ISSN: 1812-0512 (Print) 2790-346X (online)

Waist Journal for Human Sciences

Journal Homepage: https://wjfh.uowasit.edu.iq/index.php/wjfh/en

Research article

The Poetic Image in the Novel Harvest in the Land Sown with Mines by Taha Al-Zurbati

Lect. Dr. Alaa Mahdi Mazhar

Ministry of Education / Wasit Education Directorate

ARTICLE INFO

Keywords: Image, Symbolism, Auditory Images, Visual Images, Al-Zurbati, Synaesthesia

***Correspondence author*:**

mohammedalazawi2018@gmail.com

Received: **10 May** 2026
Revised: **19 July** 2026
Accepted: **19 July** 2026
Published: 01 **November** 2026

1812-0512 /© 2026 The Author(s). Published by Wasit Journal for Humanities Sciences, Wasit University. This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

***Cite*:**

Mazhar, A. M. (2026). The Poetic Image in the Novel Harvest in the Land Sown with Mines by Taha Al-Zurbati. Wasit Journal for Human Sciences, 22(4/Pt1). https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol22.Iss4/Pt1.1975

ABSTRACT

The poetic image in the novel is not poetry as such, but in bringing novelistic discourse from narration to an aesthetic formulation, intermingling prose with poetic language, merging narration with description and description with linguistic musicality. The novel is among the prose narrative genres most capable of assimilating the poetic devices of imagination and figurative language in representing scenes, events, and situations, without implying any precedence over poetry in this respect, and this study adopted the stylistic approach to analyze the imagery in the novel as the object of the study, which is the novel of Taha Al-Zurbati entitled Harvest in the Land Sown with Mines. The image in Al-Zurbati isn't really an ornamentation but a functional element that works in tandem with narrative to create narrative vision and perspective, and to communicate the cruel existential experience of the Iraqis in war, repression, and displacement, where narrative and poetry merge and generate a symbolic language.

الصورة الشعرية في رواية (الحصاد في الأرض المزروعة ألغاماً) لطه الزرباطي

م.د. الاء مهدي مزهر
وزارة التربية/ مديرية تربية واسط

المُستخلص

لا تعني الصورة الشعرية في الرواية كتابة الشعر، بل رفع مستوى الخطاب الروائي من مجرد نقل أخبار إلى صياغة أسلوبية جمالية تطمس الحدود بين نثر الرواية وشعرية اللغة، هي تلاحم بين عناصر السرد، والوصف، والموسيقى اللغوية، لخلق تجربة فريدة للقارئ. ولأن الرواية من أكثر الأجناس السردية النثرية سعة في استيعاب الموقف والحدث والمشهد، وقدرة على تمثيل أدوات الصورة من تجسيد ورمز، من غير مفاضلة بينها وبين الشعر في هيمنة الصورة، حاولنا رصد الصورة الشعرية في الرواية، واخترنا رواية (الحصاد في الأرض المزروعة ألغاماً) لطه الزرباطي، ميدانا للبحث في الابعاد الجمالية لرواية من خلال إتباع المنهج الأسلوبي في تحليل الصورة الروائية (الرمزية والحسية)، إذ لم ترد الصورة عند الزرباطي بوصفها تزيينًا لغويًا، بل جاءت عنصرًا بنيويًا فاعلًا في تشكيل الرؤية السردية، ونقل التجربة الوجودية القاسية التي عاشها الإنسان العراقي في ظل الحروب والقمع والتهجير، وقد تداخل السرد مع الشعر ليُنتج لغة مشحونة بالرمز والإيحاء.

الكلمات المفتاحية: الصورة، الرمزية، السمعية، البصرية، الزرباطي، تراسل الحواس

المقدمة

تعمل الصورة الشعرية في النص السردي على خلق انطباعات حسية لدى القارئ فصورة كلامية تمثل شيئًا أو فعلًا بطريقة تجذب خيال القارئ ويتمثل دور الصورة الشعرية في تعزيز السرد من خلال تقديم تفاصيل سمعية أو بصرية أو حسية تشغل القارئ وخياله، وتضفي الحيوية على الرواية، كما يمكن أن تنقل معاني أو رمزية أو موضوعات أعمق داخل السرد، وذلك من خلال استخدام اللغة المجازية بطريقة تثري الرواية، بشكل عام تعد الصورة الشعرية أداة قوية للشعراء والكتاب لإيصال أفكارهم وتصوراتهم للقارئ.

نظراً لأهمية الصورة في الأدب التي عبرت باللغة عن رؤى الإنسان وأفكاره وأحلامه اشتغل المفكرون والفلاسفة والنقاد وغيرهم بقضاياها، ومن خلال هذا الاشتغال انبثقت مفاهيم عديدة للصورة، ويبدو أن مصطلح الصورة الشعرية حديث النشأة، بالرغم من إن قضاياه متجذرة في التراث النقدي والبلاغي العربي، إلا أنّه يبدو جاء متأثراً بمصطلحات النقد الغربي، وانتشر بمسميات كالصورة الفنية، أو الصورة الادبية، ويبدو أننا عند سماع مصطلح (الصورة الشعرية) ينحصر في ذهننا مفهوم الصورة في جنس الشعر، وهذا نقص في المفهوم، فماذا عن جنس النثر في التصوير؟ والحقيقة أن مع عصر النهضة وظهور المذاهب الادبية، الذي انعكس بدوره على مفهوم الصورة، نتج تعدد في مفهوم الصورة ابتداءً من الكلاسيكية، التي ترى أن الصورة شيء مادي "لأنها نتاج تأثير الاشياء الخارجية على حواسنا، فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن الطريق الحواس هي سبب الوعي..."(هلال، 1959، ص. 90)، "مروراً بالبرناسية، التي ترى أن الصورة تتشكل

بالمحاكاة" (البطل، 1981، ص. 27)، وصولاً الى السريالية حيث يرى السرياليين أن الصورة الشعرية هي العنصر الجوهري للأدب،"فالشعر لم يعد تعبيراً عن أفكار أو عواطف بل هو خلق لسلسلة من الصور التي لا يمكن بالضرورة أن تدين بكينونتها لموضوع سابق"(بالاكيان، 2005، ص. 201)، وقد أسهم السرياليون برؤية متميزة في توسيع مفهوم الصورة في كيفية تكوين الصورة، وحصروا مفهوم الصورة في اللاوعي، فالصورة عندهم لا واعية، كما يقول علي البطل: "كأنها تنبعث من خيال ثمل أو من حلم لا يحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه" (البطل، 1981، ص. 27).

وتماشياً مع الإطار النظري للصور الشعرية الذي عبّر عنه العديد من الباحثين، يفترض على خرابشة أن الصورة الشعرية تشكل "عملية تفاعل متبادل بين الشاعر ومتلقي الأفكار والحواس من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعرية عامية ترتكز على الاستعارة والتشبيه والكناية، بهدف إثارة التفاعل العاطفي والاستجابة لدى المتلقي" (خرابشة، 2017، ص ص. 97،99)، يصفها سيسيل داي لويس بأنها "رسم يعتمد على الكلمات" (لويس، 1982، ص. 21).

يفترض نورمان فريدمان أن التمثيل المعني يجسد إعادة البناء المعرفي للاستجابة العاطفية الناتجة عن الإدراك الحسي. عندما يميز الفرد لونًا معينًا، يقوم هذا الفرد بتشفير التمثيل اللوني ضمن حدود إطاره المعرفي، يتم تصنيفها على أنها صورة

لأن التجربة الذاتية التي يواجهها المدرك تشكل تجسيدًا افتراضيًا، أو مجرد انعكاس، للون الموضوعي نفسه. تتمتع الكليات المعرفية بالقدرة على توليد الصور حتى في غياب الإدراك المادي المباشر، كما يتضح عندما يسعى الفرد إلى تذكر التجارب السابقة التي لم يعد من الممكن الوصول إليها للإدراك المباشر، أو عندما يتجاوز العقل حدود التجربة التجريبية، كما يحدث مع مجموعات الصور الناتجة عن الخيال النابع من المدخلات الحسية، أو الهلوسة التي يسببها الحلم، أو حالات الحمى، أو الظواهر المماثلة. (الزكري، 2016، ص. 16)

مما يؤسس مفهوم نورمان فريدمان الربط كحلقة وصل بين الصورة والإحساس، في هذه الديناميكية يعمل الإدراك المادي كقناة لالتقاط البيانات التي يتم نشرها طوال الوجود والحياة، وتعمل كآلية للتمثيل، التي تظهر منها الصور لاحقًا.

