تحولات الشخصية في رواية ما بعد الحداثة رواية (بابا سارتر) لعلي بدر أنموذجاً

م .د . مشتاق حميد فنجان
وزارة التربية / المديرية العامة لتربية محافظة الديوانية
M07802704050@gmail.com

المستخلص:

سلط البحث الضوء على عنصر مهم من عناصر السرد الرواية ألا وهو الشخصية بأبعادها المختلفة، في رواية "بابا سارتر" للروائي العراقي علي بدر. إذ حاول البحث تتبع مسار الشخصيات على اختلاف أنواعها مستعيناً بالمنهج التحليلي، لكشف آلية اشتغال الروائي في رسم ملامح شخوص روايته - خارجياً وداخلياً - لتتلاءم مع واقع زمني معين ينتمي إلى حقبة تاريخية معينة.

الكلمات المفتاحية : الرواية - ما بعد الحداثة – الشخصية النامية – الشخصية المسطَّحة – تحولات الشخصية .

Transformations of Characters in Postmodern Novels
The Novel Papa Sartre by Ali Bader as a Model

M.D. Mushtaq Hamid Finjan
Ministry of Education / General Directorate of Education in Al-Diwaniyah Governorate
M07802704050@gmail.com

Abstract :
This research sheds light on an important element of narrative storytelling: the character in its various dimensions, as explored in the novel Papa Sartre by the Iraqi novelist Ali Bader. The study attempts to trace the trajectory of the characters, employing an analytical approach to uncover the mechanism employed by the novelist in shaping the features of his characters to align with a specific temporal reality and a particular historical period.
Keywords: Novel - Postmodernism - Dynamic Character - Flat Character - .Character Transformations

المقدمة

تعد الرواية الفن الجماهيري بامتياز؛ لما تحمله بين عوالمها من متعة على الأصعدة جميعها، فهي باستطاعتها إعادة تشكيل وعينا وزحزحة بعض المفاهيم، أو إثباتها، عن طريق مشاكلة ذواتنا مع بعض الشخصيات المرسومة بتقنية فنية عالية، مما يؤدي بنا إلى معايشتها والاندماج الوجداني والفكري مع تطلعاتها . هذا بالنسبة للرواية الكلاسيكية، أما إذا كان الحديث عن رواية ما بعد الحداثة، فهنا تختلف الرؤيا، باختلاف زوايا النظر من متلقٍ إلى آخر، لأن هذه الرواية قد حملت جنين التغيير حقبة زمنية، تاركة الزمن الواقعي خلف ظهرها، لتتجه الى تحطيم أفق توقع القارئ الذي تعود على نماذج روائية كلاسيكية، من شخوص تتحدث لتامين الحبكة، ولجرجرة القارئ إلى مواصلة الخيط الرفيع الذي بدأته الرواية، فهذه الروية قد خلخلت النظام واستفزت ذوق المتلقي، وجعلته يفكر بمغزى العمل الذي بين يديه، محاولاً إرجاعه إلى جنسه أو نوعه الحقيقي، ولكن من دون جدوى...

تعد رواية (بابا سارتر)، للروائي العراقي "علي بدر" من بين الروايات التي جسدت فكرة ما بعد الحداثية ؛ فهي خليط متجانس من أنواع عدة، سيرة ذاتية، عمل صحفي، سرد إرجاعي، عمل تصويري، الخ .

يتحدد عمل الباحث في بيان عناصر العمل الروائي ليكون التركيز منصباً على الشخصية التي تنتمي في هذا العمل إلى رواية ما بعد الحداثة، بما فرضه الروائي عليها من تقنيات جديدة أسهمت بشكل واضح في خلخلة توقع القارئ. من ثم ركّز البحث على أنواع هذه الشخصية، سواء أكانت نامية أو مسطّحة. ليرتكز المحور الأخير على التحولات التي تطرأ على تلك الشخصيات من قبل الروائي من دون المساس بتكنيك العمل أو فصل القارئ عن مساره .

أولاً : رواية بابا سارتر:

تقوم هذه الرواية على محاولة (علي بدر) نقض تاريخ أجيال الفكر الوجودي في العراق خلال مرحلة الستينيات من خلال أسلوب البارودي الذي يسخر فيه من شخصيات الفلسفة الوجودية في المجتمع العراقي، وهي شخصية متخيلة تمثلت بشخصية من سمي بفيلسوف الصدرية (عبد الرحمن) وقد استعمل المذكرات - مذكرات نوري سعيد- وثيقة تاريخية تنقض الحدث دون الإشارة لذلك فيتحدث الراوي عن رأي نوري السعيد بوالد فيلسوف الصدرية (شوكت أمين) في مذكراته بعد أن جلب له ابنه عبد الرحمن، بعد عودته من باريس ليعينه بوظيفة فيلسوف رئيس الوزارة وقد رفض نوري السعيد ذلك بأسلوب دبلوماسي مهذب، بحجة ألّا تشغله الوظيفة عن فلسفته وأفكاره السامية،[1]، يقول في الروية: "وقد دون الرئيس في مذكراته الشخصية للعام 1957 (وهو دفتر صغير ومتواضع وجدته بحوزة السيدة آمنة السعيد) الملاحظة التالية: (طالما يثقل عليّ النبيل شوكت أمين باقتراحات لو أخذت بها لقلبت الوضع السياسي على رؤوسنا، ومنها هذا اليوم، إذ جاء إليَّ بابنه الذي تخلصنا منه بإرساله إلى باريس، ليدرس الفلسفة، يقترح علينا تعيينه بوظيفة فيلسوف في رئاسة الوزراء بعد عودته من باريس وقد أفهمته بشكل غير مباشر أن الوزارة يمكنها أن تسقط دون حاجة إلى فيلسوف مثل ابنه ولكن الأكثر سوءاً في هذا الأمر أن هذا الشاب عاد بحال أسوأ من حاله عندما كان في بغداد وقد أدركتُ بشكل قاطع ومن الوهلة الأولى التي تكلم بها هذا الشاب أنه مجنون فإن لم يكن مجنوناً فأنا المجنون ووالله لا أدري كيف أصبح هؤلاء الأوباش أرستقراطيين" [2] فضلاً عن سخرية الراوي من هذا الجيل، إذ يكشف عدم فاعلية أفكارهم ورؤاهم ومتبنياتهم في مجتمعهم، وتحديداً على الصعيد السياسي الذي لم يشهد كفاءة لقدرتهم بسبب ثقافتهم السطحية المفرغة بالتجريد البارد، فيحاول من خلال هذه الوثيقة أيضاً (مذكرات السعيد)، نقض تعالي الطبقات الأرستقراطية التي غالباً ما تحتل مكانة سياسية في الدولة لا تستحقها من خلال السخرية من شخصية الفيلسوف والسخرية من طريقة تفكير والده[3].

ثانياً : مصطلح " رواية ما بعد الحداثة " :

تعد الرواية الفن الوحيد الذي باستطاعته مسايرة التحولات الاجتماعية والمعرفية، كون العمل الروائي هو الفن الأقرب للثقافة المجتمعية من خلال تماسّه المباشر مع الذائقة العامة للمجتمع الذي يولد فيه " ويضاف إلى ذلك كون الرواية تظل الأقرب إلى الجمهور بمختلف فئاته، بفعل تضمنها المتعة والتشويق المغربين لملء أزمنة الراحة. وبفضل قدرتها على التحول إلى أشكال مسعفة تمنح المتلقي ما يتوفر له به حس المتابعة؛ حيث تصير ملتقى لكل أصناف القراء على اختلاف وعيهم يجنس الرواية وبنياتها وأسلوبها، بما يعنيه من تشويق ومتعة فنيين" [4]. فالرواية بوصفها الفني والتقني تعيد تشكيل تجاربنا الحياتية ووعينا بالأشياء عن طريق رصدها الخاص لأشكال الوجود الإنساني [5]. وذلك يتم عن طريق رسم مسار الشخصيات التي ربما شابهت بصفة ما بعض من صفات وسلوكيات المتلقي.

أما مصطلح ما بعد الحداثة فهو مصطلح " نفي سلبي، وأحياناً يُطلق على مصطلح (ما بعد الحداثة تعبير ما بعد البنيوية) باعتبار أن فلسفات ما بعد الحداثة قد ظهرت بعد ظهور وسقوط الفلسفة البنيوية). ويكاد مصطلح (ما بعد الحداثة يترادف ومصطلح (التفكيكية). وللتمييز بينهما، يمكن القول إن ما بعد الحداثة هي الرؤية الفلسفية العامة، أما (التفكيكية) فهي بالمعنى العام أحد ملامح وأهداف هذه الفلسفة. فهي تقوم بتفكيك الإنسان، كما أنها منهج القراءة النصوص يستند إلى هذه الفلسفة. ويجب ملاحظة أن اصطلاح (ما بعد الحداثة) يكتسب أبعاداً مختلفة بانتقاله من مجال إلى مجال آخر" [6].

والمشروع ما بعد الحداثي هو محاولة للقضاء على خرافة الميتافيزيقا وعلى أوهام الفلسفة الإنسانية بشكل كامل عن طريق القضاء على خرافة الحقيقة الكلية، فمثل هذه الحقيقة الكلية تستدعي عالماً متماسكاً متجاوزاً لعالمنا المادي المتبعثر وتستند إلى ثنائية جوهرية. وإذا كان المشروع التحديثي يستند إلى ثنائية الذات المتماسكة، التي تتفاعل مع موضوع متماسك داخل إطار الكل الثابت الذي يشير حتماً إلى الأصل المتجاوز (المدلول المتجاوز)، فإن مشروع ما بعد الحداثة إن كان من الممكن تسميته كذلك يحاول أن يزيل هذه الظلال، فيعكس الآية وينكر الأصل المتجاوز أو أي أصل من أي نوع، فالكل المادي المتجاوز الذي له معنى لا تبقى منه سوى ماديته، فالحقيقة كامنة في الحقائق، والكل كامن في الأجزاء المادية لكل التي لا يربطها رابط، وكل حقيقة وجزء منغلق على مركزه. والعالم في حالة حركة دائمة وتغير دائم، ولكنه ليس ذاته.(7)

فرواية ما بعد الحداثة سعت بتقنياتها الجديدة إلى "خلخلة المفاهيم الراكدة في الإبداع. وغدت الكتابة الإبداعية اختراقاً لا تقليداً ، استشكالاً لا مطابقة ، إثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان" (8). فصار على الروائي الجديد أن يختار الأمكنة العجيبة والأزمنة المتداخلة فضلاً عن الغموض الذي يلف عالم شخصيات عمله الروائي، ويختار أيضاً لغة روائية شاعرية تفجر المعنى بشحنات متواصلة وبأبعاد عميقة واستكشاف آفاق إبداعية جديدة تحطم أفق انتظار القارئ العادي، إذ يتعذر عليه سبر أغوار هذه العوالم الجديدة. فالنص الروائي الجديد يحتاج إلى قارئ قادر على تحيين البنيات النصية لا أن يقف عند حدود التلقي السلبي، بل يتجاوز ذلك إلى المشاركة في الخلق والإبداع في الوقت نفسه (9).

