Semiotics of Time and Space and Their Relationship to Violence in The Novel "The Mountains We Carry"

Amir Ahmed Hamad Amin, Feryal Mohammed Ibrahim*
Arabic Department, Soran University, Facility of Art, Soran, Iraq

KEYWORDS: **Semiotics, Time and place, Violence, The novel *The Mountains We Carry*.**

https://doi.org/10.51345/.v36i4.1180.g594

ABSTRACT:

Time and place are considered among the most important elements on which the novel depends, because they contribute to the course of its events and their close relationship with the rest of its elements on the one hand and its themes on the other. This research deals with the elements of time and place, revealing their semiotics and their relationship to violence in the novel *The Mountains We Carry*. This study was conducted through two main sections: The first section: The semiotics of time in terms of flashback and anticipation, in addition to studying narrative time techniques such as acceleration and narrative frequency. The second section was about the semiotics of spatial patterns that fall under the category of closed and open space and their semiotic significance.

سيميائية الزمان والمكان وعلاقتهما بالعنف في رواية "الجبال التي نحمل"

د. أمير أحمد حمد أمين، م. فريال محمد إبراهيم*
قسم اللغة العربية، جامعة سوران، كلية الآداب، سوران، العراق

الكلمات المفتاحية | السيميائية، الزمان والمكان، العنف، رواية الجبال التي نحمل.

https://doi.org/10.51345/.v36i4.1180.g594

الملخص:

يعتبر الزمان والمكان من أهم العناصر المهمة التي تعتمد عليها الرواية لأنهما يسهمان في سيرورة أحداثها ولعلاقتهما الوطيدة بباقي عناصرها من جهة وموضوعاتها من الجهة الثانية، فهذا البحث يتناول عن عنصري الزمان والمكان والكشف عن سميائيتهما وعلاقتهما بالعنف في رواية (الجبال التي نحمل)، وقد تمت هذه الدراسة من خلال مبحثين أساسيين وهما: المبحث الأول: سيميائية الزمن من حيث الاسترجاع والاستباق إضافة إلى دراسة تقنيات زمن السرد كالتسريع والتواتر السردي، أما المبحث الثاني فكان حول سيميائية أنماط المكان التي تندرج تحت المكان المغلق والمفتوح ودلالتهما السيميائية.

المقدمة:

تَعد الرواية من أبرز الأجناس الأدبية التي تستقطب النقاد والقراء لما تحمله من قدرة على التعبير عن هموم الإنسان، وتجسيد تحولاته في علاقته بالذات والعالم. وتَشكل عنصرا الزمان والمكان العمود الفقري للبنية السردية، فلا يمكن تصور رواية من دون إطار زماني ومكاني يوجه حركة الشخصيات، ويصوغ عالمها التخييلي. لقد جاء هذا البحث الموسوم بـ"سيميائية الزمان والمكان وعلاقتهما بالعنف في رواية الجبال التي نحمل" ليكشف عن الدلالات العميقة التي تنطوي عليها البنية الزمكانية في الرواية الكردية، مستندًا إلى أدوات المنهج السيميائي الذي يولي العلامات والرموز أهمية مركزية في بناء المعنى. وانطلقت الدراسة من الإشكالية التالية: كيف تتجلى سيميائية الزمان والمكان في رواية الجبال التي نحمل؟ وما علاقتهما بإنتاج دلالة العنف؟

وتفرعت عنها الأسئلة الآتية:

1. كيف شَكّل الزمن في الرواية على مستوى الاسترجاع والاستباق؟
2. ما وظائف تقنيات الإيقاع السردي في إبراز العنف؟
3. كيف يتجسد المكان المفتوح والمغلق في الرواية؟ وما أثرهما في تشكل العنف؟

وقد جاءت هذه الدراسة استجابة لأسباب موضوعية أهمها:

1. إبراز تفاعل الزمان والمكان في تشييد البنية السردية.

2. فهم دلالات العنف ضمن فضاء زمكاني متحول.

كما دفعتني أسباب ذاتية إلى اختيار هذا الموضوع، منها الرغبة في تعميق الوعي بالسرد الكوردي من خلال أدوات تحليلية حديثة، وتطبيق المنهج السيميائي بطريقة دقيقة على نص روائي محمل بالعلامات والدلالات. وقد تم اعتماد المنهج السيميائي – السردي بوصفه الأنسب لتحليل العلامات الزمانية والمكانية ضمن الفضاء التخييلي، من خلال استقصاء دلالات الاسترجاع، والاستباق، وتقنيات التواتر والتسريع، إضافة إلى استكشاف العلاقة بين أنماط المكان وتمثلات العنف.

مدخل تمهيدي:

أولاً: مفهوم المنهج السيميائي

يعد المنهج السيميائي من أبرز المناهج النقدية التحليلية المعاصرة، إذ يسعى إلى الكشف عن الدلالات الكامنة في النصوص والأنساق الرمزية. وقد أشار أكرم حبيبي إلى شمولية هذا المنهج بقوله: "السيميائية منهج نقدي تحليلي بسط أجنحته على كافة أصعدة علوم الحياة البشرية وقد تم توظيفه في علوم متعددة، نحو: العلوم الإنسانية، العلوم الطبية، الرسم" (حبيبي، 2018، ص. 34). ويعد الأدب من أبرز المجالات التي استفادت من المنهج السيميائي، لما يحتويه من رموز وإشارات دالة، وهو ما أكده "شولز" Robert Scholes في تعريفه للسيميائية بأنها "دراسة الإشارات... الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم الأحداث أو الوحدات بوصفها تحمل معنى". (Scholes، 1992، ص. 13-14).

ومن بين مكونات الرواية التي حظيت بتحليل سيميائي مكثف، يبرز عنصر **المكان** بوصفه حيزا دلاليا. ويصفه حسن بحراوي بأنه "شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن لتشييد الفضاء الروائي" (بحراوي، 1990، ص. 32). ويقترح بحراوي عدة مفاهيم لتصنيف المكان كالثنائيات الضدية (قريب/بعيد، صغير/كبير)، ومفاهيم الحركة (جامد/متحرك)، والاتصال (منفتح/منغلق)، والضوء (مضاء/مظلم)، وغيرها. كما يميز بين "أماكن الإقامة" (مثل المنزل والسجن) و"أماكن الانتقال" (مثل الشوارع والمقاهي)، مما يمنح المكان وظيفة سردية تتجاوز الحيز الجغرافي.

وبالاستناد إلى تصنيف باشلار (Gaston Bachelard)، ينقسم المكان إلى مكان الألفة (الإيجابي الحميمي) ومكان العداء (الرافض الطارد)، وهو ما يتقاطع مع ثنائية "المنفتح/المنغلق" التي اعتمدناها في هذا البحث، حيث يظهر المكان المنفتح (الصحراء، الشارع) اتساعا وتفاعلاً إيجابيا، بينما يرمز المنغلق (البيت، السجن) إ لى الانكفاء والضيق. غير أن انغلاق أو انفتاح المكان ليس دائما موضوعيا، بل قد يُحدَّد من منظور الشخصية،

فالمكان المنفتح قد يغدو طاردا، والمنغلق مأوى حميميا، تبعا للبعد النفسي والاجتماعي كما ترى زهرة دهان في تحليلها (دهان، 2022، ص18).

أما عنصر **الزمن**، فهو أساس لا يمكن إغفال حضوره في السرد الروائي. وقد وصفه الأشاعرة بأنه "متجدد معلوم، يقدَّر به متجدد آخر موهوم"، ما يبرز طبيعته الذهنية وغير المادية. ويرى بوعزة أن الزمن "يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات"، ويميز بين **زمن القصة** (المتعلق بترتيب الأحداث في الواقع المتخيل) و**زمن السرد** (طريقة تقديم الأحداث من قبل السارد). هذا التمايز يفضي إلى مفارقات زمنية كالاسترجاع والاستباق، إضافة إلى الإيقاع السردي من تسريع وتبطيء وتواتر (بوعزة، 2009، ص87).

إنّ البنية الزمانية والمكانية، بتمفصلاتها الدلالية والسيميائية، تشكل أرضية خصبة لتحليل النصوص السردية، وهو ما سيتم تفصيله في الجانب التطبيقي من هذا البحث.

ثانياً: مفهوم العنف

"**الْعُنْفُ في اللغة** : الْخُرْقُ بالأَمْرِ وقِلَّةُ الرِّفْقِ به، وهو ضِدُّ الرِّفْقِ. عَنُفَ به وعَلَيه يَعْنُفُ عُنْفاً وعَنافَةً، وأَعْنَفَه، وعَنَّفَه تعنيفاً، وهو عَنِيفٌ إِذا لم يَكُنْ رَفِيقاً في أَمْرِه. واعْتَنَفَ الأَمرَ: أَخَذَه بعُنْفٍ. وفي الحَدِيث: إِنَّ اللهَ تعالَى يُعْطِي عَلَى الرِّفْقِ ما لا يُعْطِي عَلَى الْعُنْفِ؛ هو، بالضَّمِّ، الشِّدَّةُ والْمَشَقَّةُ، وكُلُّ ما في الرِّفْقِ من الْخَيْرِ ففي الْعُنْفِ من الشَّرِّ مِثْلُه". (ابن منظور، د.ت: 3132).

"**العنفَ اصطلاَحًا**: هو ضدّ الرفق والرفق هو حسن الانقياد لما يؤدي إلى الجميل". (محمد البيومي الراوي بهنسي، د.ت: 170). أو هو التوسط والتلطف في الأمر. (عبد الرؤوف المناوي، 1990: ٢٤٨). "وهو الاستخدام الفعلي للقوة أو التهديد باستخدامها لإلحاق الأذى والضرر بالأشخاص والإتلاف للممتلكات". (محمد البيومي الراوي بهنسي، د.ت: 171). فيكون العنف بمعنى: الغلو والشدّة والغلظة في معاملة الآخرين.

ثالثا: ملخص الرواية

إنّ الأكراد هم من أقدم الدول في الشرق الأوسط، لديهم تاريخ مليء بالقصص المريرة والحلوة. مئات وآلاف الكتب كتبت عن معاناتهم، ويتعجب المؤرخين بتاريخ الكورد، وخاصة الأكراد في القرن الـ20 عندما واجهوا أكبر رمز للتاريخ ونحو مصير مجهول بين الحياة والموت. لسنوات، حاول الكُتّاب والشعراء كتابة آلام الأكراد على صفحاتهم ويوصلونه إلى العالم لأن الأدب يتجاوز الحدود. إحدى الروايات التي كانت لها تأثير كبير على العالم وعلى قضية الكورد هي (رواية جبال التي نحمل)، التي تتحدث عن حياة مجموعة من العائلات الكردية بين عامي 1981 و 2016.

إنّ الجوع والضرب والقطع والقتل والتعذيب والطرد والتهجير كل هذه كانت جزءا من حياة كل فرد كردي في القرن 20 وفي هذه الرواية نجد أنها تتحدث عن الظلم ضد الكرد.

تتحدث الرواية بشكل أساسي عن عائلة كردية، عائلة (وحيد برواري) وزوجته (مستي خان) هما زوجان كرديان لديهما أربعة أطفال. تم اعتقال (وحيد برواري) وشنقه كجندي في البيشمركة من قبل نظام البعث السلطة الحاكمة في العراق في قلب مدينة دهوك مع بعض أصدقاء من البيشمركة أمام زوجته وشقيقه وابنه آزاد. هنا تبدأ معاناة الكورد والعنف ضدهم، فقصة آزاد تبدأ بعزله من المدرسة بسبب هذه الحادثة لسنوات ثم على رغبة والدته يجبر أن يعودوا إلى قريتهم قرية برئافا ولكن بعد ذلك يترك عائلته ويعود إلى دهوك لمواصلة دراسته. (ينظر: رواية الجبال التي نحمل: 387).

يجد آزاد نفسه أمام مسؤولية الاعتناء بوالدته وإخوته الموجودين في القرية من جهة وإكمال دراسته في مدينة دهوك من جهة أخرى في ظل الحكومة القمعية. وعندما تبدأ حملات الاعتقال والإهانة ضد الكورد، يفترق آزاد عن عائلته وعائلة حبيبته "جوان" التي كانت دائما بانتظار موعد زواجهما بسبب التهجيرات القسرية للعوائل الكوردية إلى جبال ووديان تقع بين العراق وإيران وتركيا، ثم إلى مخيمات اللاجئين. Com https://www.goodreads.

