتها جنساً توسعياً، يهيمن على كل ما يجاوره من أجناس، ويضمه إلى حيزه وفضائه، ولا سيما بشكل أكبر مع جنس (المسرح)، الذي نهلت من فيض أدواته الكثير، لتشكيل آليات بناء المشهد السردي، وتكويناته، وإنتاجه، ورسم كل ما يتعلق بتفصيلات فضائه.

وقد اخترنا لدراستنا، رواية (الحدود البرية) للكاتبة العراقية (ميسلون هادي)، الصادرة عام ٢٠٠٤؛ لكونها أنموذجاً بنائياً، اعتمد أدوات المسرح، للكشف بشكل مشهدي ممسرح عن الشخصيات، ونفسياتها المأزومة، وهويتها الضائعة، فتواءمت الأحداث فيها مع أنماط الشخصيات، وتواءم بناء السرد وآليات تشكيل المشهد مع واقع الرواية التخيلي، فبدأ الاضطراب في أدق تفاصيلها متجلياً بوضوح، بدءاً من الكلمات، ومروراً بالخطاب النصي، وانتهاءً بالفضاء الروائي، بشخصياته المضطربة، وأماكنه وأزمنته المتشظية، التي تداخل الوهم فيها والتبس مع الحقيقة.

وما ساهم في الكشف عن (تشظي فضاء السرد)، هو اكتساب هذا (الفضاء) سمة (المسرحة)، لاعتماد الرواية في تقديم السرد، وعرض الأحداث المضطربة، والكشف عن الشخصيات المأزومة، عناصر عدة، منها: الحوار المتبادل بين الشخصيات، وسرد الشخصيات نفسها بضمير المتكلم، فضلاً عن سرد الراوي (ذي المعرفة الكلية متعدد الانتقاءات) (multipile selective omniscience)، الذي اختار الغياب لصالح أصوات شخصياته، فقدّم الحكاية عبر وعي الشخصيات، وذاكرتها ورؤاها، بشكل جعل أحداثها تبدو كأنها تجري الآن أمام المتلقي، لتَطابُق زمني الحكاية والسرد؛ فكان لكل هذا دوره المؤثر في

بناء المشهد السردي، وتحقيق المسرحة والإرادة، التي ساهمت بوضوح في الكشف عن تشظي عالم الرواية وتداخله.

الكلمات المفتاحية: تشظي فضاء السرد، الرواية الممسرحة، السرد المتداخل، مسرحة الفضاء الروائي، مشهدية السرد

مقدِّمة

تنطوي مهمة كل بحث على محاولة الإجابة عن بعض التساؤلات، وإعادة تشكيل إنتاج النص، والكشف عن بعض مضمراته، عبر وسائل وأدوات تعيننا في تحري مكامن نظامه. وفي بحثنا هذا آثرنا الوقوف عند محاولات تشخيص وتفسير استيلاء الرواية على مناطق إبداع الفنون الأخرى بأنواعها كافة، وتحديداً مسألة دخول أدوات المسرح للنص الروائي، لما لها من أهمية تناولها الفلاسفة القدماء منذ أرسطو، وبيّنها بشكل نظري وممنهج، وفصل القول فيها نقاد كثر، كان أهمهم: هنري جيمس الذي مال إلى جانب المسرحة في السرد الروائي، والاتجاه نحو المشهدية في تقديم الأحداث، بإبعاد صوت المؤلف وتدخلاته المزعجة، مطبقاً كل هذه المعطيات في رواياته ونقده، فطرح فكرة (التصوير)، واعتماد (تقديم الأحداث، والصور) في السرد بدلاً من اعتماد (الإخبار)، و(الوصف).

وكذلك فعل (لوبوك) في كتابه الشهير والمهم (صنعة الرواية)، إذ فصّل نقدياً هذه المسألة، عندما فضل العرض، والبناء المشهدي للسرد، على الحكي والإخبار، مبيناً أهمية مسرحة الأحداث وعرضها كما لو كانت مرئية للمتلقي. وهذا أيضاً ما أكداه بورنوف وأوئيليه في كتابهما (عالم الرواية)، في حديثهما عن أهمية (السرد المشهدي)، ودوره الأبرز في منح الوقائع الموصوفة سمة التفرد، والتمثيل، وتفعيله المهم لعناصر الدراما والمسرحة في الرواية.

وقد فصّلت دراسات كثيرة إشكالية هيمنة الرواية على عالم المسرح والدراما، وتناولت التحليلات النقدية روايات كثر تجلت فيها هذه الظاهرة، ولعل من أهم هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر ما تناوله الأستاذ الدكتور باسم صالح حميد في كتابه المعنون (الرواية الدرامية، دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة)، مبيناً عبر التحليل النقدي حضور أدوات المسرحة والدراما في الرواية العربية بشكل عام، متخذاً من رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ أنموذجاً للرواية الدرامية المبنية على المشهدية والمسرحة.

