Al-Adab Journal Vol. 68, No. 1, Supplement (March 2026)

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

The textual image in the performance novel: A study of selected contemporary Arab novel models

Yahya M. B. AlSaidi
yyalsaeede@gmail.com
Prof. Bushra Y. Muhammad (Ph.D.)
debushrayaseen@yahoo.com
Department of Arabic Language,
College of Education Ibn Rushd for Human Sciences, University of Baghdad

Copyright (c) 2026 **Yahya M. B. AlSaidi. Prof. Bushra Y. Muhammad (Ph.D.)**

DOI: https://doi.org/10.31973/rbhmy565

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract:

The reader reacts directly and without media to the photographic image, or the graphic, and it has what he wants from the imagination, and this image comes with an abstract effect that has a high-emotion immediate effect, it stimulates the citizenry of the memory, it makes the impression between the impressions and the ambiguous side of the language.

We will be in the face of a first trauma that may vary in severity depending on the author's prowess, but the impact of the shock (positive) will be subordinate when we look and care about the relationships of the language, and observe the ability of the verbal formation to give us the same impression after each reading, here will be the separation from the influence of the soundtrack.

Still in the context of dazzling, innovation is the most important of its terms, and the image is not innovative if it is not unprecedented, uncharacteristic in its coordinated aboard, and therefore in doing sign requirements, hint and language manipulation, it gives a new vision of cognition and mental makeup.

In this research, we will try to study the artistic and imaginary composition of the contemporary Arabic narrative according to the concepts of the performance theory launched by the German researcher (Raul Eichelman), and humans that it will be a suitable alternative to the (postmodernist) hypotheses that anticipate its effectiveness and end.

Keywords: artistic image, performance, postmodernism, textual photography

Al-Adab Journal Vol. 68, No. 1, Supplement (March 2026)
E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

الصورةُ النصية في الروايةِ الأدائية: دراسةٌ في نماذج روائيةٍ عربيةٍ معاصرة

الباحث يحيى مزبان بديوي السعيدي
قسم اللغة العربية،
جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية

أ.د. بشرى ياسين محمد
قسم اللغة العربية،
جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية

(مُلَخَّصُ البَحث)

يتفاعلُ القارئُ بشكلٍ مباشرٍ وبلا وسائطَ مع الصورةِ الفتوغرافيةِ، أو المرسومةِ، فيصبُ عليها ما يشاءُ من الخيالاتِ، وتأتي الصورةُ هذه مجردةٌ ذاتِ تأثيرٍ فوريٍ عالي المشاعرِ، فهي تحفزُ مواطنَ الذاكرةِ، وتجعلُ الانطباعاتِ غايةً في التلقائيةِ، وفي جانبِ الصورةِ اللغويةِ قد لا يختلفُ كثيراً تأثير الكلماتِ، ومع الانتباهِ لاختلافِ حالةِ التلقي بين السمعِ والقراءةِ هنا، فإننا سنكونُ إزاءَ صدمةٍ أولى قد تتفاوتُ شدتُها حسب براعةِ الكاتبِ، لكن تأثيرَ الصدمةِ (الإيجابي) سيزولُ رويداً رويداً حين نمعنُ النظرَ ونهتمُ بعلاقاتِ اللغةِ، ونلاحظَ قدرةَ التشكيلِ اللفظي على إعطائنا الانطباعَ ذاته بعد كل قراءةٍ، هنا سيكون الفيصلُ في فرادةِ الصورةِ عن تلكَ التي يزولُ تأثيرها بعد أولِ زيارةٍ

وإذ ما زلنا في سياق الإبهارِ، فالابتكارُ أهمُ شروطهِ، ولا تكونُ الصورةُ مبتكرةً إذا لم تكنْ غير مسبوقةٍ، وغير معهودةٍ في متنها النسقي، ومن ثمّ فإنها بفعلِ اشتراطاتِ الإشارةِ والتلميحِ والتلاعبِ اللغوي، تعطي رؤيةً جديدةً للإدراكِ والتركيبِ الذهني.

في هذا البحث سنحاول دراسة التشكيل الفني والصوري للنص الروائي العربي المعاصر على وفق متبنيات النظرية الأدائية التي أطلقها الباحث الألماني (راؤول ايشلمان)، وبشر بأنها ستكون بديلا مناسبا لفروض (ما بعد الحداثة) التي توقع أفولها ونهايتها.

الكلمات المفتاحية: الأدائية، الصورة الفنية، التصوير النصي، ما بعد الحداثة

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

التصويرُ اللغويُ

يقولُ احدُ النقادِ عن إمكانيةِ التصويرِ اللغوي: " تشكلُ الصورةُ التقنيةُ الكتابيةُ الأكثر إيحاء، لأنها لا تصفُ شيئاً مرئياً ولا تحاكي الأشياءَ وفقَ منطقِ الواقعِ – كما نتصورهُ على الأقلِ– بل تحاكي الأشياءَ وفقَ منطقِ اللاشعورِ .." (محفوظ، ٢٠٠٩، ص: ١٤)، وبينما تبدو إمكاناتُ اللغةِ أكبرَ بكثيرٍ مما نتصورُ، وهي لا تضيقُ بل تتسعُ زمناً بعدَ زمنٍ، فأن الصورةَ بحيثيتها الرائعةِ، فيها تجلٍ للبراعةِ القلميةِ، وبيانِ تفوقِ قليلٍ على الكلِ، فالتعابيرُ القليلةُ التي تنتجُ مشاهدَ باذخةً مازالتْ عالقةً في أذهانِ البشرِ، تصيرُ بالتقادمِ جواهرَ فكريةٍ يصحُ الاستئناس بها، والاتكاءِ على دلالتِها ..

تمهيداً؛ إن الفنَ قبلَ (ما بعدَ الحداثةِ) كان ينمازُ بميزتين:

" الدرجةُ العاليةُ جدًّا من الوعي الذاتي للفنانِ بفنِّه على أنه فنٌ، وليس موظَّفًا لخدمةِ شيءٍ آخرَ، وميزةٌ اخرى معتمدةٌ على الأولى، وهي أن هذا الوعي الذاتي قد دفعَ الفنانُ إلى المزيدِ من الفرديةِ والذاتيةِ، ومحاولةِ خلقِ أسلوبٍ خاصٍّ به يُميِّزه عن الفنانين الآخرين .." (مصطفى، ٢٠١٨، ص: ٧٦)

وهذا يقودُنا لفكرتينِ أساسيتينِ:

- إن معاييرَ الجمالِ لابد أن تفلسفَ عقلياً، كونها صفة (تخليدٍ) فنيةٍ، فهي عابرةٌ للأجيالِ؛ لأنها مرتبطةً بالقيمةِ العليا للفنِ
- إن الفنونَ المرئيةِ الخاصةِ باللغةِ التي نقصدُ، والتي تستطيعُ (تفجيرَ) اللغةِ (أدائياً)، وذلكَ لا يتحصلُ من المختلفِ وحدَه، ولا من التغريدِ خارجَ السربِ، بل هو معيارٌ (توافقيٌ) تقبلُه المخيلةُ وترحبُ بهِ، وإذا كان خارجَها فالأحرى به أن يكونَ خارجها فعلاً..

ونحن بصددِ الصورةِ الفنيةِ، وبلاغةِ التصويرِ السردي، ومجالاتِه في (ما بعدَ الحداثةِ)، وما تلتها (الأدائيةُ)، سنتوقفُ قليلاً عند الرؤيةِ المتخيلةِ لصورةِ اللغةِ إنشاءً وتلقياً لدى (ما بعدَ الحداثيينَ):

واحدةٌ من أهمِ فتوحاتِ الشكلانيينَ، وبعدهم البنيويينَ التي أفادتْ منها (ما بعدَ الحداثةِ)؛ هي الصورةُ الشعريةِ، التي تبدو أكثرَ استنفاراً لأقلامِ النقادِ من غيرها، فالمدياتُ المتسعةِ المتخلقةِ منها تفتحُ أبواباً للتلقي، والتأثر مما لا توفرهُ تقانةُ غيرها، ويكفي استحواذها " على المشهدِ الروائي بقوةٍ لاسيما عند جيمس جويس، و د هـ لورنس، وفريجينيا وولف، إذ هي فوقَ حدودِ النثرِ والشعرِ " (دي لويس، ١٩٨٢، ص: ٩٩)، وإن انتقالَ التصويرِ الفني من الشعرِ إلى الروايةِ أعطاها إمكاناتٍ متفوقةٍ، وجعلَ المشهدَ الصوري يبرزُ بشكلٍ لافتٍ (دي لويس، ١٩٨٢، ص: ٩٩)، وعلى مدى عقودٍ تكاملتْ الصورةُ الشعرية (الروائية)،

وتحولتْ إلى ما يشبهُ (اللقطةَ السينمائيةِ)، إذ أن قيمتَها زُحزحتْ من شكليةِ الوصفِ إلى عبقريةِ التشكيلِ اللغوي المقتضبِ جداً، المغري جداً، والمدهشِ جداً..

وعلينا أن نفرقَ بين روايةٍ تمتلكُ زمامَ الأمورِ، وتنتج تفاعلاً منطقياً بينها وبين الحياةِ؛ لأنَ " النصَ الروائي بناءٌ دلاليٌ يحيلُ في مجملهِ على عوالمِ الحياةِ الإنسانيةِ التي يؤسسُ من خلالِها خطابه الدلالي باستخدامِ وسيطٍ لغويٍ يجعلُ كلَ مكوناتهِ التركيبيةِ ووحداته الدلاليةِ تتظافرُ من أجلِ انجازِ هذه المهمةِ .." (الدهان، ٢٠٢١، ص: ٦٧) بيدَ إننا اليومَ إزاءَ مشكلةٍ حقيقيةٍ تكمنُ في مبالغةِ اللجوء للغةِ لإنتاجِ صورٍ شعريةٍ كثيفةِ المعنى، بل وتضخمتْ الرمزيةُ حتى تعسر التفاعل معها، فـ (ما بعدَ الحداثةِ) (وافقتْ) على تسريعِ وتيرةِ التشكيلِ الفني الصوريِ، فبتنا نرى أشكالاً غريبةً وخيالاتٍ عقيمةً موتورة الصفةِ، ولغةً أشبه ما تكون بهلوساتٍ لفظيةٍ تتجمعُ، وتنفلتُ دون أن تعطينا دلالةً مفيدةً فـ " هناكَ ميلٌ مُتنامٍ في المشهدِ الأدبي الحالي في الغربِ يتَّجهُ إلى إبرازِ الفن المشتملِ على إنتاجٍ تافهٍ، فأصبحَ الأدب فرعًا من صناعةِ وسائلِ الترفيهِ .." (مصطفى، ٢٠١٨، ص: ٨١)، إذ إن (تسليعَ) الأدبِ توجهٌ عالميٌ؛ ساهمَ بشكلٍ فعالٍ في انتكاسةِ الصورةِ الأدبيةِ، وذلك بسببِ هيمنةِ حساباتِ الربحِ والخسارةِ على كلِ شيءٍ، وبضوءِ التسارعِ في كل شيءٍ، فان الفنونَ الـ " شبه الأدبية **para littérature** ، والآدابِ الهامشية **litteratures périphériques** ، والأدب الجماهيري **littérature de masse** ، والأدب سريع الزوال **Le fiction fragile** ستحتلُ موقعها في النقد الأدبي المعاصر "..(مصطفى، ٢٠١٨، ص: ١٢٢)، كلُ ذلكَ خلخلَ قيمةَ التصويرِ الفني، ومارسَ اضطهاداً لقيمةِ الجمالِ التي تبرزُها اللغةُ الأصيلةُ.

