التجريب في القصة العراقية القصيرة- حقبة الستينيات

رسالة تقدم بها

حسين عيال عبد علي

إلى مجلس كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها – أدب

بإشراف

الأستاذ الدكتور

علي عبد الرزاق السامرائي

1426هـ 2005 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْماً ﴾

سورة طه ، الآية : 114

الإهداء

إلى أبويّ اللذين أدين لهما بهذه التجربة الرائعة : حياتي (تغمدهما الله برحمته الواسعة) .

إلى زوجتي والأولاد الذين أدين لهم بعاطفة لم أجربها مع غيرهم إطلاقاً .

أهدي هذا الجهد المتواضع

الباحث

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ ((**التجريب في القصة العراقية القصيرة حقبة السيتينيات**)) المقدمة من قبل الطالب ((**حسين عيال عبد علي**)) جرت تحت إشرافي في قسم اللغة العربية بكلية التربية – ابن رشد– جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات نيل درجة ماجستير آداب في اللغة العربية / أدب .

التوقيع : المشرف

الاسم : أ.د. علي عبد الرزاق السامرائي

التاريخ : / /2005

توصية رئيس لجنة الدراسات العليا

بناء على التّوصيات المتوافرة ، أرشّح هذهِ الرسالة للمناقشة .

التّوقيع :

الاسم : أ.م.د. عهود عبد الواحد عبد الصاحب

رئيس قسم اللغة العربية

التّاريخ : / /2005 م .

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد بأننا أطلعنا على رسالة الطالب **(حسين عيال عبد علي)** الموسومة بـ**((التجريب في القصة العراقية القصيرة / حقبة الستينيات))** وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له تعلق بها. ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة ماجستير آداب في اللغة العربية / أدب ، بتقدير ( ) .

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. عبد السلام محمد رشيد
رئيس اللجنة

التوقيع:
الاسم : أ.م.د. عبد الرحمن كريم اللامي
عضواً

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. ثائر محمد الدباغ
عضواً

التوقيع:
الاسم : أ.د. علي عبد الرزاق السامرائي
عضواً (المشرف)

صادق مجلس كلية التربية / ابن رشد – جامعة بغداد على الرسالة

الأستاذ الدكتور
عبد الأمير عبد دكسن
العميد
التاريخ : / /2005

ثبت بالمحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة .	**أ – هـ**
التمهيد : التجريب : مهاد نظري وتأريخي .	**25 – 1**
الفصل الأول : التجريب في الموضوع .	**91 – 26**
المبحث الأول : البحث عن الغائب .	56 – 26
المبحث الثاني : التداخل النصي .	75 – 57
المبحث الثالث : الاغتراب .	91 – 76
الفصل الثاني : التجريب في التقنية .	**164 – 92**
المبحث الأول : الشعرية .	105 – 92
المبحث الثاني : الفانتازيا .	118 – 106
المبحث الثالث : التغريب .	131 – 119
المبحث الرابع : الترميز .	149 – 132
المبحث الخامس : الرؤيا .	164 – 150
الفصل الثالث : التجريب في السرد .	**241 – 165**
المبحث الأول : السرد وبناء الزمان .	195 – 165
المبحث الثاني : السرد وبناء المكان .	214 – 196
المبحث الثالث : السرد وبناء الرؤى .	241 – 215
الخاتمة .	**243 – 242**
المصادر والمراجع .	**256 – 244**

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف خلق الله أجمعين أبي القاسم محمد صلى الله عليه وآله أجمعين وعلى أصحابه الغر الميامين .

أما بعد ...

فإن الصيغة التجريبية للقصة الستينية كانت تمرداً فكرياً ورؤيوياً وجمالياً شاملاً ، أصبحت قضية جوهرية لاستنادها إلى تجربة أدبية قائمة .

لقد عبرت القصص التي تناولها البحث أمثلة عن أزمة المرأة المتوحدة ، أو عن الاغتراب ، كونه قضية إنسانية ملحة ، أو عن البطل حين يبحث عن أبيه الغائب ، أو قرين له في صديقه المفقود ، أو عن الذات المأزومة ، وهي تتعرض لحالة اختناق ، تنتابها الأحلام والكوابيس ، وقد توسع اهتمام القاص الستيني في تناول الموضوعات الجوهرية ، حتى شمل التراث ، فوظفه في قصته ، متخذاً من بعديه الديني والتأريخي ثيمةً له .

وإذا كانت القصة الخمسينية قد اهتمت بتصوير المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، واستلاب الإنسان في نظام اجتماعي متخلف ، فإن التيار التجريبي في القصة الستينية ، جاء عبر عملية مخاض نفسية وثقافية وسياسية معقدة، فعمل على تغيير المعادلة القصصية ، إذ وضعها على أعتاب مرحلة جديدة تماماً .

ومن اجل إلقاء المزيد من الضوء على هذه المرحلة ، وعلى قصاصيها رأينا أن تناولها بدراسة أكاديمية معمقة ، فكانت النتائج التي توصلنا إليها هي المسوغ الوحيد لاختيار الموضوع والإهتمام به .

أما عن المنهج الذي اعتمدناه في البحث ، فقد رأينا اعتماد المنهج الاستقرائي الفني في تحليل النصوص ، فضلاً عن الإفادة من أغلب الدراسات النقدية الحديثة التي تناولت عناصر البناء الفني في القصة .

أقمنا الرسالة على مهاد نظري تأريخي وثلاثة فصول وخاتمة ، قدم المهاد النظري والتأريخي ، استعراضاً لمفهوم التجريب عالمياً وعربياً وعراقياً ، قرنه باستعراض تأريخي ، حدد من خلاله مراحل التجريب ، منذ أن نشأ ، حتى الوقت الذي وضعه الباحث حداً لرسالته .

الفصل الأول خصص لدراسة التجريب في الموضوع ، تضمن الفصل ثلاثة مباحث ، تناول المبحث الأول موضوع (البحث عن الغائب) ، فقد كان موضوعاً أثيراً لدى قصاصي الستينيات لما تضمنه من دلالات رمزية واسطورية تعود إلى الحكاية القديمة ، أما المبحث الثاني فقد تناول موضوع التراث ، وتوظيفه من قبل القاص فنياً ، فالذي يقرأ القصة الستينية سوف لايخفى عليه كثرة النصوص القديمة التي تتداخل مع النص الحديث للقصة ، وقد كان المبحث بعنوان (التداخل النصي) ، وتناول المبحث الثالث من الفصل موضوع (الإغتراب) ، ذلك لأن الإغتراب بأشكاله الدينية والسياسية والحضارية ، كان سمة المرحلة ، عرفه القصاصون ، وأجهدهم الشعور به، إذ وجدوا في القصة مجالاً واسعاً للتعبير عنه.

