الرؤية السردية في رواية
(الإعصار والمئذنة)
لعماد الدين خليل

د. طه حسين الحضرمي

أستاذ الأدب الحديث ونقده المساعد

بكلية الآداب/جامعة حضرموت

2003
١٤٢٤
جامعة الأندلس
للعلوم والتقنية
Alandalus University For Science & Technology

(AUST)

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

الرؤية السردية في رواية
(الإعصار والمئذنة) لعماد الدين خليل

المقدمة :

يثير عنوان هذا البحث الموسوم بـ(الرؤية السردية في رواية الإعصار والمئذنة) للدكتور عماد الدين خليل، مسألتين جوهرتين هما: مادة البحث ومنهجه.

أولاً: أما مادة البحث فتتجلى من خلال الشق الثاني: رواية (الإعصار والمئذنة): وهذا الشق يثير أمراً ذا أهمية قصوى له صلة بما يُسمى بالمدونة المدروسة التي تحيل على أمرين هما:

الأمر الأول: الفن الروائيّ الذي بدأ في الآونة الأخيرة يستشرِف آفاقاً شاسعةً، فانطلق إلى مهامه الإبداع منوِّعاً في أدواته الإبداعية، مما جعل السرديين يثيرون حولَه تساؤلاتٍ تعينهم على الكشف عن أنسجته الداخلية وعلاقات عناصره المتشعبة، فهو عالَم لا يهدأ ولا يستكين؛ لهذا أصبح هو والنقد السردي بمنزلة فرسيْ رهان يتبادلان التأثّرَ والتأثيرَ.

الأمر الثاني: الروائيّ والرواية: أما الروائيّ فهو الدكتور عماد الدين خليل عَلَمٌ من أعلام العالَم العربيّ جادت به الموصل الحدباء التي وُلد في أرضها الطيبة ونشأ وترعرع في أكنافها الرحبة وكتب أجمل مؤلفاته وهو يتفيأ ظلالها المورفة العبقة برائحة التاريخ، الشاهدة على أحداث جسام في تاريخ البشرية جمعاء وقد تشرّب الانتماء من رحيق بساتينها الشذية، وتشنّفت أذناه بنداء مآذنها الشامخة. هو الأكاديميّ المتخصص في التاريخ والمفكّر والأديب الذي خاض في مجالات معرفية أشتات، ونظرة خاطفة على مؤلفاته المتنوعة تعطيك انطباعا عن موسوعيته. ففي مجال التاريخ له القدحُ المعلّى وأشهر مؤلفاته فيه (ملامح الانقلاب الإسلامي في خلافة عمر بن عبد العزيز١٩٧٠م) و(التفسير الإسلامي للتاريخ ١٩٧٥م) و(تحليل للتاريخ الإسلامي: إطار عام١٩٩٠م)، وفي السيرة النبوية ضرب بسهم موفور، ومن أشهر مؤلفاته فيها (دراسة في السيرة١٩٧٤م) وفي مجال الفكر الإسلامي صال وجال بغير كتاب يشكّل كلٌّ منها علامة فارقة في الفكر الإسلامي المعاصر ومن أشهر مؤلفاته في هذا المجال (لعبة اليمين واليسار ١٩٧٢م) و(حول إعادة تشكيل العقل المسلم ١٩٨٣م) و(مدخل إلى إسلامية المعرفة١٩٩١م). كما ورد مناهل الدراسات الأدبية والنقدية تنظيرا وتطبيقا،

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

فقد نظّر لمفهوم الأدب الإسلامي في غير مؤلَّف أبرزها: (في النقد الإسلامي المعاصر ١٩٧٢م) و (مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي١٩٨٧م) و(محاولات جديدة في النقد الإسلامي ١٩٨١م) و(الفن والعقيدة ١٩٩٠م). وامتطى صهوة جياد الإبداع الأصيلة مسرحا وقصةً وروايةً وشعراً . ففي مجال المسرح كتب مسرحية(المأسورون ١٩٧٠م).وفي مجال القصة القصيرة له المجموعة القصصية الموسومة بـ (كلمة الله ٢٠٠٢م). كما خاض غمار عالَم الرواية فسجّل في صحائفها روايتين؛ هما (الإعصار والمئذنة ١٩٨٥م) و (السيف والكلمة ٢٠٠٥م). أما رحاب الشعر فقد كان ميدانا من ميادين إبداعه الذي باشره في مقتبل عمره وصاحبه في كهولته. فله في هذا الميدان ديوانان؛ هما (جداول الحب واليقين ١٩٧٨م) و (ابتهالات في زمن الغربة ١٩٩٨م).

أما رواية (الإعصار والمئذنة) -قيد الدرس - فهي تعتمد التسجيل في تشكيل حبكتها[١]؛ لأنها ترتكز على مرجعية تاريخية واقعية تمتح من أحداث ثورة الموصل [٢] القومية العربية على ما قام به عبد الكريم قاسم من انحراف عن مسار أهداف ثورة ١٤ يوليو ١٩٥٨م بتأييد من الحزب الشيوعي العراقي، وقد تسنّم ذرا ثورة الموصل العقيد عبد الوهاب الشوّاف -حتى وُسمت الثورة به - ومن خلفه جموع من أهل الموصل وكركوك المتمسكين بهويتهم.

وكان مبدأ اشتعال ذلك الأمر قرار قاسم بعقد مؤتمر أنصار السلام والشيوعيين في مدينة الموصل إزراءً بأهلها وهويتهم. فانتفض أهل الموصل بمؤازرة العقيد الشواف الذي أعلن عصيانًا عسكريًا على (الزعيم) عبد الكريم قاسم المنقلب على أهداف ثورة ١٩٥٨م بعد بذل النصح له مرارًا وتكرارًا. فبدأت الموصل تموج برجالها متحديةً بإرادةٍ حرةٍ هذا المؤتمر. فما كان من قاسم إلا أن سعى بكل قوته إلى كسر شوكة هذه القوة المتحدية بكل الأساليب والطرائق؛ وذلك بتأليب غوغاء الموصل الجهلة ودغدغة مشاعرهم بالحلم الشيوعي من خلال جيوب الشيوعيين المنتشرين في عموم الموصل، ثم بدعمهم عسكريًا معلنًا بذلك انتصاره المزعوم على هذه الحركة بعد القضاء على رؤوس الثورة وكلِّ مَن أسهم فيها من علماء ووجهاء وثوار أحرار بوساطة التخريب والسحل ثم بمحكمة هزيلة للقضاء على القادة الذين أشعلوا هذه الثورة؛ معتقدًا أنه قد قام باستئصال الهوية من جذورها، ولكن هيهات.

(١) وفقا لمنطوق النص.
(٢) ينظر: حركة الشواف في الموصل ١٩٥٩، إبراهيم خليل العلاف.http://wwwallafblogspotcom.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

استطاع عماد الدين خليل أن يوظف هذه الحادثة التاريخية سرديًا؛ ليبحر في عمق الهوية الإسلامية والعربية وإبراز خصائصها العتيدة القائمة على بنيان متين من تاريخ هذه الأمة الجلدة المستعينة بربها في الدفاع عن هويتها، متكئًا في تصوير ذلك على شخصيات تخييليه تمثّل بؤرة السرد في روايته مع الاستعانة بمرجعيات تاريخية تمثّل إطارًا عامًا لها، بيد أن عينه لم تكن على مدينة الموصل فحسب بل إلى كل مدينة عربية تحافظ على مآذنها الصامدة من غزو أعاصير الشرق والغرب.

ثانيا: أما منهج البحث فيتجلّى من خلال إشارة الشق الأول من العنوان (الرؤية السردية) إلى أطروحات السردية الحديثة. فدراسة طبيعة الرؤية السردية مرتبطة بالسرد ارتباطاً وثيقاً. وقد حاول الباحث في هذا الدراسة الإفادة من أطروحات السردية الحديثة في هذا المجال وفقًا لطبيعة النص المدروس؛ للولوج إلى عالم رواية (الإعصار والمئذنة)، لاستكناه تجليات الرؤية السردية في طوايا سردها.

جاءت الدراسة في مباحث أربعة -يتقدمها مدخل نظري إلى مفهوم الرؤية السردية وتليها خاتمة - على النحو الآتي:

١ - تجليات الرؤية السردية في عتبات الرواية.
٢ - تجليات الرؤية السردية في صراع المنظومات.
٣ - تجليات الرؤية السردية في موقع الراوي.
٤ - تجليات الرؤية السردية في وصف المكان.

مدخل نظري

مفهوم الرؤية السردية

الرؤية السردية مصطلح له خطورته في مجال السردية الحديثة؛ لأنه لا يمكن إدراك المتن الروائيّ إدراكاً مباشراً وأولياً كما في المسرح مثلاً، وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك الراوي، الذي يتغيّر وفقًا لتغيّر مواقعه المتعددة، ووفقًا لاختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه الروائيّ، مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة على شكل التلقّي، بوصفه تلقياً من الدرجة الثانية[٣].

وقد وسّع تزفيتان تودوروف الحديث عن الرؤية السردية مطوّرًا مقولة جون بويون عن الرؤى. فهو يعدّ مصطلح الرؤية رديفاً لمصطلح وجهة النظر[٤]؛ لأنهما يستندان إلى

(٣) ينظر: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف،عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، مج(١١) ع (٤)، ١٩٩٣م، ص٦٨.
(٤) ينظر: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٢٩.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

العلاقة بين الراوي والعالَم المشخّص. وهذا العالَم صنفان: صنف مرتبط بالفنون التشخيصية من رسم تصويري وسينما وبدرجة أقل في المسرح والنحت والهندسة المعمارية، وصنف يرتبط بفعل التشخيص وبشكل خاص في صوغه؛ سواء في حالة الخطاب التشخيصي أم في فعل التلفظ [٥] في علاقته مع الملفوظ. فتودوروف يصوغ نظرية متكاملة لمفهوم مصطلح الرؤية يشكّل مدخلا نظرياً مناسباً لمفهوم الرؤية السردية بشكل خاص. فهو يرى أن رؤية الراوي ملازمة لكل خطاب تشخيصي.

وإذا تأملنا هذه النظرية فسوف نجدها تدور حول بنية العمل الفني القائم على المعمار بشكل أساسيّ، وبنية المكان خير ما يمثّل هذا المعمار، كما يدور حول الخطاب وكيفية تشكّله في العمل الفني، ويؤطر هذا كلَّه الراوي بكل ما تنتجه هذه التقنية من تجليات في إطار الصنفين السابقين. وفي مقال (مقولات السرد الأدبي) يزاوج بين الرؤية والمظهر، فيصرح أنه يستخدم لفظة (المظهر) بمعنى قريب من معنى (الرؤية) الاشتقاقي أو (النظرة). ثم يستخدم هذا المصطلح الجديد (المظهر) في تخصيب التصنيف الثلاثي الذي اقترحه جون بويون لمظاهر السرد الذي يبرز هذا الإدراك الداخلي. وقد استعرض تودوروف هذه الرؤى مع بعض التعديلات الطفيفة مشيرًا إلى علاقة الراوي بالشخصية، ومدى تطابق علم أحدهما بعلم الآخر أو عدمه، مصنفاً ذلك على النحو الآتي [٦]:

١ - الراوي > الشخصية الروائية؛ أي، أن الروائي يعلم أكثر من الشخصية، وهو ما اصطلح عليه بـ(الرؤية من الخلف) وهي الصيغة التي يلجأ إليها القص الكلاسيكي في أغلب الأحيان.

٢ - الراوي = الشخصية الروائية؛ أي أن الراوي يعلم بقدر ما تعلم الشخصية، وهو ما اصطلح عليه بـ(الرؤية المصاحبة)، وقد شاعت هذه الصيغة في القص الحديث.