ويمكننا استكشافَ تفصيلةً اشتغلتْ عليها نصوصُ، (ما بعدَ الحداثةِ) تلك التي إنتهزتْ اهتمامَ القراءِ بالموضوعات الجنسيةِ، والتي تحررَ فيها الكاتبُ أيما تحررٍ، وراحَ يدخلُ إلى مناطقَ غايةٍ في الحساسيةِ وصفاً وتخيلاً، وتبدو هذه الثيمةُ رائجةٌ، وتلقى قبولاً واسعاً من قبلِ القطيعِ، لما فيها من إثارةٍ حسيةٍ، وسيتحولُ التصويرُ النصيُ إلى أداةٍ (إشكاليةٍ) منحرفةٍ لا لجهتها الأدبيةِ المتعارفِ عليها، بل إلى تمظهرٍ أيقوني للجنسِ، وتسويغ الحلولِ الشاذةِ، و(ومَنطَقةِ) تجسيمِ (المرأة) بحججِ الحرية فـ " يمكنُ اعتبار (الحملقةِ) في الجثمانِ الأنثوي بمنزلةِ جانبٍ آخر من التكثيفِ، وفقدانِ البعد في نصِ ما بعدَ الحداثةِ، ويكادُ يشبهُ النصَ الإباحي الماجن **Pornography**) .." (سيم، ٢٠١١، ص: ١٦٤)، ولعل ثيمةَ الجسدِ بكلِ تشكلاتهِ صارَ مادةً دسمةً لمعظمِ الأفكارِ الروائيةِ، التي وجدتْ فيها مفتتحاً شهياً للتلقي، فالعربُ كما الغرب، التمسوا في الجسدِ والتجسيدِ ملاذاتٍ ملائمةٍ لتمطيطِ النصِ، و(تسخينهِ)

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

عن طريقِ المشاهدِ الحميميةِ، والتي نرى إن أغلبها (إقحامي) غير منتجٍ، ولو صارَ فصلَه عن النصِ لما تغيرَ شيءٍ، والتصويرُ المستخدمُ تصويرٌ حسيٌ، يستهدفُ أوضاعاً خاصةً، تركزُ على تصعيدِ الاستثارةِ لأعلى مستوىً، وبعد هذا نستطيعُ القولَ إن الروائي الذي يعمدُ لتوظيفِ الجنسِ في روايتهِ بشكلٍ متكررٍ يهدفُ إلى (تسليعِ) المشاعرِ، ومدِ (استهلاكها)؛ لأنه يعرفُ إن اللذةَ الحسيةَ لذةٌ وقتيةٌ، ليست لها علاقةً بالإبداعِ، ولا بالابتكارِ النصي .

وبعيداً عن ذلكَ علينا أن نعترفَ بأن التصويرَ الفني في الروايةِ الحديثةِ بلغَ مدياتٍ متفوقةٍ، أظهرتْ الجانبَ المضيء للسردِ قبالةَ الشعرِ المهتم أساساً بالصورة، وإن هذا التصويرُ يتفوقُ أحياناً في شعريةٍ نراها جليةً في كثيرٍ من النصوصِ الروائيةِ المعاصرةِ، وتفادياً لفوضى (ما بعدَ الحداثةِ) التي قتلتْ الصورةَ الفنيةِ بعمليةِ التقطيعِ، والمنتجةِ، والتناصاتِ المبالغِ بها فـ " كل ما استطاعتْ فعله عدم القدرةِ على امتلاكِ إمكانيةِ تفسيرٍ مقبولةٍ للعالمِ .." (ماتز، ٢٠١٦، ص: ٢٨٧)

ومعَ عجزٍ متفاقمٍ في ترسيمِ حدودٍ ممكنةٍ لـ (أينَ ؟، إلى أينَ ..؟) ، نقولُ بأن فعاليةَ العناصرَ اللغويةِ مازالتْ تحركُ الأذهانَ، مادام إنتاجها يمكنُ أن يستثمرَ في توليدِ صورٍ مبتكرةٍ، لأننا نراهن على التمددِ اللا متناهي للتوليدِ اللغوي، لا سيما في الرواية (الأدائية).

ونستطيعُ بلورةَ النص التصويري (الأدائي) عن طريقِ الممارساتِ النقديةِ الآتيةِ:

- تحاولُ اللغةُ عادةً إيقاعَ المتلقي في شركِ الوهمِ عن طريقِ خلقِ مجموعةِ متلازماتٍ يصارُ لِحرفِ دلالتها بإقحامِ آليةٍ مفاجئةٍ كالرمزِ مثلاً، أو أي ممكنٍ من ممكناتِ عملِ (قدحةٍ) تأويليةٍ غريبةٍ، إن هذا التكسير لرتمِ الأداءِ سمةٌ عامةٌ، لإيمانِ (ما بعدَ الحداثي) بالتقويضِ الداعي لحرمانِ التراتبيةِ من أداءِ عملها، لكن الأمرَ مختلفٌ تماماً في روايةِ (الأدائيينَ)، إذ أنها " تعتبُر الحاسمَ بالنسبةِ للعملِ (الأدائي) هو الكليُ، وقوةُ اللفظِ موجهةٌ نحو الكائنِ، الشيء، وليس انحرافَ الدلالاتِ .." (ايشلمان، ٢٠١٣، ص: ٢٢٦)، فـ (الأدائيون) يعملونَ على تقنينِ الترميزِ، وتحجيمِ اللامتناهي من التأويلِ، كي لا يذهبَ رونقَ الحكي، وتتلاشى الفكرةُ، فاللغةُ لا تختلفُ في سرودِهم؛ لكن المختلفَ نظامُ اللغةِ وجهازها الداخلي، المعولُ على إجراءاتٍ واصفةٍ ثابتةِ المعنى غير مبالغٍ في انزياحِها
- " تعملُ الفنونُ الأدائية دونَ عتبةِ المفهومِ، وتنكرُ التطبيقَ العملي، وتسعى جاهدةً نحو النقاءِ الشكلاني، والمرجعيةِ الذاتيةِ، وتفضلُ أن تفرضَ نفسها على حدسِ المشاهدِ بوصفها ضرورةً .." (ايشلمان، ٢٠١٣، ص: ٢٤٣)، بمعنى إن غلواءَ النظريةِ سيبدو غير ملائمٍ عندما نستعملُ نقاءَ التشكيلِ اللغوي المستحدث للصورةِ البكرِ، وبالتالي فإن المتلقي هو الحري بتلقفِها وتلمسِ تأثيرها، حتى وإن آمنا بأنها حتميةٌ نصيةٌ ، فـ " المعيارُ

الحاسمُ لتقييمِ الروايةِ في كل زمانٍ ومكانٍ يتمثلُ بان العملَ الروائي ليسَ لعبةٌ شكلانيةٍ أو إيهاميةٍ، بل هو جهدٌ مدروسٌ اعتمدَ أدواتٍ وأساليبَ جعلتْ منه عملاً جديراً بجهدِ كتابتِه وقراءتِه .." (ايغلستون، ٢٠١٧، ص: ١٧)، وبذلك سنحسمُ الجدلَ في أي معيارٍ ستكونُ الروايةُ متميزةً ؟

- تمارسُ (ما بعدَ الحداثةِ) عمليةَ التخييلِ عن طريقِ فعاليةِ (التثنيةِ)، إذا إن تناقضَ الثنائياتِ يستجلبُ قدراً من التصويرِ الضدي، فالتمايزُ (بحسبهم) يعطي دفعاً للمفهومِ الغائبِ عن طريقِ إيرادِ المفهومِ الحاضرِ، فهي " تكتسبُ معناها المراوغَ، والمتخفيَ عن طريقِ لعبِ المدلولاتِ، وحركتِها الحرّةِ، فيتمّ تحديدُ المعنى بصفةٍ مؤقتةٍ إلى أن يفككه قارئٌ آخر.." (الديوب، ٢٠١٧، ص: ١٥٦)، فانفصالُ عرى المعنى بينَ الدالِ والمدلولِ، (غَرَبَ) المعنى، وجعلُه سائباً في النصِ، فهي أي (ما بعدَ الحداثةِ) تعتمدُ على مسألة الحضورِ والغيابِ معادلةً تأويليةً ترجحُ (فهماً) عن طريقِ وسيطٍ شفافٍ يكتشفهُ القارئُ إذا سارَ مع الإحالاتِ بشكلٍ متناوبٍ، ويبثهُ الكاتبُ بنفسِ الوقتِ بشكلٍ (مراوغٍ) ، لكن (الأدائيةَ) تذهب بمسارٍ مغايرٍ، وتختطُ لها طريقاً وسطاً بين الكلاسيكيةِ المفرطةِ، والتحديثيةِ المبالغِ بها.

تحفلُ المخيلةُ الإنسانية بلا نهائيةِ التصويرِ، ومع إمداداتِ العقلِ المستمرةِ، يصبحُ التوليدُ غايةً في التفردِ، وهنا ستكونُ الصورةُ مجالاً للتفردِ والتمايزِ بينَ الكُتابِ، ولعلها قد حفظتْ حقَ الروائي في تثبيتِ العلاقةِ بينهُ وبينَ القارئِ عن طريقِ اللغةِ الوسيطِ الحي والناقلِ الأمينِ لشحناتِ العاطفةِ التي ستكونُ وكأنها لقطةٌ هاربةٌ من مكانٍ ما لتستقرَ في صميمِ الفكرةِ السرديةِ ..

والصورةُ بمثابةِ انزياحٍ لغويٍ خارجَ المألوفِ، تحدثُ فقط عندما يكونُ الروائيُ على درجةٍ من التمكنِ اللغوي، وقدرةٍ على اقتناصِ المفردةِ المغايرةِ والمستعارةِ التي تؤدي غرضاً جديداً، وخيرُ الصورِ وأكثرها إشادةً تلك التي تحولُ المنطوقَ إلى مشهدٍ مرئيٍ يتراءى أمام القارئِ وكأنه إزاءَ لوحةٍ فنيةٍ، أو مشهدٍ سينمائيٍ متحركٍ، فالصورةُ نراها وكأنها " سلسلةٌ من المرايا موضوعةٌ في زوايا مختلفةٍ، ولكنها صورٌ سحريةٌ، وهي لا تعكسُ الموضوعَ فقط، بل تعطيه الحياةَ والشكلَ، ففي مقدورِها أن تجعلَ الروحَ مرئيةً للعيانِ .." (لويس، ١٩٨٢، ص: ٩٠-٩١)

ولعلنا حينَ نطالعُ رواياتِ سليم بركات نلمسُ هذه المقدرة الفائقة في استحضارِ الصورِ، وتحويلِ الكلمات إلى مشاهدَ ماثلةٍ للعيانِ، وهو أي الراوي إذ يمتلكُ تقاناتهِ الخاصةِ في التوليدِ والتشييدِ، إنما ينبعُ من فكرٍ خلاقٍ ذي آفاقٍ رحبةٍ، فلننظرُ إليه كيفَ يصورُ الخريفَ:

اهتزتْ الستارةُ من نفخِ الهواءِ عبرَ النافذةِ المفتوحةِ، في المساءِ ذلك المتدلي من عناقيدِ آخر الصيفِ السويدي، خَشخشَ ورقُ الشجرِ المتأهبِ للرحيلِ خلفَ نافذةِ شقةِ تاسو في الطبقةِ التاسعةِ من المبنى .." (بركات، ٢٠١٠، ص: ١١)

ومثلُ هذه الصورة تعطي انطباعاً راسخاً إن الكاتبَ له قدرةٌ على التلاعبِ بالألفاظِ، وإمكانيةٍ لاريبَ في تحصيلِ المعنى الشرودِ من عمليةِ دمجِ الفعالياتِ اللغويةِ، فالستارةُ لم تكدْ تتحركَ هنا بيدَ إنها اهتزتْ، وكأن الهواءَ تلاعبَ بها برشاقةِ الانسيابِ متسللاً من نافذةٍ مفتوحةٍ، والمساءُ أخرُ عنقودِ الصيفِ المدبرِ، دلالةٌ استعاريةٌ بأن آخرَ عنقودٍ يقطفُ في كرمةِ العنبِ إيذانٌ ببدءِ خريفٍ جديدٍ، ولابد مادمنا في ذكرِ الخريفِ أن نستذكرَ الأوراقَ المتساقطةَ فهي صنو الخريفِ ولذتهِ السنويةِ، فالسقوطُ رحيلٌ من جسدٍ شجرةٍ تتناسلُ أوراقاً حتى مماتِها، وإن سقوطَ السابقِ ولادةٌ للاحقٍ بكلِ تأكيدٍ ..

