البناء الفني في رواية " وحدها شجرة الرمان " سنان أنطون

م.م. ضياء عبد الحسين محمود
dhyaa.a.mahmoud@aliraqia.edu.iq
الجامعة العراقية / كلية الآداب

*The Artistic Structure of the Novel *The Pomegranate Alone* Sinan Antoon*

DHEYAA ABDULHOSSAIN MAHMOUD
Al-Iraqia University / College of Arts

المستخلص

تُعدّ رواية وحدها شجرة الرمان من أبرز الروايات العراقية المعاصرة التي تناولت مأساة الإنسان العراقي في ظل الحروب والعنف الطائفي والاحتلال، وقد كتبها الروائي والشاعر العراقي سنان أنطون بلغة تجمع بين الشعرية والواقعية القاسية؛ لتقدّم صورة مؤلمة عن التحولات التي عاشها المجتمع العراقي بعد عام ٢٠٠٣. تقوم الرواية على كشف الخراب النفسي والاجتماعي الذي أصاب الإنسان البسيط، عبر شخصية بطلها "جواد"، الذي يعمل مغسِّلاً للموتى، في مهنة ورثها عن أبيه، لكنه كان يحلم بأن يكون فناناً ونحّاتاً يصنع الجمال لا أن يعيش وسط الجثث والمقابر. وتدور أحداث الرواية في بغداد التي تحوّلت إلى مدينة يحيط بها الموت من كل جانب. يعيش جواد صراعاً داخلياً بين رغبته في الحياة والفن والحب، وبين واقع يومي مليء بالتفجيرات والجثث والدمار. فكل يوم يستقبل عشرات القتلى المشوهة أجسادهم، حتى أصبحت مهنة تغسيل الموتى جزءاً من المشهد العراقي المأساوي. وعن طريق هذا العالم القاتم، يرسم الكاتب صورة إنسانية عميقة لمعاناة العراقيين الذين وجدوا أنفسهم محاصرين بالخوف والفقدان.

ويظهر في الرواية حضور " شجرة الرمان" بوصفها رمزاً مركزياً يحمل دلالات الحياة والاستمرار وسط الخراب. فهذه الشجرة التي تنمو قرب مكان غسل الموتى تبدو وكأنها الكائن الوحيد القادر على الصمود في وجه الموت؛ ولذلك جاءت الرواية بعنوان يوحي بأن الأمل صار معلقاً بشجرة وحيدة في عالم ينهار. لقد تحولت الشجرة إلى رمز للحياة المتجددة، وإلى شاهد صامت على مآسي البشر وآلامهم. كما تكشف الرواية عن التحولات النفسية التي تصيب جواد مع استمرار العنف؛ إذ يفقد تدريجياً إحساسه الطبيعي بالأشياء، ويصبح الموت جزءاً من حياته اليومية، حتى إن علاقاته الإنسانية تتآكل تحت ضغط الواقع القاسي. ومع ذلك، يبقى داخله شيء من الحنين إلى الفن والجمال والحياة الطبيعية، وهو ما يمنح الشخصية عمقاً إنسانياً واضحاً. فالرواية لا تكتفي بتسجيل الأحداث السياسية؛ بل تتوغل في الداخل النفسي للإنسان العراقي الذي يعيش بين الرغبة في النجاة والإحساس الدائم بالخراب.

وفي المجمل، فإن رواية وحدها شجرة الرمان ليست مجرد حكاية عن الحرب، إنما هي رواية عن هشاشة الإنسان وعن محاولته التشبث بالحياة وسط عالم يتداعى. وقد استطاع سنان أنطون أن يجعل من شخصية "جواد" رمزاً للإنسان العراقي الذي أثقلته الحروب، لكنه ما زال يبحث عن بصيص حياة، تماماً كما بقيت شجرة الرمان واقفة وحدها وسط الخراب.

ومن مظاهر الحداثة في النسيج الروائي لرواية : " وحدها شجرة الرمان "؛ ، تعدد الشخصيات ، والبناء الزمني، وتعدد الأمكنة التي تتجلى في البناء التدريجي للأحداث ؛ لينزلها من جديد في فضائه العراقي المناسب للإيقاع الزمني لأحداث الرواية، ومن هذا المنطلق الفني كان هدف البحث هو تسليط الضوء على البناء الفني للرواية العراقية لما بعد الحداثة التي تزخر بشفراتٍ فنيةٍ ، وأدبيةٍ ، وفكرية عديدة، كفيلة أن تجعلهُ محطَ اهتمامٍ للتقصي والبحث.

المحاور البحثية (بناء الشخصية، بناء المكان ، بناء الزمان)

Abstract

The novel *The Pomegranate Alone* stands as one of the most prominent contemporary Iraqi novels addressing the tragedy of the Iraqi people amidst war, sectarian violence, and occupation. Written by Iraqi novelist and poet Sinan Antoon, the work employs a style that blends lyricism with stark realism to present a harrowing portrait of the transformations Iraqi society underwent after 2003. The novel reveals the psychological and social devastation inflicted upon the ordinary citizen through its protagonist, Jawad—a man who washes the bodies of the dead, a trade inherited from his father, yet who dreamed of being an artist and sculptor creating beauty rather than living among corpses and graveyards.

The novel is set in Baghdad, a city besieged by death on all sides. Jawad grapples with an internal conflict between his yearning for life, art, and love, and a daily reality defined by bombings, corpses, and destruction. Each day, he receives dozens of bodies—often horribly mutilated—rendering the profession of washing the dead an integral part of Iraq's tragic landscape. Through this grim setting, the author paints a deeply human portrait of the suffering endured by Iraqis who found themselves trapped by fear and loss.

The novel features the "pomegranate tree" as a central symbol embodying life and continuity amidst the ruins. Growing near the site where the dead are washed, the tree appears to be the only entity capable of withstanding death; indeed, the novel's title suggests that hope has come to rest upon a solitary tree in a collapsing world. The tree transforms into a symbol of renewed life and a silent witness to human tragedy and suffering. The novel also reveals the psychological shifts Jawad undergoes as the violence persists; he gradually loses his natural perception of things, and death becomes a part of his daily existence, causing his human relationships to erode under the pressure of a harsh reality. Yet, a yearning for art, beauty, and a normal life lingers within him, lending the character a distinct human depth.

The novel does not merely chronicle political events; it delves into the inner psyche of the Iraqi individual, who lives caught between the desire to survive and a persistent sense of devastation.

Ultimately, *The Pomegranate Alone* is not simply a story about war; it is a novel about human fragility and the struggle to cling to life amidst a crumbling world. Sinan Antoon succeeds in making the character of Jawad a symbol of the Iraqi people—burdened by war, yet still searching for a glimmer of life, much like the pomegranate tree that remains standing alone amidst the ruins.

Aspects of modernity within the narrative fabric of the novel *Wahdaha Shajarat al-Rumman* (The Pomegranate Tree Alone) include a multiplicity of characters, a complex temporal structure, and a variety of settings—all of which manifest through the gradual unfolding of events. These elements anchor the narrative within an Iraqi milieu that aligns with the novel's temporal rhythm. Against this artistic backdrop, the study aims to shed light on the structural composition of the Iraqi postmodern novel—a genre rich in artistic, literary, and intellectual codes that make it a compelling subject for scholarly inquiry and analysis.

Research themes (Character development ،Space development ،Time development)

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة :

اتسمت الرواية العراقية المعاصرة بتحولات فنية بارزة، جاءت انعكاساً للتحولات التاريخية والاجتماعية التي شهدها العراق عبر مراحله المختلفة، الأمر الذي انعكس على بنيتها السردية وآليات تشكيلها الجمالي، فغدت أكثر انفتاحًا على التقنيات السردية الحديثة، وأكثر قدرة على استيعاب التجربة الإنسانية بأبعادها الفكرية والنفسية والجمالية. وفي هذا السياق برزت رواية (وحدها شجرة الرمان) لسنان أنطون بوصفها من أهم المنجزات الروائية العراقية المعاصرة؛ لما تنطوي عليه من رؤية فنية وإنسانية عميقة استطاعت أن تمثل مأساة الإنسان العراقي في ظل الحروب والعنف والتحولات الاجتماعية، عبر بناء سردي تتضافر فيه عناصر الشخصية والمكان والزمان في تشكيل الخطاب الروائي.

وتنبع أهمية هذا البحث من سعيه إلى مقاربة البناء الفني في الرواية، بوصفه الركيزة الأساسية التي تتولد من خلالها الدلالات الجمالية والفكرية للنص، والكشف عن آليات تشكل البنية السردية وعلاقاتها الداخلية، ومدى فاعلية العناصر الفنية في إنتاج المعنى وتوجيه الرؤية الروائية. ويهدف البحث إلى تحليل بناء الشخصية، وبناء المكان، وبناء الزمان، واستجلاء وظائفها الفنية وأثرها في تماسك النص وإغناء أبعاده الدلالية، اعتمادًا على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتيح قراءة النص في ضوء معطيات النقد السردي الحديث، وصولًا إلى نتائج تسهم في إثراء الدراسات النقدية التي تناولت الرواية العراقية المعاصرة، وتفتح آفاقًا جديدة لدراسة التجربة الإبداعية عند سنان أنطون.

المبحث الأول الشخصية :

انمازت رواية ما بعد الحداثة بترويض البنى والتقنات وجعلِتها أكثر فاعلية ضمن مستويات تلقي النص حتى غدت أُفقاً يتسِعُ لكلِ المقاصدِ ؛ ذلك لِما يتوافر فيها من مقتضيات بثِ الدلالة، وإمكانية الإثارة الجمالية ، وفاعلية القراءة والتلقي في تشكيل البناء الفني لها بوصفها مخاضاً فكرياً ترتسم فيه مستويات التوازن والاستقرار للتجربة الانسانية ، وتتجلى أهمية الشخصية في الرواية عبر شخصية "**جواد**" الشخصية المحورية لمجمل الأحداث، ويظهر جواد بوصفه شاباً حالمًا يميل إلى الفن والنحت، لكنه يجد نفسه أسيراً لمهنة غسل الموتى التي ورثها عن أبيه. ومن هنا تبدأ أزمة الشخصية؛ إذ يعيش جواد صراعاً بين رغبته في صناعة الجمال وبين واقعه الذي يفرض عليه التعامل اليومي مع الجثث والموت. لقد جعل الكاتب من هذه الشخصية نموذجاً للإنسان العراقي الذي أرهقته الحروب، حتى صار يعيش حالة اغتراب نفسي ووجودي.

ويظهر البناء النفسي للشخصية عبر لغة داخلية مشبعة بالحزن والتأمل، حيث تتحول الجثث التي يغسلها جواد إلى عبء روحي يطارده باستمرار. ففي أحد المقاطع يصف الراوي إحساسه بالموت المتكرر بقوله: **(لا يكتفي الموت مني في اليقظة ويصرّ على أن يلاحقني حتى في منامي ألا يكفيه أنني أكد طول النهار معتنياً بضيوفه الأبديين وبتحضيرهم للنوم في أحضانه ؟ هل يعاقبني لأنني ظننت بأنني كنتُ قادراً على الهرب من براثنه ؟ لو كان أبي حياً لسخر مني ومن أفكاري وما كان سيسميه دلعاً لا يليق بالرجال)**[1] ، وهو تعبير يكشف طبيعة التحول الذي أصاب الشخصية والمجتمع معاً؛ إذ أصبح الموت جزءاً من الحياة اليومية.

