وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب

 قسم اللغة العربية

**السرد النفسي في الرواية العراقية الحديثة**

**2003- 2015م**

**أطروحة تقدمت بها الطالبة**

**شيماء حسن جبر الساعدي**

**الى مجلس كلية الآداب – الجامعة المستنصرية، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه/ فلسفة اللغة العربية وآدابها**

**بإشراف**

**الأستاذ الدكتور**

**سمير كاظم الخليل**

**1439هـ 2018م**

بسم الله الرحمن الرحيم

أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ

صدق الله العلي العظيم

سورة سبأ الآية {11}

**الإهداء**

**أخي الشهيد (محمد**): كانت حياتي بك أقوى وأجمل. الاشتياق لك يقتلني ألف مرة، والذكريات تؤلمني وصورتك لا تفارق مخيلتي . مازال خبر وفاتك عالقا في ذهني.

**أبي الغالي**: منك أستمد وجودي وعزيمة المواصلة في تحقيق كل ما أطمح اليه. اللهم أدم وجوده في حياتي

**أمي الحبيبة:** هي لي كالورد بل وأجمل، كالماء بل وأنقى، كالعسل بل وأحلى. اللهم أدم وجود رفيقة دربي في حياتي.

**زوجي (محمد):** وجودك في حياتي ألهمني في تحقيق كل ما أطمح اليه، يا رفيقي الغالي، وزوجي الحبيب رأيت معك أجمل أيام حياتي.

**أطفالي(رهف، عباس، رفيف):** يزينون دنياي بأشياء جميلة عطرية، أنسي، وسعدي، وجنتي في دنياي . انتم الحياة بأجمل ما فيها .

**أخي(حيدر):** حبك في الروح متصل، رأيت فيك رقة الأخ الوفي يا رفيق حياتي وسندي.

**أخوتي وأخواتي وأسرهم:** انتم أجزاء من أمي تسري على قدمين، تربطني الأخوة والمحبة بكم رباط الكتف بالساعد. دمتم في حياتي.

**والدة (زوجي) وأسر أهل زوجي:** رأيت فيكم طيبة متدفقة، ونبل الأخلاق، ومنابع من المحبة والعلم. دمتم في حياتي.

**الأصدقاء:** كثيرون هم الذين نلتقيهم فيذهبون، إلا انتم تحتكرون ناصية القلب احتراما، وحبا ووفاء. بكم تستمر حياتي.

**\*شكر وتقدير\***

اتوجه بالشكر والامتنان الى كل من كان لهم لمسات مميزة وآراء قيمة أسهمت في اكمال الاطروحة وعلى رأسهم أستاذي القدير الأستاذ الدكتور (**باسم صالح حميد**) الذي بفضل ترجمته القيمة لكتاب الناقدة الألمانية (**مونيكا فلودرنك**) تبلور عنوان الاطروحة، فضلا عن سعيه المتواصل معي وقراءته للاطروحة وثقته بي، وما منحي من فيض معرفته السردية، ومن وقته على الرغم من انشغالاته وحرصه على إظهارها بالمستوى المطلوب. كما أتقدم بوافر الشكر والامتنان الى أستاذي الكبير الأستاذ الدكتور (**فائز هاتو الشرع**) الذي طالما شجعني، ومنحني العزيمة والثقة العالية بنفسي على نحو بث في نفسي التفاؤل ولاسيما أثناء كتابة الاطروحة، وما منحني من وقته الثمين على الرغم من انشغالاته لطرح آراء سديدة وتصورات ووجهات نظر علمية قيمة بلورت الكثير من أفكار الاطروحة . والشكر الموصول الى أستاذي الفاضل الأستاذ المساعد الدكتور(**خالد سهر محيي**) لما قدمه لي من فيض معرفته السردية، وما منحني من وقته لمناقشة آراء ووجهات نظر أغنت من علمية الاطروحة. . كما أتقدم بالشكر الى جميع أساتذتي في قسم اللغة العربية وعلى رأسهم رئيس القسم أستاذي الغالي الاستاذ المساعد الدكتور (**جاسم عبود**).

وأتقدم بخالص الشكر والامتنان الى الأساتذة الدكتور (**صلال المرهج**)، و الدكتور(**عبدالله المرهج** )، و الأستاذ (**خالد حسين حميد**) صاحب مكتبة الحنش، والأستاذ (**ياسر**) صاحب مكتبة عدنان، والأستاذ (**مهدي علي زبين**) لما قدموه لي في الحصول على الكثير من مصادر الاطروحة.

 **فهرس المحتويات**

|  |  |
| --- | --- |
| الموضوع | رقم الصفحة  |
| الإهداء  |  |
| فهرس المحتويات |  |
| المقدمة | أ-د |
| التمهيد: أسلوب السرد النفسي(تأصيل المصطلح) | 1. 33
 |
| الفصل الأول: الأسلوب الذهني سردا نفسيا | 34-96 |
| مقدمة الفصل: (مفهوم الأسلوب الذهني) | 34- 39 |
| المبحث الأول: (الأحلام وأحلام اليقظة)  | 40-62 |
| المبحث الثاني: (الهستيريا، الهذيان، الذهول العقلي) | 63- 96 |
| الفصل الثاني: المونولوج | 97-162 |
| مقدمة الفصل: (مفهوم المونولوج)  | 97-99 |
| المبحث الأول: (المونولوج المباشر) | 100-129 |
| المبحث الثاني:(المونولوج غير المباشر) | 130-162 |
| الفصل الثالث: التشكيل الزمني المكاني | 163-250 |
| مقدمة الفصل: (مفهوم التشكيل الزمني المكاني) | 163-168 |
| المبحث الأول: تشكيل الزمن النفسي | 169-212 |
| المبحث الثاني: تشكيل المكان النفسي | 213- 250 |
| الخاتمة | 251- 255 |
| قائمة المصادر | 256- 269 |
| الملخص باللغة الانكليزية  | A |

المــقدمـــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

**المقـــدمــــــــــــة**

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين، أبي القاسم محمد الصادق الأمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين، وصحبه الأخيار المنتجبين إلى قيام يوم الدين.

**أما بعد:**

فتعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية تجسيدا للواقع، اذ توصف بأنها (مرآة عاكسة للواقع)، ويتبلور ذلك من منطلق علاقاتها بالمجتمع، لذا نجد فيها حضورا للبعد الاجتماعي، والسياسي، والتاريخي، فضلا عن تجسيدها الأبعاد النفسية التي باتت تعصف بذات الفرد في ظل الأبعاد المذكورة، ولاسيما البعد السياسي وما أخذ يشهده الراهن السياسي من تقلبات وتجاذبات سياسية.

والرواية العراقية الحديثة خلال هذه المدة الزمنية واحدة من الروايات التي واكبت هذا التجسيد الواقعي، فلقد شكل التغيير الكبير الذي حدث عام(2003) منعطفا تاريخيا وسياسيا واجتماعيا خطيرا، وكان الأدب الروائي العراقي الذي كتب بعد (2003) الأبرز في استيعاب هذا التغيير مما شكل نوعا من القطيعة التي تعني – الاحتواء والتجاوز- مع الأدب الروائي ما قبل( 2003 )، وانعكست هذه القطيعة على شكل تغييرات تكاد أن تكون جوهرية على المستوى الفني والثيمي، مما جعلنا نقف أمام رواية حداثية من نوع خاص؛ رواية تجسد ما يقع في المشهد العراقي من ممارسات عنف وقتل وارهاب وانفجارات وخطف وتهجير وتعذيب، وغيرها من الممارسات، التي جسدتها الرواية العراقية سواء أكان في الروايات التي ترصد حبكتها السردية هذه الممارسات في ظل السلطة السابقة، أم في الروايات التي ترصد هذه الممارسات بعد أحداث عام 2003. وقد كان هنالك سعي واضح من لدن كتاب الرواية العراقية في توظيف أساليب سردية تظهر الأبعاد النفسية لأثر هذه الممارسات على واقع الفرد العراقي وما توديه من انهيار ذاته، وضياع هويته، وكبت رغباته، وضياع أهم حقوقه وهو حق العيش بطمأنينة وأمان. و(أسلوب السرد النفسي) - موضع الدراسة- واحد من أهم الأساليب السردية؛ التي عنيت بـ(العرض والإخبار) عن كل ما هو نفسي، إذ يتم فيه التركيز على الشخصيات ذات الكثافة السايكولوجية لما تنطوي عليه من مشاعر وأفكار وصراعات نفسية تعكس أزمات ورغبات وحالات شعورية ولاشعورية مضطربة. وهذا ما يجعل المنهج المتبع في هذه الدراسة (سايكو نصي) أي البحث عن البواعث النفسية وخفايا العالم الداخلي للشخصيات الروائية داخل نصوص الروايات. سواء أكان من خلال سرود نفسية داخلية تصاغ بأساليب لفظية نابعة من لغة الشخصية و أسلوبها المباشر أم من خلال سرود نفسية داخلية ترصد حالات ذهنية مضطربة بأساليب غير لفظية. ورصد أثر عناصر السرد الأخرى ولاسيما(الزمن والمكان) وفق رؤى نفسية عائدة للشخصية أو في رؤى مصاحبة بين الراوي والشخصية . على كل ما يعصف بذات الشخصية من صراعات وحالات نفسية ومدركات شعورية ولا شعورية مضطربة. عبر علاقات متفاعلة بين (الشخصية والزمن)، وبين (الشخصية والمكان).

لذا قامت الدراسة على تمهيد وثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة، وخصص التمهيد للتأصيل المعرفي السردي والنفسي لـ(أسلوب السرد النفسي)، اذ اشتمل على حديث مبسط عن مراحل تطور الشخصية، و الحديث عن الرواية النفسية والفرق بينها وبين رواية تيار الوعي كونهما من أبرز الممهدات لظهور مثل هذه الأساليب السردية، ومن ثم التعريف به كمفهوم وذكر مزاياه وآليات عمله في أثناء توظيفه في الرواية، والمساحة التي بات يشغلها (السرد النفسي) في المدارس السردية الغربية الحديثة ولا سيما (المدرسة الألمانية)، وذلك لحجم تأثرها بنظريات التحليل النفسي وعلى رأسهم (فرويد)، ووقع هذا الأسلوب بين تلك المدارس، ومقاربته مع المصطلحات والأساليب السردية في تلك المدارس. ومن ثم اظهار وقع توظيفه في الرواية العراقية.

وقد قسمنا الاطروحة الى ثلاثة فصول ، جاء الفصلان الأول والثاني حسب الأساليب غير اللفظية والأساليب اللفظية التي يتضمنها هذا الأسلوب ويؤشر لها في أثناء توظيفه في الرواية.

**تناولنا في الفصل الأول:** (الأسلوب الذهني سردا نفسيا) أهم الأساليب غير اللفظية، فتوزع حسب حالاته الى مبحثين:

**المبحث الأول:** الأحلام وأحلام اليقظة.

**المبحث الثاني:** الهستيريا، والهذيان، والذهول العقلي.

 **وتناولنا في الفصل الثاني:** (المونولوج) أهم الأساليب اللفظية، فتوزع حسب نوعيه الى مبحثين:

**المبحث الأول:** المونولوج المباشر.

**المبحث الثاني:** المونولوج غير المباشر.

**وخصصنا الفصل الثالث** لـ(التشكيل الزمني المكاني) بأبعاد نفسية، فجاء بمبحثين:

**المبحث الأول:** تشكيل الزمن النفسي.

**المبحث الثاني:** تشكيل المكان النفسي.

وأنهينا الدراسة بخاتمة سجلت فيها أهم النتائج التي توصل البحث اليها، وقائمة للمصادر والمراجع، فضلا عن خلاصة باللغة الانكليزية.

وأخيرا اتوجه بالشكر والامتنان الى أستاذي المشرف الفاضل الأستاذ الدكتور (**سمير كاظم** **الخليل**) لما قدمه لي من توجيهات سديدة وآراء نيرة وقيمة أغنت من علمية الاطروحة وثقته العالية بي، وحرصه وسعيه المتواصل معي. وما منحني من فيض علمه ومعرفته ومن وقته الثمين. فلا يسعني أمام كل ذلك الا أن أتقدم له بوافر الشكر والتقدير، واعترافي بالجميل.

**التمهيد**

**السرد النفسي**

**تأصيل المصطلح**

تعد الرواية من أكثر الاجناس الادبية تطورا، لذا توصف بكونها(جنسا أدبيا غير مكتمل)([[1]](#footnote-1))، وأكثرها سعيا لأثبات الوجود أدبيا وفنيا ونصيا وذلك من خلال نواحي عدة أبرزها السعي الى الاتصال بالعلوم الانسانية الأخرى كـ(التاريخ، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلم النفس، واللسانيات الحديثة....الخ) والافادة من تلك العلوم وتطلعاتها وكشوفاتها ورؤاها، وما تبنى عليه من نظريات حديثة تسهم في بناء نصوصها ورصها من النواحي المتعلقة بتلك العلوم سواء أكانت لغوية أم نفسية أم اجتماعية أم تاريخية....أو غيرها. وأثمرت حلقات اتصالها تلك ظهور أنواع من الرواية تحمل أثر تلك العلوم ومسمياتها أو تبحث في ميادينها كـ (الرواية الاجتماعية، والرواية التاريخية، والرواية النفسية، والرواية الفلسفية )، وتمخض عن تلك الاتصالات أيضا لا سيما مع (**علم النفس**)، والعمل الدؤوب للمدارس النقدية السردية الغربية في دراسة النصوص الروائية واستنطاقها ظهور أساليب سردية حديثة يحمل الكثير منها أبعادا ومضامين نفسية وذهنية كـ( دراما الذهن، وتمثيل الوعي، والسرد النفسي(موضع الدراسة).....وغيرها من الأساليب)، التي تسهم في بناء العملية السردية واتمامها داخل النصوص الروائية، كونها تشكل أنظمة وأساليب خطابية لكل منها وقع أثره الخاص ودوره في اظهار المعالم والأركان الرئيسة في الرواية ولاسيما فيما يتعلق بـ(الشخصية) ووجودها في النص الروائي وما طرأ عليها من تطورات التي تعود بمجملها الى تطورات وتنقلات حدثت للكتابة الروائية عبر قرون، فلابد قبل الحديث عن مصطلح (السرد النفسي) والتعريف به والتأصيل له، وبيان وقع أثره في المدارس السردية الغربية الحديثة التطرق الى شيء من هذه التطورات والتنقلات التي طرأت على كيفية التعامل مع الشخصية الروائية، والوصول بها الى مصطلحات سردية نفسية تؤطر للتعامل معها على انها كائن مستقل له بواعث شعورية وبواطن داخلية وارهاصات نفسية وفكرية واجتماعية تسهم في تكوينها واثبات وجودها في النصوص الروائية وليست (كائنا من ورق) كما ذهب البنيويون، فلابد من التطرق الى هذه التطورات ومواكبتها من أجل الوصول الى القرن العشرين وتحديدا عند ظهور الرواية النفسية كونها من أبرز الممهدات لظهور مثل هذه المصطلحات السردية النفسية كـ(السرد النفسي) فأي ظهور لا يأتي دفعة أو قفزة واحدة، انما يسبق بما يمهد له.

ففي القرنين السابع عشر والثامن عشر كانت الشخصية في الرواية لاسيما في الرواية الانجليزية تمثل ( صورة خاطفة أو تحليلا وصفيا لفضيلة معينة أو رذيلة معينة كما تتمثل في الشخصية، وهو ما يسمى اليوم على الأغلب صورة الطبــــاع الشخصية)([[2]](#footnote-2))،اي أفعال وأعمال الشخصية، اذ كانت الشخصية الروائية في هذين القرنين وثيقة الصلة بالحدث ولا ينظر اليها الا من خلاله، اذ توجد الشخصية في الرواية بصفتها عاملا أو وظيفة أو فعلا يؤطر تقديم الأحداث؛ فالقرنان محاكيان بذلك جذر المنطلق الأرسطي الذي يرى في الشخصية (مكونا ثانويا من مكونات العمل الأدبي يخضع خضوعا تاما لمفهوم الفعل والحدث)([[3]](#footnote-3))، أي أن وفق المنطق الارسطي تكون(طبيعة الاحداث هي المتحكمة في رسم الشخصية واعطائها أبعادها)([[4]](#footnote-4)). وهذا ذات ما ذهب اليه البنيويون في اطار نظرتهم الى الشخصية الروائية وحضورها في حيز النص الروائي مقتفيان ذات الاثر الارسطي، وذلك من خلال ربط البنيوية الشخصية بوظيفتها النحوية التي تؤديها داخل النص ولا شيء خارجه فتنطلق من رؤاها المغلقة التي (ترفض الشخصية على أساس أنها قطب في العمل الروائي، انما ينظر اليها كأنها شبح وهمي وكائن ورقي يقال له الشخصية داخل العمل السردي)([[5]](#footnote-5)). أما في القرن التاسع عشر فقد أخذت الشخصية حيزها في الفن الروائي، ووجودها المستقل عن الحدث بل بنيت أحداث الرواية (لتقديم شخصيات جديدة، أو لإمداد القارئ بمعرفة أكبر عن الشخصيات)([[6]](#footnote-6))، فتمكنت الشخصية من أن تفرض وجودها المستقل ( ولم تستطع أية قوة أن تسقطها من على المنصة التي وضعها عليها القرن التاسع عشر، ولم تزل تحتل الصدارة بنفس العظمة الوهمية)([[7]](#footnote-7))، أي مع الاحتفاظ بالبعد التخييلي للشخصية والتركيز على انها شخصية تخييلية وليست حقيقية كما يتبادر للبعض واللغط الذي يحدث في موضوعة الشخصية وحضورها في النص الروائي، ويستدل من ذلك أن أبرز ما يميز الرواية في القرن التاسع عشر تركيزها على ذات الشخصية غير أن كتابها ومنهم (بلزاك) كانوا متفقين على أن الحالات الذاتية للشخصية وما يقع في أعماقها يمكن أن تروى لكن لا يمكن التعبير عنها وتجسيدها في الرواية، فبالرغم من محاولة اظهار ذات الشخصية في هذا القرن ومعالجة أقدارها في العالم الواقعي الا أن مدركاتها والحالات الذاتية التي تقع لها كانت أكبر منه مما جعل (أعظم شخصيات هذا القرن تظل اشكالية )([[8]](#footnote-8)). اذن العجز عن ادراك الحالات الذاتية والغور في أعماق الشخصية هما الازمة الرئيسة التي واجهت الرواية في القرن التاسع عشر أو أنها ربما لم تركز على اظهارها والبحث فيها داخل بنية النصوص الروائية الأمر الذي وجه الانظار في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين الى مدارس التحليل النفسي وكتابها ولاسيما (**فرويد**) كونها المنفذ الوحيد للتخلص من تلك الازمة التي بمجملها تقييم على انها ازمة نفسية تركز على ابراز رؤى وتطلعات وحالات نفسية ذهنية تعتلج في بواطن شعور الشخصية، وتستقر في أعماق ذهنها في حالات وعيها ولا وعيها كحالات(الاحلام واحلام اليقظة والهيستريا والهذيان. وكل ما يؤدي الى تأزمها).فأخذت الرواية الحديثة في هذين القرنين تستثمر (ما أعطاه رواد التحليل النفسي من تصورات عن الشخصية والكشف عن المخفي وما يظهر بوضوح )([[9]](#footnote-9))، وتركيزها على الشخصية ببعدها النفسي وأبعاد أخرى عامة منها متصلة بسلوكياتها الخارجية بالمجتمع وأثرها على باطنها النفسي ونوازعها الداخلية مما يجعل الشخصية في الرواية وفق دراسات التحليل النفسي (تكوينا يتضمن الأفكار والدوافع،والانفعالات، والميول، والاتجاهات والقدرات والظواهر المتشابهة، وكل الموضوعات التي لها علاقة بطبيعة الشخصية،أصلها، وتطورها وتغييرها)([[10]](#footnote-10))، وفي القرن العشرين وتحديدا مع (الرواية النفسية)، أصبح البعد النفسي الثيمة الرئيسة التي ترتكز عليها معظم الكتابات الروائية، بكل ما في ذلك البعد من انعطاف باطني، وتركيز على المحتوى الداخلي للشخصية وما تنطوي عليه من حالات ذاتية نفسية، والتعبير عن مجرى تجربتها العقلية. اذ تعد (الرواية النفسية) من انبثاقات الكتابة الروائية في نهاية القرن التاسع وفي القرن العشرين على نحو شكل منها ظاهرة أعتمدها الروائيون، ووسموا بها كتاباتهم في هذين القرنين، وتوصف بأنها((حديثة)؛ كونها تعكس لنا النزعة الباطنية البعيدة الغور للشخصية الروائية وانعطافها الذاتي وما تتضمنه من حالات ذاتية)([[11]](#footnote-11)).على خلاف ما كانت عليه الرواية والكتابات الروائية -كما ذكرنا - في مراحل تطور الشخصية عبر القرون السابقة. فهذا النوع من الرواية حمل نظرة أخرى مغايرة وقفزة نوعية في الكتابات الروائية وذلك (عندما أولت اهتمامها الكبير لما تفكر به الشخصية، وكيف تكفر؟، والقليل لما تفعل)([[12]](#footnote-12))، أي أن ما ترمي اليه الرواية النفسية أبعاد النظرة القائمة على أن الشخصية وظيفة أو دور أو فعل تظهر أحداث الرواية ليس الا ولاسيما الخارجية منها، وجعل الأحداث تأخذ اتجاها ذاتيا داخليا يقع في ذهن الشخصية الروائية وينبثق من بواطن شعورها، وما ينتأبها من حالات نفسية، وتلعب دورا في اظهار حالات وعيها ولا وعيها بشكل قد يفوق ما تقدمه من أحداث خارجية.

ومن أبرز رواد (الرواية النفسية) الذين بلوروا بكتاباتهم نضوجها، وأثبات وجودها كنوع مميز من الكتابات الروائية، وذلك عندما جعلوا من تلك الكتابات مسرحا يلقي بأضوائه على الجوانب النفسية لشخصياتهم، وكل ما يكشف عن حالاتها الذاتية وبواطنها الشعورية وعوالمها السيكولوجية، وتدفقاتها الفكريةكتاب الرواية الانجليزية (هنري جيمس) في روايته (السفراء) ذات البنية النفسية، وتحمل وعي شخصيات الرواية وما يدور في ذهنها، والروائية (فرجينيا وولف) التي كتبت روايات تحمل لحظات شعورية لا عن شؤون واقعة أي الأحداث الخارجية المادية. والايرلندي(جيمس جويس) في (عوليس)، و(**مارسيل بروست**) في (**البحث عن الزمن** **الضائع**) الذي وصف بـ(**الاسطورة**)، و(**دوروثي ريتشاردسون**)التي رأت في كتابات الرواية السايكولوجية وتركيزها على رصد التجربة العاطفية والحسية أنها كتابات عديمة النهاية ولكنها استدركت بعد ذلك واعادة النظر فيما ذهبت البه عندما تيقنت بأنها ليست كتابات عديمة النهاية، وحدث ذلك عندما وجدت نفسها لا تسير منفردة في طريق هذه الكتابات. فقد تميزت كتابات هؤلاء (**ثلاثي** **الرواية** **النفسية**) بمزايا جعلت منهم روادا واقترنت اسماؤهم بها، واينما حلت حلو معها والتحقوا بركبها. اذ من مزايا كتاباتهم النفسية حرصهم على اظهار النواحي ذات الأبعاد والكثافة السايكولوجية المتعلقة بأنفسهم وشخصيات رواياتهم فكانت كتاباتهم رحلة في عالم الوعي، ولها من الادراك ما يبعث الدهشة في ادراك مشاعرهم واحاسيسهم، ومنح النفس مساحة كافية من التعبير والجرأة، وعرض حياتهم الباطنية ومشكلاتهم الداخلية بشيء من التوافق معها. ثم برز (فولكنر) بعد هؤلاء الكتاب المبتكرين، الذي استطاع من خلال كتاباته ولاسيما في روايته( الصوت والغضب) وتجسيده الوعي المتقلب لـشخصية (بينجي)أن يثبت أنه مبتكر بارع([[13]](#footnote-13)).

ولعل من أهم الممهدات، التي مهدت لانبثاق الرواية النفسية، وظهورها الى حيز الوجود الروائي وتميزها نظريات التحليل النفسي ورؤاها عن الشخصية الروائية، ودراستها لأبعادها الداخلية وميولها ونوازعها وانماط تفكيرها وبواعثها الشعورية واللاشعورية، ورصد كل ما ينتابها من حالات وما يؤثر بها، والتركيز على اظهارها ككيان مستقبل. ولاسيما في ما ذهب اليه (فرويد) في تقسيمه للشخصية وما تبنى عليه ضمن مراحل ثلاث (الشعور، واللاشعور، وما قبل الشعور) أو (الوعي، واللاوعي، وما دون الوعي)([[14]](#footnote-14))، فتمخضت عن تلك المراحل جعل الشخصية ضمن منظومات ثلاث([[15]](#footnote-15)): 1- الهو: يمثل مخزون الغرائز، والطاقة النفسية، والتوتر والسعي لإشباع الرغبات. 2- الأنا: يمثل مواجهة الواقع الموضوعي.3- الأنا العليا: تحمل الحالات المختلفة للشخصية كـ( التفاؤل، والحزن، والانطواء، والمرح، وحالات المزاج والحالات العصبية.

ويذهب بعض النقاد الى تصنيف (الرواية النفسية) بأنها رواية (تيار الوعي) ومنهم الناقد (ليون ايدل)، اذ قرن (ايدل) الرواية النفسية برواية تيار الوعي في الكثير من مواضع دراسته غير انه يذكر فرقا رئيسا بين الأثنين، وهو أنه على الرغم ما تحمله رواية (تيار الوعي) من حالات ذاتية عن الشخصية غير أن (الرواية النفسية) تذهب الى أبعد من ذلك (عندما تبحث في الرواية عن طرق وأساليب تحمل التجربة العاطفية أو الحسية للشخصية من خلال ما تحمله ألفاظها ومشاعرها وأفكارها من صور أو رموز تعبر عن تلك التجربة كما يفعل الشعراء)([[16]](#footnote-16)). وما يؤكد هذا الفارق ما اشار اليه الناقد (مندلاو) بأن الرواية النفسية تسعى نحو جوانية أوسع. أي بمعنى انها تبحث في أعماق أفكار الشخصية أكثر من أفعالها؛ وتبلور ذلك نتيجة أمور عدة منها تغيير التقاليد وتطورها في الرواية الحديثة، واقتراب رموز التواصل من العمليات التي ترمز اليها، والتقليل من أهمية (الحبكة) أي التركيز على سرد الأحداث وترابطها وتسخير الشخصية لخدمة ذلك([[17]](#footnote-17)). وهناك فرق آخر بين الأثنين (الرواية النفسية) و(الرواية التيارية) لم يذكره (ايدل) ولا بد من ذكره يتمظهر بأن( " النفسية" تبحث وتهتم بأعلى مستوى من مستويات الوعي التفكيري المنطقي كما في روايات (هنري جيمس)، بينما يكون ميدان اهتمام وبحث "التيارية" في المستويات الذهنية غير الكاملة مستوى " ما قبل الوعي" البعيد عن التفكير المنطقي)([[18]](#footnote-18)).

**" أسلوب السرد النفسي: Psycho-Narration Style"**

سعت المدارس السردية الغربية الحديثة الى أظهار أساليب سردية حديثة لمواكبة التطورات التي تألفها الرواية الحديثة في كتاباتها، فأي تطور تشهده الكتابة الروائية، ويكون له ظهور مميز يشكل ظاهرة لها كتابها من الروائيين، لابد أن يكون له صداه في الساحة النقدية علاقة (**فعل** **ورد الفعل**)، لذا يتناوله النقاد بالتفحص النقدي السردي بغية الوقوف عليه ودراسة كل ما يتعلق به، ويساهم في اتمام عملية الظهور و الانبثاق المميز، وايجاد أساليب تتوج هذه الكتابات الروائية وتجعل دراستها النقدية تندرج تحت مظلتها.فما شغل الساحة الروائية الحديثة ومن ثم أنعكس على الساحة النقدية قضية المساحة التي أخذت تمنح للشخصية الروائية لتنطق ما يجوب في أعماق نفسها، وبواطن أفكارها، ورصد مستويات وعيها ولا وعيها وفق أساليب تصوغ دواخلها وما لا تجهر به ولم تنطق به للعلن، وتفصح عن تأزماتها وصراعاتها الداخلية ورؤاها الداخلية ومن أبرز هذه الأساليب (المونولوج بنوعيه (المباشر وغير المباشر)، ومناجاة الذات)، لكن ما يجب ادراكه ان الهواجس النفسية والصراعات والتأزمات والاضطرابات الذهنية والفكرية لا تتوقف عند المنطوق الملفوظ للشخصية الروائية، بل تتعداه الى ما هو (غير ملفوظ )أي (غير منطوق)، اذ هنالك نصوص وعبارات تعود على الشخصية، ولم تنطق بها ولم تصغها بأي أسلوب لفظي داخلي (مما ذكرنا) يحمل بواطن دواخلها، ولكنها نصوص حشدت بألفاظ تدل على المشاعر والاحاسيس مثل (**شعر**، **أحس**) وحالات داخلية تعيشها الشخصية مع ذاتها نتيجة رغبات مكبوتة وصراعات داخلية كـ (الأحلام، وأحلام اليقظة، والهيستريا، والهذيان... وغيرها ) لكنها تعجز عن صياغتها، ربما لأنها لا تملك المؤهلات والأدوات التي تهيئ لها عملية الصياغة السردية، واظهارها بالمستوى المطلوب وعلى وفق ما تطمح اليه، أوانها تجد في الصياغة الخارجة عن منطوقها، والتي يتبنأها الراوي بخطاب تكون ركيزته الأساس الاعتماد على مشاعر واحاسيس وافكار وهواجس الشخصية وحالاتها الداخلية تحمل انبثاقا أعمق لمحتواها الداخلي وادراكه في أعلى مستوياته سواء أكانت الشخصية واعية بذلك أم غير واعية. لذا كانت هنالك حاجة ملحة لظهور أساليب تمتلك قدرة مميزة في الصياغة (صياغة المشاعر، والاحاسيس، والافكار)، فكان من أبرزها وأشدها تأثيرا في رصد الواقع النفسي للشخصية الروائية ورسمه هو(**أسلوب السرد النفسي**).

اذ يوصف (السرد النفسي) بأنه:( خطاب الراوي عن الحياة الداخلية لشخصية ما، وتمثيل هذه الحياة أي(عرضها**)** بضمير الغائب، ولا يعتمد ملفوظات الشخصية)([[19]](#footnote-19))، فمن هذا الوصف ندرك أن السرد الذي يأخذ أبعادا نفسية يمكن وصف الخطاب الذي ينقله بأنه(خطاب سردي يقدم أفكار الشخصية دون ملفوظاتها في سياق سرد الشخص الثالث "ضمير الغائب")([[20]](#footnote-20)). أي أن المستوى الذي يقوم عليه (أسلوب السردالنفسي)، ويؤطر علاقته بالشخصية الروائية هو ("مستوى ما تفكر به" الشخصية، وهو أحد المستويات الثلاثة التي تنضوي تحتها الشخصية الروائية الى جانب مستويي (ما ترأه)، و( الحركة الخارجية)، وتتضافر هذه المستويات الثلاثة للعمل بشكل متكامل مما يعطي للألفاظ دلالات خاصة)([[21]](#footnote-21)).

وتعد الناقدة الهولندية (دوريت كوهن) المبتكرة والرائدة في صياغة هذا المصطلح في كتابها الموسوم بـ(الاذهان الشفافة: transparent minds)عام (1978)،اذ ضمنت كتابها تصنيفا ضم ثلاثة أنماط خطابية هي:( السرد النفسي، والمونولوج المسرود، والمونولوج المنقول)مثلت من خلالها الحياة الداخلية النفسية للشخصية الروائية، وخصوصية خطابها الداخلي، فجعلت (كوهن) (السرد النفسي)أول هذه الأنماط. ووصفته بأنه: (خطاب الراوي عن الحياة الباطنية للشخصية)([[22]](#footnote-22)). أي انه- بمعنى آخر- أسلوب خطابي يحمل السرد الذي يقوم به الراوي لحركات الحياة الداخلية للشخصية وما يقع في أعماقها، ولا تعبر عنه بالكلام، أي انه أسلوب لا يحمل تلفظ الشخصية وما تنطق به، بل يحمل ما تشعر به ولم تتلفظ به وتقوله بوضوح أو عما تخفيه هي عن نفسها، لذا عد هذا الأسلوب الأساس في (استكشاف روح الشخصية) وكل ما ينتاب دواخلها وتفحصها([[23]](#footnote-23)). وأرادت (كوهن) من ذكر هذا النمط، وجعله أول انماطها الخطابية في سرد الافكار والمشاعر الداخلية التي تجوب دواخل الشخصية الروائية اظهار أمور عدة أهمها:

**أولا:** الإشارة الى نمطين هما(التنافر) و(التناغم)، اللذين ادرك من خلالهما (التمييز بين الفكرة الساخرة "التنافر"، وسرد الفكرة المتعاطفة "التناغم")([[24]](#footnote-24))، ويعبران عن علاقة الراوي بالشخصية، ومدى توافقهما فيما ينقله الراوي عن الشخصية في ظل هذا الاسلوب أي(السرد النفسي)، فـ(التنافر) نمط يعبر عن حالة من التباعد بين الراوي والشخصية، ويشير الى أن (العلاقة بين الراوي والشخصية داخل وضعية سردية يهيمن فيها الراوي، وبشكل يوحي بمعرفته الكاملة عن بواطن الشخصية أكثر منها)([[25]](#footnote-25)). أي في هذا النمط ( يتقيد الراوي بذاتية شخصية معينة، ولا يخفي طول المسافة "أي مدى التباعد بينه وبين الشخصية فيما ينقله عنها"، والتي تفصله عن الوعي "وعي الشخصية" الذي ينقل حركاته، وتكون هيمنته في ابراز وجهة نظره، واطلاق الأحكام، وبث رؤاه الخاصة)([[26]](#footnote-26)). بينما يعبر (التناغم) على خلاف النمط الأول (التنافر)، اذ يعبر عن حالة من التوافق بين الراوي والشخصية، والتآلف بينهما، فتفصح (الوضعية السردية فيه عن هيمنة الشخصية، ويكون الراوي منقادا ومستسلما للذوبان في الشخصية)([[27]](#footnote-27)). بمعنى أن الراوي في هذا النمط يكون (مندغما وبشكل ارادي في وعي الشخصية أثناء سردها "لما يدور في دواخلها"، ويعكس هذا الأدماغ حالة من الامساك عن بث أي تعليقات من لدن الراوي عن الشخصية، واطلاق أحكام تحمل رؤاه، والسعي الى التظاهر بأنه لا يعرف عن الشخصية أكثر مما تعرفه هي عن نفسها، كما يحدث في "التبئير الداخلي" عند "جنيت"، و"الرؤية المصاحبة" عند "تودوروف")([[28]](#footnote-28)).

**ثانيا:** حرصت (كوهن) في صياغة أسلوب (السرد النفسي) على الفصل بينه وبين (السرد الذاتي) (الذي يكون بضمير المتكلم، ويمثل خطاب الشخصية الذي تعبر من خلاله عن عوالمها الداخلية)([[29]](#footnote-29))، بينما تروم (كوهن) في صياغة ( أسلوب السرد النفسي)(تحليل أفكار الشخصية، ووصف مستويات عقلها، وحياتها الباطنية من خلال خطاب الراوي الخاص به، وبصيغة الماضي، وضمير الغائب كما في صياغة "الأسلوب غير المباشر")([[30]](#footnote-30)) من ناحيتي الزمن والضمير فقط.

**ثالثا:** حاولت (كوهن) من خلال هذا الأسلوب أن تعرض مصطلحات أخرى أوجدها ووضعها نقاد آخرون لاسيما مصطلح (المونولوج المسرود) الذي وضعه الناقد الفرنسي (جنيت)، اذ عدت (كوهن) هذه المصطلحات غير دقيقة في تمثيل بواطن الحياة الداخلية للشخصية الروائية، وكيفية ادراكها وذلك (لأنها مصطلحات مفرطة في التعميم بسبب انطباقها على الحياة الداخلية للشخصية وغيرها كمصطلح (المونولوج المسرود) الذي صاغه (جنيت)، وجعله مماثلا ومرادفا لـ(أسلوب السرد النفسي) عند (كوهن)، ويعلل ذلك أن سرد الأقوال والأفكار تشترك في طرائق النقل)([[31]](#footnote-31)). لكن (كوهن) ترفض هذه المماثلة، وهذا الترادف بين الأثنين (المونولوج المسرود) و(السرد النفسي) رفضا تاما، لأنها ترى أن الأخير(أحد الأساليب غير اللفظية، التي تجسد الحياة الباطنية للشخصية الروائية، فيضم هذا الأسلوب تفكيرا غير لفظي قد تعيه الشخصية وقد لا تعيه، بينما "المونولوج المسرود" أسلوب لفظي)([[32]](#footnote-32)).

**رابعا:** ربما أرادت (كوهن) من صياغة هذا الأسلوب أمرا غاية في الأهمية فضلا عن الأمور السابقة، يتمثل بسعيها لمواكبة التطورات التي تشهدها الرواية الحديثة، ولاسيما فيما يتعلق بمستويات ما قبل اللفظ، وما تحمله من أساليب غير لفظية، أي أنها لا تقتصر على تلفظ الشخصية، وتصوغ الحالات الذاتية الخاصة بها، ومشاعرها، وانفعالاتها، وتأزماتها وارهاصاتها الذهنية، وتمثيل أفكارها واحاسيسها بلغة خارجة عن تلفظها الخاص بها، والذي ربما يعود الى عدم مقدرتها على صياغة كل ذلك والافصاح عنه، أو أنها أي (الشخصية)لا تمتلك لغة تؤهلها لتلك الصياغة، لذا وجدت (كوهن) ضرورة ايجاد أسلوب كـ(السرد النفسي) يحمل تلك الصياغة الخارجة عن تلفظ الشخصية أي ما لم تنطق به، والوقوف على مكامن وعيها ولا وعيها، ومستوى كلامها، ومستوى ما قبل كلامها. وهذا ما يؤكده النقاد ومنهم (هولمان) بقوله: ( ان كامل منطقة الوعي، والاستجابة العقلية والعاطفية للفرد تكون من أدنى مستويات ما قبل الكلام الى أعلى مستوى في التفكير المنطقي الملفوظ)([[33]](#footnote-33)). فتصاغ العمليات والبواعث والصراعات النفسية والرغبات المكبوتة المسيطرة على الشخصية بدءا من(مستوى ما قبل الكلام من الوعي وهبوطا الى أدنى مستوى من اللاوعي وهي جميعها مستويات غير كاملة وسابقة لمرحلة التفكير العقلي)([[34]](#footnote-34))، وهو ذات ما يؤكده علماء النفس لا سيما (فرويد)، الذي وقف على مستوى يسبق التفكير العقلي للشخصية وهو (مستوى ما قبل الكلام)، ( ذاكرا ان هذا المستوى يضم ثلاثة أقسام أو مستويات تحمل وتمثل فكر الشخصية وهي :(الوعي، وما قبل الوعي، واللاوعي )،أو (الشعور، وما قبل الشعور، واللاشعور)، وتختلف هذه المستويات من ناحية اللغة، ففي حين لا يتوسل مستوى(اللاوعي) الا اللغة الصورية والرمزية، يعتمد مستويي (الوعي ) و(ما قبل الوعي) عليها وعلى اللغة اللفظية اعتمادا متفاوت النسبة)([[35]](#footnote-35)). ولقد اشار النقاد الى هذه المستويات ومنهم الناقد (روبرت همفري) الذي أفصح عن وجود مستويين في عرض العالم الداخلي للشخصية الروائية، وصياغة ما يقع فيه( أولهما: مستوى الكلام الذي يمثل كلام الشخصية سواء أ كان متكلما أم مكتوبا. وثانيهما: مستوى ما قبل الكلام كـ(المونولوج بنوعيه "المباشر، وغير المباشر" وهو مستوى من الوعي لا يخضع للرقابة والتنظيم المنطقي)([[36]](#footnote-36)). وهذا ما تؤكده الناقدة الألمانية ( مونيكا فلودرنك) في سياق حديثها عن الوعي ورواية تيار الوعي التي تبنى على أساس ما يتمثل للشخصية الروائية من وعي عبر ما يسمى بـ(مستوى اللفظ)، ومستوى (ما دون اللفظ) الذي يضم( الوعي، وما دون الوعي، واللاوعي) للشخصية الروائية. وتشير (فلودرنك) ان مستوى ( ما دون اللفظ) كـ(الأسلوب الذهني) باتفاق عام من النقاد ( لا يمكن أن يكون ملفوظا على الرغم من أنه تبعا لـ(فرويد) ومفاهيمه يضم عناصر لفظية شفاهية، وانه يضم كل من (اللاوعي) و( ما دون الوعي) اللذين يقعان في الواقع ما وراء الخطاب السردي)([[37]](#footnote-37)). أي انهما يقعان خلف مستوى (الوعي) لخطاب الشخصية الملفوظ.

ان هذا المستويات وما يتمثل بها - كما أشار- النقاد تحيلنا الى ادراك مهم وهو أن هذا الاسلوب واشتماله على مستوى( ما قبل الكلام)، والاقسام الثلاثة التي يضمها يمتلك لغة لفظية تمكنه من الاقتراب من الاساليب اللفظية كـ( المونولوج بنوعيه (المباشر وغير المباشر )، وتجعل من الممكن دراسة "المونولوج" بنوعيه في ضوء دراسة هذا الأسلوب أي(السرد النفسي)، كونه أي "المونولوج "من أهم الأساليب اللفظية في رواية( تيار الوعي) و (الرواية النفسية). ويمتلك لغة غير لفظية تقربه من أساليب ما دون اللفظ كـ(الأسلوب الذهني) عند (روجر فاولر)، ومعنى ذلك أن (أسلوب السرد النفسي) يمتلك من حيز المساحة في صياغة دواخل الشخصية وبواطن تفكيرها ما يجمع بين هذه الاساليب اللفظية وغير اللفظية، وتكون هذه الأساليب ممهدة ومكملة لظهور صياغة عميقة ومركزة لأعماق واغوار بعيدة للشخصية الروائية قد لا تطالها لكن (أسلوب السرد النفسي) يطالها، وسيكون كل هذا واضحا بعد ذكر المدارس النقدية وأساليبها ودورها الفعال في ايجاد وصياغة هذا الأسلوب.

ويمتاز أسلوب (السرد النفسي) بمزايا عدة عن سائر الأساليب الأخرى اللفظية وغير اللفظية التي ترصد الحياة الداخلية للشخصية، أهمها :

ا- تركيزه على ابراز ذاتية الشخصية الروائية من خلال الراوي، اذ لا يقتصر عمله على ما تنطق به، انما صياغة ما تشعر به وتفكر فيه، فيتعامل هذا الأسلوب مع الشخصية الروائية في أثناء الصياغة، وعندما ينقل عنها بصفتها مستودعا من العواطف، والمشاعر، والأفكار الكامنة المخفية غير الظاهرة، وأنها (محتوى سايكولوجي خصب ومعقد معا مليء بالتوترات والانفعالات النفسية تغذيه دوافع داخلية، وله أثره الواضح فيما يقوم به من سلوك، ويكشف عن الكثافة السايكولوجية التي يمتلكها وعلاقته المتوترة بالآخرين)([[38]](#footnote-38)).

2- يمتاز أسلوب (السرد النفسي) بأن صياغته الخطابية للحياة الداخلية للشخصية الروائية لا تكون مرهونة بتلفظها أي ما تنطق به فحسب، بل يصوغ ما لم تتلفظ به من دفق مشاعرها، ونقل ومضات أفكارها الواعية واللاواعية، وصياغة وتفسير ما يدور في دواخل الشخصية بشكل قد يفوق قدرتها على صياغة تلك الدواخل ونقلها([[39]](#footnote-39)).

3- يمتلك قدرة تؤهله على ايجاد وخلق بعد زمني خاص به في صياغته الخطابية غير اللفظية، وذلك (لقدرته على تكثيف المسارات النفسية الممتدة في الزمن بين الماضي والحاضر، وتضخيمه لحظات معزولة من الحياة الداخلية للشخصية، وتكثيف وتوسيع الزمن)([[40]](#footnote-40)).

4- يمتاز أسلوب (السرد النفسي) بمرونة عالية تميزه عن سائر الأساليب الأخرى، اذ يوصف بأنه (أسلوب مرن جدا، ويستقل في بعض الأحيان عن المحتوى اللفظي لذهن الشخصية، وقدرته الفائقة في تصوير مشاعر الشخصيات ومخاوفها ورغباتها وحوافزها)([[41]](#footnote-41)).

5- يفتقر أسلوب(السرد النفسي) في كثير من حالاته الى التنظيم المنطقي والترتيب في الأسلوب في أثناء صياغة مشاعر الشخصية وأفكارها، ومثل هذا الافتقار ما يحدث أيضا في (المونولوج)أو في (أساليب التداعي الحر)؛ ويكون ذلك عائدا لاشتماله على المستويات الثلاثة( الوعي، وما دون الوعي، واللاوعي) في الصياغة، ويتضح افتقار التنظيم والترتيب وغيابهما عندما يسرد الراوي تحت ظل هذا الأسلوب حالات ذهنية تستقر في ذهن الشخصية كحالات(الأحلام، والرؤى، وأحلام اليقظة، والهستيريا....الخ).، فيكون الذهن عالمها ومسرحها الخاص. وما يميز(السرد النفسي) أنه يمتلك قدرة فائقة وفريدة في( سرد هذه الحالات واضاءة المناطق الأشد ظلمة في الحياة الذهنية للشخصية، وتأتي أهمية سرد هذه الحالات لما تمثله من تجارب نفسية تحتاج الى راوٍ يدرجها في سياق بضمير "الغائب")([[42]](#footnote-42)).

6- يعكس أسلوب( السرد النفسي) الأثر الواضح، والفائدة الكبيرة من أتصال الراوية الحديثة بعلم النفس، ومدارس ونظريات التحليل النفسي وروادها ولاسيما (فرويد) ومستوياته الثلاثة (الشعور، وما قبل الشعور، واللاشعور)، وإعطاءهم تصورات واضحة ودقيقة عن الشخصيات ( تكشف المخفي منها، وما لا يظهر بوضوح)([[43]](#footnote-43)). مما يساهم في اظهار الأبعاد الفكرية والذهنية للشخصية، ويتجسد ذلك من خلال (رسم وتصوير الرؤى والملامح والارهاصات الفكرية للشخصية بشكل يجعل الشخصية كلما اغتنت من هذه الأمور الفكرية كانت أكثر ثباتا واستمرارية وتميزا)([[44]](#footnote-44)) واظهار أبعاد وسمات نفسية متعلقة بالشخصية، وما يجتاحها من أمور وحالات نفسية داخلية كـ( الحصار النفسي، والضجر، والشكوى، والانفعال، وعدم التركيز الذهني، والخوف، والقلق...وغيرها من الاضطرابات النفسية)([[45]](#footnote-45)). وتنعكس هذه الأمور والحالات النفسية على المظهر الخارجي للشخصية، فلا يوجد أي مؤثر خارجي ما لم يكن هنالك أثر وتقبل داخلي.

7- واخيرا ان هذا الأسلوب جاءت دراسته حديثة ومتأخرة، فهذا ما ذكره واشار اليه الناقد (ألان بالمر)، اذ يرى (بالمر) على الرغم من أهمية السرد النفسي كونه أبرز اساليب تمثيل فكر الشخصية، وعرض حياتها الداخلية وما تنطوي عليه الا انه لم يتلق اهتماما كبيرا الا حديثا، أي انه لم يظهر بوضوح كأسلوب مكتمل الملامح له ما يميزه وما يوصف به الا بعد توظيفه في الرواية الحديثة، ويؤكد (بالمر) (وجود مقاطع في القرن الخامس عشر تحتوي سردا نفسيا، وان السرد النفسي قد كان شائعا في الرواية الفيكتورية بصفته شكلا لتمثيل فكر الشخصية، وحتى قبل القرن التاسع عشر بكثير)([[46]](#footnote-46)). ويمكن القول أن رأي الناقد (بالمر) حول هذا الأسلوب يشير الى أن تمثيل فكر الشخصية وعرض حياتها الداخلية في (أسلوب السرد النفسي) يكون من دون تحديد أو اقتصار على أساليب (غير لفظية) كـ(الأسلوب الذهني) فحسب كما ذهبت (كوهن ) بجعله مقتصرا على خطاب الراوي بعيدا عن أي لفظ خاص بالشخصية. انما يمكن أن يكون هذا التمثيل بأساليب لفظية فيها الارتكاز على لفظ الشخصية كـ(المونولوج المباشر)، وفيها ثنائية صوتية ولفظية بين (الراوي والشخصية) كما في (المونولوج غير المباشر).

**السرد النفسي** **والمدارس النقدية السردية الحديثة**

ان أبرز ما يميز المدارس السردية الغربية الحديثة ودراستها النقدية أنها على الرغم من اختلاف الرؤى والأفكار والتوجهات فيما بينها، اذ ان لكل مدرسة من هذه المدارس فلسفتها الخاصة لا سيما فيما تطرحه من مصطلحات. غير انها تعد سابقتها الممهدة وصاحبة الدور الفعال في بزوغ رؤاها واكتمال أفكارها ومما تتواصل اليه من أساليب، ولاسيما فيما قدمته ومهدت إليه أولى تلك المدارس والتي عدت بمثابة الأم المدرسة الانجليزية الى المدرسة الالمانية ومصطلحها (السرد النفسي) (كما سنوضح).

**المدرسة الانجليزية:** تعد المدرسة الانجليزية ونقادها كـ(هنري جيمس، وبيرسي لوبوك، و واين بوث....) أولى هذه المدارس السردية الغربية الحديثة التي أطلقت شرارة تطور الرواية الحديثة ولا سيما فيما يتعلق بالتطور الذي طرأ على الشخصية الروائية، وفسح المجال أمامها لانطلاقها، وما منح لها من مساحة للتعبير عن ذاتها وانثيالات وعيها، وما يجتاحها من تأزمات وصراعات ومكبوتات داخلية لا تبوح بها ولا تجهر بها الا مع دواخلها، وتدركها الشخصية من خلال وعيها بذاتها ووعي الشخصيات المحيطة بها ضمن فضاء الرواية الواحدة.

فمن أبرز ما جاءت به المدرسة الانجليزية طرحها لصيغتي (السرد أو الإخبار: telling،والعرض:showing)،والتمييز بينهما فأرادت(بالإخبار: ان تعرض القصة كما يرأها الراوي، والعرض: ان تعرض القصة كما هي مباشرة "أي عن طريق الشخصية")([[47]](#footnote-47)).وجعلتهما تأكيدا للجذر التاريخي لصيغتي (السرد أو الاخبار، والمحاكاة) عند (افلاطون)، و(أرسطو).

ولقد حرصت هذه المدرسة ونقادها على اطلاق صيغة (العرض) بغية فسح المجال أمام الشخصية الروائية لنقل خطاباتها ولاسيما الداخلية منها بنسيج صياغة خطابية خاصة بها، وأساليب تحمل لغتها وتلفظها الخاص دون تدخل الراوي. وتتمثل تلك الاساليب بأساليب (دراما الذهن)التي أطلقها (لوبوك)، وهي ذاتها تقنيات وأساليب ( رواية تيار الوعي)( المونولوج الداخلي، ومناجاة الذات، والأسلوب غير المباشر الحر)التي واكبها النقاد الانجليز أول بأول وبنيت رؤاهم وأفكارهم النقدية على وفق ما تضفيه على بنية الايقاع الداخلي للرواية في رصد ونقل الحالات والصراعات والافكار الداخلية للشخصية الروائية، فلقد عني نقاد هذه المدرسة برواية (تيار الوعي) بدءا من انطلاق مصطلح (تيار الوعي) على يد عالم النفس (وليم جيمس) الذي وصف هذا المصطلح بأنه:( تعبير مجازي يدل على التدفق الذهني واتصاله مع تغيره المستمر)([[48]](#footnote-48)). بمعنى أن هذا المصطلح يؤكد على الحالات الفردية للشخصية التي تأخذ في أغلب أوقاتها ونتيجة التغيرات والتقلبات الذهنية التي تطرأ عليها (أشكال التداعي الحر). ويكون ذلك نابعا من منطلق (ان للفكر خطى وسبلا متغيرة، وفيه منطقة هي مركز التجربة، وهي منطقة مشعة ومضيئة)([[49]](#footnote-49)).فما أراده (وليم) التأكيد على حالة من التمركز في وعي الشخصية وفكرها على الرغم من التغييرات.وهذا ما استلهمه أخاه مؤسس المدرسة الانجليزية (هنري جيمس) وجعله بؤرة انبثاق رؤاه وأفكاره وما طرحه من مصطلحات بهذا الشأن كـ(الوعي المركزي، والذكاء المركزي، والوعي الموحد، والعاكس)([[50]](#footnote-50)). وأراد(هنري جيمس) من خلال هذه المصطلحات أن يبث ويثبت أموراً عدة أهمها:

1. ان هذه المصطلحات على اختلاف مسمياتها يمكن أن تجمعها تسمية واحدة كان تكون (الوعي المركزي) أو (العاكس) أو أي واحدة من هذه التسميات المذكورة، والتي هي بمثابة تأكيد على ماهية العمل التي سعى اليها (هنري) ومن جاء بعده من النقاد ولاسيما تلميذه (لوبوك) في (دراما الذهن)، فحرص (هنري) ومن منطلق رؤاه المسرحية، وايمانه الشديد بالعرض المسرحي التصويري(البانورامي) المنضوي على شعار (مسرحوا، مسرحوا) المنبثق من تقسيماته للراوي بـ( الممسرح، وغير الممسرح) لعرض الأفكار والحالات الداخلية للشخصية الروائية من عمق وعيها المركزي مباشرة، ومعنى ذلك أن (هنري) ونقاد هذه المدرسة استعاضوا بهذه المصطلحات عن الراوي وسلطته وكسر هذه السلطة المطلقة التي جعلته يوصف بـ(الراوي العليم) أو (العالم بكل شيء)، مما يجعل الاحداث تسري من خلال (الادراك أو والوعي الذي يخص واحدة أو أكثر من الشخصيات في اللحظة نفسها التي تحدث فيها بالنسبة لهذا الوعي)([[51]](#footnote-51)). أي عرض ما يدور في ذهن الشخصية ووعيها كما في العرض المشهدي المسرحي، اذن ابرز ما حرص وأكد عليه نقاد هذه المدرسة بدءا من (هنري جيمس) ومرورا بـ(لوبوك) وما طرحه في أسلوب(العرض المشهدي) (دراما الذهن) ضمن تقسيمه الثلاثي، وما تلاه من محاولة الناقد الانجليزي (واين بوث) للتمييز بين صيغ (المشهد، والتلخيص، والعرض، والاخبار)([[52]](#footnote-52)). أدرمة ذهن الشخصية وصياغة كل ما يقع فيه بخطابها الخاص وكلامها المباشر.
2. اظهار حرصه على التطبيق في ما ذهب اليه في هذه المصطلحات فلم يجعلها مقصورة على التأطير النقدي، وجسد ذلك بوضوح في روايته (السفراء)(التي حرص فيها على ثبات ومركزية الوعي لينقل الى القارئ حقائق روايته، وعلى مستوى ثابت من الوعي ووجهة النظر)([[53]](#footnote-53)). وايضا جسد ذلك في ما رصده من الوعي المركزي وتصوير ما يدور في ذهن شخصية (إيما بوفاري) في رواية (مدام بوفاري) لـ(فلوبير).
3. يطلق (هنري جيمس) تسمية (العاكس:Reflectors) للتأكيد على ثبات ومركزية الوعي، و(العاكس) هو ذاته (الممسرح)، وأراد(جيمس) بـ(العاكس) الذي يعكس ويعرض ما يدور في ذهن الشخصية كما في المرآة، فيتم على أساسه (عكس وعي الشخصيات بشكل مباشر كما في العرض المسرحي، وكأنها تجسيد حي يحمل الدقة في التصوير والمباشرة في نقل أكبر من الإخبار الذي يتخذ صفة التقرير والوصف)([[54]](#footnote-54)). وهذه التسمية حملت وأخذت بالمفهوم ذاته من المدارس التي جاءت بعدها كـ(المدرسة الالمانية). وأخذت هذه التسمية أي (العاكس) وجودها في تحقيق ما يسعى اليه (هنري جيمس) ليس في مضماره النقدي فحسب بل على صعيد كتابته الروائية لاسيما في روايته (السفراء) فيسمي ( بعض المبئرين بـ"العاكسين" مثل "ستريذر")([[55]](#footnote-55)).

ويستثمر الناقد الانجليزي (بيرسي لوبوك) طروحات أستاذه (هنري جيمس) وما ذهب اليه من مصطلحات، فيوكد (لوبوك) على ضرورة اعتماد التصوير المشهدي، والعرض الدرامي لأفكار الشخصيات الروائية ووعيها وما يستقر في اذهانها من صراعات فكرية متقلبة، وما يقع في دواخلها من تأزمات من خلال خطاباتها المباشرة التي تصوغ ما لم تبح به أو تنطق به للعلن، وتظهر المخفي الذي لم تظهره الشخصيات الروائية. لذا نجد(لوبوك) يطرح مصطلح (دراما الذهن) الذي يضم ثلاثة أنماط خطابية وهي:(المونولوج المباشر:Monologue، ومناجاة الذات: Soliloquy، والاسلوب غير المباشر الحر: Free indirect Style) من أجل صياغة كل ذلك، والوقوف عليه، ويجعل(لوبوك) هذه الانماط مرهونة بتلفظ الشخصية وما تنطق به، فحتى (الاسلوب غير المباشر الحر) يضم ثنائية صوتية وخطابية (الراوي، والشخصية)، وما يحمله من سمات ذاتية وتعبيرية تحيل الى تلفظ الشخصية وما نطقت به.

(**دراما الذهن**) و(**السرد النفسي**)

ان معرفة التشابه والاختلاف بين هذين الأسلوبين له أهمية بالغة مع الاحتفاظ بالجهاز الاصطلاحي لكل من المدرستين (**الانجليزية**)، و( **الالمانية**)، والذي بني على أساس فلسفتها الخاصة. لكن في البدء وقبل أي شيء لاَبد من التأكيد على فضل (**دراما الذهن**) وتمهيديها لوجود مثل هذه الاساليب كـ(أسلوب السرد النفسي) التي تبحث في دواخل نفس الشخصية الروائية وأعماقها الذهنية، وذلك لأن أسلوب (دراما الذهن) وليد المدرسة الانجليزية السابقة لكل المدارس. فالتشابه بين الاثنين والذي يجعلهما متقابلين أو أحداهما مرادفا للآخر يكون من خلال أن كليهما ذات العمل اظهار الشخصية وما يقع في نفسها وذهنها والسعي لعرضه. أما الاختلاف بين الاثنين فيتمثل في أن (**لوبوك**) في هذا الأسلوب أتبع خطى أستاذه (هنري جيمس)الذي بقي (عند مستوى أو طبقة الدافع الواعي وشبه الواعي معبرا عنه بحالات عقلية متمايزة، غير أن الاجيال اللاحقة حاولت أن تسبر أغوار أعمق)([[56]](#footnote-56)). فمعنى ذلك أن (لوبوك) والمدرسة الانجليزية تقتصر على مستوى (الوعي) أو (الشعور)، ولم تبحث في الاعماق السحيقة للشخصيات الروائية التي لا تقتصر على مستوى (الوعي أو الشعور)، انما يمكن أن تحمل هذه الأعماق حالات يجسدها مستويي (ما دون الوعي، واللاوعي) أو (ما دون الشعور، واللاشعور)، وهذا ما يجعل (دراما الذهن) وأنماطها مرهونة بتلفظ الشخصية الخاص وخطابها الشفاهي المنطقي أو اللامنطقي الذي يكون كذلك لشدة تأزمها دون توسط الراوي. بينما (أسلوب السرد النفسي) يكون على خلاف ذلك، اذ لا يكون مرهونا بتلفظ الشخصية وخطابها الخاص، واشتماله على المستويات الثلاثة (الوعي، وما دون الوعي، واللاوعي) أو (الشعور، و ما دون الشعور، و اللاشعور) في صياغته الخطابية مما يجعله يضم الأساليب اللفظية والأساليب غير اللفظية في رصد مشاعر وأفكار ودواخل الشخصية الروائية ونقلها، وليس فقط صياغة كلامها الذي يدل على تلك المشاعر والأفكار والدواخل.

**المدرسة الفرنسية**: بنى نقاد هذه المدرسة ومنهم( تودروف، وجنيت، ورولان بارت) رؤاهم النقدية السردية فيما يخص كيفية التعامل مع الشخصية الروائية على ايقاعات المناهج النصية لاسيما (البنيوية) منها (فكل شيء داخل النص) و(لا شيء خارجه)، وتنفر أي احالات خارجية تحيل الى خارج النص، فترفض هذه المدرسة ونقادها ومن منطلق نزعتها البنيوية اضفاء أي بعد نفسي على الشخصيات الروائية، ومنحها مساحة التعامل على أنها كيان أو ذات مستقلة لها أبعادا نفسية، وصراعات واضطرابات فكرية تؤدي الى تأزمها. بل تعاملت المدرسة الفرنسية مع الشخصية الروائية على انها وظيفة نحوية، وحرصت على تجريدها من أي محتوى دلالي وهذا ما ذهب اليه (تودروف) عندما(توقف عند الوظيفة النحوية للشخصية، وجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، ومطابقة هذا الفاعل والاسم الشخصي للشخصية)([[57]](#footnote-57)). اذن يرفض (تودروف) أظهار أي بعد نفسي ودفق شعوري للشخصية للروائية ويتجلى ذلك بوضوح في أساليبه الخطابية الثلاثة التي أعتمدها في الاخبار عن الشخصية الروائية ونقل خطاباتها، وهي ذات الأساليب الخطابية الثلاثة التي أعتمدها (جنيت)في عرض أقوال الشخصية وأفكارها (المونولوج المسرود:Narrated Discourse، والخطاب المحول:Reported Discourse الذي جعله يضم (الأسلوب غير المباشر)، وجعل (الأسلوب غير المباشر الحر)أحد تنويعاته، والخطاب المنقول: Transposed Discourse )([[58]](#footnote-58)).فلم يجعل (جنيت) أي من هذه الأساليب الخطابية تحمل مضامين نفسية للشخصيات الروائية أو خص أحدها لنقل مشاعر أو احاسيس أو افكار بعيدة عن تلفظ الشخصية، وهذا ما جعل (كوهن) ترفض المماثلة والمرادفة التي أقامها (جنيت ) (كما ذكرنا) بين أسلوبه الخطابي( المونولوج المسرود) و أسلوبها الخطابي(المحكي السايكولوجي. وان (جنيت) حتى بعد استدراكه في كتابه (عودة الى خطاب الحكاية) وذكره أحقية وإصابة (كوهن) فيما ذهبت اليه في (المحكي السايكولوجي)، اذ (رأى "جنيت" انه النمط الوحيد من الانماط الثلاثة الذي كانت فيه(كوهن) محقة، وذلك عندما جعلته يمثل الحياة الداخلية للشخصية الروائية وبأسلوب صياغة خارج عن تلفظها)([[59]](#footnote-59)). غير أنه رغم ذلك لم يفرد للرؤى والصراعات والتطلعات النفسية للشخصية الروائية والتي تبعث على تأزمها أسلوب صياغة نفسية خاص بها كـ(أسلوب السرد النفسي). بمعنى لا نلمح أي مصطلح أو أسلوب في المدرسة الفرنسية ونزعتها اللسانية النصية يقابل أو يرادف (أسلوب السرد النفسي) في المدرسة الالمانية.

**المدرسة الالمانية:** تبلورت الرؤى النقدية السردية النفسية في هذه المدرسة بفعل التقادم الزمني بين هذه المدرسة والمدارس السابقة لها ولا سيما (المدرسة الانجليزية) التي تعد الممهد الرئيس في الطروحات والأساليب التي توصلت لها المدرسة الالمانية ونقادها لا سيما (ستانزل، و مونيكا فلودرنك) ونظرياتهم السردية، التي تبحث في صياغة أعماق الشخصية الروائية، ورصد تدفقات مشاعرها، وانثيالات وعيها ولا وعيها. فكان لهذا التقادم الزمني بين المدرستين (الانجليزية)، و(الالمانية) أثره و صبغته الخاصة في بلورة أساليب هذه المدرسة ونضوجها أي (الالمانية) بصيغها المتكاملة، وأنعكس هذا الأثر حتى على مستوى المسميات كما في تسمية (العاكس)، اذ نجد الناقد الالماني(ستانزل) يستخدم صيغة(العاكس) وأراد بها وضع (السرد الشخصي ) الذي يمثل النمط الثالث من الانماط الخطابية التي أطلقها (ستانزل) وحملت نظريته السردية في تمثيل فكر الشخصية. فيقترب (ستانزل) بهذا النمط(السرد الشخصي)(العاكس) من المدرسة الانجليزية وما طرحته من صيغتي(الإخبار، والعرض)، ويهدف من وراء ذلك تحقيق أمور عدة أهمها:

1. يولي (ستانزل) نظريته اهتماما مركزيا لما يدور في وعي الشخصيات الروائية وعرض أفكارها، وحمل مشاعرها، لذا نجده يعد تقسيم يحمل صيغتين("المخبر: Teller، والعاكس: Reflectors" تقابلان صيغتي (الإخبار، والعرض) في المدرسة الانجليزية، فيجعل( ستانزل) "المخبر" تقابل "الإخبار"، و (العاكس) تقابل (العرض). وأراد به تقسيم يقابل (التقديم المشهدي) في (دراما) المدرسة الانجليزية)([[60]](#footnote-60)).
2. يجعل( ستانزل)(وضع السرد الشخصي:figural narrative sitation) يقابل (العاكس) ومرادفا له. لكن التفضيل يكون باستخدام (العاكس) بدلا من (الشخصي)، وذلك لآن من جانب أن ("الشخصي" مصطلح فيه ارتباك وغير مفهوم في الأصل الالماني لوجود ما يسمى بـ(الراوي المشخص)، بينما يكون (العاكس) أكثر وضوحا وليس موضع خلاف كما في "الشخصي")([[61]](#footnote-61)). ومن جانب آخر(العاكس) أكثر استقرارا وذلك لوجوده في المدرسة الانجليزية.
3. يخص(ستانزل) (السرد الشخصي)أو (العاكس) لتمثيل فكر الشخصية مستلهما ذلك من نشأة (رواية الوعي:Novel of Consciousness) التي وصلت ذروتها في نهاية القرن التاسع عشر من خلال أعمال عدد من الروائيين الانجليز كـ(فرجينيا وولف، و جيمس جويس، وفرانز كافكا...وغيرهم). ويعد (ستانزل) السرد في "رواية الوعي" يتمثل بـ(السرد الشخصي) أو(العاكس) وذلك لتمثيلها فكر شخصية معينة من خلال وعيها ووجهة نظرها، وتصوير ما يقع في ذهنها. بينما يعد (جنيت) السرد في هذا النوع من الرواية المثال الأنقى "للتبئير الداخلي([[62]](#footnote-62)).
4. يجعل(ستانزل) (العاكس) يرتبط بما يسمى (الايهام بالفورية)[[63]](#footnote-63)\* بمعنى أن (العاكس) كـ(العرض) (تقدم الشخصيات فيه مباشرة من دون توسط الراوي، مما يجعل أحداث الرواية تعرض وتقدم من وجهة نظر شخصية معينة تعمل بوصفها "مبئرا:"focolizer أو "عدسة: lines" ؛ وتعرض الرواية بوضوح وتنقل الى القارئ من خلال مصفاة أفكار تلك الشخصية وادراكاتها، التي تصور وتنقل ما يدور في ذهنها كما لو كانت كاميرا مستقرة في ذهنها)([[64]](#footnote-64)). ويطلق(ستانزل) على هذا النوع من الشخصيات تسمية (" الشخصيات العاكسة" لأنها تعكس الرواية وما يقع فيها الى القارئ بعرض أكثر مما يخبر به الراوي)([[65]](#footnote-65)).

تعد المدرسة الالمانية الأساس في أطلاق تسمية هذا الأسلوب بـ(السرد النفسي) على يد الناقدة الالمانية (مونيكا فلودرنك) المستلهمة معظم منابع رؤاها وأفكارها وبنية عملها في كيفية التعامل مع الشخصية الروائية من أستاذها الناقد الالماني (ستانزل). وتقسيمه الثلاثي للخطابات التي تعرض أقوال وافكار الشخصية الروائية، وما يقع لها من مشاعر واحاسيس وأفكار داخلية، و لاسيما في ما طرحه (ستانزل) في أسلوب وضع (السرد الشخصي) أو (العاكس).لكن ما يميز عمل (فلودرنك) انها بحثت ومن خلال مضمارها النقدي، وما يحمله من أطر نفسية عن أساليب سردية نقدية نفسية كـ (أسلوب السرد النفسي) لا تتوقف فيه عند المضمون التلفظي للشخصية الروائية فحسب بل يتعداه، وهذا ما جعل لديها ضربان من الأساليب (الشفاهية، وغير الشفاهية)، وتختص هذه الأساليب ومنها (السرد النفسي) بصياغة ونقل أفكار ومشاعر لم تنطق بها (الشخصية)، ولا تستطيع صياغتها أو البوح به. فلقد أطلقت(فلودرنك) هذا الأسلوب من أجل ذلك، اضافة الى أمر آخر اسهم وبشكل كبير في ايجادها مثل هذا الأسلوب لصياغة أفكار الشخصية، ويتمثل هذا الأمر بما أثاره وذهب اليه الناقد (الان بآلمر) في كتابه الموسوم بـ(الاذهان التخيلية) بقوله: (ان علم السرد وقع في فخ الافتراض أن الفكر وتمثيله في الرواية يكون دائما لفظيا، أي يعتمد على تلفظ الشخصية ولكن اذا أمعنا النظر في الرواية الحديثة ولاسيما في بعض حالات الشخصية والنصوص التي يتم فيها تمثيل الفكر بالاعتماد على المونولوج الداخلي، والخطاب غير المباشر الحر نصل الى حقيقة محجوبة مفادها: ان الغالبية العظمى من نصوص تمثيلات الفكر غير مصاغة على شكل خطاب مباشر حر أو مونولوج داخلي بل تأخذ شكل السرد النفسي أو رواية الفكر)([[66]](#footnote-66)). ان ما اراده(بآلمر) بقوله هذا الاشارة الى وجود نصوص تعرض أفكارا داخلية للشخصية لكنها لا تحمل ما يشير الى أن الشخصية تلفظت بها حتى من ناحية السمات التعبيرية انما تكون الصياغة بتلفظ خاص يتكفل به الراوي الذي يعمل على عرض الافكار والبواعث الداخلية للشخصية بخطابات تأخذ أطر نفسية وهذا ما يقوم به (أسلوب السرد النفسي).فهذا ما جعل( فلودرنك) تحرص على اطلاق (أسلوب السرد النفسي) وتجعله على رأس الاساليب (اللفظية، غير اللفظية) في صياغة افكار ومشاعر الشخصية الروائية، وضمن أساليب تمثيل فكر الشخصية وحالات وعيها في الرواية لغويا، والذي يكون بأساليب واسعة التنوع يمكن أن يصاغ التقسيم الأساسي لها بين(السرد النفسي، والمونولوج الداخلي، وتيار الوعي: "الذي يتألف من مزيج من هذه الأشكال")([[67]](#footnote-67)). وتمنح (فلودرنك) لهذا الأسلوب من مساحة الصياغة ما يجعله يطال الحالات اللاواعية للشخصية، فلا يقتصر في صياغته الذهنية والنفسية على الحالات الواعية للشخصية، وذلك لاشتماله على مستوى(ما دون الكلام) الذي يضم المستويات الثلاثة (الوعي)، و(ما دون الوعي)، و(واللاوعي).

وتذكر (فلودرنك) في كتابها تقسيم آخر لتمثيل فكر الشخصية يضم ثلاثة تصنيفات أساسية تجعل (السرد النفسي) ثالثها وهي([[68]](#footnote-68)):

1. تمثيل مباشر ظاهريا للأفكار في الفكر المباشر الحر: الذي يوصف بأنه مونولوج داخلي يصاغ بضمير المتكلم وزمن المضارع.
2. تمثيل الفكر في الخطاب غير المباشر الحر.
3. السرد النفسي: توظف فيه الأفعال والاسماء للإشارة الى العمليات الذهنية.

وتعرف (فلودرنك) بأسلوب السرد النفسي، فتصفه:(بأنه أسلوب مرن جدا، ويكون مستقلا في بعض الأحيان عن المحتوى اللفظي للشخصية فيصور مشاعرها ومخاوفها ورغباتها في أغلب الأحيان بأسلوب غير لفظي)([[69]](#footnote-69)).

وفي ما يلي جدول توضيحي يرصد المصطلحات أو الأساليب التي جاء بها النقاد، وفيها شيء من التقارب مع أسلوب (**السرد النفسي**) من ناحية كيفية التعامل مع الشخصية الروائية، ورصد تقلباتها الذهنية والفكرية، وما ينتاب دواخلها، ورغباتها المكبوتة التي تبعث على تأزمها.مع مراعاة الصياغة غير الشفاهية ودورها في ابراز فكر الشخصية ودواخلها التي جاء بها أسلوب (**السرد النفسي**) واشتماله على المستويات الثلاثة مما يؤهله الى ضم أساليب لفظية أخرى أثناء الصياغة كـ(**ا**لمونولوج) بنوعيه.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **المـــــدرسة** | **الناقــــــــد** | **المصطــــلح** |
| **الانجليزية** | **هنري جيمس****بيرسي لوبوك** | (العرض)(**العاكس**)(العرض)(**دراما الذهن**) |
| **الهولندية** | **دوريت كوهن** | **(المحكي السايكولوجي) أو(السرد النفسي)** |
| **الالمانية** | **ستانزل** | **(السرد الشخصي)(العاكس)** |
| **الالمانية** | **مونيكا فلودرنك** | **(السرد النفسي)** |

ومن النقاد الذين اشاروا الى (أسلوب السرد النفسي) الناقد (يان مانفريد) في كتابه الموسوم بـ(علم السرد: مدخل الى نظرية السرد)، فيذكر(مانفريد) ان هذا النمط من الأساليب ظهر الى الساحة النقدية بعد ما أصبح(عرض الرؤى الداخلية في عقل الشخصية، وكل ما يقع في ذهنها وأفكارها وادراكاتها الحسية، وذكرياتها، واحلامها، وانفعالاتها وعواطفها يشكل تحديا كبيرا وظاهرة لدى الروائيين في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين)([[70]](#footnote-70)).ويصف (مانفريد) هذا الأسلوب بأنه: (عرض نصي لحالات وعمليات وعي الشخصية ولا وعيها، وتحديدا بتوظيف أشكال التقرير السردي للخطاب أو الادراك الحسي للمسرود، وتقرير ما لا تعرفه الشخصية أو تفكر به أو تقوله)([[71]](#footnote-71)). ويقارن (مانفريد) بين (السرد النفسي) وأسلوب (الادراك الحسي للمسرود) ويجعل أحدهما مرادفا للآخر لأن كليهما يحملان الحالات النفسية والذهنية للشخصية الروائية وبعبارات معينة تدل على دواخلها مثل(شعر، و أحس، و فكر)، فيعدهما الأسلوبين البارزين في ذلك. ويصف (مانفريد) (الادراك الحسي) بانه: (عرض نصي للإدراك الحسي للشخصية، ويكون عادة بتوظيف شكل من السرد النفسي، أو بطرحه بصورة خطاب غير مباشر أو غير مباشر حر)([[72]](#footnote-72)).

**السرد** **النفسي في** **الرواية العراقية الحديثة**

سعت الرواية الحديثة الى توظيف (أسلوب السرد النفسي) بشكل واسع، مما جعل له حضورا مميزا، وكانت الرواية العربية الحديثة والعراقية واحدة منها لها النصيب الوافر في حضور هذا الأسلوب، فمن أبرز الروايات العربية التي جنحت الى توظيف هذا الأسلوب وبما يسهم في اظهار حرصها الشديد على استنطاق المكنون النفسي والذهني للشخصية الروائية روايتا (الطريق) و(الشحاذ) للروائي (نجيب محفوظ).

أما في ما يخص الرواية العراقية الحديثة فمن المؤكد ومما لا يحمل الشك ان لهذا الأسلوب حضورا واضحا ومميزا فيها، وذلك نتيجة الوضع الراهن المتأزم، والتقلبات السياسية، وغياب الأمن، وخطر العيش، وارهاصات الواقع المرير، فكل ذلك أخذ يلقي بظلاله على ذات الفرد العراقي، ويجعله يشهد حالة من الصراعات النفسية والاضطرابات الفكرية والذهنية بشكل يجعل طموحاته المشروعة تتحول الى رغبات مكبوتة تتصارع في دواخله ولا يستطيع التعبير عنها والبوح بها، فيتولد لديه شعور عميق بانسحاق ذاته وضياعه وعجزه عن تحقيق أحلامه التي يصبوا الى تحقيقها. لذا وجد كتاب الرواية العراقية أمر توظيف أساليب سردية تأخذ أطر نفسية كـ(أسلوب السرد النفسي) أمرا غاية في الأهمية، لما يحمله هذا الأسلوب من قدرة فائقة في صياغة أفكار الشخصية ودواخلها والنطق والبوح بها بدلا عنها، وهذا ما سنحاول أثباته في الدراسة. أي اثبات توظيف هذا الأسلوب في الرواية العراقية عند الروائيين والروائيات، واثبات قدرة هذا الاسلوب على صياغة دواخل الشخصيات وأفكارها في نصوص الرواية العراقية الحديثة.