وعمليةُ التوصيفِ في العادةِ تتطلبُ دربةً في حشدِ الصورِ المؤثرةِ، فالسرديةُ الواصفةُ لم تعدْ تستخدمُ طريقةَ نقلِ صورٍ كاربونيةٍ عن الجدرانِ والشبابيكِ والشوارعِ والمدنِ، بل إن جماليةَ الوصفِ حينَ بدأتْ تأخذُ شكلاً إبداعياً مخيلاتياً يضاهي الحقيقةَ، ويضيفُ لها رونقاً لغوياً مفارقاً، فـ " التغييرُ والتحولُ عن السياقاتِ المألوفةِ في إنتاجِ الدلالةِ إلى سياقاتٍ جديدةٍ مبتكرةٍ تتسمُ بالإبداعِ والجدةِ إذ تدخلُ الكلماتُ في تعالقاتٍ جديدةٍ تحررها من جمودِها الدلالي المعجمي، وتمنحُها طاقةَ التحولِ الدلالي إلى دلالاتٍ جديدةٍ، يسهمُ الخيالُ في تشكيلِها .." (الجار الله، ٢٠١٣، ص: ٢٦٥) .. فهذا عبد الله البصيص عندما يستذكرُ ويصفُ فإن وصفَه مترعٌ بجاذبيةِ الشوقِ، وحرارةِ اللقاءِ:

كلُ صورِها المحفوظةِ في ذاكرتي تشرقُ الشمسُ في خلفيتِها دائماً، بمدارسِها المقرفصةِ على صدرِها بزهو، ببيوتِها ذات الطابقينِ، وألوانِها الصفراء والبيضاء والحمراء، والمرصوصةِ مثل المعلباتِ على رفوفِ البقالاتِ، بشوارعِها المتفرعةِ كأوردةِ المخِ، بأزقتِها الترابيةِ الداخليةِ الضيقةِ التي شهدتْ أولَ تجاربِنا في التدخينِ، بجدرانِ محولاتِ الكهرباء التي تحمل أسمائِنا بشكلِ توثيقٍ عبثي، ليستْ أسماؤنا التي في الأوراقِ الثبوتيةِ، وإنما تلكَ الواقعيةِ والأكثرِ صدقاً والتي اخترناها لبعضنا كتعبيرٍ باطنيٍ عن رفضنا لسلطةِ الآباءِ وتكونُ في الغالبِ مرحةً .." (البصيص، ٢٠١٤، ص: ٥٨)

ولا غرو أن الروائي كانَ بعيداً كلَ البعدِ عن مرابعِ طفولتهِ، لكنه اجتهدَ كي ينقلَ لنا صوراً حسيةً ذات أبعادٍ حركيةٍ، تنتفضُ من الورقِ لتمثلَ مشاهدَ تلفزيونيةٍ طريفةً، وتكادُ الذكرى المرتبطةِ بحدثٍ معينٍ ألصقُ وأليقُ بالاسترجاعِ من تلكَ الخافتةِ، المنزويةِ خلفَ ركامِ الإزالةِ، ولذلك وجدنا إضافةَ كلَ ركنٍ من عمليةِ التوصيفِ إلى متنٍ حركيٍ يفعلُه وينشطُ

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

تخييلَه، ابتداءً من الصورِ التي تكونُ مشرقةً بحيويةِ الشمسِ الصافيةِ، ولا انتهاءً بالشوارعِ التي تحتفي بأعمدةِ الإنارةِ ومحطاتِ الكهرباءِ التي ارتبطتْ بسجلٍ مدنيٍ خاصٍ بالمراهقين المتطلعينَ لتجربةِ فكرةٍ نزقةٍ تخرجُهم من رتابةِ الحي وسلطةِ الأبِ..

وتأتي الصورُ الذاكرتية في روايةِ **(شمس بيضاء باردة – ٢٠١٨) لـ كفى الزعبي**، لكنها أخفُ وطأةً في التخييلِ، وأرشقَ عبارةً في التوثيقِ:

كنتُ في السادسةِ عشرَ من عمري حينما آلت إلي، بدتْ لي صومعةً رائعةً للعزلةِ، وركناً محمياً لوحدِه طالما حلمتُ بها، إن فكرةَ امتلاكِ غرفةٍ خاصة بي جعلتني وقتَ ذاكَ أشعرُ بقشعريرةِ فرحٍ مراهقٍ، كما لو إنني امتلكتُ حريتي خلفَ بابٍ أغلقُه وأفتحُه بمشيئتي، أجلسُ في آخرِ الليلِ على عتبةِ بابها المرتفعةِ درجتينِ عن الأرضِ، أنظر عبرَ الأشجارِ إلى هياكلِ التلالِ البعيدةِ المغمورةِ بضوءٍ شاحبٍ يرسلُه القمرُ، ويخيلُ إلي إنني أجلسُ على عتبةِ الحياةِ ذاتها، متوثباً للقفزِ إليها، مجتازاً تلكَ التلالِ، لا يعيُقني شيءٌ سوى المرورِ البطيءِ للزمنِ ".. (الزعبي، ٢٠١٨، ص: ١٦)

ولربما توضحتِ الفكرةُ في إن عمليةَ الابتناءِ الصوري، تأخذُ أبعاداً متنوعةً فيما بين الكتابِ أنفسهم، ولنا أن نجزمَ إن الصورةَ الروائيةَ تتدخلُ في صفائِها وعنفوانِها المعنويُ الحالةُ المزاجيةُ للراوي أو للبطلِ في داخلِ العملِ، لأن الركونَ إلى حالةِ الوصفِ التقليديةِ إنما تأتي مع المزاجِ الرائقِ، الناظرِ للكتلةِ الصماءِ على إنها أشياءَ عرضيةٍ ، لا بأس من توصيفِها خدمةً للنصِ بطبيعةِ الحالِ، بيد إن الاحتدامَ في التصويرِ يأتي حينَ تعتورُ النفوسَ أزمةٌ وجدانية تنقلُها من حالةِ الصفو إلى الكدرِ، هنا يحقُ للصورِ أن تترى وتتراكمَ، في نصٍ ستكونُ صبغتهُ الغالبة القتامة في كلِ شيءٍ، وعلى ذلكَ فإن التأثيرَ النفسي عظيمٌ في مرحلةِ التصويرِ الفني للرواية ..

وفي مواضعَ أخرى يتقدُ التصويرُ من جهةِ تملكه ناصيةَ الإحاطةِ بالحولياتِ كأكثرِ ما يمكنُ تلمسهِ في الروايةِ حقيقةً، فالروائي عندما يرى عليه أن يجعلَ القارئَ يرى معه، وبالتالي فإنَ نقلَ الصورةِ بحذافيرِها دونَ تأثيراتٍ، قد يسلبُ من الشيءِ المصورِ جماليتهَ، وهنا يأتي دورُ الواصفِ الحاذقِ، الذي يشدُ القارئَ، ويجعله يتأملُ فيما يجري حوله، بعدَ أن يقرأ:

الشمسُ في الأفقِ برتقالةٌ كبيرةٌ معلقةٌ في الفراغِ، تدنو من نهايتها الوشيكةِ، الشفقُ اندلقتْ حمرتُه تخضبَ الماردُ الأزرقُ، في الطريقِ الممتدةِ في اتجاه الشاطئ تناثرتْ أجسادٌ متضائلةٌ ما فتئتْ تنمو تدريجياً، الناسُ اجتذبَهم دفءُ الرمالِ ونعومتِها، وليونةِ الماءِ وبرودتهِ، قضوا يومَهم يختزنونَ أشعةَ الشمسِ تحتَ جلودِهم، وقبلَ أن تختفي الشمسُ،

حملوا أجسادَهم المنهكةَ، وغاصوا بإقدامِهم في الطريقِ المتربةِ عائدينَ إلى القريةِ.. (لغتيري، ٢٠١٦، ص: ٢٤)

أن ينسجمَ مع النصِ، ويتقمصَهُ، ويتخيلَ أجواءَه، فالانتقالاتُ الصوريةُ ستكونُ محطاتٍ تمثيليةٍ تختصرُ جهداً كبيراً من القارئِ، لو إن الكاتبَ كان واصفاً بطريقةٍ أخرى، ولا ننسى تظافرَ الأصل الجمالي للغةِ التي " لن يتسنى لها أن تسمو على ما هو مألوفٍ من الأساليبِ التعبيريةِ إلا بالخروجِ على منطقيةِ الدلالةِ المعياريةِ.." (حسب، ٢٠٠٧، ص: ٨١)، عندها تستطيعُ تحويلَ القبحِ إلى جمالٍ، وتستطيعُ استنطاقَ كل ما حولنا وكأنها أناسي تتفاعلُ، وتتكلمُ، وتستجيبُ:

جلستُ في الظلمةِ قربَ دلوِ ماءٍ، وقطعةَ خبزٍ يابسٍ، أغمستُ الخبزَ في الماءِ، والتهمتهُ في لقمةٍ واحدةٍ، وأنا أنتظرُ متى سيظهر الضابطُ وهو يلاعبُ مسدسَه، ومتى سيطلقُ عليّ رصاصاتِ النهايةِ .. وفجأة ظهرَ صرصورٌ في الغرفةِ، بدأتُ ألاعبهُ، اقتربَ مني، قلتُ: من رمى بهذا المخلوق البريء في هذا المكان الخانقِ الرطبِ الذي يشبه القبرَ ..

قلتُ في انتظارِ الرصاصاتِ في الرأسِ، وتحسباً لقضاءِ ما بقي من أيامي القصيرة صحبةَ هذا الصرصور عليّ أن أعلمَهُ فنَ الحديثِ والمحاورةِ والحكي، وعليه أن يعلمني فنَ العيشِ في مثلِ هذه الأماكن الرطبةِ، المظلمةِ، والمغلقةِ..

كانَ الصرصورُ سعيداً بوجودي، بدأتُ أتابعَ حركةَ الصرصورِ الجميلِ النظيفِ، وللمرةِ الأولى تدهشني تموجاتِ ألوانه، الوانٌ جميلةٌ على جلدِ ظهرِه، وبدتْ لي حركةُ أقدامِه المتناسقةِ كأنما وهو يرقصُ ولا يمشي، من اخترعَ مبيدَ الصراصيرِ ظالمٌ ومجرمٌ، الكائناتُ الجميلةُ مثل هذا الصرصورُ لا تُبادُ، ولا تُؤذى، كلما اقتربَ الصرصورُ من بابٍ خشيتُ أن يتركني لوحدي ويغادرَ الغرفةَ بالتسللِ من خلالِ الفراغِ الموجودِ ما بينَ دفةِ الباب الحديدي والأرضيةِ الإسمنتيةِ حيث يتسربُ ضوءٌ خافتٌ.. (الزاوي، ٢٠٢٤، ص: ١٥)

والملاحظُ في النصِ الذي اقتضبناه، مؤشرٌ حقيقيٌ على قدرةِ الرسمِ بالكلماتِ على تحقيقِ غايةٍ تأثيريةٍ لا تتأتى بغيرِها، فاللغةُ عملتْ على استدراجِ المكانِ وتحضيرِه تحضيراً ملائماً لظروفِه من حيثِ:

ضيقِه، رُطوبتِه، عتمته، عزلته، قسريته..

وجعلنا نشاهدُ من خلفِ الورقِ زنزانةً قاتمةً تتدافعُ للتسللِ منها آمالٌ وهواجسُ مترددةٌ بين الحياةِ والموت، وفي خضمِ ذلكَ، يقتحمُ الإطارَ صرصورٌ أنيسٌ، يستغلُه الكاتبُ ليعبرَ من خلالِه عن ارتدادٍ نفسي مؤلمٍ لكنه رغم قسوةِ المحيطِ سيكونُ هذا المخلوقُ الصغيرُ

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

متكاملاً مع أجواءِ المحبسِ، وفي استغلالِه سردياً إنتاجٌ جديدٌ لإفكارٍ شتى ستنبثقُ رويداً من خلالِ تحويلِه إلى كائنٍ (مُستأنسٍ)، يستمعُ ويفهمُ، وعندَ النظرِ إلى الشكلِ النهائي للمشهدِ سنرى صورةَ مسرحيةٍ متكاملةٍ متكونةٍ من:

مكان: غرفةٌ مظلمةٌ (زنزانة)، أثاثٌ: (لا شيءٍ، كوبُ ماءٍ متسخٍ)

شخصياتٌ: (سجينٌ) و(صرصورٌ)

زمانٌ: (منفلت من اللاوقت اللا تحديد)

حوارٌ: (جدل وجودي عن الحياة والموت)

وبالتالي استطاعَ الروائيُ تحويلَ مقطعٍ عاديٍ في الروايةِ إلى كيفيةٍ خلاقةٍ تضجُ بالمعاني، والإشاراتِ الدلاليةِ..