ينتشر مفهوم الصور في كل مكان عبر أشكال مختلفة من التعبير الأدبي، بما في ذلك الرواية. في حين يُنظر إليه في المقام الأول على أنه سمة من سمات الشعر، إلا أنه لا يقتصر حصريًا على هذا النوع. افترض العديد من العلماء أن الرواية تعمل كبناء لغوي يشبه الشعر. ومع ذلك، فإن التعقيد اللغوي للرواية يشمل نطاقًا أوسع من الأبعاد والأهداف مقارنة باللغة الشعرية. تتجلى الصور كعنصر أسلوبي في كل من الشعر والرواية، وتمتلك أبعادًا ودلالات متعددة الأوجه. تتطلب التقنيات المستخدمة في بنائه درجة كبيرة من التأمل والمشاركة السمعية (عبد الحسين، 2026).

ترتبط ديناميكية المصطلح وإلهامه وأهميته ارتباطًا جوهريًا بتطبيقه النصي لا تتحقق القوة المثيرة للمصطلح بشكل كامل إلا عندما يتفاعل ويتقارب مع العناصر الهيكلية الأخرى داخل الخطاب. الجودة الجمالية للغة مستمدة من النظام المعجمي والعلاقات المتبادلة بين مكوناته.

إنه يشكل إطارًا لا تحكمه القواعد النحوية، بل الرنين العاطفي والسياق التجريبي. "وبينما يسعى الشاعر المعاصر إلى إعطاء الأولوية لأهمية العاطفة والحيوية في معجم الشعر، يُتوقع منه مواءمة تجاربه لتشمل جميع تناقضاتها وثرائها وتوترها وجوانبها المتعددة" (مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر، 1961، ص. 179).

وهذا الرأي ينطبق على الروائي بصفته أديبا يتعامل مع تجربته من خلال التجربة، والعودة إلى هذا القاموس ما هي إلا اندماج لغة الشعر بلغة النثر، فليس الشاعر فقط هو أحوج إلى هذه اللغة أو هذا القاموس بل أن الناثر (الراوي) يستخدم الشعرية وما تتضمنه في عمله الروائي.

من أسباب اختيار هذا البحث أنه لم تجد الباحثة دراسة تبحث في رواية (الحصاد في الارض المزوعة الغاما)، عدا مقالة لطالب عمران العموري، اللغة المحتفية بذاتها.. قراءة نقدية في رواية الحصاد في الارض المزروعة الغاماً، نشر بتاريخ،02/أيلول/سبتمبر. وهي مقالة لصحيفة المثقف الالكترونية، يركز المقال فيها على توظيف الكاتب للغة السردية كخطاب تجريبي ينتهك القوالب التقليدية، مسخراً اللغة الشعرية لخدمة السرد بدلاً من كونها وسيلة لتصوير الأحداث العابرة.، لان المقال كان يبحث في المنظور اللغوي ارتأت الباحثة في دراسة الرواية من المنظور الادبي واختيار الرواية ميدانا للبحث في الصورة الشعرية، الا أن مصادر الصورة الشعرية كثير إلا ان تطبيقها على النص النثري كان قليل عدا بعض المقالات مثل: جماليات الصورة الشعرية في المتن الروائي الجزائري المعاصر قراءة في رواية بحر الصمت لياسمينة صالح.د.صالح قسيس جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج. وكانت قراءة نقدية لتفكيك آليات تشكّل الصورة الشعرية وأبعادها الجمالية والدلالية في الرواية الجزائرية المعاصرة، مع التركيز على رواية (بحر الصمت) للكاتبة ياسمينة صالح كنموذج تطبيقي، كما ساعد الباحثة كتاب (الصورة الشعرية في الشعر العربي) لعلي البطل،1981 دار الأندلس، بيروت، الذي يعد من المراجع الأساسية في دراسة النقد الأدبي الحديث، الذي يركز على كيفية تطور الصورة ومصادرها (كالطبيعة، والمرأة، والبيئة) في الشعر الجاهلي والأموي والعباسي الأول، ولأن كل بحث هو عبارة عن امتداد للبحوث السابقة، لذا رأينا الافادة من هذه البحوث والمصادر، ودراسة الصورة الشعرية في رواية (الحصاد في الارض المزروعة الغاماً)، ومن خلال طرح الأسئلة والفرضيات، سنحاول تحليل ودراسة الصورة الشعرية في الرواية من المنظور الادبي، أذ أن هناك لحظات حسية، وتعبير عن الروح الإنسانية داخل الرواية تحسسنا باستخدام اللفظي وانصهار الحكائية باللغة الفصيحة، فضلا عن استخدام لغة خارجة عن المعجم غنية بالأفعال والمصادر والإشارات والنظم الإيقاعي المكثف، حيث يرصد الكاتب من خلال روايته معاناة المثقف العراقي في ظل الانظمة الشمولية.

أسئلة البحث:

1- ما الوظائف الجمالية للصورة الشعرية الرمزية في رواية (الحصاد في الارض المزروعة ألغاما)؟

2- إلى أي مدى توظف الصورة الشعرية الحواس (البصرية، السمعية، الحركية) في نقل المشهد الروائي؟

فرضيات البحث:

1- تتحول الصورة الشعرية من الوصف المباشر إلى الرمز، مما يمنح الرواية عمقاً فلسفياً ووجودياً.

2- يستخدم الزرباطي صوراً حسيّة (البصرية والسمعية والحركية) مكثفة لنقل التجربة الوجدانية من مجرد كلمات إلى مشاهد مرئية.

ملخص الرواية:

يعد الغلاف الأمامي لرواية هي العتبة النصية الاولى للمتلقي، إذ صنفه مؤلفه صراحة بأنه (رواية)، وهذه العتبة النصية تمثل، بمفهوم جيرار جينيت، ميثاقاً قرائياً بين الكاتب والمتلقي يوجه أفق التلقي (جينيت، 2008)، وعليه فإن دراسة الصورة الشعرية في هذا النص لا تعني إخراجه من جنسه الروائي إلى جنس الشعر، بل رصد ظاهرة أسلوبية داخل الجنس الروائي نفسه، على غرار ما استقر في النقد الحديث من مصطلحات مثل (الرواية الشعرية) و(شعرية السرد).

تتكون الرواية من فصلين واسعين خاليين من العناوين الداخلية، ويقدمان سردًا مستمرًا قد يفرض تحديات معرفية على المتلقي؛ ومع ذلك، اختار المؤلف تقسيم السرد بفواصل النجوم المطبعية. تعد الرواية بمثابة رثاء جمالي استجابة للسخافة المتأصلة في ظاهرة الموت. يتميز بتوتر دراماتيكي واضح. تتجاوز الأرض دورها كونها مجرد خلفية، وتظهر بدلاً من ذلك بوصفها بطلةً صامتة تملي وتيرة الأحداث الجارية. تتشابك العناصر الزمنية بين الوقت الخارجي، الذي يشير إليه موسم الحصاد، والوقت النفسي الذي تمر به الشخصيات التي تعيش في حالة دائمة من القلق الاستباقي. يضفي هذا الخلط بعدًا مأساويًا على السرد. يتحول الحصاد، الذي يُنظر إليه عادةً على أنه احتفال، إلى مشهد غادر من الخوف.