وعلى وفق ما تقدم، تنطلق دراستنا، لتبني أسسها على وفق المعطيات النقدية المطروحة، متناولة موضوعات عدة، باعتماد الخصوصية البنائية لرواية (الحدود البرية)، فوقفت في البدء على مهاد نظري حول (الرواية وتداخل الأجناس)، مفصّلة إشكالية التجنيس، والجدل الفكري والنقدي المستفيضَين حول تداخل الأجناس الأدبية مع بعضها، واستحواذ الرواية وهيمنتها على مناطق إبداع الأجناس الأخرى، وما نتج عن هذا من

نصوص تجاوزت مرحلة تجسيد الأحداث ونقلها فقط، بل تحقيق عرضها وجعلها مرئية للمتلقي، ومشاهدة، ومعاشة آنياً، وهو ما ساهم في تحقيق الإيهام بواقعية الأحداث والشخصيات التي بدت أمام المتلقي ممسرحة، تُرى وتُسمع وتتحرك.

ثم توقف البحث في مهاد نظري آخر متناولاً (الفضاء، والمكان، والزمان، في إطار النقد)، مفصلاً فيه الجدل النقدي المستفيض حول مفاهيم الفضاء والزمان والمكان، لأهمية دورها في توفير عنصر المسرحة، وبناء المشهد وتشكيله. لتستغرق الدراسة بعدها في قراءة للنص الروائي، وتحليل عوالمه، وكشف مضمراته نقدياً، فوقفت في البدء على موضوعته الأبرز التي تجلت في معالجتها لموضوعة أزمة الوطن والإنسان ومحنتهما، لتسلط الضوء فيما بعد على (تشظي الفضاء الروائي وتداخله)، لتكشف نقدياً أشكال حضور المسرحة، ومساهمتها في استقراء كل ما يتعلق بتمظهرات الفضاء الروائي الممسرح والمبني على التصوير المشهدي، ورصد أسباب تداخل هذا الفضاء وتشظيه، ومحاولة تفسيرها، والكشف عن اضطراب شخصيات الرواية، وتداخل العوالم فيها، وتشظي فضاءات السرد، بين متضادات من (الوهم/ والحقيقة)، و(المعقول/ واللامعقول)، و(الواقعي/ والمتخيل)، وغيرها من ثنائيات ضدية تسيدت الصراع. ثم خُتمت الدراسة بخاتمة، تضمنت أهم النتائج.

١. الرواية وتداخل الأجناس

حظي موضوع تداخل الأجناس بأهمية كبيرة عبر العصور، وتنوعت التصنيفات والنظريات المنبثقة عن الجدل حول الأجناس الأدبية، ومديات استقلاليتها، وإمكانيات اندماجها واختلاطها. وتعود بدايات الاهتمام بها مع أرسطو، الذي حدد الخصائص المميزة لكل جنس أدبي، وعدّها بمنزلة قوانين تشريعية يجب الالتزام بها، ما أدى فيما بعد إلى ظهور مبدأ (نقاء الأجناس) الذي أكد استقلالية كل جنس بخصائص ينفرد بها عن غيره، ولا يحق لجنس آخر استعارتها (علقم، ٢٠٠٦، ١٥)، و(برهم، وعطية، ٢٠١١، ١٠١).

وعاد النقد الغربي إلى الاهتمام بقضية الأجناس الأدبية مع سيادة الرومانسية، التي ثارت على مبدأ (نقاء الأجناس)، ورأت أن القانون الطبيعي الذي يحكم الأجناس الأدبية في أي تحول أدبي هو المزج بينها، بل إن بعضهم شكك في إمكانية وجود جنس أدبي. ثم أعلن عالم الجمال الإيطالي (كروتشه) موت الأجناس، مبشراً بأدب متحرر من القيود الأجناسية، وتلاه نقاد تضاربت آراؤهم وتنوعت، وأثاروا جدلاً واسعاً ومستفيضاً في هذا الميدان (أبو مصطفى، ٢٠١٥، ١٨- ٢٦) -لا يتسع البحث للخوض في تفاصيله- فمرت الأجناس الأدبية بمراحل انتقالية، بدءاً من النقاء، مروراً بوحدة الأجناس، وصولاً إلى مرحلة التداخل والتلاقح والتهجين، وهو ما يجعلها أكثر مرونة، ذلك أن تداخلها مع بعضها أمرٌ طبيعي،

على العكس مما كان سائداً في المراحل الكلاسيكية القديمة التي ألحت على نقاء الأجناس، ووضعت حدوداً صارمة بين كل جنس وآخر.

بيد أن هذا التداخل لا يعني أبداً أن تمحى هوية الجنس الأدبي، أو تختفي خصائصه الجوهرية، التي تتصل بكيانه الفني البنيوي، بل "هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية. إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر. أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية "المسيطرة" فإنه يخرج من دائرة النوع، ويندرج تحت نوع آخر، أو في الحالات القصوى يخلق نوعاً جديداً" (كيليطو، ٢٠٠٦، ٢٦). فالصفات الأسلوبية والمزايا البنيوية الخاصة بشكل الجنس الأدبي يجب أن لا تختفي من هيكليته العامة، إذ يجب أن يبنى بقواعد وأنظمة، تحفظ له استقراره وانفصاله عن الأجناس الأخرى، وتفرقه عن غيره، حتى لو كانت هناك سمات نوعية مشتركة أسلوبياً، وتتشابه في بعض الخصائص، فلا بدّ من الاحتفاظ بالاختلاف البنائي والفني، الذي يحقق له الاستقلال ويحفظ هويته.