ويشكل البناء الفني في عنصر الشخصية لدى **سنان أنطون** بصمة مميّزة ؛ إذ انفتح على مستوى التنوع ، والتجديد، والمغايرة في الكتابة الروائية تستحق الوقوف ، لذا اقتضت هذه الدراسة مسوغها النقدي في البحث عن البناء الفني في الرواية العراقية لما بعد الحداثة بوصفها تقنات إجرائية فاعلة تظهر شعرية النص الروائي الحديث ،عبر قفزات الحداثة وما بعدها التي انمازت فيها الرواية: "**الشخصية، المكان، الزمان** .

وبذلك يكون التركيز عليها ناتجاً عن امتلاكهِ امتدادات تجربة الأجيال الروائية السابقة، الرواية العراقية الحديثة بدت عن طريق عنصر الشخصية وطرق تقديمها نحو التفرد والخصوصية في تشكيل خصوصية التجربة التي تشحن في وسائل تعبيرية تستمد قوتها من عنصر التخيل .

و من هنا اضحت الشخصية عنصراً فعّالاً في عملية البناء السردي، فهي عنصر مهم من عناصر المروي – المضمون – في العمل الأدبي، التي من الممكن تمثيلها بأنها (أحد الأفراد الخياليين أو الواقعين الذين تدور حولهم أحداث القصة) [٢] ، ففي عملية البناء الفني نجد أن الرواي يلاحق الشخصية دائماً ، فيصفها و يعلق عليها و يقوم بعرض كافة المتغيرات التي تتعلق بها، من منطلق عدِّ الشخصيةِ لبَ الحادثة[٣]، بوصفها نتيجة حتمية مفادها عدم خلو أي اثر سردي من الشخصية. وعليه تُعدّ الشخصية في البناء السردي (القطب الذي يتمحور حول الخطاب السردي و هي عموده الفقري الذي تتركز عليه)[٤] ، وهو الأمر الذي يفضي إلى تمحور الأحداث بوصفها(القوة المولّدة للاتجاه القيمي في النص)[٥]. وبذلك فإنها تتمظهر بدورها كشخصية رئيسة ، أو شخصية ثانوية قد تكون مساعدة ، أو غير

مساعدة [٦]. وعليه فإن هنالك نوعين لطبيعة استخدام الشخصية داخل بنية رواية " **وحدها شجرة الرمان** " :

١- **الشخصية الرئيسة:** وتؤدي الدور الأساسي في الأحداث، كونها من (أكثر العناصر القصصية استقراراً في الذهن)[٧]، لها دورها الفعّال في مجريات السرد داخل الرواية ، فهي تعد المحور المركزي للأحداث[٨]؛ كونها تتغير و تطور انسجاماً مع سياق الأحداث فلا تلتزم بوضع ثابتٍ و إنَما تظهر في حركة مستمرة و عليه سميت الشخصية الدينامية [٩] . وتزخر رواية " **وحدها شجرة الرمان** "، بشخصيات يشوبها الترميز عمد الكاتب فيها الى الافادة من تقنات السرد الحديثة لاسيما السرد الدائري ، ونلحظ تحرك الشخصيات بصورة مزدوجة تاركةَ آثارها، وتساؤلاتها الوجودية في عناصر البنية السردية في الرواية كمعادل موضوعي، رسمها **سنان** لشخصياته الحيوية ؛ إذ تتداخل فعالية الشخصيات عبر تحولات الأحداث متشابكة تصل الى النهايات مفاجئة لا يتوقعها المتلقي ، ومن هذا المنطلق نستدل على أنّ عنصر الشخصية اصبح أحد المقاييس الأساسية التي يعتمد عليها في كتابة الرواية لما بعد الحداثة، وقد رسمت الرواية مجموعة من الشخصيات التي تتشابك في صناعة الأحداث مع الشخصية الرئيسة التي كان لها أثر واضح في صيرورة الأحداث ومحورها :

١-الشخصيات الرئيسة :

أ- جواد : الشخصية المحورية في الرواية، وهو شاب عراقي يعمل في غسل الموتى وتكفينهم، وهي مهنة ورثها عن أبيه رغم رفضه الداخلي لها في البداية. يحمل جواد حساسية فنية وروحاً حالمة، إذ كان يحب الفن والنحت ويحلم بحياة مختلفة، لكن ظروف الحرب والعنف دفعته إلى مواجهة الموت يومياً.

ويمثل جواد الإنســان العراقي الذي يعيش صــراعاً بين رغبته في الحياة وجبروت الموت الذي يحيط به. وعن طريقه يكشــف الكاتب آثار الحروب والطائفية والانهيار النفســي للفرد العراقي. كما أن شــخصــية جواد تتطور تدريجياً من شــاب حالم إلى إنسان مثقل بالكوابيس والخراب الداخلي.

ب- الأب (الحاج غسّال الموتى) : والد جواد، وهو رجل تقليدي يعمل مغسِّلاً للموتى منذ سنوات طويلة. يمثل الامتداد التراثي والديني للمهنة، ويؤمن بقدسيتها وضرورتها الاجتماعية. ويحاول أن يُقنع ابنه بقبول هذا الإرث العائلي، ويرى في المهنة خدمة للناس لا مجرد عمل. ويتمثل دوره في الرواية في تجسـيد الحكمة الشـعبية والصـبر العراقي، كما أنه يمثل جيلاً عاش الحروب السـابقة وتكيّف مع الموت بوصـفه جزءاً من الحياة اليومية.

ج- ريم : الفتاة التي يحبها جواد، وتمثل الجانب العاطفي والإنســـاني في حياته. وجودها يمنح البطل مســـاحة من الأمل والحلم وســـط عالم مليء بالموت والدمار. لكنها أيضـاً تعكس هشـاشـة العلاقات الإنسـانية في ظل الفوضـى والحرب. ويتمثل دورها السردي في الكشف عن حاجة الإنسان إلى الحب بوصفه ملاذاً نفسياً، حتى في أكثر البيئات قسوة.

٢- الشخصية الثانوية :

تتشكل هذه الشخصية بوصفها عاملاً مساعداً للشخصية **الرئيسة** " **المركزية** " ، فهي تعكس الشــخصــية الرئيســة "المركزية " عن طريق مراياها الخاصــة ؛ إذ لا توجد الشـخصـية الرئيسـة "المركزية" إلا بفضـل وجود الشـخصـية الثانوية [١٠] ؛ وترتبط العلاقة بين الشخصية الرئيسة والثانوية تتوضح بشكل ايجابي أو سلبي ، في تقديم المسـاعدة ، او الوقوف بالضـد من الشـخصـية وتحاول ايقاف تحركاتها ، وعبر هذا

التأثير يتضح دورها في النصي في الرواية، وعند ذلك يمكن عدها عنصراً **مساعداً للشخصية الرئيسة أو عنصراً غير مساعد لها** ومنها :

أ- **الأم** : شخصية حنونة تمثل صورة الأم العراقية التي تعيش القلق الدائم على عائلتها. ويتمركز حضورها نسبياً ؛ كونها تحمل دلالة عاطفية قوية؛ إذ تعكس معاناة النساء العراقيات في زمن الحروب.

ب- **الأصدقاء والجيران** : حيث تظهر مجموعة من الشخصيات الجانبية المرتبطة بحياة جواد اليومية، وكل شخصية تمثل أنموذجاً اجتماعياً من المجتمع العراقي بعد الاحتلال؛ فمنهم من هاجر، ومنهم من قُتل، ومنهم من فقد الأمل بالحياة. و وظيفتهم في الرواية ليست فردية بقدر ما هي رمزية، إذ يصورون التفكك الاجتماعي والخوف الجماعي الذي أصاب بغداد.

ج- **الجثث والموتى** : رغم أنهم ليسوا شخصيات تقليدية، فإن الكاتب يجعل من الموتى حضوراً دائماً في الرواية. الجثث تتحول إلى شخصيات صامتة؛ تكشف عن حجم المأساة العراقية، وتؤثر نفسياً في جواد إلى حدّ الهلوسة والكوابيس.

خ- **رجال الميليشيات والجنود** : ويمثلون قوى العنف والفوضى التي اجتاحت العراق بعد الاحتلال. و وجودهم في الرواية يرمز إلى السلطة المسلحة التي حوّلت الحياة اليومية إلى فضاء للخوف والقتل.

وتكشف دلالة الشخصيات في الرواية في ان سنان أنطون نجح في جعل الشخصيات مرآةً للواقع العراقي؛ فكل شخصية لا تؤدي دوراً حكائياً فحسب، بل تحمل بُعداً رمزياً ونفسياً. فجواد يرمز إلى الإنسان العراقي الممزق، والأب يرمز إلى الذاكرة والتراث، أما ريم فتمثل الحلم بالحياة، بينما تجسد الشخصيات الثانوية آثار

الخراب الجماعي. كما أن الرواية تقوم على ثنائية الحياة والموت؛ لذلك تبدو الشخصيات جميعها محاصرة بالموت، حتى وهي تحاول التشبث بالأمل.

و تتداخل مصائر الشخصيات العديدة عن طريق تعدد الأحداث، عبر تحولات بنية الشخصية وتعدد الأحداث فيها؛ وفقاً لإيقاع السرد الخاص بالرواية ، واختلاف البؤر الرؤيوية فيها . وعند تأمل الأحداث وتسلسلها ، نجد أن سنان رسم ملامح الشخصية العراقية المعذبة بما يتوافق مع شمولية التجربة ، فقد حاول أن يربط شخصياته بالحدث ، عن طريق التداعيات و الاسترجاعات و الحوارات المتنوعة لتحديد ملامحها ، و رسمها من الداخل و الخارج لتضفي على البناء الفني للرواية ملامح واقعية أو دينية أو سياسية .... الخ .فقد عمد الراوي إلى تقديم شخصياته داخل الرواية ضمن طريقتين هما :

أ-الطريقة الإخبارية أو التشخيص المباشر " الخارجي "و تسمى أيضاً الطريقة التفسيرية أو التقريرية .

ب _ الطريقة التمثيلية " الكشف و العرض" أو التشخيص غير المباشر " الداخلي" و تسمى الطريقة الدرامية أو التصويرية (١١) .