---

(٥) الذي يسميه في موضع آخر بوضعية الخطاب، ينظر: مفاهيم سردية، ص٦١، وينبغي ملاحظة أن وصف هذا الجانب الخاص بالتلفظ عند تودوروف-ولاسيما في حديثه عن خصائص المظهر اللفظي في النص الأدبي في كتاب الشعرية- يتصل بشكل مباشر بما يسميه بـ«الخطاب المحمول المنجَز عبر تحويلات معينة ذات صبغة نحوية، وهو ما يتم عبر ما يعرف بالأسلوبين المباشر وغير المباشر»، شعرية تودوروف، عثماني الميلود، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، ص٤١.

(٦) إذا كان تودوروف استمدّ مفهوم (الرؤية) في مبدأ أمره - ولاسيما في كتابه (الأدب والدلالة)- من جون بويون، فإنه في كتبه التأسيسية (الشعرية، شعرية النثر، مقولات السرد الأدبي) قد أفاد من غير ناقد (جيرار جينيت، بوريس توماشفسكي، يوري تينيانوف) لتخصيب هذا المفهوم؛ لأنه لم يكتف بمجرد النقل، بل أعاد تشكيلها وفقاً للإجراء المنهجي الذي يسعى إليه في كتاباته المتنوعة. ينظر: مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ص٥٨-٥٩، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي [٣٩-٧٠] ص٥٨.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

٣ -الراوي < الشخصية الروائية؛ أي أن معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية الروائية، فالراوي لا يصف إلا ما يراه ويسمعه فقط، فلا سبيل إلى معرفة ما في دخائل الشخصيات، وهو ما اصطلح عليه بـ(الرؤية من الخارج). فتودوروف يرى «أن هذه المعرفة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعة، ذلك لأن سردًا ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول، ولكنه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة» [٧]، فلم تخرج هذه الصيغة عن حدود التجريب، وقد عُرف الروائيّ الأمريكي إرنست همنجوي بهذه الصيغة في عدد من قصصه القصيرة؛ مثل قصة (القتلة) وقصة (تلال كالفيَلة بيضاء).

ومن نافلة القول، الإشارة إلى أن هذا التقسيم قائم على غلبة إحدى الصيغ السابقة في الفن القصصي، لأن القارئ قد يجد مزجًا بينها في عمل قصصي واحد، بيد أن لكل صيغة منها أسلوبها المميز، فالرؤية المصاحبة تتنافى «مع وصف الشخصية الخارجي، إلا إذا قُدّم من خلال رؤية شخصية أخرى» [٨]، وتتميز هذه الصيغة باختيار شخصية واحدة تكون مركز القصة، بحيث نرى الآخرين من خلالها [٩]، كما تتميز بكونها «شكلاً دالاً على ذَوَبان السارد في المسرود، وذَوَبان الزمن في الزمن، وذَوَبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذَوَبان الحَدَث في الحدث، ليغتديَ وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرْق يبعد هذا عن هذا» [١٠]، وهكذا نرى أن الفرق بين هذه الصيغة، وصيغة الرؤية من الخلف «يماثل الفرق بين مجرد الشعور المحض والمعرفة التأملية» [١١].

وبهذا نخلص أن الرؤية السردية لها ارتباط وثيق بنمط الراوي، فهي تحيل على الكيفية التي تُدرك بها الحوادث المنقولة من جهة الراوي؛ لهذا سيتخذ الباحث (الرؤية السردية) مركباً نقدياً للإبحار في عالم رواية (الإعصار والمئذنة)؛ مستعيناً في هذا الإبحار بأطروحات نقاد السرد الحديث من مثل تزفيتان تودوروف وجيرار جينيت وبوريس أوسبنسكي ورولان بارت ونورمان فريدمان وغيرهم، متخذاً تودوروف شراعاً هاديًا في هذه اللجج ولاسيما في آخر دراساته في هذا المجال، أعني (مقولات السرد الأدبي) ١٩٨١م.

(٧) مقولات السرد الأدبي، ص٥٨.
(٨) بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥م،ص١٨٣.
(٩) ينظر عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أونيليه، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١م ص٧٨.
(١٠) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد(٢٤٠)، ديسمبر١٩٩٨م، ص١٨٧.
(١١) عالم الرواية، ص٧٩.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

المبحث الأول : تجليّات الرؤية السردية في عتبات النص

تشكل العتبات في الكتابة الأدبية عمومًا مدخلاً مهما لقراءة النص الأدبي؛ فهي فاتحة النصوص التي تذلل سبله، وتمهد للدخول إلى ردهاته، وإضاءة ما ادلهم من متاهاته، فهي بمنزلة النصوص الموازية للنص (المتن)، التي تشكّل خطابًا تابعًا يساق لخدمة النص الأساسي. فهي تنطوي على تقويم أيديولوجي، بطريقة ما، تكون مقصودة في الغالب لتوجيه منحى القراءات الممكنة(١٢).

وجد الباحثُ في رواية (الإعصار والمئذنة) ثلاثَ عتبات: عتبة بصرية تتمثّل في غلاف الرواية الخارجي، وعتبتين نصيتين تتمثّلان في العنوان الرئيس والإهداء.

أولاً: عتبة الغلاف البصرية:

يثير الغلاف بوصفه عتبة من عتبات الرواية مشكلة لها صلة بالتأليف؛ ينبثق منها تساؤل جدير بالتأمل: هل الغلاف من وضع المؤلف، أم هو من وضع الناشر؟ فإذا لم تكن هناك إشارة واضحة من المؤلف إلى وضع الغلاف بأنها بريشته أو الإشارة إلى استعانته بلوحة معبِّرة أو برسام صديق، فإن الغالب أن واضعه هو الناشر. ومهما يكن من أمر الغلاف فالمهم في هذه القراءة دلالته السيميائية.

والغلاف الذي يعتمده الباحث في هذه القراءة هو الغلاف الذي خرجت به الرواية في طبعة دار ابن كثير عام ٢٠٠٩م. وفيها يتبنى واضع الغلاف وجهة نظر المؤلف في مضمون الرواية.

يبرز الغلافُ الصراعَ الدائرَ بين منظومتي (المئذنة) و(الإعصار)؛ متبنيًا تشكيليًّا رؤية المنظومة الأولى (المئذنة) المنافحة عن هويتها، وذلك من خلال تجسيد الصراع على النحو الآتي:

١ - **المئذنة :**

يظهر في واجهة الغلاف اليمنى بشكل بارز الجزء العلوي من مئذنة شامخة تتخذ وضعًا صامدًا متشحة بلون ذهبيّ برّاق، مُتبنِّيَة شكلاً معماريًا متميزًا أقربَ إلى ما ساد في عمارة المآذن في العصر المملوكي. فهي تقوم على قاعدة مربعة عظيمة، أركانها العلوية مثمنة الأضلاع، تتشكّلُ هذه القاعدة في وضع معماري هرمي. يحيط بالقاعدة الأساسية حزام ذو خلفية زرقاء نقشت عليه آياتٌ من الذكر الحكيم باللون الأبيض،

(١٢) ينظر: عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، حميد لحمداني، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج ١٢، ع٤٦، ديسمبر٢٠٠٢م، ص١٠.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

وفي كل ضلع من أركانه يبرز مكبر صوت يحمل إلى الآفاق النداءَ الخالد. ثم تعلو الطبقةَ الأولى، طبقةٌ ثانيةٌ أسطوانية الشكل قريبة من تشكيلة الطبقة الأولى، ثم يعلوها بناءٌ إسطوانيٌّ أصغرُ ذو فتحات في جوانبه على شكل شرفات، يحمل خوذةً يعلوها هلال.

٢ - **الإعصار:**

يحيط بالمئذنة من أرجائها الخلفية سحب داكنة تعكس بشكل من الأشكال اللونَ الذهبيّ الذي يشع من المئذنة، بيد أن هذه السحبَ المحيطةَ بالمئذنة، تُترجم – تشكيليًا - الإعصارَ، الذي لم يستطع أن يطمس بهاءَ اللون الذهبيّ المشع المنبثق من المئذنة على الرغم من محاولاته الحثيثة.

ثانيا: عتبة العنوان النصية

لم يعد الكاتب في الغالب الأعم في العصر الحديث يكتفي في عنونته بوفاء العنوان للنص والالتزام به، إنما يسعى إلى إقلاق المتلقي وتخصيب تأملاته لا حصرها، وفتح شهيته للولوج إلى عوالم الإبداع السحرية؛ لهذا أصبح للعنوان الأدبي استراتيجيته الخاصة للوصول إلى هذه الغاية، فاتكأ من أجل ذلك على وسائلَ أشتاتٍ منها:

١ - التغريب الصياغي دلاليًا ومعجميًا وتركيبيًا وصرفيًا وصوتيًا.
٢ - الاستعارة من لغة الشعر المكثفة الموجزة.
٢ - التطريس من خلال التضافر النصي، وسوى ذلك مما تتيحه استراتيجية النص الموازي.

العنوان بنية تتأرجح بين الانغلاق والانفتاح، فهي تنغلق على ذاتها بوصفها نصًا مستقلاً، يبعث من خلاله المبدع رسالة لها دلالتها الفكرية والجمالية إلى المتلقي؛ ليغدو عَلَماً على كتاب أدبي ما، كما أنه ينفتح على النص بوصفه بنية صغرى دالة على البنية الكبرى؛ فتتداخل البنيتان في تفاعل نصي ينتج قراءة واعية للنص عمومًا؛ لهذا لن يُفهم العنوان منقطعًا عن نصه، ولا تُدرك إشاراته إلا بوساطة هذه العلاقة المتينة التي تربطهما؛ وبهذا يكون العنوان عنصرًا موسومًا سيميولوجيا في النص –على حد تعبير صلاح فضل[١٣] - يحرّك رواكده بإيجازه وغرائبيته.

والعنوان في رواية (الإعصار والمئذنة) ثنائيّ الدلالة. فالراوي يتعامل مع دالي العنوان الرئيس (الإعصار/المئذنة) من خلال جملة من الدوال المنبثقة منهما، وبما أن الرابط

(١٣) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، الكويت، عالم المعرفة، العدد ١٦٤، ١٩٩٢م، ص٢٣٦.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

بين الدالين في العنوان هو التبعية بوساطة حرف العطف(الواو)، يكون تداول الشخصيات لهما في الرواية بطريقة الائتلاف والاختلاف، الاجتماع والافتراق، ويختص الراوي بوظيفة تنسيقه في العنوان الرئيس بشكل مخصوص يتبيّن من خلال تعدد وجهات نظر الشخصيات التقويمية؛ ليظهر الدالان متلونين بدلالات لها نسقها التأليفي في الرواية في إطار الأيديولوجيات المتصارعة على النحو الآتي:

١ - دال (الإعصار):

يسعى مؤشر دال (الإعصار) إلى التشفير الرمزي (الشدّة والتدمير) متوافقًا إلى حد كبير مع المعنى اللغوي للإعصار. جاء في تاج العروس «الإعصار:الريحُ تُثيرُ السَّحابَ، أو هي التي فيها نارٌ. وفي التنزيل﴿ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک﴾ البقرة: ٢٦٦. وقيل: الإعصارُ ريحٌ تُثيرُ سحابًا ذات رعد وبرق، أو الإعصارُ: الرياحُ التي تَهُبُّ من الأرض وتُثيرُ الغبارَ وترتفع كالعمود إلى نحو السماء وهي التي تسميها الناسُ الزَّوْبَعَة، وهي ريحٌ شديدة، لا يقالُ لها: إعصارٌ، حتى تَهُبَّ كذلك بشدّة»[١٤].