أما **ناصر أبو سرور** في روايةِ **(حكايةِ جدارٍ – ٢٠٢٢)** فلهُ تصويرٌ مختلفٌ للزنزانةِ إذ يصفُها:

لم يكنْ في الزنزانةِ تفاصيلَ تهمني، وكل ما عناني هو الجدارُ الذي خلعَ عنه حدادَه، وارتدى لوناً يشبهُ الأبيضَ.. فكانَ أولَ قرارٍ اتخذتُه هو حاجتنا نحن الأثنينِ إلى استحمامٍ عاجلٍ وطويلٍ، وهكذا وقفتُ في وسطَ الزنزانةِ شبهُ عارٍ بعد أن نزعتُ عنها كل ما اعتراها قبلي، وبدأتُ بإسقاطِ الأسماءِ على تفاصيلِها، صارَ الحديدُ سريراً، وازرورقَ السقفُ حتى سماءً صارَ، تبخرَ البابُ، وتعلقتْ مكانه بطاقةٌ فندقيةٍ، تسمحُ وجهاً ووجهاً تمنعُ، زياراتٌ غير متوقعةٍ، أو شخصياتٍ غير مرغوبٍ فيها، وتحولَ الجدارُ إلى مدونةٍ فيها أكتبُ، وإسقطُ ما اشاءُ من نصوصٍ.. (ابو سرور، ٢٠٢٢، ص: ٦٢)

فوسطَ الضعفِ تتولدُ القوةُ، تحتَ ركامِ التردِدِ تنبثقُ الإرادة، وهكذا يتحصلُ السجينُ على عالمِه الخاصِ، عن طريق تأنيسِ المكانِ، وتخليقِ مرئياتٍ ومسموعاتٍ يتفاعلُ معها، فهي محركٌ جيدٌ للمنوعِ من التصريحِ، فطريقةُ التوصيلِ ستنتقلُ من هلوساتٍ منفلتةٍ لا معنى لها، إلى قوةٍ عاطفيةٍ ذاتِ ثباتٍ انفعاليٍ عالٍ سيشتركُ في تداولِها القارئُ عن طريقِ التعاطي معها وكأنه مشهدٌ حياتيٍ حقيقيٍ..

تُرى ما يمكن أن يفعلُه الوحيدُ، المقموعُ الحركةِ، في وسطٍ عدائيٍ!! ، سوى أن يحركَ آلةَ الخيالِ، التي ستحركُ معها الجدرانُ (المكان) وتحولُها لفضاءاتٍ لا نهائيةٍ، وتزحزحُ (الزمان) الحالي إلى زمنٍ بلا قيودٍ، والخيالُ هو الذي سينفذُ كل الرؤى، مهما كانت نزقةً، أو منفلتةً، لأنها رؤىً تمنعُ العقلَ من الضغطِ على زرِ التدميرِ الذاتي ..

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

وفي روايةِ **(سقوطِ سردابٍ – ٢٠١٥) لـ نوزت شمدين** يكونُ الهبوطُ إلى الظلامِ حلٌ لإنقاذِ ما يمكنُ إنقاذِه، فالشخصيةُ الرئيسةُ ذهبتْ إلى سردابٍ أرضيٍ مظلمٍ ورطبٍ باختيارِها الذي لم تمتلكْ غيره، بسببِ مطاردةِ رجالِ السلطةِ للولدِ الوحيدِ لأمٍ ثُكلتْ بزوجِها في حربٍ طاحنةٍ، فقررتْ الاحتفاظَ بالولدِ، فهيأت له مكاناً تحتَ البيتِ بعيداً عن العيونِ، فكيفَ كانَ هذا المكانُ بعينِ البطلِ:

هبطَ الظلامُ دفعةً واحدةً، أو هكذا بدتْ لي العتمةُ وهي تمحو أي أثرٍ للحياةِ من حولي، أصابعُ كفي الأيسر التي فرشتُها أمامَ وجهي لم تستطعْ عيناي المفتوحتانِ على وسعهما تمييزها، لمستُ أنفي، طرقتُ جبيني بأطرافِ الأصابعِ، فتحتُ بالسبابةِ والإبهامِ جفني عيني الأيمن فالأيسر، وبالعكسِ، لكن بصري كان معطلاً وعاجزاً تماماً، ظلامُ السردابِ مختلفٌ عن ظلامِ الملجأ، فهو ثقيلٌ ومتماسكٌ تماماً مثل طلاءٍ أسودٍ مركزٍ يجعلُ المرءَ يشعرُ بالضآلةِ والضياعِ في آن واحدٍ، وفي حالتي تلك فإنَ مقاومةَ الظلامِ بدونِ مصابيحَ أو فوانيسَ أو شموعٍ أو حتى عودِ ثقابٍ، كان مجردَ مضيعةٍ للوقتِ، وهدراً لصبرٍ احتجتُ إلىهِ كثيراً.. (شمدين، ٢٠١٥، ص: ٢٢)

وأياً كانَ السببُ، فإن بقاءَ الإنسانِ في ظلامٍ دامسٍ أمرٌ مفزعٌ للغايةِ، سيتحولُ الظلامُ لستارةٍ عملاقةٍ تتمسرحُ خلفها الأف الوجوهِ، وعشراتِ الكائناتِ المخيفةِ، عندها لن يستطيعَ الوعيَ مقاومةَ الهواجسِ، ولا إدراكِ ما كانَ حقيقياً أو خيالاً منها، وصعوبةُ الأمرُ تكمنُ في تحويلِ الصورةِ المظلمةِ إلى صورةٍ مضيئةٍ في ذهنِ القارئ، لان أي شعورٍ روائيٍ يخالجُه شعورٌ إنسانيٍ موازٍ له، لذلكَ فإن إضاءةَ هذا السبيلُ كي يكتشفُه القارئُ، مهمة ليستْ سهلةً بتاتاً، وتحتاجُ للصورةِ المكثفةِ من روائيٍ حاذقٍ..

ومن جمالياتِ التصويرِ الفني في الروايةِ؛ الصورةُ التشخيصيةِ، تلكَ المتعلقةُ بوصفِ الذاتِ إن كانَ الراوي البطلُ نفسه، أو ما يخصُ شخصيةٍ من الشخصياتِ، وينحو هذا التوصيفُ نحو استحضارِ مكثفاتٍ شعوريةٍ تعطي انطباعاً حاسماً، فمن المستبعدِ أن تعمدَ الروايةُ إلى الاستفاضةِ في رسمِ حركاتِ وسكناتِ كل شخصٍ، بل إن ما يرشحُ وقتَ الحدثِ هو الأولى بالتصويرِ، أو إذا استدعى الأمر السردي ذكرَ خصوصيةٍ مكرسةٍ في تلكَ الشخصيةِ لأجلِ تعبأةِ إنموذجٍ صوريٍ يثري المخيلةَ القرائيةِ من قبيلِ:

امرأةٌ مضيئةٌ كاعترافٍ، هادئةٌ ورقيقةٌ، تعرفُ كيفَ تغفرُ لرجلٍ مثلَ نبيلٍ، مشغولٌ على الدوامِ، ورأسهُ مزدحمةٌ بقضايا الناس، لها قدرةٌ عجيبةٌ على امتصاصِ هواجسِه، وتعديلِ مزاجِه، تمنحُه الراحةَ، ولا تثقلُ قلبَه بالأسئلةِ ..(رحاحلية، ٢٠١٨، ص: ١٥)

ومثلُ ذلكَ في موضعٍ آخر:

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

كانتْ امرأةٌ أنيقةٌ بشكلٍ لافتٍ، وتبدو في منتصفِ العشرينياتِ مع إنها أكبر بكثيرٍ كما توضحُ بعدَ ذلكَ، طويلةٌ وممشوقةٌ وممتلئةٌ في غير بدانةٍ، بشرتُها صافيةٌ إلا من خالٍ يتوسطُ خدَها الأيسر، الأنفُ صغيرةٌ، الذقنُ مدببةٌ، الشفاهُ مكتنزةٌ، والعينانِ واسعتانِ فيهما أكثر من لونٍ، كانت جذابةٌ كمغناطيسٍ، ملامحُها ناعمةٌ، والمثيرُ فيها عيناها تحتارُ في وصفِ لونِهما، خليطٌ من الأزرق والبني، وفي الشمسِ يقتربُ اللونُ إلى الأخضر، شفتاها مكتنزتانِ ناطقتانِ بالرغبةِ، كأنما تقدمانِ للناظرِ فيهما دعوةً للتقبيلِ، والشفةُ السفلى أكثر اكتنازاً، وكأنها – لأنانيتها – استأثرتْ بالنصيبِ الأوفرِ من الكرزِ.. (رحاحلية، ٢٠١٨، ص: ٣٢)

وعلى هذا الأساس تبدو المرأةُ متكاملةٌ جداً، صورةٌ ناطقةٌ لأنثى يتمناها أي شخصٍ، فالمواصفاتُ التي أسبغتْ عليها تنقلُها من الحالةِ الورقيةِ إلى الحالةِ الحقيقيةِ، ثم تحيلُها إلى الحالةِ الأسطوريةِ؛ لما تكدسَ عندها من تمثلاتٍ، والتساؤلُ غير المُلزمِ، هل ستختلفُ الصورُ التشخصيةِ لو كانَ الكاتبُ رجلٌ ؟ ، ربما تختلف، بيد إن الواضحَ عدم ادخارِ أي جهدٍ في إسباغِ الصفاتِ الجماليةِ المثيرةِ على بطلتها..

وقد يستخدمُ الروائيُ وسيلةَ التصويرِ لتصديرِ ذاته إلى القارئِ؛ كيفَ يعيشُ؟، كيفَ يفكرُ؟، في أي مقامٍ وضعُه العالمُ الذي يكتنفُه؟ وهنا سنقرأ:

جئتُ في عصرِ العجزِ والتواضعِ لأسرةٍ هامشيةٍ سكنتْ مكاناً هامشياً تملؤه شخوصٌ هامشيةٍ، تصدرتْ أخبارها حناجرَ من فقدوا القُدرةَ على الصراخِ، ولا صوتٌ لهم، وكأي طفلٍ هامشيٍ رحتُ أجوبُ المكانَ متفحصاً حدودَه الهامشيةِ، متمهلاً لا أعجلُ، فليسَ في المكانِ ما يدعوني للتعجلِ، وساعاتٌ أطول مني عمراً، والبيوتُ في حاراتِنا لا يتجاوزُ عددها أصابعَ القدمِ الواحدة، قدمي العاريةُ والخشنةُ، التي اشتدتْ وباتتْ تحملني بخفةٍ شاقاً زُقاقَ المخيمِ، متنقلاً بين حاراته الضيقةِ التي أخذتْ تضيقُ أكثر على جسدي، وقد بدأتْ تظهرُ عليه علاماتُ السنينِ غير مباليةٍ بجماديةِ المكانِ وعجزِهِ عن التمددِ .. (ابو سرور، ٢٠٢٢، ص: ٢٤)

فدلالةُ البؤسِ بينةٌ في النصِ، وقدرةُ الكاتبِ على تحشيدِ المفارقاتِ غير المتوازنةِ مع مراداتهِ ما يضفي على النصِ قتامةً إضافية، لكنها قتامةٌ إجرائيةٍ تتطلبُها العينةُ السردية التي نحن بصددِها، لأن وضعَ الفلسطينيين لم يحتملْ ترفَ الاختيارِ بين الحياةِ والموتِ، مادامَ المتوفرُ موتٌ عاجلٌ. وعندما ننتقلُ إلى الصورةِ السينمائيةِ في الروايةِ التي هي من أهم متطلباتِ (الأدائيةِ) التي تجدُ فيها انتقالاً إيحائياً مجسماً يحسمُ بشكلٍ أكيدٍ نمطيةَ التأثيرِ، وينقلُه لمستوياتٍ أعلى في الشدِ والتوترِ، وكسرِ الجمودِ السردي للروايةِ الواصفةِ، فالسعيُ إلى

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

" تشكيلِ نظامٍ صوريٍ تتجانسُ داخلَه الدوالُ الروائيةِ في تشخيصِ المعنى في الإحالة على نسقٍ منسجمٍ من الإدراكِ الذهني، والارتباطِ بمستوىً خاصٍ من الاستبطانِ التخييلي .." (ماجدولين، ٢٠١٠، ص: ١٥)، ويعتمدُ الروائيُ على تكنيكِ الحركةِ لتشديدِ الخناقِ على اللقطةِ الحيةِ، وتحويلُها إلى اقتناصٍ صادمٍ يربكُ مشاعرَ القراءِ عن طريقِ المفاجأةِ من قبيلِ ما فعلَه (سنان أنطون) عندما أخبرنا كيف تلقتْ عائلُته نبأ استشهادِ أخيهِ الأكبرِ أبانَ الحربِ العراقيةِ الإيرانيةِ:

كنتُ في غرفتي في الطابقِ الثاني أقرأ عندما سمعتُ صوتَ سيارةٍ تقفُ أمامَ البيتِ وأبوابٍ تغلقُ ثم بعدَ ثوانٍ من ذلك؛ رنينُ الجرسِ الجديدِ الذي كان أميرُ قد اشتراهُ وركبُه بنفسهِ عندما خربَ الجرسُ القديمُ، وتلكأتُ أنا في تصليحِه، أزحتُ الستارةَ فرأيتُ سيارةَ أجرةٍ وفوقَها تابوتٍ لُفَ بعلمٍ، سقطَ قلبي في هاويةٍ سحيقةٍ، ثم اخترقَه كرمحٍ، وهو يسقطُ عويلُ أمي، عندما وصلتُ إلى بابِ البيتِ كانتْ أمي قد خرجتْ بالدشداشةِ دونَ أن ترتدي عباءتها، ووقفتْ بجانبِ سيارةِ الأجرةِ تلطمُ وهي تنظرُ إلى التابوتِ وتصرخ: (يبووو.. أموري.. راح أموري، راح وليدي ..)

