أساليب تقديم الشخصيّة في روايات محمد الحمراني

محمد نوام جبار

أ.د مولود محمد زايد

جامعة ميسان / كليّة التربية/ قسم اللّغة العربية

الملخّص

يهدف هذا البحث إلى التركيز على الشخصيّة وتسليط الضوء على أساليب تقديمها؛ لأنّ الشخصيّة الروائية في حدِّ ذاتها تمثّل المبدأ الأوّل في ائتلاف عناصر الرواية وانسجامها، فهي الّتي تقود الأحداث وتنظيم الأفعال وتعطي الرواية بُعدها الحكائي، لذا يُقدّم الروائيّ شخصياته في الرواية بعدّة أساليب معتمداً بذلك على حديثها وحضورها الشاغل وهي تتحرك ضمن الفضاء المكاني والزماني، فالروائيّ يستخدم عدّة تقنيات يميل فيها إلى التفصيل في الكشف عن ملامح الشخصيّة ومظهرها وحركتها، ليمكّن القارئ من إدراكها وتفاعل معها من غير الغوص والتفكير في معرفتها، وفي تقنيات أخرى يلجأ الروائي إلى الاختصار أو الحديث الأحادي ويترك الصورة غامضة أمام القارئ، ويترك شخصياته لتكشف نفسها بنفسها في العالم التخييلي.

Abstract

This research aims to focus on the character and projection on its introduction forms , because the narrative personality represent the first principle in accord the elements of the novel and its harmony . It that leads and regulars the actions and the events and give the novel a narrative reflection . The novelist presents his character in the novel with several ways depends on its speech and representation during its moving through the locative and temporal space .The novelist uses several technologies trends in them to preference expressing the features of the appearance of the character and the moving so that the reader can understand and deals with them without

deepen in thoughts . In other technologies the novelist tries to summarize and leave the ambiguous picture in front of the reader and to leave the characters to make known itself in the imagination world .

الكلمات المفتاحية: الشخصية السردية ، الحوار ، محمد الحمراني

المقدمة:

تتعدّد أساليب تقديم الشخصيّة في السرد الروائيّ، إلى أكثر من طريقة وأسلوب، فكلّ كاتب له طريقته الخاصّة في تقديم شخصيّاته، وهذا يعتمد على خياله ورغبته في رسم شخصيّاته،؛ لأنّ الشخصيّة في النصّ تمثّل جزأ لا يتجزّأ من فكر الكاتب، ورؤيته، فهو الّذي "يمنحها الصفات المعنويّة والجسميّة للشخص الذّي تجسده"[١]، فالكاتب الّذي يتّبع الأسلوب التقليديّ في رسم تفاصيل شخصيّته الجسمانيّة، والمعنويّة بدقّة ووضوح، عن طريق تدخّله المباشر في سرد كلّ الأحداث، فتُصبح روايته غير مشوّقة، ومملّة، فلا يجد القارئ شيئاً جديداً ليكتشفه بنفسه، وتسمّى هذه الطريقة المباشرة أو طريقة الإخبار[٢].

أمّا إذا عرض شخصيّته بأقلّ تفاصيل، ونوّع في رسم أساليبها، وتركها تكشف نفسها بنفسها، عن طريق الأفعال والأقوال؛ فسيكون ذلك مشوّقاً وممتعاً للقارئ، وهذا الأسلوب هو الأنجح، والأجمل فنيّاً في تقديم الشخصيّة. وقد أشار لهذا المعنى الناقد (إبراهيم خليل) بقوله: "إنّ الطريقة الّتي يتّبعها المحدثون في تقديم شخصيّاتهم السرديّة، وتحليلها، ورسم ملامحها، وطباعها النفسيّة، تختلف اختلافاً واضحاً، بيّناً، عن طرائق المتقدّمين. فقد كان ناظمو الملاحم البطوليّة، ومنشدو السير الشعريّة الغنائيّة، يقدّمون شخصيّاتهم عن طريق الراوي، الّذي تحدّث عنها، ويذكر لنا أفعالها البطوليّة الخارقة. وقد ظلّ هذا ديْدَنُ الكتّاب في عصر الرواية، ولم تتغيّر هذه الطرائق إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن الّذي تلاه. إذ اتّجه الكتاب إلى طرائق تبدو فيها الشخصيّات مستقلّة عن هيمنة السارد، وذلك باتباعهم طريقة المونولوج الداخليّ، وما يُعرف باسم تيار الوعي"[٣].

فالكاتب الفذ، هو الّذي يترك للقارئ البوح والاعتراف عن أسرار شخصيّته، ونوع تفكيرها؛ عن طريق حوارها مع الآخرين، أو مع نفسها (طريقة غير المباشرة)، وتُسمى هذه الطريقة الإظهار[٤]، ومن خلال هذه الطريقة، والأساليب المتعدّدة، الّتي يتبعها الكاتب في صنع عالمه التخيّلي، يمكن الحكم على عمله الروائيّ، وفق المتطلّبات الفنيّة للسرد.

ويتبيّن لنا في روايات الحمرانيّ، اتّباعه للأساليب الثلاثة، في تقديم شخصيّاته، على النحو الآتي:

١- الأسلوب التصويريّ:

هو الأسلوب الّذي يتّبعه الروائيّ، في تقديمه للشخصيّة، "من خلال حركتها، وفعلها، وحوارها وهي تخوض صراعاً مع ذاتها، أو مع غيرها، أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعيّة أو طبيعيّة، راصداً نمو الشخصيّة، عِبْر نمو الوقائع وتطوّرها، الّذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصيّة معها، بحيث لا ينفصم التلازم بين الشخصيّة والحدث، فيتضمّن كلّ تغيير في الحدث، تغييراً في الشخصيّة، ويتبع كلّ نمو في الشخصيّة تغير في الحدث وتنامي في الصراع"(٥)، ونجد في كلّ رواية مجموعة من الشخصيّات مختلفة الأدوار تؤدّي دورها حسب أهميّة الحدث وتناميه وتفاعله، أو تأزّمه، وبالتالي ينعكس تغيير واضحاً على الشخصيّة في صفاتها وأفعالها، وينتج عن هذا الأسلوب معرفة دور الشخصيّة؛ كونها رئيسة، أو ثانوية، أو هامشيّة.

ويرتكز الكاتب في تمثيل شخصيّاته على العناصر التالية:

أ-الحدث:

هو عنصر رئيس يتّكأ عليه الكاتب في السرد الروائيّ، وله الدور البارز في الكشف عن سلوك الشخصيّة، وملامحها، وتقديمها بطريقة فنّية موحية، تمكّن المتلقّي من إدراكها والتفاعل معها؛ لأنّ الحدث أساساً هو من صنع الشخصيّة الروائيّة، فارتباط الشخصيّة بالحدث ارتباط عضويّ، وهذا ما أشار إليه الدكتور (طه وادي)، إذ يقول: "يرتبط الحدث بالشخصيّة في الأعمال القصصيّة ارتباط العلّة بالمعلول، وعلى هذا فإنّ الرواية = فعل (حدث) + فاعل (شخصيّة). الحدث إذن شيء هلاميّ إلى أن تشكّله الشخصيّة – بحسب حركتها – نحو مسار محدّد يهدف إليه الكاتب. ومعنى ذلك أنّ الحدث هو "الفعل القصصيّ" أو هو: الحادثة الّتي تشكّلها حركة الشخصيّات، لتقدّم في النهاية تجربة إنسانيّة ذات دلالة معيّنة"(٦)، فالحدث هو مجموعة من الأفعال الّتي تقوم بها الشخصيّة داخل العمل الروائيّ، فلا يمكن أن نتصوّر وجود شخصيّة في الرواية من غير حدث، ولا حدث من غير شخصيّة.