وفيما يتعلق بالرواية، فمعلوم أنها أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالواقع، والتعبير عنه جمالياً، وأكثرها مرونة في استيعاب التحولات الاجتماعية، والفكرية؛ لذا استلهمت عبر مسيرتها روح الفنون بسائر أنواعها، وفتحت آفاقها لتغدو مسرحاً كرنفالياً، يحفل بتداخل الأجناس، بوصفها نوعاً تعبيرياً حديثاً، قادراً على احتواء كل الأجناس الأدبية، ما أدى إلى أن تحقق جانب مهم في تطوير أدواتها السردية فنياً.

وتعلقاً بموضوع دراستنا، فقد نهلت الرواية من فيض الفنون، والأجناس الأدبية عامة، ولاسيما المسرح، بمغادرتها اعتماد عنصر الحكي والإخبار، وسعيها نحو اعتماد عنصر المشهد، وإظهار الأحداث للمتلقي بشكل يحقق الإراءة، بحسب ما تتطلبه الرواية وما تحتاجه من وسائل لعرض الأحداث وتقديم الشخصيات. فالسرد بحسب لوبوك إما أن يعتمد الحكي telling، فيكون عرض الأحداث بانورامياً (لوبوك، ١٠٧– ١٠٨)، يقوم على التصوير، والتلخيص، أو أن يعتمد المشهد، حيث الإراءة، والإظهار showing.

ويتحقق السرد المشهدي عندما يختفي الراوي نسبياً لصالح أصوات الشخصيات، فتقدم الأحداث عبر وعيها، ومنظورها، وحواراتها، فتتمسرح الأحداث والشخصيات، ويتموضع المشهد أمام المتلقي بشكل صور، تتكشف تدريجياً، أو مسرحية يجري تمثيلها (لوبوك، ٦٨– ٧٢، ١٤٥– ١٤٩)، فـ"فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها" (لوبوك، ٦٥). ويؤكد لوبوك أن هذا لا يعني أن تتحول الرواية إلى مسرحة أو دراما محضة، فهذا غير ممكن، فكل رواية تحتاج إلى راوٍ يرويها ويقدم شخصياتها وأحداثها، ولكن على الراوي أن لا يشعرنا بوجوده، فلا يتدخل بأحكامه وتعليقاته (لوبوك، ١٠٨)، وهو ما يحقق جانباً مهماً تتطلبه كل الروايات (ونعني

جماليات الإيهام بواقعية الأحداث). وبهذا، يمكن القول إن للمشهدية والمسرحة دوراً مهماً في الشكل البنائي للرواية، فهما اللتان تبرزان الأحداث بشكل تمثيلي، فيتوقف السرد وتسلط الأضواء على الشخصيات، وأفعالها، وحواراتها، كما يتم الكشف عبرهما عن عنصري الزمان والمكان (لوبوك، ٢٣٩)، ويتحدد لنا الفضاء، وتُرسم ملامحه، وتُبنى تشكلاته.

٢. الفضاء، والمكان، والزمان، في إطار النقد

لا يمكن للخطاب الروائي أن يتجلى، ولا يمكن للكتابة بماهيتها الإبلاغية أن تتشكل، من دون عنصر (الفضاء)، بوصفه حيزاً، توجد فيه وبه عناصر بناء النص السردي وتشكيلاته. فبشكل علمي وعملي يتعلق الفضاء من جهة بالحيز الذي تجري فيه الأحداث التخيلية أولاً بأول، ومن جهة أخرى بالأداة الفاعلة في تطوير مسار مغامرة السرد، والوصول بها إلى الغاية المنشودة، وإن "أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية إنما هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي وضمنه الخطاب الروائي" (نجمي، ٢٠٠٠، ٧). وهناك من يربط الفضاء بالزمان، أو يربطه بالمكان، أو بكليهما معاً، فضلاً عن وجود من يجعل الفضاء والمكان مترادفين، وهذا لبسٌ بين المصطلحين، ولسنا هنا بصدد فك اشتباك الجدل النقدي حول هذه المسألة؛ لأنها تحتاج إلى بحوث مستفيضة، تدخل فيها قضايا فلسفية، ونقدية، وآراء تبدأ ولا تنتهي، وجدل لا توقفه ولا تحده الإجابات، خاض غمارها نقاد كثر (جنداري، ٢٠٠١، ١٢- ٢٠)، لكننا لا نستطيع في مقابل ذلك إغفالها أو عدم التعريج عليها بقصد الإيضاح. فالفضاء هو السند الأساس للعمل السردي، وهوية من هويات النص، لا تُختزل، بل يتصل بعلاقات متشعبة مع اللغة، والزمن، والوصف، والمكان، وسائر عناصر السرد الأخرى. فهو يعلو على أن تدركه الحواس إدراكا مادياً، ذلك أن تلقيه لا يكون إلا نفسيا، وانطباعيا، وهو حدس، ومعرفة تلقائية، لا تخضع للرقابة الذهنية الواعية.