ثالثاً: عناصر العمل القصصي

اختلف النقاد في تحديد عناصر العمل القصصي فمنهم من يجعل هذه العوامل ثمانية ومنهم من يجعلها أربعة ، وإذا بحثنا وتحرينا الدقة في تحديد هذه العوامل نستطيع إجمالها، بأربعة أساسية وثلاثة أخرى جانبية فالعناصر الأساسية هي: (الشخصية، والحبكة أو العقدة، ومكان وزمان الحدث، ووجهة نظر الراوي أو السرد) أما العناصر الجانبية فهي : المغزى وراء الأسلوب، والبذرة أو الجو العام(10).

وسوف يسلط البحث الضوء على أهم هذه العناصر وأكثرها فاعلية ألا وهي الشخصية.

1 - الشخصية الروائية:

إن الشخصية ليست إنساناً من الحياة الواقعية الحقيقية ولكنها كائن ورقي خلقه المؤلف وموجود فقط داخل النص التخيلي أو الروائي سواء في مستوى الفعل أو في مستوى الوسيط التخيلي أو الروائي(11)، فلا رواية من دون شخوص، كونها من أهم الركائز التي يوظفها الروائي " في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وواقعيتها وتفاعلاتها، فالشخصية هي أولاً وأخيراً من المقومات الرئيسة للرواية ، والخطاب السردي بصفة عامة" (12).

فالشخصية إذن عبارة عن كتلة كلامية مركبة من أساسيات نفسية منبعثة من صميم ذاتية المُنشئ قد رسم لها ملامح معينة وخلقها ونفخ فيها من روح الإبداع فأصبحت انعكاساً مرئياً لبعض النماذج الموجودة في عالمنا الميتافيزيقي، فهي موجودة وليست موجودة، وكذلك أطلقت عليها تسميات معينة لتندمج مع بنية الرواية عبر مخيلته التصويرية.

وعند الحديث عن رواية ما بعد الحداثة نجد أن هذه الرواية قد منحت الكاتب " الحرية الواسعة في رسم ملامح الشخصيات والتعبير عنها عبر وسائل متعددة منها تغير العناصر الطبيعية للشخصية وتحويلها إلى عناصر فوق طبيعية مدهشة، عجائبية، أو غرائبية، شاملة بهذا التغيير صفاتها الجسدية والمعنوية" (13).

1-2: أنواع الشخصية

يمكن للباحث أن يقسم الشخصية في هذه الرواية على نوعين:

1- 2-1 الشخصية النامية أو المستديرة

وهذا النوع من الشخصيات يمتاز بالقدرة على الإدهاش والإقناع[14]. ونستطيع أن نطلق عليها بالشخصية الدرامية المتحركة التي لا تخلو أي رواية منها؛ كونها من مسلمات البناء الفني والتكنيك الروائي للعمل السردي .

والشخصية النامية لا تبدو للقارئ في الصفحات الأولى، بل تبدو تدريجياً في ظهورها فتتطور بتطور القصة وأحداثها ويكون تطورها غالباً نتيجة تفاعلها المستمر مع هذه الحوادث، وقد يكون هذا التفاعل ظاهراً أو خفياً وقد ينتهي بالغلبة أو بالإخفاق[15].

ويبين "تودوروف" الفرق بين المصطلحين أعني الشخصية المدورة والشخصية المسطّحة بقوله: " إن المعيار الذي بواسطته نحكم بأن شخصية ما مدورة يكمن في موقف الشخصية فأما أن تفاجئنا مقنعة إيانا فهي مدورة، وأما أن لم تفاجئنا فهي مسطحة"[16].

يطالعنا علي بدر بهذا النوع من الشخصيات في روايته (بابا سارتر) ولا سيما بطل الرواية فيلسوف الصدرية "عبد الرحمن" **إذ يلعب دوراً مهماً في تحريك أحداث القصة ؛ بوصفه من أهم الشخصيات النامية في هذا العمل . لذا شرع الراوي بعد جمعه لمعلوماتٍ مهمة عن حياة فيلسوف الصدرية أو ما كان يُلقب بسارتر الصدرية، حتى قال: " استيقظ عبد الرحمن من نومه وهو يشعر بالغثيان"**[17] فالغثيان هو أول علامة لهذا الفيلسوف الوجودي الذي تقمص شخصية سارتر بحذافيرها . مع ملاحظة أن الروائي في هذا الباب يحاول تقديم شخصياته بصورة نمطية، أي يصفها من الخارج أولاً ، ثم يسبر أغوارها الداخلية ثانياً.

نلاحظ أن هذه الشخصية قد تأثرت أشد التأثير بحياة الفيلسوف الوجودي "سارتر" كما أخبرنا الراوي بذلك عند شروعه برحلة الكتابة: **"نهض متثاقلاً ليتطلع إلى صورة جان بول سارتر المعلقة على الجدار الذي يقابله، صورة رمادية مسجونة بإطار مذهب جميل موضوعة باستقامة فوق المكتبة التي رتبت في خاناتها كتب فلسفية متنوعة وفي مقدمتها كتب جان بول سارتر بطبعاتها الفرنسية الأنيقة حيث وضعت بشكل صفوف متعامدة: الوجود والعدم، الجدار، الوجودية مذهب إنساني، دروب الحرية، مسرحية الذباب، رواية الغثيان، وبعض أعداد مجلة الأزمنة الحديثة"** [18]. فالنهوض كان متباطئاً ، والكتب الفلسفية مرتبة وجديدة مما يشير إلى عدم قراءتها من قبل مدَّعي الفلسفة عبد الرحمن، وهذه أول علامة لخواء الشخصية وفراغها .

ثم شرع الراوي في تقديم ملامح هذه الشخصية عن طريق الوصف التام لملامح وجهه وملابسه: **"وبعد أن عقد ربطة عنقه النحيفة الزرقاء ارتدى النظارة المربعة ذات الإطار البلاستيكي الأسود... وإن كان وجهه المثلث الوسيم يحمل ملامح سارتر كلها: الأنف النحيف، الاستدارة الجميلة للخدود، الفم الملموم على نفسه، فإن هذا التطابق سيظل عصياً على التحقق طالما أن العور لا يطال عينه اليمنى على الإطلاق، فماذا سينقص الوجود لو صار أعور وكان بعوره سارتر آخر"** [19]. التمسك بالقشور، والتمني من أساسيات هذه الشخصية التي تقمَّصت شخصية الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، فلو تحقق (العَوَر) في عينه اليمنى لتطابق الشكل دون المضمون .

ثم يعرض لنا الراوي فشل هذه الشخصية في تحصيل العلم خارج القطر عند ذهابه إلى باريس ليدرس الفلسفة: **"ولئن فشل عبد الرحمن في دراسته الفلسفة هذه وعاد بلا شهادة الدكتوراه في الفلسفة الوجودية الفرنسية إنما عاد بزوجة شقراء فرنسية كعادة العراقيين الذين يذهبون إلى بلاد العالم لينهلوا من العلم ولكنهم بعد سنوات يتركون العلم لأهل العلم والشهادة لبلادهما ويجيئون بدلاً عنها بامرأة شقراء جميلة"** [20]. وهذا الحديث لا يخلو من السخرية..

وكان هذا الزواج من (جرمين) زواجاً مدبراً؛ كونها مواطنة (سارتر) ولو لم تكن جرمين مواطنة سارتر ما كان له أن يتزوجها.

عاد عبد الرحمن من عاصمة الفلسفة الوجودية إلى بغداد أوائل الستينيات عودة أبدية ، عاد مع زوجته الفرنسية إلى بلاده معلاً النفس بحياة فلسفية دون شهادة في الفلسفة فاستقبله المثقفون بعاصفة من التصفيق والتشجيع [21] .

فالراوي يسخر من هذه الشخصية التي لا تقرأ ولا تكتب بل هو يسخر من جيل الستينيات بأكمله كما صرَّح ذلك في قوله: **"جيل بأكمله لا يكتب لأنه لا يريد أن يجعل من نفسه من صناع هذا العالم الوهمي المخادع؛ لأنه لا يريد أن يكون مخدوعاً..."** [22] .

كان عبد الرحمن متيماً بفيلسوف الوجودية سارتر العظيم وإن كان شغوفاً به وبفلسفته إلا أنه لم يكن قد تحدَّث معه قط ، لم يتحدَّث عبد الرحمن طوال إقامته في باريس مع سارتر. مع أنه كان قد رآه مرات عديدة في شارع السان ميشيل وفي السربون وفي الحي اللاتيني وفي مقهى نيم مونبارناس... كان عبد الرحمن يهابه يرتعب منه يرتجف كلما اقترب منه ويولي الأدبار[23].

في بعض الأحيان يقدم الراوي شخصيته الرئيسية عن طريق الوصف العام، يقول: **"إن فيلسوف الصدرية لا ينقصه الصديق التعيس إنما تنقصه الوظيفة العمومية وكتابة المقالات الداعية لنفسه لم يكن تنقصه الوسامة التي تروق للسيدات والأناقة التي تثير الرجال ولا المال الذي يعجب بائعات الهوى كما كان له ذكاء وظرف في آن واحد"** [24].