فسلوك الشخصيّة وتصرّفاتها يسهم في بناء الحدث وفاعلته داخل العمل الروائيّ، فالروائي يتلاعب برسم شخصياته بصورة فاعلة ومنفعلة مع الأحداث، ليعطي شكلاً مقنعاً تجعل القارئ أن يسير معها تدريجياً ليتعرّف على طبائعها وملامحها، "فالروائيّون المحدثون يفضّلون أن يتركوا الحقائق الخاصّة بالشخصيّة تظهر تدريجيّاً، وتتنوّع، أو تنتقل مباشرة عن طريق حدث الكلام"(٧)، وعلى الروائيّ أن لا يظهر البوح العاطفيّ المباشر في سرد الأحداث، وإنّما يفسح مجالاً أمام شخصيّاته أن تسرد بطريقة تلقائيّة من غير تكلّف، ويكون مصدر المعلومات، هو السارد، أو إحدى شخصيّات الرواية، لتعرّف عن نفسها، أو عن الشخصيّات الأخرى، وهذا ما أشار إليه الناقد (محمّد غنيمي هلال)، بقوله: "يجب على الروائيّ أن لا يظهر ظهوراً مباشراً، فعليه أن يذكر هذه الحقائق

والتأويلات من غير طابع وجدانيّ، بحيث كأنّها صادرة عن قاصّ محايد للشخصيّات الأخرى، ولا يتحمّس، ولا يغضب، ولا يثور على الحقائق"[٨]، وفي رواية (حجاب العروس)، نرى الشخصيّة المحوريّة (رمضان) كُشف عن واقعها وطبائعها وفعلها، من خلال الحدث، وعن طريق مصدر المعلومات (السارد العليم)، إذ يقول: "**وفي الأغلب حين يمرّ رمضان على الأراضي الزراعيّة، يسأل عن صاحب الأرض، ثمّ يقوم بتخمين طولها، وعرضها، وبعد ذلك يأمر رجاله بجلب الفلّاح، ليطلب منه أن يجلب كلّ ما حصل عليه من حبوب خلال عام، وبعد أن يأخذ المحصول يقول له: عندما نبيع الناتج سأبعث لك حصّتك. فلّاح اسمه جّبار أبو اللّيل طلب من رمضان أن يعطيه حصّته، قبل أن يأخذ الزرع ليبيعه إلى تجّار بغداد والبصرة، فضحك رمضان وقال له: سأجعلك مثلاً للفلّاحين، وعبرة لكلّ من يخالف أوامري، رجال رمضان أمسكوه، ثم طلب رمضان منهم أن يمزّقوا ثيابه، ويطوفوا به قرى الأهوار كما خلقه ربّه، وكان جبّار أبو اللّيل يصرخ من سياط رجال رمضان، ومن عصيهم، ويقول: (دخيل الشيخ، وأنا بخدمته ليوم القيامة)، تناقل الناس قصّة (أبو اللّيل)، وقال البعض: إنّه يستحقّ؛ لأنّه عصى أوامر شيخنا. والبعض الآخر وصف رمضان بالإقطاعيّ الجديد، الفلّاحون الفقراء أحسّوا أنّ شيخ رمضان تغيّر كثيراً... وأصبح أكثر سخطاً، وأقلّ رحمة، وكان في بعض الأحيان ينزع عمامته، ويمسك بيده سوطاً**"[٩]، فالحدث كشف عن سلوك الشخصيّة المحوريّة (رمضان) بتصرفاتها، وأفعالها الحيّة، من خلال تجسّيده الصفات الجسميّة والمعنويّة؛ لأنّ الحدث يمثّل انعكاساً حيّاً لواقع الشخصيّة الروائيّة، فالراوي بدأ بتعيين أفعال بطله (رمضان)، وملامحه الجسمانيّة، الّتي تمثّلت باستخدامه القوّة والعنف المفرط اتجاه شريحة الفلّاحين الفقراء، مستغلاً ضعفهم، وقوّة رجاله الّذين يضربون ويقتلون كلّ من يخالف ويقف ضد شيخهم، فاتّضحت لبعض الفلّاحين أهدافه السلطويّة، الّتي مارسها عليهم من دون رحمة؛ لأجل جمع المال، والتسلط، ولبس العمامة، وتسترّه بالدين ليس، إلّا ذريعة اتخذها للوصول لما يطمح له.

إذن فالحدث أهمّ عنصر في الرواية، وهو الركيزة الأساسيّة لمجمل العناصر الفنّية؛ لأنّه لا وجود لأيّ عملٍ فنّي، إلّا بوجود هذا العنصر الجوهريّ، وهو العمود الفقريّ للعمل الأدبيّ.

ب – الحوار المباشر:

هو أحد تقنيات السرد الأساس، وركن من أركان الأسلوب التصويريّ للشخصيّة، وهو "الّذي يتناوب فيه شخصيّتان، أو أكثر، الحديثَ في إطار المشهد، داخل العمل القصصيّ بطريقة مباشرة"[١٠]، وقد أطلق عليه بعض النقّاد مصطلح (الحوار التناوبيّ)[١١]، وبذلك يُمثّل الحوار انتقال، وتبادل الكلام، بين الشخصيّة الأولى (المرسِل)، والشخصيّة الثانية (المرسَل إليه) وبالعكس، ويُعدُّ الحوار ركيزة فنيّة، في أيّ عمل أدبيّ نثريّ، وأنّ الحوار يتيح فرصة للكاتب استخدام مستويات عدّة للّغة الواحدة، فيفسح لكلّ شخصيّة أن تتكلّم بمستواها اللّغويّ،؛

لأنّ "الحوار هو تمثيل للتبادل الشفهيّ، وهذا التمثيل يفرض عرضَ كلام الشخصيّات بحرفيّته؛ سواء كان موضوعاً بين قوسين، أو غير موضوع. ولتبادل الكلام بين الشخصيّات أشكال عديدة، كالاتصال، والمحادثة، والمناظرة، والحوار المسرحيّ..."(١٢)، فالحوار يتّخذ موقفاً وسطاً في الكشف عن إظهار طبيعة الشخصيّة، لأنّهُ يعمل على تحقيق التوازن بين السرد والوصف، فالسرد في طبيعته يجعل الأحداث تنمو باستمرار، وتتوالى وتتعاقب، أمّا الوصف، فيعطّل نمو الأحداث، ويُوقف سيرورة الزمن؛ لذا فالحوار في موقعه الفنّي، يعدّ عاملاً مهمّاً في دفع الأحداث السرديّة إلى الأمام، ويضفي عليها موقفاً فعّالاً يتّسم بالتماسك، والمرونة، والاستمراريّة، فهو الأكثر تداولاً وانتشاراً في تغطيته للمساحة السرديّة(١٣)، وبثّ الروح والحيويّة في العمل السرديّ؛ لأنّهُ "صورة من صور الأسلوب القصصيّ، بل إنّه أحياناً يكون أكثر حيويّة من الأسلوب السرديّ أو الوصفيّ، ولذلك كان من أهمّ الوسائل، الّتي يعتمد عليها الكاتب في رسم شخصيّاته. فضلاً عن أنّه كثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن مصدراً من أهمّ مصادر المتعة في القصّة، إذ بواسطته تتّصل شخصيّات القصّة بعضها ببعض، اتّصالاً مباشراً"(١٤).