وقد تبنى مصطلح الفضاء نقاد كثر، بينوا أهمية دوره في تشكيل عالم الرواية، وإبراز علاقات التداخل، والتواشج، والتنافر، والتضاد، بين عناصر السرد المختلفة. فالفضاء هو الخيمة التي تضم تحتها عناصر الرواية، وتتشابك في علاقة معه، لترسم (المشهد)، وتحقق آليات إنتاجه وعرضه. وهو ما يؤكده كولدنستين، إذ يرى أن الرواية بما تتسم به من سعة، تسند دوراً حقيقياً لمقولتي الزمن والفضاء، ما يجعلهما حاضرين دائماً بمختلف تمظهراتهما في كل موضع من الرواية. فالكاتب يحرص على إعطاء كل لحظة قوية، وكل مشهد من مشاهد روايته إطاراً زمكانياً؛ لأن الروائي أكثر تنبهاً إلى العلاقات التي توجد بين الشخصيات وعالمها الروائي الذي يحيطها. فهو يؤثث عالم الرواية المتخيل بديكورات، ليتيح لنا أن نرى الأحداث والشخصيات رؤية جيدة، فالفضاء يتعدى بكثير مسألة مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة (كولدنستين، ٢٠٠٢، ١٩- ٢٠).

بهذا نجد أن الفضاء يحدد ملامح مسرح الرواية، ويمنتج آليات إنتاج المشهد، ويمظهر عرضه داخل النص السردي، ويمكننا من رؤية الأحداث والشخصيات وسائر العناصر الأخرى. وهو ما يؤكده الناقد حميد لحمداني في تمييزه بين مصطلحي (الفضاء والمكان)، إذ يرى أن المكان يرتبط بشكل رئيس بلحظات وصفه في داخل منظومة النص السردي، وهو دائماً رهين توقف سيرورة زمن الأحداث، فحين يبدأ وصف المكان يتوقف زمن الرواية، فيلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في النص السردي (لحمداني، ١٩٩٣، ٧)، في حين الفضاء يرتبط دوماً بجريان الأحداث فيه، ولا يتعلق بوصفه إلا نادراً، والفضاء يرتبط ويتشكل كذلك بالحركة، فلا يمكن تصور الفضاء من دون تصور الحركة فيه، فالفضاء هو مجموعة الأمكنة الموجودة في النص السردي، وعليه فهو مفهوم أوسع، وأعم شمولا من المكان، فهو مسرح النص (الخفاجي، ٢٠١٢، ٤٢٧) إذا جاز التعبير.

٣. الحدود البرية.. أزمة الوطن والإنسان

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام ٢٠٠٤، صدرت (الحدود البرية)، للكاتبة الروائية، والقاصة العراقية، ميسلون هادي. تدور عوالم هذه الرواية في فلك الهم الإنساني، مقدمة عبر أبطالها، تجليات محنة الإنسان العراقي المعاصر، المقهور والمستلب سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وعاطفياً. وتجسدت فيها أزمة هويته، وصراعه، ومعاناته، وعجزه، موظفة لعناصر متنوعة مشحونة بكم هائل من المتضادات، والدلالات، والرموز، مثيرة من خلالها أسئلة وجودية، لا تنتظر إجابات، بل هي أسئلة تفرض نفسها، تنطلق وتثار لذاتها فحسب.

تبدأ الرواية بأزمة، لتتناوب الأزمات الإنسانية الأخرى، فتغدو الشخصية رمزاً لوطن يعاني تيهاً، ووطناً تاه وضاق على أفراده، ويتمثل هذا في شخصيتي (خالد)، و(بيان) هما محور الرواية وركيزتها، والمحرك الفاعل، والمتفاعل، في عالم النص، وفضائه.

ومنذ بدء الرواية تتجلى أزمة الوطن والفرد، فالرواية تبدأ في عام ١٩٩٤ حيث الحصار، وما خلفه من خراب، واضطراب نفسي، واقتصادي، وإنساني، واجتماعي. وليس غريبا أن تبدأ الرواية بعبارة الطفلة التي سمعها (خالد) تتحدث لأمها عن إن "الدنيا كلها طيور ميتة "(هادي، ٢٠٠٤، ٩)، عندما وجدت في الباحة الخلفية لكراج العلاوي "مجموعة هائلة من ذيول الطيور واجنحتها المجزورة وأرجلها المقطوعة وريشها المتطاير المبعثر في كل مكان وهو ملوث بالدم والتراب "(هادي، ٩– ١٠)، إذ إن عبارتها المقتضبة هذه وهم يهمون بالسفر البري إلى عمان، هي المعادل الموضوعي المعبر عن واقع مَرَّ فُرض عليهم، وعتبة استشرافية لواقع ما سيكون عليه مستقبلهم القريب، سواء في رحلتهم التي تخللها صراع مع العصابات التي حاولت اختطافهم وسرقتهم، أم ما تلا رحلتهم ووصولهم، ومن ثم عودة

(خالد) إلى بغداد بعد أحداث ٢٠٠٣. وبهذا تكشف العبارة عن فضاءٍ خَرِب، وتمهد لمشاهد تمتلئ بالعبثية والفوضى، لتكون الرواية أنموذجاً واضحاً لتأزم الإنسان، وصراعه مع القدر، والقوى المستلبة لإرادته، والمتمثلة بالسياسة والمجتمع.