أولا – الطريقة الإخبارية(الطريقة التحليلية- التشخيص المباشر)

الملاحظ أن المؤلف يحاول في هذه الطريقة وصف المعالم الخارجية، أو الشكلية للشخصية بأسلوب إخباري فيتناول كل ما يتعلق بالشخصية من أحداث و سمات و أفكار و مؤثرات بغيّة التأثير و تشويق المتلقي واصفاً إياها وصفاً دقيقاً ، و بذلك يعطي للمتلقي (وصفاً فجائياً و حكماً مبتوراً عن الشخصية) (١٢)، لذا فإنَ المتلقي لا يبذل جهداً في التفسير ، والبحث ، والتحليل، لأن الشخصية رسّمت بكل تفاصيلها

في النص ؛ فيبدأ الراوي باستخدام **السرد الموضوعي** عبر الافادة من تقنية **الراوي العليم** الذي اتسم بملاحقته للشخصيات وتنقلاتها المكانية ، والزمانية حتى تعدى الأمر إلى التعمق في دواخل أفكارها السرية لتحديد زاوية الرؤية لديه ؛ فيرى (عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله ، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته)[١٣]، مستخدماً بذلك صيغة ضمير الغائب في الغالب مما اكسب السرد صفة الحيادية ، والموضوعية: **(وقفت بجانب أمي عند عتبة الباب الخشبي الكبير. كانت يدها اليمنى تقبض على يدي بقوة كعادتها ، وكأني سأهرب أو أطير بعيداً عنها. أما اليسرى فكانت تحمل الصُّفُرْطاس الذي كانت قد وضعت فيه حصة أبي من طعام الغداء ثلاث قدور نحاسية صفت فوق بعضها البعض في هيكل معدني كأنها عمارة صغيرة. كان القدر العلوي مليئاً بالرز والأوسط بمرق البامياء وقطعتي لحم صغيرتين. أما السفلي فكانت عادة تضع فيه قليلاً من الفواكه. ويومها كانت قد وضعت عنقوداً صغيراً من العنب الأبيض من نوع « ديس العنز » ، الذي كان يحبه أبي. أما معصم يدها اليسرى فتدلى منه كيس من النايلون وضعت فيه رغيف خبز ساخن)**[١٤] .

تقوم هذه القطعة الروائية على الطريقة الإخبارية في السرد، وهي طريقة تعتمد نقل الأحداث ووصف الشخصيات والأشياء بوساطة راوٍ يقدّم الوقائع بصورة تبدو قريبة من الحياد والموضوعية. وقد تجلت هذه الطريقة بوضوح عبر استعمال ضمير الغائب في أفعال السرد و وصف شخصية الام، مثل: "**كانت يدها اليمنى تقبض**"، و"**كانت تحمل الصُّفُرطاس**"، و"**كانت قد وضعت**"، الأمر الذي جعل الراوي يقف خارج الحدث، مراقباً له من مسافة سردية تمنحه قدرة على تسجيل التفاصيل دون تدخل مباشر بالعاطفة أو التعليق الذاتي.

والملاحظ انَ اعتماد صيغة الغائب أكسب السرد طابعاً موضوعياً، لأن الراوي لا يقدّم انفعالاته الخاصة بقدر ما يقدّم مشهداً متكاملاً تُترك للقارئ مهمة التفاعل معه واستنتاج أبعاده النفسية والاجتماعية. فالسرد هنا لا يقوم على البوح الذاتي المباشر، وإنما على عرض الوقائع اليومية عرضاً هادئاً، يبدأ من وقوف الطفل إلى جانب أمه عند "**عتبة الباب الخشبي الكبير**"، إن هذه التقنية الإخبارية جعلت النص أقرب إلى المشهد الواقعي الحي؛ إذ تتوالى الجزئيات السردية بصورة دقيقة ومنظمة. كما أن الراوي يوظف الوصف التفصيلي بوصفه جزءاً من الوظيفة الإخبارية للسرد؛ فذكر "**ثلاث قدور نحاسية صُفّت فوق بعضها البعض في هيكل معدني كأنها عمارة صغيرة**"؛ لا يقتصر على نقل صورة خارجية، بل يكشف البيئة الشعبية البسيطة التي تنتمي إليها الأسرة، ويعكس طبيعة الحياة اليومية وعلاقة الأم بالأب والأسرة. كذلك فإن تحديد نوع الطعام: "**الرز**"، و"**مرق الباميا**"، و"**قطعتي لحم صغيرتين**"، ثم الإشارة إلى "**عنقود صغير من العنب الأبيض من نوع ديس العنز**"، يمنح السرد صدقية واقعية، ويجعل القارئ يشعر أنه أمام مشهد معاش لا أمام خطاب متخيّل مجرد.

ومن الناحية الفنية، أسهم ضمير الغائب في توسيع أفق الرؤية السردية؛ إذ أتاح للراوي أن يصف الشخصيات والأشياء بحياد نسبي من الخارج، وأن يركّز على حركة الأم وعلاقتها بابنها عبر الأفعال والإشارات لا عبر التحليل النفسي المباشر. فقبض الأم على يد طفلها "**بقوة كعادتها**"، يوحي بالخوف والحرص والارتباط العاطفي، لكن الراوي لا يشرح هذه المشاعر شرحاً مباشراً؛ بل يتركها تتسلل عبر الصورة السردية ، وهو ما يعمّق الأثر الفني للنص. وعليه، فإن الطريقة الإخبارية في هذه القطعة لم تكن مجرد وسيلة لنقل الحدث، إنما أصبحت أداة لبناء عالم

سردي واقعي تتداخل فيه التفاصيل اليومية مع الدلالات الإنسانية. كما أن استعمال ضمير الغائب منح السرد مسحة من الحياد والموضوعية، وجعل الراوي أشبه بعدسة تلتقط المشهد بدقة، الأمر الذي عزز القيمة الفنية والواقعية للنص الروائي.

ومن هنا يتبين لنا أن استخدام ضمير الغائب لا يعدو أن يكون وسيلة صالحة يتوارى وراءها المؤلف ليستطيع تمرير ما يشاء من أفكار ومعلومات كونه وسيطاً بين الشخصيات الملحمية والقارئ نحو تقديم مقتضيات آليات السرد ولذلك حافظ المؤلف على هذا الاستخدام كونه يتيح الحرية الكافية لتمرير ما يشاء من أفكار وقضايا يبثها في حقل المتلقي [١٥] . ونلحظ أيضاً في هذا المجال أن تقنية الراوي العليم تتوحد مع الشخصية الرئيسة ويعطيها المجال الكافي من أجل أعطاء صورة شاملة لمجريات الأحداث، و يتمثل ذلك في الاندماج بين صوت الراوي العليم وصوت الشخصية في تقنية الأسلوب الحر غير المباشر[١٦] ، ثُمَّ إِنَّ دلالة الخطاب السردي ما هو إلا نسيج من رؤى الشخصيات التي تقوم بالأفعال وتوجه مسار الأحداث بوصفها بنية فنية موجهة [١٧] .

٢- **طريقة العرض والكشف " التحليلية ، التشخيص غير المباشر ، الداخلي" :**

ونلمح في هذه الطريقة أن الراوي يتيح للشخصية حرية العمل بدل الأخبار عن كل تصرفاتها وأعمالها فهي تكشف عن نفسها بواسطة الحوار أو تصوير الأفعال[١٨]، فيختفي دور الراوي و يظهر صوت الشخصية كاشفةً عن نفسها وأفعالها وصفاتها في صورة الحوار مع نفسها أو مع الشخصيات الأخرى [١٩]. لقد كانت هذه الطريقة ظاهرة في ميدان السرد الذاتي عندما يترك للشخصية حرية التعبير عن نفسها، ونلمح ذلك في حديث جواد عن نفسه ": **(استيقظت لاهثاً ومبللا بالعرق مسحت جبهتي ووجهي نفس الكابوس يتكرر منذ أسابيع مع بعض التغييرات الطفيفة. أحياناً أرى**

رأسها المقطوع على الدكة وأسمع صوتها يقول: غسلني حبيبي. لكن هذه أول مرة يكون فيها مطر. أعرف مصدره الآن ، فقد تسلل من الخارج هذه الليلة. سمعت صوت تساقطه على زجاج النافذة بجانب سريري نظرتُ إلى ساعتي وكانت الثالثة والنصف صباحاً. لم أنم أكثر من ثلاث ساعات بعد يوم طويل ومرهق ممزق بين الأرق وبين هذا الكابوس الذي لم أحاول تفسيره أو فهم دلالاته ، لكنه يلح علي. لعله الموت يضحك علي ويقول لي: ظننت أنك تستطيع أن تهرب مني أيها الأحمق ؟)[٢٠] . تكشف هذه القطعة الروائية عن حضور واضح لطريقة العرض والكشف والتحليل في السرد الذاتي، وهي طريقة تقوم على تعرية العالم الداخلي للشخصية وإظهار اضطراباتها النفسية عبر ضمير المتكلم، الأمر الذي يجعل القارئ قريباً من التجربة الشعورية للراوي، ومتورطاً في معاناته النفسية والوجودية. وقد تجلت هذه التقنية منذ الجملة الأولى: "**استيقظت لاهثاً ومبللاً بالعرق**"؛ إذ يدخل السرد مباشرة إلى داخل الذات المرتبكة دون تمهيد خارجي، فيتحول الحدث من مجرد واقعة إلى تجربة شعورية.

إن استعمال ضمير المتكلم في أفعال السرد مثل: "**استيقظت، مسحت، ،أعرف، سمعت، نظرت، لم أنم، لم أحاول تفسيره**"، جعل الراوي هو محور الرؤية السردية، فهو لا ينقل الحدث من الخارج كما في السرد الموضوعي؛ بل يقدّمه من داخل وعيه المضطرب. وهنا تتجلى وظيفة طريقة العرض والكشف، لأنها تكشف العالم النفسي للشخصية عبر التداعي الداخلي، وتضع القارئ أمام انفعالات مباشرة لا تفصلها مسافة سردية. ويعتمد النص على تقنية الكشف النفسي عبر استدعاء الكابوس بوصفه معادلاً رمزياً للخوف والذنب والموت. فقول الراوي: " **نفس الكابوس يتكرر منذ أسابيع**"، يدل على هيمنة القلق النفسي واستمراره، بينما تمثل صورة :" **رأسها**

المقطوع على الدكة"، ذروة الرعب الداخلي، وهي صـورة ذات طابع كابوسـي تعبّر عن تشـظي الذات واضـطراب الذاكرة. كما أن سـماعه الصـوت يقول: "**غسـلني حبيبي**"؛ يكشف عن بقايا علاقة إنسانية عميقة ما تزال تطارد وعيه وتثقل ذاكرته.

أما التحليل النفسـي فيظهر عبر تأمل الراوي لحالته ومحاولته فهم ما يجري داخله، كما في قوله:" **لم أحاول تفسـيره أو فهم دلالاته، لكنه يلح علي**". فالسـرد هنا لا يكتفي بعرض الحدث، بل ينتقل إلى تحليل أثره النفسـي؛ إذ تتحول الأحلام إلى إشـارات رمزية مرتبطة بالموت والقلق الوجودي. ولهذا يبلغ النص ذروته التأملية في العبارة:" **لعله الموت يضـحك علي ويقول لي: ظننت أنك تسـتطيع أن تهرب مني أيها الأحمق؟**". ففي هذه الجملة تتجسد فكرة الموت بوصفها قوة مطاردة تسخر من الإنسان وعجزه عن الإفلات من مصيره. كما أسهمت طريقة العرض في خلق إيقاع نفسـي متوتر يعتمد على التداخل بين الواقع والكابوس؛ فصـوت المطر، وظلمة الفجر، والنظر إلى الساعة الثالثة والنصف صباحاً، كلها عناصر سردية تُستخدم لإبراز الوحدة والاختناق النفسـي. ولم تعد الأشـياء هنا مجرد تفاصـيل واقعية، بل تحولت إلى أدوات للكشـف عن حالة الذات المنهكة بين الأرق والكابوس والخوف. وهكذا فإن السرد الذاتي في هذه القطعة، عبر ضمير المتكلم، أدى وظيفة الكشف والتحليل بعمق، إذ جعل القارئ يعيش التجربة النفسية للشخصية من الداخل، ويتابع اضـطرابها الوجودي لحظة بلحظة. وقد منحت هذه التقنية النص طابعاً اعترافياً وتأملياً، فغدا السرد مساحة لفضح الهواجس الداخلية واستبطان الخوف من الموت والذاكرة والألم. وفيما يخص تقنية "**الراوي المشارك**" في مقطوعات السرد الذاتي التي انمازت بهيمنة الشخصية الرئيسة أو الشخصية المرافقة لها، وغالباً ما تجمع بين ما

هو واقعي ويومي؛ لتقديم وظائف الراوي: "**السـردية، التوجيهية، التواصـلية ، الشـهادية، الايدولوجية** " التي تغلغلت داخل الرواية بصـورة عامة في عرض الأحداث و الكشف عنها عبر الرؤية الخارجية والداخلية . وهكذا تتحول الشخصية في النص إلى مركز جذب لكل العناصر، من مكان وزمان ؛ لأنَّ بناء شخصية مميزة ومتفردة يعتمد إلى حدٍ بعيد على وضعها في إطار قصصي محدد اجتماعي وحضاري وسيكولوجي [٢١].