وبذلك يكون الحوار أسلوباً يلجأ إليه الروائيّ، للتخفيف من رتابة السرد، الّذي يكون موضعاً للملل والسأم عند القارئ، ويعمل هذا الأسلوب على كسر الحاجز، والكشف عن الملامح الفكريّة للشخصيّات الروائيّة، من خلال رفع الحجب عن عواطفها ومشاعرها، لتتحدّث بصوتها المباشر، وتدلّي بأفكارها عمّا يدور بينها من حوارات.

وقد زخرت روايات (محمّد الحمرانيّ) بالحوار المباشر بين شخصيّاتها بشكل واضح، إذ نرصد الحوار المباشر في رواية (حجاب العروس) بحضور كبير، إذ وردت نماذج لهذا الأسلوب – كما أسلفنا – بعدد غير قليل في بحثنا هذا، ومن أمثلة هذا النوع من الحوار، ما دار بين الشخصيّة المحوريّة (رمضان)، وشخصيّة الوالي العثمانيّ (عاصم باشا) عقب ذهابه إلى المسجد الّذي تُقام به صلاة الجماعة خلف السيد (عبد المهدي النجفيّ)، إذ أمتعض (عاصم باشا) من ذلك الذهاب؛ "**انتفض الباشا وقال:**

- **لقد بحثتُ عنك، أين كنتَ يا رجل ؟**
- **لقد ذهبتُ للصّلاة، وتعرّفتُ على السيّد عبد المهدي النجفيّ**
- **هل لك معه معرفة سابقة؟**
- **نعم.. نعم منذُ أيّام الدراسة في النجف**
- **كم أتمنّى أن يأتي إلى القصر، لقد دعوته ثلاث مرّات ورفض**
- **لماذا رفض؟**

- **يقول أنّه رجل دين، ولا يريد أن يجلس مع رجال السياسة، وفي أكثر من مرّة في خطبه يقول: إنّ العثمانيّين محتلّون، ويجب أن نطردهم من البلاد.**
- **هذا الموضوع اتركه لي أنا سأتفاهم مع السيّد النجفيّ**"[١٥].

يعبّر هذا الحوار، الّذي دار بين الشخصيّة المحوريّة، وشخصيّة (عاصم باشا) عن أسئلة استفزازيّة لافتة، من خلال شكل أسئلة (عاصم باشا) الاستفهاميّة المكرّرة، وهي أشبه بأسئلة المحقّق، الّذي يبعث عن أمر، لحلّ لغز ما، أو أمر ذو حساسيّة يقترب منه، ودار الحوار بشكل بسيط لا يتعدّى كونه محادثة بين متحاورين، تبدأ الأولى بسؤال، وسرعان ما تجيب الثانية عنه، واتّسم الحوار على أساس التجريد من الوصف والترميز والتحليل.

وفي رواية (النائم بجوار الباب)، نجد الحوار الّذي دار بين شخصيتين رئيستين، على شكل أسئلة سريعة، يبدأها (الحلّاج المعاصر)، ليستفهم بها عن طرق مكان القبر، الّذي ليس له بها معرفة وعن أمور تخصّ الشيخ (أحمد) أيضاً، لا يعرف بها، فيجيبه بشكل مباشر:"

- **إلى أين يؤدّي الباب الموجود بجوار الباب؟**
- **يصل النصف الأيمن من السرداب بالأيسر.**
- **ماذا يوجد هناك؟**
- **غرفة أبي وممرّات.**
- **متى دخلتها أخر مرّة؟**
- **أبي أغلقها، وأقام في هذه الغرفة، الّتي نسكنها الآن عندما عرف باقتراب الأجل، وكذلك أغلق الممرّ المؤدّي إليها، ولكنّ مفاتيحها موجودة مع سلسلة المفاتيح الكبيرة.**
- **هل لديك أخوة؟**
- **نعم لديّ الكثير من الأخوة والأخوات، أغلبهم يعملون في وظائف مختلفة، أنا الوحيد سرت على طريق أبي، على الرغم من إنّني في بداية العمر، وهناك أشياء لم أتوصّل إليها لحدّ هذه اللحظة، ومع ذلك عندما زرته في أحد الأيّام، وهو هنا بجوار هذا القبر، قال لي: ((أنت الوحيد الّذي سيكون من بعدي هنا))**
- **ماذا كنت تريد من أبيك قبل أن يموت؟**
- **كنت أتمنّى أن يزوّجني من شفيقة.**
- **مَن هي شفيقة؟**
- **إنّها جارتنا،...**"[١٦].

فالمقطع الحواريّ الاستفهاميّ جاء بطريقة بسيطة، من حيث الألفاظ، والتراكيب ما بين سائلٍ ومجيبٍ، لذا جاءت الإجابة مباشرة وسريعة، تثير القارئ، وتشوّقه وتزوده عن معلومات سرديّة إضافيّة لم يجد لها الكاتب مجال في الحدث السرديّ، وقد يستثمر الكاتب الحوار المباشر في تطوير أحداث الرواية، واستحضار الحلقات

المفقودة منها؛ لأنّ الحوار هو جزء من السرد، وتقنياته تُسهم في تنمية أحداث السرد، لكنّ الراوي في الحوار لا يتحدّث بالنيابة عن شخصيّاته، إنّما الشخصيّة تقوم بالدور الأساس بدل الراوي، وينشط حوار الشخصيّات كلّما يتنحّى الراوي، ويبتعد عن النصّ، ولكن لا يسمح الكاتب لشخصيّاته أن تخرج عن صلب الرواية، بل يجب أن تتحدث في حوارها ضمن إطار الرواية، و"يعتمد الحوار لنجاحه على اندماجه في صلب القصّة، حتّى لا يبيّن القارئ عنصراً دخيلاً مقحماً عليها، أو متطفّلاً على شخصيّاتها، كذلك ينبغي أن يكون الحوار طبيعيّاً سلساً رشيقاً مناسباً للشخصيّات، الّتي تتحدّث به، وللمواقف الّتي يقال فيها، كما ينبغي أن يحتوي على طاقات تمثيليّة. ولا يسرف في الهذر، والثرثرة، والإطالة، دون حاجة"[١٧].

ج – الراوي أو السارد:

يتدخّل الراوي أحياناً في رسم إحدى شخصيّاته عن طريق الوصف أو التفسير، ولا يكتفي بتقديم الشخصيّة عن طريق الحدث أو الحوار، إنّما يقوم بدور فعّال في رسمها من حدود ضيقة، واصفاً إيّاها، وقد تكون نُسيت أو تُركت من غير وصف دقيق من قبل الكاتب، بغض النظر عَنْ كون هذه الشخصيّة رئيسة أو ثانويّة، أو هامشيّة؛ حتّى يطلعنا على صفاتها، أو أفعالها، من خلال رسم صورتها في مخيّلته، أو بالصورة الّتي أرادنا أن نعرفها بها.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في رواية (حجاب العروس)، عن طريق السارد (مطر)، في وصفه لشخصيّة (جمّارة)، عقب حديثه عن الإقطاعيّ (عبّود)، وتسلّطه على أهل القرية، إذ يفاجئنا السارد بزواجه من (جمّارة)، فيصفها بملاحمها الدقيقة؛ ليمكّن القارئ من تخيّل صورتها؛ "**خاصّة وأنّ جمّارة هذه لم تكن قد بلغت السادس عشرة من عمرها، لها عينان دائريّتان صفراوان، وفم صغير، ووجه ناصع البياض كأنّه زجاجة.. أمّا ضفيرتها الشقراء فكان يضرب بها المثل بين نساء الأهوار، ولجمالها يسمّونها الجنيّة. الإشاعات قالت إنّ عبّود المخيف يقبل أقدام البنت الجنيّة يوميّاً**"[١٨]، فالوصف المذكور يتيح للقارئ التعرّفَ في مخيّلته على الصورة الدقيقة لملامح شخصيّة (جمّارة).

