مسرحة الفضاء الروائي المتداخل وتشظيه

في (الحدود البرية)

م. د. هديل عبد الرزاق أحمد

كلية الحكمة الجامعة

ملخص

تعد ظاهرة تطور الأجناس الأدبية وتداخلها، من الظواهر المهمة في هذا العصر، فعبر مسيرة النقد ضعفت الدعوات إلى التمسك بقواعد الجنس الأدبي، بعد أن أدرك الأدباء والنقاد أن الإبداع لا يقيد بقيود، فتداخلت الرواية مع سائر الفنون الأخرى، من مسرح، وشعر، وسينما، وغيرها، ولا سيما مع المسرح الذي نهلت منه الكثير في تحقيق آليات بناء المشهد السردي، ورسم تفصيلات فضائه.

وقد مثلت رواية (الحدود البرية) للكاتبة العراقية (ميسلون هادي) الصادرة عام 2004، أنموذجاً بنائياً اعتمد أدوات المسرح للكشف بشكل مشهدي وممسرح عن الشخصيات، وتأزم نفسياتها، فتواءمت الأحداث مع الشخصيات، وتواءم بناء السرد وآليات تشكيل المشهد، مع واقع الرواية، 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 هويتها.

وساهم في الكشف عن تشظي فضاء الرواية اكتساب (الفضاء) سمة (المسرحة). وتحققت المسرحة لاعتماد الرواية في السرد وتقديم الأحداث والشخصيات تارةً على سرد الشخصيات نفسها بضمير المتكلم، وتارةً أخرى على الراوي ذي المعرفة الكلية متعدد الانتقاءات (multipile selective omniscience)، الذي يغيب لصالح شخصياته، فتقدم الحكاية عبر عقول الشخصيات ووعيها، لذا تطغى المشهدية، وتتحقق الإراءة

Abstract

The phenomenon of the development of literary races and overlap, an important phenomenon in this era, through the process of criticism weakened calls to adhere to the rules of literary sex, after writers and critics realized that creativity does not restrict restrictions, and the novel intertwined with other arts, such as theater, poetry, and cinema, And others, especially with the theater, which gave him a lot in achieving mechanisms to build the narrative scene, and draw the details of its space.

The novel (the land borders) of the Iraqi writer (Maysaloon Hadi), issued in 2004, was a constructive model that adopted theater tools to uncover scenes and drama about the characters, and the psychological crisis, adapted the events with the characters, and adapted the narrative construction and mechanisms of shaping the scene, with the reality of the novel, and manifested the turmoil In the smallest detail, from words, to the textual discourse, to the narrative space, personalities, places, and times, which overlapped at once, and fragmented at other times, lost identity.

The fragmentation of the novel space contributed to the acquisition of the (space) trait (drama). The play was realized to adopt the narrative in the narrative and the presentation of events and characters at times on the narrative of the same characters in the conscience of the speaker, and at times on the narrator with the knowledge of the total multiple selective (multipile selective omniscience), which is absent for the benefit of his personalities, the story progresses through the minds and consciousness of the characters, so the scene dominates, and vision is realized

مقدمة

تنطوي مهمة كل بحث على محاولة الإجابة عن بعض التساؤلات، وإعادة تشكيل إنتاج النص، والكشف عن بعض مضمراته، عبر وسائل، وأدوات، تنتقل بنا إلى الكشف عن تكوينات النظام السردي، وطرق تشكله، وبنائه، ومكوناته، وعلاقاته.

وتعلقاً بدراستنا، فإن التساؤلات فيها تشرع أبوابها، لتحفز آليات البحث والاستكشاف، واستنطاق مكنونات النص. فضلاً عن التنقيب في موضوعات عدة تبدأ بإشكالية التجنيس، والجدل حول الأجناس الأدبية، وتداخلها، لتوفر نصاً يستمد وجوده من الحياة، الحافلة بالمتضادات، ليقترب منها أكثر، عبر تجاوز تجسيد الأحداث ونقلها فقط، بل تحقيق عرضها وجعلها مرئية للمتلقي، ومشاهدة، ومعاشة، لكي توفر عنصر الإيهام بواقعية الأحداث، وإن تداخلت العوالم فيها واضطربت فضاءاتها، بين متضادات من (الوهم/ والحقيقة)، و(المعقول/ واللامعقول)، و(الواقعي/ والمتخيل)، وغيرها من ثنائيات ضدية تسيدت الصراع في بنية النص.