أما الفصل الثاني فقد خصص لدراسة التجريب في التقنية ، تضمن هذا الفصل خمسة مباحث تناولت التقنية التجريبية في بعض أشكالها ، فالشعرية تقنيةٌ عوض بها القاص عن جهامة البناء التقليدي للقصة وجفافه ، وقد أطلق القاص خياله مستعملاً لغةً شفافة ، بلغت حدود الرمز والأسطورة ، فكانت الشعرية مبحثاً أولاً في هذه الفصل ، أما المبحث الثاني فقد تناول (الفانتازيا) كونها تقنية تهتم بالغريب والعجيب والإسطوري ، وقد أضافت كل ذلك إلى النسيج السردي للقصة الستينية ، وأن اهتمام القاص الستيني بها ، إنما هو اتجاه تجريبي طبع تجربته القصصية ، وتناول المبحث الثالث من هذا الفصل (التغريب) ، وهو غير الاغتراب ، فـ(التغريب) : هو أن تأتي بما يخالف المألوف والمتبع ، أي (جعل المألوف غريباً) في حين أن الاغتراب ظاهرة معقدة تعني الاستلاب والضياع ، وهي من الظواهر الأكثر قسوة في حياة الإنسان ، تعود لأسباب دينية ، أو اجتماعية ، أو سياسية ، لازمت القاص العراقي خلال حقبة الستينيات وتسبب بها الواقع الكابوسي الذي فتحته

هذه الحقبة ، تناول المبحث الرابع (الترميز) ، الذي يتشكل من ارتباط الشكل والرمز ، وقد توصل الباحث إلى أن الترميز غير الرمز بمفهومه اللغوي الذي يعني (الكلام الخفي الذي لايفهم) ، إنما ينشأ من نزوع الإنسان إلى التجسيد ، والى أن يرى الأفكار والعواطف في شكل شخوص تحركها العواطف والأهواء التي تعتمل في مداخله .

وتناول المبحث الخامس (الرؤيا) ، وقد توصل الباحث إلى تقسيم الرؤيا إلى الحلم السريالي ، والواقع كابوساً ، والتأرجح بين الواقع والرؤيا .. وهي غير الرؤيا التي انشغلت بها القصة القديمة .

أما الفصل الثالث فقد خصص لدراسة التجريب في السرد ، تضمن ثلاثة مباحث ، المبحث الأول تناول السرد وبناء الزمان ، وقد توصل الباحث إلى أن هناك ثلاث بنيات زمنية اختصت بها القصة العراقية القصيرة ، هي البناء المتتابع للزمان ، والبناء المتداخل للزمان ، والبناء المتوازي للزمان ، والمبحث الثاني تناول السرد وبناء المكان ، وقد ظهر من خلال الاستقراء ، بأن المكان في القصة ينقسم إلى مكان معادي وأليف ومكان للعتبة والمجاز ، وقد بحث المكان في القصة في ضوء هذا التقسيم ، أما المبحث الثالث ، فقد تناول السرد وبناء الرؤى، وقد توصل الباحث إلى أن الرؤى التي تسود في القصة الستينية تتوزع بين نوعين من السرد ، هما : السرد الموضوعي الخارجي / والسرد الذاتي / الداخلي، ومن خلالهما وظف القاص أكثر من ضمير في قصته كرؤيا .

وفي الخاتمة ، تعرض الباحث إلى أبرز النتائج التي أفضى إليها البحث فضلاً عن قائمة بالمصادر والمراجع التي أفاد منها في دراسته وملخص البحث باللغة الإنكليزية .

ثمة صعوبات اعترضت البحث ، فالموضوع بكر ، لم يجد الباحث دراسة أكاديمية منفردة تعرضت له من قبل ، أما المراجع فيه ، فهي الأخرى نادرة ، بل ينفرد كتاب واحد يختص بالتجريب في مجال اللغة ، هو كتاب: (جاكوب كورك) بعنوان (اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب) ، ترجمة يوسف عزيز مانويل

من اصدارات دار المأمون العراقية ، وقد كانت إفادة الباحث من هذا الكتاب جرت على استحياء ، لأنه كان يخشى ان يقع في فخ الاعتماد المنفرد عليه، لتصبح دراسته أحادية الجانب ، لكنه تخلص من هذا الفخ بالاعتماد على الدوريات الكثيرة من مجلات متنوعة ، كالأقلام ، والثقافة الأجنبية ، والأديب المعاصر ، وآفاق عربية ، وغيرها .

كما أنه وفق في العثور على دراسات للتجريب في القصة ، ضمن كتب أخرى ، منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب بعنوان (دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة ، تأليف مجموعة من النقاد ، وكتاب بعنوان : (اتجاهات الرواية العربية المعاصرة) للدكتور السعيد الورقي ، إلا أنها دراسات قليلة ومحدودة .

وفي مجال الدراسة الأكاديمية ، أفاد الباحث من بعض الرسائل الجامعية التي تختص في دراسة القصة والرواية ، فكان أقربها إلى موضوع دراسته ، رسالة ماجستير من الجامعة المستنصرية – كلية الآداب ، بعنوان (المفارقة) للطالب محمد ونان جاسم .

هذه الدراسة تعرضت إلى الحقبة نفسها (الستينيات) إلا أن موضوعها كان المفارقة في القصص الستيني العراقي ، ولم يجد الباحث ما يجمع بينها وبين التجريب ، موضوع رسالته ، لكن الإفادة منها كانت بسبب تناولها للقصاصين أنفسهم الذين سيتناولهم في دراسته ، وقد حاول الإفادة منها جهد الإمكان .

هناك رسائل جامعية أخرى أفاد منها الباحث بدرجات تتوقف على مدى قربها أو بعدها عن موضوع دراسته .

يبقى عليه أن يقول بأن هذه الدراسة ليست إلا محاولة اجتهد الباحث فيها على أن يعطي أفضل ما عنده ، فإذا كان قد أصاب ، فما عليه إلا أن يشكر الله على تسديده ، أما إذا كان قد أخفق ، فإن الكمال لله وحده .

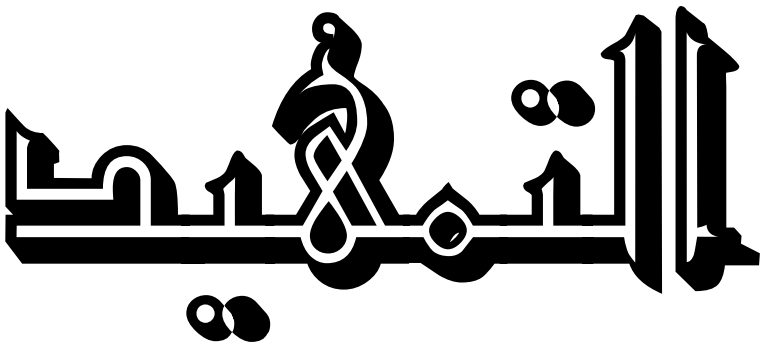
وأخيراً ، فهو يشعر بانه مدين لاستاذه الفاضل الدكتور علي عبد الرزاق السامرائي ، بواجب الشكر والتقدير ، لقد شعر بثقة لم يعهدها في نفسه من قبل ، وهو يتلقى وفق الحماس والمشاركة اللذين يشعان من كلماته وهو يشجعه على

الاهتمام والمحاولة والبحث ، لقد كان مثلاً كبيراً على كرم النفس وطيب العلماء ، ومصدر إيحاء لكل ما هو سام ونبيل .

يخص بالشكر والتقدير أساتذته في قسم اللغة العربية ، لقد كان لهم الفضل الأكبر في إقباله على العلم وتلقيه أولاً وأخيراً ، لهم منه عظيم الامتنان وشعور بالجميل لم ينقطع في يوم من الأيام .

الباحث

هـ


التمهيد

التجريب
مهاد نظري وتاريخي

منذ مطلع الستينيات من القرن الماضي بدأت حركة التجريب الفني تنمو وتتشكل ، نزوعاً ذاتياً وإسلوباً فنياً في القصة العراقية القصيرة .

ومن رحم هذا التجريب ولد جدل حيوي في القصة ، اتخذ في الستينيات بداية تحول جديد تخلت فيهِ القصة القصيرة عن تقاليد الواقعية بأنماطها الأربعينية والخمسينية بصيغة الإنقطاع وتحركت بآلية شكلية في البحث عن أفق قصصي جديد،وقد كسر التجريب الفني خطية التعاقب المرحلي للقصة ، فتحولت ستينيات القرن الماضي وكأنها مرحلة أولى لإنطلاق القصة العراقية القصيرة ، إذ انتهجت طريق المغامرة اللانهائية ، بطرق جديدة .