ثم يبدأ (آزاد) في البحث عن عائلته وحبيبته، إلى أن يواجه الكثير من الخطر إلى درجة ينجو من الموت الحتمي. قبل أن يتمكن (آزاد) من العثور على عائلته، تموت والدته، ويموت والد حبيبته"جوان"، تمكن (آزاد) وشقيقه من العثور على عائلة أخيه في إحدى المخيمات في تركيا ثم وجدوا أخواتهم في إيران، ولكن في ذلك الوقت، تم اعتقال "جوان" من قبل الحكومة الإيرانية بتهمة القتل وتم إعدامها أمام أعين (آزاد) والجمهور، تلك الحـ ـادثة أثّرت كثيرا على آزاد ولكن قرر أن يواجه التحديات. وفي نهاية أحداث الرواية كردستان في طريقها إلى الحرية، وبعد الكثير من الجهود الشاقة، استطاع شقيق (آزاد) جميل أن يسير على طريق والده في خدمة الوطن، وذهب (آزاد) وشقيقته دلفين مع زوجها إلى أمريكا لبدء حياة جديدة. (ينظر: رواية الجبال التي نحمل: 387).

وأخيرا، بعد قراءة 400 صفحة من الرواية (الجبال التي نحمل)، فوجئت جدا بكيفية تمكن الكاتب من تقديم كل هذا التفاصيل لإحدى القصص المؤلمة لشعبنا الكوردي بطريقة مفصلة. شعرت وكأنني كنت أمام الفيلم كان كل شيء أمامي لأنني شعرت بالألم والأفراح مع كثير من مقاطع الرواية، وفي رأيي، هذه الرواية هي دليل على شجاعة الأكراد، على الرغم من أن الأكراد لديهم الآلاف من القصص الرائعة الأخرى، ولكن الذي قدم في هذه الرواية كان مختلفا تماماً بالنسبة لي، وهي رواية تستحق القراءة في جميع أنحاء العالم.

المبحث الأول: سيميائية الزمن وعلاقتها بالعنف في رواية الجبال التي نحمل

يرى "فيسجربر" أن الزمن هو العنصر الأساسي لوجود أي عالم تخيلي في الأدب، ونتيجة لذلك، يعتبر الزمن أكثر أهمية وله الأسبقية في العمل الأدبي على الفضاء الروائي أو المكان المعروض. وبناء على هذا، يقال إن التحديدات الزمنية لوضعية الحكي في الرواية تحمل أهمية أكبر من التحديدات المكانية (حسن بحراوي، 1990: 20). ويرى هنري برغسون أن العقل يواجه خطرا دائما تحت ضغط ظروف الحياة، يتمثل في ميله إلى التشبث بالماضي والبحث عن الأمن والراحة، مع رغبة خفية في إطالة الوجود (غاستون باشلار، 1992: 18). وبحسب سعيد يقطين، ينقسم الزمن الروائي إلى ثلاثة مستويات: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص (يقطين، 1997: 89).

تتجلى هذه المستويات الزمنية بوضوح في هذا النص " **تنحنح الرجل الثالث، الذي لم أره من قبل، ثم قال: «لقد عبرت ورفاقك الحدود كي تتطوعوا للقتال، وهو بحد ذاته أداء بطولي كبير؛ لكنني أرى أن عليك أن تقود أهلك وما تبقى من رجالك إلى تركيا قبل فوات الأوان!" كانت هيلان ملتصقة بصدري، وهي لا تزال منزعجة من إيقاظها من نومها العميق، فقلت: «بالطبع، يا جميل! أنا أتفق مع الرجل تماماً؛ فقد عملنا كل ما بوسعنا، والانتفاضة الآن بين أيدي رجال أكبر مني ومنك. دعهم يقرروا مجرى الأحداث، ودعنا نرحل قبل فوات الأوان"** (زيد بريفكاني، 2023: 366).

يظهر هنا التعدد الزمني **:زمن الماضي** (الاستذكار)، من خلال الإشارة إلى عبور الحدود للالتحاق بالثوار، و**زمن الحاضر** في الحوار الجاري بين جميل والرجل، و**زمن المستقبل** في الدعوة إلى الرحيل قبل فوات الأوان.

هذه البنية الزمنية المعقدة تعبر عن التضحية في سبيل الحرية، حيث يبرز "لقد عبرت ورفاقك الحدود كي تتطوعوا للقتال، وهو بحد ذاته أداء بطولي كبير "كدلالة على بسالة وإيمان داخلي بنجاح الانتفاضة.

وتتجلى دلالات زمنية مماثلة في مقطع آخر" **:كما توقعت؛ لم تكن عودتي لحياة المدينة سهلة. ففي الشهر الأول؛ وقعت في أسر فرقة عسكرية، وقضيت ليلتين في مقر الاستخبارات، قبل أن يفرجوا عني بعين سوداء وذراع مكسورة. أخبر وني حينها أنني سجنت خطأ، بسبب تشابه في الأسماء، لكنهم، رغم ذلك، طلبوا مني أن أتابع معهم على نحو دوري، لأنهم اكتشفوا أنني كنت ابن رجل من رجال البيشمركة. حاولت أمي أن تعيدني إلى أجواء القرية الآمنة، لكن دون جدوى؛ فقد قرَّرت السكن وحيداً في دارنا القديمة، التي احتفظ بها عمي، ورفض تأجيرها بعد رحيلنا عنها.** (زيد بريفكاني، 2023: 17).

يحمل هذا النص سيميائية واضحة لزمن الاسترجاع، حيث يتضح أن الماضي لا يزال يطارد الحاضر، وأن الهوية المرتبطة بالبيشمركة تشكّل سببا للاضطهاد المستمر. كما يبرز اختلاف بيئة القرية الآمنة عن المدينة

الخاضعة للرقابة، ويظهر تعدد الأزمنة السردية بين الاسترجاع الداخلي والخارجي، ليرسم خريطة سردية متقلبة تمثل واقعا عنيفا ومطاردا لا ينتهي، بل يتجدد في كل لحظة.

المفارقات الزمنية:

كان الشكلانيون الروس من أوائل من أدخلوا دراسة الزمن في نظرية الأدب، بتحويل التركيز من تسلسل الأحداث إلى العلاقات التي تشكل بنيتها السردية (بحراوي، 1990: 107). ووفق سعيد يقطين، تتجلى المفارقات الزمنية في شكلين أساسيين *:الاستباق*، وهو حكي حدث سيقع لاحقا، و*الاسترجاع*، أي استعادة حدث وقع في الماضي. وتقاس هذه المفارقات من خلال "السعة" وهي المسافة بين الحكي الأصلي والمفارق، و"المدى" وهو طول الفترة الزمنية المغطاة داخل السرد (يقطين، 1997: 77).

يغلب زمن الاستباق في هذا النص: **"لا يُمكنُهُم زيارتَك دون هويات رَسْمِيَة من الحكومة؛ لكن زوزان هناك أيضاً، وهُمْ لا يَسمَحونَ إلّا بزيارة شَخص واحد كُلَّ مَرَّة. سَأَتْرُكُك لبضْع دقَائق، كَي يتسنَّى لها لقياك". تُغادر شُكريَّة؛ فأَتساءلُ عما يُمكن للحُراسِ أنْ يَفعلُوا لو قَرَرتُ الفَرار مع ابنتي! هَلْ سيُطلقونَ النَّار عليَّ حقًّا؟ هَلْ سيُخاطرُونَ بإيذاء طفْلَة كَي يوقفوا امرأة هاربة آبقة؟ هل سيمسك آزاد بيدي عند الباب، فيَأْخُذَني معه بعيداً عَنْ هذه الأَرض؟** (زيد بريفكاني، 2023: 352).

تعكس هذه التساؤلات بنية زمنية استشرافية قائمة على أداة "هل"، التي تعبر عن شك وتوتر داخلي. فالسرد ينطلق من الحاضر نحو احتمال مستقبلي مجهول، ويظهر حال جوان النفسية المشوشة في لحظة تهديد، مما يكشف عن سيميائية العنف ضدّ المرأة، حيث تتحول السجينة إلى مشروع ضحية جديدة لنظام عنصري قمعي. كما يتجلى التناوب بين الهواجس النفسية والمصير الفردي كصدى للأحداث السياسية في خلفية الرواية.

ويرى بويون أن "الاحتمالية" هي جوهر الزمن الروائي، لأنها تعبر عن القلق الوجودي للشخصيات، بينما يشير بولي إلى أن الزمن يقاس في الرواية عبر الطفولة والشيخوخة والحلم، بوصفها مفاتيح لفهم البنية الزمنية المعقدة (بحراوي، 1990: 110).

أما في المقطع الآتي، فنتلمس بوضوح حركة استرجاعية سردية:" **بعد لحظات؛ أتاني صوت آخر لم أسمعه منذ مدة: "أنا رقيب! كيف حالك، عمي؟" رغم مضي عقود من الزمن، إلا أن أذني لا يسمعان سوى صوت رقيب الصغير، الذي تركناه مع عائلة عربية، وهو يتوسل إلينا بعدم ا لتخلي عنه... لم نحتد قطّ إلى أمه وشقيقاته؛ لكنه خرج من ماضيه المؤلم بزوجة وثلاثة أطفال رائعين. لم أسمع صوته منذ أكثر من عام، عندما طرد تنظيم داعش آلاف الإيزديين من ديارهم، فلجأوا إلى مخيمات دهوك "**.(زيد بريفكاني، 2023: 391).

يتحرك السرد هنا بين الماضي والحاضر، مع قفزات مفارقية تعكس شدة الصدمة وشساعة الزمن المنقضي، حيث تستخدم كلمة "**عقود** "دون تفصيل، للدلالة على مأساة متجذرة وموصولة. وتتجلى هنا سيميائية العنف القائم على الانتماء القومي والديني، فـ"رقيب" الذي ترك باكيا، يعود بعد سنوات كمدير مخيم للاجئين. وهذا التحول الزمني يبرز مفارقة روائية ذكية: الضحية السابقة أصبح مسؤولًا عن ضحايا لاحقين، في دورة عنف لا تنتهي. كما أن دهوك، التي كانت في بداية الرواية رمزا للفرار والمأساة، تحولت إلى ملاذ وموطن استقرار.

هكذا تبنى المفارقات الزمنية في الرواية لتسائل القارئ حول علاقة الفرد بالزمن، والذات بالمكان، والماضي بالحاضر، مع ترك مساحة مفتوحة للزمن المستقبلي بوصفه احتمالا غير مكتمل.

1- الاسترجاع ودلالته السيميائية:

يعدّ أسلوب الاسترجاع أسلوبا بارزا في الروايات الكلاسيكية، وهو حاضر دائما تقريبا، وقد ازداد استخدامه في الروايات الحديثة، مما يجعله من أكثر الأساليب شيوعا ووضوحا. ويعود ذلك إلى ابتعاد الروايات الحديثة عن الحبكات التقليدية التي تعتمد على تسلسل الأحداث الطبيعي، وباتت بنيتها تعتمد غالبا على التجزئة الزمنية غير الخطية. (ناصر، عباس، عبد الجليل، 2021: 428).

تعريف الاسترجاع: يعد الاسترجاع الأسلوب الأساسي الذي يستخدمه الرواة للاسترجاع **الزمني** في بنية الرواية، **مما يؤدي إلى تعطيل التدفق الزمني للأحداث** بشكل فعال.(المصدر نفسه).

وهنا سوف نستعرض أنواع الأسترجاعات (الداخلية والخارجية):

أ- الأسترجاع الداخلي ودلالته السيميائية:

يرى باشلار أن **الانتظار** لا يفرغ الزمن من محتواه، بل **يعمقه ويضفي على الحب والتجربة الحياتية بعدًا وجدانيا دائما** ، حيث تصبح اللحظات المنتظَرة بقلق علامات لا تُمحى في الذاكرة، بوصفها "مكافآت على إصرارنا الأولي" (باشلار، 1992: 63). ويترجم هذا المفهوم في الرواية المعاصرة من خلال الحضور المتنامي لفعل **الاسترجاع الداخلي**، بوصفه وسيلة لتشكيل الزمن السردي وإثرائه.

ويؤكد ميشيل بوتور وموريس نادو أن الزمن في الرواية ليس مجرد وعاء، بل هو بنية حيوية مرتبطة بالوجود الإنساني. ويرى آلان روب غرييه أن الزمن نفسه تحول إلى "شخصية رئيسية" في الرواية الحديثة، نتيجة **لتقنيات القطع الزمني والاسترجاع** التي تؤسس لبنية سردية مركبة (بحراوي، 1990: 112).

وفي ضوء تنظيرات جيرار جينيت، يعرَّف **الاسترجاع الداخلي** بأنه استدعاء لحدث ماض يقع ضمن الإطار الزمني للحكاية الأساسية، أي بعد بدايتها وقبل لحظة السرد الحالية (جينيت، 1997: 70). ويعد هذا

النوع من الاسترجاع أداة لملء فجوات السرد و"تغطية حقبة أساسية"، كما يذهب يقطين، لأنه يعيد ترتيب الزمن داخل النص دون الإخلال بالتسلسل السردي (يقطين، 1997: 124).