الله يرحمهُ والبقية بحياتِك؛ وكل ما قالَه العسكريُ الذي وقفَ يراقبُ المشهدَ بجانبِ البابِ، ثم طلبَ مني أن أوقعَ على وثيقةِ استلامِ الرفاةِ، وقعتُ دونَ أن أنظرَ أو أقرأ نسختينِ بقلمٍ جافٍ ناولني أياه، ثم أعادَه إلى جيبِ بزتهِ العسكريةِ، وأعطاني نسخةً طويتها ووضعتها في جيبِ قميصي، بدأ الجيرانُ بالخروجِ بعد سماعهِم ولولةَ أمي، وتحلقَ بعضِهم حولَ سيارةِ الأجرةِ، هرعتْ نساءُ الشارعِ ليعزينَ أمي، ويخففنَ عنها ويشاركنها البكاء، كانَ سائقُ سيارةِ الأجرةِ الأصلع قدْ أتمَ فكَ الحبالَ التي كانتْ تثبتُ التابوتَ فوقَ الهيكلِ الحديدي، وضعها في صندوقِ السيارةِ وأغلقَه، ووقفَ ينتظرُ، اتجهتُ نحو أمي لأعانقها؛ لكنها كانتْ بحالةٍ هستيريةٍ ومحاطةٍ بالنسوةِ اللواتي بدأنَ باللطمِ ..

بدأ السائقُ يزحزحُ التابوتَ وكأنهُ يعطيني إشارةً بضرورةِ إنزالِه، بدأنا السائقُ وأنا وبعضُ الفتيةِ من الجيرانِ بإنزالِ التابوتِ لإدخالهِ للبيتِ، سمعتُ صوتاً يقولُ: (روحوا على أبو أموري بالمحلِ كولولة) فصرختُ بالا يذهبَ أحدٌ، وإني أنا الذي سأخبره بنفسي بعدَ أن ننزلَ التابوتَ، أنزلنا التابوتَ وضعناهُ في غرفةِ المعيشةِ، هطلتْ دمعةٌ صامتةٌ على خدي وأنا أسرعُ إلى المحلِ لأنقلَ خبرَ موتِ أموري ...

كان بابُ المغيسلِ مفتوحاً، عبرتُ الممرَ وطالعتني إلى اليسارِ؛ (وكلُ نفسٍ ذائقةُ الموتِ) بالخطِ الديواني الجميل معلقةً فوقَ البابِ على الحائطِ الأبيض المصفرِ الذي فعلتْ به الرطوبةُ فعلها ..

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

كانَ أبي يجلسُ في الزاويةِ اليسرى من الغرفةِ الجانبيةِ على الكرسي الخشبي يستمعُ إلى الراديو كعادتِه في فسحةٍ من الوقتِ .. استقبلتني نظراتُه بعد أن سمعَ وقعَ خطواتي

- **الله يساعدك يابا**
- **هلا، ها إبني، خير إن شاءَ الله شعجب هنا؟**

لم تكنْ قدماي قد وطأتا أرضَ المحلِ منذُ أكثر من سنةٍ، حاولتُ أن أبتعدَ عن الموتِ، وتصدعتْ علاقتي بأبي، استشعرَ هو شيئاً في نبرةِ صوتي من الوجومِ الذي غطى مُحياي فبانَ القلقُ في صوتِه

- **شكو أمك بيها شي؟**
- **لا يابة**
- **شنو لعد ؟**

اقتربتُ منهُ، وانحنيتُ لأعانقهُ وهو جالسٌ في كرسيهِ، فسألني:

- **شنو لعد؟ أموري صار له شي؟**

ترددتُ لثوانٍ طويلةٍ كأني أريدُ أن اؤجلَ الخبرَ الجللِ، ثم قلتُ له وأنا أعانقهُ، وأقبلُه على خدهِ الأيسرِ دونَ أن أتمكنَ من حبسِ دموعي:

(البقية بحياتك يابة، هسة جابوه للبيت) (انطون، ٢٠١٢، ص: ١٦-٢١)

ونظنُ إن سناناً حشدَ كل طاقاتهِ التعبيريةِ ليخرجَ لنا بمشهدٍ تصويري غاية في الإيلامِ، ومع فروضِ إن أدواتِ اللغةِ كانتْ تلقائيةٍ وبسيطةٍ، لكنها محركةٌ للمشاعرِ حقاً، فالتخيلُ للمشهدِ الدرامي يبدو بأتمِ الوضوحِ، وعمليةُ المناقلةِ بين النصِ والصورةِ نجحتْ في إعطائنا مزيجاً إثارياً كسبَ العاطفةِ بجدارةٍ..

مشهدٌ أخر سينمائي التشكيلِ، بيدَ إنه مغايرٌ عن مشهدِ (أنطون)، ذلكَ إن عبدَ الله البصيص ينقلُنا فعلياً إلى أجواءِ الصحراءِ، حيثُ البداوةِ والتنقلِ العسيرِ، وحيثُ أدواتِ الإنسانِ شحيحة، لكنه وصّافٌ مقتدرٌ، يستطيعُ بلغةٍ غير معياريةٍ أن يرسمَ ويعطينا زاويةَ رؤيةٍ ثاقبةٍ:

يرمي ذيبانُ الزوادةَ عندَ حافةِ بركةِ ماءٍ واسعةٍ صنعتُها أمطارُ البارحةِ، ينزعُ الفروتينِ من فوقِ كتفيهِ ويلقيهما عليها، يجثوا على ركبتيهِ آخذاً نفساً عميقاً ويتنهدُ هامساً:

الأن.. الأن زالَ نصفُ همي.. وبقي أن أعرفَ بعدها أينَ سأتجهُ، وسيزولُ الباقي

يقرفصُ ويملئ عينيهِ من المسافةِ الخضراءِ التي تفصلُه عن القريةِ، مُجيلاً نظرةً شاردةً على العشبِ الذي زادتْ أمطارُ البارحةِ لونه اخضراراً، وريحه طيباً، يتذوقُ بعينهِ طعمَ أزهارَ النويرِ الصفراءِ وهيَ ترقصُ متمايلةٌ بسيقانِها، وأوراقُ الخزامى البنفسجيةِ وهي

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

تجودُ بعذوبةِ عطرِها للهواءِ، يحسُ بأنها تزيحُ الظلمةَ التي سكنتْ بصرَه، وغمرتْ روحه بالمزيدِ من الظلمةِ، وتكتشفُ السرورَ بنفسهِ، وتظهرُ على شفتيه المتشققتينِ ابتسامةَ النجاةِ..

بأصابعَ مرتعشةٍ يفكُ الضمادةِ عن كتفهِ، فيجدُ الجروحَ الأربعةَ قد خفَ تورمها، منزلقةً بأربعةِ خطوطٍ في يده اليمنى من الكوعِ، حتى تنتهي للكتفِ..

يرمي الضمادةَ، وينحني مرتكزاً على ركبتهِ لينظرَ إلى وجههِ على صفحةِ الماءِ، حيثُ تؤطرُ زرقةَ السماءِ المشهدَ خلفِه، وتبتهجُ شمسُ العصرِ عن شمالِه بجزعٍ من منظرِهِ: (أوه يا رباه) ..

تسوؤه بقايا الدمِ التي تمسحُ على نحرِه ووجههِ، وتصيرُ سواداً يتكاثفُ عندَ أنفهِ وصدغيهِ، وكأنه لم يغتسلْ منذُ ولدته أمه..

يميلُ ببصرهِ إلى جدائلِه، منكوثةٌ مغبرةٌ، يرتفعُ بعينيهِ إلى غرتهِ إذ لفتَ انتباهَهُ سائلٌ غريبٌ لونه أصفر متيبسٌ على شعرهِ يفركهُ فيتفتتُ بعضهُ بأصبعيهِ ..

يتفحصُ لحيتهِ الخفيفةِ أغبرتْ هي الأخرى، وعلقَ بها هشيمُ نباتاتٍ دقيقةٍ يمسحها بيده، ويتابعُ تفقدَ نفسِه، تذهلُه غُلالةَ التعب بعينيهِ، والعينانِ كما يعرفُ تُخبرانِ عن حالِ الروحِ، يجدهما مرهقتينِ ضيقتي الجفنينِ، غائرتينِ إلى الداخلِ، وقد تجمعتْ الأتربةُ عند المحجرينِ مكونةً كتلةً صغيرةً، يزيلُها بإصبعيهِ، ويعيدُ النظرَ، فتبدو له روحُه منهكةٌ..

يغسلُ يديهِ ثم يفركُ وجههُ بالطينِ الناعمِ الذي يترسبُ في الطبقةِ الأولى من ترابِ بركِ الأمطارِ، وبعدَ ذلكَ يغسلُه بالماءِ، ينزلُ الدمُ مع غسولهِ ملوثاً البركةَ، لا يكترثُ له يعيدُ الدمَ مع الماءِ الذي يغرفهُ في يدهِ، ويغسلُ وجههُ به مرة ثانيةً وثالثةً، ويستنشقهُ منظفاً أنفه، ثم ينبشُ منخريهِ حتى يشعرُ بأنه تنظفَ، يستنشقُ أرواحَ نباتاتِ الخزامى والنفلِ التي فردتْ عبقها في الهواءِ، تنفكُ نفسَه عن ضيقِها قليلاً، يحسُ إنه يغسلُ بها القذى الذي علقَ بصدرهِ من الداخلِ، يقومُ مغيراً مكانه الذي تلوثَ إلى آخر لم يطلُه الدمُ، وحيثُ يجدُ نقاءَ الماءِ كأنه هواءٌ لم تكنّه أنفاسٌ؛ يجلسُ ويعبُ بيديهِ عباً مصدراً فحيحاً بعد كل شربةٍ، يجري الماءُ البارِدُ والنقي في شقوقِ روحهِ التي فطرها الجدبُ، يرفعُ رأسه للأعلى ويتنهدُ (يا رباه) .. (البصيص، طعم الذئب، ٢٠١٨، ص: ٥-٧)

إن الانتقالاتِ الرشيقةِ في النصِ بين البطلِ ومنظورهِ المنعكسِ في الماءِ، أوجدتْ تزامناً حركياً بين المهمِ والأهمِ، فالذي وجدَ نفسهُ يغتسلُ من بقايا الدمِ المتخثرِ إنما كانَ يغسلُ روحَه من أدرانِ همومٍ وبلايا لا تنفكُ تطاردُه، والذي يبحثُ عن تنظيفِ وجههِ المهشمِ، كان يريدُ في الحقيقةِ إعادةِ ترميمِ ملامحِه (المائيةِ) المتعكرةِ بفعلِ الأزماتِ ..

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

فالماءُ والخضرةُ المتناثرةُ، والمطرُ المتوقفُ للتو، أدلةُ نماءٍ بعد ليلةٍ ليلاءٍ إستاثرتها الزوابعُ والعواصفُ والظلمةُ، حتى انقشعتْ عن زرقةٍ هادئةٍ هانئةِ المطافِ .. وهكذا الحالُ بالنسبةِ للإنسانِ، فلا بأسَ أن يأتي الصفوُ بعد كدرٍ طويلٍ، ما دامَ سيأتي.