ومن التقنيات الفنية التي وظفها الراوي في تقديم هذه الشخصية الرئيسية هي تقنية الفلاش باك، إذ قدمها للقارئ من جميع جوانبها التقنية ، بالرجوع إلى طفولتها وبيان تفاصيلها التي انعكست سلباً عليها عند الكبر. فالأحداث التي شاهدها مع أمه انعكست على سلوكياته الماضية مع النساء: **" لقد كره عبد الرحمن أمه كرهاً لا صفحة عنه، كرهاً يكشف عن نفسه بصورة من صور العشق بالمحرمات ويتفاقم هذا الكره في ظروف القسوة والعنف"** [25].

كان يعتقد عبد الرحمن أنه ابن غير شرعي ، كان يظن الذي فعله أبوه مع أمه ما هو إلا جريمة، فمنذ ذلك اليوم بدأت كراهيته لأمه وأبيه تتزايد، لم يكن يريد أن يشعر أنه ثمرة اتحاد قائم على الإثم، ومتأصل بالدم وأنه فاسد ومثير للاشمئزاز إلى الأبد، ومن المؤكد أن رؤية أمه وأبيه مطروحين على الفراش في حجرة النوم كانت تتطابق لديه مع الزنى الحقيقي مع المحرمات [26]. فعلي بدر يحاول بيان الارتباك الجذري والسلوك غير السوي لهذه الشخصية، فهو منذ طفولته يشعر بهاذا العار النقص في الثقة ، فهو مهزوز من الداخل مأزوم بالكراهية من أقرب الناس إليه ، أمه وأبيه .

في الواقع ان حياة عبد الرحمن كانت نوعاً من ردت الفعل بإزاء طهارة أمه الزائفة هي التي دعته إلى التعلق بالقاذورات كلها ومحبتها وألفتها، ولم يعد حارة التوراة التي حشر اليهود في جيفها مثل اليرقانات على جبن فاسد ، من الأمور المخيفة إنما من الأمور التي ألهبت شهوته وشحذت مخيلته وحساسيته لذلك ما كان لعبد الرحمن إلا أن يرافق الخدم وساسة الخيل والعربنجية والسائقين ومنظفي الحدائق والخادمات وغسالات الملابس كان هذا التعلق نوعاً من التطهر [27].

ومن الشخصيات الفاعلة في مسيرة الرواية أيضاً هي شخصية (إسماعيل حدُّوب) هذه الشخصية التي رافقت بطل الرواية في حله وترحاله، يصورها لنا الراوي العليم تصويراً دقيقاً إذ يقدمها لنا عن طريق سلوكها الشخصي وحالتها الاجتماعية، كعادته (علي بدر) لا يقدم لنا شخصياته بطريقة واضحة ، بل كان دائماً ساخراً من طبيعتها في أعماله الروائية جميعها .

ومن الواضح أن علي بدر أراد من تقديمه لهذه الشخصية وغيرها قصداً يقف على الضد من قصد الروائيين العراقيين في المجال ذاته، فبينما درج هؤلاء في الغالب على أن يقدموا شخصياتهم على نحو يجذب القارئ إليها ويدفعه إلى التعاطف معها والإيمان بمواقفها ومالوا إلى الدفاع عنها بوصفها صورة عنهم سواء أكانت سلبية في موقفها من العالم وهو الشائع أم إيجابية وهو القليل النادر، نجد علي بدر يهدف من وراء تقديم شخصياته إلى السخرية والهزاء منهم [28]. فإسماعيل حدوب من خلال دلالة اسمه، ينتمي

إلى الفقر والضعة فهو محدودب الظهر قبيح المنظر ، وهو من الناحية الاجتماعية رجل معدم فقير كما يصوره لنا الراوي: **"لم يكن إسماعيل حدوب أرستقراطياً كالفيلسوف ولا مدللاً مثله، ولم يظهر إسماعيل في بغداد إلا منتصف الخمسينيات كبائع للصور الخلاعية"**[29]. إذا كان هذا الشخص بائعاً للصور الخلاعية فهذه إشارة إلى تدني مستواه الأخلاقي وفساد سلوكه الداخلي. ثم يصف الراوي تشرد هذه الشخصية قبل التحاقها بعبد الرحمن فيلسوف الصدرية، على الرغم من التحولات الجذرية التي سوف تحصل لها إلا أنها بقيت على الدناءة نفسها.

يقول الراوي عنها: **" لم يجد إسماعيل أول أيامه ما يأكله، أو ما يشربه، ولم يجد مكاناً ينام فيه، كان إسماعيل يأكل كل ما وقع في يده ولا يقع في يده إلا ما تخلّفه مطابخ القصور العالية من الفضلات والأزبال ويشرب ما يجده متخلفاً في زجاجات العرق المرمية قرب البارات وينام حينما يتيسر له مكان للنوم ويعمل ما يتاح بيده من عمل، بائعاً للصور الخلاعية، عتالاً أمام الفنادق الرثة، قزازاً في سوق الجام، كناساً في البدلية أو خادماً في منازل البكوات والجلبية، وكان لديه ميل غريزي إلى طلب المتعة، واللهو والتشرد والتسكع والنشل في المحطات. لا يسكن إسماعيل إلّا في فنادق قذرة وسحة في فنادق شبه مهدمة، مع المهربين والقوادين، واللصوص، والطرّاشين، والخبازين والمكارية، ويطرح نفسه أنى كان، في خوان رخيصة غاطسة بالماء، في إصطبلات عفنة غاطسة بالبول والروث، أو على سطوح العمارات المتهالكة..."**[30].

إذن هذه الصفات التي يقدمها الراوي تشير ضمناً إلى انحطاط هذه الشخصية وتدنيها من الناحية الاجتماعية.

هذه هي حال إسماعيل حدوب سكيراً، سارقاً، قذراً، إلى أن التقى في محلة الصدرية بزبونه اليهودي (شاؤول) مدمن الصور الخلاعية: **" ولم يكن يأتي كل يوم إلى محلة الصدرية – في واقع الأمر – إلا لزبون واحد مدمن على هذه الصور، إذ لم يكن هناك من يدفع مالاً أكثر مما يدفعه شاؤول،... وهذا ما يجعل الأخير يأتي كل يوم إلى محلة الصدرية"** [31].

قام شاؤول بطرد عامله في متجره، ليفسح الراوي المجال لعمل إسماعيل حدوب مع هذا اليهودي الكريه: **"لقد جذب إسماعيل شاؤول دون سواه، لأن إسماعيل شاب يافع هيجته الحياة فأقبل عليها بكل قوته..."**[32]

وهكذا بدأ هذا اليهودي المستغل، الخطوة الأولى لتنظيف إسماعيل وتطهيره وتنقيته جسدياً وفكرياً [33]. فكانت حياة جديدة لإسماعيل في قصر هذا اليهودي، حيث السرير الناعم والشقة المطلة على النهر... إلخ.

ثم يبدأ إسماعيل بالتغيير الجزئي في حياته، **" لقد تعرَّف إسماعيل إلى الشخصيات الأدبية والثقافية التي كانت تتردد على صالون شاؤول أيام الخميس والجمعة، حيث كان يعقد جلسة للشاي والكعك في المساء، وحيث كانت تتردد عليه شخصيات مهمة تتحدث بأشياء خطيرة مثل: أنور شاؤول، ميري بصري، بدر السياب، والفنان جميل حمودي الذي زين الصالون بلوحة كبيرة وبعض الشخصيات الإنكليزية..."**[34].

ثم يوضح الراوي نفاق هؤلاء المثقفين وحتى عند إسماعيل حدوب الذي سيندهش من سلوكهم المتقلب : **" لقد كان إسماعيل يندهش من هذا النفاق ومن هذه المراوغات والغش في العواطف..."** [35].

ومن تحولات هذه الشخصية يتضح أن التحول لم يكن جذرياً بل سطحياً بدلالة قول الراوي عنها: **" فإن كان إسماعيل حدوب خاملاً فكرياً فيما مضى وعربيداً متبلداً فهو الآن قد استيقظ إلى الأبد، ولن يعود إلى خموله وتبلده، لقد استيقظ إسماعيل على يد شاؤول، وانطلق نشطاً للقنص والصيد، ولكن هذه المرة على خلاف المرات السابقة، انطلق إلى القنص الوفير، إذ لم يكن إسماعيل سوى قناص ماهر،**

قناص جاء ليصطاد ويطارد الملذات والمتع والمسرات بالحنكة التي ولدها لديه فقره وبؤسه وتشرده. كان إسماعيل يقف وسط الركام ليشم ليفتح أنفه بقوة، ويشم وهي قدرة الكائنات الفقيرة على الشم مثل قدرة الكلاب على شم اللحم من بعيد" (36).

أدرك إسماعيل من الأيام الأولى أن فترة وجوده مع شاؤول فترة انتقالية؛ لأن البحث عن السعادة شاق(37). لذلك كان إسماعيل يقلد شاؤول في كثير من المواطن ليخدعه ليس إلّا، **"ولم يدرك شاؤول هذه الخديعة إلا في اللحظة التي عاد فيها فيلسوف الوجودية إلى الصدرية، وحينما تركه إسماعيل وركض وراء عبد الرحمن، أدرك شاؤول أن البشرية لا تضحي بشيء إلا من أجل الزفر"** (38).

تسلح إسماعيل حدوب بالأدب بعد هذه التقلبات المختلفة في حياته، وكان دافعه في هذا التسلح هو الثأر لكرامته. كان إسماعيل مثل كل الأدباء المنحدرين من الوسط البائس مثل كل الأدباء الذي لا يرون في الأدب إلا واسطة أو وسيلة للدخول في الصالونات والقصور الفخمة ولم يشعروا بالفن ولا لحظة واحدة، فهم عندهم زينة تجمل حياتهم كي يحظوا في النهاية بفتاة غنية جميلة مترفة (39).