يغدو (خالد) رمزاً لوطن يعاني التيه والشتات، فلا يجد ضالته، لا في الوطن، ولا في عمله، ولا حتى في الحب (علاقته مع بيان)، فعلاقته مع بيان تعبر عن حياته المشوشة، والمليئة بالاضطراب، كما يبدو في قوله على سبيل المثال في أثناء تداعي سيل ذكرياته "لم أجرؤ قبلها على التضحية بشيء أحبه.. ولكنني الآن ولمجرد أن أسترجع وجودها معي أريد أن أسلم كل نفسي وسعادتي وأحزاني وآمالي إليها لتمنحني منها زاداً يومياً بالقدر الذي تريد.. سيكفيني أن أنظر إليها يوماً بعد يوم دون أن يعتريني خوف من فقدانها أو أن يهزني جزع من أن يأخذها مني أحد. وعندما أفتح عيني جيداً أعرف أن شيئاً من هذا لن يحدث، فهي قد تحولت إلى مخلوق سديمي لطول ما حلمت داخل يقظتها.. مخلوق أصبح لا يعرف ماذا يريد وماذا لا يريد؟.. أصبح كائناً أثيرياً مبتلى بأمل غامض يدوس الحياة من أجل الموت " (هادي، ٣٨). وكذلك الحال مع (بيان)، التي تضطرب حياتها بعد فقدانها ابن عمها (خالد)، وانتظارها له، على الرغم من تأكيد موضوع استشهاده في الحرب، وتشتت حياتها مع جارها الدكتور (خالد أمين)، وتشوش مشاعرها تجاهه، ما يولد ثنائيات ضدية مضطربة بين (الرفض/ والقبول)، وبين (التمسك به/ والابتعاد عنه)، و(الحاجة إليه/ وعدم الاعتراف بذلك)، وكما يبدو متجلياً في حوارها مع رحاب:

- هل صحيح إن الدكتور خالد سافر هذا الصباح؟

كل ما لمح به السؤال لم يهمها.. وحاولت فقط أن تلتقط معناه المجرد البحت لتستطيع أن تدركه كما تحاول أن تفعل ذلك منذ بدء الصباح ولكن بلا جدوى. قالت بيان:

- من قال لك ذلك؟ ..
- سمعت من الجيران..
- لا أدري بالضبط.. ولكن عايدة تقول إنه مسافر، فقد رأت حقائبه عند باب بيتهم هذا الصباح..
- بيان.. هل تحبينه؟

اخترقها السؤال كالسهم.. ولم تتوقع أن يسألها إياه أحد ما ذات يوم. قالت بصوت مختنق:

- أحب من؟..
- خالد..
- خالد؟ طبعا أحبه وأنتظره..

- أقصد الدكتور خالد أمين..

تعلمين أني مرتبطة بابن عمي .. وسأنتظره." (هادي، ٣١- ٣٢).

إن هذا الاضطراب النفسي يخلق فضاءً مليئاً بالتأزم، يستمد هذا الفضاء ديمومته من الشخصيات المتصارعة داخلياً، والمنطوية على ذاتٍ مشتتة، غير مستقرة، تتيه بين الفقدان، والخيبات المتواصلة، فيشكل خطابها عالماً سردياً مشوشاً، تتآزر فيه اللغة مع الحدث والشخصيات، لتقدم للمتلقي مشاهد يتداخل فيها الواقع بالحلم، بل تتجاوزه إلى مشاهد متشظية، تُرسم بملامح كابوسية يلتبس فيها الواقع بالوهم، وهو ما سنفصل القول النقدي فيه.

٤. تشظي الفضاء الروائي وتداخله في (الحدود البرية)

إن أهم ما يتسم به فضاء رواية الحدود البرية وعالمها هو الالتباس والتداخل والتشظي، مجسداً معالم وصور الخراب النفسي والمكاني، فيغدو الوطن "الفضاء الأشمل لكل المآسي المتوزعة على أركانه" (بحري، ٢٠٠٩، ١٧٤)، إذ يتداخل خراب الشخصية، مع خراب الوطن، فتغدو المعالم المكانية لسان حال الذات الداخلية، والمكنونات النفسية للشخصية، وكما يبدو في هذا النص على سبيل المثال "تراجع الحزن عن خالد أمين السعيد قليلا وكأنه اختفى مع صفحة الجريدة التي قلبها بعد أن اجتازت سيارة الأجرة الأردنية التي تقله علامه ظهرت في الطريق مكتوب عليها "الحدود البرية"، فأوحت له بأنه ماضٍ إلى مصير غامض، كل ما يعرفه عنه هو أخبار قديمة كانت في ما مضى الحلقة التي تدور فيها حياته ويدور بها هو، والآن خلعها كما يخلع الرجل المتزوج خاتم زواجه بعد الطلاق) "هادي، ١٢١- ١٢٢) . وما ساهم في الكشف عن تمظهرات تشظي الفضاء هو اكتساب (الفضاء) سمة (المسرحة)، إذ يتمسرح النص الأدبي عندما يتجه فنياً نحو الدرامية، خاضعاً لقواعد (السرد المشهدي)، ومحملاً بأفكار معينة، بغية عرضها وتمثيلها.