ونعودُ للتشكيلِ البصري المتماهي مع مرجعيةِ الروايةِ المتخلقةِ في أجواءٍ مختلفةٍ، لكنها أجواءٌ متخيلةٌ وقريبةٌ للتحسسِ، وفيها عمقٌ دلاليٌ يحققُ غايةً جماليةً مؤثرةً التي نرى فيها إن الروائيَ (الأدائيَ) لا يحتاجُ كثيراً من الإندلاقِ النصي ليبعثَ للمشاهدَ صورةً واضحةَ المعالمِ، ولا لتبذيرٍ لغويٍ؛ حتى يجعلُ الصورةَ مؤثرةً فيه، لكنه يحتاجُ إلى بضعِ كلماتٍ يُلائَم توقيتها، ويُتقنُ حبكها، وتُوضُعُ موضعها في بنيةِ السردِ، عندها ستصحُ معادلةُ (كلمة = صورة = تأثيرٍ)، والتأثيرُ المرادُ لا يعني سوى استعادةِ النصِ أكثر من مرةٍ، والاستجابة إلى مخرجاتِه الغارقةِ في التخييلِ ..

لكنَ (مها حسن) في روايتها (عمتِ صباحاً أيتها الحربُ – ٢٠١٧) تنشطرُ إلى نصفينِ، وهو قدرُ المغتربينَ حقيقةً، تتعاملُ مع واقعها وماضيها بذاتٍ واحدةٍ، وتتمنى ذلك، لكنها أمنيةٌ لا تكونُ إلا بالانقسامِ، فلنقرأ كيفَ تعاملتْ مع الواقعينِ؟:

أمينةُ التي تعيشُ رغمَ الموتِ، تتحركُ بطريقةٍ ما، تزورني، تلتصقُ بأفكاري، تنتقلُ معي، وأنا أحضرُ الطعامَ في مطبخي الفرنسي، فأتحولُ إلى كائنينِ معاً: امرأةٌ أطبخُ هنا في بيتي في مورليهِ المطلةِ على الأطلنطي، وأخرى تتجولُ مع أمينةٍ هناكَ في حارتنا القديمةِ في حلبِ، حيث موقدِ الغازِ يشتعلُ تحتَ آنيةِ الطبخِ الكبيرةِ، حيث اعتادتْ أمي تحضيرَ الطعامِ لعائلةٍ كبيرةٍ، كما في بيتِ أهلها، تتسللُ أمي من قبرِها وأهربُ أنا من فرنسا لنعودَ خفيةً إلى ذلكَ البيتِ، نتجادلُ نتبادلُ القصصَ والخبراتِ، في الصباحِ تتركني لتنامَ، وأنهضُ أنا لأبدأ نهاري يتيمةً بانتظارِ الليلِ، هكذا هي الحياةُ الأن؛ استعادةُ الحياةِ..

لا أبالغُ حينَ أقولُ: إنها كائنٌ خرافيٌ، أنظرُ في صورِها في رأسي، جدائلُ شعرِها الطويلِ التي كانت تنقعها بـ(البيلون)، ثم تفردُها على ظهرها كشلالاتٍ سوداء، استفدتُ منها في وصفيَ نسائيَ في تراتيلِ العدمِ، كائنٌ خرافيٌ قفزَ من الإسطورةِ، وعاشَ في الارضِ عالقاً بين الحكاياتِ والواقعِ، هذه المرأةُ الخياليةُ أنجبتني، ورمتني ألى الحياةِ.. (حسن، ٢٠١٧، ص: ١٧)

وكما ذكرنا مِراراً؛ تشكلُ عمليةُ التذكرِ ركيزةً أساسيةً في عملية التصويرِ، لأنها تمدُ المصورَ والمصورَ له بإمداداتٍ حقيقيةٍ من الصدقيةِ، وبذلك تكوّنُ أبعاداً تصويريةً عاليةَ الدقةِ، يمكنها خلقَ تفاعلٍ بين أي انشطارٍ سرديٍ يتولاه الكاتبُ متحكماً بالصراعاتِ النفسيةِ للذواتِ المتباينةِ المشاعرِ، وقد انساقتْ الكاتبةُ الغارقةُ في الحنينِ لوالدتِها مع شعورٍ قاتمٍ

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

بالوحدةِ، لتهيئ القارئ لتلقي صورتِها عن طريقِ تحضيرِ أجواءِ الشتات الفاقدة للتواصلِ الاجتماعي، ولم تكتفِ بذلك، بل واصلتْ تحويلَ (والدتِها) إلى كائنٍ خرافيٍ تحتاجُ لاستعادتِه كلَ ليلةٍ لتستطيعَ المقاومةَ والمواصلةَ في حياتِها الباردةِ، وعمليةُ تخليقِ صورةِ (الأمومةِ) كثيرةٌ عند الروائيينَ، وهي متباينةٌ التحضيرِ والاستجابةِ بقدرِ ما يعطيها الكاتبُ من وقودٍ لتتواصلَ حرارتِها، وقد تكونُ عند الروائياتِ أكثرَ منها عندَ الروائيينَ، وذلك لتظافرِ العاطفةِ عندهنّ، ففي المقطعِ الثاني ندركُ إن اندماجَها مع أمها في تصويرها كأنها ذاتٌ خرافية تتمتعُ بكاملِ صفاتِ الجمالِ، وبالتالي أعطتها أشياءَ من ما تملك، ونعدُ هذا التصوير جزءاً من تمهيدٍ حكائيٍ لما سيأتي، لأن الكاتبةَ وجدتْ في (أمِها) رادعاً لوساوسِها النفسيةِ، وكي لا تجنحَ سفينةَ الوحدةِ، وتتمكنَ منها مشاعرُ الاغترابِ، ستحتمي بصورِها القديمةِ، التي تنشطُها عمليةُ الاستذكارِ على الدوامِ..

وقد يتحولُ التصويرُ إلى كشافٍ للسلوكياتِ اليوميةِ المعتادةِ، فالروتينيةُ التي تحيطُ بأيامِ الكاتبِ، ورتابةُ الوقتِ عنده تستجيبُ إلى مطلبِ الأرشفةِ، بمعنى يتغلبُ إحساسُ المشاركةِ مع القراءِ كما تفعلُ وسائلُ التواصل الاجتماعي الحالية على كلِ رغباتِ الكاتبِ:

بمجردِ أن أصلَ إلى الطابقِ العاشرِ أخبئُ كفي في جيبي، وأحاولُ أن أبدو كمن هو واثقٌ من موعدِ قدومهِ، أحافظُ على المظهرِ، وأنا أعبرُ الممرِ الرخامِ للإدارةِ، وأفتحُ البابَ الزجاجِ الذي يعزلُ القسمَ، ثم أتخذُ طريقي عبر الممراتِ الضيقةِ بين صفوفِ المكاتبِ متجنباً الاصطدامَ بأحدهم، وردِ التحيةِ على آخر، وأخيراً أجلسُ أمامَ الجهازِ أنزعُ الورقةَ الصفراء التي أعرفُ من كتبها، وألصقها على الشاشةِ من دونِ أن أقرأها، ثم ألقي التحيةَ الصباحيةَ على العجوزِ الجالسِ في جواري، يخرج صوتي مُنهكاً على نحو فاضحٍ تتردد في ذهني عبارةٌ من (يومياتِ كافكا) التي أقرأها هذه الأيام:

عندَ الحديثِ المباغتِ، يخرجُ من الفمِ شيءٌ من اللعابِ كفألٍ سيءٍ

حينَ أسمعُ الصوتَ الشاحبَ بجانبي يردُ التحيةَ أدرك إنه يومُ عملٍ عاديٍ آخر، كأنني أكتشفُ هذا للمرةِ الأولى منذ الاستيقاظِ ..(محمد، ٢٠١٨، ص: ١٠)

واذا كانتْ الروايةُ تتعاملُ مع حالةٍ شديدةِ الخصوصيةِ بالساردِ، فإن العملياتِ التصويريةِ مبررةٌ، لأننا نتعاملُ مع نوعٍ خاصٍ من التفاصيلِ المتعلقةِ بشخصٍ مأزومٍ جسدياً، يعاني مرضاً مزمناً، وبالتالي صار الكشفُ (بما يشبهُ اليومياتِ) مهماً لهذا السببِ، وليسَ وكأننا ضدَ المتداولِ (الروتيني) المعتاد المعيش، فالبطل يرينا كيفَ يبدأ يومه: (محمد، ٢٠١٨، ص: ٨)

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

- **يتطلبُ الأمرُ بضعَ دقائقَ كي أنهضَ من السريرِ أخيراً**
- **أنظفُ أسناني حتى تؤلمني لثتي، ومن هذا أخمنُ انتهاءَ مدةَ التنظيفِ**
- **أغسلُ وجهي من آثارِ النومِ، والدمِ على شاربي وجوفَ الأنفِ**

وعلى بساطةِ الصورةِ التي يجبُ أن تكونَ كذلك، لأنها جزءٌ من يومياتٍ معتادةٍ، ليس لها وظيفةٌ إلا إدخالَ القارئ في أجوائِها؛ ليتقمصَ الحضورَ بدلَ السارِدِ، إلا أن التعاملَ مع الرتابةِ جاءَ وفقَ مقاساتٍ دقيقةٍ، فلم يدخلُنا السارِدُ الذي هو البطلُ، في متاهاتِ الصورِ المملةِ، بل كانت تلميحاتُه وَكَأَنَّهَا لقطّاتٍ فوتوغرافية مجمعة، يختمها:

أشتمُ الرائحةَ المعدنيةَ المألوفةِ، يتسربُ شيءٌ منها إلى حلقي، كقبسٍ من ذكرياتٍ قديمةٍ.. (محمد، ٢٠١٨، ص: ٨)

فالحالةُ الحرجةُ كما (تقولُ الروايةُ) تتطلبُ استعداداً للانسجامِ معها، وهذا سيكونُ عن طريقِ الإطلاعِ على اليومياتِ كي يفهمَ ما يأتي تالياً.

وفي تصويرٍ مختلفٍ تماماً عما وجدناه في الصورتينِ السابقتينِ المائلتينِ للذاتيةِ الصرفةِ، نجدُ الروائي (عبد العزيز مشري) يبدعُ في تصويرِ حالةِ القلقِ من اليبسِ الذي ينتابُ البلادَ والعبادِ، فالجفافُ يضربُ الأرضَ، والمطرُ شحيحٌ، والمؤونةُ تتناقصُ، والقلوبُ ترتجفُ فرقاً، ولكي ندخلَ في صميمِ ما يحدثُ هناك، لابدَ ان نمرَ عبر ثلاثِ مراحلَ:

١- مرحلةُ النذورِ:

مضتْ أيامٌ طويلةٌ، وقاسيةٌ، ومحاطةٌ بالجفافِ، تحولتْ فيها كلُ آمالِ الناسِ إلى رجاءٍ حارٍ يستعطفُ رحمةَ السماءِ، أخذتِ النساءُ يتصدقنَّ من ملابسهنَّ القديمةِ .. (مشري، ٢٠١٨، ص: ١٥)

٢- مرحلةُ الدعاءِ:

قالوا بعدَ صلاةِ الجمعةِ، إن سببَ الجفافِ قلوبُ الناسِ ممتلئةٌ بالحقدِ وبالضغينةِ ولا يظهرونها.. رأوا إن يقرأوا (الراتبَ) خلاصاً وتطهيراً للقلوبِ .. اعترضَ البعض بأن (الراتبَ) لا يُقرأ إلا عندما يكونُ في القريةِ خائناً، أو مخرباً لم يعترفْ بذنبهِ ..(مشري، ٢٠١٨، ص: ١٥)

٣- مرحلةُ الأنتظارِ:

مرَ إسبوعٌ بثقلِه ومرارتِه، جاءتْ الجمعةُ وفي السماءِ بعضُ غمامٍ، وهبتْ رياحٌ جافةٌ، وخشنةٌ في أحيانٍ كثيرةٍ، قالتْ الناسُ: ربُنا كريمٌ.. (مشري، ٢٠١٨، ص: ١٥)

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

ونلحظُ تعاملاً سردياً مع كلِ مرحلةٍ، فالأولى صورَها بالطولِ والجفافِ، بل انه صورَ الأيامَ بالحرارةِ التي تشبه الهجيرِ الذي يعصفُ ياليباسِ، والتصدقُ كانَ استدلالاً معنوياً على شيئينِ:

- إن النساءَ لم يعدنَّ بحاجةٍ لملابسَ قديمةٍ، بسببِ الضيقِ من كل شيءٍ، فالتصدقُ قد يفتحَ نافذةً رطبةً من السماءِ.
- أما الثاني؛ فالدعاءُ الذي ديدنهُ الإختلاف، وبأي كيفيةٍ ستكونُ، يرضخُ الجميعُ من أجلِ الهدفِ أخيراً.