**الفصل الأول**

**الأسلوب الذهني سردا نفسيا**

**الفصل الأول**

**الأسلوب الذهني سردا نفسيا**

لم تقتصر الرواية الحديثة في سعيها الدؤوب على عرض العوالم الداخلية للشخصية الروائية، والكشف عن مكنوناتها النفسية، وما يتصارع في ذهنها من أفكار وهواجس ورغبات على توظيف أساليب اللفظ، انما تعدى ذلك التوظيف الى أساليب ما دون اللفظ كـ(**الأسلوب الذهني**) الذي يصاغ بملفوظات تقع خارج لفظ الشخصية، وصوتها ومنطوقها الخاص المباشر. وتشير أساليب ما دون اللفظ الى مستوى وعي الشخصية ومستويي لا وعيها وما دون وعيها، فهذا ما اشار اليه (فرويد) في "تصويره لمستوى الوعي في مرحلة أو مستوى ما قبل الكلام بشكل يجعل مستوى الوعي يقع تحت المستويين الآخرين([[73]](#footnote-73)). ويأتي توظيف أساليب (ما دون اللفظ) في الرواية الحديثة مكملا للدور البارز الذي تقوم به (أساليب اللفظ) في البوح عن العالم الداخلي، والكشف عن الجو الذهني والنفسي للشخصية الروائية؛ ويكون لكل منهما (اللفظ، وما دون اللفظ) وأساليبهما وجوده المستقل ففي (أساليب ما دون اللفظ) يبنى النص الروائي على شيء من المسحة الدرامية؛ وذلك لأن الراوي فيها يتقمص الشخصية كما سنوضح في (**الأسلوب الذهني: Mental** **Style**) ويتقنع بها، ويصبح هو صاحب الصوت الوحيد الذي ينطق بأفكارها ويصوغ أحلامها وحالاتها النفسية والذهنية المضطربة من دون الرجوع الى لفظها المباشر ونطقها الخاص. فتأتي أساليب (ما دون اللفظ) ومنها (الأسلوب الذهني) "كأحد أساليب تمثيل فكر الشخصية، التي تبرز المحتوى غير الشفاهي أي غير اللفظي للشخصية الروائية لا سيما الشخصيات المتخلفة عقليا فيصاغ الخطاب عبر مستويات لا وعيها وما دون وعيها([[74]](#footnote-74)).

يعد الأسلوب الذهني وما يعتمده من حالات نفسية وذهنية كـ(الأحلام، وأحلاماليقظة**،** والهستيريا والهذيان والذهول العقلي.. الخ) من أهم اساليب ما دون اللفظ التي لا ترتكز على لفظ الشخصية ونطقها الخاص المباشر، ولا تؤشر في صياغتها على وجود أي سمة ذاتية أو تعبيرية تدل على ذلك التلفظ كما في(المونولوج غير المباشر). و ان أول من اشار الى هذا الأسلوب في الدراسات النقدية الغربية الحديثة هو الناقد( **روجر فاولر**)، فوصفه (فاولر) بأنه: "عرض لساني مميز للذات الذهنية لشخصية ما، اذ يحلل هذا الأسلوب الحياة الذهنية للشخصية، ويقف على المظاهر الأساسية في محتواها الذهني، ويسعى الى خلق صياغة درامية لنظام وبنية أفكارها الواعية واللاواعية، وعرض كل ما تتأمله الشخصية، وما يضمه ذهنها من انشغالات وآراء وقيم ومنظورات خاصة تؤثر بشدة في رؤية الشخصية للعالم من حولها، وقد لا تكون الشخصية على وعي بها([[75]](#footnote-75)).اذ وجد (فاولر) في هذا الأسلوب صياغة درامية لمحتويات ذهنية وهواجس وأفكار وتصورات، وارهاصات فكرية قامعة في ذهن الشخصية منها ما يقع ضمن حيز مستوى الوعي، ومنها ما يتعداه الى مستوى اللاوعي، و لقد قربته تلك الصياغة من مصطلح آخر أعتمد الصياغة الدرامية وأرتكز عليها للنطق بفكر الشخصية، وعرض ما يعتريها من أفكار وهواجس وتأزمات الا وهو مصطلح (دراما الذهن) الذي أوجده الناقد الانجليزي(لوبوك)، فهناك شيء من المقاربات بين الاثنين في مواضع، وشيء من الاختلافات بينهما في مواضع أخرى كما سنبين في النقاط الآتية:

1. كلاهما يعدان تقديما موضوعيا للمحتوى الذهني، والحياة الذهنية الصامتة للشخصية، وما يقع في تلك الحياة من أفكار مضطربة، وتأزمات ذهنية، وصراعات وآراء ووجهات نظر وتصورات فكرية.
2. كلاهما يجسدان ويصوران في أكثر حالات صياغتهما وتوظيفهما في الرواية حالات متخلفة عقليا، وشخصيات مضطربة تشهد حالات نفسية وذهنية متأزمة كـ(الهستيريا، والذهول، والهذيان)، وشخصيات تعيش أحلام يقظة، اذ كلاهما يرصد مستويي الوعي واللاوعي للشخصيات الروائية.
3. كلاهما يشهدان أثناء عرضهما ونقلهما العمليات الذهنية للشخصية التي تكون وثيقة الارتباط ببنيتها النفسية وانعكاسا لها حالات من الاضطراب، وعدم الاستمرارية في نقل تلك العمليات في مسار فكروي واحد، وغياب وانعدام في الروابط المنطقية واللغوية فيحدث تكرار وحذف داخل العمليات الذهنية تلك، ويكون ذلك تصاعديا فيزداد الاضطراب وغياب الاستمرارية والمنطقية كلما زاد التوغل في الطبقات اللاشعورية للذهن، والغور في الأعماق السحيقة لمستوى اللاوعي، اذ يسهم التوغل في هذا المستوى والطبقات اللاشعورية في جعل تلك العمليات تشهد حالات من الفيضان والتشويش في سيلان الأفكار وحركات الذهن، لذا تتجه هذه العمليات الى صور ورموز للتعبير عن خصوصية الذهن([[76]](#footnote-76)).
4. يكمن الاختلاف بينهما في أن مصطلح (دراما الذهن) عندما أطلقه(لوبوك) أكد فيه على ضرورة "اظهار العالم الذهني الداخلي للشخصية أمام القارئ من دون توسط الراوي، انما يكون ذلك الاظهار من خلال الشخصية مباشرة، ولكن مسرحة وأدرمة العالم الذهني للشخصية في هذا المصطلح لا تأخذ سمة الدوام، وذلك لأن (لوبوك) يرجح أن لا ندع الشخصية تكون حاضرة دائما وتدخل بيننا بعقلها الفعال، ولا ندعها تواجه عواطفها مباشرة وترسم تلك العواطف وتجسدها لنا([[77]](#footnote-77))، وهذا ما ذهب اليه أستاذه (هنري جيمس)، اذ يؤكد(جيمس) على أن صياغة العالم الداخلي للشخصية وعملياته الذهنية والنفسية يتوصل له القارئ من خلال" مصفاة احدى الشخصيات المركزية في الرواية([[78]](#footnote-78)). بينما في (الأسلوب الذهني) تكون صياغة ذلك العالم وما يقع فيه من اضطرابات وصراعات نفسية وعمليات ذهنية من خلال رؤية وتلفظ الراوي وبلاغته الخاصة.

ولقد أشار النقاد الغربيون الى هذا الأسلوب ودوره في اظهار البنية النفسية والذهنية للشخصية من خلال سرود نفسية ينطق بها الراوي بدلا عنها، ومن هؤلاء النقاد(يان مانفريد) الذي يطلق عليه تسمية (الأسلوب العقلي)، ويصفه بأنه: "نداء باطني لما يدور في عقل الشخصية يصاغ من خلال بلاغة وتراكيب الراوي، اذ يصوغ الراوي في هذا الأسلوب ما يدور في عقل الشخصية وقوالب تفكيرها الخاصة([[79]](#footnote-79)). ولقد تبنينا تسمية (الأسلوب الذهني) لكونه أقرب الى الجانب النفسي من (الأسلوب العقلي).

ويرى الناقد (ليون ايدل) أن في مثل هذه الأساليب التي تبحث في تدفقات ذهن الشخصية، ورصد ومضات وعيها ولا وعيها، وما ينتابها من حالات شعورية نفسية وذهنية مضطربة يتم تسجيل ما يطلق عليه (ايدل) بـ(جو الذهن) وهو تعبير" يكشف الجهد المبذول والمستطاع الذي يقوم به كتاب الرواية في رواياتهم لاسيما في الروايات التي تأخذ منحى نفسيا، فيصورون من خلال هذا التعبير حياة شخصياتهم وتجاربها الباطنية والعقلية الفكرية بأحد الأساليب والتقنيات السردية التي تعتمد مضامين التحليل النفسي والفكري لهذه الشخصيات كما فعل "مارسيل بروست" وغيره من الكتاب، اذ حاولوا أن يقتنصوا للقارئ الجو الذهني لشخصياتهم([[80]](#footnote-80)). وتكون المسألة في هذا التعبير متعلقة كما يشير(ايدل) وغيره من النقاد في نوع الاذهان الموجودة في حيز الرواية، فإيها يتم اختيارها لينطق بها الراوي ويصوغها بلغته وأسلوبه الخاص، ويخبر القارئ عن صراعاتها وحالاتها المضطربة والمأزومة، فلقد ادرك (ايدل) والنقاد الآخرون حقيقة مفادها" كلما كان الذهن أكثر بلادة كان على كاتب الرواية أن يكون أوسع حيلة في ايجاد أساليب تصوغه ببراعة وقدرة تجذب القارئ الى تلك الشخصية وما يقع في ذهنها([[81]](#footnote-81)). وتطلق الناقدة الالمانية (مونيكا فلودرنك) أيضا تسمية (الأسلوب الذهني) على هذا الأسلوب، وتعده من أبرز أساليب ما دون اللفظ، ومن أهم أساليب تمثيل فكر الشخصية في المستويات الثلاثة(الوعي، وما دون الوعي، واللاوعي) وتصفه (فلودرنك) بناء على رؤية أستاذها (ستانزل) بأنه: "طريقة مميزة للتفكير توحي بما يدور في ذهن الشخصية، وتجسد العمليات الذهنية للشخصية الماثلة في النص الروائي، ويبرز توظيف هذا الأسلوب مع الشخصيات المتخلفة عقليا كما في شخصية "بنجي" في رواية "الصخبوالعنف" للروائي "وليم فوكنر"، وتعد قراءة الاذهان فيه نوعا جديدا من السرد يعكس ما يقع في تلك الاذهان، ويؤسس على هيمنة التبئير الداخلي، فتنعكس الادراكات الحسية والذهنية لشخصية أو عدة شخصيات([[82]](#footnote-82)). فيعكس الأسلوب الذهني" قدرة الراوي على اعادة انتاج مشاعر الشخصية، وهي في حيويتها بضمير الغائب ويكون أشبه بالسرد الاستعادي الذي تقوم به الشخصية بضمير المتكلم، لذا يلجأ الراوي في هذا الأسلوب الى الأفعال الماضية التي تلائم ماضي السرد لأن سرد الشخصية يمثل الحاضر، ويصوغ اخباره عن الشخصية بضمير الغائب الدال عليه([[83]](#footnote-83))، ويحمل كل ما يصاغ في هذا الأسلوب من أفكار وهواجس وتصورات وانبثاقات ذهنية دلالة واحدة " إلا وهي انه ينبثق مما لا يقال من لدن الشخصية، سواء أ كان هذا اللامقول أم المسكوت عنه شيئا لم يقل بعد أومن اللازم أن يبقى لا مقولا([[84]](#footnote-84)).

 وسوف يكون تقسيم هذا الفصل من الدراسة الى مبحثين على وفق الحالات الذهنية والنفسية التي يتضمنها هذا الأسلوب، فيكون المبحث الأول: الأحلام وأحلام اليقظة، والمبحث الثاني: حالات ذهنية كـ(الهستيريا، والهذيان، والذهول العقلي).

**المبـــــــــحث الأول**

**الأحلام وأحلام اليقظة**

**المبحث الأول**

**الأحلام وأحلام اليقظة**

يرتكز الأسلوب الذهني في أثناء توظيفه روائيا على حالات نفسية وذهنية تسهم عند تجسيدها في الرواية من توسيع أفق رؤية الراوي، وحيز معرفته عن الشخصية " فلا يقتصر على رصد أبعادها وأوصافها الخارجية، انما يتعداها الى تصوير ورصد حالاتها الذهنية والباطنية، وما يتمثل لها من أفكار قامعة في ذهنها ومستقرة فيه([[85]](#footnote-85))، وتكشف هذه الحالات عن التصورات والرغبات المكبوتة التي تدركها الشخصية أو لاتدركها، وقدرة الراوي على اختراق ذهنها ونقله عنها بأسلوبه الخاص، ويكون معظم ما تعانيه الشخصية من حالات الكبت" قابعا في أعماق اللاشعور، وذلك لأنها تعبر عن الرغبات الممنوعة للشخصية سواء أ كانت من لدن الشخصية ذاتها أم من المجتمع من حولها([[86]](#footnote-86)). وتعد (الأحلام وأحلام اليقظة) من أبرز تلك الحالات حيث تكون لهما أهمية خاصة في أثناء تواجدهما في حيز الرواية لأنهما تشكلان تنفيسا واظهارا لرغبات الشخصية الخفية والمكبوتة في اللاشعور، فلا يمكن لها أن تتحقق الا من خلالهما، وتتشكل هاتان الحالتان في أعمق مستويات (الوعي**،** واللاوعي، وما دون الوعي) أو (الشعور، اللاشعور، وما دون الشعور) لذا تشهدان عندما يصوغهما الراوي من ذهن الشخصية بتلفظه وأسلوبه الخاص شيء من التداعي الحر، وغياب المنطقية والاستمرارية في نقل الأفكار في خط واحد، وغياب الربط في ما يقع للشخصية من أحداث متأزمة حدث مع حدث آخر، ويصف علماء النفس ومن أبرزهم (فرويد) الأحلام بأنها:" نتاج للنشاطالنفسي الحر**،** وضربا من التفريغ لرغبة مكبوتة واشباعا لها([[87]](#footnote-87)). فيعد (فرويد) أول من وضع الأسس العلمية للأحلام وتفسيرها في كتابه الموسوم بـ( تفسير الأحلام) عام(1899)، اذ يذكر فيه أن الأحلام تنتج عن الصراع النفسي بين الرغبات اللاشعورية المكبوتة والمقاومة النفسية التي تسعى الى كبت هذه الرغبات، لذا تأتي الأحلام كحل وسط للتوفيق بين هذه الرغبات المتصارعة. بمعنى أن أي (حلم) لدى (فرويد)" يعادل تحقيق رغبة، وان هذا التمثيل يموه الرغبة متى ما كانت هذه الرغبة مكبوتة ومنتمية الى اللاشعور، وان الرغبة اللاشعورية أو الغائصة في اللاشعور هي وحدها القادرة على تكوين الحلم([[88]](#footnote-88)).

ويرى (يونغ) في الأحلام أنها " تشتمل على صور وتداعيات أفكار لا تصنعها الشخصية بقصد واع، وتكون ممثلة لبنيتها النفسية التي لا صلة لها بإرادتها الواعية، لذا تعد الأحلام نتاجا طبيعيا يصدر من النفس بموضوعية بالغة، ويكون محملا بإيماءات واشارات تعبر عن صور الحياة الذاتية للشخصية وميولها ورغباتها، ومواقفها اللاواعية، لان أي موقف واع للشخصية في الاحلام يأتي ناقصا([[89]](#footnote-89)).

وتوصف (أحلام اليقظة) على نحو آخر بأنها

وقد أجمع علماء النفس على وجود أربعة مصادر للأحلام هي([[90]](#footnote-90)):

1. مؤثرات حسية تأتي من خارج الجسم.
2. مؤثرات حسية تأتي من الجسم ذاته.
3. مؤثرات عضوية باطنية.
4. مؤثرات نفسية خالصة.

 بينما في ما يخص (أحلام اليقظة)، فان أول من اشار الى هذه الحالة الذهنية ووضع أسسها العلمية (فرويد) في نظريته عن الأحلام، اذ وصف (فرويد) (أحلام اليقظة) بأنها:" نوع من التخيلات، ظاهرات عامة شائعة تلحظ لدى الأسوياء كما لدى المرضى من الناس فالمرء يعرف أنه يتخيل، وانه لا يرى، بل يفكر.. وان البطل في أحلام اليقظة هو على الدوام الحالم نفسه، اما بصورة مباشرة واما عن طريق التماهي الصريح مع شخص آخر([[91]](#footnote-91)).

وتوصف(أحلام اليقظة) أيضا بأنها" حالة ذهنية تخول اليها الشخصية رغباتها المكبوتة فيأتي بشكل أقل من الكابوس وأبعد من اليقظة لذلك سميت بـ(حلم اليقظة)، وغالبا ما تذهب فيها الشخصية باتجاه الماضي لتعيشه وتستذكره بكل ما فيه من صور وأفكار وذكريات سريعة محملة بتداعيات تترابط مع بعضها ترابطا منظما، ثم تقف عند واحدة من تلك الذكريات فتحولها الى حلم يقظة**([[92]](#footnote-92)).** أو هي -بمعنى آخر- حلم على أرض الواقع المعيش للشخصية تعيشه نتيجة تأزمها وصراعاتها النفسية ورغباتها المكبوتة وتلجأ اليه بوصفه متنفسا لما يقع لها، أو "بديلا عن كل مضمون عاطفي وفكري لتداعيات أفكارها واضطراباتها وهواجسا النفسية([[93]](#footnote-93)). ويكون الراوي بناء على صياغة الأسلوب الذهني هو (الذات المتلفظة) في صياغة هذه الحالة الذهنية، والنطق بالمسكوت عنه، فيصوغ احلام يقظة الشخصية بأسلوب ذهني لا يمت لملفوظاتها بأي صلة، فينطق بسرود وخلجات نفسية وتصورات ذهنية بعيدة عن تلفظها وادراكها الخاص، لأن معظمها تتجاوز مستوى وعيها الى مستويي(لا وعيها، وما دون وعيها) لذا لا تكون على معرفة بها، أو انها تعجز عن معرفتها وادراكها وصياغتها بأسلوب لفظها الخاص المباشر. ففي (أحلام اليقظة**)** وغيرها من حالات الأسلوب الذهني يتسلل الراوي "الى داخل عقل الشخصية ليكشف من داخله عن المصادر السرية لأفعالها لا سيما المضطربة منها، والكشف عن جوانبها الخفية غير المعروفة وغير المعلنة([[94]](#footnote-94)).

ويتداخل مع أحلام اليقظة عدد من المفاهيم منها " الخيال المطلق، أو التفكير والتصور العقلي، أو الذهول والشرود الذهني" غير أن ما يميز أحلام اليقظة "ان العقل البشري يستطيع فيها خلق صور من دون معلومات حسية من الخارج، فيستطيع أن يخلق انموذجا جديدا على أساس النماذج التي خلقها في الماضي، وفي الحقيقة فان جزءا كبيرا من الوعي يتشكل من أحلام اليقظة أو التصور العقلي([[95]](#footnote-95)). وأن هذه المعلومات في الذاكرة تكون مخزونة بصيغتين رموز لفظية ورموز تخيلية، وتشير أحلام اليقظة الى "صور ذهنية في عمليات التفكير والتخييل والتخطيط –وبغض النظر- عن المفاهيم المرتبطة بأحلام اليقظة ومسمياتها فأنها تدور حول معنى واحد أساسي مفاده ان الأشخاص يستطيعون أن يستحضروا في أذهانهم أو يتذكروا أحداثا أو خبرات سابقة لم يسبق حدوثها من قبل([[96]](#footnote-96)).

ولقد عمد الروائيون العراقيون الى توظيف هاتين الحالتين وصياغتهما الأسلوبية الذهنية في رواياتهم، وذلك للكشف عن الخفي من الأفكار والتصورات والهواجس، والرغبات المكبوتة، والرؤى الذهنية البعيدة عن تلفظ الشخصية، وصياغتها الخاصة. فمن بين الروائيين الذين وظفوا (الأحلام، وأحلام اليقظة) في رواياتهم الروائي (حميد المختار) في روايته ( مأوى الثعبان)، اذ جعل (المختار) من توظيف (الحلم) الذي نقل عن شخصية (طيرو) مسرحا لعرض وقائع وأحداث آنية تعيشها الشخصية وعرض شخصيات لم ترها الا في (الحلم)، وتحذيرات فزعة مستقبلية كما جاء في نص الحلم: "أحس بخدر يغزو جسده فتلقفه السرير كموجة ظامئة لالتهامه وسرعان ما دخل في حلم الأمس المنصرم كان العجوز واقفا في الشارع يمنعه من المرور وهو يصيح: لماذا لم ترجع الحقيبة، أ لم تقرأ التحذيرات؟ لابد من ارجاعها والا فستقع الكارثة، ثم مد يده الغليظة الى رقبته ليخنقه فاستيقظ فزعا([[97]](#footnote-97)).

لقد وشح توظيف (الحلم) عن شخصية (طيرو) في (مأوى الثعبان) بوشاح خوف وهلع أمتد من أرض واقع الشخصية وتأزمها وصراعاتها النفسية، والوصول بها الى عالم (الحلم) حيث انقطاع الصلة بالواقع وبالوعي معا والولوج الى اللاوعي؛ أي بمعنى آخر أن (الحلم) وما وقع فيه ما هو الا انعكاس لمخاوف وتصورات تشهدها شخصية (طيرو) في خارج (الحلم) في واقعها اليومي المعيش لكنها لم تنطق بها، ولم تصغها بواقع صياغة ذهنية تفصح عن ما يدور في خلجات نفسها وغياهب لا وعيها انما كبتتها، لذا جاء (الحلم) بصياغة أسلوبية ذهنية تبناها الراوي بأسلوبه الخاص البعيد عن تلفظ الشخصية، والقريب من إحساسها وأفكارها بشكل يوحي بوجود استقرار ذهني لهذا الراوي داخل شخصية (طيرو) فينقل عنها بشيء من الاختزال لتفاصيل الحلم، وغياب التسلسل والترتيب في ظل عملية نقل الراوي عن الشخصية لاسترجاع (حلم) مر بشريط ذاكرتها، ونسيج ذكرياتها بشيء من الخوف المفزع، والهلع المريب، وحمل لها التنبؤ برهانات مستقبلية غيبية مخيفة أي ان هذا (الحلم) قد اجتاز حاجز الغيب المكاني والزماني، لأن ما دار فيه من شخصية (العجوز) ومكان وقوفه وتحذيراته التي قد تقع في أمكنة وأزمنة أخرى لا تعلم عنها شخصية (طيرو) شيئا في الواقع، ولا تعلم هل أن ما تراه في الحلم هل هو أمر واقع فعلا أم أنه مجرد تخيلات مفزعة قد جسدت مخاوفها وصراعاتها النفسية القلقة؛ لذا نجد الشخصية تشهد في ظل عدم المعرفية هذه، وعدم الادراك غياب في الخيوط الفاصلة بين وعيها ولا وعيها أو ما دون وعيها مما يسهم في الكشف عن المحتوى الباطني اللاواعي أو اللاشعوري لشخصية(طيرو)، المحتوى الذي شكله الراوي بصياغة ذهنية حلمية مثلت الضرب الثاني من ضربي (الحلم) التي اشار اليهما (فرويد)"بأنه (حلم) ينحو الى المستقبل، ويكشف النقاب عن جانب من محجبات الغيب، فهذا الضرب أما يأتي على صورة بشارة أو نذير مسموع في (الحلم) كما جاء في (حلم طيرو)، أو رؤيا تصور ما سيحدث بعد حين بصورة واضحة مباشرة لا تحتاج الى تأويل([[98]](#footnote-98)). وان استرجاع (الحلم) وصياغته من لدن الراوي لعمق آثره في نفس وذهن شخصية (طيرو) يجعل هذا (الحلم) يوصف بأنه "نوع من الأحلام التي تثبت في الذاكرة بشكل غريب([[99]](#footnote-99)).

ولم يقتصر (المختار)على توظيف (الحلم) وصياغته الذهنية في روايته هذه، انما جنح الى توظيف (حلم اليقظة) لاظهار خفايا نفسية وفكرية، ومخاوف ذهنية لم تتلفظ بها شخصية (طيرو) كما جاء في النص الآتي: "ظل طيرو يشعر بوطأة ظلال ثقيلة على صدره أيقظت فيه مخاوف كثيرة، كان يرى أشياء في منتصف الليالي الطويلة بينما كانت ربيعة تغط في نوم عميق، من خلال زجاج النافذة لمح عمودا من الدخان يتلوى حتى الأفق ثم يتشكل بهيئة مارد يتعملق شيئا فشيئا فيهيمن على البيت ويغطيه بدخانه الكثيف، يشعر بالاختناق ويحاول طرد هذه الرؤى الشريرة عن مخيلته وناظريه([[100]](#footnote-100)).

اذ جعل (المختار) من حالتي (الحلم، وحلم اليقظة) متنفسا يفضي بالمشاعر والهواجس والتصورات المريبة والهلعة التي تنتاب شخصية (طيرو) بصياغة ذهنية بعيدة عن تلفظها ونطقها الخاص أو ما يوحي به، صياغة اعتمدت راويا تقمص (طيرو)، واستقر في ذهنه، ورأى بعينه، وشعر بمشاعره، وجسد أفكاره ومخاوفه التي أخذت تتعاظم في داخله لتشكل من (أحلام يقظته) مجسما حقيقيا يعكس من هيئة أشياء بصرية ومنطقية مثل(الدخان) أشياء أخرى غير بصرية وغير منطقية مثل(المارد) أشياء وليدة تلك المخاوف الكابوسية الجاثمة وعمق آثرها، وتعاظمها وتفاقمها في داخل ذات "طيرو"، وبواطن أفكاره الخفية غير المعلنة والمستقرة في ذهنه نتيجة حالات كبتها في غياهب اللاوعي عمدا لأن (طيرو) كما يعمد (المختار) الاشارة اليه في توظيف أي أسلوب سواء كان لفظي أو غير لفظي، أو أي حالة ذهنية في هذه الرواية يمثل الانبثاق الأول لبذرة الشيطان "بذرة السحر والشعوذة" مما حمل (حلم يقظته) هذا بعدا أسطوريا يتمثل بأن بذرة الشيطان ستبقى لعنة تلاحقه في صحوه ونومه، وتتولد لديه عبر سلسلة من المخاوف تمنعه من مواكبة العيش، والاستقرار النفسي، والركوز الذهني بل تجعله أسيرا لأحلام كابوسية وأحلام يقظة مخيفة، واضطرابات نفسية. لذا نجد الراوي يحمل (حلم يقظة) (طيرو) "بكلمات وصور ترمز لتمثيلات هذه المخاوف، وتكون مرتبطة بالأفكار الكامنة والخفية للشخصية برباط مشترك([[101]](#footnote-101)). ويمكن القول أن توظيف (الأحلام، وأحلام اليقظة) وآثرهما في الاخبار عن الخفي وغير المعلن من عوالم الحياة الداخلية النفسية والذهنية لشخصية (طيرو) في (مأوى الثعبان) قد تمكنا من "تغذية السرد وتفعيله، لأن كل منهما مخبوء في أمكنة مغلقة من الذهن، وفي عزلة الشخصية، وداخل جسدها، ومثلا حلقة وصل بين داخلها وخارجها من خلال سفر ذاتها؛ لما حملاه من نبوءات تشكل عوالمها الداخلية([[102]](#footnote-102)).

كما يعمد الروائي (أحمد سعداوي) الى توظيف (الحلم) في روايته (فرانكشتاين في بغداد) لإشباع رغبة مكبوتة تتصارع في دواخل نفس شخصية ( محمود)، ولم يتلفظ بها كما في نص (الحلم) الآتي:

(رأى محمود أنه يمسك بيدها، يشبك أصابعه مع أصابعها. كانت يدها في حجم يده تماما. وكانت بشرتها أفتح من بشرته. كانت اليدان متطابقتان، وشعر بأنها تضغط على أصابعه كما يفعل هو. اليدان تلتحمان وتغدوان شيئا آخر أكثر من يدين اثنتين، نوعا من التوصيل الكهربائي ما بين روحين. الأمر لا يتعلق بالجسد هنا. الجسد لا يكفي لوحده. كان يسير معها على مهل. خطوات قصيرة وكسولة، وهما يمران بجوار فندق الشيراتون باتجاه شارع أبي نواس. كان الوقت عصرا، ولم يكونا بحاجة الى كلام كثير. كانت اليدان تنوبان عن أي كلام، تمران مثل سلك كهربائي الرسائل والشفرات ما بين روحيهما من دون الحاجة لتحريك الشفتين. لربما مال بنظره نحوها. وانتظر ان تبادله النظرة أيضا، أو يترك نفسه تتهادى بخطوات وئيدة على الأسفلت، ناظرا الى الأمام، وشاعرا بأن كل ما يراه هو شيء جميل، مهما بدا قديما أو شاحبا، فهو تفضي لوني على فضاء أوسع وأكثر لمعانا)([[103]](#footnote-103)).

فلقد جعل (سعداوي) من حلم (محمود) الذي عاشه بكل خلجاته وسروده النفسية، وأفكاره ومشاعره الجميلة الخجلة، ولم يتلفظ به بأسلوب أو صياغة ذهنية تعتمد نطقه وصوته الخاص بل اعتمدت مشاعره وأفكاره فحسب؛ انعكاسا لتحقيق رغبته المكبوتة والملحة بالتقرب من (نوال الوزير) والحصول على الحب منها، الرغبة التي أخذت بمرور الوقت تسيطر على الكيان النفسي لـ(محمود)، وتشغل مساحات واسعة من تفكيره كما تخبر (الرواية)، وتستقر في بواطن ذهنه، لذا نجدها حاضرة حتى في أحلامه لكنه لم يجعل لها سبيلا للعرض بأحد أساليب لفظه الخاص، والجهر بها بل جعل من الكبت والتغييب بين مستويات وعيه ولا وعيه وما دون وعيه ملاذا لها، لذا نجد الراوي الذي تعتمده هذه الحالة الذهنية(الحلم) وصياغتها يخترق حاجز هذا الكبت الخفي للرغبة، ويولج الى عمق هذه المستويات لإظهارها، ونقل أثر مشاعر(محمود) وأحاسيسه ازاء هذه الرغبة المحتدمة داخل نفسه وذهنه معا؛ مما يفقده في ظل عملية نقل فيض مشاعر هذه الرغبة الجامحة شيء من الترتيب المنطقي لأحداث (الحلم) الذي لم ينطق به (محمود) ولكنه شعر به، وعاش في داخله لا سيما في لا وعيه لأن "في الأحلام يصدر عن الشخصية ما تشعر به من رغبات مكبوتة التي تمنع بعض نزعات العقل في الواقع من ظهورها في الوعي فحسب، بل تمنعها أيضا من الظهور في سائر مظاهر الظهور كاللاوعي، وما دون الوعي([[104]](#footnote-104)). فهذا ما مكن الراوي من عكس صورة الحلم بلغة محملة بالصور المكثفة والمشاهد الموحية بأن (الحلم) وما وقع فيه حقيقة وأمر واقع، وأطلق العنان لمدركات (محمود) الشعورية واللاشعورية ازاء هذه الرغبة بالبزوغ مما جعل(الحلم)" قد جاء بشيء من التداعي الحر، اذ أطلق العنان لأفكار الشخصية للاسترسال من تلقاء نفسها دون قيد أو شرط، والنطق بكل ما يدور ويخطر في بالها من أفكار وذكريات ومشاعر دون أي اخفاء عنه أي الراوي([[105]](#footnote-105)).

وجعلت الروائية ( ناصرة السعدون) توظيف( أحلام اليقظة) حاضرا في مدارات من روايتها (أحببتك طيفا) للكشف عن الجو الذهني لشخصياتها، ورصد ما يقع في نفسها وذهنها من مشاعر وأفكار وخلجات وتصورات شعورية ولاشعورية غير معلنة، ولم تتلفظ بها وفق نسج صياغة ذهنية خاصة بها كما جاء في نص (حلم اليقظة) عن شخصية (نادية) في نص الرواية الآتي:

( أغمضت عينيها. ونسيت خليل وهديته وهي تستعيد نغمات سديم أو هكذا أقنعت نفسها. ثم أجبرتها القشعريرة التي هزت بدنها أن تتذكر لحظة لقاء عينيهما. لم تصدق أن لحظة مثل هذه يمكن أن تثير مشاعرها الى هذا الحد هي لا تعرف سديما، ولم تره من قبل. فكيف هز مشاعرها بمثل هذه السرعة؟... أهذا هو الحب الذي طالما قرأت عنه وشاهدته في الأفلام؟ هي تعد نفسها قوية فكيف تاهت قوتها في نظرة من رجل لا تعرفه ولا تعرف المصاعب؟ هل شعر سديم بمثل ما شعرت به؟ أم هو رجل اعتاد وجود العديد من المعجبات به في القاعة... لماذا اذن نظر اليها بمثل هذه النظرة...ماذا؟ كيف يمكن أن تصف نظرته ؟ هل كانت نظرة موجهة لها بالذات، أم اعتاد النظر الى الفتيات حولها على هذا النحو لمعرفته تأثير عينيه الذي يغري ويغوي؟.... أسئلة....أسئلة كثيرة جالت في ذهنها.. وبالرغم من كل شكوكها، الا أن اختراق عينيه لدفاعاتها بعث فيها الحيرة واللذة في آن واحد. لذة جديدة لم تعرفها من قبل. لقد أخذتها عيناه على حين غرة ربما انجذبت اليه لشدة نفورها من خليل. أو ربما زاد نفورها من خليل حين التقت عيناها بعيني سديم)([[106]](#footnote-106)).

وكما جاء في نص (حلم اليقظة) عن شخصية (سديم): في نص الرواية الآتي:

(وضع الجريدة فوق دفتر النوتة أمامه. أغمض عينيه. لماذا يخيل له أن ناديه هذه هي نفسها صاحبة تلك العينين التي رآهما يوم الحفلة؟ بالرغم من الزحام الذي لم يكن يتوقعه، الا أن عيني فتاة شابة في مقاعد الصف الأخير استوقفته وبقيت عالقة في ذهنه. تنهد ونهض من مكانه وقد تزاحمت الأفكار في رأسه من دون أي نظام. أغمض عينيه ليستعيد صورة العينين اللتين شغلتا قلبه في لحظة لا أكثر. لم يعرف ان كانت جميلة أم لا. لم يتذكر شكلها أو قامتها. لم يتذكر الا عينين ملأتا ذهنه طيلة اليومين الماضيين. حتى لون عينيها لا يعرفه)([[107]](#footnote-107)).

لقد نسجت (السعدون) اللقاء الذي جمع بين (نادية) و( سديم)، واسترجاعه ذهنيا من قبلهما -كما جاء في النصين- بـ(حلم يقظة) بلغة خارج نطاق تلفظهما، وبعيدة عن صوتيهما الخاص المباشر الذي كبت هذا اللقاء ولم يعلن عن عمق صداه في داخليهما، وأثره النفسي والشعوري واللاشعوري على كيانيهما، وسيطرته على بواطن تفكيريهما وشغله مساحات واسعة من مدركات ذهنيهما بشكل يجعلهما بمعزل عن العالم المحيط بهما، ويجعلهما أسيرين لهذا اللقاء لا غير؛ لذا نجد الراوي يطرح سلسلة من التساؤلات الذهنية تفضي بمشاعر كل من (نادية) و(سديم) بفعل (حلم اليقظة)الذي عقدته كل من هاتين الشخصيتين مع ذاتها على حدة لاسترجاع اللقاء، وما ينتابهما من هواجس وأفكار واعية ولا واعية مسيطرة ومتزاحمة في ذهنيهما ازاءه.

وقد دلت هذه التساؤلات الذهنية على أمرين: أحدهما: دلت على عميلة الاختراق العميق التي قام به الراوي لدواخل (نادية) و(سديم) بغية الكشف والاخبار عن كل ما يقع في تلك الدواخل من مشاعر وأفكار وخفايا مكبوتة وغير معلنة من قبلهما بأي أسلوب لفظي ذهني متعلق بأسلوب صياغة سردية خاص بهما، والآخر: دلت هذه التساؤلات أن لهذا الراوي من القدرة الفائقة ما تمكنه من الاستقرار ذهنيا داخل نفس وذهن كل من (نادية) و(سديم) على حد سواء؛ وتمكنه من النقل الحي لأحداث وتصورات ورؤى داخلية وقعت لكليهما ازاء هذا اللقاء، وقد جعلت هذه القدرة عملية النقل الحي لمشاعرهما من لدن الراوي لا يخلو من الترتيب والتنظيم المنطقي المبرمج لتلك الدواخل والمشاعر كما لو أن (نادية) و(سديم) هما من تلفظا بصيغة (دراما ذهن)، وتوليا عملية النقل هذه بغية تحقيق رغبتهما المكبوتة في لا وعيهما لمعرفة مشاعر كل منهما ازاء الآخر، اذ "ان جميع الرغبات المكبوتة تكون قابعة في أعماق اللاوعي، وذلك لأنها تعبر عن ميول ممنوعة من قبل الشخصية نفسها أو لا تسطيع الشخصية ادراكها بوعيها([[108]](#footnote-108)). فجاء "حلم اليقظة" لإدراك الرغبة أو الغاية المرجوة من لقاء النظرات الذي دار بينهما، وتم استرجاعه في نصي (حلمي اليقظة) اللذين جاءا في الرواية.

ويستدل من كل ذلك أن ما رمت اليه (السعدون) من توظيف هذه الحالة الذهنية المتمثلة بـ(حلم اليقظة) وصياغتها السردية هو اظهار البعد الفني في توظيف الأساليب السردية اللفظية وغير اللفظية للكشف عن العوالم الداخلية لشخصياتها الروائية، واظهار ثيمة البعد النفسي للشخصية عند توظيف مثل هذه الحالة الذهنية لا سيما فيما يتعلق بتحقيق الرغبة الذي يؤكده (فرويد) بأن هذه الأحلام أي (أحلام اليقظة)(تكون كأحلام النوم لها سبب أو غاية تصل من خلالها الشخصية الى رغباتها المكبوتة التي حالت الظروف الواقعية دون تحقيقها، فتحقق هذه الأحلام للشخصية عندما ترتادها ما تطمح اليه)([[109]](#footnote-109)).

وتسجل رواية (خلف السدة) للروائي (عبدالله صخي) توظيف (الحلم) عن شخصية ( مكية الحسن) بأسلوب ذهني يكشف عن مخاوفها وهلعها بلغة خارج نطاق تلفظها الخاص كما جاء في النص الآتي: ( كان نوما ضاغطا مشوشا رأت خلاله الأفعى تجلس قبالتها وتبتسم ثم تقدمت منها تحبو كطفل. فتحت لها ذراعيها واحتضنتها لكن الأفعى لدغتها في ذراعها فاستيقظت من نومها فزعة)([[110]](#footnote-110)).

اذ جعل (صخي) من (الحلم) وصياغته الذهنية في روايته هذه مرآة عاكسة لما يقع لشخصية (مكية الحسن) من مخاوف مريبة، ومشاعر مضطربة قلقة، والخوف من المجهول الذي يكتنف دواخلها ويسيطر عليها، فـ(الأفعى) تدل على ذلك المجهول أو العدو الذي تترقبه في كل لحظة في واقعها اليومي المعيش خارج (الحلم) وغياهب لا وعيها، وتخشى من لدغته وانقضاضه عليها كحال (الأفعى) وحدث لدغتها لـ(مكية الحسن) في (الحلم)، واستشعارها بقربه منها لكن لا تعلم من هو لأنه قد يجيد التخفي، وسرعة المداهمة والظفر بالفريسة وإفراغ سم حقده بها وعدواته كما فعلت أفعى (الحلم). فيمكن القول أن (الحلم) الذي وظفه (صخي) في روايته هذه لم يأت لتحقيق رغبة مكبوتة تروم (مكية الحسن) تحقيقها حتى وأن كان من خلال راو ينوب عنها بالإخبار عن تلك الرغبة المرجوة والمعتلجة في دواخلها، رغبة تكشف عنها بسرودها النفسية، وارهاصاتها الذهنية في (الحلم) ضمن المستويات الثلاثة (الوعي، واللاوعي، وما دون الوعي) انما ما رمى اليه (صخي) جعل حلم "مكية الحسن" يؤطر لبعد غيبي مستقبلي يحمل نذير تنبؤ بوقوع أمر شر ومخيف يقع لها. أي أن هذا(الحلم)مثل (الضرب الثاني) من نوعية (الأحلام) كما – اشرنا في توظيف الحلم- في (مأوى الثعبان) (للمختار)، وهذا الأمر لم تعرفه "مكية الحسن" الا من خلال مدركاتها اللاواعية التي جسدها (الحلم) حيث انقطاع لغة الترتيب والمنطق، والبعد عن واقعية الحدث فما تراه " مكية" في (الحلم) قد لا تراه في الواقع لأنه غير ظاهر. أي -بمعنى آخر- أن هذا (الحلم) وما جرى فيه " أتى تشخيصا لمشاعر الشخصية، وميولها النفسية والذهنية، وما يتمثل لها من حالات غامضة واحساسات باطنية، وتقبل اللاعقلاني، والكفاءة على الحب الشخصي، وكل ما له علاقة باللاوعي الذي لا يكون من محض الصدفة([[111]](#footnote-111)). وان وجود (الأفعى) في (الحلم) كصورة ورمزا قد اضفى على جو (الحلم) بعدا أسطوريا وذلك لأزلية استخدام (الأفعى) وصورها في الحضارات القديمة وحتى الوقت الحاضر، فيدل وجودها في (الحلم) على وقوع أمر خطير، وترقب لحدث مريب يصل للكارثة تحيط بصاحب (الحلم).

أما في رواية (حديقة حياة)، فتوظف الروائية (لطفية الدليمي) الأسلوب الذهني بحالة ذهنية مزجت بين الأثنين معا (الحلم وحلم اليقظة)؛ وذلك للولوج الى المشاعر الحزينة الخفية، وغير المعلنة للزوجة (حياة) ازاء فقد زوجها، فمثل هذا المزج بين هاتين الحالتين ما نجده في النص الآتي:

( تنام الأم رغم الريح، تنام أو تحاول أن تنام وصوت الرجل المفقود حاضر، تعثر عليه وحده دون الرجل بوجوده المادي، الصوت مادته اثيرية وطاقته لا تفنى، لذا فهو يطوقها ويقرأ لها رسائل لم يرسلها من قبل عبر بريد الجبهة المحمول في جعب الجنود العائدين في اجازات دورية. صوت الرجل لا يفقد ولا يذبل يرتحل الجسد وتنتقل الحروب في البلدان والقارات، وتجفف العشب وتحرق الأيدي، تحرق العشب وتفترس الأيدي، صوت الرجل ينجو من النار، يطفئ الحرب بالحروف وينمو ويحيا ويتكاثر ويحط الليلة مثل حمامة على وسادتها.. يشاطرها الصوت ليلتها فتنزف أشواقا الى أعماقها..)([[112]](#footnote-112)).

فلقد جعلت(الدليمي) من المزج بين حالتي الأسلوب الذهني (الأحلام وأحلام اليقظة) سبيلا للكشف عن كل ما يدور في العوالم الداخلية لشخصية (حياة) من مشاعر وسرود نفسية وهواجس وأفكار حزينة ومضطربة، ورؤى ومدركات واعية وغير واعية، ولم تتلفظ بها، أو تعجز عن تلفظها والاخبار عنها بأسلوب صياغة سردية خاص بها كما في (المونولوج)، أسلوب يكشف عن تلك العوالم وما يدور فيها بصوتها الخاص القائم على تلفظها. ولكن لعظم آلم فراق الزوج وانعكاساته الذهنية، وآثره النفسي عليها جعلها عاجزة عن صياغة دواخلها، فكان لابد من الاعتماد على راو يكون له صياغة سردية قائمة على اختراق ذهن (حياة ) والاستقرار فيه بغية نقل ما يدور فيه بأسلوب بعيد عن تلفظها، أسلوب يركن للغة مشاعر وهواجس وصراعات "حياة" النفسية، ورغبتها المكبوتة والملحة بلقاء الزوج المتوفى، واستعادة الذكريات الماضية معه من خلال هذه الحالة الذهنية الممزوجة بين(الحلم، حلم يقظة)، فيأتي هذا المزج لعمق انشغال ذهنها بهذه الرغبة التي جعلته أي (الذهن) أسيرا لكثير من التساؤلات الذهنية الواعية واللاواعية تساؤلات تخييلية تعيشها (حياة)، ونطق بها الراوي من اعماق ذهنها وكسر حاجز صمتها المنطوي على آلمها ومرارة حزنها الدائم غير المنقطع، الا أن أسلوب الراوي في صياغة هذه المشاعر ومعايشتها وتأثره فيها. أي -بمعنى آخر- ما عمله الراوي من "احضار ذهني للشخصية، أو الحالة التي تنتاب نفس الشخصية([[113]](#footnote-113)). لا صياغته لتلفظها قد افقده شيئا من الترتيب والتنظيم المنطقي في نقل ما يجوب في ذهن "حياة" من أحداث مضطربة، ومربكة محزنة. فيمكن القول أن ما رمت اليه (الدليمي) من توظيف هذه الحالة الممزوجة بين (الحلم وحلم اليقظة)، وبالاعتماد على الراوي وأسلوبه الذهني هو "تصوير الفعل الانساني للشخصية الذي يشتمل على مشاعر وأفكار، ويحدد سلوكها ويرسم ملامحها، ويركز على اظهار أنشطة نفسية وذهنية للشخصية تدفع الى ابراز سلوكها ورسم ملامحها للقارئ([[114]](#footnote-114)).

وتستبطن الروائية (ألهام عبد الكريم) دواخل شخصيات روايتها (النساء) بتوظيف الأسلوب الذهني ولاسيما فيما يتعلق بالإخبار عن شخصية (زهراء)، وعكس هول ما حدث لها من (اغتصاب)، وبشاعته وفزعها ازاءه بشكل جعلها عاجزة عن التلفظ به، لذا نجد الراوي يجسده و يصوغه بحالة ذهنية امتزجت بين الاثنين معا(الحلم وحلم اليقظة)؛ لأن ما رأته (زهراء) قد وقع فعلا لها كما جاء في نص الرواية الآتي:

( قد صحت متوعكة محاصرة بالهموم تعتصر روحها بقايا الحلم نفسه وما لبثت ان استدعت تفاصيله كمن يكشف ستارة عن مشهد حقيقي مؤكد. كانت تسير في الحلم، المشهد، على خشبة معلقة فوق فراغ هائل دون أن تكون أدنى فكرة عن هوية المكان. في البدء امتلأت بالصمت الثقيل المتآمر مع البرد والجليد، ولكن المشهد، الحلم، سرعان ما تغير؛ اذ حاصرتها الأصوات بفحيح المحتضر الذي فعل ما بوسعه كله ليمسك بالروح التي صارت تغادره حتما. الفراغ الذي لاحت وسطه كنقطة متأرجحة، امتلأ هو الآخر بنار مستعرة أذابت جليد احساسها وراحت تلسع رؤوس اعصابها..لقد رأت بعينيها الحلميتين، تلك السباحة التي تقوم بها الأجساد اليائسة في موج عات من نار تتراكب فوق نفسها طبقات طبقات. اخذت تصرخ هي ايضا، واندفعت راكضة غير مبالية بضيق الخشبة التي تسير عليها سير راقص في سيرك.... الا ان الغياب لم يدم كما تمنت، بل أيقظها الطائر نفسه.. شعرت بثقله وهو يربض على صدرها. كانت عطشى وثقل الطائر منعها من التنفس، ولكنه لم يمنعها من التفكير في ما آل اليه حالها. وان كان حلمها بحد ذاته على درجة عالية من الغرابة؛)([[115]](#footnote-115)).

لقد حمل توظيف (الحلم) في (النساء) اخبارا عن أمر مروع ومفزع وقع لشخصية (زهراء) التي كانت قبل وقوعه مغرقة بـ(أحلام اليقظة) وذاهبة في غياهب اللاوعي لترقب عودة الزوج الغائب والرغبة المكبوتة والملحة بعودته، وانتظاره وبث اشتياق ممزوج بلوعة الفراق ازاءه لكن ما حدث كسر هذا الترقب وهذا الاغراق لأنه كان هناك من يتربص بها، وينتظر ضعفها واشتياقها لزوجها كي ينقض عليها الأمر الذي جعل (حلم اليقظة) يمتزج بحلم كابوسي تمثل في (ثقل الطائر الجاثم على صدرها)، أو يتحول الى كابوس حلم جاثم يؤدي بها الى الجحيم في أيام حياتها القادمة، وسلسلة صراعات نفسية وذهنية تعيشها(زهراء) مع ذاتها وتكبتها ولا تصرح بها حتى مع نفسها، لكن في ظل هذا الأسلوب وحالته الذهنية المصاغة من راو يفضي بسلسلة الصراعات والمشاعر والهواجس والأفكار تم الاخبار عن حالة (زهراء) وما وقع لها، وما يتمثل في عوالمها الداخلية ولا سيما في نومها حيث يهيمن مستوى اللاوعي" اذ يكون النشاط النفسي اثناء النوم ناقصا ومتحللا من سلطان الارادة، ورقابة العقل المنطقي، لذا يأتي الحلم مفككا حافلا بالمتناقضات ولا يعرف المستحيل.. وهذا ما يجعلنا في (الحلم) نصدق ما لا يمكن تصديقه، ونأتي بأفعال ما لا تستسيغ الأقدام عليها في اليقظة، لذا تجيء معظم الأحلام خالية من المعنى المعقود ومن الترابط المنطقي([[116]](#footnote-116)).

ولقد كان(الأسلوب الذهني ) حاضرا في رواية (مطر الله) للروائية(هدية حسين) لإضاءة الحياة الداخلية للشخصية الرئيسة(مهران)، اذ جسد الراوي (حلم يقظة)عندما تقمص صوت ضمير شخصية(مهران) في حالة الغيبوبة، واختلاط أفكارها ومشاعرها بين مستويات الشعور وما دون الشعور واللاشعور لأن الشخصية في هذه الحالة أي الغيبوبة تكون بين "اليقظة والنوم" لذلك يمكن وصف الحالة التي يجسدها الراوي عن مهران بـ(حلم يقظة)، فمثل هذا التجسيد لـ(حلم اليقظة) ما جاء في النص الآتي: "أحس بأن صوته يتدحرج كما الحجارة التي تسقط من علو شاهق، ورأى نفسه يهرع وينزل السلالم الحجرية التي تفضي الى النهر، والهواء المنعش يحرك دشداشته فيبتهج، ويلمح أخاه صابر على الجرف فينادي عليه بغضب:

* تعال أيها البغل.

واذ لم يجبه، بل ويختفي ظل أخيه، وتختفي البيوت والناس، وتعود الأرض اليباب، يكور قبضته اليمنى، ويضرب جبهته مكررا: لابد أن أكون في لجة حلم طويل يتلاعب بي فأهذي مثل محموم..([[117]](#footnote-117)).

فتؤطر(هدية حسين) (حلم اليقظة) لشخصية (مهران) في مرحلة الغيبوبة حيث انشغالات ذهنه بمستويي (اللاوعي) و(ما دون الوعي) من خلال استعادة سلسلة من الذكريات الماضية لـ(مهران)، وذلك عندما تقمص الراوي صوت ضمير (مهران) الأمر الذي يؤهله الى امتلاك عمق الاستقرار داخل نفسه وذهنه معا؛ مع الحفاظ على المسافة السردية فيما بينهما، ومكنه من النزوح الى ماضي (مهران) بكل ما فيه من بيئته التي عاش فيها ومرحه، وتسلطه وتعنيفه لأخيه (صابر)، فهذه الذكريات تلفظ بها الراوي من أعماق ذهن(مهران) ومدركاته اللاواعية. وفي ظل هذا الاسترجاع الذهني الذي أفضى به الراوي ينتقل الى الصراع الآني الحاضر لـ(مهران) بسبب عجزه ورقوده، وإحساسه بأنه أسير لغيبوبته هذه التي لا يعلم متى تنتهي؟ مما يزيد من تأزمه واضطرابه، واحتدام بؤرة الصراع النفسي في دواخله بين ماضيه حيث القوة والتسلط والحركة وبين حاضره حيث الضعف والوهن والرقود، فهذا التنقل بين الماضي والحاضر ليس من لدن الشخصية بل الراوي قد أدى الى تفتيت الحدث والافتقار الى الترتيب المنطقي للأحداث التي عصفت بـ(مهران) في (حلم يقظته) الذي عاشه وشعر به لكنه لم يتلفظ به انما الراوي بأسلوب ذهني "لا يعنى من خلال اللغة الروائية التي يوظفها بالنص لاستنباط الداخلي لذهن الشخصية بالنمو الخطي لترتيب الأحداث، انما يعنى الراوي الذي يتولى الصياغة الاخبارية في بعض الأحيان الى أحداث تفتيت في الحدث، وهذا من شأنه أن يحدث في بعض الأحيان الى خلخلة في البناء الروائي للنصوص التي تنقل ما يدور في الذهن([[118]](#footnote-118)).

كذلك تعمد الروائية (ميسلون هادي) الى توظيف (الأسلوب الذهني) في روايتيها (حفيدة البي بي سي) و( شاي العروس) بهدف التنويع في الأساليب التي تسلط الضوء على الأبعاد النفسية والذهنية للشخصيات في روايتيها، والاخبار عن ما يدور في حياتها النفسية الداخلية من مشاعر وأفكار ورغبات مكبوتة تتصارع داخلها بشكل يؤدي لتأزمها. فقد شهدت (حفيدة البي بي سي) توظيف (الحلم) عن شخصية (شهرزاد) كما جاء في النص الآتي:" لديها ضمير نقي وحلم يتكرر لا أحد استطاع تفسيره من السامعين وهو أنها ترى نفسها تحمل نفسها بنفسها على نفسها ولا تصل الى أي مكان.. ولكنها لا ترسو على بر واحد وتتنقل بين الفرح والحزن كما تتقلب في فراشها أثناء النوم..([[119]](#footnote-119)).

لقد جسد توظيف(الحلم) عن شخصية (شهرزاد) حالة من الضياع وعدم الاستقرار النفسي تشهدها (شهرزاد)، وتتصارع في دواخلها في واقعها اليومي المعيش الذي عكسه (الحلم) وشخصه عبر غياهب لا وعيها، ولقد جاء هذا التجسيد بفعل الصياغة الأسلوبية الذهنية العميقة التي اعتمدها الراوي الذي تغلغل الى الأعماق السحيقة في ذهن شهرزاد لينقل حلمها وما يقع فيه مما يفقده سيطرة الترتيب والتنظيم للأحداث، اذ نسج الراوي عبر تلك الصياغة عوالمها النفسية والذهنية المضطربة التي لا تجنح نحو استقرار يهدئ من احتدام صراعاتها ويخفف من تأزماتها، ورصد بفعل صياغته أيضا حجم تقلبات (شهرزاد) القلقة التي تبعث على اضطرابها الأمر الذي يجعل من الحلم بمثابة متنفس" يحرر الشخصية مما تشعر به ويكشف عنه، لأن الراوي صور الشخصية ونقل عنها وهي مغرقة في الاضطراب([[120]](#footnote-120)).

بينما تشهد (شاي العروس) توظيف(حلم يقظة) عن شخصية(محمود) كما جاء في النص الآتي: (عندما رأى الاشجار التي بللها المطر تتحرك للمرة الأولى في حياته، بدت له وكأنها تلك الاشباح التي كان يراها سابقا في ظلمة عينيه قبل أن ينام. بدا له الأمر كما لو أن جسدا يولد للتو.. ولكنه بدلا من أن يولد طفلا جاهلا لا يفهم ولا يعي، فانه يولد انسانا راشدا واعيا، قد مر بهذه الحياة بخياله وأحلامه فيما مضى وها هو يراها في اليقظة لأول مرة. فأي مكان يمكنه الوقوف فيه دون أن يشعر بالحيرة أو الدوار؟ وكيف يبدو بهذا الصحو المفاجئ على نحو صحيح لا يرهقه ولا يؤذيه؟ بل من أين يبدأ به على وجه التحديد لكي تكون البداية صحيحة وأبدية؟..([[121]](#footnote-121)).

اذ جعلت (هادي) من (حلم اليقظة) مفتاحا ومنفذا يضيء لمشاعر الحيرة والقلق المضطربة والمحتدمة داخل نفس وذهن (محمود) معا؛ نتيجة فعل الرؤيا الذي وقع له وتملكه بعد غياب أمده سنوات عمره بأكملها، فالشعور بفقد الرؤيا وصداه في العوالم الداخلية لـ(محمود) حيث الظلمة وسوداوية الحياة، والرغبة الملحة الجامحة بامتلاك هذا الشعور، والوصول اليه حيث التطلع ومعرفة ورؤيا كل شيء يقع حوله كانت تحجبه (الظلمة) وفقد الرؤيا عن معرفته ورؤيته سوى باللمس، أو بناء على صور وتخيلات ذهنية عنه، أو تجسيده في الدواخل بناء على احساس داخلي ازاءه السبب الكامن وراء كل شعور مضطرب ومقلق تسلل لدواخل (محمود)؛ وهز كيانه وعصف بمدركاته الذهنية الواعية واللاواعية لأن ما وقع اليه أشبه بالمفاجأة أو الصدمة التي جعلته يتأرجح بين فرحة التصديق بامتلاك الرؤيا وارتداد البصر وبين عدم التصديق حيث يطبق الحزن على نفسه بسبب هذا الشعور، فهذا التأرجح هو ما جعل" محمود" عاجزا عن أي تلفظ أو أي صياغة لمشاعره. لذا يمكن القول أن في ظل تأرجح مشاعر(محمود) قد سوغت (هادي) لاستخدام (حلم اليقظة) وفق صياغة أسلوبية ذهنية اعتمدت راويا تقمص( محمود) وشعر بكل ما ينتابه وجسده بشكل يوحي للقارئ أن هذا الراوي مستقر داخل ذهن (محمود) لذا تمكن من التلفظ ونقل كل ما يدور فيه، ومستقر داخل بواطن نفسه لذا تلفظ وباح بسرود نفسية توحي بتدفقها من داخل نفس (محمود) وفيض مشاعره ازاء ما حدث له من دون الركون الى تلفظه، أو لغته التي وقفت عاجزة عن عرض دواخله والبوح بما وقع فيها بفعل "تداعيات وأحاسيس تنمو وتتصاعد داخله بأسلوب نفسي وذهني نتيجة اضطرابه وتشتته([[122]](#footnote-122)).

وهناك مسوغ آخر وراء توظيف (هادي) لـ(حلم اليقظة)عن شخصية (محمود) وليس (الحلم) لأن اليقظة تشتمل في أغلب الأحيان عند الولوج اليها على شيء من المشاعر والتداعيات المفرحة والجميلة، وهذا ما حدث مع (محمود) رغم قلقه. وهو ما لم تجنح اليه (هادي) مع شخصية (شهرزاد) في روايتها السابقة، اذ لم تعمد لتوظيف (حلم اليقظة) لأن ما يقع لـ(شهرزاد) من مشاعر وتجسيدها يختلف عن ما يقع لـ(محمود) في (شاي العروس)، اذ ما وقع لـ(شهرزاد) ويتصارع داخلها يصل بها الى حد الكابوس الجاثم وهذا ما يمكن أن يتمثل بـ(الحلم) لا بـ(حلم اليقظة)، وهو ما يمكن أن يشتمل عليه (الحلم) عند توظيفه لتجسيد مشاعر (شهرزاد) القلقة وكل ما ينتابها.

كشف توظيف (الأسلوب الذهني) بحالتي (الأحلام) و(أحلام اليقظة) في النصوص الواردة من الروايات العراقية عينة البحث، والتي كانت في معظمها " انجازا خياليا لرغبة مكبوتة([[123]](#footnote-123)). عن سبل مختلفة ومتنوعة اعتمدها الروائيون والروائيات لهذا التوظيف، اذ منهم من جنح الى توظيف (الحلم) منفردا، ومنهم من عمد الى توظيف (حلم اليقظة)، ومنهم من مزج بين الأثنين معا(الأحلام وأحلام اليقظة)؛ بغية الايصال والايحاء للقارئ عمق حجم الاضطرابات والتشتت، وعدم الاستقرار النفسي والذهني الذي تشهده شخصياتهم الروائية نتيجة ما يقع لها، وغياب مدركاتها الواعية واللاواعية الأمر الذي أدى الى عجزها عن التلفظ وامتلاك أحقية الصياغة لدواخلها، ويجعل من صياغة الراوي الذهنية لكل ما يقع في ذهنها ونفسها معا؛ متنفسا وملاذا يحقق رغبتها في البوح و ترجمة مشاعرها واحساسيها المغيبة بين طيات كتمانها وكبتها.

**المبحث الثاني**

**حالات ذهنية**

**(الهستيريا، الهذيان، الذهول العقلي)**

**المبحث الثاني**

**( الهيستريا، والهذيان، والذهول أو التوهج العقلي)**

 تعد كل من (الهيستريا، والهذيان، والذهول العقلي) حالات ذهنية يتبناها الأسلوب الذهني لتشكل الى جانب حالتي(الأحلام، وأحلام اليقظة) "انجازا خياليا لرغبات مكبوتة([[124]](#footnote-124)). يصوغها الراوي بتلفظه الخاص الذي يفصح عن "ذهنية شخصية تكون وليدة الاتصال بين الذهن التصويري والاذهال التخييلي ضمن اجواء تخمينية يفرضها الراوي ويشوبها التوهم([[125]](#footnote-125)). وتوصف هذه الحالات بأنها " أمراض عقلية ترتبط بالفعالية النفسية أو النشا ط النفسي اللاشعوري للشخصية تقع نتيجة اضطرابات نفسية، ولها أسباب أبرزها الخوف، وتؤدي الى حد كبير انفصام الشخصية مما لا يمكن ادركها بالملاحظة المباشرة وانما يمكن استنتاجها، وهي من أكثر الأمراض العقلية شيوعا([[126]](#footnote-126)). و-على نحو آخر- توصف بأنها" حالات نفسية وذهنية تصيب تفكير الشخصية أو مشاعرها أو حكمها على الأشياء أو سلوكها أو تصرفاتها([[127]](#footnote-127)). فما تتسم به هذه الحالات اللاشعورية يفسح المجال أمام الراوي لصياغة تلفظ الشخصية بغير ملفوظاتها، والنطق بمشاعرها، والاستقرار في ذهنها" والكشف عن المعلوم والمجهول من رغباتها بمعرفة تفوق معرفتها بنفسها، اذ يكون الراوي كمن يرى خلف جدران البيت، وعبر عقل الشخصية، ويعلم بخفايا أسرارها([[128]](#footnote-128)).

ويعد العالم النفسي الألماني (فرويد) من أبرز علماء النفس الذين أشاروا الى هذه الحالات النفسية الذهنية وصبغة آثارها الشعورية واللاشعورية على كيان الشخصية، (فالهستيريا) المشتقة من اللفظ اللاتيني للرحم (هستيرون) لأن الفكرة الشائعة في ذلك الوقت أنه مرض يصيب النساء فقط. يصفها (فرويد) "بأنها مرض نفسي، ونزاع بين حالات وجدانية([[129]](#footnote-129)). وذهب الى أن (الهستيريا) تتولد شأنها شأن (الأحلام، وأحلام اليقظة)[[130]](#footnote-130)\* نتيجة "اخفاء الرغبات المكبوتة، وان مصدرها يكمن في الحياة النفسية([[131]](#footnote-131)).

ويذهب البعض الى وصف (الهستيريا) بأنها " مرض نفسي عصابي، تظهر فيه اضطرابات انفعالية مع خلل في أعصاب الحس والحركة، وهي عصاب تحولي تتحول فيه الانفعالات المزمنة الى أعراض جسمية ليس لها أساس عضوي الغرض فيه للفرد الهرب من الصراع النفسي، أو من قلق، أو من موقف مؤلم من دون أن يدرك الدافع لذلك.."([[132]](#footnote-132)). لذا تكون الشخصية في ظل هذه الحالة أي (الهستيريا) في "نمط متواصل من الانفعالات المتزايدة، وجذب الانتباه، ويسيطر عليها الشعور بالضيق في المواقف، وعدم الثبات الانفعالي مع سطحية العواطف، واستخدام أسلوب غير واقعي في الكلام، وعلاقاتها أكثر تهويلا من كونها علاقات فعلية ذات نسق انفعالي([[133]](#footnote-133)).

بينما توصف حالة (الهذيان) بأنها "خلل شامل في الشخصية، يجعل سلوكها العام مضطربا، ويعوق نشاطها الاجتماعي مما يؤدي الى زعزعة كيانها وفقدانها اتزانها وتكاملها نتيجة أسباب منها الصراعات النفسية والاحباطات والتوترات النفسية الشديدة، وانهيار وسائل الدفاع النفسي لدى الشخصية أمام هذه الصراعات والتوترات، ومشكلات انفعالية في الطفولة، وصدمات نفسية مبكرة، واضطرابات اجتماعية وانعدام الشعور بالأمان والرفض([[134]](#footnote-134)). ويرى (فرويد) أن للهذيان سمتين أساسيتين؛ الأولى انه ينتمي الى تلك الفئة من الأمراض التي لا تأثير مباشر لها على البدن والتي لا تتظاهر الا بأعراض نفسية. والسمة الثانية هي أن الاستيهامات تستقل بنفسها وتصير صاحبة الأمر والنهي([[135]](#footnote-135)).

فيما توصف حالة (الذهول العقلي) بأنها:" نوع من الاضطرابات الانفعالية تكون فيها ردود فعل انفعالية غير مناسبة لمثيرها بالزيادة أو بالنقصان وتتولد نتيجة أسباب منها الخوف الشديد، والشعور بالفشل أو الإحباط، والصراع بين الرغبات، وصعوبات الحياة، القسوة والتسلط في المعاملة، والفزع، والشعور الذاتي بعدم الرضا وعدم الراحة والتململ...وغيرها([[136]](#footnote-136)).

لقد لجأ كتاب الرواية العراقية الى توظيف (الأسلوب الذهني) في رواياتهم في ضوء هذه الحالات الذهنية والنفسية(الهستيريا، والهذيان، والذهول العقلي) التي يتضمنها الى جانب توظيفهم(الأحلام، وأحلام اليقظة) -كما أشرنا- بحثا منهم عن حالات ذهنية تقع ضمن حيز مستوى ما دون اللفظ ولا سيما ما يتعلق بـ"الأسلوب الذهني" ودوره في التركيز على اظهار بنية الشخصية الروائية وما يتمثل لها من" السلوك وانماط القول والحكي، والصفات الباطنية، والحالات العصبية والذهنية([[137]](#footnote-137)). ودوره في اظهار الخفايا والهواجس وفي الصراعات والاضطرابات والرغبات التي تقع في عوالمها الداخلية. فمن بين الروائيين الذين وظفوا هذه الحالات الذهنية وتمثلاتها لإضاءة ما يقع في العوالم الداخلية لشخصيات رواياتهم من حالات ذهنية مضطربة الروائية( لطفية الدليمي)، اذ جعلت (الدليمي) مدارات من روايتها (حديقة حياة) تشهد توظيفا لهذه الحالات بناء على ما يخبر به الراوي عن شخصيات الرواية، فمن بين نصوص الرواية التي شهدت توظيف لحالة (الهستيريا) ما يخبر به الراوي عن شخصية(سوزان) في النص الآتي:"فتقع سوزان بين قبضتين تطحنان روحها.... خبرات الأنوثة، معارف الجسد، أوجاعه عاداته البيولوجية، اشواقه تطرد الفكرة الرهيبة وتحولها الى لحظة جنون عابرة... القلق والخوف، الرغبة في التحول والرغبة في الخلاص.... تتوتر وترتجف... كان بوسع هذا الجسد الجميل أن ينجب ابنا أو ابناء أن يسعد بالتحولات التي يخلقها الحمل... ويتشكل في أعماقها كائن صغير.. تنوجد حياة وتشع على وجهها وجسدها كله...تغير مصيرها لو كان لها ولد..([[138]](#footnote-138)).

اذ تشهد شخصية (سوزان) هذه الحالة النفسية والذهنية المأزومة بسبب عدم تحقيق رغبة الانجاب وامتلاكها شعور الامومة مما يجعلها أسيرة لجملة من المشاعر النفسية والذهنية المضطربة كـ(الخوف، والقلق، والتوتر) قد تصل بها الى حد الجنون والتوهج العقلي، وضياعها بين مستويات اللاوعي وما دون الوعي، اذ تصبح جميع مدركاتها الذهنية وخلجات سرودها النفسية حبيسة مستويي لا وعيها وما دون وعيها، فلهذا تجد (سوزان) نفسها عاجزة عن صياغة حالتها هذه، والبوح بكل ما يجوب دواخلها من تلك المشاعر المضطربة والإخبار عنها للقارئ بأحد أساليب البوح الداخلي النابعة من تلفظها الخاص كـ(المونولوج). وهو ما جعل (الدليمي) تجد في الأسلوب الذهني وصياغته الذهنية لهذه الحالة النفسية والذهنية(الهستيريا) ملاذا ومتنفسا وبديلا للإخبار عن خفايا العالم الداخلي لـ(سوزان) ولا سيما ما يتعلق بحالتها تلك دون الاعتماد على لفظها الخاص بل الاعتماد على مشاعرها وأفكارها وهواجسها ورغبتها المكبوتة، وكل ما يتصارع في دواخلها ازاء تلك الرغبة المكبوتة وغير المحققة، فتكون عملية الإخبار من خلال راوٍ صاغ حالة (سوزان) الهستيرية (كذات متلفظة) بدلا عنها مع الحفاظ على المسافة السردية فيما بينهما، وأستقر في دواخل نفسها وفي أعماق ذهنها بشكل يؤهله لصياغة ما يقع في نفسها وذهنها معا؛ بلغة مضطربة تفتقر للتنظيم المنطقي والترتيب منطلقا من "ان البنية اللغوية التي تحكم اللاوعي أو اللاشعور هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي الحر([[139]](#footnote-139)). فهذا ما جعل لغة الراوي توحي بأثر هذه الحالة (الهستيريا) المتولدة من عدم تحقيق الرغبة على كيان (سوزان)، اذ عمد الراوي الى جعل لغته يشوبها الألم والوجع وصراع آهات داخلية منبثقة من نفس (سوزان) وذهنها للتعبير عن الصدى العاطفي والوجداني لعدم تحقيق رغبة الأمومة لـ(سوزان).

وتسجل (الدليمي) في روايتها هذه توظيفا آخر من حالات (الأسلوب الذهني) تتمثل بحالة من (الهذيان) ممزوجة بحالة من الذهول العقلي تنتاب شخصية (سوزان) ويخبر عنها الراوي في النص الآتي:

(لا علاقة لها بالسعادة أو الفرح.. كلها تتهاوى وتصير رمادا أمام حزنها.. جمادات بليدة... اللوحات الخرساء، علاماتها طلاسم مغلقة، الوانها المتداخلة تربكها.. لا تبوح بعاطفة ولا تمنح رؤيا.. أم ان الخلل فيها هي نفسها.. حياة كانت تبذر في مسامعها بعض هذا... تفتح النافذة... يا لطول ما نامت... و يا لتعب الجسد المسحوق.. يا لذبول الجمال.. يا لفقر الروح.. تغشى الدموع عينيها ولا تعود تبصر شجرة التوت التي تكدست حول جذعها الأوراق الصفر الذابلة وما عادت ترى الاوز في البركة الصغيرة جوار النهر.. اضطراب جسدها اضفى عليها هيأة امرأة ذاهلة تتحرك بعشوائية في أروقة البيت الكبير.. جسدها ثقيل وموجوع لا تؤثر فيه الموسيقى الناعمة التي تنبعث من المسجل..)([[140]](#footnote-140)).

لقد حُمل نص (حديقة حياة) بجملة من الاستيهامات النفسية والذهنية لشخصية(سوزان) متأتية من وجهات نظر داخلية وطروحات ذهنية متعلقة بذاتها حول ما يقع لها وما يقع حولها ومشاعرها المضطربة ازاءها الأمر الذي يجعل (سوزان) في حالة من (الهذيان العقلي) تتصاعد مع شدة تأزمها، وتصاعد سلسلة استيهاماتها و وجهات نظرها المضطربة بشكل يصل بها الى نوع من (الذهول العقلي) -كما يخبر النص- مما يجعلها تفقد ملكة تمييز الأشياء واختلاط واقع الأمور التي تحيط بها، وذلك ما يمكن أن يقع لمعظم الشخصيات التي تشهد حالة من حالات الاضطراب الذهني كحالة (الهذيان العقلي) التي تشهدها(سوزان) وتبلغ بها حد الاختلال والذهول نتيجة هول ما يتصارع في دواخلها من رغبة(الانجاب) المكبوتة في بواطن نفسها وذهنها معا؛ وتسعى لإشباعها وعرض خفايا آثارها على عوالمها الداخلية، وكيان شخصيتها بأكمله لكن بسبب شدة احتدام هذه الرغبة في داخلها، وما يرافقها من حالات واضطرابات قد جعلها عاجزة عن ايجاد ملفوظات تؤهلها لصياغة كل ما ينتاب نفسها وذهنها، ولا سيما فيما تعانيه من تلك الحالات النفسية والذهنية المذكورة، اذ أن شخصية في مثل هذه الحالات (الهذيان) و(الذهول) وفي الحالة السابقة (الهستيريا)(يختلط في ذهنها ما هو واع، وما هو لا واعٍ، لأن ذهنها وما فيه من أفكار وتصورات لا يكون دائما واعيا، بل تمتاز حالة الوعي فيه بأنها تستمر لمدة قصيرة، فالفكرة الواعية في ذهنها للحظة لا يمكنها أن تكون واعية في لحظة أخرى بل تصبح لا واعية أي لا تدركها الشخصية)([[141]](#footnote-141)).

كما يعمد الروائي (اسماعيل السكران) الى توظيف حالات (الأسلوب الذهني) لرصد التمثلات النفسية والذهنية اللاواعية لشخصيات روايته(جثث بلا اسماء)، ولاسيما ما تتعرض اليه شخصية( هيلين) من حالة (هذيان) تصل بها الى حد الذهول العقلي بسبب مشاعر الوحدة والفقد التي تنتاب دواخلها كما جاء في النص الآتي:

( أحست هيلين بهزيمتها، كانت كمن عاش حلما ثقيلا وأفاق منه الآن. بعد أن بقيت وحيدة تماما، أدركت أن وجودها في بغداد، بات عبثا لا طائل منه... ففي احدى الأمسيات جلست في صالة منزلها، تملأ أنفها رائحة الخمر التي ظلت عالقة في جدران الصالة، بقايا سامح الذي اختفى ولم يتبق منه سوى هذه الرائحة الملتصقة بأثاث المنزل، تأتيها من بعيد ومن قريب أصوات الانطلاقات والانفجارات التي أصبحت من سمات الحياة في بغداد....ولم يعد لديها ما تبقى من أجله، لقد دبت الفوضى وتحطم مشروعها الانساني.....وفيما كانت هيلين مستغرقة في ذهولها..([[142]](#footnote-142)).

وما تتعرض اليه (هيلين) من حالة ذهول ممزوجة بهيستريا تنتاب عوالمها الداخلية الخفية، وتسيطر على كيانها بشكل ملحوظ؛ اذ تتولد لديها هذه الحالة بسبب عدم معرفتها مصير زوجها النقيب(سامح) بفعل القصف ونيران الحرب كما يخبر النص الآتي: "كانت هيلين تلوب في منزلها مثل قط محاصر، ليس بوسعها استخدام هاتفها فقد قصفت البدالات ولم تعد للهواتف من أهمية ومنذ انبلاج الفجر وهي ترقب الموقف بأعصاب مضطربة، تبحث عن مخرج ما علها تجد حلا، فهي لا تريد للقدر أن يقرر نيابة عنها([[143]](#footnote-143)).

لقد جعل (السكران) هذه النصوص من روايته تشهد توظيفا لـلأسلوب الذهني بحالاته التي تراوحت ما بين "هذيان" يصل الى حد "الذهول العقلي"، وبين الذهول الممزوج بهستيريا بغية تجسيد العوالم الداخلية النفسية والذهنية المتأزمة والمضطربة لشخصية (هيلين) بلغة تقع خارج مستوى لفظها الخاص، اذ تهيمن على النص لغة تقع ضمن مستوى ما دون لفظها من خلال راوٍ صاغ هذه الحالات بضمير الغائب بعيدا عن لفظ شخصية (هيلين)، وقريبا من مشاعرها وأفكارها وحالاتها التي تقع ضمن خفايا مستوى لا وعيها وما دون وعيها، لذا تجد (هيلين) نفسها عاجزة عن إدراكها وصياغتها بشكل يحررها من أسر صراعاتها الداخلية وحالات كبتها، وخفايا دواخلها المضطربة وغير المعلنة، فيأتي عجز الصياغة لشخصية (هيلين) نتيجة تبدي حالات وعيها وغيابها والنزوح نحو لا وعيها وما دون وعيها؛ أي باتجاه تمثيلات لا واعية بذاتها مما يفصح عن مقدار الحيرة والاضطراب اللذين تعاني منهما (هيلين) الأمر الذي يؤدي بها الى أن تكون شخصية مضطربة المشاعر، وتسيطر عليها هذه الحالات وما يتمثل لها من قلق واضطراب نفسي، والاحساس بالخوف نتيجة كبتها لكل ما يعصف دواخلها "فالشخصية عندما تكبت وتحبط وتشعر كأنها مسحوقة بمحتويات لا وعيها وما دون وعيها تصغر ثقتها واحساسها بنفسها مما يجعلها تشهد حالة من الخوف والاضطراب، وتخضع لحالات غريبة يخلفها لا وعيها([[144]](#footnote-144)). ويستدل من ذلك ان (السكران) في هذه النصوص المصاغة بأسلوب ذهني بعيد عن مستوى لفظ (هيلين) استطاع أن يعكس هيمنة الراوي واستقراره داخل نفس وذهن (هيلين) معا؛ بشكل يؤهله "للغوص في ذات الشخصية، وفي أعماقها السحيقة ليستشعر بكل تجليات حياتها وحالاتها الخاصة ([[145]](#footnote-145)).

ويجعل الروائي (حسن جودة) الأسلوب الذهني وتوظيفه على وفق هذه الحالات حاضرا في مدارات من روايته (مسلحون أبرياء)، متوخيا (جودة) التنويع واستقطاب أساليب سردية بعيدة عن مستوى لفظ الشخصية، ونسج صياغتها السردية لما يقع في ذهنها، واضاءة عوالمها الداخلية المضطربة ولاسيما ما يصاغ من حالات هستيريا وذهول تنتاب شخصية (حاتم) بسبب واقع الحروب ما يحدث في الجبهات كما جاء في النص الآتي:

(يجر حاتم؛ ليضرب بقسوة شديدة، وعلى كل مكان من جسده، ليدخل في غرفة شديدة الاضاءة، عندها يشاهد منظرا بشعا. فتاة فائقة الجمال بيضاء تجاوزت العشرين من العمر، استلقت على ظهرها وهي عارية تماما، وقد فتحت ساقاها، وأدخلت فوهة بندقية...، ليتهشم رأسها بشكل غريب، وكأن أصبع داينميت وضع في داخله؛ ليلتصق مخها على الجدار حاملا معه جزءا من شعرها الأسود الجميل الذي تناثر خلفها.. يضطجع -أيضا- في زاوية الغرفة رجل أربعيني، وقد أطلقت عدة رصاصات في صدره...حاتم يقف بلا حراك، وهو مذهول من هذا المنظر المخيف، وبفم فاغر وعينان متجمدتان تكادان لا ترمشان)([[146]](#footnote-146)).

وفيما تشهده شخصية( حاتم) من حالة هستيريا تصل للتوهج نتيجة هول ما مر به وما حدث له كما حمل النص الآتي:( يبدأ حاتم يروي ما حدث له وسط العويل والصراخ الذي شاركهم به حاتم حتى انه اضطر الى التوقف عدة مرات من شدة بكائه)([[147]](#footnote-147)).