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 آرسطو، 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[1]. 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[2] –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"[3]. 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، 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 جانباً مهماً في تطوير أدواتها السردية فنياً.

وتعلقاً بموضوع دراستنا، فقد نهلت الرواية من فيض الفنون والأجناس الأدبية عامة، ولاسيما المسرح، حين غادرت الاعتماد على عنصر الحكي والإخبار، وسعت نحو الاعتماد على 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[4]، 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[5]، فـ"فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها"[6]. 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[7]، وهو ما يحقق جانباً مهماً تتطلبه كل الروايات (ونعني 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[8]، ويتحدد لنا الفضاء، وتُرسم ملامحه، وتُبنى تشكلاته.

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"[9].

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[10]، لكننا لا نستطيع في مقابل ذلك إغفالها أو عدم التعريج عليها للإيضاح. 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 ماديا، لأن 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 تنضم 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، مما يجعلهما حاضرتين بمختلف تمظهراتهما في كل موضع من الرواية. فالكاتب يحرص على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطاراً زمكانياً. ذلك أن الروائي أكثر تنبهاً إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص التي يبدع، والعالم الروائي الذي يحيط بهم. فهو يقيم الديكور الذي يتحرك أبطاله داخله، لكي "يتيح لنا نراهم" رؤية جيدة. بيد أن استعمال الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة. إن الفضاء يخلق نظاماً داخل النص، مهما بدا، في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج عن النص يدعي تصويره. بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالآثار التشخيصية"[11].

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 دائما رهين توقف سيرورة زمن الأحداث، فحين يبدأ وصف المكان يتوقف زمن الرواية، فيلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في النص السردي[12]، في حين إن الفضاء يرتبط دوما 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[13] إذا جاز التعبير.

الحدود البرية.. أزمة الوطن والإنسان

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 2004، 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 سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وعاطفياً، وتجسدت فيها أزمة هويته، وصراعه، ومعاناته، 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) اللذين هما محور الرواية وركيزتها، والمحرك الفاعل، والمتفاعل، في عالم النص، وفضائه.

ومنذ بدء الرواية تتجلى أزمة الوطن والفرد، فالرواية تبدأ في عام 1994 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**"[14]، 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**"[15]، إذ إن عبارتها المقتضبة هذه وهم يهمون بالسفر البري إلى عمان، هي المعادل الموضوعي المعبر عن واقع مَرَّ وفُرض عليهم، واستشراف 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 2003، 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 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"[16]

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 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."[17]

إن هذا الاضطراب النفسي يخلق فضاءً مليئاً بالتأزم، يستمد هذا الفضاء ديمومته من الشخصيات المصطرعة داخلياً، والمنطوية على ذاتٍ مشتتة، غير مستقرة، تتيه في زمن مليء

بالفقدانات، 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.

الحدود البرية.. تشظي الفضاء الممسرح

يتشظى الفضاء في الحدود البرية، ليجسد عبر هذا التشظي عناصر الخراب النفسي والمكاني، فيغدو الوطن "الفضاء الأشمل لكل المآسي المتوزعة على أركانه"[18]، 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**"[19].

إن ما ساهم في الكشف عن تشظي الفضاء في رواية (الحدود البرية) هو اكتساب (الفضاء) سمة (المسرحة). وتحققت المسرحة بشكل جلي لاعتماد الرواية على عنصرين، يتمثل الأول في نوع الراوي، ويتمثل الآخر في الحوار. فقد اعتمدت الرواية في السرد وتقديم الأحداث والشخصيات تارةً على سرد الشخصيات نفسها بضمير المتكلم، وتارةً أخرى على الراوي ذي المعرفة الكلية متعدد الانتقاءات (multipile selective omniscience)، وهذا الراوي – بحسب تصنيف نورمان فريدمان وتعريفه[20]– يختفي لصالح شخصياته، فتقدم الحكاية عبر عقول الشخصيات مباشرة، كما تنعكس في وعيها، لذا تطغى المشهدية، وتتحقق الإراءة، لأننا نجد أنفسنا داخل الشخصية، في لحظة السرد نفسها، فالراوي يحدق في عقلها ويكشف بواطنها، سارداً كل ما يختلج في أعماقها، كما في 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"[21]