إن إسماعيل حدوب قد تغير تماماً إذ منحته حياته مع ذلك اليهودي في المتجر امتلاء كاملاً لغروره وكسله، وقضت فيه على كل مقاومة وعنف إلا أنه انتبه إلى أن شاؤول لن ينسى له أبداً أنه متحرر من منبع وضيع. لقد هرب إسماعيل من تلك الحياة التي لا تعطيه المتعة بيده، ولذلك التحق بعبد الرحمن فهو أراد اصطياد الفلسفة بواسطة الحياة، فعبد الرحمن على خلاف شاؤول كان يتحدث عن الحياة بشكل عملي وبدقة تامة وبأناقة وبشيء من الدعابة والنكتة والمزاح وخفة الدم وكل هذه الأشياء كانت تنقص شاؤول وثقافته، وكانت فلسفة عبد الرحمن أكثر جاذبية من فلسفة شاؤول ذلك لأن الوجودية واضحة في هذا الأمر أكثر من ماركسية شاؤول(40) هكذا التحق إسماعيل بفيلسوف الصدرية وراحا يعربدان ويترنحان في شوارع المدينة في كل ليلة، بتنقلهما من ملهى إلى آخر الى أن يستقرا عند ملهى (جريب أدب) حيث تكون (دلال مصابني) بانتظارهما.

ومن الشخصيات الفاعلة الرئيسية في الرواية، (حنا يوسف) وصديقته (نونو بهار)، فقد ظهرا في رحلة البحث وهما من حرضا الراوي على كتابة السيرة الذاتية لفيلسوف الصدرية. وعلى عادة الروائي علي بدر في تقديمه لشخوص أعماله الاستنقاص بشكل أو بآخر من شخوص رواياته، حيث قدمها تقديماً مباشراً عن طريق الصفات الجسمانية والملاحم التعبيرية إذا يقول في مستهل روايته: **" الشيطان المدمر حنا يوسف، حفار القبور، ذو السحنة المرعبة، وصديقته الخليعة التي كان يطلق عليها اسماً توراتياً غريباً (نونو بهار) هما من أغوياني بكتابة سيرة حياة الفيلسوف العراقي الذي كان يقطن محلة الصدرية إبّان الستينات"** (41).

ثم يبين الراوي السلوك اللاأخلاقي لهاتين الشخصيتين، عن طريق التقديم المباشر لهما اذ يقول: **" في الواقع لم يكن ينقص هذين الدجالين الفضائحيين حب الفلسفة ولا الفضائل المتحمسة ولا النبوغ، إنما ما كان ينقصهما – حقاً – هو الشرف، إذ كانا يعتمدان اعتماداً كلياً على فساد الأخلاق"** (42). ولأن هذه الرواية تنتمي إلى رواية ما بعد الحداثة توجه الروائي فيها إلى رسم دواخل الشخوص وأعماقها الخفية، محاولاً تقويض الأبعاد الخارجية لهذه الشخوص وتهديمها، لتكون شخصيات بلا ملامح، وذواتاً مجهولة لا يمكن الإمساك بها (43).

وأحياناً يشرع الراوي ببيان تفاصيل الشخصية من خلال إبراز ملامحها البشرية المميزة إذ يقول في وصفه لـ (حنا يوسف) عند لقائه الأول معه: **" فسحرني حنا بصوته المتقطع، ولهجته الحادة وسحنة وجهه المقابرية... فقال لي بسحنته الرؤيوية ويده على كتف صديقته التي تعلك بصورة مستمرة"** (44) ثم يصف المظهر الخارجي لـ نونو بهار: **"... ويلتمع شعرها الأسود الفاحم تحت نور المصباح الموضوعة في الزاوية "** (45).

ويقول عنها أيضاً: **" استقبلتني ننو بهار بوجهها المدور وجسدها الممتلئ قليلاً ومدّت لي يداً دافئة ربلة..."** (46).

أما ما يخص شخصيات رحلة الكتابة أي الجزء الآخر من الرواية فنطالع شخصيات رئيسية مهمة رافقت هذه الرحلة. ومن أهم الشخوص النامية في هذا الجزء (جرمين) الخادمة المتواضعة البسيطة التي تعمل بأجرة أسبوعية في منازل الموظفين، إذ تستخدمها بعض السيدات في تركها ليلاً مع أطفالهن حين يغادرن المنزل لقضاء سهرة من السهرات[47]. إذ انجذب إليها عبد الرحمن لا لسبب سوى أنها مواطنة سارتر. فحين بادرها عبد الرحمن بالسؤال عن أصلها قالت له بالفرنسية وقد هزت كتفها، أنها من باريس، وسارت أمامه إلا أن هذه الكلمة الأخيرة هبطت عليه من السماء مثل وحي، مثل هدية، فلحقها وتبعها ولم يدعها تذهب وإنما سار ورائها قائلاً: **" إذن أنتِ مواطنة سارتر، ها أنت مواطنة سارتر، هل أنتِ من أقربائه؟!"** [48].

وحين تعجبت من هذا الاسم أُصيب بخيبة أمل، إذ كيف بمواطنة فرنسية لا تعرف سارتر!.

ثم يبين لنا الراوي/ علي بدر، ملامح هذه الشخصية من خارجها إذ يقول عنها: **" لم تكن جرمين ذات جمال يميزها على الإطلاق سوى الشقرة والعينين الخضراوين والوجه الأبيض الذي يشبه الحليب"** [49]. إذن هي لا تمتلك الجمال الفاتن سوى الشقرة وهذا يدلنا على أن عبد الرحمن يتمسك بالشيء لا لصفاته الخارجية الجذابة لا بل لمكانته في ذلك المجتمع وإن قلّت تلك المكانة أو القيمة لهذه الشخصية.

وهذه الشخصية سوف تكون زوجته التي يعود بها إلى بغداد دون شهادة تذكر، وهذا يشير ضمناً إلى طبيعة الوافدين من العراق إلى تلك البلاد، حيث يحظون بعد فشل بعضهم في التزود من العلم بامرأة شقراء.

يكشف لنا الراوي، أن الفيلسوف لا يعتقد بالحب، حب النساء، فهو يسخر من الانصهار العضوي في الحب لأن لا وجود للحب في ذات الفيلسوف فالحب مبتدع ابتداعاً، فكل حب خائب فهو حب مرضي لا يحمل سوى سوء الخلقة، فجرمين قبيحة وعبد الرحمن يدرك ذلك جيداً، ولكن قبح جرمين هو جمال أيضاً؛ فجمالها نابع من القبح الذي يميزها، والبرهان على ذلك كما يرى الراوي أنه بعد أن تذوقها مرات عديدة نسي ذلك الشيء وتعوّده، ماذا فعل الحب بعد إيمان متكرر به غير الندم. إن الحب كذبة وإن العدم الذي يخلقه هو وحده الذي يمكننا أن ننعته بالشيء الأصيل[50].

بعد ذلك يوضح لنا الراوي وجهة نظر جرمين في مقابل وجهة نظر الفيلسوف: **" لقد كانت جرمين تمتلك استراتيجية على درجة كبيرة من الخطورة والبراعة والأهمية، كانت جرمين تدرك ما تريد، مثلما كان الفيلسوف لا يدرك ما يريد..."** [51] فهي اختارت اتجاهاً واحداً من بين اتجاهين، فإما الخدمة في البيوت وإما الزواج من هذا الارستقراطي الغني الشرقي هاوي الوجودية، فهي اختارت المال على حساب غيره من الأشياء، فهي تفرق بين ما هو عقلي وبين ما هو معتاد. لذلك جاءت معه إلى بغداد على ما فيها من اختلافات عن مدينتها، لذلك كانت تحمل أو لنقل تقسم رأسها إلى قسمين، النصف الأول يفكر بروح تهكمية عالية والآخر يحمل مشاعر الغثيان لترضي بها زوجها وهذه في السنة الأولى من زواجهما[52].

وعندما رجعت إلى باريس لتضع توءمها، اتصلت به عرفت أن زوجها جادٌ لا يتزحزح عن قراره فهو موسوس حقيقي مريض لا شفاء لوجوديته ولا سيما عندما أسما طفليه بعبث وسدى[53].

لذلك عند عودتها إلى بغداد تنكرت لوجوديته وتوقفت عن الشعور بالمظاهر الوجودية لذلك تركها عبد الرحمن باحثاً عن مكان آخر. ولم يجد سوى الخمارة تعوضه عن زوجته التي تركته ولم تعبأ به.

ومن الشخصيات الأخرى التي رافقت رحلة البحث التي تعتبر رئيسة مهمة، هي شخصية (نادية خدوري). وهي ابنة خالة أدمون القوشلي المسيحي المثابر الذي عمل مترجماً في الشركة الهندية.

يصف لنا الراوي طفولة نادية ومراهقتها بقوله : **" كانت نادية تنتقل من الطفولة إلى المراهقة، كان وجهها يتجرد من ملامح الأنانية ويتخذ ملامح جديدة، ملامح الطيبة الخجلة، الحيية في الصيف تنام حتى الظهر..."** [54] فهي فتاة مدللة مخدومة رقيقة وجميلة. كانت نادية تحاول أن تنقذ بطيبتها، والدها من الانحطاط. فهي تتماثل مع أمها في الرقة والدقة والحساسية الفائقة، لم تكن موهوبة لكنها حساسة. ثم يقول

الراوي عنها: ربما بقيت حساسيتها التي ورثتها عن والدها هي الميزة الوحيدة التي لم تنفذ يوماً من الأيام[55]. ثم حدث التحول في حياتها ولاسيما عندما غادر (مئير بن نسيم) من بغداد فهو قد فعل فعلةً تركت في نفس نادية شيئاً لن تنساه على الإطلاق، ويبدو لي أنه الاغتصاب الذي تحدثت به مع أدمون القوشلي عندما عرف أنها ليست باكراً في ليلة زواجهما. ثم يصور لنا الراوي كيف أصبحت حياة نادية خدوري بعد رحيل مئير بن نسيم، ولاسيما إبّان الفيضان الذي حل ببغداد حيث أعطت قسماً كبيراً من حنانها إلى الناس المحتاجة لعطفها. لقد علمها التنقل بين خيام المنكوبين ومواساة الضحايا أهمية العمل، أهمية أن تعطي للناس شيئاً من طيبتها وحنانها... ثم طلبت من أبيها العمل بإصرار، ثم عملت بعد ذلك في مكتب مكنزي وهناك تعرفت إلى الفيلسوف القادم من باريس في زيارته لأهله[56].