((غير أن التجريب لم ياتِ نتيجة نزعة ذاتية قائمة بذاتها ولذاتها فحسب ، وإنما جاء نتيجة محاورة للأنموذج القصصي الأوربي بصيغ متباينة من الإقتباس والمحاكاة والتأثر الفني والفكري)) [1] .

وفي معجم لسان العرب ، نجد تحت مادة "جرب"

جرب الرجل تجربةً :اختبرهُ .

والتجربة من المصادر المجموعة .

ورجل مجرب : قد عرف الأمور وجربها .

ودراهم مجربة : موزونة [2] .

والتجريب لغةً : الاختبار

ومن معاني الاختبار :

تجربة ، أو فحص ، خبرة ، أو حنكة ، بالون إختبار ، أو تحت الإختبار .

---

(1) التجريب الفني في الرواية العربية ، عباس عبد جاسم ، مجلة : آفاق عربية ، كانون الأول ، السنة السابعة عشرة، 1992،ص92.

(2) لسان العرب ، لابن منظور (ت 711هـ) ، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ، دار صادر ، بيروت ، مادة (جرب).

وكل هذهِ المعاني تعبر عن القيام بالتجربة أو تكرارها للوصول للخبرة ، أو الحنكة [1] .

والترجمة الفرنسية لكلمة "التجريب" تعود للكلمتين الشقيقتين ((Experient-Experience)) وكلتاهما مشتقتان من الأصل اللاتيني (experir) معنى أن يختبرهُ .

أما الكلمة الإنكليزية (Experiment) فتعني مبني على تجربة علمية .

وفي العلم كما هو الحال في الأدب تتطلب تجربة حالة جديدة ، وتقود العقل باتجاه إمكانات جديدة [2] .

والتجربة هي وسيلة البحث العلمي ، فكل مقارنة بين العلم والأدب ستؤدي حتماً إلى الإعتراف بأن حقل العلم هو العالم المادي ، ووسيلتهُ هو التجريب الذي يقوم على المعاينة المختبرية .

بينما الأدب لهُ حقل آخر ، هو العالم الروحي ، المتمثل في الرؤى والأحلام والأفكار ، وما إلى ذلك .

فالتجريب إذن ينتمي إلى العلم الطبيعي بدايةً . لكن التقدم العلمي الهائل الذي حصل في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أدى إلى أن يعم هذا التجريب فيشمل حقول جديدة لم يكن يمارس فيها نشاطاً من قبل ، حقولاً مثل:النفس الإنساينة والفن والأدب .

ولكي نعطي صورة واضحة عن التجريب بشكلهِ العام آثرنا أن نلم إلمامة سريعة عن التجريب في هذهِ الحقول .

1- التجريب العلمي .

---

(1) المورد ، منير البعلبكي ، بيروت ، 1979، مادة (جرب).

(2) ينظر : اللغة في الأدب الحديث ، جاكوب كورك ، ترجمة : يوسف عزيز مانويل دار المأمون ، بغداد ، 1989 : 45.

يحدثنا "جاكوب كورك((نقلاً عن كتاب "الطب التجريبي" لـ"كلود برنارد" عن "العلم التجريبي" ، فيقول : (تبدأ التجربة العلمية بإدراك خيالي) يسمى الفرضية ، وتبلغ ذروتها في تجربة مباشرة ، من حقائق جديدة ، تصبح قاعدة للعمل الفعال))[1] .

وهذهِ المصادفة مع الجديد ضرورية ، إذ أن التجربة هي المصدر الوحيد للتجربة البشرية .

2- التجريب النفسي

التجريب النفسي طريقة لدراسة تكون المفاهيم لدى الطفل ، تقابل الطريقتين: التقليدية التي تهتم بعملية تكون المفاهيم التي إنتهت بالفعل ، دون النفاذ إلى ديناميكية العملية بالذات ، أو الطريقة التجريدية ، التي تعمد إلى التجريد ، متناولة تكون المفاهيم خارج علاقتها باللغة .

فالطريقة التجريبية تستند في دراسة تكون المفاهيم على المادة التي على أساسها يعالج المفهوم ، والكلمة التي بفضلها ينشأ المفهوم [2] .

((وعلم النفس التجريبي يحدد سمات التجربة النفسية بأنها تنطوي على نوع من أنواع الدفاع الذاتي الكامن في الأديب ، كالإسقاط أو الإزاحة أو الترميز))[3].

3- التجريب في المسرح :

المسرح التجريبي هو ((المسرح الذي يقدم إسلوباً جديداً ، للوصول إلى الحقيقة الفنية ، عن طريق معارضة الواقع ، والإغرق في الخيال أحياناً))[4] .

---

(1) اللغة في الأدب الحديث: 45.

(2) ينظر : التفكير واللغة ، ل. س. فيجو مسكي ، ترجمة : طلعت منصور:157-159.

(3) الأساس النفسي للتجريب الشعري،د. ريكان إبراهيم، مجلة الأقلام العددان، 11-12، 1989: 46.

(4) معجم المصطلحات المسرحية ، سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون ، بغداد ، 1993: 96.

4- التجريب الأدبي:

((يصف معجم مصطلحات الأدب والمذهب التجريبي ببعده الفلسفي : بأنهُ مذهب من يقيم المعرفة على ما تدركهُ الحواس وحدها ، وينكر وجود مبادئ فطرية في النفس ، وقوانين صادرة عن العقل ، ويقابل المذهب العقلي))[1] .

ومن خلال إستقراء سريع لما قدمنا من أشكال للتجريب ، نستطيع أن نؤكد ثلاث بنيات رئيسة يستند عليها التجريب ، هي: الجدة والحسية والخيال .

وهي البنى نفسها التي تظهر عند سوزان لانجر التي تحدد الفن بـ((إنهُ إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي ، تكون معبرة عن الوجدان البشري أما كيف يكون إدراك هذه الأشكال ؟ إنما يكون من خلال الحدس وبمساعدة الخيال))[2] .

يضاف إلى التجريب بنية اخرى تتمثل بالتمرد على التقاليد والأعراف القديمة في الأدب ، تحدثت عنها (ناتالي ساروت 1902-) بعد أن قرنت التجريب (بالبحث) : ((هذا البحث الذي يحث الأديب على إستغلال مادة جديدة ومجهولة وذات صمود أمامهُ ، هو ما يثير فضولهُ وإنفعالهُ ويغريه بالتجريب إنهُ يرغمهُ على أن يرفض باستمرار كل الأعراف والمعايير والطرائق التي تحول بينهُ وبين هذهِ المادة الجديدة ، مانعةً إياها عن إدراك كنهها))[3] .

ويمكننا أن نؤكد بأن هذهِ البنى بمجموعها تمثل إستجابة فعالة للتصور الجمالي الذي يقول بالتمرد ضد القواعد القائمة ، وأنها تنسجم انسجاماً تاماً مع ما يتطلبهُالفن العظيم ، إذ ((لا يكاد يختلف أحد من الباحثين في أن الفن العظيم كان دائماً وعبر كل العصور ، هو ذاك الذي يمثل خرقاً للعادي اليومي من مألوف القيم والأشكال الجمالية المضمونية ، أو اللغوية بل تكاد تنسب إلى الخرق للمألوف

---

(1) معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة ، بيروت ، مكتبية لبنان ، 1974 : 32.