ومن هنا بدأت رواية ما بعد الحداثة تسجل وجودها الفني الجديد الذي قضى على انغلاقية الشخصية الكلية في الرواية التقليدية، وتمثل ذلك في تحولها إلى عنصر فني مفتوح على كل الاحتمالات، واختفت كل الميزات والصفات المحددة لها سابقا، وهذا يعني أن الشخصية في الرواية الجديدة ، صارت بمنزلة مروية ترفض الرواية الواحدة، والمصدر الواحد، وبهذا تصبح الشخصية في الرواية الجديدة إظهاراً للانسحاق والتهميش والإقصاء الذي تمارسه النظم الكولونيالية بحق المجتمعات الإنسانية، فضلاً عن عدها أداة هدم وتعرية لتلك النظم، بواسطة بيان مؤثراتها المباشرة وغير المباشرة في الرواية والحياة على حد سواء [٢٢].

٢- **المكان** : في ضوء الاستخدام الفني ، والادبي، والممارسة النقدية الابداعية لفترة ما بعد الحداثة غادرت كلمة " **المكان**" ، مقصديتها الدلالية التي تشير الى الموضع، المكاني ذي الأبعاد الهندسية التي تحكمها المقاييس والحجوم الدقيقة: الطول والعرض والارتفاع [٢٣] ؛ ليتحول الى عنصر سردي بالغ الاهمية عبر علاقته بالعناصر السردية الأخرى، حتى أصبح مكون رئيس من مكونات البناء السرد يتجاوز هذه الدلالات والابعاد المادية للواقع [٢٤]؛ لذا فإنَّ فاعلية المكان في الرؤية

الإبداعية متأتية مما يشـــتمل عليه من علاقات مدركة عارفة، أو متخيلة من قبل السارد، فالمكان إذن في السرد ليس بناء خارجياً، ولا حيزاً محدود المساحة، ولا تركيباً من غرب وأسيجة ونوافذ، وإنما هو بؤرة مركزية شاملة تحتضن تجربة الشخصية في أعماق المبدع ينقلها إلى المتلقي مرتكزاً في ذلك على صـــدق تجربته في المكان، وعمق رؤيته ودقتها، وقدرته على التعبير والتأثير بما يمكنه من تجســـيد تجربته وإخراجها من إطارها الخاص والضيق إلى إطار عام و واسع .

وأخذ يشكل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور فيها عملية السرد الروائي ، لما يمتلكه من طاقات تعبيرية وإمكانيات فنية تُتيح للمؤلف أن يحقق فيها بلورة غاياتهِ الدلالية ، والجمالية ، والفنية ، والفلسفية داخل مساحة نصية تبرز تطور الأحداث تبعاً لاحتواء حركة السرد [٢٥]. لذا أخذ المكان يسهم في تقريب المسافة بين المؤلف والمتلقي ليسهم إسهاماً فعالاً في تشكيل الصورة و أخذ يظلل القواسم المشتركة بين الأدب و ما يحيل إليه [٢٦] ؛ لأنه يدخل في علاقات متداخلة ومتشابكة لاسيّما مع عنصـــر الزمان ، إذ يكشـــف المكان(عن تواصـــل زمني معه ، فلا مكان بدون زمان)[٢٧] ، ،غير إن الوظيفية المشـــتركة فيما بينهما تكمن في (خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه)[٢٨].

ومجموعة الأمكنة التي تظهر في رواية " **وحدها شـــجرة الرمان** " ؛ لتتجه نحو التوسع والشمول في تكوين فضاء الرواية ، وبذلك يدخل المكان بهذا المعنى كمكون للفضاء الروائي، لأن وصف المكان يلتقي مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يتجه نحو تصور الحركة الداخلة ، أي يفترض الاستمرارية الزمنية [٢٩] .

وعندما نطالع الرواية يتمظهر المكان بشـــكل ثنائية ضـــدية وفقاً لقانون (التقاطبات المكانية) [٣٠]؛ تتشكل في شكل ثنائية هي: " **المكان الأليف _ المكان المعادي** ".

أ- **المكان الأليف** : يعد المكان الأليف مصدر الهام للحياة والامان للإنسان؛ لما له من علاقة نفسية ترتبط بالأمان والآلفة بوصفه (مكان الأنس الحاف)[٣١] الباحث عن ولادة جديدة تسد فجوات الأزمة النفسية الحاضرة للشخصية . ويظهر سنان في روايته أن الشخصية أسيرة قيود اللامكان عن طريق العودة إلى مركزية القطب المكاني الأليف ؛ إذ كانت الذاكرة مصدر إلهام عبر استرجاع الذكريات ، والعودة إلى نقطة الأمل ، والأمن ، والألفة ، والشعور بالطمأنينة ، فسنان كان حريصاً على الإتيان بالألفة بصورة تامة فهو يحرص على (عرض صورة أكثر حقيقة وحيوية وكمالاً من الحقيقة نفسها)[٣٢].

وقد استعمل **سنان** الكثير من الأمكنة، فمنها الأليف الذي يشعر جواره بالمحبة والألفة، ومنها **البيت** ، فهو يتذكرها بكثير من الحب، لقد بعثت في نفسه الحب والأمان بعد مشقة الترحال: **(كان البيت جميلاً وكبيراً في منطقة الجادرية. أدخلتني من باب المطبخ ثم تبعتها داخل ممر يؤدّي إلى غرفة الضيوف. طلبت مني أن آخذ راحتي ريثما تسخّن هي الطعام. سألتها إن كانت تحتاج مساعدتي فقالت : (لا ، إنت ضيفي، وسألتني إن كنت أرغب بشيء أشربه فأجبتها بالنفي ابتسمت وتركتني أتمعن في أثاث الغرفة الباذخ والسجاد الإيراني النفيس فكرت وأنا أنتظرها بأن هذه فرصتي الذهبية ، لكنني تذكرت أيضاً ما كانت قد قالته عن الصبر والثقة. هل هي مجرد صدفة أن تدعوني إلى بيتها في اليوم الذي تكون فيه زوجة أبيها خارج المدينة ؟)** [٣٣] .

تكشف هذه المقطوعة الروائية عن حضور المكان الأليف، ولاسيّما البيت، بوصفه عنصراً سردياً فاعلاً لا يقتصر دوره على كونه إطاراً للأحداث؛ بل يتحول إلى فضاء نفسي ، ودلالي يسهم في بناء التوتر وكشف أبعاد الشخصيات. فالبيت هنا ليس

مجرد مكان للإقامة، وإنما فضاء حميمي تتداخل فيه الرغبة والحذر والإغواء والشك، ولذلك اكتسب وظيفة رمزية داخل السرد.

يبدأ النص بإدخال الراوي إلى بيت المرأة عبر عبارة: " **لا، إنت ضـــيفي**"، وهي عبارة تمنح المكان طابع الألفة والاحتواء، إذ يتحول البيت إلى مساحة استقبال وأمان ظاهري. غير أنّ هذه الألفة لا تبقى بريئة تماماً، لأن السرد يحمّل المكان توتراً خفياً يتنامى تدريجياً مع تأمل الراوي لتفاصـيل الغرفة. فالأثاث الباذخ والسـجاد الإيراني النفيس ليسـا مجرد أوصـاف زخرفية؛ بل يمثلان علامات دالة على الثراء والرقي الاجتماعي، كما يكشـفان عن حالة الانبهار التي يعيشـها الراوي داخل هذا الفضـاء المختلف عن عالمه النفسـي أو الاجتماعي. ويؤدي البيت هنا وظيفة الكشـف السـردي؛ إذ يتيح للراوي أن يكشـف عن دواخله الحقيقية. فحين يقول: "**فكرت وأنا أنتظرها بأن هذه فرصـتي الذهبية** "؛ فيتحول المكان إلى محفّز للرغبات الكامنة والطموحات غير المعلنة. إنّ البيت الأليف يخلق شعوراً بالخصوصية والعزلة، الأمر الذي يدفع الشـخصـية إلى التفكير بحرية أكبر، وكأن الجدران المغلقة تسـمح بخروج ما هو مكبوت في الداخل النفسـي. غير أنّ السـرد لا يترك هذا الشـعور بالألفة مسـتقراً، بل يقابله بإحسـاس الشـك والتردد، حين يسـتحضـر الراوي كلام المرأة عن " الصـبر والثقة"، ثم يتسـاءل: "**هل هي مجرد صـدفة أن تدعوني إلى بيتها في اليوم الذي تكون فيه زوجة أبيها خارج المدينة؟**". وهنا تتبدل دلالة البيت من فضـاء أليف إلى فضـاء ملتبس يحمل احتمالات متعددة؛ فقد يكون مكاناً للثقة، أو للإغواء، أو للاختبار النفسـي. ومن ثمّ يصـبح المكان منتجاً للتوتر السـردي، لأن القارئ يبدأ بالتسـاؤل حول حقيقة نوايا الشـخصـيات. كما يكشـف النص عن العلاقة الوثيقة بين المكان والحالة النفسـية. فالغرفة بما فيها من فخامة تخلق لدى الراوي حالة من

الانجذاب والتوتر في آن واحد؛ لذلك يتحول الوصف المكاني إلى أداة غير مباشرة لتحليل الشخصية. فالمكان لا يُعرض بصورة محايدة؛ إنما يُرى عبر وعي الراوي ورغباته وتأويلاته، وهو ما يجعل البيت امتداداً للحالة الشعورية للشخصية الساردة. ومن الناحية الفنية، أسهم المكان الأليف في إبطاء السرد ومنح المشهد بعداً تأملياً. فالكاتب يتوقف عند تفاصيل الأثاث والسجاد، مما يخلق لحظة سكون ظاهري تسبق تصاعد التوتر الداخلي. وهذا الأسلوب يعمّق الإحساس الدرامي ويجعل المكان شريكاً أساسياً في إنتاج المعنى. وعليه، فإن البيت في هذه المقطوعة لم يكن مجرد خلفية للأحداث: بل فضاءً دلالياً ونفسياً فاعلاً، أسهم في كشف أعماق الشخصية، وتوليد التوتر، وتوجيه القارئ نحو تأويلات متعددة لمضمون الرواية. لقد تحول المكان الأليف إلى عنصر سردي يكشف هشاشة الإنسان أمام الرغبة والشك والاحتمالات الغامضة التي تخفيها الأمكنة المغلقة.