نادية خدوري التي دلت الفيلسوف على نفسها وقد ميزها هو من بين جميع النساء الحزينات والخجلات، أنها امرأة يمكن تمييزها دون صعوبة، فالراوي سوف يبين ملامحها الخارجية بشكل مفصل: **" اللباس المورد، الزهرة الموضوعة على شعرها، الصوت الهادئ الحنون، اللكنة المسيحية المختلفة..."**[57]. وعلى الرغم من عدم معرفتها بالفلسفة ما عدا بعض أسعار كتب روّادها فهذا ما راق للفيلسوف أيضاً.

كانت نادية مسيحية إذ سألها أدمون الذي يحبها كثيراً (تقرئين الإنجيل؟) قالت كل يوم.. ثم يصف الراوي محاسن نادية الفاتنة: **" كان شعرها البني ينسدل على كتفيها، وذراعاها العاريتان بيضاوان مثل القطن"**[58] ثم يصف جرأة نادية وصفاتها المسيحية وعريها، إذ يقول عنها: **" كانت نادية ترتدي تنورة ضيقة تكشف عن جمال ساقيها. ووجهها الحنون كان عذباً وطرياً"** [59].

لذلك حين رآها الفيلسوف لأول مرة أُعجب بها وسحر بها ، على الرغم من أنها لم تكن ترتدي نظارة كما كان يحب.

ثم يبين الراوي عصبيتها: **" لم تكن تضايقه شخصيتها العصبية ولا نكاتها ولا لمساتها ولا شعورها اللطيف ولا برودة وجهها الحائر المتحفظ أينما كان ذلك يبعث فيه نوعاً من الاهتمام أكثر مما كان يبعث لديه البهجة الناتجة من الإغواء الجنسي"** [60] فهو ضعيف أمام هذه النعومة الساذجة والتحفظ المصطنع.

بعد ذلك تنتهي هذه العلاقة بسفر عبد الرحمن، لتتجه العلاقة بين نادية وأدمون حيث زارها في منزلها... حيث مدَّ أدمون أصابعه وأخذ يداعب الصليب المذهب المعلق على صدرها. كان جريئاً ولم يزعجها ذلك لقد أعجبتها جرأته، التصقت به، وحين شعر بخلاء المكان حاز منها قبلة طويلة... قبلة طالما تمنّاها عبد الرحمن ! [61].

وبعد فترة حسب الوثيقة التي حصل عليها الراوي تزوجا وإنهما أمضيا ليلة الزفاف في منزل آل خدوري... بعد ذلك اكتشف عدم عذريتها وأخذ بالصياح والضرب المبرح لها. وهو ينادي فعلها هذا الوجودي الجبان. وهي تدفع هذه التهمة عن عبد الرحمن بقسمها بالمسيح. إذ إنه لم يصدقها عل الرغم من القسم. إنه مئير بن وسيم الذي عملها لكنه لم يصدقها ووعدها بقتل عبد الرحمن[62].

ننتقل إلى النوع الآخر من الشخصيات في هذه الرواية ألا وهي الشخصية المسطحة:

2- 2- 1 الشخصية المسطحة أو البسيطة

هي الشخصيات التي تدور حول فكرة واحدة أو التي تظهر في العمل الأدبي جاهزة دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، ويمكن أن نسميها بالشخصيات الثابتة، " وما يعطيها صفة الثبات هذه هي ورود ذكرها مراراً في الخطاب كشيء متحدث عنه دون أن نجد لها الحضور نفسه الذي نجده مع الشخصيات المحورية كذوات متحركة" [63].

فهذه الشخصيات تحتفظ بضعفها وغرورها من البداية لذلك سُميت بالمسطحة غير النامية.

من الشخصيات المسطحة البسيطة التي ظهرت في الجزء الأول من الرواية (رحلة البحث) هي شخصية الأثوري البقال، بوجهه الجامد حيث يقوم الراوي بوصفه خارجياً ثم تختفي هذه الشخصية من أحداث الرواية: **" وانفجر الأثوري ضاحكاً بشاربيه الأبيضين المستقرين على فمه مثل حليب كانت عيناه الزرقاوان الغائرتان ووجهه الناتئ العظام.. لم يجبني إنما أجابتني زوجته التي كانت تجلس إلى جانبه وهي تشير إلى دوحة خضراء منتصبة في الساحة قالت وهي تشير بإصبعها النحيف..."** (64).

أما الشخصية الأخرى التي ظهرت في بداية الرحلة مع الراوي فهو (جواد) الذي كلفه حنا يوسف بمرافقة الراوي وتتبع خطواته.. ثم يقوم الراوي بتقديم هذه الشخصية كعادته من خلال الملامح الخارجية فقط: **" كان لجواد وجه شبيه بوجوه النشالين: الملامح المجعدة القاسية، السمرة الضاربة نحو الاحمرار، والشارب المتهدّل المصفر، بسبب التدخين"** (65) ثم يبين شخصية جواد البائس من خلال قوله: **" كان جواد يختبئ تحت ملابسه، ملابسه الجديدة، وكان لديّ إحساس ثابت، بأن حنّا كلّفه بمراقبتي، لا بمرافقتي..."** (66).

ثم يضيف مبيناً عمل جواد مع عمه (حنا)، فهو يعمل كل شيء يوصيه به عمه. موضحاً خوف جواد من الشرطي الواقف في الشارع، كون أي جواد هارباً من الجيش(67).

ومن الشخصيات الأخرى في رحلة البحث هو المحامي المسيحي (بطرس سمحيري) ومكتبه ذي رائحة الويسكي وسكرتيرته الأربعينية ذات الوجه الذابل. ثم يقوم الراوي ببيان هذه الشخصية كما العادة، مبيّناً انحطاطها وقلة قيمتها : **" كان بطرس يجلس خلف المكتب ولا يظهر منه إلا رأسه لقصر قامته، فقفز بخطوات سريعة وثابتة نحونا وكان بطرس نحيفاً وقصيراً ببذلته القديمة الفاصلة"** (68).

ثم يبين العوق الجسماني لديه كونه يلثغ **بالراء " كان بطرس يرغي بالراء، ويدمج الكلمات مع بعض"** (69). فالروائي عادة ما يسخر من شخصياته بتقويض أبعادها الإنسانية وهذه عادة الرواية المنتمية لما بعد الحداثة .

ثم يوضح الراوي الملامح الخارجية لبطرس بقوله: **"... وأخذ ينظر نحونا بعينيه الغريبتين ووجهه الحجري المصقول، بينما كان يضع قلم رصاص خلف اذنه مثل النجارين"** (70). فالراوي يسخر من هذه الشخصية التي تمتهن مهنة المحاماة لكنها بعيدة عن هذه المهنة كل البعد، إذ إن وضع قلم الرصاص خلف الأذن دليل على الصنعة الشعبية وليست لها علاقة بالشهادة والدراسة الأكاديمية.

ومن الشخصيات الأخرى في هذا الجزء من الرواية هي شخصية سلمان، وعباس فلسفة، أصدقاء فيلسوف الصدرية، حيث وجدهم جالسين في زاوية من زوايا المطعم إذ يقول عنهما: **" وحين سألنا أحد العمال عن عباس فلسلة أشار إلينا بأصابعه إلى شخصين جالسين في مؤخرة المطعم، لم تبدُ على وجهيهما مخايل الفلسفة إنما طبعتهما صورة تجار الفواكه، بشكل تام، فقد كانا في منتصف العمر، وكرشاهما العظيمان يصطدمان بحافة الطاولة، وهما يرصفان فوقها كل أنواع المشويات والخبز الحار..."**(71).

ثم يصف شكليهما وهما يأكلان الطعام: **" كانا يتحدثان وهما يأكلان بينما كنت أنظر إلى وجهيهما السمينين وبذلتيهما الجديدتين وربطتيهما الستينيتين النحيفتين، وياقتاهما المنشّاة... كانا يتكلمان وصلعتاهما المستديرتان اللامعتان تتعرقان ونظاراتهما الطبيتان تهبطان على أنفيهما. وحيث يغص فاههما باللقمة فإنهما يدفعانها بأصابعهما"**(72). فالسخرية واضحة من خلال بيان شكليهما وتصرفاتهما.

بعد ذلك يوضح زيف ما يقولانه وعدم ووجود رابط حقيقي يتمسك به من خلال تزييف الحقائق وتضخيمها **" وكنتُ أبحث في كلامهما عن كلمة تقودني إلى الاتجاه الصحيح، ولكن، عبثاً، فهما يزينان من مخيلتيهما صورة للفيلسوف حتى بدت مثل شجرة عيد الميلاد ملونة مبهرجة... وكان حديثهما عن الستينات يشبه البكاء على الفردوس الذي طرد الفيلسوف فيما بعد منه دون خرقة تستره، ومع ذلك كنت أسجل كل شيء"** (73).

من الشخصيات الثانوية في الجزء الثاني/ رحلة الكتابة- وهم كثر- سيمون بهلوان، جاسب الأعور، سلمان الصافي، شوكت أمين والد الفيلسوف ووالدته، ودلال مصابني، ووزة وشاؤول اليهودي، نادلة مقهى فلور، أحمد معمر الجزائري، رجينا، سعدون السايس، أدمون القوشلي، منير اليهودي وغيرهم كثير.

سوف نُسلط الضوء على نماذج من هذه الشخصيات. نبدأ بـ(دلال مصابني) هذه الشخصية الثانوية التي لعبت دور بسيط في لملمة الفيلسوف واحتوائه في ملهاها جريف آدب. **" وإن كانت دلال هي راقصة مسيحية تدربت على يد واحدة من أشهر راقصات شارع الحمراء في بيروت آنذاك والتي كانت تدير ملهى راقياً في الستينات هو ملهى جريف آدب قرب صالة سينما روكسي الشعرية في شارع الرشيد – تشعر هي الأخرى – بالغثيان، ولاسيما حينما شعر الفيلسوف به أمامها"**(74)، فهي من صديقاته المقربات التي تشعر عندما يلامسها بالغثيان ! .