في رواية الجبال التي نحمل، يستخدم الكاتب هذه التقنية بأحكام، كما في هذا المقطع:

"**لكني لم أقدر على طرد الذكريات المؤلمة... ومدى تعلق أُسرتي بها** "(بريفكاني، 2023: 156)، حيث ينتقل السارد من واقعٍ حالي هادئ في القرية إلى استعادة مركبة لذاكرته: بدءا من أسرته، فالقرية، فالحياة في المدينة، ثم ليلة زفافه. هذا التسلسل يخلق **تدرجا زمنيا داخليا** ، يوظف فيه التذكّر كأداة سردية لفهم الذات وتفسير ما حدث.

تتجلى **السيميائية الزمنية** في المقارنة بين الريف والمدينة:

- "**طبيعتهم المضيافة الكريمة** ← "دلالة على الحميمية والبساطة.
- "**يهيم المارة على وجوههم دون وجهة** ← "دلالة على الضياع والفراغ في حياة المدينة.

ويكمن أثر الاسترجاع في كسر رتابة الحكي واستعادة التفاصيل الناقصة في حياة البطل، ليملأ بها النص الفجوات الزمنية والنفسية على حد سواء. وهذا ما نلمسه في مشهد وقوف آزاد أمام دكان عمه خورشيد، حيث يفيض المكان بالذاكرة:

"**تذكرت العم خورشيد وهو يحقق معي حول دراستي... أجل! وبسبب تلك الدراسة افترقت عن حبيبتي إلى الأبد** "!(بريفكاني، 2023: 342)، في استرجاع داخلي يعيد استحضار دور العم والأهل والدراسة بوصفها ثمناً فادحا لفقدان الحب.

هكذا، لا يعمل الاسترجاع الداخلي فقط على سدّ ثغرا ت السرد، بل يتعداها ليصبح فعلًا تأويليا يعيد تأطير الماضي عبر الذاكرة، ويفسر الحاضر بعين الندم أو الحنين، مما يعمق البنية الزمنية للنص ويمنحها كثافة سردية وانفعالية عالية.

ب–الاسترجاع الخارجي ودلالته السيميائية:

إنّ السرد الاستذكاري هو خاصية حكائية عريقة بدأت مع الملاحم القديمة وتطورت معها، انتقل إلى الروايات الحديثة ليصبح تقليداً سردياً راسخاً ومصدراً أساسياً للكتابة الروائية. (حسن بحراوي، 1990: 121).

والاسترجاعات الخارجية: هي التي تقع في نقطة نهاية هذه الاسترجاعات خارج الإطار الزمني للحكاية الأساسية. بمعنى آخر، الأحداث المسترجعة تسبق بداية القصة الرئيسية. (جيرار جنيت، 1997: 70).

نتذكر الماضي عندما نمر بنفس الأحداث، لتعصفنا الذكريات القديمة الأليمة مثلما تذكرت جوان هذا الشخص

"**كثيراً ما كان أَبي يَقُصُّ عَلَيَّ قِصَةَ ناشط سياسي كُوردي، التقى به عِنْدَ ما فَرُّوا من العراق في السبعينات،**

إثر فَشَل ثورة انْخَرطُوا فيها رغم أَنَّ النَّاشطَ لَمْ يَكُنْ قَدْ حَمَلَ السلاح يوماً في حياته، إلا أَنَّ الحكومة الإيرانية شنقته عَلَى رافعة أمام النَّاس.

لَمْ يَحْضرْ أَبِي عَمليَّةَ شَنْقه شَخْصياً؛ لكنْ أَجْمَعَ كَافَّةُ الشُّهُود عَلَى أَنَّ السُّلْطَات أَبَقَتْ عَلَى جُثَّته مُعَلَّقَةً لأَيَّام، ولَمْ يُسْمَحْ الحُرَّاسُ لأَحد بلَمْس الجُثَّة.

وهذا ما أتوقعه لنفسي!". (زيَّد بَريفكَاني، 2023: 353).

تتذكر جوان حديَث والدها عندما كان يقص عليها نشاطاتهم الثورية ليسرد لها عن قصة الناشط الكردي الهارب من العراق الى إيران، والذي شنق في إيران، وأبقوا على جثته معلقة، وتلك سيمائية عنف على الأكراد. لينخرطوا في كنف الأعداء. ويخنقوا عليهم الأمل حتى لو لم يحاربوا في أرضهم، بمجرد أنهم ناشط سياسي يعكس القضية الكردية في أذهانهم. ويتبنوا العنف في سبيل إيقافهم في أي مكان كان. ويذكر الزمن قبل زمن السرد، أي في السبعينات دون الاشارة الى سنة محددة. في حين بدأ زمن سرد الرواية في الثمانينات حين أشنق وحيد والد آزاد، والذي كان مصيره مثل مصير هذا الناشط، فقط باختلاف الأماكن، والتهمة نفسها.

ليعكس الاستذكار الخارجي صوراً حول القضية الكردية وليس عن عائلة آزاد فقط، وهذا ما تتوقعه جوان لنفسها لأنها كردية. ويصور المكان " إيران" صوراً عدائية للقضية الكردية. والاستذكار الخارجي يكون أما لملء بعض الفجوات والاحتياج لذكر استذكار خارجي، أو للإشارة لبعض الأشخاص خارج أشخاص المعروفة بالرواية ليفتح رتابة جديدة للقارئ، وتركه لأعضاء القصة. وإراحة بال القارئ والابتعاد قليلاً من الأشخاص المتكررة ذكرها في القص.

وللاستذكار وظائف أخرى مهمة في الرواية بجانب ملء الفجوات، مثل تدارك أحداث تم إغفالها سابقاً، وتكرار أحداث للتذكير بها، وحتى تغيير دلالة الأحداث الماضية بتقديم تأويل جديد. هذه الوظائف تجعل الاستذكار وسيلة أساسية لنقل المعنى داخل الرواية وتمكن القارئ من التحقق من مصداقية السرد عبر هذه الإشارات الرجعية. (حسن بحراوي، 1990: 122).

يمنحنا الاستذكار الخارجي دلالات عميقة لتدبر الرواية، ليعطينا أحداث سابقة تعسف ما يخطر ببالنا من أستفهامات: **"التحق الجنرال وحيد، كما يحلو للعديد من محاربي البيشمركة القدامى تسميته بالثورة وهو ابن سبعة عشر ربيعاً، فشارك في معظم المعارك التي خاضتها القوات ضد الجيش العراقي في الستينات وأوائل السبعينات. تمخضت محادثات السلام عن حدث جلل في أواخر الستينات، وذلك عندما منحت بغداد الكُرد حق الحكم الذاتي في منطقتهم الشمالية. كنت صغيراً وقتها، ولا أتذكر الحدث؛ لكن كثيراً**

ما وصف والداي تلك اللحظة بأنها كانت واحدة من أسعد اللحظات في حياة شعبنا". (زيد بريفكاني، 2023: 32).

كثير من الاستذكار لم نكن على دراية بها، أو لم نكن على وعي بها بسبب صغر سننا. ويكون ذلك بارساخه في أذهاننا من قبل الأهل، ليس فقط في الكلام، بل بالفعل. كما شاهد آزاد والده وهو من الثوار الذين يعتز به والذي شارك في معارك كثيرة وهو في صفوف البيشمركة. وبسبب تلك الثورات والمقاومة، اتخذت الحكومة العراقية خطوة هامة للأكراد بالحكم الذاتي لهم، لكن هذا ليس بشيء سهل فكل شيء له ثمن، وهدرت هذه القضية الكثير من الدماء لتحقيق هذا الحكم.

ونجد الاسترجاع الخارجي قد أضاف أحداثاً تزيد الرواية معلومات أكثر ثراء. وتزيدنا بمعلومات تاريخية عن القضية الكردية. فالزمن الخارجي من أواخر الستينات دون تحديد فترة زمنية معينة. ليكون الاستذكار خارج زمن السرد.

تعلمنا السرديات أن المقاطع الاستذكارية تختلف في طول المدة التي تغطيها عند العودة إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية بـ "مدى المفارقة". يمكن تحديد مدة الاستذكار بسهولة من خلال مقارنتها بالزمن الأصلي للقصة والإشارة إلى الفترة الزمنية التي يغطيها الاستذكار. (حسن بحراوي، 1990: 122).

2- الاستباق ودلالته السيميائية:

يعدّ الاستباق (Prolepsis) من أبرز التقنيات السردية التي يكشف بها الراوي عن أحداث مستقبلية قبل أوانها الزمني، لكنه، في جوهره، لا يعدّ تنبؤا بقدر ما هو إخبار عن وقائع يعلمها الراوي يقينا، بينما لا تزال غائبة عن المتلقي. ولذلك، فإن ما يُقدَّم للقارئ بصيغة المستقبل، يكون – في منطق السرد – ماضياً مكشوفاً للراوي، ومضمَّناً في خطابه بوصفه معرفة مسبقة قائمة على التجربة والحدث (حسين حاتم عبد، 2025: 1458).

في هذا السياق، توظّف رواية "الجبال التي نحمل" هذه التقنية بشكل عضوي يتكامل مع بنية السرد ومحمولاته النفسية والاجتماعية. يتجلّى ذلك بوضوح في مقطعٍ سردي ترويه دلفين، إذ تنطلق من لحظة استذكار لخروجهم من قرية "بيرآفا"، لتنزلق سريعا نحو استباق لحسم مستقبل شيرين وزواجها من رمو، مع ما يصاحبه من شعور داخلي بالحزن والفقد:

"اسمعا! حدثت الكثير من الأمور بعد أن غادرنا بيرآفا؛ وما استنتجته من هذه الأمور هو أن شيرين لن ترحل معنا... أظن أن شيرين ستكون أكثرنا حكمة وحظاً!... ستحظى شيرين بجوار أمي وتبقى معها " (بريفكاني، 2023: 306).

يكشف هذا النص عن استباق مشحون عاطفيا، لا يكتفي بمهمة الإخبار بل يقدّم وجهة نظر الراوية حول المصير النهائي لشخصية شيرين، في لحظة لم تكن قد وقعت بعد داخل الزمن السردي. يتجاوز الاستباق هنا دوره الفني، ليغدو وسيلة لرسم معالم المصير الشخصي والوجداني للشخصيات، حيث ترتبط شيرين بالمكان الذي دفنت فيه الأم، وكأن مصيرها امتداد حتمي لعاطفة الحداد والارتباط الأسري، لا مجرد قرار زواج.

وتتكرر تقنية الاستباق بصورة أكثر مباشرة واتساعا في مقطعٍ آخر من الرواية، يستعرض أحداثاً مستقبلية متعلقة بالتحولات الجغرافية والاجتماعية، مثل الانتقال من زاخو إلى تركيا، أو بقاء العم خورشيد في دهوك رغم التهديدات الأمنية المتزايدة:

" **أصر العم خورشيد على أخذنا إلى زاخو... فسيرجع بعدها إلى دهوك فوراً، فيأخذ زوجته... ويعبروا الحدود هناك... حتى لو هاجم الجيش المدينة، فإنه سيعثر على وسيلة للرجوع إليها؛ وإن كلفه ذلك حريته أو حياته**" (بريفكاني، 2023: 369)

هذا المقطع يشكّل نموذجا للاستباق الممتد الذي يقوم على تقديم تتابعات سردية مستقبلية مؤكّدة، عبر راوٍ يستحضر الحدث في صورته النهائية لا كاحتمال، بل كقدر واقع. وهنا يستخدم الاستباق كوسيلة لتأكيد الثوابت الوجدانية لدى الشخصيات، لا سيما في صورة العم خورشيد الذي يتمثل حبه لدهوك، ورفضه مغادرتها، حتى وإن كان الثمن الموت أو السجن. تتقاطع هذه الصورة مع السرد الاجتماعي للهوية والانتماء، حيث يصبح المكان –كما هو حال دهوك – مرآة لثبات الشخصية الكردية، وصمودها في وجه العنف والاقتلاع.

تُجسد هذه المقاطع كيف يستخدم الاستباق في الرواية ليس فقط لأداء وظيفة بنيوية في تقديم الأحداث، بل أيضا كأداة سيميائية واجتماعية تكشف عن وعي الشخصيات بمصائرها، وتربط أفعالها بمحددات نفسية واجتماعية وتاريخية. وبهذا، يغدو الاستباق وسيلة لتكثيف الدلالة، وخلق حوار خفي بين الزمن الفردي والزمن الجمعي، بين الألم الشخصي والقدر الجماعي للأكراد.

رابعاً: تقنيات زمن السرد:

يقترح تزفيتان تودوروف طريقة لتحليل الزمن في السرد من خلال دراسة العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويقسمها إلى ثلاثة محاور: **النظام** الذي يوضح استحالة التوازي بين الزمنين، و**المدة** التي تتفاوت بين اتساع وتقلص زمن القصة مقابل وحدة زمن الخطاب وتنتج مفارقات مثل الوقفة والحذف والمشهد، وأخيراً **التواتر** الذي يتعلق بطريقة الحكي التي يختارها المؤلف (منفرد، مكرر، متواتر). (حسن بحراوي، 1990: 115).