فعلى الرغم من أن السرد جاء على لسان الراوي، إلاّ أنه لا يمت بصلة له، ذلك أنه ينتمي لبيان، فقد ورد عبر وعيها، متمثلاً دقائقه، ومفصلاً اختلاجاتها. فضلاً عن هذا فإن كثرة الحوارات المتبادلة في الرواية لم تساهم في مسرحة الفضاء فحسب، بل منحته سمة الحركة والديمومة أيضاً، فالحوار "رغم اعتباره عادة قصصية ثابتة تقريباً، يعد مكوناً مسرحياً أصيلاً... إن لعنصر الحوار حضوراً فاعلاً جداً في تنشيط دورات الحركة السردية"[22]، 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"[23]، 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"[24]

يتآزر المكان مع أزمة الشخصيات ومأساتها، ليكون شاهداً على معاناتها عبر مختلف معالمه المرصودة، كفضاءات ممسرحة يفيض من خلالها الحس المأساوي، ما يولد زخما دلالياً، ويكثف في النص ثنائيات متضادة، تتآزر في النص، لتولد الصراعات والتفاعلات المضطربة، والمتداخلة، والمشوشة في أغلب الأحيان، فتبدو متماهية مع بعضها، ومنصهرة، فتنتج لنا عالماً استثنائياً مختلفاً يحفل بالمتضادات ويرتكز عليها.

وبفعل كل هذا فإن هذه العوالم تنتج لنا فضاءً يتداخل فيه (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 الرواية تتجه من الواقعية إلى عالم اللا معقول، واختلال منظومة السرد، وحراك النص باتجاه مغاير تماماً لما بدأ به، من تجسيد لواقع الحياة المعاشة من قبل الشخصيات، وممارستها يومياتها بشكل معتاد، كشخصيات واقعية، تنتمي لعالم يوهم بالحقيقة، بيد أنه فيما بعد يخرج من هذا الإطار والنمط تماماً، إلى إطار مضاد ينتمي إلى الأوهام.

إن كل هذا يجعل المتلقي في حيرة، وذهول، أمام عالم يتشظى فيه الفضاء الممسرح إلى فضاءات، وهذه الفضاءات المتضادة تتداخل مع بعضها لتكوّن عالماً مضطرباً، بعيداً عن أفق التوقع لدى المتلقي. 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؟"**[25]

ونلاحظ أن الأمور تسير بهذا الشكل المضطرب في الرواية، منذ دخول عالمها عام 2003، 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) (المعقول/ اللامعقول)، ... وغير ذلك من ثنائيات تفصح عن اضطراب ذاكرة خالد وتشوشها، وصدمته بالبلد، الذي تغير حاله وحال أهله، بعد دخول الأمريكان واحتلالهم له. إذ تحيل تقلبات الفضاء المكاني، وتداخل الزمان، واضطراب بنائه اللامتجانس، على واقع متوتر، فرض نفسه، وتسيّد المشهد العام لعالم الرواية، ومسرح أحداثها، وساهم في تشظي فضاء النص.

وفي ظل هذا، نجد أن عالم الرواية يغدو أقرب إلى الكابوسية، فتتداخل فيه الأزمنة، والأماكن، والوهم، والحقيقة، والحلم، والواقع، وكما يبدو متجليا في هذا النص "**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**"[26].

وبهذا يمكن القول إن الرواية عبرت بشكل جلي عبر بنائها المضطرب، والمتشتت، عن توتر الشخصيات، وتأزم نفسياتها، فتواءمت الأحداث مع الشخصيات، وتواءم بناء السرد مع واقع الرواية، 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 هويتها.

الخاتمة

تمظهر فضاء (الحدود البرية)، وانبنى، على متضادات تصارعت، وعلى صراعات داخلية، خلقت توترا واضحا في بنية النص، كان خير معبر عن (توتر النفس الداخلية للشخصيات واضطرابها) ومتجانس معها. 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 والارتباك.