ثم يشرع الراوي بوصف حياة (دلال مصابني)، التي هي من أصل عراقي لأم لبنانية مشهورة بنزقها، اسمها عايدة قسطلي، والأب العراقي مجهول الهوية. ثم رحلت إلى أميركا هي وابنتها، ثم عادت مع المصري (سامي الخوري) إلى لبنان ثم ضبطت مع هذا المصري وألقي القبض عليها في القاهرة ثم سجنت بعد ما برأها سامي من هذه التهمة، فظلت مدينة له منتظراً عودته بفارغ الصبر. إلّا أنه خذلها ولم يأتِ إليها. بعد ذلك عملت مع راقصات محترفات وثم رجعت إلى بغداد لتفتح هذا الملهى المذكور(75).

ثم يصف لنا الراوي ويقدم لنا هذه الشخصية عن طريق الملامح الخارجية: **" كانت دلال تلهب الفيلسوف بفمها الأحمر القاني الملتهب، الشفاه العريضة الشهوانية الملموم على سيجارتها الكونت البيضاء، وهي تنفخ في وجهه الدخان الذي يحمل رائحة المشروب والعطر الذي تضعه فيشعر بالتحرر الكلي الممزوج بدغدغة مهيجة في جسده وهي تهتز أمامه بصورة منتظمة، والعلكة تطق في فمها"** (76).

أما الشخصية الأخرى فهي شخصية (شاؤول اليهودي) الذي كان مدمناً على الصور الخلاعية التي يجلبها له إسماعيل حدوب. فهو صاحب متجر كبير وكان من صفاته الجسمانية لثغة في الراء إذ يقول عنه الراوي: **" لقد أثار هروب إسماعيل عبد الرحمن فيلسوف الصدرية عاصفة من الشائعات والتقولات التي كانت تغضب شاؤول وتدمره وتثير عربدته وصياحه وهياجه، فكان يقف أمام متجره ويصرخ بأعلى صوته مهدداً بالانتقام بفم لا يكف عن التثاؤب، بفم ذابل، وهو يلفظ الراءات غاءات، مما يثير في جماهير الناس عواطف ساذجة من الضحك والسخرية، كان يقف أمام متجره ويصرخ بأعلى صوته الأجش المبحوح: وين تغوح/ وين تغوح؟"** (77).

ثم يبين مدى سذاجة هذه الشخصية النفعية وقبحها : **" لقد قيد شاؤول كل شيء باسم زوجته التي هربت منه، باسم زوجته التي هجرته، وخانته، ومرغت أنفه في الوحل... وبعض الأملاك باسم عشيقته التي كان ينام معها كلما سافر لروسيا من صيف إلى صيف"** (78) .

ومن الشخصيات الأخرى (أدمون القوشلي) حيث يقدمه الراوي بشكل مفصل إذ يقول عنه : **" المسيحي المثابر الذي عمل مترجماً في الشركة الهندية أول الأمر ثم معلماً في مدرسة فرنك ، والذي كان يقطن مع جدته عديلة... والذي كان يطلق عليه بالوجودي في الخمسينيات والتروتسكي في الستينيات وكان يطلق عليه حين كان صغيراً بأدمون بن عديلة"** (79) .

يصفه لنا الراوي وملامحه الخارجية: **" جاكتته الحبرية وقميصه الأبيض النظيف وشعره المصفف المدهون، ولحيته التروتسكية القصيرة.. منحته جمالاً لا يضارعه شباب جيله وصوته الثري المنظم ولكنته المسيحية بينما عيناه الصافيتان أخذتا تتوهجان على ألسنة النار المتلامعة في الوجاق"** (80).

ومنها الشخصيات المسطحة البسيطة شخصية مئير اليهودي، ماسك شركة أو حسابات شركة بيت لاوي وهو أحد أحقر الشخصيات في المجتمع اليهودي على حد تعبير الراوي... ثم يقوم بتصوير هذه الشخصية وإبرازها على السطح بكل صفات الدناءة: **" مئير بن نسيم يهودي خبيث مرابٍ داعر جبان هكذا وصفته إحدى الوثائق التي كانت بحوزة بطرس سميري)) ثم يقوم الراوي بوصف قذارة هذا الشخص وحبه للدنيا: ((كان المكتب قذراً، رميت على بلاطه الملون قشور الفستق وأعقاب السكائر بصورة مقززة وكان مئير يرتدي ثياباً سوداء رثّة لاحتكاكها بالمكتب، فكانت جاكته مقطعة الأزرار، أما قميصه الذي يرتديه تحت الجاكيتة، فهو قميص صوفي خشن مبقّع بالقهوة، وربطة عنقه شبه ممزقة"** [81].

هكذا كانت الشخصيات عند علي بدر فهي إما نامية وإما مسطحة، وكان تقديم هذه الشخصيات عند طريق تشويه دواخلها، فهي من ناحية أخرى مسلوبة الإرادة، منحطة وتافهة وربما فارغة من محتوى الإنسانية فيها، وربما أراد الروائي بيان ذلك المجتمع الخاوي الذي كان متمسكاً بعادات بائسة سلبته حق العيش الكريم في ظل تيارات فلسفية لا علم لهم في ماهيتها .

رابعاً: تحولات الشخصية في "رواية بابا سارتر"

يقصد بالتحولات هي الحالة التي تطرأ على الشخصية الروائية فتقلبها من حال إلى أخرى حسب الظروف أو بحسب رؤية الراوي لهذه الشخصية؛ لبيان من خلال ذلك التحول ذاتيتها وتقلباتها وانحلالها... إلخ.

هناك تحولات خارجية تطرأ على الهالة الخارجية التي تحيط بالشخصية وأخرى تحولات جوهرية تخص ذات الشخصية وتقلباتها الزمنية من حال إلى حال.

أما النوع الأول من التحولات الذي نقصد به التحولات الخارجية وليست الجذرية. ما نجده في شخصية (جواد) ذلك الشخص الذي كلفه حنا يوسف بمراقبة ومرافقة الراوي في مسيرة بحثه عن فيلسوف الصدرية، فهو من الشخصيات المهمشة في المجتمع، إذ كان يعمل كل شيء يطلبه منه سيده حنا يوسف، فالتحول الذي طرأ عليه هو تحول خارجي فحسب، فكان يرتدي ملابس بسيطة جداً وحين كلف بمهمة مرافقة الراوي ارتدى ملابس جديدة وقبعة وكاميرا. لذا قال عنه الراوي: **" كان جواد يعلق الكاميرا بيسر على رقبته فبدا لي مظهره مضحكاً، وقد وضع قبعة من القش – لا يمكن ارتداؤها إلّا في فصل الصيف – مائلة على رأسه، فانفجرت من الضحك حين رأيته بالقاط والقبعة والكاميرا، بينما واجهني هو بابتسامة تدل على أنه وجد نفسه – وللمرة الأولى في حياته – شخصاً مهماً، أو يقوم بشيء مهم..."**[82] . فهذا التحول الخارجي يشير إلى أن جواد كان مهمشاً لا حياة لديه سوى الطاعة العمياء لأسياده وهي تبين من جهة أخرى الاستغلال الذي يفعله الميسورون تجاه طبقة الفقراء والمعوزين.

اما الشخصية الأخرى فهي (نونوبهار) التي تغيرت تغيراً جذرياً من خلال مظهرها الخارجي، لتوئم حالة الوضع الراهن الذي تعيشه ولاسيما مع التغير الذي حصل لميشيل فوكو، ومشروعه اليهودي. يقول الراوي عنها: **" كانت نونوبهار وقد تغيرات كثيراً، قصة شعر غلامية، بنطلون ضيق يشبه بنطلون الرجال، وقميص أبيض فضفاض يهبط إلى أسفل عجزها، بينما خلا وجهها من المساحيق))**[83] . ثم يتحدث عنها وعن تغييرها الذي لا يُصدق بقوله: **" كانت نونو قد تحولت – بشكل لا يصدق – إلى غلام، لقد حلقت شعرها (لا أقول قصته) مثل الأولاد، وارتدت بنطلوناً وحذاءً رجالياً وقميصاً واسعاً لتخفي كبر نهديها..."** [84].

اما التغيير الاخير لهذه الشخصية هي ارتداء العباءة السوداء والحجاب الأسود والقفازات السود، عندما رآها الراوي هي وجمال الدين الافغاني يسيران أمامه، لذلك ظن الراوي أنهما إسماعيل حدوب ونونو بهار قد تحولا إلى هذه الحالة المريبة[85]؟.

اما التحولات الأخرى أي الجوهرية لا الخارجية، فهي كثيرة في الرواية حيث نبدأ من شخصية (عبد الرحمن) الشخصية الأساسية في أحداث الرواية، فهو فيلسوف الصدرية الذي كتبت عنه الوثائق حين جمعها الراوي عن أصدقائه.

إن أهم التحولات التي طرأت على هذه الشخصية هي تحولات الجنس لديه، حيث كان عبد الرحمن يكره أمه كرهاً شديداً أو كما يقول عنه الراوي: " كرهاً لا صفح عنه، كرهاً يكشف عن نفسه بصورة من صور العشق بالمحرمات، ويتفاقم هذا الكره في ظروف القسوة والعنف" (86)، حين شاهد أمه في حالة أثرت في نفسيته حين رآها مع والده على السرير! .

لذلك صارت حياته القابلة كردة فعل بإزاء طهارة أمه الزائفة، التي دفعته إلى التعلق بكل القذارات ومحبتها والفتها، ولم تعد حارة (التوراة) التي حشر اليهود في جيفها من الأمور المخيفة إنما من الأمور التي ألهبت شهوته وشحذت مخيلته وحساسيته لذلك ما كان لعبد الرحمن إلّا أن يرافق الخدم، وساسة الخيل والعربنجية والسائقين ومنظفي الحدائق، والخادمات. كان هذا التعلق نوعاً من التطهير نوعاً من التعلق بالجمال البري الجمال القذر القاسي(87).

لذلك أحلَّ عبد الرحمن المرأة الضائعة في حياته محل المرأة الطاهرة، المرأة المجربة محل المرأة البريئة، وقد استسلم بعنف خياله إلى الصفات الأنثوية الداعرة، وهكذا لعبت الخادمات والراقصات دوراً فاعلاً في حياته(88). لذلك تحول من مراهق حاقد على الأنوثة إلى سكير داعر محب للهو والمجون في الحانات مع الراقصات والداعرات .