والطباق الزمني يتلاعب بالزمن عبر العودة للماضي، والنظر للمستقبل، والانقطاع الزمني بالإشارات. بعد سرعة السرد، يبرز مدى الإمكانات التحليلية الهائلة لتقطيع الزمن لفهم أدق مميزات وخصائص السرد. (سعيد يقطين، 1997: 69).

ونجد هذا التلاعب الزمني في هذا النص: **"هذا إ جراء مؤقت، وسنأخذه إلى المستشفى غداً»، قالت نجمة. استأذن نبيل وخرج من الخيمة، فتبعته زوجته وهي تصيح على ليث لتقول له أمراً ما. تناول رقيب بعض الخبز، ثم خلد إلى النوم ثانية.**

" علينا أن نخرج من هنا فوراً" قال جميل هامساً، وهو ينظر حوله، ثم أكمل كلامه: " أنا لا أثق بالعرب! سوف يسلموننا للجيش. إنها مسألة وقت فقط !"

لم أجد نفعاً من خوض نقاش معه حول هذا الأمر؛ لكنني وافقته على ضرورة الرحيل عاجلاً." (زيد بريفكاني، 2023: 151).

وتيرة السرد تلخص لنا أهمية الخطاب في التلاعب الزمني، فنستدرج الخطوات المتفاوتة في الحكي والذي يبدأ به. فنجد الحدث قد بدأ باستشراف خطابي. كما يظهر سرعة السرد ليكشف أحداث أكثر بمفردات أقل، وذلك عندما همس جميل بالفرار، وأنهم سوف يسلمونهم للجيش العراقي. لم يكن هذا كلمات فقط، بل أحداث مستقبلية ستحدث.

والذي نتوصل له التكرار في حدث الهروب لأكثر من مرة في عالم الرواية. إذ نجد الهروب يتكرر في السرد والحدث. فلقد وجدنا خطاب الهروب هنا على لسان جميل. كما وجدنا فعل الهرب من القوات العراقية واللجوء لهذه العائلة العراقية.

لذلك هناك حركتان أساسيتان للسرد الروائي في تعامله مع الزمن، تمثلان خيارات يتبناها الكاتب لحل إشكاليات الزمن السردي:

1- تتناول الحركة الأولى في السرد موقع السارد من التسلسل الزمني الذي يحكم النص، وكيفية ترتيب الأحداث في القصة. الأصل في القصص هو أن الأحداث تأتي بتسلسل زمني تصاعدي نحو النهاية التي وضعها الكاتب. لكن الروايات غالبا ما تخرج عن هذا التسلسل الطبيعي للأحداث. يمكن أن تعود الأحداث إلى الماضي لاسترجاع ما حدث، أو تقفز إلى الأمام لاستشراف المستقبل. في كلتا الحالتين، نخلق مفارقة زمنية توقف التدفق المتزايد للحكي وتسمح بالذهاب والإياب على محور السرد. (حسن بحراوي، 1990: 119).

العلاقة بين القصة والحكي (الخطاب) عند تودوروف تتجلى في ثلاثة مستويات وهي (الترتيب، المدى، التواتر). (سعيد يقطين، 1997: 76).

2- الحركة الأساسية الثانية في السرد تتعلق بسرعة أو بطء سرد الأحداث. تتضمن مظهرين رئيسيين:

الأول :تسريع وتيرة السرد وتقليص زمن القصة من خلال:

- السرد التلخيصي: عرض سريع لأحداث طويلة المدة.
- الحذف: إسقاط مراحل زمنية كاملة من القصة لتسريع السرد.

الثاني :إبطاء وتيرة السرد وتوسيع زمن الخطاب من خلال:

- السرد المشهدي: التركيز على المشاهد الحوارية وعرض تدخلات الشخصيات.
- الوقف: محطات تأملية مثل الوصف أو التحليل النفسي أو الاستطراد، بهدف تعليق زمن الأحداث مع استمرار الخطاب. (حسن بحراوي، 1990: 119-120).

أ- تسريع السرد (الخلاصة، الحذف):

يعد التحكم في إيقاع الزمن السردي أحد أبرز الأدوات الفنية التي يعتمدها السارد لتوجيه تلقي القارئ وتنظيم توتر الحكاية. وقد نظر جيرار جنيت إلى أشكال الإيقاع السردي من خلال أربعة أنماط أساسية هي :**الحذف، الخلاصة، المشهد، والوقفة** ، مشيرا إلى أن الحذف والوقفة يقعان على طرفي النقيض من حيث التأثير الزمني، بينما المشهد والخلاصة يقعان في المنطقة الوسطى، بدرجات متفاوتة من التكثيف أو التباطؤ (بحراوي، 1990: 144). ويستثمر الروائي هذه الأدوات بطريقة واعية، يُخضع فيها الزمن الفني لاعتبارات الوظيفة السردية، والإيقاع النفسي، والدلالة الرمزية.

ويتمثل النمط الأول من تسريع الإيقاع الزمني في "الخلاصة"، التي تَعد أداة سردية فعالة لاختزال الزمن القصصي وتجاوز التفاصيل غير الضرورية، مع الإبقاء على المعنى العام للأحداث. ووفق حميد لحمداني، فإن الخلاصة تسمح بإيجاز مراحل زمنية طويلة، إما عبر الإشارة المباشرة لمرور الزمن أو من خلال تغيرات تظهر على الشخصيات، تُفهم ضمنًا بأنها نتيجة مرور وقت طويل (لحمداني، 1989: 81). وتَعد الفقرة التالية نموذجا واضحا لهذا الاستخدام:

"سرنا ساعة من الزمن، بصمت، قبل أن نصل قرية صغيرة مهجورة؛ فقال السائق: "هنا موضع فراقنا! ليس مسموحاً لي بالقيادة أبعد من هذا المكان" (زيد بريفكاني، 2023: 307).

تبدأ الجملة بتحديد زمن الرحلة (**"سرنا ساعة من الزمن"**) دون تفصيل لما جرى خلالها، في إشارة واضحة إلى تقنية الخلاصة. حيث يتم القفز فوق هذا الزمن بدون أي أحداث مرافقة، ما يشي بأن لا جدوى درامية

تذكر فيه، الأمر الذي يعكس الاقتصاد في السرد لتجنب الإطالة التي لا تضيف بعدا دلاليا. ويتجلى دور السارد في توجيه القارئ نحو التركيز على اللحظة الفارقة: الوصول إلى القرية الحدودية. وهنا تبرز دلالة إضافية تتعلق بتلازم المكان والزمن، فالزمن المختزل يفضي إلى مكان مفصلي، هو "الحدود"، بما يحمله من رمزية التحول والانتقال.

كما يتخلل النص إشارة إلى المستقبل القريب بصيغة مشروطة "**بإمكانكم أن تصلوا القمة قبيل حلول الظلام، وأنصحكم أن لا تقفوا هناك، كي لا يراكم الجنود الأتراك**" .(زيد بريفكاني، 2023: 307).، وهو شكل من الخلاصة الاستشرافية التي تستبق الحدث دون التورط في تفصيل مساراته، مما يمنح القارئ تصورا عاما عن الخطر المرتقب، ويسرع وتيرة السرد.

ويواصل السارد استخدام هذه التقنية من خلال مقطع سريع الوتيرة" :**بادل دليلنا بعض المعلومات مع السائق..** (زيد بريفكاني، 2023: 307)."، حيث لا تذكر فحوى الحوار، بل يكتفى بالإشارة إلى حدوثه، في اختزال سردي يعكس الخلاصة الجزئية. ويعزز ذلك الاستخدام لاحقا بعبارة ذات طابع استشرافي كذلك : "**فهو سيأخذكم إلى وجهتكم بأسرع وقت ممكن**"! (زيد بريفكاني، 2023: 307).، حيث يوظف السارد النبوءة أو التوقع كأداة للتقدم في الزمن دون المرور بجميع مراحله.

ويلاحظ أن هذا التلاعب الزمني يتم بأسلوب متقاطع، يمزج بين الاسترجاع والاستشراف، ما يخلق إيقاعا زمنيا غير خطي، ويكسر رتابة التسلسل الكرونولوجي. وهو ما يتماشى مع ما أشار إليه جنيت حول قدرة السرد على الانزياح عن خط الزمن الطبيعي من خلال آليات مثل التسريع والتبطئة والحذف (بحراوي، 1990: 150).

أما الحذف، فهو تقنية أكثر جذرية في تسريع السرد، إذ لا يكتفى فيها باختزال الحدث، بل يسقط الحدث والزمن معا من الحكاية. ويعرفه بحراوي بأنه "إسقاط فترة زمنية من القصة، دون أي مقابل في زمن الكتابة"، ويحدث إما بشكل صريح (مع تحديد المدة المحذوفة) أو غير محدد (بتعبيرات غائمة مثل: "بعد وقت طويل") (بحراوي، 1990: 157).

ويمثل المثال التالي هذا الشكل بدقة:

"**فاتح جميل أخاه بالموضوع على مائدة العشاء، وقال: سنعود إلى وطننا ونبنيه من جديد! ستتحقق الحرية تحت مظلة الحلفاء** " (بريفكاني، 2023: 378).

لا يورد السارد أي تفصيل لما سبق هذه اللحظة، كما لا يوضح كيفية نشوء الفكرة أو تطور الموقف، بل يقفز مباشرة إلى التعبير عنها. وهذا النوع من الحذف يعد حذفا استباقيا غير محدد، إذ لا يوضح الزمن الذي تبلورت

فيه هذه القرارات، ولا الخطوات التي سبقتها، ما يدل على اعتماد السارد على الطاقة الإيحائية أكثر من السرد التقريري. وهذا ما يحقق الإيجاز ويمنح السرد طاقة انفعالية أكبر.

كما أن هذه الفقرة تحمل بعداً رمزيا وزمنيا معقداً، فهي توظف الأمل السياسي القومي في إطار من **الزمن الاستشرافي** . فهي لا تسرد واقعا محققاً، بل تستبق ما يفترض أنه قادم: العودة، البناء، والاستقلال. ثم تعود الجملة الختامية إلى الماضي البعيد" **:وأراقوا في سبيله الكثير من الدماء"**، في حركة سردية تجمع بين الماضي والمستقبل، وتبقي الحاضر معلقاً بينهما.

هذا النمط من السرد الذي يتجاوز المنطق الزمني التقليدي، ويعتمد على التسريع، يسمح بخلق نوع من التوتر التأويلي، فالقارئ يبقى بين زمنين: زمن الحلم وزمن الذكرى. وضمن هذا الامتداد، يتأسس البعد السيميائي للزمن، كونه ليس مجرد وعاء محايد، بل حاملاً للرمز والهوية والمعنى.

إن قدرة السارد على تفعيل الخلاصة والحذف ليست مجرد حيلة أسلوبية، بل هي استراتيجية واعية توظف الزمن لتحقيق **الكثافة السردية**، وربط الأحداث الرمزية، وتكثيف الانفعالات الداخلية. ويصبح الزمن أداة بيد المؤلف لا فقط لتنظيم السرد، بل لبناء الدلالة.

ب–تعطيل السرد (المشهد الحواري، الوقفة الوصفية):

تعد تقنية "المشهد" من أبرز أدوات تبطئة الزمن السردي في الرواية، حيث يتحقق من خلالها التطابق التام بين زمن القصة وزمن الخطاب السردي، فيخلق هذا التطابق لدى القارئ شعورا بالمشاركة المباشرة في متابعة الحدث، وكأنه يحدث أمامه لحظة بلحظة. كما يرى **بحراوي** أن "المشهد"، سواء جاء في بداية الرواية أو نهايتها، يعتمد على الأسلوب المباشر ودمج العالم التخيلي في النص، وهو ما يمنحه مكانة خاصة في تنظيم الزمن داخل الرواية، نظراً لوظيفته الدرامية البارزة (بحراوي، 1990: 169).

ويبرز "المشهد" وظيفته الأسلوبية حين يدمج فيه الحوار، بوصفه الشكل اللغوي الأساسي الذي يبنى عليه. فالمشهد الحواري كما يوضح **بحراوي** هو المجال الذي يُجسد "التعدد اللغوي" وتنوع طرائق الكلام واختلاف الشخصيات، وبه يتاح للكاتب نقل وجهات نظر متضادة، وأصوات متباينة، مما يكسر رتابة السرد بضمير الغائب، ويوسع إمكانات التمثيل النصي (بحراوي، 1990: 166).