يتجاوز الإعداد داخل الرواية الحدود الجغرافية. إنه يمثل (سجنًا مفتوحًا) حيث تحولت الأرض من احتضان راعي إلى فخ محصور. يستخدم الروائي هذا المكان بوصفه وسيلة للتعبير عن محنة الحالة الإنسانية المحاصرة. الألغام الموجودة ليست مجرد تهديدات جسدية؛ إنها تشمل أيضًا الألغام الفكرية والنفسية والاجتماعية، المتضمنة بشكل معقد في الحقائق الظرفية التي تحيط بالشخصيات. من وجهة نظر أدبية، يُظهر السرد ميلاً إلى اللغة الوصفية والمثيرة للذكريات، متجنبًا الأسلوب الجاف والريبورتوري. يتضمن النص استخدام سمات غير وصفية مثل الأرض المهجورة والقمح المتخوف.

علاوة على ذلك، هناك تضخيم للجمل الموجزة المشبعة بالعمق الدلالي، على غرار قصيدة النثر، مما يجبر القارئ على التوقف عند كل فقرة للتأمل بدلاً من التقدم في الأحداث على عجل. يعتمد الهيكل السردي للعمل على ثنائية (الحياة والموت). تقف الحياة (الحصاد) في تناقض صارخ مع الموت (المناجم). يولد هذا التجاور مفارقة، حيث يعمل بمثابة الدافع الجمالي وراء كل من النص والخطاب الأدبي الأوسع. هنا، يوضح السرد بشاعة الحرب جنبًا إلى جنب مع جمال الطبيعة، الذي تم تغييره بشكل لا رجعة فيه. الازدواجية الأخرى التي

اكتشفها المؤلف هي الاستقرار مقابل الخيانة. ومن المفارقات أن الأرض، التي ترمز إلى القوت والارتباط بجذور المرء، تصبح مصدرًا للخطر.

فيما يتعلق بالشخصيات في السرد، فإنها تُظهر استياءها من المساعي الزراعية أو التمشي. نشهد مظاهر الخوف التي تنعكس في تحركاتهم وصمتهم. تتطور كل شخصية إلى رمز لفرد يسعى إلى انتزاع قوت يومه من فكي الموت، وبالتالي إضفاء صفة وجودية على الرواية. في الخطاب التالي، سنسعى إلى فحص الرواية من منظور أدبي وإجراء تحليل للصور الشعرية الموجودة في *الحصاد في الأرض المزروعة بالألغام*. نهدف إلى تجاوز البحث التقليدي عن المقارنات البلاغية، والتعمق في الأعماق العميقة للجوهر الشعري للسرد واستكشاف تحول المعاناة الملموسة إلى تمثيلات فنية مثيرة للذكريات.

تمهيد: إثبات هجنة النص

قبل الشروع في التحليل، لا بد من الوقوف على الشواهد النصية التي تثبت هجنة النص وتداخل الشعري بالسردي فيه، لتكون فرضيات البحث مبنية على مقدمة مثبتة لا على افتراض مسبق. ويستند هذا التمهيد إلى مفهوم (التهجين) عند باختين، الذي يرى أن الرواية جنس قادر على احتواء الخطابات والأجناس الأخرى وإعادة صهرها في بنيته (باختين، 1987)، كما يستند إلى ثنائية ياكبسون في قضايا الشعرية بين هيمنة الاستعارة (محور الاختيار، العلاقات الرأسية) على الشعر، وهيمنة المجاورة والكناية (محور التركيب، العلاقات الأفقية) على النثر (ياكبسون، 1988)، فحضور الكثافة الاستعارية في جنس تحكمه علاقات المجاورة هو الظاهرة الأسلوبية اللافتة التي يتقصاها هذا البحث، وهو ما يسوغ دراسة الصورة الشعرية في الرواية من غير أن ينازع الشعر مكانته بوصفه جنس الصورة الأول.

وتتجلى هجنة النص في رواية (الحصاد في الارض المزروعة ألغاماً) في ثلاثة شواهد رئيسة: أولها تضمين نصوص شعرية صريحة داخل السرد، كالمقطع الشعري (أمرر أصابعك الطويلة في ثنايا الطين...) (الزرباطي، 2012، ص. 179)؛ وثانيها شيوع الجمل القصيرة المكثفة القريبة من قصيدة النثر، التي تحمل القارئ على التوقف والتأمل بدل الاسترسال في تتبع الأحداث؛ وثالثها المعجم الانزياحي الذي رصده المعموري في قراءته النقدية حين وصف لغة الرواية بأنها لغة محتفية بذاتها تنتهك القوالب السردية التقليدية (المعموري، 2022). وبثبوت هذه الشواهد تصح المقدمة التي يُبنى عليها البحث: أن النص رواية بإجناسيته، هجين بلغته، وأن دراسة صورته الشعرية هي دراسة في هذه الهجنة تحديداً.

أنواع الصورة

أ- الصورة الرمزية والتاريخية:

تتوزع وجهات النظر حول الرمزية في الرواية ما بين أربع نقاط رئيسة: ترى الأولى أن الرمزية هي أداة تكثيف تمنح الرواية عمقًا واسعًا وإيحاء أكبر من السرد المباشر، والثانية ترى في الرمزية اختبارًا للقارئ وتحديًا ذهنيًا للمشاركة في الوصول للمعنى. فيما تشير وجهة النظر الثالثة إلى أن الرمزية كونها قناعًا يخفي خلفه طرحًا لا يمكن قوله بشكل مباشر في بعض المجتمعات التي لا تسمح بالطرح الصريح، وترى

وجهة النظر الرابعة أن الرمزية لا تتطلب بالضرورة الغموض، وتشدد وجهة النظر هذه على أن الرمز الجيد لابد أن يكون مفهومًا في سياق العمل الأدبي دون الحاجة لجعله عصيًّا على الإدراك (مجلة أصداء، 2025).

أ–أ الرمز الطبيعي:

هناك ارتباط رمزي مطلوب صاغه المؤلف، الذي يجب أن يرتبط بالمفهوم، ويشمل مجمل التجارب العاطفية ويوضح الهوية والبيئة المحيطة التي تحدد المسعى الفني، الذي يمكن اعتباره معجمًا ينقل الواقع. اختار المؤلف الأرض وسيلةً للتعبير عن هويته، متجاوزًا الفهم الحرفي للمنطقة وسماتها لتحويلها إلى شعار تعبيري يدل على الجوهر والإنسانية والوجود، جنبًا إلى جنب مع الهوية والتراث والبيئة والأفعال اليومية التي تختلط مع النفس الجماعية لتصوير الأمة في وقت واحد. يسعى المؤلف إلى تصوير الأرض ليس بوصفها رمزاً للأمة وسرد ارتباطها بالتربة والسياق الجغرافي، ولكنه يهدف بشكل أساسي إلى توضيح صورة الفرد داخل المجتمع، وبالتالي يعكس جانبًا مهمًا وبارزًا من شخصيته. علاوة على ذلك، يمكن اعتباره مظهرًا من مظاهر الهوية الإنسانية، التي يتردد صداها في مختلف أشكال التعبير الفني الإنساني.

