الشخصيات والحوار في رواية (نافذة بسعة الحلم) لعبد الخالق الركابي

م.م محند عبد الامير امين العبيدي
ohnd163hslal@gmail.com
وزارة التربية/ مديرية تربية القادسية

الخلاصة:
يتناول هذا البحث دراسة الشخصيات والحوار في رواية نافذة بسعة الحلم للروائي عبد الخالق الركابي، بوصفهما عنصرين فاعلين في بناء السرد وتشكيل الدلالة الفنية والفكرية. ويسعى البحث إلى تحليل أنماط الشخصيات ووظائفها السردية، والكشف عن آليات الحوار ودوره في تعميق البعد النفسي والفكري للشخصيات، فضلاً عن إسهامه في تحريك الحدث وبناء الفضاء الروائي. وقد توصّل البحث إلى أن الرواية تعتمد على تنوّع الشخصيات وتكثيف الحوار بوصفهما وسيلتين فنيتين لإبراز الرؤية الفكرية للنص، وربط الذاتي بالجمعي، والواقعي بالحلمي، مما يعكس خصوصية التجربة السردية للكاتب.
الكلمات المفتاحية: الشخصيات، الحوار، السرد الروائي، عبد الخالق الركابي، نافذة بسعة الحلم.

Abstract :

This study examines **characters and dialogue** in the novel *نافذة بسعة الحلم* (*A Window as Wide as a Dream*) by the Iraqi novelist **Abdul Khaliq Al-Rikabi**, considering them as essential narrative elements in constructing meaning and artistic vision. The research analyzes character types and their narrative functions, and explores the mechanisms of dialogue and its role in deepening psychological and intellectual dimensions, as well as advancing the plot and shaping the novelistic space. The study concludes that the novel relies on the diversity of characters and the intensity of dialogue as artistic tools to express its intellectual vision and to intertwine the personal with the collective and the realistic with the dreamlike, highlighting the distinctiveness of the author's narrative experience.

Keywords: *Characters, Dialogue, Narrative Structure, Abdul Khaliq Al-Rikabi,* A Window as Wide as a Dream.

التمهيد: سيرة عبد الخالق الركابي

يُعدّ عبد الخالق الركابي روائيًا وشاعرًا وكاتبَ قصة قصيرة عراقيًا، وُلد في قضاء بدرة بمحافظة واسط عام ١٩٤٦م، وتلقى تعليمه فيها، ثم حصل على شهادة البكالوريوس في الفنون التشكيلية من أكاديمية الفنون عام ١٩٧٠م. عمل في التدريس مدة تسع سنوات، ثم انتقل إلى العمل الصحفي محررًا في مجلتي أسفار والأقلام، قبل أن يشغل منصب مشرف لغوي في مجلة آفاق عربية في منتصف ثمانينيات القرن الماضي. وهو عضو المجلس المركزي في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين، وعضو نقابة الصحفيين العراقيين، وجمعية التشكيليين العراقيين(١).

يُعدّ الركابي أحد الأسماء البارزة في المشهد السردي العراقي والعربي، ومن الكتّاب الذين أسهموا في تطوير الرواية العراقية والارتقاء بها، إذ عاصر جيل الروائيين المؤسسين، وكرّس حضوره القصصي ثم الروائي منذ أواخر ستينيات القرن العشرين. ويُنظر إليه بوصفه أحد أقطاب التجديد السردي، بل يذهب بعض النقاد إلى اعتباره المؤسس الفعلي لما يُعرف بالرواية الميتاقصّية في العراق، من خلال اعتماده التجريب الواعي واللعب الفني المقصود داخل بنية النص الروائي، حيث تصبح الرواية موضوعًا لذاتها وتفكر في آليات تشكّلها (٢).

وقد شكّل هذا المنحى التجريبي انتقالًا نوعيًا في الكتابة الروائية، سعى الركابي من خلاله إلى إغناء نصوصه بالجدّة والابتكار، عبر استثمار المخطوطات والمصادر التاريخية، ومزجها بالحكايات المتخيَّلة، مما جعله من أبرز كتّاب الرواية ذات البعد التاريخي، دون أن يكون مؤرخًا بالمعنى الدقيق للكلمة.

ولم تكن النهضة الروائية عند الركابي مقتصرة على اختبار قدراته الذاتية في الكتابة، بل جاءت ثمرة تفاعل عميق مع الثقافة الإنسانية العامة، والثقافة القومية ذات الطابع الخصوصي، فضلًا عن اطلاعه الواسع على الموروث الأدبي العربي. وقد شكّلت هذه العوامل مجتمعة أرضية معرفية وثقافية متينة مكّنته من بناء مشروعه السردي والانطلاق في مسارات إبداعية متنوّعة.

كما أسهمت البيئة الثقافية المحيطة به، ولا سيما أفراد أسرته المتعلّمون ومكتبة المنزل المتواضعة، في تنمية نزعة القراءة والتثقيف الذاتي لديه منذ الصغر، الأمر الذي دفعه لاحقًا إلى توسيع دائرة اطلاعه، ولا سيما في مجالات السرد الروائي، محققًا بذلك خاصيتين أساسيتين من خصائص الكتابة الإبداعية: الثقافة العامة المُنتجة للرؤية، والثقافة الخاصة المُسهمة في اكتشاف النظير والإضافة عليه وفق الرؤية الذاتية للمبدع.

وقد أشار الركابي في حواراته المتعددة إلى دور قراءاته المتنوعة في تشكيل وعيه الثقافي، إذ توزعت اهتماماته بين كتب التراث والفلسفة والشعر والرواية، فضلًا عن الكتب المقدسة والملاحم والأساطير العراقية القديمة، سواء السومرية أو البابلية أو الآشورية(٣) .

وفي حديثه عن التجديد والحداثة في رواياته، يؤكد الركابي أن التوجّه نحو المعاصرة ظهر منذ روايته الأولى نافذة بسعة الحلم، التي جرت أحداثها خلال ساعات محدودة من يوم واحد، لكنها اختزلت عمرًا كاملًا من حياة الشخصية المحورية، وهو ما يعكس وعيه المبكر بتقنيات السرد الحديثة(٤)

ومن الخطأ النظر إلى الركابي بوصفه كاتبًا للتاريخ الروائي بالمعنى التقليدي، إذ إنّه يمزج بين الوقائع الموثقة والحكايات الشفاهية والمتخيَّلة، ليخلق ما يمكن تسميته بـ«تاريخٍ مجاور»، يمتلك كينونته الخاصة، ويغتني بملامح من السيرة الذاتية للمؤلف، دون الوقوع في فخ استنساخ التجربة الشخصية(٥)

وقد أغنى الركابي الحياة الثقافية العراقية بإنتاجه المتنوع، مبتعدًا عن النمطية في الشكل والمضمون. بدأ مسيرته فنانًا تشكيليًا وشاعرًا، ثم انتقل إلى القصة القصيرة والمسرح والرواية، وكان تحوّله من الشعر إلى الرواية نابعًا من إحساسه بعدم قدرة الشعر على استيعاب تجربته الوجودية والفكرية(٦)

ومن أبرز أعماله الإبداعية:

١ـ موت بين البحر والصحراء/ مجموعة شعرية، ١٩٧٦م.
٢ـ نافذة بسعة الحلم/ رواية، ١٩٧٧م.
٣ـ من يفتح باب الطلسم/ رواية، ١٩٨٢م.
٤ـ مكابدات عبد الله العاشق/ رواية، ١٩٨٢م.
٥ـ حائط البنادق/ قصص قصيرة، ١٩٨٣م.
٦ـالراووق/ رواية، ١٩٨٦م. وقد فازت بجائزة معرض الشرق الكبير في بغداد، عام ١٩٨٧م.
٧ـ قبل أن يحلّق الباشق/ رواية، ١٩٩٠م. وقد فازت بجائزة أفضل كتاب أدبي عام ١٩٩٠م.
٨ـ سابع أيام الخلق/ رواية، ١٩٩٤م. وقد فازت بجائزة أفضل رواية عراقية عام ١٩٩٥م، كما صنفت من قبل الاتحاد العام للكتاب العرب ضمن أحسن عشرين رواية عربية في القرن العشرين، وترجمت إلى لغات عدّة.
٩ـ البيزار/ مسرحيّة، ١٩٩٩م، وقد فازت بجائزة الدولة والمسرح.
١٠ـ نهارات الليالي الألف/ مسرحية، ٢٠٠١م.
١١ـ أطراس الكلام/ رواية، ٢٠٠٢م.
١٢ـ سفر السرمدية/ رواية، ٢٠٠٥م.

بالإضافة الى ممارسة الركابي كتابة القصة القصيرة وأسهامه في كتابة فصل من كتاب نجيب محفوظ , فله مجموعة قصصية لم ينشرها في كتاب , كما اصدر مسرحيتين إلا ان اهتمامه تمحور حول كتابة الرواية .

وقد حُولت بعض نتاجاته إلى مجالات التلفاز والسينما ، منها (حائط البنادق) وسهرة تلفزيونية،)، وفيلم (الفارس والجبل) عن قصته (الخيال) وفيلم (العاشق) عن روايته (مكابدات عبد الله العاشق). وقد ترجمت العديد من روايات الركابي الى لغات عدة منها الصينية , والانجليزية , والايطالية, وغيرها.

حاز الركابي على جائزة الدولة في مجال الرواية والمسرح أكثر من مرة , وأختير ضمن أربع روائيين عالميين من أجل كتابة التاريخ العربي المعاصر على شكل رواية بجائزة قطر العالمية للرواية .

وفي عام ١٩٩٥م منحه نادي الجمهورية شهادة تقديرية كما اقام النادي نفسه حلقة دراسية حول رواية سابع أيام الخلق)[٧]

ان ابرز ما تميز به "الركابي", في نصوصه الابداعية, هي براعته في تقنيات السرد, والقدرة على تكوين ممكنات تخييلية, تستحوز ترددات الذات البشرية, وتحولات الواقع. فتتنوع عوالم التخييل عنده, وتمتد زمنيا في انسجام وتناسق بما يؤكد ان لؤلفها تصورا متقدم للفن الروائي, ووعيا نقديا جماليا وتجريبيا ينفتح به السرد على انساق فنية كالفنون التشكيلية والموسيقى وغيرهما.

المبحث الاول

الشخصيات في رواية (نافذة بسعة الحلم)

تعدّ الشخصية عنصراً أساسياً في الرواية، بل إنّ بعض النقاد يذهب إلى أن الرواية في عُرفهم هو (فن الشخصية)، وذلك لا غرابة فيه، إذ تُعد الشخصية مدار الحدث سواء في الرواية أو الواقع أو التاريخ نفسه، وحتى في صوره الأولى المتمثلة في الحكاية الخرافية والملحمية، وفن السيرة الشخصية، فإنّ الشخصية تلعب الدور الرئيس لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تصارعها معها، إذ تمثل الشخصية عنصراً محورياً في كلّ سرد بحيث لا يمكن تصوّر بداية من دون شخصيات، فقد اكتسبت كلمة الشخصية في الرواية مفاهيم متعدّدة.