(2) فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، إعداد : راضي جكم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 : 10.

(3) الرواية والواقع ، ت: رشيد بنحدو ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد الموسوعة الصغيرة، 1990 : 22.

والمستقر من القيم كل التطورات والإبداعات التي تشمل حقول الثقافة والأدب والفنون والعلوم)) [1] .

أين يقع التجريب:

إذا ما تساءلنا عن الجهة التي يقع فيها التجريب من الموضوعة الأدبية لن نجد إجابة قاطعة ، والسبب لأن الأدب موضوع يختص بالإنسان ، فكما أننا لا نستطيع أن نختزل الإنسان في معادلة رياضية كذلك الأمر بالأدب الذي يعبر عن الإنسان ويلتصق بهِ بشكل لا يمكن معهُ التفريق بينهما .

فتحديدنا للتجريب بأنهُ ((مصطلح فني يدل على منهج بعينه في صياغة التجربة الفنية ، وهو يختص ببنية الألفاظ واختبارها)) [2] .

يجعل من الألفاظ –التي هي مادة اللغة– الساحة التي يعمل عليها التجريب من الموضوعة الأدبية ، وبما ((أن الشكل هو الأسلوب والأسلوب هو اللغة))[3] يمكننا عند التجريب تقنية تختص بالشكل الأدبي دون جوانبهِ الأخرى .

لكن الشكل الأدبي ليس له صفة فنية ثابتة ، ذلك لأنهُ خلاصة وعي فردي للكاتب ((فالصور والألفاظ والمفردات تولد من لحم الكاتب ودمهِ ، من ماضيه وتصبح تدريجياً آليات فنه نفسها)) [4] .

وهذا يعني أن الأشكال لا تنفصل عن الأفعال الإنسانية ، وإنما تتصل بها وترتبط بماهيتها الاجتماعية والتاريخية .

---

(1) النقطة والدائرة، طرد الكبيس، دار الشؤون الثقافية العامة ١، بغداد 1987: 83–84.

(2) اللغة في الأدب الحديث :13.

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة ، عباس عبد جاسم ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، 1982: 49.

(4) درجة الصفر للكتابة ، رولان بارت ، ترجمة : محمد برادة ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 : 36.

((فالشكل لا يأتي إلا لإستجابة موضوعية محددة بوعي مسبق في تشكيل العمل الأدبي ، كما إنه لا ينفصل عن الموضوع الأدبي بل وإنما هو يحتويه ويتشكل منهُ)) [1] .

وبذلك يمكننا أن نمد الحقل الذي يعمل عليه التجريب في الموضوعة الأدبية ليشمل الساحة بأكملها .

لماذا التجريب ؟

بصدد الإجابة على هذا السؤال يقول : "روبرت شولز" في مقال بعنوان "طبيعة الأدب التجريبي" ما يأتي : ((يتعين علينا البدء في تبني نظرة ملائمة حول مجمل نظام الأدب ، وعلاقتهُ بظروف الكينونة التي نجد أنفسنا فيها)) [2] .

ولكي يوضح شولز كلامهُ عمد إلى وضع مقابلة بين الكينونة والأدب :

حيث تشتمل الكينونة على أشكال الوجود الإنساني وجوهره بينما يشتمل الأدب على أشكال الأدب وأفكاره كما في الشكل :

الكينونة	الأدب
أشكال الموجود	أشكال الأدب
الجوهر الإنساني	الفكر الأدبي

فالجوهر الإنساني والفكر الأدبي ، حقيقتان ثابتتان لوقوعهما خارج التأثير الزمني بينما التغيير يجري في أشكال الوجود وأشكال الأدب ، لوقوعهما تحت التأثير الزمني .

---

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 52.

(2) طبيعة الأدب التجريبي ، روبت شولز ، ترجمة: جعفر عبود ، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد3، 1987 : 3.

لكن تغير أشكال الوجود ، دون أن يصحبهُ تغيير في أشكال الأدب يضر بعلاقتهما الإنسجامية ، لذلك تغدو الحاجة ملحة في العمل على إعادة هذهِ العلاقة الإنسجامية، وذلك من خلال العمل التجريبي ، عندها يمكننا أن نعد العمل التجريبي أمراً ضرورياً ، تحتمهُ طبيعة العمل الأدبي نفسهُ .

التجريب واللغة

أشرنا في معرض حديثنا على الساحة التي يعمل فيها الأدب التجريبي ، بأنه يعمل في حقل الألفاظ واللغة [1] ، والآن نحاول تسليط الضوء على هذه المقولة لنرى مدى انطباقها على الحقيقة،ولماذا يقع التجريب على اللغة دون غيره.

اصطدم المبدعون على مر الزمن بجدار اللغة ، التي كانت تقف بإستمرار حائلاً بينهم وبين الإبداع الحقيقي ((لأنها محافظة في جوهرها ، وهي تركيب مبني على الإجتماع ، ونسيج تربطهُ مجموعة هائلة من الاتفاقات التاريخية والإجتماعية)) [2] .

ولما كان ((الأدب إلى حدٍ ما هو اللغة خارج حدود الزمن الإعتيادي))[3] فقد أصر الأدباء على الخروج من هذهِ الأزمة ، بالتمرد على اللغة وإنتهاك قواعدها . ويمكننا أن نمثل على ذلك بما فعلهُ الشعراء الرمزيون [4] .

((فالكتاب التجريبيون من إنكلترا وأمريكا أحسوا بأن الرمزية ، أتاحت للكاتب الحرية لأن يستنبط ويجسد في عملهِ نظماً لفظية قادرة على إزاحة النظام الذي تفرضهُ اللغة التقليدية))[1] .

---

(1) ينظر : الصفحة الخامسة من البحث .

(2) اللغة في الأدب الحديث: 25.

(3) علم اللغة وفن الشعر ، جورج شتاينر ، ترجمة : ناجي الحديثي ، مجلة : الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، 1982 : 126.

(4) ((الرمزية مدرسة ومن شعرائها : بودلير ،رامبو ، فرلين، مالارمة)) ينظر : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، د. علي جواد الطاهر ، منشورات دار الجاحظ –الموسوعة الصغيرة– 1983 : 16.

وللمحدثين الفرنسيين ، أهداف تتطابق مع الكتاب التجريبين في انكلترا وأمريكا ، فـ(رولان بارت 1915–) يستخدم تشبيهاً غالباً ما إستخدمهُ (إزراباوند 1885– 1945) عندما يقول: ((اللغة تطيح بالتقليد ، وذلك لتحقيق حالة نقية من المعادلة في علاقاتها مع المشاعر الدفينة للإنسان))[2] .

وقد حقق الكتاب التجريبيون نمطاً من هذا النوع في الأدب نفسه ، كاشفين عن التقاليد الجامدة للغة ، عن طريق إفراغها خارج قوالبها وإعادة تجميعها في تراكيب جديدة ، ولأغراض جديدة .. ولم تكن التجديدات التي أتوا بها مجرد مجازفات أسلوبية ، لا بل أنها تيارات غيرت الوعي ، بتغيير الأسس النحوية التركيبية ، والمعجمية والمقدمات المجسدة لها .

واشتمل تجديد المصطلح الأدبي الذي التزموا بهِ على باعثين مستقلين : أحدهما : التركيز بإتجاه وضع اللغة في علاقة مباشرة ومكشوفة مع الظواهر الخارجية ، بحيث تحقق الوضوح والدقة كما نرى في نماذج ، مثل : "أهالي دبلن" لـ(جيمس جويس 1882– 1941) .