مثل توظيف هذه الحالات الذهنية التي تراوحت ما بين (هستيريا) و( ذهول) في رواية(جودة) انعكاسا وتبئيرا داخليا لكل ما يدور في العوالم الداخلية من أضطراب وتأزم والشعور بالألم نتيجة ما عصف بـ(حاتم) من الواقع المحيط به ولاسيما فيما يتعلق بالسلطة، فرغم التضحية والقتال عدَ في نظرها من المعارضين ومن أعداء الوطن والخائنين الذين يكون مصيرهم ازاء ذلك السجن والتعذيب، ورؤية أساليب وممارسات مختلفة من التعذيب تمارس له ولآخرين من حوله مما من شأنه أن يعظم من سمة مخاوفه، ويثير لديه جملة من مشاعر الهلع والفزع والاضطراب تؤدي به الى مثل هذه الحالات النفسية والذهنية(الهستيريا، والذهول) التي يجيء وقع أثرها ليس داخليا فحسب بل تتجلى صبغة أثرها على وصف ورسم الملامح الخارجية لـشخصية(حاتم) تؤطر وتدل على اصابتها وتعرضها لمثل هذه الحالات المتأزمة -على نحو- يجعلها عاجزة عن أي صياغة سردية داخلية نابعة من لفظها الخاص، فتبقى هذه الحالات وما يرافقها من مشاعر وأفكار متأزمة طي الكتمان وحبيسة الكبت والتغييب بين مستويات وعيها ولا وعيها وما دون وعيها، وغياب أي مدرك واع يؤهلها للبوح بها. لذا يجيء توظيف (الأسلوب الذهني) في رواية (جودة) ملاذا ومتنفسا يفصح عن هذه الحالات المتصارعة داخل نفس وذهن(حاتم) من خلال راوٍ تولى زمام العملية السردية بضمير الغائب الدال على تلفظه الخاص، وعلى المسافة السردية التي رام الراوي الاحتفاظ بها ازاء الصياغة الذهنية السردية التي قام بها عن (حاتم) بشكل يؤهله الى امتلاك سمة الايحاء بالاستقرار داخل ذهنه، والنقل الحي لكل ما يقع في غياهب مستوى لا وعيه وما دون وعيه ولا سيما ما يتعلق بهذه الحالات التي في أغلب الأمر يعجز عن ادراكها وليس صياغتها فحسب، فهذا ما يجعل عملية الإخبار التي يقوم بها الراوي لنقل أفكار ومشاعر، وسرود نفسية وسلوكيات وحالات ذهنية مضطربة تقع لـ(حاتم) تمتاز بمرونة عالية.( اذ أخذ الراوي يفسر الحياة النفسية والذهنية للشخصية من خلال سلسلة من الانعكاسات تتساوى في الدلالة على حركات وملامح الشخصية مع اللجوء الى الوعي واللاوعي الباطن لها)([[148]](#footnote-148)). أي - بمعنى آخر- أن الراوي أثناء عملية الإخبار وصياغته السردية بهذا الأسلوب لما يقع في ذهن شخصية(حاتم) (قد غاص في أعماق الشخصية، وكشف عن وعيها الباطني ولا وعيها بهدف أن يملأ فجوة في الحياة الداخلية النفسية وتمثلات لم يفصح عنها مسبقا في أساليب أخرى)([[149]](#footnote-149)).

ويوظف (أحمد سعداوي) الأسلوب الذهني بشكل يوحي بهيمنة صياغته السردية على مساحات واسعة من روايته (فرانكشتاين في بغداد)، فبعد أن عمد (سعداوي) الى توظيف (الأحلام وأحلام اليقظة)، اذ جعل مساحات أخرى من روايته تشهد توظيفا للحالات النفسية والذهنية الأخرى لهذا الأسلوب كتوظيف حالتي(الذهول العقلي) و(الهذيان)، وهذا من شأنه أن يعكس دور الصياغة السردية لهذا الأسلوب في إضاءة العوالم الداخلية لشخصيات الرواية، والاسهام في اظهار قوامها الفني وبنائها السردي داخل نصوص الرواية بلغة تقع خارج مستوى لفظها، فمن هذه التوظيفات ما يخبر به الراوي من حالة (ذهول عقلي) تنتاب شخصية العجوز المسيحية (ايليشوا) بسبب فقد الابن كما جاء في نص الراوية الآتي: (كانت ايليشوا جالسة في سيارة الكيا مستغرقة مع نفسها وكأنها مصابة بالصمم أو غير موجودة ولم تسمع بالانفجار المهول الذي حصل خلفها على مسافة مئتي متر تقريبا. تتكوم بجسدها الضئيل في الكرسي بجوار النافذة، تنظر من دون أن ترى شيئا، وتفكر بطعم فمها المر، وكتلة الظلام التي تكبس على صدرها منذ أيام)([[150]](#footnote-150)). وما يخبر به من حالة (هذيان) تتصارع في دواخل (ايليشوا) ازاء هذا الفقد تصل بها الى حد الذهول والتوهج العقلي نتيجة ما تعقده في ذهنها من استيهامات كما جاء في نص الآتي:

(لا تجد ايليشوا رفاهية في التأملات المجردة، انها تتعامل مع شفيعها كشخص قريب؛ عضو في هذ العائلة التي تمزقت وتفرقت، الشخص الوحيد، ما عدا القط نابو، الذي بقي معها، بالإضافة الى طيف ولدها دانيال العائد حتما ذات يوم. ينظر الآخرون اليها كامرأة وحيدة هي تعيش، كما تؤمن مع ثلاثة كائنات، أو ثلاثة أشباح تملك من القوة والحضور ما يكفي لعدم اصابتها بالوحشة..كانت غاضبة لأن شفيعها لم يحقق لها أيا من وعوده الثلاثة، وهي الوعود التي انتزعتها منه بعد ليال لا حصر لها من التوسل والطلب والبكاء، فهي ترى نفسها تتجه الى الموت، لن يتبق لها وقت كثير، وهي تريد علامة من الرب بمصير ولدها، حيا فيعود أو ميتا فتعلم قبره أو المكان الذي فيه رفاته.. كانت تريد مواجهة شفيعها بوعده له.. أما خلال الليل فإن نافذة ما تفتح ما بين عالمها والعالم الآخر. ينزل الرب ليتجسد في هيئة القديس ليتكلم من خلاله مع هذه النعجة البائسة التي افردها قطيع الحياة شيئا فشيئاً حتى تكاد تسقط في هاوية الضياع والتخلي الكامل من الإيمان)([[151]](#footnote-151)).

لقد استنطق (سعداوي) شخصية "ايليشوا" الأسيرة بفقد الأبن بهاتين الحالتين الذهنيتين، اذ وقف الراوي المعتمد لصياغتهما بضمير الغائب البعيد عن تلفظ (ايليشوا)على مكامن عوالمها الداخلية والخفية بكل ما فيها من هواجس وأفكار مضطربة ومشاعر خائفة و قلقة ازاء فقد الابن والرغبة الملحة برجوعه بشكل يجعلها أسيرة مناجاة وابتهالات تترقب من خلالها تحقيق هذه الرغبة مما ولد لها في كثير من الأحيان -كما جاء في نصي الرواية- حالة من الشرود والذهول العقلي تجعلها بعيدة عن كل ما يدور حولها كوقع الانفجار في -النص الأول- بسبب اغراق ذهنها وانشغاله بالتفكير حول عودة الأبن، ويولد لها حالة من (الهذيان العقلي) متأتية من جملة الاستيهامات تبعث في ذهنها، وطرح وجهات نظر داخلية متعلقة بذات(ايليشوا) ونطق بها الراوي تدور حول رؤيتها للأشياء واستشعارها بوقع الأمور وكل شيء من حولها. أي- بمعنى آخر- أن الراوي وما منح اليه في الأسلوب الذهني(قد أمتلك مساحة للتعرف على تمثلات الشخصية، وما تقوم عليه من مبادئ ومواقف من العالم، وطرح لشيء من وجهات نظرها)([[152]](#footnote-152)). ولا تمت هذه الاستيهامات ووجهات النظر الى مدركات وعيها بل أقرب ما تكون الى لا وعيها وما دون وعيها بسبب تشتتها وضياعها وتأزمها ازاء صراع تحقيق رغبتها الأمر الذي يجعل كل ما تعقده (ايليشوا) في ذهنها وتعجز عن عرضه وصياغته والجهر به بل تلجأ الى كبته ليس ضربا من الخيال فحسب بل هو اغراق في الخيال والوهم. لذا يأتي الراوي كبديل صياغة لما يدور في ذهنها، فينطق بشتات لا وعيها وما دون وعيها بشيء يوحي الى نوع من الاستقرار الذهني قد امتلكه هذا الراوي فأهل له هذه الصياغة الذهنية التي تنم عن نقل حي لكل ما يتصارع في ذهن (ايليشوا) ووصل بها الى هاتين الحالتين(الذهول، والهذيان). فيمكن القول ان الراوي قد تقمص (ايليشوا) وتمثل مشاعرها وأحاسيسها وهواجس وما وقع لها من حالات نفسية وذهنية أثناء جلوسها في (سيارة الأجرة) الجلوس الذي أوحى بملامح ذهول داخلية وخارجية رسمت على كيان (ايليشوا)، واثناء توسلها وابتهالها ومناجاتها للرب من خلال شفاعة (القديس) الذي جعلها نتيجة تأخر عودة الأبن اليها تستشعر بأنه خذلها ولم يحقق ما ترجوه منه الأمر الذي يزيد من تأزمها وتشتتها بين أمرين: أحدهما التصديق والتيقن بعودة الأبن مما يولد مشاعر من الفرح والأمل تتفجر في داخلها، وهذا الأمر بما فيه من مشاعر يكون على نحو ضئيل داخل (ايليشوا)، والآخر: عدم التيقن بعودة الأبن مما يولد لها مشاعر من الحزن والاحباط والاضطراب والانفعال النفسي والذهني، فهذا الأمر بكل ما فيه من مشاعر يكون له النصيب الأوفر داخل (ايليشوا)، والدليل على ذلك ما وصلت اليه من هاتين الحالتين المضطربتين نفسيا وذهنيا. ويستدل من ذلك أن ما رمى اليه ( سعداوي) من خلال الراوي وحيز المساحة السردية الذي منح له لصياغة دواخل (ايليشوا) ولا سيما ما يتعلق بتجسيده هاتين الحالتين هو الكشف عن "الرغبة المكبوتة للشخصية ودورها في التأثير على ذهنها، وما يدور فيه بشكل يكشف عن حالات وغوامض في حياة الشخصية([[153]](#footnote-153)).

ويعمد الروائي (عبدالله صخي) الى جعل روايته(خلف السدة) تشهد توظيفا للأسلوب الذهني البعيد عن مستوى لفظ الشخصية، اذ لم يقتصر (صخي) على توظيف حالة (الحلم) أحد حالات هذا الأسلوب لتجسيد صراعات وآهات وخفايا العوالم الداخلية لشخصيات روايته أنما جنح الى توظيف الحالات الأخرى لهذا الأسلوب كـ(الهستيريا، والهذيان، والذهول)، ولاسيما فيما يتعلق بالإخبار عن اضطرابات وتأزمات شخصية (مكية الحسن) ما ينتابها من حالة (هستيريا) تصل بها الى حد التوهج العقلي بل الجنون نتيجة الخوف من فقد الابن كما حمل النص الاتي:

( لملمت مكية الحسن أذيال عباءتها بقلق. هرعت الى بيتها وأمرت ابنتها حليمة أن تجلب طاسة فارغة. وضعتها بين فخذي الطفل النحيفين. وراقبته بحذر حتى تدفقت قطرات فضية لامعة وتجمعت في قعر الطاسة الصفراء الداكنة خطفتها وشربتها حتى آخر قطرة أمام ابنتها التي راحت تضحك هازئة.. لكن الطفل مات بعد أسابيع.. أطلقت صرخة عالية فزع لها الجيران، لطمت خديها وصدرها وشقت زيقها. ثم وهي تزيح فوطتها لتدفن شعرها بالتراب خلعت قرطها بأصابعها المتوترة فخرمت أذنها وسال الدم الى عنقها)([[154]](#footnote-154)).

وما يكتنف دواخلها من حالة( هذيان عقلي) تصارع (مكية الحسن) نتيجة مخاوفها من عذاب فقد (الأبن)كما حمل النص الاتي: "عصر اليوم التالي عادت الأم من العرس فوجدت ابنها محموما. دثرته بلحاف كي يعرق، وأعدت له شرابا من الأعشاب ثم مسدت جسده النحيف بماء مغلي من ورق اليوكالبتوس. ومع هبوط الظلام ذوبت قطعة رصاص على نار البريموس وألقتها في اناء ماء فأتخذ الرصاص هيئات لأفاع واشكال مفترسة. تأملتها بقلق واضطربت لأنها لم تتوصل الى تفسير لا ينذر بالشر. غطته ونام، فيما جلست قربه تصغي الى تنفسه. في آخر الليل همست لسلمان اليونس انها ترى أجنحة لأبنها ترفرف تحت الغطاء، أ ليست هي تلك الأجنحة التي يحلق بها الموتى من الأولاد في فضاء الجنة؟([[155]](#footnote-155)).

لقد حملت هذه النصوص من رواية (صخي) من خلال أسلوب صياغتها بأسلوب ذهني أعتمد راويا نسج صياغته بضمير الغائب للحفاظ على المسافة السردية بينه وبين شخصية (مكية الحسن) كل ما ينتاب دواخلها و وصل بها الى مثل هذه الحالات النفسية والذهنية المتأزمة(الهستيريا، والهذيان، والذهول)، اذ أخبر الراوي من خلال تجسيده لهذه الحالات القابعة في ذهن( مكية) والمتصارعة داخل ذاتها عن مشاعر قلقة وسرود نفسية مربكة، وهواجس وأفكار مضطربة وهلعة عصفت بكيانها الداخلي والخارجي منها ما جاءت نتيجة مخاوف (فقد الأبن) التي تتصارع في الوعي الباطن لـ(مكية) ولا وعيها ولا تفصح عنها مما أدى لتأزمها، ومنها ما جاء نتيجة تصديقها بتنبؤات الغجرية نتيجة واقع الخوف الذي تعيشه من فقدان الأبن على وفق مدركات ذهنية مقلقة والاستسلام أو التيقن بأن هذه الغجرية تعلم أمور غيبية وخفية من شأنها أن تمنحها امتلاك مختلف الحيل والسبل لدفع الخطر عن هذا الأبن الا انها لم تدرك المصير المحتوم. أي أن هذا يشير الى الحتمية التي تجد شخصية(مكية) ومشاعرها وأفكارها ازاء ابنها فيها، اذ على الرغم من كل المحاولات التي تقوم بها للتصديق بالتنبؤات وعمل طقوس خرافية من شأنها أن تمنع وقوع خطر مثل هذه التنبؤات المخيفة لا تملك مصير من شأنه أن يدفع الخطر عن ابنها لأنه يكون مصيرا مرسوما من طرف قوى غيبية، وغالبا ما تكون الشخصية في هذا النمط من البناء محكومة بنهاية تراجيدية، وقد تعي هذه النهاية أو لا تعيها لكنها في الحالتين لا تقدر أن تغيرها. فوقع التبئير الداخلي للراوي في هذه النصوص من (خلف السدة)على مدركات قامعة في ذهن الشخصية ولا سيما ما يكبت ويٌغيب في لا وعيها وما دون وعيها، وذلك من خلال سلسلة من التساؤلات الذهنية نطق بها الراوي وأوحى بتدفقها وطرحها من ذهن (مكية) بناء على مخاوفها، ومن كونه (الذات المتلفظة) عن دواخلها بما فيها من مشاعر وأحاسيس وتمثلات ذهنية لا واعية في ضوء حالاتها المضطربة التي تعيشها، فيفجر طاقة في التعبير عن الذات الداخلية للشخصية وتفاعلاتها الباطنية، وذلك (من حيث الفاعلية المشهدية والبصرية في إضاءة الأبعاد الدلالية والرمزية لوعي الشخصية ولا وعيها من خلال دور الراوي المهيمن على فضاء النص الروائي)([[156]](#footnote-156)).

وفي ظل إضاءة العوالم الداخلية لـ( مكية الحسن) يعمد (صخي) على صعيد آخر الى توظيف آخر لهذه الحالات تكشف ما يقع في خفايا العالم الداخلي لشخصيات أخرى كالذي فعله من توظيف "الأسلوب الذهني" لتجسيد حالة من (الذهول العقلي) يصرح بها الراوي عن شخصية (سوادي حميد) على آثر ما تعرض له من هجوم مسلح من قبل أخوة زوجته الثلاثة الذين أغضبهم زواجه منها كما جاء في نص الرواية: "خرج من المستشفى مذهولا من الصدمة، بعشرات الجروح، وبأسنان تهدم نصفها. لم يعرف بالضبط ما حدث لزوجته سوى أنباء متضاربة مرة عن مقتلها ومرة عن هجرتها مع وأخوتها الى الكويت، الا انه ظل ينتظرها متوحدا يعاني من آلام في روحه وجسده ومنذ ذلك الحين أخذ يحمل معه بلطة في الليل والنهار اذ تلبسه وهم مجيئهم ثانية، ونذر دمه أثناء الاحتفال الطقسي في شهر محرم من كل عام احتماء بدماء الحسين بن علي التي سالت في واقعة كربلاء..([[157]](#footnote-157)). وذلك للكشف عن المخاوف والاضطرابات والأفكار الهلعة والمقلقة لشخصية (سوادي حميد) التي رهنت كل ما ينتابها والتخلص منه بأمر ديني وطقسي واكبت على عمله في كل شهر (محرم) من السنة، اذ وجدت في ما تؤديه من طقس ( التطبير) ملاذا يؤمن خوفها المريب، ويفضي بخلجات سرود نفسية كبتتها شخصية (سوادي) وغيبتها في بواطن مستوياتها الثلاثة (الوعي، واللاوعي، وما دون الوعي) مما أدى الى تأزمها على نحو يجعلها تشهد مثل هذه الحالة النفسية والذهنية المضطربة(الذهول العقلي).

وتفسح الروائية (صبيحة شبر) المجال أمام هذه الحالات النفسية والذهنية وصياغتها السردية لاستنطاق دواخل العوالم الداخلية الخفية لشخصيات روايتها (أرواح ظامئة للحب)، فمن التوظيفات السردية لهذه الحالات على وفق صياغتها بـ(الأسلوب الذهني) توظيف حالة من "الهذيان" تقمص فيها الراوي صوت ضمير شخصية الطفلة(بسمة) بالضمير (انتِ) الذي مثل "صوت الضمير" كما يخبر نص الرواية الآتي:

( تمكثين نهبا لأفكار شتى تسيطر عليك، وتسلب منك دفء اليقين، وجمال الاطمئنان، ترى ماذا تفعلين أن أخبرت تلك السيدة ذويك انك سارقة لعينة، قد سطوت على ما ليس لك وأخذته دون علم، ومع سبق الإصرار والترصد، هؤلاء الذين يحبونك، وتجدين منهم العطف العظيم، والرأفة الكبيرة، ماذا يكون موقفهم منك؟ ان علموا انك لصة كبيرة، وان جهودهم في تهذيبك، ذهبت أدراج الرياح، وانك نبتة غير صالحة، لم تأت بثمرتها الصالحة رغم العناية الكبيرة، التي بذلت من أجلها، ماذا سيكون جوابك؟ وكيف يمكن أن تعللي لهم انك لست بأهل للثقة، فقد خنت الأمانة في أول فرصة، ودنت نفسك على ما ليس لك فيه أي حق، يا خسارة التعب فيك، و يا لعبث الجهد الذي بذلوه في أرض غير صالحة، فأنبت مخلوقة طالحة هي أنتِ)([[158]](#footnote-158)).

ويستمر الراوي بتقمصه لشخصية (بسمة) لتجسيد حالة أخرى من هذا الأسلوب تتمثل بـ (الذهول العقلي) تشهدها بسبب تشتت ذهنها وانشغاله وعدم إدراكه إجابات التساؤلات التي تدور فيه كما يخبر نص الرواية: "تشغلك التساؤلات، وتستبد بك الحيرة، ولا تجدين من يمكن أن يعطيك الجواب الصحيح، لأمور كثيرة، ترينها غامضة، ولا تعرفين لها تفسيرا، قادرا على تبديد الحيرة التي تحيط بك، والتقليل من اجواء الغموض الذي يلفك..([[159]](#footnote-159)).

لقد خلقت (شبر) بهذه التوظيفات للأسلوب الذهني لتجسيد مثل هذه الحالات النفسية والذهنية المضطربة نوعا من الانفتاح الذهني قاده الراوي بضمير المخاطب (انتِ) على ذهن شخصية الطفلة (بسمة) كي يكون على مقربة عميقة من عملية البوح الداخلي، وصياغة ما يدور في ذهنها ومخيلتها من مخاوف هلعة، وعذابات ولدت لها ايهامات وسرود نفسية وتساؤلات ذهنية افتراضية في حالة المواجهة التي يمكن تلاقيها بعد أخذها كيس المكسرات من غرفة (الأم الكبيرة) (الجدة)، اذ تقمص الراوي شخصية (بسمة) وهي في هذه المرحلة العمرية (الطفولة) حيث تتفاقم لديها جملة المخاوف وبؤرة المشاعر المريبة من هول ما عملته بشكل يفوق أي مرحلة عمرية أخرى، فمن وجهة النظر الداخلية لـ(بسمة) التي يخبر بها الراوي أن ما قامت به يعد فعلا جسيما لا يمكن ادراكه وتلافيها لذا لا يمكن الحصول على العفو والصفح بل العكس العقاب والتأنيب؛ الأمر الذي يزيد من مخاوفها وهلعها بشكل يؤدي الى تعرضها الى مثل هذه الحالات المتأزمة( الهذيان، والذهول) تعصف بكل كيانها، وتغيب كل مدركاتها الواعية باتجاه مدركات أخرى لا تعيها، وتجعلها أسيرة لها في كل أوقاتها التي تعيشها مما يجعل واقعها اليومي المعاش يشهد جملة من الصراعات تجسم آثر هذه الحالات على بواطن نفسها وذهنها معا؛. فيمكن القول أن ما سعت اليه (شبر) من خلال توظيف هذا الأسلوب الذهني عقد حلقة متواصلة ومنفتحة بين أطراف ثلاثة (الشخصية، والراوي، والقارئ)، وذلك لعمق ما يمكن أن يعرفه القارئ عن شخصية (بسمة) ويستشعر محنتها، ويقاسمها مشاعر الطفولة التي تعرضت لهذه المخاوف من خلال الراوي "الذي جعله أي (القارئ) يتحسس عمق تأثير ما يخبر به عن طبيعة تكوين الشخصية داخل النص الروائي، وما تحمله من تمثلات واعية أولا واعية، ويستدل من خلالها على حقيقة البواعث النفسية والشعورية التي تتحكم في تحديد مواقفها داخل الأحداث([[160]](#footnote-160)). ومثل هذا التوظيف الذي اعتمدته (شبر) للأسلوب الذهني وصياغته الذهنية بضمير المخاطب(انت) الدال على تقمص الراوي للشخصية وتمثله صوت ضميرها، وحضوره معها واتصاله بها بشيء من العمق ما يمكن أن نجده ونلتمسه في رواية (مطر الله) للروائية (هدية حسين)، اذ عمدت (حسين) الى توظيف (أسلوب ذهني) يعتمد راويا يصوغ كل ما يعتصر ويعصف العوالم الداخلية لشخصيات روايتها ولاسيما الشخصية الرئيسة(مهران) بضمير المخاطب (انت) الذي مثل صوت ضميره الذي تقمصه الراوي وتقنع به بشكل يؤهله للاستقرار داخل نفس وذهن مهران معا؛ فمن توظيفات هذا الأسلوب في (مطر الله) ما وظف للإخبار عن حالة من (الهذيان) تتصارع داخل شخصية (مهران) نتيجة استرجاعه لذكريات سالفة كما حمل نص الرواية:" كان قد وقف بقامته المحنية وروحه المنخورة، مستند الى جذع نخلة لم تعد تعطي رطبا جنيا كما في تلك السنوات الغابرات، يطيل النظر اليها ويلمس حراشفها بمودة فائقة، كما لو أنه يرجوها أن تعيد اليه ما اختزنته من ذكريات شبابه وبنيته القوية وفحولته التي لم يبق منها شيء، يتوهم في الصمت صوتا له وشوشات بين الريح وتحت جذور الأشجار وسريان الماء ووهج الشمس وفجوات الصخور وذرات الرمال واصطدام الأمواج على الجروف، وفي حالات التوق وحرقة الفقد، والأحزان التي هو عليها الآن.. يسمع كل تلك الأصوات، ويرى برغم غيوم عينيه أولئك الذين عرفهم بذات الأعمار التي كانوا عليها قبل سنوات طويلة، خرجت له ذكرياته من زوايا لا قبل له بها، وانبجست من قاع رأسه ومن بين يديه، ومن الأرض المنخفضة، وتراب السدة، ومن الجروف حيث الطحالب تعرش، ومن الثغور التي كانت تنسل منها العقارب والأفاعي، هطلت عليه مرة واحدة دون أن يدري أين كانت تختبئ وماذا كانت تفعل في غيابها حين احتجبت عنه وأسقطته في النسيان([[161]](#footnote-161)). وما وظف للبوح والإخبار عن حالة من (الهستيريا) تصل الى حد (الذهول العقلي) تنتاب شخصية(مهران) كما جاء في نص الرواية الآتي:

(الزلزال الذي أحدثته كلمات صابر أخرسك تماما، بل جعل الأرض تهتز من تحتك، غطى المكان ضباب كثيف لزج لا تدري من أين جاء وحال بينك وبين وضوح الرؤية، ضباب لم يبدده تكرار اغماض عينيك، كلماته شلت لسانك، ماذا كنت ستقول؟ اشتبكت عليك الأمور وسقطت في هوة غائرة داخل روحك، ترى من خلالها كل قباحاتك، كان وجهك في هذه اللحظة قد تحول الى لون كامد، أمرت نفسك بالهدوء خشية أن تتصرف بطريقة تنقلب عليك، ان وراء ما سمعته أمرا خطيرا، ليس هذا صابر البغل، انه رجل بدا لك في تلك اللحظات مثل لغز يصعب فك طلاسمه، حملت جسمك الثقيل خارجا من غرفته، تجر رجليك وتهمهم بكلمات مبهمة، لا تدري ماذا ستفعل، انزويت في غرفتك... ورحت تستعيد كلماته([[162]](#footnote-162)).

فلقد جسدت (حسين) في هذين النصين الواقع النفسي والذهني لشخصية (مهران) بكل ما فيه من أفكار ومشاعر وأحاسيس وصراعات، ونزعات حنين الى الماضي حيث القوة والسلطان الذي يمتلكه (مهران)على كل من حوله ولا سيما على أخيه (صابر)، والهروب من الحاضر حيث واقع الغيبوبة الذي يعصر ويعصف بكل كيانه، وشعوره بانهيار قواه وانعدام سطوته وسلطانه ولا سيما أمام (صابر) الذي مارس معه تلاعب الأدوار، اذ أصبح (صابر) هو من يعنفه ويسخر منه انتقاما منه لما كان يمارسه اتجاهه من إهانات وسوى معاملة لا تمت لواقع الأخوة بصلة الأمر الذي زاد من تأزم (مهران) واضطرابه، وتبدي حالات وعيه ونزوحها الى حالات ومدركات لا واعية كالتي شهدها من (هذيان)، و(هستيريا) ووصلت به لحد (الذهول العقلي)، اذ أخذت هذه الحالات تنسجم مع واقع الغيبوبة الذي يعيشه (مهران)، اذ في الغيبوبة ينقطع كل شيء له صلة بوعيه الباطن، وواقعه المعيش بل النزوح وكسر حاجز الواقع المعقول الى اللامعقول، فهذا ما ألفه (مهران) سوى في استرجاعه ذكريات سالفة مرت بشريط ذاكرته، فرغم ما شعر به من حنين الماضي في هذ الذكريات الا أنه شهد فيها صورا وأشياء لم يرها من قبل في ماضيه أشياء جسدت هذيانه العقلي الذي عكس وجهات نظره الداخلية ورؤيته للأشياء من حوله بواقع رؤيا تحمل مخاوف نفسه وصراعاته الداخلية الأمر الذي جعله على غير معرفة وادراك بهذه الذكريات، واستشعاره بغرابتها على حياته الماضية والحاضرة. أي -بمعنى آخر- أن (مهران) واسترجاعه لذكريات ماضية ولا سيما في حالة (الهستيريا) التي تعصف به يكون شأنه شأن أي شخص يشهد مثل هذه الحالة، وذلك "لأن المهسترين لا يتذكرون فحسب خبرات مضى زمن طويل على وقوعها، بل يبقون مرتبطين بها وجدانيا، انهم لا يتحررون من الماضي، بل يضربون صفحا لأجله عن الواقع والحاضر.([[163]](#footnote-163)). وسوى ما تعلق بالواقع الحاضر لـ(مهران) حيث غيبوبته وكلام (صابر) معه الذي نسجه من فحوى خياله، اذ نتيجة ضعفه وانهيار قواه أخذت تتولد لديه مشاعر وأفكار تتمثل بأن كل من حوله أصبح أقوى منه وله القدرة على اذلاله ولا سيما (صابر). فمن خلال كل ما يتصارع داخل (مهران) في غيبوبته بشكل يجعله عاجزا عن أي صياغة نفسية و ذهنية تؤطر لدواخله وتعرضها بلفظه الخاص كما في (المنولوج). تسوغ (حسين) وتقحم توظيف(الأسلوب الذهني) في روايتها لصياغة هاتين الحالتين (الهذيان، والهستيريا) للإفصاح من خلال الراوي للقارئ "عن الطبيعة النفسية والذهنية والمزاجية للشخصية، ومدى انسجامها مع أحداث وشخصيات الرواية من دون وجود أي اختزال لمحتواها النفسي لأنه لا مسوغ له بل يجب ابراز شيئا من العقد النفسية للشخصية التي توصل الى طبيعتها وما يتمثل لها([[164]](#footnote-164)).

ويجنح الروائي( برهان الشاوي) الى توظيف الأسلوب الذهني على وفق هذه الحالات النفسية والذهنية في روايته(مشرحة بغداد)، اذ يتلمس (الشاوي)من هذا التوظيف طبيعة عمق الصياغة السردية الداخلية التي يمثلها هذا الأسلوب وحالاته لدواخل شخصيات روايته، لذا حمل روايته في مواضع كثيرة منها بهذا التوظيف، فمن تمثلات هذه الحالات في الرواية، ما يوظف لتجسيد حالة من(الهذيان العقلي) عن شخصية الحارس (آدم) والتي تصل ربما لشدة تأزمه واضطرابه الى حد التوهج العقلي كما حمل نص الرواية الآتي:

( كان يحس بعزلة داخلية قوية وبشعور حاد بأنه وحيد ولا أحد يفهمه ولم يكن هذا الأمر أبدا، لأنه كان يؤمن بأن عالم الانسان الداخلي هو المهم، فهو الجوهر وكل ما عدا ذلك ليس الا القشور. العلاقات الاجتماعية وعلاقات العمل بل وحتى العلاقة الزوجية ليست الا القشرة التي تحيط بالوجود الانساني، فالإنسان كما كان يعتقد، وحيدا في هذا العالم بكل الأحوال...فالإنسان كائن مرعوب، وحيد.... كان متقوقعا على ذاته يخاف الناس في أعماقه. يخاف كل الموظفين في المشرحة، يخاف الاطباء والاداريين... يخاف السابل في الشوارع. يحس نفسه أحيانا أنه قريب من القنفذ، الذي تقوقع على ذاته..([[165]](#footnote-165)).

وما يوظف من هذا الأسلوب لتجسيد حالة من (الهستيريا) عن شخصية (آدم) لشدة فزعه وخوفه مما رآه في "المشرحة" كما يخبر النص الآتي:" صرخ الحارس آدم وتراجع راكضا باتجاه الطابق تحت الأرضي حيث غرفته...لكنه لم ينزل مباشرة، وانما جلس مقرفصا على درجات السلم العليا، القريبة من الطابق الأرضي. أخذ يتنفس بصعوبة.. لقد شله الخوف، لكن فضوله كان أقوى من خوفه..([[166]](#footnote-166)). وتوظيف حالة أخرى من هذا الأسلوب تتمثل بـ(الذهول العقلي) تجتاح (آدم) وتعصف به بسبب احساسه بالغرابة من ما يراه ويسمعه في المشرحة ولاسيما فيما يتعلق بسماعه أصوات جثث الموتى، وذلك لإدراكه ويقنه بأنه على قيد الحياة فكيف يسمع أصوات الموتى، لذا أخذت هذه الحالة أي" الذهول" تتولد لديه كما جاء في نص الرواية:

(وفي هذه الاثناء سمع آدم صوت بكاء آتٍ من الممر. صوت صبي ينادي أمه. ظن أن صوت البكاء قادم من التلفزيون. فأخفض الصوت، فجاء الصوت واضحا من الممر. أحس آدم بارتباكٍ ممزوج بالخوف والدهشة.. بحذر شديد وبخطوات مرتبكة وبطيئة اتجه الحارس آدم نحو جهة الصوت. انتبه الى انه كلما أقترب من قاعة التشريح، تحول صوت البكاء وصار أقرب الى الأصوات المتداخلة. حين وقف أمام قاعة التشريح سمع الصوت بشكل أوضح، بل لم يكن الصبي وحده وانما هناك مجموعة أصوات تحاول أن تواسيه على غياب أمه. بغريزته عرف أن هذه الأصوات هي أصوات الجثث.. أرتعب آدم، وعاد راكضا الى غرفته. أغلق الباب بالمفتاح، وبقي خلف الباب يحس بقشعريرة رعب تسري في أوصاله. ماذا يجري له..؟ هل جن..؟ هل ما يراه، ويسمعه هو حقيقة..؟ ومن يصدقه اذا ما روى ذلك..؟([[167]](#footnote-167)).

فلقد حمل "الشاوي" نصوص روايته بهذه الحالات النفسية والذهنية( الهذيان، والهستيريا، والذهول) لكشف الستار المخفي عن جو النفسي والذهني لشخصية الحارس (آدم)، وانعكاس بؤرة المكان(المشرحة) على بواطن نفسه وذهنه معا؛ ولكن لعجز (آدم)عن امتلاك مدركات واعية أي غياب الوعي الباطني لديه لتفسير كل ما يدور حوله مما أدى الى تعرضه لمثل هذه الحالات المضطربة والمتأزمة يجد نفسه لا يمتلك صياغة ذهنية داخلية نابعة من لفظه الخاص لإدرمة واقعه النفسي والذهني، لذا جنح (الشاوي) بهدف التنويع، ومن أجل الإخبار عن شخصيته الروائية (آدم) وكل ما يعصف بعوالمه الداخلية، والبوح بكل ما يجوب نفسه وذهنه من أفكار ومشاعر وخلجات وسرود نفسية تعصف بما دون وعيه ولا وعيه الى توظيف "الأسلوب الذهني" ولا سيما فيما يتعلق بالحالات النفسية والذهنية المذكورة، وعلى وفق نسيج صياغته السردية والذهنية في الإخبار عن الشخصية داخل النص الروائي بشيء يبلور بعدها الفني داخل نسيج الرواية، ويظهر دورها بخلق فاعلية للحدث، اذ ما عمله هذا الأسلوب على وفق ما جاءت به نصوص الرواية انه أدرم نفس(آدم) وذهنه بعيدا عن لفظه الخاص النابع من لغته الخاصة بل ركن الى أفكاره ومشاعره وسروده النفسية وكل ما يعصف به من حالات. أي - بمعنى آخر- "انه أعتمد صياغة لا تكون رهينة بملفوظات الشخصية بل لا تمت لها بصلة سوى المشاعر، اذ يصوغ الراوي بواطن نفس الشخصية بشكل يمكنها من رؤية نفسها، واستقراء جوهرها وبواطنها باعتباره أي (الراوي) وسيطا مدركا وواصفا بين الذات ونفسها([[168]](#footnote-168)). أي أن هذه النصوص قد صيغت بالاعتماد على راو نطق بدواخل (آدم) بضمير الغائب بشكل أوحى بنوع من الهيمنة امتلكها هذا الراوي أهلته لمثل هذه الصياغة، أو امتلاكه نوعا من الاستقرار داخل نفس (آدم) وذهنه فيبث كل ما ينتابه من صراعات واضطرابات أدت به الى مثل هذه الحالات، وأن هذا الاستقرار من شأنه أن يلقي بظلاله على أحساس القارئ، وتعظيم حجم مشاعره ازاء الشخصية على نحو يؤدي به الى الاستشعار بواقعية ما يخبره الراوي عنها، اذ ما عمله الراوي من خلال ما فسح له من مجال في هذه الصياغة السردية "أن كشف للقارئ ما يدور في أعماق الشخصية من حالات ونزعات خفية حتى عن نفسها، وما تشهده الشخصية من صراعات داخلية غير معلن عنها من قبلها([[169]](#footnote-169)).

وتمسرح الروائية (ناصرة السعدون) العالم الروائي الداخلي لشخصيات روايتها (أحببتك طيفا) من خلال توظيف(الأسلوب الذهني) في مواضع عديدة، فمن توظيفاته ما صيغ وأخبر به عن حالة من (الهستيريا) تنتاب شخصية (نادية) اثناء رؤيتها لـ(سديم) وسماعها لموسيقاها في لقائها الأول كما يخبر نص الرواية الآتي: "أوشكت أنفاس نادية أن تنقطع. صار تنفسها لهاثاً. الدموع ملأت عينيها وفاضت على خديها وهي لا تدري ما أصابها. يكاد قلبها يقفز من بين الضلوع. لم يعد يهمها أن شاهدها صائب أو سعاد أو الناس كلها. أحست أنها تحب هذا الرجل. لم يعد سديم بالنسبة لها موسيقى وحسب. صارت على استعداد للبوح بحبه مهما كانت النتائج([[170]](#footnote-170)). وما وظف للإخبار عن حالة من (الهستيريا) قد تصل حد الذهول العقلي لشخصية(سديم) بسبب ما وقع له من قطع ساقه على آثر الانفجار كما يحمل النص الآتي: "وخرج الطبيب ومن معه. أحس سديم بغضب عارم. حاول النهوض فهزمه الألم في كل مكان. أحس أنه سجين جسد ما عاد يستطيع اطاعة أوامر عقله. أغمض عينيه... يده اليسرى أسيرة الأنابيب. حرك يده اليمنى على امتداد جسده لم يحس بنقص شيء حتى وصل الى حيث كانت ساقه اليمنى تلمست يده الفراغ الذي حل محلها. لم يصدق عقله أنه فقد ساقه ضغط على مكانها فأحس بألم قاتل. ومع ذلك لم يصدق. ضرب موضع الألم. صاح لشدة الألم، لكن الساق لم تعد في مكانها.أغمي عليه ربما لشدة الألم أو لهول الصدمة([[171]](#footnote-171)). وكما يجسدها ويحملها نص الرواية الآتي: "أحس بثورة غضب فضرب السرير بقبضته. لماذا حكمت عليه الأيام بالتعاسة طوال عمره؟ الا يكفي أن القدر حرمه من أهله وهو لا يزال طفلا؟ نعم، عوضه بخاله جواد خير عوض.. لكن القدر عاد ليحرمه من مستقبل تمنى أن تكون نادية بعضا منه، ولم يعد الآن من حقه أن يشركها به.([[172]](#footnote-172)). ومنه ما وظف للإخبار عن حالة من (الهذيان) تصل الى حد الذهول العقلي تجتاح شخصية (سديم) نتيجة تزاحم التساؤلات و الاستيهامات القلقة والمحزنة في ذهنه، وانشغاله بإيجاد الاجوبة كما يجسدها النص الآتي:" أحس بشيء يشبه الصدمة. توقف عقله عن الدوران في لحظة. ماذا لو كانت زياراتها له من باب الشفقة والتعاطف مع ما أصابه لا غير؟ ماذا لو كانت مثل غيرها من الأصدقاء والمعجبين الذين ملأوا غرفته بالزهور ؟ لو كانت تحبه بحق لأصرت على الدخول ورؤيته. لكنها لم تفعل، لم تأت لرؤيته بل للاطمئنان عليه، وربما لتكتب عن حالته في جريدتها. أ ليست صحفية بحق؟ ذلك هو عملها..([[173]](#footnote-173)).

لقد نسجت(السعدون) من خلال هذه النصوص كل ما يجوب ويتصارع في العوالم الداخلية النفسية والذهنية من أفكار وهواجس وتأزمات ورغبات ومشاعر وأحاسيس وسرود نفسية أطرت لوجهات نظر داخلية خفية لكل من شخصية (نادية) و(سديم) بأسلوب صياغة ذهنية بعيد عن مستوى لفظهما الخاص المباشر. اذ وقع التبئير الداخلي للراوي الذي قاد الصياغة النفسية والذهنية بدلا عن كل من (نادية) و(سديم) على تجسيدات ومكامن خفية يعجز كل من هما عن ادركها والتوصل اليها بفعل تبدي وعيهما الباطن، والنزوح باتجاه مستويي (اللاوعي، وما دون الوعي)، وانشغال ذهنيهما نتيجة ما عصف بهما من هذه الحالات النفسية والذهنية المضطربة وصلت بهما الى حد (الذهول العقلي). فوقع التبئير الداخلي للراوي على العالم الداخلي لـ(نادية) لحظة ما تشهده من حالة هستيرية تهز كيانها وتعتصر بها بسبب عدم ادركها ومعرفتها لحقيقة مشاعرها، وما يتولد لديها من رغبات ووجهات نظر ازاء (سديم) في اللقاء الأول. ووقع تبئيره الداخلي على نحو أوسع، وبشيء من الهيمنة والايحاء بالاستقرار الذهني لما جسده من صراعات وتأزمات تقع داخل حيز العوالم الداخلية الخفية لشخصية (سديم)، وتؤدي به الى مثل هذه الحالات، اذ رصد الراوي حالة (الهستيريا) المنبثقة من دواخل (سديم)، والمنعكسة على صبغة كيانه وملامحه الخارجية بفعل ما أقدم عليه من تصرفات تدل على هول اضطرابه وفزعه لحظة احساسه بفقد ساقه، وما تولد لديه من مشاعر الحزن المرير، والغضب الجامح ازاء من حوله في المشفى لعدم ابلاغه الأمر الذي ولد اليه احساس بالتجاهل، وعلى نحو آخر وبشعور متضارب أخذ (سديم) بذات الوقت يستشعر بمشاعر الشفقة من قبلهم اتجاهه، فهذا التضارب بالمشاعر والاحاسيس والطروحات الذهنية هو السبب الكامن وراء هذه الحالة التي عصفت بـ(سديم) وعظمت من هول وقعها على نفسه وذهنه معا؛ ورصد الراوي بشيء من العمق الداخلي للصياغة السردية الذهنية لهذا الأسلوب حالة (الهذيان العقلي) التي وقعت لـ(سديم) وتسيطر عليه لحظة انشغال ذهنه بجملة من الاستيهامات والطروحات والتساؤلات الذهنية البعيدة عن مستوى وعي (سديم) والقريبة من مستويي (لا وعيه) و( ما دون وعيه) وذلك لأنه لا يملك معرفة أو ادراك يوصله الى حقيقة مشاعر (نادية) ازاءه مما أدى الى تأزمه وتعرضه الى حالة (الهذيان) التي تصل لشدة سيطرتها على كيانه الى حد (الذهول العقلي). فيمكن القول بأن ما أخبر به الراوي في (أحببتك طيفا) ولد نوعا من الاثارة في وجدان القارئ لما أخبره به وما صيغ من العوالم الداخلية والحالات المضطربة للشخصية داخل النص الروائي، ولا سيما انه لم يعلن عنها مسبقا من

لدنها، فلقد حقق الراوي هذه الاثارة من خلال أمرين([[174]](#footnote-174)): أحدهما: يتعلق بشدة الشعور الذي ينقله للقارئ، ومقدار ما يمتلكه من عمق تجسيد المشاعر والحالات، وحجم التصور الذي ينقله للقارئ عن مدى اضطراب وتأزم الشخصية وما يتمثل لها من رغبات وأفكار واعية ولا واعية. والآخر: ينم بإلمامه الماما واسعا بما تنطوي عليه نفس الشخصية من مشاعر واحاسيس، وما يتبادر في ذهنها من أفكار وتصورات لم تنطق بها. أي ازاء مقدار المعرفة التي يمتلكها الراوي بالشخصية وأفكارها ومشاعرها يجب أن يكون "كلي المعرفة".

وهناك من الروائيين والروائيات خلال هذه المدة الزمنية من الرواية العراقية ممن جعلوا رواياتهم تشهد شيئا من التوظيف الجزئي لـ(لأسلوب الذهني) على وفق هذه الحالات. أي في مواضع يسيرة من روايتهم. كالذي عمده الروائي( كاظم عريبي العبود) بتوظيفه لهذا الأسلوب في روايته (المسامير)، اذ التمس (العبود) فيه اضاءة لمواقف تقع في العوالم الداخلية لشخصيات روايته ولا سيما الشخصية الرئيسة (أحمد)، وتجسيده واخباره عن حالة من (الذهول العقلي) تنتاب دواخل(أحمد) وتسيطر على بلورة كيانه كما حمل نص الرواية الآتي: "دهش أحمد لهذا التغير المفاجئ على الشخص الذي أمر بتعذيبه حتى رأى الموت بأم عينيه، ولم يستطع الاجابة... بالفعل أصيب أحمد بالذهول والدهشة لهذا التعامل الجديد الذي كاد أن يعيد الثقة الى نفسه ويزرع الفرحة في قلبه فعادت اليه التداعيات من جديد، تأخذه حيث الافراج عنه واطلاق سراحه، ولكن سرعان ما فقد هذا الشعور ورفض في داخله الاستسلام لهذه الثقة والفرح من جديد([[175]](#footnote-175)).

فما أراده (العبود) بهذه الصياغة الذهنية للأسلوب الذهني الذي جسد حالة من (الذهول العقلي) تتصارع داخل نفس وذهن شخصية (أحمد) أن يكشف الستار أمام القارئ للتعرف على الخفي وغير المعلن، وغير المصرح به من قبل (أحمد) عما يدور في دواخله من أفكار ومشاعر وهواجس وسرود نفسية مضطربة، استيهامات ووجهات نظر مقلقة ازاء ما عرض عليه في السجن، اذا أخذت مشاعره وأفكاره تتأرجح بين دفتين: أحداهن تتمثل بالتصديق بما عرض عليه مما ولد اليه نوعا من المشاعر مفرحة حيث التطلع الى الخروج ولقاء الأهل والحبيبة، واحساسه بأنه شخصية لا تزال تمتلك زمام أمورها وصاحبة الأمر بتحديد مصيرها. والأخرى: تتمثل بتكذيب ما عرض عليه بسبب أسر مخاوفه وهواجسه المسيطرة عليه لسوء ما تعرض اليه وما انزل به من تعذيب في السجن. فهذا التأرجح بين التصديق والتكذيب من شأنه أن يزيد من احتدام صراع دواخل (أحمد) على نحو يجعله يشهد مثل هذه الحالة النفسية والذهنية المضطربة أي (الذهول العقلي).

ومثل هذا التوظيف ما عمدت اليه الروائية(ميسلون هادي) في روايتيها(شاي العروس) و( حفيدة البي بي سي)، اذ عنيت (هادي) بتوظيف (الأسلوب الذهني) في روايتها (شاي العروس) لتجسيد حالة متصارعة من (الهذيان العقلي) تصل الى حد الذهول العقلي تجتاح كيان شخصية( محمود) بسبب حدث ارتداد بصره اليه، وعدم تصديقه لهذا الحدث كما يخبر نص الرواية: "فاحتار ماذا يقول لها؟ يقول؟ وهل يكشف لها عن تلك المعجزة التي حدثت لعينيه قبل ساعات قلائل، أم يدع السر ينكشف من تلقاء نفسه عند مجيء الأوان؟؛ فكر أن يخرج اليها فاتحا ذراعيه على سعتهما، ثم يضحك ويزف لها الخبر الصاعق بأنه قد أبصر وأنه يراها. ولكن..لا.. لن يستطيع أن يفعل ذلك وهو لا زال متضاربا مع نفسه غير واثق من شيء، ولن يخبر أحدا قبل أن يتأكد بأن ما حدث ليس هذيانا من هذيانات الحمى، ويصدق هو نفسه أولا بأن ما حدث قد أصبح أمرا مقضيا..([[176]](#footnote-176)).

و ما عمدت اليه( هادي) من توظيف هذا الأسلوب في روايتها (حفيدة البي بي سي) لتجسيد الواقع النفسي والذهني لشخصية روايتها (بدر)، اذ وصف وأخبر الراوي المعتمد من قبل هذا الأسلوب بضمير (الغائب) بأن شخصية (بدر) مصابة بنوع من الذهول العقلي يصل بها لحد (الجنون) بسبب صراع الواقع الذي يعيشه (بدر)، وافتقاده حبيبته كما حمل نص الرواية: "أهذا ما كان يتفرج عليه بدر من النافذة كل يوم؟.. فقر وموت وماء آسن؟.. فعن ماذا كان يتحدث ذلك المجنون؟... وأين هي الحقول المسحورة التي كان يراها، ودار الأوبرا التي يتحدث عنها؟.. انه مجنون من مجانين منار الذين تجمعهم حولها([[177]](#footnote-177)).

فلقد نسجت (هادي) العوالم الداخلية النفسية والذهنية المضطربة لشخصيتي روايتيها (محمود)، و(بدر) بصياغة ذهنية بعيدة عن مستوى لفظهما الخاص، وقريبة من دواخليهما بكل ما فيها من أفكار وهواجس وانشغالات ذهنية تقود الى جملة من تساؤلات و استيهامات واستفهامات ذهنية مقلقة، ولا تبوح بأي معرفة لإدراك اضطرابات كيانيهما، أو تجعلهما يمتلكان زمام أمورهما بما ينسجم مع مدركات وعيهما بل على العكس تهوي بهما وتنزح بهما نحو كل ما هو لا واع؛ الأمر الذي يزيد من تأزمهما، ويقود بهما الى مثل هذه الحالات (الذهول)، و(الهذيان) اللتين صاغهما الراوي بعين المتفحص الداخلي، والمهيمن المستقر داخل كل من نفس وذهن (محمود) و( بدر) مما أهله لصياغة حالتيهما بـ(ضمير الغائب) الدال على واقع المسافة السردية التي أحتفظ بها الراوي بينه وبين الشخصيتين في هذين النصين" اثناء نقله لدواخل مشاعرهما المتصورة والمسكوت عنها، وغير المنطوقة والمخبأة من قبيلهما، وتحتاج الى فعل الكلام على لسانيهما، فيحمل دوافعهما ازاء تحقيق رغباتهما والكشف عنها، اذ يرى جوانب من نفس شخصيتهما لا يدركانها، وهو يدركها أي (الراوي) بوصفه شاهدا غير منظور([[178]](#footnote-178)).

لقد جسدت هذه النصوص من الرواية العراقية خلال هذه المدة الزمنية، ما رمى اليه كتاب الرواية العراقية من توظيف (الأسلوب الذهني) على وفق هذه الحالات النفسية والذهنية ( الهستيريا، والهذيان، والذهول) التي عدت في معظمها استكمالا لنسيج التوظيف الذهني الذي سعوا اليه بتوظيفاتهم لحالتي (الأحلام، وأحلام اليقظة). اذ ابرز ما عمدوا اليه من هذه التوظيفات خلق نوعا من التنويع في الصياغة السردية الذهنية لروايتهم لإضاءة المخفي، وغير المعلن في العوالم الداخلية لشخصياتهم الروائية بسبب واقع هذه الحالات المضطربة التي عصفت بها وجعلتها عاجزة عن أي صياغة تلفظية ذهنية خاصة بها. فضلا عن ذلك عمدوا بهذا التوظيف عدم الاقتصار على ما بنيت عليه رواية (تيار الوعي) باعتماد مستوى اللفظ لا غير المناط بالشخصية الروائية، ولفظها الخاص المباشر كما في (المونولوج) بعيدا عن وجود الراوي ووساطته السردية، والنزوح الى مستوى ما دون اللفظ البعيد عن لفظ الشخصية، والقريب من مستوى أفكارها ومشاعر وحالاتها التي يصوغها الراوي بناء على معرفته بالشخصية التي أخذ يتقمص معظمها ويستقر في ذهنها بشكل يؤهله لنقل كل ما يقع لها من حالات (هستيريا، وهذيان، وذهول) منفصلة، أو ممزوجة مع بعضها بشكل يوصل معظمها لشدة اضطرابها وتأزمها الى حد الذهول العقلي بل الجنون.

**الفصل الثاني**

**المونولوج**

**المونولوج:Monologue**

لجأت الرواية الحديثة بعد توجيه الانظار الى أعماق الذهن الانساني نحو توظيف أساليب سردية، وتقنيات أسلوبية تقع ضمن مستويات تعبيرية خطابية كمستوى(اللفظ) الذي تصاغ أساليبه بلفظ الشخصية وصوتها ومنطوقها الخاص المباشر أو أساليب تحمل سمات تعبيرية وذاتية تدل على لفظ الشخصية، اذ أخذ تجريب أساليب رواية تيار الوعي كـ(المونولوج) بنوعيه (المباشر، وغير المباشر) وملاءمتها للإفصاح عن طبيعة وعي الشخصية الروائية ولا وعيها عناية كبيرة من لدن كتاب الرواية الحديثة، وحرصوا على توظيفها في رواياتهم لاسيما بعد أن أصبحت اهتماماتهم وتطلعاتهم تنصب على تأمل العالم الداخلي لذات الشخصية الروائية وعرضه، وكل ما يقع لها وينتمي اليها بهدف الكشف عن كيانها النفسي، وصياغة أحاديثها النفسية الداخلية، ونوازع أفكارها وصراعاتها الذهنية، وعرض خفاياها غير المعلنة والكشف عن كل ما تمتاز به حياتها الداخلية من غموض وانعدام الرؤى والترتيب والتسلسل في تجسيد مشاعرها وأفكارها وما ينتابها من مخاوف واضطرابات نفسية وعقلية.

يعد المونولوج من أبرز أساليب وتقنيات رواية (تيار الوعي) والرواية النفسية التي أخذت (كما هو معروف) من عالمي المسرح والدراما، اذ فيه (تخاطب الشخصية الممثلة نفسها على خشبة المسرح، فيتخذ المؤلف من ذلك وسيلة لإبراز أفكار الشخصية واحاسيسها واضطراباتها، وايراد أفكارها ايرادا حرفيا مثلما تلفظت بها في ذهنها)([[179]](#footnote-179))، بمعنى أن المونولوج يحقق للشخصية أطارا مسرحيا ودراميا في أثناء عرض عوالمها الداخلية وخباياها المخفية، وصياغة سرودها النفسية، والجهر بخطاباتها الفكرية والذهنية، والكشف عن انفعالاتها وتوتراتها النفسية، واستنطاق دواخلها والبوح بها معتمدا في ذلك على نشاطها التعبيري والخطابي شأنه شأن بقية أساليب (تيار الوعي) وكل ما يتصل بها، والتي تتخذ في جميع الحالات (لغة لفظية صريحة مباشرة تنبع من ذهن الشخصية مباشرة، وهذه المباشرة تجعلها تتسم بمجافاة التنظيم المنطقي والترتيب وذلك نتيجة تمثيلها مستويات وعي سابقة لمرحلة الكلام وبدرجات متفاوتة)([[180]](#footnote-180)). اذ يمثل المونولوج( ارتياد مستوى ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات)([[181]](#footnote-181)).

ولقد نال المونولوج[[182]](#footnote-182)\* رواجا ملموسا واستقرارا في الساحة النقدية، ولعل أول من وظفه سرديا (جيمس جويس) من رواد الرواية النفسية قبل الناقد (دي جاردن) بنصف قرن، وحاول(جويس)(اضفاء تحوير لغوي على هذه التسمية فأطلق (الحواريات الانفرادية الحثيثة للبواطن) في روايته "يقظة فينيغان")([[183]](#footnote-183))، ومن بعد (جويس) أطلق (دي جاردن) تسمية (المونولوج) وجعله بنوعين (المونولوج المباشر، والمونولوج غير المباشر)، وأفرد لكل واحد من هذين النوعيين تعريفا خاصا به يميزه عن الآخر(كما سنذكر).

وأبدى بعض النقاد تحفظهم ازاء تسمية (المونولوج)، ومنهم الناقد (ليون ايدل) في دراسة عنوانها(المونولوج وأصوله ومكانته في كتابات جيمس جويس)، اذ وجد (ايدل) (ان كلمة (المونولوج) تحمل موروثا مسرحيا عريقا ارتبطت خلاله للتعبير عن الأفكار المنطقية الموزونة، مما يشكل عائقا، يحول بينها وبين الايحاء بالتدفق والمد المميز للقصة التيارية)([[184]](#footnote-184)). كما أكد على دور هذا الأسلوب في التعبير عن فكر الشخصية الروائية وتقاطر أفكارها، (والانعطاف الباطني للشخصية وتعبيرها عن تجربتها العقلية)([[185]](#footnote-185))، و ان جميع المصطلحات التي جاء بها النقاد بعد (وليم جيمس) رائد أساليب تيار الوعي فيما يخص هذا الأسلوب ظلت مصطلحات تنتهي بكلمة واحدة وهي (داخلي) وبقيت تحمل تعبيرا عن كل ما هو داخلي وباطني كمصطلح(السينما الداخلية، والرؤيا الداخلية، والمونولوج الداخلي)([[186]](#footnote-186)).

وسنخصص هذا الفصل من الدراسة للمونولوج بنوعيه (المباشر، وغير المباشر)، لذا سيكون ضمن مبحثين، يتناول المبحث الأول: المونولوج المباشر، بينما يتناول المبحث الثاني: المونولوج غير المباشر.

**المبحــــــث الأول**

**المونولوج المباشـــــــر**

**المبـــــــحث الأول**

**المونولوج المباشر:( direct Monologue)**

يعد المونولوج المباشر أحد أشكال الخطاب المباشر، وأول أنماط (المونولوج) التي عنيت بعرض الجوهر النفسي للشخصية الروائية، وكشفت عن العلاقة الحميمة التواصلية بين الشخصية وذاتها وصياغة مشاعرها وأفكارها مباشرة من دون وساطة أي(الراوي)، فتتضح العلاقة بين الشخصية وذاتها في هذا الأسلوب من خلال التسميات العديدة التي أطلقت عليه كـ(الحوار الفردي، والحوار مع الذات أو مع النفس)([[187]](#footnote-187)). ويوصف المونولوج المباشر بأنه:( كلام مستقل لأفكار الشخصية لا يتدخل فيه الراوي، ويشكل بذلك نوعا من الفكر المباشر الطليق للشخصية، اذ هو أحد أساليب رواية تيار الوعي)([[188]](#footnote-188)).وهو بمعنى آخر(تقنية خطابية تعرض بطريقة مباشرة الصوت الداخلي للشخصية الروائية، وحياتها النفسية الداخلية)([[189]](#footnote-189)). اذ يعكس هذا الصوت الانطباعات والتصورات النفسية للشخصية من خلال محاورة الشخصية لذاتها بوضعية تلفظية تصاغ بضمير (الأنا).

وينضوي المونولوج المباشر على مزايا عدة أهمها([[190]](#footnote-190)):

1. نوع من المونولوج يمثل الصدق والاعتراف والبوح.
2. يوصف بأنه دائريا ينطلق من الذات ثم يعود اليها.
3. يكون مكتف بذاته ويتجسد ذلك في ناحيتين: الأولى: انه حوار ليس موجها للآخر بل أن الشخصية تعقده مع ذاتها من دون التصريح والبوح به للآخر، لذا يوصف بأنه حوار غير مسموع تقدم من خلاله الشخصية محتواها النفسي وصراعاتها مع ذاتها. والثانية: أن الشخصية عندما تطرح مثل هذا النوع من المونولوج لا تحتاج الى جواب لأن الجواب يكون نابعا من ذاتها ومن تلقاء نفسها.

وقد أشار كثير من النقاد الى دور (المونولوج المباشر) في عرض الشخصية الروائية، واظهار البنية النفسية للنص متوخين بذلك المنظار النفسي لهذا الأسلوب ودوره في نسج العوالم الداخلية النفسية والذهنية للشخصية، فمن أبرز هؤلاء النقاد (روبرت همفري) الذي يربط هذا الأسلوب (بمرحلة انفتاح الكتابة الروائية على علم النفس، والافادة من كشوفاته وتحليلاته للنفس البشرية)([[191]](#footnote-191))، ويذكر(همفري) تعريفا نفسيا للناقد (ديجاردن) يصف به هذا الأسلوب بقوله: ( كلام غير مسموع أو ملفوظ تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية الأقرب الى اللاوعي لذا تكون معظم هذه الأفكار غير خاضعة للتنظيم المنطقي)([[192]](#footnote-192)).

كما يشير الناقد (ليون ايدل) الى دور هذا الأسلوب في التعبير عن فكر الشخصية الروائية وتقاطر أفكارها، (والانعطاف الباطني للشخصية وتعبيرها عن تجربتها العقلية)([[193]](#footnote-193)) مؤكدا على أن جميع المصطلحات المتعلقة بهذا الأسلوب، والتي جاء بها النقاد بعد (وليم جيمس) رائد أساليب تيار الوعي ظلت تنتهي بكلمة واحدة وهي (داخلي) وبقيت تحمل تعبيرا عن كل ما هو داخلي وباطني كمصطلح(السينما الداخلية، والرؤياالداخلية**،** والمونولوج الداخلي)([[194]](#footnote-194)).ويصف(تودوروف) على الرغم من نزعته البنيوية في تقسيم أنماط الخطاب التي هي تقسيمات (جنيت) ذاتها هذا الأسلوب بعبارات تظهر الجانب النفسي لتوظيفه، فيصفه بأنه: (تشريح وعي الشخصية لذاتها في الرواية، وهو من أهم الصيغ التوصيلية التي تهدف الى تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسية وجودية، وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معا)([[195]](#footnote-195)).

وتطلق الناقدة الهولندية (دوريت كوهن) تسمية (المونولوج المستقل: monologueautonomy)، على هذا الأسلوب بينما يطلق عليه الناقد الفرنسي (جنيت) تسمية (الخطاب الفوري: Immediate Discourse )، وذلك عندما اقترح (جنيت) بإعادة تسمية "المونولوج الداخلي" بـ"الخطابالفوري" (الذي يكون برؤية الشخصية وصوتها أو لغتها)([[196]](#footnote-196)). وتذهب الناقدة الالمانية(مونيكا فلودرنك) الى القول بأن (المونولوج على الرغم من تمثيله في بعض الاحيان لفكر غير لفظي لكنه في معظم الحالات يكون تمثيلا لما هو لفظي وبضمير المتكلم)([[197]](#footnote-197)).

ولقد توجه كتاب الرواية العراقية الحديثة الى توظيف المونولوج المباشر كونه لازمة رئيسة تضيء الجوانب الداخلية والنفسية لذات الشخصية الروائية، وترسم لها استراتيجية البوح بالآلام والرغبات المكبوتات بمونولوجات داخلية تحمل سرودا نفسية تجسد ما تشهده الشخصية من انكسار وصراع نفسي وغياب في الإدراك الذهني الواعي نتيجة انسحاق ذاتها، والمرارة في مواكبة حاضرها، وفقدانها امتلاك أحقية العيش الهادئ في ظل التجاذبات السياسية والمجتمعية، وانعدام أبسط الحقوق التي يجب أن تمتلكها كفرد وهو الشعور بـ (الأمان)، فهناك الكثير من روايات هذه الحقبة الزمنية ركزت على توظيف **"**المونولوج المباشر" لاستنطاق دواخل الشخصية الروائية بلسانها وصوتها الخاص، وضميرها المتكلم، ومنها رواية (مأوىالثعبان) للروائي (حميد المختار)، اذ عمد (المختار) الى جعل المونولوج المباشر يشغل معظم مساحات روايته لاظهار العوالم الداخلية للشخصيات، والبوح والنطق بخفاياها غير المعلنة على لسانها من دون حضور الراوي، فمما صيغ بالمونولوج المباشر ما جاء على لسان شخصية الأبن (جسام) في نص الرواية الآتي:

(قال في نفسه: كل ما قاله صديقي صحيح وعليه فلابد من موته لأنه سيكون سببا للفضيحة، لابد من اختفائه حتى لا ينتشر الخبر، أما أمه وأبوه فسرعان ما ينسيان كل شيء، ثم انهما سيموتان على أية حال، لكن محمد صاحبي لن يسكت أبدا)([[198]](#footnote-198)). للكشف عن مفصل مهم في صياغة الحدث(القتل)، والكشف عن جانب التفكير العدائي لشخصية "جسام"، واظهار كيفية تعاملها مع الأمور التي تواجهها بسبيل واحد لا غير وهو(القتل)، وانبثاق البذرة الاجرامية لديها منذ تلك اللحظات لتصبح فيما بعد مجسما كاملا يخفي كل ملمح انساني أو طفولي لـ(جسام) الذي لايزال يواكب مرحلة الطفولة. وفضلا عن ذلك حمل المونولوج تحديد مصير شخصية أخرى وهي(محمد) لإثبات حدث موته على يد (جسام) والذي يقود بدوره الى ارتباط مصيري آخر وهو موت (الاب والام) نتيجة فقد الابن؛ فاستطاع هذا المونولوج (ان يسجل الجو الباطني للشخصية، وهي تؤدي حدثا معينا، اذ امتلك صياغة لغوية مكنته من استبطان ذاتها، ورصد ومضات وعيها وتدفقاته ازاء أي موقف من الحياة استدعاء أو تصويرا أو تركيبا)([[199]](#footnote-199)). ومن (المونولوج المباشر) ما صيغ على لسان شخصية الحفيد (سامر):

(ماذا لو مات الوليد في تلك الليلة؟ هل كانت ستحصل كل هذه المأساة، وهل نحن أفراد هذه العائلة الغابرة؟ ليته مات وخلصنا من كل ما علق بنا من عار الوجود، مطوقين بمخاط الشيطان الذي شكل في ذاكرتنا بيتا وعائلة وأما وأبا وجنونا مطبقا...)([[200]](#footnote-200)). للبوح بسرد نفسي صيغ بلغة المونولوج المباشر نابع من ذات "سامر" ومشاعره التي غلبت عليها صبغة من الندم والأسى، والرفض لوجوده ووجود عائلته المنبثقة من بذرة شيطانية "بذرة السحر والشعوذة" مما جعل صبغة المشاعر النفسية لدى "سامر" – كما حمل المونولوج- تتصل بمشاعر أخرى وهي "التمني" بعدم وجود الجد والأب وموتهم منذ الولادة مما يترتب عليه عدم وجوده ووجود عائلته؛ وجعلها أيضا تجسيدا حقيقيا لرغبة "سامر" المكبوتة وغير المعلنة، وصراعاته النفسية الخفية بشكل يجعل القارئ يستشعر محنة الشخصية ومعاناتها النفسية، ويطلع على جملة التساؤلات الذهنية التي تطرحها الشخصية على ذاتها(ويلتقي بها مباشرة بعد ازالة المسافة السردية)([[201]](#footnote-201)). ولقد تجسدت لغة البوح في هذا المونولوج بلغة تلفظية فيها شيء من الانسياب الشعري والانزياحي لاسيما في قول الشخصية( مطوقين بمخاط الشيطان الذي شكل في ذاكرتنا بيتا وعائلة وأما وأبا وجنونا مطبقا). ما يلاحظ في مونولوج كل من (جسام) و(سامر) وربما في مونولوجات شخصيات أخرى من هذه الرواية ان فيها تركيزا على اظهار الفكرة التي بثها "المختار" في روايته وبنى عليها سرده، وهي "ضحالة النسب" وأثره في الاجيال جيلا بعد آخر من اجرام ورفض وقتل وعذاب وتأزم.

كما توظف الروائية(سمية الشيباني)(المونولوج المباشر) في الكثير من مدارات روايتها (نصف للقذيفة) على لسان شخصياتها، ولاسيما الشخصية الرئيسة؛ فمما جاء على لسانها بأسلوب المونولوج المباشر:

(سألت نفسي آلاف المرات: ترى أين أذهب لو لم تتجه هذه الطائرة الى العراق؟ أي بلد سيمنحني تأشيرة دخول من أجل السياحة أو العمل أو حتى الضياع في الشوارع بلا هدف لا أحد بالطبع أنا عدوة العالم بلا عداوة، خطيرة على المطارات والعواصم، ابنة الخطورات السبع لا الحضارات السبع، ابنة الارض التي تغير اسمها من أرض السواد (نخلا) الى أرض الحداد حزنا وموتا، لا أحد يصدق لعنتي، غريبة في وطني، مهددة...أتسلى بالبكاء على الموتى وزيارات القبور... بعيدة ومجروحة اذا أردت أن أتسلى بالحديث أتحدث الى نفسي حتى أن نفسي ملت الحديث معي، عراقية مغلقة بوجهها أبواب الحيوات السبع والسماوات السبع ومفتوحة أمامها أفواه الجحيم. ومع ذلك لا يزال لدي أمل بأنني قادرة على تغيير مصيري؛ لا يمكن أن أستسلم لمنفاي..)([[202]](#footnote-202)).

للبوح بسرد نفسي مليء بالتساؤلات النفسية والذهنية للشخصية الرئيسة حملها مونولوج مباشر أخذ شكل( خطاب توجهه الذات نحو ذاتها، واعلنت فيه عن نفسها بضمير المتكلم(أنا)، وخاطبت الآخر في نفسها، فاصبح التفاعل القولي ذاتيا)([[203]](#footnote-203)) ، ومعنى ذلك أن طبيعة اللغة المباشرة لهذا المونولوج، والتي عكست صوت الشخصية الخاص، وضميرها المتكلم توحي بوجود ذات أخرى تحاورها الشخصية، وتوجه اليها تساؤلاتها التي جسدت صراعاتها النفسية، واحساسها بحالة من الضياع المفرط المشحون بمشاعر مضطربة، ومكبوتات وسرود نفسية محملة بخفايا غير معلنة وصفت بها الشخصية نفسها من خلال لغة بوح داخلية منسابة شعريا ومغلفة بجدار كتمان خارجي، لغة فيها من تآلف المعاني على خلاف ما توحي به من التضاد للقارئ، ويتجسد ذلك بفعل التسلية (أتسلى بالبكاء)، فالمعروف أن هذا الفعل مقرون بالفرح والمرح وليس البكاء، لكن في هذا النص جاء وقع الفعل نفسيا من حيث ان البكاء تسلية ومتنفس للنفس يترجم فيض احزانها واغتراب احاسيسها، وما تشهده من مشاعر العزلة والغربة حتى على أرض وطنها لأن المجتمع من حولها لم يمنحها أي معطى من معطيات العيش الهادئ مما أدى الى ضياعها وتأزمها.

وفي هذه الرواية ما صيغ بأسلوب "المونولوج المباشر" لعرض رغبة مكبوتة تتصارع داخل الشخصية الرئيسة، وعرض مشاعر "حب" خجلة لم تصرح بها للعلن، ولم تنطق بها الا من خلال لغة البوح الداخلي "المونولوج" الذي يجري على لسانها ليترجم شعورها:( شعرت بقلبي يرتجف، ولا استطيع حمل رأسي لشدة ما هو ثقيل. أريد أن أسنده على كتفي.. آدم هذا الاسم الذي قلب كياني خلال ساعات هل علي أن أكثر من الاسئلة؟ لا أريد بعد اليوم أي نوع من الاسئلة سأسلم له كل الأشرعة وأسافر في عينيه وأختبئ في كفيه وأدخل في قلبه، واحتمي من البرد والخوف وأطرد الأيام الموحشة...)([[204]](#footnote-204)). يفصح هذا (المونولوج المباشر) عن عمق الرغبة وأثرها على بواطن نفس الشخصية، واستقرارها في أعماق ذهنها، وعن مدى سيطرتها على مستويات شعورها ولا شعورها، ولقد صيغ هذا الافصاح بسلسلة من التساؤلات الذهنية طرحتها الشخصية على نفسها بلغة المونولوج المباشرة. تساؤلات حملت اعتراف الشخصية وبوحها لذاتها برغبة "الحب" من آدم، وذلك (لحاجتها النفسية البيولوجية التي تتيح لها الاستمرار في حياتها، والمحافظة على بقائها)([[205]](#footnote-205)). لذا جسد هذا الاعتراف أو البوح بلغة تلفظية مباشرة فيها من الترف اللفظي، والوقع الشعري الانزياحي ما يلائم رغبة الحب وآثرها النفسي على الشخصية مثل قولها( سأسلم له كل الاشرعة، وأسافر في عينيه، وأختبئ في كفيه...) الذي حمل ما يجتاحها من مشاعر الذوبان في ذاتها نتيجة تلك الرغبة النفسية الملحة.

ولعل (المونولوج المباشر) يرتبط بشكل وثيق بالحالات النفسية المضطربة واللافتة للنظر كما هو الحال مع شخصية "المريض النفسي" الشخصية الرئيسة في رواية (حامل الهوى) للروائي(احمد خلف) بغية الكشف عن ما يسودها من حالات الاضطراب والضياع في مستويات لا وعيها و ما دون وعيها لشدة تأزمها؛ وحالتها النفسية المضطربة والفاقدة للسيطرة على مدركاتها وأفكارها وهواجسها، لذا نجد المونولوج المباشر حاضرا في أكثر من موضع في الرواية، وعلى لسان شخصية "المريض النفسي" كما في قوله:(ومع نفسي تساءلت: أهو ذلك الزميل الذي كنت أعرفه أيام المدرسة الاعدادية؟ ان لم يكن مجرد تشابه في الاسماء؟ ترى ماذا سأقول له وكيف سأتصرف ان وجدته نادرا آخر وليس من أعنيه؟ رغم أنها كانت تعنيني في كلامها؛ لقد تعبت منك، الا تكف عن فوضاك، لا أريد الكذب على نفسي، فأنت لست ابني، انت ابن ناس آخرين، عثرنا عليك في زريبة، هل تفهم، زريبة ما صدق أو لا تصدق)([[206]](#footnote-206)). وقوله: (أنا ضائع وسط حقل ملغوم بالتمني؟... لم يعد أمامي الا المواجهة المباشرة وجها لوجه، لعله يستطيع اقناعي بأن ما سمعته من موظف الأراضي مجرد كذبة، وأن لا شيء حصل فيما يخص ملكيتي لقطعة الأرض..)([[207]](#footnote-207)).

جسد المونولوج المباشر في هذه الرواية سردا نفسيا نطقت به شخصية "المريض النفسي" مع نفسها لاظهار ما تشهده من حالة انفصام الشخصية( الشيزوفرينيا)؛ وما يترتب على هذه الحالة من الاضطراب النفسي والضياع بين مدركات شعورها ولا شعورها، فضلا عن ما ينتابها من التشوش الذهني نتيجة انشغال ذهنها وتشتته بين حالتين كما حمل قولها الأول؛ فالحالة الأولى: تدعو الشخصية لمواكبة اللحظة الحاضرة واللقاء المرتقب بالدكتور النفسي الصديق القديم، والتي عكست ما يتملكها من مشاعر الخوف من هذا اللقاء نتيجة ما توحي به تصرفاتها وحركاتها من اضطراب عقلي ونفسي، و الحالة الثانية: تدعو الشخصية للانشغال باسترجاع أحاديث ماضية (للأم) حول رفضها لها، ونكران انتسابها اليها ولعائلتها وهو السبب الكامن وراء تشتتها وضياعها، وصراعاتها النفسية، ونمط عيشها، وطبيعة سلوكها، فجسد المونولوج المباشر في هذا النص(صراعا متجددا بين "حاضر" الشخصية، والمخزون النفسي الملغوم بالعقد والمكبوتات لـ(ماضي) الشخصية، والتطلع نحو المستقبل حيث الخلاص والتحرر)([[208]](#footnote-208)). وجاء المونولوج في -ما ذكر من قولها الآخر- ليؤكد على انفصام الشخصية، وتصارعها بين حالتين لكل حالة صوت يمثلها مما يجعل القارئ يستشعر في مثل هذا المونولوج انه (أمام صوتين لشخص واحد؛ أحدهما صوته الخارجي العام: أي صوته الذي يتوجه به الى الآخرين – على نحو متخيل- والآخر صوته الداخلي الخاص، الذي لا يسمعه أحد غيره؛ وهو ايضا حوار يدور بين الذات والذات)([[209]](#footnote-209)). لذا يمكن القول أن توظيف المونولوج في هذه الرواية عمل على أن يكون تجسيدا حقيقيا لحالة الشخصية؛ والبوح بتأزمها وصراعها النفسي بسبب المحيطين بها وسلبهم لحقوقها.

وفي رواية (بوصلة القيامة) للروائي (هيثم الشويلي) جاء توظيف المونولوج المباشر بوجوه عدة تكشف عن وقع آثره ودوره في الصياغة السردية لهذه الرواية، واظهار العوالم الداخلية لشخصياتها، وصراعاتها النفسية الخفية غير المعلنة؛ ولاسيما ما صيغ بمونولوج مباشر على لسان الشخصية الرئيسة (أحمد)؛ فمنها مونولوج أفصح عن البعد الحواري الفردي لـ(أحمد) وصراعاته النفسية الازلية كما في قوله: (كان بداخلي هاجس أن أبوح لها بكل معاناتي، بما عانيته في طفولتي وسجني وسجاني، كنت اتصور وأنا أغمض عيني على وسادتي أنني أضع رأسي في حجرها وأتحدث بألم، كما كانت أميرة الحكايات تقص لسيدها حتى الصباح)([[210]](#footnote-210)). ومنها مونولوج حمل طابعا سير ذاتيا مشبعا بسرد نفسي وارهاصات ومدركات ذهنية لـ(أحمد) منذ "طفولته" وندبه لحظه، ورفضه لوجوده( يا لحظي العاثر؛ أي طفل أنا أولد وأحمل مأساتي معي أحمل همي على كتفي، أحمل في جيبي شيئا من الألم وبعضا من الحلم، ألم قادم من الأيام والحلم الذي طال انتظاره منذ زمن بعيد، والذي يحلم به أي انسان، أي أفق يلج بالمآسي وبالويلات وخراب الذات..)([[211]](#footnote-211)). ومنها مونولوج مباشر لهج به "أحمد" وأخذ شكل الابتهال والدعاء والتوسل بالذات الالهية للتخلص من ألمه وعذابه وذكرياته المريرة ( الله يا ربي كم أحتاج الى هذه اللحظة الآن وأنا أزج بذكرياتي على الورقة البيضاء، لعلي أكتب بمرارة وأسى وأنا أتذكر كل تلك الأيام المريرة التي أحاول أن أسردها هنا)([[212]](#footnote-212)). ومنها مونولوج مباشر حمل سردا نفسيا جسد استمرار الصراع النفسي؛ ومسيرة الألم لـ(أحمد) حتى مرحلة "الشباب" بسبب واقع السلطة والمقيمين عليها مما أحاله الى شخصية ناقمة ورافضة لوطنها الأساس، ورفضها لولادته فيه؛ ويتجلى ذلك بقوله: (آآه.. لو تكلمت حتى الصباح لن أجد أي حسنة أضعها في سجل حسناتك يا وطني، سوى أنك منحتني التشرد بعيدا عن أحضانك، كالأم التي تلد صغارها ثم تتركهم على قارعة الطريق يتلوون جوعا وقهرا..)([[213]](#footnote-213)).