ويتمثل المشهد الحواري الكامل في النص الآتي:

- **"إنه يمتلك السلطة والجيش، وسوف يستمر بالتقدم إلى أن يبتلع جميع دول الخليج"!**
- **"هذا ما جناه هؤلاء القادة العرب البلهاء على أنفسهم، لقاء إعطائه المال والسلاح أثناء حربه مع إيران. آن لهم الآن أن يتجرعوا من كأس السم ذاته"!**

- **"قد يلتف ويهاجم تركيا، واحزروا من سيكون أول لقمة له"!**
- **"أنت غبي لا تفقه شيئاً في السياسة"**
- **"لا تستبعد شيئاً من حزب البعث**
- **لاحقاً؛ وبعد أن بدأت مزيد من الدول تتكاتف ضد صدام، عرفنا أن هجمة موجعة باتت وشيكة جداً، الأمر الذي أثار مزيداً من النقاشات المحمومة في المخيم:**
- **آمل أن يبقى صدام في الكويت لحين أوان ساعة الصفر في يناير/ كانون الثاني، كي تسحق قوات الحلفاء ابن العاهرة ذاك!"!**
- **وكأنه سيتأذى حقاً! ألم أقل لك إنَّك لا تفقه في السياسة؟**
- **شاركت في حروب وأطلقت رصاصات أكثر من شعر رأسك! "** (زيد بريفكاني، 2023: 289–290).

هنا يتوقف السرد الزمني لتعرض الأحداث على شكل مشهد حواري بين جميل وآزاد وعم جميل، ويدور حول تطورات سياسية مستقبلية محتملة. وتظهر فيه سيميائية عنف تتعلق بالحرب والخوف والترقب، متمثلة في ذكر أسماء دول مثل :تركيا، إيران، الخليج، الكويت، وشخصيات مثل :صدام، حكام العرب .كما يبرز في المشهد توقيت زمني دقيق "كانون الثاني"، ليكون بمثابة لحظة استشراف مؤكدة، تندمج فيه احتمالات المستقبل مع انفعالات الحاضر، في تزامن زمني مطابق.

أما تقنية **الوقفة الوصفية** ، فتعد من الأدوات المهمة التي تتيح للسارد أن يبطئ السرد بطريقة مغايرة للمشهد، حيث تتوقف القصة مؤقتا بينما يمتد زمن الخطاب، فيتسنى للكاتب التوسع في التأملات النفسية والوصف الداخلي.

وتظهر الوقفة الوصفية بوضوح في هذا النص على لسان دلفين، حيث تقول:

" مررت عصاي في الوحل، لأرسم خطوطاً عشوائية، وأنا أفكر بيوم، ربما وشيك جداً، نعيش فيه، أنا وأختي، في بلدين مختلفين ومتخالفين. هل كنت غاضبة من تمردها علي، علينا، على العالم أجمع؟ أجل! هل ألومها تماماً؟ لا أدري! هل أشعر بالغيرة لأنَّ رجلاً أحبها من النظرة الأولى؟ سمها غيرة، خيبة، مرارة، أو ما يحلو لك من أوصاف؛ لكنني لم أكن لأدع مشاعري هذه تحول دون مساعدتي لأختي في اختيار شريك حياتها ".(زيد بريفكاني، 2023: 305)

نصٌّ تتحكم فيه الوقفة التأملية؛ إنّ دلفين لا تروي حدثاً زمنيا متسلسلاً، بل تدخل في وصف مشاعرها المتداخلة من غيرة، خيبة، ومرارة، عبر **وقفة سردية داخلية** تعلق تدفق الزمن. ويبدأ المشهد بإيماءة جسدية بسيطة" **:مررت عصاي في الوحل"** ، لتشير إلى اضطراب نفسي عميق، وفوضى داخلية تُجسد بتلك الخطوط

"العشوائية". ثم يتوالى سيلٍ من الأسئلة الذاتية المتتابعة التي تفضح تشوش الهوية الداخلية، دون أن تُحدَّد مدة زمنية واضحة، ما يخلق تعليقًا سرديا يقاوم التقدم الزمني للقصة.

خامساً: التواتر السردي:

في أي حكاية، هناك أربعة احتمالات لعلاقة التكرار بين الأحداث التي وقعت (الحكاية) وكيف تُروى هذه الأحداث (القصة):

- حدث وقع مرة واحدة ويروى مرة واحدة.
- حدث تكرر مرات عديدة ويروى مرات عديدة.
- حدث وقع مرة واحدة ويروى مرات عديدة.
- حدث تكرر مرات عديدة ويروى مرة واحدة. (جيرار جنيت، 1997: 130).

1- يشير جينيت إلى النمط الذي فيه يروى حدث وقع مرة واحدة في الحكاية مرة واحدة فقط في القصة بـ "الحكاية التفردية". هذا النمط لا يتضمن أي تكرار بين الحكاية والقصة، وبالتالي فهو خارج نطاق دراسة علاقات التكرار التي يركز عليها الكاتب.

2- عندما يروي النص أحداثاً تكررت عدة مرات في الحكاية بنفس عدد المرات في القصة، فإن جينيت يدرج هذا النمط ضمن النمط الأول من ناحية العدد. يسمي جينيت هذا النوع من المحكي بـ "المحكي التفردي". (منصور بن عبد العزيز المهوس، 2019: 382).

تروى أحداث مكررة في الرواية، بنفس عدد المرات في القصة في هذا المشهد: **"قادنا حسين زيوي خارج المخيم، عبر فجوة عمودية في السور المكون من الأسلاك الشائكة، لتتجه نحو الطريق الرئيس. كنا نخطط للمشي إلى أن نعثر على سيارة أجرة أو شاحنة تقلنا إلى سلوبي، لنعبر الحدود بعدها إلى دهوك – إن تعاونت السلطات التركية معنا، وإلا فكنا سنعبر خلسة بطريقة غير قانونية؛ فالخيارات كثيرة بعد أن سيطرت قواتنا الكردية على الجزء العراقي من الحدود. ومن هناك؛ كنا سنركب سيارة تعبر بنا الحدود الإيرانية، بكل سهولة ويسر."** (زيد بريفكاني، 2023: 333-334).

يستبق آزاد أحداثاً، ليعبر الحدود التركيا العراقية، ثم يتجه إلى إيران. ويستخدم الكاتب سيميائية استباقية جديدة تحيلنا إلى أحداث سوف تقع، لكن بوصف الكاتب نراها وكأنها قد حدثت. وذلك الأسلوب الذي قد يحيلنا إلى استباقية مؤكدة، ويحيلنا إلى عبور الحدود المعهودة لرسم أحداث ماضية للراوي، ومستقبلية للقارئ. أي استذكار للقصة، واستباقية لزمن السرد والخطاب.

ليمهد لنا الكاتب توقع مستقبلي خلاصي وعدم الإطالة به، لتكراره عدة مرات. " قادنا حسين زيوي خارج المخيم، عبر فجوة عمودية في السور المكون من الأسلاك الشائكة" لنجد هذا المشهد قد تكرر على مدار الرواية أكثر من مرة. الذي كنا نشاهد عبور آزاد والعم وآخرون من الشخصيات بالعبور من هذه الفجوة الشائكة الضيقة. التي كانت محل خروجهم من المخيم وتحررهم من القيود المحدودة.

ونجد المشهد المستقبلي الذي يدل لنا بأحداث وقعت بالماضي في زمن القصة، وذكرها الكاتب بنص واحد مستقبلي في زمن الخطاب، منها عبور الحدود من تركيا إلى دهوك. والذهاب إلى إيران خلسة. وسيطرة القوات الكوردية على الحدود.

3- هذا النمط يتعلق بسرد حدث وقع مرة واحدة في الحكاية عدة مرات في القصة. ويطلق عليه جينيت اسم "الحكاية التكرارية."

4- هذا النمط يصف الحالة التي يروي فيها النص حدثاً تكرر وقوعه عدة مرات في الحكاية مرة واحدة فقط في القصة. ويسميها جينيت "الحكاية الترددية ". (منصور بن عبد العزيز المهوس، 2019: 383).

يدل النص لـ تعدد الحدث، ووقوعه مرة واحدة في القصة "رد جميل هامساً: **" تلقينا أوامر بعدم التعرض لهم. أتمنى لو يرحلون إلى ديارهم؛ لكنهم يدعون بأن صدام سيقتلهم لو رجعوا، وربما يفعل ذلك حقاً".**

بعدها بدقائق؛ أشار جميل إلى الساحة، حيث وجدنا عدداً من الرجال ينزلون من الدرج، حاملين صواني وطناجر الأكل مع قناني العصير.

" أتود أن تسمع أمراً أكثر جنوناً؟ أترى كل هذا الطعام؟ لقد أتت به الأهالي لإطعام ضيوفنا؛ أسرانا الكرام! إنهم يفطرون على أجود صنوف الطعام، بفضل أهالي المدينة الكرماء". (زيد بريفكاني، 2023: 345).

تبرز سيميائية الرحمة والتعاطف مقابل العنف الذي تلقوه. هذه الصفات ذكرها الكاتب ليسلط الضوء على العطف والشيم من قبل الكورد وأهالي مدينة دهوك لقوات عراقية كانوا قد هاجموهم من قبل وربما كانوا قد يقتلوهم أو يهدمون بيوتهم ويفنوهم عن بكرة أبيهم. كما فعلوا مع جميل وآزاد عندما كانوا أسرى في حصن نزاركي. لتظهر إشارة الغفران من قبل القوات الكردية **" تلقينا أوامر بعدم التعرض لهم" ومن قبل الأهالي " أترى كل هذا الطعام؟ لقد أتت به الأهالي لإطعام ضيوفنا".**

ويشير النص في بدايته إلى الماضي " تلقينا أوامر بعدم التعرض لهم" ليتحول بعدها إلى سرد مستقبلي " لكنهم يدعون بأن صدام سيقتلهم لو رجعوا، وربما يفعل ذلك حقاً" للتلاعب بزمن القصة وبروز الحدث المتكرر عدة

مرات في القصة " إنهم يفطرون على أجود صنوف الطعام، بفضل أهالي المدينة الكرماء"، وذكره مرة واحدة في زمن الحكاية. والإشارة لكرم أهل دهوك وصفاتهم الحميدة في تكريم الضيف حتى لو كان من الأعداء.

المبحث الثاني: سيميائية المكان وعلاقتها بالعنف في الرواية

حققت السيميائية تطورا كبيرا في دراسة الأشكال السردية والتعبيرات اللغوية وغير اللغوية. وقد امتد تأثيرها العلمي ليشمل مجالات معرفية متنوعة، وأظهرت كفاءة في فحصها وتحليلها من خلال بناء نماذج تحليلية تعتمد بشكل أساسي على المنهج الاستنباطي الافتراضي.

ينطلق التحليل السيميائي من افتراض أن الفضاء نظام له دلالة ويمكن تحليله عن طريق الربط بين شكل التعبير ومحتواه. وينظر إلى هذا الفضاء على أنه مركب مثل اللغة؛ بمعنى أن ما يدل عليه (المحتوى) يختلف في طبيعته عما يدل به (التعبير)، وتعتمد دلالته على الفعل الذي يمارس فيه والقيم التي تتحقق من استخدامه. (رشيد بن مالك، 2000: 97).

المكان له سيميائية خاصة وأن كان يتعلق الأمر بمكان مفتوح أو مغلق كما في هذا النص: " **تقع مدرسة كارة الإعدادية على بعد كيلومترين من مركز السوق، حيث يقع دكان العم خورشيد. تعودت على الذهاب إلى المدرسة مشياً، حاملاً كتبي في يد، ومسجلاً من نوع باناسونيك في اليد الأخرى، وأنا أتفادى المرور بمحطة الحافلات؛ مسرح جريمة قتل أبي قبل سبع سنوات.**" (زيد بريفكاني، 2023: 13).

سيميائية المكان يتحول إلى إشارات عديدة، منها هنا في أمتزاج أماكن أليفة ومغلقة بنفس المشهد. ليشمل النص المزيد من الأحداث والأماكن في نفس الزمن. ففي بداية النص نجد " مدرسة كارة" مدرسة آزاد الذي كان يدرس فيها، مكان آليف ومفتوح. ويوجد مكان مفتوح آخر " السوق" الذي يوجد فيه دكان عمه "خورشيد"، طالما كان مكاناً مفتوحاً له ومكان آمن في مدينة دهوك. وأرتباط المكان الخاص " الدكان" بمكان عام " السوق"، ليدل على الترابط الوثيق بين المكان وصاحبه وهو العم خورشيد، المرتبط بوطنه وأرضه. ورأينا ذلك في عدم الهجرة لمكان آخر خارج مدينة دهوك حتى في أصعب أوقات الحرب والخوف، لنجد تعلق شديد بأرض الوطن حتى في ذكر المكان المتعلق بصاحبه " العم خورشيد".

ليعرض النص مكاناً معادياً " **وأنا أتفادى المرور بمحطة الحافلات؛ مسرح جريمة قتل أبي قبل سبع سنوات**" محطة الحافلات سيميائية أخرى لمكان مغلق، الذي أعدم فيه والده وحيد برواري، بسبب عدم انضمامه إلى الجيش العراقي. ليبرز النص عنف آخر بحق الكورد. ليدل على الموقف الأليم الذي رسخ في ذاكرة آزاد الذي يخشى المرور في مكان يعتبره مغلق بالنسبة له، لأن حدث له موقف حزين في ذلك المكان، وليس شرطاً بأن

يكون مكان مغلق بشكل عام، فمحطة القطار ليس مكان مغلق عند الجميع. لكن بسبب ما حصل لآزاد من موقف اعدام والده هناك، أصبحت المحطة مكان عنيف بالنسبة له.