وتحققت المسرحة بشكل جلي لاعتماد الرواية عنصرين، يتمثل الأول في (نوع الراوي)، ويتمثل الآخر في (الحوار). فقد اعتمدت الرواية في السرد وتقديم الأحداث والشخصيات تارةً سرد الشخصيات نفسها بضمير المتكلم، وتارةً أخرى على الراوي ذي المعرفة الكلية متعدد الانتقاءات ((multipile selective omniscience، وهذا الراوي -بحسب تصنيف نورمان فريدمان وتعريفه (غيون، ١٩٨٩، ١٤)- يختفي جمالياً لصالح شخصياته، فتقدم الحكاية عبر عقول الشخصيات مباشرة، كما تنعكس في وعيها؛ لذا تطغى المشهدية، وتتمسرح الأحداث، وتتحقق الإراءة؛ لأننا نجد أنفسنا داخل الشخصية، في لحظة السرد نفسها، فيتطابق زمني السرد والحكاية، ذلك أن الراوي يحدق في عقلها ويكشف بواطنها، سارداً كل ما يختلج في أعماقها في اللحظة الآنية، كما في هذا النص على سبيل المثال

"نظرت بيان عبر السياج المشبك للحديقة إلى الشارع، فرأت عايدة تعود وهي تحمل كيس الصمون... كان دخولها شبيهاً بانتقاص طائر على فريسة... تنهدت وقالت:

- مررت ببيت الدكتور خالد وأنا في طريقي إلى الفرن... رأيت حقائب وسيارات في بابهم... ثم صمتت مرة أخرى كمن يكبت غضبه وقالت بعد قليل:
- هل هو مسافر؟

سقط سؤالها كالماء البارد، فشعرت بيان بأن قلبها يرتجف وأطرافها تتنمل" (هادي، ١٤- ١٥). في هذا المثال، نلاحظ أنه على الرغم من مجيء السرد على لسان الراوي، إلاّ أنه لا يمت بصلة له، لانتمائه لبيان وحدها، فقد ورد عبر منظومة وعيها، متمثلاً دقائقه، ومفصلاً اختلاجاتها وأفكارها.

فضلاً عن هذا فإن كثرة الحوارات المتبادلة في الرواية لم تسهم في مسرحة الفضاء فحسب، بل منحته سمة الحركة والديمومة أيضاً، فالحوار على الرغم من كونه "عادة قصصية ثابتة تقريباً، يعد مكوناً مسرحياً أصيلاً... إن لعنصر الحوار حضوراً فاعلاً جداً في تنشيط دورات الحركة السردية" (الدوخي، ٢٠١٨، ١٣١)، وهو أيضاً العمود الذي "تنهض عليه خيمة السرد، فهو مشغل نصي مهم وإليه تسند مهمة الترتيب والتحويل في الكلام وتفحص المكان وشرح الأبعاد الزمانية. وبعبارة أخرى هو منظم الوضع الدرامي" (الدوخي، ١٣٤)، كما في هذا النص على سبيل المثال: "قالت بيان... والدموع تتشكل في عينيها:

- أليست هذه هي الحقيقة؟ خالد لم يمت.

قالت لها عايدة وهي تجلس بقربها على السرير:

- خالد ابن عمك مات.. وأنت تعرفين ذلك جيداً.

قالت بيان وأصابعها لا تزال تنقر جبهتها: – مات لأنكم لا ترونه.

قالت عايدة: – مات لأنهم أخبروك منذ ثلاث سنوات، وأخبروك أين دفن.. وأعطوك البيانات الكاملة حول ذلك.

كانت يدا بيان لا زالت هناك.. على جبهتها تشيران إلى شيء ما دون أن تتحدث، فأخذت عايدة يدها وقالت: – لماذا تعذبين نفسك أكثر من ذلك؟ إلى متى تتعلقين بهذا الوهم؟ رفعت رأسها إلى الساعة الجدارية بحركة عفوية، فوجدتها متوقفة عند الساعة الواحدة.. مسحت جدران الغرفة بنظرها، فهالها فراغها وبياضها الشديدان.. قالت لعايدة وهي تنتبه لذلك الأمر لأول مرة: – ألم تكن هناك صور كثيرة على الجدران؟

قالت عايدة: – انا التي رفعتها.

قالت لها بيان بخوف: – لماذا؟

صمتت عايدة قليلاً ثم قالت: – أردت تنظيف الجدران فرفعتها.

قالت بيان: – ولكني أنا التي أنظف هذه الغرفة دائماً.

قالت عايدة وهي تبتسم وتنظر إليها بتأنيب:

– كنت تدخلين وتخرجين.. تاركة كل شيء على حاله" (هادي، ٧٢– ٧٣).

وتعلقاً بتمظهرات فضاء الرواية المتسم بالمسرحة، نلاحظ ظاهرة تآزر المكان مع أزمة الشخصيات ومأساتها، ليكون شاهداً على معاناتها عبر مختلف معالمه المرصودة، إذ يفيض الحس المأساوي بفعل الفضاء الخرب الذي يحتل منظومة الرواية، كاشفاً عن خراب مضاعف بفعل تبخر أحلام الشخصيات وطموحاتها، ويأتي متزامناً مع انهيار واقع البلد، الذي تراكمت فيه أزمات الحصار والحروب والاحتلال، وانهيار استقراره، وعرضت الرواية كل هذه الأحداث بالاتكاء على عنصر العرض المشهدي الممسرح، وهو ما ولد زخما دلالياً، كثّف في النص ثنائيات متضادة، مولدة الصراعات والتفاعلات المضطربة، والمتداخلة، والمشوشة في أغلب الأحيان، فبدت متماهية مع بعضها، ومنصهرة، لتنتج لنا عالماً مختلفاً يحفل بالمتضادات ويرتكز عليها، فتداخل (الحلم) بـ (الواقع)، و(الحقيقي) مع (المتخيل)، و(الوهم) مع (الحقيقة).