والآخر : صرف النظر عن الإقحام في الواقع ، من خلال إدراك أن لغة الشعر والأدب لم تكن مجرد تسجيل للواقع ، لا بل أنها واسطة جوهرية قادرة على التوليد أكثر من عملية عكس المعنى ، وأدى ذلك إلى مفهوم العمل المستقل ، أو الفضاء اللفظي الخالي من المستويات المرجعية ، حيث تكون اللغة حرة في توظيف طاقاتها الموزونة ، وينصح "باوند" قدم ولا تمثل [3] .

التجريب : منظور تاريخي.

---

(1) اللغة في الأدب الحديث : 28.

(2) اللغة في الأدب الحديث : 28.

(3) ينظر : المصدر نفسه :29.

يرى البروفيسور "س.م.بورا" بأن النصف الأول من القرن العشرين كان مرحلة تجريبية [1] .

ولكن "مارشال بيرمان" ، يرجع بدايات التجريب إلى الفيلسوف الفرنسي "جان جاك روسو" لأنهُ كان صوتاً نموذجياً لحقبة التحديث الأولى ، متخذاً من التجريب "رافداً يصب في الحداثة" مستنداً في رأيهِ هذا على مؤشرين يخصان الفيلسوف المذكور :

أحدهما : لأنه أول من أستخدم كلمة حديث ((بالمعاني التي ستحملها في القرن التاسع عشر والعشرين)) ، والآخر : لأنهُ كان مصدر أكثر تقاليد الحداثة حيوية ، كأحلام اليقظة ، وتأمل الذات في ضوء التحليل النفسي ، والدعوة إلى الحياة في المدينة كما أوحى بها في روايتهِ "أيلويز الجديدة" [2].

أما التجريب في العصر الحديث فتعود بدايتهِ إلى عام 1913، ففي هذهِ الفترة قامت أولى المحاولات في إضفاء صفة العلم على "الأدب" ويوضح مقال (لارزا باوند 1885– 1945) بعنوان "الفنان الجاد" القبول بالمبادئ العلمية بين المنظرين ، ((إذ إن تحديد الأفكار حول طبيعة الفن ودور الفنانين يعتمد إعتماد كلياً ، على القياس العلمي)) [3] .

وقد شعر باوند بأنهُ نوع من الإختبار ، شبيه بالعمل المختبري وقد يكون ذا فائدة للفنانين وبأنهُ يمكن للفن أن يعالج المشاعر بدقة علمية ، وبأن ((الأدب يموت بدون التجريب المستمر)) [4] .

---

(1) ينظر : التجربة الخلاقة ، البروفسور "س.م.بورا" ترجمة :سلامة حجاوي وزارة الإعلام ، بغداد ،1977 : 5.

(2) ينظر : حداثة التخلف (تجربة الحداثة) ، مارشال بيرمان ، ترجمة : فاضل جتكر ، مقالة في مجلة الموقف الثقافي ، بقلم نازك الأعرجي ، العدد : 4، 1996: 100.

(3) اللغة والأدب الحديث : 45.

(4) المصدر نفسه : 46.

وعند إستعراضه لمميزات الرواية المعاصرة ، يقول (ديفيد لوج) ((إذا أردنا الآن إستذكار أسماء الروائيين "المحدثين" فسنجد أن أعمال بعض تلك الأسماء مثل: جيمس جويس (1941–1822) وفرجيينا وولف (1944–1886) ، وغير ترود شتاين(1948–1890) تكشف عن كل هذهِ المميزات تقريباً))[1] .

وقد كانت المميزات كالآتي:

1. إنها تجريبية ، أو تجديدية في شكلها ، أي أنها تبتعد ابتعاداً واضحاًعن الأساليب الحالية للكلام –الأدبي وغير الأدبي–.
2. إنها مهتمة إهتماماً كبيراً بالمشاعر ، كذلك بالعقل الباطن اللاواعي ، تقدم على نحو انتقائي وغامض من أجل إفساح المجال للاستنباط والتأمل لذلك فالرواية المعاصرة غالباً ما تفتقر إلى البداية الحقيقية ، وما دامت ترمينا في تيار منساب من التجارب التي نألفها تدريجياً عن طريق الاستدلال والترابط ، تكون نهايتها (مفتوحة) أو ملتبسة تاركةً القارئ غير متأكد من مصير الشخصيات النهائي ومن أجل التعويض عن ضعف البناء الروائي وعن الوحدة الفنية أخذ الكتاب يستعملون أساليب جمالية أخرى ، مثل محاكاة نماذج أدبية معينة أو الإشارة إليها .

أو إستعمال الأساطير ، أو تكرار الفكرة الرئيسة (motif) والصور والرموز .

وأخيراً تتحاشى تنظيم مادتها تنظيماً تاريخياً منطقياً ، وتتحاشى أيضاً استعمال "الراوية العالم بكل شيء" ، والمقحم نفسهُ بكل شيء وأنها تميل صوب التعامل المعقد أو السلس مع الزمن ، مستعملة في ذلك الإشارات إلى الماضي أو المستقبل [2] .

---

(1) ينظر : المصدر نفسه : 240 .

(2) ينظر : المصدر السابق: 242.

مرحلة أخرى من التجريب ، تلي هذهِ المرحلة وهي عشرينيات القرن الماضي ، ويواجهنا فيها عدد من كتاب الرواية ، نتعرف بينهم على "آرنست همنغوي" و"وليم فولكنر 1897–1962" و"فترجرالد 1895–1945" (وآخرين).

وقد توجه هؤلاء الأمريكيون إلى باريس بإعتبارها أشبه بـ(الأستوديو) لتعلم الإسلوب والشكل الذي يهيمن عليهِ جزئياً تجريبيوا الجيل السابق في الإنكليزية أمثال (جرترود شتاين) ، و(عزرا باوند) و(جيمس جويس) .

لكن في معظم أقطار الغرب ، وفي الولايات المتحدة على وجه الخصوص، كانت فترة العشرينيات ، مدة أسلوب مكثف في الحياة ، مدة العادات الجديدة ، وإبتداع أذواق جديدة ، والسأم من العالم المتمدن ، والتفاني من أجل التغيير لقد كانت مدة تجريب سلوكي وأساليب شخصية جديدة مذهلة ، ورد فعل شديد تجاه الجيل الأبوي [1] .

في خمسينيات القرن العشرين إنتقل التجريب إلى مجموعة (الرواية الجديدة) وقد يطلق عليها بعضهم (الرواية المضادة) ، المدة الذهبية لهذهِ الجماعة، تقع بين عامي 1954و 1964، وأما كتابها فعددهم خمسة كتاب ، وهم: (ميشيل بوتور 1926–) (وروبرت بنجيه 1919–) (وآلآن روب–غرييه 1922–) و(ناتالي ساروت 1902–)و(كلود سيمون 1913 –) [2] .

((ويتحدد مسار الرواية الجديدة في ما ارادت من الأشكال الجديدة التي تقوم على اللغة ، والتي تقيم بشكل ذاتي عدة علاقات بين العناصر التي يمكن أن تكون متباعدة في الزمان والمكان ، وتكشف الرواية الجديدة عن هذهِ اللغة التي تتحدث فينا ، من خلال الإستعارة التي تقيم شبكة من العلائق)) [3] .

---

(1) ينظر : دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة ، تأليف مجموعة من النقاد ترجمة: عنيد ثنوان رستم ، دار المأمون ، بغداد، 1989 : 18.

(2) حوار في الرواية الجديدة ، ريمون الاهو ، ترجمة : د. نزار صبري. دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 : 12.

(3) المصدر نفسه :9.