نجد في رواية (الهروب إلى اليابسة) وصف السارد الضمنيّ لأحد الأشخاص الأجانب، الّذين هبطوا بمروحيّتهم في قرية (الكفّاخ)، ويدعى (مارسيل مود)؛ "**عندما توقفت المروحيّة نزل رجل أشقر متوسّط الطول، يرتدي بنطالاً أسود، وسترة رماديّة، ويمسك بيده دفاتر غليظة، تقدّم باتجاه الرجال كبار السنّ. عندما اقترب منهم مدَّ يده باتّجاه أحدهم، وتكلّم بلغة غير مفهومة. أحد الرجال عندما سمع كلماته رجع إلى الخلف، واختلط مع الأولاد... نزل خلفه رجل آخر، تقدّم الطيّار بخطوات سريعة، وقف بجوار الرجل الأشقر موجّهاً نظره إلى الرجال كبار السنّ قال: هذا هو مارسيل مود وينوي تأليف كتاب عن حياتكم**"[١٩]، يصف السارد في

هذا المقطع المنظر الخارجيّ للرجل الّذي شاهده، ويكون السارد أشبه بعدسة (الكاميرا)، الّتي تلتقط حركات الشخصيّة، وترسم ملامحها، وترصد صفاتها، من دون أن يظهر فيها السارد ظهوراً مباشراً، بل يتّسم ظهوره بالموضوعيّة والحياد.

٢-الأسلوب الاستبطانيّ:

ويُقصد به الأسلوب الّذي "يلجُ فيه الروائيّ العالم الداخليّ للشخصيّة الروائيّة، كما في روايات (تيار الوعي)، الّتي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس الحديث، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنيّة الاستبطان والمناجاة، والمونولوج الداخليّ للشخصيّة"[٢٠]، ويكشف لنا ما يدور في ذهن الشخصيّة من أفكار وما تختلج فيها من عواطف وانفعالات، وما يراودها من ذكريات وأحلام ورؤى، لتجعل القارئ صديقاً لها لتبوح له بأسرارها، ومكنونات نفسها بكلّ عفويّة وتلقائيّة[٢١]، لأنّ هذا الأسلوب يعمل على تعميق وتقويّة الصلة بين القارئ والشخصيّة؛ لذا يغوص القارئ في عوالم الشخصيّة ومكنوناتها الداخليّة، بما تنطوي عليه من آلام وأفراح، من دون أن يدرك العالم الخارجيّ كنه هذا الحوار.

وقد استند (الحمرانيّ) في هذا الأسلوب على طرائق عدّة، أهمّها:

أ - الحوار الداخليّ (المونولوج):

وهو الحوار الّذي يعبّر عن الشعور والإدراك للمكنونات الداخليّة، والنفسيّة، الّتي تعيشها الشخصيّة، فهو حديث النفس للشخصيّة الروائيّة، الرئيسة أو الثانويّة، وهو "تعبير يُفترض فيه النقل الأمين، لنشاط واقع الوعي"[٢٢]، وعبّر عن هذا المعنى (روبرت همفوي)، على أنّه "تكنيك يقوم بتقديم المحتوى النفسيّ والعمليات النفسيّة في المستويات المختلفة للانضباط الواعي للشخصيّة"[٢٣]، ويصبح فيه نمط الحوار فرديّاً صادراً عن المشاعر الداخليّة للشخصيّة، من دون أيّ تدخّل في شؤونها، فهي الّتي تُكلّم نفسها، وتخاطبها في آنٍ واحد، أي يكون الحوار ساكناً غير منطوق، وغير موجّه لأحدٍ، ولا تحتاج شخصيّات أخرى للتحاور، فيكون حوارها "أحاديّ الإرسال تُعبّر فيه شخصيّة واحدة عن حركة وعيها الداخليّ، في حضور متلقٍ واحد متعدّد، حقيقيّ أو وهميّ، صامت غير مشارك في الإجابة"[٢٤]، والمونولوج الداخليّ هو حديث بدون سامع؛ لأنّه كلام صامت في ذهنيّة الشخصيّة، أي منطوق داخليّاً غير مسموع خارجيّاً، وهذ النوع من الحوار هو الأكثر كشفاً للشخصيّة، لأنّه لا يمكن للإنسان أن يخفي شيئاً عن ذاته، ولا يكذب عليها في أيّ حال من الأحوال؛ لأنّ الكلام صادر من كوامن أعماقها وأفكارها، وقد حضر هذا الحوار في روايات (محمّد الحمرانيّ)، ليجسّد مكنونات شخصيّاته ومحتوها

النفسيّ والعاطفيّ، لذا نرى في رواية (أنفي يُطلق الفراشات) حديث السارد مع ذاته عقب تعرّض أقرب صديقٍ له (هبن) للغرق في مرحلة الطفولة، فبدأ حديثه مع نفسه؛ "**لا أعلم ماذا جرى لي بعد ذلك؛ لم ألتقِ بأيّ من الأطفال. سحبتني مجارف غريبة لطرق أكثر التواءً من طُرق مدينتي. حاربتني أسئلتي وأنا أنظر إلى سماءٍ لا تتنفس غير الصراعات.**

أبواب مغلقة لا تمسها أجنحة العصافير.

أبواب تنزف دماً ينبض خوفاً من الآتي.."(٢٥).

فجاء حديث السارد بوصفه حواراً داخليّاً يعبّر عن تجربته الشخصيّة نفسها، فهو حديث ذاتيّ داخليّ، لا يوجد من يسمعه أو يتلقّاه، فقط هو بمفرده مَن يرسِل ويستقبل في الوقت نفسه، كاشفاً عن حالته الشعوريّة الخانقة والقلقة، الّتي رسمت صورة شخصيّته المأزومة، وهي تعيش حالة كبيرة من التوتّر، وترقّب لقادم هو أعظم، حيث شكّل عنده الهاجس الأكبر من الصراع النفسيّ، الّذي تمثّل بينه وبين ذاته.

وفي رواية (النائم بجوار الباب)، الّتي اعتمدت في قسمٍ كبيرٍ من تشكيلها السرديّ على التناوب بين الشخصيّتين الرئيستين – كما اسلفنا –، إلّا أن تتّخذ أحدهما في جوانب أخرى من المتن الروائيّ حواراً مونولوجيّاً، لتعبّر عن مشاعرها وهواجسها، وتسلك حديثها، الّذي يختلج في نفسها، كما جرى في حديث (الحلّاج المعاصر)، وهو يخوض صراعاً نفسيّاً دفيناً مع عالمه المحيط به، ويلتفّ عليه، ويهاجمه، ليزرع في أعماقه الخوف والقلق، إذ قال: "**وحدي أجلس على السرير، بعد أن ذهب الشيخ أحمد إلى القبّة، لم يبق معي غير صدى عالم يحاول أن يلتفّ على كلّ الأشياء، في أحشائي، ليترك جثّتي في سكون المقابر، تلتهمها أيّام يرفرف الخوف من بين ساعاتها، ويمضي إلى كلّ ما هو يقينيّ، في زمن لا يمكن أن يميّز فيه القتلة عن المجانين، ليست كلمة واحدة أو بعض الكلمات، إنّها حروف لا نهاية لها، مختبئة فيّ، وأنا مختبئ فيها، كلّما أحاول الوصول إليها، أصل إليّ، فلا ينهض خوفي، ولكن تنهض دهشتي تنهض أسئلتي وتمضي إلى الأرض البعيدة، أو إلى الغربة وأسئلتها، إلى ما تخبّئ لي اللّيالي من عالم أكثر حماقة من عالمي، من خوف يحاول أن يرعب من هم حولي، ويسعى لإيصالهم إلى اللّازمن، أنا الصرخة وصداها، فكيف لي أن أصمت، والموت يبني أرضه حول الأشياء؟**"(٢٦).