وفي المعاجم الحديثة نجد معجم (المصطلحات العربية في اللغة والأدب) يقول: (فالشخصية الروائية سواء كانت إيجابية أم سلبية فهي التي تقوم بتحريك وتطوير الأحداث في الرواية وهي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية)[٨]

نستنتج أنّ الشخصية هي صفات تميّز الشخص عن غيره، أي أن لكلّ شخصية ميزة عن الآخر، والشخصية في الأدب، هي كل ما تقوم به الشخصيات من أفعال وسلوكات من أجل سيرورة العمل السردي.

وقد اتخذ المفهوم الاصطلاحي للشخصية تعاريف متعددة ومختلفة باختلاف وجهات نظر الباحثين. ويمثّل مفهوم الشخصية: مجمل السمات التي تشكّل طبيعة شخص أو كائن حيّ وهي تسير إلى الصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية أي المظاهر الخارجية من خلال الصفات الجسميّة والأخلاقية هي التي تبني الشخصية[٩].

شكلّت الشخصية في رواية (**نافذة بسعة الحلم**) فضاءً دلالياً خصباً، عمد الكاتب فيه إلى استثمار معطيات ضمن علاقة جدلية فاعلة بعنصري المكان والزمان، فأدت الشخصية دوراً مهمّاً ومؤثراً في هذين العنصرين، كما اكتسبت لنفسها دلالة مضافة عبر التفاعل الحاصل معهما، ممّا أدى إلى تعميق الدلالة وتوسيع فضاءاتها والكشف عن أغوارها على مختلف الصعد؛ ثقافياً وفكرياً ووجدانياً وعاطفياً.

وتتعدد شخصيات رواية (نافذة بسعة الحلم) بين قريبة وبعيدة، رئيسة وثانوية، جامدة ومتحرّكة، بشريّة وحيوانية، فتقارب خمسةً وعشرين شخصية، ولا ريب أن الكاتب لم يعدم تحميل شطر من هذه الشخصيات ملامح رمزية شتى، تتنوّع وفقاً لتموضع كل شخصية ووظيفتها في السياق.

١) حازم: الشخصية الرئيسة المركزية التي تدور حولها أحداث الرواية، بل تشكل هذه الشخصية مثار أحداث الرواية كافة، والدّافع إلى تشكيل النسق السردي العام للرواية. وتبدو هذه الشخصية في الرواية شخصية مبلبلة تحاول أن تحافظ على قدر من توازنها النفسي، بين طفولة قاسية بكل أحلامها الرومانسية المفعمة بحياة الريف، وما تحمله من براءة، وشباب بكل ما ينطوي عليه هذا الطور من عنفوان يقترن بالعنف أحياناً ومآل مترافق مع غروب الشمس حيث نعيش المصير المأساوي لهذه الشخصية. ويتمثل مصير الشخصية المأساوي هذا ببتر ساقيه في حرب تشرين (١٩٧٣م) في سياق محاولته لاستحداث خرق في أحد تحصينات العدو على إحدى الجبهات، بعد التحاقه بالخدمة الاحتياطية بقرابة ست أو سبع سنوات من إنهائه الخدمة الإلزامية.

(ومع صوت الانفجار المخيف شعرت بنفسي أرتفع بقوّة دفع خارقة للأعلى، ورأيت التلال والصخور والسماء البنفسجية تتقاذف أمام عينيّ في شتى الاتجاهات... إلا أنني ارتطمت بالأرض.. وفكرت مع نفسي: هل هو الموت؟!.. لا .. أبداً! اكتشفت بذهول بأنني لم أمت!.. ورغم حالة الذهول التي تلبّستني شعرت بجسدي يحاول أن يتقدّم للأعلى باتجاه القمة التي أصبحت على مرمى ذراع مني!.. إلا أنني فوجئت بجسدي لا يطاوعني وكأنه شُدّ إلى الأرض بطريقة ما!.. وعندما لويت رقبتي متطلّعاً نحو جسدي المنبطح على الأرض صعقت لتلك الهيئة الغريبة التي وجدت ساقيّ عليها! كانت ساقاي داخل فردتي بنطلوني الخاكي ملتويتين بطريقة فظيعة وكأنما سُحِبَ من داخلهما العظم فالتوَتَا كيفما التفت!... وكان البنطلون وحتى مستوى الركبتين قد تشرّب بالدم، واللحم ونثار العظم المتهشّم قد اختلط بنسيج القماش الممزّق!... وحذائي التوى بصورة غريبة، فأصبح كعبهُ إلى الأمام!.. عندها فقط اكتشفت بأن ساقيّ قد تهشّمتا تماماً! فشعرت بألم صاعق تصاعد مع دفق دمي ليضرب بأسفينه الرهيب في عمق قلبي... وبدأت الأشياء من حولي تفتقد تماسكها وتذوب وكأنني أراها في حلم!... وكان دمي ينزف باستمرار.. إلا أن ذلك الهدف الذي ترسّخ في ذهني استنهض في جسدي آخر ذرة قوّة لم تنضب بعد، ودفع بي نحو العمق!.. ولكنني كنت ملتصقاً بالسفح الصخري المخضّب بدمي..

رأيت، قبل أن أفقد وعيي، العلم الحبيب يرفرف بشموخ!.. إذن سبقني رفاقي!.. وأنا أنظر إلى ذلك العلم الذي تماوج بانسياب مع هبوب الرّيح المضمّخة برائحة الدخان والبارود.. العلم الذي ارتفع أخيراً تحت سماء بنفسجية بدت وكأنني أراها بعيني "مصطفى غريب" إلا أنها لم تكن نائية هذه المرة، بل بدت قريبة لدرجة كادت أن تنصّب في عيني! وأنا أنظر إلى العلم شعرت بنفسي أغوص في هوّة بلا قرار)(١٠).

٢) **جميلة:** إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، بل هي ثاني الشخصيات فاعلية بعد شخصية "حازم" وهي ابنة عمّه وزوجته لاحقاً، انتقلت للعيش في كوخ عمّها "عبد الغفور" مع حازم وأخيه حميد وأبيهما وزوجته، بعد أن هاجر والدها "عبد الباري" إلى حيث لا يُعلم ووفاة أمها في المخاض أثناء ولادتها (جميلة)، واتفق مع أخيه على تزويج "جميلة" من ابن عمها "حازم".

تبدو شخصية "جميلة" متماسكة، راضية بالأمر الواقع، وقد كانت في طفولتها مُفعمة بحيوية الشباب، على قدر من قوّة الشخصية والجرأة والهمّة العالية.

وتتسّم شخصيتها بالتأثير في مواقف كثيرة، وبدت نعم السند لزوجها المصاب، يُعتمد عليها في كثير من المهام المنزلية الصّعبة حتى في لحظات حملها المتقدّم.

وتبرز العلاقة الروحية عالية بين "جميلة" و "حازم" رغم لحظات الجفاء المديدة التي حكمت علاقتهما جرّاء عوامل شتى قبل الزواج وبعده، وعلى امتداد هذه الفترة الزمنية ظلّت في نظر زوجها رمزاً للخصوبة والحياة والأمومة.

(وكنتُ لا أزال ألمح الشمس تومض في عينيها، وكانت السماء زرقاء كما لم تكن من قبل. وهناك على رقبتي المندّاة بالعرق شعرت بالشعاع الساخن يلسعني باستمرار.. وكان العرق الذي غمر جسدي يسيل ليمتزج بعرق جسد جميلة، ويقطر باتجاه الأرض المهيأة للحراثة والزرع.. ولأول مرّة اكتشفت بأن جميلة ليست مجرّد جسد بارد تمتدّ بينه وبين شمس حزيران القاسية وخنادق رطبة عشّش العفن فيها طوال ست سنوات، وعينان بريئتان لدرجة لا تطاق!.. شعرت بجميلة رحماً يمور بالخصوبة والأمومة!.. وصدّقت بأن الحرب قد اندلعت هناك!...) (١١).

٣) **عبد الغفور:** إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، وهو والد "حازم" فلاح على وثيقة بالأرض، يمتلك صفات الشجاعة والإنسانية والكفاح الشريف، إضافة إلى ملامح الحكمة المتأتية من تجاربه الخاصة في الحياة، وتأمله العميق بمجرياتها.

كان عبد الغفور مملوكاً لأحد الملّاك حتى إذا نزح من قريته باتجاه قرية أخرى باع ماشيته ومدّخراته وحليّ زوجته واشترى بثمنها أرضاً صغيرة وشرع ببناء كوخه الجديد.

شارك "عبد الغفور" في الحرب العظمى مرغماً في صفوف الجندرمة الأتراك زمناً وخرج سالماً من الحرب ليتفرّغ إلى العمل الزراعي في إحدى أراضي الملّاكين، أوصى قبل موته بزواج ولده "حازم" من ابنة عمه "جميلة".

أبي، لماذا تكون الأشياء أكثر جملاً عندما يبتعد المرء عنها؟

فاجأني بهدوء، نافثاً دخان سيجارته من فمه ومنخريه المشعر فحوّصاً عينيه بتركيز حاد وكأنه يصوّب إلى هدف معين:

لأن ذكرى الشيء أجمل من حقيقته!..

وأبي وإن كان فلاحاً أمياً، ولكن لو تهيأت له حفنة تبغ مناسبة وقدح شاي ونار يصطلي على وهجها مدفناً عظامه المعطوبة، لتكلم بطريقة غريبة طالما أثارت حفيظة أصدقائه الفلاحين السُذّج، وطالما ملأتني بالدهشة والاستغراب، بل وبشيء من الفخر.

لم أفهم يا أبي!..

فقال:

حسبتُ أن سنوات ثلاثاً سلختها الحياة العسكرية من عمرك الذي تجاوز الحادية والعشرين، كفيلة بأن تعلّمك أشياء كثيرة!..

أنت تذكر ما رويته لك عن "الحرب العظمى" التي خضت غمارها مرغماً ككثيرين؟! يومها كانت البغال وسائط نقلنا الوحيدة، فعلى صهواتها كنا نجتاز الصحارى الملتهبة، أو نغوص بقوائمها الراجفة، بسبب البرد والجوع، في الأوحال الكثيفة كالصمغ،... كنا نبيع للصوص وقطاع الطرق ملابسنا وقبّعاتنا التي كنا بأمس الحاجة لها، لقاء وجبة طعام هزيلة. وهناك كانت الأمراض أيضاً، أمراض فتاكة ذات أسماء غريبة كالحمّى الصفراء أو الحمراء والطاعون والجذام.. وكانت تحصدنا حصداً... ولم يكن غريباً أن ترى قرب جثث البغال جثث رجال هزيلي الأفخاذ مُنتفخي البطون، مقذوفين بوضعيات غريبة، وقد انكشفت أجزاء من أجسادهم كان يجب ألّا تكشف!... كنت أوليها ظهري متمتماً بخشوع، على أرواحها المعذبة، سورة "الفاتحة"... وذلك كان أضعف الإيمان!... لقد كان الموت بأبشع صوره! وهكذا فإنك قد ترى وجهك في المرآة أجمل من وجهك الحقيقي وكذلك الأشياء القريبة. لا تستطيع أن تراها على جمالها الحقيقي إلا وأنت بعيد عنها)[١٢].