ثم إنتقلت موجة التجريب هذهِ إلى أماكن أخرى من العالم ففي أمريكا اللاتينية نرى كتاباً مثل : جورج لويس بورخس الارجنتين (1899–1986) وغابريل غارسيا ماركيز ، كولومبيا (1928–) ، أمعنوا في التجريب حين أستخدموا تقنيات جديدة ، ثم أسسوا واقعية جديدة ، أطلق عليها النقاد أسم(الواقعية السحرية)) [1] .

وفي المانيا نرى نشاطاً ملحوظاً في التجريب نفذه الروائي (روبرت موسيل)[2] .

في إنكلترا نصطدم بالحركة الحسية (الكونكريتية) عند (آنتوني بيرجس)[3].

وكل ذلك يشير إلى أن (التجريبية) في الرواية إمتدت لتسع مساحات واسعة من العالم .

التجريب في القصة العربية:

لم تصل موجة التجريب في البلاد العربية في الأدب عامة وفي القصة بصورة خاصة إلا خلال مدة الستينيات من القرن العشرين ، أي بعد مدة تقرب من أربعين عاماً على تعرف الغرب عليها .

وتكاد تكون مصر أهم موقع لهذهِ الظاهرة الفنية ، تقول الدكتورة خالدة سعيد : ((في أعقاب 1967 برز جيل جديد من كتاب القصة القصيرة في مصر أنشأوا مجلة طليعية هي (غاليري 68) لم تتمكن من الإستمرار طويلاً .. يوجد بين هؤلاء الشبان إتجاه (البحث) وتعرية مظاهر الإغتراب ورفض كثير من المواقف التقليدية رفضاً حاداً ..)) [4] .

---

(1) ينظر : دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة : 151.

(2) دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة :151.

(3) المصدر نفسه : 151.

(4) حركية الإبداع ، د. خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، 1984: 287.

أما انتقال هذا (البحث) الذي يقصد بهِ التجريب ، إلى بلدان عربية أخرى ، فكان محدوداً ، إذ لم نجد خلال البحث إهتماماً بالتجريب في البلدان العربية إلا في أقطار محدودة هي تونس والمغرب وسوريا .

ففي القطر التونسي يقول محمد صالح الجابري : ((ومن هذهِ الزاوية فإن الحلقة التجريبية التي إنبثقت أواخر الستينيات غب ظروف اجتماعية واقتصادية ، عانت فيها البلاد كانت قد برزت أسباب بواعثها في هذهِ المرحلة))[1] .

يحدثنا إدريس الناقوري عن انتقال الأقصوصة المغربية نحو آفاق التجريب، فيقول: ((إن كل العامل الحاسم في هذا التحول ، إنما يتمثل في طبيعة الواقع الموضوعي ، التاريخي والسياسي، الذي سجل عدة تناقضات تبلورت في صراعات كثيرة منذ مستهل العقد السادس))[2] .

على الرغم من عدم تبلور هوية واضحة للقصة العربية السورية ، بمعنى أنها ما تزال حائرة بين روح الحكاية الذاتية والوصف الواقعي ، وبين التأثر بالإتجاهات الأجنبية المجددة ، يقول القاص السوري رياض عصمت : ((أعتقد أن القصة القصيرة ، جنس أدبي هام قائم بذاتهِ ، وقد يكون من أكثر الفنون حداثة ومرونة وإنفتاحاً على التجريب))[3] .

أما عن السبب في اتجاه القصاصين العرب إلى التجريب يكتبون بهِ قصصهم ، فمحمد كيشك يعزوهُ إلى غياب المثقف العربي عن القيام بدور حقيقي في عملية التغيير، كما يرجعهُ أيضاً ((إلى ذلك التناقض الحاد بين الشعار المطروح والعقل الثوري الذي أصبح طول الوقت أسيراً للشعار المزيف))[4] .

---

(1) إتجاهات القصة التونسية الحديثة ، محمد صالح الجابري ، مجلة الأفلام ،العدد ،8، 1978 : 38.

(2) ضحك كالبكاء، إدريس الناقوري، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986 : 82.

(3) الصوت والصدى، رياض عصمت، دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت1979: 82.

(4) علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة ، 1925–1980،محمد كيشك الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988: 144.

فـي حـين يـراه حسـين نصـار فكـرة عبثيـة ((انتشـرت فـي أغلـب النتاجـات القصصية ، وقد ساهم في شيوعها ، الشعور بالملل ، والفراغ ، وعدم جدوى الإنتماء ، نتيجة إحساس بالضآلة ، مقابل الطوفان الحضاري الآلي المادي ، وعدم الإيمان بعقيدة راسخة تملأ الفراغات الحسية والعاطفية))[1] .

بينما تؤكد الدكتورة خالدة سعيد : بأن ((هذهِ الحركة محاولة جدية لتحرير المخيلة ، وتحريك الصور الدفينة ، أملاً ببعث القوى الإبداعية والصراعية ، إنها هجمة جماعية جريئة وجذرية على الواقع الرسمي ، أو (الثقافة السائدة) بلغتها الإصطلاحية ، وأساليبها التقليدية ، ومفاهيمها المسبقة وعلائقها المزيفة أو المحنطة ومؤسساتها المغربة ، وبناها القمعية ، ولعل هذهِ أن تكون بإستثناء بعض الإنجازات الشعرية من أجرأ ما عرف الأدب العربي))[2] .

ونحن مع الدكتورة في رأيها هذا أي أن التجريب ضرورة حتمها جو الركود الذي خيم على الواقع الأدبي ، وليس فكرة عبثية كما يدعي البعض ، وقد أكد الناقد المصري علي شكري هذا الرأي بقوة ، حين قال : ((في تمرد شبابنا من الأدباء والفنانين والمتلقين للأدب والفن ، إستجابة لروح العصر من ناحية ، وإحراقاً في بوتقة المحنة التاريخية التي يجتازها وطننا العربي من ناحية أخرى))[3] .

بعد أن توقفنا عند الأسباب التي دعت بعض قصاصينا من العرب إلى ركوب موجة التجريب في القصة القصيرة ، نحاول التعرف على مفهوم التجريب لدى هؤلاء القصاصين .

اتخذ التجريب لدى محمد صالح الجابري من تونس ، دعوة إلى الجديد ، يصحبها خرق للقواعد ، واكتفاء التعبير بأن يساوي الشيء المعبر عنهُ ، ذلك ما نستشفهُ من قولهِ : ((فالتجريب، غزو المجهول ، بما هو موجود ، والاقتصار على

---

(1) صور ودراسات في آداب القصة ، حسين نصار ، مكتبة الأنجلو مصرية القاهرية : 118.

(2) حركية الإبداع : 28.

(3) ذكريات الجيل الضائع، غالي شكري، وزارة الإعلام ، بغداد، 1972: 213–214.

ما هو متناول اليد ، إنما ينزع إلى قهر المحظورات ، تخطي الصعاب ، وتجاوز المتناقضات))[1] .

إدريس الناقوري من المغرب يرى في التجريب ((دعوة للفانتازيا ، لكنها المتمثلة في طبيعة الواقع الموضوعي))[2] ، هنا أيضاً خروج على المألوف من خلال الغرائبي المدهش ، لكنهُ يشترط الإلتزام بحدود التجربة الموضوعية .

التجريب في مصر ، ((إتجاه بحث ، وتعرية مظاهر الإغتراب ، ورفض كثير من المواقف التقليدية رفضاً حاداً .. لقد عبر (القصاصون التجريبيون)، عن إزدرائهم للنزعة التعليمية ، وإلتماس التسلية في القصة ، وما يرتبط بالتسلية من تشويق ، وعقدة ، قطعوا الخيط الزمني الذي ينظم الأحداث ، فتخلوا إلى حد بعيد عن السرد))[3] .