في صفحة إهداء الرواية (الزرباطي، 2012)، يُعرض تمثيل عميق للأرض. يتم فحصه ليس بوصفها كياناً جغرافياً ولكن بوصفها كائناً حياً مشبع بذكريات المعاناة والمقاومة، تمثل الأرض هوية مجزأة (المدينة والأم والمنفى)، يبدأ المؤلف بالربط بين الأرض وثلاثة كيانات: المدينة، حيث يُنظر إلى الأرض على أنها فضاء اجتماعي مشبع بالذكريات؛ الأم، التي تمثل الأرض بوصفها مصدراً ومغذياً للحياة، مما يمنحها جوهرًا مقدسًا وعاطفيًا؛ والمنفى، حيث تديم الأرض البديلة الشعور بالغربة. تبرز النخلة كونها رمز للصمود والكرامة. إن استدعاء النخلة هو بمثابة تذكير مؤثر بالرمزية المتأصلة في التربة العراقية، الأرض التي أحرقتها نيران شعبها، مما يدل على الأرض التي عانت من ويلات الصراعات الداخلية والأهلية، لكنها لا تزال صلبة: فهي تمثل استعارة للأرض/الرجل الذي يرفض الاستسلام على الرغم من أطرافه المتفحمة، مما يعني الدمار والحرق، ترمز الأنهار إلى التمرد والتحرر، تنتقل الصور من صمود النخيل إلى سيولة الحركة، تم تخصيص الأنهار للتدفق عبر أراضي الآخرين، تشير هذه الصور إلى اغتصاب موارد الأرض أو نزوح العقول والأفراد (الذين هم من نسل هذه الأرض) لخدمة أمة أخرى لقد أعلنت تحديها، وفي هذا السياق تحصل الأرض المتمثلة في مياهها، على وضع المتمرد، مما يعني أن الأرض لا تقبل القمع أو التغيير القسري لهويتها.

يبدأ الزرباطي روايته بمشهد من العتاب تجاه الوطن، مجسدًا إياه كما لو كان كيانًا حساسًا "لم أكن أبحث عنك. ربما كنت أبحث عني فيك لفترة طويلة ولا أخضع للتسلسل الكوني المعتاد. أيها الوطن، السجن، السجن الطوعي، أو كنت أنظر إلى قمامة الأفكار المتراكمة، اللذيذة والمتناقضة في الوقت نفسه، تماماً كالحياة أو الموت. الخلاص..." (الزرباطي، 2012، ص. 7).

يمضي في نقد خصائص هذه الأرض إلى جانب أشجار النخيل والأنهار، التي ساهمت في التناقضات الاستيطانية التي أصبحت أدوات حرب. إن المنهجية التي استخدمها الزرباطي "مبنية على تشخيص الدلالات المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة داخل صور الكائنات الحية التي تشعر وتتحرك وتحرك وتحرك" (زايد، 2002، ص. 76).

يحول الزرباطي المفاهيم والمعاني إلى مكانة الأفراد، وهذا النهج يضفي على النص صدى عاطفيًا مميزًا داخل نفسية القارئ، إضافة إلى ذلك، فهو يربط حالة الأرض بمحنة البشرية. كلاهما يتحمل الآلام التي سببها الأسلاف وقسوة العزلة. تم تصوير الأرض على أنها ضحية للمقاومة إنه يتجاوز مجرد الغبار؛ إنه نسيج معقد من المعاناة (النار، والإخضاع، والنفي) والشرف (العنيد، والعصيان)، وكما لوحظ أن الألغام لا تظهر على أنها أدوات معدنية فحسب، بل على شكل وحوش كامنة تحت الغبار، تنتقل من حالة القصور الذاتي إلى حالة المفترس الذي يختار ضحيته من أجل سنابل، كما يظهر أحيانا كمراقب صامت، أو تنحني الرؤوس ليس خوفًا من الريح، بل حدادًا على أولئك الذين هلكوا. يحول هذا التصوير المكان من كونها منطقة جغرافية إلى عالم شعري مأهول مشبع بالعواطف. اتخذت السنابل في الرواية رمزية فريدة فهي ليست مجرد محصول، بل هي ستار تخفي الموت الألغام، هذه الصورة تخلق شعوراً بالرهبة الجمالية؛ حيث يمتزج لون القمح الذهبي بلون الصدأ القاتل للألغام، كما يرسم الخطوة كأنها معلقة بين الحياة والموت كل حركة في الحقل هي صورة شعرية تعبر عن هشاشة الوجود الإنساني، الإنسان هنا لا يمشي؛ بل يراقص الموت، وهي صورة تعطي للفعل اليومي–السير– بعداً درامياً وشعرياً مكثفا.

يقول المعموري:

قدم لنا الزرباطي سرد روائي مفعم بالصور الشعرية اضافة الى تضمينه نصوص شعرية التي لم تؤثر على سير الاحداث كون المبالغة في الشعرية قد يفقد القارئ تتبع الحدث لجأ الكاتب الى الوصف بلغة شعرية لإبطاء حركة السرد وادخال المتعة لدى القارئ ما يبعد الملل والرتابة في الاسترسال بمتابعة الاحداث. (المعموري، 2022، ص. 39)

أمرر أصابعك الطويلة في ثنايا الطين

أخلق وثناً أو وطناً

أو مغارة...

كي نختبئ حتى المساء

حتى تمُرَّ الشهب العطشى الى دم العاشقين

مرًّا في حنين الذاكرة

كهمستين

الطائرات توزع التفاح والنابالم

أخلق لي أبا من طين،

أخلقه قوياً لاختنق،

من حبة الرمان شفتي حبيبٍ

(حبيب عالق في الذاكرة). (الزرباطي، 2012، ص. 179)

وما وصفه المعموري بإبطاء حركة السرد هو ما تسميه سيزا قاسم في بناء الرواية بتقنية (الوقفة)، وهي إبطاء الزمن السردي بالانشغال بوصف الأشياء والموجودات، إما بطريقة الانتقاء وإما بطريقة الاستقصاء، ولأغراض عدة (قاسم، 1984)، غير أن الوقفة عند الزرباطي ليست إبطاءً محايداً، بل هي الوعاء الذي تتشكل فيه الصورة الحسية التي يرصدها هذا البحث.

ويرى المعموري أن الرواية تتميز بصفاتها الشعرية. ويرجح ذلك كون الروائي شاعراً أو، الشاعر روائياً، يتبنى عدسة شعرية كاستراتيجية لتخريب الهياكل السردية التقليدية. لقد أظهر كفاءة استثنائية في ترتيب هذه العناصر المعجمية ضمن أطر موجزة أو متوسطة التعقيد ومتماسكة نحويًا تمامًا. إن تناسق هذه المؤلفات، فيما يتعلق بدلالاتها الدلالية، يجعلها دقيقة بشكل ملحوظ في نقل الصور التي يقصدها المؤلف، "الكف المثقوب بالشظايا والرصاص، الكف الذي سُرق بل وذبح لزرعه في الأرض، والنخيل المصاب بالجذام، الذي يرفع رأسه بعناد. منظرها لا يملأ العيون، وسعفها الأصفر الضعيف، وتبدو فارغة بعد الاستسلام للرياح الجنوبية الشرقية" (المعموري، 2022). في الختام، تبرز الأرض داخل السرد بوصفها رمزاً شعرياً بارزاً. إنه ليس كيان ثابت؛ بل إنه يجسد كائنًا حيًا مثقلًا بالوفيات. ويلخص العنوان نفسه مفارقة شعرية: التناقض المتأصل الذي يولد الهوة بين التوقع والواقع، أو بين الجاذبية الجمالية والنفور. وقد تحولت التضاريس، التي يُنظر إليها تقليديًا على أنها ملاذ، إلى منطقة محصورة أو منطقة مشوهة بسبب الألغام، سواء كانت ملموسة أو نفسية بطبيعتها.

أ–ب الرمز التاريخي والاسطوري:

إن استدعاء التاريخ في الرواية يمثل رصيدا مرجعيا، إذ تؤسس الرواية من خلاله عالمها المتخيل بإقامة علاقات مع الوان ابداعية، فيجعل منه أفقاً واسعاً، ليأتي النص متعدد المصادر، ويتغذى من التراث ومن حقول التاريخ والاخبار والوقائع، والروائي يتخذ من التراث مادة له، الا إنه لا ينقل التراث أو التاريخ بحرفيته، بل يضفي تصوره ورؤيته ليعبر عن تجربة من تجاربه أو موقف ويتخذ من التاريخ ذريعة له.

