صورة الحرب في رواية (قيامة البتول الأخيرة) للروائيّ زياد حماميّ

د. عليّ محمد الذيابات *

theabat71@yahoo.com

تاريخ تقديم البحث: 10 /2/ 2025م. تاريخ قبول البحث:28 / 6/ 2025م.

الملخّص

تتناول هذه الدّراسة رواية " قيامة البتول الأخيرة" للروائيّ زياد حماميّ، بوصفها نصًّا أدبيًّا يعكس مآلات الثّورة السّوريّة، وما تخلّلها من عنف وقمع ومعاناة إنسانيّة عميقة. تنطلق الورقة من اعتبار الثّورة السّوريّة جزءًا من الحراك الأوسع المعروف بـ "الرّبيع العربيّ"، الذي لم يقتصر أثره على المجال السّياسيّ، بل امتد ليطال البنى الاجتماعيّة والنفسيّة والثقافيّة في المجتمعات العربيّة، ولا سيما المجتمع السّوري .

تسعى الدّراسة إلى تحليل الكيفيّة التي تمثّل بها الرّواية هذه التحوّلات من خلال منهج بنيويّ يتقاطع مع مقاربات نقديَّة أخرى، حيث تم التركيز على تفكيك البنية السّرديَّة والعناصر الفنيَّة الداخليَّة، إضافة إلى توظيف الرّموز والدّلالات التي اعتمدها الكاتب لإيصال رؤيته الإنسانيَّة والسّياسيَّة. وتبرز الرّواية الحرب والثّورة بوصفهما ظاهرتين مركّبتين، تتجاوزان الأطر العسكريَّة والسياسيَّة، لتطال بنية الذّات السّوريَّة، وتكشف عن التّصدّع الدّاخليَّ والانهيار القيميّ والاجتماعيّ. وتتحوّل "البندرة" – الحارة الحلبيَّة التي تحتل موقعًا مركزيًّا في النّصّ – إلى مسرح للتّحوّلات الدراماتيكيَّة التي تطال المجتمع والوعي الجمعيّ. وقد خلصت الدّراسة إلى أنّ قيامة البتول الأخيرة لا تقدّم سردًا تقريريًّا للواقع، بل تبني رؤية فنيَّة عميقة تمزج بين الواقعيَّة والتّكثيف الرّمزيّ، لتصوغ شهادة أدبيّة تنبض بالتوتّر والتمرّد، وتعكس تشظي الذّات وفقدان المعنى في زمن الفوضى والدّمار، ممّا يجعلها من أبرز الأعمال الأدبيَّة التي وثّقت مأساة الشّعب السّوريّ عبر رؤية جماليَّة ونقديَّة ناضجة.

الكلمات المفتاحيّة: صورة الحرب، الرّبيع العربيّ، قيامة البتول، زياد حماميّ.

* قسم اللغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب، جامعة الحسين بن طلال.

The Image of War in the Novel: The Last Resurrection of Batoul by Ziad Hamami

Dr. Ali Mohammad Al-Diabat*

theabat71@yahoo.com

Submission Date: 10/2/2025 **Acceptance Date: 28/6/2025**

Abstract

This study examines the novel The Last Resurrection of Al-Batoul by the novelist Ziad as a literary text that reflects the outcomes of the Syrian revolution and the profound violence, oppression, and human suffering it entailed. It considers the Syrian revolution as part of the broader movement known as the "Arab Spring," whose effects extended beyond the political sphere to social, psychological, and cultural structures of Arab societies, especially, the Syrian community. The research aims to analyze how the novel represents these transformations through a structuralist approach complemented by other critical perspectives, focusing on dismantling the narrative structure and internal artistic elements, as well as the use of symbols and significations employed by the author to convey his humanitarian and political vision. The novel highlights war and revolution as complex phenomena that transcend military and political frameworks to affect the Syrian self's structure, revealing internal fragmentation and social and ethical collapse. The neighborhood of "Al-Bandara" a central locale in the text transforms into a stage for the dramatic changes impacting society and collective consciousness. The study concludes that The Last Resurrection of Al-Batoul does not offer a mere documentary narrative of reality but constructs a profound artistic vision blending realism and symbolic density to craft a literary testimony pulsating with tension and rebellion, reflecting the fragmentation of the self and loss of meaning amid chaos and destruction. This makes it one of the most significant literary works documenting the tragedy of the Syrian people through a mature aesthetic and critical perspective.

Keywords: Image of War, Arab Spring, the Last Resurrection of Al-Batoul, Ziad Hamami.

* Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Al-Hussein Bin Talal University.

المقدّمة:

تُعدّ الحروب من أكثر الأحداث تأثيرًا على المجتمعات الإنسانيَّة، حيث تخلف وراءها دمارًا ماديًّا ومعنويًّا، يطال الأفراد والمجتمعات على حد سواء، وفي سياق الأدب، تعدّ الرّواية وسيلة فنيّة قادرة على توثيق هذه الأحداث وتحليل تداعياتها النّفسيَّة والاجتماعيَّة، وتأتي رواية " قيامة البتول الأخيرة " للروائيّ زياد حماميّ واحدة من الأعمال الأدبيَّة التي تناولت الثّورة السوريَّة بكل أبعادها الإنسانيَّة، حيث تظهر تأثيراتها المدمّرة على الأفراد والمجتمع، وتصوّر الواقع المؤلم للمجتمعات التي تقع تحت وطأة الحرب، وتقدّم رؤية نقديَّة عميقة للحرب من خلال شخصياتها وأحداثها.

أهميّة الدّراسة:

تنبع أهميَّة هذه الدّراسة من محاولتها الكشف عن كيفيَّة تصوير رواية " قيامة البتول الأخيرة " للحرب، وكيف استطاع الروائيّ تجسيد المعاناة الإنسانيَّة النّاتجة عن الصّراع، كما تسعى الدّراسة إلى تحليل الأساليب السّرديَّة والرّمزيَّة التي وظَّفها الرّوائيّ؛ لإبراز تداعيات الحرب على المستويين النّفسيّ والاجتماعيّ، من خلال ذلك، تسهم الدّراسة في إثراء النّقاش الأدبيّ حول أدب الحرب، وتقديم فهم أعمق لكيفيّة تعامل الأدب مع قضايا الصّراع والدّمار.

إشكاليَّة الدّراسة:

تتمحور إشكاليَّة الدّراسة حول كيفيّة تصوير الحرب السّوريَّة في رواية " قيامة البتول الأخيرة "، وهويّة الأدوات الفنيّة التي اعتمدها الرّوائيّ، والموضوعات التي عالجها النّصّ؛ لتقديم صورة أدبيّة واقعيَّة عن الحرب وتداعياتها على كُلّ من الفرد والمجتمع. كما تسعى الدّراسة إلى الإجابة عن أسئلة فرعيَّة تتعلّق بالطريقة التي عكست بها الرّواية التأثيرات النفسيَّة والاجتماعيَّة للحرب، والرّموز والدّلالات التي استخدمها الرّوائيّ لإيصال رسالته الإنسانيّة.

تعتمد هذه الدّراسة على المنهج البنيويّ وأفادت من المناهج الأخرى كالنفسيّ، والاجتماعيّ، والواقعيّ، حيث يتم تحليل النصّ الرّوائيّ للكشف عن العناصر السّرديّة والبنائيّة التي وظَّفها الرّوائيَّ في تصوير الحرب وتأثيراتها، كما تتناول الواقعيَّة في السّرد الرّوائيَّ، بهدف فهم أعمق للأساليب الفنيَّة التي وظَّفها زياد حماميّ؛ لتقديم رؤيته النّقديَّة للحرب.

من خلال هذا المنهج، تسعى الدّراسة إلى تقديم قراءة معمَّقة للنصّ الرّوائيّ، تكشف عن الأبعاد الفنيَّة والإنسانيَّة التي تضمنتها الرّواية، وتسلط الضوء على كيفيَّة تعامل الأدب مع قضايا الحرب والصّراع، وبذلك، تهدف الدّراسة إلى إثراء النّقاش الأدبيّ حول دور الرّواية في توثيق الأحداث التّاريخيَّة الكبرى، وتقديم رؤية نقديَّة حول كيفيَّة تعامل الأدب مع قضايا الحرب من منظور إنسانيّ وفنيّ.

وخلصت الدّراسة إلى مجموعة من النتائج التي تبيّن إصرار الشّعوب على النّضال من أجل التّخلّص من الظّلم والاستبداد، مهما كانت الخسائر البشريَّة والماديَّة. وأنّ قيامة البتول الأخيرة لا تقدّم سردًا تقريريًّا للواقع، بل تبني رؤية فنيَّة عميقة تمزج بين الواقعيَّة والتّكثيف الرّمزيّ، لتصوغ شهادة أدبيَّة تنبض بالتّوتر والتّمرّد، وتعكس تشظي الذات وفقدان المعنى في زمن الفوضى والدّمار، ممّا يجعلها من أبرز الأعمال الأدبيَّة التي وثّقت مأساة الشّعب السّوريّ عبر رؤية جماليَّة ونقديَّة ناضجة.

التّمهيد:

تعدّ الرّواية من أهم الأشكال الأدبيَّة تعبيرًا عن واقع المجتمعات وموروثاتها، فهي جنس أدبيّ قادر على تناول كل جوانب الحياة في كل زمان ومكان، وهي من أكثر الأجناس الأدبيَّة تفاعلًا مع الواقع والخيال، ويمكن من خلالها قراءة التّيارات الفكريَّة والسّياسيَّة؛ ولأن الحرب كانت، وما زالت حدثًا بارزًا في حياة البشريَّة فقد عكف الأدباء على تصويرها والكتابة عنها شعرًا ونثرًا، وليس أدلّ على ذلك من الملاحم الكبرى التي كانت الحرب محورها الرئيس الذي دارت حوله، وفي الأدب العربيّ، جاء الشّعر العربيّ؛ ليصوّر أيام العرب، ويسجل ما كانت بينهم من حروب، فأصبح الأدب سجلًا يحفظ هذه الأحداث، والرواية من أبرز الأجناس الأدبيَّة التي اتّخذت من الحرب موضوعًا لها؛ وذلك نتيجة لتحوّل أغلب البلاد العربيّة إلى مسرح للحرب بأشكالها المختلفة، وخصوصًا بعد اندلاع الثّورات العربيّة أو ما يسمى "الرّبيع العربيّ" ممّا أدّى إلى انعكاس هذا الموضوع في الرّواية، إضافة إلى الموضوعات الأخرى كالاستبداد، والتّسلّط، والظّلم، وسلب حريّات الشّعوب وغيرها، ممّا يندرج تحت مظلّة الرّواية السّياسيَّة.

جاءت الرّواية؛ لتشارك في تسجيل هذه الأحداث من صراعات وحروب تسجيلًا واقعيًّا؛ لأنّ الرواية "هي كتاب الحياة الوحيد الوضّاء كما يقول (د.هـ. لورانس)"[1]؛ ولأنّ الرّواية الحديثة أخذت "تتميّز عن غيرها من الأنواع الأدبيَّة الأخرى وعن القصص السّابقة بمقدار الأهميَّة التي تعيرها عادة؛ لإبراز الشّخصيات على أنّها أفراد حقيقيون وتصوير محيط هذه الشّخصيات تصويرًا مفصّلًا يكسبه طابعًا حقيقيًا"[2]، وتحرص الرّواية على رصد روح العصر، وتصوير المعاناة الإنسانيَّة في الحروب، وما ينتج عنها من دمار وخراب وقتل وتشريد، فلذلك تركز على "الإنسان والزّمان والمكان، حيث تبدو العلاقة الواضحة بين هذه العناصر ضمن آفاق المجتمع عامة، ومنها بالذّات موضوع الحرب؛ لأنّ دور الحرب لا يقتصر على الخسائر البشريَّة والماديَّة أو الانتصارات السّياسيَّة والعسكريَّة، إنّما يتعدّى ذلك إلى التّأثير في بنية الإنسان والمجتمع، على مستوى السّلوك والعلاقات والأوضاع السّياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة"[3]. تُعدّ العلاقة بين الوثائقيّ والتخييليّ من أبرز الإشكاليّات النّقديَّة التي شغلت الخطاب الرّوائيّ والنّظريات السّرديَّة الحديثة، لا سيما

[1] أبو مطر، أحمد: الرّواية والحرب، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1994م، ص 17.

[2] أبو مطر، الرّواية والحرب، ص 17.

[3] أبو مطر، الرّواية والحرب، ص 17.