يتجلى هذا الدال في الرواية من خلال رؤيتين:

الرؤية الأولى:

يتبنى هذه الرؤية منظومة (سلمى) ووالدها (عبد الرحمن) و(هاشم عبد السلام)، فهؤلاء ينظرون إلى ثورة الموصل بوصفها ثورة عقائدية انفجرت من أجل اجتثاث جذور مَن يسعى إلى تدمير الهوية العربية الإسلامية، فهم ينظرون إلى الإعصار في مستهل الرواية نظرةً إيجابيةً، ويظهر هذا جليًا من خلال وصف الراوي للحشود المجتمعة في جامع الشيخ عجيل الذي سيخطب فيه الجمعة (هاشم عبد السلام). ولكن من خلال رؤية سلمى وأبيها «وإذا اقتربا من هدفهما، شهدا حشود الناس تتجه إليه [أي الجامع] والأصوات تتعالى متحدثة عما هو كائن، وعما سيكون...ألوف من المصلين جاؤوا من كل مكان؛ لكي يلتقوا برجل المدينة وإمامها هاشم عبد السلام، فهو يعرف كيف يتحدث، وكيف يتحدى، وهو يعرف -كذلك - كيف يجعل الجذوة المشتعلة في الصدور، تزداد توقدًا واشتعالا»[١٥]؛ وبهذا يتخذ الإعصار عندهما بعدًا إيجابيًا، فهو إعصار محيط بالمئذنة يعضد قواعدها، وليس إعصارًا مدمرًا على نحو ما هو عند (أنصار السلام). فهما لا يريان في الإعصار البشري في مستهلّ الرواية إلا بوصفه داعمًا

(١٤) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد المرتضى الزبيدي، ج ١٣، من تحقيق الدكتور حسين نصار، الإصدار(١٦) من سلسلة (التراث العربي)، وزارة الإعلام، الكويت، ط١، ١٩٧٤م، (مادة عصر).
(١٥) الإعصار والمئذنة، ص٣١.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

للبقاء على شموخ المئذنة من محاولات اقتلاعها من جذورها الراسخة، وهذه رؤية إيجابية متسقة مع شخصية (سلمى) الهادئة المتزنة في العموم، والمتحدية الشرسة إذا اقتضى الأمرُ المواجهةَ مع الخصوم. ومن خلال هذه الرؤية يغيب الدال الثاني (المئذنة) بلفظه من منطوق (سلمى) صياغيًا، وإن كان حضوره طاغيًا في أعماقها، بوصفه مقترنًا بالهوية الإسلامية التي تنافح عنها ويشكل محور اهتماماتها.

الرؤية الثانية:

دال (الإعصار) بوصفه رمزا للاجتثاث والتدمير، ويَرِدُ مدلول هذا الدال(التدمير) على لسان هاشم عبدالسلام في حواره مع حنا جرجس «وإنك نعرف جيدا، كم يتصاعد الغزل هذه الأيام بين الشيوعيين وبين عبدالكريم قاسم، وكيف أنه اتخذهم أدوات لتدمير كل ما يقف في طريقه»[١٦]، وفي الحوار ذاته يستخدم لفظة (الاكتساح)[١٧] فكلامه عن الإعصار بوصفه تدميرا واكتساحا، يحمل مؤشرًا دلاليًا يتجه نحو التقويم الأيديولوجي لما يقوم به قاسم وأنصاره من الشيوعيين من محاولة اقتلاع جذور مدينة الموصل المتعمقة في التاريخ.

٢ - دال (المئذنة):

المئذنة كما جاء في (تاج العروس) هي اسم موضع الأذان للصلاة، وهي المنارة، وهي الصومعة على سبيل التشبيه[١٨].والأذان شعيرة إسلامية مرتبطة بالصلاة والجهاد والحج، بيد أنه مخصوص في التأذين إلى الصلاة كما في التاج.وقد ربط النبيّ -صلى الله عليه وسلم - بين الأذان والجهاد وجودا وعدما، كما ورد في صحيح البخاري من حديث أنس بن مالك رضي الله عنه (أن النبيّ صلى الله عليه وسلم كان إذا غزا بنا قوما لم يكن يغزو بنا حتى يُصبح وينظر، فإن سمع أذانا كفَّ عنهم، وإن لم يسمع أذانا أغار عليهم)[١٩].وحقن الدماء عند وجود الأذان ثمرة من ثمراته العظيمة كما يرى بعض أهل اعلم[٢٠].

يتكرر في هذا الرواية دال (المنارة) نظير دال (المئذنة) في منطوق شخصيات تنتمي إلى المنظومة الأولى، مثل (هاشم عبدالسلام) مبينا من خلالها رؤية منظومته تجاه (المئذنة) بوصفها العنصر الفاعل في مقاومة المنظومة المعادية المتمثلة في (الإعصار).

(١٦) المصدر السابق، ص٣٧.
(١٧) المصدر السابق، ص٣٩.
(١٨) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، ج٣٤، تحقيق علي هلالي، ط١، ٢٠٠١م، (مادة أذن).
(١٩) الجامع الصحيح، الإمام البخاري(٢٥٦هـ)، تحقيق محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ط١، ١٤٠٠هـ، ٢٠٧/١.
(٢٠) ينظر: فتح الباري بشرح صحيح البخاري، الحافظ ابن حجر(٨٥٢هـ)، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ٩٠/٢.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

وذلك بوساطة أسلوب (المونولوج المرويّ)[٢١] «وما لبث أن وجد نفسه قبالة الجامع النوري الكبير ذي المنارة الحدباء الشاهقة، والمصلى الواسع، والفناء المترامي. وأحس -وهو يحدّق في المنارة العالية -باطمئنان عميق. وقال في نفسه: ها هي ذي المنارة المتفردة؛ التي بناها يوما نور الدين محمود، قاهر الغزاة الصليبيين، الموحد والمحرر. واختار لها مكانا في قلب المدينة، ومد أسبابها إلى السماء، لكي تبرز واضحةً للعيان من أي مكان يلقي منه المرء بصره. لقد ظلت قائمة، عبر القرون المتطاولة، بانسيابها الجميل صوب الأعالي، شاهدة على أنه ما من أحد يقدر على تغيير وجه المدينة الأصيل..أتستطيع قوة في الأرض أن تنزع عنا ملامحنا، وأن تغيّر بصمات أصابعنا؟ وقال، وهو يتذكر تحدي بعض الشيوعيين بأنهم لو أتيح لهم الانتصار، فلن يبقوا على منارة واحدة في البلد، يرتفع منها النداء إلى الله: إن الموصل، أعلنت انتماءها -منذ قرون إلى منارتها العالية، أخذت منها اسمها، واكتست عظامها العارية، بقوة الروح، التي تبثها، لحما ودما. أفيكون بمقدورهم أن يغيروا بصماتها، أو ينزعوا عنها ملامحها؟! »[٢٢].

يجلو المقطع السابق طبيعة الرؤية السردية التي تتجلى في عنوان الرواية(الإعصار والمئذنة).فصراع المنظومتين واضح فيه. فالمنارة دائما شاهقة وعالية ومتفردة، مستعصية على الإزالة.وهي تحدب على المدينة بحب ووله؛ لهذا تنتمي إليها المدينة انتماءً كليا؛ عقيدةً وصفةً، فقيل عنها (الموصل الحدباء).وفي إشارة تاريخية بالغة الأهمية إلى بانيها الإمام المجاهد (نور الدين محمود) قاهر الغزاة الصليبيين يشير عماد الدين خليل بطرف خفي إلى استحالة قهر المدينة -المتمثلة في مئذنتها العتيقة التي تشير إلى الهوية العقائدية للمدينة - مذاك الزمن من الغزاة عموما.

في حين تستخدم سلمى دال(النداء) الذي ينتمي إلى الحقل الدلالي لـ (المئذنة)؛ مشيرة إلى الانتماء إلى منظومة (الموصل) « آه لو أن عاصما كان واحدا من هؤلاء الذين يقفون اليوم على التخوم، يحملون خناجرهم، ورشاشاتهم مستجيبين لنداء اللحظة التاريخية، لتحدي القادمين من بغداد »[٢٣]

(٢١) يتجلى المونولوج المروي حينما يقلد كلامُ الشخصية كلامَ الراوي، وفي هذه الحالة يكتسب هذا الكلام علامات من تأثير الراوي، ويتغير تحت هذا التأثير، وتتضح إعادة صياغة الراوي لكلام الغير في المونولوج المروي، في الحالات التي نعرف فيها مشاعر الشخصية وأفكارها بصورة يبدو أنها تحاكي طبع الشخصية في حين أن الإشارة إلى هذه الشخصية تأتي بصيغة ضمير الغائب.ينظر: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي).بوريس أوسبنسكي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) القاهرة،١٩٩٩م ، ص٥١.
(٢٢) الإعصار والمئذنة، ص٤٤، ٤٥.
(٢٣) المصدر السابق، ص٢٠.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

وهكذا يتماهى الراوي مع شخصياته؛ لينتج دالين يجمع بينهما عنوان له تركيب نحوي خاص لم يرد على لسان إحدى الشخصيات، بيد أن تأمل بنية العنوان يشي بعرضه رؤى جميع الشخصيات حسب التأويلات المتاحة، فبالإمكان النظر إلى الواو بوصفها واو عطف، وهاهنا يتغاير الدالان، فالإعصار عدو قاتل يحاول انتهاك القيم الثابتة والمئذنة الشامخة تمثل المقاومة الرشيدة أمام هذا الانتهاك فتشكّل صمودا وتحديا لهذا الإعصار. وبالإمكان النظر إلى الواو بوصفها دالة على الاقتران فيصبح الرجال المدافعون عن هويتهم العقائدية المتمثلة في (المئذنة) إعصارا يجتاح كل من يحاول المساس بها.

ولكن عند إنعام النظر وجد الباحث أن الراوي وفقًا لرؤية المؤلف عماد الدين خليل يتجه مؤشر عنوانه إلى تقويم عصر بأكمله وُجدَ فيه الرجالُ الأشداءُ الذين هبّوا للدفاع عن هويتهم وعقيدتهم غير مبالين بالقتل والسحل والإعدام محتسبين على الله النصر أو الشهادة مستحضرًا قوله تعالى ﴿مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُم مَّن قَضَى نَحْبَهُ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلا﴾ (الأحزاب: ٢٣)، كما وُجدَ فيه الإعصارُ المتمثّلُ في محاولة آخرين اقتلاع هذه العقيدة بوساطة الإرهاب الفكري، فمارسوا أبشع صنوف التعذيب والقتل على أولئك المجاهدين المنافحين عن مآذنهم. وبهذا يصبح العنوان مؤشرًا موسومًا سيميائيًا يتجه سهمه إلى تقويم أيديولوجي موجّه، يتأرجح ذهابًا وإيابًا بين الخارج والداخل (الراوي/المؤلف) و(شخصيات الرواية).

ثالثا: عتبة الإهداء النصية

تمثّل الإهداءات في الكتب عموما نصا موازيا، بيد أن الموازاة فيها تكاد تتخذ طابعا أوضح مع النص -المتن؛ لأنها لا تتحدث بشكل مباشر عن مضامين الرواية، فربما احتاج الأمر إلى شيء من التأمل، وإطالة الفكر؛ لمعرفة القاسم المشترك.

والإهداء في هذه الرواية وجيز ومكثّف يحمل في طياته دلالات عميقة، فكلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة على حد تعبير النفّري[٢٤]؛ لهذا تجدها تشف عن رؤية الكاتب المبدع الفكرية وموقفه من الصراع الدائر بين المنظومتين في الرواية؛ منظومة المدافعين عن هويتهم ومنظومة الساعين إلى هدم هذه القيم. فهو يقف في منطقة بين البوح والسكوت لإيراد رؤيته المؤيدة للمنظومة الأولى.بيد أن هذه الإشارة أقرب إلى

(٢٤) ينظر:كتاب المواقف، محمد بن عبدالجبار بن الحسن النفّري، تحقيق آرثر يوحنا أربري، مكتبة المثنى، القاهرة، د.ط، د.ت، ص٥١.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

البوح منه إلى السكوت، ولكن من خلال الإشارة الشفافة الوجيزة التي تمس المضمون مسًّا رقيقا.

يقول عماد الدين خليل في إهدائه (بعد مرور ربع قرن على ثورة الموصل؛ وفاءً لمدينتي التي أحببتها إلى درجة العشق).