يقودنا البحث الى سؤال مركزي هو: كيف يشتغل التاريخ ضمن الحدث الروائي؟

في ظل دراسة رواية (الحصاد في الارض المزروعة الغاما)، لا يمكن عدها رواية تاريخية بحته الا أنها مثلت توثيق لانتهاكات والمعاناة التي عاشها العراقيون خلال حقبة زمنية تمتد لما يقرب من نصف قرن. حيث تُعد الرواية، صورة سريالية معقدة للأوجاع والآهات التي عاصرتها الأمة العراقية في حقبة سوداء من تاريخها، وتتجلى الصورة التاريخية في الرواية من خلال:

أ– توثيق حقبة الاستبداد والحروب عقود من القهر: رسمت الرواية صورة واقعية لما يقرب من خمسين عاماً من التاريخ المعاصر للعراق، مسلطةً الضوء على تداعيات الاستبداد السياسي والطوباوية الفكرية، كذلك الحروب المتلاحقة حيث تبرز الحرب كآلية مهيمنة في صيرورة الحياة العراقية، حيث يتناول الكاتب آثار الحروب وما سبقها من ممهدات أدت إلى حالة من الهزيمة الداخلية للإنسان العراقي.

ب– مأساة المثقف والوطن: يرصد الزرباطي تجربة المثقف العراقي في ظل الأنظمة الشمولية، والخيارات الصعبة بين المنافي القسرية أو السجون والموت داخل الوطن، كما مثلت صورة لانتهاك الإنساني حيث تُعد الرواية خلاصة لعذابات أجيال من العراقيين الذين تعرضوا للانتهاك والتشويه النفسي بفعل الصراعات السياسية والاجتماعية، كما حشد الزرباطي في روايته أخبار الحرب ووقائعها بأسلوب يميل إلى

التوثيق التاريخي والسياسي السريع، حيث يدمج شخصيات تاريخية مثل سارتر وبابلو نيرودا وعزرا باوند ومحمود درويش وأدونيس ومحمد الماغوط وأمل دنقل والشاعر الكردي الخاني بشخصيات خيالية، أو يضع شخصيات متخيلة في وسط أحداث فعلية؛ وهذا يضفي على التاريخ بعدًا إنسانيًا وعاطفيًا في عالم الرواية، يعمل التاريخ كقشرة للواقع، حيث يعبر عن الرؤى التي تراوغ المؤرخ، وبالتالي ينقل الحقائق الثابتة إلى سرد إنساني مقنع كما استحضر بعض الشخصيات الاسطوري كشخصية (دموزي، بينوكيو،شهرزاد) .

في احدى صفحات الرواية يصنع النص صورة رمزية تاريخية غائرة في القدم، وترتبط بجذور الحضارة الاولى (سومر وأكد وبابل)، ومرتبطة بالوجدان العراقي، وهي (رمزية دموزي)، "المشكلة أنك لا تستطيع إلغاء ما خطة التأريخ بماضيك...ككبش فداء دموزي" (الزرباطي، 2012، ص. 133)، حيث يُصوَّر الحزن العراقي الحالي ليس بوصفها حدثاً طارئاً، بل كامتداد تراجيدي لكبش الفداء الاسطوري حيث يتسأل عن سر ديمومة الحزن والبكاء فما هو إلا امتداد لأسطورة دموزي، فدمج الحزن الراهن بالذاكرة الجمعية السحيقة، مما يمنح الألم المعاصر عمقاً شعرياً وتاريخياً ممتداً عبر الآلاف السنين.

ثم ينقل النص فلسفة التاريخ من إطارها الجاف إلى صورة شعرية حسية ومؤثرة ,فالصفعة التي تلقاها أحد أجدادك قبل ثلاثة قرون تحس بها في كيان نفسك كغصة" (الزرباطي، 2012، ص. 133)، هنا يتحول الحدث التاريخي القديم (الاحتلال العثماني وصراعات الماضي) إلى ألم جسدي ونفسي حيّ يشعر به الحفيد اليوم، وهي صورة بليغة تعبر عن حتمية التأثر بالماضي واستحالة إلغائه.

في الصفحة147 من الرواية ربط الزرباطي النص برمزية كذب (بينوكيو) بعبارة نقدية وتاريخية شهيرة في التراث العربي وهي (أعذب الشعر أكذبه)، كما حول محاربة الأنف من عضو جسدي أو علامة على الكذب إلى سلاح تاريخي؛ حيث يُصوَّر الشعراء عبر التاريخ وكأنهم يحاربون الدنيا بأنوفهم "كأن أنف بينوكيو يصل الى المريخ لو كان شاعراً" (الزرباطي، 2012، ص. 147)، وفيه سخرية مريرة فهذه الصورة ترمز إلى أن معارك الشعراء والأدباء عبر التاريخ قد لا تكون قائمة على حقائق صلبة، بل على الخيال المتضخم أو الكذب الفني الجميل الذي يواجهون به الواقع.

ترى الباحثة أن النص نجح في جعل التاريخ يعمل في إطار الأحداث السردية كأداة فنية وجمالية، بدلاً من أن يكون سجل حرفي صارم. يعيد الروائي بمهارة بناء الأحداث التاريخية الأصيلة ودمجها مع عناصر خيالية لتشكيل عالم سردي متماسك. يمنح التاريخ الرواية قشرة من الواقعية من خلال نقل روح العصر من خلال العادات والتقاليد والظروف الاجتماعية ذات الصلة بسياق زمني متميز.

ب– الصورة الحسية:

ب–أ الصورة البصرية:

اصبحت الصورة تحتل مركز الصدارة في الخطاب الإقناعي "إن بلاغة الصورة المنشئة والمؤطرة للخطاب، هذه الحقيقة لا مشاحنة فيها في المشهد البصري لعالم اليوم، والصورة بهذا الفهم هي صنعة ليس بوسع أيا كان استعمالها بالسهولة المتصورة حتى وإن رغب في ذلك" (الهجاجي، 1994، ص. 15).

لقد هيمن المشهد البصري الملون في الرواية لوصف تفاصيل الواقع المتأزم، حيث اعتمدت الصورة البصرية في الرواية على اسلوب الروائي السردي الحداثي، محولا الافكار والمشاعر الى لوحات دقيقة مرئية تعكس صراع الانسان في محيطه المملوء بالإلغام.

اعتمد السرد على نقل المشاهد بدلاً من السرد التقليدي، فقدم الزرباطي (مشاهد سينمائية) في وصفه لأحداث سجنه ولقائه مع شخصيات الرواية، كان وصفا مصاغا بكلمات مكثفه تجعل القارئ يرى الحدث لا يقرأه.

وهذا ما نراه في وصفه لحظة دخول (بدر الدين المقدسي)، "أدخلوه الى زنزانتنا المكتظة بالأفندية كما كان يمزح لاحقا، كان قد خرج من دفعة تعذيب بشعة، وجهه بلا ملامح، جاؤوا به محمولا بين الحياة والموت رفع رأسه في لحظة: لا ...لا...لا اريد مع الكفرة حتى لو انفرادي..." (الزرباطي، 2012، ص. 36)، ثم صور وقت معالجة السجين من جروح التعذيب "تلقفناه كأنه مولود جديد، ورشة عمل كاملة، أطباء، خياطون، ومتذمرون، من تعليقه لكنهم جميعا وبرتم واحد..." (الزرباطي، 2012، ص. 36).

مثلت صفحات الرواية نصاً غنياً بـ الصورة البصرية التي تعتمد على الذاكرة، المكان، والتفاصيل الإنسانية المؤثرة، النص لا يكتفي بسرد الاحداث، بل يرسم لوحات فنية تنقل القارئ إلى قلب التحولات الاجتماعية والمعاناة العراقية، فالزرباطي استخدم أسماء أماكن محددة في بغداد لخلق واقعية لصورة ونوستالجيا في آن واحد فـ(حي الأكراد وقرب مرقد الكيلاني)، هي صورة لزقاق بغدادي شعبي، مزدحم بالبشر والتاريخ، ثم ذكر الاسواق البغدادية منها: سوق السمك، سوق الغزل، وضفاف دجلة، فجعل الصور هنا بصرية وحسية (روائح وأصوات)، وربط الشخصيات بروح المدينة قبل أن تمزقها الحروب.