بعد أنْ تجاوزت الرّواية وظيفتها الجماليَّة لتصبح أداة للتّاريخ والتّفكير في الواقع من خلال منظورات ذاتيَّة وجماعيَّة، فالرواية تستعير من الوثيقة عناصر الواقع (أحداث، شخصيّات، تواريخ...)، لكنّها تخضعها لتقنيات التّخييل (الحذف، الإضافة، التّشكيل، التّناص) ممّا يجعل النصَّ الروائيّ أكثر من مجرد تسجيل للوقائع التّاريخيّة، ويرى سعيد بو عيطة أنّ" التّخييل لا يلغي الوثيقة، بل يُعيد تأويلها؛ إذْ تتحوّل الحقيقة إلى سؤال سرديّ يخضع لبلاغة الكتابة، لا لمنطق التّسجيل، وبهذا "تتحوّل الوثيقة من الخطاب التّاريخيّ إلى الخطاب الرّوائيّ، فتنفتح على دلالات واحتمالات وتأويلات عدّة، يتحكم فيها النّسق السّرديّ العام؛ ممّا يدل على أنّ مهارة الرّوائيّ تتجلّى في تحويله ذلك العنصر المجاليّ في التّاريخ إلى عنصر وظيفيّ في البناء الرّوائيّ"[1].

تعتمد الرّواية على خلفيّة واقعيّة موثَّقة، تتمثّل في الحرب السّوريّة وآثارها النّفسيَّة والاجتماعيَّة، ولكنّها لا تقدّمها بشكل تقريريّ أو سرد تسجيليّ، بل تُعيد بناءها داخل فضاء تخييليّ يتيح للكاتب التّأمّل، والتّحليل، وإعادة صياغة الحدث من منظور إنسانيّ وفنيّ. هذا التّوتر بين الوثيقة والخيال يتجلّى في عدد من المواضع، أبرزها ما ورد في المقدمة التّأملية للرّواية: " قد يكون الواقع أغرب من الخيال... إنّ ما نخشى غرائبيَّته هو الواقع نفسه، أو هو الحقيقة المخفيّة، وأعرف إذ ذاك، إنّ ما نخشى منه، لا بدَّ من الولوج فيه، والمغامرة من أجله"[2]. هذا التّصريح المبكّر من الكاتب يضع القارئ أمام تَصوّر جماليّ يرى في الواقع مادّة سرديّة قابلة للتّشكيل الفنيّ، ما يُبرز النّزعة ما بعد الحداثيَّة التي تُشكّك في الفاصل الحاد بين ما هو واقعيّ وما هو متخيَّل.

بَين يديّ الرّواية:

يَعكس الأدب العربيّ المعاصر العديد من التّحدَيات السّياسيّة والاجتماعيّة التي يمر بها العالم العربيّ، ويُمثل موضوع الحرب والصّراع أحد أهم المواضيع التي تناولتها الرّواية العربيّة الحديثة، ومن بين الأعمال الأدبيّة التي حاولت أنْ تتناول تأثيرات الحرب على الأفراد والمجتمعات، تبرز رواية "قيامة البتول الأخيرة" للكاتب زياد حماميّ، التي تحمل في طياتها انعكاسات عميقة للواقع الحربيّ في العالم العربيّ، مُستعرضةً التّأثيرات النّفسيَّة والاجتماعيَّة التي تترتب على الأفراد في أوقات الحرب. يتوجه الرّوائيّ من خلال روايته (قيامة البتول الأخيرة) إلى إحدى القضايا الكبرى التي يتعرّض لها المجتمع السّوريّ بعد ثورات الرّبيع العربيّ، الذي تحوّل في بعض الدّول ومنها سوريا إلى حرب أهليّة، فتتخذ الرّواية من الحرب السّوريّة القائمة خلفيَّة زمنيَّة لأحداثها، في "قيامة البتول الأخيرة"، لا تُحكى الحرب بشكل مباشر، أو حرب مفتوحة على السّاحة، بل تُستخدم خلفيَّة سرديَّة تستند إليها الرّواية؛ لتسليط الضّوء على الآثار النفسيَّة والوجدانيَّة التي

[1] بو عيطة، سعيد، التّاريخ والمتخيّل السّردي في الرّواية العربيّة، ط1، دار نشر جامعة قطر، الدوحة، 2022، ص 21.

[2] حماميّ، زياد، قيامة البتول الأخيرة (الأناشيد السّرية)، ط1، نون 4 للنّشر والطّباعة والتّوزيع، حلب، 2018، ص 7.

تتركها الحرب في حياة الأفراد، الحرب هنا ليست مجرّد ساحة قتال، بل هي حالة ذهنيَّة وتاريخيَّة تستنزف الذّاكرة الجماعيَّة للشعب، ومن هنا تنطلق الرّواية لتسرد معاناة النّاس الذين تورطوا في هذا الصّراع القاسي، وتعمل على تأطير هذه الثّورة كخلفيَّة تاريخيَّة تسلط الضّوء على العواقب الإنسانيَّة المدمرة نتيجة لهذا الصّراع، وتتَّخذ من حارة اليهود " البندرة " – وهي من أقدم حارات مدينة حلب– مكانا لأحداثها؛ ليظهر فيها الروائيّ تعدّد الجنسيّات والأعراق والأديان، التي كانت تعيش معًا بحب وسلام في هذه الحارة لتعكس التّمازج الثّقافيّ المنصهر في بوتقة الوطن / سوريا "هذا الحيّ الذي نسيه الزمن، وأهملته الحكومات المتعاقبة، تقطنه مجموعات من مختلف الطّوائف والمذاهب والأديان"[1]، ويتلمس الباحث في الرّواية الواقع الحقيقيّ والموضوعيّ لحياة الحارات والمدن السورية بعد الثّورة واندلاع الحرب بين النّظام والثّوار والقوى المختلفة، في ضوء علاقات إنسانيّة كانت قبل الحرب متماسكة مترابطة على الرّغم من تعدّد الأيديولوجيّات والأصول، ولكنّها بدأت بالتّشوه بعد الحرب، ممّا شكل وعيًا لدى بعض الشّخصيّات في الرّواية للتّمسك بالوطن، وعدم التّفريط بأيّ جزء منه مهما كان الثّمن.

تبدأ الرّواية من الكهف/ القبو الذي يتّخذه بطل الرّواية النّحات عبد السلام مكانًا؛ لإنتاج أعماله الفنيَّة، وهو يضرب بإزميله على حجر صلد؛ لينحت تمثال الحريَّة، ويسترجع الحادثة الأليمة التي تعرضت لها ابنة حارته البتول من اغتصاب وامتهان من قبل مجموعة من الأشرار الفاسدين؛ انتقامًا من والدها الموظف النّزيه الشريف " أبو النّصر"، تلك الفتاة التي كانت " تعشق الورد والأزهار والعصافير، وتدرس في كليّة الزّراعة، كانت تقول له دائمًا: حلمي أنْ أبني مزارع شاسعة من الورد ... كانت تريد أنْ يكون الوطن مسوَّرًا بالورود"[2]، ويتألّم عبد السّلام؛ لأنَّه وأهل الحارة لم يستطيعوا أنْ يفعلوا شيئًا للدّفاع عن البتول التي ألقت بنفسها من أعلى المنزل بعد حادثة الاغتصاب؛ لتتلاشى وتختفي جثتها فلم يجدها أحد، وتتّخذ هذه الحادثة برمزيّتها بؤرة مركزيَّة للأحداث التي جرت في الحارة، وما خلفته الحرب من دمار وخراب، وتظهر الشّخصيات الأخرى كالشيّخ عبد القادر الهلاليّ الأب الرّوحي للحارة وابنه يحيى عاشق البتول، وإبراهام فارحي اليهوديّ حارس معبد الصفراء، وابنته ليزا التي تربطها علاقة حب بعبد السّلام، والعم أبو الرّمز الفلسطينيّ أستاذ التّاريخ، والمرأة خاتون العرَّافة، والعجوز العمياء الثُّريا التي ترى الأصوات وتشمّ الرّوائح، وأختها أم القطط، وأبو حمزة مهرّب الآثار والجقجوق مغتصب الموتى والسّائحة الكنديَّة، والخياط الأرمنيّ قهوجيان وابنته الرّياضيّة إيلين، فكل هذه الشّخصيات تتفاعل معًا لتصنع أحداث الرّواية وفقا لخلفيّاتها الفكريّة والأيديولوجيّة.

يحاول الرّوائيّ أنْ يُحقّق بهذه الرّواية مفهوم الوطن، وضرورة التّمسك به والحفاظ عليه، كما جسد فيها التّحوّلات السّياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة في سوريا جرَّاء هذه الحرب، التي رأى حماميّ أنّها تحتاج إلى إلقاء مزيد من الضّوء على هذا الواقع المتأزّم، استدعى فيها الرّمز والدّلالة، فبدا لنا أكثر جرأة في كشف

[1] حماميّ، قيامة البتول، ص 13.

[2] حماميّ، قيامة البتول، ص 24.

الواقع المؤلم الذي تعيشه المدن السوريَّة نتيجة هذه الحرب المدمّرة، لقد عبّرت الرّواية عن الواقع المترديّ، ففضحت الممارسات غير الإنسانيّة ومسلسل التّصفيات الدّامية بين قوات النّظام والثّوار الطّامحين إلى الحريَّة والتّخلّص من الظّلم والاستبداد، فبدا الروائيُّ فيها ناقدًا للظلم والقتل والتّشريد والتّدمير الذي ما زالت تعاني منه سوريا، فكشف للمتلقي المؤامرات التي تُحاك ضدَّ الوطن داخليًّا وخارجيًّا، كما مزقت الحرب أوصال المجتمع في سوريا، وجاءت الكتابة زمن الحرب مُعبّرة عمّا يحدث في الواقع من دمار للقيم وللمجتمع وللحياة، ونجدها تقاوم وتبدع "لغتها الخاصة لتكون لها فاعليتها النوعيّة المتميزة في التّحرّر والتّحرير، تحرّر الإنسان وتحرير مجتمعه، إنّه البناء في مواجهة الحرب"[1]، فجاء الخطاب الرّوائيّ بمجمله إدانة للواقع المؤلم، وتعريته على كافَّة الصّعد الاجتماعيَّة، والنفسيَّة والاقتصاديَّة، والثقافيَّة، والإعلاميَّة.

قسّم الرّوائيّ روايته إلى أربعة فصول؛ لتتعدّد المشاهد فيها في كلّ فصل، ويتنوّع السّرد على لسان الرّاوي الخارجيّ أحيانًا الذي يعرفنا على شخصيّاته بكلّ تفاصيلها، والسّرد على لسان الشّخصيات والمنولوج الدّاخليّ الذي يكشف عن المكنونات الدّاخليّة لكلّ شخصيَّة، وتكشفت الأقنعة عن وجوه بعض الشّخصيات ويظهر الوجه الحقيقيّ لها بعد نشوب الحرب، كما برزت بعض الشّخصيّات المثيرة للجدل.

عتبة العنوان:

العنوان هو مفتاح النصّ، وهو المدخل الأول لكلّ نصّ أدبيّ وهو "علامة أو إشارة تواصليّة له وجود فيزيقيّ/ مادّيّ، وهو أول لقاء محسوس يتم بين المرسل(الناصّ) والمتلقي أو مستقبل النصّ"[2] وهو أيضا العتبة الأولى للقراءة ويُشكل" سمة العمل الفنيّ أو الأدبيّ الأوّل، من حيث هو يضمّ النّصّ الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن، وقد يضّم العنوان الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصة وحلّ العقدة"[3]، ولا بُدّ للعنوان أنْ يخضع لبنية التّطوّرات الدّاخليّة للرواية؛ لأنَّه "عُنصر من النصّ الكلّي الذي يسبقه ويستذكره في آن، بما أنّه حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشّنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة"[4]، وهو الذي يتيح "الولوج إلى عالم النصّ والمتموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكناه أسرار العمليّة الإبداعيّة وألغازها، هكذا يعرف (العنوان) النّصّ بتسميته وتحديد تخومه ومجاله، ثم يقتنص قارئًا له ليدقّ من ثم نواقيس القرّاء"[5].

---

[1] العيد، يمنى، الكتابة (تحوّل في التّحوّل)، د. ط.، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 37.

[2] قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثّقافة، عمان، 2001، ص 36.

[3] قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ص 39.