ولو تأملنا الإهداء سنجد أنه يجمع بين الإهداء الخاص والإهداء العام وفقا لتقسيم جينيت للإهداء[٢٥]. فهو إهداء عام لمؤسسة ثورة الشواف، وإهداء خاص لمدينة الموصل، بوصفها شخصا مقربا إلى الكاتب يتسم بالواقعية والمادية، وقد جمع الإهداء وظيفتيه الأساسيتين (الدلالية والتداولية)[٢٦] في جملته الوجيزة هذه، فهو يجلو لنا العلاقة الحميمة بين الكاتب وثورة الشواف بوصفها مؤسسة عامة تمثّل المنافحين عن هويتهم في مشارق الأرض ومغاربها، ومدينة الموصل بوصفها حالة خاصة أنتجت هذه المؤسسة، وبهذا تتضح دلالة الإهداء.ومن جانب آخر ينشّط الإهداء السابق الحركيةَ التواصليةَ بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققا قيمته الاجتماعية ومقصده النفعيّ في التفاعل القائم بين الكاتب وثورة الشواف ومدينة الموصل.

وهذه الجملة الوجيزة تحمل في أحشائها شحنة عاطفية إلى مدينة (الموصل) وفاءً وعشقاً، وفيها احتفاء ضمني بثورة الموصل، تحيةٌ و ذكرى شجنٍ.

وهذه الرؤية التي يحملها الكاتب المبدع تجد مَن يخالفها ماضيا وحاضرا وداخل النص وخارجه.ففي الماضي وُجدَ مَن دعى إلى طمس الهوية العقائدية لأهل العراق بخاصة وأهل الإسلام بعامة من أنصار الشيوعية الأممية الذين تسنموا ذرا المنابر السياسية والفكرية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي وسعوا بكل قوة إلى محاولة محاربة ثوابت الأمة بدعوى محاربة الرجعية.وفي الحاضر وُجدَ مَن مشى على خُطى السابقين ولكن بأسماء جديدة، فنظروا إلى هذه الثورة بازدراء وعابوا عليها أصالتها مثل صنيع الكاتب(فخري بطرس) الذي وصف ثورة الشواف وأهل الموصل بالمؤامرة والخيانة للجمهورية الفتية[٢٧].ومن داخل الرواية مَن يحمل وجهة النظر المضادة لإهداء عماد الدين خليل مثل حنا جرجس ويونس عتالة المؤيدين للزعيم وأنصار السلام.

(٢٥) ينظر: عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبدالحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩٣.
(٢٦) ينظر المصدر السابق، ص٩٩.
(٢٧) ينظر: أحداث الموصل في عام ١٩٥٩ يرويها شاهد عيان، فخري بطرس.http://www.ahewar.org .

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

المبحث الثاني: تجليات الرؤية السردية في صراع المنظومات

تتخذ رواية (الإعصار والمئذنة) تقنيةَ الرؤية المصاحبة القائمة على نمط الراوي كلّي المعرفة (الانتقائي) بوساطة ضمير الغائب وفقاً لتصنيف نورمان فريدمان [٢٨].

شاع بين النقاد ردحا من الزمان الاعتقاد بأن استخدام ضمير الغائب يمثّل الرؤية من الخلف، بيد أن هذا الاعتقاد أبطله جملة من النقاد على رأسهم رولان بارت [٢٩] الذي أكّد أن الضمير ليس له صلة بنوعية الرؤية السردية عموما، على الرغم من ذلك فهو يعتقد أن ضمير الغائب يعدّ مواضعة نموذجية في الرواية، ومن غيره يكون هناك عجز عن الوصول إلى الرواية [٣٠]، وهذا يفسّر إقبال كثير من الروائيين على استخدام هذا الضمير؛ لأنه يتيح لهم الرؤية السردية الواسعة للأحداث، كما أنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها الكاتب لتمرير ما يشاء من أيديولوجيا وحكم وتوجيهات [٣١]، دون أن يخدش بذلك بنية الرواية؛ لهذا ربط النقاد بين استخدام هذا الضمير وبين الرؤية من الخلف، وهو الزلل الذي صحح مجراه فيما بعد ميخائيل باختين؛ حينما عدَّ الروائيَّ الروسيَّ دوستويفسكي خالقَ الروايةِ ذات الأصوات المتعددة على الرغم من اتخاذه ضميرَ الغائب مركبا تقنيا لمعظم رواياته[٣٢]، فمن هنا نستطيع أن نقول إن استخدام هذا الضمير لا يعني بالضرورة غياب الأصوات المتعددة التي تتأبى على احتواء المؤلف وسطوته، بل إنها قد تتجاوز الرؤية الأحادية إلى رؤى غير محدودة.

ورواية (الإعصار والمئذنة) مبنية بضمير الغائب، بيد أن الراوي فيها يتخذ شكل الراوي كلي المعرفة (الانتقائي) متبنياً من خلاله وجهة النظر الضيقة المتعددة؛ لأنه يجعل الشخصيات تعبّر عن أفكارها مباشرة دون تدخل سافر منه، إلا ما كان من وظيفة السرد لا غير، وهي وظيفة أشبه بشفافية الراوي الكاذبة حسب تعبير جيرار جينيت [٣٣].

(٢٨) ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي،عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة(١٠)، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م ، ص١٩٩.
(٢٩) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ترجمة منذر عياشي، حلب ، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٣م،ص٧٣.
(٣٠) ينظر: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م، ص٥٢.
(٣١) ينظر: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص١٧٦.
(٣٢)ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، ص١١.
(٣٣) ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١٨١.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

يقوم صراع المنظومات في هذه الرواية على ثنائية (الانتماء واللاانتماء) وهي ثنائية لها صلة بمضمون الرواية.وقضية الانتماء في هذه الرواية يشير سهمها الدلاليّ إلى تأكيد الانتماء العربيّ الإسلاميّ.

تتشكّل ثنائية الانتماء واللاانتماء في هذه الرواية من خلال الصراع الواقع بين منظومتين:

الأولى: منظومة المدافعين عن هويتهم العقائدية الإسلامية والقومية العربية (منظومة الموصل):

تمثّل هذه المنظومة سرديا الشخصياتُ الآتية:

١ - سلمى:

تجسّد شخصية (سلمى) المقاومة بكل أشكالها. فهي في ظاهرها الإنسانيّ كائن رقيق، جميل الملامح، لكنه حادّ الرؤية قويّ الحجة، لا يؤبه بقوة معارضيه. فهي بهذا ترمز في العموم إلى (المقاومة) التي تشير صيغتها الصرفية إلى الأنوثة والرقة من خلال تاء التأنيث، ولكنها في معناها اللغوي تشير إلى القوة والصلابة.

تشكّل (سلمى) بؤرة الارتكاز السردي في هذه الرواية، فهي فتاة مهيضة الجناح تسير في ركاب والدها انتماءً وهويةً. فهي مثل أي فتاة من فتيات الإسلام، اللائي رضعن الانتماء من بيئتهن المسلمة المحافظة. تحمل بين جوانحها، قلبا مولها بعقيدته، معتزا بانتمائه.

ويتجلى انتماؤها في الصراع الجاري بين واجبها تجاه أمتها وبين محبتها لخطيبها. فإذا كان خطيبها عاصم لا تتجاوز اهتماماته دائرة العشق الشخصي وإن كان في دائرة (العشق الحلال)، فإنها تتجاوز في دائرة اهتمامها قضية (العشق الحلال) إلى الذوبان في قضية المدينة التي تتمثّل في الثبات على النهج الحقيقي والدفاع عن هوية الأمة وعقيدتها وعروبتها.

يعقد الراوي مقارنة بين حالتيهما «وإذا كان عاصم يتجاوز بالعشق الحلال ثقل الزمن وبؤسه، كانت سلمى أشد حساسية إزاء ما يجري في المدينة، إن الهاجس، الذي يدقّ في قلبها، وتتصدى أجراسه الحزينة عند المساء، عبر هذه اللحظات بالذات، لا يمكن لصوت عاصم أن يغطي عليه، أو يمحوه»[٣٤].هاهنا تقف سلمى بحدّية شديدة. فليس لديها أنصاف الحلول. فانتماؤها لهويتها، والحفاظ عليها، أولى من أية عاطفة

(٣٤) الإعصار والمئذنة ، ص٨.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

وإن سمت في أهدافها. فمن خلال المناجاة الذاتية، تبحر سلمى إلى أعماقها؛ لتحدد موقفها تجاه أهل المدينة، بعيدة عن أهوائها الذاتية « إن ما يفصلها عن اليوم الموعود، اليوم الذي يتحرق خطيبها شوقا إليه، شيء أكبر بكثير من الزمن، شيء يستعصى على العد والحساب، ليست الساعات والأيام هي التي تفصلهما عن ذلك اليوم، ولكن هناك شيء كالمصير الذي تتلاشى فيه ذوات الأفراد، وتتطلع الأعناق جميعا شاخصة مشدودة صوب يوم الفصل، إنه ليس ثمة عاصم أو سلمى أو عبدالرحمن، ولكنهم ثلاثة ضمن مئات، بل آلاف من الناس، أفلتت من أيديها مطامحها الخاصة، وهي تقف اليوم على صعيد واحد، تنتظر الكلمة وتتوقع الانفجار وتحلم بالخلاص، أتراه يدرك ذلك؟...هنالك حيث تتوحد المحبة والقضية وحيث يصير الغرام دفاعا عن حرمات الله...آه لو أن عاصما كان واحدا من هؤلاء الذين يقفون اليوم على التخوم، يحملون خناجرهم، ورشاشاتهم مستجيبين لنداء اللحظة التاريخية، لتحدي القادمين من بغداد»[٣٥].

فهي بهذه المفاصلة الجليّة تضرب في العظم الصلب لقضية الانتماء؛ ضاربةً بعرض الحائط كلَّ ماله صلة بالذات المنغلقة على دائرتها الخاصة الضيقة، مبحرةً في محيط أمتها الواسع.

٢ - هاشم عبدالسلام :

تجسّد هذه الشخصيةُ الصوتَ الذي يصدع بالحق لمقاومة الباطل. فهو بحق «رجل المدينة وإمامها»[٣٦].الذي ينافح عنها صباحَ مساءَ وفي الحل والترحال. تنتمي هذه الشخصية إلى جيل المفكرين والمصلحين في العصر الحديث ممن حملوا على عاتقهم مهمة تبصير الأمة بما لها وعليها تجاه هويتها وعقيدتها. فهو خطيب المدينة المصقع، المؤثر في وجدانها، الذي يطابق القول بالفعل. فإذا كانت كلماته ترمي بشرر لإيقاظ الأمة، فإن روحه تحلق في سماوات التضحية والفداء.

هاشم عبدالسلام رمز من رموز الانتماء في هذه الرواية، فهو المحرك الإيجابي للثورة، كما أنه يمثّل حلقة الوصل بين السلطة العسكرية الرشيدة (الشواف) وبين جمهور المصلين(أهل الموصل) مستظلين بظلال (المئذنة) العالية الشاهقة. ومن خلاله يشير عماد الدين خليل إلى وظيفة المثقف الفاعلة في المجتمع وعلاقته بالسلطة ناصحا

(٣٥) الإعصار والمئذنة ، ص١٨-٢٠.
(٣٦) المصدر السابق، ص٣١.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

ومصلحا. لا يعيش في برجه العاجي ولا يسبح في بحر الأفكار فحسب، بل يجعلها أفعالا حقيقية.