ثم ظهرت الأسلاك الشائكة والشرطة كصورة بصرية حادة تكسر انسيابية الأسواق، وربما يرمز إلى السجن الكبير أو التغير الذي طرأ على ملامح المدينة.

أما صورة المرأة في الرواية فجسدت صورة (شيرين) الابنة البكر لعائلة سلام صورة للمرأة المكافحة التي تحاول الحفاظ على ترتيب الحياة وسط الفوضى التي تعمل بجد (طالبة، خياطة، طبابة، رعاية أخيها) (الزرباطي، 2012، ص. 68).

وصورة (أم سلام) امرأة في الثمانين تسكن في غرفة صغيرة، لا تملك سوى طباخ نفطي وأوانٍ صدئة، وهي فاقدة للبصر، فالصورة تُجسد الفقر المدقع والعزلة، ثم تكتمل الصورة بابتسامتها عند ذكر الأمان، مما يخلق تضاداً بصرياً مؤثراً بين قسوة المكان وطيبة الروح. (الزرباطي، 2012، ص. 69)

صورة أُخرى لمرأة (شهلاء) انتحرت حفاظا على شرفها حيث اكتشف جثة (شهلاء) متفحمة في أول أيام عيد الأضحى، وهذه أقوى صورة بصرية صادمة في النص يعكس قسوة الواقع، حيث يختلط التضاد بياض العيد بسواد التفحم.

في نفس الصفحة يذكر الزرباطي الأغراض والوثائق المادية؛ لنقل الصورة البصرية التي تعتمد على المشاعر، فالرسائل الممزقة، الصور، والمذكرات، هذه ليست مجرد أوراق، بل هي صورة لحياة تلاشت؛ فوصف الأوراق بأنها (رسمية وصور ومذكرات) يحول الذكريات المجردة إلى أشياء ملموسة يمكن للقارئ تخيل ملمسها واصفرارها.

عند رصد صورة الحركة في الرواية نرى حركة الرحيل والاغتراب، يظهر من خلال توزع العائلة، السفر من إلى سويسرا، السويد، هولندا، أو كندا، فهذه الأسماء ترسم صورة التيه في ذهن القارئ، تقابلها صورة الغرفة الضيقة في بغداد، حيث وحي بالمسافات والتحرك نحو آفاق مجهولة هرباً من واقع ضيق، والبحث عن الاستقرار، إن سرد هذه الدول يخلق خريطة بصرية واسعة في ذهن القارئ، تعكس حجم الاغتراب والهروب بعيداً عن مركز الأحداث.

إن الصورة البصرية في هذه الرواية هي صورة الأنقاض (بقايا الأوراق، الأواني الصدئة، الجثث المتفحمة) التي تقابلها صورة الصمود (ابتسامة أم سلام، عمل شيرين الدؤوب)، والكاتب لا يصف الشخصيات بملامحها بقدر ما يصفها بـ محيطها المادي.

ب–ب الصورة السمعية:

يُظهر تمثيل الصور الشعرية تباينًا كبيرًا بين مؤلفين مختلفين. يعتمد هذا التباين على كفاءة الفرد وقدرته وسياقه التجريبي والتأثير الكلي الناتج لاستنباط التمثيل السمعي. "ليس من المجدي للعين أن تحلل لون المركب إلى ألوانه الأساسية، في حين أن الأذن المميزة تفرق بين النغمة الأساسية والترتيبات التوافقية" (مراد، 1978، ص. 64).

تظل الاختيارات المعجمية لا غنى عنها في قدرتها على الإشارة إلى المعنى وبناء الصور الذهنية، بما في ذلك التمثيلات السمعية. تعتمد الصور الشعرية بشكل أساسي على أساس حسي قوي. إن الاعتراف بهذه الحقيقة أمر لا مفر منه، بالنظر إلى أن التصورات الحسية تشكل المادة الخام التي يصوغ الشاعر من خلالها روايته التجريبية. (عصفور، 1992، ص. 309)

لا تخلو رواية الزرباطي من الصور السمعية التي تشكل جوهرها؛ ففي جميع أنحاء المعجم السمعي الذي يلتقطه الراوي، لا تقل الصورة السمعية أهمية عن أي شكل آخر من أشكال الصور الشعرية.

تكشف صفحات السرد عن انتشار ملحوظ لـ (الصورة السمعية). تم استخدام المناظر الصوتية لتوصيل المشاعر وتكثيف الجو الدرامي وتحديد سمات الشخصية. كان الحوار بمثابة آلية إيقاعية (تجربة سمعية مباشرة). استخدم الزرباطي بشكل استراتيجي الحوارات القصيرة والمتتالية، مما أدى إلى توليد صدى سمعي داخل وعي القارئ. وهذه الحوارات هي ما تسميه سيزا قاسم بتقنية (المشهد)، التي تبطئ الزمن السردي بإدارة الحوار بين الشخصيات لأغراض عدة، لعل أهمها الكشف عن وعي الشخصيات ولا وعيها (قاسم، 1984)، والبحث لا يتقصى هذه التقنية بوصفها تقنية زمنية فحسب، بل بوصفها المصدر الذي تتولد منه الصورة السمعية في الرواية.

وفي جزء معين من الرواية، عندما يتلقى ماجد عفوًا من السجن ويحاول شقيقه (همام) إقناعه بالهجرة، حيث يظهر صوت همام المتحمس (الزرباطي، 2012، ص. 64). في هذه الحالة، يمنح المؤلف القارئ الحرية في تصور نغمة صوتية عالية وقوية ومتحركة.

لا تحقق الصورة السمعية اكتمالها إلا بالتزامن مع (الصمت) الذي ينشأ قبل حدوثها وبعده. تُعرف هذه الظاهرة بأنها الفضاء السمعي "ثم واصل بعد لحظة صمت" (الزرباطي، 2012، ص. 64). "يتجاوز هذا الصمت مجرد التوقف عن التواصل اللفظي؛ فهو بمثابة أداة سمعية تنطوي على التردد أو التفكير التأملي أو محاولة معالجة الصدمة قبل استئناف الخطاب، بالإضافة إلى إيماءة الرأس كبديل للتعبير اللفظي

"حيث أومأ برأسه كسلام" (الزرباطي، 2012، ص. 64). إنه يولد لحظة من السكون السمعي وسط ضجيج الحوارات. يبرز النص صوتًا مشبعًا برموز الأمل والوعد "سألتحق بك صدق يا عمي، رتب مكاني معك" (الزرباطي، 2012، ص. 101). هذا الهمس يتجاوز الصوت؛ فهو يمثل اتصالًا روحيًا بين الشخصيات التي تثير الهدوء وسط اضطرابات الظروف السياسية والاجتماعية التي يشير إليها النص.

تظهر الموسيقى في الرواية كعنصر حي يربط الحاضر بالماضي يُشير الكاتب إلى سماع أغاني ويستذكر في لحظة حزن واستذكار "أشبهك كثيراً؛ كثيراً جداً، حتى أغانيك كأنني سمعتها من قبل: إبثوبي بعد ريحتك، زين وعليَّ إهدوم..." (الزرباطي، 2012، ص. 101)، هنا يشير النص إلى أغنية للمطرب العراقي الشهير ياس خضر، حضور هذا الاسم يستدعي في ذهن القارئ فوراً، نبرة الشجن واللون السمعي الحزين المرتبط بالأغاني العراقية الكلاسيكية، مما يعزز أجواء الفقد والاغتراب في النص الصوت (الغناء) يتحول إلى مرآة للشكل والهوية، في صفحة أخرى من صفحات الرواية، يذكر مقطع من أغان مسرحية (الترنيمة) للشاعر عريان السيد خلف، حيث يقول "كنتُ أتارجح و كأنني في الكرسي الهزاز أردد أغنية الممثلة: تحن إسنيني لسنينك، سعد يربع على حد الشوك،..." (الزرباطي، 2012، ص. 89)، لقد استحضر الزرباطي كثيراً من الاغاني العراقية في روايته، لتعزيز البناء السردي، وتعميق البعد النفسي للشخصيات، وإضفاء واقعية تاريخية أو اجتماعية على النص (ينظر: الزرباطي، 2012، ص ص. 192،177).