ب –المكان المعادي : يتمظهر هذا المكان فنياً ضمن حركة الشخصية وبعدها النفسي، تعبيراً عن روح العزلة، واليأس ، والغربة ، والهزيمة، والانكسار في تحقيق الأهداف؛ نتيجة ضغوطات خارجية تتمثل في الواقع ، أو السلطة الحاكمة أو العادات والتقاليد المجتمع، فضلاً عن ضغوطات الداخلية تتمثل في سلطة " الأنا" العليا على الذات ، والتجربة الشخصية التي تميل الى العيش داخل قوقعة نفسية تنطوي على نفسها دون التحرك في المشاعر والأحاسيس ، وعليه نجد أن المكان المعادي يتمثل في عدة أمكنة:" ساحة الحرب ،المنفى ، السجن ، وغيرها ".

فهذه الأماكن تولّد(الكراهية و الصراع)[٣٤] ، والشعور بالمقت، والضيق بالنفس والشعور بالآلام فهي مركز العذاب والحرمان النفسي ، فتحاول الشخصية التحرر

منه ونسيانه قدر المستطاع ، وتضيق به ضرعاً اثر الضغوطات النفسية التي ترسم دلالة العيش والانغلاق والانطواء النفسي .

يبدو أن بداية ظهور المكان المعادي في رواية " **وحدها شجرة الرمان**" ظهر في صورة تحول بغداد الى مكان معادي مليء بالحرب والعنف والقتل والاضطهاد عندما تسلط كاميرا **الراوي العيم** تصوير عذابات الآخرين ، ودمجها في عذابات الذات في تقنية سينمائية تأخذ بالاقتراب التدريجي لما هو خارجي ثم تتعمق شيئاً فشيئاً إلى ما هو داخلي . وهو الأمر الذي تشير إليه: **(لو كانت هنا في بغداد لما تمكنتُ من رؤيتها أصلاً ، فهي في الخندق المعادي وبغداد التي كانت سجناً كبيراً يمكن التجول داخله بحرية صارت الآن سجوناً متلاصقة تحرسها المليشيات ، سجان يحضن سجاناً وبأسوار كونكريتية عالية. كنت أشاهد التلفزيون لوحدي وأقلب القنوات لكنها كانت جميعاً بلا صوت أو صورة البياض يغطي كل شيء. البياض الصامت.**

ضريت التلفزيون بيدي عدة مرات بلا جدوي. ظللت أقلب القنوات بحثاً عما قد يداوي أرقي ويسليني ، فوجدت قناة واحدة تعمل ظهر فيها خمسة من الملثمين يقفون حول رجل يركع على الأرض يرتدي بدلة برتقالية وعلى رأسه كيس أسود كان أربعة منهم يمسكون بأسلحتهم وكان زعيمهم يقرأ حكم الإعدام على الأسير الراكع. توقف الزعيم عن القراءة ونظر إلي وقال محذراً: من الأفضل لك أن تغيّر القناة سيرعبك ما ستراه لإنك لست رجلاً. عاد إلى الورقة وبعد أن أنهى كلمته طواها ووضعها في جيبه. ثم ناوله أحد الملثمين الذين كانوا يقفون خلفه سيفاً. رفع الزعيم الكيس الأسود عن رأس الرجل الراكع الذي بدأ ينتحب كطفل وأمسك بشعره الأشقر. أمال رأسه إلى اليسار ورفع سيفه وهوى به عليه فقطعه بضربة

واحدة وهو يتمتم: «الله أكبر ، الله أكبر. » شـــعرت بالتقزز وأطفاتُ التلفزيون لكن الدم بدأ يسيل من الشاشة ويكسو كل شيء بالأحمر) (٣٥) .

تكشــف هذه المقطوعة الروائية عن صــورة بغداد بوصــفها " **مكاناً معادياً**" يهيمن على البناء الفني للرواية، فلا تظهر المدينة باعتبارها فضــاءً للحياة والاســتقرار، إنما تتحول إلى فضاء خانق يولّد الخوف والعزلة والاغتراب النفسي. والمكان هنا لا يؤدي وظيفة جغرافية فحسب، وإنما يصبح عنصراً بنائياً يوجّه السرد ويصوغ رؤية الرواية للعالم. ومنذ الجملة الأولى تتحدد دلالة بغداد العدائية عبر المقابلة بين الرغبة في اللقاء واســتحالته: "**لو كانت هنا في بغداد لما تمكنتُ من رؤيتها أصـــلاً** ". **فبغداد** ليســت مدينة تجمع الناس؛ بل فضـــاء يفصـــل بينهم ويمنع التواصـــل. وهنا يتحول المكان إلى قوة قمعية تتحكم بمصائر الشخصيات، مما يمنح المدينة حضوراً فاعلاً داخل الحدث الروائي.

ويعمّق الراوي هذه الدلالة حين يصــف بغداد بأنها :" **ســجن كبير يمكن التجول داخله بحرية**". وهذه الصـــورة تقوم على مفارقة فنية لافتة؛ إذ تبدو الحرية ظاهرية فقط، بينما الحقيقة أن المدينة محاصـــرة بالخوف والرقابة. فالســـرد يوظف صـــورة "**السجن**" بوصفها علامة رمزية على انهيار الحياة المدنية وتحول المدينة إلى فضاء مراقَب تحكمه سـلطات العنف. ثم تتصـاعد الصـورة أكثر في قوله: " **صـارت الآن سـجوناً متلاصـقة تحرسـها المليشـيات**"، حيث ينتقل المكان من ســجن واحد إلى مجموعة ســـجون متجاورة، بما يوحي بتشـــظي المجتمع وتفكك المدينة إلى مناطق خوف متقابلة. كما تؤدي المفردات المكانية دوراً مهماً في بناء الجو النفســي للرواية، فعبارات مثل:" **الخندق المعادي، المليشـيات، الأسـوار الكونكريتية العالية**:؛ تمنح

النص بعداً حربياً، وتجعل بغداد أقرب إلى مدينة محاصـرة أو سـاحة قتال. والمكان هنا يفقد أُلفته الإنسانية ويتحول إلى فضاء عدائي يهدد الفرد باستمرار.

ويبرز أثر المكان المعادي أيضاً في الحالة النفسية للراوي؛ فهو يجلس وحيداً أمام التلفزيون في محاولة للهروب من الواقع، لكن حتى وسـائل التسـلية تصـبح مشـوهة وعدائية. إنّ "**البياض الصـامت**" الذي يغطي القنوات يحمل دلالة رمزية عميقة؛ فهو ليس مجرد عطل تقني، بل علامة على الفراغ والخراب وفقدان المعنى. وكأن المدينة أفرغت العالم من الحياة والصـوت والصـورة. ثم ينتقل النص إلى مشـهد الذبح الذي يمثل ذروة تجلي المكان المعادي. فالعنف لا يبقى خارج الذات، بل يتسـلل إلى الداخل عبر شـاشـة التلفزيون. وهنا تتداخل حدود الواقع والمتخيل؛ إذ يخاطب الملثم الرواي مباشـرة: "**من الأفضـل لك أن تغيّر القناة**". وهذا التداخل الفني يجعل الرعب شـاملاً، ويؤكد أن المدينة العدائية لا تسـمح للشـخصـية بأن تكون مجرد متفرج، بل تدفعها لتصـبح جزءاً من دائرة الخوف. ويؤدي اللون دوراً رمزياً مهماً في البناء الفني للمكان. فالبياض الذي "**يغطي كل شـيء**" يوحي بالموت والفراغ والصـمت، ثم يتحول المشهد إلى الأحمر حين:" **بدأ الدم يسيل من الشاشة ويكسو كل شيء بالأحمر**". وهذا الانتقال اللوني من الأبيض إلى الأحمر يمثل انتقال المدينة من الصـمت البارد إلى العنف الدموي، ويعكس التحول النفسي للسارد من القلق إلى الرعب والاشمئزاز. كما تتجلى فاعلية المكان المعادي في إذابة الحدود بين الواقع والكابوس. فالدم الخارج من الشاشة ليس حدثاً واقعياً، بل صورة كابوسية تعبّر عن تغلغل العنف في وعي الشخصية حتى صار جزءاً من إدراكها الحسي للعالم. وبهذا يتحول المكان إلى قوة نفسـية مدمرة تهيمن على المخيلة والوعي معاً. وعلى مسـتوى البناء الفني، أسـهمت بغداد بوصـفها مكاناً معادياً في تشـكيل الجو العام للرواية؛ إذ خلقت

الإحساس بالحصار، والعنف، والاغتراب، والانهيار القيمي. فالمكان لم يكن خلفية للأحداث، بل كان المحرك الأساسي للتوتر النفسي والدلالي، حتى غدت المدينة نفسها شخصية روائية كبرى تمارس القمع والرعب وتعيد تشكيل مصائر الأفراد داخل عالم مضطرب ومأزوم. ومن هنا أخذ المكان يمثل فضاء نصي مهم يسهم في تشكيل البناء الفني للرواية الحداثوية ؛ لما يمتلكه من طاقات تعبيرية وإمكانيات فنية تُتيح للمؤلف أن يحقق فيها بلورة غاياتهِ الدلالية، والجمالية ، والفنية، وبث تجربته في صورة فلسفية داخل مساحة نصية محددة ، بعد أن رفضت النظرة النقدية الحداثوية عدّ المكان عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني (٣٦).

٣- **الزمن** : حظي عنصر الزمن بأهمية بالغة الاهمية؛ كونه عنصر أساسي يدخل في متن الرواية ويتفاعل مع العناصر السردية الاخرى عبر التحكم في ترتيب الاحداث ، وتسريعها، وبطئها ، والاتساع ، والاحتواء (٣٧) ، ومن هذا المنطلق بدأت ملامح التقسيم الزمني في البنية الروائية تتعالق مع زمن محدد خاص بها " **الماضي ، الحاضر، المستقبل** "، الذي يقوم بدوره بتفعيل حركة السرد وفق تقنات زمنية تتعلق بالجانب الفيزيائي ، أو النفسي، أو الوقتي. ويخلق هذا التلاعب الزمني فجوات زمنية مهمة يلجأ إليها الروائي بدوافع مقصدية أو غير مقصدية لها أهميتها الفاعلة في عملية التشويق ، والاثارة ، والاستمرار في فاعلية القراءة لدى المتلقي(٣٨)؛ لما للزمن من قدرة عالية على توليد الحركة، والنماء في ما حوله من العناصر السردية. ومن هنا غلبت الدراسات النقدية له عبر دلالة الحدث ، وسيرورته ، وانجازه(٣٩) ، بوصفه عنصراً خفياً تلتقطه شمولية التجربة، والرؤية الفلسفية فيها ، فضلاً عن التعامل الفني المؤطر لفنون الأدب عامةً ؛ من منطلق أن الأدب هو فن زماني يصاغ