لقد حمل المونولوج المباشر في " بوصلة القيامة" بمختلف وجوهه أمرا واحدا دل على شد بنية النص السردي، وترابط الاحداث والتصاقها بالشخصية وانسجامها في هذه الرواية، ويتمثل هذا الأمر بأنه مهما كان الوجه الذي اتخذه المونولوج المباشر وتقنع به فأنه يكون قد وظف للبوح واستنطاق الألم والصراع النفسي الذي يشهده (أحمد) نتيجة فقدان جميع حقوقه في الحياة؛ اذ فقد منذ طفولته حق الانتساب الى عائلته خوفا من السلطة التي يعد في نظرها هو وأهله من الخارجين عنها مما جعله يشهد شعور "فقدان الهوية" وهو (شعور ذاتي بالتماثل والاستمرارية، شعور يزود الفرد بإحساس مستقر لذاته ابتداء من الطفولة عبر عملية التأمل والملاحظة، ثم يبرز بشكل أساسي في مرحلتي المراهقة والرشد)([[214]](#footnote-214)). اذ أخذ هذا الشعور الذاتي شعور فقدان الهوية وعدم امتلاكها يسيطر على كيان (أحمد)، وأدى الى اضطرابه وتشتته، وجعله يشهد شعورا آخر وهو شعور "النقمة" على حياته وعلى وطنه؛ ورفضه لواقعه المعيش عبر سلسلة من المونولوجات حملت ضمير المتكلم (أنا) الدال على (ان الشخصية تقدم نفسها بصفتها مسؤولا عن ملفوظاتها، أي بمعنى تسند اليها مسؤولية الملفوظ، اذ اليها يحيل ضمير المتكلم "أنا" وباقي علامات ضمير المتكلم)([[215]](#footnote-215)). فمن علامات ضمير المتكلم في كل ما صيغ بمونولوج مباشر صوت الشخصية الخاص، وأسلوبها المباشر المحمل بلغة تلفظية فيها دفق شعري وانزياحي، واستخدامات بلاغية مثل ( أحمل في جيبي شيئا من الألم وبعضا من الحلم)، و( انك منحتني التشرد بعيدا عن احضانك، كالأم التي تلد صغارها ثم تتركهم على قارعة الطريق يتلوون جوعا وقهرا)، وكذلك من العلامات الأفعال المضارعة مثل( أبوح، أتصور، أغمض، أحمل، تكلمت، أضعها) الدالة على حاضر الشخصية أثناء صياغتها لدواخلها وعذاباتها وصراعاتها النفسية.

ووظف المونولوج المباشر في رواية(الشماعية) للروائي (عبدالستار ناصر) للنطق بسلسلة متصلة من الألم والعذاب والصراع النفسي الذي يكتنف شخصيات الرواية ولاسيما شخصية (أمين هاشم بيطار) مؤسس الحزب الشيوعي، اذ منذ بداية الرواية والى نهايتها نجد مونولوجات مباشرة تكشف عن واقع المكان المزري(الشماعية) وأثر صبغته النفسية على الشخصيات في ظل واقع السلطة المرير والمقيمين عليها. فأخذ "المونولوج المباشر" سمة الهيمنة على الصياغة السردية في هذه الرواية من خلال سلسلة أحاديث نفسية تتوشح بلغة البوح الداخلي غير المعلن، والخفي عن الآخر، والمصرح به الى الذات فقط؛ فمن المونولوج المباشر ما جرى على لسان شخصية (أمين هاشم البيطار) وأخذ شكل سيرة ذاتية تكشف عن هوية التأزم النفسي والشعور بالضياع والحزن المرير وغيرها من الاحاسيس النفسية المضطربة والهواجس الذهنية القلقة التي تشهدها الشخصية:

(قلت لنفسي: أنا أمين هاشم البيطار، غسلت رأسي تحت حنفية يتساقط ماؤها كماء المطر، شعرت بالنشوة شيء ما كان يحترق هو جلدي الذي تشقق تحت السياط، اتساءل كيف يمكنني الرجوع وعقلي بين ظهيرة ومساء وجوع ؟ لو أنني أملك بعض المال، ربما تمكنت من شراء ثياب نظيفة، ويمكنه أي حلاق في الزقاق أن يخفف لحيتي التي طالت على مدى سنوات النهيق والنباح، ربما أعود الى عائلتي اذا كانت وما تزال تسأل عن ابنها الذي مات منذ سنين، اذ ليس من المعقول بقائي حيا – كما ينتظرون- بعد كل ما مضى من اسئلة وبحث بين مديريات الأمن والمخابرات والمستشفيات.. قطعوني عن الدنيا وما فيها، لا اتذكر غير ذاك الحمار الذي ينهق ويذرف الدموع على روحه التي سحقوها أمام عينه... سأعترف بأنني نصف مجنون ونصف عاقل أدري بهذا واحتاج الى شخص واحد يؤمن بي ويفهم حقيقة وجداني ونوع حالتي التي انتهيت اليها....)([[216]](#footnote-216)).

و"مونولوج مباشر" يشير بوضوح الى الوضع النفسي" المرعب القلق" الذي أصبح عليه (أمين) وأسيرا له، والتساؤلات الذهنية الواعية واللاواعية التي تشغل ذهنه وتسيطر عليه ازاء مصير من كانوا معه في (الشماعية) وما حل بهم فيها من ممارسات تعذيب، ومصيرهم بعد خروجهم منها، وكأن مصير هؤلاء يؤدي الى تحديد مصيره؛( أمشي مرعوبا من نفسي، من الوقت المقطوع ما بين صحوي وجنوني، أبحث عن شيخ العشيرة سرحان مهاوش( ما زلت أسمع صراخه فوق تلك المدفأة النفطية بينما يسيل دمه ولحمه تحت ضحكاتهم المخبولة) أسأل نفسي عما جرى بعد ترحيل أسعد سعيد فرحان الى خارج الشماعية بأوامر لا يمكن رفضها؟ ماذا يا ترى صار مصير أبو العصافير، ذلك الحسون الذي كف عن طرد بعد عام.... في هذه البقعة المشيدة بالأخطاء والنجاسة والذبح وتحطيم الروح؟)([[217]](#footnote-217)). ومنها "مونولوج مباشر" حمل (آه) الوجع النفسي والحزن المرير، والرغبة الجامحة التي تتصارع داخل بواطن نفس (أمين) والمتمثلة بالقضاء على حكم السلطة الظالمة التي لم يلحقه منها الا تعذيب والاضطهاد له؛ ولمن معه في "الشماعية" وفي خارج السجون( يااااه، كما لو أنني تحت هدير من المطر، أغسل جسدي وعقلي وذاكرتي، انتهى أمرهم ذلك ما أريد أن أسمعه كل لحظة، أتمنى لو أن الناس تصرخ في الشوارع وفي الكنائس والمدارس والأزقة والبيوت والجوامع وفي كل شبر من بغداد وأطرافها: انتهى أمرهم..)([[218]](#footnote-218)).

لقد جسد "المونولوج المباشر" في كل نص من هذه النصوص المصاغة بلسان وصوت (أمين) غير المسموع وغير المعلن دراما ذهنية تستنطق أغوار شخصيته بأسلوبه المباشر؛ وبلغة تلفظية عائدة اليه، لغة فيها من الانسياب الشعري من انزياحات ومجازات ما يؤهلها للنطق بآلام (أمين) وصراعاته النفسية مستندة في ذلك الى سلطة معطيات ذاكرته المحملة بصبغة(الشماعية) وما وقع فيها، وأثر وقعها النفسي عليه، اذ جعلت اللغة في هذه المونولوجات المباشرة من ذاكرة (أمين) ومخيلته مستودعا يفضي بكل ما ينتابه من صراعات وحالات نفسية مأزومة أي انها لغة لم تهدف الى (رسم الشخصية من الخارج، انما هدفت الى التغلغل في دواخلها محاولة الكشف عن صورة واقعها الداخلي، ومشاعرها واحاسيسها التي تختلج في جنباتها)([[219]](#footnote-219)). ولقد حملت هذه المونولوجات المباشرة رغبات غير محققة، وغير معلنة رغبات بقيت في داخل (أمين) طي الكتمان بسبب مخاوفه النفسية، لذا لم ينطق بها الا من خلال مونولوجاته المباشرة التي تشيء للقارئ بضرورة تحقيق هذه الرغبات لدى (أمين) لأن من شأنها التخفيف من وطأة صراعاته الداخلية، واضطراباته الذهنية مما يجعل القارئ يستشعر ازاء مثل هذه المونولوجات المباشرة انه أمام تجسيد واقعي (لشخصية تقدم ذاتها بذاتها، وتعبر عن طموحاتها وأفكارها ورغباتها مباشرة من دون تدخل الراوي)([[220]](#footnote-220)).

كما يصور "المونولوج المباشر" في رواية (نساء) للروائية (الهام عبد الكريم ) العالم الداخلي للشخصية الرئيسة، وما يقع فيه من رغبات و صراعات نفسية، وأفكار وهواجس ذهنية لم تصرح بها الشخصية، ولم تنطق بها الا من خلال لغة بوحها الداخلي "المونولوج المباشر" فمما جاء على لسانها: ( بقلق وتأزم حاولت ضبط انفعالاتي وتقديم مشاعري بدرجة دفء لا اشتعال، وفي ظرف آخر ماكنت لأترك ظاهرة اختفاء الرسوم وعودتها المباغتة للظهور، ولم أسع لمعرفة السر الكامن خلفها.. أهو خداع بصري أم نفسي، أم شيء آخر لا يملك تفسيره سوى(موجة) ؟ وهي وأن حاولت افهامي مدى عجزها عن الاحاطة بأسرار ما يحدث، لم تكن لتقنعني بذلك أبدا..)([[221]](#footnote-221)). ومما نطقت به الشخصية بمونولوج مباشر للجهر برغبة (الحب) واضطراب مشاعرها وتشتتها ازاءها، وما يعتصرها من حزن الفراق، وألم لعدم امتلاكها من تحب وعدم البوح له مما جسد لها حالة من الضعف والعجز عن مواصلة الحياة نتيجة أحساس الفشل المسيطر عليها قولها:

(وددت لو أن لدي القدرة على أن أبادله مشاعره وأبوح له بإرادتي ولا ارادتي معا ليفهم شكل وحجم ما أعاني، وأن أبادله ألم روحه بألم جسدي... غاب هو تاركا لي فراغ الليالي وصمت الوحدة. حاولت أن استحضره من مكمنه البعيد في أغوار الروح لكنه تمنع علي وأبى وأدار لي ظهره كمسافر الى أقصى بقعة في الأرض.... حاولت أن أكون أنا ولو لمرة واحدة، وأن أضع خلفي كل ما حدث، وأن أبدل بدروبي الشائكة أخرى هادئة، معالمها واضحة لا تنثني فيها خطواتي ولا تسقطني زلة قدم في عرض الطرقات... أغمض عيني كي لا أرى شريط العمر المليء بالفقدان والتنازلات التي لا علاقة لها بالكرامة، ولكن بالأحلام. فكل ما تمنيناه صار الى مآلات لا تفضي الى فسحة من راحة أو ربح، لا يهم ان كان ماديا أم معنويا)([[222]](#footnote-222)).

كشف توظيف المونولوج المباشر في رواية (نساء) المدركات الواعية واللاواعية للشخصية الرئيسة، وحجم معاناتها النفسية في مرحلة سابقة للتعبير عنها بالكلام، وأفصح عن طبيعة الشخصية وهي في حالة من الضياع النفسي، والحزن المرير، وما ينتابها من مشاعر الخوف الممزوجة بلغة التمني نتيجة حالة الحب التي تتملكها، والرغبة الملحة في الوصول والبوح الى من تحب بلغة مباشرة تصوغ سردا نفسيا يلائم تلك الرغبة ومما تطلبه من ايحاء المشاعر، ودفق الكلمات، لذا استطاعت اللغة في هذه المونولوجات المباشرة للشخصية( من أن تمنح موقف الشخصية وكلامها طابع الصدق والحياة والأهمية والتركيز مما يزيد احساس القارئ بواقعية القصة؛ أحداثها وشخوصها)([[223]](#footnote-223)). وتلجأ الشخصية في هذه المونولوجات المباشرة الى طرح جملة من التساؤلات الذهنية على ذاتها لمواجهة حالة القلق المربك التي تنتابها، وحالة سيلان الانفعالات والمشاعر التي تجتاح دواخلها كما دلت اللغة المباشرة التي نطقت بها الشخصية في هذه المونولوجات مما يجعلها على –نحو متخيل- أمام ذات أخرى تجيبها؛ وتهدئ من شدة انفعالاتها وصراعاتها النفسية، أو تشتد معها: أي بمعنى آخر أن الشخصية في مثل هذه المونولوج المباشرة ( تجرد من نفسها ذاتا أخرى، تحدثها وتصارعها اذا لزم الأمر، لذا يكون لمثل هذا المونولوج خاصية فنية تميزها تتمثل بقدرتها التي تمنحها للانسان عندما يعجز عن الجهر بهمومه وأفكاره مباشرة)([[224]](#footnote-224)). لذا تأهلت الشخصية لصياغة دواخلها وتأزماتها، وتساؤلاتها الذهنية على وفق نطقها الخاص وأسلوبها المباشر.

ويعد "المونولوج المباشر" تجسيدا حقيقيا بصورة أكبر مع الشخصيات التي تعاني اضطرابات نفسية، كما هو الحال مع شخصية (الممسوس) في رواية "وجها لوجه مع الجن (مذكرات مسوس بالجن)" للروائي(حسن كاكي)، فمما نطق به (الممسوس) بـ" مونولوج مباشر":(قلت في سري: حقا أي حياة كنت أعيشها، اية رتابة، أي فراغ انا كنت انتحر بالدقائق والساعات، الايام تولد صباحا وتجهض مساءا، هكذا هي حياة العراقيين، لا شيء جديد، نحن في سجن كبير فرضته علينا ظروف البلد والنظام، كل شيء ممنوع، وان كل شيء يمر يهرأ وينتهي، وان كل ما لم يمت سيموت رغم الأصوات التي تصرخ من أعماقي ضد ما تجرأت لتوي التفكير فيه، ورغما عن العالم، فأني أعترف بأن عالمي أصبح هلوسة في هلوسة، وباتت حياتي هلوسة حقيقية... ولكني بت لا أعرف نفسي لشدة حاجتي الى شيء آخر، واحسست ان معاناتي تتجاوز ذروتها الرهيبة، وبقيت على هذه الخواطر وحشد الصور التي يفجرها الأرق في رأسي، وعشرات الحكايا وعشرات المشاهد..)([[225]](#footnote-225)). وقولها:( يبدو كل شيء كالحلم، شعرت بأني واقف بين يدي القدر، ومن العبث أن أحاول الفرار منه، أحسست بأني عاجز على متابعة أي حديث معه، واستسلمت لصوته وتأثيره علي، لكن الاحساس بالخلاص منه كان شبيها بالنسيم العليل، وقلت هل يمكن أن يكون لهذا العالم شكل آخر..؟ هل يمكن أن يكون على صورة أكمل وأشمل وأجمل وربما أصدق..)([[226]](#footnote-226)).

يأخذ توظيف "المونولوج المباشر" مع شخصية "الممسوس" وقعا آخر يختلف عن توظيفه لصياغة دواخل أي شخصية أخرى، وذلك لأن نتيجة حالة (المس) تكون هنالك ذات أخرى داخل ذات الشخصية حتى في ما تعقده من أحاديث نفسية كـ"المونولوج المباشر"، وتكون هذه الذات مجهرية غير ظاهرة تحاورها الشخصية، وتطرح عليها تساؤلاتها كما في التساؤلات الذهنية التي جاءت في نصي "المونولوج المباشر"، وان هذه الذات تشاهد وترى كل ما ينتاب دواخل الشخصية من صراعات وتأزمات وحالات نفسية خفية وغير معلنة تتعرض لها الشخصية نتيجة حالة "المس" وتصل بها الى حد الذهول العقلي والهيستريا، وانقطاع الصلة بين مدركات وعيها ولا وعيها، فوجود مثل هذه الذات يجعل (كل كلمة فيه أي " المونولوج" ذات صوتين، وفي كل كلمة فيه يجري جدل بين صوتين)([[227]](#footnote-227)). وبمعنى آخر يكشف توظيف "المونولوج المباشر" في هذه الرواية عن أن نتيجة حالة المس" تنفصم الشخصية عن ذاتها الى ذات أو نفس أخرى لا تعرفها مما يمكن المونولوج ولغته المباشرة من(عكس صورة من صور محتوى التفكير الذاتي للشخصية، الذي يكون منبعه ذات الشخصية عندما يكون ذهنها مشغولا بحالة من التوهج والذهول تصل حد الهلوسة)([[228]](#footnote-228)). وتكون هذه الصورة أيضا دالة على الحاضر الشعوري، والوقع النفسي المضطرب لشخصية" الممسوس".

 وفي رواية (حديقة حياة) للروائية (لطفية الدليمي) وظف "المونولوج المباشر" للكشف عن أثر الحرب ووقعها النفسي من فراق وعذاب وآهات وانكسار نفسي لمن فقد أحبته مثل ما حصل مع "الابنة" شخصية "ميساء" التي عرضت عوالمها النفسية الداخلية بمونولوجات مباشرة كقولها: ( وحدي أكشف لنفسي عن أخطائي ولا أعترف بها.. أتعلم أشياء جديدة كلما سحقتني الاحزان وحولتني الى بقايا آنسة من بنات الحروب... أكتشف أنني كنت محكومة بسطوة أفكار سالفة عن الانسان والحياة أفكار أمي... لذلك وقعت في الالتباس وما كنت أميز بين الأشياء في حقيقتها وبين صورها الزائفة المتداولة بين الناس...)([[229]](#footnote-229)). وقولها:(هل اشتبه بالأمكنة؟ هل اشتبه بالبشر؟... ربما، لكني اشتبه بأشياء أخرى كثيرة.. فتقوم لعبة الحياة لدي على التباسات واشتباهات بحاجة الى براهين وأدلة للتحقيق من صحتها أو لدحضها مثلما نفعل في بلوغ حقيقة اللقية الاثارية وطريقة احالتها الى عصر محدد من حقب التاريخ؟)([[230]](#footnote-230)).

جسد "المونولوج المباشر" بلغته التلفظية المباشرة العائدة لشخصية (ميساء)، وصوتها الخاص حالة نفسية مضطربة تمر بها "ميساء"، اذ تمتزج في دواخلها مشاعر الكآبة مع أقسى مشاعر الانكسار النفسي لفقد أبيها، وفقد من تحب بسطوة الحرب مما يبعث على سوداوية الحياة في داخل نفسها التي تجعل العالم بأسره محاطا بالسواد وجدار الأحزان؛ فبسبب هذا الامتزاج والضياع النفسي لا تتوجه "ميساء" الى الآخر لتطلعه على دواخلها، وتجعله شاهدا عليها، ويشاركها أزمتها وحجم معاناتها انما تلجأ الى نفسها لتبرم معها مونولوجات مباشرة تطرح عليها من خلالها سلسلة من التساؤلات الذهنية والنفسية تنم عن حالات وعيها ولا وعيها، وصراعها مع الواقع المحيط بها، وتناقضها معه بسبب ما بنيت عليه من أفكار ورؤى وتصورات أسهمت في تكوين شخصيتها. أي ان هذه المونولوجات المباشرة استطاعت أن تعرض للقارئ (بطريقة مباشرة الحياة النفسية الداخلية للشخصية، وصوتها الداخلي بما فيه من سمة الانطباعات والتصورات النفسية، وذلك عندما تخاطب الشخصية ذاتها داخل وضعية تلفظية يسيطر فيها ضمير "الأنا")([[231]](#footnote-231)).

وبمعنى آخر ان هذه "المونولوجات المباشرة" قد حملت الحالة النفسية المضطربة والمشوبة بالقلق لشخصية "ميساء"، وتمكنت من (ان تشي بها طبيعة وطبقة وسلوكا وثقافة، أي بعبارة أخرى انها مونولوجات أسهمت في رسم الشخصية الفنية في هذه الرواية)([[232]](#footnote-232)).

ونجد في رواية (عجائب بغداد) للروائي (وارد بدر سالم) "مونولوجات مباشر" على لسان شخصية "الصحفي" تجسد مشاعر نفسية تتصارع في دواخله كشعور "الرفض " رفض العودة الى الوطن بسبب ما فيه من قتل ودمار كما في قوله:( لم يكن بوسعي الرفض المطلق. كنت لحظتها كمن يقبض، بشكل خاطف، على ذات متلبسة بإعصار جارف خلخل صفاءها. هيمنت علي حالة من السكون الغريب خالطها تأمل مشوش لم يكن مفهوما لي على وجه الدقة. وقتها أدركت أني سأمضي وأطرق أبوابا لا مفاتيح لأقفالها.)([[233]](#footnote-233)). وشعور "الغربة" على أرض الوطن كما في قوله:(كنت أقول لنفسي: هل كان أبي على حق حينما هجر هذه البلاد؛ فربما هذه الورقة أوصلت الاسماء التي فيها الى الموت في وقت ما، فلا خبرة لي في هذا الوطن الذي ولدت بعيدا عنه، وما سمعته عنه كان لا يثري ذاكرتي كثيرا ولا يتقدم الأوطان التي رأيتها الا انه كان أمامي دائما لهذا السبب أو ذاك، ربما لأن أبي حجبه عني ذات يوم فبقيت كطفل الغابة الذي يفتش عن مهد ينام فيه)([[234]](#footnote-234)).

فلقد وظف المونولوج المباشر في "عجائب بغداد" للنطق بسرود نفسية تحمل مشاعر نفسية وذهنية تتصارع في دواخل شخصية (الصحفي) أحدها متصل بالآخر، ويحيل اليه كما في شعوري (الرفض) و(الغربة) اللذين عرضهما "الصحفي" بمونولوج مباشر" صاغه بصوته الخاص، ولغته التلفظية وأسلوبه المباشر، فيتولد شعور رفض الوطن لدى "الصحفي" نتيجة شعوره بالغربة ازاءه والعكس صحيح، وكل واحد من هذين الشعورين متجذرا فيه حتى في أثناء تواجده الحاضر على أرض وطنه، وذلك بسبب ابتعاده وسفره الذي اختطه أبوه، لذا يبوح " الصحفي" برفضه لوطنه وغربته فيه بصوت خفي غير معلن، ويصوغ وجعه النفسي بعدم معرفته المطلقة لوطنه نتيجة عدم عيشه فيه، وفضلا عن هذه المشاعر والاحاسيس الظاهرة في "المونولوج المباشر" للصحفي هنالك شعور "حنين" لهذا الوطن خفي، ومغلف بجدار من الكتمان، وعدم البوح يتصارع في داخل ذاته تمثل بقوله(الا انه كان أمامي دائما لهذا السبب أو ذاك) مما يجعل " الصحفي" نتيجة هذا الشعور يشهد حالة من التشتت والضياع، وعدم الاستقرار النفسي في أي بلد يتوجه اليه.فيمكن القول أن ما جرى من "مونولوج مباشر" على لسان" الصحفي" استطاع (ان يمثل المونولوج الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها، وعكس قدرتها في التعبير عن أفكارها بتدرج منطقي لا شائبة فيه، وهو يمثل سلسلة من الذكريات لا يعتريها مؤثر، فالأفكار متسقة مع الاطار الفكري العام)([[235]](#footnote-235)). ومكن شخصية " الصحفي" من أن تجد في " المونولوج المباشر(وسيلة ومتنفسا لعـــرض أفكارها، واحاسيسها واضطراباتها)([[236]](#footnote-236)).

وحمل توظيف " المونولوج المباشر " في رواية (يحدث في بغداد) للروائي (رسولمحمد رسول) حالات نفسية داخلية تنتاب الشخصية الرئيسة الصحفي(سعيد الدهان) كحالة "الهلع" المشوب بالقلق المريب نتيجة ضياع أحد فصول رواية صديقه (مرهون الشاكر):(صرت ألوم نفسي الويل لك يا سعيد، هل أضعت الفصل الثاني، دعني أدقق في كل الفصول؛ الفصل الأول قرأته وها هو، والثاني هرب مني، والثالث موجود، والرابع كذلك، والخامس مفقود يا للهول، ها هي الكارثة أين بقية الفصول؟ هل نسيتها في المنزل؟ كلا، كلا، هي كذلك بحزمتها ولم ينفرط مني أي شيء منها، الويل لك يا سعيد، الويل لحظك الأغبر، الويـ...)([[237]](#footnote-237)). ورغبات مكبوتة وملحة تتصارع داخل نفس (سعيد) ولاسيما رغبة الوصول الى فصول الرواية المفقودة(قلت لنفسي: هذا ما أبحث عنه.. هذا ما أريده.)([[238]](#footnote-238)). اذ مثلت هذه الرغبة الفكرة التي بنيت عليها معظم أحداث الرواية، وحوارات شخصياتها ووجهات نظرها لا سيما مع "سعيد" الذي أصبح تحقيق هذه الرغبة لديه ضرورة قصوى تعتلج في بواطن نفسه، وتسيطر على نمط أفكاره وتصوراته الذهنية بشكل يجعلها حاضرة معه حتى في أحاديثه النفسية و مونولوجاته المباشرة ولا تبرح عنه أبدا، وكأنما عجلة الحياة لديه متوقفة لحين تحقيق هذه الرغبة. فأعطى توظيف "المونولوج المباشر" على لسان (سعيد) للقارئ احساسا بأنه (أمام متكلم يتحدث الى ذاته عن فعل يعيشه وقت انجاز الكلام)([[239]](#footnote-239)). وجسدت حالة " الهلع" لدى " سعيد" بجملة من التساؤلات الذهنية يوجهها الى ذاته بحثا عن اجابة تهدئ من هلعه؛ وذروة انفعالاته لأنه أمام أمر مصيري وأرث قيم مما زاد في تشتته بين غياهب وعيه ولا وعيه، وعدم ادراكه للواقع من حوله. أي استطاع " المونولوج المباشر" في "يحدث في بغداد" ولاسيما مع شخصية " سعيد" من(تمثيل الحياة الباطنية للشخصية، والتعبير عما تحس به، وعما تريد قوله ازاء موقف معين، بأسلوب يعطي احساسا بالمباشرة والفورية أثناء نقله ما يدور في ذهن الشخصية من حوار صامت ومكتوم، وغير طليق لكنه تلقائي بالنسبة للقارئ)([[240]](#footnote-240)).

وفي "مونولوج مباشر" تصور شخصية "المحللة النفسية" في رواية (عندما تستيقظ الرائحة) للروائية (دنى غالي) وضعها النفسي كما في النص الآتي:( بالنسبة لي هي حالة سوداوية ملهمة، أترك لنفسي فيها أن تعيش حالة تأمل، ربما يشوبها القليل من الحزن أكثر من أي وقت آخر، لكنه أحساس صادق نادر، مثل غروب قدسي أميل الى الاستمتاع به قدر الامكان...اتأمل اللمعان في العيون التي أقابلها، ذلك اللمعان المتأتي من شدة البرد والانتظار المجهول..)([[241]](#footnote-241)) . وفي قولها: ( صرت أملك خارطة أكثر وضوحا في رأسي، بعد أن كنت أتصوره مجرد مكان من الأمكنة المنكوبة الفقيرة في العالم لا أكثر. أي صدفة تضعني أمام الامتحان هذا..)([[242]](#footnote-242)).

فلقد كشف توظيف" المونولوج المباشر" عن الوضع النفسي لشخصية (المحللة النفسية) المتمثل بحالة من الكآبة المزمنة تعتصر في بعض الفترات دواخل نفسها، وتسيطر على مدركات ذهنها، اذ تتولد لديها هذه الحالة نتيجة مراقبتها حالات المرضى لاسيما الحالات النفسية المستعصية مما يزيد من تأزمها، ويجعلها تشهد هذه الحالة التي تجعلها تنظر الى الحياة بكل ما فيها نظرة سوداوية لا يتخللها خيط أمل بسبب واقع الظلم ومرارة العيش الذي تشهده وشهده مرضاها. وتفرز هذه الحالة كما يحمل صوت الشخصية النابع من نفسها، ولغتها التلفظية المباشرة مشاعر قلقة مشوبة بلغة حزن مرير تسيطر على ذات الشخصية، وتجعلها في حالة ترقب لشيء غير معلن وغير معروف، والذي من شأنه أن ينعكس على القارئ فيكون مشدودا ويشارك الشخصية ترقبها بشكل يمكن "المونولوج المباشر" في هذه الرواية من تحقيق السمة الاساسية للغة( بأنها تشكل فضاء لالتقاء الباث والمتلقي)([[243]](#footnote-243)).

 وأما الروائي (نصيف فلك) فيوظف "المونولوج المباشر" على لسان شخصية (المخرج المسرحي) في روايته (قياموت) بتوظيفات مختلفة بغية عرض وضعها النفسي؛ وتصوير ما يقع في عالمها الداخلي من اضطراب المشاعر وصراعات الذهنية، فمن هذه التوظيفات عندما وظف (فلك) " المونولوج المباشر" بحالة درامية ذهنية وهي(الحلم) في النص الآتي: ( أني ميت ميت، لا يفتقدني أحد ولا يسأل عني ماحود، ومستحيل أن يركض ورائي صديق حافي القلب يثغب وينتحب، أزف خبر وفاتي الى بنات نعش في السماء المتلاطمة واستبعد من بغداد المنكوبة أن تسمع رثاء جوقة درب التبانة وهي تشيع جنازتي المهيبة التي لا يمشي وراءها أحد ولا تحملها سوى أكف الظلام، كذلك استبعد أن تتلمس قلبها فلا تجد ذاك العاشق الجاثي الوحيد أمام شباك صدرها المسدود. أموت بعيدا عن الناس والصخب والضجيج، أتوارى وأنزف آخر أنفاسي مثل الطيور الجريحة... أين أهرب وآلاف الرؤوس تتدحرج ورائي، وأنا أركض أركض..)([[244]](#footnote-244)). فصاغ "المونولوج المباشر" حلم (المخرج) بصوته الخاص، وبلغة تلفظية مباشرة مزجت بين الفصحى والعامية لتجسيد حالة الخوف والهلع التي تنتابه ما بعد أحداث 2003 لاسيما (ان العامية حية تمتلك – القدرة على التعبير أحيانا- عن ظلال معاني وأحاسيس الشخصية قد لا تستطيع الفصحى التعبير عنها بنفس الدقة والايجاز، وقربها من الواقعية كتيار روائي)([[245]](#footnote-245)).

ومما يمكن اللغة المباشرة في هذا المونولوج من عرض رثاء الشخصية لنفسها وافتقارها لوجود الآخرين من حولها بسبب تشتتهم واضطرابهم، وضياعهم على أرض الواقع، وقتلهم على شكل جماعات تصل للآلاف، أي أن (الحلم) وصياغته بمونولوج مباشر مثل مرآة عاكسة للواقع الذي تعيشه الشخصية؛ الواقع الذي يجعلها تشهد حالة من الضياع والتشتت والحزن المرير في صحوها وفي أحلامها على حد سواء، وعلى الرغم من مزج الفصحى بالعامية على لسان (المخرج) في هذا المونولوج الا انه حمل لغة شعرية عالية نطق بها (المخرج)، اذ فيها من الاستعارات البلاغية عالية التكلف ما يغنيها مثل (حافي القلب) دلالة على خلو المشاعر وانعدامها، وبهذا شكلت اللغة المباشرة لشخصية (المخرج) (مادة لصوتها الشخصي)([[246]](#footnote-246)). ومن توظيفات" المونولوج المباشر" في هذه الرواية ما جاء لعرض حالة من التحدي والمكابرة على الهلع والخوف التي تتصارع في بواطن نفس (المخرج) في صحوه وواقعه اليومي المعيش، فلا يكون أسيرا لمخاوفه كما في الحلم ويتجلى ذلك في النص الآتي: (لم أرتعب من رسالة التهديد بشدة في طقس يومي تزاوله جماعات الثقوب السود بخشوع وتقوى، كما أنها ليست الرسالة الأولى ولن تكون الأخيرة، كما لم تنشب في قلبي مخالب القلق حين رأيت شوارع (الجريخي) المسروقة؛ فالبلاد تعصف بها سرقات لم تخطر على بال الجن والعفاريت...)([[247]](#footnote-247)). جسد هذا "المونولوج المباشر" ما أصبح عليه الواقع في العراق بأن أصبح تحت سطوة الجماعات التي تبعث القتل والتهديد والتعذيب وغيرها من الممارسات التي يتعرض لها (المخرج) وغيره الكثير على أرض هذا الوطن لمجرد اختلاف الآراء، أي أن (حلمه) ترجم صحوه وواقعه اليومي فكلاهما يضم جماعات وجثث وقتل ومخاوف على الرغم من روح المكابرة التي يحاول (المخرج) اظهارها تحت مظلة أنه أصبح معتادا على هذه المخاوف والضغوطات والتهديدات، وكلاهما (الصحو، والحلم) عكسا الواقع برؤية (المخرج) وأسلوبه المباشر بإظهار أبعاد الأحداث الدرامية لواقعه وواقع المحيطين به في هذا البلد، أي أن (موقفه من نفسه يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الانسان الآخر، وبموقف الانسان الآخر منه، وان وعيه بنفسه يكون على خلفية وعي الانسان الآخر به، وان كلمته حول نفسه تكون تحت التأثير المستمر لكلمة الآخر حوله)([[248]](#footnote-248)).

كما توظف الروائية (ميسلون هادي) (المونولوج المباشر) بشكل واضح في روايتيها(حفيدة البي بي سي) و(شاي العروس)، اذ تتميز روايات(هادي) بسكونية واضحة نتيجة اضاءة العوالم الداخلية للشخصيات أكثر من التركيز على عوالمها الخارجية، فقد جاء "المونولوج المباشر" على لسان شخصية (عبد الحليم) في الرواية الأولى في النص الآتي: (فراح يحدث نفسه قائلا" هذه المرة سأسألها عن الخاتم صدقا وليس في الحلم.. لن أدع الفرصة تضيع مني.. لا لن أدعها تضيع.. هذه المرة سأحدثها فعلا. يا ترى لو علمت بأن رقم هاتفها موجود الآن في جيب بنطلوني، ماذا ستقول؟.. هل أخرجه لها الآن وأضعه أمام عينيها لأذهلها بالمفاجأة؟ لا.. لا..لأترو قليلا.. لا بدأ خطوة فخطوة..سأسألها عن الوقت.. لابد انها تتذكرني.. بالتأكيد هي تتذكرني. لأنتظر فربما تبادر هي بالسؤال عن الوقت مرة أخرى....)([[249]](#footnote-249)). للكشف عن الأبعاد النفسية التي تبنى عليها شخصية(عبد الحليم) متمثلة بأنها شخصية خجلة، وقلقة لا تمتلك زمام الأمور عندما يواجهها أمر معين باتخاذ سرعة القرار لا سيما في الأمور العاطفية، وأفصح المونولوج المباشر من خلال جملة من التساؤلات الذهنية والادراكات الخفية الداخلية غير المعلنة وغير المصرح بها من قبل (عبدالحليم) لأنه يمثل مرحلة سابقة للتعبير عنها بالكلام عن حالة من التشتت الذهني، والصراع النفسي المشوب بالقلق مسيطرا عليه نتيجة رغبة مكبوتة وملحة تتصارع في دواخله تتمثل بلقاء من يحب، والحديث معه على أرض الواقع بعيدا عن ضروب المخيلة والأحلام، أي ان طبيعة توظيف المونولوج في هذه الرواية بلغة تلفظية مباشرة، وما منح فيها لشخصية (عبدالحليم) من مساحة للبوح بدواخله وخلجاته قد مكنت " المونولوج المباشر" من (ان يشير الى الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية، وتغيير هذه الحالات حسب تغيير أوضاعها والمواقف الناتجة من تعاقب الأحداث ومسبباتها)([[250]](#footnote-250)).

أما في رواية (شاي العروس) فيأتي " المونولوج المباشر" على لسان الشخصية الرئيسة(محمود)( وقال لنفسه: ماذا يحدث ؟؟ أهذا أنا؟ حقا أنا؟ وهل أرى؟ وما هذه النقطة السوداء؟ أهذه نملة؟ ثم نظر الى نهاية يده الممتدة الى حنفية الماء وقال:" وهذه أصابعي؟.... وهذا هو الماء؟.... وهذا أنا؟ أمعقول أني أرى أم أنني أحلم حلما جميلا في منامي وقد أخذ مني الوهم كل مأخذ فأختلط الواقع مع نهايات ذلك الحلم الجميل؟.... فهل ما أراه الآن اضغاث حلم أعمى، أم ان هذا الوجه الجميل الذي أراه وجهي، وهذه اللحية الشهباء هي لحيتي، وهاتين العينين الواسعتين هما عيناي وقد عاد اليهما البصر...)([[251]](#footnote-251)). افرز هذا المونولوج المباشر وبشكل معلن مصرح به سردا نفسيا حمل المكنون النفسي لشخصية (محمود)، ووصف خارجي لهيئتها وملامحها التي تستغربها لأنها لم تشاهدها من قبل كونها فاقدة البصر، واصداء المشاعر التي تختلج دواخلها ازاء رغبتها المحققة رغبة الرؤيا، فجسد المونولوج المباشر المنطوق بلغة تلفظية مباشرة دالة على صوت الشخصية وأسلوبها المباشر حالة من الذهول تنتاب الشخصية نتيجة تحقيق رغبتها الأقرب الى المستحيل، وهي حالة من عدم الاستقرار النفسي جعلت الشخصية في حالة من التشتت والتأرجح بين الواقع و الخيال نتيجة ما حدث، واثر عمقه النفسي عليها، فما أفرزه توظيف المونولوج المباشر في هذه الرواية من خلال هذا النص مثل (مونولوج واع شكل جملة من التداعيات المشدودة الى الشعور، ومحكومة بالوعي والذاكرة الارادية أتخذ مظاهر التركيز والنجوى)([[252]](#footnote-252)). كما نجد الروائية (هدية حسين) توظف " المونولوج المباشر" في روايتها (مطر الله) لتجسيد حالة التأزم النفسي التي تشاهدها شخصية (صابر) كما جاء على لسانها في النص الآتي: ( أتقلب على الفراش بعظام مضعضعة، أنا الرجل المنكود، أنام على مخدة محشوة بالخرق القديمة البالية، لا أدري لماذا لا يهمد جسمي برغم التعب المضني.. أنا دودة الأرض التي ان نجت من السحق تحت الأقدام ستمضي الى الجحور.. وأنا أنكسر وأضعف كل يوم، وأكظم غيظي تحت هذا الجلد الذي صار مأوى للبراغيث، بينما مهران يسخر مني..)([[253]](#footnote-253)). اذ جسد "المونولوج المباشر" حالة من التأزم النفسي المشوب بالقلق والتوتر يشهدها (صابر) بسبب المحيطين به ولا سيما أخيه (مهران) الشخصية المستبدة وسوء معاملته له معاملة فيها الكثير من انسحاق الذات والانكسار النفسي، فتسيطر هذه الحالة كما عرضت لغة البوح المباشرة -في هذا المونولوج- على كيان "صابر"، وبنيته النفسية الداخلية متمثلة بشعور الأسى ازاء نفسه بشكل كبير ومؤثر، اذ تكون حاضرة معه حتى في مونولوجاته المباشرة التي تعد متنفسا للبوح بهذه الحالة النفسية لـ(صابر) وكل صراعاته، وهذا بدوره يمكن "المونولوج المباشر" وأسلوب صياغته في هذه الرواية ولاسيما مع شخصية (صابر) من (تجسيد بوح الشخصية مع ذاتها عبر التداعيات والاسترجاعات والاستباقات الزمنية القريبة أو البعيدة)([[254]](#footnote-254)).كشفت المونولوجات المباشرة المذكورة عن الغاية من وراء توظيف هذا الأسلوب اللفظي المصاغ بضمير (أنا) المتكلم وصوت الشخصية وأسلوبها المباشر، وتتمثل هذه الغاية بأن الروائيين العراقيين قد جعلوا من(المونولوج المباشر) وسيلة للكشف عن دواخل شخصياتهم الروائية وعقدها واضطراباتها النفسية التي لم تبح بها، ولم تفصح عنها في العلن بحوارات خارجية، أي انها (مونولوجات تحدث بين الشخصية وذاتها فتنكشف للقارئ الاسرار والخفايا الداخلية للشخصية الروائية)([[255]](#footnote-255)).وتكشف هذه المونولوجات عن مدى انسجام شخصياتهم الروائية مع واقعها، وما يعتريها من هموم وتصورات، وتضارب في الرؤى عن نفسها وعن الحياة وعن الاخرين من حولها، فيزاح الستار عن كل ما ينتاب الشخصية من خلال صياغة دواخلها بمونولوجات مباشرة محملة بسرود نفسية عائدةلها.

**المبحث الثاني**

**المونولوج غير المباشر**

**المبحث الثاني**

**المونولوج غير المباشر: Indirect Monologue**

يشكل المونولوج غير المباشر النمط الثاني من المونولوج الذي اعتمدته رواية تيار الوعي للكشف عن العالم الداخلي للشخصية، وصياغة خلجات سرودها النفسية التي لم تصرح ولم تنطق بها، واظهار ما يدور في ذهنها من صراعات ورغبات غير معلنة، ومدركات وأفكار خاضعة لمستويات مختلفة من الوعي واللاوعي.

وأول من اشار الى هذا الأسلوب الناقد (دي جاردن)، اذ عده نمطا آخر من (المونولوج) بعدما ذكر (جاردن) نمطين من المونولوج هما "المونولوج المباشر" و"المونولوج غير المباشر" وعد الأخير(قناعا "للمونولوج المباشر" الذي يصاغ بضمير المتكلم)([[256]](#footnote-256)). ويصفه بأنه: (نمط من المونولوج يصاغ بضمير "الغائب" أو "المخاطب" من راو ينقل المادة الذهنية التي تنبع من ذهن شخصية ما ووعيها، لذا يترتب على هذا النوع من "المونولوج" استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع فضلا عن إمكانية تحقيق المزيد من الترابط في الوحدة الشكلية للنص في اختيار المواد المعالجة، وإمكانية تحقيق الانسياب والاحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه)([[257]](#footnote-257)). أي ان الراوي في هذا النوع من (المونولوج) الذي يمثل مستوى ما قبل الكلام الخاضع لمستويات من الوعي واللاوعي( يعرض الحياة الداخلية النفسية للشخصية الروائية شأنه في ذلك شأن كل ما يصاغ بصيغة السرد النفسي، والمونولوج المباشر، ومناجاة الذات وسائر الأساليب التي اعتمدتها رواية تيار الوعي لكشف الجوهر النفسي للشخصية، ولكن ما يميز هذا الأسلوب أنه يصاغ بضمير الغائب الدال على راو ينقل الخطاب الذهني لشخصية ما)([[258]](#footnote-258)). ويأتي هذا العرض بشيء من (التداعي الحر، وغياب الترتيب والتنظيم لأفكار الشخصية، وذلك لأن "المونولوج غير المباشر" يرتكز على قواعد التداعي الذهني الحر)([[259]](#footnote-259)).

وان أهم ما يميز هذا النوع من "المونولوج" :

1. انه نمط من المونولوج يصل الى القارئ من خلال راو له من المعرفة الواسعة عن الشخصية الروائية ما تؤهله على اختراق ذهنها، ونقل أمور لم تجهر بها من قبل، فيقدمها وكأنها نابعة من أعماق وعيها، وذلك عن طريق التعليق والوصف على كلام الشخصية([[260]](#footnote-260)).
2. غياب أي قطيعة تلفظية في هذا المونولوج بين كلام الراوي وكلام الشخصية أي أن الراوي ينطق الشخصية دون اعلان عن القول، ودون تسليم قيادة القول لها ضمن استرسال سردي واضح، مما يسهم في الاطلاع على الأفكار الحميمة للشخصية والكشف عن عوالمها الداخلية بثنائية صوتية تلفظية تجمع بين صوتي الراوي والشخصية([[261]](#footnote-261)).

3- انعدام العلاقة بين الشخصية وخطابها غير المعلن عنه، وذلك بسبب اللبس التلفظي الحاصل نتيجة اختلاط صوت الراوي بصوت الشخصية([[262]](#footnote-262)).

ويطلق على هذا النوع من "المونولوج" تسميات عدة في المدارس السردية الغربية الحديثة أهمها تسمية (الأسلوب غير المباشر الحر: Indirect Style Free)، فهي التسمية الأكثر شيوعا وانتشارا في مختلف هذه المدارس بعد توجه انظارها الى هذا الأسلوب الذي أحدث ألتباسا في تحديد هوية المتلفظ "الشخصية أم الراوي"، أم انه أسلوب يتقاسمه صوتان وأسلوبان "صوت الشخصية" الذي يمثل الأسلوب المباشر: Direct Style، و"صوت الراوي" الذي يمثل الأسلوب غير المباشر: Indirect Style، أو أنه بمعنى آخر أسلوب هجين بين هذين الصوتين و الأسلوبين معا؛ فتتضح ماهية هذا الأسلوب من خلال ما وصف به بأنه: ( شكل سردي من أشكال عرض أقوال الشخصية على لسان الراوي، ولكنه يكون ملتبسا بين صوت الراوي وصوت الشخصية حيث يكون مشبعا بالسمات الذاتية والتعبيرية للشخصية المتكلمة بكلام منطوق)([[263]](#footnote-263)). وهو بمعنى آخر أسلوب(يعرض ملفوظ الشخصية وأفكارها من خلال مزجه بين أسلوبين "أسلوب غير مباشر" يمتلك السمات النحوية ولاسيما الضمائر، فيحذف فيه ضمير المتكلم (أنا) ويصاغ بضمير الغائب الذي يدل على "صوت الراوي" الذي يغير ويحول بعض كلام الشخصية عن لفظه الأصلي الذي نطقت به، وتحول فيه الصيغ الزمانية لفعل الخطاب لأن الشخصية فيه لا تتكلم بلسانها بل بلسان الراوي. و"الأسلوب المباشر" يمتلك بعض السمات الذاتية والتعبيرية لملفوظات الشخصية مقدمة بأسلوب مباشر، فمزجه بين هذين الأسلوبين يجعله لا يسبق بفعل القول ولا قوسين ولا نقطتين، وتظهر فيه آثار الكلام الشفاهي "التعجب خصوصا")([[264]](#footnote-264)).

ولقد عني الكثير من النقاد الغربيين بهذا الأسلوب في اطار دراساتهم لأساليب العالم الداخلي في الرواية، والأساليب التي تنقل فكر الشخصية الروائية، وما يتصارع في دواخلها من مشاعر ورغبات وهواجس. وقد أختلف النقاد في تسمية هذا الأسلوب تبعا لمدارسهم السردية الغربية الحديثة. فمن أبرز النقاد الذين جعلوا الأسلوب غير المباشر الحر في صلب دراساتهم الناقد الروسي(باختين)، الذي تتبع الجذر التاريخي لاستخدام هذا الأسلوب في حقلي "الأدب والنقد"[[265]](#footnote-265)\*، وواضعا اياه ضمن ثلاثة خطابات "المباشر، وغير المباشر، وغير المباشر الحر" لنقل كلام الشخصية من طرف الراوي، فيصف (باختين) هذا الأسلوب بأنه: (مزيج خاص من الخطاب المباشر، وغير المباشر، اذ يستعير هذا المزيج من الخطاب المباشر النغمة ونظام الكلمات وترتيبها، ومن الخطاب غير المباشر الأزمنة وضمائر الأفعال)([[266]](#footnote-266)).أما الناقدان الفرنسيان "تودوروف" و"جنيت" فقد أطلقا تسمية (الأسلوب غير المباشر الحر)، ووضعاه ضمن أساليب ثلاثة لإقحام كلام الشخصية في الرواية(المباشر، وغير المباشر، وغير المباشر الحر)([[267]](#footnote-267)). كما أطلق الناقد الألماني(توماس مان)عام (1901) على هذا الأسلوب مصطلح( الخطاب المجرب أو المعيش) لأنه(يعايش أفكار شخصية ما وهي في طور التكون)([[268]](#footnote-268)).أما الدراسات الحديثة في هذه المدرسة ولاسيما مع الناقدة(مونيكا فلودرنك) واستاذها(ستانزل) فتطلق مصطلح(الخطاب غير المباشر الحر)، وتصفه(فلودرنك)بأنه:( شكل لتمثيل كلام الشخصية وتفكيرها يتميز بحرية في النحو، وحضور العناصر التعبيرية الذاتية التي تعكس منظور الشخصية ووعيها المصور من لدن الراوي)([[269]](#footnote-269))، وفي المدرسة الهولندية تطلق الناقدة( دوريت كوهن) تسمية(الحوار أو المونولوج المروي) وتصفه بانه:(أسلوب ينقل أفكار الشخصية عن طريق الراوي، ويتم فيه التركيز على الخطاب الداخلي للشخصية الذي يذوب في خطاب الراوي، لذا يحدث تحولا في الأزمنة والضمائر)([[270]](#footnote-270)). بينما في المدرسة ذاتها نجد الناقدة(ميك بال) تطلق تسمية (الخطاب غير المباشر الحر)على هذا الأسلوب كون هذه التسمية الأكثر شيوعا كما رأت (بال) ورأى غيرها من النقاد كـ(باختين، ستانزل، فلودرنك)، وعالجته تحت مفهوم اسمته بـ(الادماج) لأنها تراه (يعمل بين صوتين أو تلفظين، أو تبئيرين، أو تلفظ وتبئير)([[271]](#footnote-271))، وتصفه (بال) بأنه: (شكل يمثل التداخل بين نص الراوي، ونص الشخصية، اذ فيه علامات تدل على الوضع الشخصي للغة الشخصية، وتدل على الوضع غير الشخصي للغة الراوي)([[272]](#footnote-272)). وفيما يأتي جدول توضيحي للتسميات المختلفة لهذا الأسلوب حسب المدارس الحديثة.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| المدرسة | الناقد | المصطلح |
| الفرنسية | تودروف وجنيت | الأسلوب غير المباشر الحر |
| الألمانية | ستانزل و فلودرنك | الخطاب غير المباشر الحر |
| الهولندية | دوريت كوهن | الحوار أو المونولوج المروي |

ولقد أخترنا تسمية (المونولوج غير المباشر) حسب تسمية الناقد (دي جاردن) وتقسيماته (للمونولوج) -كما أشرنا سابقا-. ووظف هذا الأسلوب أي (المونولوج غير المباشر) في الكثير من الروايات العالمية ومنها رواية (مدام بوفاري) للروائي الفرنسي(فلوبير)، ورواية (السيدة دالاوي) للروائية الانجليزية(فرجينيا وولف) وغيرها، ومن أهم الروائيين العرب الذين وظفوا هذا الأسلوب (نجيب محفوظ) لاسيما في المرحلة التعبيرية التي تبدأ (باللص والكلاب)، وسعى الروائيون العراقيون الى اقتفاء ذلك التوظيف، لذا شغل توظيف هذا النوع من المونولوج حيزا كبيرا في رواياتهم لما يمتلكه من قدرة على استبطان دواخل الشخصيات الروائية، والكشف عن مضامينها النفسية، وما يقع في ذهنها من أفكار لم تصغها ولم تنطق بها، لذلك كان لابد من وجود هذا المونولوج الذي يعتمد راويا يمتزج صوته وأسلوبه بصوت الشخصية وأسلوبها وينطق بكل ما لم تنطق به الشخصية من أحاديث نفسية تدل على سمات ذاتية وتعبيرية تحمل أفكارها ومشاعرها. فمن الروايات العراقية التي عنيت بتوظيف هذا المونولوج خلال هذه المدة الزمنية رواية (عندما تستيقظ الرائحة)، للروائية (دنى غالي)، اذ عمدت فيها(غالي) الى توظيف "المونولوج غير المباشر" لاسيما في تصوير العالم الداخلي، والإخبار عن المعاناة النفسية لشخصية المريض النفسي(رضا المولاني) كما في النص الاتي:(انت منهك القوى، كتفاك تتدليان وانت متكئ بعكسيك على فخذيك. تبحلق طويلا بماء القناة أمامك ما أراه لم يكن أخف وطأة على أعصابك يضيق بك العالم فلا تجد لك مكانا فارغا في كوبنهاجن تلجأ اليه... السيارات تعبرك تشيعك بنظرة مريبة تفهم سببها تسير منذ الصباح على قدميك متحاشيا الطرق التي تختنق بالبشر. ينتهي المشوار بك في "اللانك لينيه" أي مصادفة أن يكون أسمه "الشارع الطويل"؛ يسري بجسدك شعور بالقرف من الأغنية وما تحمله من بكائية رومانسية ثقيلة..)([[273]](#footnote-273)).

جسد النص وصياغته بـ(مونولوج غير مباشر) تنويعا حداثيا، وذلك لاعتماده ضمير المخاطب (انت) في صياغته السردية التي توهم بتبادل الأدوار، لأن في هذه الصياغة( يكون المروي له هو بطل الرواية أو الشخص الوحيد الذي يرى العالم من بؤرته)([[274]](#footnote-274)). لذا يختلط فيها المخاطب من لدن الراوي هل هي الشخصية وأفكارها وهواجسها وصراعتها النفسية أم القارئ المترقب لمعرفة دواخل الشخصية، وخفايا عوالمها الداخلية غير المعلنة وغير المصاغة من لدنها؟ وربما تؤدي هذه الصياغة وهذا الاختلاط في تحديد هوية المخاطب في النص الى نوع من الاعاقة في القراءة السردية المنسابة. ولقد حمل توظيف(المونولوج غير المباشر) ثنائية صوتية وأسلوبية ملتبسة بين صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر الظاهر بصياغة ضمير المخاطب (انت) لصياغة السرود النفسية والبواعث الشعورية واللاشعورية لشخصية (رضا)، وأفعال مضارعة كـ(يسري، ينتهي، تشيعك، تجد، يضيق، يفهم...) تدل على حاضرها، وفورية الصياغة التي يقوم بها الراوي لعوالمها الداخلية فضلا عن ذلك تنسجم مع صياغة ضمير المخاطب. وصوت الشخصية وأسلوبها المباشر اللذين حملا سمات ذاتية وتعبيرية عائدة للشخصية كـ(فلا تجد لك مكانا فارغا، يسري بجسدك شعور بالقرف من الأغنية، ما تحمله من بكائية رومانسية ثقيلة..) سمات تدل على أفكار وصراعات وسرود نفسية تعكس صور ضعف بدن شخصية (رضا) وهلاكه نتيجة ضعفه النفسي. ومعنى ذلك ان الصياغة الملتبسة التي أحدثها (المونولوج غير المباشر) و ما لأسلوب صياغته في هذا النص من (وظيفة تعبيرية وجمالية، ودلالتها الفنية والسيكولوجية، وليست تنويعا شكليا على البرنامج السردي لا يضيف شيئا اذا حولناه الى الغائب)([[275]](#footnote-275)). قد مكنت الراوي من اظهار أهمية البناء النفسي لذات شخصية (رضا) وأثره في ضعف قواه الجسدية.

كما يحضر "المونولوج غير المباشر" في رواية (مسامير) للروائي (كاظم عريبي العبود)، لاسيما في ما ينقله الراوي من أفكار وأحاسيس عن شخصية (أحمد) كما في النص الاتي:(كان أحمد يحس، رغم شبابه المبكر، بتناقض مكتوم في حياته، لا يفصح عنه يريد أن يتحدث به حتى مع نفسه، أنه الرعب الساكن بين قشرة جلده وأدمته، كلما أراد أن يفرح، ينفجر بالحزن الى حد البكاء وكثيرا ما ضرب نفسه كطفل يحرم من لعبة ينتشي بها.. كل هذا الخضم المتلاطم من الأفكار المتضادة جعل من أحمد مستسلما لواقعه الذي يستحيل عليه التعبير عنه بأي شكل سوى انصرافه لأنهاء دراسته)([[276]](#footnote-276)).

كشف توظيف (المونولوج غير المباشر) في هذا النص من (مسامير) عن دوره في رسم استراتيجية البوح الداخلي لسرد نفسي، ومشاعر مضطربة ومتأزمة، وتصارع أفكار واعية ولا واعية لم تنطق بها شخصية(أحمد)، ولم تعمد لصياغتها بأسلوبها المباشر ولكنها تشعر به، اذ حمل المونولوج شعور بالخوف من المجهول ينتاب(أحمد) ومسيطر عليه بسبب واقع السلطة المرير وانعكاساته على ذات الفرد مما أدى الى تأزمه وابعاده عن مواكبة حياته بكل ما فيها من تطلعات. وان الذي مكن (المونولوج غير المباشر) من الكشف عن ذلك الشعور أسلوب صياغته الملتبسة والمتداخلة بين صوتين وأسلوبين (صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر) اللذين جعلا وقع صياغة العالم الداخلي لـ(أحمد) بضمير الغائب(هو) مما يؤهل الراوي لمعرفة تمكنه من الوقوف على التبئير الداخلي لذلك العالم، والنطق بما يدور في ذهنه وكأنه ماثل فيه؛ وبأفعال ماضية(كان، ضرب، جعل..) تدل على تحول في لغة الضمائر، وعلى ملاءمة ماضي سرد الشخصية في اثناء تجسيد تلك الأفكار والمشاعر لديها. و(صوت الشخصية وأسلوبها المباشر) وما حملاه من سمات ذاتية وتعبيرية كـ(كان أحمد يحس، كلما أراد أن يفرح، ينفجر بالحزن الى حد البكاء، وكثيرا ما ضرب نفسه كطفل يحرم من لعبة ينتشي بها..).دالة عليهما، وعائدة الى الشخصية وأفكارها وصراعاتها النفسية. فلقد دلت الصياغة الملتبسة للمونولوج غير المباشر في هذا النص من (مسامير) على أن (الراوي ذاب في الشخصية، وكشف عما تشعر به دون أن تقول له بوضوح )([[277]](#footnote-277)) , أوانه بمعنى آخر( توحد مع الشخصية لينقل ما تشعر به، وما تفكر به في وجهة نظر داخلية)([[278]](#footnote-278)).

ولعل من أهم الاشارات على هذا الأسلوب أي (المونولوج غير المباشر) هو حضور المفردات التي تدل على الوضع الشخصي للغة كما في مفردة (آه) في المقطع الآتي من رواية (الأب القاتل) للروائي(غالب حسن الشابندر) عن الشخصية الرئيسة (مهران): (آه..آه..آه... صدى صرخته في العتمة يدوي ولكن مسامع الالهة في غنى عنه، تبتلعه مسامات الأرض ولا يسمعه أحد... سوى كلب أجرب يعوي على رجع صوته المهزوم؛)([[279]](#footnote-279)).

حمل هذا النص تجسيدا عميقا للثنائية الملتبسة التي يحدثها(المونولوج غير المباشر) بين صوتي (الشخصية، والراوي)، وتهجينه بين الأسلوبين العائدين عليهما (المباشر، وغير المباشر)، فيتضح هذا التجسيد الذي يجعل ذهن القارئ يطرح تساؤلات حول عائدية الصوت المنبثق في هذا النص هل هو للشخصية ؟ أم للراوي؟ من خلال لفظة (**آه**) المكررة والمتصدرة النص، اذ ان هذه اللفظة وما تحمله من معان تنبثق من العوالم الداخلية العميقة لشخصية( مهران) بكل ما فيها من صراع وألم وتأزم نفسي، وتدل على لفظها و صوتها الخاص وأسلوبها المباشر، (وعلى مشاعرها المشحونة بالانفعال، وتكشف عن حدة ردة الفعل المختبئة في دواخلها)([[280]](#footnote-280)). ولقد أبتغى (الشابندر) من توظيف هذه اللفظة (الكشف عن عمق نفسي غامض للشخصية، وحالة من امتزاج الألم والتأزم في دواخلها)([[281]](#footnote-281)). و فضلا عن هذه اللفظة الدالة على صوت الشخصية وأسلوبها المباشر، هناك سمات ذاتية وتعبيرية حملها النص دالة عليهما منها(صدى صرخته في العتمة يدوي، تبتلعه مسامات الأرض ولا يسمعه أحد)، وافعال مضارعة تدل على حاضر الشخصية اثناء وقع صياغتها لدواخلها، والكشف عن خفاياها غير المعلنة. وعلى الرغم من كل هذه الأدلة المجسدة في النص لإثبات صوت الشخصية وأسلوبها المباشر، الا ان صياغة النص جاءت بضمير الغائب (هو) الدال على راو نطق بأفكار الشخصية ومشاعرها بعيدا عن أقوالها بـ(أسلوبه غير المباشر) وصوته الخاص اللذين امتزجا بصوت الشخصية وأسلوبها المباشر؛ لينتج عن ذلك الامتزاج (المونولوج غير المباشر) الذي يجمع الصوتين والأسلوبين معا بحرية أكبر تجعل من هذا النص(شكلا خاصا كون البطل والمؤلف يعبران معا، فنسمع في حدود البناء اللساني الواحد رنين نبرات صوتين مختلفين)([[282]](#footnote-282))، اذ لم يمهد الراوي لانتقال الصوت اليه، وأمتلك حرية النفاذ الى بواطن ذهن الشخصية، والغور في أعماق ذاتها الضائعة وتفحصها وصياغة دواخلها والنطق بها بشكل يوحي للقارئ لعمق معرفته بالشخصية وخفاياها بأنها هي من تنطق وتصوغ كل ما ينتابها وليس راويا غائبا عنها.

كما تعمد الروائية (لطفية الدليمي) الى توظيف (المونولوج غير المباشر) في مدارات من روايتها (حديقة حياة)، ولاسيما في ما صيغ عن العوالم النفسية، والخفايا الداخلية للشخصيات الرئيسة كشخصية (انيسة) كما في النص الاتي: (أنيسة...انيسة... تبدو أن لها روحا تكافح الموت.. لا تستسلم بيسر، جلدها الناعم يتحول الى لون التراب، عيناها تذبلان ولا يعود يظهر فيهما ألق الأمنيات تبدو في مجاهدتها وقد نسيت معنى الزمن وهربت من الأمكنة كلها... ماذا سترى لحظة النهاية؟ حين تنطفئ الروح وهي لم تمسك بأمنية واحدة ولم تعرف هناءات الحب وشقاء الحرمان.. لعلها عرفت انها تتنهد تنهدات الحرمان كلما أختلت بنفسها وتحدق بشيء ما في الفراغ..)([[283]](#footnote-283)).

لقد حمل هذا النص سردا نفسيا صيغ بـ(المونولوج غير المباشر) وثنائيته المهجنة بين صوتي (الشخصية، والراوي) لتجسيد المعاناة والصراعات النفسية الداخلية لشخصية (أنيسة) بسبب مرضها وآثر وقعه على مظهرها الخارجي، وعلاقتها بكل ما حولها، وتلاشي أمنياتها ورغباتها المكبوتة، والخفية غير المعلنة، فيتجلى (صوت الشخصية وأسلوبها المباشر) من خلال جملة من السمات الذاتية والتعبيرية الدالة عليهما كـ(تبدو أن لها روحا تكافح الموت، لعلها عرفت انها تتنهد تنهدات الحرمان، لا تستسلم بيسر، قد نسيت معنى الزمن، هربت من الأمكنة كلها...)، اذ صيغت هذه السمات بلغة تلفظية فيها من الدفق الشعري والعاطفي ما ينسجم مع حالة شخصية (انيسة) النفسية ازاء مرضها، وبشكل يوحي للقارئ انها نابعة من صميم أفكارها ومشاعرها، ومن نطق صوتها الخاص وأسلوبها المباشر، الا ان صياغة النص بضمير الغائب دل على الصوت والأسلوب الاخرين اللذين يضمهما (المونولوج غير المباشر) في صياغته الى جانب صوت الشخصية وأسلوبها المباشر، وهما (صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر)، فيدل ضمير الغائب على راو له صوته الظاهر في النص، راو حذف المزدوجتين، ولم يمهد لانتقال الصوت اليه وصياغته للنص بأسلوبه (غير المباشر) لذا جاء صوته وأسلوبه ملتبسا بصوت الشخصية وأسلوبها، فأحدث ترحيلا في لغة الضمائر من (المتكلم) الى (الغائب)، وتحولا في الأزمنة والأفعال الا ان التحول في هذا النص جاء على نحو طفيف؛ وذلك لأن الراوي حمل النص بأفعال مضارعة تتواءم مع حاضر الشخصية في أثناء صياغتها لدواخلها وصراعاتها النفسية، وبغية فسح المجال أمام الشخصية وصوتها للنطق بمكنوناتها النفسية، وحمل النص أفعالا ماضية تنسجم مع صياغة ضمير الغائب وسرده لماضي الشخصية، والكشف عن عمق صياغته، وحجم معرفته بالشخصية، التي توحي للقارئ من خلال ما منحه للشخصية في حيز هذا النص بأنها معرفة ليست مطلقة، انما منظمة فيها شيء من التبادل المحدد للأدوار بينه وبين الشخصية، الا انه (استطاع التعبير عن أفكار تدور في ذهن الشخصية، ولم يتح لها المجال للتعبير عنها، وأن تدلو بدلوها ازاء تلك الأفكار مباشرة في مجال العرض، فأخبر عنها)([[284]](#footnote-284)). أي بمعنى آخر (انه ظهر في صياغة الأفكار بدلا عن الشخصية، فارتفع صوته ولهجته، كأنه من فعل تلك الأفكار، وصاغها صياغة تخاطب عقل القارئ)([[285]](#footnote-285)).

ويجعل الروائي (اسماعيل السكران) (المونولوج غير المباشر) الأسلوب المهيمن على مساحات واسعة من صياغته السردية في روايته (جثث بلا اسماء) للجهر بالكيان النفسي لشخصية النقيب (سامح)، وصياغة ما يقع في عالمه الداخلي من قناعات ووجهات نظر حول ما يمارسه من اجرام في ظل مكان عمله كما في النص الاتي: ( في أعماقه لم يكن راضيا عن عمله كليا، لكنه ومنذ طفولته تربى على اهمال كل ما يتعلق بالمشاعر لأنها حسب رأيه متقلبة لا ينبغي الاعتماد عليها، لأنها طارئة لا تدوم. حينما نسب لهذا العمل، انتابته في البداية نوبات ندم وحالات اشمئزاز، وتمنى حينها لو أنه الآن في وظيفة أخرى، وحين اكتشف أن الأمر ليس بيديه اضطر الى تدريب نفسه على غض النظر سلبيات عمله، مرن نفسه على تقبل واقعه اليومي، متعللا بإغراءات المخصصات والمنح والمكافآت التي يغدقها عليه المنصب، فيتجاهل مثالبه مهدئا نفسه بالفاليوم نهارا وبالخمر ليلا....كان يفكر دائما، ليدفع عن نفسه الشعور بالألم، بأن الأمور كانت ستمضي قدما به أو بدونه، فلو لم يكن هو في هذا المنصب لكان غيره ولعمل بنفس الأسلوب ونفذ نفس التعليمات، ولكان ثمة ضحايا مجانيين أو موتى. فالنظام هو الذي يريد ذلك، لا ارادة حرة في ذلك، انها مجرد وظيفة حكومية.... وهو بعد كل اعتبار أدمن مزاولة عمله. واكتشف الوسائل التي يعالج بها ندوب روحه التي يخلفها جراء عمله واعتبرها مثل حالات الصرع سرعان ما تزول. حبات فاليوم وبضع كؤوس من الخمر ينهي بها معاناته.)([[286]](#footnote-286))

نقل هذا النص سردا نفسيا جعل القارئ يقف متأملا ومتفحصا لتحديد هوية صاحب الصوت والأسلوب في هذا النص هل هو الراوي؟ أم الشخصية. اذ فيه جملة من السمات الذاتية والتعبيرية مثل( في أعماقه لم يكن راضيا عن عمله، تربى على اهمال كل ما يتعلق بالمشاعر، انتابته نوبات ندم وحالات اشمئزاز، اضطر الى تدريب نفسه على غض النظر عن سلبيات عمله، مرن نفسه على تقبل واقعه اليومي، متعللا بإغراءات المخصصات والمنح والمكافآت التي يغدقها عليه المنصب، يتجاهل مثالبه مهدئا نفسه بالفاليوم نهارا وبالخمر ليلا، كان يفكر دائما، ليدفع عن نفسه الشعور بالألم، أدمن مزاولة عمله، يعالج بها ندوب روحه التي يخلفها جراء عمله) دالة على(صوت الشخصية وأسلوبها المباشر) وعائدة عليهما، وحمل أفعال مضارعة تتلاءم مع حاضر الشخصية اثناء وقع صياغتها لدواخلها وصراعتها النفسية المتأزمة، ووجهات نظرها المضطربة حول مكان عملها وممارستها للتعذيب بحق الضحايا. التعذيب الذي يؤدي بهم الى طريقين لا غيرهما (الجنون والموت). وفيه صياغة بنيت على ضمير الغائب (هو) الدال على (صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر)، فأحدث هذا الراوي صاحب الصوت الظاهر -في النص- من خلال ضميره الغائب تحول في لغة الضمائر من (المتكلم) الى (الغائب)، وتحول في الازمنة. لذا يمكن القول أن الاخبار في هذا النص تراوح بين الأثنين (الراوي، والشخصية)، والتباس صوتيهما وأسلوبيهما في أسلوب جديد جمعهما معا وهو (المونولوج غير المباشر)، الذي منح الراوي الحرية في نقل هواجس الشخصية وأحاديثها النفسية، وأفكارها من دون الاعتماد على أقوالها، فحذف كل ما يمهد لانتقال القول والصوت اليه كالمزدوجتين، أو أي فعل دال على نقل القول. ويتضح أن الهدف من وراء هذا الأسلوب وجمعه بين الصوتين والأسلوبين(ليس فقط من أجل أن يتوجه الى مخيلة القارئ، وليس من أجل أن يسرد الراوي بعض الوقائع، أو بعض نتاج فكره، بل ايضا انطباعاته وايقاظ صور وتمثيلات حية في نفس القارئ، فهذا الأسلوب لا يتوجه الى العقل بل الى المخيلة، فهو من وجهة نظر العقل المفكر والمحلل، يصدر فقط عن الراوي، أما بالنسبة للمخيلة الحية، فان المتكلم هو الشخصية، ان المخيلة هي أم هذا الشكل)([[287]](#footnote-287)).

أما في رواية(بوصلة القيامة)، فيعمد الروائي (هيثم الشويلي) الى جعل (المونولوج غير المباشر) حاضرا في صياغتها السردية الى جانب (المونولوج المباشر) مما يدل على انتقال في لغة الضمائر، والتنويع السردي في صياغة ما يدور في مخيلة شخصيات روايته، والنطق بالخلجات والتصورات والأفكار التي تجتاح عوالمها الداخلية كما هو الحال مع شخصية القابلة (سهيلة) في النص الآتي:(كانت تحاول أن تتذكر هذه الملامح الخمسينية لمن بالضبط، فقد شعرت بأن تلك الملامح مألوفة عندها، الا أن الأيام اقتاتت على هذه الملامح والتضاريس لتحيلها الى بقايا ملامح..)([[288]](#footnote-288)). .

لقد كشف توظيف (المونولوج غير المباشر) في هذ النص من خلال الثنائية المزدوجة بين صوتي (الشخصية، والراوي)، والتهجين بين أسلوبيهما (المباشر، وغير المباشر) عن سرد نفسي خفي غير معلن لشخصية القابلة (سهيلة) جسد ما تفكر وما تشعر به (سهيلة) في دواخلها، وباح بصراعاتها ورغبتها النفسية المكبوتة في معرفة مصير أهل(أحمد)الولد الذي تركوه عندها هربا وخوفا من السلطة، فتمثل(صوت الشخصية، وأسلوبها المباشر) في هذا النص، من خلال جملة من السمات الذاتية والتعبيرية كـ(كانت تحاول، تتذكر هذه الملامح الخمسينية، شعرت بأن تلك الملامح مألوفة عندها) الدالة عليهما، والقريبة من اللغة التلفظية المباشرة للشخصية بشكل يوحي للقارئ بأن الشخصية هي من تنطق بدواخلها وأفكارها ولا يقاسمها أحد في النطق والصياغة لتلك الدواخل، الا ان صياغة النص بضمير الغائب( هو) دل على تمثل (صوت الراوي، وأسلوبه غير المباشر)، وكسر ما أوحي للقارئ، فتولى الراوي الغائب صياغة النص بصوته الظاهر الحامل ضمير الغائب وأسلوبه غير المباشر، والملتبس بصوت الشخصية وأسلوبها المباشر، والذي يحدث من خلال الأسلوب الذي جمع صوته وأسلوبه بصوت الشخصية وأسلوبها وهو(المونولوج غير المباشر) تحول في لغة الضمائر من (المتكلم) الى (الغائب)، وتحول في الازمنة والافعال من المضارع الذي يلاءم حاضر الشخصية والدال على صياغتها، الى ماضي كما في الافعال الماضية(شعرت، تتذكر، كانت، تحاول، اقتاتت..) يلائم سرد الراوي وصياغته لدواخل الشخصية الماضية وليس فور تفكيرها بها والشعور فيها، وحذف كل ما يمهد انتقال الصوت اليه من مزدوجتين أو أي فعل قول. فيمكن القول ان الثنائية المتلبسة التي أحدثها (المونولوج غير المباشر) في هذا النص( قد كشفت عن قدرة الراوي الفائقة، وعلمه بما يدور في دواخل الشخصية، ومسكه زمام السرد بأسلوب جمع بين العرض والاخبار، وغاب فيه فعل القول، وعلامة التنصيص والقوسان، وأي علامة تدل على تولي الشخصية للكلام، غير انه فيه سمات تدل على ألفاظ الشخصية ولهجتها، وهنا يكتسب القول السردي فنيته بانفتاح موقع الراوي وصوته على صوت الشخصية، وكاشفا عن حرية النطق والتعبير)([[289]](#footnote-289)). ويهيمن (المونولوج غير المباشر) على معظم الصياغة السردية في رواية(فرانكشتاين في بغداد) للروائي (أحمد سعداوي)، وذلك للبوح بالمعاناة النفسية لشخصيات روايته، ونقل حجم الصراعات والتأزمات التي تعتلج في دواخلها، وتسيطر على مدركاتها الذهنية الواعية واللاواعية كالذي تشهده شخصية العجوز المسيحية (ايليشوا) ويتجسد بالنص الآتي:(نزعت نظارتها الطبية وفركت عينيها وسحبت نفسا مديدا وألقت بحسرة مع صوت آه طويلة. فتحت عينيها فلم تجد ضيفها الثرثار. نظرت الى صورة القديس المعلقة أمامها. فشاهدته يرفع رمحه الطويل استعدادا لغرزه في حلق التنين النابت على الأرض وتساءلت مع نفسها لماذا لم يقتل هذا التنين منذ سنوات طويلة؟ لماذا جشر نفسه في وضع التأهب؟ انه وضع مرهق. كان عليه أن يقتله ويرتاح. أو يقف في فضاء خال من الوحوش والتنانين المرعبة. وكأن هذه الصورة كانت عاملا في توترها. انها صورة تغذي الاحساس بأن كل شيء يبقى في المنتصف. تماما كما هي الآن. لا هي بالكائن الحي تماما ولا الميت.)([[290]](#footnote-290)). جسد هذا النص سردا نفسيا لشخصية(ايليشوا)صيغ بـ(المونولوج غير المباشر) وثنائيته الملتبسة بين صوتي (الراوي، والشخصية) وأسلوبيهما(غير المباشر، والمباشر)، ولقد ضم هذا النص مؤشرا بارزا على صيغة (المونولوج) يتضح في (تساءلت مع نفسها). لذا أحدث ألتباسا عميقا يدعو القارئ للتساؤل لمن (العرض أو الاخبار) في هذا النص هل هو للشخصية؟ أم للراوي؟ أم كليهما. وذلك لعمق ما أخبر به الراوي عن الشخصية وأفكارها وخلجاتها النفسية بصوته الخاص الظاهر في النص وأسلوبه غير المباشر، اذ كشف الراوي عن أفكار كامنة وتصورات خفية قد تعيها الشخصية أو لا تعيها، ولا تقدر على صياغتها والبوح بها، وتمثلت هذه الأفكار والتصورات بصورة(القديس) التي تشكل انعكاسا لما في نفس(ايليشوا) وذهنها معا، وذلك من خلال الاخبار بأن (ايليشوا) تتراوح بين أمرين التصديق بعودة ابنها (دانيال) بشخص (الشسمه)، أو التيقن بعدم عودته، وذلك لأنه لم يشعرها بوجوده وبعودة الابن لاحضان أمه بعد فراق، لذا بقيت مأزومة نفسيا وتترجح بين الاثنين مما سبب لها احساسا بحالة من الضياع تجعلها كالمتراوح بين الحياة والموت. ولقد أحدث الراوي الغائب الذي أمتلك معرفة كاملة وفائقة أهلته وبكل حرية لصياغة دواخل الشخصية وأفكارها تحول في لغة الضمائر من (المتكلم) الى (الغائب)، وتحول في الازمنة والأفعال، اذ هناك الكثير من الأفعال الماضية كـ( نظرت، نزعت، فتحت، شاهدته، كانت، تساءلت...) الدالة على سرد يلائم صياغة الراوي وضميره الغائب لدواخل ماضية للشخصية وليست حاضرة، فلا تحمل فور صياغتها. وتمثل صوت الشخصية وأسلوبها المباشر من خلال سمات ذاتية وتعبيرية حملها النص وتشبع بها لأنه صيغ على شكل (مونولوج غير مباشر) كما ذكرنا كـ( كانت عاملا في توترها، صورة تغذي الاحساس بأن كل شيء يبقى في المنتصف، لا هي بالكائن الحي تماما ولا الميت، فركت عينيها، سحبت نفسا مديدا، ألقت بحسرة مع صوت آه طويلة، فتحت عينيها، لم تجد ضيفها الثرثار)، فهذه السمات جاءت دالة على صوتها الخاص وأسلوبها المباشر، وقريبة من لغتها التلفظية المباشرة بشكل كبير يجعل القارئ يستشعر لولا ضمير الغائب العائد للراوي انه امام (مونولوج مستحضر) ومباشر خاص بها وبلغتها التلفظية. فالمعنى المراد من كل ذلك ان (المونولوج غير المباشر) في هذا النص (قد مزج بين فكر الشخصية التي لها حديث باطني، وكلام الراوي وأسلوبه ورؤيته، بحيث يأتي كلام الراوي مع فكر الشخصية مصاغا بضمير الغائب الدال على الشخصية المفكرة ذاتها)([[291]](#footnote-291)).