فهذه الشخصية أنموذج للمثقف الحقيقي الذي تنتجه الأمة في مسيرتها التاريخية بأشكال أشتات، تتناسب مع عصرها. فعلى الرغم من انتمائه الطبقي -وفقا لمفاهيم أنصار الشيوعية - لبيئة فقيرة مسحوقة، اختار انتماءه العقائدي. وفي حوار داخلي يناقش هذه المسألة مسوّغا انتماءه إلى عقيدته وهويته فيقول «ما الذي يمنعه من الانتماء للحزب الشيوعي، ما دام أنه حزب الشغيلة والكادحين؟ وقال في نفسه: استغفر الله !!إنهم مخطئون بكل تأكيد، فإن القتال، ليس –دائما -بين الغنى والفقر، إنني قد أسكت على الذين يجوعنني، رغم أنني أمرت أن أقاتلهم! ولكنني، لن أسكت -بحال -على الذين يحجبون عني حق الانتماء للكون.كسر القشرة الصلبة، والجدران القريبة والامتداد في آفاقه اللانهائية.الذين يقطعون جذوري الآدمية عن موطنها الأصيل، وتربتها الحقيقية، ويسعون إلى تضييق الخناق على إنسانيتي، والعودة بها ثانية -بعد إذ هدتها الأديان السماوية عبر رحلة الزمن الطويل -إلى عصور الغريزة، والاصطراع على القوت.إن الأغنياء الذين أعماهم البطر، قد ينتمون إليهم يوما، وقد يقتنعون بدعواهم، فالطرفان، قد يلتقيان في نهاية الأمر عند ضرورات البحث عن إشباع الحاجات الجسدية، أما الفقراء؛ الذين لم تحجب الملذة يوما على أبصارهم، فإنهم سيتولون كبر قتالهم!!»[٣٧].فهو في هذه المناجاة يضع خطوطا فاصلة بين نوعين من الانتماء في ثنائية متناسلة، على النحو الآتي:

الانتماء العقدي # الانتماء الطبقي
الانتماء للحق # الانتماء للباطل
الانتماء للفطرة # الانتماء للغريزة

فيرى أن هذا الانتماء لا صلة له بمسألة الفقر والغنى؛ لأنهما من المسائل التي أُثيرتْ حديثا في ظل الفوضى العقائدية عند أنصار الشيوعية الذين يدعون إلى ما يُسمى عندهم بالصراع الطبقي المتمثّل في الحقد الطبقي!.

فهو يجسّد في هذه المفاصلة الواضحة حقيقةَ الانتماء إلى الدين عموما ضد الإلحاد والطغيان، وحقيقةَ الانتماء إلى الإسلام بشكل خاص ضد جيوش الكفر بكل أطيافها.فهاشم عبدالسلام يعلن انتماءه إلى عقيدته التي يتحقق فيها العدل في كل

(٣٧) المصدر السابق، ص٤٩.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

مظاهر الحياة بمعناه الواسع؛ الذي يحيل على مفهوم شامل للسنن الكونية القائمة على وضع الأمور في موضعها دون زيادة أو نقصان[٣٨].

٣ - عبدالرحمن الشيخ داؤد:

والد (سلمى) وهو شخصية هادئة متزنة، تحمل في أعماقها صرامة العسكري وانضباطه، وحنو الأب الرءوف بابنته، المنتمي إلى عقيدته برسوخ قدم والمنافح عنها إلى درجة التضحية بحياته في سبيلها.

الثانية: منظومة المناوئين لهوية الأمة وقوميتهم العربية(منظومة أنصار الشيوعية):

تبحر هذه المنظومة بأشرعة الآخر؛ متخذةً من الشيوعية الأممية هادئةً لها في إبحارها، وتمثلها في الرواية الشخصيتان الآتيتان:

١ - حنّا جرجس:

يشير بعَلَمِه الأعجمي إلى طائفة من أهل الكتاب من أبناء العروبة ممن تنصلوا من عروبتهم ودينهم وأعلنوا الحرب على شعوبهم باتخاذهم سبيلا مناوئا لمن ينتمون إليهم أرضا ولغةً وعقيدةً.فهو يعيش (الحلم الشيوعي) بعيدا عن انتمائه الحقيقي لهويته المكانية(الموصل) وعقيدته الدينية(النصرانية)، فعند إعلان الشواف ثورته على انحرافات قاسم، يُلقى القبضُ على حنا، فيكشف الراوي عن مكنوناته «أما الآن، فماذا تبقى؟! وجد نفسه يعود مرغما إلى التيار، الذي يتدفق في أعماق قلبه، إلى لحظة حلم أخرى تتميّع فيه الصور، وتفقد الأشياء صلابتها، ويضيع الإنسان، فلا يعرف أين هو في الزمان والمكان، ولكن حنا، يتشبث ويكافح من أجل أن يعود إلى لحظة الوعي الأنقى رؤيةً، والأشد إدراكا وقدرةً على الإمساك بالأشياء»[٣٩].

فحنّا يمثّل نمطا من الشيوعيين النصارى الذين يحاولون بأسلوب (مكيافيللي) المزاوجة بين عقيدتهم الدينية وبين عقيدتهم الأيديولوجية. يصوّر الراوي ذلك في مناجاة حنا الداخلية؛ متوعدا خصومه بالويل «لسوف تعرفون قريبا كيف أمارس كلماتي، وكيف أعيش في أحرفها. سوف أجعلها تتجسد على أسفلت الشارع كما تجسدت كلمة الله! وكأنه تذكر شيئا غاب عن ذهنه طويلا، فعاد يتساءل: الله؟! أتُراك لا تزال متشبثا به؟! وما لبث أن أجاب وهو يحس باقتناع مطمئن، يتجاوز حدود مملكة العقل. ولم لا؟ سأكافح من أجل الاحتفاظ بالكلمة، والإيمان به. سأدافع عنهما، ولن

(٣٨) ينظر: المصدر السابق، ص١٠١.
(٣٩) الإعصار والمئذنة، ص٩٣.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

يكون ذلك تناقضا –بحال من الأحوال –مع انتمائي الجديد. إنهم –على أية حال – لا يحاربون الله أو الكلمة أو الإيمان. ولكنهم يلاحقون أولئك الذين يجعلون الدين أداةً لتحقيق أهدافهم السياسية»[٤٠]. كما تظهر فلسفتُه الذرائعيةُ جليّةً عندما يَلقي القبضَ عليه ضابطٌ من ضبّاط الشواف، فيعلل نفسه بشفاعة صديقه هاشم له، ولكنه يكتشف أنه قد قطع آخر خيط يربطه به في آخر محاورة بينهما.[٤١]

٢ – يونس العتّال:

يمثّل يونس العتّال أنموذجا لشريحة من غوغاء الأمة ممن يستجيبون لكل ناعق يبشرهم بحياة رغيدة؛ تدفعهم أمنياتهم هذه إلى الحقد على الأغنياء معترضين بذلك على حكمة الله البالغة في خلق الأغنياء والفقراء؛ فوجد فيهم الشيوعيون بغيتهم، فغذوا وجدانهم بحتمية الصراع الطبقي الذي تؤرث نارَه الأحقادُ وعدمُ الرضا بما قُسم لهم من أرزاق. فهو لا يفتأ يتذكر غنى زميله (عاصم) وتمتعه بمزايا كثيرة القصر الفاره، والمصنع الكبير، وزوجة المستقبل الجميلة (سلمى). فبعد إلقاء القبض عليه يتجلّى عدم انتمائه الراسخ لفكرة ما سوى فكرة الحقد على الآخرين «وقال في ذات نفسه كمن يؤنب تلميذا عاقا: أكان يجب أن أشترك في تظاهرة اليوم؟ وتذكر صديقه عاصم الدباغ، وكيف حاول جاهدا أن يبعده عن الانزلاق إلى حافة المخاطر، ولكنه لم يستجب إليه. إنه الآن يجلس في قصره الفاره مطمئنا، وغدا، قد يتزوج سلمى. وبعد غد، سيغدو المعمل معملين، وتخرج النقود من فمه وأذنيه.»[٤٢].

تلتقي هاتان الشخصيتان في كونهما غير راسخين في انتمائهما. فهما يجزعان عند الهزيمة وينتشيان عند الانتصار. بل يتحولان إلى ذئبين ضاريين. وليس أدل على ذلك من مشاهد إظهار وحشيتهما في الانتقام عند الانتصار. فيونس يقوم بسحل (سلمى) ثم صلبها على عمود كهربائي دون شفقة[٤٣].وتقتل جماعته (عبدالرحمن) دون النظر إلى سنه الكبيرة. ويتشفى (حنا) كما يفعل الجبناء بأن يدوس بحذائه على وجه (هاشم) المعدوم غدرا[٤٤].

(٤٠) المصدر السابق ، ص١٥٩.
(٤١) ينظر:المصدر السابق، ص٩١.
(٤٢)الإعصار والمئذنة ، ص٩٦.
(٤٣) المصدر السابق، ص١٥٢-١٥٧.
(٤٤) ينظر: المصدر السابق، ص١٧٤.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

أما (عاصم الدباغ) فتدور مركبته بين هاتين المنظومتين؛ لأنه يمثّل القاسم المشترك لهذه الشخصيات فهو ابن رجل من رجال أعمال الموصل وخطيب (سلمى)، لهذا كان لها حظ موفور في الرؤية السردية، ولاسيما حين يعيش ترددا بيِّناً بين عواطفه التي تميل إلى منظومة (سلمى) فيسعى عبثا إلى تحييدها في صراع المنظومات؛ انطلاقا من مصالحه الخاصة، وبين عقله الذي يُزيّن له –في لحظة من لحظات الضعف - منظومة زميل دراسته (يونس العتّال) فيبحث عن سبيل إليها.بيد أنه متردد لا يستقر على أرضية ثابتة.فهو لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء. فلا يعيش ولاء حقيقيا لأيٍّ منهما؛ يتأرجح بينهما باحثا عن ملاذ لأفكاره المغرقة في الذاتية[٤٥].

يمثّل (عاصم) أنموذجا مثاليا للشخصية النمطية التي تجسّد نمطا من الناس الذين لا يعيشون إلا لذواتهم وملذاتهم؛ لهذا يختفى في الجزء الأخير من الرواية ولاسيما حين يحمى الوطيس بين المنظومتين.

وهكذا نجد أن الرواية على الرغم من اعتمادها على ثنائية متقابلة بين الانتماء واللاانتماء، لم ينحز الراوي إلى أي منظومة منهما بطريقة مباشرة، بل أن الرؤية السردية فيها اعتمدت على تناوب الرؤى السردية بين الشخصيات، فهي وسط بين (المونوفونية)[٤٦] القائمة على الصوت الواحد وبين (البولوفونية) [٤٧] القائمة على تعدد الأصوات.

(٤٥) ينظر: المصدر السابق، ص٥٣، ٦٠، ١١٩.

(٤٦) وهو مصطلح موسيقي يدل على النسيج أحادي الصوت «وهو الذي يقوم على لحن مفرد، سواء تم أداؤه بواسطة مغنٍ واحد، أو مجموعة من المغنين، أو عازف واحد أو مجموعة من العازفين» تعدد التصويت في الموسيقى، عواطف عبد الكريم، مجلة فصول، [١٠٠-١٠٦]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الخامس، العدد الثاني(يناير-فبراير-مارس).١٩٨٥م، ص١٠٠.