رصد الحوار في هذا النصّ –من خلال المونولوج– إبراز المخاوف، الّتي شكّلت مصدر قلق واضطراب للشخصيّة الساردة، وهي مخاوف ما زالت ترافقها، وتسمع صداها مولّدة في داخلها حالة كبيرة من الرعب، تصل إلى درجة الصراخ، ولكونها تمتلك موقفاً إيديولوجيّاً مناهضاً للقمع والخوف؛ عبّرت عنها بقولها: "أنا الصرخة وصداها"، فالشخصيّة تكشف عن موقفها وحالتها النفسيّة المتأزّمة عبر مونولوجها، لتبوح للقارئ –بشكل مباشر– بما تُعانيه من تشوّهات تلك الحرب، الّتي ما زالت ترنّ أصداها، لتثير فيها حالة من الذعر في كلّ لحظة من لحظاتها، فالشخصيّة في نهاية المقطع –وعبر المونولوج– تطرح سؤالاً: "فكيف لي أن أصمت

والموت يبني أرضه حول الأشياء؟" من غير إجابة عنه؛ لأنّ طبيعة السؤال تكشف عمّا هو مجهول لدى السائل، كأنّما أراد في ذلك أن يبقى الهاجس الخوف والموت قائماً؛ لأنّ الرواية في طبيعتها هي محاولة توثيق أزمة الفرد العراقيّ، وهو يخوض حروبه المتواصلة، حروب الطغاة العابثة، تستعير من المقابر مكاناً وملاذاً ليطمئنّ فيه.

ولجوء الكاتب لتجسيد هذا النوع من الحوار، يعود لأسباب، منها: إفلات الراوي من القيود الصارمة، الّتي تكون أحياناً عقبات أمام صيرورة نصّه السرديّ وانسيابيّته[٢٧]، فيلجأ إلى الاستبطان الداخليّ للشخصيّة، ليكون حوار النفس حواراً جادّاً، يصل إلى المتلقّي من أعماق الذات والوجدان بكلّ إيجابيّاته، أو سلبيّاته، فـ"يستخدم البطل المنولوج الداخليّ؛ لكشف خبايا نفسه والتحدّث عنها بصراحة دون مواربة، أو تغطية، ولذلك يعتبر من الوسائل الفنيّة الهامّة في كشف البطل حقيقته، فهو يسكب ما بداخله من أفكار ومشاعر بحريّة، ويعرضها بصدق تامّ، كاشفاً كلّ البواعث والخواطر والمحفّزات، الّتي تكمن وراءها. ولمّا كان المنولوج يمتاز عن الحديث، أو الكلام العادي، بالصدق والأمانة، فقد أصبح أداة حيويّة في استبطان العالم الداخليّ للإنسان"[٢٨]، أو رفض الكاتب للواقع المحيط (الاستلاب الفكريّ)، الّذي يعانيه سياسيّاً، أو اجتماعيّاً، أو ثقافيّاً، فيجعل شخصيّته تحاور نفسها، على وفق عالمها الداخليّ (المونولوج)، بوصفها تقنيّة مهمّة في ترجمة الأفكار، الّتي تدور في ذهن الكاتب؛ لأنّ المونولوج أداة استنطاق للشخصيّة في بعض المواقف، الّتي تبعث الخوف والقلق في نفسها، فتدفعها إلى محادثة نفسها، والابتعاد عن المباشرة وأسلوب التقرير في النصّ السرديّ.

ب – مناجاة النفس:

هو مصطلح وتقنيّة يلجأ إليها الكاتب، تاركاً الشخصيّة تناجي الخالق سبحانه وتعالى، أو تناجي روح أخرى تطمئنّ إليها، وترتاح بالتكلّم معها، وكان لهذا المصطلح ظهوراً واسعاً، وأهميّة كبيرة في المسرحيّات في العصور الوسطى في الأدب الغربيّ، ويسمّى بـ(مناجاة الذات)[٢٩]، وفيما بعد تراجع حضوره في المسرح، ونشط حضوره في النصوص السرديّة، ولا سيّما الرواية، فهو "مصطلح مَسرحيّ، كان سائداً في النصوص المسرحيّة ذات الطابع الأخلاقيّ، في القرون الوسطى. ومؤدّاه كلام الشخصيّة المسرحيّة كلاماً منفرداً، مرتفع الصوت، تتوجّه به إلى ذاتها، وهي أمام الجمهور"[٣٠]، فهو خطاب فرديّ، ونمط من أنماط الحوار الداخليّ، الّذي تتّخذ فيه الشخصيّة حواراً مع ذاتها، ويكون على شكل "تقديم المحتوى الذهنيّ، والعمليّة الذهنيّة للشخصيّة مباشرة من الشخصيّة إلى القارئ، دون حضور المؤلّف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً"[٣١]، لذا يمكن أن نفرق بين المناجاة والمونولوج الداخليّ في علاقتهما بنوع حوار الشخصيّة، فالشخصيّة في المونولوج تفكّر

منفردة، من دون أن يسمعها أحد، في حين نجد المناجاة على العكس، إذ تفكّر بصوت عالٍ ومسموع[٣٢]، وما يميّز المناجاة هو وجود سامع مفترض حاضر، ومحدّد لتقوية الترابط في إيصال المشاعر والأفكار المتّصلة بالحبكة الفنّية، أمّا في المونولوج الداخليّ، فيكون الغرض هو توصيل الهويّة الذهنيّة[٣٣]، ويستخدم في هذا النمط الحواريّ المناجاتيّ أنواعاً مختلفة من الضمائر، كالمخاطب والغائب والمتكلّم، وقد استخدم هذا الحوار الداخليّ في روايات (محمّد الحمرانيّ) بشكل قليل، إذ لم يجعل شخصيّاته تلتجأ إلى مناجاة الله سبحانه وتعالى، بشكل مباشر، ولعلّ السبب يعود إلى اعتماد الكاتب في رواياته على بيئته الواقعيّة، لأنّها في الغالب تحاكي الواقع المعيش بطريقة فنطازيّة تعتمد على خلخلة الزمن، الّذي يتحكّم به السارد، إلّا أنّ رواياته لا تخلو من المناجاة في بعض المواقع.