الاغاني المصرية كانت حاضرة ايضاً وادراج اقتباسات غنائية مثل "يلي زماني رماني في بحر عينيك ونساني... وأحلم لو غمضت عنيه أحلام حلوة كثير وردية..." (الزرباطي، 2012، ص. 121)، يضيف نغمة موسيقية مألوفة، مما يستدعي في ذهن القارئ ألحاناً حزينة ورومانسية تعزز المشهد العاطفي.

كما يستحضر الكاتب أصواتاً من البيئة المحيطة لتثبيت المشهد في مخيلة القارئ صوت الطبخ والشي، والحديث عن أرقى "كيلو كباب وخبزاً حاراً...ولبن يفضل أن يكون اربيليا..." (الزرباطي، 2012، ص. 65)، يستدعي فوراً أصوات شي اللحم، وتصاعد الأبخرة، وربما جلبة المطاعم أو البيوت المزدحمة، صوت النار، الإشارة إلى هذه النا في سياق المجاز أو الواقع تضفي جواً من الهسيس والحرارة المحيطة بالموقف.

هناك نوع من الإيقاع اللفظي أو(الموسيقى الداخلية)، يستخدم الكاتب لغة تمتاز بجمل متوازنة أحياناً، مما يخلق نوعاً من الموسيقى الداخلية للنص عبارات مثل: "المتعلق باليأس، قل ما تقول ولا لكن لا تيأس، التيئيس هو غايتهم من كل ما فعلوا..." (الزرباطي، 2012، ص. 64).

هناك صوت أخر حاضر في الرواية، هو صوت الأنفاس (الإيقاع الحيوي)، حيث يصف الكاتب حالته الجسدية من خلال صوت النفس "أتنفس بصعوبة، شيء ما يثقلني... أحاول أن أتنفس بعمق" (الزرباطي، 2012)، هذا التركيز على صوت الأنفاس يضع القارئ في مواجهة مباشرة مع التوتر والقلق الذي تعيشه الشخصية، وكأن القارئ يسمع ذلك النهج المتعب داخل سيارة الأجرة.

نرى أن الصورة السمعية في الرواية ليست ضوضاء، بل هي أصوات منتقاة (همس، غناء حزين، أنفاس متقطعة بين الحماس، الانكسار، الصمت المريب) كلها تعمل معاً لرسم مشهد درامي يمزج بين الوجع الشخصي والذاكرة الجماعية، كما يجعل القارئ يسمع التوتر القائم بين الشخصيات ولا يكتفي فقط بقراءة الكلمات.

ب–ج تراسل الحواس:

تتراسل الحواس فيما بينها لتقدم صورة معينة لا نتوصل اليها إلا بتظافر هذه الحواس، ولكي تتوافر الصفات الايحائية لصورة يجب على الروائي أن يلجأ الى وسائل تعنى باللغة الوجدانية، ومن هذه الوسائل (تراسل الحواس)، فهي كما يصفه محمد غنيمي: "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الاخرى فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصير المرئيات عطرة..." (هلال، 2001، ص. 418). فاللغة في الاصل هي رموز أصطلح عليها لتثير عواطف خاصة ومعاني، والوان وعطور تنقل الاثر النفسي مما أثار فينا هذا المشموم أو المسموع بدقة فيتحول في العالم الخارجي الى فكرة أو شعور فتكون حواسنا متراسلة فيما بينها لنقل فكرة تعبر عنها لغوياً.

ويعرفها عشري "على أنها وسيلة من وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربية..." (زايد، 2008، ص. 78)، فالانفعالات التي تعكس حواسنا قد تتشابه من وقعها النفسي، فقد يترك اللون أثراً يشبه الوقع الذي يتركه الصوت أو الرائحة، فقد يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات خصائص الماديات على المعنويات أو تخلع سمات المعنويات على الماديات.

اعتمدت رواية *الحصاد في الأرض المزروعة ألغاماً* على أسلوب سردي يدمج بين الواقعية والمعاناة النفسية، حيث لا تقتصر اللغة على الوصف الظاهري، بل تتجاوزه إلى ما يمكن اعتباره تراسل حواس، ابتداءً من تجسيد الالم كصورة بصرية، وانتهاءً بجعل الارض كشخصية حسية تشعر بالشخصيات.

في نص الرواية كثير من النصوص والمشاهد تجسد وسيلة تراسل الحواس الا أنّا سنأخذ عينات متفرقة من الرواية كي نحصل على صور واضحة لهذه الوسيلة.

في الفصل الثاني من الرواية يمزج الزرباطي بين المدركات الحسية (السمع، البصر، التذوق) وبين المشاعر الحسية؛ ليخلق صورة شعورية مكثفة "الكلمات الاخيرة فتحت بابا جديدا للبكاء..." (الزرباطي، 2012، ص. 78)، هنا تحول البكاء (وهو فعل حسي/انفعالي) إلى فضاء مادي له أبواب تُفتح، فهو لا يكتفي بوصف الشعور، بل يمنحه حيزاً أو حركة مادية، وهذا دمج بين الشعور وبين الرؤية والحركة.

في الصفحة نفسها وصفَ الأشياء (أحداث أو ذكريات) بالحلاوة، وهي استعارة ذوقية لوصف تجربة زمنية أو عاطفية، وخلط بين التذوق والإدراك الزمني، "الأشياء الحلوة تنتهي بسرعة..." (الزرباطي، 2012، ص. 78).

في مشهد آخر "حيث كانت العجوز تشاركني احتفاليتي هذه ولكن هناك في غرفتها، صرت أشاهد احمرار عينها، بعد انتهاء طقسنا المشترك..." (الزرباطي، 2012، ص. 78)، يربط الكاتب بين طقس شرب القهوة (تذوق/شم) وبين الرؤية (احمرار العين) وبين البكاء الصامت، الحزن هنا ليس مجرد صوت أو دمع، بل هو طقس يُرى ويُشم في رائحة القهوة.

"مرارة أن تدفن قلبك ومعه وطنك..." (الزرباطي، 2012، ص. 78)، هنا تراسل واضح بين حاسة التذوق (المرارة)، وفعل مادي جسيم (الدفن) الحزن هنا لم يعد شعوراً مجرداً، بل أصبح له طعم ملموس في الفم وثقل في اليد.

في مشهد أخر "...ودعني كمال بهذه الكلمات ولم تسنح له الفرصة لأن يمسح دموعه الشمعية البراقة، بملامحه كأنه محنط كأحد المومياءات..." (الزرباطي، 2012، ص. 165)، هنا أوجد الزرباطي تداخلاً بين حاسة البصر وحاسة اللمس، إن استخدام كلمة البرّاقة (بصرية) لوصف ملمس أو حالة المومياء الشمعية يعطي برودة الشمع صبغة ضوئية، وقد ربط الملامح الجامدة (التي تُدرك بالبصر) بجمود المومياء (التي تُعرف ببرودتها وملمسها في الخيال) وهذا يجسد حالة شعورية ميتة.

هناك تعبير أجده يمثل ذروة التراسل والتشخيص "تزغرد بها مآذنها..." (الزرباطي، 2012، ص. 165)، وهذه الاستعارة حولت المآذن هذه كتلة معمارية صامتة تُرى بالعين تقوم بفعل الزغردة، وهو صوت بشري احتفالي يُدرك بالأذن، هنا تم تحويل النداء أو الهوية البصرية للمكان إلى إيقاع صوتي مبهج، مما يضفي حيوية على الجماد.