[4] كلود، دوشيه، عناصر علم العنونة الرّوائيّ، ص 52–53، نقلاً عن د. جميل حمداويّ، صورة العنوان في الرّواية العربيّة، مجلة ندوة الإلكترونيّة (www.arabicnadwah.com)

[5] ثائر، زين الدين، في دروب السّرد (دراسات تطبيقيّة في القصة والرّواية)، ط1، دار ليندا للطّباعة والنّشر، سوريا، 2001، ص 98–99.

يُطالعنا عنوان الرّواية (قيامة البتول الأخيرة – الأناشيد السريّة) برمزيته الدالّة، فالقيامة تشير إلى فكرة الانبعاث بعد الموت أو العودة للحياة بعد الفناء، وفي سياق الرّواية، يمكن تفسير القيامة رمزيّة للنهوض من الموت والدّمار الذي لحق بسوريا بسبب الحرب، الرّواية تعرض الوطن السّوريّ في صورة "البتول الأخيرة"، وهو الوطن الذي تعرّض للخراب والتّدمير، ولكنّ القيامة تشير إلى الأمل في إعادة البناء والتّحوّل، رغم كلّ التحديات التي يواجهها الشّعب السّوريّ، والبتول هي الفتاة العذراء التي تعرّضت للاغتصاب، ثم رمت بنفسها وانتحرت، وأصبحت هي المحرّك للأحداث في الرّواية، وهي برمزيّتها تعني الوطن / سوريا الذي تعرّض للخراب والسّلب والنّهب والتّدمير، وبقيامة البتول إشارة إلى النّهوض من جديد في وجه كلّ المتآمرين والحاقدين على الوطن من الدّاخل والخارج، ولعلّ اختيار العنوان بهذه التّسمية، يشي بالبعد الدّينيّ الذي ارتكزت عليه الثّورة، ولا سيما أنّ الثّوار في كلّ أنحاء سوريا كانوا يرفعون الشّعارات الإسلاميَّة باعتبارها – كما يعتقدون– هي المخلّصة لهم من الطغيان والجبروت الذي جثم على كاهلهم عقودًا من الزمن.

يوظّف الرّوائيّ عبارة "الأناشيد السّريّة" بوصفها رمزًا للحركات الماسونيّة وإخوة الحليب*[1]، ولتلك المؤامرات التي تُنسَج في الخفاء ضدّ الوطن، سواء من قبل قوى خارجيّة أو من بعض أبنائه الخائنين. وتشكّل هذه العبارة جزءًا من العنوان الرّئيس، حاملة دلالة رمزيّة مكثّفة تُحيل إلى ما هو مستتر من الصّراع والتّآمر. ويمكن أنْ تكون هذه الأناشيد رمزًا للأصوات الخفيّة التي لا يسمعها كثيرون في المجتمع، ولكنّها تمثّل الحقيقة والمقاومة الدّاخليّة للشّعب السّوريّ.

الأناشيد السّريّة قد تكون استعارة للخطاب الثّوريّ الذي يظهر في وقت الأزمات، حيث تتنقل الأفكار والأصوات بين الأفراد من خلال رسائل خفيّة أو مشاعر مشتركة لا يتمّ التّعبير عنها علنًا، وقد تمثل هذه الأناشيد الأمل السرّيّ الذي يختبئ داخل قلوب السّوريين الذين لم يفقدوا الأمل في النّهوض والانتفاضة ضدّ الظّلم الذي وقع عليهم. الأناشيد يمكن أنْ تشير أيضًا إلى الرّغبة في التّحرّر، وهي تنبع من حركات مقاومة الشّعب ضدّ الطّغيان الدّاخليّ والتّدخلات الخارجيّة، هذه الأناشيد تمثّل الصّرخة الخفيّة من أجل التّغيير والتّحوّل، في مواجهة ما يبدو أنّه ظلم قاسٍ وتدمير شامل.

* ابتداء وجود هذا الحزب في حلب غير معلوم على وجه التّحقيق وأخبرني من أثق به أنّه رأى في حلب سنة ١٨٤٨م/ ١٢٦٥هـ ختما مكتوبًا عليه (هذا ختم جمعية الماسون في حلب) فالظّاهر أنّهم كانوا موجودين فيها قبلاً خفية ولم يثبت وجودهم فيها علنًا إلا في سنة ١٨٨٥م/ ١٣٠٣هـ فقد وفد عليها في هذه السّنة مقدّم منهم ونزل في محلة العزيزيّة ودعا إليه بعض الناس علنا فتبعه عدد عظيم من شبان الملل الثّلاث وصاروا يجتمعون عند بعضهم تارة جهرا وتارة سرا. على أن عددهم لم يزل آخذا بالازدياد يوما فيوما، يقول بعض غلاتهم إنّ حزبهم هذا مما أسسه سليمان بن داود. والمعتدلون منهم ينكرون ذلك ويقولون إن تأسيس ابتداء حزبهم كان في حدود القرن الخامس عشر.

[1] الغزي، كامل، نهر الذهب في تاريخ حلب، ط2، دار القلم، حلب، 1991، ج1، ص 176.

عتبة التّصدير:

إنّ الاستهلال الخاص في الرّواية هو "جزء من بعض السّرود، يسبق وإنْ كان لا يشمل العرض"[1]، نظرًا لدوره في توجيه القراءة، وكشف الرّسالة التي يريد الروائيّ الإدلاء بها وتوصيلها إلى المتلقي، فهو "اقتباس بجدارة بإمكانه أنْ يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب ملخصًا معناه، ويُعدّ التّصدير مقدّمة للنّصّ أو الكتاب ذا قيمة تداوليّة واضحة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار النّاشئ بين النّصّ والحكمة التي رجع إليها الرّوائيّ"[2]، كما أنّه "عبارة توجيهيّة تمتلك العديد من الوظائف النّصيّة تبعًا للموقع الذي تحتله في بناء عالم الحكاية، أو على مستوى توجيه مسار القراءة واختزال جانب من تصوّرات المؤلف للكتابة الرّوائيّة، أو على مستوى اختزان منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاصّ في البناء والتّركيب والدّلالة"[3]، والاستهلال بهذا المفهوم يفتح آفاق التّوقع لدى القرّاء ويمدهم بإشارات لما هو قادم.

وتبدأ عتبة التّصدير للرّواية برسالة الإله بعل 5000 عام قبل الميلاد: "سوريّا بلدكم أينما كنتم، وهذا حقكم، فحطم سيفك، وتناول معولك، واتبعني لنزرع السّلام والمحبّة: أنت مركز الأرض"[4]، استحضار اسم بعل في الرّواية لا يأتي من قبيل الصّدفة، بل يربط القارئ بتاريخ طويل من الحضارة السوريّة التي تمتدّ آلاف السّنين، ويعكس في الوقت ذاته فكرة النّهوض من الخراب، بعل كان في الأساطير الإله الذي يعيد الحياة إلى الأرض بعد موتها، وهو يشبه في هذا السّياق فكرة "القيامة" التي تحملها الرّواية، حيث تُمثل سوريا في حالة من الموت الرّمزيّ نتيجة الحرب، ولكن هناك دعوة للنّهوض من جديد، ومن خلال هذا التّصدير يمكن القول: إنّ الرّوائيّ أراد أنْ يوصل للقراء رسالة ودعوة إلى المحبّة والسّلام والتّمسّك بالوطن، وهو مضمون الرّواية وفحواها المحافظة على الوطن، المحافظة على الأرض، الحفاظ على النسيج الاجتماعيّ المتنوّع والمتماسك والتّخلّص من النّزاعات الطّائفيّة والعرقيّة التي بدأت تطفو على السّطح، وكذلك وقف الاقتتال الدّاخليّ والعودة إلى البناء وعمارة الأرض/ الوطن، وهي مهمّة الإنسان الرّئيسة للعيش بحريّة وسلام، فتحطيم السّيف دلالة على وقف القتال والحرب، والمعول للدّلالة على البناء وعمارة الأرض، وكأنّ الرّوائيّ أراد بهذا الاستهلال غير السّرديّ أنْ يكشف الصّراع الدّائر داخل النّصّ، هذا الصّراع قائم بين التّعلق بالحريّة والمنغصات الأخرى من الدّكتاتوريّة والقتل والدّمار والتّشريد.

---

[1] جيرالد، برانس، قاموس السّرديات، ترجمة السيد إمام، ط1، ميريت للمعلومات، القاهرة، 2003، ص 159.

[2] بلعابد، عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، ط 1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، 2008، ص 107.

[3] الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النّص (البنية والدّلالة)، ط1، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، 1996، ص 31.

[4] حماميّ، قيامة البتول ص 5.

البنية الفنيّة في الرّواية:

تقوم رواية قيامة البتول الأخيرة على بنية فنيّة مركّبة تتكامل فيها العناصر السّرديّة من حبكة وشخصيّات وزمان ومكان، مع نظام رمزيّ كثيف يوظّف الأسطورة والدّين والتّاريخ، بهدف إنتاج سرديّة أدبيّة تستبطن الحرب بوصفها تجربة وجوديّة ونفسيّة، لا مجرد واقع خارجيّ، ويمكن الوقوف على أبرز مكونات البناء الفنيّ كما يأتي:

الرّاوي وتعدّد الأصوات:

يعتمد الروائيّ زياد حماميّ على راوٍ كلّي المعرفة يمتلك منظورًا شاملًا للأحداث، غير أنّ هذا الرّاوي يتداخل أحيانًا مع أصوات الشّخصيّات، ويتراجع في بعض المواضع لصالح المونولوج الدّاخليّ الذي يعكس صراع الذّات وتصدّعها، كما تتوزع وجهات النّظر داخل النّصّ على شخصيّات مختلفة ذات خلفيّات ثقافيّة ودينيّة متنوّعة، ممّا يُنتج تعدّدًا صوتيًّا يُبرز اختلاف التّأويلات والحقائق، ويعكس ضياع البوصلة الأخلاقيّة في زمن الحرب، و "تصبح الشّخصيّة صوتًا أي موقفاً أيديولوجيًّا في صراع مع الموقف المقابل، وكنتيجة لذلك يؤدي الخلاف بينهما على قاعدة بوليفونيّة يحقق بها الكاتب هدفاً جماليّاً يطلق عليه المنهج الاجتماعيّ الدّيمقراطيّة السّرديّة"[1].

الحبكة وبنية التّشظي:

لا تتبع الرّواية بنية سرديّة تقليديّة، بل تقوم على التّشظي الزّمنيّ والتّداعي الحرّ للأحداث، ممّا يعكس التّمزق النّفسيّ والوجوديّ الذي تعيشه الشّخصيّات، تبدأ الرّواية بمشهد ضربات الإزميل على الرّأس، وهو مشهد يقود إلى استرجاع عبدالسّلام لحادثة اغتصاب البتول وقتل والدها، وهي لحظة رمزيّة تُعيد التّفكير في الحريّة والموت والحياة، ثم تتنقل بين الماضي والحاضر وفق آليّة الارتداد الزّمنيّ، حيث يُعاد سرد الوقائع من زوايا متغيّرة، وقد عمل هذا التّقطيع السّرديّ على خلخلة الزّمن وكسر خطيّته، بما يتوافق وحالة الاضطراب النّفسيّ والانفعاليّ التي شملت كثيراً من شخصيّات الرّواية، بسبب الحرب وحادثة اغتصاب البتول وردود الفعل تجاهها.

المكان بوصفه ذاكرة جمعيّة:

لقد اهتمّت الدّراسات النّقديّة والأدبيّة الحديثة بالمكان من كل الجوانب، وذلك لأهميته البالغة في النصّ السّرديّ، فالمكان يتفاعل مع عناصر النّصّ ليكوّن عملًا سرديًّا ذا طابع جماليّ ودلاليّ، فهو لا يتميّز بالحياد والابتعاد عن الشّخصيات والحوادث، وعنصر المكان في رواية " قيامة البتول" يتميّز بالتّنوع بين أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، ويتّخذ المكان – حي "البندرة" في مدينة حلب – بعدًا رمزيًا هامًا، إذ يتحول

[1] الرّقيق، عبد الوهاب، في السّرد دراسات تطبيقيّة، د. ط.، دار محمد علي الحامي، تونس، 1988، ص 71.