وأشقُ من كلِ ما سبق، ذلكَ الانتظارُ المرُ، العيونُ المعلقةُ بالسماءِ، والبشراتُ المتحمسةُ لأي هواءٍ مختلفٍ قد يجلبُ معه تباشيرَ الاستجابةِ ..

وتبتني الروايةُ ثيمتُها على هذه التفصيلةِ، فهي مرهونةٌ بما سيأتي، فالرياحُ بشيرٌ لشيءٍ، والوسميةُ (عنوانُها) إشارةٌ واضحةٌ لأسمِ الغيومِ الحاملةِ للمطرِ

وعندما نستمرُ في استثمارِ الصورةِ الروائيةِ نستطيعُ أن ننتخبَ صورةً تمثلُ أعمقَ ما يمكنُ للإنسانِ أن يعترفَ به، وهو اعترافٌ ممزوجٌ بطغيانٍ عاطفيٍ لا يتسنى للكثيرينَ البوحَ به بسهولةٍ، من قبيلِ اعترافِ البطل:

طالما حورتِ النساءُ شكلي وعدلنَّ فيه حتى ما أصبحتُ في النهايةِ ما أنا عليه.. (حياوي، ٢٠١٧، ص: ٦)

الذي استعرناه من رواية (بيت السودان – ٢٠١٧) لمحمد حياوي، فهو افتتاحٌ خاصٌ جداً لتصويرٍ قد يضيئُ زوايا مظلمةً من ذواتِنا، وبالتالي يستطيعُ القارئُ أن يتماهى مع مقولتِه، وقد يهزُ رأسهُ استحباباً عندما يعرفُ إن امرأةً إسمها (ياقوت) تبنتْ طفلاً وهي شابةٌ، كبرَ الولدُ ذو البشرةِ البيضاءِ في بيتٍ معظم قاطنيهِ من ذوي البشرةِ الداكنةِ، كان عليه أن يكونَ علامةً مميزةً في هذا المحيطِ، وبذلكَ ستتناهبهُ أسئلةُ الإقامةِ:

من هو؟ من أين جاءَ؟ ولم هو هنا؟

ولسنا معنيينَ بمخاضاتِ الروايةِ؛ بقدر ما إهتمامنا بالصورةِ، التي منها التاليةُ شديدةُ الخصوصيةِ لنندخلَ عالمَ البطلِ:

حتى عندما كبرتُ، لم أستطعْ النومَ وحدي إلا وتمددتْ إلى جانبي ياقوت، وحضنتني، فيغرقُني عطرُها، وأدفنُ رأسي في لجةِ شعرِها المجعدِ الناعمِ .. (حياوي، ٢٠١٧، ص: ١٤)

فالمدارُ هنا إنَ الولدَ المتبنى بدأت تنتابهُ هواجسُ ليس بمقدورِهِ دفعها، ولم يبقَ أمامهُ سوى التعاملَ معها باعتبارِها أمرٌ غريزيٌ واقعٌ:

لم يكنْ الفارقُ في السنِ بيني وبين أمي ياقوتَ كبيراً في الحقيقةِ، فهي تكبرُني فقط بعشرِ سنواتٍ.. (حياوي، ٢٠١٧، ص: ١١)

ولنا أن نتصورَ حجمَ الثقلِ الذي ينتابُ البطلَ من هذه العلاقة الشائكة، وهذا التعلق المرضي:

كانتْ علاقتُنا لا تشبهُ علاقةَ الأبنِ بأمهِ في الحقيقةِ .. (حياوي، ٢٠١٧، ص: ١١)

المؤكدُ إن الكاتبَ كانَ بصيراً بالتداركِ السردي، فأعطانا دفقاتٍ صوريةٍ مستثمراً علاقةً (مشوهةً) بين الولدِ ومن تبنَته، ومن خلالِ هذا التشوه يستطيعُ النفاذَ لأحاسيسٍ غايةٍ في الخصوصيةِ، ولكي يصنعَ إطاراً مقنعاً وضعَ الجميعَ أمامَ مسؤوليةِ الإباحةِ والمنعِ، وبالتالي فان الرواسمَ المتصديةِ عليها ان تتكيفَ مع النفورِ والتقبلِ، مع تأكيدٍ بأنَ أي ما يرشحُ لا يمتُ للعقلانيةِ المنضبطةِ.

وما دمنا نخوضُ في منطقةِ الرغبةِ، وبالإشارةِ لأحاسيسِ (الجنسِ)؛ فإننا نودُ الإشارةَ إن (الأدائيةَ) ترفضُ بشكلٍ قاطعٍ سبرَ المشاهدِ الإباحيةِ في الروايةِ، وترى فيها ترويجاً سخيفاً لرغباتِ الإنسان، ومتاجرةً بالصورِ الحسيةِ؛ لاستدرارِ التعاطفِ الوقتي، وتستبدلُها بمشاهداتٍ ساميةٍ، تتقصدُ وضعَ الشخصيةِ في بعدها الحقيقي، بلا مثاليةٍ مبالغٍ بها، ولا إباحيةٍ مكشوفةٍ، بل تنشدُ الوسطيةَ في التعاملِ بينَ الرجلِ والمرأة، وهي أي (الأدائيةُ) مقتنعةٌ تماماً بأن العلاقة (الصالحةِ) تمدُ السردَ الروائيَ بسيولٍ حكائيةٍ واسعةِ الإيجابيةِ، وان استغلالَ انفلاتِها، وجموحِها من أكثرِ الاستثماراتِ الخطابيةِ ربحاً في حقلِ الكتابةِ هذه الأيام ..

وعادةً ما ينجحُ الروائيونَ في (تكتيبِ) العلاقاتِ الصامتةِ بين الإنسانِ والأشجارِ، ربما لأن حياةَ الأشجارِ تشبهُ حياتنا، من حيث مقاومتها المتغيراتِ، أو لسببٍ (نؤمنُ به) آخر أبعد من اللحظةِ الظرفيةِ المعتادةِ، ذلكَ إن الأشجارَ تمدُ من روحِها ما خفيَ، وتحتضنُ أحاديثنا السرية، تحتفظُ بها جداً، وتستطيعُ بقدرتِها العجيبةِ أن تسمعَنا وتهبنا شعوراً رائعاً بالاستجابةِ:

كانتْ تستندُ إلى شجرةِ النارنجِ تمدُ ساقيها تهدهدُ أخي الرضيع حتى ينام، فتفرشُ له في ظلِ النارنجةِ، وتمسحُ شعرَه.. (الحارثي، ٢٠١٧، ص: ٢٦)

يثبتُ ذلكَ الإحساس:

لما ماتتْ جدتي ماتتِ النارنجةُ، ظلتْ تذوي يوماً بعدَ يومٍ إلى أن يبستْ تماماً .. (الحارثي، ٢٠١٧، ص: ٦٠)

وبالتالي فأن صناعةَ صورةٍ نفسيةٍ تمثلُ هذا الارتباطُ الحميميُ قد تكونُ من متواضعاتِ الربطِ الوجداني للمكتوبِ، فالارتباطُ الحيُ بين الكائناتِ يجعلُها تصلُ لمرحلةِ التمازجِ

والتعاطفِ البيني، وهي مشاهداتٌ يمكنُ تكريس أمثلتها كثيراً في حياتنا، وقد رأينا عينَ هذه الصورة في رواية (وحدها شجرة الرمان – ٢٠١٣) لسنان أنطون، الذي وضعَ الشجرةَ بمثابةٍ أساسيةٍ للانطلاقِ، فالبيتُ الثاني للبطلِ الذي ترعرعَ، وشبَ في مغتسلَ ابيه، تترعرعُ فيه وتشبُ شجرةُ رمانٍ أيضاً، فيبنهما علاقةٍ شائكةٍ لم يستطعْ الكاتبُ حقيقةً ان يكشفَ ماهيتها، بيد إن القارئَ تلمسَ نموها الصامتُ، لا بكلمات جسميةٍ، بل بمجساتٍ مشفرةٍ بين الشجرةِ الثابتةِ التي (رِيتْ) من ماء المغتسل، و(جواد) المضطرب الثباتِ:

خرجتُ إلى الحديقةِ الصغيرةِ الخلفيةِ، وتقرفصتُ أمامَ شجرةِ الرمانِ التي كان يحبها أبي كثيراً .. (انطون، ٢٠١٢، ص: ٩٦)

ونودُ التأكيدَ مرةً أخرى على إننا لا نتعاملُ مع الصورةِ بإطارِها الهندسي، وأبعادها الجسميةِ، بل نذهبُ إلى مخلفاتِها الاشاريةِ الباعثةِ لتأويلاتٍ شتى، وعلينا حسبَ (الأدائيةِ) أن لا تغاليَ في التأويل، ونستمتعَ بالقدرِ الذي تعطينا إياه الصورُ من دفقاتٍ سيميائيةٍ تخرجنا من المألوفِ، وتضعنا في مشهديةِ الخيال، وربما كانتْ الصورةُ حركيةً وإنَ حركيتها تبقي حواسَنا مستيقظةً، مترقبةً ما يحدثُ، فيتحولُ النصُ إلى مشهدٍ سينمائيٍ:

صوتٌ مجلجلٌ يأتي من الداخلِ، وينارُ مصباحٌ من الأعلى يسقطُ نورَه في بقعةٍ صغيرةٍ، يسمعُ جابرُ الصوتَ ويتجمدُ في مكانهِ، كان عميقاً؛ شيئاً يشبهُ صلواتٍ جنائزيةً، أو كأنه أصواتَ حربٍ تأتي من مسافاتٍ بعيدةٍ، لا يدري جابرُ ما يفعلُ الأن، يمكنه الاستدارةَ والهربَ، لقد وجدَ نفسهَ في مكانٍ لا تعلمُ إلا السماءَ ماهيته، يهمُ بالمغادرةِ، فيأتي الصوتُ العميقُ مرةً أخرى:

- **أدخل، واغلق البوابةَ..**

يرتجفُ جابرُ رعباً من مجهولٍ لايراه، لا يرى الشخصَ المتكلمَ: أهو بشرٌ مثلنا، أم شيءٌ آخر، يعودُ الصوتُ المجلجلُ نفسه، ويبدو عليه ضيقَ الصدرِ والغضبَ:

- **أدخل يا هذا، واغلق البابَ** .. (السابق، ٢٠١٨، ص: ١٢)

ولا يمكننا أن نعلمَ ما تبدو عليه الخطوة اللاحقة إلا في سياقِ الروايةِ، لكننا نستجمعُ الإشاراتِ التي وفرَها المشهدُ السابقُ، فوضعنا موضعَ البطلِ الذي يتحركُ وفقَ أوامرَ من شخصٍ لا يراه، ومع توفيرِ أجواءِ الغموضِ تتشبعُ الصورةُ بالقتامةِ، فتسيلُ لعابَ الفضولِ المنتظرِ مع أي تفصيلةٍ، وأي احداثٍ ستنجبُ:

عدتُ للصالةِ، وجدتُ رجلاً غريباً يجلسُ على مقعدٍ أمامَ الطاولةِ، يدقُ بيديهِ، ويصفرُ بفمهِ، ويهزُ رأسهُ ببطءٍ، يرتدي بدلةً سوداءَ، ولا يرتدي حذاء، حافيَ القدمينِ، إنسانٌ أراهُ

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

لأولِ مرةٍ، تسمرتُ في مكاني .. فركتُ عيني، حركةٌ طفوليةٌ قد تُحدثُ مفعولاً ويختفي الغريبُ.. توقفَ الرجلُ عن النقرِ وقالَ:

- لا تخف

صوتٌ رقيقٌ لا يليقُ بمظهرِهِ الرجولي، قلت:

- من أنتَ؟ وكيفَ دخلتْ هنا؟

ابتسمَ، كشفَ عن فمٍ خالٍ من الأسنانِ، تراجعتُ قليلاً، إلتصقَ ظهري بالحائطِ، منظرُ فمه مرعبٌ .. (صابر، ٢٠١٨، ص: ٢٤-٢٥)

والتعاملُ مع الصورةِ التي أريدَ لها أن تكونَ مستفزةً، وفقَ مقاساتٍ مرعبةٍ بضوءِ المعطيات التالية:

(رجلٌ غريبٌ انبثقَ من العدمِ، يرتدي بدلةً سوداء، حافي القدمين، لا يمتلكُ أسناناً ..)