إذن هو تحول نفسي إزاء ما حدث مع أمه في ساعة شاهدهما في تلك الحالة. ولا ننسى دور (رجينا) التي أيقظت غرائزه الصبيانية يوم رآها في الحمام أو عند إغرائها إياه وهي تحاول استدراجه إلى فخاخها.

ومن التحولات الجوهرية الواضحة في الرواية هي تحولات شخصية (إسماعيل حدوب) المتقلبة ذات الأوجه المختلفة. إذ أول ما تحدث عنه الراوي بقوله، كان بائع للصور الخلاعية فهو لم يظهر إلّا في منتصف الخمسينيات في بغداد فلم يكن أرستقراطيا كالفيلسوف، أي كان ساقطاً ومعوزاً وسارقاً وقذراً كل الصفات السيئة كانت فيه. ثم انقلب حاله حينما عمل مع شاؤول اليهودي في متجره : **" لقد جذب إسماعيل شاؤول دون سواه لأن إسماعيل شاب يافع، هيجته الحياة فأقبل عليها بكل قوته .."** (89). إذن هي الخطوة الأولى التي تحول فيها إسماعيل من حياة داعرة الى حياة نظيفة: **" وهكذا بدأ شاؤول بالخطوة الأولى لتنظيف إسماعيل وتطهيره جسدياً وفكرياً"** (90) .

فالمكان نظيف والحجرة نظيفة والفراش كذلك. لقد تعرف إسماعيل، من الناحية الفكرية، إلى الشخصيات الأدبية والثقافية التي كانت تتردد على صالون شاؤول أيام الخميس والجمعة، حيث كان شاؤول يعقد جلسة للشاي والكعك في المساء، اذ تتردد عليه شخصيات مهمة تتحدث بأشياء خطيرة، فإسماعيل كان يسمع ما يدور في هذه الحلقة من نقاشات التي تصل إلى الشجار في بعض الأحيان، ثم تبين له النفاق الحاصل فيما بين هذه الجماعات المتثاقفة، فالراوي يعبر تعبيراً دقيقاً عن صحوة إسماعيل حدوب، بقوله: **" فإن كان إسماعيل حدوب خاملاً فكرياً فيما مضى ، وعربيداً ومتبلداً، فهو- الآن- قد استيقظ إلى الأبد ولن يعود إلى خموله وتبلده. لقد استيقظ إسماعيل على يد شاؤول، وانطلق نشطاً للقنص والصيد ولكن هذه المرة على خلاف المرات السابقة، انطلق على القنص الوفير، إذ لم يكن إسماعيل سوى قناص ماهر، قناص جاء؛ ليصطاد ويطارد الملذات والمتع والمسرات بالحنكة التي ولدها لديه فقره وبؤسه وتشرده"** (91).

لذلك صار إسماعيل أديباً مثل كل الأدباء المنحدرين من الوسط البائس، مثل كل الأدباء الذي لا يرون في الأدب والفن إلا واسطة أو وسيلة للدخول في الصالونات والقصور الفخمة ولم يجدوا بالفن إلا زينة يزينون بها حياتهم ويجملونها كي يحظوا في النهاية بفتاة غنية جميلة مترفة. فكان إسماعيل يريد أن يصل من خلال الأدب ومعرفته بالفلسفة، للثأر لكرامته ويبني مجده على مكانة مجد غيره، كان يريد أن

يكون طموحاً وقوياً رهيباً وغنياً ليتحسس كل شيء كان يريد أن يروي ظمأه في الحياة من خلال تسلحه بالأفكار[92].

إذن تحول إسماعيل إلى مثقف نفعي براغماتي، بين يدي الراوي، هي انتقاصه من الجيل بأكمله إذ إن إسماعيل نموذج من ذلك الجيل المتقلب الذي لا يعرف من الفلسفة الا قشورها على حد تعبير الراوي .

ثم بعد التغير التام لذاته، علم أن شاؤول لا يستطيع أن يمحو صورته القديمة، بائع الصور الخلاعية، الفقير الذي آواه وستره، وأوصله إلى هذا الحد، فضلاً عن إنه يرى أن الحياة مع شاؤول تمنعه كثيراً من المتع لذلك قرر الهروب من شاؤول والالتحاق بعبد الرحمن. فهو يريد الاصطياد لهذه الحياة بواسطة الفلسفة ولأن يصطاد الفلسفة بواسطة الحياة فركض وراء عبد الرحمن لأن الأخير يختلف عن شاؤول فهو يتحدث عن الحياة بشكل عملي وبدقة وبأناقة وبشيء من الدعابة والنكتة ، فهو قد تحول إلى فلسفة عبد الرحمن القريبة من ملذاته. لذلك لازم عبد الرحمن في حله وترحاله، في مجونه وفسوقه.

التحول الآخر في هذه الشخصية هو أن (صادق زاده) هو نفسه إسماعيل حدوب، حيث أمر نونو بهار أن يتعاون الراوي مع هذه الشخصية التي تمول رحلة البحث، فقد كان يملك كل شيء عن فيلسوف الصدرية[93]. فصادق زادة هو المموّل الحقيقي للمشروع الذي هو إسماعيل حدوب المتهم بقتل الفيلسوف، لذلك كان يتهرب من كتابة النهاية، نهاية حياة الفيلسوف: **" نونو هي التي تمدك بالمال، ونونو تعمل معي لا مع حنا. قال صادق.. إلى أن يقول: ما معنى هذا الإصرار على النهاية؟ قلتُ فتغير وجه صادق، قليلاً وأخذ يبتسم"** [94]، صادق يريد من الراوي أن يكتب وهو الذي يختار النهاية الملائمة لموت الفيلسوف.

متى علم الراوي أن صادق زادة هو نفسه إسماعيل حدوب؟

عرفه في الفصل الأخير من الرواية. حينما أكمل الراوي سرد حياة الفيلسوف، ودخل عليه حنا يوسف ليأخذ الأوراق الكاملة على حين غرة حين سمح له بعد عناء طويل أن يأخذ نسخة من هذه الأوراق كونه قد عمل منها نسختين.

كان حنا ينتزع جميع الأوراق والوثائق الخاصة التي تخص انتحار الفيلسوف ومزقها واهتم اهتماماً شديداً بسيرة إسماعيل حدوب[95].

ثم دخل عليه صادق زاده، مع نونو بهار شقته، فأعطى السيرة إليهما ثم قام صادق بتقليب الأوراق وهو يقول: لا غير صحيح – أنا لم أقل هذا على الإطلاق – كذاب، كذاب. ثم سأله من أين جئت بهذه الوثائق، الوثائق الخاص بإسماعيل حدوب. صمت قليلاً واضطرب الراوي إذ لم يكن يتوقع على الإطلاق أن تأريخ إسماعيل حدوب أكثر أهمية من تأريخ الفيلسوف، لذلك قال: **" لقد أوكلوا إليَّ كتابة سيرة حياة الفيلسوف لا إسماعيل حدوب، ولأن الأخير طرف مكمل للشخصية كتبتُ عنه... فما هذا الاهتمام بإسماعيل حدوب"**[96].

لم يتمالك صادق زاده أعصابه وقفز عليه وقبض على عنقه بيده وأخرج مسدسه باليد الأخرى موجهاً الأسئلة إليه بقوله: من جعلك تكتب عن إسماعيل حدوب، وقد اتهم حنا يوسف بذلك. كانت نونو بهار تتوسط بينهما وهي تهدأ صادق زاده قائلة له: اتركه إسماعيل، اتركه إسماعيل[97].

ثم يقول الراوي عندما سمع بهذا الخبر: **" لم أكن أعرف أن صادق زاده هو إسماعيل حدوب، إلّا تلك اللحظة ولم أكتب عنه لأني أُريد فضحة على الإطلاق ولو كان اعترف لي بذلك لكنت زينت شخصيته ولم أكتب الوثائق كما هي تخلصاً من شره وطمعاً في المال"**[98].

التحول الثالث لهذه الشخصية، هي شخصية (ميشيل) حينما سُرقت من الراوي الوثائق من قبل حنا يوسف، التقى بنونو بهار وقد فزع من ذلك اللقاء كونه ظن أن صادق زاده لن يسامحه على الخطأ الذي ارتكبه... قالت له: ميشيل يريد أن يراك[99]، ثم قالت له سننتظرك غداً، لا تتأخر. ميشيل بانتظارك[100]. ثم اتجه صباح اليوم التالي/ الراوي إلى بيت ميشيل الذي وصفته له نونو بهار، فلما وصل استقبلته نونو

بهار، بقصة شعرها الولادية وهيئتها الجديدة، وسيجارتها الجديدة. فلما جاء ميشيل نهضت فنهض الراوي، فجأة وجد أن ميشيل هو إسماعيل حدوب ، أو صادق زادة، إلّا أنه حلق شعره بالموس تماماً، وارتدى نظارة طبية ذات الإطار الفضي تشبه نظارة ميشيل فوكو، طوله الفارع، نحافته وقميصه الأبيض ورأسه الأقرع وعيناه الثعلبيتان تقودك مباشرة إلى صورة ميشيل فوكو المعلقة على جدار الغرفة غرفة المنزل[101]. كان يقلد في كل شيء ميشيل فوكو حتى في جلسته. قالت نونو بهار: ميشيل لديه مشروع كبير، هو كتابة كتاب عن البينونة ثم تكلم ميشيل مع الراوي عن هذا المشروع الجديد قائلاً: **" لقد قرأتُ ميشيل فوكو، لم يعد سارتر مفيداً للثقافة العربية، العبث والغثيان لم يستطيعا حل مشاكلنا، علينا أن نتبع خطة جديدة، البينونة هي التي ستحل مشاكلنا..))**[102].

فالراوي هو الذي سيكتب الكتاب وميشيل سيضع اسمه على الغلاف ثم قال الراوي بنبرة استهزاء، لا لا. سيضع اسمه الجديد بنوي الوزيرية بعدما مات وجودي الصدرية، علينا أن نخترع فيلسوفاً لبغداد وما هذا الفيلسوف إلّا بنيوي الوزيرية[103]. يريد ميشيل الجديد أن يكتب كتاباً عن تاريخ الجنون في الثقافة العربية سنكتب كتاباً عن تاريخ الجنون في العصر الإسلامي.