من فضاء تعايش إلى ساحة خراب. يكتسب المكان سمات كائن حيّ: يتنفّس، يئن، يذبل، يقاوم، ويتحوّل إلى ذاكرة جماعيّة تحتفظ بصور الطفولة والحياة، ثم تتحوّل إلى ألبوم للدّمار والحزن. المكان لا يُقدَّم كخلفيَّة للأحداث، بل كبطل صامت يتكلّم بلغة الأطلال، ويستبطن الخراب النفسيّ والجسديّ الذي طال الإنسان، "فبنية المكان مضاف إليها تفاصيله الطّوبوغرافيّة لا تؤدي في النّهاية، سوى دور أدواتيّ وثانويّ بالمقارنة مع الدّور الذي تنهض به علاقة المكان بالإنسان، تلك العلاقة التي ستكون بمثابة البوصلة التي تقود حركة الرّؤية إلى الفضاء الرّوائيّ، ومن ثم فالمكان لا يمكنه أنْ يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التي يرسمها له"[1].

الزّمن: من الحدث إلى التّأمل

يُشكّل البُعد الزّمنيّ بين لحظة وقوع الحدث ولحظة تأمّله مكوّنًا بنيّويًا محوريًا في رواية قيامة البتول الأخيرة، إذْ يعتمد السّرد على مفارقة زمنيّة واضحة تُميّز بين زمن الفعل وزمن الوعي. فالسّارد لا يسرد الأحداث من داخل زمنها الفعليّ، بل من موقع لاحق، يُمكّنه من إعادة تأمّلها واستبطان معانيها، وهو ما يضفي على الرّواية طابعًا تأمّليًا تتداخل فيه الذّاكرة مع الحاضر، وتُعاد فيه كتابة الماضي من خلال وعي لاحق ينطوي على الألم والتّساؤل والتمزّق.

ويطابق هذا التّباعد الزّمنيّ ما أشار إليه جيرار جينيت في حديثه عن "الاسترجاع الزمنيّ"، أي استدعاء الأحداث الماضية من خلال حركة السّرد الارتداديّ الذي "يقطع التّتابع الزّمنيّ كي يعود إلى لحظة سابقة"[2]، وفي هذا الإطار، يظهر السّارد الرّواية وقد انفصلت زمنيًّا عن الحدث، ما يتيح لها إعادة تفسيره بوعي وجوديّ نقديّ.

ويُعدّ هذا التّفاوت الزّمنيّ تجسيدًا دراميًّا لحالة الاغتراب الوجوديّ التي تعانيها الشّخصيّة، حيث لا يُروى الحدث بوصفه مجرّد واقعة ماضية، بل بوصفه أثرًا حيًّا مستمرًّا في التّشكّل داخل الذّات السّاردة. إذْ تتجلّى الأحداث الكبرى — كالحرب، الفقد، الاغتصاب، والشّتات — لا في لحظة حدوثها فقط، بل في انعكاسها اللاحق على الوعي، حين تنبثق من الذّاكرة لتخضع للتّحليل والتّفكيك والبحث عن المعنى.

وهذا ما يُبرزه بول ريكور حين يرى أنّ: "الزّمن في السّرد لا يُختزل إلى توالي الأحداث، بل إلى الطّريقة التي يعيد بها السّرد تشكيل التّجربة الزّمنيّة لتُصبح قابلة للفهم"[3]، وبهذا المعنى، يُصبح التّأمل في الحدث المتأخر عن زمنه الأصليّ هو فعل معرفيّ وأخلاقيّ، لا مجرد حكي.

---

[1] بحراوي، حسن، بنية الشّكل الروائيّ (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، 1990، ص 89.

[2] ينظر، جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة، محمد معتصم وآخرون، د. ط.، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 60.

[3] ريكور، بول، الزّمان والسّرد (الحبكة والسّرد التّاريخي)، ترجمة سعيد الغانميّ وفلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ج1، ص 143.

في الرّواية، تتجلى هذه المفارقة الزمنيّة في مشاهد متعددة، منها المقطع الذي يستعيد فيه البطل عبد السّلام حادثة اغتصاب البتول: "تخترق المأساة ذاكرته المتهالكة، تنفجر حادثة العار، في رأسه المتصدّع، تخط جراحها بلا نزيف أو أثر، حيث لم يكن هذا الشّعور كافيًا لإنقاذ البتول"[1]، "يشعر أّن الإنهاك في التّفكير يحطّمه، بل فعلًا، هو إنسان محطّم منذ وقت طويل، يسأل نفسه: من الذي جعلني تائهًا؟، متسكّعًا، عاطلًا، تجيبه نفسه: أنت تسألني؟! ألا تعرف؟ ألم يكفِ أنهّم قتلوا والدك غدرًا، واغتصبوا البتول العذراء؟! ... ويهمس في قرارة نفسه: هل كنت حقًا على قيد الحياة؟ أم إنّني كنت ميّتًا منذ وقت طويل؟"[2]، في هذا الاستدعاء، تتداخل الذّاكرة مع سؤال الوجود، حيث يُصبح التّأمل أداة لمساءلة الذّات، وتحميل السّرد طاقة رمزيّة ومجازيّة تتجاوز حدود الحدث الواقعيّ.

ومن خلال هذه العلاقة المعقّدة بين زمن الحدث وزمن السّرد، تُصبح الرّواية، في أحد أوجهها، محاكمة سرديّة للزمن نفسه، ولمفاعيله المدمّرة على الجسد والذّاكرة والهويّة. وهكذا، تتكامل البنية الزّمنيّة للرّواية مع مشروعها الجماليّ، حيث تُعاد كتابة الكارثة من منظور ذات تحاول فهم ما جرى لا لمجرد روايته، بل لتجاوزه عبر اللغة، وجعل الذّاكرة حقلًا للمقاومة، لا للانكسار.

اللغة: بين الواقعيّة والرّمزيّة

اللغة في الرّواية تنحو نحو الشّاعريّة الرّمزيّة، حيث تتكثف الصّور والمجازات في تصوير الألم الإنسانيّ، تُستحضر عناصر من الأساطير، والرّموز الدّينيّة، والتّناصّات الثقافيّة لخلق عالم سرديّ مركّب، وتبرز الرّموز الكبرى في الرّواية، كـ "البتول"، و"الإزميل"، و"الأناشيد السّريّة"، لتؤدي وظيفة فنيّة ودلاليّة، تعبّر عن الوطن، والوعي، والمؤامرة، على التّرتيب. هذه الرّموز لا تنفصل عن السّياق الواقعيّ، بل تعيد تأويله عبر البُعد الرمزيّ، ما يجعل الرّواية منفتحة على قراءات متعدّدة تتجاوز سطح الحدث الحربيّ إلى بنيته النّفسيّة والسّياسيّة والرّوحيّة، " تنسحب الشّمس من حارة البندرة المنكوبة، باكية، مخلفة وراءها أزقة مهدّمة...، كانت قبل الحرب حارة لا تنام، كانت الورود في الحارة تزهو بألوانها المختلفة، وعطرها الفوّاح، وها هي ذي الأزهار نفسها، تتحوّل إلى شلّال من دموع العيون الغاضبة، تنصبّ على جثث أحبّة كانوا موجودين"[3].

الصّراع:

يُعدّ الصّراع في الخطاب الرّوائيّ أحد أهمّ الرّكائز الموضوعاتيّة والتّقنيّة في آن واحد، التي تتحرك بموجبها عجلة الأحداث وتنمو معها الشخصيات، وتزداد حدّته وأهميّته معًا، كلّما تطورت الوقائع وتأزمت الأوضاع، ولعلّ البطل أكثر أطراف القصّة إدراكًا للصّراع وخوضًا له؛ لكون معظم أحداثها تدور حوله

[1] حماميّ، قيامة البتول ص 46.

[2] حماميّ، قيامة البتول ص 140.

[3] حماميّ، قيامة البتول ص 189.

ومرتبطة به. قدّم الرّاوي أشكالًا مختلفة للصّراع، بداية بالصّراع الخارجيّ المتمثل بالحرب والصّراع الدّينيّ (غير الظّاهر)، والصّراع النّفسيّ، والصّراع الأخلاقيّ، إنّها صور ومظاهر استطاع من خلالها الرّوائيّ سبر أغوار النّفس الإنسانيّة، وما تتعرّض له من اضطرابات وتغيّرات تصنعها الظّروف والأحداث، والصّراع هو: "الشّحنة الرّئيسة التي يملك بها الأديب خبايا الإنسان المعاصر، وهو الشّحنة التي تنقذ الوجدان المتعب من الاستسلام أمام الأمر الواقع"[1]. أحد أبرز الأدوات التي اعتمد عليها الرّوائيّ في بناء هذا الصّراع هو الطّريقة التي يصوّر بها الأفعال، وردود الأفعال لدى الشخصيات، تبدأ الرّواية بمشهد ضربات الإزميل على الرّأس، وهو مشهد يحمل رمزيّة كبيرة، ضربات الإزميل لا تقتصر على كونها عمليّة تشكيل أو صنع تمثال، بل هي إشارة إلى أنّ التّغيير يجب أنْ يبدأ من الرّأس، أيْ من العقل والوعي، قبل أنْ يتمكّن الإنسان من تغيير الواقع المحيط به، في هذا السّياق، يمكن النّظر إلى عبد السّلام، الفنان الذي يستخدم الإزميل لتشكيل تمثال "الحريّة"، كرمز للصّراع الإيجابيّ الذي يتطلب فكرًا ووعيًا ثوريًّا، هذه الضربات تُشكّل تحوّلًا في الوعي الجمعيّ، تفتح الأفق أمام بناء جديد، وتقتلع الرّماد والخراب؛ لتصنع من جديد تمثالًا للحريّة، هذه الضّربات بمعول الفنان عبدالسّلام "ضربات إزميل ناعمة تتنزّل على الرّأس ... تفتّح حدودًا ضيّقة، ومتاهات متشابكة، تتشكّل على جسد الكتلة الصّخريّة الصّماء ... تتوالى الضّربات المتتالية من يد عبد السّلام الرّشيقة، تظهر ملامح الخصب والانبعاث من الرّماد لجسد تمثال الحريّة"[2].

ومع ضربات الإزميل على طول النّصّ، يذكر الرّوائيّ بحادثة ما، وهي أول تلك الأحداث وأهمّها، حادثة اغتصاب (البتول) التي شكّلت مركزًا للصّراع، وبؤرةً للأحداث التي بدأت بالقتال بين قوى المعارضة، وقوات النّظام حتى وصلت إلى حارة اليهود (البندرة)، ونتج عنها اغتصاب البتول وقتل والدها، ولعلّ في هذه الإشارة المركزيّة رمزًا أعلى للوطن من خلال هذه الفتاة المغتصبة، وعلى الرغم من أنّها انعكاس للوطن وحالته، إلا أنّها لم تكن مجرّد إسقاط لمشاعر الرّوائيّ تجاه الوطن، فالمرأة هنا رمز لبقاء الوطن واستمراره والحفاظ على هويته التي نالها التّغريب، ولو أنّ واقع الحال في الرّواية يشير إلى دمار هذا الوطن من خلال صورة الفتاة (البتول)، إلا أنّ الرّوائيّ يجعل من هذه الصورة والحالة مبتدأ جديدًا لوطنٍ جديد وفجر جديد عزيز "تتعالى أصوات الاشتباكات بين فصائل المعارضة وقوات النّظام، يدور حول نفسه ... تتوالى الصّور والمشاهد المؤلمة السّريعة في رأسه ... يتذكّر بألم شديد ليلة سقوط البتول المريع، صورة بنت الحارة الصّبيّة "البتول" وهي تتقلص على مرافئ العار ككتلة بشريّة متحرّكة،... بعد أنْ تم اغتصابها مرارًا وتكرارًا بوحشيّة همجيّة"[3]. ويستمر الصّراع الخارجيّ المتمثل في الحرب والصّراع بين الشّخصيّات، والصّراع الدّاخليّ في نفس عبدالسّلام

[1] بتقة، سليم ، رواية الريف بين الواقع واليوتيبيا، مجلة المخبر، كلية الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة/ الجزائر، العدد5 ، 2009، ص 231.

[2] حماميّ، قيامة البتول ص 11.

[3] حماميّ، قيامة البتول ص 12.