(٤٧) وهو مصطلح موسيقي يعني النسيج متعدد التصويت داخل المؤلفات الموسيقية وهو «يقوم على تقابل مجموعة من الألحان المتزامنة وتشابكها وتعارضها-لحَنَانِ أو أكثر- بحيث يكون لكل لحن منها كيانه الإيقاعي والنغمي المميز له، وبالرغم من هذا التشابك والتعارض فهي تكوّن فيما بينها وحدة فنية مترابطة» المصدر نفسه.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

المبحث الثالث: تجليات الرؤية السردية من موقع الراوي

يمارس الراوي في هذه الرواية لعبة الظهور والاختفاء، ويغلب عليه الاختفاء في أغلب مواضع الرواية، معلناً بهذه الممارسة ميثاق(تناوب الأصوات) المضادة لسيادة الصوت الواحد الذي يسوّغ القمع ومصادرة رأي الآخرين؛ لهذا يسعى الراوي إلى تحفيز الحوار مع الآخَر المختلف والتفاهم معه بشيء من الحيادية التي تتيح للآخَر فرصة البوح بآرائه وأفكاره وبث أيديولوجيته بطرائق مخصوصة سيأتي بيانها. بيد أن هذا الأمر سيضعنا على عتبة تساؤلات مثيرة، هل للمؤلف صوت من بين هذه الأصوات ؟ وهل الراوي يمثل مطيةً لهذا الصوت ؟ أم أن الراوي يحيل هذا الأمر على إحدى الشخصيات؟ وهل الراوي يكتفي بمهمة السرد لا غير ؟. يشير ميخائيل باختين إلى مثل هذه التساؤلات في حديثه عن دوستويفسكي متحدثا عن اختلاف النقاد بشأن صوت دوستويفسكي؛ فمنهم من جعله ممتزجاً بأصوات هذه المجموعة من أبطاله أو تلك، وذهب آخرون إلى عدّ صوته تركيباً خاصاً من نوعه لجميع هذه الأصوات الأيديولوجية، في حين عدّت فئة ثالثة صوته هذا محجوباً خلف هذه الأصوات جميعاً، بيد أن باختين ينبه إلى أن وجهات النظر الفلسفية للمؤلف أبعد من أن تبرز من بينها جميعاً لتحجب خلفها كلَّ ما سواها، لهذا يتمتع البطل في هذا النوع من الروايات من الناحية الأيديولوجية باستقلالية تامة ونفوذ معنوي كامل في بسط أفكاره وأيديولوجيته[٤٨].

فمن هنا نرى أن الروائيّ (عماد الدين خليل) يمثّل في هذه الرواية صوتاً من الأصوات من خلال شخصيات الرواية ولاسيما (شخصية سلمى) بعيداً عن صوت الراوي المحايد، لهذا نجد الأصوات في هذه الرواية تتصارع معلنة استقلالها التام عن سطوة الراوي وهيمنته.

ومن أبرز ما يجلو هذا الأمر في هذه الرواية تعدد أنواع الخطاب الذي يشير إلى ظهور الراوي أو إلى اختفائه، فالرواية على الرغم من اعتمادها على الراوي كلي المعرفة من خلال ضمير الغائب، تشبه الرباعيات المتداخلة، مع فارق شكلي، هو أن الشخصيات فيها ليست راوية للأحداث بل حاملة لوجهات نظر متباينة، وأن الراوي يتولّى مهمة السرد فحسب، وهذه الشخصيات هي : سلمى، عبدالرحمن الشيخ داؤد (والد سلمى)، هاشم عبد السلام، عاصم الدباغ ،حنا جرجس، يونس عتالة.

(٤٨) ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص٩.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

وتتخذ الرؤية في هذه الرواية ثلاثة أشكال سردية لجلاء موقع الراوي على النحو الآتي:

الشكل الأول: ظهور الراوي واختفاء الشخصية:

يظهر الراوي جليا –ولاسيما الراوي كليّ المعرفة - حين يقوم بعملية السرد وربط الأحداث بعضها ببعض وحين يقوم بوصف الأمكنة والأشياء مباشرةً.وحين يتولّى دفة الأمور في وصف الشخصيات والتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها وتقويمها أيديولوجيا بشكل مباشر.

يوظف الراوي في هذه الرواية الوصف المتقابل للشخصيات المتصارعة معلنا انحيازه لمنظومة أهل الموصل. فهو يصف (سلمى) و(عبدالرحمن) و(هاشم عبدالسلام) وصفا إيجابيا ، في حين يصف (حنا جرجس داؤد) و(يونس عتالة) وصفا سلبيا.

فهو يصف (سلمى) من رؤيته بوصفها فتاة جميلة مليحة أميل إلى الرشاقة على الرغم من امتلائها ، حازمة ، مؤمنة بقضيتها ، وملتزمة بقضايا الأمة إلى حد التضحية بحياتها[٤٩]. ويصف عبدالرحمن على النحو الآتي «انفرج الباب الداخلي عن قامة عبدالرحمن الشيخ داؤد ، الطويلة ، النحيلة ، المتدثرة بروب سميك، ورغم اكتساح الشيب لشعره، فإن ملامح وجهه ، لا تزال تملك الكثير من الحيوية والصرامة ، لعله اكتسبها من خدمته الطويلة في الجيش، وهاهو –الآن - محال على التقاعد.بشرته سمراء مشربة بالحمرة ، وتقاطيع وجهه تمنح الألفة منذ اللحظة الأولى ، عيناها ضيقتان ذكيتان ، وفم مزموم ، وذقن حليق ، أما الشارب ، فلا يعدو أن يكون خطاً من الشعر الأبيض الناعم ، الذي لا يكاد يرى »[٥٠]، ويقدمه في عموم الرواية بوصفه مؤمنا بقضيته العادلة التي يضحي من أجلها بحياته فيموت واقفا[٥١].ويصنع مثل ذلك في وصف هاشم عبدالسلام الذي يدفع حياته ثمنا لقضيته[٥٢].

أما (حنا جرجس) فقامته نحيلة ووجهه مائل للصفرة[٥٣]، بيد أن الراوي ينصفه حقا ، حين يعدّه واحدا من مثقفي الموصل الجيدين ، يجيد الفرنسية والإنكليزية ، يهتم بالقراءة والترجمة[٥٤].

(٤٩) ينظر: الإعصار والمئذنة، ص١٠، ٢٩، ١٥١.
(٥٠) المصدر السابق، ص١٣.
(٥١) ينظر: المصدر السابق، ص١٥٠.
(٥٢) ينظر: المصدر السابق، ص٣٢، ١٧٢.
(٥٣) ينظر: المصدر السابق، ص٤١.
(٥٤) ينظر: المصدر السابق، ص٣٥.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

أما (يونس عتالة) فمشوّه خلقيا وذهنيا «فلقد اشتهر في الحي بشيء من التخلف الذهني...وكان يعاني من انكماش في تكوينه الجسدي بسبب من هزاله الشديد، أما رأسه الصغير المستدير كالكرة، فلم يسعفه أو يغطي عليه قدر كاف من الشعر، يمنحه شيئا من التوازن والامتلاء »[٥٥].

الشكل الثاني: اختفاء الراوي وظهور الشخصية:

يختفي الراوي في هذه الرواية عن مسرح الأحداث بوساطة طرائق أسلوبية أشتات، فيدع الشخصية تعبّر عن رؤيتها مباشرة، وأبرز أسلوب تتكئ عليه الشخصية لإثبات وجودها (الأسلوب المباشر) المتمثّل بشكل أساسيّ في الحوار المباشر، الذي تتخلص به الشخصية من سطوة الراوي اللفظية؛ لتعبّر عن رؤيتها مباشرة بلغتها الخاصة. يتخذ الحوار المباشر في هذه الرواية مسارين:

المسار الأول: الحوار الذي يمثّل تخالفا في الرؤى:

وخير ما يمثّل هذا المسار الحوارُ الذي يدور بين (هاشم عبدالسلام) المعبّر عن رؤية المنظومة الأولى، وبين (حنا جرجس) الذي يعبّر عن رؤية المنظومة الثانية.وهو حوار طويل نسبيا يمتدّ في فضاء سبع صفحات، وفي هذا الحوار تتجلّى وجهة نظر (هاشم عبدالسلام) المبنية على التحدي والصرامة وعدم قبول أنصاف الحلول والحدّية في الطرح.ووجهة نظر (حنا جرجس) المبنية على المراوغة وعدم الوضوح وإبداء الليونة الظاهرة، وتسمية الأشياء بغير مسمياتها[٥٦].

المسار الثاني : الحوار الذي يمثّل توافقا في الرؤى ووجهات النظر:

وفي هذا النوع من الحوار يمضي المتحاورون في خط مستقيم دون إحداث شروخ في وجهات النظر العميقة، إلا ما يكون من بعض الشخصيات حين تظهر خصوصية في رؤيتها، كما هو الحال في أغلب محاورات (سلمى) مع (أبيها) أو مع خطيبها (عاصم) [٥٧]. أو مثل الحوار الذي يدور بين (حنا جرجس) و(يونس عتالة) في المعتقل[٥٨].ويجد القارئ هذا النوع من الحوار مبثوثا في غير موضع من الرواية.

(٥٥) المصدر السابق ، ص١٠٧، ١٠٨.
(٥٦) ينظر: المصدر السابق ، ص٣٤-٤١.
(٥٧) ينظر: الإعصار والمئذنة ، ص٢٣، ٢٩، ٧٦.
(٥٨) ينظر:المصدر السابق، ص١٠٥.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

الشكل الثالث: تماهي الراوي مع الشخصية:

يمارس الراوي مع شخصية (سلمى) - الشخصية الرئيسة في الحدث الروائي لهذه الرواية - التماهي من خلال الأساليب التعبيرية المتنوعة. فتشكّل الرؤية السردية إطاراً خارجياً يتخذها الراوي ذريعةً ليتسللَ تدريجياً إلى أعماقها، وهي تقنية تكاد مطردةً يتوسّل بها الراوي الولوجَ إلى أعماق الشخصيات الخمسة.

ففي مستهل الرواية يبدأ الراوي سردَه بأسلوب حياديّ بوساطة (الرؤية الخارجية الموضوعية)[٥٩]، غير أنه يبدأ في التسلل إلى أحاسيسها ومشاعرها تدريجياً وذلك من خلال (الرؤية الموضوعية الذاتية)[٦٠]، ثم يبدأ بالتماهي معها بوساطة (الأسلوب غير المباشر الحر)[٦١] «استيقظت متأخرة بعض الشيء، لم تستطع أن تنام بسهولة، كان عليها أن تصارع الأرق لعدة ساعات، وكانت تجد نفسها محاصرة بما هو ألعن من الأرق..إحساس بالتمزق بين محبتها لخطيبها، والذهاب معه بعيدا إلى أحضان الأمن والسكينة، وبين إشفاقها على المدينة، التي يطبق عليها الحصار.المدينة؟ بكل تأكيد، فلو أن عاصما يتجاوز –قليلا -إحساسه الذاتي، ينفتح قليلا على معاناة الأهل والناس، لعرفتْ كيف تكون سعيدة حقا.هناك حيث تتوحد المحبة والقضية، وحيث يصير الغرام دفاعا عن حرمات الله، آه لو أن عاصما كان واحدا من هؤلاء الذين يقفون على التخوم، يحملون خناجرهم ورشاشاتهم مستجيبين لنداء اللحظة التاريخية، لتحدي القادمين من بغداد ... ووجدت نفسها تخطو إلى النافذة، كان النهار مشرقا جميلا، كانت الأرض المكشوفة تمتد وتنبسط واعدة بربيع سخي...كانت الأرض ترتفع بشكل مفاجئ، لكن ما تلبث أن تتحول إلى تل شديد الانحدار، يطل

(٥٩) هي الرؤية التي تعتمد حقائق محددة في وصف سلوك الشخصية، دون الاعتماد على الشخص الواصف، وفيها يكون التركيز على موضوعية الوصف وحيادية الراوي وبعده عن المشاركة: إذ تستخدم فيها ألفاظ مثل (فعل، قال، أعلن) بدلا من (فكّر، شعر، كان خجلا). ينظر: شعرية التأليف، ص٩٥.

(٦٠) هي الرؤية التي تحيل على مراقب ما من خلال ألفاظ مثل (يبدو أنه فكّر) أو (من الواضح أنه عرف) أو (يبدو عليه الخجل) ينظر: المصدر نفسه.

(٦١) هناك أسلوبان تقليديان في نقل كلام الآخرين هما :

أ- الأسلوب المباشر : وهو أسلوب يلجأ إليه الراوي في نقل كلام الشخصية منصوصا عليه، دون تدخل منه في صياغته، ويعرف هذا الأسلوب بكلام الشخصية، وأكثر ما يكون في الحوار.

ب- الأسلوب غير المباشر : وهو الأسلوب الذي يلجأ إليه الراوي حين يمزج كلام الشخصية في كلامه، وهو ما يعرف بكلام الراوي.