٤) **مصطفى غريب:** أحد رفقاء "حازم" في الجبهة، وقع قتيلاً بالخطأ عندما سحب مسمار أمان القنبلة وهو يتحدّث عن نفاذ صبره الذي طال بانتظار أوامر الهجوم. وقد كانت من مهامه مع حازم حفر الأنفاق في الجبهة تهيؤاً للحرب بعد خمسة أو ستة أشهر من نكسة حزيران (١٩٦٧م).

(كان لوفاة مصطفى أثر عميق في نفس (حازم) الذي لطالما كان يستذكره مثالاً عن البراءة والغباء في آنٍ معاً، فنرى ذكره في مفتتح الرواية وعلى امتداد مفاصل عدة منها، حتى بلغ تأثير ذاكرته أن استدعى حازم سيرته في ليلة زفافه في أثناء خلوته مع جميلة ليلة الدخلة، مكرراً كلماته التي حفرت في قلبه (إني أموت يا بني!) (انظري يا جميلة إنهما يداي اللتان تندتا بدم "مصطفى غريب"!.. قد يكون دمه ذاك هدر بغباء، ولكنني كنت أشعر به على يديّ لفترة طويلة. لم أمد يدي إلى (القصعة) التي كانت تتوسطنا ثلاث مرات في اليوم، إلا وتخيلت أصابعي ملطخة بدمه!... ولشدّ ما كنت أخشى أن أفقد صبري مثله وأن تكون نهايتي بدون جدوى. كان حلمي أكبر من ذلك الواقع المرير الذي شدّني إلى تلك الخنادق الرطبة طوال الأشهر الخمسة أو الستة التي أعقبت الخامس من حزيران) [١٣].

٥) **حميد:** أخو "حازم" كان مسؤولاً في صغره عن رعاية الماشية يتخذ في الرواية ملمحاً تشكيلياً خاصاً يتمثل في قصر قامته وامتلاء جسده، مما جعله مثار سخرية جميلة وحازم كما كان في طفولته على قدر من الجبن والخوف، ولا سيما إذا ذكر أمامه (الشيخ راضي). وبعد إنهائه الخدمة الإلزامية، نجده أحد عمال شحن الحجارة والحصى، في إحدى الشركات الشحنّ.

(إنها تركن خلف فتحة السياج مقعقعة بصخب في انتظار أخي "حميد" الذي يسارع، وهو ببدلة العمل الزرقاء، بارتقائها مشفوعاً بصخب حماية العمال.... الشاحنة نفسها والمتجهة شمالاً تركن بمؤخرتها أمام فتحة السياج لهبط منها "حميد" ببدلته الزرقاء المبقعة بلطخ العرق والزيت، مشفوعاً بتحيات الوداع المغتصبة من صحابه العمال الذين نال التعب منهم مبتغاه) [١٤].

٦) **زهرة:** امرأة مسنّة نرفض أن تترك كوخها وتنزح مع من نزح من القرية، إيماناً بتشبثها بالأرض وتحدي الملّاك. وترمز هذه الشخصية إلى ما يعرّي مدّعي الرجولة في القرية ممن يمتثل للأوامر دون نقاش، وعليه فقد تمتلك المرأة من الرجولة ما لا يتسنى للرجال.

(وطالعت عينيه قامة "زهرة" وهي تنتقل من باب كوخها الرمادي وقنّ دجاجها الذي كان من اللون نفسه، فتذكر آخر تصريحاتها المثيرة التي فجرت عاصفة من الضحك عند البعض وفجرت

الدموع في عيون البعض الآخر، أجابت عندما سُئلت عن جدوى إصرارها على لبخ جدران كوخها بالطين أجابت:

حسناً.. ليتأكد رجال القرية بانني أشك من أنهم يمتلكون بين أفخاذهم..

وبيدها الملطخة بالطين الأسود العفن قامت بحركة بذيئة وأكملت تصريحها الخطير..

ولكنني أنا زهرة سأظل متشبّثة بكوخي وقريتي وسأخصي أي رجل يحاول تهجيري). [١٥]

٧) **أم حازم:** شخصية عامة لم يحدد لها الكاتب اسماً، وربما ذلك يمنحها قيمة رمزية تتمثّل في انفتاح الشخصية وقابليتها القياس على أي أم في ذلك الحيز الزماني والمكاني الريفي.

تبدو أم حازم ـ ككل الأمهات في ذلك الوقت ـ شخصية مكافحة ومتكيفة مع طبيعة الحياة الريفية الصعبة، تنهض بأعباء أسرتها دون ملل، وتلحّ على ابنها حازم بالزواج من جميلة وإنجاب الأحفاد الذين تشتاقهم، كما تبدو محافظة على الأعراف والتقاليد القديمة التي تختلط بالخرافة إلى قدر كبير.

(ـ لشدّ ما أرغب بأن أراك متزوجاً، ولشدّ ما كان والدك يتمنى...

ولكنها ... ولكنها صغيرة يا أمه!.. جميلة لم تزل صغيرة...

وأطلقت ضحكة متهكمة لتقول:

هه .... صغيرة! تكاد تدخل عامها العشرين وتقول صغيرة!! من أين أتيت بكل هذا المكر!...

وعادت أمي لتتساءل هذه المرة بغضب:

صغيرة؟ تزوجها وستمنحك اثنين.. اثنين كل تسعة أشهر!! أنا أعرفها. إنها امرأة خصبة كأمها رحمها الله التي لم تهنأ بحياتها.. ثم ألم تعاهد أباك بذلك؟!..

ولأول مرة انفجرت أمي صارخة، وأنا أعرفها عندما تصرخ تكون قد فقدت أعصابها.

سأرى! سأرى!.. يجب أن تقرر الآن!.. إن جميلة خطيبتك.. ولن تجد أجمل منها!..) [١٦].

٨) **عبد الباري:** أخو "عبد الغفور" وعمّ "حازم"، ووالد "جميلة" يرد ذكره في القسم الأول من الرواية عندما يتفق مع أخيه على تزويج ابنته من ابنه، ثمّ يختفي حضوره بعد أن يهاجر إلى جهة ما، ليترك "جميلة" وديعة لدى أخيه.

(وسحق عمه "عبد الباري" عقب السيكارة التي لسعت إصبعه المصغرّ من أثر الدخان بعد أن كادت تنفد:

مهر جميلة؟ ولكنه ابن عمها!.. لا مهر لها سوى رجولته!..

وسمعا كل شيء بدهشة وصمت والتقت عيونها كأنهما يريان بعضهما لأول مرة) [١٧].

٩) **زوجة عبد الباري:** يرد ذكرها في بداية الرواية، بصورة المرأة التي تردّ أن تفرح لزفاف ابنتها أو ابنها، وأن تقدّم لهم ما ورثته عن أمها، بيد أن القدر يعاجلها بالموت مع جنينها.

وتبدو هذه الشخصية مثاراً لاستذكار أحداث قديمة جرت مع أمها، وهي أحداث تعكس الواقع الاجتماعي بما ينطوي عليه من موروث قديم ظلّ سائدً إلى وقتها، يتمثل في ركوب أمها الحصان بعد ليلة زفافها، على نحو ما درجت عليه العادة.

(ستكون زفة رائعة لن تنساها القرى لسنين... وأنا سأتحدى أباك، وأشدّ العباءة إلى خصري وأرقص أرقص إلى أن ينخلع وسطي!!

ولكن المخاض تعسّر بها!.. عشرة أشهر مرت وهي حبلى، وعندما وضعت جنينها الميت، امتلأ كوخ عمّه برائحته النتنة.. كان جسمه قد ازرقّ وتفسّخ داخل بطنها.. بعده بأيام ماتت امرأة عمه، ولم تمضِ أيام قليلة وانتقلت "جميلة" بعدما هاجر أبوها بعيداً، إلى كوخهم، وحملا معاً صندوقها الخشبي المثقل بتلك الزخاريف الدقيقة والمسامير الصدئة) [١٨].

١٠) **عبد الله الصالح:** يرد ذكره على عجل كملمح يكرّس فكرة العادات والتقاليد الدينية الاجتماعية التي تسعى إلى مباركة أي عمل ذي قيمة يقومون به، عبر زيارة الأضرحة المباركة.

(... كانت تحدثني عن يوم زفافها لأبي وكيف تجملت ووضعت "الديرم" على شفتيها.. وكان يوماً ربيعاً والسنابل تصل إلى مستوى كتفي رجل.. وكالعادة قرر أهل القرية زيارة ضريح "عبد الله الصالح" تيمناً ببركته) (١٩).

١١)**علوان:** شخصية نمطية يكسبها الكاتب بعض الملامح المتّسقة مع الفضاء العام للبيئة الروائية، فهو رجل حازم، مصاب بالربو، لطالما كان يثير ضحك "حازم" عندما يسمح فحيحه.

(وقبل أن تلفظ البقرة، وكان حُبلى على وشك الوضع، أنفاسها الأخيرة احتزّت سكينة جارهم "علوان" بلعومها المتهدل، فدفق الدم شاخباً من ذلك الجرح الرّهيب وامتزج خوار الاحتضار بغصّة الألم، لكن أصابع علوان الماهرة نجحت، بعدما تلوثت بالدم، في اقتناص عجل كامل البنية من الأحشاء الدافئة للبقرة..) (٢٠).

١٢)**الملاك:** شخصية إقطاعية لا يأبه لحال المزارعين، فالأرض أرضه، ولا يكاد يعطيهم من موسمها سوى النزر اليسير، ويمنحه الكاتب ملامح تكشف عن عمالته وخسّته، تتمثل في مسدسه الإنكليزي، وسجائره الإفرنجية، وخلوّ قلبه من الشعور الإنساني، فهو لا ينظر إلا من زاوية مصلحته الشخصية على حساب تعب المزارعين وعرقهم وحياتهم وأمنهم.

ولعل عدم منحه اسماً في الرواية يعود إلى أن الكاتب لا يقصده كشخص، وإنما كصفة عامة للملّاكين في ذلك الوقت، مما يوسع فضاءه الدلالي ليشمل ملاكي ذلك الوقت جميعاً، كأم حيان التي تنسحب صفاتها على جميع الأمهات في تلك البيئة.

(كانت الكلمات تثير انتباه حازم، رغم أنها لكثرة ما ترددت على مسامعه ترسّخت في ذهنه، ولكنها تظلّ كلمات يرغب المرء في الاستماع إليها.. إنها تتحدث عن الأرض والزرع والهموم والخيبات وعن الحصاد القادم وموعد مجيء "الملّاك" وعن تذمره الذي سيبديه بسبب شحّة المحصول، المحصول الذي لو تضاعف لبقي شحيحاً في عينيه اللتين لن يملأها سوى التراب) (٢١).

١٣) **الشيخ راضي:** يُذكر في سياق جريمته المتمثلة في قتل أحد الفلاحين (عبيد الديوان) طمعاً بزوجته، وهو متعامل مع السلطة الملكية.

والكاتب في إضفاء هاتين الصفتين المتناقضتين على الشخصية، أي التدين والعمالة، يسعى إلى الغمز من طبقة الأدعياء المتدينين الذين لا يختلفون عن أمراء السياسة وملوكها، فهما وجهان لجوهر واحد يتمثل في الدناءة والإجرام والأنانية.

١٤) **أكرم عبيد:** ابن (عبيد الديوان)، وهو شخصية ثائرة متمردة على السلطة الملكية، يصوّره الكاتب هارباً من وجه الشرطة مختبئاً في غابات النخيل، ولطالما كان يراه رمزاً للتحدي والثورة.