فهذا التحول الغريب الذي شهده إسماعيل حدوب.

التحول الأخير لهذه الشخصية العجيبة هو التحول الى رجل الدين بعمامة بيضاء وبيده المسبحة، وتسير وراءه امرأة وقد تحولت إلى قطعة سوداء من الأعلى إلى الأسفل. إلى أن يقول الراوي: **" لا أدري لماذا فكرت لحظتها بجمال الدين الأفغاني، فكرت بإسماعيل حدوب وقد تأثر بجمال الدين الأفغاني فارتدى عمامة بيضاء ومسك بيده مسبحة كانت نونو وراءه بالحجاب الأسود الذي غطى وجهها ويديها "**[104].

وهذه الشخصية شخصية إشكالية تحمل المتناقضات وحتى قيل عنها إنها أسطورية، لذلك تحول إسماعيل لهذه الشخصية الغريبة.

اذن التحولات التي مرت ما هي إلا دليل على التلون الحاصل في المجتمع الستيني، ولاسيما الذين يدَّعون هضم تيارات الفلسفة التي جاءت من الغرب ، وهم بعيدون عنهما كل البعد.

الخاتمة

بعد هذه الجولة التي انتهت بانتهاء قراءة الرواية، والكتابة عن شخصياتها، بانت للباحث بعض النتائج المستفيضة، نوجزها بالنقاط الاتية:

* تنتمي هذه الرواية (بابا سارتر) لما بعد الحداثة؛ لما تحمله من تقنيات جديدة . ومن أهم هذه التقانات التي ميزتها هي قضية التداخل الاجناسي، والتشظي الحاصل في بعض مفاصلها.

* تعد الشخصية من أهم محركات العمل الروائي، على اختلاف أنواعها، وما لاحظناه في هذه الرواية التعدد الهائل للشخوص، مع ملاحظة السخرية الواضحة من أغلب الشخصيات إذ وصفها الروائي من خارجها بأوصاف رثة، وهشة، تزامناً مع زمنية الحدث الروائي في حقبة الستينيات من القرن العشرين ، وما يشيع عنه بالاجترار الفارغ لتيار الفلسفة العالمية، لذلك سخر الروائي من جيل بأكمله حيث مثله بشخصية فيلسوف الصدرية عبد الرحمن.

* قدم الروائي الرواية بضمير خفي لا يعرف ، هل هو (علي بدر) نفسه وقد تقنع بشخصية روائية، أو هي شخصية ورقية تتحدث بكل ما لديها من علم كلي عن الأحداث السردية ، ورحلة البحث والكتابة عن هذه الشخصية الفلسفية التي ذكرناها.

* الشخصية المسطحة في الرواية كثيرة جداً، ومن مميزات هذه الرواية كثرة الشخوص فيها.

* الشخصية النامية قليلة أذا ما قيست بالمسطحة. ومن الملاحظ على أغلب الشخوص أنها مسلوبة الإرادة ، فالشخصية تتحرك بمشيئة الراوي، فضلاً عن أن هذه الشخصيات تافهة ومجوفة ومحطمة نفسياً، فلم نجد شخصية رئيسة ذات قيمة اجتماعية عالية؛ بل شخصيات منتهكة منحرفة، محطمة من الداخل ولا سيما الشخصية الرئيسة (عبد الرحمن) ، فيلسوف الصدرية.

* التحولات التي حدثت للشخوص كانت عجيبة جداً مما يشي بالفوضى الاجتماعية الحاصلة آنذاك، لذلك تحولت شخصية عبد الرحمن من طور إلى آخر، وكذلك إسماعيل حدوب وتقلباته المختلفة، ونونو بهار. فالشخصيات لم تستقر على حالة واحدة بل هي متغيرة متشظية لا استقرار لها في ظل موجات المعرفة التي اكتسحت تلك الفترة، وعدم هضم التيارات الفكرية بل صار المثقف يجتر ما وصل إليه من علم، ومعرفة، أو يحاول التمسك بالقشور تاركاً اللب.

الهوامش:

---

(1) ينظر: الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر رنا فرمان محمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القادسية، 2004م. :190.

(2) الرواية : 49

(3) ينظر: الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر: 191.

(4) البناء والدلالة في الرواية ، مقاربات من منظور سيمياء السرد، عبد اللطيف محفوظ ،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط1، 2010م: 25.

(5) ينظر: في السرد الروائي، عادل ضرغام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط1، 2010م: 10 .

(6) الحداثة وما بعد الحداثة، د. عبد الوهاب المسيري، د. فتحي التريكي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط3، 2010م: 82-84.

(7) م. ن : 84.

(8) الحساسية الجديدة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م: 18.

(9) ينظر: م. ن : 21-22.

(10) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م : 66. وينظر : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط2، 2000م : 45.

(11) ينظر: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، يان مان فريد ترجمة أماني أبو رحمة ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2000م. :61.

(12) بنية النص الروائي دراسة، إبراهيم خليل، الدار الغربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت2010م: 173. وينظر أيضاً: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م : 87.

(13) ما بعد الحداثة في الرواية العراقية، عجائبية السرد، م. د. مها فاروق عبد القادر، مجلة الأستاذ، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، العدد : 140- لسنة : 2010م : 389.

(14) ينظر: أركان الرواية، أ.م. فورستر ترجمة موسى عاصي، جروس برس، لبنان، ط1، 1992م : 61.

(15) ينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها أعلامها، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية :19.

(16) بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بير وت،ط1 ، 1990 : 216.

(17) الرواية: 37

(18) م . ن: 37

(19) م . ن: 38.

(20) م . ن: 40.

(21) ينظر: م. ن : 43.

(22) م . ن: 45.

(23) ينظر: م.ن:42.

(24) م . ن : 48.

(25) م . ن: 142.

(26) ينظر: م . ن : 143.

(27) ينظر: م . ن : 148.
(28) ينظر: تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، عادل شواي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1/2009م.: 99.
(29) الرواية: 68.
(30) م . ن : 68.
(31) م. ن : 71.
(32) م . ن : 74.
(33) ينظر: م. ن: 75.
(34) م . ن: 77.
(35) م . ن: 78.
(36) م . ن : 80.
(37) ينظر: م.ن:81.
(38) م . ن : 82.
(39) ينظر: م . ن : 82.
40 ينظر: الرواية: 85-86.
(41) م . ن : 7.
(42) م. ن: 7.
(43) ينظر: ما بعد الحداثة في الرواية العراقية ، د. مها فاروق، (بحث) .
(44) الرواية : 7.
(45) م. ن : 10.
(46) م . ن : 33.
(47) ينظر : م . ن : 41.
(48) م . ن: 41.
(49) م . ن : 41.
(50) ينظر: م . ن: 55-56.
(51) الرواية : 59.
(52) ينظر: م . ن: 59.
(53) ينظر: م . ن: 59.
(54) م . ن : 178.
(55) م . ن : 179.
(56) ينظر: الرواية: 179-180.
(57) م . ن : 183.
(58) م . ن : 185.
(59) م . ن: 185.
(60) م. ن: 186.
(61) م . ن : 202.
(62) م . ن : 203.
(63) القراءة والتجربة، سعيد يقطين، ط1، 1985م. :227 (بحث)
(64) الرواية : 8.
(65) م . ن: 16.
(66) م . ن: 16.
(67) م . ن: 23.
(68) م . ن : 24.
(69) م. ن : 24.
(70) م . ن : 24.
(71) م . ن : 28.
(72) م .ن : 28.
(73) م. ن: 29.
(74) الرواية: 60.
(75) ينظر م. ن : 90-92.

(76) م. ن: 93.
(77) الرواية: 87.
(78) م . ن: 84.
(79) م . ن: 169.
(80) م . ن: 201.
(81) م . ن : 177.
(82) م . ن: 21-22.
(83) م . ن : 223.
(84) م . ن : 225.
(85) ينظر: الصفحات الأخيرة من الرواية .
(86) الرواية : 142.
(87) ينظر: م . ن : 148.
(88) م . ن : 148.
(89) م . ن :74.
(90) م . ن : 74.
(91) م . ن : 80.
(92) م . ن : 82.
(93) ينظر م . ن : 34.
(94) م . ن : 34.
(95) ينظر: م . ن : 214-215.
(96) م . ن : 2017.
(97) ينظر: م . ن : 2017.
(98) م . ن : 2017.
(99) م . ن : 223.
(100) ينظر: م . ن : 224.
(101) م . ن : 225.
(102) م . ن : 226.
(103) م . ن : 227.
(104) م . ن : 229.

ثبت المصادر والمراجع

1- أركان الرواية، أ.م. فورستر، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، لبنان، ط1، 1992م.
2- بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ، 1990.
3- البناء والدلالة في الرواية ، مقاربات من منظور سيمياء السرد، عبد اللطيف محفوظ ،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط1، 2010م.
4- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط2، 2000م.
5- بنية النص الروائي دراسة، إبراهيم خليل، الدار الغربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت2010م.
6- تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، اثير عادل شواي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1/2009م.
7- الحداثة وما بعد الحداثة، د. عبد الوهاب المسيري، د. فتحي التريكي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط3، 2010م.
8- الحساسية الجديدة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.

9- دراسات في القصة العربية الحديثة، اصولها، اتجاهاتها، أعلامها، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية.
10- رواية بابا سارتر، علي بدر، منشورات المتوسط إيطاليا، ط10/ 2016م.
11- السرد والذاكرة، قراءة في الرواية العراقية، جاسم عاصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1/2013م.
12- علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، يان مان فريد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2000م.
13- في السرد الروائي، عادل ضرغام، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط1، 2010م.
14- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م .
15- القراءة والتجربة، سعيد يقطين، ط1، 1985م.
16- ما بعد الحداثة في الرواية العراقية، عجائبية السرد، م. د. مها فاروق عبد القادر، مجلة الأستاذ، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، العدد : 140- لسنة : 2010م.
17- النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
18- الوثيقة والتخيل التاريخي في روايات علي بدر، رنا فرمان محمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة القادسية، 2004م.