بين حبّه لليزا وحبّه للوطن، فحبه لليزا يقوده لتنفيذ ما يرغب به والدها بأنْ يصبح من إخوة الحليب ويهرّب تمثال الإله (حدد) ويتزوج من ليزا "اشرب الحليب يا عبد السّلام، اشرب، أنت اليوم أصبحت أخًا لنا من إخوة الحليب... ومنذ سنوات طوال كانت تستدرجه إلى هذه اللحظة الحاسمة، وها هو يقبل التجنيد ... ولا بد أنْ يفعل كلّ ما يتمّ التّخطيط له وما يطلب منه"[1]، أمّا حبّه للوطن فهو المحافظة على إرثه الحضاريّ والثّقافيّ والموت فداء للوطن، فكانت نهاية هذا الصّراع بأنْ انتصر حبّ الوطن على أيّ حبّ آخر "يترنّح عبدالسّلام فوق دمه السّاخن، ونزيفه، وقد انهار جسده،... ولِومضة خاطفة تهيّأت له البتول تقفز أمامه تطير بفرح تطير كفراشة، ترتدي ثوب زفافها الأبيض، تنظر إليه بمحبّة وشوق، يمدّ يده إليها، تشير له أنْ يطير مثلها فوق حقول القمح وبساتين الورود..."[2]، يستحضر الرّوائيّ سؤال الحياة الحقيقيّة بسؤال حلم الثورة الذي يستحقّ التّضحية، فالموت هو طريق للحياة الكريمة؛ لأنّ صورة الموت بالنّسبة له، ليست الصّورة القاتمة، بل هو موت آخر من أجل بعث الحياة من جديد، فجاء موت البتول أولًا وموت البطل عبدالسّلام لبعث الحياة ثانيًا، ومعبرًا عن فلسفة الموت والحياة والحريّة، ثمّة صراع آخر خفي يدور في ثنايا الرّواية بين "إبراهام اليهوديّ" الذي تكشف لنا الرّواية عن حقيقة انتماءاته الصّهيونيّة وبين "أبو الرّمز الفلسطينيّ" أستاذ التّاريخ الذي يمتلك أرشيفًا ضخمًا موثّقًا، فالصّراع يقوم بوجود العنصرين معا، الفلسطينيّ واليهوديّ.

يُعد الصّراع في "قيامة البتول الأخيرة" أحد المكونات الأساسيّة التي تمنح الرّواية عمقًا إنسانيًّا وفنيًّا، من خلال تصوير أشكال متعدّدة من الصّراع – سواء كان سياسيًّا أو نفسيًّا أو أخلاقيًّا – يتمكن الرّوائيّ زياد حماميّ من تسليط الضوء على التّوترات الدّاخليّة والخارجيّة التي يعايشها الشّعب السّوريّ في ظلّ الثّورة والحرب، هذه الصّراعات هي التي تحرّك الشّخصيّات وتسمح لهم بالنّمو والتّطوّر، وفي الوقت ذاته، تعكس التّحولات الكبرى التي يمرّ بها الوطن.

بناء الشّخصيّات:

تُعدّ الشّخصيّة العمود الفقري لأيّ عمل سرديّ، ولا يمكن الاستغناء عنها سواء أكانت فردًا أم جماعة، فهي المحرّكة والصّانعة للأحداث، وهي العنصر الذي يدور حوله تطوّر الحدث السّرديّ مع بقية المكونات السّرديّة الأخرى، فهي تشكّل" بؤرة مركزيّة لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيّتها، فالرّواية أكثر الأجناس الأدبيّة ارتباطًا بالشّخصيّة"[3]، وتتنوّع الشّخصيّات في الرّواية حسب أدوارها وموقع ظهورها وارتباطها بباقي الشّخصيّات وبأحداث الرّواية، ولكلّ شخصيّة خصائصها وسماتها الذّاتيّة، وهذا ما يظهر في رواية (قيامة البتول) حيث تنبني الرّواية على رسم لأهم شخصيّات الحيّ، مع إبراز أواصر العلاقة التي تربطها بأفراد الأسر القاطنة فيه، غير أنّ المسارات مهما تعدّدت في أبعادها الدّينيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والإنسانيّة

[1] حماميّ، قيامة البتول ص 274.

[2] حماميّ، قيامة البتول ص 313.

[3] صالح، صلاح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السّردية، ط 1، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، 2003، ص 101.

والوطنيّة، إلا أنّها تلتقي لتصبّ في بؤرة الفنان الوطنيّ/ عبدالسّلام، والفتاة الحاضرة الغائبة (البتول)، فقد تقصّد الرّوائيّ إلى جعلها بؤرة الطّرح الرؤيويّ الذي أراده؛ لأنّه يدرك أنّ المرأة " تؤدي الدّور الكاشف لكلّ القيم، إذْ إنّها محطّ دائم للاستغلال باعتبارها مخلوقًا ضعيفًا، لذلك فهي نادرًا ما تستطيع الصّمود أمام عوامل الفساد التي قد تنتشر كالوباء في المجتمع في حقبات تاريخيّة معيّنة، نتيجة لفساد أوضاعه السّياسيّة والاقتصاديّة، وهذا ينعكس بالضّرورة على الأوضاع الاجتماعيّة"[1]، ولتلك الأهميّة التي تحتلّها المرأة في المجتمع، ولكونها تشكّل مادّة جيّدة للأدباء للإنتاج، فقد ذهب بعض الأدباء والرّوائيّين إلى "تصوير الوطن بالمرأة، وجعلوا المرأة بديلًا عنه، يسقطون عواطفهم عليها، ويعبرون من خلالها عن فقدهم الوطن وحبّهم له وحنينهم إليه"[2].

تبدأ الرّواية بشخصيّة عبد السّلام وتنتهي به، وقد حرص الرّوائيّ على تصوير هذه الشّخصيّة الإيجابيّة "التي تستطيع أعبد القادراسطة، أو محور اهتمام لجملة من الشخصيّات الأخرى عبر العمل الرّوائيّ؛ فتكون ذات قدرة على التّأثير، كما تكون ذات قابليّة للتّأثّر"[3]، وقد أدرك عبد السّلام منذ البداية، ومن خلال فكره الوطنيّ، أنّ ظروف مرحلته الحاليّة لم تعد تفسح مجالًا للإنسان السّلبيّ المتفرج، إذْ إنّ الأعداء الدّاخليّين والخارجيّين يتكالبون على الوطن، يسرقون خيره وحريّته؛ لذلك لم يعد السّكوت ممكنًا، ولا بدّ من التّحرّك والعمل للمحافظة على الوطن وعلى إرثه التّاريخيّ، والنّضال من أجل الحريّة، وقد جاء تحركه متوافقًا مع حركة مجتمعة ضدّ الظّلم والطّغيان، فظهرت في الرّواية عدّة شخصيّات إيجابيّة ووطنيّة كالشّيخ عبدالقادر الهلاليّ وابنه يحيى و"أبو الرّمز" الفلسطينيّ والأستاذ أبو النصر (والد البتول)، أم عبد السّلام، والخواجة قهوجيان الأرمنيّ وابنته إلين و(الكلب ميمو) الذي يمتلك القدرة على حمل المشاعر الإنسانيّة، فهو ينتمي إلى الأرض ويخلص في هذا الحبّ، وهو يعشقها ويتعلّق بها أكثر من بعض البشر. وعلى الجانب الآخر ظهرت بعض الشّخصيّات السّلبيّة في الرّواية، وقد يكون هذا ناجمًا عن تأثيرات الحرب على نفسيّات بعض الشّخصيّات، فتكشف القناع الحقيقيّ الذي كانت هذه الشّخصيّات تختفي وراءه، فأبراهام اليهوديّ لديه استعداد ذاتيّ وطموحات بأنْ يعود إلى السّيطرة بفكره اليهوديّ الموساديّ "البابا أبراهام لم يعد كما عرفته! رغم أنّه هو نفسه بجسده، ولحيته القصيرة، ورائحته، لكن هناك شيئاً ما تغير، فكلّ ما ينتمي إلى ما قبل الحرب تغيّر"[4]، فبعد نشوب الحرب ظهر الوجه الحقيقيّ لأبراهام، "كان أبراهام يتابع نشرة الأخبار باهتمام،

---

[1] الجمالي، سناء، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، د. ط، دار كنوز المعرفة العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان، 2011، ص 33.

[2] كراره، زليخة، صورة الوطن في الرّواية الجزائرية، (بحر الصمت) لياسمينه صالح، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة أم البواقي، الجزائر،2015، ص 38.

[3] مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد، د. ط.، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 89.

[4] حماميّ، قيامة البتول ص 252.

ويسجل أسماء أعضاء الوزارة الجديدة، وحين سمع اسم أحد الوزراء، قهقه وهو يقول: إخوة الحليب تنتصر"[1]، ومن الشّخصيّات السّلبيّة أبو جمرة مهرّب الآثار، والجقجوق سارق الجثث ومغتصبها، والسّائحة الكنديّة التي كانت صديقة لعبد السلام، وحملت منه طفلًا وظهر أنّها من إخوة الحليب، ومن اليهود الذين كانوا يسكنون حلب وغيرهم.

حرص الرّوائيّ على إبراز معالم بعض شخصيّاته، وتثبيتها في ذاكرة المتلقي عن طريق الوصف المباشر للشخصيّة "الحاج عبد القادر الهلالي الأب الرّوحيّ للحارة، ذاك الرجل الذي كان ناصريًّا، قوميًّا، وحدويًّا متديّنًا وأبو الرمز الفلسطينيّ، أستاذ مادة التّاريخ الذي يمتلك أرشيفًا ضخمًا، موثّقًا ومفتاحًا كبيرًا هما كلّ حياته"[2]، أو عن طريق صفة يقرنها الرّوائيّ بها، قد تكون صفة جسمانيّة مثل العجوز (الثُّريا العمياء) أو صفة مهنية (العرَّافة خاتون، أبو يقظان حارس المقبرة) أو هواية تمارسها الشخصيّة (هنّوده أم القطط) التي تربي القطط .

تمثيلات الحرب في الرّواية:

تقوم الرّواية، في عمومها، على محاولة الكشف عن الثورة السوريّة الداخليّة الأخيرة التي تحولت من السّلميّة إلى حرب دامية بين الفصائل المختلفة، التي تدّعي كل منها أنّها على حقّ، حتى أصبح المجتمع يعيش في حيرة من أمره، لا يعرف ماذا يصدّق أو منْ يصدّق؟ ويرد هذا التّساؤل على لسان البطل عبد السّلام، عندما يسمع دويَّ الانفجارات "ما هذه الحرب المؤلمة؟ طرف يقول إنّها ثورة، والطرّف الآخر يصفها بالأزمة والفتنة، وطرف ثالث يعتنقها جهادًا، وآخر يعدّها احتلالًا، وأطراف أخرى تؤكّد أنّها فوضى"[3]، فتحوّلت المطالبة بالإصلاح إلى خراب ودمار إنسانيّ شامل وحرب مدمّرة، قتلت الألوف وشرّدت الملايين، فأصبحت لغة السّلاح هي المسيطرة على الواقع السّوريّ.

إنّ الرّواية تقدّم تحليلًا عميقًا للإنسان والنّزعات التي تحركه، إحدى السّمات البارزة في هذه الرّواية هي الصّراع الدّاخليّ للأبطال، وتعبيرهم عن رغباتهم وأفعالهم التي تنبع من طبيعتهم البشريّة المعقدة.

في الرّواية، نرى أنّ الشّخصيّات قد تكون مدفوعة، إلى حدّ كبير، بصراعات داخليّة تتعلق بالسّلطة، والانتقام، والشّعور بالظّلم، هذه النّزعات هي تعبير عن الجانب الفرويديّ للطبيعة البشريّة، حيث تشكّل الغرائز العدوانيّة جزءًا من الشّخصيّة الإنسانيّة التي لا يمكن التّخلص منها تمامًا، قد تجد أنّ الشّخصيّات

[1] حماميّ، قيامة البتول ص 247.

[2] حماميّ، قيامة البتول ص 13.

[3] حماميّ، قيامة البتول ص 12.

في "قيامة البتول الأخيرة "تتعامل مع قوى داخليّة تؤدي إلى صراعات تدميريّة، ولا تملك دائمًا القدرة على كبح هذه الغرائز، حتى وإنْ كان هناك محاولات لتوجيهها [1].