داخل القصة، ويسهم في وجودها وبنائها [٤٠] ؛ لإيجاد زمنية خاصة به تتداخل فيها كل آفاق الوجود وأبعاده وفقاً لجدلية الصـــراع الدرامي المعبّر عن روح العصـــر ، بوصفه تصوير لواقع جديد سيولد في المستقبل أساسه الحاضر والماضي ، وعليه كان الزمن يســـهم في تحريك زمن الرواية من منطلق زمكاني محدد يمنح الأحداث وجوداً فعلياً حيوياً على وفق التحرك الزمني ، بمعنى أن الزمن الدرامي متحرك، يمر الحاضر ويتحول إلى ماضٍ ، فيتوقف في ذلك كونه حاضراً ، يمر الحاضر محدثاً تغييراً فينشأ عن هذه النقيضة حاضر جديد مغاير[٤١]، وعليه فإن الفجوة الزمنية التي تخلقها التحولات الزمنية تعد القوة الدرامية التي تدفع بعناصر العمل الفني إلى النمو والاكتمال [٤٢] ؛ إذ لا يمكن الوعي بأحداث النص وتتابعها من دون إطارها الزماني ضمن مسار أفقي تناول تقنية : " **الاسترجاع والاستباق**"، حيث يتعلق هذا المسار بكسر دلالة أفق التوقع من ناحية ترتيب الأحداث "**ماضي ، حاضر ، مستقبل** "، فالرواية الحديثة أخذت تنحو منحاً سردياً يقع في مستواه العام ضمن العلاقة القائمة بين زمن " **السرد_ الحكاية** " من ناحية ترتيب الأحداث ، ليتيح مجالاً واسعاً لحركة الزمن وانتظامه في المدى الذي تســـتغرقه **المفارقة الزمنية** باتجاه الماضـــي أو المستقبل تبعاً لترتيب الأحداث ؛ لإظهار الجانب الفني والجمالي[٤٣] ، وعليه سوف نعمد إلى الوقوف على هاتين التقنيتين بوصفهما معّـلمتين بارزتين في توضيح كسر أفق التوقع ضـــمن مســـتوى :"**زمن الســـرد** " و" **زمن الحكاية** " داخل بنية رواية: " **وحدها شجرة الرمان**" :

أ–الاســترجاع: وهذه التقنية تعني في النقد الحديث أن يذكر الراوي حادثة قديمة بني عليها السرد، فهي تقنية زمنية يراد بها العودة إلى أحداث وقعت في زمن الماضي، مما يتسبب في إيقاف المتابعة للأحداث السرد في حاضر ؛ ليرجع إلى الخلف في

السرد ، ومعنى ذلك أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها [٤٤]، وعليه يكون الاسترجاع هو (كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة) [٤٥]. فالراوي يقوم بكسر أفق التوقع ودلالته ، وذلك بترك السرد في زمن الحاضر والعودة به إلى زمن الماضي لضرورة فنية أو جمالية ، وعندئذٍ (يشكل كل استرجاع ، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي) [٤٦]. فمحاولة الراوي استرجاع ذاكرته تقوم بفتح آفاق التوقع على ماض مغاير ينفرد عما هو متوقع دلالياً ، فـ(الزمن بالنسبة للإنسان ، دائماً زمن ارتجاعي، ارتدادي) [٤٧]، قابل للاستعادة والاستحضار كلما تطلب الإبداع ذلك . ولإضاءة قابليات الاسترجاع التي تتضح أنها أدت فعلاً بارزاً من الناحية الزمنية في استحضار مشهد لذكريات الماضي: **(تذكرت كيف كنت قد سألت أبي عن سبب وضع جريدة : النخل أو الرمان مع الميت فقال إنها ترفع عن الميت عذاب القبر وردّد يومها آية من القرآن فيهما (فَاكِهَةٌ ونَخْلٌ ورُمّان))**[٤٨] .

يفد المشهد من تقنية الاسترجاع الزمني بوصفها أداة فنية تستحضر الماضي من أجل تفسير الحاضر وتعميق أبعاده النفسية والدلالية. فقول الراوي: "**تذكرت كيف كنت قد سألت أبي**" يمثل انتقالاً زمنياً واضحاً من لحظة السرد الحاضرة إلى زمن طفولي سابق، وبذلك ينكسر التسلسل الزمني التقليدي للأحداث ليُفتح فضاء الذاكرة بوصفه مصدراً للكشف والتأويل. ويؤدي الزمن هنا وظيفة بنائية مهمة؛ إذ لا يأتي الاسترجاع لمجرد التذكر؛ بل للكشف عن جذور الوعي بالموت والطقوس المرتبطة به. فالماضي المستعاد يرتبط بمشهد حواري بين الابن والأب حول وضع جريدة النخل أو الرمان مع الميت، وهو مشهد يبدو بسيطاً ظاهرياً، لكنه يحمل أبعاداً ثقافية

ودينية عميقة. وعن طريق هذا الاسترجاع يصبح الماضي حاضراً داخل اللحظة السردية، فيتداخل الزمنان معاً: زمن الطفولة البريء، وزمن الحاضر المثقل بالتأمل في الموت. كما أن الاسترجاع يكشف عن تطور وعي الشخصية؛ ففي الماضي كان السؤال طفولياً قائماً على الاستفهام والدهشة، أما في الحاضر فإن التذكر يمنح الحدث معنى وجودياً أعمق. وهكذا يتحول الزمن إلى أداة لبناء الشخصية نفسياً وفكرياً، لأن الراوي لا يستعيد الحدث كما وقع فقط، بل يستعيد أثره الشعوري والمعرفي داخله.

ومن الناحية الفنية، أسهمت تقنية الاسترجاع في إبطاء حركة السرد ومنح النص بعداً تأملياً، إذ توقفت الأحداث الآنية ليفتح السارد نافذة على الذاكرة. وهذا التوقف الزمني أتاح للرواية أن تكثف دلالاتها الرمزية، خصوصاً في استحضار النخل والرمان بوصفهما علامتين للحياة والبركة والرحمة، وهو ما عززه التضمين القرآني في **قوله تعالى: (فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمّان)**. فالإحالة الدينية هنا لا تمنح المشهد صدقية ثقافية فحسب، بل تربط الزمن الفردي للشخصية بزمن روحي مقدس يتجاوز حدود اللحظة العابرة. وعليه، فإن الزمن في هذه القطعة لم يكن إطاراً محايداً للأحداث، بل عنصراً فنياً فاعلاً أسهم عبر تقنية الاسترجاع في تعميق الرؤية الروائية، وربط الحاضر بالماضي، وبناء البعد النفسي والرمزي للشخصية والسرد معاً.

ب – **الاستباق:** : تشير دلالة الاستباق على (حكي شيء قبل وقوعه) [٤٩]، فالاستباق بهذا المعنى يطلق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً، كأن يترك مجال السرد في زمن الحاضر ليستبق أحداثاً مستقبلية داخل بنية الرواية لإضاءة الزوايا الخفية من المستقبل الآتي عبر التحكم بالأحداث المنتظرة في الرواية بعد أنّ أخذ النص الروائي يسعى إلى تحطيم أبنية الزمان

والمكان من خلال عملية السرد [٥٠]. وقد أفاد سنان من هذه التقنية في روايته ضمن مشـهد حواري لبنية الحلم الاسـتباقي عبر حوار خاص مع احد الملائكة في حلمه : حلل القطعة الروائية الاتية موضـحا دور الزمن ضـمن تقنية الاسـتباق والحلم في ميدان البناء الفني للرواية : **(أيقظني من النوم شـيخ هرم بشـعر ولحية طويلة اشتعلا شيباً وقال لي بصوت بدا كأنه قادم من بعيد : (قم يا جواد واكتب الأسماء كلها!) استغربت أنه يعرف اسمي. نظرتُ إلى عينيه الغائرتين وكانتا بلون سماوي غريب كان وجهه يزدحم بالتجاعيد عمره مئات السنين سألته: من أنت وأسماء من ؟ فابتسم وأجابني بسؤال: ألم تعرفني بعد ؟ هات ورقة وقلماً واكتب الأسماء كلها يا جواد وإياك أن تنس اسماً! إنها أسماء الذين سأقطف أرواحهم غداً وأترك لك أجسادهم كي تطهرها. » قمتُ من سريري وجئتُ بدفتر وقلم وركعت على الأرض أمامه وقلت له: « أنا مستعد « أغمض عينيه و أخذ يقرأ مئات الأسماء المختلفة فكتبت كل واحد منها. لا أذكرُ كمْ بقينا على هذه الحال ، لكنه فتح عينيه بعد أن قرأ آخر اسم و أخذ نفساً عميقاً ثم قال بصوت خفيض: « سأعود غداً. .». ثم اختفى عندما نظرت إلى الدفتر الذي كان بين يدي لم أر سـوى جملة واحدة كنت قد كتبتها مئات المرات على كل ورقة: (كل نفس ذائقة الموت.)**[٥١] .

تكشف هذه القطعة الروائية عن حضور الزمن بوصفه عنصراً بنائياً فاعلاً عبر تقنيتي الاسـتباق والحلم؛ إذ يتجاوز الزمن هنا حدود التتابع الواقعي للأحداث ليغدو زمناً نفسـياً ورمزياً يسـتشـرف ما سـيقع قبل حدوثه. فالحلم الذي يراه جواد لا يمثل مجرد حالة عابرة، إنما يشكل بنية استباقية تمهد لأحداث الموت القادمة، وتخلق جواً من التوتر والانتظار داخل الرواية.

يبدأ الاســـتباق منذ ظهور الشـــيخ الهرم الذي يبدو كائناً متعالياً على الزمن، فملامحه الموصوفة بـــ" **وجهه يزدحم بالتجاعيد**" و"**عمره مئات السنين**"؛ تمنحه بعداً أسـطورياً، وكأنه رمز للموت أو القدر؛ ونتملس ذلك بقوله: "**اكتب الأسـماء كلها يا جواد... إنها أسـماء الذين سـأقطف أرواحهم غداً**"؛ ينتقل السـرد من الحاضـر إلى المستقبل؛ إذ يتم الكشف مسبقاً عن مصائر أشخاص لم تقع وفاتهم بعد. وهنا تتجلى وظيفة الاسـتباق في خلق توقع مأسـاوي يهيمن على أفق الرواية، فيصـبح المسـتقبل حاضـراً نفسـياً قبل تحققه الواقعي. كما يؤدي الحلم دور الوسـيط الفني الذي يسـمح بحدوث هذا الانكســـار الزمني؛ فالحلم بطبيعته يلغي الحدود المنطقية بين الأزمنة، لذلك استطاع السارد عن طريقه أن يعاين المستقبل ويستقبل إشارات الموت القادمة. ومن ثم فإن الزمن الحلمي هنا لا يخضـــع لقوانين الواقع، بل يقوم على التكثيف والرمزية، وهو ما يفسر اختفاء الشيخ المفاجئ وتحول مئات الأسماء إلى جملة واحدة متكررة: " **كل نفس ذائقة الموت**". فهذه العبارة تختزل المســتقبل الإنســاني كله في حقيقة وجودية واحدة؛ ليصـــبح الزمن في الرواية زمناً دائرياً يعيد المصـــير نفســـه باستمرار.

ومن الناحية الفنية، أسـهمت تقنية الاسـتباق في بناء حالة من التشـويق والقلق؛ إذ يشعر القارئ بأن الشخصيات محكومة بمصير مجهول سبق أن أُعلن عنه في الحلم. كما أن هذا التقديم الزمني للأحداث منح الرواية بعداً قدرياً، فالموت يبدو قوة تســبق الإنسان وتراقبه وتحدد نهاياته قبل وقوعها.