والقص التقليدي يقوم بالمزاوجة بين هذين الأسلوبين، بيد أن هناك أسلوباً وسطاً أُطلق عليه اسم (الأسلوب غير المباشر الحر)، يعطي المؤلف حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، ويراه بعض النقاد نظيراً للمونولوج الداخلي – مع الفارق: لأن المونولوج قد تظهر في مقدمته أو في ختامه ألفاظ مثل قال في نفسه أو هكذا حدث نفسه أو في معناهما – لأنه يعبر مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها. ويتميز هذا الأسلوب عن الأسلوبين السابقين بخلوه من فعل القول أو ما في معناه، وتظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام، وتظهر فيه بعض الصيغ التي تشيع في لغة الكلام مثل التكرار والحذف، كما يحتوي هذا الأسلوب على المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء والمواقف التي هي اقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي. ينظر: بناء الرواية، ص٢١٩، ٢٢٠.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

على سهوب المدينة الشرقية إلى قريب من النهر، وكان يدعى(تل الذهب).هل حدث أن اكتشف معدن الذهب يوما في تربته الخصبة ؟ أم أن تكسر أشعة الشمس الغاربة على صخوره الناتئة، يجعلها تبدو من بعيد كما لو كانت كتلال من الذهب؟ لا أحد يدري...ماذا دهى الموصل؟ ولماذا لم تستجب كعادتها لنداء الربيع الأبدي؟ »[٦٢]، من خلال المقطع السابق تظهر الشخصية بكل عنفوانها، وهنا تتجلى الأنا في صورة ضمير الغائب، ويصل التماهي بين الراوي والشخصية ذروته بوساطة (الأسلوب غير المباشر الحر)، فتصعد الشخصية إلى سطح الأحداث في غفلة متعمدة من الراوي لتعبّر الأنا عن نفسها صيغةً ورؤيةً. هكذا ظل الراوي يتعامل مع هذه الشخصية في عموم الرواية.

وهكذا نجد أن التنوع في إيراد الأساليب التعبيرية كان سبيلا للراوي في صنع تناوب الأصوات. فقد اعتمد عماد الدين خليل هذا الأساليب ليحدّ نسبيا من حضور الراوي الطاغي، وليضع مسافة بينه وبين السرد. وإلى جانب هذه اللغات المتعددة يمكن رصد تعدد لغوي على مستوى آخر، هو مستوى تعدد أصوات الشخصيات، بما تعكسه كل شخصية حسب موقعها ووعيها؛ لهذا يكثر من استخدم الأسلوب غير المباشر الحر، حيث يمزج بين ضمير الغائب وضمير المتكلم؛ ليعبر من خلالهما عن إدراك الشخصية الفاعلة للعالم الخارجي، بشكل غير مباشر، كما تحدث في الوعي، وهو بهذه الطريقة يتجنب التقريرية والمباشرة في عرض هذه الإدراك، فاستطاع أن يصوغ بالألفاظ الإدراكَ دون أن يشي ذلك بأن الشخصية نفسها قد صاغتها، كما استخدم (الأسلوب المباشر) دون اللجوء إلى الحوار أو ألفاظ القول، فلا يستطيع القارئ أن يميز بين أسلوب الراوي وأسلوب الشخصية إلا من خلال صيغة الضمير حين يتحول من الغائب إلى المتكلم، بهذا استطاع عماد الدين خليل في هذه الرواية أن يخلق تناوبا للأصوات في إطار رؤية الراوي كلي المعرفة.

(٦٢) الإعصار والمئذنة، ص١٩-٢٢.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

المبحث الرابع: تجليات الرؤية السردية في وصف المكان

يتضمن كل سرد – ولو بنسب متفاوتة - من جهةٍ عروضاً لأفعال وأحداث تشكّل السرد بمعناه الخاص، ويتضمن من جهةٍ أخرى عروضاً لأشياء ولشخصيات ينتج عنها ما يسمى اليوم بالوصف. وإذا كان الحكي يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر إليها بوصفها وقائع ذات ناتج دلالي، فإنه يشدد على المظهر الزمني والدرامي للسرد. أما الوصف فإنه في الاتجاه المقابل للسرد؛ لأنه يركز على أشياء وكائنات منظور إليها في دائرة تزامنها؛ أي بوصفها وقائع ذات ناتج دلالي كما لو أنها صور متعددة(٦٣)؛ وبهذا يرى الباحث أن للوصف وظيفة دلالية تكشف الموقع الذي تنطلق منه الرؤية السردية السائدة في هذه الرواية أو تلك، وهذا الأمر يتحقق من خلال رصد العلاقات القائمة على اللغة بين الذات الواصفة والشيء الموصوف، بحيث تتجلّى الرؤية السردية.

يلجأ عماد الدين خليل في رواية (الإعصار والمئذنة) إلى إبراز الرؤية السردية باستخدام الوصف الدال(٦٤) الذي يعتمد على الوصف غير المباشر في وصف المكان؛ وهو نوع من الوصف يلجأ إليه الراوي حين يتخذ شخصية من شخصيات الرواية مطيةً لوصف المكان.

يتبنى الراوي في جلّ أوصافة الدالة للمكان رؤية شخصيات المنظومة الأولى (منظومة الموصل)؛ (سلمى) و (هاشم عبدالسلام) و(عبدالرحمن الشيخ داؤد)؛ بالولوج إلى وصف المكان بأساليب تعبيرية خاصة مثل (الأسلوب غير المباشر الحر) و(المونولوج المرويّ).

يصف الراوي جزءا من مدينة الموصل القديمة من خلال رؤية (هاشم عبدالسلام) مستمتعا بهذا الوصف أيَّما استمتاع؛ ليرتبط الوصف هاهنا بعتبة الإهداء التي يشع من متونها، الولهَ والعشقَ للمدينة أمكنةً وأناسيَّ، «بينما واصل هاشم طريقه إلى داره في محلة الجامع الكبير، مجتازا عددا من أزقة الموصل القديمة، حيث لا يفصل الدور عن بعضها -أحيانا -سوى شرايين ضيقة أشبه بممرات لا تتسع لأكثر من شخص أو

(٦٣) ينظر: حدود السرد، ص٧٧.

(٦٤) هذا المصطلح لجينيت ويعني به ذلك الوصف الذي يحمل وظيفة ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه، وهو على النقيض من الوصف التزييني الذي شاع في الكتابات التقليدية. وفي هذا إشارة إلى أن طبيعة الوصف في الرواية قد تجاوزت الوظيفة الزخرفية بمراحل. لأن الروائي حين يذكر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس، لا يذكرها اعتباطا، لأن هذا الوصف في اعتقاده يكشف عن حياة الشخصية النفسية كما يشير إلى مزاجها وطبعها. لهذا أصبح للوصف دلالة خاصة كما اكتسب قيمة جمالية. ويؤكد فلوبير –صانع الرواية الحديثة- أن الوصف لا يأتي دون مسوّغ. ينظر: حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة بنعيسى بو حمالة، ص٧٧، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي) [٧١-٨٤]، وينظر: بناء الرواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص١١١.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

اثنين، وحيث تميل الجدران المغلفة -بالمرمر الأزرق الجميل -على بعضها، وكأنها تتحدث إلى بعضها، مضيقة الخناق أكثر على المارة.وحينذاك كان سكان الزقاق يلجؤون إلى إسناد جدرانهم المتداعية بأعمدة غليظة من الخشب؛ خشية أن يهوي بعضها على بعض.جميلة هي محلات الموصل القديمة، بأفيائها الظليلة، بنسائمها الرطبة، بطرقها الملتوية غير المرصوفة، بتكويناتها المعمارية المتقنة، بقناطرها المعقودة، وبدورها؛ التي تعد آية في قدرة البناء الموصلي، على اعتماد المرمر الأزرق واللعب به، والتفنن على واجهاته، حيث الزخارف المتقنة، والنوافذ الصماء، والأعمدة الأسطوانية، والتشكيلات الجمالية، التي تستهوي العيون، وتستجيب لأشواقها، إن الذين يزورون هذه الأزقة، ويدخلون دورها، يتذكرون -والحنين يعتصرهم -مدن الإسلام القديمة، التي لا تزال تشخص ببعض تكويناتها متحديةً الزمن، والتاريخ؛ قرطبة، غرناطة، دمشق، القاهرة القديمة، وبغداد »[٦٥]. فالمقطع الوصفي السابق يكشف الرؤية التي يتبناها الكاتب، فهو يضمن وصف الشخصية مشاعرَ الكاتب الموصلي المدله بحب معشوقته (الموصل) وفقا لما ورد في عتبة الإهداء. فالوصف السابق لم يكن مجرد وصف تزييني أو وصف مجرد ولكنه وصف دال يكشف عن مكنون أهل الموصل جمعاء، الذين يعانون من غطرسة الزعيم وجبروته الذي يسعى إلى سحق هويتهم، ففيه يمتزج التصوير التشخيصي لبعض مكونات المعمار الموصلي بالحنين إلى الزمن الجميل والشموخ والتحدي الذين يتجليان ضمنا في مآذن المدن الإسلامية.

ومثل هذا الوصف الدال يتكرر من خلال وجهة نظر هاشم حينما يصف حديقة منزل العقيد الشواف؛ رابطا بين الربيع ومدينة الموصل وبين أجواء المدينة الحزينة المقبلة على المجهول؛ بوساطة إضفاء المشاعر الإنسانية عليها «فما رأى من الحديقة زهرا ولا ثمرا، ولكنه، شم روائح شذية يعرف ربيع الموصل كيف يركزها، ويطوح بعبيرها في الأجواء، وكيف يخفف بها حزن المحزونين»[٦٦]

وقد يعمد الراوي إلى وصف مكان واحد عدة مرات من رؤى مختلفة، فيجعله متوازيا مع الأحداث مثل وصفه للمنظر المنبسط أمام نافذة بيت (عبدالرحمن).ففي مستهل الرواية يصفه من خلال عينيّ (عاصم) خطيب (سلمى) «نهض عاصم ثانية، كان القلق هذه المرة يهيمن على ملامح وجهه، ممتزجا بحزن غير قليل، أزاح ستار النافذة المطلة على الشارع ووقف هناك. كان البيت ينتصب بلونه الأسمر، وجدرانه

(٦٥) الإعصار والمئذنة، ص٤٢، ٤٣.
(٦٦) المصدر السابق، ص٥١.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

المبنية بالجبس والحجر، على شارع الغزلاني الرئيسي، الذي يخترق البلد من أقصى الجنوب إلى أقصى الشمال، على بعد مئات من الأمتار باتجاه الجنوب، يقوم المعسكر، حيث يستقر اللواء المشاة الخامس، الذي يتزعمه العميد عبدالوهاب الشواف، يمرق الشارع كالسهم صوب أقصى نقطة في المدينة حيث تقوم المستشفى، تحيط بها مجموعات متفرقة من الدور»[٦٧].يبرز الوصف السابق القلقَ الذي يعانيه (عاصم) من موقف خطيبته؛ إزاء الأحداث الجارية وإعلانها بكل وضوح موقفَها من الأزمة بين المنظومتين، وانحيازها الجلي إلى منظومة (هاشم عبدالسلام)؛ غير مبالية بالخطوب المضمرة في بطن المستقبل. كما أنه أقرب إلى الوصف (الطوبوغرافي) المجرد، يختفي منها عواطف الشخصية ومشاعرها تجاه المكان.