١٥) **هاشم أبو الخيل:** شخصية عميلة للطبقة الملكية، عريف شرطة أطلق النار على (أكرم عبيد) وكاد يرديه قتيلاً، ولطالما كان يراه الكاتب رمزاً للظلم والطغيان.

١٦) **الشيخ رمضان:** يتخذ دور المؤذّن، وهو الذي عقد قران "حازم" على "جميلة" ولُقّب بأبي البنات لكثرة مغامراته مع النساء. وربما منحه الكاتب هذه الصفة ليبرز مقدار تستّر هذه الطبقة بالدين لقضاء غاياتهم الشخصية.

١٧) **سلمان وخالد:** صديقا حازم في اصطياد الخنازير التي تعيش في حقول القمح فساداً، والمغامرات في أراضي الفجر. ويوحي الاسمان بالتوالف الطائفي، فلا فرق في تلك البيئة الريفيّة بين سني وشيعي، وإنما الجميع واحد في المعاناة الطبقية.

١٨) **بوجي والأخرس:** كلبان مصاحبان لعائلة "عبد الغفور" تبرز مهمتهما في حماية البيت والأغنام من الذئاب عند الرعي، كما أنقذا سابقاً البقرة من براثن الذئب قبل موتها، يبدو (بوجي) نابحاً باستمرار وهو أبيض اللون، أما الأخرس، فصامت دائماً أسود اللون، لُقبّ لاحقاً بكافور.

(ولكن لونه الأسود الفاحم كان يثبت بأنه كلب سليل كل!.. كان صمت الاخرس مشوباً بوقار واضح وباحتقار خفي للكلاب الثرثارة – عدا بوجي الثرثار الذي كان يبادله الود بحكم الزمالة – وكان أن فرض احترامه على أشرس الكلاب التي لم تجرؤ على التحرش به احتراماً لصمته الوقور وخوفاً من حجمه الهائل.. وحتى الذئاب حالما كانت تشم رائحة الأخرس كانت تدس بأذيالها بينن قوائمها وتمنح وجهها للبراري البعيدة) [٢٢].

ويبرز المنحى الرمزي لكافور من خلال الصفات التي يضيفها الكاتب عليه في السياق، فهو صامت دائماً، ضخم الجثة، تهابه الكلاب والذئاب معاً، وذو فاعلية في المواقف الصعبة، وكأنما يريد الكاتب أن يجسّد فكرة (الرجل بأفعاله لا بأقواله). كما يبرز عدد من الشخصيات التي ترد لماماً تبعاً لضرورة السياق، كشرهان ذي اليد الواحدة من زمن الجندرمة التركية، وعويّد صاحب الثور الذي يستثمره في الفلاحة وسواهما.

المبحث الثاني
الحوار في رواية (نافذة بسعة الحلم)

الحوار هو حديث بين شخصين أو أكثر (الحاني ١٩٦٨م: ٥٣). تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص (عبد السلام، ١٩٩٩م: ٢١). ولكي يحقق الحوار أهميته في الرواية لا بدّ من أن تتوافر فيه صفتان هما[٢٣] :

١ـ أن يندمج في صلب الرواية لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخل عليها ويتطفل على شخصياتها.

٢ـ أن يكون طبعاً سلساً رشيقاً مناسباً للشخصية والموقف فضلاً عن احتوائه الطاقات التمثيلية.

الحوار أداة طيعة في رسم الشخصيات والكشف عن طبيعتها وموقفها، فضلاً عن الأحداث وتطويرها كما يعمل على كشف عنصري الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث والشخصية ويعمل كذلك على تسخين الأحداث في العمل الروائي، وتقديمها، ومن ثم دفعها إلى الأمام باتجاه العقدة أو حلها. كما يكون الحوار مطابقاً للشخصية أو يصدر عنها ويدل عليها ويشكل مفتاحاً للوصول إليها والأداة النافية للكشف عنها بمعنى الكشف عن مستواها الفكري وانفعالاتها وموقفها العاطفي وخصوصيتها وتمايزها، ويمكن الوقوف عموماً عن نوعين للحوار، كلّ نوع منهما له تقسيماته ودرجاته الخاصة. وهما: الحوار الخارجي والحوار الداخلي[٢٤].

أولاً: الحوار الخارجي

هو الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة إذ إنّ التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه ، وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف، إذ يعدّ هذا الحوار عاملاً أساسياً في دفع العناصر السردية إلى الأمام، إذ يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطياً له تماسكاً مرونة واستمرارية[٢٥].

١) الحوار المركب (الوصفي- التحليلي)

هو الحوار الذي تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات، كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق، وإبداء الرأي، فضلاً عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها، وبذلك تتميز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف والتحليل. ومن أمثلة هذا الحوار الوارد على لسان "عبد الغفور" و "عبد الباري"[٢٦]:

(..... وهتف به بصوته المرتفع الرّنان:

لم تعودوا صغيرين يا بني! .. ست أو سبع سنوات وتحفزّ شفتك العليا.. و "جميلة" وإن تكن أصغر منك بعامين، ستجدها خلال الفترة نفسها وقد تبرعم صدرها.. لم تعودوا صغيرين لتغفلا عن مراقبة رزقنا ليذهب هدراً.. لولا الكلبان لضاع لحم البقرة وضاع العجل!..
وانبرى له عمه مدافعاً عنهما ومواسياً أخاه في الوقت نفسه:
إنه الجوع يا "عبد الغفور" هو الذي يدفع بالذئاب قريباً من القرية. قديماً لم نكن نلمح الذئاب إلا في البراري.. والآن؟ جرّب أن تطلّ برأسك بعد انتصاف الليل خارج كوخك!.. ما الذي تراه؟ ذئاب سائبة تتلصّص بين الأكواخ وكلابنا غافية وقد دسّت أنوفها بين قوائمها!..
وواصل عمه "عبد الباري" كلامه بعد ما شمل الجميع بنظرة استغراب جاحظة من عينيه المتلامعتين تحت حاجبيه الكثيف، وكان وجهه الضامر الجاف قد اختفى خلف ضبابة دخان انسابت من منخريه المشعرين:
على كل حال لا تحزن فقد استوفيت ثمنها!..
لكنّ أبا "عبد الغفور" انفجر مقهقهاً بضحكته المجلجلة، التي يكاد أن يسمع إلى الآن صداها وهو يتردّد عبر غابات النخيل الممتدة غرب القرية، وأجاب أخاه بصوت مرح:
لا يا أخي.. أنا الذي سأواسيك، فقد اشتريت تلك البقرة على اسم ابني "حازم".. قلت لعلها تمنحه عجلاً أو اثنين، وسنة تعقب أخرى يجمع مبلغاً يكون مهراً لجميلة!..
وسحق عمه "عبد الباري" عقب السيكارة التي لسعت أصبعه المصغرّ من أثر الدخان بعدما كادت تنفذ:
مهر جميلة؟! ولكنه ابن عمه!.. لا مهر لها سوى رجولته!..)..

يكشف هذا الحوار عن نقطتين رئيستين، الأولى: المستوى الفكري لدى الشخصيات وهو مستوى محافظ متوارث، متمثل في الاتفاق على تزويج "حازم" و "جميلة" بوصفهما أولاد عمومة، وابن العم أحق بابن عمته من سواها، ويتخذ هذا المستوى بعده في عدم أخذ مشورة كل من "حازم" و "جميلة" من جهة، وفي الاتفاق المبكر على هذه الزيجة برغم أنّ كلاً منهما لم يبلغ الحلم بعد، وهذه النقطة تكشف عن عادة متوارثة لدى العائلات التي تربطها صلة القربى، وتحيلنا على الموروث الشعبي المتمثل بمقولة (فلان لفلانة) منذ الصغر، وهو ما يتلاءم مع نمط البيئة الفلاحية المنغلقة والبسيطة، على نحو ما تجسّده الرواية.

وتتمثل النقطة الثانية في إبراز المنحى النمطي لشخصية الأب "عبد الغفور" وأخية "عبد الباري" فمع أنهما أخوان إلا أنهما ملتزمان بالحدود وطبيعة العلاقات الرسميّة التي تكشف عن طباع كلٍ منهما الرجولية والتي لا تقبل خرق السائد والمتعارف عليه، فعبد الغفور يسعى إلى توفير مهر "جميلة" و "عبد الباري" يمتنع عن ذلك متذرعاً بأن "حازم" ابن عمها ولا مهر لها سوى رجولته، وهي واحدة من المعايير المتبعة في البيئة الفلاحية المنغلقة عموماً.

ومن ذلك أيضاً الحوار الدائر بين "حازم" ووالده "عبد الغفور"(٢٧)

(ـ أبي، لماذا تكون الأشياء أكثر جمالاً عندما يبتعد المرء عنها؟
فاجأني بهدوء نافثاً دخان سيجارته من فمه ومنخريه المشعرين فحوصاً عينيه بتركيز حادّ وكأنه يصوّب إلى هدف معين:
لأن ذكرى الشيء أجمل من حقيقته!..
لم أفهم يا أبي!..
أنت تذكر ما رويته لك عن الحرب العظمى التي خضتُ غمارها مرغماً ككثيرين....! ولم يكن غريباً أن ترى قرب جثث البغال جثث رجال هزيلي الأفخاذ منتفخي البطون مقذوفين بوضعيات غريبة وقد انكشفت أجزاء من أجسادهم كان يجب أن لا تنكشف!.. كنا وكأننا نراهم في حلم كابوسي لا يطاق لا بد لك أن تفكر خلاله بإصرار: إنه حلم.. إنه حلم.. لحظة وأصحو.. سيهز أحدهم كتفي فأتخلص من هذا الحلم الكريه!.. ولكنه لم يكن حلماً!! تصور يا بني كنا نراهم ولا نواريهم التراب.. أقصد الوحل،

لأنه لم يكن هناك أيما تراب! فلو تأخرنا قليلاً للحقنا بهم واصبحنا طعاماً سائغاً للغربان. في البداية وعندما أبصرت أول جثة ناشدت رفاقي القريبين مني في ذلك الرتل المديد الذي لا أول له ولا آخر، والذي قوامه بغال متراصة واحداً أثر الآخر، يعتليها رجال صامتون مبقعون بالوحل من رؤوسهم إلى ركابهم المغروسة في جنوب البغال، ناشدتهم أن يساعدوني في آن نواري تلك الجثة الوحل! ولكنهم أولوني آذاناً صماء، فانحرفت عن الرتل باتجاه الجثة، وعندما أمسكت بيدها محاولاً أن أقلبها على ظهرها، لم أرَ إلا وتلك اليد المتصلبة تنفصل، بصورة فجائعية أرعبتني، عن الجثة لتستقر في يدي وسائل أزرق كثيف هو مزيج من القيح والوحل الذي تشرب به اللحم النتن، يقطر منها، ووسط دوامة قهقهات صاخبة انفجرت تحت تلك السماء الصماء النائية شعرت بالغثيان يتصاعد عبر حلقي، وتقيأت كل ما في جوفي الخاوي، بل كدت أتقيأ معدتي السقيمة. بعدها لم أقترب من ايما جثة. كنت أوليها ظهري متمتماً بخشوع، على أرواحها المعذب سورة الفاتحة.. وذلك أضعف الإيمان.... قد يصلح ما رويته الآن لأن يكون حكاية ممتعة!.. ولكن تأكد يا بني بأنه.. لم يكن كذلك.. أبداً.. لقد كان الموت بأبشع صوره!.. وهكذا فإنك قد ترى وجهك في المرآة أجمل من وجهك الحقيقي!