ويستمر الزرباطي بشحن الصورة الشعرية في الرواية من خلال الربط الملموس بالمحسوس، "يتمتع بحدائق جنة فوق الاحلام، وهل يحق أو يجوز له ذلك، أو يتمتع بأجنحة الملوك فوق الغيوم..." (الزرباطي، 2012، ص. 165)، إذ يخلق مشهداً بين الحدائق (أرضية ملموسة)، والغيوم (هوائية بصرية)، وهو ما يخدم الفكرة الفلسفية التي يطرحها الكاتب حول الاحلام والواقع. كان لصوت واللون والجسد نصيبا من تقنية تراسل الحواس، وتحديداً في البعد الصوتي–الشعوري، حيث تتداخل الأصوات والكلمات مع الأحاسيس الجسدية والصور البصرية لتشكل تجربة وجدانية مكثفة. في الحوار الذي يديره على (هو أخ شيرين احدى ابطال الرواية)، نجد أن الكلمات لا تكتفي بكونها أصواتاً مسموعة، بل تتحول إلى طاقة ملموسة عندما يقول "سمعتك طويلاً ولم أعترض حتى على أخطائك..." (الزرباطي، 2012، ص. 155).

ثم ينتقل لوصف أثر هذه العلاقة "مسحت دموعي، كنت أبي وأمي..." (الزرباطي، 2012، ص. 155)، هنا يتحول صدى الصوت والحديث الطويل إلى فعل (مسح الدموع)، الصوت هنا ليس مجرد ذبذبات، بل هو اليد التي تواسي.

هناك صوت آخر مؤلم جسدياً يتداخل فيه الخبر مع الطعنة عندما يقول "على لأخته شيرين من أين لك هذا الخبر جنونك فوق تحملي هل تفهمين، جنونك طعنة لا أتحملها هل تفهمين..." (الزرباطي، 2012، ص. 155)، هنا يشبه الزرباطي الخبر (مدرك صوتي/عقلي) بالطعنة (مدرك حسي جسدي)، فالصوت الذي يحمل خبر الموت لم يعد يُسمع بالأذن فقط، بل يُشعر به كخنجر يمزق الجسد، هذا النوع من التراسل يسمى (تراسل السمع واللمس)، حيث يكتسب الصوت حدة مادية.

أما الصوت الذي يحطم الصمت كزجاج فنجده بعبارة "شيرين تحطم لحظات الصمت بحضورها وحسمها للموضوع..." (الزرباطي، 2012، ص. 154)، فصمت (غياب الصوت) تعامل معه الزرباطي هنا كشيء صلب وقابل للتحطم، وهذا التعبير يمنح الصمت كثافة فيزيائية، ويجعل فعل الكلام صوتاً انفجارياً يغير من طبيعة المكان والجو المحيط به.

نقول إن الزرباطي يستخدم تراسل الحواس ليس فقط بوصفه زينةً لغوية، بل لتعميق الإحساس بـ (الغربة)؛ حيث تبدو الأشياء في غير موضعها الطبيعي، فتصبح المآذن أصواتاً، وتصبح الأحلام واقعاً يُلمس، كما إن تراسل الحواس الصوتي في الرواية يعمل على تجسيد المجرد؛ فالكلمات لا تبقى في الهواء، بل تتحول إلى طعنات، أو لمسات حانية، فالكاتب استخدم لغة تدمج بين الأذن والقلب والجلد؛ لينقل حدة الموقف الدرامي وتأثير الفقد والاعتراف.

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة في ثنايا رواية الحصاد في الارض المزروعة الغاماً لطه الزرباطي، التي يمكن تصنيفها من الروايات الواقعية التي عمقت من مأساوية التجربة الإنسانية، ووثّقت مأساة الحرب والسجون والتهجير في المجتمع العراقي، واتجه بها الكاتب الى استثمار الصورة الشعرية في الرواية لتتواكب مع سياق الزمن الراهن، نخلص إلى ما يأتي:

1- امتازت الرواية بوجود شخصية الكاتب/مثقف داخل البناء السردي، ما يجعل اللغة والسرد يتقاطعان مع موسيقى شعرية وصورة خيالية غنية.

2- كثف الزرباطي الصور الحسيّة (البصرية والسمعية والحركية)؛ لنقل التجربة الوجدانية من كلمات إلى مشاهد مرئية.

3- تحويل الجمادات والأفكار المجردة إلى صور بصرية حية، مما يعزز قدرة اللغة على التصوير ورسم لوحات معبرة الوصف الدقيق للبيئة التركيز على صور الأرض المزروعة بالألغام بوصفها رموزاً بصريةً للخطر، الموت، أو التحدي، حيث تعمل الصور البصرية على تجسيد فكرة الحصاد المأساوي.

4- خرجت الرواية من سياقها التقليدي لترسم مشهداً ذهنياً يربط بين عالمين (الواقع والخيال)، كما تحولت بعض الصورة الشعرية من الوصف المباشر إلى الرمز، مما يمنح الرواية عمقاً فلسفياً ووجودياً.

المصادر والمراجع

باختين، ميخائيل. (1987). الخطاب الروائي (محمد برادة، مترجماً) (ط1). دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

بالاكيان، أنا. (2005). الصورة السريالية: الريح تنهض من المرأة (أمين صالح، مترجماً). مجلة ثقافات، (13)، 198-205.

بحراوي، حسن. (1990). بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية (ط1). المركز الثقافي العربي.

البطل، علي. (1981). الصورة الشعرية في الشعر العربي. دار الأندلس.

جينيت، جيرار. (2008). عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص (عبد الحق بلعابد، مترجماً) (ط1). منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون.

خرابشة، علي. (2017). وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي. مجلة الآداب، (110)، 95–102.

زايد، علي عشري. (2002). بناء القصيدة العربية الحديثة (ط4). مكتبة ابن سينا.

زايد، علي عشري. (2008). عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ط5). مكتبة الآداب.

الزرباطي، طه. (2012). الحصاد في الأرض المزروعة ألغاماً (ط1). مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي.

الزكري، عبد اللطيف. (2016). وظيفة الصورة في الرواية: النظرية والممارسة (ط1). دار كنوز المعرفة.

عبد الحسين، ك. ع. (2026). شِعرية اللاإنساني: الجماليات الشعرية الحيوانية في قصائد مُختارة لإليزابيث بيشوب وسليم بركات. مجلة واسط للعلوم الانسانية، 22(2)، 1294–1312. https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol22.Iss2.1569

عصفور، جابر. (1992). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قاسم، سيزا. (1984). بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

لويس، سيسل داي. (1982). الصورة الشعرية (أحمد ناصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن، مترجمين). دار الرشيد.

مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر. (1961). أعمال المؤتمر المنعقد في تشرين الأول 1961. [الناشر غير محدد].

مجلة أصداء. (2025). الرمزية في الروايات: هروب من الواقع أم أداة إبداعية؟ https://asdaaoman.com/?p=121195

مراد، يوسف. (1978). مبادئ علم النفس العام (ط7). دار المعارف.

المعموري، طالب عمران. (2022، 2 أيلول). اللغة المحتفية بذاتها: قراءة نقدية في رواية الحصاد في الأرض المزروعة ألغاماً، صحيفة المثقف.

الهجاجي، محمد. (1994). التصوير والخطاب البصري. مطبعة الساحل.

هلال، محمد غنيمي. (1959). الصورة الشعرية في المذاهب وأثرها في نقدنا الحديث. المجلة، (31)، 88–95.

هلال، محمد غنيمي. (2001). النقد الأدبي الحديث. دار العودة.

ياكبسون، رومان. (1988). قضايا الشعرية (محمد الولي ومبارك حنون، مترجمَين) (ط1). دار توبقال.