هنا أيضاً نلتقي بالإصرار على التجديد ، ونبذ القديم ،والخروج على التقاليد الأدبية المتوارثة.

فالتجريب العربي إذن لا يبتعد كثيراً عن (التجريب) في العالم ، فهو حوار يجري بين المبدع ووسيلة الإبداع التي هي (اللغة) ، أو هو أرتياد للخيالي والمدهش والذي يدخل في أطر الفانتازيا ، وهو قبل كل ذلك ، الجديد الذي يرفض المواقف التقليدية رفضاً حاداً .

وقد لخص كل ذلك الشاعر أودونيس : ((وليس المقام هنا مقام تفصيل لكيفية التعبير ، أو للصورة المقبلة للأدب العربي والثقافة العربية بعامة ، فإن هذا ينمو تجريبياً ، أي أنهُ يتحول ضمن مجتمع هو نفسهُ يتحول))[4] .

---

(1) إتجاهات القصة التونسية الحديثة : 83.

(2) ضحك كالبكاء:82.

(3) حركية الإبداع : 288.

(4) أدونيس ، الثابت والمتحول ، دار العودة ، بيروت ، 1980: 32.

التجريب في القصة العراقية القصيرة

قبل الشروع في مبحث التجريب في القصة العراقية القصيرة ، علينا أن نحدد حقبة الستينيات التي أرتبط التجريب بها ، وإعطاء صورة واضحة عن جيلها، جيل الستينيات .

نقصد بحقبة الستينيات ، السنوات التي تبدأ قبل منتصف الستينيات بقليل، وتنتهي قبل منتصف سبعينيات القرن العشرين ، وهي حقبة غنية بالنشاط الأدبي ، شعراً كان أو رواية أو قصة قصيرة ، لقد حقق الأدب خلالها نشاطاً كبيراً .

ففي مجال الشعر ((حقق الستينيون تحولاً ملموساً في الشعر العراقي ، على المستويين المفهومي والشعري ، وهذا ما يسوغ إعتبارهم جيلاً شعرياً جديداً))[1].

وفي مجال الرواية ((حدثت نقلة روائية عربياً وعراقياً ، عربياً بإصدار الطيب صال رواتبهُ (موسم الهجرة إلى الشمال)، وعراقياً بإصدار غائب طعمة فرحان ، روايتهِ (النخلة والجيران) سنة 1966))[2] ، (وكانت الوشم ، والأنهار ، والقمر والأسوار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي ، تؤسس بنية تجريبية تستمد واقعيتها الجديدة ، من شكل فني جديد يتخطى الأشكال الفنية السائدة في الكتابة الروائية العراقية))[3] .

أما في القصة القصيرة موضوع بحثنا ، فيقول القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي : ((أعتقد أن فترة الستينيات ، هي اهم فترة في تاريخ القصة القصيرة العربية ، بعدها لم نعد نقرأ قصصاً مهمة))[4] .

---

(1) الموجة الصاخبة ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 353.

(2) سؤال الرواية في العراق، محمد عبد المجيد، مجلة الأقلام ، العددان ، 7-8 ، 1993: 30.

(3) أصوات وخطوات ، عبد الرحمن مجيد الربيعي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1984 : 38.

(4) المصدر نفسه :38.

حصـر الناقـد ياسـين النصـير ، هـذهِ الحقبـة بـين عـامي 1964–1965و 1973–1974، ((والسـتينيات ليسـت إلا سـنوات مضـطربة ، ابتـدأت بعـام 1964–1965 وانتهت بعام 1973–1974))[1] .

يتفـق أكثـر النقـاد فـي أن جيـل السـتينيات هـو الوليـد الـذي جـاء مـع ثـورة 14 تموز 1958، وقد اكتسب وعيهُ الفكري والجمالي عبر الروح الثورية المدهشة التي أطلقتها تلك الثورة ، ولكن أيضاً عبر المعارك والصراعات والإخفاقات التي أرتبطت بها ، عبر الحلم والخيبة معاً ، وعبر النصر والهزيمة[2] .

((لقد ترعرع جيل الستينيات في ظروف سياسية غاية في التعقيد ، اسهمت في تعميق إحساسهِ بالإحباط والهزيمة والخيبة))[3] .

وقد دفعهُ هذا الواقع إلى أن يكفر بكثير من القيم والمسلمات . ليبحث عن قيم جديدة ، مغلباً الهم الذاتي ، متجهاً صوب غنائية ، لا تلقي بالاً إلى ما تجد أمامها من أعمال ، بل اعتبرتها أعمالاً تقليدية ، لم تعد تصلح لما طرأ على الإنسان من ظروف وما تكالب عليهِ من هموم ، وما تولد لديهِ من أحلام ((كان الجيل الستيني في الحقيقة أول جيل أدبي يطرح بجدية فكرة الثقافة المضادة لثقافة القرون الوسطى ، ليس في الكتابة وحدها ، وإنما في الحياة داخل المجتمع أيضاً... ومن هنا إرتبط هذا التيار الستيني بالهجومية ، والرفض تجاه الأفكار القديمة التي عدّها ممثلوه، مسؤولة عن كل الانهيارات ، باحثين عن طرق وأساليب جديدة في الحياة والكتابة ، وبالطبع هذهِ الرؤية التعبيرية خارج الوصفات الايدلوجية والأدبية ، هي التي فرضت

---

(1) قراءة جديدة في القصة العراقسة الحديثة ، ياسين النصير ، مجلة الأقلام العدد 4، 1980: 82.

(2) ينظر : الروح الحية ، فاضل العزاوي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق :114، ومن الغربة حتى وعي الغربة ، فوزي كريم ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، 1972: 193، وقراءة جديدة في القصة العراقية الحديثة :82، ومعالم جديدة في دنيا المعاصر ، فاضل ثامر ، وزارة الإعلام ، بغداد ،1975 : 12–13.

(3) مدارات نقدية ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987: 325.

التجريبية ، التي ترتبط بكل عمل إبداعي طليعي ، يؤسس تقاليد جمالية جديدة))[1] .

وقد حقق هذا الجيل ما كان يدعو إليهِ من تجديد وإضافة ، متجاوزاً الجيل الذي سبقهُ (الخمسينيين) في تعاملهم مع القصة القصيرة ((في إطار مفهومات الإستهلال ، والعرض ، والعقدة، والحل الأخلاقي الملتزم اجتماعياً وأخيراً الخاتمة النهائية))[2] .

ومع هذا الرفض الغاضب الذي اتصف بهِ جيل الستينيات فإن رفضهِ لكل ما هو تقليدي ، وقديم لم يكن عبثياً ، أو مطلقاً إنما كان ينطلق من فلسفة تحدد نظرتهم للحياة والوجود .

فقد نشر جمعة اللامي –وهو أحد قصاصي الستينيات التجريبين – مقالةً في جريدة النصر بتاريخ 1967/5/29، بعنوان (الموجة الجديدة) ،حددت هذهِ الفلسفة .أهم ما ورد في هذهِ المقالة ، بأن الإنسان موقف ، وأن الحياة والوجود يتشكلان من مجموع رفض الإنسان وإختيارهِ وتجاوزهِ المسقط عليهما من قبلهِ هو، إنهما من صنعهِ فهو نتيجة لمشاريعهِ الإنسانية المتوالية [3] .

وبهذا نلاحظ إن أدب الموجة الجديدة ، يؤمن بالرفض والاختبار ،والتجاوز ،ويؤكد على الذات الإنسانية .