ويبرز أيضـــاً التداخل بين الزمن النفســـي والزمن الواقعي؛ فالحلم يحدث في لحظات قصيرة زمنياً، لكنه يتسع داخلياً ليستوعب مئات الأسماء وحواراً طويلاً وتجربة روحية كاملة. وهذا التفاوت بين زمن الحلم والزمن الواقعي يعمق البعد النفسي للسرد ويجعل

القارئ يعيش الإحساس بثقل الموت وهيمنته على وعي الشخصية. وعليه، فإن الزمن في هذه القطعة لم يكن مجرد إطار للأحداث، بل تحول عبر تقنيتي الحلم والاستباق إلى أداة فنية للكشف عن المصير الإنساني، وبناء أجواء الترقب والرهبة، وتعميق البعد الرمزي والفلسفي للرواية، حيث يغدو الموت حقيقة تسبق الزمن نفسه وتظل حاضرة في الوعي والذاكرة والمستقبل معاً.

الخاتمة :

أفضت نتائج البحث إلى أن البناء الفني في رواية (وحدها شجرة الرمان) يقوم على منظومة سردية متكاملة تتفاعل فيها عناصر الشخصية والمكان والزمان بوصفها مكونات بنائية منتجة للدلالة، وليست مجرد عناصر شكلية في بناء النص. وقد توصل التحليل أن سنان أنطون استطاع أن يمنح الشخصية الروائية أبعادًا نفسية ورمزية عميقة، جعلتها معبرًا عن معاناة الإنسان العراقي وتحولاته الوجودية، في حين أدى المكان دورًا دلاليًا تجاوز وظيفته الوصفية ليغدو عنصرًا فاعلًا في تشكيل الرؤية السردية، بينما أسهم البناء الزمني، بما اعتمده من تقنيات الاسترجاع والاستباق وتداخل المستويات الزمنية، في تحقيق حيوية السرد وتعميق أبعاده الفنية.

كما أظهرت الدراسة أن التكامل بين هذه العناصر أسهم في بناء خطاب روائي يجمع بين البعد الجمالي والبعد الإنساني، ويعكس وعيًا سرديًا حديثًا يستثمر تقنيات الرواية المعاصرة في إنتاج نص متعدد الدلالات. وعليه، تؤكد نتائج البحث أن رواية (وحدها شجرة الرمان) تمثل نموذجًا متقدمًا في تطور الرواية العراقية الحديثة، وأنها تستحق مزيدًا من الدراسات النقدية التي تستثمر مناهج السرديات الحديثة والمقاربات الثقافية والتأويلية للكشف عن مستوياتها الفنية والفكرية، بما يعزز حضورها في الدراسات الأكاديمية والنقدية

الهوامش :

١. وحدها شجرة الرمان : سنان أنطون ، منشورات الجمل ، بيروت – بغداد : ٢٠١٣ ، طبعة : ٢٠٢٤ ، ١٣ .

٢. معجم مصطلحات الأدب واللغة ,مجدي وهبة ، الناشر: مكتبة لبنان – بيروت ، ١٩٧٤م ، ٢٩٧.

٣. الشخصية في القصة القصيرة :مصطفى أجماهيري، مجلة أفاق عربية، بغداد، ع (٩)، أيلول، ١٩٩١، ١١٤.

٤. الشخصية في القصة : د . جميلة قبسون ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع(١٣)، ٢٠٠٠ ، ١٩٥.

٥. شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية النص و القصيد–،د. صلاح فضل ، الناشر: دار الآداب ، القاهرة ، ط ١، ١٩٩٩م، ٩.

٦. ينظر : مورفولجية الخرافة ، فلاديمير بروب ، ترجمة و تقديم: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للنشارين المتحدين ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ٨٣–٨٩.

٧. سميرة عزام رائدة القصة الفلسطينية، د. يوسف حطيني، الناشر: دار العائدين، ١٩٩٢م، ١١٢.

٨. ينظر : قضايا الفن الإبـداعي عند دستويفسكي : ياختين ، ترجمة: نصيف التكريتي، الناشر: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م ، ٩ .

٩. ينظر : نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ترجمة: د. حياة جاسم محمد ، الناشر: المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٨٨م ،د. ط ، ١٥٨ .

١٠. ينظر : في نظرية الرواية– بحث في تقنات السرد، د. عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، كانون الأول ، ١٩٩٨م ، ١٠٢ .

١١. ينظر: النقد التطبيقي التحليلي– مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة–، د .عدنان خالد عبد الله ٦٧–٧٣ .

١٢. ينظر: النقد الأدبي : النقد الأدبي : احمد أمين ، الناشر: مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط ٤ ،١٩٧٢م، ،١٢٣.

١٣. النقد التطبيقي التحليلي : ٧٠ .

١٤. الأدب والدلالة ، تزفيتان تودوروف، ترجمة : محمد نديم حشفة، الناشر: مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط١، ١٩٩٦م ، ٧٨.

١٥. وحدها شجرة الرمان : سنان أنطون ، ١٥.

١٦. ينظر : في نظرية الراوية ، ١٧٧.

١٧. ينظر: نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجته فن القصة– ،د. سيد إبراهيم ، الناشر: دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، ١٩٩٨م، ١٤١.

١٨. ينظر : بناء الرواية ، أدوين موير، ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، مصر، ط ١ ، ١٩٩٥ ، ١٦ .

١٩. ينظر : النقد التطبيقي التحليلي ، ٦٧–٧٣.

٢٠. ينظر : فن القصة ، محمد يوسف نجم ، الناشر: دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت ،١٩٩٥م ، ٩٨.

٢١. وحدها شجرة الرمان : سنان أنطون (١٢–١٣) .

٢٢. ينظر : مدارات نقدية " في إشكالية النقد والحداثة والإبداع "، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م ، ٣٤٥.

٢٣. ينظر: الرواية الجديدة " بنياتها وتحولاتها " ، محمد داود، ، دار الروافد الثقافية، ناشرون، لبنان، ط ١، ٢٠١٣م ، ٢١٠ .

٢٤. ينظر: تهذيب اللغة، محمد بن أحمد الأزهري ، أبو منصور ت: ٣٧٠ هـ، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط١، ٢٠٠١م ، ٢٩٤ . ينظر: المعجم الفلسفي، جميل صلبيا ، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ومكتبة المدرسة – بيروت، ط ١، ١٩٨٢م، ١٩١.

٢٥. ينظر: إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٦م، ١٥٥ .

٢٦. ينظر: جماليات المكان ، مجموعة باحثين (مشترك) ، الناشر : عيون المقالات ،مطبعة دار قرطبة ، ط ٢، ١٩٨٨م ، ٣ .

٢٧. ينظر: المصدر نفسه ،٣٤- ٣٧ .

٢٨. المصدر نفسه : ٢٢. ينظر: بناء الرواية، ٧٦ .

٢٩. النقد التطبيقي التحليلي : ٨٢.

٣٠. ينظر: بنية النص السردي- من منظور النقد الأدبي-، د. حميد الحمداني، الناشر : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣م، ٦٣- ٦٤.

٣١. تقنات السرد في النظرية والتطبيق :آمنة يوسف ،الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع ،سورية اللاذقية ،ط١، ١٩٩٧ م، ٢٥.

٣٢. مدخل إلى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً – ، سمير المرزوقي ،و جميل شاكر ، الناشر: دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الدار التونسية للنشر،١٩٨٦م ،د. ط ، ٥٨.

٣٣. بناء الرواية : ٧٨.

٣٤. وحدها شجرة الرمان : سنان أنطون، ٧٤ .

٣٥. جماليات المكان ، جاستون باشلار، ترجمة :غالب هلسا ، الناشر: دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٠م ، ٣٧.

٣٦. وحدها شجرة الرمان : سنان أنطون ،(٨٠-٨١).

٣٧. ينظر: جماليات المكان ، مجموعة من الباحثين، (٣٤_ ٣٧) ، المنطقة الأصلية بين المؤلف – النص ،د. طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام، بغداد ،ع(٨-١٠) ، ١٩٩٦، ١٣ .

٣٨. ينظر : بناء الرواية ، ٩٦ .

٣٩. ينظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٤م، ٢٤ .

٤٠. ينظر : حدس اللحظة، غاستون باشلار، ترجمة : رضا عزوز وعبد السلام زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية _ بغداد)،١٩٨٦ ، ص٥٦ .

٤١. ينظر: الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي ، هيثم الحاج علي، الناشر : مؤسسة الانتشار العربي ، ٢٠٠٨ ،(٢٣ – ٢٤) .

٤٢. ينظر: سيمياء المسرح والدراما ، كير إيلام ، ترجمة رئيف كرم، دار النشر : المركز الثقافي العربي، سنة النشر: ١٩٩٢ ، الطبعة الاولى، ١٨١ .

٤٣. ينظر: الاسطورة والدراما ، سعد عبد العزيز، دار النشر: المطبعة الفنية الحديثة ، سنة النشر : ١٩٦٦ ، الطبعة الاولى، ١٠٨ .

٤٤. ينظر: خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي، وعمر حلبي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) الهيأة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م، ٥١ . ينظر: الشعرية ،تزيفتيان تودوروف ،ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الناشر: دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط١، ١٩٨٧م ، ٤٨.

٤٥. ينظر: بناء الرواية : سيزا قاسم ٥٤-٥٥.

٤٦. خطاب الحكاية : ٥١.

٤٧. المصدر نفسه: ٦٠.

٤٨. نازك الملائكة، أفق الحداثة ، طراد الكبيسي، مجلة الأقلام ،بغداد ،العدد : (١-٢)، ١٩٩٢م ،٢٦ .

٤٩. وحدها شجرة الرمان : سنان أنطون ، ٩٥.

٥٠. تحليل الخطاب الروائي، د. سعيد يقطين، الناشر :المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط ٣ ، ١٩٩٧م، ٧٧ .

٥١. ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، الناشر: دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م، ١١١.

٥٢. وحدها شجرة الرمان : سنان أنطون ، ٤١ .

المصادر :

١. وحدها شجرة الرمان:سنان أنطون ، منشورات الجمل ، بيروت – بغداد : ٢٠١٣ ، طبعة : ٢٠٢٤ .

٢. الأدب والدلالة ، تزفيتان تودوروف، ترجمة : محمد نديم حشفة، الناشر: مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط١، ١٩٩٦م .

٣. أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، الناشر: دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م.

٤. الاسطورة والدراما ، سعد عبد العزيز، دار النشر: المطبعة الفنية الحديثة ، سنة النشر : ١٩٦٦ ، الطبعة الاولى.

٥. إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٦م.

٦. بناء الرواية ، أدوين موير، ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي، دار الجيل، مصر، ط ١ ، ١٩٩٥ .

٧. بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٤م.

٨. بنية النص السردي– من منظور النقد الأدبي–، د. حميد الحمداني، الناشر : المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٣م.

٩. تحليل الخطاب الروائي، د. سعيد يقطين، الناشر :المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط ٣ ، ١٩٩٧م.

١٠. تقنات السرد في النظرية والتطبيق :آمنة يوسف ،الناشر: دار الحوار للنشر والتوزيع ،سورية اللاذقية ،ط١، ١٩٩٧ م.