ولكنني لا أرى وجهي إلا في المرآة فما أدراني أنه أجمل من وجهي الحقيقي!

وكذلك الأشياء القريبة، لا تستطيع أن تراها على جمالها الحقيقي إلا وأنت بعيد عنها!

ولكنني تساءلت بإصرار بعدما أعجبني قوله ذاك عن الوجه والمرآة:

ولكن أي بعد بين وجهي والمرآة؟

فأجابني بنيرة متهكمة جعلتني أظن للحظات بأنني لا أزال ذلك الصبي الذي يجرجر أذيال ثوبه في الوحل:

.. المرآة.. أبعد من وجهك المنصوب على رقبتك).

يجسّد هذا الحوار الذي اقتضبنا منه موضع الحاجة، منحىً فكرياً وفلسفياً لدى "عبد الغفور" ويزيد الحوار من جلاء الفكرة وعُمقها، على نحو ما قصد الكاتب، ليحمل طابع التعليم والتوعية من أب لابنه، هذه من ناحية، ومن ناحية أخرى يكشف عن خبرة الأب المستمدة من تجربته الشخصية، وهذه الخبرة والتجربة لا تُقتبس من المدرسة أو من العلم النظري وإنما من مدرسة الحياة الواقعية وتدور هذه الفكرة حول اكتشاف الإنسان لذاته، من جهة، وهو اكتشاف لا يتسنّى للمرء إلا بالمواجهة المباشرة بين الذات والموضوع، فالعالم الواقعي هو مرآة تجلو لنا حقيقة النفس الإنسانية بما تنطوي عليه من طباع ومبادئ وقيم قد تكون غائبة حتى عن صاحبها.

فالوعي هو مسألة جدلية تقبع في إطار العلاقة المباشرة بين الذات والموضوع. ومن جهة ثانية، تنطوي هذه اللحظات التي يعيشها المرء مباشرةً على ما هو جميل، بمعنى أنها تنقلب مع الزمن تدريجياً من المنحى السلبي إلى منحى إيجابي يتمثل باستذكارها بتفاصيلها المرّة ولكن بملمح جمالي، لكونه يقدم للمرء ما لا يعيه في حياته العادية البسيطة، فالحياة لا تتعزز قيمتها إلا بمواجهتها المباشرة لعوامل الفناء والاندثار، ولذا كانت عباراته (الأشياء القريبة لا تستطيع أن تراها على جمالها الحقيقي إلا وأنت بعيد عنها) ذات دلالة مكثفة وموحية ومفتوحة على احتمالات دلالية شتّى، تجسّد كثافة التجربة التي عاشها الأب وعمقها على حدٍّ سواء.

وهذا الملمح الفكري الذي يسوقه الكاتب على لسان "عبد الغفور" إنما هو في الحقيقة انعكاس لشذرات فكرية لدى الكاتب نفسه، بالنظر إلى الشخصيات على أنها ظلال لنفسية الكاتب من جهة، وبالنظر إلى الحوار على أنه تجسيد لفكر الكاتب ووجهة نظره، وقد ساقه على لسان شخصياته.

وينطوي الحوار على ملامح نفسية مستمدة من الخبرة الشخصية في إطار علاقتها الجدلية والصدامية بالمواقع أو بالحياة، فلنا أن نتصور وحشة الموت في لحظات المواجهة المباشرة معه، ورهبة الموت في اللحظات التي يترصد بها الناس فيتربص بهم، وبشاعة الحرب ودمامتها وهي تجبر المرء على التخفف من نزعة الإنسانية المتأصلة لديه، حفاظاً على الرمق الأخير من الحياة، أو حرصاً على عدم تفويت الفرصة الأخيرة للنجاة من الموت، وكل ذلك يسوقه الكاتب في نمط حواري بين الأب وابنه

ليكرس أمراً رئيساً يتمثل في دراما أو تراجيديا الصراع الوجودي بين الحياة والموت، وتصوير الإنسان المحكوم بهذا الصراع رغماً عنه.

٢) الحوار الترميزي

هو الحوار الذي يميل إلى التلميح والإيحاء، بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والطروحات الزائدة، فالترميز هو توظيف الرمز في نسيج الرواية وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص ويعتمد هذا الحوار على مستويين هما: (٢٨)

أ- مستوى (اللفظة، التركيب) من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقاته الإيحائية والتعبيرية فيصبح الترميز باللفظة التي هي ذات إيحاء خاص.

ب - مستوى (الموقف، الحدث) من حيث تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي، فالإيحاء العام هو الذي يحقّق الترميز للحوار.

ومن أنماط هذا الحوار ما يمكن استثماره من الشاهد السابق الذي ورد في سياق الحوار الدائر بين "عبد الغفور" و "عبد الباري": (٢٩)

(- إنه الجوع يا "عبد الغفور" هو الذي يدفع بالذئاب قريباً من القرية، قديماً لم نكن نلمح الذئاب إلا في البراري.. والآن؟ جرّب أن تطلّ برأسك بعد انتصاف الليل خارج كوخك!.. ما الذي تراه؟ ذئاب سائبة تتلصّص بين الأكواخ وكلابنا غافية وقد دُسّت أنوفها بين قوائمها).

وقد يكشف هذا النمط من الحوار عن بعد رمزي شفيف يغمز منه "عبد الباري" ويبدو صمت "عبد الغفور" إزاء ما قاله أخوه، موافقة ضمنية على ما غمر منه، فالجوع إنما سببه جشع الملّاك وطمعه، هذا الملاك الذي لا يعطي الفلاحين إلا ما هو يسير من غلّة القمح الموسميّة وسيتأثر هو بالنسبة الغالبة، وعليه تبدو لفظة (الذئاب) رمزاً للملّاكين الذين يسيدون ويميدون في القرية ويتسلطون على الفلاحين وجهدهم وعرقهم دونما رادع.

ولعلّ تغيّر حركة الذئاب بين ما كانت عليه وما صارت إليه تجسيداً رزياً صورياً لاتّساع تسلّط هؤلاء الملاكين، فبعد أن كان تسلّطهم محدوداً يراعون فيه حدود جوع الفلاحين وتعبهم، غدا تسلّطهم يتّسع أكثر فأكثر حتى غدا الفلاحون يرون الذئاب أو يرون الملاكين وقد بلغ تسلطهم وجشعهم حدّاً لا يطاق، فقد بات على أبواب بيوتهم، وفي هذا تهديد مباشر للقمة العيش ولأمنهم السكين، على نحو ما يكشف عنه سياق الرواية، فقد قرّر الملاك هدم الأكواخ وأجبر الفلاحين على النزوح من القرية.

٣) الحوار المجرّد

هو الحوار الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه إلى حدّ كبير من المحادثة اليومية بين الناس، فهو حديث إجرائي متأسس على ردّ فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد، لأنها إجابات متوقفة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة(٣٠).

ومن أمثلة هذا النمط من الحوار ما يدور على نحو عفوي غير مدروس بين حازم وجميلة وحميد(٣١):.

(كنا نملك بضعة رؤوس غنم كانت بعهدة أخي حميد الذي كان يتبرّم، في بعض المرات، من رعايتها، مؤملاً نفسه بأنه سيتخلّص منها عندما يدعى قريباً إلى الخدمة العسكرية.. وبطبيعة الحال كانت تلك فرصة ذهبية يتيحها لنا حميد لنسلقه بألسنتنا الحداد، فأقول بلهجة ناصحة.

ـ لا تتبرم من رعي الأغنام يا أخي، فهناك في الجيش توجد أغنام لإطعام الجنود، وقد يعهدون بها إليك عندما يكتشفون شجرة عائلتك الفلاحية!..

وجميلة تنبري له لتضيف بخبث بعدما تزوي ما بين حاجبيها وترسم في عينيها الجميلتين نظرة جادة:

ـ لو منحني ابن عمي حميد أذناً صاغية لقلتُ بأنّ الرعي في الجيش أفضل من حمل السلاح!

وحميد يحتد بطبيعة الحال فيثب واقفاً بقافية القصيدة الممتلئة ليصرخ بها:

ـ ولمَ ذلك؟!.. هل أن حازم كان أفضل مني عندما دربوه على الرمي بجميع أنواع الأسلحة؟!

وتجيبه جميلة بالجدّ والوقار نفسهما:

ـ لا.. أبداً.. ولكن المسألة هي أنه لا بد لهم من منشار يطيّرون به عقب البندقية ليتناسب قامتك المديدة!..

وأنا بدوري أقاطع جميلة لأضيف:

ـ وما حاجتهم لمنشار؟ هناك بنادق خشبية تناسب قامته، وبصعوبة بالغة تكتم جميلة ضحكتها لتصرخ بانفعال:

ـ تقول بنادق خشبية؟ وكيف إذن يدافع عن نفسه أثناء الهجوم؟

وهل نسيت أرنبة أنفه الصاعدة نحو السماء؟ ستلفت أنظار الأعداء فتصبح هدفاً رائعاً لرصاصهم!..

وكالعادة، يتحصّن حميد بالصّمت أمام هذا الهجوم المزدوج.. ويتناول عصاه هامشاً بها الأغنام نحو الحقول).

وهذا نمط من أنماط الحوار العفوي، أو الذي يرد عفو الخاطر مقترباً من المحادثة اليومية بين الشخصيات، على نحو لا يحتمل التأويل، بمعنى أنه حديث إجرائي متأسس على فعل سريع أو إجابة سهلة، تكشف عن طبيعة الشخصية في موقف ما، قد يكون سعيداً أو حزيناً أو مدعاةً للسخرية والتهكم أو من قبيل الدّعابة وقد وردت أنماط هذا الحوار في سياق الاستذكار، وهو يجسّد في الرواية مفاصل عدة من ماضٍ جميل استدعته الشخصية الرئيسة التي تقوم بعملية الاستذكار أو الاسترجاع، من قبيل الحنين لتلك اللحظات السعيدة التي ما تزال عالقة في الذاكرة ولها أثرها الإيجابي في النفس.

ثانياً: الحوار الداخلي (الفردي- الأحادي)

يتحوّل الحوار في هذا النمط من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين إلى حوار فردي يعبّر عن الحياة الباطنية للشخصية (عبد العزيز، ١٩٧٠م: ٣٩). إذ توظفه للتعبير عمّا تحسّ به، وعمّا تريد قوله، إزاء مواقف معينة، إذ يعمل هذا النمط من الحوار على تكثيف الأحداث والزمان ويعطي العذرية للرواية، وما يميزه أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، كما أنه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ. (٣٢)

١) المونولوج

هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللا وعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي، لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتمّ التعبير عنها بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة لكي توحي للقارئ بأنّ هذه الأفكار هي عند ورودها إلى الذهن(٣٣).