نجد في رواية (النائم بجوار الباب) هذا النمط الحواريّ المناجاتيّ في شخصيّة (الحلّاج)، الّذي وجّه مناجاته في محتواها الذهنيّ، نحو جدار الضريح، الّذي يرغب بكشف عن أعماقه الدفينة، الّتي تبحث عن ملاذٍ يأمنه، وضماد يداوي به جروحه، ومدركاً لواقعه المرعب ليحلّ أزمته، لأنّ من وظائف المناجاة الكشف عن "أعماق الشخصيّة وطرائق نظرها، وهي بصدد التفكير، ولا سيّما تلك الّتي تكون مأزومة، وتبحث عن مخرج من أزمتها"[٣٤]، إذ يقول: "**لي رغبة أن أدخل إليك، أيّها الضريح، أنت نوري ودنيتي، أنت قلمي وسنواتي،... أيّها الجدار اقترب، أنا مسجون بغداد وشهيدها، صعد دمي إلى الربّ، والأحلام تركتها بجوارك، إنّها تتضخّم ولكنّها لم تشخ بعد، تبحث عن الّذي يرميها بالكلمات والماء، تبحث عن المتعصّبين والخونة، عن الجواسيس والسرّاق المأجورين، عن الزنادقة ودعاة التصوّف، عن الشرطة والمرتدّين عن السيّافة وأمرائهم، عن النخيل والنهر والصرخة الأخيرة، هذه الأصابع لك أيّها الجدار، احرقها إذا رميت لي كلمة نجاة من موتي، وصورة من جنوني وأبوابه الكبيرة، الّتي لم يتحمّلها الأفق، منذُ سنوات، انتظر أن أكلّمك، لي رغبة أن أمضي بالكلمات إلى آخر الحروف،... أيّها الجدار، إنّك مفرّغ من الدم، ما هذه الحفر الّتي تدخل فيها أصابعي، إنّها تشبه جروح الجنود، الّذين تركوا أحلامهم على السواتر، إنّك حزين مثل ثيابهم ومرتفع كصراخ آخر اللّيل**"[٣٥].

لقد تضمّنت المناجاة في هذا المقطع معاني مباشرة بتقديم المحتوى الذهنيّ لشخصيّة (الحلّاج) بصورتها المكتملة، وعملت على كشف حالة الخوف، والتوتّر، والارتباك، الّذي خلق حالة من القلق في نفسها، وكشفت هذه المناجاة حالة الشخصيّة النفسيّة المستلبة، وهي تبحث عن مخرج لأزمتها، مشكّلة لها حضور في الزمن المعاصر، ومتجاوزة بذلك عقدة صلبها وموتتها القديمة، فيجد (الحلّاج) أنّ موته مصلوباً يتكرّر في ميتات أشدّ رعباً[٣٦]، ونلاحظ في هذا النصّ الحواريّ اتكاءها على الجمل القصيرة المتتالية، لنقل عمليّة التفكير إلى السامع المفترض، لتطرح عليه الشخصيّة، أفكارها وهواجسها ومقاصدها بشكل مترابط ومنتظم، وتكون ملائمة لحالة

النفسيّة، الّتي تعيشها الشخصيّة، وكثير ما تكرّر المعنى في هذه المناجاة ربّما جاء لترسيخ فكرة استمراريّة الظلم، وتدهور وضعه النفسيّ، والتأكيد على مسألة الخوف والحيرة، كهاجس يرافقه، وقد تنوّعت الضمائر في هذا النصّ المناجاتيّ بين الضمائر (المخاطب، والغائب، والمتكلّم)، الّتي عبّرت بها الشخصيّة عن أفكارها ومشاعرها، بحواريّة تبدو أكثر وضوحاً، وتحيل إلى التقاء الشخصيّة بالذات الّتي تناجيها.

ج – الارتجاع الفنّي (التذكر):

وهي إحدى تقنيّات الحوار الداخليّ، الّتي يعتمدها السارد لاسترجاع أحداث وقعت في الماضي، ويستحدثها عن طريق التذكّر، أو هي "عمليّة نفسيّة تقوم بها ذاكرة الشخصيّة القصصيّة ليتمّ، من خلالها استدعاء أحداث الماضي، وجعلها تنشط في نطق الزمن الحاضر وأحداثه"[٣٧]. ويصطلح عليه (سعيد علوش) بـ"(الارتجاع الفنّي)، أو (الخطف خلفاً)، أو (الفلاش باك)، أيّ أنّه قطع أثناء التسلسل الزمنيّ المنطقيّ، للعمل الأدبيّ، ويستهدف استطراداً، يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف ما"[٣٨]، وتبدو أن أن مرجعيّة هذا المصطلح مأخوذة من السينما، كما يراه الناقد (فاتح عبد السلام)؛ لأنّه "يُعين المخرج على تسليط ضوء على حدث سابق، بما يوفّر عليه تكوين فكرة للمتلقّي، عن زمن مضى، وجزء من أحداث لم تظهر كليّاً في سياق زمن الفلم"[٣٩]، ويطلق (جيرار جنيت) على تقنيّة الارتجاع مصطلح (المفارقة السرديّة)، الّتي تشتمل على مفارقة سرديّة تسمّى (المدى والاتّساع)[٤٠]، ولهذا يمكن الإيفاد من تشغيل آليات الذاكرة في حوارها الداخليّ، بعض الأمور الّتي كانت خافية علينا فيما له علاقة في ماضي الشخصيّة وأسرارها، فالشخصيّة الساردة تسترجع أحداثاً ماضية عبر التذكّر، ودمجها في نظام جديد من الزمن، ليعتمدها السارد حدثاً جديداً، أو وجهة نظر يُقدّمها للمتلقّي[٤١]، وبذلك يلتقي الارتجاع الفنّي مع المونولوج والمناجاة في سمة الحوار الداخليّ للشخصيّة الساردة، إذ يكون حديثها موجّه إلى ذاتها، غير أنّ الاختلاف في الارتجاع يكمن أساساً في صيغة الزمن، لأنّها تبدأ بحديثها من الحاضر وتسير نحو الماضي. أمّا في المونولوج والمناجاة، فيكون حديثها إلى ذاتها في وقت إنجاز الحدث[٤٢]، ومن أمثلة الارتجاع الفنيّ، ما جاء في رواية (أنفي يُطلق الفراشات)، حينما يتذكّر السارد موت صديق طفولته المقرّب (هبن) غرقاً، حين استفزازه الأطفال، فقالوا له : أنت (جبان) ليس بإمكانك أن تعبر النهر أنت تخاف..، فيتذكّر السارد صراخ أمّه وهي تقف بمحاذاة النهر[٤٣]:

"لا زالتْ صرخة المرأة السمينة الزنجيّة ترنّ في أحشائي:

اخرجْ ..

اخرجْ ..

إنّكَ بطل؛ لقد قتلت النهر.

اخرجْ

اخرجْ

إنّكَ بطل؛ لقد عبرت النهر"(٤٤).

فيسترجع السارد أيّام طفولته، وموقف موت صديقه؛ لأنّ الطفولة بحدّ ذاتها تعبّر عن البراءة، والطهر والاستمتاع، بيد أنّ طفولته شكّلت له آلام وحزنٍ، فهو يتذكّر مشهد بكاء أمّ صديقه الغريق، الّتي ما زالت ترنّ أصداء صوتها في ذاكرته، لتعصر قلبه. فيخوض في ذاكرته هو يتحدّث إلى ذاته، عن حدث حزين وقع في زمنٍ ماضٍ، ليرفده للمتلقّي، كحدث سرديّ جديد عبر تذكّره للحادثة، وندب المرأة السمينة لابنها الغريق.