كما يشير النص إلى ذكر الزمن لحدوث الإعدام، وهو سبع سنوات، ليدل على عمق ومرارة هذا الحدث في نفس آزاد، بعد مرور كل تلك السنين، ما زال لم يتخطى تلك الحادثة الأليمة، والذي طبعت فجوة عميقة في نفسه.

ويرى أحد الدارسين أن **المكان الخاص والعام كلاهما متناهيان (لهما حدود)**. ويرجع ذلك إلى ارتباطهما الوثيق **بالجسم الطبيعي** الذي يعتبره ابن سينا بدوره **متناهي الأبعاد في المكان.** كما أن ابن سينا ينظر إلى **المكان على أنه محل**. (**حسن مجيد العبيدي، 1987: 125–126**).

تتعدد أبعاد المكان واختصاصها في العامي والمغلق في هذا النص: **"غادرنا المقبرة صوب بيكوفا، وأنا صامت معظم الوقت، بينما كان جميل يحاول أن يطمئنني على الأهل أثناء غيابي. وعندما وصلنا إلى موقف الحافلة على الطريق الرئيس، سألني جميل قائلاً: "هل ستشعل نار نوروز الليلة؟" فكرتُ في سؤاله للحظات، ثم تذكرت أن اليوم يصادف عيد النوروز، رأس السنة الكردية والفارسية؛ فأشفقت على نفسي وأنا أترك أهلي في أول يوم من أيام تقويمنا الكردي."** (زيد بريفكاني، 2023: 33).

بدأ النص بمكان مغلق " **غادرنا المقبرة**"، الذي يرقد فيها والدهم وحيد، ليخيم سيميائية الحزن على النص منذ بدايته. ثم يشير النص إلى مكان ذهابهم " بيكوفا". ليصف الكاتب بعدها غياب آزاد وبعده عن أهله الذين يعيشون في القرية. بينما هو ترك القرية ليعيش في المدينة لإكمال دراسته وتحقيق حلمه.

ليصادف المشهد تقويم كوردي مشهور " عيد نوروز"، وهو رأس السنة الكردية. وهذا اليوم يكون سيمائية كوردية. وبداية الفصل الربيع ليبرز الطبيعة الخلابة، واخضرار الأرض واللون الأخضر موجود من ضمن ألوان العلم الكوردي الذي يدل على طبيعة كوردستان. حيث يحتفل الكورد بهذا اليوم الذي يعد انتصاراً ورمزاً كوردياً للشعب الكوردي. فيقوم الناس بالاحتفال واشعال النار الذي يعد من رموز الاحتفال بالنوروز. والتفائل بهذا اليوم وهو أول أيام من التقويم الكوردي.

ليمتزج مكان مغلق "المقبرة" الذي يوجد فيه والده المحارب الكوردي الذي ضحى بحياته من أجل الحرية في بداية النص، ويتوسطه زمن محدد "اليوم يصادف عيد النوروز"، الذي يرمز الى الحرية عند القومية الكوردية، والانتصار وبداية جديدة. كما أن الشمس الذي يتوسط العلم الكوردي والذي مكون من واحد وعشرون جهة، ترمز للتقويم الكوردي وهو عيد نوروز في الواحد والعشرين من شعر آيار. وينتهي النص بحزنه على نفسه وهو بعيد عن أهله.

أنماط المكان ودلالتها السيميائية في الرواية:

أن **المكان** أقرب وأكثر التصاقاً بحياة الإنسان من الزمان. والسبب في ذلك يكمن في طبيعة إدراكنا لكليهما. فنحن ندرك **الزمان** بشكل غير مباشر من خلال تأثيره على الأشياء، بينما ندرك **المكان** بشكل حسي ومباشر يبدأ بإدراكنا لأجسادنا التي هي بمثابة "مكان" لقوانا المختلفة. وأن هذا الإدراك الحسي المباشر للمكان قد يكون السبب في لجوء البشر إلى المكان في تشكيل تصوراتهم لكل من العوالم المادية وغير المادية، حيث أن مفاهيم مثل القرب والبعد والارتفاع والانخفاض تمثل علاقات أساسية ومألوفة تربط الإنسان ببيئته. (جماعة من الباحثين، 1988: 59).

ولقد تطورت الرواية الحديثة منذ بالزاك لتجعل من المكان عنصراً أساسياً في بناء الحكاية. وقد استفادت الدراسات الحديثة للشعرية من علوم أخرى كالسيميائيات لتمنح الفضاء الروائي اهتماماً جديداً في التحليل. وقد استلزم هذا التوجه إزالة الغموض حول العلاقة بين الفضاء النصي والحكائي والواقعي، وذلك قبل دراسة مراحل بناء الفضاء وتحديد عناصره ودلالاته الواقعية والرمزية والأيديولوجية في السرد. (حسن بحراوي، 1990: 27).

يكون للمكان أهمية كبيرة، خاصة أن كان يتعلق الأمر بمكان الإقامة ، والذي نجده في النص ممزوجاً بمكان مغلق: " **بنى عمي دارنا في دهوك في أوائل السبعينات، وسكن فيها، قبل أن ينتقل لاحقاً للعيش في دار أكبر حجماً، في حي سكني أرقى من حينا. وبعد أن تعرضت دلفين إلى حروق بالغة في جسدها، اضطر أبي إلى الانتقال للعيش في المدينة، كي يتسنى لها تلقي العلاج في مستشفياتها؛ لكن كان عليه أن يسلم نفسه للسلطات أولاً، لأنها كانت تشتبه بانخراطه في صفوف « مخربي البيشمركة» – كما أسمتهم الحكومة. خاطر أبي بحياته، في وقت فر فيه معظم رفاقه من البيشمركة إلى الجبال، كي لا يتعرضوا للاعتقال على أيدي القوات الأمنية. ترك عمي الدار لنا، بعد انتقالنا إلى دهوك؛ بينما نفي والدي إلى أقصى الجنوب لعدة سنوات.**" (زيد بريفكاني، 2023: 57).

الفضاء الروائي غير محدود، فقد يتعدد الأماكن في النص الواحد بوجهات متعددة، وأزمنة متفارقة. هذه الأزمنة نجدها ملازمة للمكان. خاصة أن كان المكان للاستذكار. فنجد الدار هنا من الأماكن الأمنة الذي يحتمي بها الإنسان. والذي ينيبه بيديه كما فعل العم خورشيد، فهو معروف بانتمائه للمنزل وللوطن أيضاً. فيبتدأ النص ببناء العم لداره، ويحدد الزمان مع الفضاء المفتوح "أوائل السبعينات"، ليتحد زمن القصة والمكان ويسمى بذلك الزمكان. لتظهر سيميائية العنف بعدها والتزام وحيد والد آزاد في المدينة بسبب تعرض أبنته دلفين لحروق " وبعد أن تعرضت دلفين إلى حروق بالغة في جسدها، اضطر أبي إلى الانتقال للعيش في المدينة".

سيميائية الكفاح ليست فقط مقتصرة على الوطن. بل تكون من أجل الأبناء والعائلة، هكذا كان موقف وحيد الثوري البيشمركة الذي خاطر بحياته من أجل علاج أبنته في المدينة، والذي خرط من ضمن مخربي البيشمركة، من قبل القوات العراقية ونفيه بعيداً، لم يكن مجرد أب حام لبلده فقط. وهذه سيميائية حب وحرب من أجل شفاء أبنته دلفين.

ليلعب الكاتب سرده بين الأزمنة في الماضي البعيد الخارجي، مع أماكن مفتوحة في بداية النص " الدار" ثم يشير الى المكان المغلق " المستشفيات"، من أجل علاج دلفين. ليشير بعدها الى رمزية " الجبال" وهذا المكان الذي يعني الكثير للكرد. منها النضال الذي اشتهرت بها كردستان وفرار الثوار اليها والاختباء بها. أو للفرار من بلد وآخر عبر هذه الجبال، ومناضر الطبيعة التي اشتهرت بها كردستان عامة، ودهوك خاصة. ليختتم النص في مكان الأصلي مسقط الرأس في دهوك ثم ذكر مدة زمنية غير محددة " ترك عمي الدار لنا، بعد انتقالنا إلى دهوك؛ بينما نفي والدي إلى أقصى الجنوب لعدة سنوات".

و يرى نيوتن وكلارك المكان كحاوٍ موضوعي أبدي ولا نهائي للأشياء، يرى كانط أنه **شكل قبلي للحدس الحسي**، أي بنية أساسية في وعينا تمكننا من إدراك العالم المكاني وتنظيمه. (حسن مجيد العبيدي، 1987: 20).

والهجرة هي انفصال الذات الفاعلة (المهاجرة، المرتحلة، المغتربة) عن موضوع ذي قيمة في الزمان والمكان. وقد يتراوح زمن الهجرة من ستة أيام إلى سنوات وقد يكون محددا أو غير محدد. سيميائيا، يمكن تقسيم زمن الهجرة إلى زمن الانطلاق، العبور، الوصول، المغامرة، والعودة. غالبا ما يكون زمن الهجرة دائريا إذا انتهى بالعودة، أو تعاقبيا مفتوحا إذا لم يشمل عودة.

يمكن تصنيف الأمكنة السيميولوجية المرتبطة بالهجرة الشرعية وغير الشرعية إلى عدة أنواع:

1- المكان الأصلي هو مسقط الرأس وموطن العائلة والألفة والاستقرار.

2- المكان الوسيط أو مكان العبور يشمل الحدود الطبيعية والاصطناعية، بالإضافة إلى المعابر والمسالك والأجواء والبحار. إنه يمثل مرحلة انتقالية في رحلة الهجرة.

3- مكان الهدف أو الاتصال هو نقطة الوصول التي تمثل مكان المهجر أو الاغتراب. (جميل حمداوي،2020: 343-344).

فالكاتب يستخدم الوصف لا ليقدم المكان كما يراه هو، بل كما تراه الشخصية. هذا المنظور يجعل المكان مؤثرا في الأحداث، سواء كان خانقا (مغلقا)، واسعا (مفتوحا)، مهددا (معاديا)، مريحا (أليفا)، أو غير مؤثر عاطفيا (محايدا). والأماكن المفتوحة تعمل كروابط تنقل الشخصيات إلى الأماكن المغلقة حيث تقع تفاعلات القصة الأساسية. (محبوبة محمدي محمد آبادي، 2011: 13).

واستخدم الكاتب هنا وصف المكان المغلق بمكان حيواني " **جرنا جنديان لنهاية الممر، لنقف أمام غرفة كبيرة ذات باب حديدي وعدد من النوافذ الواسعة بقضبان حديدية؛ ففتح أحدهما الباب ودفعنا داخل الغرفة بعنف، ليسقط جميل أرضاً، بينما حاولت جاهداً أن أحافظ على توازني واقفاً، فساعدته على النهوض، لأرى كتلاً من البراز قد التصقت بشعره. لم تكن الغرفة تصلح حتى للعيش الحيواني، وكانت تحوي ما يقارب الستين رجلاً، يفترشون الأرضية الإسمنتية العارية؛ لم أر وجوهاً مألوفة بينهم. تفحصنا بعضهم باهتمام، بينما ظل آخرون نائمين دون أن يهتموا بما كان يجري حولهم.**" (زيد بريفكاني، 2023: 111-112).

الفضاء المغلق غالباً ما يقدم لنا أكثر من إشارة عنف وظلم نجدها بأركان النص، ليشير إلى شخصيات معنفة "جنديان"، ويرمز مكان "باب حديدي– بقضبان حديدية" لمكان مغلق محكم. وتظهر الإقامة الإجبارية بعنف من أول لحظة " ففتح أحدهما الباب ودفعنا داخل الغرفة بعنف". ويشير النص إلى سوء المكان وقبحه " لأرى كتلاً من البراز قد التصقت بشعره. لم تكن الغرفة تصلح حتى للعيش الحيواني" وكأنهم من الحيوانات القذرة المرمية فقط يريدون التخلص منهم.

مكان الحيواني كما وصفه آزاد الذي يحوي ستين شخصاً، والذين اعتادوا على هذه المناظر أثناء مكوثهم في السجن. لم يكونوا بأفضل حال من المعاملة، بل كانوا يفترشون الأرض العارية الباردة والمليئة بالبراز الوسخ. وهذا الوصف الذي أطلق عليه آزاد للمكان لم يكن عبثاً، فبينما يملئ مكان الحيوانات من برازهم الذي ينامون فيه ويفترشون الأرض عليه أثناء نومهم. كذلك هذا السجن الذي كان من أحد أبشع الأماكن في حياة المعتقلين وما ذاقوه وشاهدوه من قسوة في هذا الحصن المغلق المخيف. لتكون هذه من المشاهد الوصفية في إبراز المكان المغلق (السجن) والعنف في الآن نفسه.