وعلى ذلك فالمونولوج هو (ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعملية النفسية لديها، دون التكلّم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها

ـ هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود. (٣٤)

ومن أمثله هذا النمط من الحوار ما يدور بين حازم ونفسه[٣٥]:

(- وعلى كل حال - فكر حازم - فإنني قد أديتُ واجبي على قدر طاقتي!..

وعلى امتداد السرير طالعه جسده المتكوّر تحت الغطاء الصوفي الأزرق وفكرّ، بعد ما فتح الصورة نظرة خاطفة:

- انظر.. هذا هو أنا الحقيقي التي قد لا يرمضك أنت - رغم كل أحلامك الساذجة - ولكنه، بالتأكيد، سيتجاوزك وإن يكن أسير سريرٍ ضيّق، لأنه يؤمن بأنك أنت كذلك أسير إطار وزجاجة تنبئهُ بمرور الزمن فقط.. انظر.. إنه وجهي الذي لم ترتشه أصابع مصوّر!... وأية أصابع تتمكن من إزالة هذه الندبة الممتدة على وجنتي اليمنى؟!).

تبرز جمالية هذا الحوار الداخلي بين حازم ونفسه، في أننا إزاء ملمح فني يتجلّى بخاصية (التجديد) فالبطل يحدّث نفسه كمن يجرّد من نفسه نفساً أخرى ويحادثها، ويتعمّق هذا الملمح جمالية في أن المسألة لا تقف عند حدود هواجس الذات التي قد يخاطب بها المرء نفسه، وإنما إزاء مُخاطب مغاير لواقع المخاطِب، بمعنى أننا إزاء جسد مادي وجسد أنطولوجي، فأمّا المادي فهو محكوم بالواقع والحال التي آل إليها أي العجز نتيجة بتر الساقين، وأما الأنطولوجي فهو ذلك الجسد الحيّ المتكامل الذي ما زال يسعى إلى تحقيق الحلم وكسر القيود والحدود المادية، التي يفرضها الواقع.

وإزاء هذه المفارقة التي يؤسس لها التجريد في التقابل بين نمطين متمايزين من الذات أو الجسد، تبرز جمالية الحوار الدّاخلي (المونولوج)، على نحوٍ يجسّد صراعاً محموماً بين الأمل واليأس، أو الحاضر والمستقبل، أو الواقع والحلم، على حدٍّ سواء.

٢) مناجاة النفس

هي تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ من دون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض الجمهور افتراضاً صامتاً[٣٦]. وتفرق مناجاة النفس عن المونولوج في أنها تتحدث على انفراد وتقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدّد زيادة الترابط وتوصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية، وبالفعل الفني، في حين أن المونولوج هو توصيل الهوية الذهنية[٣٧]. وعلى هذا فالفرق في علاقتهما بحوار الشخصية أنها تفكّر وحدها في المونولوج، وتفكر بصوت عالٍ في المناجاة[٣٨].

ومن أمثلة هذا النمط من الحوار ما يدور بين حازم ونفسه[٣٩]:

(قد تكون تلك التلال التي نزفنا دماءنا لأجل تحريرها مجرّد تلال صخرية، لكن لو تطلّب تحرير كل شبر منها شهيداً لما ترددنا، لسبب بسيط أنها أرضنا نحن، أرضنا التي شهدت أمجادنا كما شهدت هزائمنا، ولكنها بقيت أرضنا..! على ثراها تردت قعقعة سنابك خيول "خالد بن الوليد" في معركة اليرموك، وعليها ركز فرسان "صلاح الدين الأيوبي" راياتهم بعدما حرروها من "الصليبيين" وبين أذرعها الصخرية القاسية تربصّ الفدائيون العرب والفلسطينيون بالعدوّ، وقدموا أرواحهم مهراً لعرسها الدموي..... وارتفع صوت حازم من جديد:
في أول يوم من وصولنا الجبهة، وكانت الظهيرة في ذروتها تم تجميعنا في تشكيل قتالي مزود بمختلف أنواع الاسلحة للزحف باتجاه سلسلة تلال حُدد موقعها على خارطة احتفظ بها قائد مجموعتنا. كانت مهمتنا الأساسية هي تحرير تلك التلال، إلا ان الوصول إليها لم يكن بالأمر الهين، فقد تشابكت خطوط القتال بيننا وبينهم، وكان لا بد من اختراق أرض ملتهبة للوصول إلى هناك. كان هدير المدافع الاصم ودوي انفجار القنابل واطلاق الصواريخ والقذائف المضادة للدروع والطائرات يسمع بوضوح. وكانت الطائرات العربية تمرق، على فترات متفاوتة، فوق رؤوسنا باتجاه الجنوب والغرب مجتازة

حاجز الصوت. ركبنا مدرعات حملتنا لمسافة لا بأس بها، ولكن الأخاديد والوهاد سرعان ما تشابكت واعترضت خط سيرنا والقتال قد احتدم من حولنا بعنف وضراوة حتى إن القذائف كانت تمرق صافرة فوق رؤوسنا، فاضطررنا إلى نرك المدرعات والتقدم راجلين. أمرنا القائد، وكان فتى في حدود الثلاثين من عمره رسمت على كل كتف من بدلة القتال التي لبسها ثلاث نجوم باللون الأصفر، أمرنا بالانتشار بتشكل مروحي، فانصعنا لأمره، كل جندي منا كان بكامل سلاحه بدعا من رشاشته وذخيرته وقنبلتين يدويتين معلقتين بحزامه، وانتهاء بزمزمية الماء وما شابهها من مسائل ضرورية أخرى. وكان جنود آخرون يحملون مدافع مضادة للدروع وصواريخ مضادة للجو وصناديق الذخيرة والمؤن. اصطدمنا ثلاث أو أربع مرات بجيوب معادية انتشرت في الوهاد ولكننا استطعنا القضاء عليها بيسر. وكان الدوي الاصم والهدير الهائل ولعلعة الرشاشات تتصاعد باستمرار والدخان الذي انعقد فوق الرؤوس، وكانت أسراب الطائرات المعادية تمرق على ارتفاع منخفض أو على ارتفاع سحيق لتتفادى شبكات الرصد والرادار، إلا أن الصواريخ كانت بانتظارها لتنطلق باتجاهها وخيط دخان يتلوى خلفها، وسرعان ما تنفجر الطائرة وتتحول إلى كتلى نار تنتشر في كل مكان. وكانت طائرات أخرى تلقي بحمولتها بعيداً حالما يبصر طياروها خطوط الدخان الرهيبة تلك. وكانت طائرات أخرى تفاجأ بتشكيلات عربية فتحتدم، في السماء الملفعة بالدخان، معارك رهيبة تتقاذف خلالها الطائرات في كل اتجاه وكنها اسماك فولاذية تتصارع فوق مياه مزبدة. وكنا نحن نواصل تقدمنا في اتجاه القطاع الأوسط حيث التلال التي كنا معها على موعد..... وقبل أن يتسنى لي الوقت للارتماء على الأرض، انخطفت عيناي على ضوء القنبلة التي انفجرت خلف صخرة لا تبعد عنا سوى مسافة قصيرة، ومع الدوي الأصم شعرت بشيء حاد يلسع وجهي، وفي الوقت نفسه فوجئت برفيقي الذي كان على يميني ينقذف باتجاهي ليسقطني معه على الأرض).

ويكاد هذا النمط من الحوار يتّخذ طابع الخطاب الذي يفترض وجود جمهور حاضر يستمع إلى القول، والكاتب في هذا النمط من الحوار ولا سيما ما يدور حول قضية الصراع العربي ـ الصهيوني ـ يعمد إلى بلورة فكرة مهمّة مؤداها استمرار هذا الصراع بوصفه تجلياً من تجليات الصراع بين الحق والباطل، فالحق وإن نام لا يموت، والباطل وإن طغى لا يستمرّ، وهو صراع وجودي بامتياز، ومن جهة ثانية يحمل هذا الحوار طابع التعليم والتوعية لدى كثرين ممن خاب ظنهم واستحكم بهم اليأس عن تحرير الأرض وإحراز النصرّ، فإن المبدأ العقدي والإنساني والوجودي يفترض التمسك بالأرض والدفاع عنها والسعي إلى تحريرها إلى آخر قطرة دم في العروق وإن كانت الهزيمة مآل كل هذا الجهد والسعي ويسعى الكاتب إلى تعزيز هذه الفكرة عبر استلهام مفاصل تاريخية شتى من معارك البطولة والشرف التي جرت زمن صلاح الدين ضدّ الصليبيين، وخالد بن الوليد ضدّ الفرس وسوى ذلك، سعياً منه إلى بلورة هذه الفكرة والكشف عن عمق تجذرها في نفس البطل الذي يهجس بها بينه وبين نفسه.

ويلفت النظر – وهو السمة العامة في الرواية – الإيغال في التفاصيل وفي المنحى الوصفي الممتد في وحدة استذكارية واحدة على مدى صفحات عديدة، وهو أمر يشي بعدد من النقاط المهمة، أبرزها هو القدرة الاستذكارية الخصبة على استحضار أبعاد الحدث الاستذكاري أو التاريخي بأدق تفاصيله، الأمر الذي يجعلنا نعيش الحدث بكل أبعاده وكأننا في قلبه، ولا سيما في ظل الأسلوب السردي التخييلي الشيق والمتسلسل دون عناء أو تكلف، على نحو يوهمنا فيه الكاتب بانه هو ذاته كان شاهداً حياً على الحدث الذي يعمد إلى تصويره أو سرده.

والأمر الآخر يتمثل في القدرة على تجسيد الموقف العاطفي الذي تحتدم فيه مشاعر المتلقي صعوداً وهبوطاً مع كمّ الأحداث المؤلمة بطابعها العبثي أو الغرائبي المتّسق مع مجريات الحرب عموماً في تفاصيلها اللا معقولة أو التي تندّ في أغلب الأحيان عن وعي المتلقي الذي يعيش خارج الحدث.

والأمر الثالث والأهم يتمثل في تجسيد الموقف العقائدي المشرف لجنودنا العرب في سياق هذه الحرب غير المتكافئة، والتي دفعوا لأجلها أرواحهم أو أجزاء من أعضائهم على نحو ما يصوره في هذا

الموضع ومواضع أخرى، وتحدّين وحشية الموت وقسوته في اشد اللحظات حرجاً ورعباً، وكأن المرء يستمع إلى قصص من الخيال لا من الواقع.

٣) حوار تيار الوعي

نشأت قصص تيار الوعي للتركيز أساساً على ارتقاء مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات(٤٠). كما تهدف إلى نقل انسيابية ولا شكلية الفكر الذي يتعذّر الإفصاح عنه بالكلام الاعتيادي، كذلك اختلاط الوعي واللا وعي ببعضهما قبل مرحلة الكلام، واتخاذ الشكل المنطقي ومن غير بداية أو نهاية(٤١).

وقد عمد الكاتب على امتداد روايته إلى اعتماد هذا النمط من الحوار الداخلي الواعي وإن اتخذ في الشكل أو في الظاهر طابع السرد العفوي الاستذكاري أو التداعي الحرّ لسيل الذكريات الشخصية.