من جهة أخرى، يمكننا أنْ نرى في الرّواية أيضًا التّأثيرات التي قد تمثل رؤية أينشتاين حول كيفية تأثير الثّقافة والوعي الاجتماعيّ في الإنسان. الشّخصيّات في الرّواية قد تخوض صراعات حول العدالة والحريّة، حيث تجد نفسها تتفاعل مع قيم اجتماعيّة قد تسهم في بناء تطلّعات جديدة، لكنّها في ذات الوقت تتعرّض لتحديّات تجعل من الصّعب عليها التّخلّص من نزعات العنف الموروثة، يُظهر العمل أنّ الثّقافة قد تساعد في تشكيل قيم جديدة، لكنّها لا تستطيع تمامًا القضاء على الغرائز التّدميريّة. [2]

الصّورة النّفسيّة للحرب:

يرسم الرّوائيّ كثيراً من الصّور المفجعة والمؤلمة لواقع حيّ البندرة أثناء الحرب للدّلالة على حال الوطن / سوريا بشكل عام، وينقل إلى القارئ مشاهد مؤلمة لتدلّل على بشاعة الحرب، مثيرًا عدّة تساؤلات لم يجب عنها أحد: ما هو المعنى لهذا القتال؟ وبماذا يمكن تبرير هذه المذابح؟ ويصور ما حصل من جرائم فظيعة خاصّة بحق الأبرياء المسالمين الذين لم يحملوا السّلاح، والذين أصبحوا عرضة لكلّ أنواع التّنكيل والتّعذيب والقتل وتشويه الجثث، والموت بفعل قذائف مجنونة، تخترق جدران البيوت الآمنة فتحيلها خرابًا "تقفز إلى يقظته صور أشلاء الحرب الأهليّة المتوزعة فوق الأرصفة والرّكام.. صورة طفل رضيع بين ركام الخراب، يحمله رجل الخوذة الزّرقاء، يركض به محاولًا إسعافه، باكيًا بقهر وضعف، ولا أحد يبالي بتنهيدة واحدة من تنهيداته، صورة رجل عجوز يبكي أمام داره المهدّمة، وقد تجاوز الثّمانين.. لا أحد يهتمّ لتلك الدّمعات التي تتجمّد فوق تجاعيد وجهه المتيبس قهرًا، صورة طفلة أنقذت من موت محتّم.. الدماء تغسل وجهها بالكامل، وهي تسأل والدها المصاب: بابا، لماذا يقتلوننا؟"[3]، ويستمرّ الرّوائيّ في وصف ورسم المشاهد المؤلمة للحرب وما ينجم عنها من امتهان لكرامة الإنسان، فجثث القتلى ترمى في أيْ مكان والنساء يتعرّضن للاغتصاب ومن ثم للقتل "لا أحد يكترث لعشرات الجثث من الصبايا المرميّة على ضفة نهر المدينة، بعد أنْ اغتصبن وقُتلن، ورمين كالحيوانات الميتة، تحت أو فوق تلال القمامة، والدُّور المهدَّمة"[4] ويصّور الرّوائيّ الخراب الذي حلّ في كل مكان بالمدينة، لا يميّز بين المرافق المدنية، فهذه الحرب نار مستعرة تحرق كلّ شيء " أكبر سوق مسقوف في العالم يحترق وَيُهَدَّم! المساجد والكُنُس والمقامات والأوابد تُدَمَّر! أبوابها وحماماتها وخاناتها ومزاراتها صارت حُطامًا! أبيحت بيوتها، وذلّت نساؤها"[5]، حتى أنّها دمّرت

[1] فرويد، سيجموند، وإنشتاين، إلبرت، لماذا الحرب؟،ترجمة جهاد الشبيني، ط1، منشورات تكوين، الكويت، 2018، ص51-55.

[2] فرويد، وإنشتاين، لماذا الحرب، ص33-37.

[3] حماميّ، قيامة البتول ص 19.

[4] حماميّ، قيامة البتول ص 24.

[5] حماميّ، قيامة البتول ص18.

المستشفيات والمدارس، فهي لا تبقي ولا تذر " حتّى المستشفيات، والصّيدليّات، ومدارس الأطفال، ودور العجزة، والمقابر، لم تسلم كلّها من أنياب هذه الحرب الظّالمة"[1]، هذه الحرب الأهليّة التي تحدث أثرًا أعمق في النّفس وشرخًا أكبر في القلب من أيّ حرب أخرى، فهي كما يقول غاستون بوتول:" من أشدّ الحروب ضراوة إذا نظرنا إليها من ناحية نوعيّتها وشدّتها، وهي من وجهة النّظر – العدديّة والدّيمغرافيّة – على وجه العموم أكثر تخريبًا وضحايا"[2].

يعبرّ الرّوائيّ عن الحيرة التي أصبحت تسيطر على المجتمعات والشّعوب، وعدم وضوح الرّؤيا والحقائق، فلا أحد يستطيع أنْ يعرف من هو صاحب الحق في هذه الحرب، فكلّ طرف يدّعي أنّه على حقّ، والضّحيّة دائمًا هو الإنسان، والموت هو مصير الطّرفين "ترتفع في كلّ هجوم صرخات عالية تمجّد القائد، وفي الطّرف الآخر يردّ عليهم المدافعون بصرخات مضادة، مستعينين بأسماء الله، وبالتكبير، في حين يستغرب الطّرف الأول هذه النّداءات الرّبانيّة؛ لأنها تصدر من وجهة نظرهم من خونة وعملاء للدول الاستعماريّة، وأمام هذا التّناقض راح كلّ فريق ينادي باسم الله، والله أكبر، يسقط القتلى من الجانبين صرعى، وكل قتيل يظنّ نفسه أنّه على حقّ وأنّ الجنّة مثواه، والبنات الحور ينتظرنه بفارغ الصّبر"[3]، فكأنّ الشّعور بالانتماء الوطنيّ أصبح بعدًا لا تتوانى كلّ طائفة في استثماره لصالحها، وتدّعي بأنّها حريصة على الوطن مؤتمنة عليه.

وتصل آثار العنف حدّ اغتصاب الموتى من النّساء، في الحروب، تطفو إلى السطح أعنف المكبوتات " آلاف النساء يغتصبن في الحروب، كأنّ الحروب ما وجدت إلا من أجل التوحش الجنسيّ"[4]، " عشرات الجثث قد رآها مرمية على ضفة نهر المدينة، بعد أنْ اغتصبن وقتلن، ورمين كالحيوانات الميتة، تحت أو فوق تلال القمامة"[5]، وفي مشهد بشع لاغتصاب الموتى "في ركن آخر من الحيّ، يتسلّل «الجقجوق»، صاحب القدم العرجاء، ابن «زيزفونة»، الدّاعرة، نحو جثّة امرأة قد فارقت الحياة بتأثير إصابتها بشظيّة، يجرّها إلى داخل دار مهجورة، مهدّمة، يتلصص على الأهالي، يتأكد أنّ لا أحد قد رآه، تجحظ عيناه، يجر الجثّة، وهي لامرأة في الثلاثين، يجردها في البدء من أساورها الذهبيّة، وخاتمها، يتأكد أنّ لا أحد قد انتبه إليه، يمدّ يديه المرتجفتين إلى صدرها، يتلمس شفتيها، ساقيها، يتوقف قليلًا، يراقب حركة الناس الهائجين، ثم يحمل الجثّة، ويدخل بها إلى قبو الدّار، وها هو ذا يستلقي عاريًا تمامًا، فوق جثّة المتوفاة، يجد متعة لا توصف في ذلك"[6]، إنّ الإشارة إلى "اغتصاب الموتى من النساء" في الحروب، والتي تصل

---

[1] حماميّ، قيامة البتول ص 22.

[2] بوتول، غاستون، هذه هي الحرب، ترجمة مروان القنواتي، ط 1، دار عويدات، بيروت، 1981، ص 123.

[3] حماميّ، قيامة البتول ص 164-165.

[4] حماميّ، قيامة البتول ص 48.

[5] حماميّ، قيامة البتول ص 24.

[6] حماميّ، قيامة البتول ص 33.

إلى "المكبوتات الأعنف" في الحروب، تبرز جانباً آخر من بشاعة الحروب، فالحرب لا تقتصر على القتل والتّدمير، بل تتعدى ذلك إلى تعميق الانتهاكات الإنسانيّة، بما في ذلك الاغتصاب والعنف الجنسيّ الذي يعاني منه الضحايا، وخاصّة النّساء، هذا الفعل الوحشيّ، الذي يعكس توحّش البشر، يضيف طبقة أخرى من الرّفض والاشمئزاز من تلك الحروب التي لا هدف لها سوى تدمير كلّ شيء جميل وإنسانيّ.

الصّورة الاجتماعيّة للحرب:

تصّور الرّواية حيّ البندرة مجتمعاً متماسكاً ينهار تحت وقع الحرب، حيث يصف السّارد الأبواب المحطّمة والنّاس الهائمين، ما يعكس تفكّك العلاقات المجتمعيّة وسقوط فكرة الوطن الحاضن.

ويشير الرّاوي إلى المؤامرات الخارجيّة، وإلى الرغبة في الخراب والتّدمير للبلاد العربيّة من قبل الصّهاينة اليهود، وتأتي هذه الإشارة على لسان (أبراهام اليهوديّ) "أظنّ أنّ الحارة ستهدم، وستصبح خرابًا، معبدنا سيهدم أيضًا، مثلما هدم قصر سليمان سابقًا، سيشتتون، كما تشتّتنا، وسيصبحون لاجئين خارج وطنهم وفي داخله"[1]، وقد فكر أبراهام أنْ يستغل عشق عبد السّلام لابنته ليزا؛ ليضمه إلى إخوة الحليب وإنْ لم يفلح ذلك، فسيستخدم أسلوب التّرهيب، خصوصًا بعد أنْ أصبحت ليزا الوارثة الوحيدة لتاج الحكمة وأقسمت على ذلك " أقسم أنّ كلّ شيء مباح من أجل بناء الهيكل... وأقسم أنّ أحافظ على الأسرار كلّها، حتى لو كانت حياتي هي الثمن.. تكرر ليزا كلمات أبيها بهدوء ثم تنحني أكثر"[2].

وفي إشارة رمزيّة من الرّوائيّ للتمزق والفرقة التي حصلت نتيجة الحرب، يشير إلى دمار" فرن العروبة للخبز والمعجنات، ومحل الإيمان لتصنيع الكراسي الخيزران ومشتقاتها، وكذلك معمل الوحدة لصناعة صابون الغار والمنظّفات والعطور الطبيعيّة، فقد محيت آثارها"[3]، فهذه الحرب أدّت إلى ضياع كثير من القيم وأهمها الانتماء العروبيّ، فقد كان هذا الانتماء هو الغذاء، فهو كالخبز للإنسان، يمدّه بالقوّة والنّشاط، وكذلك الإيمان وهو الراحة النفسيّة والروحيّة للإنسان فُقد بسبب هذه الحرب فلم يعد الإنسان يؤمن بشيء على الاطلاق، والوحدة الوطنيّة التي تزين البلاد وتحفظها قد ضاعت وتمزقت، فلم يعد هناك أيّ وحدة، وظهر مكانها الفرقة والشّتات وكثرت الشّعارات للمذاهب والأيدولوجيّات المختلفة، "الغريب في الأمر أنّنا نحارب من أجل العدالة والمساواة، ويبدو أنّ الظلم هو ما سينتصر، نحارب من أجل الحريّة، وربما سينتصر الاستعباد، ماذا يجري؟ وكيف؟ لا أعرف!"[4].

---

[1] حماميّ، قيامة البتول ص 167.

[2] حماميّ، قيامة البتول ص 260.

[3] حماميّ، قيامة البتول ص 304.

[4] حماميّ، قيامة البتول ص 261.