وفي رواية (النائم بجوار الباب) تسترجع الشخصيّة الشيّخ (أحمد) الساردة ماضيها في مرحلة الطفولة، وماضي مدينة أهله، والجو الأسريّ، الّذي يعيش فيه، بشكل خاطف وسريع، إذ يقول: "**لم ألتقِ بأحد من الجيران، ولا تربطني علاقات قويّة مع أحد، كلّ ما أحبّه هو القبر، الّذي أحبّه أبي، وأمضى أيّام شبابه مفتوناً به، لم أخرج من تلك المدينة الصغيرة، الّتي تسكنها العائلة منذُ طفولتي، إلّا لأغراض ضروريّة، كأيّام الزيارات والمناسبات الاجتماعيّة والدينيّة، وهذا ما جعلني ابتعد عن كثير من المشاكل**"(٤٥). وقد جاء في هذا المقطع حوار السارد الاسترجاعيّ لفترة طويلة عاشها في كنف العائلة في مرحلة طفولته، ودمجها بالواقع، الّذي اعتمده في تقديم سرده، ليجعل حديثه الذاتيّ عن سيرته حدثاً جديداً، يربط به ما بين ماضيه وحاضره، ليكشف للمتلقي معرفة بعض الأسرار الخافية عنه، والمتعلّقة بماضي السارد، ويستحدثها عن طريق الذاكرة "إذ إنّ الشخصيّة تسترجع عبر التذكّر، أحداثاً، فتدخله في نظام جديد من الزمن، حين تقوم هذه الشخصيّة بالحديث عن ذاتها وإليها"(٤٦).

٣-الأسلوب التقريريّ:

وهو"الأسلوب الّذي يقوم فيه المؤلّف بتقديم الشخصيّة الروائيّة، من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدّد ملامحها العامّة منذُ البداية، ويقدّم أفعالها بأسلوب الحكاية، أي في أسلوب الماضي على شكل ملخّصات"(٤٧)، فالروائيّ يفرض سلطانه في تقديمه لشخصيّاته تقديماً مباشراً، ولا يترك مجالاً للشخصيّة أن تقدّم ذاتها، فتبدو الشخصيّة جامدة، باهتة الملامح، ثابتة، لا يمكنها التأثر بحركة الأحداث من حولها، وتكون محدّدة الأطر، وتحمل معلومات ثابتة عن الشخصيّة ولا تتغيّر، أشبه بالهويّة التعريفيّة، الّتي يحملها كلّ منّا،

فهي عبارة عن معلومات وصفات جاهزة يحملها الشخص[٤٨]، لذلك لا يستطيع القارئ أن تكون له مساحة لبناء الشخصيّة في ذهنه؛ لأنّ الكاتب هيّئها وجعلها كمعلومة جاهزة، وركنها في خانة الجمود، فهي باهتة، ولا تحظى بإعجاب القارئ، ولا تضفي أيّ أثر جماليّ على سياق العمل الأدبيّ، وهذا الأسلوب يخدم الأساليب (التصويريّ والاستبطانيّ)، الّتي تحثنا عنها، على أنّه أسلوب مكمّل، يضيء العديد من الأمور، الّتي تعتري القارئ في أثناء قراءته، كمادّة جاهزة، لا تحتاج إلى تحليل، أو تفكير لتقديمها، وهذا أسلوب يشغل قسماً كبيراً من متن الرواية، كاشفاً عن جوانب غير معروفة للقارئ، لكن هذا الأسلوب يُعدُّ عيباً عند النقاد؛ لأنّه يتيح للكاتب أن يتدخّل تدخّلاً سافراً بالشرح والتعليل[٤٩]؛ لأنّه يؤدّي إلى جمود الشخصيّة وبُهوتها، وتقيّد فضاءها، والابتعاد بها عن سياق الإقناع الفنّي، ونلحظ أنّ (الحمرانيّ) اتّكأ على هذا الأسلوب في رسم الكثير من شخصيّاته، ففي رواية (حجاب العروس) يقدّم السارد في هذا الأسلوب عرضاً لشخصيّاته، عن طريق الراوي العليم، فنراه يعرض معلومات شخصيّة جاهزة عن الشيخ مراد اللبنانيّ، إذ يقول "**خلال أيّام دراسته في النجف، عرف رمضان أنّ شيخه لقّب باللبنانيّ، لأنّه من عائلة كانت تسكن في جنوب لبنان، وأتى وهو شاب يافع، ليدرس في النجف الأشرف، واستقر فيها بعد أن تزوج بامرأة نجفيّة، أنجبت له العديد من الصبيان والبنات**"[٥٠]، فالروائيّ قدّم عرضاً ملخّصاً عن شخصيّة الشيخ (مراد اللبنانيّ)، وعن حياته الأسريّة، دون تدخّل الشخصيّة في تقديم ذاتها، فالقارئ اكتسب التصوّر الكامل عن حياة الشيخ الأسريّة، كمعلومات جاهزة لا تحتاج إلى تحليل أو تفسيّر.

وفي رواية (الهروب إلى اليابسة) يقدّم السارد الضمنيّ معلومات كافية عن الشخصيّتين (عبّود، والسيد حميد)، من خلال سرد حدثهما في أثناء حادثة سجن (عبّود)، من غير ازعاج القارئ في التحليل، أو البحث عنهما، بل رفع اللّبس والغموض عن القارئ، فيقول: "**بعد أن دخل عبّود السجن زاره أغلب أهالي مدينة الطويّل، وجلبوا له السمك والطحين والدهن (وحلّانات التّمر)، فهو الأخ الوحيد لـ(وسيلة) أمّ الدكّان. وكان قد دخل السجن بعد سرقته لبيت أحد وجهاء المدينة،... عندما دخل السيد حميّد في مقدمة الرجال لتهنئة عبّود، تراجع قليلاً عندما شاهده، فهو لم يشاهده سابقاً، ولكنّ (عبّود) بدأ ينظر إليه بطريقة أثارت انتباه الحاضرين، بدأ عبّود يتكلّم عن مغامراته في السجن، والطرق الجديدة في (النكر والتقفيص)،... قال عبّود إنّه سبق أن شاهد السيد حميّد، ولكنّ السيّد أصرَّ على عدم المعرفة، فانفعل عبّود وهو يقول له: (مو جنت مسجون ويّانه؟)، ارتجف السيّد حميّد واعتبرها تلك إهانة له، وخرج من البيت. في اليوم التالي ، تردّدت إشاعه مفادها، أنّ السيّد حميّد كان مسجوناً مع عبّود بتهمة (القجق)، حيث كان يُهرّب بعض السلع إلى الأحواز والكويت، ويجلب أشياء أخرى وإنّه كان يسكن في قرية (الصحين)، وله هناك أولاد كثيرون من ثلاث نساء، لهم شوارب كثّة، يعملون في صيد الأسماك، وفي الأيّام الّتي يقلّ بها الصيد يمسكون بنادقهم، ويسلّبون القادمين من أبناء المدن والأجانب لمشاهدة جمال الهور**"[٥١].

شغل الأسلوب التقريريّ في هذا الرواية مساحة كبيرة من متنها، في تعريفه لمعظم شخصيّاتها، فنجد السارد الضمنيّ يكشف فيها ملامح وأحوال، وعواطف شخصيّاته، من خلال حدث السجن، فيحدّد المعلومات التعريفيّة لشخصيّاته بالإخبار عنها، عن طريق صيغة الفعل الماضي، الّذي يعمل على جمود الشخصيّة وانعدام حيويّتها عِبْر الكشف عن شخصيّاته بطريقة مباشرة، التي مكّنت القارئ من البلوغ إلى ملامحها، من دون الولوج في عالمها، ومن غير أن يخوض القارئ في التحرّي، والتحليل في قراءته.

الخاتمة

سعى هذا البحث إلى الكشف عن أساليب تقديم الشخصيّة في روايات (محمد الحمراني)، وقد توصل الباحث إلى عدد من النتائج أهمها:

١- اختلفت أساليب تقديم الشخصيّات في تشكيلها السرديّ، فقدّم بعضها عن طريق الأسلوب الاستبطانيّ، وبعضها قُدّم من خلال الأسلوب التصويريّ، وبعضها قُدّم بواسطة الحدث، على شكل أسلوب تقريريّ.