ويوظف الروائي (حسن جودة) (المونولوج غير المباشر) لاظهار العوالم الداخلية لشخصيات روايته (مسلحون ابرياء) من خلال سلسلة من التساؤلات الذهنية نقلت عنها، اذ لم تصغها بلغة بوحها الداخلي (المونولوج المباشر) كما هو الحال مع شخصية (حاتم) في النص الآتي:( لماذا تلك الجثة، ومن دون الجثث؟؛وما قصة هذه الفتاة الجميلة؟؛ وما سر بكائها؟؛ هل هو بكاء على كل ما حصل، وعلى منظر الجثث، بصورة عامة؟؛ أم هو بكاء على تلك الجثة بالتحديد؟؛ وظل حاتم يتساءل مع نفسه عن هذا الملاك المضيء، وكأنه طائر من الفردوس يحوم حول تلك النفوس الصرعى؛ ليواسيها..)([[292]](#footnote-292)).

حمل هذا النص سردا نفسيا أخذ شكل صياغة (المونولوج غير المباشر)وثنائيته الملتبسة بين (صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر)، و(صوت الشخصية وأسلوبها المباشر) التي يحدثها هذا الأسلوب.

اذ استطاع الراوي من خلال(المونولوج غير المباشر) وصياغته بصوته الخاص وأسلوبه غير المباشر اللذين جعلا وقع صياغة النص تأتي بضمير (الغائب) من أن يتلبس بقناع شخصية (حاتم)، بشكل يتيح له وبحرفية عالية معرفة تامة وفائقة عنها، معرفة تؤهله لحمل أفكارها، والنطق بمشاعرها الداخلية، وصياغة سلسلة من التساؤلات الذهنية تفصح عن كل ما ينتابها من تأزمات نفسية وصراعات داخلية نتيجة آهات الحروب في واحدة من مشاهدها الدامية، وتجسيد ما لحق بالشخصية من الحزن والبكاء المرير ازاءها، ولم يمهد الراوي في صياغته هذه لانتقال الصوت اليه فحذف المزدوجتين وأي فعل قول، لأنه راوٍ وضع لصياغة أفكار لا أقوال، لذا أحدث تحويلا في لغة الضمائر من (المتكلم) الى (الغائب)، وتحويل في الأزمنة والأفعال فحمل النص بأفعال ماضية تلائم ضميره الغائب، وأسلوب صياغته لسرود نفسية وأفكار أخذت شكل المونولوج لشخصية (حاتم) مما أحدث التباسا بينه وبين (صوت الشخصية وأسلوبها المباشر) اللذين تجليا في النص من خلال جملة من السمات الذاتية والتعبيرية حملتها التساؤلات الذهنية العائدة للشخصية، والمصاغة من الراوي بصوته الظاهر وضميره الغائب. فيمكن القول أن الراوي في هذا النص المصاغ بـ( مونولوج غير مباشر) الذي جمع صوته وأسلوبه بصوت الشخصية وأسلوبها (يبدو عالما بكل شيء، ومدركا لكثير من التداعيات النفسية للشخصية، ورغباتها النفسية، وحتى لا وعيها الذي لا تأبه به ولم تدل به، عبر عرضها في الزمن الماضي)([[293]](#footnote-293)) .

كما عمدت الروائية (صبيحة شبر) الى توظيف (المونولوج غير المباشر) في روايتها(أرواح ظامئة للحب) لشد بنية نصوصها السردية في هذه الرواية، وجعل عملية اظهار شخصياتها وعوالمها الداخلية، والبوح بمعاناتها النفسية وصراعاتها تكون بنسيج لغوي مشترك بين الوضع الشخصي للغة الشخصية والوضع اللاشخصي أي الراوي ولغته -على نحو ما- نقل من أفكار وأحاسيس عن شخصية البنت الكبرى(بسمة) كما في النص الآتي: (تجففين الدموع المنسكبة، وتتوجهين نحو لعبك التي صنعتها بيديك، وتبثينها همومك، فرغم كل مظاهر الاهتمام، فأنت وحيدة، وأختك مازالت صغيرة على اللعب معك، تتوجهين الى السطح وتركضين بكل سرعة لتطردي شعورا بالقهر استبد بك، الكبار لا يمكنهم أن يفهموا ماذا يجول في ذهن الصغار)([[294]](#footnote-294)).

لقد جسدت الروائية (شبر) في هذا النص وصياغته بـ(المونولوج غير المباشر) وثنائيته الملتبسة بين صوتي (الراوي، والشخصية) وتهجينه بين أسلوبيهما( غير المباشر، والمباشر) سردا نفسيا أمتاز بحداثية الصياغة لأنه صيغ بضمير المخاطب (انت) الذي يكون فيه اقتفاء أثر ومحاكاة للروائيين العالميين وأعمالهم الروائية، ويكون استخدامه نادرا أو على نحو يسير قياسا بضميري (المتكلم)و(الغائب)، وذلك لما يتطلبه من براعة الصياغة التي( تخلق نوعا من الاستمرارية بين حاضر الشخصية الذي يدور في نفسها، وبين ماضيها الذي حدثت فيه تجربتها، فيكون بذلك شأنه شأن ضمير المتكلم الخاص بالشخصية)([[295]](#footnote-295))، أي أن الصياغة بهذا الضمير قد عمقت من حالة اللبس بين الصوتين والأسلوبين فلو يستبدل ضمير (المتكلم) الذي يمثل صوت الشخصية بضمير (المخاطب) الذي يمثل صوت الراوي لا يتغير شيء في النص، وذلك لأن الراوي في صياغة هذا الضمير يحافظ على ترتيب الأزمنة والأفعال ولا يحولها، لذا نجد النص محملا بالأفعال المضارعة مثل( يفهموا، تركضين، تتوجهين، تبثينها، يمكنهم، يجول..). ولقد أسهم ضمير (المخاطب) الدال على صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر بجعل الراوي يمتلك معرفة فائقة بشخصية (بسمة)، وامتلاك تبئير داخلي عميق جسد من خلاله سردا نفسيا لدواخل(بسمة) وما تشهده من صراع نفسي حاد بعد ولادة أختها الصغرى الجميلة، وما تمثل لها من احساس بعدم أهميتها ونحافتها، فجاء الراوي قارئا لأفكار الطفلة (بسمة) ومشاعرها، وعكس ما يدور في مخيلة الصغار أمثالها عند ولادة أخ يصغرهم، وما يسودهم من اضطراب المشاعر المقلقة وعدم استشعار الآخرين الكبار من حولهم بصراعاتهم النفسية، وتجسد صوت الشخصية وأسلوبها المباشر في هذا النص بقوة من خلال الافعال المضارعة الدالة على زمن صياغتها الحاضر، وجملة من السمات الذاتية والتعبيرية مثل(تجففين الدموع المنسكبة، تبثينها همومك، أنت وحيدة، تطردي شعورا بالقهر استبد بك..) الدالة عليها وقريبة من لغتها التلفظية المباشرة، وترسم ما يعتلج دواخلها من صراعات وتأزمات نفسية.

كما يوظف الروائي (برهان الشاوي) (المونولوج غير المباشر) في مدارات واسعة من روايته (مشرحة بغداد) لكشف أفكار وتصورات ذهنية ونقلها، وخلجات نفسي، ووجهات نظر داخلية عن شخصية الحارس (آدم)، فمن هذه التوظيفات ما جاء في هذا النص:( صار آدم يهزأ مع نفسه من أغاني الحب، ومن الأشعار العاطفية، ومن تلك البكائيات المضحكة التي تؤكد على هموم القلب وعمق المحبة فيه، بينما الذي يراه يوميا تقريبا، يسحق كل جمال الجسد البشري...لقد قضت هذه المهمة اللعينة على أحلامه، ورومانسيته وشاعريته. لم يعد يفكر في الحب على الطريقة الشرقية. حب الآهات والدموع. ولم يعد يفكر في الزواج وتكوين عائلة، ولم يعد يفكر في المجتمع البشري وآلامه الاجتماعية..)([[296]](#footnote-296)).

فلقد حمل هذا النص سردا نفسيا لشخصية الحارس (آدم) صيغ بـ(مونولوج غير مباشر) من خلال ألتباس ثنائية صوتية وأسلوبية (صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر) مع (صوت الشخصية وأسلوبها المباشر). فتمثل صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر في هذا النص من خلال ضمير الغائب الدال عليهما، وعلى الحرفية العالية للراوي في صياغة أفكار وخلجات، ورؤى الذهنية، وصراعات النفسية لشخصية (آدم) أخذت شكل (مونولوج غير مباشر) كشف عن صبغة المكان (المشرحة) وأثره النفسي عليها مما يجعل القارئ لولا ضمير (الغائب) الدال على الراوي يستشعر أنه امام (مونولوج مباشر) من نطق الشخصية وبأسلوبها المباشر ولغتها، ولقد وسم الراوي الغائب(المونولوج غير المباشر) بمزايا تعمق من اظهار معرفته الكاملة بالشخصية، وقدرته الفائقة في نقل أفكارها وصراعاتها منها أنه جعل اللغة التي بني عليها النص فيها من الدفق العاطفي، وصراعات الآه والبكاء المرير، والتأسي بالأحزان ما ينسجم مع الارهاصات الذهنية لشخصية(آدم)، وفيض مشاعرها المتأزمة بشكل يوحي كأنها هي من نطقت بتلك اللغة، وأحدث تحول في لغة الضمائر والازمنة من (المتكلم) الى (الغائب)، وجاء تحول الأفعال نحو طفيف، اذ جاء النص ممزوجا بين الأفعال الماضية والمضارعة لأنه حمل لغة (مونولوج) التي يجب أن يتوفر فيها ما يلائم حاضر الشخصية ولا يقتصر على سرد الماضي المتعلق بصياغة الراوي لأفكار الشخصية ودواخلها. وتمثل صوت الشخصية وأسلوبها المباشر في هذا (المونولوج غير المباشر) من خلال سمات ذاتية وتعبيرية مثل(يهزأ مع نفسه، تؤكد على هموم القلب وعمق المحبة فيه، يسحق كل جمال الجسد البشري، قضت هذه المهمة اللعينة على أحلامه، لم يعد يفكر في الحب، حب الآهات والدموع، لم يعد يفكر في الزواج) دالة عليهما، وقريبة من اللغة التلفظية المباشرة الخاصة بشخصية (آدم) في مستوى ما قبل الكلام. ومعنى ذلك أن هذا النص وصياغته بـ(مونولوج غير مباشر)(قد مزج بين العرض والسرد أو الاخبار ليكشف للقارئ الشخصية من الداخل برؤية مباشرة من خلال كلام الراوي عنها)([[297]](#footnote-297)).

وتوظف الروائية (هدية حسين) (المونولوج غير المباشر) بصيغة ضمير (المخاطب) في الكثير من نصوص روايتها (مطر الله)، ولاسيما في ما ينقل من أفكار وصراعات الضمير عن شخصية (مهران) كما في النص الآتي:(تقول في سرك انها درة، ولكن للأسف تزوجت من لا يعرف قيمتها.... كانت تلك أيام زهوك، يوم كنت تتصنع الغموض، بينما أنت واضح ومكشوف... كل شيء بحساب، والفلس الأحمر ينفع في اليوم الأغبر، عليك أن تعد العدة، أحلام يقظتك تداعب مخيلتك وتتشابك، لكنك أبدا لم تفقد رأس الشليلة..)([[298]](#footnote-298)).

بلور هذا النص سردا نفسيا من خلال صياغة أخذت شكل (مونولوج غير مباشر)تمثل بـ( تقول في سرك) مما يجعل الراوي يمتلك معرفة كلية عن الشخصية، وله مطلق الحرية في صياغة أفكارها، و نقل ما يدور في مخيلتها من تصورات قد تدركها أو لا تدركها بشكل يفوق أي سرد نفسي، أو أي حديث داخلي آخر يقع خارج صياغتها، ولم يأخذ هذا الشكل. وبمعنى آخر يمكن القول: ان هذا النص(كشف عن مونولوج داخلي اعتمد "أسلوبا غير مباشر حر" يتم فيه ارتسام الشخصية من خلال وعيها الباطن، وتبدو الشخصية وكأنها في حوار صامت مع ذاتها أو مع شخصية أخرى غير مرئية تكشف أمامها ما يدور في عقلها، وما تحتمل في نفسها من مونولوج يكشف عن دواخلها وأفكارها وكأنها في عرض مباشر)([[299]](#footnote-299)). وفضلا عن شكل (المونولوج غير المباشر)هناك ما يكشف ويثبت براعة صياغة الراوي عندما جعل عملية الاخبار تبنى بضمير المخاطب (انت)، وذلك عندما تقمص الراوي صوت الضمير" ضمير شخصية مهران"، وتلبس به بضمير المخاطب (انت) الذي يعكس حداثة السرد وندرة الاستخدام لاسيما في مثل هذا النص وتميزه، بمعنى أن استعمال ضمير (المخاطب) فيه جاء (لحتميات فنية وتقنية ايضا تتيح للعمل السردي أن يتخذ له أبعادا دلالية وجمالية تفضي به الى أبعد أشواطه)([[300]](#footnote-300)). أوان استخدامه قد جاء (لما يشيعه في السرد من نغمة شاعرية، متشككة، منطوية على التساؤل أو اعتراف أو لوم أو اعتذار. نغمة ذات كثافة عاطفية وانفعالية تشي بمرارة كامنة وراءها، وتجعل الحدث متدفقا دون انقطاع)([[301]](#footnote-301)). فهذا ما جسده ضمير المخاطب عندما حمل صوت الضمير من خلال صوت الراوي وأسلوبه الملتبسين بصوت الشخصية وأسلوبها على نحو غاية في العمق، اذ نتيجة لعمق الالتباس بين الصوتين والأسلوبين يمكن استبدال ضمير (المخاطب) بضمير (المتكلم) من دون أن يتغير شيء في النص حتى على مستوى الأفعال وذلك لأنه حمل أفعال مضارعة تتلاءم مع حاضر الشخصية، وفور صياغتها المباشرة لدواخلها، اي أن الأفعال المضارعة قد اسهمت في اظهار صوت الشخصية وأسلوبها المباشر الى جانب جملة من السمات الذاتية والتعبيرية مثل( تلك أيام زهوك، تتصنع الغموض، أنت واضح ومكشوف، أحلام يقظتك تداعب مخيلتك وتتشابك، لم تفقد رأس الشليلة.) دالة عليهما، وعلى الخفايا غير المعلنة وغير المصاغة من لدن الشخصية.

ولجأت الروائية (ناصرة السعدون) الى توظيف (المونولوج غير المباشر) لتجسيد العوالم الداخلية، واظهار التصورات الذهنية والمشاعر المضطربة لشخصيات روايتها (أحببتك طيفا) ولاسيما في ما صيغ من مشاعر (حب) مضطربة وخجلة عن شخصية العازف(سديم) كما في النص الآتي: (لكنه ومنذ الأمس أحس بتغيير مفاجئ يصعب فهمه. نظرة واحدة من فتاة لا يعرفها بعثت قشعريرة غريبة في جسده، واحتلت عيناها مساحة كبيرة من ذهنه حتى عجز عن التركيز على التأليف أو التدرب على العزف. سار في الشوارع ساعات طوال محاولا أن يشغل نفسه عن عينيها من دون جدوى. فعاد الى بيته وسؤال واحد يملأ ذهنه: من تكون ذات العينين؟)([[302]](#footnote-302)).

فقد جسد هذا النص وصياغته بـ(مونولوج غير مباشر) وما يقوم عليه من ثنائية ملتبسة بين صوتي (الراوي، والشخصية)، وتهجينه بين أسلوبيهما(غير المباشر، المباشر) سردا نفسيا مفعما بالمشاعر المضطربة والخجلة لشخصية (سديم) نتيجة لقائه بـ(نادية) اللقاء الذي سبب له انشغالا ذهنيا تاما عن كل ما يحيط به حتى عن مهنته (العزف) التي يزاولها ويحبها، اذ أصبح أسيرا لتساؤلات ذهنية حول هذا اللقاء لا غير، وحول الفتاة التي ألتقى بها وأخذت ببريق عينيها مشاعره وأحاسيس وذهنه. الا أن هذا السرد المبطن لمشاعر خفية قد يعيها أو لا يعيها (سديم) لم يأت بأسلوب صياغته المباشرة الدال على صوته وأسلوبه المباشر فحسب على الرغم من ما حمله النص من سمات ذاتية وتعبيرية عائدة له ولدواخله مثل(أحس بتغيير مفاجئ يصعب فهمه، بعثت قشعريرة غريبة في جسده، احتلت عيناها مساحة كبيرة من ذهنه، عجز عن التركيز على التأليف أو التدرب على العزف، يشغل نفسه عن عينيها من دون جدوى)، انما تقاسمه في صياغة هذا السرد النفسي صوت وأسلوب آخرين هما (صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر) تمثلا بضمير (الغائب) الظاهر في صياغة النص، والدال على راو غائب صاغ دواخل ومشاعر(سديم) وأخبر عنها، لذا أحدث هذا الراوي تحولا في لغة الضمائر من (المتكلم) الى (الغائب)، وتحول في الأزمنة والأفعال من الحاضر الى الماضي، فكثف من الأفعال الماضية كـ(أحس، سار، عاد...)، واقحم عبارة دالة على هذا الزمن وهي(منذ الأمس) كي يلائم أسلوب صياغته بضمير الغائب، ولم يمهد لانتقال الصوت اليه فحذف المزدوجتين، و أي فعل قول، لذا حدث ألتباس بين صوته وصوت الشخصية، وبين أسلوبه وأسلوبها مما أفرز أسلوبا جديدا لصياغة النص وهو (المونولوج غير المباشر). الذي (جعل عالم الشخصية الداخلي ينعكس على شاشة وعي الراوي، ويكشف ما تشعر به دون أن تقوله)([[303]](#footnote-303)).

وفي رواية (طشاري) تجنح الروائية (إنعام كجه جي) الى جعل (المونولوج غير المباشر) الأسلوب الأبرز في صياغة كل ما يعتلج دواخل شخصياتها من وجهات نظر وتصورات وأفكار ومشاعر تسهم في بناء كيانها النفسي والاجتماعي، وترسم ملامحها الداخلية والخارجية، ولا سيما مع شخصية الدكتورة (وردية) كما في النص الآتي:(ترعبها الكلمة فتهرب منها وتتحاشى التلفظ بها. تدرك أن القدر يضحك عليها ويسخر من خوفها. يلف ويراوغ ليضعها في الموقف الذي تخشاه. يزدريها لأنها لا تجرؤ على مواجهة حقائق الحياة وترفض الاقرار بالشطط والنزوات وسطوة الغريزة. طبيبة تنكر أبسط ألغاز التكوين. تلتزم بالقوانين والمقدسات وتشيح بوجهها عن الطبيعي والبديهي. ذكر يلتقي بأنثى وتندلع الشرارة وتحرق محاذير العقل والأخلاق والدين تتعجب زميلاتها اللواتي سبقنها الى المهنة من قلقها. يقلن انه روتين يصادف كل أطباء أمراض النساء. لكن ما فيها ليس قلقا بل قناعة راسخة. أمر لا علاقة له بقسم الأطباء أو الخوف من المساءلة القانونية. انها تخاف ربها، تصوم وتصلي وتلتزم بوصايا الله والكنيسة. وقد جاء في الوصايا العشر "لا تقتل" لن تجهض حبلى ولن تقتل طفلا)([[304]](#footnote-304)).

لقد أزاح هذا النص الستار عن سرد نفسي خفي وغير معلن لشخصية الدكتورة (وردية)، وغير مصاغ من لدنها، سردا أفصح عن الطبيعة البسيطة والطيبة والقلقة الخجلة لدكتورة (وردية) في تعاملاتها مع مرضاها ولا سيما في حالات الحمل غير الشرعي وتجسيد صراعها النفسي ازاء تلك الحالات بأن تكون بين نارين نار تمثل رغبتها في المساعدة والستر على صاحبة الحالة، وعدم انكشاف سرها، ونار تمثل عدم المساعدة في مثل ذلك لان فيه ما يتنافى مع الدين والاخلاص في العمل. ولقد جاء هذا الاخبار الدقيق للمشاعر والأفكار الخفيفة الداخلية لـ(وردية) بضمير (الغائب) الدال على وجود راو غائب صاحب صوت خاص وأسلوب غير مباشر، راو يمتلك تبئيرا داخليا يؤهله على صياغة تلك الأفكار والمشاعر بحرفية عالية وحرية مطلقة تدهشان القارئ، وتعمقان من سمة تأثره بما صيغ وبما نقل اليه، وتثيران حجم تساؤلاته حول تحديد هوية المتكلم هل هي الشخصية؟ أم الراوي؟. نتيجة عمق الصياغة لدواخل (وردية)، ويحدث هذا الراوي تحولا في لغة الضمائر وتحول في الأزمنة والأفعال بما يلائم ماضي سرده، وضميره الغائب. وعلى الرغم ما يتمتع به هذا الراوي من معرفة كاملة بـ(وردية)، وبراعة الصياغة الا أن المؤهل الحقيقي وراء صياغته هذه هو ألتباس صوته وأسلوبه بصوت الشخصية وأسلوبها، اذ شبع النص بالكثير من السمات الذاتية والتعبيرية مثل(ترعبها الكلمة، تدرك أن القدر يضحك عليها، يسخر من خوفها، يضعها في الموقف الذي تخشاه، لا تجرؤ على مواجهة حقائق الحياة، ترفض الاقرار بالشطط والنزوات، تنكر أبسط ألغاز التكوين، تلتزم بالقوانين والمقدسات، تشيح بوجهها عن الطبيعي والبديهي، ما فيها ليس قلقا بل قناعة راسخة، تخاف ربها، تصوم وتصلي وتلتزم بوصايا الله والكنيسة) الدالة على صوت الشخصية وأسلوبها المباشر والقريب من لغتها التلفظية المباشرة اثناء صياغتها لمشاعرها وأفكارها الداخلية. ولقد أفرز الالتباس بين الصوتين والأسلوبين أسلوب صياغة جديد للنص هو (المونولوج غير المباشر)الذي (خلق تفاعلا بين خطاب الراوي وخطاب الشخصية بشكل جعل منه خطابا خاصا)([[305]](#footnote-305)).

وتوظف الروائية (إلهام عبدالكريم) (المونولوج غير المباشر) في الصياغة السردية لروايتها (نساء) الى جانب لغة البوح الداخلي (المونولوج المباشر) للكشف عن المعاناة والصراعات النفسية لشخصياتها الروائية ولاسيما شخصية (موجة) كما في النص الآتي:(صار حزنها شبيها بحزن أمها الأرملة. لم تكن تقوى على القيام أو القعود. النوم أو السهاد، ذرتها رياح فراقه العاصفة في كل اتجاه وصار من المستحيل أن تجمع رماد نفسها وتعيد اليه الحياة. لكن أنى لها أن تعلم أن صاحبها أراد لها اتقادا بدرجة النضج لا الاحتراق ؟ وهو ايضا لم يقدر الأمر تقديرا حقيقيا)([[306]](#footnote-306)).

فلقد حمل هذا النص سردا نفسيا لشخصية (موجة) صيغ بـ( المونولوج غير المباشر الحر) وما يضمه من ألتباس ثنائية صوتية وأسلوبية (صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر) مع (صوت الشخصية وأسلوبها المباشر). اذ تمثل صوت الراوي وأسلوبه غير المباشر في هذا النص من خلال ضمير الغائب الدال عليهما، وعلى البراعة الفائقة للراوي، الذي بث في النص مزايا تعمق من اظهار معرفته الكلية بـ(موجة). معرفة تؤهله لصياغة أفكارها وصراعاتها النفسية، ورؤاها الذهنية، فمن هذه المزايا أنه جعل اللغة التي بني عليها النص فيها من الانزياح الشعري والثقافي ما يلائم شخصية (موجة) المثقفة متمثلة هذه اللغة بـ( ذرتها رياح فراقه العاصفة، تجمع رماد نفسها وتعيد اليه الحياة)، وفيها من الدفق العاطفي، وصراعات الآه والبكاء المرير، والتأسي بالأحزان ما ينسجم مع الارهاصات الذهنية لـ(موجة)، وفيض مشاعرها المتأزمة بشكل يوحي للقارئ كأنها هي من نطقت بتلك اللغة، وأحدث الراوي الغائب تحولا في لغة الضمائر والازمنة من (المتكلم) الى (الغائب)، وجعل تحول الأفعال على نحو طفيف، اذ جاء النص ممزوجا بين الأفعال الماضية والمضارعة كي يلائم حاضر الشخصية ولا يقتصر على سرد الماضي المتعلق بصياغة الراوي لأفكارها ودواخلها. وتمثل صوت الشخصية وأسلوبها المباشر في هذا النص من خلال سمات ذاتية وتعبيرية مثل(حزنها شبيها بحزن أمها الأرملة، لم تكن تقوى على القيام أو القعود، ذرتها رياح فراقه العاصفة، تجمع رماد نفسها، تعيد إليه الحياة، تعلم أن صاحبها أراد لها اتقادا بدرجة النضج لا الاحتراق ) دالة عليهما، وقريبة من اللغة التلفظية المباشرة الخاصة بشخصية(موجة) في مستوى ما قبل الكلام. لقد استطاع هذا النص وصياغته بـ(مونولوج غير مباشر) أن يكون (بمثابة مشخص نفسي متعلق بذاكرة الشخصية، أو هو ذكرى خضعت للإبعاد والكبت داخل اللاوعي).

ولم يغب عن الروائية (ميسلون هادي) توظيف (المونولوج غير المباشر) بشيء من الهيمنة على الصياغة السردية الى جانب (المونولوج المباشر) في روايتها(حفيدة البي بي سي) بغية جعل العملية السردية فيها تتراوح بين لغة تحول الضمائر من المتكلم الى الغائب وبالعكس لاظهار كل ما ينتاب شخصية (عبد الحليم) من مشاعر وأحاسيس قلقة، واضطرابات ذهنية كما في نص (المونولوج غير المباشر) الذي صيغ عنها:( ثم بدأ يفكر بغرابة ما يشعر به من اضطراب لدى سماعه صوتا ناعما بدلا من الاحتفاء بالفرصة التي يجب اقتناصها ودونما أي احتراس، فهل يقرر في ثانية واحدة أن يقدم على التحدث مع تلك الفتاة؟ وكيف يفعل ذلك وقد مر وقت طويل على آخر لحظة يعدها من أجرأ اللحظات في حياته، عندما أعطى رقم هاتفه لبنت أعجب بها)([[307]](#footnote-307)).

جسدت (هادي) في هذ النص مونولوجا غير مباشر ضم ثنائية مزدوجة بين صوتي (الشخصية، والراوي)، والتهجين بين أسلوبيهما (المباشر، وغير المباشر)، وذلك للبوح بسرد نفسي خفي وغير معلن لشخصية (عبد الحليم) اخبر عن ما يفكر وما يشعر به (عبد الحليم) في دواخله، والبوح بمشاعره المضطربة ورغبته النفسية المكبوتة في الحصول على الحب من فتاة وتبادله بينهما. ولقد تمثل(صوت الشخصية، وأسلوبها المباشر) في هذا النص، عبر جملة من السمات الذاتية والتعبيرية مثل(يفكر بغرابة، ما يشعر به من اضطراب، هل يقرر، يقدم على التحدث، يفعل ذلك، يعدها من أجرأ اللحظات، أعطى رقم هاتفه ) الدالة عليهما، والقريبة من اللغة التلفظية المباشرة للشخصية بشكل يوحي للقارئ بأن الشخصية هي من تنطق بدواخلها وأفكارها ولا يقاسمها أحد في النطق والصياغة لتلك الدواخل، الا ان صياغة النص بضمير الغائب( هو) ما دل على تمثل (صوت الراوي، وأسلوبه غير المباشر)، وكسر ما أوحي للقارئ،اذ تولى الراوي الغائب صياغة النص بصوته الظاهر الحامل ضمير الغائب وأسلوبه غير المباشر، والملتبس بصوت الشخصية وأسلوبها المباشر مما أحدث تحولا في لغة الضمائر والأزمنة من (المتكلم) الى (الغائب)، وجعل تحول الافعال من المضارع الى ماض على–نحو طفيف-، وحذف كل ما يمهد لانتقال الصوت اليه من مزدوجتين أو أي فعل قول. فيمكن القول ان الثنائية المتلبسة التي أحدثها (المونولوج غير المباشر) في هذا النص قد مكنت الراوي من أن ينقل أفكار الشخصية ومشاعرها لا أقوالها، أو بمعنى آخر مكنته من أن(يعرف ما يدور في ذهن الشخصية وأعماقها من أفكار وحالات نفسية تشكل طبيعتها الداخلية في حضورها واداء وظيفتها في العمل السردي)([[308]](#footnote-308)).

جسدت نصوص الروايات المذكورة دور(المونولوج غير المباشر) في اظهار العوالم الداخلية للشخصيات الروائية لذا حرص الروائيون العراقيون على توظيفه، وكان لكل واحد منهم رؤى معينة وطريقة تميزه في توظيف هذا الأسلوب لاستنطاق دواخل شخصياتهم الروائية بكل ما فيها من أفكار ومشاعر وهواجس وصراعات نفسية ورغبات مكبوتة لم تعلن عنها، ولم تصغها. لذا يعتمد هذا الأسلوب راويا يصوغ تلك الدواخل ويخبر عنها من خلال ثنائية ملتبسة بين صوته وصوت الشخصية، وتهجين بين أسلوبه غير المباشر وأسلوبها المباشر بشكل يثير تساؤلات القارئ وشغفه لتحديد هوية المتكلم هل هي الشخصية؟، أم الراوي؟. ويتم اعتماد ضميري (الغائب) أو (المخاطب) الدالين على تحول في لغة الضمائر وتحول في الازمنة حسب براعة الروائي وقدرته على حبكة النصوص فمنهم من جعل توظيفه للمونولوج غير المباشر يقترب من (المونولوج المباشر) للشخصية لو كانت نطقت به وصاغته بلغتها التلفظية، ومنهم من شبع نصوصه بسمات ذاتية وتعبيرية توحي بأن تلك النصوص ملك للشخصية ومن نسج صياغتها المباشرة كما في (المونولوج المباشر). غير أن صياغته بضمير عائد للراوي يدل على (المونولوج غير المباشر).

**الفصل الثالث**

**التشكيل الزمني والمكاني**

**الفصل الثالث**

**التشكيل الزمني والمكاني**

**مقدمة الفصل:**

يعد الزمن والمكان المجالين الرئيسين للوجود الروائي؛ فالزمن هو المجال الذي تتغير فيه الأحداث، والمكان هو الحيز الذي تجري فيه الأحداث، وان الشخصية بعدَها المتغير الرئيس في ذلك الوجود فإنها تعيش وسطه متموضعة في الزمن والمكان، وتحيا فيهما، وتعيش سلسلة تجارب وذكريات زمانية ومكانية لم يبق منها سوى مؤثرات نفسية على كل كيانها، فتنمو الشخصية وتتصاعد في ظل مجالي(الزمن، والمكان) مع بؤرة الأحداث([[309]](#footnote-309)).

ويأتي مفهوم (التشكيل) بين الأثنين (الزمن والمكان) من منطلق العلاقة الجدلية المتجذرة والمتفاعلة بينهما من جهة، وبين العناصر السردية الأخرى في الرواية (الشخصيات، والأحداث، ووجهة النظر) من جهة أخرى؛ بشكل يؤطر للبناء الفني في الرواية، ويظهر حجم تفاعلهما وتأثيرهما على تلك العناصر، فمن ناحية الأحداث عندما يرتبط حدث بمكان محدد فإنه -في الوقت ذاته- يقرر الدور الأساسي للزمن في سيرورة الأحداث (فكل رواية تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة اندماج في المكان، أو على الأقل تعلن عن أصلها الزماني والمكاني)([[310]](#footnote-310)). وكذلك الحال مع الشخصيات وبشكل أساسي يخلق تفاعلا ثلاثيا بين كل من (الزمن، المكان، الشخصية)، إذ لا يوجد إدراك للزمن الروائي من دون شخصية تخترقه وتتفاعل معه، ومن دون المكان، ولا يوجد أدراك وتحديد مكاني في الرواية من دون شخصية تعيش فيه وتستشعر به، ومن دون اختراق زمني ومدد زمنية متعاقبة بالثلاثية المعهودة للزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل). لذلك تتجسد علاقة هذه العناصر الثلاثة مع بعضها البعض وفقا(للارتباط الجدلي بينها، لذا تفترض بنية النص الروائي فضاءات مكانية تختلقها الشخصية الروائية، ويخترقها الزمن ويجتاحها، ويختلقها الفضاء ذاته ويصوغها وفقا لقوانينه وطقوسه)([[311]](#footnote-311)). ويخلق حجم تأثير عنصري(الزمن والمكان)على الشخصية وتفاعلها معهما جملة من الأبعاد النفسية تكشف عن عوالمها الداخلية، ويظهر مدى تأثير الزمن والمكان على كيانها الداخلي وبنائها النفسي وعلاقتها بالعالم المحيط من حولها، ودورها في تفعيل أحداث الرواية.

ويتبلور هذا التشكيل والتفاعل العلائقي بين (الزمن والمكان) وبين بقية عناصر الرواية من خلال اللغة، اذ تعلن اللغة عن حضور للزمن، وحضور للمكان، ويكون دورها المناط بها هو (تجسيد ذلك الحضور وربطهما بغيرهما من عناصر الخطاب الروائي ربطا يجعل منهما نسيجا متشابكا ومتلاحما، وشديد الارتباط والاتساق مع تلك العناصر)([[312]](#footnote-312)).

وتتجلى أهمية التشكيل (الزمني والمكاني) في الرواية من خلال وجوه ومزايا عدة:

1. يتطلع إلى أداء وظيفة أساسية تتمثل بجعل الزمن ذا مظهر مادي في الفضاء المكاني، ويبرز بوصفه محورا يؤدي إلى جعل التمثيل والتصوير ملموسين، وبوصفه قوة تمنح الرواية بكاملها كتلة مجسدة([[313]](#footnote-313)).
2. يجسد الكيفية التي تستجيب فيها الشخصية الروائية لزمنها المعيش الذي تخترقه، ومكانها الذي تعيش وتتنقل فيه، وإدراكهما من لدنها، وما يتولد لها من مشاعر وأحاسيس وأفكار وحالات وإسقاطات نفسية في كنفيهما، ونتيجة تفاعلها معهما بشكل يفرز نوعا من الحس النفسي بالزمن والمكان تشهده الشخصية وتدركه ادراكا مؤثرا ايجابا أو سلبا، فيشكل ادراك الزمن والمكان من لدن الشخصية أهمية بالغة في السيطرة على سلوك الشخصية، وتشكيلاتها النفسية بشكل يجعلهما يمثلان شكلين ( للانفعالات الذاتية للشخصية)([[314]](#footnote-314))، وذلك لأن (الزمن) يصور عن طريق اللغة لحظات انفعال الشخصية في حركتها الدائبة من... والى، والمكان يعمل على تثبيت هذه اللحظات وما تحمله من آلم. وهذا ما يسهم في خلق زمن نفسي، ومكان نفسي خاص بالشخصية.
3. يشكل الزمن والمكان ما يمكن أن نسميه بالخلفية النفسية والاجتماعية للرواية، اذ أن كل منهما يؤدي دورا بارزا في اظهار الرؤى الفكرية والشعورية للشخصيات معا؛ بشكل يحقق لهما وظيفة جمالية، توحي بفنية عالية، وتحمل ايحاء الى ما يتصارع في دواخل الشخصيات([[315]](#footnote-315)). فلقد أخذ الزمن في الرواية الحديثة يمثل تجسيدات داخلية للشخصية، ولم يعد المكان مجرد خلفية أو ديكور بل أخذ يمثل محيطا حسيا مناطا بالشخصية، والعلاقة المتجذرة بين الأثنين؛ والمتفاعلة مع الشخصية.
4. انه يسهم في الايهام بواقعية الأحداث أو -بمعنى آخر- يجعل الأحداث واقعية أو ملموسة، إذ ( يستعين الفرد بالأطر الاجتماعية لوضع حدث ما في زمكان معين ما دام يعيش في حضن جماعة معينة، فهي دوما تساعده على استحضار ذكريات منفلتة، وضبط الأمكنة التي احتضنتها، وتعرف الأزمنة التي وقعت فيها)([[316]](#footnote-316)).
5. ومما يؤكد على فحوى التشكيل والعلاقة بين (الزمن والمكان) بشكل يحقق أبعادا نفسية تؤثر بصبغتها على كيان الشخصية وعوالمها الداخلية واحاسيسها. ان المكان يمثل " مجموعة من الأشياء المتجانسة زمن الظواهر، أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة، ووفقه وتحت مظلته تقوم بين هذه الأشياء علاقات منها علاقات مكانية مألوفة ومنها زمانية كـ(الاتصال، المسافة)([[317]](#footnote-317)) وعليه فان الإحساس النفسي للشخصية بالمكان لا يختلف عن إحساسها بالزمن، وذلك " بمقتضى التشارط والترابط العضوي بين الفضائين معا؛ من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لهما من جهة ثانية، وبمقتضى المضمون الروائي من جهة ثالثة([[318]](#footnote-318)).

ومن نقاد السرد الذين أشاروا الى العلاقة بين (الزمن والمكان) بمصطلحات تؤطرها الناقد الروسي (باختين)، الذي أطلق مصطلح (الزمكان) في اشارة منه الى العلاقة المتجذرة والمتفاعلة بين الأثنين؛ فما أراده (باختين) بـ(الزمكان)"هو العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمن والمكان والمستوعبة في الأدب استيعابا فنيا([[319]](#footnote-319)). اذ من خلال هذه العلاقة المتبادلة والمتفاعلة بين "الزمن والمكان" تتجسد أحداث الرواية، فتظهر آثارهما على الشخصيات، ومن ثم تنعكس آثارهما على القارئ. فما يؤكد عليه (باختين) في دراسته (للزمكان)هو استيعاب علاقات الزمن والمكان داخل النص الأدبي، اذ أن (ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات الزمن والمكان في كل واحد مدرك ومشخص الزمن هنا يتكثف ويندمج في الموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث، وعلاقات الزمن تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمن، فهذا التقاطع بين الانساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني)([[320]](#footnote-320)). ولم يعمد (باختين)في مصطلح (الزمكان) الى الاشارة لأي مؤثر نفسي لعنصري(الزمن والمكان) على الشخصية، انما جاء (الزمكان)[[321]](#footnote-321)\* بناء على فلسفته السردية (سوسيو لفظية) أي البحث عن ما هو(اجتماعي لغوي) داخل الرواية، مع الاشارة الى التاريخ في نسج هذا المصطلح أي (الزمكان)، لذا لم يتم اعتماده كتسمية لهذا الفصل الذي يهدف الى البحث عن المؤثرات النفسية للزمن والمكان على الشخصية في الرواية العراقية خلال الحقبة الزمنية (2003- 2015) استكمالا مع فرضية دراسة (السرد النفسي) القائم على كل ما هو (سيكولوجي نصي)، وان اختيار تسمية الفصل بـ(التشكيل الزمني المكاني) على وفق علاقات قائمة على معطيات وأبعاد نفسية وشعورية مؤثرة بالشخصية الروائية تؤهله للدراسة على مبحثين، المبحث الأول: تشكيل الزمن النفسي، والمبحث الثاني: تشكيل المكان النفسي.

**المبحـث الأول**

**تشكيل الزمن النفسي**

**المبحث الأول**

**تشكيل الزمن النفسي**

يعد الزمن عنصرا محوريا وفاعلا في الرواية، إذ يكون (شكل الرواية بأكمله مرتبطا ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن)([[322]](#footnote-322))، ولأنه عنصر بنائي مؤثر تتجلى فيه سائر عناصر الرواية الأخرى( الشخصيات، الأحداث، المكان، ووجهة النظر)، فلا يمكن تجزئته منها، أو تجريد تلك العناصر من سطوته كونه (حقيقة مجردة ثابتة، قوية وغامضة، ومبهمة لا تحدها حدود ولا تعترض سبيلها عقبات ولا تتأثر بأعمال الشخصيات وعواطفها إنما تؤثر)([[323]](#footnote-323)). وعليه تترتب جملة من الأبعاد النفسية والعناصر كـ(التشويق، والايقاع، والاستمرار).

وتتشكل الرواية من زمنين، زمن طبيعي (موضوعي)، وزمن نفسي (داخلي). ولسنا هنا بصدد الحديث عن الزمن (الموضوعي) الذي يوصف (بأنه زمن عام، وشائع، ويخضع لمقاييس وتقاويم كان تكون لحظات، دقائق، ساعات، أيام، أشهر، سنوات، وتعاقب الفصول، فيشكل الوقت الذي نستعين به لضبط آلية عجلة الزمن، ولا يكون نابعا من خلفية ذاتية للخبرة الانسانية)([[324]](#footnote-324)). انما بصدد الحديث عن (الزمن النفسي) وآلية تشكيلاته وتجسيداته الداخلية في الرواية من خلال بؤرة العلاقة الفاعلة بين (الزمن والشخصية) وحجم تأثيراته وما يخلفه من أبعاد نفسية على الشخصية في حيز النص الروائي.

إذ ينضوي الزمن النفسي على مدلولات نفسية تجعله يوصف بأنه(جزء من الحالة الانفعالية والشعورية التي ألفت الشخصية نفسها فيها، اذ يمثل الزمن هنا مظهرا نفسيا مجردا، يتجسد وعي الشخصية به من خلال ما يسلطه عليها من مؤثرات خفية وغير ظاهرة، لا من خلال مظهره في ذاته)([[325]](#footnote-325)). أي أنه زمن يرتبط بالحالة الشعورية والوجدانية للشخصية، فتكون هي مقاييسه المخفية وغير الظاهرة التي يعتمدها في تجسيداته، وليس مقايس الزمن (الموضوعي) المذكورة. وهذا ما يشير اليه (غاستون باشلار) في وصفه للزمن (بأنه أساس عاطفي، وان الذاكرة والعاطفة لهما مصدر واحد هو الشخصية وعلاقتها بالزمن، إذ يرتبط الزمن بمزاج الشخصية وتاريخها الشخصي الذاتي، وبناءاتها النفسية الذاتية، فيكون للوجدان أثره الواضح في نوع توجهاتنا الزمنية، فعندما تأتي اللحظة التي نفقد فيها عزيزا علينا، نشعر بأن اللحظة القادمة تهجم علينا ومعادية)([[326]](#footnote-326)). وعلى أساس هذه التوصيفات اعتمد النص الروائي الزمن النفسي وتجسيداته ومتغيراته وثلاثيته المعهودة(الماضي، الحاضر، المستقبل) في اظهار خفايا العوالم الداخلية للشخصية واحساسها الداخلي بالزمن، الذي أخذ (يتلون بلون الحالة الوجدانية والشعورية التي تستولي على الشخصية سالبة كانت أم موجبة، فيمكن أن تتوهم اللحظة الواحدة زمنا ممدودا لا حدود له، وقد يتحول داخل وعي الشخصية كم من الدقائق المعدودة الى ساعات طويلة، وقد تتصور يوما كاملا كأنه بضع ساعات قليلة)([[327]](#footnote-327)).

 ولقد أعطى علماء النفس وعلى رأسهم (فرويد) فيما يخص "الزمن النفسي" (أهمية (للماضي) على حساب (الحاضر، والمستقبل)، لأن المهم لدى الشخصية على وفق رؤاهم" ليس الحاضر أو المستقبل بل الماضي)([[328]](#footnote-328)). وتتبلور هذه الأهمية (للماضي) من منطلق (كل شيء نعمله ونفكر فيه كان مقررا سابقا بوساطة قوى متعذر بلوغها وغير مرئية داخلنا، والتجارب تكون مغطاة بغطاء أبدي لكل حركاتنا)([[329]](#footnote-329)).فأي خيارات وتطلعات تطمح اليها الشخصية تكون محكومة وبشكل كبير بصراعات الماضي وخبراته السابقة، فتصطبغ بألوانه ويكون هو المهمين عليها وليس الحاضر ولا المستقبل. حتى ان (فرويد) عندما ذكر مصطلح (الحدس)(الاحساس بالمستقبل) (يشير انه أسقاط لا غير، اسقاط عدم الوعي في المستقبل، وليس ادراكا للمستقبل أو نتيجة امتداد في أفق الشخصية الزمني أو وعيا بالمستقبل، فالشخصية لدى (فرويد) رهينة الماضي وحصيلة ذلك الماضي أي هو حصيلة عقلها غير الواعي)([[330]](#footnote-330)). ومن أهم تصنيفات الزمن التي أعتمدها علماء النفس التصنيف الذي اقترحه (ديلي)(1942) للزمن، والذي يربط منظورات سيكولوجية الادراك بمنظورات الحالات النفسية العصابية، فقد ميز بين([[331]](#footnote-331)): 1- الزمن الشعوري وهو الزمن المسجل، 2- الزمن الاجتماعي الممكن قياسه والموحد، 3- الزمن المتخيل الذي يشابه فكرة (الديمومة )[[332]](#footnote-332)\* أو الزمن النفسي لدى (برجسون) وتمييزه بين الزمن العلمي، والزمن المعيش، فيرصد(برجسون) التذبذب الزمني الذي يحدث بناء على مدركات شعورية ولا شعورية للشخصية بثلاثية الزمن(الماضي، الحاضر، المستقبل) بعدها قوى متفاعلة مع بعضها تؤثر في وجود الشخصية.

ومن أبرز مزايا ومرتكزات " الزمن النفسي" ما يأتي:

1. يجسد التفاعل بين (الشخصية والزمن)، فالشخصية تعيش هذا الزمن بكل ما فيه من عناصر ومتغيرات، وتتفاعل معه وتتأثر به نفسيا وذهنيا. أي انه يجسد الحالة الشعورية والفكرية للشخصية معا؛ اذ يلقي بظلال تأثيره على

مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها سواء أكان ذلك التأثير نابعا من استرجاع (الذاكرة) أو(التوقع) الحاضر أو المستقبل، فتشكل (الذاكرة) في اطار "الزمن النفسي" (وعاء تتكثف فيه التجربة الماضية، وتحفظ داخل اروقتها ما يرسب من ماضي الشخصية)([[333]](#footnote-333)) وينتج عن هذا الوعاء و استمرار التفاعل بين (الشخصية والزمن) (سلسلة من الذكريات تشير في معظمها الى أحداث ماضية أو توقعات تتعلق بحاضر الشخصية وبما سيأتي مع الإحساس الآني بوجودها مؤشرا بذلك -أي الزمن- الى لحظة آنية حاضرة، عموما ان الزمن في معناه العام يشمل عمليات الشخصية العقلية والسلوكية جميعا)([[334]](#footnote-334)) ومعنى ذلك ان الغلبة تكون للماضي في الزمن النفسي وتجسيداته الداخلية على حساب الحاضر والمستقبل كما يؤشره علماء النفس. أما (التوقع) ( فيمثل الطريق الذي تتوق اليه الشخصية في أكثر لحظاتها الى جعله مألوفا وآمنا، وتأمل من خلاله الى ايجاد ضالتها وتحقيق ذاتها في المستقبل، فالشخصية تعيش الزمن تكامليا أو يكاد داخل نسيج الماضي والحاضر والمستقبل)([[335]](#footnote-335)).

1. تعد التجربة أو الخبرة، و الوعي أو الادراك هما المؤهل الأساس لوجود "الزمن النفسي"، اذ يتأهل هذا الزمن من أعمق أعماق التجربة أو الخبرة لأنه –كما يبدو- " ذو فعالية" أي أنه (شعور قوي يترك أثره بغض النظر عن نوعية الاثر ايجابية أو سلبية لأننا في حياتنا اليومية نكون ازاء نقطتين أساسيتين الأولى هي(الآن) أو (اللحظة الحاضرة) الحالية، اما الأخرى فهي تمثل شعورنا بجريان الزمن وتدفقه في الماضي الى المستقبل)([[336]](#footnote-336))، لذا هناك صعوبة في تحديد الزمن النفسي لأنه يكون (كائنا وهميا) أو هو(خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار)([[337]](#footnote-337)) - كما اشار البعض- ومنهم (أوغسطين) ومن منطلق أنه (يعد مفهوما نفسيا كامنا في وعي الشخصية وخبراتها)([[338]](#footnote-338)). وبما أن الزمن على وفق هذه التصورات يعد مجالا لخبرات الشخصية وادراكها فلابد (ان يتطابق الزمن وعلى نحو ضروري مع بساطة الواقع المادي الملموس، وان يؤثر بالشخصية من خلال كل التغييرات الخاصة في حياتها الداخلية)([[339]](#footnote-339)). وترتبط سمة الادراك ارتباطا وثيقا بوعي الذات مع وجود الزمن النفسي، وهذا يقترب من مقولة (جيل دولز) (الزمن في الواقع وعي الذات أم كل سؤال يكمن في معرفة بأي شروط يصبح الزمن وعيا للذات)([[340]](#footnote-340)).
2. يكشف عن الكيفية التي تستجيب فيها الشخصيات لمواقف الحياة المختلفة وفقا لزمنها المعيش، فإحساس الشخصية بالزمن وتفاعلها معه يولد لها نوعا من (حس زمني) نفسي ومتجذر في مناحي حياتها كلها، وعبر مراحل حياتها لأن(الشخصية بطبيعتها تكون مفطورة على الزمن الذي ينظم حياتها، ويصوغها وفقا لمعطياته الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) أي ان الزمن متغير يحمل في طياته دلالات نفسية واجتماعية سواء أكان الزمن في الشخصية أم الشخصية في الزمن)([[341]](#footnote-341))
3. يمتاز الزمن النفسي عن الزمن الموضوعي ويختلف عنه ليس من جهة عدم تبنيه المقاييس والتقاويم التي يعتمدها (الموضوعي) أي انه (زمن لا يخضع لساعة تعيشه الشخصية وتشعر به شعورا غير متجانس، ولا توجد فيه لحظة تساوي الأخرى)([[342]](#footnote-342)) أي يعتمد الحالة الشعورية للشخصية فحسب، بل أن ما يميزه ويختلف به عن (الموضوعي) ايضا بقدرته على الرجوع الى الوراء من خلال الذاكرة واسترجاعاتها، مما يحدثُ تذبذبا زمنيا، وانقطاعا في التسلسل الزمني وهذا ما لا يحدث في (الموضوعي) أبدا، اذ ان سير عجلته الزمنية تجنح نحو الامام و التقدم بتسلسل وانتظام زمني تصاعدي لا يمنحها فرصة الرجوع الى الوراء الى ماضي الشخصية بكل ما فيه من ذكريات فيجسدها، كما يجسدها الزمن الذاتي الشعوري النفسي، الذي يتجاوز( الحدود الزمنية والتقسيمات الخارجية(الماضي، الحاضر، المستقبل)، اذ يمكن بلحظة واحدة ان تمتلك الشخصية عدة أزمنة متفرقة)([[343]](#footnote-343)). فعدم خضوع الزمن النفسي لتحديد جعل الكثير ممن نادوا به ورصدوه يتيقنون أن الشخصية لا تتمكن عن إدراكه ادراكا متناهيا، ويعد (الاحساس، والحدس) هما الطريق لإدراكه.

ومع تطور الرواية، وما أخذ يشغله الزمن في ظل هذا التطور من سيطرة على نظم البناء الروائي لوقت طويل جعل اهتمام الروائيين به يزداد متوخين بذلك الزمن الداخلي ببعده النفسي؛ الذي يتكئ في تجسيده (على عمق احساس الشخصية بمرور الزمن والشعور به؛ أي بمجرى الوعي)([[344]](#footnote-344)). ولقد جاء دخول الزمن النفسي بشكل غامر الى عالم الرواية عندما نشر (مارسيل بروست) روايته (البحث عن الزمن المفقود)، فما حاول تأكيده (بروست) في بنائها الروائي يتمثل (بأن الكون الذي يتعلق بنا ونستعمله كل يوم مطاط، فالانفعالات التي نشعر بها تمدده وتبسطه)([[345]](#footnote-345)). وهذا ينسجم مع ما كان عليه مفهوم الزمن حينها( بأن الزمن يعد موضوعا ووسيلة في آن واحد، ولا يستند الى أي تسلسل زمني سوى ما تسيطر عليه حركة الذهن والارادة والاحساس)([[346]](#footnote-346)). الا أن النقاد لم يهتموا بعنصر الزمن وتجسيده في النص الروائي الا بمطلع القرن العشرين مع انبثاق الرواية النفسية، ويعد الشكلانيون الروس من أوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوه على مختلف الأعمال السردية، الا ان تجربتهم في مبحث (الزمن) كانت منصبة ومرتكزة على( العلاقات التي تجمع بين الأحداث وترابط اجزائها لا بالأحداث ذاتها. أي ليست على طبيعة الأحداث والشخصيات ذاتها)([[347]](#footnote-347)).

ولقد اشار النقاد الغربيون الى مفهوم (الزمن النفسي) وتشكيلاته ومن بين

هؤلاء النقاد، الناقد (ادوين موير) في كتابه الموسوم بـ(بناء الرواية)، اذ يربط (موير) الزمن النفسي (الداخلي) وكافة متغيراته، وعجلته غير الثابتة بالموضوع الروائي المراد اظهاره والكشف عنه، أي انه يربط بين موضوعات الرواية وعناصرها ومظاهر الزمن فيها، لذا يشير (موير) الى ثلاث حالات تبلور علاقة الزمن بالموضوع الروائي([[348]](#footnote-348)):

أولها: إن (الزمن) في (رواية الشخصية) يكون منتظما رياضيا، ويكاد أن يكون غير انساني بلا ملامح ولا يتبع الا ضرورة واحدة وهي ازدياد اعمار الشخصيات حسابيا، والمضي في تغييرها بدرجة واضحة، ودون النظر لرغباتها وخططها، والزمن في هذا لا يأبه الا بسيره وحده، ويكون التركيز على الشخصية وليس الزمن.

وثانيها: يشير(موير) الى ان الزمن في (الرواية التسجيلية) لا يقاس بالأحداث الانسانية مهما تكن أهميتها، اذ انه قائم ويظل قائما دون أن يتغير بعد ان تفرغ حكايتها، ويظل على انتظام حركته، وخصوبة أحداثه وتعدد شخصياته التي يكشفها.

وثالثها: ما يشير اليه (موير) من تجسيد الزمن في (الرواية الدرامية)، اذ يعد زمنا داخليا حركته هي حركة الشخصيات، فالتغيير والقدر والشخصية جميعا تركز في حدث واحد، وبانحلال الحدث تأتي مدة يكون فيها (الزمن) كأنه توقف ويترك مسرح الأحداث خاليا عكس ما في (الرواية التسجيلية) التي يكون الزمن فيها خارجيا، وغير مستقر ذاتيا وانسانيا في نفوس الشخصيات أي انه يتجسد من نقطة ثابتة خارجية، فيتدفق متخطيا الراصد له، ويتدفق فوق الشخصيات التي يستحضرها، ومن خلالها.

وما اشار اليه الناقد (مندلاو) عن مفهوم (الزمن النفسي)، اذ خص (مندلاو) فصلا من كتابه الموسوم بـ(الزمن والرواية) للحديث عنه، فأكد على (المعيار الداخلي أو السايكولوجي لقياس الزمن، والذي يقدر به الزمن بالقيم والتجارب الفردية الخاصة بالشخصية دون الاعتماد على المقاييس الثابتة الزمن (الموضوعي)، بل الاعتماد على الافعال والشعور والاحساس، لذا يكون متغيرا وليس ثابتا تبعا لتغير مزاج الشخصية وظروفها، ويسري بخطى مختلفة تبعا لاختلاف الشخصيات وطبيعتها النفسية، ويكون مرتبطا بالحالة النفسية والذهنية للشخصية، ويقاس بتعاقب حالات وعي الشخصية، فيكون له قيمة عندما تعيشه الشخصية، أو عندما تتذكره)([[349]](#footnote-349)). ويذكر مندلاو تسمية أخرى للزمن النفسي وهي( الزمن الادراكي الحسي)[[350]](#footnote-350)\*.

ومن اشارات النقاد الى (الزمن النفسي) ما ذكرته الناقدة الهولندية (ميك بال) في كتابها الموسوم بـ(علم السرد: مدخل الى نظرية السرد) فيما سمته بـ(زمن الأزمة) في اطار حديثها عن (المدة) والتوسع الزمني داخل الرواية، فتقرن (بال)"الأزمة" بالمدة الزمنية وتوسعها، لذا تقدم في أغلب الأحيان مدة موجزة من حياة الشخصية، وتعد تقديمها في السرد شكلا ذا امتياز لسبب واضح هو أن الصورة الساكنة يمكن أن تلائم عددا محددا من الأحداث، ويطلق عليها مؤرخو الأدب "اللحظة الحبلى"[[351]](#footnote-351)\*، وتكون هذه الأزمة أشبه بالدراما (أزمة تمثيلية) مرتبطة أو خاصة عالقة بالشخصيات وعلاقاتها داخل الرواية، وتكون على أهمية مركزية في تحديد شكل الأزمنة ولا يتطلب فيها زمن الرواية كاملا بل اجزاء منه([[352]](#footnote-352)).

وتعد الرواية العراقية الحديثة واحدة من الروايات، التي واكبت التطور الروائي فيما يخص عنصر الزمن، وما أخذ يمثله من تجسيدات داخلية لعوالم الشخصيات الروائية، وما يخلفه من مؤثرات نفسية على بناء كيانها وطبيعتها داخل النسيج الروائي، فمن بين الروايات التي وجدت في الزمن النفسي خير ملاذ لاظهار خفايا العوالم الداخلية للشخصية من خلال ما تستشعر به ازاء الزمن في مرحلة أو مراحل حياتها. رواية (عجائب بغداد) للروائي (وارد بدر سالم)، اذ جعل(وارد) من روايته دراما فيها استنطاق لعنصر الزمن بأبعاد نفسية تنم عن ما تشعر به شخصيات روايته ولا سيما شخصية(الصحفي)، فقد استهلت الرواية بمفاجأة زمنية شكلت (زمن أزمة) نفسية على(الصحفي) لما توحي به للقارئ من أن وقوعها وسماعها يحدث لأول مرة وهذه المفاجأة تتمثل بحدث مقتل (اطوار بهجت) ووقع أثره على (الصحفي)، وما يحمل له من مخاوف أخذت تعصف به كونه من المقرر أن يذهب للعراق وسط موجة القتل والانفجارات، كما حمل نص الرواية الآتي:

(عدت من دبي بعد مقتل أطوار بهجت.. لم يكن بوسعي الرفض المطلق. كنت لحظتها كمن يقبض، بشكل خاطف، على ذات متلبسة بإعصار جارف خلخل صفاءها. هيمنت علي حالة من السكون الغريب خالطها تأملُ مشوش لم يكن مفهوما لي على وجه الدقة. وقتها أدركت أني سأمضي وأطرق أبوابا لا مفاتيح لها.. احتشدت في رأسي صورة واحدة افترعتها..المغامرة.. وفي رأسي جثة أطوار بهجت وجسدها الممزق تحت جاكيتها الأخضر الملطخ بدماء يابسة، والذي يغطس فيه سرب ذباب بلون بلوزتها المجروحة. يومها أدركت أن الفجيعة لا تحتمل، تلك الصورة الفجائعية جعلتني أقف بين عالمين، أحدهما تحميه السماء وتمطر عليه عطرا وشذى وسلاما، وتغذيه بالسواحل والأشرعة والسفر؛ والآخر تعزله البنادق عن أنفاسه وتضعه في حاضنات البارود والرصاص، كي يبقى في محبس العمائم وأعشاش البارود.)([[353]](#footnote-353)).

لقد جسدت هذه المفاجأة الزمنية عبر تذبذب ومفارقة زمنية تراوحت بين استرجاع زمني حمل سطوة ذاكرة الماضي حيث مقتل (أطوار بهجت)، و(التوقع) حيث مخاوف الحاضر والمستقبل، وتأتي هذه المفارقة نتيجة شدة اضطراب مشاعر (الصحفي) وأحاسيسه، إذ تلبس بمخاوف حادث القتل وتقولب في داخله على نحو كبير وبشكل مؤثر لا يمكنه التخلص منه سواء في محاولاته للنزوح الى الماضي أو مواكبة الحاضر والتطلع للمستقبل، فالماضي لديه يعمق من حجم تلك المخاوف بشكل يجعله أسيرا لذاكرة هذا الحدث الزمني، لذا يشهد(الصحفي) في دواخله مواكبة هذا الحدث بشيء كبير من المؤثرات النفسية على توقعات حاضره ومستقبله على حد سواء؛ لأن مشاعره وأحاسيسه الداخلية تبنى على احتمالين نفسيين مأزومين: أحدهما يتمثل بأن مصيره قد يكون ذات مصير (أطوار) كونه يزاول ذات المهنة (الصحافة)، ويتولى عملية النقل الحي لما يقع في بغداد من إرهاب وحوادث قتل وانفجارات وأعمال خطف الأمر الذي يزيد من إمكانية استهدافه بغض النظر عن الجهة التي يعمل معها، والآخر أن في بغداد موجة قتل عارمة تطال الكثير، وبأعداد كبيرة بغض النظر عن المسمى والمذهب والهوية، وتهدف الى جعل (بغداد) مسرحا لجثث مبعثرة ودماء سائلة. لذا نلتمس أن كلا الاحتمالين يعصفان به، ويزيدان من حجم هلعه ومخاوفه في أي لحظة يعيشها على أرض (بغداد) الأمر الذي يجعله تحت وطأة شعور دائم بأنه يشهد(زمن أزمة) حقيقية، أو زمن نفسي مأزوم، فما يؤكد ذلك ما جاء على لسانه بأسلوب حمل أبعاد درامية للحدث، و مثل أثر صبغة المكان على التجسيدات النفسية الداخلية للزمن والتفاعل بينهما بشكل يؤثر على (الصحفي) وما يعصف به من مشاعر نفسية مأزومة في مختلف مدارات الرواية كقوله:

(تموت بغداد بين أمامي. كان شتاؤها صنبورا من دماء. ودليلي الأعمى يراودني في أحلام متكررة. والأيام مثقلة بما لا يسر.. في كل مرة تحتبس أنفاسي للعاصمة المهجورة والجثث المبعثرة وأصوات الاطلاقات التي لا تنقطع مع الوقت..)([[354]](#footnote-354)). وكما يجسد (الصحفي) مشاعره و احاسيسه الداخلية بذاتية الزمن على نحو يبلور شدة تأزمه، ويظهر ما يشهد من حالات نفسية مضطربة كـ(الكآبة) الدالة على بقائه داخل دائرة (زمن أزمة) لا سبيل للخروج منها من خلال قوله في نص الرواية الآتي:(بعد الانفجار الأول الذي تردد صداه سقطت قذيفة واحدة على محيط الفندق، وعبرت أخرى الى الجانب الآخر من نهر دجلة..كان فجرا رماديا مرتبكا... كان صباحا متعكرا. افترعته كآبة مضنية واحساس بالعقم من أن دورة الحياة لا تجري بشكلها الطبيعي في هذه البقعة من العالم..)([[355]](#footnote-355)). ويستدل من ذلك أن هذه المفاجأة الزمنية، و التجسيدات النفسية الداخلية للزمن المترتبة على أساس هذه المفاجأة، التي مهدت وألقت بظلالها المخيفة على جميع محطات مراحل حياة (الصحفي)، وانعكاس فورية الأحداث الزمنية المأزومة في فضاء بغداد قد انبثقت من أحاسيس ورؤى داخلية متبلورة من ادراك ووعي (الصحفي) لآثر الزمن النفسي الذي يعصف بكل كيانه عبر سرود نفسية حملت التأثيرات النفسية لعجلة الزمن المقاس لديه بالحالة الشعورية بعيدا عن مسميات ومقاييس الزمن الموضوعي. ومعنى ذلك أن الزمن في (عجائب بغداد) قد(شكل جزءا من الحالة الانفعالية والشعورية التي ألفت الشخصية نفسها فيها، اذ يمثل الزمن هنا مظهرا نفسيا مجردا، ويتجسد وعي الشخصية به من خلال ما يسلطه عليها من مؤثرات خفية وغير ظاهرة الا من خلال مظهره في ذاته)([[356]](#footnote-356)).

ومثل هذه المفاجأة الزمنية ما يمكن أن نلمسه في رواية (أحببتك طيفا) للروائية(ناصرة السعدون)، اذا جسدت (السعدون) في بعض نصوص روايتها مفاجأة أو (زمن أزمة) أو (اللحظة الحبلى) على- حد تعبير- (ميك بال) تمثلت بمقتل الرسامة (ليلى العطار)؛ وشدة وقع أثرها على الشخصية الرئيسة (نادية) ودهشتها وحزنها المرير بشكل يوحي للقارئ بأن هذا الحدث الزمني قد وقع وسمع لأول مرة؛ لذا شهدت(نادية) حالة نفسية مضطربة وصلت بها الى حد (الهستيريا) كما جاء في نص الرواية:

(سمعت من يقول أن من بينها أسرة الفنانة ليلى العطار.. شهقت نادية اذ ك انت قد زارت ليلى العطار في بيتها منذ أسابيع قليلة لإجراء حوار معها. هطلت دموع نادية وصاحت بين نوبات النشيج، هل ليلى العطار هدف استراتيجي آخر لكي تدمره قذائف الأمريكان؟.. أخذت سيارة أجرة ودار في ذهنها بعض ما قالته ليلى العطار قبيل بدء الحوار الصحفي...يومذاك قالت لها ليلى العطار " هذا ليس بيتي بل بيت شقيقتي سعاد. أعيش فيه منذ سنوات بعد أن دمر صاروخ ايراني بيتي." ضحكت ضحكتها التي كانت من معالم شخصيتها"..." عندي قناعة أني سأموت بصاروخ معادٍ. مع أني لست عسكرية..)([[357]](#footnote-357)).

إذ ما يميز(السعدون) انها عمدت الى جعل تجسيدات عنصر المفاجأة في روايتها يأتي بشيء من التنويع فلا يقترن بحدث زمني نفسي معين، لذا نجد أن هذا التنويع يسهم في وجود مفاجئات أخرى تبث في الرواية من دون أن تحدث خلخلة في نظام حبكة الأحداث، فلولا التنويع لحدثت الخلخلة مما يعد مأخذا عليها، ولقد لجأت (السعدون) الى (المفاجأة) كما لجأ(وارد سالم) بعدها أحدى الوسائل، التي يلجأ اليها الروائيون للتغلب على الرتابة في السرد؛ اذ كان لكلا المفاجأتين في الروايتين أثر واضح في كسر الطابع النمطي لتسلسل الأحداث، اذ يشهد نصا الروايتين اللذين جسدا المفاجأة تذبذبا ومفارقة زمنية بين استرجاع واستباق وتداخل في الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل فبين استرجاع الماضي عبر ذاكرة (نادية) ولقائها مع (ليلى العطار) هناك حاضر وهناك تنبؤ مستقبلي (استباق زمني) تمثل بـ(سأموت بصاروخ)، وهذا الأمر يجعلنا أمام(ازمة تمثيلية) فيها أبعاد نفسية للتجسيدات الداخلية المأزومة للزمن رسمت على ملامح (نادية)، وانعكست على تحركاتها وتصرفاتها، وكأننا أم مشهد درامي جسد كل انفعالاتها ازاء هذه المفاجأة الزمنية المخيفة والمحزنة على (نادية) الا أن الفارق بين تجسيد (المفاجأة) في رواية (السعدون) عن رواية (وارد)، ان (السعدون) لم تستهل بها روايتها كما فعل (وارد) انما جعلتها في منتصف الرواية حيث سبقها وجاء بعدها أحداث زمنية مقلقة ومأزومة تعصف بـ(نادية) والمحيطين بها نتيجة الواقع المضطرب في بغداد وفي العراق بشكل عام بسبب الاحتلال الامريكي كما حمل نص الرواية الآتي: (مرت صدمة الأيام الأولى للعدوان واعتاد الناس في المدن على القصف اليومي والطائرات التي تحوم في السماء باحثة عن مزيد من الضحايا غير مكتفية بمن تقتل في جبهات القتال.. ويتنافس الصبيان فيمن يرى الصاروخ قبل أصحابه..)([[358]](#footnote-358))، فهذا الأمر يجعل منها أزمة زمنية حقيقة جزئية ليس لها الثقل الكبير في معظم معاناة (نادية) النفسية ازاء عجلة الزمن في رواية (أحببتك طيفا)، أي على خلاف ما رمى اليه (وارد) في روايته مع شخصية (الصحفي) فعلى الرغم من أن كليهما (نادية) و(الصحفي) يمارسان ذات المهنة (الصحافة) الا أن مخاوف (نادية) ازاء هذه المفاجأة لم تكن بحجم مخاوف (الصحفي) من مهنته، إذ إن مخاوف (نادية) كانت بقدر ما هو متعلق برؤيتها (لليلى العطار) والحديث معها، فضلا عن أن عيشها في بغداد بكل اضطراب العيش فيها، وعدم تغربها يجعلها متيقنة أكثر من (الصحفي) بأن الاستهداف يطال الجميع، وقد يرتكز في بعض الأحيان على من تتسلط عليهم الاضواء والشهرة كشخصية الرسامة (ليلى العطار)، فما يؤكد ذلك، فضلا عن تأكيد عنصري (الادراك الواعي) والخبرة الذاتية لشخصية (نادية) ازاء عمق التجسيدات النفسية والداخلية لزمنها الحاضر، واستذكارها للماضي ما نقله الراوي من (مفاجأة زمنية) مؤلمة تعد أشد وقعا وأعمق تأثيرا على (نادية) من المفاجأة السابقة، تتمثل بخبر سماعها بالانفجار الذي تعرض له العازف (سديم) وفقد على آثره ساقه في ظل تصاعد موجة العنف والاضطرابات والانفجارات في بغداد، كما جاء في الرواية:

( قاطعها ليث مستغربا " يبدو انك لم تسمعي؛ سديم أصيب في القصف أيضا؛".. شهقت نادية وقد أخذت على حين غرة. شحب لونها وتجمعت الدموع في مآقيها. وأوشك أن يغمى عليها. استندت الى حافة منضدة مازن وهي تحس أن الغرفة قد دارت بها. حاولت أن تقول شيئا فعجزت. ضعفت ساقاها فتهالكت على الكرسي... كان سديم في الشقة وحده. يجلس على الاريكة يعزف تنويعات من نغمات شتى. لم يفهم سبب عدم رؤية نادية في حفلته. توقع أن تكون موجودة ليتعرف عليها... ظل يعزف حيرته وخيبة أمله.. فجأة هز انفجار جدار الغرفة.. وعصف الانفجار الثاني قلع حديد النافذة من مكانه وطار ليضرب سديم، سقط سديم أرضا وقد أستقر حديد النافذة على جسده. لم يحس بشيء اذ أغمي عليه. ظل ينزف في مكانه والعالم يمور من حوله وهو لا يعي..)([[359]](#footnote-359)).

فعلى الرغم من أن (سديما) أقل شهرة من (ليلى العطار) الا أن حجم ما تعرض له، والذي جسد مفاجأة زمنية نفسية أخرى محزنة عصفت بشخصية (نادية) في هذه الرواية؛ مفاجأة اخذت مسار آخر له عمق نفسي كبير ومؤثر على حياة (نادية) بأكملها، وذلك لما يربطها بـ(سديم) من مشاعر الحب الذي لم يبوحا بها، اذ لم يجمعهما حديث سابق فقط نظرات؛، وانشغال تفكيرها به وبعزفه معظم الوقت الذي سبق الحادث، وقد جسدت هذه المفاجأة وفق آليات زمن نفسي متذبذب فيه حاضر حمل وقع خبر حادث (سديم) على (نادية)، وفيه ماض حيث اشتغالات الذاكرة لاسترجاع كيف وقع الحادث، وانه زمن داخلي أعتمد الحالة النفسية والشعورية المأزومة لـ(نادية) التي لم تبق أسيرة دواخلها وما يعتلج فيها من ألم موجع لما حل بالحبيب (سديم) بل رسمت هذه الحالة بكل ما فيها من حزن ووجع على الملامح الخارجية لـ(نادية) من خلال تحركاتها وتصرفاتها الواضحة للعلن -كما حمل النص- من مؤشرات تدل على مشهد درامي يشكل (أزمة تمثيلية) (زمن أزمة)؛ وبمعنى آخر أن تأزم مشاعرها الداخلية واضطراب حالتها النفسية قد انعكس على كيانها الخارجي وأحدث شللا في جسدها بسبب ضعف دواخلها وانهيار ذاتها أمام وقع هذا الحدث الزمني المؤلم. فيمكن القول أن الفارق بين المفاجأتين في رواية (أحببتك طيفا) يكون بحجم تأثر نادية ونوع احساسها اتجاه (ليلى العطار) في المفاجأة الزمنية الأولى، واتجاه (سديم) في المفاجأة الزمنية الثانية، وفي الأثنين يمكن (أن يخف تأثر الشخصية مع مرور الزمن، ووجود مرحلة زمنية تجعلها ترى الأمور بشكل أقرب الى العقلانية، اذ ان الشخصية تتأثر بشكل كبير ومؤثر حسب القرب الزمني والمكاني للحدث أي عندما تقع فاجعة في الحاضر الزمني للشخصية، فأنها تلقي بظلالها على واقع الشخصية وتترك تأثيراتها عليها)([[360]](#footnote-360)).

ويوسم الروائي (أحمد سعداوي)روايته (فرانكشتاين في بغداد) بتحديد زمني يتمثل بـ(25) أيلول2005 لما تحمله هذه المدة من واقع زمني متأزم يعصف بسيرورة الأحداث في المشهد العراقي وسط تجاذبات القوى السياسية، وتفاقم بؤرة الصراعات فيما بينها بشكل أدى الى تصاعد موجات العنف والقتل والانفجارات وانتشار الجثث في بغداد، كما تجسد في مدارات الرواية، فمن الاشارات على ذلك ما جاء على لسان (الشسمه) بمشهد تمثيلي، جسد بصورة ساكنة تضم عددا محددا من الأحداث ومصائر ومواقف الشخصيات بشكل يوحي بـ(أزمة زمنية) تصل للكارثة. في نص الرواية الآتي:(في صباح اليوم التالي. سرت لتفقد المكان من حولي، لم أر غير الجثث المرمية في الأرجاء. جثث نائمة على اسفلت الشارع وعلى الأرصفة، وأخرى تجلس متكئة على الجدران.. لم يكن هناك سوى المجنون الصغير، الذي بدا مجنونا بالكامل. أخذته الى شقة الطابق الثالث واستجوبته، فعلمت منه أن الذين نجوا من المجزرة الكبيرة هربوا ولربما لن يعودوا الى هنا بعد اليوم، اما المجنونان الكبير والأكبر فقد قتلا. وبشأن الساحر فان السفسطائي هو من قتله ثم ولى هاربا)([[361]](#footnote-361)).ومما يعكس بؤرة الواقع الزمني المتأزم على ذات شخصيات الرواية، وعمق احساسها بالزمن احساسا نفسيا يبعث على مخاوفها وهلعها واضطرابها؛ ويبلور العلاقة المتفاعلة بين (الزمن) والشخصيات ما جاء في نص الرواية الآتي:(حدث الانفجار بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الذي ركبت فيه العجوز ايليشوا أم دانيال. التفت الجميع بسرعة داخل الباص، وشاهدوا من خلف الزحام، وبعيون فزعة، كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة الى الأعلى في موقف السيارات قرب ساحة الطيران وسط بغداد. شاهدوا ركض الشباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات برصيف الجزرة الوسطية أو بعضها ببعض وقد أستولى الارتباك والرعب على سائقيها، وسمعوا حشد أصوات بشرية متداخلة؛ صراخ غير واضح ولغط ومنبهات سيارات عديدة.)([[362]](#footnote-362)).

اذ حمل وقع الانفجار زمن (أزمة تمثيلية) تظهر الحالة النفسية والشعورية لشخصيات رسمت على ملامحها الخارجية خوف مفزع وارتباك مريب أنبعث من دواخلها ومن دفق إحساسها بزمنها الحاضر الذي يشكل زمن نفسي مضطرب و(لحظة حبلى) تجعلهم في حالة من الهلع الى جانب حالة من الترقب المريب تشغل أذهانهم بجملة من التساؤلات أين وقع الانفجار؟ و ما سبب الانفجار؟ وهل سيصاحبه انفجار آخر يؤدي بحياتهم أم سيكون بمكان آخر؟. فهذه التساؤلات وغيرها ما هي الا انعكاسات لوقع تجسيد ذاتية الزمن وأبعاده النفسية المضطربة على ذات الشخصية في نسيج هذا النص الروائي. ويمضي (سعداوي) في بث تجسيدات الزمن النفسي على شخصيات روايته بشيء من التنويع في اظهار آليات تفاعل الزمن مع الشخصية واحساسها النفسي به، فمن تلك التجسيدات والتنويع المغاير الذي أحدث (سعداوي) انه لجأ الى تجسيدات زمن نفسي مأزوم يقع خارج بؤرة ومنطق الزمن الطبيعي لأنه زمن يقع بين أموات وأجساد مبعثرة لا تمتلك حق الانتساب الى هوية شخص معين له تسمية معينة؛ فمثل ذلك ما جاء في المشهد الحواري الذي دار بين حارس فندق السدير(حسيب) وبين شخصية الشاب المسيحي (دانيال) في مقبرة وادي السلام في النجف:

* لماذا انت هنا... عليك أن تبقى بجوار جثتك.
* لقد اختفت.
* كيف اختفت؟... لا بد أن تجد جثتك، أو أي جثة أخرى.. والا راح تنلاص عليك.
* كيف تنلاص؟
* لا أعرف بس هي تنلاص دائما
* لماذا انت هنا؟
* هذا قبري.. جسدي يرقد في الأسفل. بعد بضعة أيام لن أستطيع الخروج بهذه الطريقة، تذوب جثتي وتحلل فأبقى مسجونا في القبر الى أبد الأبدين([[363]](#footnote-363)).