١١. تهذيب اللغة، محمد بن أحمد الأزهري ، أبو منصور ت: ٣٧٠ هـ، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط١، ٢٠٠١م ؟

١٢. جماليات المكان ، جاستون باشلار، ترجمة :غالب هلسا ، الناشر: دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٠م .

١٣. جماليات المكان ، مجموعة باحثين (مشترك) ، الناشر : عيون المقالات ،مطبعة دار قرطبة ، ط ٢، ١٩٨٨م .

١٤. جماليات المكان ، مجموعة من الباحثين، (٣٤_ ٣٧) ، المنطقة الأصلية بين المؤلف – النص ،د. طراد الكبيسي ، مجلة الأقلام، بغداد ،ع(٨–١٠) ، ١٩٩٦.

١٥. حدس اللحظة، غاستون باشلار، ترجمة : رضا عزوز وعبد السلام زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية _ بغداد)،١٩٨٦ .

١٦. خطاب الحكاية– بحث في المنهج–، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي، وعمر حلبي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) الهيأة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م.

١٧. الرواية الجديدة " بنياتها وتحولاتها " ، محمد داود، ، دار الروافد الثقافية، ناشرون، لبنان، ط ١، ٢٠١٣م .

١٨. الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي ، هيثم الحاج علي، الناشر : مؤسسة الانتشار العربي ، ٢٠٠٨ .

١٩. سميرة عزام رائدة القصة الفلسطينية، د. يوسف حطيني، الناشر: دار العائدين، ١٩٩٢م.

٢٠. سيمياء المسرح والدراما ، كير إيلام ، ترجمة رئيف كرم، دار النشر : المركز الثقافي العربي، سنة النشر: ١٩٩٢ ، الطبعة الاولى.

٢١. الشخصية في القصة : د . جميلة قبسون ، مجلة العلوم الإنسانية ، ع(١٣)، ٢٠٠٠ .

٢٢. الشخصية في القصة القصيرة :مصطفى أجماهيري، مجلة أفاق عربية، بغداد، ع (٩)، أيلول، ١٩٩١.

٢٣. الشعرية ،تزيفتيان تودوروف ،ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، الناشر: دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،ط١، ١٩٨٧م .

٢٤. شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية النص و القصيد–،د. صلاح فضل ، الناشر: دار الآداب ، القاهرة ، ط ١، ١٩٩٩م.

٢٥. فن القصة ، محمد يوسف نجم ، الناشر: دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت ،١٩٩٥م .

٢٦. في نظرية الرواية– بحث في تقنات السرد، د. عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، كانون الأول ، ١٩٩٨م .

٢٧. قضايا الفن الإبـداعي عند دستويفسكي : ياختين ، ترجمة: نصيف التكريتي، الناشر: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م .

٢٨. مدارات نقدية " في إشكالية النقد والحداثة والإبداع "، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م .

٢٩. مدخل إلى نظرية القصة – تحليلاً وتطبيقاً – ، سمير المرزوقي ،و جميل شاكر ، الناشر: دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الدار التونسية للنشر،١٩٨٦م ،د. ط .

٣٠. المعجم الفلسفي، جميل صلبيا ، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ومكتبة المدرسة – بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.

٣١. معجم مصطلحات الأدب واللغة ,مجدي وهبة ، الناشر: مكتبة لبنان – بيروت ، ١٩٧٤م .

٣٢. مورفولجية الخرافة ، فلاديمير بروب ، ترجمة و تقديم: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ط١ ، ١٩٨٦م .

٣٣. نازك الملائكة، أفق الحداثة ، طراد الكبيسي، مجلة الأقلام ،بغداد ،العدد : (١–٢)، ١٩٩٢م .

٣٤. نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن ، ترجمة: د. حياة جاسم محمد ، الناشر: المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٨٨م ،د. ط .

٣٥. نظرية الرواية – دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجته فن القصة– ،د. سيد إبراهيم ، الناشر: دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر ، ١٩٩٨م.

٣٦. النقد التطبيقي التحليلي– مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة– ، د .عدنان خالد عبد الله ٦٧–٧٣ . ينظر: النقد الأدبي : النقد الأدبي : احمد أمين ، الناشر: مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط ٤ ،١٩٧٢م

Referencs
1. The Pomegranate Tree Alone: Sinan Antoon, Al-Jamal Publications, Beirut-Baghdad: 2013, Edition: 2024.

2. al'adab waldilalat , tazfitan tuduruf, tarjamat : muhamad nadim hashfat, alnaashir: markaz al'iinma' alhadarii lildirasat waltarjamat walnashri, halba, ta1, 1996m.
3. alasturat waldirama , saed eabd aleaziza, dar alnashra: almatbaeat alfaniyat alhadithat , sanat alnashr : 1966 , altabeat alawlaa.
4. almuejam alfalsafi, jamil salbia , dar alkitab allubnanii - bayrut, wamaktabat almadrasat - bayrut, t 1, 1982m.
5. alnaqd altatbiqiu altahlili- muqadimat lidirasat al'adab waeanasirih fi daw' almanahij alnaqdiat alhadithati-, d .eadnan khalid eabd allah 67 - 73 . yanzari: alnaqd al'adabiu : alnaqd al'adabiu : aihmad 'amin , alnaashir: maktabat alnahdat almisriat , alqahirati, t 1 ,1972m.
6. alriwayat aljadida " binyatiha watahawulatuha " , muhamad dawud, , dar alrawafid althaqafiati, nashiruna, lubnan, t 1, 2013m .
7. alshieriat ,tzifitian tuduruf ,tarjimatu: shukri almabkhut waraja' bin salamat , alnaashir: dar tubaqal lilnashr , aldaar albayda' ,ta1, 1987m.
8. alzaman alnaweii wa'iishkaliat alnawe alsardii , haytham alhaju ealay, alnaashir : muasasat aliantishar alearabii , 2008 .
9. 'asalib alshieriat almueasirat , du. salah fadl , alnaashir: dar aladab , bayrut , ta1 , 1995m.
10. bina' alriwayat , 'adwin muyr, , tarjamat : 'iibrahim alsayrfi, dar aljili, masr, t 1 , 1995
11. bina' alriwayat dirasat muqaranat fi thulathiat najib mahfuz , siza qasim , alhayyat almisriat aleamat lilkitabi, alqahirati, t 1, 1984m.
12. biniat alnasi alsardii- min manzur alnaqd al'adbii-, du. humid alhamdani, alnaashir : almarkaz althaqafiu alearabiu liltibaeat walnashr waltawzie, bayrut, aldaar albayda', ta2, 1993m.
13. Character in the Short Story: Mustafa Ajamahi, Afaq Arabiya Magazine, Baghdad, Issue (9), September 1991.
14. Character in the Story: Dr. Jamila Qabson, Journal of Human Sciences, Issue (13), 2000.
15. Dictionary of Literary and Linguistic Terms, Magdi Wahba, Publisher: Library of Lebanon - Beirut, 1974.

16. fanu alqisat , muhamad yusif najm , alnaashir: dar bayrut liltibaeat w alnashr , bayrut ,1995m.
17. fi nazariat alriwayati- bahath fi tiqniaat alsarda, da. eabd almalik murtadi, almajlis alwatanii lilthaqafat walfunun waladab, alkuayti, silsilat ealam almaerifa (240), kanun al'awal , 1998m .
18. hadis allahzati, ghastun bashlar, tarjamat : rida eazuz waeabd alsalam zamzama, dar alshuwuwn althaqafiat aleama (afaq earabiat _ baghdad),1986.
19. 'iishkaliat almakan fi alnasi al'adbi, yasin alnusayr , dar alshuwuwn althaqafiat aleamati, baghdadu, (da. ta), 1986m.
20. jamaliaat almakan , jastun bashlar, tarjamat :ghalib hilsa , alnaashir: dar aljahiz lilnashr , wazarat althaqafat wal'iielam , dar alhuriyat liltibaeat , aleiraq , baghdad , 1980m .
21. jamaliaat almakan , majmueat bahithin (mushtarik) , alnaashir : euyun almaqalat ,matabaeat dar qurtubat , t 2, 1988m .
22. jamaliaat almakan , majmueat min albahithina, (34_ 37) , almintaqat al'asliat bayn almualif - alnasu ,d. tirad alkibisi , majalat al'aqlami, baghdad ,ei(8-10) , 1996.
23. khitab alhikayati- bahath fi almanhaji-, jirar jinit, tarjamata: muhamad muetasim waeabd aljalil alazdi, waeumar halbi, almajlis al'aelaa lilthaqafa (almashrue alqawmii liltarjamati) alhy'at aleamat lilmatabie al'amiriati, ta2, 1997m.
24. madarat naqdia " fi 'iishkaliat alnaqd walhadathat wal'iibdae ", fadil thamir, dar alshuwuwn althaqafiat aleamati, baghdad, 1987m.
25. madkhal 'iilaa nazariat alqisat - tahlilan an wttbyqaan - , samir almarzuqi ,w jamil shakir , alnaashir: dar alshuwuwn althaqafiat aleamat , baghdad , aldaar altuwnusiat lilnashri,1986m ,d. t .
26. murfuljiat alkhurafat , fladimir burub , tarjamat w taqdimi: 'iibrahim alkhatib , alsharikat almaghribiat lilnasharin almutahadiyn , ta1 , 1986m .
27. nazariaat alsard alhadithat , walas martin , tarjamatu: da. hayat jasim muhamad , alnaashir: almajlis al'aelaa lilthaqafat , 1988m ,d. t .
28. nazariat alriwayat - dirasit limanahij alnaqd al'adabii fi muealajatih fana alqisati- ,du. sayid 'iibrahim , alnaashir: dar qaba' liltibaeat w alnashr w altawzie , misr , 1998m.

29. nazik almalayikati, 'ufuq alhadathat , tirad alkbisi, majalat al'aqlam ,baghdad ,aleadad : (1-2), 1992m .
30. qadaya alfani al'iibdaei eind distuifiski : yakhatin , tarjamita: nasif altikriti, alnaashir: dar alshuwuwn althaqafiat aleamati, 1986m .
31. simya' almasrah waldirama , kir 'iilam , tarjamat rayiyf karma, dar alnashr : almarkaz althaqafii alearabia, sanat alnashri: 1992 , altabeat alawlaa.
32. smirat eazaam rayidat alqisat alfilastiniata, du. yusif hutayni, alnaashir: dar aleayidina, 1992m.
33. tahdhib allughati, muhamad bin 'ahmad al'azharii , 'abu mansur ta: 370 ha, tahaqayqa: muhamad eawad mureib, dar 'iihya' alturath alearabii - bayrut, ta1, 2001m ?
34. tahlil alkhitab alriwayiy, du. saeid yaqtin, alnaashir :almarkaz althaqafii alearabia, bayrut- aldaar albayda', t 3 , 1997m.
35. Textual Codes - A Semiological Study in the Poetics of the Text and the Poem - Dr. Salah Fadl, Publisher: Dar Al-Adab, Cairo, 1st Edition, 1999.
36. tiqniaat alsard fi alnazariat waltatbiq :amanat yusif ,alnaashir: dar alhiwar lilnashr waltawzie ,suriat allaadhiqiat ,ta1, 1997 mi.