٢- شكّل الحوار بنوعية؛ الداخليّ، والخارجيّ مساحة شاسعة في روايات الحمرانيّ، فقد تمكن -من خلالهما- من بناء الأحداث، وتحقيق التواصل والتفاهم، ليتعرّف القارئ على المستوى الثقافيّ والاجتماعيّ للشخصيّات.

٣- أن شخصيّات لم تظهر في أسلوب محدد بل تعددت الأساليب وفق رؤية الروائي

هوامش البحث:

١- الشخصيّة في القصة: ١٨٦.

٢- يُنظر: تقديم الشخصيّة في الرواية العراقية (دراسة فنية)، أثير عادل شواي، جامعة بغداد، كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، ٢٠٠٥م ،(ماجستير):١٣.

٣- بنية النصّ الروائي: ١٧٧.

٤- يُنظر: تقديم الشخصيّة في الرواية العراقية (دراسة فنية)، (ماجستير): ١٣.

٥- رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينه، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، ط١، الأردن،١٩٩٩م:٣٤.

٦ – دراسات في نقد الرواية: ٢٨.

٧– الفن الروائي:٧٩.

٨– النقد الأدبي الحديث:٥٥٠.

٩– حجاب العروس: ٨٠–٨١.

–١٠ الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ساقية الجنزير، ١٩٩٩م:,٤١

١١– يُنظر: تطور لغة الحوار في القصة التونسيّة، عمر بن سالم، (ضمن كتاب) قضايا الأدب العربي، مجموعة مؤلفين، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس،١٩٧٨م :١٠٦– ١٠٧.

١٢– مُعجم مُصطلحات نقد الرواية: ٧٩.

١٣– الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية):٢٢.

١٤ – دراسات في القصّة العربية الحديثة (اصُولها، إتجاهاتها، أعلامها)، محمد زغلول سلام، نشأة المعارف، الاسكندرية، الناشر: جلال حزي وشركاه، (د. ط)، (د. ت):٣٥.

١٥– حجاب العروس: ٧٧– ٧٨.

١٦– النائم بجوار الباب:٤٦–٤٧,

١٧– دراسات في القصّة العربية الحديثة (اصُولها، إتجاهاتها، أعلامها): ٣٥–٣٦.

١٨– حجاب العروس:,٦٣

١٩ – الهروب إلى اليابسة:١٣٨–١٣٩.

٢٠– شعرية الخطاب السرديّ: ٢٠.

٢١– رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينة: ٤١–٤٢.

٢٢– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٢٠٦.

٢٣– الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، فاطمة بدر، من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافية العربية٢٠١٣، ط١، بغداد، ٢٠١٢م: ١٨٣.

٢٤– الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد ١٠، ١٩٩٧م: ص,٥٢

٢٥– أنفي يُطلق الفراشات: ,١٠

٢٦– النائم بجوار الباب:,٨٥

٢٧ – يُنظر: جماليات التشكيل الروائيّ: ٢٥٧.

٢٨– تولستوي فناناً، حياة شرارة، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، ٢٠١١م:,٨٥

٢٩- يُنظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفوي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م:٥٦.

٣٠- معجم السرديّات:٤٢٣.

٣١- تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٥٦.

٣٢ - يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية:٢٠٩.

٣٣- يُنظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة،: ٥٦.

٣٤- معجم السرديّات: ٤٢٣.

٣٥- النائم بجوار الباب: ١٥- ١٦.

٣٦- يُنظر: محمد الحمراني... وكتابة النائم بجوار موته، علي حسن الفواز، منبر الكاتب العراقي، في ١٨/٥/٢٠٠٨م،(مقال)، www.iraqiwriters. com

٣٧- الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية):١٣٥.

٣٨- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش:٩٧.

٣٩- الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية):١٣٥.

٤٠- يُنظر: بنية النصّ السردي:٧٤- ٧٥.

٤١- يُنظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٩٧-٩٨.

٤٢- يُنظر: الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية): ١٣٦.

٤٣- يُنظر: أنفي يُطلق الفراشات:١٠.

٤٤- م . ن : ١١.

٤٥- النائم بجوار الباب:,٢٧

٤٦- الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية): ١٣٦.

٤٧- رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينة:٤٩.

٤٨- يُنظر: رسم الشخصيّة في روايات غالب هلسا، ريم خميس الزير، كليّة الدراسات العليا – الجامعة الأردنيّة،٢٠٠٣م (ماجستير):١٢٣.

٤٩- يُنظر: النقد الأدبي الحديث:٥٥٠.

٥٠- حجاب العروس:٣٢.

٥١- الهروب إلى اليابسة: ١٣٣- ١٣٥.

قائمة المصادر والمراجع

١- بنية النصّ الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٠م.

٢- بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، المركز الثقافي – الدار البيضاء،ط١، ١٩٩١م.

٣- تقديم الشخصيّة في الرواية العراقية (دراسة فنية)، أثير عادل شواي، جامعة بغداد، كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، ٢٠٠٥م ،(ماجستير):

٤- تطور لغة الحوار في القصة التونسيّة، عمر بن سالم، (ضمن كتاب) قضايا الأدب العربي، مجموعة مؤلفين، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس،١٩٧٨م.

٥- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفوي، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م:

٦- تولستوي فناناً، حياة شرارة، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، ٢٠١١م

٧- جماليات التشكيل الروائيّ، محمد صابر عبيد، ووسن البياتي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ،ط١، إربد – الأردن، ٢٠١٢م.

٨- الحوار القصصيّ (تقنياته وعلاقاته السردية)، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ساقية الجنزير، ١٩٩٩م

٩- الحوار في الخطاب المسرحي، محمود عبد الوهاب، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد ١٠، ١٩٩٧م.

١٠-دراسات في القصّة العربية الحديثة (اصُولها، إتجاهاتها، أعلامها)، محمد زغلول سلام، نشأة المعارف، الاسكندرية، الناشر: جلال حزي وشركاه، (د. ط)، (د. ت).

١١-دراسات في نقد الرواية، طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

١٢- رسم الشخصيّة في روايات حنّا مينه، فريال كامل سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار فارس للنشر والتوزيع، ط١، الأردن،١٩٩٩م.

١٣- رسم الشخصيّة في روايات غالب هلسا، ريم خميس الزير، كليّة الدراسات العليا – الجامعة الأردنيّة،٢٠٠٣م (ماجستير):

١٤-الشخصيّة في القصة، جميلة قيسمون، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة – الجزائر، العدد١٣، ٢٠٠٠م.

١٥- الشخصيّة في أدب جبرا إبراهيم جبرا الروائي، فاطمة بدر، من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافية العربية٢٠١٣، ط١، بغداد، ٢٠١٢م

١٦- شعرية الخطاب السرديّ، محمد عزام، من منشورات اتحاد العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

١٧-معجم السرديّات، القاضي محمد وآخرون، دار محمد علي للنشر والمعلومات، تونس، ط١. ١٠١٠م.

١٨-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني- بيروت، شوشبرس- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.

١٩- مُعجم مُصطلحات نقد الرواية، لطفي زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت. ط١، ٢٠٠٢م.

٢٠-محمد الحمراني... وكتابة النائم بجوار موته، علي حسن الفواز، منبر الكاتب العراقي، في www.iraqiwriters. com٢٠٠٨/٥/١٨م،(مقال)،

٢١-النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، ٢٠٠٤م.