فلقد أضفى (سعداوي) على المشهد الحواري ضربا من التخييل في محاولة منه للخروج عن واقع الزمن الطبيعي الواقعي الى المتخيل الخارج عن منظومة وعالم الحياة الى عالم الموت بغية تجسيد الواقع الزمني المزري؛ الذي يعصف بذات الفرد العراقي حتى بعد موته، اذ أصبح في ظل واقع العنف والانفجارات لا يمتلك حق الانتماء الى مكان معين أو جسد معين أو أن يجمع شتات جسده، وما فقد من أعضائه، لذا عمد على نسج (الحوار) بشيء من الفكاهة والسخرية اللاذعة الى جانب واقع الجد المرير ليكون أشد وقعا وتأثيرا على القارئ ورسخوا في ذهنه، وأعمق دلالة في ايصال ما يرمي اليه عن واقع الافراد في بغداد، الذين مثلهم بشخصيات في حيز نصوص روايته؛ فجسد السخرية من خلال اقحامه لألفاظ دارجة كـ(تنلاص) وعبارات كما جاء ايضا في مواضع أخرى من الحوار:( تموت، ثم يغير عزرائيل رأيه، أو يصحح الخطأ الذي ارتكبه فيعيد الروح الى جسدها...يعني تكون الروح مثل البنزين في السيارة، ولكن تشغيلها يستوجب قدحة زناد.)([[364]](#footnote-364)) توحي بمرارة وقسوة الزمن الذي أخذ يعصف بالفرد العراقي حتى بعد موته ورفضه لواقع وطريقة الموت المزرية والبشعة التي اخذت تطاله، وآليات دفنه بصورة عشوائية من غير تحديد هويته الى أي طائفة أو مذهب ينتمي؛ اذ نجد المسيحي(دانيال) بكل هيأته الدالة على ديانته يدفن في مقبرة(وادي السلام) حيث يدفن المسلمون الشيعة، وهذا دلالة واضحة على واقع اختلاط الجثث وسط اشلاء مبعثرة؛ وبإعداد كبيرة يصعب فصلها، ولقد بعث الحوار بين شخصيتي (دانيال) و(حسيب) حيرة مقلقة في نفس(حسيب) أدت الى إثارة مخاوفه وهلعه لما سيؤول اليه حاله، اذا لم يجد جثته مع مرور الوقت، وتمثلت هذه الحيرة في نص الرواية الآتي:(جلس بجواره وشعر بحيرة كبيرة فما الذي يفعله الآن؟ لم يخبره أحد ما بهذه الأمور سابقا. أي كارثة مضافة تنتظره يا ترى؟)([[365]](#footnote-365)).

فبلورت هذه الحيرة التي أفرزها الحوار حالة من التشتت انتابت (حسيب)لعدم ادراكه ووعيه بما حصل معه وهل هو في عداد الاموات أم الاحياء؟ فإلى جانب ما -جاء في الحوار المذكور- كان هناك في كلام (دانيال) ما يبعث في نفس (حسيب) بوادر الأمل بأن يكون حيا وليس بميت، اذ يكون قد يحلم أو خرج جسده في نزهة رحلة في عالم الارواح (غيبوبة)، وفي كلامه ما يبعث الى مخاوفه بأن يكون ميتا من دون جثة تمثله كما جاء في نص الرواية:

(ربما لم تمت فعلا.. ربما انت تحلم الآن.. ماذا؟.. نعم.. تحلم.. أو ربما خرجت روحك من جسدك في نزهة وستعود لاحقا... مر صمت بينهما وهدوء ثم سمع بكاء بعيدا وشاهد كلابا سوداء بلون الحبر تتعارك مع بعضها. نظر اليه الشاب ذي السوارين بقلق وقال له بلهجة آمرة: روح شوف جثتك وين صارت... أو سوي حل لنفسك... والا راح تنلاص عليك)([[366]](#footnote-366)).

ومن تنويعات تجسيد (الزمن النفسي) في رواية (سعداوي)، ما بلوره من احساس شخصية(الشسمه) ذات اجزاء الجثث المتعددة، والاشلاء المبعثرة ومخاوفها من زمنها المتأرجح بين نوعين أحدهما: الخارج عن الطبيعي المتخيل كونها تمثل اجزاء من أجساد أموات، والآخر الطبيعي الواقعي كونها تسير بين الأحياء ويرونها على خلاف (حسيب)، وهلعها وريبها من سرعة مروره قبل أن تنتقم وتأخذ لكل جزء فيها حقه من أولئك الذين قتلوه واغتصبوا حقه في العيش كما حمل نص الرواية الآتي: (ليس لدي وقت كثير. ربما انتهي ويذوب جسدي وأنا أسير ليلا في الأزقة والشوارع حتى من دون أنهي مهمتي التي كلفت بها. أنا مثل هذه المسجلة التي اعطاها ذلك الصحفي المجهول لوالدي العتاك المسكين. والوقت بالنسبة لي مثل هذه البطارية، ليس كثيرا ولا كافيا... أنا الرد على ندائهم برفع الظلم والاقتصاص من الجناة.)([[367]](#footnote-367)).

ولعل ما يغلب على لغة تجسيدات الزمن النفسي في رواية (فرانكشتاين في بغداد) ان الشخصيات بكل ما فيها من ادراك وخبرة ذاتية، وحالات شعورية تتراوح بين استرجاع و استباق زمنيين نفسيين، وتداخل زمني ينقله الراوي لتجسيد احاسيسها بتأزم واقع الاحداث في بغداد، وللإفصاح عن حالة من المفارقات والتذبذب الزمني، وفي كل من (الاسترجاع، والاستباق) لا يوجد أي بوادر أمل، اذ لا سبيل لشخصيات الرواية سوى النظرة السوداوية لواقع الأمور وما كانت عليه، وما ستؤول اليه مع ازدياد موجات العنف والقتل والانفجارات والتهجير كما تمثل في نصوص الرواية، ومنها عن شخصية (الشسمه) في نص الرواية الآتي:(كان يشعر بالوحدة. لم يتحدث منذ أسابيع مع أي أحد. ولم يبق من معارفه سوى هذين؛ عتاك مسجى على سريره وعجوز مجنونة تخاطب أرواح الموتى وصور القديسين. كان بإمكانه أن ينزل الى الضابطين الورديين ومساعديهما الثلاثة ويبطش بالجميع دون أن يرف له جفن، ولكنه كان سيخلق مشكلة أكبر للعتاك. هناك سائق في سيارة هذه المجموعة الأمنية. سيشعر بتأخرهم ويأتي ليرى الجثث في بيت العتاك. لو حمل الشسمه الجثث واخفاها في مكان ما فلن تنتهي المشكلة. سيتم اتهام العتاك بأنه اخفاهم أو قتلهم..)([[368]](#footnote-368)). فحمل هذا النص تداخلا زمنيا لثلاثية الزمن المعهودة (الماضي، والحاضر، والمستقبل) بشكل يوحي بمفارقات زمنية، اذ نجد تداخل الماضي بالمستقبل كما في(كان سيخلق مشكلة أكبر)، وتراوحه بين استرجاع الماضي ووقع ذكرياته على (الشسمه)، وبين توقع الحاضر والمستقبل وما سيتعرض له والمقربين منه من مخاطر. فيمكن القول إن (سعداوي) في روايته هذه قد جعل من خطر العيش، وسوداوية الحياة في بغداد سمفونية خوف دائمة وغير منقطعة بل متصاعدة في ظل نغمات التأزم وايقاع الأسى، وهذا من شأنه أن يمنح للزمن النفسي وتجسيداته سطوة كاملة على الحالات الشعورية لشخصيات الرواية، وما ينتابها من خلجات وسرود نفسية؛ أي انه جعل الزمن (واحدا من أهم المتغيرات التي تنتاب الشخصية، إذ يكون منطويا على دلالات وافاق نفسية مهمة، ويحدد نمط الشخصية واتجاهها وسلوكها، ويسهم في تشكيل صورة واضحة عنها)([[369]](#footnote-369))

ومن الروايات التي جعلت من (بغداد) بأحداثها الزمنية المتأزمة مسرحا لتجسيد آثار وفاعلية الزمن النفسي الداخلي على الشخصيات في ظل واقع العنف والخطف والتهجير والانفجارات والقتل العشوائي.. وغيرها من الممارسات الارهابية الوحشية. روايتا (يحدث في بغداد) للروائي(رسول محمد رسول)، و(مشرحة بغداد) للروائي(برهان الشاوي)، وفيهما يمكن أن نلتمس ذات التنويع الذي رمى اليه (سعداوي) لتجسيدات ذاتية الزمن النفسي على ايقاع الحياة الداخلية لشخصيات روايتيهما اللتين يمكنهما أن يحملا ذات التوصيف الذي وسم به (سعداوي) روايته (فرانكشتاين غي بغداد) في ظل العنف وخطر العيش وفوضى الحياة وسوداويتها .. وغيرها من المآسي التي يتعرض لها الفرد العراقي؛ وانعكست في صور وهيأة ودواخل شخصيات الروايات الثلاث. ففي رواية( يحدث في بغداد) رواية (الميتا سرد) أو (رواية داخل رواية)، وما تحمله من عنونة زمنية تدل على (الآن) حاضر بغداد، وفورية وقوع الأحداث فيها؛ يتجسد الواقع الزمني المتأزم وصبغة آثاره النفسية على ايقاع حياة شخصيات الرواية ولا سيما الشخصية الرئيسة (سعيد الدهان) في كثير من مدارات الرواية؛ فمن تلك التجسيدات ما جاء على لسان (سعيد) بناء على إحساسه وإدراكه لروتين واقعه اليومي المتأزم، والذي بدوره يحمل اشارة واضحة إلى واقع يومي عام يشهده كل فرد يعيش في بغداد كما في نص الرواية الآتي:

(هرولت الى واجبات الصباح؛ الاستحمام، الملابس، قطعة خبز، مع الجبن، شاي، خروج من البيت، زحمة سير المركبات الجنونية، مفاجآت الطريق؛ مفخخة، عبوة ناسفة، انتحاري، غلق شوارع، صراخ السائقين، شتائم، عراك متسولين صغار الحجم عند اشارات المرور المطفأة الأنوار، قذارة أكوام القمامة المتراصة في الشوارع، سيارات الحرس والجيش والأمن والمرور، السابلة وأشياء أخرى مزعجة)([[370]](#footnote-370)).

ويستمر (سعيد) في البوح والسرد النفسي الداخلي عن علاقته المتفاعلة مع واقع الأحداث الزمنية المتذبذبة و المتأزمة في بغداد بشكل يجعله يوحي للقارئ بأنه تحت وطأة شعور دائم بأن زمنه المعيش بكل إيقاعاته يحمل بلورة أزمة نفسية حقيقية تبعث الى تأزمه، فمما دل على ذلك ما تمثل في قوله: (شعرت بالدوار وأنا في طريقي الى بيتي، كانت الأصوات تكتظ في رأسي، ولم تكن شوارع المدينة بريئة كما كانت في الأمس القريب؛ أوساخ، قمامة تتناسل بحرية في المكان، ومنعرجات لعينة ومطبات، وقواطع طر، كنت اسأل( يا خالقي ماذا يجري لم هذا الدمار والموت اليومي البشع؟).. لا جدوى من الأسئلة، انه القدر البغيض، احاطتني سيارات الشرطة والجيش من كل جانب، أمروني وغيري من سائقي السيارات على جانبي سيارتي بضرورة التوقف فورا عن الحركة فثمة عبوة ناسفة تحت رصيف أعور، ها هي الكارثة، كم وقت نحتاج لرفع العبوة الرجيمة عن مكمنها المعلون؟..)([[371]](#footnote-371)). ويتوغل الزمن النفسي وفاعلية تأثيره على (سعيد) في أغوار دواخله، اذ يلامس حزنه المرير على فقد صديقة (مرهون الشاكر)، فيجسد مدى استشعاره بمرارة هذا الفقد والفراق مهما مر وعصف به الزمن، الذي أخذ بين حين وآخر يحمل له ذكرى وحدث معين يعظم من عمق سمة الحزن، وعذاب الفراق لهذا الصديق، فمن نسيج نصوص رواية (يحدث في بغداد) لهذا الاستشعار الزمني النفسي المتأزم، الذي يكتنف (سعيد) ازاء فقده لصديقه(مرهون)، ما تجسد على لسانه في حواراته الداخلية وخلجاته النفسية:(سبقتني دموعي، ولا أعرف لماذا شعرت بالحاجة الى البكاء في تلك اللحظة؟ في تلك اللحظة قلت:( طوبى لك يا مرهون، والعنة على ما يجري لنا)([[372]](#footnote-372)). ومثل هذه الحوارات والسرود النفسية حول ألم الفراق ما صيغ على لسانه بعد تسلمه من ساعي البريد(عادل) رسائل تخص (مرهون)، في زمن ووقت نفسي آخر من الرواية دل على مقاييس الحالة الشعورية والنفسية لـ(سعيد) ازاء الزمن كما في نص الرواية الآتي:

(عدت الى مكتبي لكنني لم أتمالك نفسي، فأجهشت ببكائي ناحبا موت أحب أصدقائي الي حتى تساءلت بحسرة المفجوع:" من أين جئت يا عادل؟) صارت دموعي تهطل على الرسائل القادمة الى مرهون. جاءتني زميلتي (أم هناء) لتزيل عني غيمة بؤسي في تلك اللحظة، لكن سرعان ما انفرطت لتبكي خسارتنا جميعا لـ(مرهون الشاكر) الانسان والكاتب والمبدع الأصيل، كان بكاؤها شجيا مشوبا بحرقة وندم على كل الذين يموتون في وطن يأخذنا ونأخذه الى الموت في كل لحظة.. ما كانت تلك الظهيرة عابرة، انما حزينة بكل ما فيها من ألم.)([[373]](#footnote-373)).

ولقد استطاعت هذه السرود والحوارات الداخلية بما تضمنته من حالات شعورية ونفسية لـ(سعيد) في أزمنة متفرقة، ومواضع متعددة من الرواية استطاعت أن تتوج (لحظات حبلى) لأزمة نفسية تمثيلية تعصف بـ(سعيد)؛ لحظات فيها عدد معين من الأحداث والشخصيات، وتؤطرها حالة من الصمت المبكي، و صور ساكنة، وزمن نفسي جزئي ومتفرق لرصد هذه اللحظات الموحية بأزمة الفقد التي تعصف به، وانعكاسها على واقعه المعيش. ويمكن القول: إن رواية (يحدث في بغداد) تشكل نسيجا سرديا تراوحت تجسيدات الزمن النفسي فيه بين نوعين: أحدهما: يمثل زمن (التوقع)حيث الحاضر، وهذا ما تشتمل عليه معظم الرواية بدأ من العنوان الذي حمل بؤرة هذا العمل الروائي، وهو زمن نفسي يوحي بواقعية الأحداث في بغداد -كما اشرنا- في النصوص السابقة، وكما يظهر في معظم مجريات الأحداث الزمنية المأزومة في الرواية وآثارها على الشخصيات ولا سيما (سعيد)، ويقع هذا الزمن خارج سياق التذكر. أي بعيد عن أي استرجاع زمني حيث سلطة الذاكرة وسطوتها على ادراك ووعي شخصية (سعيد) وسائر الشخصيات الأخرى واحساسها بالزمن الماضي. والآخر: زمن نفسي استرجاعي أو بمعنى آخر يمثل زمن تذكر عالم الأموات المتمثلين بشخصية(مرهون) استهلت به الرواية، وهو زمن تذكر وليس زمنا متخيلا؛ لأنه يكون مناطا بحقيقة الذكريات التي يسترجعها(سعيد)عن صديقه (مرهون) وعلاقة المأزومة بالزمن الذي كان يعيشه، وما كان يلاقيه من ألم وحزن مرير بفقد زوجته الأولى(فاطمة البصري)، وحالة الندم والأسى من ارتباطه بزوجته الثانية(نهى) نتيجة خيانتها له، وما كان يشهده من صعوبة الحياة وقسوتها، وما كان يشهده من حالة مرضية عصفت بحياته مبكرا، ولم تمنحه فرصة لنشر روايته(ينحني الصابر الى الوجع) في حياته، الرواية التي تؤطر وتخلد مسيرة حياته، فمن هذا الزمن النفسي التذكري الاسترجاعي ما جاء على لسان (سعيد) في أحد نصوص الرواية:

(لم يعش مرهون طويلا، كانت أربعة عقود وثلاث سنين أمضاها ملتاعا بين الدراسة والقراءة والكتابة والعمل والجوع والخوف من رهبة الحروب التي دمرت كيان وطنه المعذب حتى استحال الى خراب موحش أفقده بهاءه الذهبي الذي كان عليه.. رحل (مرهون) الى موت أبدي بعد تمزق رئته اليمنى لينتقل المرض الى رئته اليسرى ولا يتنفس سوى العدم ليمضي الى عالمنا كئيبا، مطعون الذات، مستسلما لمآل الرحيل الأبدي.. تزوج(مرهون) من حبيبته ومدينة قلبه الأولى "فاطمة البصري" التي استشهدت في حرب عام 1991 بقصف صاروخي هدم منزل أهلها شرق العاصمة بغداد.. تزوج (مرهون) ثانية من (نهى)التي كان يصفها دائما بالغامضة؛ تزوجها من دون أن يحبها.. فهي لا تريد العيش مع مثقف مبدع، انها تبحث عن زوج ثري يفرش تحت أقدامها ليرات من الذهب.)([[374]](#footnote-374)).

ولقد تمكن الزمن النفسي في كلا النوعين المتجسدين في الرواية (من الكشف عن الحياة النفسية للشخصيات، التي يعد الزمن نسيجها الذي تنساب فيه كما ينساب الماء في مجرى النهر)([[375]](#footnote-375)). واشتمل كل من الزمنين المذكورين على اشارات رمزية شاكس فيها الروائي(رسول) زمن واقع العراق المعيش في ظل السياسة بلغة مفعمة وملغمة برموز تحتاج الى تمعن وتدقيق في استخدام هذا الرمز، والغاية المرجوة من استخدامه، فمن بين الرموز، التي حمل بها (رسول) روايته ما بثه في موضوع البحث عن الرواية الضائعة لشخصية(مرهون)، وجعل وجهات النظر تتفق على أن ضياعها تشكل قضية رأي عام لدى كل من يؤمن بضرورة أن يترك كل انسان رواية تخلده وتترك له بصمة في الحياة بعد رحيله. الا أن الوصول الى الرواية ونشرها مفتقرة الى فصلين مفقودين أرى أنه يحمل بعدا رمزيا أعمق من ذلك اشار من خلاله الى ما يجري في الواقع العراقي بأن هناك حلقات مفقودة يخفيها كل من في السياسة كي لا يتوصل الشعب الى نتيجة ومصير يفسر ما يحدث، وما سوف يحدث في هذا البلد بل تركه في دوامة من الصراعات والخراب. وكذلك من الاشارات الرمزية التي تكشف عن الواقع الزمني العراقي المتصارع اشارة أو رمز( الجسد) جسد (نهى) الأنثى التي يجتمع على جسدها (الضابط) صاحب السلطة و(الارهابي) الخارج عن السلطة في ذات المكان والزمان كما في الاسترجاع الزمني الذي عقده (سعيد) اثناء قراءته لرواية (مرهون)على لسان (نهى) في نص الرواية الآتي:( أنا خلقت لأخونك.. هذا المساء مثلا، أحياه معي ثلاثة من عشاقي، أحدهم قوادي الذي تعرفه أو لا تعرفه، واثنان جدد، أحدهما ضابط الدورية في منطقتنا، والآخر ارهابي، تصور كل منهما يتربص بغيره، لكنهما ولأول مرة يجتمعان على جسدي ليلا.. الضابط والارهابي، ولأول مرة يتفق ضابط مع ارهابي على قضية واحدة هي قضية اسمها جسدي..)([[376]](#footnote-376))، فهنا اشارة رمزية تتعدى حدود الجسد ببعده المادي الملموس لتشير الى أمور عدة توحي الى شيء من واقع الحاضر العراقي، فمن بين هذه الأمور أن (الجسد) هو (الأرض) العراق بكل ما فيه من خيرات وشعب يتصارع عليه أصحاب السلطة، والخارجين عن السلطة. ومنها أن(الجسد) والتنازع عليه يوحي الى أمر خفي يتمثل بأن الاعداء في العلن أصدقاء في الخفاء بما يخدم مصالحهم الشخصية، وتطلعاتهم ورغباتهم والشعب في سبات الغفلة وأسير لصراعات فقره ومرضه والترقب وانتظار موته بأي طريقة يختطها هؤلاء.

وتنسج الروائية (لطفية الدليمي) روايتها (حديقة حياة) من خيوط تجسيد ايقاع الزمن النفسي واثره على الشخصيات داخل النصوص الروائية، اذ تسجل (الدليمي) تدفقات وسيلان الزمن الروائي الداخلي لشخصيات روايتها ولاسيما الرئيسة منها بناء على حالاتها الشعورية والنفسية وآثر هذه الحالات على الزمن وتفاعلها معه، إذ أن الزمن يقاس وفق هذه الحالات التي قد تكون تولدت أصلا بفعل سطوة الزمن وقساوته عليها كما يحدث مع شخصية الأم (حياة)، إذ إحساسها بالزمن وفعالية عجلته لديها قائم على فلسفة أنه حامل فراق، ومحطاته بثلاثيته المعهودة(الماضي، الحاضر، المستقبل) ماهي إلا وعاء لحزن مرير ومصاعب الحياة الدائمة، أي ان الزمن يصطبغ بحالتها الشعورية ويقاس بها، وليس بمقاييس موضوعية كما ينقل الراوي عنها في الكثير من مواضع الرواية، فمن بين النصوص التي تؤشر لإحساس (حياة) النفسي ووجهة نظرها النفسية بزمنها المعيش حيث(التوقع) الحاضر والمستقبل ما جاء في النص الآتي:

(كل شيء يسقط مع الزمن ولكن أين يسقط الزمن؟.. من يجمع شتات الأيام والسنوات والدهور.. كيف يقيس الحزانى مادة زمنهم؟.. تقيس الست حياة ايامها بالمرارة، أو بسلامة العقل الذي يتحمل ما لا يطاق، وتقيس الليالي بثبات القلب وقدرته على احتمال المصاعب ومراوغة العوز أو مغالبة اجوع.. تحسب عمر ابنتها التي بلغت الرابعة عشرة بسنوات الفقدان.. ما عادت بحاجة الى أدوات قياس الزمن. فلا الساعات ولا التقاويم ولا المنبهات الرنانة قادرة على قياس الوقت وتحديد مادة الزمن.. قلبها وحده، قلب المرأة هو الذي يحسب الزمان على وفق ايقاع خاص لا تدركه الآلات ولا روزنامات القرون الجديدة ولا يمكن لسواه أن يلاحق نبض الزمان الخفي.. تقيس حياة الأيام بما يتراكم على عتبات بيتها من غشاوة الأحزان التي تتصدى لها وتكنسها مع ما يتساقط من ورق الشجر الذاوي.)([[377]](#footnote-377))

فقد نقل الراوي ما يتمثل لشخصية (حياة) من الإحساس بالزمن الذي وسم بسرود نفسية حملت ادراكا ووعيا، ونوعا من الخبرة المتراكمة لـ(حياة) حول مرارة وقع فعل الزمن عليها بعد فراق زوجها، لذا تجسد احساسها بالزمن على أنه مصدر كما - يوحي النص- لكل ضياع وتشتت يعصف بحياتها، ولم يرتكن هذا النص على آلية الاحساس بالزمن فحسب بل أرتكن أيضا على ما بثه الراوي من فلسفته ووجهة نظره المصاحبة لوجهة نظر الشخصية عن طبيعة تكوين الزمن وحجم آثاره النفسية بما يشكل أزمة زمنية نفسية تعصف بحياة شخصية (حياة) في مختلف محطات زمنها المعيش. ومثل هذا القياس الشعوري للزمن ما يتثمل أيضا مع شخصية البنت (ميساء) لذات السبب والعامل النفسي (الفراق) فراق الأب والحبيب معا؛ مما جعلها في حالة من التشتت والضياع غير مبالية بالزمن وآلية مرور عجلته الثقيلة لشدة حزنها الذي قد يصل بها للذهول، فمن بين نصوص الرواية التي تجسد أثر الزمن النفسي على حياة (ميساء) ما تمثل في النص الآتي: (لدي الزمن...سأجازف به السنوات تمضي.. أنا الآن في الرابعة والعشرين.. سأجازف بالزمن.. ابدد اللحظات الثقيلة.. ابددني.. افلت من قبضة الزمن ولكن أين يمضي بي الزمن؟ كوابيس وعدم.. لا أملك غير قصة الحب المترنحة على حافة الهاوية.. حبي لزياد.. بالأحرى حبي أنا وليس حب أي أحد.. حبي وحدي.. حياتنا، حياة أمي، وأمي حياة تبدو على شيء من الغرابة.. نعم لم لا؟ نحن امرأتان غريبتان عن هذا العالم)([[378]](#footnote-378)). لقد فسحت (لطفية الدليمي) في هذا النص المجال أمام شخصية (ميساء) للبوح عبر سرود نفسية تأخذ صيغة (المونولوج المباشر) عن مكنونها الشعوري وعمق احساسها بزمنها المعيش؛ الذي يحمل لها جملة من الآثار والتقلبات النفسية، وذلك لأن هذا الزمن يكون متبلورا ومرتبطا بزمن نفسي سابق عاشته (ميساء) ومارس سطوته عليها، والدليل على ذلك ما يؤشره -هذا النص- من (استرجاع) زمني عقدته (ميساء) مع ذاتها عبر ذاكرتها حيث الماضي لمعرفة أثر الماضي على (التوقع) حيث حاضرها ومستقبلها، ولم تجد من هذا الاسترجاع الا شعور تمثل لها ووسم حالاتها الشعورية بالزمن، وهو أن الزمن يشكل مصدرا لحزنها ولا يحمل لها بين طياته على اختلاف محطاته سوى (الفراق) فراق الأحبة ويحيلهم الى ذكرى حزينة تعصف بها،أي بمعنى آخر بإحساس نفسي تقولبت داخله (ميساء) ووجدت أن الزمن في مختلف مراحل حياتها يمارس سطوته وسلطته عليها، لذا لم يكن أمامها بوعي وادراك وخبرة متراكمة حول وقع هذا الزمن الا أن تواجه بالرفض وعدم الانصياع لسلطته غير مبالية بآلية عدده ومقاييس مروره الموضوعية، ولكنها رغم ما تبديه من رفض للزمن تبقى متجاذبة بعلاقة متفاعلة بين زمنها وواقع حزنها المرير المخفي. ولذلك يمكن القول إن واقع تجسيد الزمن النفسي في رواية (حديقة حياة) بني من خلال شعور الشخصيات به، وجهة نظرها الداخلية النفسية، وفلسفة وأيديولوجيات هذه الشخصيات، التي ربطت فعالية الزمن بحالتها الشعورية المتأزمة، وهذا ما جعل تمثلات الزمن النفسي فيها (يتأهل من أعمق أعماق التجربة أو الخبرة، لذا يكون (ذا فعالية) أي إنه شعور قوي يترك أثره- بغض النظر- عن نوعية الأثر إيجابية أو سلبية، وتكون حياة الشخصية إزاءه بين نقطتين أساسيتين الأولى هي (الآن) أو اللحظة الحاضرة الحالية، أما الأخرى فهي تمثل شعورها بجريان الزمن وتدفقه من الماضي الى المستقبل)([[379]](#footnote-379)).

كما تبلور الروائية (سمية الشيباني) العلاقة المتفاعلة بين الحالات الشعورية لشخصيات روايتها (نصف للقذيفة) ولاسيما الشخصية الرئيسة، و تجسيدات الزمن النفسي فيها بشكل يفضي بما ينتاب الشخصية الرئيسة من مشاعر واحاسيس متأزمة إزاء أثر الزمن وسطوته على ايقاع حياتها بمختلف محطاتها، ومع ما يعصف بها من أزمات وتقلبات نفسية في ظل واقع العنف والتهجير والحروب.. وغيرها من الممارسات. كما تجسده (الشيباني) في مختلف مدارات الرواية، ومنها ما جاء في النص الآتي:

(لن يكون اليوم عاديا، انها حرب رابعة؛ بل خامسة ولعلها المئة؛ هكذا حين أنظر إلى البعيد فأشعر أنني من وطن المئة حرب؛ هل هذا وصف كاف كي يعرف العالم من أنا؟ الحروب في داخلي أكثر من الحروب في وطني الغارق بالدم، والذي لم يستقر منذ عشرات السنين.. كل الذين قرروا أن يموتوا أو يقتلوا أو يضيعوا أو يفقدوا عقولهم، قصدوا وطني؛ وكأن الكون خلا من بقعة تستقبل موتهم؛ كأن العراق خلق للنهايات، لا يصلح لحياة سوية، ومنذ طفولتي وصباي شهدت حروبا معلنة وأخرى خفية؛ اعدامات علنية، وتعذيب وتهجير وتعجيز وتهميش وتغييب وجرائم خبيثة غامضة ومفتعلة، العبث والفوضى والموت يسود هذه البقعة الجغرافية المسكينة.)([[380]](#footnote-380)).

وتمضي (الشيباني) بتجسيدات الزمن النفسي بهدف الكشف عن أثر الزمن على العوالم الداخلية بكل ما فيها من حالات شعورية كالخوف، الذي يعصف بالشخصية الرئيسة في ظل أحداث البلد، ويصل بها إلى جعل توقع الحاضر والمستقبل لديها يكون مريبا يصل للذهول؛ اذ يكون كل مفهوم وتوقيت زمني لديها ما هو إلا مفاجأة زمنية متأزمة قد تصل بها الى كارثة مرتقبة أي أنها دائمة العيش بلحظات حبلى، ومشاهد درامية مخيفة من نسج توقعاتها الشعورية الممزوجة بتخيلات إزاء زمنها المعيش، فمثل هذه الحالة ما نلتمسه في نص الرواية الآتي:

(تحول الصباح الى حالة ترقب كأنها دهر، وذبت كالجليد في ارتجاف الوقت ويودع العتمة ويستقبل خيوط الشمس كالسلام. لابد لي أن أفتح كل النوافذ وأستقبل كل الرياح، لست من الذين يغلقونها، وليس مسموحا لي أن أغادر هذا الوقت، أنا جزء منه وهو يستمد النبض مني.. المدينة اليوم لا تشبه نفسها أتخيل الناس يجلسون أمام أجهزة التلفزيون يتابعون الخبر الأهم؛ كيف أصبح خراب وطني في مواجهة الاضواء والكاميرات والعنوان الأول في نشرات الأخبار؟.)([[381]](#footnote-381)).

ولم تقتصر (الشيباني) في تجسيدات الزمن النفسي المقاس بالحالة الشعورية للشخصية الرئيسة، والنابع من صميم وعيها وادراكها وخبرتها الذاتية على بث ما يعصف بها من واقع زمني متأزم نتيجة أحداث العراق، انما سعت الى جعل الزمن النفسي يحظى بتجسيدات أعمق وأخص، وذلك عندما نسجت نصوص سردية من روايتها تأخذ صيغة (المونولوج المباشر) للكشف عن وقع الزمن وآثره النفسي على ما عاشته الشخصية من حالة حب كتب عليه الضياع وسط أحداث العراق فضلا عن واقع الغربة، الذي أرغمت عليه وجعل من هذا الحب مجرد ذكرى حزينة تصارعها. فمثل هذه التجسيدات للمونولوجات المباشرة التي ضمنتها (الشيباني) بلغة موجعة لها بناء سردي محكم ولها إيقاعات شعرية في ذات الوقت؛ بغية تحقيق عمق الدلالة على ذاتية الزمن الداخلي ومؤثراته النفسية على حاضر الشخصية المضطرب. ما تمثل في النص الآتي:

(شعرت بقلبي يرتجف، ولا أستطيع حمل رأسي لشدة ما هو ثقيل. أريد أن أسنده الى كتفه.. آدم هذا الاسم الذي قلب كياني خلال ساعات... حزنت كثيرا لحظة وضعت سماعة الهاتف، لكن حزني هذه المرة يقف في منتصف متسمرا بعيدا لا يجيد السير، يريد التسلل الى فراشي فأصده بل أوصد بوجهه كل الأبواب، وأحكم أغلاق الشبابيك، هذا وقتي أنا وهذه حدودي مسيجة دونك أيها الحزن..)([[382]](#footnote-382)).

ومثل هذا الواقع الزمني المتأزم، الذي جسد بسرود نفسية تأخذ صيغة( مونولوج مباشر) يوحي بحالات شتى منها (الخوف، والضياع، رفض العيش وغرابته، واليأس) تعصف بالشخصية وما آل اليه وضعها، ما تجسد أيضا بنص الرواية الآتي:

(أتعثر بالسنوات حين أعدها، وأتشاغل بالوهم كأنني لا أنتظر شيئا، لكنني أنتظر لحظة بلحظة، كي أرحل الى حيث لا شيء وأجلس الى جانب اللاشيء، أنتظر الحياة أو الموت أو النسيان أو الوحدة أو السير بطرقات لا أعرفها، ابتسم للغرباء.. لست سوى سلسلة انتظارات طويلة لا تنتهي وذاكرة تشبه شبح مشعوذ.. صار آدم جزءا من أيامي..)([[383]](#footnote-383)).

إذن يمكن القول إن الزمن النفسي وواقع تجسيداته في رواية (نصف للقذيفة) ما هو إلا زمن أزمة نفسية تعصف بالشخصية بشكل يوهم القارئ بواقعية ذلك الزمن المتأزم على الشخصية، وتجعله يشاركها محنتها في ما تشعر به من سطوة الزمن ووقع آثره عليها، لذا يمكنه أن يحس بثقله ذلك الزمن الداخلي النفسي لأن احساسها ببطء الزمن وعدم مروره وثقله عليها نتيجة واقع حزنها وخوفها واضطراب نفسيتها قد نقل اليه بشكل فوري نابع من دواخلها، فمثل هذا الشعور ما يمكن الوصول اليه في النص الآتي: (هذه اللحظات البعيدة جدا بين السماء والأرض، حيث الخوف منهمك بجرائمه، تتمناها أي فتاة بعمري، وأنا وفية لخوفي، أفكر به وأمنحه حطب الوقود كي يشتعل بنفسي ويحرق الطمأنينة، كيف لا أخاف ؟ هذا يعني أنني حرة، وأنا لست كذلك مقيدة بالقلق والخوف من الغد وترقب الحروب، الخوف في وطني أكثر من الخبز وأكثر من الأفراح..)([[384]](#footnote-384)).ومعنى ذلك أن اشتغالات الزمن النفسي في (نصف للقذيفة) جاءت بمثابة المحرك الخفي لكل المشاعر والاحاسيس والتقلبات والاضطرابات النفسية التي تجتاح الشخصية الرئيسة، وينساب في حياتها الداخلية (كما ينساب الماء في مجرى النهر، وكما ينسجم مع ايقاع واقعها النفسي، لذا جاء فقيرا مجديا ويزحف ببطء ويتجاذب مع الحزن والخوف)([[385]](#footnote-385)).

كما يعكس الروائي (عبد الستار ناصر) وقع الزمن النفسي وعلاقته المتفاعلة والمؤثرة على شخصيات روايته (الشماعية)، ومن بينها شخصية رئيس الحزب الشيوعي(أمين هاشم البيطار)، وما يتمثل لها من حالات شعورية مضطربة تقيس بها وقع الزمن وآثاره النفسية عليها وعلى المحيطين بها في ظل فضاء (الشماعية) وبعد الخروج منها كما تمثل في النص الآتي:

(أعوام طوال مرت ونحن في "الشماعية" نضحك على أنفسنا دونما سبب، قبعات الرؤوس أكبر مما ينبغي، والكهرباء تسري في أجسادنا تنهش لحومنا بعد منتصف الليل، ما شأن الجنون بالسياسة؟ شيوعي مارق، برجوازي متعفن، مشاغب ماركسي.. كلب أبن كلب، خنازير لا تخاف الله وتقرأ (طريق الشعب) ومن حقنا أن نتبول عليهم وعلى أجدادهم وعلى الصحف التي يقرأون.. أتذكر جيدا كيف خرجنا من الجنون وكيف مضينا الى الخبل صباح التاسع من نيسان، نبكي من الفرح.. ونركض خلف الدبابات وهي تقلع التماثيل من جذورها.)([[386]](#footnote-386)).

لقد أوحى النص بمؤشرات تدلل على وقع وطبيعة الزمن النفسي المعيش في " الشماعية" وكل ما يمارس فيها من قبل السلطة السابقة وعلاقته المتفاعلة مع الحالات الشعورية والنفسية المتأزمة للشخصيات ومنها (أمين هاشم البيطار) في ظل هذه الممارسات التعذيبية والسب والشتائم التي بقيت آثارها النفسية عالقة في ذاكرتها مهما مرت الأزمنة، لذا أصبح الزمن بمثابة أزمة نفسية تعصف بها، وتجعلها رهينة لاسترجاعات الماضي المرير الذي حمل لها وللذين معها صفة (الجنون) حتى بعد خروجهم من الشماعية في عام2003، وتجعلها بعيدة عن أي (توقع) حيث الحاضر والمستقبل؛ لذلك جاء الشعور بطول الزمن نتيجة طبيعة (المكان) وما تعرضت له فيه، وليس من أن زمن هذه السنوات يختلف عن قياس سنوات أخرى لها ذات العدد وهو (ثلاثة عشر) عاما بالوضع الطبيعي في أمكنة أخرى. ومثل هذا القياس الشعوري بآلية مرور الزمن وعدم سيره وثقله؛ الذي ما هو الا ايحاء بثقل مواصلة الحياة لشخصية (أمين)، والبقاء في دائرة الأزمة النفسية للزمن، ولكن على نحو أخف وطأة من الوضع الزمني المعيش في الشماعية. ما عرض من تجسيد زمني نفسي لشخصية (أمين) بعد خروجها من الشماعية كما تمثل في نص الرواية الاتي: (تمر الساعات بطيئة، لكن دون خوف، بعد أن تأكد لي خروج خلايا عقلي الى مكانها، النهر أنقذني، وأنا أمشي قربه وربما بكيت هناك حتى أخفف من حرقتي وأوجاعي، الحمد لله، لا وجع في الرأس ولا من رغبة في النهيق)([[387]](#footnote-387)).

ومما يؤشر واقع التأزم الزمني المعيش والمدرك لدى شخصية (أمين) في الشماعية ونقيض هذا الواقع بعد خروجه ما جاء في النص الآتي:

(لم أنم في فراش كهذا منذ مليارات السنين، شعرت بشيء يشبه الفردوس وأنا استحم بذلك الماء الساخن اللذيذ، حتى أنني أوشكت أن أغني تحت الشلال الذي ينسكب على جلدي ومساماتي المغلقة منذ عصور، ودون إرادتي بكيت من فرط الفرح... ماذا يعرف عني هذا الرجل النقي النبيل الذي أعطاني غرفته ورماني الى حمام البيت أغسل جلدي من أدران السنوات الطوال التي مرت بين الخوف والنهيق.)([[388]](#footnote-388)).

 إذ يؤشر هذا النص ما تمثل من مشاعر الحنين لدى شخصية (أمين) للعيش في أجواء بيت، وذلك عندما نام في بيت جاره، والحنين للعيش في أي مكان ما عدا (الشماعية)، التي أخذ ينظر اليها بمنظار يحمل تضخيما في مرور الزمن، والشعور بثقله وطوله فيها لما لقي فيها من تعذيب وإهانات تجرده من واقعه الانساني ولاسيما في الوسيلة المهينة، التي مارسوها معه طيلة مدة بقائه فيها وهي (النهيق). وما تمثل له فضلا عن الحنين مشاعر مضطربة مزجت بين شعورين متناقضين أحدهما: شعور السعادة، الذي بث في نفسه لطبيعة المكان (البيت) والاحتفاء به، وثانيهما: شعور الحزن والألم لما مر به في (الشماعية)، وهذا الشعور غلب على الأول. إذن يمكن القول إن هذا النص يؤشر العلاقات المتفاعلة بين جميع عناصر السرد في رواية (الشماعية)(الزمن، المكان، الشخصية، ووجهة النظر) ويجسمها جميعا اللغة. وقد بلور (عبد الستار ناصر) معظم تجسيدات المقاييس الشعورية للزمن النفسي وتبلوره من الوعي والخبرة الذاتية لشخصية (أمين) بوقع الزمن على حياتها من خلال مونولوجات مباشرة حملت سرودا نفسية لصراع (أمين) مع الزمن بمحطاته الثلاث (الماضي، الحاضر، المستقبل) كما تمثل في النصوص السابقة، وفيما تعرضه الشخصية في نص الرواية الآتي:

(قلت لنفسي: أنا لا أعرف من بقي منهم، فقد خرجوا جميعا الى ما وراء الحدود، ولا أظنهم، -أعني من بقي منهم- يعرفون من أكون؟ لكن التاريخ سيذكرني بينهم، وسوف يأتمرون بأمري كما كنت قبل ظهوري على شاشة العار التي أحرجوني بالظهور خلفها وأنا أقول لهم ان حزبنا قد أنتهى وأن عليهم تسليم أنفسهم وأسلحتهم الى سلطة البعث التي سيطرت على زمام الأمور شرقا وجنوبا وغربا وشمالا.. أعترف بأنني مرعوب مما سأسمعه منهم، فأنا القائد الذي تبرأ من حزبه في ساعة ذل وخوف..)([[389]](#footnote-389)).

إن ما يميز هذا النص من رواية (الشماعية) أنه يؤشر لعرض شيء جديد حمله زمن الشماعية لشخصية (أمين) الى جانب ما طاله من السب والإهانة والتعذيب، وهو ضياع هويته بصفته رئيسا للحزب الشيوعي واندثارها، لذا أهم ما سعى إليه بعد خروجه من (الشماعية) هو أثبات هويته الضائعة والمتلاشية فيها وسط حملات التعذيب والشتائم وأحالته ومن معه الى مجانين أسرى لذكرياتها حتى بعد خروجهم منها، وهذا ما جعل ايقاع الزمن النفسي في هذا النص وغيره من نصوص الرواية يشهد مفارقات و تذبذب زمني بين (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، ونتيجة تفاوت لغة المشاعر بين الأمل والتفاؤل بـ(التوقع) الحاضر والمستقبل، والحزن واليأس من الماضي. اذن يمكن القول من خلال كل ما جاء في النصوص أن الزمن النفسي قد توزع تجسيداته في مدارات واسعة من رواية (الشماعية) ذات البنية السردية النفسية المتمثلة في الخطابات والسرود النفسية لشخصياتها بشكل يوحي بغلبة هذا الزمن الشعوري على أي تمثيل موضوعي للزمن. وان كل تجسيدات الزمن النفسي في (الشماعية) ( قد ارتبطت بمزاج الشخصية وتاريخها الشخصي الذاتي، وبناءاتها النفسية الذاتية، وعلى ما تسقطه من حالات شعورية على مجرى الأحداث، ويكون ذلك متأتيا من ارتباط الزمن النفسي بكل من ذاكرة الشخصية، وما تخزنه من صور الماضي وبالحالات الوجدانية في الحاضر الذي تعيشه، ما سيقع لها في المستقبل في ظل معاناتها وقلقها وتأزمها)([[390]](#footnote-390)).

وتتفاقم بؤرة تجسيدات الزمن النفسي مع الشخصيات ذات الاضطرابات النفسية الحادة مثل شخصية (الممسوس) في رواية(وجها لوجه مع الجن) للروائي (حسن كاكي)، فمن بين هذه التجسيدات الشعورية للزمن ما تمثل في استرجاع الحلم من قبل(الممسوس) بدراما ذهن نسجت سرديا بصوته وأسلوبه المباشر، وحملت له مفاجأة زمنية عصفت به، إذ لم يعش مثل هذا الحلم من قبل، لذا أثار الحلم هلعه وخوفه بشكل مريب. كما تجسد في نص الرواية الآتي: ( كان كابوسا فضيعا ذلك الذي أيقظني ظهيرة ذلك اليوم بعد قيلولة قصيرة، لقد كان ثمة مخلوقان رهيبان يحلقان بي في الفضاء، وكل واحد منهم ممسك بأحدى يدي، كنت مرعوبا منهم حد الموت، ولكني كنت لا أتمنى أن يطلقا يدي فأهوى الى الأرض وأتحطم، ترى إلى أين يحلقان بي..؟ هذا ما كان يرعبني أكثر، وفجأة ترك أحدهم أحدى يدي فتخلخل طيراني كالطائرة المصابة..)([[391]](#footnote-391)). لقد أطر هذا النص لمشهد درامي جسده (الممسوس) وعاشه في غياهب وعيه ولا وعيه حيث يستقر(الحلم) بما فيه من مفاجأة زمنية حول تعرضه (للمس) من خلال أحداث محدودة ومعينة، وتنقلات وصور ساكنة وصمت مريب مما بلور حالة من الهلع والخوف تصل الى حد الذهول، وبعثت على اشتغال ذهن(الممسوس) بجملة من التساؤلات الذهنية تدور حول سبب هذا الحلم، والعواقب والآثار المترتبة عليه ولاسيما النفسية منها. ومن تجسيدات الزمن النفسي التي فيها بلورة لوعي (الممسوس) وخبرته الذاتية بزمنه ما جاء في نص الرواية الآتي:(وفقت من الأحلام التي كانت تهددني على قسوة الحقيقة، وبدأ الخوف يدب في أوصالي، ترى ماذا سيفعل وكيف سيحاربني..؟ اين كنت قبل قليل...كل شيء أصبح غائما، كل شيء أصبح هادئا صامتا يتربص، وسيطر الخوف علي حتى النخاع.. وأسدلت جفني على ظلام دامس، ترى هل تركني وشأني وذهب؟ أم يفكر في الطريقة التي يعاقبني بها؟ يا الهي ما هذا الصمت؟ هل هذه لحظات هدنة ؟ أم هدوء يسبق العاصفة.)([[392]](#footnote-392)).

حمل هذا النص زمنا نفسيا ضم مفارقات زمنية بين الثلاثية المعهودة للزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل)، إذ نجد إلى جانب الماضي مستقبلا حمل تساؤل (الممسوس) حول مصيره المستقبلي، وما سيواجه من مخاطر تلحق به من الجن المسيطر عليه ثم الرجوع الى الماضي والحاضر من خلال جملة من التساؤلات الذهنية أطرت لهذا التذبذب والمفارقات الزمنية النابعة من وعي ولاوعي شخصية (الممسوس) المضطربة ومتأزمة نفسيا بسبب ما تتعرض اليه من حالة الخوف التي تكاد تصل لاحتدامها في نفسه الى الجنون؛ وهذا من شأنه أن ينعكس على حالته الشعورية المتضمنة رؤيته لزمنه المعيش، والخوف من إيقاع هذا الزمن المتأزم على ذاته، إذ يحمل (الممسوس) - كما يجسد النص- رؤية المترقب والخائف من كل لحظة تمر عليه وتعصف به لأنها قد تحيل الى كارثة زمنية تهد كل كيانه وتقضي عليه أي أن اللحظات الزمنية التي تمر عليه ليس كأي لحظات تمر على شخصية أخرى. اذ بسبب اضطرابه وتأزمه مما يشهده من حالتي الخوف والمس تكون لحظاته ماهي الا لحظات حبلى ثقيلة المرور ومريبة وتشكل (أزمة زمنية) تعصف به. ومن تجسيدات الزمن النفسي في رواية (وجها لوجه مع الجن) ما نسج بصيغة (المونولوج المباشر) كي يعرض (الممسوس) أمام ذاته سرودا نفسية تحمل تأنيب الضمير وصراعاته وإحساسه بالذنب أمام عائلته نتيجة ما تعرض له من اضطراب نفسي وشرود ذهني في هذه المرحلة الزمنية من حياته، وهي مرحلة (المس). كما تمثل في نص الرواية الآتي:(حتى تساءلت في نفسي كم من الليالي بقيت معتكفا في مكتبتي، وأهملت كل واجباتي العائلية إهمالا لا أغفره لنفسي، فقد مرت فترة شاقة فقد فيها البيت هدوء الأيام الخوالي، ولاحت غرفتي وعائلتي غرباء عني، وهاجت بي ذاكرتي ولطمتني أمواج الحنين اليهم..)([[393]](#footnote-393)). يدل هذا النص على اختراق الزمن وفاعليته الذاتية والنفسية للمناطق السحيقة من العوالم الداخلية( للمسوس) حيث عتبات الضمير واستقراره، وما يدور في تلك العوالم من مؤثرات نفسية تبعث على نداء الضمير واستحضاره وتأنيبه، فيظهر ذلك بأدق صوره في مثل حالة (الممسوس) المضطربة التي قد تجسد من نفسها ذاتا أخرى للمخاطبة والعتب ويشتد الصراع بينهما. أو على - نحو آخر- قد تنفصم من شخصية(المسوس) شخصية أخرى تمثل الضمير تعمل على مواجهة (الممسوس) بكل ما قام به ولاسيما مع المقربين منه، وبما أخطأ وتأنبه بشكل يبعث على تدفقات واضطرابات شعورية تهز كيانه. اذن يمكن القول أن تجسيد الزمن في رواية (وجها لوجه مع الجن) جاء ليؤكد على ارتباط وقياس الزمن النفسي بالحالة الشعورية للشخصية ورؤيتها للزمن. أي بمعنى (ان للوجدان أثره الواضح في نوع التوجهات الزمنية، لذا تستشعر الشخصية بالخطر، وباللحظة القادمة التي قد تهجم عليها من جهة معادية)([[394]](#footnote-394)).

ولم تحجب الروائية (انعام كجه جي) تجسيدات الزمن النفسي وفاعليته وآثاره النفسية على شخصيات روايتها(طشاري)، ولا سيما الشخصية الرئيسة الدكتورة (وردية) في ظل ما تتعرض إليه من ظلم الإقصاء والغربة عن بلدها رغما عنها، فمن تلك التجسيدات ما ينقله الراوي عن معاناة (وردية) واستشعارها بزمنها المعيش في نص الرواية الآتي:( تتراكم السنوات وتمضغ معها من تختار من الأحبة لا تعود الذاكرة قادرة على اقتناص صورهم. ووردية تتسابق مع عمرها لكي تسترجع ما فات.. تخاف أن تخونها مدخراتها اسماء وروائح ومذاقات وأغاني وقهقهات ونوبات غضب وأوجاع وابتهالات.. تتجمع كلها في صندوق عقلها الذي مازال يعي ويسيطر..)([[395]](#footnote-395)).

فيخبر الراوي في -هذا النص- عن تجسيدات الحالة الشعورية والوعي والخبرة الذاتية لـ(وردية) بزمنها النفسي الداخلي المعيش في ظل واقع الغربة المفروض عليها، ويجسم من خلال ذلك وجهة نظر مصاحبة لوجهة نظر (وردية) حول الزمن وشدة وطأته عليها مما يعمق من سمة الإخبار عن آثار الزمن وعجلته وتقلباته على (وردية) لدى القارئ. ولقد تمثل هذا التجسيم بشيء من الاستعارة والاستخدام الرمزي عندما أضفى الراوي على الزمن بعدا ماديا ملموسا بأن جعله كائنا يأكل بسنين حياتها؛ تمثيلا لحالتها الشعورية بسير عجلة الزمن وسرعته. ومن التجسيدات المعمقة للزمن النفسي في رواية (طشاري) ما يخبر به الراوي عن شخصية (وردية) في نص الرواية الآتي:

(تدور الأزمنة في رأس وردية وهي متلفعة بوشاحها الصوفي تطالع الأفق الرمادي من النافذة وتفكر في ما كان وما سيكون. تبحث عيناها عن بجعات البحيرة البعيدة فلا تراهن بسبب الغبش الشفيف. إن بصرها ما زال قويا لكن سمعها يخذلها. وركبتيها تتأرجحان مثل الرقاص تحت ثقل جسمها. تطلع من صدرها زفرة ذات صفير وتقر بأنها اختارت أن تجيء الى هنا بملء إرادتها. ليس صحيحا أنها هاجرت الوطن المعلون بسبب تراجع البابا عن الذهاب الى أور. تلك حجة تافهة.. تفرك بها ضميرها لتخفف من دبيبه. حتى تلك الوريقة المجعدة الملفوفة على حصاة كبيرة والملقاة في حديقة الدار كانت أتفه من أن تخيفها. أن ما أخذها لفرنسا هو اليأس وكثير من القرف. هروبها من البلد بعد رسائل التهديد التي كانت ترمى من فوق السياج. يجدونها في كل صباح مثل طائر ميت ملقى على الثيل الأخضر المعتنى به )([[396]](#footnote-396)).

ينقل الراوي في هذا النص حالة من الضياع و التذبذب الزمني تقع في ذهن ونفس (وردية) معا؛ إذ لم يبق لها من بقايا الأزمنة إلا شيء قليل من ثبات عادات ملازمة لها، وما أصبح عليه حالها بعد هذا المرور الزمني المؤلم في الغربة، وما يعصف بذهنها من ذكريات موجعة تحمل لها استرجاعا زمنيا يؤطر لأسباب خروجها من البلد في ظل موجات العنف والتهجير والخطف والقتل.. وغيرها من الممارسات، التي عصفت بالبلد بل بذات الفرد العراقي وألقت بظلالها على سلطة ذاكرته واسترجاعاته حيث ماضيه المؤلم، وعلى أفق توقعاته حيث الحاضر والمستقبل بكل ما يقع وسوف يقع بهما. ومعنى ذلك(حاضر الشخصية قد تلاشى في ماضيها، وان ما هو كائن الآن هو ما كان في الماضي، ففي هذه الحالة لم يكن الماضي مجرد استحضار، بل ضغط مستمر على الحاضر، ضغط ما كان على ما هو كائن)([[397]](#footnote-397)).اذن يمكن القول إ ن الزمن النفسي بكل ما فيه من تدفقات وايقاعات شعورية على شخصية (وردية) في رواية (طشاري)( ما هو الا أساس عاطفي، وان الذاكرة والعاطفة لهما في الأصل مصدر واحد هو الشخصية وعلاقتها المتفاعلة بالزمن)([[398]](#footnote-398)).

لقد جاءت تجسيدات كتاب الرواية العراقية للزمن النفسي كما حملت نصوص الروايات المذكورة تمثيلا لإيقاع الواقع الزمني العراقي بكل ما فيه من ممارسات واضطرابات وتقلبات سياسية ألقت بظلالها على ذات الفرد العراقي ونفسيته؛ الذي جاءت الشخصيات الروائية بمثابة ممثل عنه، فبعض نصوص الروايات وأن حملت تحديدا خاصا للأبعاد النفسية للزمن على الشخصيات بشكل خاص الا انها لم تخل ولم تبتعد عن أثر الواقع الزمني العام للبلد كونه يمثل البيئة الحاضنة لها. و ان لكل واحد منهم طريقته الخاصة في بث تجسيدات الزمن النفسي كما جاء في نصوص الروايات، ولاسيما في تركيزهم على بث عنصر المفاجأة الزمنية، والترويج للحظات الحبلى التي تحيل لأزمة زمنية نفسية تعصف بالشخصيات.

**المبحث الثاني**

**تشكيل المكان النفسي**

**المبحث الثاني**

**تشكيل المكان النفسي**

يشكل المكان عنصرا حيويا تتجسد من خلاله سائر العناصر السردية؛ "سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة أم قصة طويلة أم رواية([[399]](#footnote-399))، لذا لا يكون بمعزل عن عناصر الرواية الأخرى( الشخصيات، الأحداث، وجهة النظر، الزمن) بل يكون في مقدمة تلك العناصر، ومتفاعلا معها بعلاقات متعددة وصلات متجذرة بشكل "يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به المكان الروائي داخل السرد([[400]](#footnote-400)) بعيدا عن تلك العلاقات والصلات، فضلا عن دورها في إتمام العملية السردية في الرواية؛ التي يبرز فيها (المكان) بصفته " ملفوظا سرديا، قائما بذاته، وعنصرا من بين العناصر المكونة للنص السردي([[401]](#footnote-401)).

وقد تولد هذا التجسيد الحيوي والتفاعلي للمكان مع التطور الذي شهدته الرواية؛ إذ لم يكن له مثل هذا، ولم ينظر اليه هكذا من قبل وتحديدا قبل نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فقد كانت النظرة السابقة والمتجذرة لعنصر المكان الروائي في بدايات القرن التاسع عشر تتمثل بانه حيز جغرافي فحسب، أو" إنه مجرد خلفية أو ديكور أو وعاء محايد تدور فيه أحداث الرواية([[402]](#footnote-402)) من دون إظهار أي ثيمة لتفاعله مع العناصر الأخرى ولا سيما مع (الشخصيات) التي تعيش فيه وتبدو وجهات نظرها ازاءه، بينما في القرنين التاسع عشر والعشرين حيث الرواية الرومانسية، ورواية تيار الوعي، وانبثاق كتابات الرواية النفسية والانطباع الذي كونه(مارسيل بروست) أحد روادها كما يشير الناقد الفرنسي(جنيت) حول (تمكين القارئ دائما من ارتياد أمكنة مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها اذا شاء نتيجة تخيله وإيهامه بواقعيتها)([[403]](#footnote-403))،ووصولا إلى كتابات الرواية الحديثة أخذ تجسيد المكان الروائي يأخذ منحى آخر، إذ أصبح عنصرا فاعلا يسهم وبشكل عميق في تشكيل دلالة العمل الروائي، فأخذ يصور ويجسد البيئة الاجتماعية للشخصيات وما يتمثل لها من مواقف إزاء العالم المحيط بها، انطلاقا من رؤاها الفكرية والايديولوجية وحالاتها النفسية والشعورية، أي ان طبيعة المكان ومكوناته أصبحت مرآة عاكسة لأبعاد الشخصية المختلفة، لذا -يمكن القول- إن التشكيلات والتسميات المختلفة المناطة بالمكان "(كالمغلق، والمفتوح، والأليف، والمعادي، والقريب والبعيد، والداخل والخارج) وكل ما يوحي بالضيق والاتساع للمكان، وغير ذلك من الانطباعات ماهي الا تصنيفات تربط الشخصية بحيزها المكاني، وتكون نابعة من شعور الشخصية وسلوكها اتجاه المكان، وخبرتها وادراكها له ادراكا حسيا ([[404]](#footnote-404)). و- بمعنى آخر - ما هي الا توصيفات أو تسميات نفسية بنيت على أساس حالات شعورية واسقاطات نفسية تتمثل لدى الشخصية ازاء المكان الذي توجد فيه أو تتخيله عبر استرجاعات الذاكرة (الماضي) أو(التوقع) الحاضر والمستقبل وهذا ما يؤهل لوجود تسميات أخرى للمكان الروائي كـتسمية (**المكان النفسي**) وتشكيلاته في الرواية، وأثره على عناصرها ولاسيما مع (الشخصيات) التي تولد بمشاعرها واحاسيسها، وحالاتها النفسية المأزومة هذا النوع من الأمكنة.

 قد يرفض البعض مصطلح(المكان النفسي)، كونه لم يرد لدى المنظرين الغربيين، لكن ما يؤهل ويبرز هذا المصطلح انه ليس بعيدا عن نطاق التصنيفات والتسميات التي أخذت تطلق على الأمكنة الروائية بناء على الترابط والعلاقة الوشيجة بين (المكان والشخصية) وعلاقتهما بسائر عناصر الرواية الأخرى، إذ (لا يوجد تحديد مسبق للمكان إنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، ويكون معروضا من وجهة نظرها، أو من وجهة نظر الراوي الذي ينقل احساسها بالمكان)([[405]](#footnote-405)). وفضلا عن ان هناك مزايا -سنذكرها- أخذ يشتمل عليها المكان الروائي تؤهل لمثل هذه التسمية أي (المكان النفسي).

إذ يمكن وصف المكان بناء على تسمية هذا المصطلح أي (النفسي) بأنه:(خزان حقيقي للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الشخصية والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر، وبشكل يظهر فيه المكان معبرا عن نفسية الشخصية، ومنسجما مع رؤيتها للكون والحياة وحاملا لبعض الأفكار)([[406]](#footnote-406)), لذا يمثل اقتران عنصر المكان الروائي بتسمية (النفسي) " زاوية رؤية داخلية ينطلق منها الروائي، ويحددها في روايته لتشيء بما تنبي عليه شخصياته الروائية من أفكار ومشاعر وصراعات وحالات ومخاوف تتلون بصبغة ذاتية، وتجسد احساسها بالمكان، الذي يكشف عن حالتها الشعورية التي تعيشها الشخصية بل قد يسهم في التحولات الداخلي التي تطرأ عليها([[407]](#footnote-407)). ومعنى ذلك ان مصطلح (المكان النفسي) ينبثق من ثمرة العلاقة المتفاعلة بين (المكان والشخصية)، إذ إن المكان "\يكتسب دلالته ومفاهيمه من الشخصية التي تعيش في حيزه وتتفاعل معه، ويكون إدراكها له إدراكا حسيا يتجلى في مشاعرها وتصوراتها لعوالمها الداخلية المادية وغير المادية على حد سواء؛ وان الشخصية تفترض أهمية مميزة للمكان في بنية الخطاب الروائي كونه يمثل فعلا أو عنصرا رئيسا ومثيرا في اظهار خصائصها، وما يخفى من سلوكياتها وعلاقاتها ومفاهيمها، أي يظهر آثر المكان النفسي على الشخصية وفق النظام اللغوي الذي بنيت عليه خطابها الروائي، الذي يمثل لغة مشاعر واحاسيس وتجسيد لكل ما يتمثل لها اتجاه المكان، لغة تقابل اللامحسوس بعالم المحسوسات([[408]](#footnote-408)).

ومن أهم المزايا التي ينضوي عليها" المكان النفسي والممهدات لانبثاقه":

1. تعد اللغة العنصر الرئيس في تشكل المكان النفسي في الرواية وانبثاقه، وذلك كونها أداة تعبير يشخص عن طريقها الروائي المكان بشكل يجعل منه كيانا ماديا ملموسا نابضا بالحياة، أوعده بناء لغويا خياليا لا يمكن التعامل معه بمقاييس الجغرافية والهندسة، اذ يتمثل وجوده في حيز الرواية على أنه (مكان لغوي يؤدي وظائف فنية، دلالية ونفسية، ويحمل ايحاءات لابد من البحث عما يلزم عنها لفهم التوظيف الفني لها، ويكون التوظيف الفني للمكان مرتبطا ارتباطا وثيقا بمشكلتي الموضوع والمنظور)([[409]](#footnote-409)). فيتمثل (المكان النفسي) في الرواية عن طريق اللغة، وذلك لما لها من قدرة على الايحاء، والتعبير عن احاسيس الشخصية ومشاعرها ازاء المكان، فضلا عن قدرتها بتقديم المكان في صورة يتحد فيها الزمن بالحدث، وبالموقف الذاتي، وبالشعور الوجداني للشخصية، وبالرؤية الداخلية، سواء أ كانت رؤية الشخصية أم الراوي([[410]](#footnote-410)).
2. لا يخضع الى تقسيمات معينة يمكن من خلالها الوقوف على الأمكنة النفسية في النصوص الروائية؛ كتقسيمات( المغلق والمفتوح، الأليف والمعادي، الواقعي والمتخيل)، وذلك لأن واقع تصوير وتجسيد هذا النوع من المكان أي (المكان النفسي)" يكون نابعا من شعور الشخصية واحساسها به، وتفاعلها معه، وحالاتها الذهنية والنفسية، فالحكم النهائي بتشخيص المكان نفسيا أم غير نفسي متعلق برؤية الشخصية ومشاعرها؛ أو فيما ينقله (الراوي) من احساسها بالمكان لأن( لكل كائن اقليمه، الذي يمثل مركز اشعاع بالنسبة اليه ويتعارض مع العالم الداخلي الشاسع)([[411]](#footnote-411)).
3. يعد الادراك أو الوعي والخبرة أو التجربة السمات الرئيسة في وجود المكان النفسي كحال وجود" الزمن النفسي" –كما أشرنا-، اذ يكون تشخيصه مرتبطا بادراك الشخصية له، وبسلوكها وانفعالاتها وزمنها الذي تعيشه، ونابعا من تجربتها أو خبرتها الذاتية حوله، وطبيعة احساسها بالمكان الذي تعيشه أو تتخيله. اذ تتجسم الشخصيات في وسط (المكان النفسي) في حالة تداخل وتشابك، وتبدو في شكل وحدات درامية منفصلة(توحي بمدى ما تتميز به كل شخصية من استقلال واكتفاء...وثم فهي رهينة عالمها الخاص، وتجربتها الانسانية الفريدة)([[412]](#footnote-412))
4. يكون الأمر عالقاً ومرهوناً في تحديد الأبعاد النفسية للمكان أو ما يسمى بـ(المكان النفسي) بأسلوب الروائي في توظيف الأمكنة وتقديمها في روايته بشكل يوحي بعلاقاته مع عناصرها الأخرى( الزمن، الشخصية، الحدث، وجهة النظر)، ومدى تفاعلها معها، وكيفية (صياغة المكان في خياله من الكلمات سواء أ كان متطابقا بدرجة أو بأخرى للمكان والعالم الواقعيين أم غير مطابق)([[413]](#footnote-413))، ويتم تقديم وتوظيف الأمكنة في الرواية بأحد الطرق (من خلال الشخصيات التي تستعمره من دون بث احاسيسها ازاءه، أو من خلال الأحداث التي تجري فيه، أو من خلال تأملات شخصيات الرواية وعوالمها الداخلية وهذا ما يؤشر الى تجسيد " المكان النفسي" في الرواية، ويدل على نحو آخر على أن المكان في الرواية لا يكون محصورا في جانب الوصف فقط بل كذلك يعرض السرد المكان بطريقته الخاصة انطلاقا من وحدة العمل الروائي وتكامل عناصره)([[414]](#footnote-414)).
5. يخلق تحديد هذا النوع من الأمكنة أي(المكان النفسي) وتواجدها في الرواية فضاء شبيها بالفضاء الواقعي والحقيقي، ويأتي ذلك نتيجة تصوير مباشر لأمكنة توهم بواقعيتها؛ ولا يؤدي تحديدها فقط الايهام بالواقع فقط، فعندما يعمد (الروائي) الى توظيف أماكن واقعية، فأنه يتمثل بأسلوب يعد من أبسط أساليب تصوير المكان في الرواية، ويعبر عن اتجاهه الواقعي، الذي يخلق أمكنة متخيلة تمارس تأثيرها على القارئ وايهامه بواقعيتها على الرغم من عدم واقعيتها الفعلية، ويؤدي هذا الاتجاه أي (الواقعي) الى جعل (المكان) يعبر عن نفسه من خلال طرق متعددة، ويكسب معاني متعددة قد تصل الى حد أن تجعل (المكان) يمثل سبب وجود الرواية أي يكون هو السبب في انبثاق الرواية بكل ما فيها وبؤرتها الأساس([[415]](#footnote-415)).

وان الحديث عن المكان النفسي يقودنا الى ضرورة التفريق الجوهري بين المكان والفضاء، اذ هناك ألتباس ناجم بين المفهومين بسبب العناصر المشتركة بينهما، فضلا عن ادراك السبب الكامن وراء تسمية هذا المبحث من الدراسة بـ(المكان النفسي) وليس الفضاء فأهم الفروقات الرئيسة بين الأثنين (المكان والفضاء) ما يأتي:

1. يعد الفضاء أوسع وأشمل من (المكان)، وبهذا المعنى يكون (المكان) هو المكون للفضاء فمهما كانت الأمكنة في الرواية متعددة ومتفاوتة، ومتصلة ومنفصلة من ناحية الوصف فان الفضاء يلفها جميعا، اذ يشير(الفضاء) الى المسرح الروائي بأكمله. أي بما فيه من(أحداث، وشخصيات، ووجهات نظر متعددة)، بينما (المكان) يكون جزئيا متعلقا فقط بمجال من مجالات الفضاء الروائي، ومعنى ذلك أن (الفضاء) عالم واسع يشمل مجموع الأحداث الروائية ويؤطرها بشكل يجعل من هذه الأحداث تفرض استمرارية المكان([[416]](#footnote-416)). أي تكون العناصر المكونة للفضاء هي مجموع الأماكن المتفرقة المترددة خلال مسار السرد، (فالمقهى والمنزل والشارع والساحة والشارع) كل واحد منها يعد مكانا محددا، واذا كانت الرواية تشمل كل هذه الأمكنة فأنها جميعا تشكل فضاء الرواية، أي أن (الفضاء) هو كل هذه الأشياء([[417]](#footnote-417))
2. يكون تحديد المكان في الرواية واقعيا أو يوهم بالواقعية ويتمظهر ذلك من خلال تسميات الأمكنة ووصفها التي يسترسل فيها الروائي، وذلك (لإعطائه سمة المكان الواقعي، وتحديد جغرافية المكان بدقة لضبط العناصر الفنية الأخرى)([[418]](#footnote-418))، أو من خلال تجسيد الاحساس والحالة الشعورية للشخصية ازاءها، بينما الفضاء يكون متخيلا لا يتمظهر أمام الأعين الا من خلال الكلمات التي يقدمها الروائي (ولا يوجد الا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز)([[419]](#footnote-419)). ويتمظهر(المكان) في الرواية من خلال العلاقة المتفاعلة بينه وبين الشخصية بشكل يجعل القارئ يدرك أن الشخصية تتصف بالدينامية؛ والقدرة على التدخل والانتقال من مكان الى آخر، بينما يتصف المكان بالثبات والجمود، وليس له أهمية الا اذا حدث فيه شيء، أو من خلال وجهة نظر الشخصية، وبهذا(يكون المنظور السردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء الروائي واعطائه طابعه المميز)([[420]](#footnote-420)).
3. يفترض الحديث عن مكان محدد دائما توقفا زمنيا في سيرورة الحدث، وذلك لأن وصف (المكان) يواجه انقطاعا زمنيا، بينما في (الفضاء) الذي يشمل مجموع الأمكنة، فانه يفترض دائما تصور الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة السرد سواء التي يتم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة سردية أي الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية، وبمعنى آخر (الفضاء) يفترض استمرارية زمنية بخلاف المكان المحدد،ومنها تحديد المكان (النفسي) في الرواية تأتي الحركة السردية لتؤكد حضور الزمان في المكان([[421]](#footnote-421)).
4. تعد المدرسة الألمانية من أكثر المدارس السردية سعيا للتمييز بين (الفضاء والمكان)، وذلك عندما ميزت بين مكانين مختلفين أو مصطلحين هما "lokal " و" raum "، اذ دل الأول"lokal" على المكان المحدد الذي يمكن تحديده وضبطه وقياسه بالاعداد والمقاسات. أما المصطلح الثاني" raum " عرف بأنه الفضاء الدلالي المتعلق بالشخصيات وأحداث الرواية، وهو المتعلق بدراسة المكان الروائي، حيث يسهم في تطوير الأحداث واظهارها داخل النص الروائي من خلال حركة الشخصيات في الأمكنة المغلقة والمفتوحة([[422]](#footnote-422))، ويضاف الى جهود المدرسة الألمانية ما قدمه الناقد الروسي(باختين)، الذي اشار الى أربعة أنواع من الفضاء تدل على المكان ودوره في الرواية تبعا للتسمية وهي:(الفضاء الداخلي، والفضاء الخارجي، والفضاء العادي وفضاء العتبة[[423]](#footnote-423)\*)([[424]](#footnote-424)).
5. ومن الفروقات بين (الفضاء) و(المكان) ما تذكره الناقدة الهولندية (ميك بال) وبأسلوب نقدي منفرد، اذ ترى (بال) أن الفضاء الذي هو مظهر من مظاهر القصة (مفهوم مقحم بين مفهوم التبئير، الذي يتشكل منه تمثيل الفضاء على نحو مخصص، وبين مفهوم المكان، الذي هو تصنيف من عناصر الحكاية)([[425]](#footnote-425))، أي جعلت (بال) الفضاء يمثل (المكان+ وجهة النظر)، وتضعه في طبقة القصة، التي هي طريقة تجسيد مادة الحكاية في القصة، أو ما يسميه الشكلانيون الروس (المبنى الحكائي)، بينما تجعل (بال)المكان يمثل عنصرا في طبقة الحكاية، الى جانب الأحداث، والشخصيات، والزمان لتشكل جميعها مادة الحكاية- أو ما يسميه الشكلانيون الروس (المتن الحكائي)، ويستدل من هذا التفريق أن لا أهمية للمكان كعنصر محدد ومتواجد في الرواية من دون ادراك ووعي الشخصية به، وتبث وجهات نظرها ازاءه أي تضفي عليه صبغة وجهة نظرها الذاتية، وهذا ما يوحي الى جانب ذاتي ونفسي للشخصية اتجاه (المكان)([[426]](#footnote-426)).

فيأتي اختيار تسمية(المكان) ببعده النفسي وليس (الفضاء) بناء على هذه الفروقات ولا سيما فيما يتعلق بسمة التحديد للمكان الذي يشكل في بعض الأحيان (أزمة) للشخصية، التي تفرض أهمية للمكان وتمنحه بعدا نفسيا عندما تدركه وتعيه وتثبت وجهة نظرها ازاءه بشكل يخلق علاقة تشكيلية متفاعلة ومتجذرة بين عنصر المكان والشخصية ووجهة نظرها النفسية والذاتية وبين عنصر الزمن الذي يحيطهم بتجسيداته الداخلية.

**"اشارات المكان النفسي لدى نقاد السرد"**

 ان ابرز من لفت الانتباه الى أهمية المكان ودوره في نسيج العمل الروائي(يوري لوتمان، روبير بيتش، هيرمان ميير)، ومن أبرز المؤلفات في دراسة المكان الروائي (خطاب الرواية) للناقد(هنري متران) 1980، و(جماليات المكان) لـ(غاستون باشلار)من أهم الكتب في هذا الموضوع([[427]](#footnote-427))، اذ أولى (باشلار) أهمية للمكان، اذ يذكر (باشلار) (البيت) كمثال بارز عن احساس الشخصية بألفة المكان، فيقول:( حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، فأننا ننخرط في ذلك الدفء الأصلي في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الانسان في داخله، فحتى أحلام يقظتنا تقودنا اليه)([[428]](#footnote-428)). ومعنى ذلك أن (باشلار) جعل من (البيت) منظرا جسد احتضانا نفسيا للمكان من لدن الشخصية، اذ يتجسد ذلك الاحتضان بعمق الذكريات المتعلقة بهذا المكان أي (البيت)، الذي مثل مأوى روحيا وملاذا مكانيا أمن.

 ولعل من أبرز دراسات وتقسيمات المكان لدى نقاد السرد من الغربيين والعرب، والتي نلمس فيها اشارات واضحة للمكان ببعده النفسي أو (المكان النفسي)، ما ذكره الناقد (ادوين موير) في اطار تمييزه بين رواية الشخصية ورواية الحدث، وانعكاس هذا التمييز على المكان، فيرى (موير)(ان العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان، وان العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأول يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان، ويبنى حدثه في نطاق الزمان، وفي الثانية يفترض الزمان، فيكون الحدث إطارا زمنيا ثابتا يوزع دائما)([[429]](#footnote-429)) كما يذهب (موير) الى(ان رواية الشخصية تقدم لنا شخصيات تعيش في المجتمع وتتفاعل مع ما يحيط بها وتتأثر، ورواية الحدث تقدم لنا أفرادا يتحركون من بداية الى نهاية، فالرواية الدرامية عادة يكون معنى المكان فيها باهتا وتحكيميا)([[430]](#footnote-430)) وهذا من شأنه أن يولد لنا إحساسا(بامتلاء المكان امتلاء بالغا غير عادي في الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية، كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية)([[431]](#footnote-431)) الا أن (موير) يؤكد أن الأمر ليس مطلقا، انما هو على سبيل التغليب.

ولقد حدد (غالب هلسا) ثلاثة أنواع للمكان، ميز فيها المكان بحسب علاقته ودوره في الرواية وهي([[432]](#footnote-432)):

1-المكان المجازي: يمثل هذا النوع من المكان (رواية الأحداث)، ولا يعبر عن تفاعل الشخصية والأحداث مع المكان.

2- المكان الهندسي: وهو نوع من المكان تصوره الرواية بدقة محايدة، فينقل بجزيئاته، وتعيش الشخصية مسافاته من دون أن تعيش فيه أو تشعر به.

3-المكان بوصفه تجربة معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان، ويثير خيال القارئ، فيستحضره بوصفه مكانا خاصا متميزا، ففي هذا النوع من المكان نلمس اشارة واضحة للمكان النفسي أي بوصفه معطى نفسي وله أبعاد وتأثيرات شعورية على الشخصيات المتفاعلة معه.

وقد جنحت الرواية العراقية الحديثة في هذه الحقبة الى التركيز على اثبات عنصر المكان فيها، كونه أصبح (من الاستراتيجيات النصية المهمة التي تلجأ اليها الكتابات الجديدة في الآونة الأخيرة، اذ نجد فيها عنصر المكان أخذ يتبلور ويتميز بدرجة واضحة من الثبات النسبي، الذي يساعد الشخصية على التعرف على ذاتها، ويسهم في حمايتها من عواطف التشتت والضياع التي توشك عملية التغيير أو بالأحرى التشويه أن تطيح بها وبلا هوادة)([[433]](#footnote-433)) فمن بين الروايات العراقية التي جعلت من المكان مكونا حسيا يشي بالحالات الشعورية والتأزمات والصراعات، التي تشهدها الشخصية في حيز النصوص الروائية. وحملت تسميات مكانية ليس من كونه اطارا أو عنوانا فحسب بقدر ما أنه تسجيم يوحي الى ما هو حقيقي ويوهم بما هو واقعي؛ ولاسيما تسمية (بغداد)، وذلك بجعل (بغداد) مكانا يوحي ببؤرة الصراع والاحتدام بين القوى السياسية، ومركزا لأبشع الممارسات؛ التي أخذت تطال الفرد العراقي كـ( القتل، والانفجارات، والتهجير، والخطف، وضياع الهوية...) ومن الروايات التي جعلت من (بغداد) مسرحها وفضاءها الرحب لبث تجسيدات المكان وصبغته النفسية وأثره على شخصياتها الروائية("فرانكشتاين في بغداد"، و"مشرحة بغداد"، و"عجائب بغداد"، و "يحدث في بغداد"... وغيرها من الروايات). ولكل واحد من هؤلاء الروائيين آليته السردية في تجسيد الأبعاد النفسية للمكان، فالروائي (أحمد سعداوي) باختياره (فرانكشتاين في بغداد) عنوانا لروايته لم يرمِ الاشارة الى الواقع المكاني المتأزم في بغداد بشكل عام فحسب أنما ما رمى اليه الايحاء الى أمور عدة منها:

أولا: فكرة الموت والانبعاث، وتأتي هذه الفكرة بفعل واقع الانفجارات بعد أحداث(2003)، والتي جعلت من بغداد مسرحا يتراوح عرضه بين موت واشلاء ضحايا، وجثث متناثرة، وبين انبعاث شخصيات جديدة تتكون أجسادها من أجزاء واشلاء هذه الجثث المتناثرة، فقد جسد (سعداوي) هذه الفكرة في شخصية (الشسمه)، التي حاكى بها ببعد تناصي ساخر رواية (فرانكشتاين) لـ(ماري شيلي) وذلك عندما جعل (الشسمه) بأجزائه المتعددة يكون من صنع (هادي العتاك) في اشارة منه الى الواقع المأساوي في بغداد يكون انبعاثا بعد موت؛ بينما من صنع (المسخ) في رواية (ماري) كان طبيب.