وقد أتاح هذا الاشتباك، والتداخل، والتشظي، إلى خلق عالم روائي بفضاء مختلف، يحفل بالرموز، والدلالات، فضلا عن تبلوره بطريقة ممسرحة تعمل على شد المتلقي، وتوفير عنصر التشويق، والانبهار، عبر استحضار الاستيهامات، واحتلالها حيزاً واسعاً من تشكيلات النص، فتشيّد الفضاء، وتأسس، على تداخل هذه المتضادات، وتعاقبها، بطريقة جعلت الفصل بينها أمراً مستحيلا.

الهوامش

[1] ينظر: الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، صبحة أحمد علقم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط1، 2006، ص15.

وينظر: تداخل الأجناس الأدبية، د. لطفية إبراهيم برهم، قصي محمد عطية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 33، ع2، 2011، ص101.

[2] ينظر: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، أحمد محمد أبو مصطفى، رسالة ماجستير، جامعة غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2015، ص 18- 26.

[3] الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، ط3، 2006، ص26.

[4] ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: د. عبد الستار جواد، مجدلاوي للنشر والتوزيع- عمان، ط2، 2000، ص 107- 108.

[5] ينظر: صنعة الرواية، ص68- 72، 145- 149.

[6] صنعة الرواية، ص 65.

[7] ينظر: صنعة الرواية، ص

[8] ينظر: صنعة الرواية، ص239.

[9] شعرية الفضاء الروائي – المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص7.

[10] ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2001، ص 12- 20.

[11] الفضاء الروائي، كولدنستين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق- المغرب، بيروت، 2002، ص19- 20.

[12] ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي- بيروت، 1993، ص7.

[13] ينظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفا للنشر والتوزيع- عمان، مؤسسة دار الصادق الثقافية- الحلة، 2012 ، ص427.

[14] الحدود البرية، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان، 2004، ص9.

[15] المصدر نفسه، ص9، 10.

[16] المصدر نفسه، ص38.

[17] المصدر نفسه، ص31- 32.

[18] بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية "الطاهر وطار، الأعرج واسيني، أحلام مستغانمي"، محمد الأمين بحري، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجمهورية الجزائرية، 2009ص 174.

[19] الحدود البرية ، ص 121- 122.

[20] ينظر: وجهة النظر، أو المنظور السردي، نظريات وتصورات نقدية، روسوم غيون، في: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، روسوم غيون وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي- الدار البيضاء، 1989. ص14.

[21] الحدود البرية، ص14- 15.

[22] جماليات الشعر، المسرح، السينما، في نماذج من القصة العربية في العراق، د. حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2018، ص131.

[23] المصدر نفسه، ص134.

[24] الحدود البرية، ص72- 73.

[25] المصدر نفسه، ص134.

[26] المصدر نفسه، ص155.

المصادر والمراجع

أولاً: الروايات

- الحدود البرية، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- عمان، 2004.

ثانياً: الكتب العربية والمترجمة

1. الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، صبحة أحمد علقم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط1، 2006.
2. الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، ط3، 2006.
3. بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي- بيروت، 1993.
4. جماليات الشعر، المسرح، السينما، في نماذج من القصة العربية في العراق، د. حمد محمود الدوخي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2018.
5. شعرية الفضاء الروائي - المتخيل والهوية في الرواية العربية، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، بيروت، 2000.
6. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: د. عبد الستار جواد، مجدلاوي للنشر والتوزيع- عمان، ط2، 2000.
7. الفضاء الروائي، كولدنستين، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق- المغرب، بيروت، 2002.
8. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2001.
9. المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، د. أحمد رحيم كريم الخفاجي، دار صفا للنشر والتوزيع- عمان، مؤسسة دار الصادق الثقافية- الحلة، 2012.
10. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، روسوم غيون وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي- الدار البيضاء، 1989.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح الجامعية

1. بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية "الطاهر وطار، الأعرج واسيني، أحلام مستغانمي"، محمد الأمين بحري، أطروحة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر- باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، الجمهورية الجزائرية، 2009.
2. تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، أحمد محمد أبو مصطفى، رسالة ماجستير، جامعة غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2015.

رابعاً: الصحف والدوريات

1.تداخل الأجناس الأدبية، د. لطفية إبراهيم برهم، قصي محمد عطية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 33، ع2، 2011.