وتتماهى هذه الثنائيات مع بعضها بشكل يجعلنا لا نتمكن من الفصل بينها، ما يجعل عالم الرواية يتجه من الواقعية إلى عالم اللا معقول، فتختل منظومة السرد، ويتحرك عالم النص في اتجاه مغاير تماماً لما بدأ به، إذ يغادر النص تجسيده لواقع الحياة المعاشة للشخصيات، وممارستها يومياتها بشكل معتاد، كشخصيات حية واقعية، تنتمي إلى عالم يوهم بالحقيقة، ليتشظى فضاء الرواية وعالمها فيما بعد إلى تخيلات مشوشة من الأوهام، والأحلام، والكوابيس، والهلوسات.

يدخل المتلقي في حالة من الحيرة، والذهول، أمام عالم يتشظى فيه الفضاء الممسرح إلى فضاءات، وهذه الفضاءات المتضادة تتداخل مع بعضها لتكوّن عالماً مضطرباً، بعيداً عن أفق التوقع لديه، مخالفاً كل ما يندرج في منظومة تلقيه كقارئ متفاعل، كما يبدو في هذا النص على سبيل المثال "استدار إلى نافذة المطبخ الأخرى التي تطل على حديقة البيت الخلفية، فكانت أشعة الشمس الغاربة تسحب عنها النهار وتتركها سادرة في ظل عميق. أحس دواراً خفيفاً، وكاد يشك في استيقاظه من النوم ويفكر في أن الجلبة التي أحاطت به عند وصوله إلى بغداد قبل قليل حلم طاف به في ساعة نوم عميق. دارت في رأسه فكرة تلو أخرى .. تلو أخرى، وقال: "ماذا يعني هذا؟" هل هذا يعني أنه لا يزال في سيارة الأجرة، أم قد أخذته غفوة بعد نزوله منها ودخوله البيت؟ "(هادي، ١٣٤)

ونلاحظ أن الأمور تسير في هذا الإطار المضطرب ذهنياً في الرواية، منذ دخول عالمها عام ٢٠٠٣، فيعود (خالد أمين) إلى بغداد؛ لتصفية الإرث، وبيع منزل العائلة، الذي يقع مقابل منزل (بيان). ومنذ وصوله تبدأ عوالم الرواية بالتحول إلى الخلط بين (الحلم/والحقيقة)، و(الحقيقي/والمتخيل) و(المعقول/ واللامعقول)، ... وغير ذلك من ثنائيات تفصح عن اضطراب ذاكرة خالد وتشوشها، وصدمته بالبلد، الذي تغير حاله وحال أهله، بعد دخول الأمريكان واحتلالهم له.

والكاتبة وفقت كثيراً في تجسيد عجائبية هذا التحول، وما خلّفه من مآسٍ، عبر ولوج عوالم تمتلئ بالهلوسة، والكوابيس، وتشظي الأفكار، فأفضل وسيلة للتعبير عن انهيار منظومة بلد وتحولاته، وما شهده من أحداث مضطربة يأتي بالابتعاد عن الواقع والمعقول، واللجوء إلى عالم الفنتازيا بتصنيفاتها كافة؛ لذا نجد أن الكاتبة اختارت تقلبات الفضاء المكاني، وتداخل الزمان مع بعضه، واضطراب بنائه اللامتجانس، معادلاً موضوعياً كشف عن واقع متوتر، فرض نفسه، وتسيّد المشهد العام لعالم الرواية، ومسرح أحداثها، وساهم في تشظي فضاء النص، فصار عالم الرواية أقرب إلى الكابوسية، واضطرابات الهلوسة، تتداخل فيه الأزمنة، والأماكن، والوهم، والحقيقة، والحلم، والواقع، لتُدخل المتلقي في دوامة الشك بأن بعض أو كل ما حدث في الرواية بعد هذا التاريخ ربما هو محض تخيلات وأوهام لم تحدث فعلاً، كما يبدو في هذا النص أيضاً "ثم مدت يدها بكتاب قد اشتراه من المكتبة قبل لحظات. مد يده لأخذه، فضحكت بيان منه لأن يده ظلت ممدودة دون أن تصل إلى الكتاب، ثم دفعت شعرها إلى الوراء فالتمع في أذنيها قرطان صغيران من النوع الذي يستعمل لزينة البنات الصغيرات. أصبحت يده تمتد في الفراغ أكثر.. وأكثر.. وأكثر، ولكنها لا تصل إلى أي مكان.. بيان واقفة تحت شجرة هائلة والكتاب في يديها.. ويده الممدودة لا تصل أبداً إلى الكتاب ولا إلى أي مكان آخر.. كان يحلم مرة أخرى "(هادي، ١٥٥).

وبهذا يمكن القول إن الرواية عبرت بشكل جلي عبر بنائها المضطرب، والمتشتت، عن توتر الشخصيات، وتأزم نفسياتها، وتشوشها الذهني، فتواءمت مجريات الأحداث مع الواقع النفسي للشخصيات، وتواءَم بناء السرد مع واقع الرواية واتجاهها، فتجلى الاضطراب في أدق تفاصيلها، بدءاً من الكلمات، وصولا إلى الخطاب النصي، وانتهاءً بالفضاء الروائي، بشخصياته، وأماكنه، وأزمنته، التي تداخلت تارة، وتشظت تارة أخرى، فضاعت مركزية هذا الفضاء، وفقد بوصلته.