ثانيا: الايحاء بأنها رواية مكان بامتياز من دون انقاص من فاعلية وشأن العناصر السردية الأخرى لأن التفاعل وترابط النسيج السردي فيما بينها لاظهار الواقع المجسد على بعد مكاني قد يجعل أحدهما يظهر على الآخر؛ وإن التجسيد الحسي للمكان داخل نصوص الرواية لا يتبلور ويظهر من دون فعاليته مع العناصر الأخرى؛ ولا سيما الشخصيات التي تخرق جمود (المكان) وثباته؛ فتبث فيه بدينامية مشاعرها واحاسيسها اتجاهه ما يؤشر لهذا التجسيد، فمن التجسيدات الحسية والنفسية للمكان ما يتمثل في دواخل شخصية العجوز المسيحية (ايليشوا) من مشاعر ألفة والحب والتمسك والانتماء لـ(البيت) بيتها بكل تفاصيله وذكرياته وبكل ما فيه من أثاث وصور تحمل لها أمل العودة لأبنها (دانيال)، فمثل هذه الاحاسيس النفسية (لايليشوا) اتجاه بيتها ما ينقله الراوي في نص الرواية الآتي:

( بإمكانها تجاهل الأماكن كلها الا موضعها الخاص في صالة الضيوف على الأريكة في مواجهة الصورة الكبيرة للقديس ماركوركيس الشهيد التي تتوسط صورتين رماديتين أصغر حجما مؤطرتين بالخشب المحفور لأبنها وزوجها تيداروس. وهناك صور أخرى... لأن زوجها هو من وضعها قبل سنوات طويلة... تجلس ها هنا كل مساء تقريبا لتجدد حواريتها العقيمة مع صورة القديس الشهيد... لا تجد ايليشوا رفاهية في التأملات المجردة، انها تتعامل مع شفيعها كشخص قريب؛ عضو في هذه العائلة التي تمزقت وتفرقت، الشخص الوحيد، ما عدا نابو الذي بقي معها، بالإضافة الى طيف ولدها دانيال العائد حتما ذات يوم..)([[434]](#footnote-434)).

 وكذلك يأتي التجسيد الحسي للمكان في رواية( سعداوي) على وفق ما تتعرض اليه الشخصيات من أذى بشكل يجعل من(مكان) محدد في أوقات زمنية معينة تجسيدا لأزمة؛ تبعث هلعا ومخاوف داخلية للشخصية تصل للذهول فضلا عن آثار جسدية، فمثل ذلك التجسيد ما تعرض له (هادي العتاك) من وقع الانفجار أمام (فندق السدير) كما تمثل في نص الرواية الآتي:(بعد أن عبر بمسافة عشرين مترا من البوابة شاهد هادي سيارة ازبال مسرعة تخطف بجواره وتكاد تصدمه. كانت متوجهة نحو بوابة الفندق. لم تمض سوى لحظات حتى انفجرت وطار هادي بكيسه وعشائه في الهواء. تشقلب وتطوح مع الغبار والأتربة وعصف الانفجار وارتطم بقوة على إسفلت الشارع على مسافة بعيدة عن مكان الانفجار. مرت دقيقة ربما قبل أن ينتبه هادي لما جرى...ظل يسير بجهد بالغ وبآلام مبرحة في ذراعيه وعظم الحوض وجروح في جبهته وعظم خده بسبب السقوط على الإسفلت... ظل يقول بأنه لا يموت.. لقد نجى من انفجارات عديدة)([[435]](#footnote-435)).

ثالثا: ولعل من أهم الأمور التي رمى اليها(سعداوي) في تجسيد (المكان) بأبعاد نفسية في روايته خلق حالة من الايهام بواقعية الأمكنة المتفرقة والمتعددة التي يوردها في روايته لدى القارئ على نحو ربما يكون أعمق من الروائيين الاخرين، الذين جعلوا من بغداد عنوانا وفضاء لتجسيدات رواياتهم -كما سنؤكد-، اذ يقترب (سعداوي) في تجسيد المكان من الواقعية، والوصف الواقعي لتجسيدات أمكنة لها تسميات تؤشر لتسميات حقيقية وواقعية على أرض بغداد، وهذا من شأنه أن يجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش في مدينة فيها كل المقومات، التي تتصف بها بعض المدن في بلده. ومن شأنه أيضا أن يعكس القدرة الفنية لـ(سعداوي) بجعل هذه الأمكنة تتلبس لبوسات الواقعية من خلال المعالم الرئيسة التي أعطاها كـ(دائرة المتابعة والتعقيب، واسم الكنيسة(مارعوديشو)، واسما الفندق (العروبة، والسدير)، واسم المنطقة (البتاوين)، واسماء أمكنة الانفجار ولاسيما(ساحة الطيران)، واسم المقهى( مقهى عزيز المصري)، واسم الجريدة (الحقيقة). وغيرها من الأمكنة). وفي ظل تعدد هذه الأمكنة في روايته تمكن (سعداوي) أن يسجل المؤثرات والاسقاطات النفسية للشخصيات على (المكان) باختلاف وقع الزمن، فمثلا منطقة (البتاوين) بكل ما تتضمنه من مشاعر الألفة في جلسات شخصية (أم سليم) البيضة، ولدى شخصية(ايليشوا) ازاء بيتها، وفي بيت شخصية (هادي العتاك).. وغيرها مما يوحي بالاستقرار والهدوء. أصبحت تتأثر بالوضع العام لبغداد في ظل الانفجارات وما خلفته من ظهور شخصية (الشسمه) على يد صانعها (العتاك)، لذا أصبحت في أغلب الأحيان محط قلق وترقب وخوف مريب على نحو يجعل منها (مكان أزمة) ولاسيما لدى (العتاك)، فمثال على ما أخذ يعصف بمنطقة(البتاوين) ما يجسده وينقله الراوي برؤيته المصاحبة لشخصية (العتاك) ما جاء في نص الرواية الآتي: (قبل مغيب الشمس عاد الى المنطقة وارتعب من منظر انتشار الجنود الأمريكان وهم يسيرون ببدلاتهم وخوذهم ومعداتهم في الأزقة يحملون بنادقهم بشكل متقاطع وينظرون بارتياب الى الجميع.. دخل الى بيته ودفع فرضة الباب الخشبية الثقيلة بصعوبة ليغلق الباب بإحكام.. انتظر وهو يتسمع للحركة في الزقاق تلك اللحظة التي سيطرقون بها على بابه من أجل التفتيش، أو يدفعونه بعنف بأقدامهم الثقيلة..)([[436]](#footnote-436)). فضلا عن ذلك ما تؤشره الرواية من ظهور شخصيات غريبة وحوادث قتل مريبة أخذت تعصف بمنطقة (البتاوين)، ولا يعلم بعض سكانها من منفذها سوى ما يدركه (العتاك) بأن (الشسمه) هو المنفذ الوحيد، وسوى ما يعيه البعض وعلى رأسهم شخصية العميد(سرور) والعاملين في (دائرة المتابعة والتعقيب) بأن هناك شخصا خارقا لا يموت ولا يتأثر بالرصاص وراء هذه الحوادث، التي منها كما تسجل الرواية حادث مقتل (الشحاذين) بطريقة مخيفة في النص الآتي:

(كان شحاذ عجوز ينظر الى ما يجري من دون أن يظهر منه شيء لمن في الزقاق. كان ها هنا حين وقعت الجريمة.. تجاهل الأصوات في البداية فهو عراك سكارى معتاد يجري بين شحاذين يعودون الى حجراتهم الحقيرة آخر الليل. يشتمون بعضهم.. ويتخيلون أن المعضلة تكمن في هذا الكائن الذي يقف بالمصادفة أمامهم وغالبا ما يكون مجرد زميل في المهنة...وفي مساء اليوم نفسه الذي شهد العثور على جثث الشحاذين الأربعة...)([[437]](#footnote-437)).

 ومن حوادث القتل التي عصفت بـ(البتاوين) على نحو يعمق من سمة مخاوف شخصيات سكانها ويعظمها، وما تترتب عليها من آثار النفسية وحالات شعورية مضطربة وهلعة تتطبع في نفس وذهن الشخصيات معا؛ حول واقع مكانها المعيش ما تؤشر الرواية في حادث مقتل أحد سكان المنطقة شخصية الحلاق (أبي زيدون) في ظروف غامضة كما جسده ونقله الراوي في النص الآتي:( وقد ينتهي الأمر أو لا ينتهي مع رواية أم سليم البيضة أو لا ينتهي، فلا أحد يعرف ما الذي سيجري في الأيام القدمة. أم سليم تدعي انها شاهدت، وهي جالسة أمام دكة بابها في الزقاق، شخصا غريب الهيئة يرتدي قمصلة عسكرية حائلة اللون ويحكم غطاء الرأس فيها... كان ينظر الى الأرض قادما من جهة محل حلاقة أبي زيدون.. مر بجوارها وشاهدت جانبا من وجهه؛ كان أبشع ما رأت عيناها.. وتدعي أنه من قتل العجوز أبو زيدون...)([[438]](#footnote-438)).

 أما في ما يتعلق بـ( ساحة الطيران) فما يثبته (سعداوي) في روايته انها (مكان نفسي) بامتياز، وتشكل مكان أزمة تعصف بشخصيات روايته وتثير هلعها؛ اذ جسد (سعداوي) هذا المكان في أكثر من إخبار على أنه محط لانفجارات دائمة ومتكررة، فمن ذلك الإخبار ما جاء في نص الرواية الآتي:(أيقظه الانفجار الذي حدث في السابعة والنصف في ساحة الطيران، ولكنه لم ينهض من فراشه، كان يشعر بصداع رهيب..)([[439]](#footnote-439)). وما يجسد في الاخبار عن الواقع الشعوري والنفسي المتأزم لشخصيات الرواية ومنها (هادي العتاك) حول أحد انفجارات (ساحة الطيران) كما جاء في نص الرواية:( الأول.. في ساحة الطيران.. كان الانفجار فظيعا. نظر هادي الى عزيز كي يساعده في التأكيد. لقد خرج هادي راكضا من المقهى هنا.. ارتطم في الطريق بأجساد الهاربين من الانفجار.. وغزا انفه الدخان من بعيد، دخان الانفجار واحتراق بلاستيك و(كشنات) السيارات وشواء الأجساد.. رائحة لم تشم مثلها في حياتك.. وتبقى تتذكرها ما حييت.)([[440]](#footnote-440)). يمكن القول إن (سعداوي) في ظل هذه الأمكنة المتفرقة والمتعددة استطاع أن يبرز الأبعاد النفسية لكل مكان منها على حدة، ويظهر بشكل معمق الحالات الشعورية لشخصيات روايته واحاسيسها النفسية بالمكان الذي تتواجد فيه أو تسمع به في فضاء الرواية المشتمل على جميع هذه الأمكنة النفسية المتفرقة، مما أسهم في تمثيله وتجسيده فضاء بغداد وواقعها المكاني المأزوم على نحو روائي تخييلي؛. ولقد تمكن (سعداوي) في ظل هذه الأمكنة النفسية المتفرقة في روايته من احداث مفارقات مكانية نفسية تبلورت في نصوص من روايته بين مكانين مختلفين داخل نسيج صياغته السردية كما جاء في نص الرواية الآتي: (كان انفجارا لسيارة مفخخة في حي الصدرية الذي يبعد عن البتاوين عدة كيلو مترات داخل قلب العاصمة القديم. ولكنه لم يعرف شيئا عن هذا الانفجار حتى وقت متأخر من النهار.)([[441]](#footnote-441)).

فهذه المفارقة المكانية النفسية بين منطقتي (البتاوين) و( الصدرية) قد جاءت تبعا للحالة الشعورية لشخصية (هادي العتاك) وتواجده في (البتاوين) وسط حالة من الذهول والشرود الذهني نتيجة ما لحق به من تعذيب طيلة أيام احتجازه في السجن. لذا لم يشعر بأثر الانفجار أو حتى يسمع صوته، فضلا عن تفاوت نسبة التأثر النفسي بين من كان في موضع الانفجار(الصدرية) وهلعه وخوفه وبين من يبعد عنه. ومثل هذه المفارقات المكانية النفسية، التي تجيء تبعا لاختلاف الحالة الشعورية للشخصية واحساسها النفسي باختلاف واقع المكان الذي تتواجد فيه، عن المكان الذي لا تتواجد فيه في داخل نصوص رواية (سعداوي).ما تبلور في النص الآتي:( لم يكن الأمر مزعجا لهادي العتاك. هناك من يغادر قاعة السينما في منتصف الفلم. الأمر عادي جدا..أين وصلنا.. قال هادي وهو يرى محمود السوادي يعود ليجلس في التخت المقابل له. توقف عزيز المصري وهو يحمل استكانات الشاي الفارغة في يده وافرد ابتسامة عريضة.. قال عزيز الانفجار الأول لو الثاني؟.. سأل العتاك.. الأول.. في ساحة الطيران)([[442]](#footnote-442)). فلقد حدثت هذه المفارقة بفعل الاختلاف المكاني بين(مقهى عزيز) حيث الاستماع لقصص (هادي العتاك) من لدن شخصيات متعددة أبرزها شخصية (عزيز)، وشخصية الاعلامي(محمود) بدافع التسلية. و بين (ساحة الطيران) حيث تسجل الرواية في ذات الوقت وقوع انفجار في المكان المذكور مما يدل على حالة من الخوف والهلع وموت وضحايا من الجرحى تتنافى مع الحالة الشعورية للشخصيات في (المقهى). لذا يكون حجم التأثر النفسي للشخصيات فيه أخف وطأة، ويكون لكل من المكانين ايقاعا نفسيا ينسجم مع ما يحدث فيهما. ولعل ما يميز تجسيد المكان في رواية (سعداوي) وادراكه من شخصيات روايته(انه عكس مثول الشخصية فيه واضطرابها، لأنه يكون وليد أفكارها وخواطرها ومشاعرها طول الوقت، واللحظات التي قضتها فيه سواء أكان بالفرح أم بالحزن)([[443]](#footnote-443)).

 ويبلور الروائي (برهان الشاوي) الرؤى النفسية لشخصيات روايته (مشرحة بغداد) وحالاتها الشعورية حول مكان (المشرحة) المضاف الى فضاء بغداد، اذ أختاره (الشاوي) ليكون جزءا موحيا للفضاء العام في بغداد وواقعها المتأزم بفعل ممارسات (العنف، والقتل، والانفجارات، وانتشار الجثث...وغيرها)، فلم تعد (بغداد) بكل ما فيها من أمكنة كما تسجل رواية (مشرحة بغداد) بوجهة نظر نفسية ذات ايقاع سوداوي سوى مشاهد لأجساد موتى ملقاة ومجهولة الهوية؛ ومعبرا لجثث هاربة، على نحو ما يخبر به الراوي في نص الرواية الآتي:

( دفع الحارس آدم باب قاعة الثلاجات فهاله ما رأى. كانت جميع الثلاجات بكل طوابقها قد فتحت وغادرت الجثث أماكنها... اذن ما سمعه من دوي في حينها كان صحيحا..؟ وما قاله رجال الحرس الوطني من مشاهدتهم لجثث تمشي على الجسر كان صحيحا أيضا... فكر للحظات بمصير الجثث الهاربة، فهو يعرف أصحابها، معظمهم رجال من مختلف الأعمار... رجال بلا اسماء، ولا هويات شخصية، فهم مجهولون ولا يعرف أحد عنهم شيئا، سوى أنهم موتى.. وجدت جثثهم في أطراف المدينة.. في الأنهار... في الخرائب البعيدة.. في منعطفات الشوارع.. بعد الانفجارات اليومية المختلفة)([[444]](#footnote-444)).

 ومما يؤكد وجهة النظر النفسية السوداوية التي بثها (الشاوي) للتأكيد على ما آل اليه الوضع المتأزم في جميع بغداد، التي أصبحت على نحو متخيل كمشهد درامي مأساوي لجثث متحركة أو انها لوحة رسمت بملامح حياة ميتة، إذ كل من جسد في هذه اللوحة لا يمتلك ملامح حياة أنما هم ليسوا سوى جثث هاربة وسائرة في شوارع بغداد المحتضرة كما جاء في إخبار نص الرواية الاتي:

( رأى الحارس آدم جموع الناس والسيارات وهي تعبر الجسر، وبدأت الحياة الميتة تدب في شوارع بغداد.. كانت شوارع بغداد مكتظة بالجثث الهاربة.. كان هو شاهد الكثير منها في قاعة الثلاجات، بل يعرف بعضها، متأكدا من موتها، كان متأكدا من أن جميع الناس هنا في شوارع بغداد ليسوا سوى جثث تتحرك..)([[445]](#footnote-445)).

 ولقد عمد (الشاوي) بجعل روايته تأخذ هذه التسمية المكانية لما لها من شأن في اظهار الدور الحسي والفاعل الذي أصبح يتطلع اليه المكان ولا يكون مجرد أطار أو ديكور. ولأن تشخيص المكان في رواية ( مشرحة بغداد ) من شأنه أن يجعل القارئ يتوهم بواقعية أحداثها وشخصياتها، فضلا عن دوره في اظهار تجسيد مشاعر شخصياتها ولاسيما شخصية الحارس (آدم) واسقاطاتها النفسية على هذا المكان، الذي تتواجد فيه وصبغة أثره النفسية عليها من خلال ما يوحيه اليها واقعها الشعوري والنفسي المتأزم، فمن بين نصوص الرواية التي تسجل الواقع النفسي لمكان (المشرحة) حسب تجسيد الحالة الشعورية المضطربة للحارس (آدم) وخبرته الذاتية ووعيه بأثر المكان على ذاته وعمله ونمط أفكاره وتطلعاته وسير حياته ما يخبر به الراوي بصيغة (مونولوج غير مباشر) تبلور تبئيرا داخليا له أبعاد نفسية في نص الرواية الآتي:( لقد قضت هذه المهنة اللعينة على أحلامه، ورومانسيته وشاعريته. لم يعد يفكر في الحب على الطريقة الشرقية. حب الآهات والدموع. ولم يعد يفكر في الزواج وتكوين عائلة، ولم يعد يفكر في المجتمع البشري وآلامه الاجتماعية. صار يؤمن أن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي لا يريد البشر النظر اليها، وأن الانسان أبشع المخلوقات على هذه الأرض.)([[446]](#footnote-446)). ومن بين نصوص الرواية التي تظهر دور التشخيص المكاني (المشرحة) في الرواية ومؤشراته النفسية، وعلاقته المضطربة بشخصية الحارس (آدم)، وصبغة أثره النفسية، التي تهز كيانه وعوالمه الداخلية ما جاء في إخبار نص الرواية الآتي:

( كان متقوقعا على ذاته يخاف الناس في أعماقه. يخاف كل الموظفين في المشرحة. يخاف الأطباء والاداريين. يخاف الجنود الأجانب، بالرغم من أنهم أكثر تهذيبا من بعض الجنود العراقيين الذين يمر بهم... كان يخاف نظرات السابلة في الشوارع. يحس نفسه أحيانا أنه قريب من القنفذ، الذي يتقوقع على ذاته.. الانسان الوحيد الذي لا يخاف منه، على الرغم من أنه يرتاب فيه أيضا بين الأحياء بائع الأقراص المدمجة الذي يشتري منه الأفلام. أما الموتى، جثث الموتى، فهم الأصدقاء الذين لا يخافهم بل ويتعاطف معهم ويحترمهم لأنهم عبروا حاجز الحياة ودخلوا في المنطقة الأخرى حيث لا شعور بالألم... أحيانا بعد منتصف الليل كان ينسل من غرفته كالقنفذ تماما.. ليدخل قاعة التشريح فيتأمل الجثث بلا خوف أو رهبة.. مهما كانت بشاعة المنظر.)([[447]](#footnote-447)).

 لقد دل الإخبار في النص على أن تجسيد (المكان النفسي) (المشرحة) قد تولد بفعل دفقات شعورية، وهواجس نفسية مضطربة تعصف بشخصية الحارس(آدم)، وتنعكس في سروده النفسية و رؤاه الداخلية للمكان على نحو يجعل من (المشرحة) (مكان أزمة) نفسية حقيقية تعصف به وتحيله الى شخصية غير سوية ذهلة مضطربة المشاعر في معظم أوقاتها، إذ تتراوح مشاعره بفعل احساسه وخبرته وادراكه للمكان بين شعورين متناقضين أحدهما: يتمثل بالخوف مما يولد إحساس عدم الألفة مع المكان وبالتالي عدم تقبل من في المكان، ويولد أيضا نوعا من العزلة والانزواء. فمما يمثل هذا الشعور ما يشعر به اتجاه العاملين في المشرحة والخوف من (المشرحة) كمكان بكل ما فيه عدا الجثث. والآخر: يتمثل بعدم الخوف مما يولد الألفة كشعوره ازاء بائع الاقراص، فيتولد له هذا الشعور ليس من كون هذا البائع انسانا جيد التعامل معه فحسب، انما يتولد له لأنه يقع خارج بؤرة جدران المشرحة، وهذا يعني له بمثابة عالم آخر يوحي بالحياة على خلاف المشرحة، التي كل شيء فيها يوحي بالموت من (ثلاجات الموتى، وقاعات الجثث، والجثث وتشريحها... وغيرها). وايضا شعوره بعدم الخوف من الجثث جاءت وفق وجهة نظر ايديولوجية وفلسفة خاصة به. وربما يعود عدم خوفه هذا الى شعور وادراك خفي بأنه قد يكون كحال هذه الجثث جثة هامدة على الرغم مما تسجله الرواية من تساؤلات داخلية للحارس (آدم) في العديد من مداراتها عن واقع الجثث؟ وهل هو حي أم ميت؟. اذن يمكن القول من خلال ما أفرز من تجسيدات المكان النفسي في رواية (الشاوي)، ان مكان (المشرحة) أحد الأسباب الرئيسة في وجود هذه الرواية لأنه (يكون متحكما في حركة أحداث الرواية وفاعلا فيها، ويسهم في اظهار مشاعر الشخصية، وذلك بإيراد ما تتأمله وما تشعر به في ظله، أي أن حضور المكان هنا يعد معاضدا لاستبطان الشخصية وايحاءاتها في الرواية، أو في التعبير عن رؤاها واحساسها، بشكل يجعل من (المكان) فسحة تحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم ومن خلاله نتكلم، ومن خلاله نرى العالم، ونحكم على الآخر)([[448]](#footnote-448)).

 ينسج الروائي (رسول محمد رسول) التدفقات الشعورية لشخصيات روايته (يحدث في بغداد)، ولا سيما شخصية (سعيد الدهان) وادركها لما يحدث من فورية الأحداث المتصارعة في(بغداد) من خلال سرود نفسية تسهم في بلورة ما يسمى بـ(المكان النفسي). أي أن هذه الراوية التي تكشف من عتبة العنوان الى تفاعل بين "زمن نفسي" تمثل بـ(يحدث) - كما أشرنا سابقا- وتفاعل "مكاني نفسي" حيث اتخذت من (بغداد) بكل ما فيها من (صراعات، وواقع انفجارات، وقتل، وقوى ارهاب.. وغيرها من الممارسات..) مسرحها الخاص وأثرهما على شخصيات الرواية، فمن نصوص الرواية التي تسجل ما يدور في (بغداد) من واقع مزرٍ ومتأزم ما جاء على لسان شخصية (سعيد) في نص الرواية الآتي:

(شعرت بالدوار وأنا في طريقي الى بيتي، كانت الأصوات تكتظ في رأسي، لم تكن شوارع المدينة بريئة كما كانت في الأمس القريب؛ أوساخ، قمامة تتناسل بحرية في المكان، ومنعرجات لعينة، وقواطع طرق، كنت أسأل نفسي "يا خالقي ماذا يجري؟ لم هذا الدمار والموت اليومي البشع؟".. لا جدوى من الأسئلة، إنه القدر البغيض، أحاطتني سيارات الشرطة والجيش من كل جانب، أمروني وغيري من سائقي السيارات على جنبي سيارتي بضرورة التوقف فورا عن الحرك، فثمة عبوة ناسفة تحت رصيف أعور، ها هي الكارثة كم من الوقت نحتاج لرفع العبوة الرجيمة عن مكنونها الملعون؟)([[449]](#footnote-449)).

لقد دل النص على أن (بغداد) كمكان أصبحت مصدر قلق وخوف لكل من يتواجد فيها على نحو يخلق منها واقع أزمة نفسية تعصف بشخصية (سعيد) ومن خلفه الفرد العراقي بشكل عام، فهذا الواقع المكاني المتأزم مثله الروائي (رسول) من خلال شخصية (سعيد) ببعد روائي متخيل داخل نصوص روائية، وذلك بعرضه لإدراكها ووعيها وخبرتها بواقع (بغداد) وما يجري على أرضها من خراب، وموت عشوائي بفعل واقع الانفجارات، وانقطاع في سبل الحياة وفي سبل التعامل؛ فكل ذلك أسهم في أن تتولد لديه ضغوطات نفسية و حالة من النفور والرفض لما آل اليه وضع (بغداد) من واقع مزرٍ ومتأزم، وانعكس بدوره على احاسيسه ورؤاه النفسية بشكل جعل من (بغداد) مكانا نفسيا يبعث بأزمة نفسية تلاحقه وملازمة له وتصل به الى حالة من الترقب بوقوع كارثة بين حين وآخر تطاله، وتطال الجميع في (بغداد) أينما ذهبوا. ومن نصوص الرواية التي تأخذ منحى آخر في تجسيدات (المكان النفسي) ما بثه الروائي (رسول) على لسان شخصية (سعيد) أثناء المحاكمة في نص الرواية الآتي:

(ربما سيفجر الإرهابي مركز الشرطة الذي يجري فيه البحث الجنائي.. ربما يعتقل الإرهابي أو ربما الإرهابي يفجر نفسه بحزام ناسف أمام الضابط ويقتله أو قد يبقيان كأصدقاء ليتقاسما جسد السيدة "سهى"/ "نهى" باعتباره وطنهما البديل بعد ضياع الوطن / الوطن.. لا أعلم، فكل التوقعات ممكنة في بلد تقهقرت حياته الى قرون مظلمة على نحو سريالي.. أسمع صوت انفجار هائل يرج العاصمة على بكرة أبيها.. سمعت صوت انفجار ثان تهادى الي من بعيد.. ومن ثم دوى الثالث الذي جعل الأرض من تحتي تترنح.. يا الهي ماذا يجري هذا اليوم؟.)([[450]](#footnote-450)).

لم يقدم الروائي (رسول) في هذا النص (بغداد) على أنها مكان (أزمة نفسية) تعصف بشخصية (سعيد) فحسب؛ انما مضى الى أعمق من ذلك في تجسيد (بغداد) مكانا نفسيا بامتياز؛ يوحي للقارئ بأن عنصر(المكان) سبب انبثاق رواية (يحدث في بغداد) بأكملها، وهو بؤرتها الأساس، وهذا من شأنه أن يسهم في جعل رؤيته للمكان تكون في أطار المحتمل الواقعي؛ فما تمكن (رسول) من بثه في تجسيد (بغداد) بوصفها مكان له أبعاد نفسية في – هذا النص- تمثل بأمور عدة منها:، ان الصبغة النفسية لـ(بغداد) بنيت بفعل الأحداث المتصارعة على أرضها، وبفعل تراكم مخاوف (سعيد) وكل ما يدور في خفايا عالمه الداخلي من أفكار ومشاعر وهواجس مضطربة نتيجة اضطراب ذاته وانشغال ذهنه بالفصلين المفقودين من رواية صديقه(مرهون الشاكر) والبحث عن طريقة لإعادتهما مما يمكنه من نشر الرواية كاملة, فضلا عن انعكاس الوضع الراهن لـ(بغداد)، الذي أفرز نماذج مثل شخصيات(نهى، والضابط، والإرهابي)على تكهناته وترقباته المستقبلية على نحو مخيف، وانشغال ذهنه بكل ما هو سوداوي، ومريب. فالمكان ثابت لكن دينامية الشخصية وحركة أفكارها ومخاوفها وحالتها الشعورية المضطربة هي ما حركت ذلك الجمود والثبات وجعلت منه " مكانا نفسيا". ومنها أيضا: ان هذا النص حمل عرضا لإدراك (سعيد) ووعيه بأن ضياع بغداد ومن خلفها العراق بسبب من في السلطة المتجسدة بشخصية (الضابط)، والخارجين عن السلطة متمثلين بشخصية(الإرهابي)، وهذا العرض جاء من خلال اشارة رمزية تمثلت بجسد (نهى)، الذي يوحي الى أرض بغداد والعراق، وكيف اختلطت الأمور وتشابكت فيها، وكيف جمعت تحت بؤرة خيراتها بين أضداد أخذوا يتقاسمونها في العلن والخفاء. أي إن (بغداد) وما فيها من خيرات أصبحت بين طرفين متناقضين (الضابط) و(الإرهابي). ويمكن القول إن الروائي (رسول) في تجسيده لكل أمكنة (بغداد) بأنها أمكنة نفسية بفعل التجاذبات السياسية، والواقع السياسي العام في العراق الذي أخذ يعصف بذات الفرد كما تمثله شخصية (سعيد)، ومن ثم يؤثر في رؤيتها وطبيعة احساسها بالمكان قد بث نوعا من (المكان) (الواقعي الموضوعي، يتداخل فيه البعدين السياسي والنفسي في تكوينه)([[451]](#footnote-451)). ولم تقتصر تجسيدات المكان النفسي في رواية( يحدث في بغداد) على جعل (بغداد) بشكل عام بوضعها الراهن محط أزمة مكانية فحسب. انما جاء تجسيد (المكان النفسي) فيها أيضا من خلال استرجاع زمني حمل سرودا نفسية عقدها (سعيد) مع ذاته لاسترجاع ذكريات سالفة وجميلة تؤطر لعلاقته بصديقه (مرهون)، فلجأ إلى ذكريات الماضي هربا من مرارة الحاضر الذي يحمل له وفاة (مرهون)، فمن ذلك الاسترجاع الزمني لذكريات أمكنة جميلة ومألوفة لديه ما جاء في نص الرواية الآتي: (كانت المدرسة الابتدائية هي المكان الأول الذي جمعني و(مرهون) فأمضينا سنوات الدراسة الأولى معا كصديقين أخوين يسكنان في منطقة واحدة، ولا فرق بين دارينا، فقد كان بيت ووالده هو بيتي، وبيت والدي هو بيت "مرهون" )([[452]](#footnote-452)). لقد جاء استرجاع الأمكنة بفعل الحالة الشعورية لـ(سعيد) و أحاسيسه وإسقاطاته النفسية على هذه الأمكنة التي تبلور لنا حقيقة مفادها أن (سعيد) عقد هذا الاسترجاع بفعل إدراك ووعي منه وخبرة ذاتية بواقع هذه الأمكنة وانعكاساتها الجميلة على بواطن نفسه وذهنه معا؛ ويمكن أن يكون بث هذه الأمكنة واسترجاعها قد جاء بفعل أن (سعيد ) قد وجد فيها (أمكنة نفسية، فيها رحم طفولي أمن)([[453]](#footnote-453)).

 ولقد ذهب الروائي (وارد بدر سالم) في تجسيد (المكان النفسي ) بروايته (عجائب بغداد) الى ما ذهب اليه الروائيون السابقون، باتخاذ (بغداد) بأحداثها المتصارعة، وما يحدث على أرضها من أعمال قتل، وعنف وانفجارات تصل إلى حدود (العجائب)، وتقع في دائرة غير المألوف. مسرحا لعرض أحداث روايته والحالات الشعورية والرؤى النفسية لشخصيات روايته ولا سيما الشخصية الرئيسة (الصحفي) حول واقع المكان (بغداد) بكل ما فيها من أمكنة متفرقة، فمن تجسيدات المكان بأبعاد نفسية ما جاء على لسان (الصحفي) من سرود نفسية في نص الرواية الآتي:

( تموت بغداد بين أمامي. كان شتاؤها صنبورا من دماء يراودني في أحلام متكررة. والأيام مثقلة بما لا يسر.. من شرفة الطابق السادس تلتم بغداد على نفسها. أمام الفندق متسولون ينتظرون صدقات المراسلين من فوائض خردة دولارية صغيرة. فقراء الحرب يتكاثرون عادة في مثل هذه الأمكنة.. في كل مرة تحتبس أنفاسي للعاصمة المهجورة والجثث المبعثرة وأصوات الاطلاقات التي لا تنقطع مع الوقت.. كانت يدي ترتجف وأنا أصور جثة لشاب صغير انكفأ على وجهه الذي يغرق في بقعة دم يابسة. تأخذني الرجفة الموت معه الى ذلك الجسد المقتول الهامد همدته الأخيرة)([[454]](#footnote-454)).

 لقد جاء توصيف (بغداد) مكانا نفسيا في –هذا النص- بناء على إسقاطات نفسية وحالات شعورية مضطربة بلورها (الصحفي) وفق رؤاه النفسية وإدراكه ووعيه بالوضع الراهن في (بغداد) وواقعها المتأزم وانعكاساته على كل من يحل فيها، لذا جعل (بغداد) بكل سعتها في بواطن نفسه في خانة الأمكنة المغلقة نفسيا التي تبعث الى ضيق وانغلاق الحياة وسوداويتها، فكل شيء فيها يؤدي الى نهاية واحدة لا غير وهي (القتل/ الموت)، اذ أصبحت معالمها تجسد من خلال صور لجثث مبعثرة بأعداد كبيرة، ومشاهد مرعبة تتمثل بالإطلاق المستمر للعيارات النارية، وتوصل الى مشاهد ونهايات مأساوية لأشخاص أصبحوا أجسادا ملقاة في الطرقات على اختلاف هويتهم، واختلاف أعمارهم؛ فما توحيه هذه المشاهد وتؤشر له أن لا حرمة تذكر لهذه الجسد، وضياع هوية أصحابها الذين أصبحوا في عداد المجهولين، وافتقارهم لأبسط حقوقهم بعد الموت وهو حق (الدفن). لذا وجد (الصحفي) في ظل بؤرة القتل وانتشارها في (بغداد) وسط أحاسيس نفسية هلعة ومريبة تأخذه الى تصورات بأن يكون في وقت من الأوقات كأحد هذه الأجساد كما تمثل حال(الشاب). ومما يجسد واقعية الأزمة المكانية في (بغداد) المتبلورة وفق المدركات الشعورية والاحاسيس النفسية لشخصية (الصحفي) مضافا الى (احساس الغربة) الذي يعتريه ما تجسد في نص الرواية الآتي:

( لم أقل لها أني في وطني؛ فأنا غريب الملامح والنظرات والهيئة, غريب العطر والأنفاس والثياب.. الفاصلة عميقة بيني وبينه ولاحقا سأشرح لها حكاية بحار وتاجر تشاجر مع وطنه وتاه في بطون البحار سنوات طويلة حتى انجبني على ساحل غريب وعمدني بمياهه وقال لي هذا وطنك. فتشاكلت السواحل المتشابهة علي وصارت الأوطان لي ماء يجري في عروقي.. تحيط بي كآبة مسافر افتقد الطريق الموصل الى دالته.. لم أقل لها ان الانتماء ليس علامة مدرسية نحملها بالشطارة الطفولية، وحتى هذه العلامة لا أحملها.. ظلت الليالي الكئيبة عبثا على روحي. طويلة ومملة وغريبة على غريب مثلي لم يتجرأ بعد على اكتشاف خطواته على هذه الأرض..)([[455]](#footnote-455)).

 لقد جسد (الصحفي) إحساسه بـ(بغداد) ووجهة نظره الداخلية فيها من خلال ما يتصارع في دواخله من شعور (الغربة)، الذي يعتريه إزاء (بغداد)، وما يترتب على هذا الشعور من إحساس بعدم الانتماء ورفض المكان وعدم تقبله، وعدم الألفة والانسجام للعيش فيه، لذا أوصله هذا الشعور أي (الغربة) الى حالة من التشتت والضياع في تحديد(بغداد) كبعد مكاني يتواجد فيه ويمثله، ومن ثم يمثل هويته كفرد ويبلور لانتمائه الحقيقي، وقد ولد له هذا الشعور ايضا احساس داخلي بضيق (المكان، والزمن) وانحسارهما على نفسه و ذهنه معا؛ بآثار وايقاعات نفسية مأزومة ومضطربة. إذن يمكن القول أن ما أراد الروائي(وارد بدر سالم) بثه للقارئ وإيهامه بواقعية تجسيد (المكان النفسي) في روايته يتمثل (بأن المكان قد يصبح جزءا من التجربة الذاتية بعد أن يفقد شيئا من صفاته ارتباطا باللحظة النفسية، التي تمر بها الشخصية فيضيق المكان أو يتسع أو ينهار)([[456]](#footnote-456)).

وهناك من الروايات العراقية خلال هذه المدة الزمنية اتخذت من (مستشفى الأمراض العقلية) مسرحها الخاص، الذي تعرض فيه ما يبث من تجسيدات (المكان النفسي) بناء على الحالات الشعورية المأزومة والمضطربة لشخصياتها الروائية التي تستوطن هذا المكان وتخترق جموده. فمن بين هذه الروايات روايتا (الشماعية) للروائي(عبد الستار ناصر)، و(جثث بلا اسماء) للروائي(اسماعيل سكران).

 فلقد جعل (عبد الستار ناصر) روايته (الشماعية) ذات تسمية مكانية معروفة لدى الجميع بأنها "مستشفى أمراض عقلية" من حيث الاطار الخارجي لكن على وفق ما تجسده الرواية وتبثه عن الممارسات، التي كان يمارسها أصحاب السلطة السابقة في هذا المكان. تجعل من يتواجد فيه ليسوا أصحاب الأمراض العقلية فحسب، بل انها محطة تعذيب وانتهاك حرمات لكل من يعارضهم من الأحزاب الأخرى من الأسوياء البعيدين عن أي مرض عقلي أو نفسي يعصف بهم. فارتكزت رواية (الشماعية) من خلال شخصياتها على عرض الآثار النفسية والمأساوية لهذا المكان على كل من تواجد فيه وحتى بعد خروجه تبقى ذكرياته عالقة في نفسه وذهنه؛ وتجعل ما يرتسم على ملامحه الخارجية كل ما يوحي بالجنون، بل تبقى الصفة الملازمة له. فمن تجسيدات الرواية التي تقدم (الشماعية) مكانا نفسيا يعصف بالشخصيات ما جاء على لسان شخصية (أمين هاشم البيطار) في نص الآتي:

(أعوام طويلة مرت ونحن في الشماعية نضحك على أنفسنا دونما سبب، قبعات الرؤوس أكبر مما ينبغي، والكهرباء تسري في أجسادنا تنهش لحومنا بعد منتصف الليل، ما شأن الجنون بالسياسة؟ شيوعي مارق، بورجوازي متعفن، مشاغب ماركسي عليه علامات سود فوق الجبين، كلب ابن كلب خنازير لا تخاف الله وتقرأ (طريق الشعب) ومن حقنا أن نتبول عليهم وعلى أجدادهم وعلى الصحف التي يقرأون.. أتذكر جيدا كيف خرجنا من الجنون وكيف مضينا الى الخبل صباح التاسع من نيسان، نبكي من الفرح..)([[457]](#footnote-457)).

فيؤطر (عبد الستار ناصر) صبغة مكان (الشماعية) وآثارها النفسية على شخصية (أمين هاشم البيطار) بناء على حالاتها الشعورية وواقعها النفسي المتأزم نتيجة ممارسات التعذيب والانتهاكات التي تعرضت لها بطرق مزرية تجعل منها في عداد الحيوانات و تقضي على شعورها وتواجدها كانسان له الحق في ممارسة حياته وبث رأيه وتشكيل حزب يمثله، انما على العكس من ذلك كان هذا الحق وترأسه للحزب الشيوعي الذي يصدر (طريق الشعب)، الذي يعد من ألذ أعداء السلطة وحزبها السبب وراء كل ما لحق به في بؤرة هذا المكان، الذي جعل للزمن أيضا أبعادا نفسية عليه، إذ أخذ يشعر بطول هذا الزمن؛ زمن العذاب والصراع الداخلي الذي قضى على ذاته وسحقها بفعل سطوة المكان والقائمين عليه؛ ومما تسجله رواية (الشماعية) من ادراك شخصية (أمين هاشم البيطار) ووعيها وخبرتها الذاتية بواقع مكان (الشماعية) وآثاره ومخلفاته النفسية على ذاته ما تمثل في نص الرواية الآتي:

(أنا أمين هاشم بيطار، الذي ظهر على شاشة التلفزيون وقال بالحرف: ان الحزب الشيوعي صار من الماضي، وعلى الرفاق تسليم أنفسهم دون مشاكسات سخيفة، فقد انتهى كل شيء.. أنا لم أقل كلاما كهذا، لكن الصوت كان صوتي، ولا أدري كيف ومتى رموني في الجناح نمرة 3 ولماذا بدأت سهراتهم معي بوخز الحقن ومن أجل ماذا أشعلوا حرائق الكهرباء في جسدي؟ أسمع كلمة مجنون تتكور من زاوية ما في غرفتي، مجنون، طايح حظ، كلب، حمار، عليك أن تنهق الآن: انهق يا حمار.. كم مرة رحت أنبح وانهق.. حتى صرت أفضل من أي كلب وأي حمار في العالم..)([[458]](#footnote-458)).

لقد جاء هذا النص بمثابة محاولة من شخصية (أمين) لأثبات هويته المسلوبة كرئيس حزب لم يتخل عن حزبه إنما ما حدث كان رغما عنه، و بفعل ممارسات التعذيب وتقليل الشأن التي كانت تلحق به في هذا المكان، والتي بقي أثرها الشعوري والنفسي عالقا في ذهنه مهما عصفت به الأزمنة على نحو يجعله يمقت مكان(الشماعية) ويرفضها، ويشعر بضيق هذا الاسم وثقله على ذاته وعلى كيانه بأكمله. إذن يمكن القول إن تجسيد (المكان النفسي) في رواية(الشماعية) قد بلوره (عبد الستار ناصر) بفعل الحالات الشعورية لشخصية (أمين) أحد الشخصيات التي عصف بها المكان بآثار نفسية وصلت بها للجنون، ولقد اتكأ (ناصر) في عرض الحالات الشعورية لشخصية (أمين) على سلطة (الذاكرة) ذاكرة مكان (الشماعية) (فجعلها المحور الذي تتكئ عليه الشخصية، اذ تعد الذاكرة هي قوة سيالة دينامية مرنة جدا، تفعل في نفسها بحيث كلما وجدت نفسها تحت هيمنتها، وشعرت انها مثارة، لأنها تكتشف فيما تتذكر أشياء لم تكتشفها عندما تذكرت هذا الحدث بالذات فيما مضى، وهذا النوع من الذاكرة هو النوع المهم في الخلق الروائي)([[459]](#footnote-459)).

وكذلك في رواية (جثث بلا اسماء) فقد جعل الروائي (اسماعيل سكران) معظم تجسيدات المكان النفسي في روايته في مستشفى (الرشاد) للأمراض العقلية وتحديدا في (القاووش الأحمر) حيث المكان، الذي اتخذته السلطة السابقة لتمارس وسائل التعذيب والقتل والانتهاكات لكل معارضيها، لكن هذا المكان المغلق والمعزول داخل المستشفى قد انعكس على فضاء بغداد بأكملها، وذلك عندما أخذت السلطة ترمي بجثث ضحايا هذا المكان في أمكنة مختلفة من(بغداد)، كما تجسد في إخبار الراوي في نص الرواية الآتي:

(شاعت ظاهرة انتشار الجثث المجهولة الهوية في شوارع العاصمة، فتقلصت تبعا لذلك حركة الحياة في الأسواق العامة والحارات والشوارع، ولم يستثن من ذلك سوق الشورجة، فقد ساد الخوف في نفوس التجار واعتبروا أنفسهم هدفا سهلا للغدر.. فقد بدا الذعر على الجميع، الكل يهرع في وقت مبكر من النهار عائدا إلى منزله، التجار والحمالون وسائقو التكسيات والكوسترات وأصحاب المحال والموظفون. لا أحد من هؤلاء يرغب في أن يكون الجثة التالية.)([[460]](#footnote-460)).

 إن شيوع ظاهرة رمي الجثث المسلوبة الهوية، ومسلوبة حق الانتماء الى اسمائها الحقيقية نتيجة الممارسات البشعة والقتل في (القاووش الأحمر) بوصفه مكانا لـ(ضياع الهوية) هوية الفرد وانسحاق ذاته وانهياره ورميه في الطرقات جثة هامدة بلا اسم أو شيء يميزها ويدل عليها؛ قد انعكس على الواقع العام في (بغداد) على نحو جعل من (بغداد) بكل أمكنتها وشوارعها في ظل رمي هذه الجثث (مكان أزمة) نفسية حقيقية تعصف بكل من يتواجد فيها، وكأنما توثق رواية (جثث بلا اسماء) -في هذا النص- لمرحلة زمنية مأزومة من تاريخ بغداد، فمما يبلوره النص أن عامل الخوف والرهبة من (بغداد) بوصفها مكانا نفسيا مأزوما لم ينحصر على فئة دون أخرى من فئات المجتمع لأن هذه الجثث لم تحدد هويتها إلى من تعود؟ لذا دب الخوف والهلع في جميع الفئات، وبمختلف الأمكنة، فهذه الفئات تدرك أن القتل العشوائي والانتهاكات قد تطالهم مثلما طالت هذه الجثث. ومما يخبر به الراوي عن طبيعة الممارسات في (القاووش الأحمر)، الذي كان السبب وراء هذه الجثث المرمية في طرقات (بغداد) ما جاء في نص الرواية الآتي:

(الجناح الرابع الذي تشرف عليه هيلين، يضم في العادة الرجال الذين تتم احالتهم اليه من القاووش الأحمر، بعد تعرضهم لسلسلة من الصدمات الكهربائية وضربات الرأس والحقن المنتظمة، لكنهم نجوا من الموت الذي يتعرض له البعض من زملائهم. كانوا أسوياء قبل احالتهم الى القاووش الأحمر، لكنهم الآن بلا ذاكرة أو تاريخ أو عقل..)([[461]](#footnote-461)).

لقد دل النص على أن طبيعة الممارسات التعذيبية، التي كانت تمارسها السلطة من خلال شخصية النقيب (سامح) تقود بالنزلاء إلى نهايتين مأساويتين أحدهما: جثث مرمية، والأخرى: تقودهم الى أن يصبحوا أشخاصا غير أسوياء وصل بهم التعذيب في ظل بؤرة (القاووش الأحمر) وتبعاته وإسقاطاته النفسية عليها إلى حد (الجنون)، فالمكان هنا يمارس من خلال سطوة السلطة تأثيراته على (النزلاء)، ويبلور تجربة معاناتهم ورؤيتهم النفسية للمكان، والمتمثلة بأنه مكان لضياع الهوية وانسحاق الذات وانهيارها. لذا نجد أن مثل هذا الإخبار عن (المكان) من شأنه يثير خيال القارئ ويوهمه بواقعية هذا المكان؛ الذي يمثل معطى نفسيا له أبعاد وتأثيرات شعورية على (النزلاء) بأحكام يقرب الرواية من الواقعية دون أن تفقد شيئا من فنيتها وبنيتها السردية، وهذا بفضل دقة تشخيص (المكان)، وبفعل (اللغة) التي أوحت بوقع هذا المكان على الشخصيات. ويمكن القول: إن (القاووش الأحمر) قد تبلور بصفته مكانا نفسيا في رواية (جثث بلا اسماء)(من خلال الأحداث التي تجري عليه، ومن خلال الحالات الشعورية التي تعصف بالشخصيات ورؤى عوالمها الداخلية للمكان، وانه جاء بصفته مكانا لغويا يؤدي وظائف فنية، دلالية ونفسية، ويحمل ايحاءات لابد من البحث عن ما يلزم منها لفهم التوظيف الفني لها)([[462]](#footnote-462)).

 ويعكس الروائي(هيثم الشويلي) توصيفات (المكان النفسي) في روايته (بوصلة لقيامة) من خلال واقع أزمة شخصية (أحمد)، وما تشعر به اتجاه بلدها في ظل واقع السلطة المرير من رفض وعدم الألفة وضيق العيش كما جاء في نص (الحوار) الذي عقده (أحمد) مع شخصية أمه(سهيلة): (سأسافر يا أمي، سأهرب من هذا الجحيم، سأهرب من كل شيء حتى منك.. فلا بقاء لي بعد اليوم ببلد لا يحب أهله، لا يحب أبناءه، بمدينة تمنح أهلها الموت في كل يوم، وتزرع في قرارة أنفسهم العذاب، لا حاجة لي بها بت أكرهها، لا أحبها، لا أريدها، ولن أعيش بعد اليوم بها..)([[463]](#footnote-463)). ولم تتبلور مشاعر الرفض والشعور بغربة (الوطن) على ذات (أحمد) في حواراته الخارجية فحسب؛ إنما كانت تنسج أيضا في دواخله وفي خبايا عوالمه الداخلية من خلال سرودا نفسية تأخذ صيغة (المونولوج المباشر) كما تجسد في نص الرواية الآتي:(آآه.. لو تكلمت حتى الصباح لن أجد أي حسنة أضعها في سجل حسناتك يا وطني، سوى أنك منحتني التشرد بعيدا عن أحضانك، كالأم التي تلد صغارها ثم تتركهم على قارعة الطريق يتلوون جوعا وقهرا..)([[464]](#footnote-464)).

ولقد عمد (الشويلي) على تشخيص أمكنة متفرقة توحي بعمق تجسيدات (المكان النفسي) في روايته وارتباطه بالحالة الشعورية المتأزمة والإسقاطات النفسية لشخصية (أحمد)؛ فمن هذه الأمكنة (السجن)، وما تعرض له (أحمد) في ظل هذا المكان من ممارسات تعذيبية، وانتهاكات تبلور وتعمق من واقع أزمته النفسية والحقيقية مع بلده بشكل عام، الذي حمل له مرة أخرى في ظل المقيمين على السلطة واقعا مأساويا ومزريا يضاف إلى سجل واقعه النفسي المتأزم في هذا البلد. فمما يعرضه (الشويلي)من سرود نفسية لشخصية (أحمد) تجسد واقع هذا المكان عبر (استرجاع زمني) نفسي متأزم ما تمثل في نص الرواية الآتي:

(لم أسمع وقتها أي شيء سوى صوت ضئيل: خذوا هذا الكلب وارموه، واكتبوا تقريرا يتضمن هذا الحديث، ثم خذوه مع الكتاب الى بغداد. كان هذا آخر عهدي من هذه الدنيا، وأتذكر أيضا أن صغيرهم الذي أخرجني من السجن ليضعني بين يدي كبيرهم هو نفسه الذي بات يجرني من قميصي الذي تمزق الى قطعتين، وبعد أن يئس من القميص أمسكني من يدي المكسورة، وبات يجرني عبر الممر الى سجنهم النتن، وأدركت أن يدي باتت تتمزق من شدة الألم، ومن شدة هذا الألم لو كنت أملك سكينا لقطعتها ورميتها، لأن الألم الذي اجتاحني، والذي شعرت به عندما جرني.. أشبه بشخص يمد يده لقلبك فينتزعه بأصابعه..)([[465]](#footnote-465)).

فيبلور هذا النص الرحلة المضنية لـ(أحمد) في سجون البلد وآثارها النفسية على ذاته، التي باتت منسحقة ومنهارة ومستسلمة لأي أمر يلحق بها، وأن تخسر ما تخسره فلا سبيل للحياة في ظل هذا المكان. ويشير النص الى أن سلطة المكان وسطوته على ذات (أحمد) لا تأتي من المكان بل من القائمين الذين يخترقون جمود وثبات هذا المكان، إذ فيهم يكمن سبب التصورات والرؤى النفسية والحالات الشعورية، التي تمثلت في إدراك ووعي (أحمد) بالمكان وتصنيفه داخل بواطن نفسه وذهنه بأنه مكان (أزمة نفسية)، فيمقته ويرفضه لأنه يعصف به ويحطم كيانه. إذن يمكن القول: إن فرز الأبعاد النفسية للمكان في رواية (الشويلي)، وجعله يأخذ تسمية (المكان النفسي) قد جاء بناء على الطابع اللفظي الذي مزج بين مقاربات الواقع والبعد التخييلي الروائي؛ لتجسيد (نوع من المكان يتضمن مشاعر وتصورات للشخصية تستطيع اللغة التعبير عنها، ذلك أن المكان في الرواية ليس الطبيعي أو الموضوعي انما مكان يخلقه الروائي في نصوص الرواية عن طريق الكلمات..)([[466]](#footnote-466))

لقد بلورت نصوص الروايات المذكورة آلية عمل الروائيين العراقيين خلال هذه المدة الزمنية، واشتغالاتهم السردية في تجسيد عنصر(المكان) بأبعاد نفسية وتأثيرات شعورية على الشخصيات؛ والتي تبلور -أي هذه (الاشتغالات)- العلاقة المتفاعلة بين عنصري (المكان، والشخصية) داخل نسيج نصوصهم الروائية، فقد جاء تجسيد (المكان النفسي) لديهم من منطلق أن الأمكنة وتواجدها في الرواية تخلق فضاءً شبيها بالفضاء الواقعي الحقيقي بشكل يجعل العملية السردية في إطار المحتمل الواقعي. وعمدوا كما تؤشر الروايات الى تشخيص (المكان) من منطلق أن تشخيص المكان في الرواية يجعل القارئ يتوهم بواقعية أحداثها، اذ يأتي التشخيص لاظهار الأبعاد النفسية للمكان بشكل يسهم في سمة التعظيم وزيادة حالة الايهام لدى القارئ. وعلى الرغم من اختلاف طرقهم في بلورة عنصر (المكان)غير ان ما يجمعهم أنهم لم يجعلوا (المكان) أطارا أو ديكورا بل تجسيدا حقيقيا وحسيا لمشاعر ووجهات نظر الشخصية بالمكان وإسقاطاتها النفسية عليه، وقد جاء هذا التجسيد بأوصاف متقطعة تشكل فضاء الرواية بأكمله؛ ذلك الفضاء الذي تؤشر فيه الروايات -عينة البحث- ببعد واقعي الى فضاء (بغداد) المتأزم بفعل ممارسات العنف، والقتل، والانفجارات، ورمي الجثث... وغيرها من الممارسات وانعكاسها على واقع ذات الفرد العراقي وحالته الشعورية والنفسية، ذلك الواقع الذي مثلته شخصيات الروايات على وفق حالات شعورية ورؤى نفسية بأسلوبها وتصويرها المباشر، أو في ما ينقله الراوي من تجسيد أحاسيسها ورؤاها بالمكان الذي تحضر فيه.

**الخـــاتمـة**

**الخاتمة**

يعد (أسلوب السرد النفسي) من أهم أساليب المدارس السردية الغربية الحديثة، التي تبلورت من ثمرة اتصال هذه المدارس بـ(علم النفس)، ولا سيما المدرسة الألمانية ونقادها ومنهم الناقدة (مونيكا فلودرنك)، التي تناولت هذا الأسلوب بعد رائدته وواضعته الناقدة الهولندية (دوريت كوهن)، وفي خضم دراستنا لهذا الأسلوب كعنوان للأطروحة وتطبيقه على الرواية العراقية الحديثة (2003-2015) تبلورت لنا نتائج عدة من أهمها:

1-يركز أسلوب السرد النفسي أثناء توظيفه في الرواية -كما تبلور في الروايات عينة البحث- على ابراز كل ما هو نفسي من بواعث نفسية ورغبات مكبوتة ومدركات، وهواجس، وحالات شعورية ولاشعورية تتصارع داخل خفايا العوالم الداخلية للشخصيات الروائية، ولاسيما خلال هذه المدة الزمنية ، التي حرص فيها معظم كتاب الرواية العراقية على عرض حالات التأزم، وحالات نفسية مضطربة تعصف بالشخصية الروائية، التي اخذت تمثل وفق رؤى ومقاربات واقعية من هؤلاء الكتاب. ذات الفرد العراقي بشكل عام في ظل تصاعد موجات القتل، والعنف، والانفجارات والتهجير، ورمي جثث الضحايا.. وغيرها من الأمور التي باتت تلحق به وتزيد من حجم مخاوفه وهلعه .

2- يرتكز أيضا على ما هو نصي، ولم يقتصر هذا الأسلوب في هذا الارتكاز على نوع واحد من الأساليب انما أفرز تأصيله على نوعين من الأساليب (اللفظية) متمثلة بـ(المونولوج) بنوعيه (المباشر، وغير المباشر). والأساليب (غير اللفظية) متمثلة بـ(الأسلوب الذهني) وحالاته . ويأتي هذا الاعتماد كونه لم يقتصر على مستوى دون آخر من مستويات تمثيل الكلام بل أنه يضم مستوى الكلام أو اللفظ، ومستوى ما قبل الكلام أو ما قبل اللفظ.

3-يعد البناء اللغوي داخل نصوص الروايات موضع الدراسة هو السبب في اظهار آليات هذا الأسلوب، واشتغالاته السردية القائمة على تنوع الأساليب –كما أشرنا-واعتمادها التقنيات الروائية والحالات الذهنية والنفسية، وهذا أن دل على شيء فيدل على عناية خاصة قد أولى بها كتاب الرواية العراقية لغتهم الروائية سواء أ كان في عرضهم لتلك التقنيات وآليات عملها في أبرز الرؤى النفسية والسرود النفسية والرغبات المتصارعة في دواخلها بصوتها وأسلوبها

المباشر. أم من خلال الحالات التي تعنى بتمثيل فكر الشخصية والإخبار عن ما يعصف بنفسها وذهنها من حالات نفسية مضطربة ومتأزمة.

4- كشفت الروايات -عينة البحث- عن الغاية من توظيف المونولوج كأحد أساليب اللفظ، ولا سيما فيما يخص النوع الأول منه (المونولوج المباشر) المصاغ بضمير(أنا) المتكلم وصوت الشخصية وأسلوبها المباشر. وتتمثل هذه الغاية بأن الروائيين العراقيين قد جعلوا من (المونولوج المباشر) وسيلة للكشف عن دواخل شخصياتهم الروائية وعقدها ورغباتها واضطراباتها النفسية التي لم تبح بها، ولم تفصح عنها في العلن بحوارات خارجية، وقد كشفت توظيفات (المونولوج المباشر) في الروايات عن مدى انسجام الشخصيات الروائية مع الواقع، وما يعتريها من هموم وتصورات، وتضارب في الرؤى عن نفسها وعن الحياة وعن الآخرين من حولها، لذا أخذ توظيف (المونولوج المباشر) بسرود نفسية داخلية يزيح الستار عن كل ما ينتاب الشخصية وما يتصارع في دواخلها.

5-أما توظيف (المونولوج غير المباشر)، فقد جسدت الروايات موضع الدراسة دور هذا النوع من المونولوج في اظهار العوالم الداخلية للشخصيات الروائية، لذلك حرص الروائيون العراقيون خلال هذه المدة الزمنية على توظيفه، بطرق مختلفة، اذ كان لكل واحد منهم رؤى معينة وطريقة تميزه في توظيف هذا الأسلوب لاستنطاق دواخل شخصيات رواياتهم بكل ما فيها من أفكار ومشاعر وهواجس وصراعات نفسية ورغبات مكبوتة لم تعلن عنها، ولم تصغها. لذا يعتمد الأسلوب راويا يصوغ تلك الدواخل ويخبر عنها من خلال ثنائية ملتبسة بين صوته وصوت الشخصية، وتهجين بين أسلوبه غير المباشر وأسلوبها المباشر بشكل يثير تساؤلات القارئ وشغفه لتحديد هوية المتكلم هل هي الشخصية؟ أم الراوي؟. واعتمد هذا الأسلوب - كما تؤشر الروايات- ضميري (الغائب) أو(المخاطب) للدلالة على تحول في لغة الضمائر وتحول في الأزمنة؛ ويكون ذلك مناطا ببراعة الروائي وقدرته على حبكة نصوصه الروائية؛ فمنهم من جعل توظيفه للمونولوج غير المباشر يقترب من (المونولوج المباشر) للشخصية لو كانت نطقت به وصاغته بأسلوبها المباشر ولغتها اللفظية، ومنهم من شبع نصوصه بسمات ذاتية وتعبيرية توحي بأن تلك النصوص ملك للشخصية ومن نسج صياغتها المباشرة كما في (المونولوج المباشر)غير أن الضمير الذي صيغت به يعود للراوي .

6- عكس توظيف السرد النفسي من خلال الروايات -عينة البحث - باعتماد الأساليب غير اللفظية (الأسلوب الذهني) فيما يخص حالتي الأحلام وأحلام اليقظة عن سبل مختلفة ومتنوعة اعتمدها الروائيون العراقيون لهذا التوظيف، اذ منهم من جنح الى توظيف (الحلم) منفردا، ومنهم من عمد الى توظيف (حلم اليقظة)، ومنهم من مزج بين الأثنين (الأحلام ، وأحلام اليقظة)؛ بغية الايصال والإيحاء للقارئ عمق حجم الاضطرابات والتشتت، وعدم الاستقرار النفسي والذهني، الذي تشهده شخصياتهم الروائية نتيجة ما يقع لها، وغياب مدركاتها الواعية واللاواعية الأمر الذي أدى الى عجزها عن التلفظ وامتلاك أحقية الصياغة لدواخلها، ويجعل من صياغة الراوي لكل ما يقع في ذهنها ونفسها مع؛ متنفسا وملاذا يحقق رغبتها في البوح وترجمة مشاعرها واحاسيسها ورغباتها المغيبة بين طيات كتمانها وكبتها.

7- أما في ما يخص اعتماد حالات الأسلوب الذهني (الهستيريا، الهذيان، الذهول العقلي)، فقد بلورت الروايات عينة البحث نوعا من التنويع في الصياغة السردية الذهنية لإضاءة المخفي، وغير المعلن في العوالم الداخلية للشخصيات الروائية بسبب وقع هذه الحالات المضطربة، التي عصفت بها وجعلتها عاجزة عن أي صياغة تلفظية ذهنية خاصة بها. فضلا عن ذلك كشف هذا التوظيف عدم اقتصار الروائيين العراقيين على ما بنيت عليه رواية(تيار الوعي) باعتماد مستوى اللفظ لا غير المناط بالشخصية الروائية ولفظها الخاص المباشر كما في (المونولوج المباشر) بعيدا عن وجود الراوي ووساطته السردية، والنزوح الى مستوى ما دون اللفظ البعيد عن لفظ الشخصية، والقريب من مستوى أفكارها ومشاعرها وحالاتها التي يصوغها الراوي بناء على معرفته بالشخصية، التي أخذ يتقمص معظمها ويستقر في ذهنها بشكل يؤهله لنقل كل ما يقع لها من هذه الحالات منفصلة ، أو ممزوجة مع بعضها بشكل يوصل معظمها لشدة اضطرابها وتأزمها الى حد (الذهول العقلي) بل الجنون.

8- استطاع (أسلوب السرد النفسي) من خلال الروايات -عينة البحث- أن يشكل ظاهرة في الرواية العراقية خلال هذه المدة الزمنية، لما يعمله هذا الأسلوب واشتغالاته النصية النفسية في شد بنية النصوص الروائية، وذلك من خلال ما يحدثه بفعل اللغة من علاقات متفاعلة بين العناصر السردية (الشخصيات، الأحداث، وجهة النظر، الزمن، المكان) لاظهار الأبعاد النفسية والبواعث والهواجس، والافكار المتصارعة في خفايا العوالم الداخلية للشخصية الروائية. ولقد كان الحديث عن وجهة النظر لاسيما النفسية والداخلية ملاصقا للحديث عن الشخصية

وخطاباتها في (المونولوج) وفيما ينقله الراوي عنها في (الأسلوب الذهني)، وفي رؤى الشخصية النفسية للزمن والمكان. ورؤيتها للأحداث المتصارعة في المشهد الروائي، الذي يمثل المشهد العراقي، أما فيما يخص عنصر(الأحداث) فجاء الحديث عنه في ثنايا جميع الاطروحة ولا سيما في مبحثي الزمن النفسي، والمكان النفسي لأن كليهما يجيء بفعل الحدث فضلا عن الحالة الشعورية للشخصية.

9- لقد كشف تجسيد "الزمن النفسي" تجسيدا داخليا يقاس بالحالة الشعورية والرؤى النفسية للشخصية بعيدا عن مقاييس الزمن الموضوعي؛ بان الرواية العراقية ومنها روايات -موضع الدراسة- قد جاءت تمثيلا لإيقاع الواقع الزمني العراقي بكل ما فيه من ممارسات واضطرابات وتقلبات سياسية ألقت بظلالها على ذات ونفسية الفرد العراقي؛ الذي جاءت الشخصيات الروائية بمثابة ممثل عنه، فبعض نصوص الروايات وأن حملت تحديدا خاصا للأبعاد النفسية للزمن على الشخصيات بشكل خاص الا انها لم تخلو ولم تبتعد عن آثر الواقع الزمني العام للبلد كونه يمثل البيئة الحاضنة لها. و ان لكل واحد منهم طريقته الخاصة في بث تجسيدات الزمن النفسي كما جاء في نصوص الروايات، ولاسيما في تركيزهم على بث عنصر (المفاجأة الزمنية)، والترويج للحظات الحبلى التي تحيل لأزمة زمنية نفسية تعصف بالشخصيات. تجسيد داخلي يقاس بحالة الشعورية على نحو يشكل أزمنة تمثيلية نفسية حقيقية

10- اما تجسيد (المكان النفسي) كمكون حسي له أبعاد نفسية، فقد بلورت الروايات – موضع الدراسة- آلية عمل الروائيين العراقيين خلال هذه المدة الزمنية، واشتغالاتهم السردية في تجسيد عنصر(المكان) بأبعاد نفسية وتأثيرات شعورية على الشخصيات؛ والتي تبلور أي هذه (الاشتغالات) العلاقة المتفاعلة بين عنصري (المكان، والشخصية) داخل نسيج نصوصهم الروائية، فقد جاء تجسيد (المكان النفسي) لديهم من منطلق ان الأمكنة وتواجدها في الرواية تخلق فضاءً شبيها بالفضاء الواقعي الحقيقي بشكل يجعل العملية السردية في اطار المحتمل الواقعي. وعمدوا كما تؤشر الروايات الى تشخيص (المكان) من منطلق أن تشخيص المكان في الرواية يجعل القارئ يتوهم بواقعية أحداثها، اذ يأتي التشخيص لاظهار الأبعاد النفسية للمكان بشكل يسهم في سمة التعظيم وزيادة حالة الايهام لدى القارئ. وعلى الرغم من اختلاف طرقهم و درجة البث المكاني لديهم غير أن ما يجمعهم أنهم لم يجعلوا (المكان) أطارا أو ديكورا بل تجسيدا حقيقيا وحسيا لمشاعر ووجهات نظر الشخصية بالمكان واسقاطاتها النفسية عليه، وقد جاء هذا التجسيد بأوصاف متقطعة تشكل فضاء الرواية بأكمله؛ ذلك الفضاء الذي تؤشر فيه الروايات -عينة البحث- ببعد واقعي الى فضاء (بغداد) المتأزم بفعل ممارسات العنف، والقتل، والانفجارات، ورمي الجثث... وغيرها من الممارسات وانعكاسها على واقع ذات الفرد العراقي وحالته الشعورية والنفسية، ذلك الواقع الذي مثلته شخصيات الروايات على وفق حالات شعورية ورؤى نفسية بأسلوبها وتصويرها المباشر، أو في ما ينقله الراوي من تجسيد احاسيسها ورؤاها بالمكان الذي تتواجد فيه.

**قائمة المصادر**

**المصادر:**

**أولا: الروايات**

\*الأب القاتل، غالب حسن الشابندر، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد – 2014.

\* أحببتك طيف، ناصر السعدون، ط2، مطابع دار الأديب، عمان- الأردن، 2012.

\*أرواح ظامئة للحب، صبيحة شبر، ط1، دار ضفاف للطباعة والنشر، بغداد- 2015.

\* بوصلة القيامة، هيثم الشويلي، ط1، دار الثقافة والعلوم، الشارقة- 2014.

\*جثث بلا اسماء، اسماعيل سكران، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد- 2015.

\* حامل الهوى، أحمد خلف، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا- دمشق، 2005.

\*حديقة حياة، لطفية الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 2004.

\*حفيدة البي بي سي، ميسلون هادي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان- 2011.

\*خلف السدة، عبدالله صخي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا – دمشق، 2008.

\* شاي العروس، ميسلون هادي، ط1، دار الشروق، عمان- 2010.

\* الشماعية، عبد الستار ناصر، ط1، دار المدى، بغداد – 2007.

\* طشاري، انعام كجة جي، ط1، دار الجديد، لبنان – 2013.

\* عجائب بغداد، وارد بدر سالم، ط1، دار ثقافة للنشر والتوزيع، الامارات- 2012.

\* عندما تستيقظ الرائحة، دنى غالي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا ، دمشق- 2006.

\* فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، ط4، دار الجمل، بغداد- 2013.

\* قياموت، نصيف فلك ، ط1، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد -2015.

\* مأوى الثعبان، حميد المختار، دار ومكتبة عدنان، بغداد – 2013.

\* المسامير، كاظم عريبي العبود، ط1، الطبعة العربية، بغداد -2003.

\* مسلحون أبرياء، حسن جودة،ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد- 2014.

\* مشرحة بغداد، برهان شاوي، ط2، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع ، بغداد- 2014.

\*مطر الله، هدية حسين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- 2008.

\* النساء ، الهام عبد الكريم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 2014.

\* نصف للقذيفة، سمية الشيباني، ط1، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع ، بغداد- 2014.

\* وجها لوجه مع الجن (مذكرات ممسوس بالجن)، حسن كاكي، ط1، دار تموز، بغداد- 2012.

\* يحدث في بغداد، رسول محمد رسول، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة- 2014.

**ثانيا: المصادر والمراجع**

\* الأدب والدلالة، تودوروف، ترجمة: محمد نديم، خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب- 1996.

\*الاسطورة والرواية، ميشيل زيرافا، ترجمة: صبحي حديدي، منشورات عيون المقالات ،ط2، الدار البيضاء-1986.

\* أسلوبية الرواية العربية، د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2011.

\* أشكال الزمان والمكان، ميخائيل باختين، ترجمة : يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- 1990.

\* اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين نصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 1986.

\* الانسان من هو؟، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد-1986.

\*الانسان ورموزه، يونغ وآخرون، ترجمة: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد- 1984.

\* بحث في المعطيات المباشرة للوعي، هنري بيرجسون، ترجمة: الحسين الزاوي، مراجعة: جورج كتوراة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- 2009.

\* بداية النص الروائي (مقاربة لآليات تشكل الدلالة)، د. أحمد العدواني، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - 2011.

\* البرغسونية، جيل دولز، ترجمة: اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1997.

\* بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: ابراهيم الصريفي، مراجعة: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط1، بيروت- 1991.

\* بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة ، 2004.

\* بناء الرواية العربية السورية، د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 1995.

\* بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- 2006.

\*بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، بدر عثمان ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت- 1986.

\* بناء الشخصية في الرواية: قراءة في روايات حسن حميد، أحمد عزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2007.

\*بناء العالم الروائي، ناصر نمر محي الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا- اللاذقية -2012.

\* بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة ع 164، الصادر من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- 1992.

\* بنية الخطاب السردي: مقاربات نقدية في الرواية العربية السورية، نذير جعفر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- 2010.

\* البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، مرشد أحمد، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- 2005.

\* بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع الى سؤال المصير)، محمد معتصم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- 2010.

\* بنية الشكل الروائي( الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت- 1990

\* بنية النص الروائي، ابراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون(منشورات الاختلاف)، الجزائر – 2010.

\* بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي،ط3، الدار البيضاء- 2000.

\* البنية النفسية عند الانسان، يونغ، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا- اللاذقية، 1994.

\* تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، كوثر محمد علي جبارة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا- 2012.

\* التجريب في الرواية العربية المعاصرة: دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، د. عبد العزيز ضويو، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن- 2014.

\* تحليل الخطاب الأدبي، ابراهيم صحراوي، دار الأفاق، الجزائر- 1999.

\* تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، د. سعيد يقطين، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- 2005.

\* تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، لنجيب محفوظ، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر- 1995.

\* التحليل النفسي للهستيريا( حالة دورا)، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- 1981.

\* التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن احمامة، دار التكوين للنشر، دمشق- 2010.

\* تدريب المهارات النفسية، اسامة كامل راتب، دار الفكر العربي، مصر – 1995.

\* تفسير الأحلام، فرويد، تبسيط وتلخيص: د. نظمي لوقا، دار الهلال، 1962.

\* تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية: دراسة فنية، أثير عادل شاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة أكاديميون جدد، بغداد- 2009.

\* تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة – 2000.

\*تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، محمود غنايم، دار الجبل، بيروت- 1992.

\* جدلية الأنا واللاوعي، غ. يونغ، ترجمة: نبيل محسن، دار الحوار للنشر، دمشق (د.ت).

\* جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية، د. عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.

\* الجماعة واللاوعي، ديديه أنزيو، ترجمة: سعاد حرب، المؤسسة الجامعية، بيروت- 1990.

\* جماليات اللغة في القصة القصيرة(قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970- 1995)، احلام حادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- 2004.

\* جماليات المكان ،غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الشؤون الثقافية، 1989.

\* جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، مهدي عبيدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- 2011.

\* الحبكة، اليزابيث ديل، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد- 1981.

\* حدس اللحظة، غاستون باشلار، ترجمة: رضا عزوز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد-(د.ت).

\* اللحظة الابدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت- 1980.

\* الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- 1999.

\* الحلم وتأويله، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، ط3، دار الطليعة، بيروت- 1980.

\* خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، ط2، بيروت- 1997.

\*الخطاب الغائب، عمر عبيد حسن، المكتب الاسلامي، بيروت- 2004.

\* خمسة دروس في التحليل النفسي، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت- 1979.

\* دراسات في الرواية الامريكية المعاصرة، مجموعة من النقاد، ترجمة : عنيد ثنوان رستم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- 1989.

\* دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية، مصر (د.ت).

\*دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازغي، ط3، المركز الثقافي العربي، 2002.

\* الذات والغرائز، فرويد، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، مكتبة النهضة المصرية، مصر (د.ت) .

\* الراوي والموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)، د. يمنى العيد، مؤسسة الابحاث العربية، 1986.

\* رواية تيار الوعي – دليل الى الأدب، س. هوف هولمان وآخرون، مطابع أوديسي، نيويورك- 1960، تحرير سنتبرج(تقنية تيار الوعي في الرواية الحديثة).

\* الرواية الأردنية في ربع قرن، ابراهيم خليل، دار الكرمل للنشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان- 1994.

\* الرواية العربية، محمد صالح الشنطي، دار الأندلس، حائل – 2004.

\* الرواية العربية(البناء والرؤيا) د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2003.

\* الرواية العراقية وقضية الريف، باقر جواد الزجاجي، دار الرشيد للنشر منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد- 1980.

\*رواية العنف: دراسة سوسيو نصية في الرواية العراقية " ما بعد التغيير"، د. باسم صالح حميد، دار أبجد للطباعة والنشر، بغداد- 2016.

\* الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، حسام الدين الألوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- 1980.

\* زمكانية النص والتناص- تفاعلات الحنين الى الماضي في " اصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، شمسون ناهر، ترجمة : علاء الدين محمود، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 69، 2006.

\* الزمن أبعاده وبنيته، عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- 1995.

\* الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية، ط2، القاهرة- 1970.

\* الزمن والرواية ، أ. أ مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: احسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت- 1997.

\* الزمن الدلالي، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة- 1991.

\* الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة (د.ت).

\* السرد في الرواية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة- 2000.

\* سرد المرأة وفعل الكتابة(دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، الاخضر بن السائح، دار التنوير، 2012.

\* سردية النص الأدبي، د. ضياء غني لفتة و د. عواد كاظم لفتة ، دار الحامد للنشر، بغداد- 2011.

\* سيكولوجية الزمن ، علي شاكر الفتلاوي، دار صفحات للدراسات، سوريا- 2010.

\* سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، د. جمعة سيد يوسف، دار المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- 1990.

\*الشخصية، س لازورس ريتشارد، ترجمة: سيد محمد غنيم، ومحمد عثمان نجاتي، ط4، دار الشروق، عمان- 1993.

\* الشخصية بين السواء والمرض، عزيز حنا داود، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة- 1991.

\* الشخصية في ضوء التحليل النفسي، فيصل عباس، دار المسيرة، بيروت- 1982.

\* الشعرية، تودروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،ط2، دار توبقال، الدار البيضاء- 1990.

\*شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة: حسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق- 2012.

\* شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف الياس، دار نينوى، دمشق-2010.

\* شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مؤسسة اليمامة، الرياض (د.ت) .

\* صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد ، دار الرشيد، بغداد -1981.

\* الصوت الآخر في الرواية العراقية( دراسة في المبدأ الحواري)، د. باسم صالح حميد، دار الفراهيدي، بغداد- 2012.

\* صورة الأنا والآخر في السرد، د. محمد الداهي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- 2013.

\*طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، دار الجنوب ، تونس(د.ت).

\* عالم الرواية، رولان بورنوف، وريال اوئيليه، ترجمة: ، مراجعة: نهاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد – 1991.

\* علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، ميك بال، ترجمة: د. باسم صالح حميد، مخطوطة ، 1985.

\*علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق- سوريا، (د.ت).

\*علم ما وراء النفس، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- 1982.

\*عودة الى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- 2000.

\*فرويد، ادغار بيش، ترجمة: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- 1954.

\*فرويد والتحليل النفسي الذاتي، محمد أحمد النابلسي، دار النهضة العربية، بيروت- 1988.

\*الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، د. ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية، 2001.

\* الفضاء الروائي في رباعية الخسوف ابراهيم الكوني انموذجا، د. خالد مرعي حسن المسعودي، الروسم للصحافة والنشر، بغداد- 2015.

\*فكر فرويد، ادغار بيش، ترجمة: جوزف عبد الله ، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- 1993.

\* فكر اللغة الروائي، فيليب دوفور، ترجمة: هدى مقنص، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- 2011.

\* الفكر والوعي بين (الجهل والوهم والجمال والحرية)، د. هاني يحيى نصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- 1998.

\* الفن والحلم والفعل، جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد- 1986.

\* فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت- 1963.

\* في بناء الرواية اللبنانية، عبد المجيد زرقراط، دار منشورات الجامعة اللبنانية، ط2، بيروت- 1999.

\* في مفاهيم النقد وحركة الثقافة: دراسات وحوارات، اعداد وتقديم: محمد دكروب، دار الفارابي، بيروت- 2005.

\*في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة (240)، الكويت- 1998.

\* قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد أمام ، ميريت للنشر، القاهرة- 2003.

\*القصة السايكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، ليون ايدل، ترجمة: د. محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت – 1959.

\* القصة في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت- 1966.

 \*القصة القصيرة في العراق، د. عمر محمد طالب ، مطابع جامعة الموصل، 1979.

\* القص المؤجز، اسماعيل ابراهيم عبد، دار الشؤون الثقافية، بغداد- 2012.