ثم يصف الراوي المنظر نفسه ولكن من وجهة نظر (سلمى) «وجدت نفسها تخطو إلى النافذة، كان النهار مشرقا جميلا، وكانت السماء زرقاء صافية كالبلّور، لا تغطي عليها ولا قطعة من سحاب، وعلى مدى البصر، عبر شارع الغزلاني الطويل، المتعرج، كانت الأرض المكشوفة تمتد وتنبسط واعدة بربيع سخي، فرغم أن آذار لم يتوغل بعد -رغم أنه يحبو في أيامه الأولى -إلا أن العشب المغسول، كان قد ارتفع بما فيه الكفاية، وكانت تدغدغه هنا وهناك أزهار الموصل البرية؛ التي كانت وفيةً دائما للأرض والبلد. النفل ذو الألوان البيضاء والصفراء والأرجوانية ذات العطر الشذي. الصفّير الذي آل على نفسه، ألا يدع الحنطة تنمو لوحدها، وأن يكون دوما معها. حليب البزون الأبيض الكثيف، الذي يحلو له أن يحتل مساحات واسعة خاصة ما بين الخضرة الواعدة. لبيبون؛ الذي تكاد تنفرد به براري المدينة، والذي اتخذه القدماء رمزا يتاجه ذي الوريقات الناصعة البياض، تحيط بالقرص الأصفر؛ الذي لا يكاد يكف عن بث رائحته الهادئة العذبة. وهو -لسخائه -لا يكتفي بتطريز الأرض الموصلية، ولكنه يتجاوز ذلك لتطبيب المرضى وعلاج المتألمين، فما من علة إلا ويكاد يكون علاجها البيبون المغلي بالماء، بعد نشره وتجفيفه، وبما أن الأرض الموازية للشارع، صخرية التكوين، فإن ثمة ما هو أجمل من هذا كله، يعين على تلوين الأرض ومنحها غنى لونيا أشد إثارةً وعذوبة، شقائق النعمان المحمولة على سوقها النحيفة وهي تقطر دما!!»[٦٨].

(٦٧) المصدر السابق، ص١١، ١٢.
(٦٨) الإعصار والمئذنة، ص٢٠، ٢١.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

لعل أبرز ما يميّز المقطع السابق هو الحضور القوي للرؤية، فقد تحولت فيه شخصية (سلمى) من موضوع يحلله مؤلف مجرد إلى ذات مدركة، فشخصية(سلمى) تستبطن الفضاء الخارجي فتحوّله إلى (صورة ذهنية)[٦٩]. فهو مليءٌ بروح التفاؤل، مشرق بالانتماء إلى المكان بوصفه هويةً ثابتةً على مر الأزمان؛ لهذا تجد الوصف ممزوجا بعاطفة الشخصية والمؤلف (المؤرخ).فتجد فيه الإشارةَ إلى وفاء أزهار الموصل البرية للأرض والبلد الذي يحيل على (الانتماء)، كما أن الراوي يستخدم في الوصف السابق صفات تحمل أنفاس الشخصية (الأنثى) المنعكسة على الطبيعة الحية والصامتة؛ فيكثر فيها صفات (الإشراق والجمال والصفاء والسخاء والوفاء والشذى المعطر والهدوء والعذوبة والإثارة والتلوين والتطريز). وهي صفات تشف عن روح الأنثى الحالمة(سلمى) مع تدخلات يسيرة من الكاتب المؤرخ المضمَر داخل الروائيّ عماد الدين خليل.

ثم يصف المنظر عينَه من وجهة نظر (عبدالرحمن) الذي يوظف فيه المنظر بوصفه ملجأً لآفاق رؤيته وإحساسه الشديد بالمكان بوصفه هويةً وانتماءً «غادر الصالة إلى جلسته الأثيرة في الشرفة، قبالة الخضرة، والورود البرية، والسماء المفتوحة. دهش إذ لم يجدها ترحب به، أو تقول له شيئا. لطالما حدثته بألف حديث وحديث، ولطالما قالت له كلماتٍ وجملا مما لا يقوله إنسان، أو مذياع، أو أيّما شيء آخر. تعابير ما، صنعتها الأحرف والأصوات، ولا تلبستها كثافة المادة الملموسة، إنما تحكي بلغتها الخاصة، وهي بحق، لغة شفافة؛ لأنها تصوغ معانيها بالروائح والألوان.كانت ثمة باقة من شقائق النعمان؛ التي تقطر، وتتلوى سوقها بدلال، تنتشر قريبا من حافة الشارع، ويبدو أن عجلة ما عسكرية مسرعة، قد انحرفت قليلا عن الطريق الأسفلتي باتجاه الحافة، فطوحت بالسوق والأوراق، وهاهي الآن، تحاول أن تنهض مرة أخرى، دون جدوى، لقد تكسرت السوق بما فيه الكفاية، وتبعثرت حراشف الشقائق ذات الحافات السوداء، فلم يعد بمقدورها أن تنهض مرة أخرى» [٧٠].

وقد وجد الباحث تنويعا على هذا الوصف الدال للمكان في عدة مواضع من الرواية. فهو يصف المكان في عمومه؛ لإظهار الفضاء الموصلي بهيا جميلا. فتجد الواصفَ مستمتعا بوصفه الدقيق لشوارع المدينة؛ موظفا أسماء الشوارع توظيفا

(٦٩) ينظر: النص الروائيّ (تقنيات ومناهج). برنار فاليط. ترجمة رشيد بنحدّو. المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) العدد (١٠١)، القاهرة، ص٤١.
(٧٠) الإعصار والمئذنة، ص١٣٢، ١٣٣.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

تقويميا، مشيرا من خلالها إلى هوية المدينة المنتمية إلى الرموز الإسلامية، مثل أسماء الخلفاء الراشدين، أو الإشارة إلى العلماء والصالحين أو الشخصيات الاعتبارية في المدينة.ولكن قد نجد انزياحا عن هذه التسميات في إشارة إلى قدوم قيم جديدة إلى المدينة مثل (شارع موسكو) الذي يمثّل رؤيةً مغايرة لشوارع المدينة المنتمية إلى تاريخها العريق وإلى هويتها العقائدية.بيد أن هذا الشارع غير معترف به من سكان المدينة؛ لأنه متداول بين الشيوعيين فحسب[٧١].

الخاتمة

عماد الدين خليل كاتب متعدد الاهتمامات؛ فقد كتب في مجال الأدب(الشعر والسرد) إبداعاً وتنظيراً، وكتب في الفكر الإسلامي، كما كتب في التاريخ الإسلامي وهو تخصصه الأكاديمي الدقيق، بيد أن الأدب يأخذ مساحة واسعة من اهتماماته، والفن الروائيّ بشكل خاص، فقد كتب روايتين هما (الإعصار والمئذنة١٩٨٤م) و(السيف والكلمة٢٠٠٧م)، وقد جرى الاهتمام بهاتين الروايتين نقديا بالنظر في الأعم الأغلب إلى مضامينها.

والفن في عمومه والروائيّ بشكل خاص لا يكتسب أدبيَّته وفنيته من مضامينه – على الرغم من أنها تشكّل جزءا مهما في رسالة الأديب والفنان - ولكنه يستمد أدبيَّته وفنيته بشكل أساسيّ، من طرائق تشكيله الفنية وفقا لقوانين الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه؛ لهذا سعى الباحث إلى جلاء الأسس الفنية في رواية (الإعصار والمئذنة) بوساطة آليات النقد السردي الحديث، متخذاً الرؤية السردية مركباً نقدياً لجلاء فنية هذه الرواية، بوصفها مفهوماً يحيل على الكيفية التي تُدرك بها الحوادث المنقولة من جهة الراوي، وبهذا نرى أنها مرتبطة بأهم مكونات الخطاب السردي، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي عموماً، فخلص الباحث في دراسته هذه إلى النتائج الآتية:

- جاءت عتبات النص متسقة مع مضمون النص، فالغلاف بوصفه عتبة بصرية أشار إلى مآل الصراع الدائر بين المنظومتين في الرواية؛ من خلال التشكيل البصري المعتمد على الخطوط والألوان والزوايا، بوساطة ثنائية (النور والظلام).فكانت المئذنة مشعة بنور ذهبي والإعصار مغلفة بالسواد الذي اختلط ببهاء لون المئذنة الذهبي في إشارة إلى انتصار (المئذنة) الثابتة على قواعد متينة على (الإعصار) الزائلة عقائديا.

(٧١) ينظر: المصدر السابق، ص٩٣.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

- جاء استخدام عماد الدين خليل للرؤية السردية متسقاً مع الاتجاه المضموني في هذه الرواية، فقد اختار الراوي الانتقائي، معتمداً في جلاء رؤيته السردية من خلال ضمير الغائب، لتتحقق من خلاله (الرؤية المصاحبة)، فكان لهذا الاختيار دلالته، لأن فيه إشارة إلى صراع المنظومات الذي يدور حول الانتماء و اللاانتماء، لهذا لم ينحز الراوي إلى أي منظومة منهما بطريقة مباشرة، بل اعتمدت الرؤية السردية فيها على تناوب الأصوات، فكانت وسطا بين الصوت الواحد المهيمن المعروف بالمونيفونية، والأصوات المتعددة المعروفة بالبولوفونية.
- مارس الراوي في هذه الرواية لعبة الظهور والاختفاء خدمة لهذه الرؤية السردية المتعددة، لتصبح الرؤية السردية منضوية تحت لواء الرؤية المصاحبة، ولكن من خلال ضمير الغائب.
- يشكّل الوصف الدال للمكان حضوراً في هذه الرواية .فالراوي يصف هذه الأمكنة من خلال رؤى شخصيات الرواية ولاسيما الشخصيات التي تنتمي إلى منظومة (الموصل) معلنا انحيازه الضمني لهذه المنظومة.

مصادر البحث ومراجعه

- **القرآن الكريم**

أولاً: المصادر:

١ - الإعصار والمئذنة، عماد الدين خليل، دار ابن كثير، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.

ثانياً: المراجع:

١ - بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، العدد[١٦٤]، ١٩٩٢م.

٢ - بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٣ - تاج العروس من جواهر القاموس، محمد المرتضى الزبيدي، الإصدار (١٦) من سلسلة (التراث العربي)، وزارة الإعلام، الكويت.
- الجزء الثالث عشر، تحقيق الدكتور حسين نصار، ط١، ١٩٧٤م.
- الجزء الرابع والثلاثين، تحقيق علي هلالي، ط١، ٢٠٠١م.

٤ - الجامع الصحيح، الإمام البخاري(٢٥٦هـ)، تحقيق محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ط١، ١٤٠٠هـ.

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

٥ - حدود السرد، جيرار جينيت، ترجمة بنعيسى بو حمالة، ص٧٧، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي) [٧١ -٨٤].
٦ - خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة(١٠)، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
٧ - الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.
٨ - شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) القاهرة، ١٩٩٩م.
٩ - شعرية تودوروف، عثماني الميلود، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
١٠ - طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢م.
١١ - عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبدالحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
١٢ - عتبات النص الأدبي (بحث نظري) ، حميد لحمداني، علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج ١٢، ع٤٦، ديسمبر ٢٠٠٢م.
١٣ - عالم الرواية، رولان بورنوف وريال أونيليه، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١م.
١٤ - في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة(٢٤٠)، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م.
١٥ - فتح الباري بشرح صحيح البخاري، الحافظ ابن حجر (٨٥٢هـ)، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.
١٦ - قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، باختين، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
١٧ - كتاب المواقف، محمد بن عبدالجبار بن الحسن النفّري، تحقيق آرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ط، د.ت.
١٨ - مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز

p-ISSN : 2410-1818
e-ISSN : 2410-521X

الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٣م .
١٩ - مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م.
٢٠ - مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ص٥٨ -٥٩، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي[٣٩ -٧٠].
٢١ - النص الروائيّ (تقنيات ومناهج)، برنار فاليط، ترجمة رشيد بنحدّو، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) الإصدار (١٠١)، القاهرة.

ثالثاً : البحوث المنشورة في المجلات والدوريات :

١ - تعدد التصويت في الموسيقى، عواطف عبد الكريم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الخامس، العدد الثاني(يناير - فبراير -مارس)، ١٩٨٥م.
٢ - مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد(١١) العدد(٤)، شتاء ١٩٩٣م.

رابعا: المواقع الالكترونية:

- أحداث الموصل في عام ١٩٥٩ يرويها شاهد عيان، فخري بطرس.
http://www.ahewar.org
- حركة الشواف في الموصل ١٩٥٩، إبراهيم خليل العلاف.
http://wwwallafblogspotcom،