من أبرز السّمات التي يعكسها حمامي في روايته هي بشاعة الحرب وتأثيراتها العميقة على الأخلاق البشريّة، الحرب لا تترك أثرًا على الأبنية والمرافق فقط، بل تسلب معها القيم الإنسانيّة التي كانت، يومًا ما، تحدد سلوك الأفراد وتوجهاتهم في المجتمع. القتل، التّدمير، والتّعذيب تصبح أفعالًا مألوفة و "طبيعيّة" في سياق الحرب. ومع انحسار الأخلاق الإنسانيّة، لا يقتصر الشّرّ الذي يعصف بالحيّ على البشر فقط، بل يتعداه ليصل إلى الحيوانات، فقد تفاعلت مع بشاعة وشراسة الحرب التي اندلعت في حي البندرة، وهنا تظهر نزعة إنسانيّة قوية حاضرة تجاه الوطن، تدعو إلى الحريّة الفكريّة والشّخصيّة والتّعبير عن الرأي، بعيدًا عن قمع الأحزاب وتكميم الأفواه؛ لأنّ الحريّة – حسب رؤية الرّوائيّ– هي أهمّ حقوق الشّعوب والأفراد، وتوافرها هو الطّريق المؤدي إلى الإنسانيّة وكرامة الإنسان، فألفينا " الكلب المرقّط "ميمون"، أو كما يناديه أهل الحيّ "ميمو"، يلهث، وهو يقفز من هنا، إلى هناك، ويساعد بعض المصابين، ولكنّ المفاجأة الصادمة، المثيرة للانتباه، حين ركض بأقدامه الأربع، بسرعة مذهلة، واخترق دار" البتول"، راح يعوي بصوت قويّ، مشيرًا إلى أمر ما قد حدث هنا..!"[1]. عندما يركض "ميمون" داخل دار البتول ويعوي بصوت قوي، يتحوّل إلى رسول للحقيقة، حاملًا معه صوتًا غير منطوق لما يحدث خلف الجدران، هذا المشهد يحمل بُعدًا رمزيًا عميقًا، حيث يظهر الكلب ككائن أكثر إحساسًا بالألم من بعض البشر الذين فقدوا إنسانيّتهم في معترك الحرب، حركة الكلب داخل الحيّ تشير إلى أنّنا في عالم قد فقد توازنه الأخلاقيّ، حيث يتحوّل حيوان غير بشريّ إلى حامل للقيم الإنسانيّة التي غابت عن البشر. هكذا تحولت العبثيّة " من حالة استثنائية إلى واقع مأنوس، فتفشّت السّرقات وعمليّات السّلب والتّعدي على الأشخاص والأملاك والمؤسسات، وكل ذلك ولد حالة فعليّة من الخطر الاجتماعيّ، يتمثل في عدم شعور الفرد بالأمان وفقدان الثّقة وانحلال الضّوابط الاجتماعيّة"[2].

وتستمرّ الصّورة البشعة لهذه الحرب في إشارة إلى نقد الطّائفيّة المذهبيّة: " فيما انتعشت الكلاب الضّالة، والقطط، والجرذان، وديدان الأرض، لروائح الموت المتوزّعة في المدينة كلّها، المنبعثة من تمزق الأجساد، واحتراقها، حيث وجدت هذه المخلوقات ضالتها، في تآكل اللحم الآدميّ مشويًا، دسمًا، وها هي ذي تنتقم من الجثث المتكومة، التي تحتلها أسراب الذباب، وبالطبع، هي لا تفرق بين طوائف اللحم والعظم، ولا يعني لها من لحم أيّ مذهب تأكل، فكل اللحوم عندها لذيذة"[3]، وعلى الرغم من بشاعة هذه الصّورة إلا أنّ الرّوائيّ أراد أنْ يوصل من خلالها رسالة بأنّ الطّائفيّة والمذهبيّة منبوذة، فالحيوانات التي لا تعقل لا تأبه

[1] حماميّ، قيامة البتول ص 16.

[2] سرحان، رباب، (تطوّر الفن القصصيّ في لبنان وتأثير الحرب الأهلية اللبنانية على الرّواية)، مجلة الكرمل أبحاث في اللغة والأدب، جامعة حيفا، مجلد 1، العدد 39، 2018م، ص 80.

[3] حماميّ، قيامة البتول ص 168.

بها، فكيف ببني البشر الذين كرّمهم الله بالعقل أنْ يقتتلوا ويدمّروا أوطانهم فقط لأجل اختلاف أفكارهم ومذاهبهم.

هناك من يستفيد من هذه الحرب، وهم تجار الحروب الذين يتاجرون في كلّ شيء " أعضاء جثث الموتى تباع بأسعار عالية، خاصة القلب والكلية، ولا بأس بالعيون، ومنها ما يمكن تصديره عبر الحدود لطلاب الجامعات في الدّول المجاورة"[1]، "إنّ الذين يرتكبون المجازر المروّعة هنا وهناك، لا يفعلون ذلك بدافع حبّهم للوطن أو للحريّة أو للدّين، إنّ هدفهم الحقيقيّ هو الحفاظ على مكاسبهم والسّرقة والنّهب، ... هؤلاء هم أمراء الحرب"[2].

تتوالى الأسئلة الكبرى في الرّواية، والتي يتساءل من خلالها الأشخاص الذين يتعرضون للقتل والتّدمير عن "المعنى" وراء هذه الحرب، الأسئلة التي تُطرح في الرّواية تبقى بلا إجابة: "ما هو المعنى لهذا القتال؟ وبماذا يمكن تبرير هذه المذابح؟" هذه الأسئلة ليست مجرد تساؤلات فلسفيّة تطرحها الشّخصيّات، بل هي أسئلة واقعيّة يطرحها كلّ من يعيش في وسط الفوضى والدّمار، في ظلّ هذه الحرب، يبدو أنّ العالم كلّه قد أصبح في حالة من العجز عن تقديم إجابة مقنعة، وأنّ الهدف الذي سعى إليه كلّ طرف في الحرب قد أصبح مبهمًا، ولا يختلف عن الهدف الوحيد الذي يتحقّق في النهاية: الخراب.

توظيف حماميّ لهذه الأسئلة، هو أسلوب نقديّ، يعكس حقيقة أنّ الحرب غالبًا ما تضع كلّ الجوانب الإنسانيّة في اختبار قاسٍ، فما هو الذي يمكن أنْ يبرر قتل طفل بريء أو شيخ كبير أو امرأة ضعيفة؟ لا شيء، سوى جنون الحرب وغياب العقل السّياسيّ الذي يقودها، من خلال هذا التّشكيك في دوافع الحرب، يُظهر الرّوائيّ كيف أنّ الصّراع السّوريّ قد فشل في إعطاء إجابات منطقيّة لما يحدث، ويقتصر في النّهاية على المشاهد المؤلمة التي يعرضها في "قيامة البتول الأخيرة"، ينجح زياد حماميّ في رسم صورة قاسية وحقيقيّة لواقع الحرب في سوريا، مشيرًا إلى الوحشيّة التي تصاحب هذه الصّراعات، الحرب ليست مجرد معركة بين جيوش، بل هي أزمة إنسانيّة تتجسّد في صور الأبرياء الذين لا علاقة لهم بما يحدث، في الرّواية، يُطرح السّؤال الأهم: هل هناك أيّ معنى يمكن أنْ يُعطى لهذه المذابح؟ وفي ظلّ الصّمت الذي يحيط بتلك الأسئلة، تصبح الإجابة الوحيدة هي أنّ الحرب نفسها لا تحمل أيّ تبرير عقلانيّ أو إنسانيّ.

[1] حماميّ، قيامة البتول ص 220.

[2] حماميّ، قيامة البتول ص 63.

الصّورة الجماليّة للحرب:

اللغة والمشهد التصويريّ:

تقدّم الرّواية مشاهد حسّيّة بصريّة وسمعيّة ذات أبعاد دراميّة، منها مشهد الطفل بين الرّكام " صورة طفل رضيع بين ركام الخراب، يحمله رجل الخوذة الزّرقاء، يركض به محاولًا إسعافه، باكياً بقهر وضعف"، والشّيخ الذي يبكي أمام داره "صورة رجل عجوز يبكي أمام داره المهدّمة، وقد تجاوز الثّمانين"، والطّفلة التي تسأل والدها عن سبب القتل" الدّماء تغسل وجهها بالكامل، وهي تسأل والدها المصاب: بابا، لماذا يقتلوننا؟[1] تأتي هذه المشاهد في لغة مفعمة بالتّفاصيل التّصويريّة التي تعكس القسوة والذّهول، فتتحول الحرب إلى صور فنيّة مؤلمة.

جماليّة التّناقض والرّمز:

يعتمد حماميّ على بنية التّنافر في تصوير الجمال وسط الخراب، حيث تتحوّل مشاهد الجثث والخراب إلى استعارات بصريّة مكثّفة تعكس السّقوط الإنسانيّ، مثل تصوير المدينة المحترقة والأسواق المنهارة، وتحويل الحيوانات إلى كائنات ناطقة بالحقيقة كما في الكلب ميمو الذي يعوي داخل دار البتول "حين ركض بأقدامه الأربع، بسرعة مذهلة، واخترق دار "البتول"، راح يعوي بصوت قويّ، مشيرًا إلى أمر ما قد حدث هنا" [2].

الرّمز المكانيّ والدّمار الرّمزيّ:

يدمر الرّوائيّ أماكن رمزيّة تحمل معاني اجتماعيّة "كفرن العروبة"، و"محل الإيمان"، و"معمل الوحدة"، كما جاء في النّص "فرن العروبة للخبز والمعجنات، ومحل الإيمان لتصنيع الكراسي الخيزران ومشتقاتها، وكذلك معمل الوحدة لصناعة صابون الغار والمنظّفات والعطور الطبيعيّة، فقد محيت آثارها"[3]، فيجعل من انهيارها تمثيلاً لسقوط قيم الأمّة، والإيمان، والانتماء القوميّ، في سياق جماليّ رمزيّ يربط الخراب الماديّ بالانهيار القيميّ.

تاريخ حلب بين النّار والرّماد:

حلب، مدينة التّاريخ والحضارة، لطالما كانت شاهدة على مئات السّنين من الأحداث والصّراعات، من الحروب والممالك المختلفة التي تعاقبت على أرضها، ومن خلال "قيامة البتول الأخيرة" للكاتب زياد حماميّ، تأتي هذه المدينة العريقة لتكون مرآة للمأساة السّوريّة الكبرى في ظلّ الحرب الأهليّة، الرّوائيّ يختار حي البندرة، أحد أقدم أحياء حلب، ليكون مكانًا رئيسًا في روايته، حيث تتحوّل هذه المنطقة التّاريخيّة إلى مسرح

[1] حماميّ، قيامة البتول، ص 170.

[2] حماميّ، قيامة البتول، ص 16.

[3] حماميّ، قيامة البتول ص 304.

للأحداث؛ ليعرض من خلاله كيف أنّ المدينة العريقة أصبحت عرضة للتّدمير الذي يعصف بكلّ شيء، كأحيائها القديمة وأماكنها الأثريّة.

الرّواية لا تقتصر فقط على تصوير الحرب والتّدمير الماديّ، بل تُقدّم أيضًا تأمّلًا في مصير المدينة القديمة، وفي العلاقة بين الماضي والحاضر، بين الهوية الحضاريّة والدّمار الذي يعصف بها، ويرد التّساؤل على لسان عبد السّلام " هل تعرف المدينة أنّها تعيش نهايتها الآن، مثل رجل مريض ميؤوس من شفائه؟! ... وإلّا ما معنى أنْ ينصبّ التّدمير في الأماكن الأثريّة القديمة؟ وفي الأحياء الشّرقية التي تفخر بتاريخها ووئامها الإنسانيّ؟..."[1]، تساؤل عبد السّلام في الرّواية عن "هل تعرف المدينة أنّها تعيش نهايتها الآن؟" يبرز عمق الإحساس بالخذلان تجاه مدينة كانت يومًا مركزًا حضاريًّا ثقافيًّا، ويرسم الرّوائيّ مشهدًا من مشاهد الدمار المؤلمة التي حلت بالمدينة نتيجة القصف " وبعد أنْ عبر من أمام ساعة "باب الفرج" التي تكسّر زجاجها وسقطت عقاربها الضّخمة على الأرض، وتوقّف زمنها واغتيلت نغماتها، راعه ما رأى من الحرائق والهدم ..."[2]، "لم يعد أحد يسمع رنّات ساعة باب الفرج ... لم تعد ساعة المدينة تنبض كما كانت قبل الحرب، فقد اغتيلت واقتلعت حنجرتها ورميت في المقابر الجماعيّة"[3] ويقارن الرّوائيّ بين حال حي البندرة الذي كان مفعمًا بالحياة والنّشاط قبل الحرب، ولكنّه تحوّل إلى الخراب والدّمار والموت بفعل الحرب "تنسحب الشّمس من حارة البندرة المنكوبة، باكية مخلفة وراءها أزقة مهدّمة ودورًا محترقة، وأبوابًا محطّمة ومتاهات مربكة، كأنّها قلعة مهجورة يسكنها الأشباح، كانت قبل الحرب حارة لا تنام، لا تمرّ ليلة بلا حفلة فرح وغناء، أو سهرة عامرة..."[4]، ولعل الرّوائيّ من خلال هذه الإشارات إلى حلب وتاريخها العريق وآثارها الكثيرة يريد التّأكيد على قدرة المدينة على النهوض مجددًا وتحدي الدمار والخراب، فكأنّ قدر هذه المدينة منذ تأسيسها وعلى مرّ العصور أنْ تتعرّض للحروب وللدّمار، ولكنّها في كلّ مرّة تنهض من جديد.