ولكَ أن تتخيلَ شكلَ هذا الكائنُ الذي يتحدثُ، يصفرُ، ينقرُ على الخشبِ، وردةَ فعلِ البطلِ تجاههِ، وأياً كان فالمعني إلتزامُ حالةَ التجمدِ الذي انتابَ البطلُ بسببِ الظهورِ المفاجئِ لكائنٍ غريبٍ..

وعادةً ما يهتمُ بعض الروائيينِ بالصورةِ الحركيةِ التي تحولُ المشهدَ الصامتَ إلى حالةٍ انفعاليةٍ مستفزةٍ، فلا يكتفي بوصفِ ما يرى، بل يدخل في تفصيلاتهِ، يحدثُ ذلكَ بشكلٍ إيقاعيٍ مشوقٍ، وقتَ يكونُ الساردَ هو المتعرضُ للموقفِ:

حدثَ كل ذلكَ في اللحظةِ التي أعقبتْ رؤيته لثلاثٍ من تلكَ الخيالاتِ، يرفعونَ الرابعَ ويلقونَ به من فوقِ السطحِ، كما لو كانوا يلقونَ كيساً من الدقيقِ، أو الورقِ، تبعتها صرخةٌ مدويةٌ شقتْ عنانَ السماءِ، وطغتْ بضراوةٍ على سكونِ الشارعِ، وانتهتْ بصوتِ ارتطامٍ قويٍ انقطعتْ على أعقابهِ صوتُ الصرخةِ.. (خالد، ٢٠١٦، ص: ٨)

جنَ جنونُه، تملكُه للحظةٍ إحساسٌ بأن كلَ ما حدثَ كان وهماً صورَه له خيالُه نصفُ النائمِ، ولكن لا، كيفَ يكونُ كل ذلكَ تهيؤاتٍ، أو خيالاتٍ، لقد حدثَ بالفعلِ، حدثَ أمامه حتى وإن كانتا نصف مغمضتينِ (خالد، ٢٠١٦، ص: ٨)

ومع حالةِ عدمِ الرجحانِ، يقتنصُ الساردُ لحظةَ الانتباهِ المطلوبة، ليجعلنا ندخلُ لحظةَ الشكِ مثله، وعلى كلِ حالٍ فالأمرُ مستحسنٌ، مادامتْ الروايةُ ستحققُ غايتها النهائيةَ من الحدثِ عن طريقِ خلقِ الصورِ الإشكاليةِ.

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

النتائج

إننا اليومَ إزاءَ مشكلةٍ حقيقيةٍ تكمنُ في مبالغةِ اللجوء للغةِ لإنتاجِ صورٍ شعريةٍ كثيفةِ المعنى، بل وتضخمتْ الرمزيةُ حتى تعسر التفاعل معها، فـ (ما بعدَ الحداثةِ) (وافقتْ) على تسريعِ وتيرةِ التشكيلِ الفني الصوريِ، فبتنا نرى أشكالاً غريبةً وخيالاتٍ عقيمةً موتورة الصفةِ، ولغةً أشبه ما تكون بهلوساتٍ لفظيةٍ تتجمعُ، وتنفلتُ دون أن تعطينا دلالةً مفيد

تحاولُ اللغةُ عادةً إيقاعَ المتلقي في شركِ الوهمِ عن طريقِ خلقِ مجموعةِ متلازماتٍ يصارُ لِحرفِ دلالتها بإقحامِ آليةٍ مفاجئةٍ كالرمزِ مثلاً، فالتكسير لرتمِ الأداءِ سمةٌ عامةٌ، لإيمانِ (ما بعدَ الحداثي) بالتقويضِ الداعي لحرمانِ التراتبيةِ من أداءِ عملها، لكن الأمرَ مختلفٌ تماماً في روايةِ (الأدائيينَ) الذين يعملونَ على تقنينِ الترميزِ، وتحجيمِ اللامتناهي من التأويلِ، كي لا يذهبَ رونقَ الحكي، وتتلاشى الفكرةُ، فاللغةُ لا تختلفُ في سرودِهم؛ لكن المختلفَ نظامُ اللغةِ وجهازها الداخلي، المعولُ على إجراءاتٍ واصفةٍ ثابتةِ المعنى غير مبالغٍ في انزياحِها

المراجع

احمد الجار الله. (٢٠١٣). *اسلوبية القصة، دراسة في القصة القصيرة العراقية* (المجلد ١). بغداد: وزارة الثقافة.

احمد صابر. (٢٠١٨). *حياة رجل ميت* (المجلدات ٢٤-٢٥). القاهرة: الدار اللبنانية المصرية.

اسيا رحاحلية. (٢٠١٨). *اوركسترا الموت* (المجلد ١). الجزائر: الجزائر تقرأ.

امين الزاوي. (٢٠٢٤). *الاصنام* (المجلد ١). القاهرة: دار العين.

بدر الدين مصطفى. (٢٠١٨). دروب ما بعد الحداثة. القاهرة: مؤسسة هنداوي.

جوخة الحارثي. (٢٠١٧). نارنجة (المجلد ١). بيروت: دار الاداب.

جيمس ماتز. (٢٠١٦). تطور الرواية الحديثة (المجلد ١). (لطفية الدليمي، المترجمون) بيروت: دار المدى.

د. الدهان سامي. (حزيران، ٢٠٢١). مكون السرد في رواية نثار الاجساد المحروقة لواسيني الاعرج مقاربة بنيوية دلالية. مجلة الاستاذ – كلية التربية ابن رشد للعلوم الانسانية.

د. حسب مسلم. (٢٠٠٧). جماليات النص الادبي، دراسات في البنية والدلالة (المجلد ١). لندن: دار السياب.

راؤول ايشلمان. (٢٠١٣). نهاية ما بعد الحداثة (المجلد ١). (اماني ابو رحمة، المترجمون) القاهرة: مؤسسة اروقة.

روبرت ايغلستون. (٢٠١٧). الرواية المعاصرة (المجلد ١). (لطفية الدليمي، المترجمون) بغداد: دار المدى.

ستيوارت سيم. (٢٠١١). دليل ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي (المجلد ١). (وجيه سمعان، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

سليم بركات. (٢٠١٠). هياج الاوز (المجلد ١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سمر الديوب. (٢٠١٧). الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح والدلالة. كربلاء: العتبة العباسية المقدسة.

سنان انطون. (٢٠١٢). وحدها شجرة الرمان (المجلد ١). بغداد: دار الجمل.

سي – دي لويس. (١٩٨٢). الصورة الشعرية (المجلد ١). (احمد الجنابي، المترجمون) بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام.

سيسل دي لويس. (١٩٨٢). الصورة الشعرية (المجلد ١). (احمد الجنابي، المترجمون) بغداد: دار الرشيد.

شرف الدين ماجدولين. (٢٠١٠). الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما (المجلد ١). الجزائر: منشورات الاختلاف.

عبد العزيز مشري. (٢٠١٨). الوسمية (المجلد ١). الدمام: دار اثر للنشر والتوزيع.

عبد اللطيف محفوظ. (٢٠٠٩). وظيفة الوصف في الرواية (المجلد ١). الجزائر: منشورات الاختلاف.

عبد الله البصيص. (٢٠١٤). ذكريات ضالة (المجلد ١). بيروت: المركز الثقافي العربي.

عبد الله البصيص. (٢٠١٨). طعم الذئب (المجلد ٢). بيروت: المركز الثقافي العربي.

عزيز محمد. (٢٠١٨). الحالة الحرجة للمدعو ك (المجلد ٢). بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

كفى الزعبي. (٢٠١٨). شمس بيضاء باردة (المجلد ١). بيروت: دار الاداب للنشر والتوزيع.

محمد حياوي. (٢٠١٧). بيت السودان (المجلد ١). بيروت: دار الاداب.

مصطفى لغتيري. (٢٠١٦). عائشة القديسة (المجلد ٢). الدار البيضاء: دار القرويين.

مها حسن. (٢٠١٧). عمت صباحا ايتها الحرب (المجلد ١). ميلانو: دار المتوسط.

ناصر ابو سرور. (٢٠٢٢). حكاية جدار (المجلد ١). بيروت: دار الاداب.

نوران خالد. (٢٠١٦). طرد يصل متاخراً (المجلد ١). القاهرة: دار نون.

نوزت شمدين. (٢٠١٥). سقوط سرداب (المجلد ١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

وليد السابق. (٢٠١٨). ما بعد الخطيئة الاولى (المجلد ١). بيروت: الاداب.

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

References

Ahmed Al-Jarallah. (2013). The Stylistics of the Short Story: A Study of the Iraqi Short Story (Vol. 1). Baghdad: Ministry of Culture.

Ahmed Saber. (2018). The Life of a Dead Man (Vols. 24-25). Cairo: Lebanese-Egyptian House.

Asia Rahahlia. (2018). Orchestra of Death (Vol. 1). Algiers: Algeria Reads.

Amin Al-Zawawi. (2024). Idols (Vol. 1). Cairo: Dar Al-Ain.

Badr Al-Din Mustafa. (2018). Paths of Postmodernism. Cairo: Hindawi Foundation.

Jokha Alharthi. (2017). Orange (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Adab.

James Matz. (2016). The Evolution of the Modern Novel (Vol. 1). (Translated by Latifa Al-Dulaimi). Beirut: Dar Al-Mada.

Dr. Al-Dahhan Sami. (June 2021). The Narrative Component in Wasini al-Araj's Novel "The Scattered Bodies of Burnt Bodies": A Structural-Semantic Approach. Al-Ustad Journal - Ibn Rushd College of Education for Human Sciences.

Dr. Hasab Muslim. (2007). The Aesthetics of the Literary Text: Studies in Structure and Meaning (Vol. 1). London: Dar al-Sayyab.

Raoul Eshelman. (2013). The End of Postmodernism (Vol. 1). (Translated by Amani Abu Rahma). Cairo: Arouqa Foundation.

Robert Eaglestone. (2017). The Contemporary Novel (Vol. 1). (Translated by Latifa al-Dulaimi). Baghdad: Dar al-Mada.

Stuart Sim. (2011). A Postmodern Guide: Its History and Cultural Context (Vol. 1). (Translated by Wajih Sam'an). Cairo: National Center for Translation.

Salim Barakat. (2010). The Rage of the Geese (Vol. 1). Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.

Samar al-Diyoub. (2017). Antithetical Pairs: A Study of Terminology and Meaning. Karbala: The Holy Abbasid Shrine.

Sinan Antoon. (2012). The Pomegranate Tree Alone (Vol. 1). Baghdad: Dar al-Jamal.

C. Day-Lewis. (1982). The Poetic Image (Vol. 1). (Translated by Ahmed al-Janabi). Baghdad: Publications of the Ministry of Culture and Information.

E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

Cecil Day-Lewis. (1982). The Poetic Image (Vol. 1). (Translated by Ahmed al-Janabi). Baghdad: Dar al-Rashid.

Sharaf al-Din Majdulin. (2010). The Narrative Image in the Novel, Short Story, and Cinema (Vol. 1). Algeria: Ikhtilaf Publications.

Abdul Aziz Mashri. (2018). The Marker (Vol. 1). Dammam: Athar Publishing and Distribution House.

Abdul Latif Mahfouz. (2009). The Function of Description in the Novel (Vol. 1). Algeria: Ikhtilaf Publications.

Abdullah al-Basiss. (2014). Lost Memories (Vol. 1). Beirut: Arab Cultural Center.

Abdullah Al-Basiss. (2018). The Taste of the Wolf (Vol. 2). Beirut: Arab Cultural Center.

Aziz Muhammad. (2018). The Critical Case of the So-Called K (Vol. 2). Beirut: Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing.

Kafa Al-Zoubi. (2018). A Cold White Sun (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Adab for Publishing and Distribution.

Muhammad Hayawi. (2017). The House of Sudan (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Adab.

Mustafa Laghtiri. (2016). Aisha the Saint (Vol. 2). Casablanca: Dar Al-Qarawiyyin.

Maha Hassan. (2017). Good Morning, War (Vol. 1). Milan: Dar Al-Mutawassit.

Nasser Abu Srour. (2022). The Tale of a Wall (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Adab.

Nouran Khaled. (2016). A Parcel Arrives Late (Vol. 1). Cairo: Dar Noon.

Nawzat Shamdin. (2015). The Fall of the Cellar (Vol. 1). Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.

Walid Al-Sabiq. (2018). Beyond the First Sin (Vol. 1). Beirut: Al-Adab.