ومن أمثلة هذا النمط من الحوار الواعي، ما دار في مخيلة حازم(٤٢):

(ومثلما التقت عيوننا، في ذلك اليوم البعيد عندما سمعنا، لأول مرة، من أننا سنكون لبعضنا، التقت عيناي بعيني جميلة ووجدتني أفكر:

ـ أهو قدرنا يا جميلة أن نكون لبعضنا؟ أم أنها إرادة الآخرين؟

ولكن.. لا.. وجدت نفسي أرفض وبإصرار أن أكون أنا من يقتحم سور ذلك الجسد الذي با لي، في تلك اللحظة، محرماً، لا يحق لي مسّه .. قلت مع نفسي:

ـ قد يلطّخ الدم الذي سينزف، عندما يتوحد جسدانا، قد يلطخ النقاء المخيّم فوق براءة روحينا!... قد يلطخ ذلك الدم هذه الأصابع التي ما ارتفعت إلا للسلام أو للعمل!.. قد يلطخ ذلك الدم الأرض التي ما مرّ ربيع إلا وأتت أُكُلَهَا وإن كانت للآخرين! قد يلطخ ذلك الدم...

ولكن المسألة كانت أعمق من ذلك.. إنها أعمق من أن تكون مجرّد ينزف وجسد يُنتهك.. إنها تعني التجاوز، تجاوز إصراري بأن جسد جميلة مجرّد سور يُقتحم! لم لا يكون جسدها رحماً يمرع بالخصب والأمومة؟!

ولكن التجاوز!.. التجاوز... التجاوز... كيف سيتمّ؟ ذلك ما كان يحيرني حيرتي من إصراري باستحالة استطاعتي أن أمسّ جسد جميلة!..)

تبرز خاصية الوعي في هذا النمط من الحوار من خلال محاكاة ذاتية للحدث، ومحاكمة الموقف الذاتي من هذا الحدث، ففي الشاه نجد المحاكاة تتمثل في التفكير الواعي المنطقي القائم على عدم تقبل فكرة الزواج من (جميلة) فهي ابنة عمه وقد تربوا وترعرعوا معاً، فإذا بها بمنزلة أخته، فكيف يتسنّى له أن يتقبل فكرة الزواج بها؟ إن في ذلك انتهاكاً لذلك الجسد وتدنيساً لكل أسباب البراءة والطهر والسلام، فإذا بدمها المسفوح في عملية الزواج يتحول في مخيلة "حازم" إلى دم يشهد على عمل إجرامي يتّسع ليتجاوز المنحى الجسدي ويشمل وجوه الحياة الريفية جميعاً بمقوميها الروحي والمادي.

والبطل في هذا الفكر يستشعر في نفسه روح الإجرام والتعدي والانتهاك والتدنيس، ولولا امتثاله لوصية والده، وإلحاح أمه على تنفيذ هذه الوصية لكنها شهدنا مساراً سردياً آخر لا ينتهي بزواج حازم بجميلة، بيد أن الوصية اتخذت في النص طابع امتثال الابن لإرادة الأب، بمعنى سير جيل الأبناء على سنن جيل الآباء في الحفاظ على العادات والأعراف والتقاليد والالتزام بتنفيذ الوصية دون اعتراض، برغم ما تسببه هذه الافتراقات في الأفكار والمواقف بين الجيلين من صراع نفسي محتدم ذي ملمح درامي أصيل، لتكون النهاية التماس سبب من أسباب التوازن النفسي المتمثل في معايشة الأزمة ومحاولة تجاوزها أو الاعتياد عليها، بالنظر إلى (جسد) جميلة على أنه رمز للخصوبة والأمومة والحياة.

٤)الارتجاع الفني

يسمّى الارتجاع الفني الخطف خلفاً أو الفلاش باك، وهو قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، ويستهدف استطراداً يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما(٤٣). فالارتجاع الفني استدعاء أحداث الماضي وجعلها تنشيط في نطاق الزمن الحاضر(٤٤). إذ تعدّ الذكريات بحساب الزمن من الماضي البعيد، ولكن في اللحظة التي تُستعاد فيها تستحيل الذاكرة حالاً شيئاً واضحاً حياً قد بُعث من جديد(٤٥).

ومن أمثلة هذا النمط من الحوار ممّا يشيع في أرجاء الرواية القائمة أصولاً على الاسترجاع أو الاستذكار، ما يرد على لسان شخصية البطل "حازم"(٤٦):

(حبلى!... ومضت الكلمة في ذهنه، وبعينيه القديمتين، عينيه اللتين تألقتا بضوء الفرح الغامر وهو يسمع بنبأ اندلاع القتال في تلك الظهيرة التشرينية، قبل ستة أشهر، تبينك العينين أبصر عري جسدها الذي انخطف شعاع الشمس على بياضه الناصع وفي عينيها المشدوهتين وعبر ملامح وجهها المندى بالعرق، وعلى العشب النامي الذي انسحق تحت جسديهما.. وبعيداً... بعيداً.. في نقطة كادت أن تتسرب خارج حدود الوعي، انحبست على استيحاء عينا "مصطفى غريب" البريئتان لدرجة لا تطاق، وعادت حشرجته المصحوبة بدفقة دم انفجرت عبر شفتيه، وهو يحاول أن يعتصر الكلمات ليتمتم بصوت محتضر: إنني.. أموت.. يا بني! عادت لترنّ في رأسه).

وهذا استرجاع فني رئيس في الرواية، بل يكون حور عملية السرد الاستذكاري برمّته، فالانطلاقة من الحاضر والانخطاف خلفاً نحو الماضي، إنما كانت لفظة (حبلى) المنتمية إلى حقل الحاضر هي المفتاح الرئيس لذلك.

ولعلّ مركزية هذه الكلمة (حبلى) أو حالة الحمل التي عليها "جميلة" مردّها إلى ما تنطوي عليه من مرجعيات فكرية ونفسية وواقعية، تزيب الحدود بين الماضي والحاضر وتتبلور بنية التقابل التي تقوم عليها بوصفها جامعاً لمساري الحياة والموت، أو اليأس والأمل، والواقعي والأنطولوجي. بمعنى أن كلمة (حبلى) تتفرّع إلى مسارين متقابلين متضادين، استذكاريين، الحياة التي جسدتها حالة الحميمية الجسدية بين حازم وجميلة في تلك الظهيرة التشرينية، وهي حالة ضمنت إليهما حالة اندلاع القتال بوصفه محاولة لتجسيد صورة الحياة المنشودة والمتمثلة بالحرية والانتصار واسترداد الأرض، والموت الذي يجسّده موت "مصطفى غريب" بشكل فجائعي عن طريق الخطأ، الأمر الذي جعل من كلماته (إني أموت يا بني) ترسخ على نحو مأساوي في نفس حازم وذاكرته.

ومن ذلك ما يتممه الكاتب في السياق ذاته(٤٧):

(.. كان يتذكر طفولتهم البعيدة وليالي الشتاء الباردة عندما كانوا يضطجعون تحت أغطية صوفية مثقلة بروائح زنخة تكاد أن تكتم أنفاسهم المنبثقة من أنوفهم المحمرة، ويتحملون تلك الرائحة المخدرة التي كانت بالتأكيد أفضل من التجمد برداً في حجرة الكوخ الوحيدة في تلك القرية المنتصبة على حدبة أكمة توسطت حقولاً شاسعة امتدت على مدى البصر، والتي هجرها الفلاحون فتهدمت الاكواخ الخاوية عدا كوخ "زهرة" المعتوهة التي ما شوهدت إلا ويدها ملطخة بطين أسود متعفن تطلي به جدران كوخها.. لقد رفضت "زهرة" أن تستظل بسقف غير ذلك السقف الذي ترددت فيه صرخة ولادتها تحته والذي لا بد أن تخمد تحته صرخة نهايتها!! رفضت أن تهاجر رغم مسدس "الملاك" المتدلي من حزامه العريض، ورغم أصابع قبضته والمثقلة بخواتم ذهبية وفضية، تلك القبضة التي لم يكن اسهل من أن ترتفع لتنسحق على فكّ فلاح مشاكس، كما ترتفع لنهش ذبابة).

وهذا السياق الاسترجاعي السردي يكشف عن ملامح شمولية تتبأر في حيز مكاني هو القرية في إطار علاقة المكان بالشخصيات التي لا تنفك يحملها الكاتب دلالات شفيفة موحية، فزهرة شخصية

نسائية تتسم بصفات رجولية أكثر من الرجالي، وهي صفة متأصلة لدى نموذج من الشخصيات التي ما تزال تحتفظ بأصالتها المستمدة من أصالة المكان والتجذر به، في مقابل نقد ضمني موجٍ لنمط من الشخصيات لفلاحية الذكورية التي كان من المفترض أن يبنى عليها الأمل في مناهضة الملاكين الذين لا ينفكون ينكلون بالفلاحين ويسلبون أرزاقهم.

وربما يجد المتلقي لهذه الأنماط عذرها على اختلاف مواقفها، فمن الأنماط من يخشى على عائلته وما تبقى من رزقه الذي لا يعادل كفاف اليوم الواحد أو عدة أيام، على نحو ما تشي به الذكرى المتمحورة حول صورة الفقر المتمثلة في الاضطجاع تحت أغطية الصوف المثقلة بروائح زنخة والأنوف المحمرة من البرد، ومن الأنماط من لا يملك شيئا يخسره حتى حياته، الأمر الذي كان يعزز لديهم الإحساس بالمقاومة والرفض والتمرد والتشبث بالأرض، على نحو يوحي بأنه ليس بالرغيف وحده يحيى الإنسان ولكن بكلمة من الله، بتعبير السيد المسيح.

٥) التخيّل

هو تداعي الصور الذهنية الواقعية انعكاساً يقوم على الحل والتركيب، إذ يقوم التخيل في هذا النمط من الحوار بدور تأسيس طرف العلاقة بين ذهن الشخصية والشيء المتخيل الذي تنعكس صوره وحالاته في علاقة حوارية داخلية. [٤٨]) فالتخيل يرتبط بالآتي باختلاف ورغبات تعدو النبض الزمني الرّاكد[٤٩].

ومن أمثلة هذا الحوار التخييلي ما نجده في سياق استذكار البطل "حازم"[٥٠].

(نعم إنه لا ينكر بأن لها عينين واسعتين كانتا تتوهجان بنظرة طفولية ماكرة وهم متحلقون حول النار المتأججة في الموقد يستمعون إلى إحدى حكايات الأب الكثيرة.. وقد تتحدث تلك الحكاية عن ذلك "الأمير" الذي يعشق ابنة أحد أجرائه الفقراء، والتي لم تملك إزاء ثرائه الفاحش سوى عينين واسعتين امتلتا قلبه... ومن خلال النار المتراقصة بينهما. وهما يستمعان إلى الحكاية، كان يلمح عينيها المتوهجتين ولهب النار ينصبّ فيها، فكان يتجاوز وجهها الطفولي الصغير ، ويمدّ بنظراته عبر الكوّة المفتوحة في الجدار، ناظراً إلى سماء الشتاء المعتمة، متخيلاً ذلك "الأمير" على هيأة فارس يعتلي صهوة حصان أسود كالليل، مردفاً خلفه، حبيبته التي اسمها... اسمها!! ولكنها في الحكاية كانت بدون اسم! فما المانع أن يكون اسمها "جميلة" كاسم ابنة عمّه؟ ثم ما المانع من أن تكون ابنة عمّه "جميلة" تضارع حسناء الحكاية جمالاً وحسناً؟ .. ما المانع؟!.. ترى هل كانت تفكر بذاك الأمير؟.. ولكنه في تلك الليلة البعيدة ، التي تفصلها عنه الآن سنوات عديدة لا تكفي أصابع اليدين لعدّها، استغرب، با واستنكر، في سرّه، أن ينظر إليها بتلك الطريقة الغامضة.. إنها "جميلة" ابنة عمه وصديقة طفولته ومساعدته التي لا تضار ع عندما يجدّ الجد ويبدأ الرعي في الربيع.. تلك هي المهنة القاسية والممتعة في الوقت نفسه.. فما الذي تغير؟ ولكن لم هذا التساؤل؟ وهل ينسى ذلك اليوم الذي تغيرت فيه نظراتهما لبعض؟).