أ- الأماكن المغلقة:

الأمكنة الإجبارية تخلق شعورا بالخوف والقلق والاضطراب. هذه الأماكن تفرض نفسها على الشخصية وتشعرها بالإكراه، مما يدفعها للتعبير عن ضغوطها وتدهورها النفسي داخلها. تدخل الشخصية هذه الأماكن دون رغبة أو اختيار، وتصبح مصدرا للخوف والرعب والمشاعر المتوترة لديها. (محبوبة محمدي محمد آبادي، 2011: 75).

واستلهام الروائيين لفضاء السجن كعالم مختلف عن الحرية، وكيف يقدمون من خلاله تحليلات وانطباعات تساعدنا على فهم الدور الدلالي للسجن في الرواية. ينظر إلى السجن كفضاء معد خصيصا لإقامة الشخصيات لفترة محددة تحت ظروف قاسية وغير اختيارية. وأن دخول السجن يمثل نقطة تحول جوهرية للنزيل، حيث ينتقل من العالم الخارجي إلى عالمه الداخلي وذاته. يصاحب هذا الانتقال تغير في قيمه وعاداته،

وتفرض عليه قيود والتزامات جديدة. وتبدأ معاناة النزيل فور دخوله السجن ولا تنتهي إلا بإطلاق سراحه. (حسن بحراوي، 1990: 55).

وتقسيم المكان يظهر في وجود حيزين. **حيز القانون** الذي يمثل الجماعة المنظمة، و**حيز الخارجين على القانون.** لحماية نفسها، تقوم الجماعة بإبعاد المخالفين والمختلفين عنها ووضعهم خارج حيزها، إما بوضعهم خلف الجدران كالسجون والمصحات العقلية، أو بإقصائهم وإرسالهم إلى أحياز أخرى. (جماعة من الباحثين، 1988: 61).

وتكون **الزنزانة كمكان إجباري قاسٍ يعزل السجين ويجرده من الزمن**. هذه المساحة الضيقة والمظلمة والمفتقرة لكل شيء تستخدم لعزل السجين عن العالم الخارجي ومحو إحساسه بالوقت. الهروب الوحيد من قسوة الوحدة والظلام يكمن في استحضار الذكريات، سواء كانت مؤلمة أو سعيدة، كوسيلة لإشغال الذهن. (محبوبة محمدي محمد آبادي، 2011: 77).

وتكون الأصوات المصاحبة لإغلاق الأبواب ودوران المفاتيح في الأقفال تتكرر في الروايات كإشارة مهمة عند استقبال سجين جديد أو في المساء. ويشير إلى دلالة مفارقة للمفاتيح في سياق السجن. فبينما تستخدم في الحياة اليومية لتحقيق الأمان والعزلة عند إغلاق المنازل، فإنها في السجن تتحول إلى أداة قهرية يفرضها قانون السجن. هذه الممارسة تهدف إلى إخماد ذات النزيل والقضاء عليها تدريجيا من خلال فرض القيود الاجتماعية الصارمة. (حسن بحراوي، 1990: 57).

فهنا نسمع أقرعة الأقفل لينتج لنا الهلع والخوف من صوتها **"أدركتُ أنَّني كنتُ أُمَنِّي نَفْسي بأَمَلٍ كاذب؛ وأنا أَسْمَعُ الطُرقَ المعهود على باب الزنزانة، ليتراءى لي حارس ثقيل الجثّة، بمنكبين مخلوقين في الجحيم، يتأبط عصاه، وهو يدير القفل ببطء؛ محدثاً مزيداً من الإثارة والترقب. أرفض التحرك من مكاني إلى أن يأمرني بذلك، ولن أخطو خطوة واحدة طوعاً. كلُّ هذا كَانَ عَرَضاً مُؤلماً من عُروض القهر والاضطهاد بحَقّي، ولسوف يظل كذلك!"**. (زيد بريفكاني، 2023: 348).

هَدَوء السجن غالبا ما يثير بنا الخوف والرعب، فأدراك الأمور شيء صعب بعد حدوث مصيبة، فالعقل الباطن لا يدرك ما وقع حقًا، ولا يستوعب الكارثة التي حلت عليه، مستدعيا أنه بحلم ويصعب عليه قبول الأمر. لتجد جوان نفسها في مأزق لا تعرف الفرار منه. لم تعرف حجم المصيبة التي وضعت نفسها بها. ووجود الحارس يوقظها من حلمها واستيعابها في أي مكان هي. فالحارس شخصية سيميائية ثقيلة يمنع الأنسان من الحرية، ليدل على مكان مغلق يديره حارس ليس باستطاعتك الخروج من زنزانتك. "باب الزنزانة" يكون علامة ثانية يثبت إغلاق المكان وجعله معادي ومنافر. و"يتأبط عصاه" نتعرف على الحارس أو الجندي أن يحمل عصاه ويتأبطه عندما يحتاج إلى يديه لفتح القفل "وهو يجر القفل ببطء" ليدل هذا الصوت على موتا

بطيء وصوت مرعب. فعهدنا أن يكون قفل الأبواب لحماية أنفسنا، لكن هنا نتحامى منه. ويكون إغلاقه علينا والخوف وحماية الآخرين منا، ونجده هنا صوت مزعج ليس فيه حمايا بل موت قاتل قادم قريباً، والنص عبارة عن مكان معادي مغلق وسيميائية النص مؤلمة مضطهدة بحق امرأة وحيدة غريبة وبعيدة عن وطنها، قد تلاعبت بها الحياة ورمتها وحدها دون سند في الحياة. حتى حبيبها (آزاد) الذي كانت تنتظره قد تركها وظن بها سوءا، وموت والدها زادها حزناً، والبيت الذي ظنت أنهم أهلها قد تركوها في الطريق.

فالنص بأكمله عبارة عن مكان مغلق حديدي، محاط بأبواب وحراس، ليتوقف الزمن ويكون وقفة وصفية تسرد فيه جوان الموت الصامت المتحقق من وراء القضبان الحديدية، لأمرأة خابت ظنونها من الحياة وتراقب الموت المرتقب. ليزيد المكان عنف ضد أمراة كردية لا حول ولا قوة هاربة من الموت، لتتلقى موت آخر. في بلد أحتمت أن تعيش فيه رغماً عنها. ويزيد المكان " إيران" معادياً، أنها مهاجرة غير شرعية، لتحاكم بحكم غير عادل، وبدون محاماً. ليظهر الظلم بصفات متعددة.

إن **الذات البشرية تتجاوز حدودها الفردية** لتؤثر في محيطها وتضفي عليه قيمها الحضارية. ونتيجة لذلك، تنشأ **أماكن مرغوبة وأخرى مرفوضة**، حيث أن تفاعل الإنسان مع البيئة يتسم بالديناميكية؛ فالبيئة قد تحتويه أو تلفظه، وبالمثل، يزدهر الإنسان في بعض الأماكن وينكمش في أخرى وفقاً لاحتياجاته. وأن **الأماكن نفسها يمكن أن تكون جاذبة أو طاردة** ، مثل الأماكن الضيقة والمغلقة التي قد ترفض لصعوبة الوصول إليها. (جماعة من الباحثين، 1988: 63).

المكان المغلق هنا متسع لكنه مفروض بقيود عدم تجاوز حدودها، لفرض الانكماش وغلقها "**بدأت إدارة المخيم ترخي قيودها على اللاجئين تدريجياً، وسمحت لهم بدخول المدينة، على نطاق محدود، بحثاً عن العمل ومصادر الرزق الأخرى. أدركنا كيف قام بنو جلدتنا، من كُرد ماردين والمدن والبلدات الأخرى في تركيا، بإرسال الطعام والملابس لأكثر من مليون ونصف المليون لاجئ على الحدود؛ كما توافد الصحفيون وناشطو حقوق الإنسان الأجانب على مناطق تمركز اللاجئين، كي ينقلوا صورة حقيقة عن وضعهم المأساوي إلى المجتمع الدولي، بل أتانا بعضهم في زيارات مفاجئة للمخيم، ليعطونا أملاً بممارسة الضغط على الإدارة كي تُحسن من ظروف معيشتنا وتحررنا من براثن ذلك السجن المكشوف.**" (زيد بريفكاني، 2023: 372).

إنّ القيود لا تقتصر في السجن فقط، بل تكون بوجود أشياء تمنعك من التحرك. " تبرز سيميائية انسانية يخوضها المجتمع الدولي من أجل إبراز معاناة وسوء حال اللاجئ الكردي، وبدأت إدارة المخيم ترخي قيودها على اللاجئين تدريجياً" لترخي إدارة المخيم على أعناقهم القيود، وتسمح لهم بالخروج قليلاً من المخيم، وذلك ليس لسواد أعينهم، بل كانوا يريدون أن يخففوا من عبء أعتاقهم. أتجاه ما يقدموه للمهاجرين من مساعدات

رديئة. ويظهر التعاون والمساعدات الذين قدموه لنا أكراد من مدن تركيا" أدركنا كيف قام بنو جلدتنا، من كُرد ماردين والمدن والبلدات الأخرى في تركيا، بإرسال الطعام والملابس لأكثر من مليون ونصف المليون لاجئ على الحدود". ليتبين وجود العديد من الكرد الذين ما زالوا عالقون على الحدود دون أن يستطيعوا أن يدخلوا الأراضي التركيا. ونجد التعاون الصحافي "كما توافد الصحفيون وناشطو حقوق الإنسان الأجانب على مناطق تمركز اللاجئين، كي ينقلوا صورة حقيقة عن وضعهم المأساوي إلى المجتمع الدولي"، في نقل الحقيقة ومعاناة الكورد.

ليكون المخيم الذي يتواجدون فيه مكاناً مغلقاً، يحيطه مسالك شائكة، وحراس يمنعون الناس من الخروج. ومعاناة الناس فيه، وسوء المساعدات الغذائية والمادية والطبية. ليصبح كالسجن لا يفرق عنه شيئاً. ويلازم المكان سرعة الزمن والأحداث المتعددة والمتنوعة، جراء ما يلزم إخباره من السرد الملزم إيصاله، وخلاصة السرد والاحداث.

ب–الأماكن المفتوحة:

إنّ الفضاء في الرواية ليس مجرد خلفية ثابتة، بل هو نتاج تفاعلات وعلاقات ديناميكية بين الأماكن، والبيئة المحيطة، والديكور، والأهم من ذلك، الشخصيات التي تحيا فيه أو تروي أحداثه. وأهمية وجهة النظر في تشكيل هذا الفضاء الروائي، أن المكان لا يرى إلا من خلال منظور شخصي، ولا يملك استقلالاً تاما عن الشخصية التي تصفه أو تتحرك فيه. وعلى مستوى السرد، يوضح النص أن منظور الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم حدوده وتفاصيله، ويمنحه دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي. (حسن بحراوي، 1990: 31-32).

والبيت الأسري فضاء مهم لما يحمله من عمق نفسي. يولي القاص اهتماما خاصا للبيت الأسري نظرا لتأثيره الكبير على الجانب النفسي للشخصيات وما يثير تذكره من مشاعر وأحاسيس قوية. (محبوبة محمدي محمد آبادي، 2011: 58).

أكثر الأماكن الأليفة يكون البيت الأسري الذي يحوي صاحبه ليجد فيه الاطمئنان كما في النص الذي يعبر عن الهدوء الأمني: **"الليالي الصيف في كردستان طعمها الخاص. دهوك، بالذات، تتمتع بموقع جغرافي مميز؛ فهي محاطة بالجبال التي تنفث نسيماً لطيفاً في ثنايا لياليها الصيفية، لطالما اعتاد الناس على النوم فوق أسطح بيوتهم، بدءاً من شهر مايو/ أيار، ولغاية شهر سبتمبر/أيلول. تحوي معظم الدور القديمة؛ أو الدور الشرقية، كما يحلو للناس تسميتها هنا، سلالم في بهوها المفتوح، تؤدي إلى السطح. أما الدور الحديثة؛ أو كما يسميها الناس «الدور الغربية»، التي بنيت خلال العقود القليلة الماضية، فعادة ما تكون ذات**

سلالم داخلية، وعادة ما تكون الأسطح مستوية ومسيجة بسور من الإسمنت، بعلو لا يقل عن أربعة أقدام، لأغراض أمنية. يرقد معظم الناس على أسرتهم فوق أسطح دورهم، بعد الساعة التاسعة، فيحتسون الشاي أو يأكلون الفواكه؛ بل يأخذ البعض منهم أجهزة تلفازهم إلى السطح، لمشاهدة ما تعرضه القناة العراقية الرسمية من أفلام ومسلسلات." (زيد بريفكاني، 2023: 57).