الخاتمة:

تُعدّ رواية قيامة البتول الأخيرة للروائيّ زياد حماميّ نموذجًا سرديًا معاصرًا يُجسّد المأساة السّوريّة بأبعادها المتعدّدة: السّياسيّة، والوجوديّة، والنّفسيّة. إذْ لا تكتفي الرّواية بتقديم الحرب بوصفها خلفيّة زمنيّة أو مكانيّة، بل تجعل منها المحور المركزيّ الذي يعيد تشكيل بنية الإنسان والمجتمع، ويقلّب منظومة القيم رأسًا على عقب. من خلال بنية فنيّة متقنة تمزج بين الواقعيّة التّسجيليّة والتّكثيف الرّمزيّ، وسرد متعدّد الأصوات

[1] حماميّ، قيامة البتول ص 17.
[2] حماميّ، قيامة البتول ص 118.
[3] حماميّ، قيامة البتول ص 128.
[4] حماميّ، قيامة البتول ص 189.

والأنماط التّعبيريّة، ترسم الرّواية ملامح تجربة إنسانيّة شديدة القسوة، يتخلّلها التّأمّل الفلسفيّ، والنّقد الاجتماعيّ، والسّعي إلى استعادة المعنى وسط العدم.

تنجح الرواية في بناء عالم روائي شديد القسوة والانكسار، من خلال توظيف متقن لأدوات السرد، من تعدد الأصوات، وتنوع الأنماط التعبيرية، والتكثيف الرمزي، الذي يتخلّله تأمّل فلسفي عميق، ونقد اجتماعي حاد، وسعي وجوديّ متواصل نحو المعنى وسط الفوضى والعتمة.

تتجلّى الحرب في الرواية بوصفها قوة طاغية تنفذ إلى أعماق الذات، وتفتّت المنظومة الأخلاقية والإنسانية، لتتحوّل إلى نواة دلالية تستقطب المعنى داخل النص. وفي هذا السياق، تنهض شخصية "البَتول" بوصفها رمزًا دالًّا على الوطن المغتصب، والثورة المخذولة، والأنوثة المقاومة، والأمل المتجدّد، مما يمنحها حمولة رمزية متعددة الأبعاد.

يعزّز البُعد الرمزي اعتماد الرواية على ثنائيات متشابكة مثل: القيامة/الموت، الفن/الدمار، المرأة/الوطن، وهي ثنائيات تُكسب النص طابعًا فلسفيًّا يسعى إلى إعادة بناء المعنى في مواجهة العدم. كما تبرز الرواية موقفًا نقديًّا صريحًا تجاه كل أشكال العنف، سواء أتى من السلطة أو التطرّف الديني أو التدخل الأجنبي، معتبرةً أن الفن والكلمة والجمال هي وسائل الحق والمقاومة.

يظهر الفن – وبوجه خاص – في شخصية "عبد السلام"، كخيار وجودي في وجه الموت، حيث يتجاوز دوره الجمالي ليصبح فعلًا أخلاقيًّا وفلسفيًّا يعيد تعريف الحياة. وفي سياق متصل، تسهم الأدوات الفنية، كَتعدّد الرواة، والسرد غير الخطي، والأسلوب اللغوي المكثف، في صياغة رؤية نقدية تفتح أمام القارئ مساحة للتفكر والمساءلة، ولقراءة متعددة الوجوه.

ورغم ما يغلّف الرّواية من قتامة، فإنّها لا تستسلم لليأس، بل تنطوي على دعوة صريحة إلى التّمسك بالقيم الإنسانيّة في وجه الخراب. فكما أنّ الحرب تقتل الجسد، فإنّها تهدّد الرّوح، لكنّ هذه الرّوح – كما تقترح الرّواية – قادرة على الصّمود، بل والقيامة من جديد. وبهذا، تؤكد قيامة البتول الأخيرة أهميّة الرّواية العربيّة في صياغة وعي جمعيّ يُسائل الواقع، ويبحث عن خلاص لا يأتي من العنف، بل من الفنّ، والحريّة، والكرامة، والعدالة.

المصادر والمراجع

أبو مطر، أحمد، الرّواية والحرب، ط1، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1994م.

بتقة، سليم، رواية الرّيف بين الواقع واليوتيبيا، مجلة المخبر، كلية الأدب العربيّ، جامعة محمد خيضر، بسكرة/ الجزائر، العدد5، 2009.

بلعابد عبد الحق، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، ط1، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م.

بحراوي، حسن، بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت،1990.

بوتول، غاستون، هذه هي الحرب، ترجمة مروان القنواتيّ، ط1، دار عويدات، بيروت، 1981.

بوعيطة، سعيد، التّاريخ والمتخيل السّرديّ في الرّواية العربيّة، ط1، دار نشر جامعة قطر، الدّوحة، 2022.

ثائر زين الدين، في دروب السّرد (دراسات تطبيقيّة في القصة والرّواية)، ط1، دار ليندا للطباعة والنّشر، سوريا، 2001م

الجماليّ، سناء، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعيّة، د. ط.، دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2011.

جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، د. ط.، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،1997.

جيرالد، برانس، قاموس السّرديات، ترجمة السّيد إمام، ط1، ميريت للمعلومات، القاهرة، 2003م.

الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النّصّ (البنية والدّلالة)، ط1، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، 1996م.

الرّقيق، عبد الوهاب، في السّرد دراسات تطبيقيّة، د. ط.، تونس، دار محمد علي الحامي، 1988.

ريكور، بول، الزّمان والسّرد (الحبكة والسّرد التّاريخيّ)، ترجمة سعيد الغانميّ وفلاح رحيم، ط1، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ج1،2006.

سرحان، رباب، (تطوّر الفنّ القصصيّ في لبنان وتأثير الحرب الأهليّة اللبنانيّة على الرّواية)، مجلة الكرمل أبحاث في اللغة والأدب، جامعة حيفا، مجلد 1، العدد 39، 2018م.

صالح، صلاح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السّرديّة)، ط1، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، بيروت، 2003.

العيد، يمنى، الكتابة (تحوّل في التّحوّل)، د. ط.، دار الآداب، بيروت، 1993.

الغزيّ، كامل، نهر الذّهب في تاريخ حلب، ط2، دار القلم، حلب، 1991.

فرويد، سيجموند، وإنشتاين، إلبرت، لماذا الحرب؟، ترجمة جهاد الشّبينيّ، ط1، منشورات تكوين الكويت، 2018.

قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثّقافة، عمان، 2001.

كراره، زليخة، صورة الوطن في الرّواية الجزائريّة، (بحر الصمت) لياسمينة صالح، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة أم البواقي، الجزائر،2015.

كلود، دوشيه، عناصر علم العنونة الرّوائيّ، ص 52-53، نقلا عن د. جميل حمداوي، صورة العنوان في الرّواية العربيّة، مجلة ندوة الإلكترونيّة (www.arabicnadwah.com).

مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1998.

Al-Maṣādir wa-al-marāji‘

Abū Maṭar, Aḥmad. al-Riwāyah wa-al-ḥarb. Ṭabʿah 1. al-Muʾassasah al-ʿArabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Bayrūt, 1994.

Baḥrāwī, Ḥasan. Bunyat al-shakl al-riwāʾī: al-faḍāʾ, al-zaman, al-shakhṣīyah. Ṭabʿah 1. al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, Bayrūt, 1990.

Battaqah, Salīm. “Riwayat al-rīf bayn al-wāqiʿ wa-al-yūtūbiyā.” Majallat al-Makhabar, Kulliyat al-Adab al-ʿArabī, Jāmiʿat Muḥammad Khīḍr, Biskrah, al-Jazāʾir, no. 5, 2009.

Bulaʿābid, ʿAbd al-Ḥaqq. ʿAtabāt Jirār Jīnit: min al-naṣṣ ilá al-munāṣ. Taqdīm Saʿīd Yaqṭīn. Ṭabʿah 1. al-Dār al-ʿArabīyah lil-ʿUlūm Nāshirūn, Bayrūt, 2008.

Butūl, Gāstūn. Hādhihi hiya al-ḥarb. Trans. Marwān al-Qanawātī. Ṭabʿah 1. Dār ʿUwēdāt, Bayrūt, 1981.

Dūshīh, Klūd. “ʿAnāṣir ʿilm al-ʿunwān al-riwāʾī,” pp. 52–53. Cited in Ḥamdāwī, Jamīl. Ṣūrat al-ʿunwān fī al-riwāyah al-ʿArabīyah. Majallat Nadwah (www.arabicnadwah.com).

Būʿīṭah, Saʿīd. al-Tārīkh wa-al-mutaḫayyil al-sardī fī al-riwāyah al-ʿArabīyah. Ṭabʿah 1. Dār Nashr Jāmiʿat Qaṭar, al-Dawḥah, 2022.

Thāʾir Zayn al-Dīn. Fī durūb al-sard: dirāsāt taṭbīqīyah fī al-qiṣṣah wa-al-riwāyah. Ṭabʿah 1. Dār Linda lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr, Sūriyā, 2001.

al-Jamālī, Sanāʾ. Ṣūrat al-marʾah fī riwāyāt Najīb Maḥfūẓ al-wāqiʿīyah. Dūn Ṭabʿah. Dār Kunūz al-Maʿrifah al-ʿIlmīyah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, ʿAmmān, 2011.

Jīnīt, Jirār. Khiṭāb al-ḥikāyah. Trans. Muḥammad Muʿtaṣim wa-ākharūn. Dūn Ṭabʿah. al-Majlis al-Aʿlá lil-Thaqāfah, al-Qāhirah, 1997.

Jīrāld, Barāns. Qāmūs al-sardīyāt. Trans. al-Sayyid Imām. Ṭabʿah 1. Mīrit lil-Maʿlūmāt, al-Qāhirah, 2003.

al-Ḥajjamrī, ʿAbd al-Fattāḥ. ʿAtabāt al-naṣṣ: al-bunyah wa-al-dalālah. Ṭabʿah 1. Manshūrāt al-Rābiṭah, al-Dār al-Bayḍāʾ, 1996.

al-Raqīq, ʿAbd al-Wahhāb. Fī al-sard: dirāsāt taṭbīqīyah. Dūn Ṭabʿah. Tūnis: Dār Muḥammad ʿAlī al-Ḥāmī, 1988.

Rīkūr, Būl. al-Zamān wa-al-sard: al-ḥubkah wa-al-sard al-tārīkhī. Trans. Saʿīd al-Ghānmī wa-Falāḥ Raḥīm. Ṭabʿah 1. Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah, Bayrūt, 2006. Vol. 1.

Sarḥān, Rabāb. "Taṭawwur al-fann al-qaṣaṣī fī Lubnān wa-taʾthīr al-ḥarb al-ahliyyah al-Lubnānīyah ʿalá al-riwāyah." Majallat al-Karmal: Abḥāth fī al-lughah wa-al-adab, Jāmiʿat Ḥayfā, vol. 1, no. 39, 2018.

Ṣāliḥ, Ṣalāḥ. Sard al-ākhar: al-anā wa-al-ākhar ʿabra al-lughah al-sardīyah. Ṭabʿah 1. al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, al-Dār al-Bayḍāʾ – Bayrūt, 2003.

al-ʿĪd, Yumná. al-Kitābah: taḥawwul fī al-taḥawwul. Dūn Ṭabʿah. Dār al-Ādāb, Bayrūt, 1993.

al-Ghazzī, Kāmil. Nahr al-dhahab fī tārīkh Ḥalab. Ṭabʿah 2. Dār al-Qalam, Ḥalab, 1991.

Frūyd, Sījimund wa-Inshitāyn, Ilbarṭ. Limaḏā al-ḥarb? Trans. Jihād al-Shibīnī. Ṭabʿah 1. Manshūrāt Takwīn, al-Kuwayt, 2018.

Quṭṭūs, Bassām. Sīmiyāʾ al-ʿunwān. Ṭabʿah 1. Wizārat al-Thaqāfah, ʿAmmān, 2001.

Karārah, Zalikha. Ṣūrat al-waṭan fī al-riwāyah al-Jazāʾirīyah: (Baḥr al-ṣamt) li-Yāsmīnah Ṣāliḥ. Master's thesis, Qism al-Lughah al-ʿArabīyah, Kulliyat al-Ādāb, Jāmiʿat Umm al-Bawāqī, al-Jazāʾir, 2015.

Martāḍ, ʿAbd al-Malik. Fī naẓariyyat al-riwāyah: baḥth fī taqaniyāt al-sard. Manshūrāt ʿĀlam al-Maʿrifah, al-Kuwayt, 1998.