والكاتب يرمي من هذا التخيل المونولوجي أو المونولوج التخييلي الذي يرد في سياق السرد الاستذكاري، إلى الإلماح مسبقاً إلى ما سيكون عليه الحال لاحقاً، فالأحلام الطفولية تحولت إلى واقع وإن لم يكن مطابقاً تماماً، إلا أن النتيجة كانت حقاً زواج حازم من جميلة، فكان حقاً بمنزلة الأمير الذي عشق الحسناء وتزوجها، وإن كان منطق الوعي جعل من حازم يتردّد في الإقدام على هذه الخطوة متأخراً.

الخاتمة :

خلص هذا البحث إلى مقاربة رواية نافذة بسعة الحلم للروائي عبد الخالق الركابي بوصفها نصًا سرديًا مركزيًا في مسيرته الإبداعية، ومفصلًا مهمًا في تطور الرواية العراقية الحديثة، لما تنطوي عليه من وعي فني وتقني وجمالي متقدم. فقد كشفت الدراسة أن الركابي لم يتعامل مع الرواية بوصفها حكاية خطية فحسب، بل بوصفها فضاءً مفتوحًا للتجريب، تتداخل فيه الذات الفردية مع الهمّ الجمعي، ويتقاطع فيه التاريخي بالإنساني، والواقعي بالمتخيَّل.

تبيّن من تحليل الشخصيات في الرواية أنها تتوزع بين شخصية محورية فاعلة تمثلت بـ(حازم) تدور حولها الأحداث والفضاءات السردية، وشخصيات ثانوية ذات بعد رمزي أسهمت في تعميق الدلالة، وأخرى هامشية أدّت وظيفة بيئية مكملة لبناء العالم الروائي. وقد أسهم هذا التنوع في تحقيق توازن سردي يعكس تداخل الذاتي بالجمعي والواقعي بالمتخيل.

وقد أظهر تحليل الشخصيات أن الكاتب شيد بنيتها وفق رؤية دلالية عميقة، جعلت من الشخصية محورًا أساسيًا لتوليد الحدث وبناء المعنى، إذ لم تكن الشخصيات مجرد أدوات سردية، بل كيانات حيوية مشحونة بالرمز والدلالة، تعكس تحولات المجتمع الريفي العراقي وصراعاته الطبقية والوجودية. كما بيّن البحث أن الشخصية الرئيسة (حازم) شكّلت بؤرة سردية جامعة، انبثقت منها باقي الشخصيات بوصفها امتدادات نفسية واجتماعية وفكرية.

أما في ما يتعلق بالحوار، فقد تبيّن أنه مثّل أداة فنية فاعلة في كشف أبعاد الشخصيات وتعميق رؤيتها للعالم، وأسهم في تحريك السرد وتكثيف دلالاته، ولا سيما من خلال الحوار المركّب الذي جمع بين الوصف والتحليل والتأمل الفلسفي. وقد جاء الحوار مندمجًا في بنية النص، منسجمًا مع طبيعة الشخصيات ومستواها الثقافي والاجتماعي، الأمر الذي عزز واقعية الرواية وعمقها الفني. فقد وظّف الكاتب أنماطه المختلفة، الخارجي والداخلي، في الكشف عن الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات وتعزيز جدلية الذات والواقع، إلا أن مراعاة مستويات اللهجة ولا سيما في البيئة الريفية كان من شأنها أن تمنح الحوار مزيداً من الواقعية والقرب من ملامح الشخصيات وسياقاتها الاجتماعية.

وعليه، فإن رواية نافذة بسعة الحلم تُعد نموذجًا مبكرًا لنضج التجربة الروائية عند الركابي، ولتحول الرواية العراقية من السرد التقليدي إلى فضاء أكثر انفتاحًا على التجريب والوعي الجمالي، بما يجعلها نصًا جديرًا بالدراسة والتحليل ضمن سياق تطور السرد العربي الحديث.

كما يوصي الباحث بضرورة التوسّع في دراسة الموضوع من خلال تطبيقه على عينات أوسع أو فترات زمنية أطول لتعزيز دقة النتائج. كما يُقترح اعتماد مناهج بحثية حديثة أو أدوات تحليل إضافية للمقارنة وتطوير النتائج المستقبلية.

المصادر:

١- إيرل، ليون: **القصة السيكولوجية**، تر: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩م.

٢- الجنابي، قيس كاظم: **ثلاثية الراووق، الرؤية والبناء، دراسة في الأدب الروائي**، عند عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠م.

٣- جنداري، ابراهيم: **الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١, ٢٠٠٠م.

٤- حمد، محمد: **الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)**، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١م.

٥- دي فوتو، برنار: **عالم القصة**، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م.

٦- الركابي، عبد الخالق: **"نافذة بسعة الحلم"، منشورات وزارة الإعلام**، دار الحرية للطباعة , بغداد- العراق، ١٩٧٧م.

٧- زعرب،صبيحة عودة:**غسان كنفاني،جماليات السرد في الخطاب الروائي، مجدلاوي**،ط١، ٢٠١٥م.

٨- سرمليان، ليون، **تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي**، تر: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، عدد (٣)، ١٩٨٢م.

٩- عبد الحر، منذر، **جريدة الشرق الأوسط** ٦/يناير/٢٠٢٠م.

١٠- عبد السلام، فاتح: الحوار القصصي: **تقنياته وعلاقاته السردية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩م.

١١- عبد العزيز، سعد: **الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة**، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠م.

١٢- عبد علي, أسعد عبد الله، **صحيفة اليوم الثامن**، حوار الجمعة ٢٦/نوفمبر/٢٠٢١م.

١٣- علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الادبية المعاصرة**،دار الكتاب اللبناني،بيروت, ط١، ١٩٨٥م.

١٤- العوفي، نجيب: **مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١, ١٩٨٧م.

١٥- نوفل، يوسف: **قضايا الفن القصصي**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٦- همفري، روبرت: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**،تر:محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٧- وهبة، مجدي، والمهندس، **كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

١٨- يعقوب, إيميل يعقوب: **معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة**، دار صادر, بيروت, ط١, مج (٢)، ٢٠٠٩م.

١٩- يوسف, فاروق, **صحيفة العرب**، ٣١/مايو/٢٠٢٠م.

الهوامش الختامية :

(١) يعقوب, إيميل يعقوب، معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، دار صادر, بيروت, ط١, مج (٢)، ٢٠٠٩م. ص٦٤٠.
(٢)حمد، محمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية، ٢٠١١م، ص١٠-٢٥.
(٣) عبد الحر، منذر، جريدة الشرق الأوسط ٦/يناير/٢٠٢٠م.
(٤) عبد علي: أسعد عبد الله، صحيفة اليوم الثامن، حوار الجمعة ٢٦/نوفمبر/٢٠٢١م.
(٥) يوسف: فاروق, صحيفة العرب، ٣١/مايو/٢٠٢٠م.
(٦) الجنابي، قيس كاظم: ثلاثية الراووق، الرؤية والبناء، دراسة في الأدب الروائي، عند عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠م.ص ١٧.
(٧) يعقوب, إيميل يعقوب، معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة، مصدر سابق، ص٦٤٠.
(٨) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص ٣٠٨.
(٩) زعرب، صبيحة عودة:غسان كنفاني ، جماليات السرد في الخطاب الروائي، مجدلاوي،ط١، ٢٠١٥م،ص ١١٧.
(١٠) الركابي، عبد الخالق: "نافذة بسعة الحلم"، منشورات وزارة الإعلام، دار الحرية, بغداد- العراق، ١٩٧٧م، ص ٢٢٢-٢٢٣.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٨٢.
(١٢)المصدر نفسه ،ص ١١٧-١٢٠.
(١٣) المصدر نفسه،ص ١٥٩.
(١٤)المصدر نفسه ، ص ١٠٧.
(١٥) المصدر نفسه، ص ٧٧.
(١٦)المصدر نفسه، ص ١٣١-١٣٣.
(١٧) المصدر نفسه، ص ١٤.
(١٨) المصدر نفسه، ص ١٨-١٩.
(١٩) المصدر نفسه، ص ١٦.
(٢٠)المصدر نفسه، ص ١٢.
(٢١) المصدر نفسه، ص ٣٦.
(٢٢)المصدر نفسه، ص ٢٩.
(٢٣) المصدر نفسه ، ص١١٩.
(٢٤) نوفل، يوسف، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ١٦٣.
(٢٥)دي فوتو، برنار، عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢٧٧.
(٢٦) الركابي، مصدر سابق، ، ص ١٣-١٤.
(٢٧) المصدر نفسه، ص ١١٧-١٢٠.
(٢٨)المصدر نفسه، ص٣٢.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٣.
(٣٠) عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٩، ص٤٤.
(٣١) الركابي، ١٩٧٧م، ص ص١٢٧/١٢٩.
(٣٢) سرمليان، ليون، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، تر: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة ، بغداد، عدد (٣)، ١٩٨٢م ، ص ٨٥-٨٦.
(٣٣) إيرل، ليون: القصة السيكولوجية، تر: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩م ، ص ١١٧.
(٣٤) همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة،تر:محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م ، ص ٤٤.
(٣٥) الركابي، ١٩٧٧م، ص ١٠١.
(٣٦) همفري، مصدر سابق، ص ٥٦.
(٣٧) المصدر نفسه، ص٥٦.
(٣٨) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة،دار الكتاب اللبناني،بيروت, ط١، ١٩٨٥م ، ص ٢٠٩.
(٣٩) الركابي، مصدر سابق، ، ص ٢١١-٢١٨.
(٤٠) همفري، مصدر سابق، ص ٢٠.
(٤١) جنداري، ابراهيم: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١, ٢٠٠٠م ، ص ١٠٠.

(٤٢)الركابي، مصدر سابق، ص ١٢٥-١٢٦.
(٤٣)علوش، مصدر سابق ، ص ٩٧.
(٤٤)عبد السلام، مصدر سابق، ص ٥٨.
(٤٥)إيرل، مصدر سابق ، ص ٥٨.
(٤٦)الركابي، مصدر سابق،، ص ٨-٩.
(٤٧) المصدر نفسه، ص ١٠-١١.
(٤٨)عبد السلام، مصدر سابق، ص ٦٧.
(٤٩)العوفي، نجيب، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط١, ١٩٨٧،ص٥٤١.
(٥٠)الركابي، مصدر سابق، ، ص ١١-١٢.