ليالي هادئة ومكان لطيف، وصيف دافئ تتمتع بها مدينة دهوك الجميلة، لما تحمله من موقع جغرافي المحيطة بجبال شامخة يتعرف المرء اليها من طبيعتها. لتشير دهوك الى أمن واطمئنان وسلام في بيوتها، لتتمتع بها أهلها والنوم على الأسطح في ليالي دهوك الصيفية. " فهي محاطة با لجبال التي تنفث نسيماً لطيفاً في ثنايا لياليها الصيفية، لطالما اعتاد الناس على النوم فوق أسطح بيوتهم"، وليصف الكاتب بيوت دهوك القديمة المختلفة بتصاميمها، لتكون هذه البيوت مصدر أمان وسعادة للناس في كنف الليل يتمتعون بالطبيعة وهواءها العذب في أسطح بيوتهم.

(كوردستان– دهوك– الجبال– الدور– البيوت– أسطح..) ترمز هذه الأماكن الى الهدوء والسكينة التي تطغى في ظلام الليل. تمثل هذه الأماكن للتعايش القومي، وهي أماكن مفتوحة وأليفة، تراود فيها العيش بسلام، وبساطة العيش الذي وجدناها عند اهلها، الذين كانوا لا يملكون قصوراً عالية وأغراضاً ثمينة، رغم حياتهم البسيطة وقوت يومهم البخس، لكنهم يمتلكون ما هو أثمن وهو الأرض والوطن الذي ينتمون اليه. والفضاء الروائي هو الأرتباط الوثيق بين الأماكن باصحابها.

(الصيف– شهر أيار– شهر أيلول– الساعة التاسعة– الليل..) يوجد لدينا أزمنة متعددة، زمن الفصل " لليالي الصيف في كردستان طعمها الخاص"، بعدها يحدد زمن أضيق ويشير إلى أشهر محددة " بدءاً من شهر مايو/ أيار، ولغاية شهر سبتمبر/أيلول"، ليبدأ الزمن بالتقلص أكثر ويذكر الوقت وهو الليل " فهي محاطة بالجبال التي تنفث نسيماً لطيفاً في ثنايا لياليها الصيفية"، ليذكر بعدها الساعة وتحديد الوقت بعينه " يرقد معظم الناس على أسرتهم فوق أسطح دورهم، بعد الساعة التاسعة". وكل هذه الأزمنة تحدد وقت الراحة والألفة في هذه الأماكن. وبذلك يرتبط الزمان بالمكان لينتج عقدة يصعب انتزاع بعضها من بعض.

هناك حالات روائية تتضمن عدة شخصيات رئيسية تنتمي إلى فضاءات مختلفة. والأكثر من ذلك، قد تكون هذه الشخصيات مرتبطة بأنماط مختلفة من أجزاء الفضاء نفسه. وأن الفضاء الواحد في الرواية يمكن أن يُجزأ ويرى بطرق متنوعة ومختلفة تبعا لمنظور كل بطل من الأبطال .ويصف الكاتب هذا التفاعل المعقد والمتعدد الأوجه للفضاءات بمنظورات الشخصيات المختلفة بأنه نوع من "بوليفونية الفضاءات"، وهو مصطلح استخدمه لوتمان. (حسن بحراوي، 1990: 37).

كما يؤكد باشلار في "شعرية المكان" على **أهمية دراسة البيت كفضاء روائي شامل ومعقد،** مع ضرورة الإلمام بجميع أجزائه ودلالاتها المرتبطة بها. (حسن بحراوي، 1990: 43).

ويشير ميخائيل باختين إلى أن الزمان والمكان عنصران متلازمان في العمل الأدبي. لا يمكن تقديم أي من مكونات الفعل الأدبي (الأحداث، الشخصيات، إلخ) إلا من خلال وجودها في الزمان والمكان معا. هذه العلاقة الوثيقة تجعلنا نتحدث عن **"الزمكان "**في الأدب، وهو مصطلح مستعار من العلوم الطبيعية ويعبر بصدق عن هذا الترابط الجوهري بينهما. (محبوبة محمدي محمد آبادي، 2011: 124).

العودة إلى الوطن يكون لها طعم مختلف، حتى لو كانت مدة الفراق طويل سوف تشعر بالانتماء لهذه الأرض التي فارقتها رغماً عنك " **ها قد عدت إلى زاخو؛ بعد سنتين ونصف من رحيلنا صوب مصير مجهول. تغيرت المدينة كثيراً، كما تغيرنا نحن خلال تلك المدة القصيرة من الزمن. لم يعد هناك أثر لجيش وشرطة وقوات أمن العراق؛ ليحل محلهم عدد كبير من الرجال بالزي الكردي في كل مكان، وكميات كبيرة من الأسلحة التي بات أبسط المواطنين يحملونها معهم أينما حلوا.**

في مركز مدينة زاخو؛ وجدنا سيارة أجرة من نوع فولكسواجن، لتأخذنا إلى مدينة دهوك. بدت السيارة العتيقة، ذات اللونين الأبيض والبرتقالي، وكأنها على وشك الانهيار في أي لحظة؛ لكننا ركبناها دون تردد، ليجلس حسين زيوي في المقدمة، وأجلس أنا برفقة دلفين في المؤخرة، آملين أن تتمكن السيارة من إيصالنا إلى دهوك حقاً." (زيد بريفكاني، 2023: 340).

بداية عودة إلى الوطن بعد غياب سنتين ونصف، هذه الفترة الزمنية الذي هاجر فيها عائلة وحيد إلى العديد من الأماكن والدول المجاورة. منها تركيا وإيران، لكن لم ولن يرتاح الإنسان إلا في بلده. وبعد المرور بمعاناة وعنف الفراق، وترك بعضهم، ودفن الأحبة في بلاد الغربة. لتتغير مدينة زاخو ودهوك من مكان الهروب منه إلى مكان أمان وألفة، لتتغير الوجوه ممن كانوا فيها من قوات النظام إلى رجال أكراد يحموها. وليتغير الأشكال والزي من زي للجيش وقوات عراقية، الى زي كوردي تبرز سيميائية الانتماء الذاتي لحماية أهلها ونفسها.

وتظهر الأماكن المفتوحة والأليفة منها دهوك وزاخو. التي طالما حلموا بها من قبل، لترمز بساطة أهل المدينة " بدت السيارة العتيقة، ذات اللونين الأبيض والبرتقالي، وكأنها على وشك الانهيار في أي لحظة" تشير الى الفترة الزمنية التي تترك بصمة التسعينات. لتظهر أماكن ألفة غير مدينة دهوك وزاخو، وهي أماكن جلوس العم حسين في مقدمة السيارة والآخرون الذين ركبوا في الخلف لتبرز علامة الاحترام ومكانة العم حسين ليدل كل واحد عن مكانته في الرواية " ليجلس حسين زيوي في المقدمة، وأجلس أنا برفقة دلفين في المؤخرة".

الخاتمة:

1. خلص هذا البحث إلى أن عنصري الزمان والمكان يشكّلان مرتكزا بنائيا وجماليا محوريا في رواية الجبال التي نحمل، حيث تبين أن الكاتب استثمر هذين العنصرين في إنتاج دلالة العنف وتكثيف تمثلاته النفسية والاجتماعية والسياسية.
2. فالزمن في الرواية لم يكن تسلسليا خطيا، بل اتّخذ طابعا مركبا من خلال توظيف تقنيات السرد الحديثة مثل الاسترجاع، والاستباق، والتواتر، والتسريع، مما أضفى على البناء السردي بعداً سيميائياً مكثفاً، وسمح بتمثيل المعاناة الكوردية في أطر زمانية متعددة ومتشابكة.
3. أما المكان، فقد تميز بتمفصلاته الدلالية التي جاءت في هيئة أنماط متقابلة (مفتوح–مغلق، أليف–معاد)، وهو ما أتاح للسرد أن يُعيد تشكيل العلاقة بين الشخصية والفضاء، ويُضفي على الأمكنة دلالاتٍ متحولة ترتبط بالعنف أو المقاومة أو التهجير.
4. وقد أظهر التحليل أن هذه البنية الزمكانية المزدوجة، بجمالياتها السيميائية وتوترها السردي، لم تُوظَّف بوصفها خلفية للأحداث، بل بوصفها جزءا فاعلاً في إنتاج المعنى وتكثيف المشاعر، وتجسيد العنف السياسي والوجودي الذي تتعرض له الشخصية الكوردية.
5. انطلقت الدراسة من إشكالية رئيسة تمثلت في التساؤل: كيف تتجلى سيميائية الزمان والمكان في رواية "الجبال التي نحمل"، وما علاقتهما بإنتاج دلالة العنف؟، وقد تفرعت عنها أسئلة فرعية بحثت في كيفية تشكل الاسترجاع والاستباق، ووظائف تقنيات الإيقاع السردي في إبراز التوترات، وطبيعة العلاقة بين أنماط الفضاء المكاني وتجليات العنف الرمزي والمادي.
6. تبرز أهمية هذه الدراسة في أنها تسعى إلى ردم فجوة نقدية في تحليل الأدب الكوردي المكتوب بالعربية، وخصوصا فيما يتعلق بتمثيل الهويات المهمشة والمآسي الجمعية ضمن بنى سردية تستثمر أدوات المنهج السيميائي. كما تكتسب الدراسة قيمتها من تركيزها على مقاربة سيميائية سردية لموضوع العنف، في سياق قومي– سياسي معقد.
7. أما جدة البحث فتتجلى في تطبيق أدوات التحليل السيميائي على رواية ذات بعد توثيقي عاطفي–وطني، تكشف عن تفاعل السرد مع التاريخ والهوية والمكان بوصفها انساقا دلالية تتجاوز الوظيفة الوصفية. وقد قدّمت هذه المقاربة قراءة معمقة لسردية العنف من خلال علاقته بالتحولات الزمكانية.

8. وأخيراً، توصي الدراسة بضرورة مواصلة البحث في سيميائية الزمان والمكان في روايات الهامش، لا سيما في الأدب الكوردي المعاصر، مع التركيز على ربط البنى السردية بالأنساق الثقافية والاجتماعية المضمرة. كما تقترح دراسات مستقبلية تعالج تمثلات العنف من منظور سيميائي— نفسي، وتفكك علاقة الفضاء الروائي باللاوعي الجمعي، وتسعى إلى تأصيل خصوصية الرواية الكوردية داخل المتن العربي من خلال أدوات تحليلية حديثة.

المصادر والمراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، م4.
2. حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مر/ عبد الأمير العسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
3. حميد لحمداني، اسلوبية الرواية (مدخل نظري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1989.
4. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
5. عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف؛ معجم لغوي، تحقيق/ محمد رضوان الداية، دار الفكر، بيروت،1990.
6. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر/ خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992.
7. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر/ سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر، عمان، ط1، 1992.
8. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر/ مجموعة من المترجمين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.
9. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.
10. جماعة من الباحثين، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1998.
11. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة، الجزائر، 2000.
12. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
13. محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
14. حسين حاتم عبد، زمن السرد بين البنية والمعنى في رواية العصور المظلمة لطالب عمران، جامعة الرازي، كرمانشاه، قسم اللغة العربية، مجلة لارك، مجلد 17، عدد2، جزء1، 2015، ص: 1449-1469.
15. أكرم حبيبي، سيميائية المكان في رواية البئر لإبراهيم الكوني، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة) العدد الثلاثون، جامعة آزاد الإسلامية، السنة الثامنة حزيران 2018، ص: 115-142.
16. زهرا دهان، علاقة الشخصية بالمكان المغلق والمفتوح وتشكيل الفضاء الروائي؛ حامل الوردة الأرجوانية نموذجاً، مجلة إضاءات (فصلية محكمة)، العدد الحادي والثلاثون، جامعة آزاد الإسلامية، السنة الثامنة أيلول 2018، ص: 9-34.
17. د. منصور بن عبد العزيز المهوس، التواتر السردي في رواية (ترمي بشرر) لعبده خال، جامعة المجمعة، كلية التربية، مجلة العلوم العربية، العدد 58، 2019، ص: 375- 426.
18. جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ط2، دار الرسيف، المغرب، 2020.
19. د. سهام ناصر، د. فيروز عباس، حمزة عبد الجليل، المفارقة الزمنية ودلالاته في روايات حسن حميد (مدينة الله، كنت هناك، الكراكي)، مجلة جامعة تشرين الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 43، عدد5، 2021، ص: 425-444.
20. د. زيد بريفكاني، الجبال التي نحمل، دار الحكمة، لندن، تر/ د. جكر ريكاني، ط1، 2023.
21. محمد البيومي الراوي بهنسي، العنف الأسري، أسبابه، آثاره، وعلاجه في الفقه الإسلامي، مجلد9، عدد: 32، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الأسكندرية، ص: 164- 229.
22. https://www.goodreads.com