الخاتمة، والنتائج

بعد الوصول إلى نهاية الدراسة، يتوجب ختامها، وتقديم أهم ما توصلت إليه من نتائج، إذ وجدنا أن هذه الرواية كرست عوالمها للتعبير عن محنة الإنسان وصراعاته مع الذات، والمجتمع، والهوية، في ظل الحروب العبثية، وظروف الحصار، والتحولات السياسية واضطراباتها، وما خلفته من خراب نفسي ومكاني.

لهذا جاء فضاء الرواية متسماً بالفوضوية والتشوش والاضطراب، متمظهراً ومبنياً على متضادات تصارعت، وعلى صراعات داخلية، خلقت توتراً واضحاً في بنية النص، إذ كان هذا الفضاء ببنيته خير معبر عن (توتر النفس الداخلية للشخصيات واضطرابها)، فتجلى فضاء الرواية مسرحاً للتناقضات الصريحة، بين (الروحي/ والمادي)، و(الذاتي/ والموضوعي)، و(الحقيقي/ والمتخيل)، و(الوهم/ والواقع)، و(الحلم/ والحقيقة)، فامتلأت العوالم بالعبثية، والاضطراب، واللاجدوى، لتعبر عن عمق الأزمة، والمأساة، في وطن نبذ أبناءه، فأورثهم التيه.

وكذلك وجدنا أن أهم ما ميز فضاء الرواية هو (المسرحة)، لاعتماد السرد وتقديم الأحداث وعرضها (الحوار)، و (سرد الشخصيات) بضمير المتكلم، فضلاً عن سرد الراوي ذي المعرفة الكلية متعدد الانتقاءات. وهذه المسرحة ساهمت في تقديم الأحداث درامياً، وجعلها مرئية ومشاهدة، ما أدى إلى تأجيج التفاعل والاندماج بين النص والمتلقي؛ لإيمان المسرحة باللحظة الراهنة التي تعرض فيها أحداث الرواية، فيشعر المتلقي أنه في داخل منظومتها، فالشخصيات والأحداث في عالم الحاضر، أمام المتلقي، لتَطابُق زمني السرد والحكاية.

وقد أتاحت المسرحة الكشف عن سمات وأسباب تشظي الفضاء، وتداخله، والتباسه، فتداخل الواقع مع الأوهام والأحلام، وتشوشت الحقائق واضطربت، والتبست بالعوالم الكابوسية بشكل جعل الفصل بينها مستحيلاً، لاسيما عندما اعتمدت الكاتبة –عبر لعبة فنية– على مخالفة أفق توقع القارئ، لتُضاعف دلالات التعبير عن فداحة ما حل بالبلد والإنسان من خراب في ظل الحروب والتحولات، فجرفت الكاتبة أحداث الرواية، وحرفت مسار فضائها، من منطقة المعقول إلى اللامعقول، لتبدأ الرواية ببنية فضاء خرب ينتمي إلى واقع يومي معيش، ثم يظهر التشوش، والارتباك، وتحتل الأوهام منظومة هذا الفضاء، ناسفة كل ما هو منطقي، فيلتبس الأمر على المتلقي في الحكم حول حقيقة ما قُدِّم في الرواية بعد عام ٢٠٠٣، وهل أن ما عُرض حدث بالفعل، أم أن جزءاً منه أو ربما برمته، ليس سوى محض أوهام وكوابيس تتخيلها الشخصيات؟!. وجاءت مسألة عدم حسم النهاية في الرواية،

وبقائها مفتوحة على الحيرة والذهول والتساؤلات، لتُضاعف من تشظي منظومة فضاء السرد واضطرابها.

المصادر

- الكتب

١. بورنوف، رولان، و أوئيليه، ريال،١٩٩١، عالم الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٢. جنداري، إبراهيم، ٢٠٠١، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٣. جيمس، هنري، ١٩٧١، نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.
٤. حميد، باسم صالح، ٢٠١٢، الرواية الدرامية، دراسة في تجليات الرواية العربية الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
٥. الخفاجي، أحمد رحيم، ٢٠١٢، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، دار صفا للنشر والتوزيع- عمان، مؤسسة دار الصادق الثقافية- الحلة.
٦. الدوخي، حمد محمود، ٢٠١٨، جماليات الشعر، المسرح، السينما، في نماذج من القصة العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٧. علقم، صبحة أحمد، ٢٠٠٦، الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
٨. غيون، روسوم، ١٩٨٩، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء.
٩. كولدنستين، ٢٠٠٢، الفضاء الروائي، أفريقيا الشرق- المغرب، بيروت.
١٠. كيليطو، عبد الفتاح، ٢٠٠٦، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء.
١١. لحمداني، حميد، ١٩٩٣، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت.
١٢. لوبوك، بيرسي، ١٩٨١، صنعة الرواية، دار الرشيد للنشر، بغداد.
١٣. نجمي، حسن، ٢٠٠٠، شعرية الفضاء الروائي – المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
١٤. هادي، ميسلون، ٢٠٠٤، الحدود البرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان.

- الرسائل والأطاريح الجامعية

١٥. أبو مصطفى، أحمد محمد، ٢٠١٥، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.
١٦. بحري، محمد الأمين، ٢٠٠٩، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية "الطاهر وطار، الأعرج واسيني، أحلام مستغانمي"، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجمهورية الجزائرية.

- المجلات والصحف

١٧. برهم، لطفية إبراهيم، وعطية، قصي محمد، ٢٠١١، تداخل الأجناس الأدبية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٣٣، ع٢.