\* قضايا الفن الابداعي عند دوستوفيسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: د. نصيف جميل التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد- 1986.

\* قضايا القصة القصيرة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، دار الرشيد للنشر منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد- 1982.

\*اللسانيات والرواية، روجر فاولر، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق- 2011.

\* اللغة وتقنيات البناء القصصي، د. كمال سعد محمد خليفة، معهد البحوث العلمية، مركز بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، مكة المكرمة- 2009.

\* الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء- 1986.

 \*ماهية اللغة وفلسفة التأويل، هيدغر ، ترجمة: سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية، الدار البيضاء- 1993.

\*مبادئ علم النفس الفرويدي، كالفن س. هول، ترجمة: وحام الكيال، ط3، مكتبة دار المتنبي، بغداد- 1988.

\* المحرمون في العراق هويتهم الوطنية واحتجاجاتهم الجمعية: دراسة في سيكولوجية الظلم، د. فارس كمال نظمي، المركز العلمي العراقي، دار ومكتبة البصائر، بيروت- 2010.

\*مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري الاعمال الكاملة (2)، ط2، 2002.

\* مدخل الى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ترجمة: د. باسم صالح حميد، مراجعة: أ. مي أبو جلود، دار الكتب العلمية، بيروت- 2012.

\* المدخل الى نظرية النقد النفسي(سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد انموذجا)، زين الدين المختاري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 1998.

\* مسائل في الابداع والتصور، جمال عبد الملك، دار الجيل للنشر والطباعة، بيروت- 1991.

\* مشكلة الحوار في الرواية العربية، د. نجم عبدالله كاظم، عالم الكتب الحديث، أربد – الاردن، 2007.

\* المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2003.

\* معجم السرديات، محمد القاضي ومجموعة باحثين، اشراف محمد القاضي، دار الفارابي، لبنان- 2010.

\* معجم المصطلحات الأدبية ، ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986.

\* معجم مصطلحات نقد الرواية، لطفي الزيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- 2002.

مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية ( من التأسيس الى التجنيس)، نجيب عوفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- 1987.

\*الملحمة والرواية، باختين، ترجمة: جمال شحيد، معهد الانماء العربي، بيروت- 1982.

\*المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، أ. وليد شاكر نعاس، تموز للطباعة والنشر، دمشق- 2014.

\* المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، دار أبن هانئ، دمشق- 1989.

\*الموجز في التحليل النفسي، فرويد، ترجمة: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع، مصر- 2000.

\* المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، زياد أبو لبن، دار الينابيع، عمان- 1994.

\* مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، أفريقيا الشرق، المغرب- 2002.

\* نحو رواية جديدة، الآن روب جرييه، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة(د.ت).

\*النص الروائي من الداخل (مقاربة تلفظية)، د. نور الدين درموش، عالم الكتب الحديث، اربد- الاردن، 2014.

\*نظريات السرد الحديثة، وألاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- 1998.

\*نظرية الاحلام، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة ، بيروت- 1980.

نظرية الرواية في الأدب الانجليزي، جيمس وآخرون، ترجمة وتقديم: انجيل بطرس سمعان، مراجعة: رشاد رشدي، 1971.

\*نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ، مجموعة باحثين ، ترجمة: ناجي مصطفى، ط1،منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، 1989.

\* نظريات الشخصية، دوان شلتز، ترجمة: الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطابع التعليم العالي، بغداد- 1983.

\* النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)

\* الهذيان والأحلام في الفن، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت- 1978.

**ثالثا: الدوريات**

\* انت: ضمير النقمة والسخرية والاحتجاج من تداخل الضمائر الى تداخل الأنواع، خيري دومة، ورقة مقدمة في فعاليات مهرجان العجيلي الخامس للرواية العربية ، الرقة -2009.

\* (ان دائي الصدى)، تقديم الرواية (الشحاذ) للروائي (نجيب محفوظ)، ، هادي اسماعيل، عود الند، مجلة ثقافية شهرية، الناشر(عدلي الهواري)، ع 53، تونس- 2010.

\* (البعد الدرامي في القص القرآني)، د. عماد الدين رشيد، مجلة حراء، ع29، ابريل – 2012- اسطنبول.

\* بنية الفضاء في رواية ( اذا يوم جديد)، شريبط أحمد شريبط، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، ع115، سنة 1995.

\* تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ليون سر مليان، ترجمة: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، ع3، لسنة 1982.

\*الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية، حول (محطة السكة الحديدية) لأدوار الخراط، د. صبري حافظ، مجلة الأقلام، ع11و 12، 1986.

\* الراوي والمنظور(قراءة في فاعلية السرد الروائي )، حبيب صبحي، مجلة الأثر، جامعة الطاهر مولاي سعيد(الجزائر)،ع23، 2015.

\* دلالة المكان في رواية (موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح، أ. كلثوم مدقن، مجلة الأثر، ع 4، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورقلة، الجزائر، مايو- 2004.

\*الشخصية في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية، أ.م نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل ،ع30، لسنة 2010.

\*الشخصية المحورية في رواية عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني، أ. م.د. نبهان حسون السعدون، قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج13، ع1، لسنة 2014.

\*الشخصية الهستيرية، د. تغريد الطائي،29/ 8/ 2009، مجلة مجانين، دراسات ضمن اضطراب الشخصية.

\*شعرية النثر، تودوروف، ترجمة: أحمد المديني، مجلة الثقافة الاجنبية، السنة2، دار الشؤون الثقافية، ع1، بغداد- 1982.

\*ظاهرة المكان في شعر مصطفى وهبي: البنية والدلالة، أحمد المصلح، المجلة الثقافية، ع 39، الأردن- 1991.

\* عصاب الهيستريا، عماد حسين عبيد المرشدي، التربية الأساسية، قسم التربية الخاصة، جامعة بابل، 24/ 2/ 2016.

\* (فنون السرد بين الرواية والمسرحية)، أبو الحسن سلام، الحوار المتمدن، ع 2587، 2009.

\*(الهروب من الواقع في الرواية العربية الحديثة) النمط النفسي تمثيلا، د. باسم صالح حميد، مجلة التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، ع49، 2006.

\*مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف،ع6،لسنة 1986.

 كتب ومقالات الكترونية:

\*كتاب(الأمراض النفسية والعقلية)، د. أنور حمود البنا، نسخة الكترونية.

\*أدب السيرة الذاتية، منتديات مجلة أقلام، مقال الالكتروني: http:llak laam het

\* اشكالية الزمن الروائي، د. صالح ولعة، منتديات ستار تايمز، ارشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، مقال الكتروني.

 \* مقال (انماط السرد في الرواية الفلسطينية)، زكي العلية، مقال الكتروني، موقع الانترنيت:http:Zakiaila het بريد Zakiaila@gmail الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين.

**الرسائل الجامعية:**

\* البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لـ(حفناوي زاغر) رسالة ماجستير للطالبة: ربيعة بدري، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، 2014- 2015.

\* تمثيلات الوعي في الرواية العراقية الحديثة(1990- 2003)، شيماء حسن جبر، اشراف الدكتور باسم صالح حميد، الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، 2013.

 \*الحوار في الشعر العربي قبل الإسلام، عبد الله علي صالح الجوزي، اشراف: الدكتور فاضل بنيان محمد، جامعة صدام للعلوم الاسلامية، 2000.

 \* الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الأوسي، كلية التربية (ابن رشد)، 1990.

 \*الصحة النفسية والأزمات : المرحلة الثانية ، د. ابتسام صاحب الزويني، وزارة التعليم العالي، جامعة بابل، كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية.

\* في الصحة النفسية(البروفايل النفسي لذوي اضطراب التحويل: دراسة اكلينيكية)، اعداد الباحث: شاهر مهنا ابراهيم سالم، اشراف الاستاذ الدكتور: سمير رمضان قوته ،2015، الجامعة الاسلامية ، غزة – كلية التربية صحة مجتمعية.

**ملخص الاطروحة**

يعد أسلوب ( السرد النفسي) من أهم الأساليب السردية الغربية ، التي تبلور فحوى العلاقة بين مدارس السرد الغربية وعلم النفس، ولا سيما المدرسة الألمانية وناقدتها (مونيكا فلودرنك)، التي تناولت هذا الأسلوب متأثرة بنظريات التحليل النفسي وعلى رأسها نظرية عالم النفسي الألماني (فرويد) بعد أن بلورته رائدته الناقدة الهولندية (دوريت كوهن). ويرتكز هذا الأسلوب في أثناء توظيفه في الرواية على أساليب لفظية وغير لفظية بغية كشف العوالم الداخلية والصراعات والحالات الشعورية واللاشعورية للشخصيات الروائية ولا سيما الشخصيات ذات الكثافة النفسية، والتي تعاني جملة من الاضطرابات النفسية، فضلا عن تركيزه على العرض والاخبار عن ما يكتنف الشخصيات داخل النصوص الروائية من رغبات مكبوتة ومتصارعة داخل بواطن نفسها، لذا جاء الفصل الأول من الاطروحة لبلورة الحالات المضطربة بالأساليب غير اللفظية كـ( الأسلوب الذهني وما يشتمل عليه من حالات، والفصل الثاني لبلورة الأساليب اللفظية كـ( المونولوج) بنوعيه (المباشر، وغير المباشر). بينما الفصل الثالث لاظهار الأبعاد النفسية للعناصر السردية الأخرى ولا سيما (الزمن، والمكان) على الشخصية الروائية على نحو يخلق تجسيدات وتسميات كـ(الزمن النفسي)، و(المكان النفسي) نتيجة العلاقة المتفاعلة بين هذه العناصر والاسقاطات النفسية للشخصية وحالاتها الشعورية ازاءهما.

1. ()(الملحمة والرواية)، باختين، ترجمة (جمال شحيد)، معهد الانماء العربي، ط1، بيروت – 1982. [↑](#footnote-ref-1)
2. () معجم المصطلحات الأدبية، ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986، ص: 211. وينظر: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، كوثر محمد علي جبارة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية -2012، ص:32. [↑](#footnote-ref-2)
3. ()ينظر: مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، الاعمال الكاملة (2)، ط2، 2002، ص: 62، وينظر: بنية الشكل الروائي ( الفضاء – الزمن – الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت -1990، ص: 208. [↑](#footnote-ref-3)
4. ()ينظر: بنية الشكل الروائي، المصدر نفسه، ص: 208. [↑](#footnote-ref-4)
5. ()ينظر : في نظرية الرواية( بحث في تقنيات السرد)، د. عبد الملك مرتاض،سلسلة عالم المعرفة (240)، الكويت -1998، ص: 40 [↑](#footnote-ref-5)
6. ()ينظر: بنية الشكل الروائي،مصدر سابق، ص: 208. [↑](#footnote-ref-6)
7. ()ينظر: القصة السايكولوجية(دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، ليون ايدل، ترجمة: الدكتور محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت – لبنان- 1959، ص: 36. [↑](#footnote-ref-7)
8. ()ينظر: الاسطورة والرواية، ميشيل زيرافا، ترجمة : صبحي حديدي، منشورات عيون المقالات، ط2، الدار البيضاء- 1986، ص: 22، ينظر: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية،مصدر سابق، ص: 33. [↑](#footnote-ref-8)
9. () عالم الرواية،رولان بورنوف وريال اوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة :نهاد التكرلي و د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب الثانية، ط1، بغداد – 1991، ص: 153، وينظر: بناء الشخصية في الرواية قراءة في روايات حسن حميد،أحمد عزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -2007، ص: 17 [↑](#footnote-ref-9)
10. () الشخصية، س. لازورس ريتشارد، ترجمة سيد محمد غنيم و محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، ط4، عمان – 1993، ص: 26. [↑](#footnote-ref-10)
11. ()ينظر: القصة السايكولوجية(دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)،ليون ايدل،ص: 57. [↑](#footnote-ref-11)
12. ()ينظر: الزمن والرواية،أ.أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة :احسان عباس، ط1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت -1997، ص: 227 – 228. [↑](#footnote-ref-12)
13. () -ينظر: القصة السيكولوجية(دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، مصدر سابق، ص: 12 و 13 و19 و21. [↑](#footnote-ref-13)
14. ()ينظر: علم ما وراء النفس، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، بيروت-1982، ص: 57. [↑](#footnote-ref-14)
15. () ينظر: المصدر نفسه، ص: 91- 92، وينظر ايضا: الشخصية بين السواء والمرض، عزيز حنا داود، مكتبة الانجلو مصرية، ط1، القاهرة – 1991، ص: 76- 78. [↑](#footnote-ref-15)
16. () القصة السيكولوجية(دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)، مصدر سابق، ص: 11. [↑](#footnote-ref-16)
17. () الزمن والرواية، مصدر سابق، ص: 227 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-17)
18. () رواية تيار الوعي – دليل الى الأدب، س. هوف. هولمان وآخرون، مطا بع أوديسي، نيويورك- 1960 تحرير سنتبرج( تقنية تيار الوعي في الرواية الحديثة)، ص: 6. وينظر: جماليات اللغة في القصة القصيرة ( قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970- 1995)، أحلام حادي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب- 2004، ص: 38. [↑](#footnote-ref-18)
19. () معجم السرديات، محمد القاضي ومجموعة باحثين، اشراف محمد القاضي،ط1،الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار الفارابي -لبنان، 2010، ص:331. [↑](#footnote-ref-19)
20. ()المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2003، ص: 188. [↑](#footnote-ref-20)
21. ()ينظر: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، محمود غنايم، دار الجيل، بيروت – 1992، ص: 232و233و207. [↑](#footnote-ref-21)
22. () النص الروائي من الداخل (مقاربة تلفظية)، الدكتور نور الدين درموش، عالم الكتب الحديث، اربد- الاردن،2014،ص: 32. [↑](#footnote-ref-22)
23. ()ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مجموعة باحثين، ترجمة: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، 1989، ص: 108. [↑](#footnote-ref-23)
24. () مدخل الى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ترجمة : د. باسم صالح حميد، مراجعة: أ. مي أبو جلود، دار الكتب العلمية، بيروت- 2012، ص: 189. [↑](#footnote-ref-24)
25. () ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير،مصدر سابق، ص: 108-109. [↑](#footnote-ref-25)
26. () ينظر: معجم السرديات، مصدر سابق،ص: 332. [↑](#footnote-ref-26)
27. () ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مصدر سابق، ص: 109**.** [↑](#footnote-ref-27)
28. () ينظر: معجم السرديات، مصدر سابق،ص: 332. [↑](#footnote-ref-28)
29. () المصدر نفسه، ص: 326. [↑](#footnote-ref-29)
30. () ينظر: نظريات السرد الحديثة، وألاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-1998، ص: 186- 187.، وينظر: شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة: حسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق- 2012، ص: 62. [↑](#footnote-ref-30)
31. () ينظر: معجم السرديات، مصدر سابق، ص:331. وينظر: رسالة الماجستير ( تمثيلات الوعي في الرواية العراقية الحديثة (1990- 2003)، شيماء حسن جبر، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية،2013،ص:117. [↑](#footnote-ref-31)
32. () المصدر نفسه، ص:331. [↑](#footnote-ref-32)
33. () رواية تيار الوعي (دليل الى الأدب) هولمان وآخرون، مطابع أوديسي، نيويورك-1960،ص:5. [↑](#footnote-ref-33)
34. () جماليات اللغة في القصة القصيرة (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، مصدر سابق، ص: 35، وينظر: رسالة الماجستير(تمثيلات الوعي في الرواية العراقية الحديثة (1990- 2003)،مصدر سابق، ص:111. [↑](#footnote-ref-34)
35. () تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص: 44، وينظر: المصدر نفسه، ص: 35. [↑](#footnote-ref-35)
36. () المصدر نفسه، ص: 44، 45. [↑](#footnote-ref-36)
37. () مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 170. [↑](#footnote-ref-37)
38. () بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن الشخصية)، مصدر سابق، ص: 302، وينظر: بحث (الشخصية الروائية في ضوء المنهج الاجتماعي والنفسي والبنيوي)، مصدر سابق، ص: 12. [↑](#footnote-ref-38)
39. () معجم السرديات، مصدر سابق، ص: 331. [↑](#footnote-ref-39)
40. () المصدر نفسه، ص:331 -332. [↑](#footnote-ref-40)
41. () مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 161. [↑](#footnote-ref-41)
42. ()ينظر: معجم السرديات، مصدر سابق، ص: 331- 332. [↑](#footnote-ref-42)
43. () عالم الرواية، مصدر سابق، ص: 153. [↑](#footnote-ref-43)
44. () ينظر: بحث( الشخصية المحورية في رواية عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني)، أ. م. د. نبهان حسون السعدون، قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسيةـ جامعة الموصل، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 13، ع 1، لسنة 2014، ص: 180.وينظر ايضا: بحث(الشخصية في قصص علي الفهادي: دراسة تحليلية )، أ. م. د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، ع 30، لسنة 2010، ص: 13. [↑](#footnote-ref-44)
45. () ينظر: القصة القصيرة في العراق، د. عمر محمد الطالب، مطابع جامعة الموصل، 1979، ص: 450 – 451. [↑](#footnote-ref-45)
46. () مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 161. [↑](#footnote-ref-46)
47. () ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد- 1981، ص:21. [↑](#footnote-ref-47)
48. () القصة السيكولوجية (دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)،مصدر سابق،ص: 37. [↑](#footnote-ref-48)
49. () ينظر: المصدر نفسه،ص: 37. [↑](#footnote-ref-49)
50. () نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، جيمس وآخرون، ترجمة وتقديم: د. انجيل بطرس سمعان، مراجعة: د. رشاد رشدي، ص: 24 [↑](#footnote-ref-50)
51. () المصدر نفسه ، ص: 24. وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير،مصدر سابق، ص: 13. [↑](#footnote-ref-51)
52. () تحليل الخطاب الروائي(الزمن\_ السرد\_ التبئير)، سعيد يقطين، ط4،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء\_ المغرب،2005،ص: 176. [↑](#footnote-ref-52)
53. () ينظر: القصة السايكولوجية(دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة)،مصدر سابق،ص: 75. [↑](#footnote-ref-53)
54. () ينظر: نظرية الرواية في الأدب الانجليزي، ص: 24. [↑](#footnote-ref-54)
55. () مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 79. [↑](#footnote-ref-55)
56. () ينظر: الزمن والرواية، مصدر سابق، ص: 232. [↑](#footnote-ref-56)
57. () ينظر: بنية الشكل الروائي، مصدر سابق، ص:213. وينظر: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، مصدر سابق، ص: 35. [↑](#footnote-ref-57)
58. () ينظر: خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، ط2، بيروت- 1997، ص: 182- 183. وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مصدر سابق، ص: 106- 107. [↑](#footnote-ref-58)
59. () عودة الى خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -2000، ص:75، وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مصدر سابق، ص: 108. [↑](#footnote-ref-59)
60. **()** مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 78. [↑](#footnote-ref-60)
61. () ينظر: المصدر نفسه،ص:185. [↑](#footnote-ref-61)
62. () المصدر نفسه ، ص: 160. [↑](#footnote-ref-62)
63. (\*) الايهام بالفورية: (تكون لما يقوم به الراوي من الايهام بالاتصال والخطاب المباشر أثناء عملية الاخبار، لذا تقتفي الشخصية هذا الأثر أثناء العرض فتوهم بمباشرة ما تقدمه عن حركة ذهنها ومشاعرها، ولا يكون توسط من قبل الراوي بل من خلال وعي "الشخصية العاكسة" التي تخلق "الايهام بالمباشرة"). المصدر نفسه ص: 78 و311. [↑](#footnote-ref-63)
64. () ينظر: المصدر نفسه، ص: 78- 79. [↑](#footnote-ref-64)
65. () ينظر: المصدر نفسه، ص: 79. [↑](#footnote-ref-65)
66. () مدخل الى علم السرد، ص:160-161. [↑](#footnote-ref-66)
67. () مدخل الى علم السرد،ص:291. [↑](#footnote-ref-67)
68. () ينظر: المصدر نفسه، ص: 165. [↑](#footnote-ref-68)
69. () المصدر نفسه، ص:161. [↑](#footnote-ref-69)
70. () ينظر: علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق- سوريا، ص: 150. [↑](#footnote-ref-70)
71. () المصدر نفسه: ص: 152. [↑](#footnote-ref-71)
72. () علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، ص: 153 [↑](#footnote-ref-72)
73. () علم ما وراء النفس، سيجموند فرويد، مصدر سابق، ص: 63. وينظر ايضا: مبادئ علم النفس الفرويدي، كالفن س. هول، ترجمة: وحام الكيال، ط3، مكتبة دار المتنبي، بغداد- 1988، ص: 61. وينظر: الذات والغرائز، فرويد، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، مكتبة النهضة المصرية، مصر-(د.ت)، ص: 25. وينظر: فكر فرويد، ادغار بيش، ترجمة: جوزف عبدالله، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- 1993، ص:41. [↑](#footnote-ref-73)
74. () مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 165- 170. [↑](#footnote-ref-74)
75. () اللسانيات والرواية، روجر فاولر، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق-2011، ص: 127. [↑](#footnote-ref-75)
76. () ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة وتقديم وتعليق: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة- 2000 ص:59، وينظر: جماليات اللغة في القصة القصيرة(قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية (1970- 1995)، ص: 50و 61، وينظر: مدخل الى علم السرد، ص: 170، وينظر: اللسانيات والرواية، ص: 128و 129و 130. [↑](#footnote-ref-76)
77. () ينظر: صنعة الراوية، بيرسي لوبوك، مصدر سابق،ص: 134و135و137, وينظر: تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، مصدر سابق،ص:226. [↑](#footnote-ref-77)
78. ()نظرية الرواية في الأدب الانكليزي الحديث، مصدر سابق، ص:24.وينظر: اللسانيات والرواية، ص: 133. [↑](#footnote-ref-78)
79. ()علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، ص: 153. [↑](#footnote-ref-79)
80. () ينظر: القصة السيكولوجية، ص: 44. [↑](#footnote-ref-80)
81. () المصدر نفسه ، ص: 44، 45. [↑](#footnote-ref-81)
82. () ينظر: مدخل الى علم السرد، ص: 170، 256. [↑](#footnote-ref-82)
83. () المصدر نفسه ، ص: 256. وينظر: انماط السرد في الرواية الفلسطينية، زكي العلية، مقال الكتروني، موقع الانترنيت:http:Zakiaila het بريد Zakiaila@gmail الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين. [↑](#footnote-ref-83)
84. () ماهية اللغة وفلسفة التأويل، هيدغر، ترجمة: سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية، الدار البيضاء،1993، ص:101. [↑](#footnote-ref-84)
85. () بنية السرد العربي(من مساءلة الواقع الى سؤال المصير)، محمد معتصم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-2010، ص:31. [↑](#footnote-ref-85)
86. () خمسة دروس في التحليل النفسي، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت-1979،ص: 40و41، وينظر: فرويد، ادغار بيش، ترجمة: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-1954،ص: 56. [↑](#footnote-ref-86)
87. () الحلم وتأويله، فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، ط3، دار الطليعة، بيروت-1980،ص:15. وينظر: بحث(الهروب من الواقع في الرواية العربية الحديثة) النمط النفسي تمثيلا، د. باسم صالح حميد، مجلة التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، ع49، 2006،ص: 119. [↑](#footnote-ref-87)
88. () التحليل النفسي للهستيريا(حالة دورا)، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-1981، 79-80. [↑](#footnote-ref-88)
89. () البنية النفسية عند الانسان، يونغ، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا –اللاذقية، 1994، ص: 98 و99 و100. [↑](#footnote-ref-89)
90. () تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، تبسيط وتلخيص الدكتور نظمي لوقا، دار الهلال، 1962، ص: 19. [↑](#footnote-ref-90)
91. ()نظرية الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت- 1980، ص: 24- 25. وينظر أيضا: بحث الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة، مصدر سابق، ص: 119- 120. [↑](#footnote-ref-91)
92. () ينظر: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، د. يمنى العيد، ط4، دار الآداب، بيروت-1999، 216و217. [↑](#footnote-ref-92)
93. () ينظر: الجماعة واللاوعي، ديديه أنزيو، ترجمة: سعاد حرب، المؤسسة الجامعية، بيروت-1990،ص:14. وينظر ايضا: الحلم وتأويله، مصدر سابق، ص: 15. [↑](#footnote-ref-93)
94. () مقال( فنون السرد بين الرواية والمسرحية)، أبو الحسن سلام، الحوار المتمدن، ع 2587، 2009. [↑](#footnote-ref-94)
95. () رسالة( الصحة النفسية والأزمات: المرحلة الثانية)، د. ابتسام صاحب الزويني، وزارة التعليم العالي، جامعة بابل، كلية التربية الأساسية قسم اللغة العربية، ص: 9- 25. [↑](#footnote-ref-95)
96. ()تدريب المهارات النفسية، اسامة كامل راتب، دار الفكر العربي، مصر- 1995، ص: 315. [↑](#footnote-ref-96)
97. ()(مأوى الثعبان)، حميد المختار، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد- 2013، ص: 29. [↑](#footnote-ref-97)
98. () تفسير الأحلام، فرويد، مصدر سابق، ص: 13. [↑](#footnote-ref-98)
99. () المصدر نفسه، ص:20. [↑](#footnote-ref-99)
100. () (مأوى الثعبان)، ص: 18-19. [↑](#footnote-ref-100)
101. () فرويد والتحليل النفسي الذاتي، د. محمد أحمد النابلسي، دار النهضة العربية، بيروت-1988، ص: 31و35. [↑](#footnote-ref-101)
102. () سرد المرأة وفعل الكتابة(دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، الأخضر بن سائح، ط1، دار التنوير، الجزائر- 2010، ص: 288. [↑](#footnote-ref-102)
103. () (فرانكشتاين في بغداد)، أحمد سعداوي، ط4، دار الجمل، بغداد- 2013،ص: 260. [↑](#footnote-ref-103)
104. () الذات والغرائز، مصدر سابق، ص: 30. [↑](#footnote-ref-104)
105. () الموجز في التحليل النفسي، فرويد، ترجمة: سامي محمود علي وعبد السلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع، مصر-2000، ص:14. [↑](#footnote-ref-105)
106. ()رواية (أحببتك طيفا)، ناصرة السعدون، ط2، مطابع دار الأديب، عمان- الأردن، 2012، ص: 110. [↑](#footnote-ref-106)
107. () (أحببتك طيفا)، ص: 116. [↑](#footnote-ref-107)
108. () فرويد، ادغار بيش، مصدر سابق، ص: 56. [↑](#footnote-ref-108)
109. () دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد القادر، المطبعة النموذجية، مصر- (د.ت)، ص: 35. [↑](#footnote-ref-109)
110. ()رواية (خلف السدة)، عبدالله صخي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا- دمشق،2008، ص: 132. [↑](#footnote-ref-110)
111. () الانسان ورموزه، يونغ وآخرون، ترجمة: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد-1984، ص: 253. [↑](#footnote-ref-111)
112. () رواية (حديقة حياة)، لطفية الدليمي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 2004، ص: 15-16. [↑](#footnote-ref-112)
113. () مبادئ علم النفس الفرويدي، مصدر سابق، ص: 25. [↑](#footnote-ref-113)
114. ()مقال (البعد الدرامي في القص القرآني)، د. عماد الدين رشيد، مجلة حراء،ع29، ابريل-2012، اسطنبول. [↑](#footnote-ref-114)
115. ()رواية (النساء)، الهام عبد الكريم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 2014، ص: 21و 22و 23. [↑](#footnote-ref-115)
116. ()تفسير الأحلام، مصدر سابق، ص:21. [↑](#footnote-ref-116)
117. () رواية (مطر الله)، هدية حسين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان- 2008 ص: 9-10. [↑](#footnote-ref-117)
118. () أسلوبية الرواية العربية، د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2011، ص: 155.، وينظر أيضا: الرواية العربية (البناء والرؤيا) د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2003، ص: 82. [↑](#footnote-ref-118)
119. ()رواية (حفيدة البي بي سي)،ميسلون هادي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان- 2011، ص:40. [↑](#footnote-ref-119)
120. () بنية النص الروائي، ابراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون( منشورات الاختلاف)، الجزائر- 2010، ص: 178. [↑](#footnote-ref-120)
121. () رواية (شاي العروس)، ميسلون هادي، ط1، دار الشروق، عمان- 2010، ص: 14. [↑](#footnote-ref-121)
122. ()ينظر: قضايا القصة القصيرة العراقية المعاصرة، عباس عبد جاسم، دار الرشيد للنشر منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد- 1982، ص: 187. [↑](#footnote-ref-122)
123. () الجماعة واللاوعي، مصدر سابق، ص: 14. [↑](#footnote-ref-123)
124. () الجماعة واللاوعي، مصدر سابق، ص: 14. [↑](#footnote-ref-124)
125. () القص المؤجز، اسماعيل ابراهيم عبد، دار الشؤون الثقافية، بغداد-2012،ص: 117. [↑](#footnote-ref-125)
126. () ينظر:البنية النفسية عند الانسان، مصدر سابق، ص:38 و39. [↑](#footnote-ref-126)
127. () الأمراض النفسية والعقلية، د. أنور حمودة البنا، نسخة الكترونية ص: 13. [↑](#footnote-ref-127)
128. () الأدب والدلالة، تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب-1996،ص:7. [↑](#footnote-ref-128)
129. () التحليل النفسي للهستيريا(حالة دورا)، مصدر سابق، ص: 30. [↑](#footnote-ref-129)
130. \* لأن عنوان دراسته قبل الفصل بين الهستيريا، وبين هذه الحالات أي (الاحلام وأحلام اليقظة) كانت (الهستيريا والحلم) ينظر: المصدر نفسه، ص: 13 [↑](#footnote-ref-130)
131. () المصدر نفسه ، ص: 13. وينظر: رسالة ماجستير في الصحة النفسية (البروفايل النفسي لذوي اضطراب التحويل: دراسة اكلينيكية) أعداد الباحث: شاهر مهنا ابراهيم سالم زعيتر، اشراف الأستاذ الدكتور سمير رمضان قوته، 2015، الجامعة الاسلامية – بغزة، كلية التربية صحة نفسية مجتمعية، ص:10. [↑](#footnote-ref-131)
132. () الأمراض النفسية والعقلية، مصدر سابق، ص: 87-90، وينظر: مقال ( الشخصية الهستيرية)، د. تغريد الطائي، 29/8/2009، مجلة مجانين، دراسات ضمن اضطراب الشخصية. وينظر ايضا: مقال (عصاب الهيستيريا)، عماد حسين عبيد المرشدي، التربية الأساسية، قسم التربية الخاصة، جامعة بابل، 24/2/ 2016. [↑](#footnote-ref-132)
133. () رسالة (البروفايل النفسي لذوي اضطراب التحويل: دراسة اكلينيكية )، ص: 26-27. [↑](#footnote-ref-133)
134. () الأمراض النفسية والعقلية، مصدر سابق، ص: 139- 140. [↑](#footnote-ref-134)
135. () الهذيان والأحلام في الفن، سيجموند فرويد، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت- 1978، ص:50. وينظر: بحث( الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة) ص: 120. [↑](#footnote-ref-135)
136. ()الأمراض النفسية والعقلية، ص: 251-253. [↑](#footnote-ref-136)
137. () بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع الى سؤال المصير)، مصدر سابق، ص: 29. [↑](#footnote-ref-137)
138. () رواية (حديقة حياة)، ص: 130- 131. [↑](#footnote-ref-138)
139. () مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، أفريقيا الشرق، المغرب- 2002، ص: 63. [↑](#footnote-ref-139)
140. () حديقة حياة، ص: 140و141و142. [↑](#footnote-ref-140)
141. () الذات والغرائز، ص: 22-23. [↑](#footnote-ref-141)
142. 1 رواية (جثث بلا اسماء)، اسماعيل سكران، ط1، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر، بغداد- 2015، ص: 218-219-220. [↑](#footnote-ref-142)
143. () (جثث بلا اسماء): 178. [↑](#footnote-ref-143)
144. () جدلية الأنا واللاوعي، ك. غ. يونغ، ترجمة: نبيل محسن، دار الحوار للنشر، سوريا (د.ت)، ص: 33. [↑](#footnote-ref-144)
145. ()بحث في المعطيات المباشرة للوعي، هنري برجسون، ترجمة: الحسين الزاوي، مراجعة: د. جورج كتوراة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- 2009، ص: 9 [↑](#footnote-ref-145)
146. ()رواية (مسلحون ابرياء)، حسن جودة، ط1، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر، بغداد- 2014، ص: 128- 129. [↑](#footnote-ref-146)
147. ()(مسلحون أبرياء)، ص: 137. [↑](#footnote-ref-147)
148. () النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، ص: 519. [↑](#footnote-ref-148)
149. () المصدر نفسه، ص: 516. [↑](#footnote-ref-149)
150. () رواية (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 11-12. [↑](#footnote-ref-150)
151. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 23. [↑](#footnote-ref-151)
152. () تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية( دراسة فنية)، أثير عادل شاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة اكاديميون جدد، بغداد-2009، ص:86. [↑](#footnote-ref-152)
153. () الفكر والوعي بين (الجهل والوهم والجمال والحرية)، د. هاني يحيى نصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- 1998، ص: 27. [↑](#footnote-ref-153)
154. () رواية (خلف السدة)، ص: 15- 16. [↑](#footnote-ref-154)
155. () (خلف السدة)، ص: 36. [↑](#footnote-ref-155)
156. () سرد المرأة وفعل الكتابة، مصدر سابق، ص: 308. [↑](#footnote-ref-156)
157. () (خلف السدة)، ص: 21. [↑](#footnote-ref-157)
158. () رواية (أرواح ظامئة للحب)، صبيحة شبر، دار ضفاف للطباعة والنشر، بغداد- 2015، ص: 53. [↑](#footnote-ref-158)
159. () (أرواح ظامئة للحب)، ص: 98. [↑](#footnote-ref-159)
160. () الرواية العراقية وقضية الريف، باقر جواد الزجاجي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد- 1980، ص: 353. [↑](#footnote-ref-160)
161. () رواية (مطر الله)، ص: 15. [↑](#footnote-ref-161)
162. () (مطر الله)، ص: 73- 74. [↑](#footnote-ref-162)
163. ()خمسة دروس في التحليل النفسي، مصدر سابق، ص: 17. وينظر ايضا: الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة، مصدر سابق، ص: 115. [↑](#footnote-ref-163)
164. () بنية الشكل الروائي، مصدر سابق، ص: 211. [↑](#footnote-ref-164)
165. ()رواية (مشرحة بغداد)، برهان شاوي، ط2، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر، بغداد- 2014، ص: 21- 22. [↑](#footnote-ref-165)
166. () (مشرحة بغداد)، ص: 56. [↑](#footnote-ref-166)
167. () )مشرحة بغداد)، ص: 95- 96. [↑](#footnote-ref-167)
168. () سرد المرأة وفعل الكتابة، ص: 287. وينظر أيضا: مقال( أدب السيرة الذاتية)، منتديات مجلة أقلام، (مقال الكتروني) het.http:llaklaam. [↑](#footnote-ref-168)
169. () مقال (ان دائي الصدى)، تقديم لرواية (الشحاذ) للروائي(نجيب محفوظ)، هادي اسماعيل، عود الند، مجلة ثقافية شهرية، الناشر(عدلي الهواري)، ع53، تونس- 2010. [↑](#footnote-ref-169)
170. () رواية (أحببتك طيفا) ص: 146. [↑](#footnote-ref-170)
171. () (أحببتك طيفا)، ص: 169-170. [↑](#footnote-ref-171)
172. () (أحببتك طيفا)،ص: 212. [↑](#footnote-ref-172)
173. () (أحببتك طيفا)، ص: 190- 191. [↑](#footnote-ref-173)
174. () دراسات في علم النفس الأدبي، مصدر سابق، ص: 187. [↑](#footnote-ref-174)
175. ()رواية (المسامير)، كاظم عريبي العبود، الطبعة العربية، بغداد- 2003،ص: 141. [↑](#footnote-ref-175)
176. () رواية ( شاي العروس)، ص: 16. [↑](#footnote-ref-176)
177. () رواية (حفيدة البي بي سي)، ص: 205. [↑](#footnote-ref-177)
178. () مقال( فنون السرد بين الرواية والمسرحية)، مصدر سابق. [↑](#footnote-ref-178)
179. () معجم السرديات، مصدر سابق، ص:432. [↑](#footnote-ref-179)
180. () جماليات اللغة في القصة القصيرة، مصدر سابق، ص: 10-11. [↑](#footnote-ref-180)
181. () تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص: 27. [↑](#footnote-ref-181)
182. \* تعرض (المونولوج) الى شبكة معقدة من المصطلحات كل مصطلح حسب المدرسة النقدية التي ينتمي اليها ووجهات نظرها المختلفة ويتضح ذلك في نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير مصدرسابق،ص:106-111. [↑](#footnote-ref-182)
183. () القصة السيكولوجية، مصدر سابق، ص:115-116. [↑](#footnote-ref-183)
184. () القصة السيكولوجية، مصدر سابق، ص:121-123. وينظر: جماليات اللغة في القصة القصيرة، مصدر سابق، ص: 40. [↑](#footnote-ref-184)
185. () المصدر نفسه ، ص: 11. [↑](#footnote-ref-185)
186. () المصدر نفسه: 115. [↑](#footnote-ref-186)
187. () الخطاب الغائب، عمر عبيد حسن، المكتب الاسلامي، بيروت-2004، ص:57. [↑](#footnote-ref-187)
188. () المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، مصدر سابق، ص: 115. [↑](#footnote-ref-188)
189. () ينظر: التجريب في الرواية العربية المعاصرة:( دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة)، د. عبد العزيز ضويو، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن -2014،ص:75. [↑](#footnote-ref-189)
190. () الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- 1999،ص:41. وينظر: في نظرية الرواية، مصدر سابق، ص:138. [↑](#footnote-ref-190)
191. () تيار الوعي في الرواية الحديثة، مصدر سابق، ص:26. [↑](#footnote-ref-191)
192. () المصدر نفسه، ص: 58-59. و ينظر: جماليات اللغة في القصة القصيرة، المصدر السابق، ص:40. وجاء هذا التعريف عندما أستخدم(جاردن) هذا الأسلوب لأول مرة في روايته(تهاوت أشجار الغار). [↑](#footnote-ref-192)
193. () القصة السيكولوجية، مصدر سابق،ص:11. [↑](#footnote-ref-193)
194. (1) القصة السيكولوجية، ص:115. [↑](#footnote-ref-194)
195. (2) شعرية النثر، تودوروف، ترجمة: أحمد المديني، مجلة الثقافة الأجنبية، السنة2، دار الشؤون الثقافية العامة، ع1، بغداد-1982، ص:57. [↑](#footnote-ref-195)
196. (3) نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مصدر سابق، ص: 107. [↑](#footnote-ref-196)
197. (4) ينظر: مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 163. [↑](#footnote-ref-197)
198. () مأوى الثعبان،ص: 47-48, [↑](#footnote-ref-198)
199. () شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف الياس، دار نينوى، دمشق، -2010، ص: 107. [↑](#footnote-ref-199)
200. () (مأوى الثعبان) ص:37-38. [↑](#footnote-ref-200)
201. () طرائق تحليل القصة، الصادق قسومة، دار الجنوب، تونس(د.ت)، ص:218. [↑](#footnote-ref-201)
202. () رواية (نصف للقذيفة)، سمية الشيباني، ط1، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، شارع المتنبي، 2014، ص: 44 [↑](#footnote-ref-202)
203. () معجم السرديات، مصدر سابق، ص: 434. [↑](#footnote-ref-203)
204. () (نصف للقذيفة)، ص: 107. [↑](#footnote-ref-204)
205. () ينظر: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، فيصل عباس، ط1، دار المسيرة، بيروت- 1982، ص: 76-77، وينظر ايضا: المدخل الى نظرية النقد النفسي(سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد انموذجا، زين الدين المختاري، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 1998، ص: 10. [↑](#footnote-ref-205)
206. () رواية (حامل الهوى)، أحمد خلف، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا –دمشق، 2005، ص: 13. [↑](#footnote-ref-206)
207. () (حامل الهوى)، ص: 85. [↑](#footnote-ref-207)
208. () ينظر: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس الى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -1987، ص: 518، 541، 549. [↑](#footnote-ref-208)
209. () الحوار في الشعر العربي قبل الاسلام، عبدالله علي صالح الجوزي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير( جامعة صدام للعلوم الاسلامية)، بإشراف فاضل بنيان محمد، 2000، ص:17. [↑](#footnote-ref-209)
210. (1) رواية (بوصلة القيامة)، هيثم الشويلي، ط1، دار الثقافة والعلوم، الشارقة-2014، ص:141. [↑](#footnote-ref-210)
211. () (بوصلة القيامة)،ص: 30. [↑](#footnote-ref-211)
212. () (بوصلة القيامة)،ص:43. [↑](#footnote-ref-212)
213. () (بوصلة القيامة)، ص: 158. [↑](#footnote-ref-213)
214. () المحرومون في العراق هويتهم الوطنية واحتجاجاتهم الجمعية: دراسة في سيكولوجية الظلم، د. فارس كمال نظمي، المركز العلمي العراقي – بغداد، دار ومكتبة البصائر، بيروت-2010، ص: 144. [↑](#footnote-ref-214)
215. () النص الروائي من الداخل: مقاربة تلفظية، مصدر سابق، ص: 43. [↑](#footnote-ref-215)
216. () رواية (الشماعية)، عبد الستار ناصر، دار المدى، ط1، بغداد-2007،ص: 14-15. [↑](#footnote-ref-216)
217. () (الشماعية)، ص: 39. [↑](#footnote-ref-217)
218. () (الشماعية)، ص: 23. [↑](#footnote-ref-218)
219. () المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، زياد أبو لبن، دار الينابيع، عمان- 1994، ص: 5. [↑](#footnote-ref-219)
220. () ينظر: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، مرشد أحمد، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- 2005، ص: 45. [↑](#footnote-ref-220)
221. () رواية (نساء)، الهام عبد الكريم، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد -2014، ص: 178. [↑](#footnote-ref-221)
222. () (نساء)، ص: 70 و71. [↑](#footnote-ref-222)
223. () القصة في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط2، بيروت-1966، ص: 52. [↑](#footnote-ref-223)
224. () اللغة وتقنيات البناء القصصي، د. كمال سعد محمد خليفة، معهد البحوث العلمية، مركز بحوث اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، مكة المكرمة- 2009، ص: 132. [↑](#footnote-ref-224)
225. () رواية وجها لوجه مع الجن ( مذكرات ممسوس بالجن)، حسن كاكي، دار تموز، دمشق- 2012، ص: 19- 20. [↑](#footnote-ref-225)
226. () وجها لوجه مع الجن ( مذكرات ممسوس بالجن)، ص:16. [↑](#footnote-ref-226)
227. () قضايا الفن الابداعي عند دوستوفيسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: د. نصيف جميل التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد- 1986 ، ص: 106. [↑](#footnote-ref-227)
228. () سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، د. جمعة سيد يوسف، دار المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت-19990، ص: 199. [↑](#footnote-ref-228)
229. () رواية(حديقة حياة )، لطفية الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 2004، ص: 86-87. [↑](#footnote-ref-229)
230. () (حديقة حياة)، ص: 94. [↑](#footnote-ref-230)
231. () التجريب في الرواية العربية المعاصرة: دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، مصدر سابق، ص:75. [↑](#footnote-ref-231)
232. () مشكلة الحوار في الرواية العربية، د. نجم عبدالله كاظم، عالم الكتب الحديث، اربد، 2007، ص: 77. [↑](#footnote-ref-232)
233. () رواية (عجائب بغداد)، وارد بدر سالم، ثقافة للنشر والتوزيع، الامارات -2012، ص: 9. [↑](#footnote-ref-233)
234. () (عجائب بغداد)، ص: 51. [↑](#footnote-ref-234)
235. () القصة السيكولوجية، مصدر سابق، ص: 124. [↑](#footnote-ref-235)
236. () معجم السرديات، ص: 432. [↑](#footnote-ref-236)
237. () رواية (يحدث في بغداد)، رسول محمد رسول، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة -2014، ص:46. [↑](#footnote-ref-237)
238. () (يحدث في بغداد)، ص: 19 [↑](#footnote-ref-238)
239. () تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد –التبئير)، مصدر سابق، ص: 197. [↑](#footnote-ref-239)
240. () تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ليون سرمليان، ترجمة: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد،ع3،لسنة ، 1982، ص: 85- 86. [↑](#footnote-ref-240)
241. ()رواية (عندما تستيقظ الرائحة)، دنى غالي، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، دمشق- 2006،ص:35. [↑](#footnote-ref-241)
242. () (عندما تستيقظ الرائحة)، ص: 37. [↑](#footnote-ref-242)
243. () الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء -1986، ص: 222. [↑](#footnote-ref-243)
244. ()رواية (قياموت)، نصيف فلك، ط1، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد-2015، ص: 7. [↑](#footnote-ref-244)
245. () مشكلة الحوار في الرواية العربية، مصدر سابق، ص:35. [↑](#footnote-ref-245)
246. () قضايا الفن الابداعي عند دوستوفيسكي، مصدر سابق، ص: 364. [↑](#footnote-ref-246)
247. () (قياموت)، ص: 26. [↑](#footnote-ref-247)
248. () قضايا الفن الابداعي عند دوستوفيسكي، مصدر سابق، ص: 302. [↑](#footnote-ref-248)
249. () رواية(حفيدة البي بي سي)،ص: 50و51. [↑](#footnote-ref-249)
250. () ينظر: تحليل الخطاب الأدبي، ابراهيم صحراوي،ط1، دار الأفاق، الجزائر، 1999، ص:106. [↑](#footnote-ref-250)
251. () رواية (شاي العروس)، ص: 10-11. [↑](#footnote-ref-251)
252. () ينظر: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس الى التجنيس، مصدر سابق، ص: 518، 541، 549. [↑](#footnote-ref-252)
253. () رواية (مطر الله)،ص: 35-36. [↑](#footnote-ref-253)
254. () بنية الخطاب السردي: مقاربات نقدية في الرواية العربية السورية، نذير جعفر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- 2010، ص: 55. [↑](#footnote-ref-254)
255. () سردية النص الأدبي، د. ضياء غني لفتة و د. عواد كاظم لفتة، دار الحامد للنشر، العراق – بغداد، 2011، ص: 64. [↑](#footnote-ref-255)
256. () تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 48- 49. [↑](#footnote-ref-256)
257. () المصدر نفسه، ص: 48- 49. وينظر ايضا: جماليات اللغة في القصة القصيرة، مصدر سابق، ص: 45. [↑](#footnote-ref-257)
258. () معجم السرديات، ص: 438. [↑](#footnote-ref-258)
259. () تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 152. وينظر ايضا: معجم السرديات، ص: 126. [↑](#footnote-ref-259)
260. () ينظر: المصدر نفسه، ص: 49. و ينظر ايضا: المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، مصدر سابق، ص:6. [↑](#footnote-ref-260)
261. () معجم السرديات، ص:182. [↑](#footnote-ref-261)
262. () ينظر: المصدر نفسه، ص:182 و 434. [↑](#footnote-ref-262)
263. () معجم السرديات، مصدر سابق، ص: 181. [↑](#footnote-ref-263)
264. () المصطلح السردي(معجم المصطلحات)، مصدر سابق، ص: 93. وينظر أيضا: علم السرد (مدخل الى نظرية السرد)، مصدر سابق، ص: 147. وينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطفي الزيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- 2002، ص: 90. [↑](#footnote-ref-264)
265. \* اشار (باختين) أن أول استخدام لهذا الأسلوب في مجال الأدب جاء مع شاعر الخرافات الفرنسي (لافونتين) في حكايته الخرافية، وذلك لتعاطفه العميق مع شخصياته على نحو يحقق التوازن بين الذاتي والموضوعي التوازن الذي ميز الكلاسيكية الجديدة، وتميز استخدامه لهذا الأسلوب بحذف فعل الاستهلال مما يشير الى تماثل الراوي بالشخصية. أما في مجال النقد،فيرى (باختين) أن أول استخدام لهذا الأسلوب كان مع الناقد (توبلير)عام 1887. ينظر: الماركسية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص: 204. [↑](#footnote-ref-265)
266. () المصدر نفسه، ص: 190 [↑](#footnote-ref-266)
267. () الشعرية، تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء – 1990، ص: 46 و47. وينظر: خطاب الحكاية، مصدر سابق، ص: 185 و 186 و 187. [↑](#footnote-ref-267)
268. () الصوت الآخر في الرواية العراقية (دراسة في المبدأ الحواري)، د. باسم صالح حميد، دار الفراهيدي، بغداد – 2012، ص: 123. [↑](#footnote-ref-268)
269. () ينظر: مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 134و 135و298. [↑](#footnote-ref-269)
270. () نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مصدر سابق، ص: 108 و 109و 110. [↑](#footnote-ref-270)
271. () التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين للنشر، دمشق- 2010، ص: 163. [↑](#footnote-ref-271)
272. () علم السرد( مدخل الى نظرية السرد)، ميك بال، ترجمة: باسم صالح حميد، 1985، مخطوطة، ص: 70. [↑](#footnote-ref-272)
273. () رواية (عندما تستيقظ الرائحة)، ص: 132. [↑](#footnote-ref-273)
274. () قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد أمام، ط1، ميريت للنشر، القاهرة- 2003، ص: 174. [↑](#footnote-ref-274)
275. () في نظرية الرواية( بحث في تقنيات السرد)، مصدر سابق، ص: 166. [↑](#footnote-ref-275)
276. () رواية( مسامير)، ص: 12 [↑](#footnote-ref-276)
277. () السرديات، جان هيرمان، ضمن نظريات السرد من وجهة النظر الى التبئير، مصدر سابق، ص: 108 [↑](#footnote-ref-277)
278. () المصطلح السردي، مصدر سابق، ص: 254. [↑](#footnote-ref-278)
279. () رواية (الأب القاتل)، غالب حسن الشابندر،، ط1، دار ومكتبة عدنان، بغداد- 2014، ص: 63. [↑](#footnote-ref-279)
280. () فكر اللغة الروائي، فيليب دوفور، ترجمة: هدى مقنص، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- 2011، ص:55. [↑](#footnote-ref-280)
281. () المصدر نفسه ، ص: 56. [↑](#footnote-ref-281)
282. () الماركسية وفلسفة اللغة،. مصدر سابق، ص: 193. [↑](#footnote-ref-282)
283. ()رواية (حديقة حياة)، ص: 65- 66. [↑](#footnote-ref-283)
284. () السرد في الرواية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة-2000، ص: 218. [↑](#footnote-ref-284)
285. () المصدر نفسه، ص: 218. [↑](#footnote-ref-285)
286. () رواية( جثث بلا اسماء)، ص: 29-30. [↑](#footnote-ref-286)
287. () الماركسية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص: 199. [↑](#footnote-ref-287)
288. () رواية(بوصلة القيامة)، ص: 48. [↑](#footnote-ref-288)
289. () الراوي والموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، يمنى العيد، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص:11. وينظر ايضا: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، الصادر من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت – 1992، ص: 100. [↑](#footnote-ref-289)
290. ()رواية (فرانكشتاين في بغداد)، أحمد سعداوي، ط4، دار الجمل، بغداد- 2013، ص: 273. [↑](#footnote-ref-290)
291. () السرد في الرواية المعاصرة، مصدر سابق، ص: 218- 219، وينظر: بحث(أساليب استحضار الأفكار في رواية الطريق لنجيب محفوظ،) وفقا لنظرية "ليتش"، و "شورت"، زهرا فضلى، فرامرز ميرزاني، جعفر جعفر زاده، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بو علي سينا، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، ع 37، 2016، ص:7. [↑](#footnote-ref-291)
292. () رواية (مسلحون ابرياء)، ص: 96. [↑](#footnote-ref-292)
293. () بحث(الراوي والمنظور:قراءة في فاعلية السرد الروائي)، حبيب مصباحي، مجلة الأثر، جامعة الطاهر مولاي سعيد (الجزائر)، ع 23، 2015، ص: 191. [↑](#footnote-ref-293)
294. () رواية (أرواح ظامئة للحب)، ص: 13. [↑](#footnote-ref-294)
295. () مدخل الى علم السرد، مصدر سابق، ص: 311. [↑](#footnote-ref-295)
296. () رواية (مشرحة بغداد)، ص: 34. [↑](#footnote-ref-296)
297. () معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف الزيتوني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، 2002، ص:119. [↑](#footnote-ref-297)
298. () رواية (مطر الله)، ص: 39- 40. [↑](#footnote-ref-298)
299. () السرد في الرواية المعاصرة، مصدر سابق، ص: 220- 221. [↑](#footnote-ref-299)
300. () تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر- 1995، ص: 194. [↑](#footnote-ref-300)
301. () انت: ضمير النقمة والسخرية والاحتجاج من تداخل الضمائر الى تداخل الأنواع، خيري دومة، ورقة مقدمة في فعاليات مهرجان العجيلي الخامس للرواية العربية، الرقة 2009. [↑](#footnote-ref-301)
302. () رواية (أحببتك طيفا)، ص: 117. [↑](#footnote-ref-302)
303. () بناء الرواية، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، 2004، ص: 186. [↑](#footnote-ref-303)
304. () رواية (طشاري)، انعام كجه جي، دار الجديد، لبنان -2013، ص: 162- 163. [↑](#footnote-ref-304)
305. () الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 193. [↑](#footnote-ref-305)
306. () رواية (النساء)، ص: 146. [↑](#footnote-ref-306)
307. () رواية( حفيدة البي بي سي)، ص: 47- 48. [↑](#footnote-ref-307)
308. () البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لـ(حفناوي زاغر)، رسالة ماجستير للطالبة ربيعة بدري، 2014-2015، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص:61. [↑](#footnote-ref-308)
309. () ينظر: سيكولوجية الزمن، د. علي شاكر الفتلاوي، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، سوريا- دمشق، 2010، ص: 26. وينظر ايضا: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، د. أحمد العدواني، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء – المغرب- 2011، ص: 101. [↑](#footnote-ref-309)
310. () بناء العالم الروائي، ناصر نمر محي الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا- اللاذقية- 2012، ص: 201. [↑](#footnote-ref-310)
311. () المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، أ.د وليد شاكر نعاس، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق- 2014، ص: 18. وينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مؤسسة اليمامة،ط1، الرياض (د.ت)، ص:5. [↑](#footnote-ref-311)
312. () اشكالية المكان في النص الادبي، ياسين نصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد- 1986،ص:1. وينظر ايضا: بنية النص الروائي، ابراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر- 2010، ص:131. [↑](#footnote-ref-312)
313. () رواية العنف: دراسة سوسيو نصية في الرواية العراقية " ما بعد التغيير"، د. باسم صالح حميد، دار أبجد للطباعة و النشر، ط1، بغداد – شارع المتنبي، 2016، ص: 112. [↑](#footnote-ref-313)
314. () ينظر: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، حسام الدين الالوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- 1980، ص: 52. [↑](#footnote-ref-314)
315. () الرواية العربية، محمد صالح الشنطي، دار الاندلس، ط1، حائل- 2004، ص: 123. وينظر ايضا: بناء العالم الروائي، مصدر سابق، ص: 198. [↑](#footnote-ref-315)
316. () صورة الأنا والآخر في السرد، د. محمد الداهي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة- 2013،،ص: 209. وينظر ايضا: رواية العنف، مصدر سابق، ص: 112. [↑](#footnote-ref-316)
317. () الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، الدكتور ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 2001، ص: 170. وينظر: مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، ع 6 لسنة 1986، ص: 62. [↑](#footnote-ref-317)
318. () مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس الى التجنيس)، مصدر سابق، ص: 150. [↑](#footnote-ref-318)
319. () اشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- 1990، ص: 5، وينظر ايضا: رواية العنف، مصدر سابق: 109. [↑](#footnote-ref-319)
320. () المصدر نفسه ، ص: 6. [↑](#footnote-ref-320)
321. \* لقد نحت (باختين) مصطلح (الزمكان)أو (الزمكانية) الذي يدمج صور المكان في حركة الزمن لتشكيل زاوية نظر أدبية/ ايديولوجية للعالم، حيث يحدد صورة الانسان في الأدب باعتبارها صورة اجتماعية تاريخية، أي ان باختين طور علاقة الزمن بالمكان في هذا المصطلح من منطلق تعامله واهتمامه بالمكان من منطلق مادي تاريخي أو في التحولات التاريخية الثقافية حيث يدمج الزمن بالمكان، وتشكيل في ظل المبدأ الحواري للأدب بين النصوص من جهة، وبين المعرفة المسبقة من جهة أخرى. وهذا ما تشير اليه وتؤكده" الزمكانية الأدبية" التي (تدمج المؤشرات الزمانية والمكانية بعناية في كل واحد متماسك، فالزمن إن –جاز التعبير- يزداد سمكا ليصبح مرئيا من الناحية الفنية، وبالمثل يمتلئ المكان ويستجيب الى حركة حبكة الزمن والتاريخ). ينظر: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة:دراسة وحوارات، اعداد وتقديم: محمد دكروب،ط1، دار الفارابي، بيروت- 2005، ص: 63و72. وينظر: دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازغي، ط3، المركز الثقافي العربي،2002، 170-174. وينظر: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، مصدر سابق، ص: 102- 103. زمكانية النص والتناص- تفاعلات الحنين الى الماضي في "اصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ، شمسون ناهر، ترجمة: علاء الدين محمود، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ع69، 2006، ص: 233. وينظر ايضا: رواية العنف، مصدر سابق: 109. [↑](#footnote-ref-321)
322. () بناء الرواية، سيزا قاسم، ص: 26. [↑](#footnote-ref-322)
323. () ينظر: فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، ط1، بيروت-1963، ص: 153. وينظر ايضا: بناء العالم الروائي، ص: 163. [↑](#footnote-ref-323)
324. () نحو رواية جديدة، الآن روب جرييه، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص: 134. وينظر: الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة (د.ت)، ص: 11. [↑](#footnote-ref-324)
325. () بناء العالم الروائي، مصدر سابق، ص: 135، وينظر ايضا: في نظرية الرواية، ص: 201. [↑](#footnote-ref-325)
326. () حدس اللحظة، غاستون باشلار، ترجمة: رضا عزوز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد(د.ت) – ص: 20 و 86. وينظر ايضا: الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الأوسي، رسالة ماجستير، كلية التربية – ابن رشد، 1990، ص: 25. [↑](#footnote-ref-326)
327. () الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، المطبعة الفتية، ط2، القاهرة- 1970، ص: 36. وينظر ايضا: القصة السيكولوجية، مصدر سابق، ص: 58. [↑](#footnote-ref-327)
328. () الانسان من هو؟، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد- 1986، ص: 78. [↑](#footnote-ref-328)
329. () نظريات الشخصية، دوان شلتز، ترجمة: الكربولي وعبد الرحمن القيسي، مطابع التعليم العالي، بغداد- 1983، ص: 60. [↑](#footnote-ref-329)
330. () سيكولوجية الزمن، ص: 62. [↑](#footnote-ref-330)
331. () المصدر نفسه: ص: 54. [↑](#footnote-ref-331)
332. \* فلقد ميز الفيلسوف الفرنسي(برجسون) بين نوعين من الزمن، الزمن العلمي، والزمن المعيش) وسماه (الديمومة الحقة) الذي هو( اختيار الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختيار الزمن باللحظات المتتابعة والتغييرات المتعددة فحسب، بل كل شيء يستمر ويدور عبر التتابع والتغيير) أو انه بمعنى آخر (هو زمن شعوري نفسي من حيث طبيعته، وسلوكي نفسي من حيث تركيبه، ويمثل السيلان المستمر للماضي باتجاه المستقبل استمرارا يضخم الماضي)، ويكون الماضي هو المسيطر فيه، ماضي غير مرئي وكيف يقرض في المستقبل، وان التجربة والادراك أو الوعي هما مقاييس هذا الزمن الذي لا يكون محددا ولا نهاية له، وركز (برجسون) على مفهوم (الذاكرة) التي تشكل القلب في آرائه، وركز على ثيمتي (الحدس) و(الواقع)، والتجربة في العمل وتدفقه وكل هذه الآراء والطروحات البرجسونية قد آمن بها (وليم جيمس) في اطار اهتمامه بالزمن الذي يعد واسطة العقد في الرواية النفسية. ينظر: المصدر نفسه، ص: 9-10. وينظر: القصة السيكولوجية، ص: 58. وينظر ايضا: الزمن في الأدب، ص:16. [↑](#footnote-ref-332)
333. () سيكولوجية الزمن، ص: 9. [↑](#footnote-ref-333)
334. () سيكولوجية الزمن: ص: 9 [↑](#footnote-ref-334)
335. () المصدر نفسه: ص: 9. [↑](#footnote-ref-335)
336. () الزمان أبعاده وبنيته، عبد اللطيف الصديقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط1، بيروت-1995، ص:40. [↑](#footnote-ref-336)
337. () في نظرية الرواية، ص: 202. و وينظر ايضا: القصة السيكولوجية، ص: 58. [↑](#footnote-ref-337)
338. () بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- 2006، ص: 6 [↑](#footnote-ref-338)
339. () سيكولوجية الزمن، ص: 27. [↑](#footnote-ref-339)
340. () البرغسونية، جيل دولز، ترجمة: اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط1، 1997، ص:125. [↑](#footnote-ref-340)
341. () سيكولوجية الزمن: ص: 21. [↑](#footnote-ref-341)
342. () الزمن الدلالي، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الانجلو المصرية، ط1، القاهرة- 1991، ص: 48. [↑](#footnote-ref-342)
343. () ينظر: مسائل في الابداع والتصور، جمال عبد الملك، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، بيروت – 1991، ص: 152. [↑](#footnote-ref-343)
344. () ينظر: بناء الرواية، إدوين موير، ترجمة: ابراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ط1، مصر، (د.ت)، ص: 67 و77. [↑](#footnote-ref-344)
345. () الفضاء الروائي في رباعية الخسوف ابراهيم الكوني انموذجا، د. خالد مرعي حسن المسعودي، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، بغداد- شارع المتنبي- 2015، ص: 216. [↑](#footnote-ref-345)
346. () الحبكة، اليزابيث ديل، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، - الطرق موسوعة المصطلح النقدي(12)، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد- 1981، ص: 80. [↑](#footnote-ref-346)
347. () بنية الشكل الروائي، مصدر سابق، ص: 107، وينظر ايضا: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ص:49. [↑](#footnote-ref-347)
348. () ينظر: بناء الرواية، موير، ص: 97-102. وينظر ايضا: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ص:50-51. [↑](#footnote-ref-348)
349. () الزمن والرواية، مصدر سابق، ص: 137- 138- 139. [↑](#footnote-ref-349)
350. \* الزمن الادراكي الحسي: اراد به (مندلاو) انه زمن نسبي داخلي يعتمد الترتيب الصافي لتعاقب الانطباعات الحسية للشخصية، ويقاس بقيم متغيرة باستمرار على عكس (الموضوعي) الخارجي الذي يعتمد معايير ومقاييس ثابتة، ويكون مقياسه النسبي هو ما يكتمل في النفوس، وما يتجسد لها من مشاعر وتكيفها أو عدم تكيفها. ينظر: المصدر نفسه، ص: 137- 138. [↑](#footnote-ref-350)
351. \* اللحظة الحبلى: وهي تسمية تكون بمثابة مكافئ صوري (للأزمة)، اذ تمثل هذه الصور لحظة مفردة ولكنها اللحظة التي يمكن فهمها بوصفها التالي للماضي والمعلنة عن المستقبل. ينظر: علم السرد(مدخل الى نظرية السرد)، مصدر سابق، ص:310. [↑](#footnote-ref-351)
352. () المصدر نفسه، ص: 310. [↑](#footnote-ref-352)
353. ()رواية (عجائب بغداد)، ص: 9. [↑](#footnote-ref-353)
354. ()(عجائب بغداد)، ص: 19. [↑](#footnote-ref-354)
355. ()(عجائب بغداد)، ص: 47. [↑](#footnote-ref-355)
356. ()في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص: 201، وينظر: بناء العالم الروائي، ص: 135. [↑](#footnote-ref-356)
357. () رواية (أحببتك طيفا)، ص: 156. [↑](#footnote-ref-357)
358. ()(أحببتك طيفا)، ص: 35. [↑](#footnote-ref-358)
359. () (أحببتك طيفا)، ص: 162، 163. [↑](#footnote-ref-359)
360. () ينظر: في بناء الرواية اللبنانية، عبد المجيد زراقط، دار منشورات الجامعة اللبنانية، ط2، بيروت-1999، ص: 54. وينظر بناء العالم الروائي، مصدر سابق، ص: 51. [↑](#footnote-ref-360)
361. () رواية(فرانكشتاين في بغداد) ص:179. [↑](#footnote-ref-361)
362. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص:11. [↑](#footnote-ref-362)
363. ()(فرانكشتاين في بغداد)، ص: 46 و47. [↑](#footnote-ref-363)
364. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 47. [↑](#footnote-ref-364)
365. ()(فرانكشتاين في بغداد)، ص: 47. [↑](#footnote-ref-365)
366. ()( فرانكشتاين في بغداد)، ص: 47. [↑](#footnote-ref-366)
367. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 156- 157. [↑](#footnote-ref-367)
368. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص:233. [↑](#footnote-ref-368)
369. () سيكولوجية الزمن، ص: 28. [↑](#footnote-ref-369)
370. () رواية(يحدث في بغداد)، ص: 25- 26. [↑](#footnote-ref-370)
371. () (يحدث في بغداد)، ص: 31. [↑](#footnote-ref-371)
372. () (يحدث في بغداد)، ص: 35 [↑](#footnote-ref-372)
373. () (يحدث في بغداد)، ص: 17. [↑](#footnote-ref-373)
374. () (يحدث في بغداد)، ص: 9 و10. [↑](#footnote-ref-374)
375. () اشكالية الزمن الروائي، د. صالح ولعة، منتديات ستار تايمز، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، مقال الكتروني. [↑](#footnote-ref-375)
376. () (يحدث في بغداد)، ص: 129. [↑](#footnote-ref-376)
377. () رواية (حديقة حياة)، ص: 38- 39. [↑](#footnote-ref-377)
378. () (حديقة حياة)، ص: 80 و81و 82. [↑](#footnote-ref-378)
379. () الزمان أبعاده وبنيته، مصدر سابق، ص: 40. [↑](#footnote-ref-379)
380. () رواية (نصف للقذيفة)، ص: 8- 9. [↑](#footnote-ref-380)
381. () (نصف للقذيفة)، ص: 29. [↑](#footnote-ref-381)
382. () (نصف للقذيفة)، ص:107. [↑](#footnote-ref-382)
383. () (نصف للقذيفة)، ص: 152. [↑](#footnote-ref-383)
384. () (نصف للقذيفة)، ص: 64. [↑](#footnote-ref-384)
385. ()اللحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، سمير الحاج شاهين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت- 1980، ص: 15. [↑](#footnote-ref-385)
386. ()رواية (الشماعية)، ص:8. [↑](#footnote-ref-386)
387. () (الشماعية)، ص:125. [↑](#footnote-ref-387)
388. () (الشماعية)، ص: 127 و 128. [↑](#footnote-ref-388)
389. () (الشماعية)، ص: 128 و129. [↑](#footnote-ref-389)
390. () ينظر: حدس اللحظة، غاستون باشلار، مصدر سابق، ص: 86. وينظر ايضا: الزمن في شعر الرواد، مصدر سابق، ص:25. [↑](#footnote-ref-390)
391. () رواية (وجها لوجه مع الجن)، ص: 5. [↑](#footnote-ref-391)
392. ()(وجها لوجه مع الجن)، ص: 31و 32. [↑](#footnote-ref-392)
393. ()(وجها لوجه مع الجن)، ص: 111. [↑](#footnote-ref-393)
394. ()حدس اللحظة، مصدر سابق، ص: 20. [↑](#footnote-ref-394)
395. () رواية (طشاري)، ص: 118. [↑](#footnote-ref-395)
396. () (طشاري)، ص: 128- 129. [↑](#footnote-ref-396)
397. () دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة، مجموعة من النقاد، ترجمة: عنيد ثنوان رستم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد- 1989، ص: 58. [↑](#footnote-ref-397)
398. ()حدس اللحظة، مصدر سابق، ص: 86. [↑](#footnote-ref-398)
399. () الرواية الأردنية في ربع قرن، ابراهيم خليل، دار الكرمل للنشر بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1994، ص: 121. [↑](#footnote-ref-399)
400. () بناء العالم الروائي، ص: 52، وينظر ايضا: بنية الشكل الروائي، ص: 26. [↑](#footnote-ref-400)
401. () بنية الشكل الروائي، ص: 25. [↑](#footnote-ref-401)
402. () الرواية العربية، محمد صالح الشنطي، ط1، دار الأندلس، حائل، 2004، ص:123. وينظر ايضا: بناء العالم الروائي ص: 198. وينظر ايضا: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: 105. [↑](#footnote-ref-402)
403. () بنية النص السردي، ص: 65. [↑](#footnote-ref-403)
404. ()بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، مصدر سابق ص:105 - 106. وينظر ايضا: المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، مصدر سابق، ص: 172. [↑](#footnote-ref-404)
405. () بنية الشكل الروائي، ص: 29. [↑](#footnote-ref-405)
406. () المصدر نفسه، ص: 31. [↑](#footnote-ref-406)
407. () ينظر: بناء العالم الروائي، ص: 53. [↑](#footnote-ref-407)
408. () ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مصدر سابق، ص:5، وينظر ايضا: المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، ص: 18- 19. [↑](#footnote-ref-408)
409. () جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية، د. عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص: 29. وينظر ايضا: مشكلة المكان الفني: المكان ولادته، ليوري لوتمان، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف البلاغة المقارنة، ع16، 1986، ص: 102. وينظر ايضا: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: 103- 104. [↑](#footnote-ref-409)
410. () ينظر: بنية النص الروائي، ابراهيم خليل، مصدر سابق، ص: 164. [↑](#footnote-ref-410)
411. () ينظر: المكان والزمان في النص الأدبي: الجماليات والرؤيا، ص: 172. وينظر ايضا: مشكلة المكان الفني: المكان ولادته، ص: 83. [↑](#footnote-ref-411)
412. ()الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، ص: 79، وينظر ايضا: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ص:173. [↑](#footnote-ref-412)
413. () الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ص: 172. [↑](#footnote-ref-413)
414. () ينظر: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: 104. [↑](#footnote-ref-414)
415. () ينظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب- الدار البيضاء- 2000، ص: 65-66، وينظر ايضا: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، ص: 104. [↑](#footnote-ref-415)
416. ()ينظر: بناء الرواية العربية السورية، د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 1995، ص: 256. وينظر ايضا: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مصدر سابق ، ص: 62. [↑](#footnote-ref-416)
417. () ينظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مصدر سابق، ص: 64. [↑](#footnote-ref-417)
418. () الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، مصدر سابق، ص: 174. [↑](#footnote-ref-418)
419. () بنية الشكل الروائي، مصدر سابق، ص: 27 و32، وينظر ايضا: بناء العالم الروائي، مصدر سابق، ص:19. [↑](#footnote-ref-419)
420. () المصدر نفسه، ص: 32.، وينظر ايضا: بناء العالم الروائي، مصدر سابق ، ص:200. [↑](#footnote-ref-420)
421. ()ينظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، مصدر سابق، ص: 62-63. [↑](#footnote-ref-421)
422. () ينظر: بنية الفضاء في رواية (اذا يوم جديد)، شريبط أحمد شريبط، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، ع115، سنة 1995، ص:157. وينظر ايضا: دلالة المكان في رواية (موسم الهجرة الى الشمال(للطيب صالح)،أ. كلثوم مدقن، الأثر،ع4، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، مايو-2005، ص: 141. [↑](#footnote-ref-422)
423. \* لقد قصد (باختين) بالخارجي: المفتوح الذي يخرج من نطاق غرفة تقابل بلد، والبلد الأصلي مقابل الغربة، وهو مكان رحب وواسع وغالبا ما يتفاعل معه الفرد تفاعلا ايجابيا، والداخلي: يكون عكس الخارجي، اذ يمثل الضيق والانغلاق كما انه يتصف بالتحديد، لكن هذا لا ينفي انفتاحه على أمكنة أخرى، فالغرفة المحددة المساحة يمكن أن تنفلت الى أمكنة عديدة أخرى من خلال أثاثها ورسوماتها ومجسمات تعطي دلالة. والعادي لديه شبيه بالداخلي أو الضيق ينعكس على حالة الفرد نفسيا، اذ يحس فيه بالضيق وان كان واسعا مثال على ذلك تواجد الشخصية في بلاد الغربة، فمهما حمل ذلك البلد من رفاهية وامتيازات يعد مكانا ضيقا على نفسية المقيم فيه. بينما العتبة، التسمية التي اطلقها (باختين) خلال دراسته لأعمال (دوستوفيسكي)، اذ لاحظ(باختين) أن (دوستوفيسكي) استخدم فضاءً رمزيا خالصا يكون بمثابة ممر للشخصيات من خلال تنقلاتها، ويتمثل هذا النوع في الأبواب والنوافذ والحانات والسيارات والبواخر والاكواخ والقطارات ينظر: قضايا الفن الابداعي عند دوستوفيسكي، ص: 249- 250، وينظر ايضا: الفضاء الروائي في (الغربة) الاطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت)، ص: 22-23. وينظر ايضا: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ص: 220-221. وينظر ايضا: بحث دلالة المكان في رواية (موسم الهجرة الى الشمال)، مصدر سابق، ص: 141. [↑](#footnote-ref-423)
424. ()ينظر: قضايا الفن الابداعي عند دوستوفيسكي، ص: 249 -250. وينظر ايضا: بنية الفضاء في رواية (اذا يوم جديد)، مصدر سابق، ص: 158. وينظر ايضا: دلالة المكان في رواية (موسم الهجرة الى الشمال(للطيب صالح)، مصدر سابق، ص: 141. [↑](#footnote-ref-424)
425. ()علم السرد(مدخل الى نظرية السرد)، مصدر سابق، ص:134. [↑](#footnote-ref-425)
426. () ينظر: رواية العنف: دراسة سوسيو نصية في الرواية العراقية ما بعد التغيير، مصدر سابق، ص: 140- 141. [↑](#footnote-ref-426)
427. () ينظر: بنية الفضاء في رواية (اذا يوم جديد)، مصدر سابق، ص: 141،، 142، 154. وينظر ايضا: دلالة المكان في رواية (موسم الهجرة الى الشمال(للطيب صالح)، مصدر سابق، ص: 140. [↑](#footnote-ref-427)
428. () جماليات المكان، غاستون (باشلار)، ترجمة: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- 1984 ص: 45. [↑](#footnote-ref-428)
429. () بناء الرواية، موير، ص: 62. [↑](#footnote-ref-429)
430. () المصدر نفسه ، ص: 62. [↑](#footnote-ref-430)
431. () المصدر نفسه، ص: 84. [↑](#footnote-ref-431)
432. () المكان في الرواية العربية، غالب هلسا، دار ابن هانئ، دمشق – 1989، ص: 8-9. [↑](#footnote-ref-432)
433. () مقال (الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية) حول (محطة السكة الحديدية) (لأدوار الخراط)، د. صبري حافظ، مجلة الأقلام، ع11 و12، 1986. وينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ص: 173- 174. [↑](#footnote-ref-433)
434. () رواية (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 22-23. [↑](#footnote-ref-434)
435. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 39- 40. [↑](#footnote-ref-435)
436. ()(فرانكشتاين في بغداد)، ص: 99. [↑](#footnote-ref-436)
437. ()(فرانكشتاين في بغداد)، ص: 81. [↑](#footnote-ref-437)
438. ()(فرانكشتاين في بغداد)، ص: 97- 98. [↑](#footnote-ref-438)
439. ()(فرانكشتاين في بغداد)، ص: 49. [↑](#footnote-ref-439)
440. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 27. [↑](#footnote-ref-440)
441. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 238. [↑](#footnote-ref-441)
442. () (فرانكشتاين في بغداد)، ص: 27. [↑](#footnote-ref-442)
443. () جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، مهدي عبيدي، دمشق، وزارة الثقافة -2011،ص: 26. [↑](#footnote-ref-443)
444. ()رواية (مشرحة بغداد)، ص: 177. [↑](#footnote-ref-444)
445. () (مشرحة بغداد)، ص: 219. [↑](#footnote-ref-445)
446. () (مشرحة بغداد)، ص: 34. [↑](#footnote-ref-446)
447. () (مشرحة بغداد)، ص: 22- 23. [↑](#footnote-ref-447)
448. () شعرية المكان في الرواية الجديدة، مصدر سابق، ص: 60. [↑](#footnote-ref-448)
449. () رواية (يحدث في بغداد)، ص:31. [↑](#footnote-ref-449)
450. () (يحدث في بغداد)، ص: 175- 176- 177. [↑](#footnote-ref-450)
451. () ينظر: ظاهرة المكان في شعر مصطفى وهبي: البنية والدلالة، أحمد مصلح، المجلة الثقافية، ع39، الأردن- 1991، ص: 102. [↑](#footnote-ref-451)
452. () (يحدث في بغداد)، ص: 13. [↑](#footnote-ref-452)
453. () ينظر: ظاهرة المكان في شعر مصطفى وهبي: البنية والدلالة، مصدر سابق، ص: 102. [↑](#footnote-ref-453)
454. () رواية (عجائب بغداد)، ص: 19- 20. [↑](#footnote-ref-454)
455. () (عجائب بغداد)، ص: 12- 13. [↑](#footnote-ref-455)
456. () الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، مصدر سابق، ص: 174. [↑](#footnote-ref-456)
457. ()رواية (الشماعية)، ص: 8. [↑](#footnote-ref-457)
458. () (الشماعية)، ص: 11. [↑](#footnote-ref-458)
459. () الفن والحلم والفعل، جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- 1986، ص: 161. وينظر ايضا: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، ص: 161. [↑](#footnote-ref-459)
460. () رواية (جثث بلا اسماء)، ص: 76-77. [↑](#footnote-ref-460)
461. () (جثث بلا اسماء)، ص: 16. [↑](#footnote-ref-461)
462. () بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، مصدر سابق، ص: 104. وينظر ايضا: جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية، مصدر سابق، ص: 29. [↑](#footnote-ref-462)
463. ()رواية (بوصلة القيامة)، ص: 86. [↑](#footnote-ref-463)
464. () (بوصلة القيامة)، ص: 158. [↑](#footnote-ref-464)
465. () (بوصلة القيامة)، ص:118. [↑](#footnote-ref-465)
466. () بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، بدر عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – 1986، ص: 28-29. [↑](#footnote-ref-466)