وقد توسع الناقد ياسين النصر في وصف إنتاج هذا الجيل ، مؤكداً الجدية فيهِ ، منكراً العبثية التي وصفهُ بها البعض ، فالحرية والديمقراطية كانت هماً سائداً لقصاصيه ، ثم يصف بطل قصصهم بأنه إنسان متشرد رافض متمرد مستلب الحرية ، لكن رفضهُ هذا يحمل وجهاً شعبياً ، وهو من خلال التجريب ، يسعى إلى هذا الرفض ، وهو بكل ذلك يفصح عن رؤيا لقاص مكلوم بوضع ، محاصر بحالة ،

---

(1) الروح الحية : 176–179.

(2) سليمان البكري ، مجلة الأقلام، العدد :3، 1999 : 86.

(3) ينظر : الموجة الصاخبة : 171.

ممسوس بشيء اسمه الحرية ، وقد اتخذ من القصة وكتاباتها تعويضاً عن جميع إحباطاته [1] .

يمكننا أن نخلص إلى القول بأن ((القاص الستيني امتلك استقلالية صوتية ، أحس بأنه منقذ لواقعهِ المرير ، وضحية لهُ في الآن نفسهُ))[2] .

وقد حصل هذا الجيل على أطراء بعض الأدباء والنقاد ، إذ أطلق البعض عليه تسمية (جيل القدر) ، ((وجاء جيل القدر القصصي ، جيل الستينيات))[3] .

ويعترف قاص خمسيني (فؤاد التكرلي) بأن مرحلة الستينيات القصصية ((مرحلة لها رونق خاص ، وأن قصصها غريبة وجديدة ، ولا تنتمي لما قبلها))[4].

أما عبد الرحمن مجيد الربيعي ، أحد قصاصيها المهمين ، فيقول متحدثاً عن جيلهِ ما يأتي : ((لقد كنا جيلاً بلا أساتذة ، ولا أدلة ، لكننا رغم هذا لم نضع، ووجدنا طريقنا ، وواصلنا الكتابة حتى أصبح جيل الستينيات يمثل بحماسته وفورة عطائهِ ، اقوى تيار عرفهُ الأدب العراقي الحديث [5] .

مفهوم التجريب لدى القصاصين العراقيين:

من خلال تحديدنا المعنى الإصطلاحي للتجريب ، في حقول عديدة ، علمية وفنية وأدبية ، رأينا أن هذا التباين اللفظي في تحديد المصطلح ، لم يمنع من الإقتراب من بنى معينة حددت مفهوم التجريب ورسمت لهُ حدوداً واضحة يمكن الوقوف عندها في النظر إليهِ .

---

(1) ينظر: قراءة جديدة في القصة العراقية الحديثة : 82.

(2) المفارقة في القصص الستيني ، محمد ونان جاسم ، رسالة ماجستير ، الجامعة المستنصرية ، 2000 : 86.

(3) يوسف الحيدري ، مجلة الأقلام ، العدد 6، 1990 : 47.

(4) سليمان البكري : 86.

(5) أصوات وخطوات : 43.

وقد تمثلت هذه البنى بالجدة والحسية والخيال ، يضاف إليها بنية أخرى تتمثل بالتمرد والخروج على الأعراف والتقاليد القديمة في الأدب [1] .

وبما إن الألفاظ هي المادة اللغوية التي يعمل عليها التجريب يمكننا عد التجريب تقنية تختص بالشكل الأدبي ، وقد علمنا بأن الشكل ((لا يأتي إلا لإستجابة موضوعية محددة بوعي مسبق في تشكيل العمل الأدبي لأنهُ لا ينفصل عن الموضوع الأدبي بل وإنما هو يحتويه ويتشكل منهُ))[2] .

أما الإهتمام بالشكل الفني ، وتركيز المنهج التجريبي عليهِ ،واتخاذهُ هدفاً، إنما يعود بأصولهُ إلى الفيلسوف الألماني (كاسيرر) الذي يرى بأن العناصر الشكلية في أي عمل فني ، ليست مجرد عناصر خارجية ، أو وسائط تكنيكية لإحداث حدسٍ معين ، بل هي جزءٌ لا يتجزأ من صميم العمل الفني [3] .

أما الحسية التي يتصف بها التجريب بشكل عام ، فنجدها عند الفيلسوف الفرنسي (برجسون) و(لا شك) أن برجسون حين يقتصر على وصف ما تنطوي عليهِ الخبرة الفنية من تأمل وعيان وإستبصار ،فإنهُ يحيل الإدراك الجمالي إلى رؤية (Vision) لا تكاد تتميز عن الموضوع المروي أو معرفة عيانية ، وهي أشبه ما تكون بالاحتكاك أو الملامسة (Contact) [4] .

فالفن في نظر برجسون ، دليل على إمكان الإمتداد بملكات الإدراك الحسي إلى أبعد مدى .

عند الإقتراب من النقد القصصي في العراق خلال حقبة الستينيات نجدهُ قاصراً ، لم يرق في المتابعة والتقييم إلى المستوى الذي بلغة الإبداع القصصي ، خلال هذهِ الحقبة ، وبالأخص حركة التجريب التي إقترنت بها .

---

(1) ينظر : صفحة 4 من البحث.

(2) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 49.

(3) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر، 1966: 309.

(4) المصدر نفسه :23.

وقد عدَّ الناقد، د. شجاع مسلم العاني ،هذا القصور ((عجزاً من قبل النقاد الأكاديميين ، وعزى فشل النقد الذي تعرض للقصة القصيرة ، إلى تركيز اهتمامهُ على التجديد في الشكل والجانب الميكانيكي من هذا الشكل ، دون الإهتمام بالرؤية الفكرية ..

أما الصمت الذي اتخذهُ النقاد الجدد ازاء هذهِ الظاهرة الجديدة فعزاه إلى الطابع التجريبي لتلك المحاولات، وعدم تبلورها في إتجاهات واضحة المعالم))[1].

لذلك لم نجد ما نستند إليه في تحديد المفهوم التجريبي عند القصاصين العراقيين في تلك الحقبة غير القصاصين أنفسهم ، فالقاص موسى كريدي في مقالة لهُ نشرت في جريدة (الأنباء الجديدة) بتاريخ 1965/7/17، وأعيد نشرها في مجلة الكلمة ، في عددها الأول عام 1967، أكد فيها على الإهتمام باللغة ، يقول فيها : ((ومشكلة قصاصينا أيضاً ، أنهم لم يفهموا بعد عبقرية اللغة وطواعيتها ، لم يدركوا إدراكاً واعياً قدرتها على الأداء والتعبير لذلك كانت أغلب قصصهم تتميز بكونها رتيبة ، سردية ، فقيرة إلى مفهومات الفن الأصيل))[2] .

وقد رأينا كيف إن اللغة موضوعة ركز عليها التجريبيون ، وكيف عدتها (سوزان لانجر) ((حدوداً للتجربة البشرية نفسها))[3] .

ومر علينا ، أن القاص جمعة اللامي نشر مقالاً بعنوان ((الموجة الجديدة هذهِ الظاهرة لماذا؟)) دافع فيها عن زملائهِ القصاصين التجريبين ، كما حدد فيها مفهوم التجريب واعتماد قصاصيه على (موقف) إزاء الحياة والمجتمع والكون ، وإنهُ يؤمن بالرفض والاختيار والتجاوز [4] .

---

(1) ينظر : في أدبنا القصص المعاصر ، د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 : 46.

(2) حول القصة القصيرة ، موسى كريدي ، مجلة الكلمة ، العدد الأول ، 1967 : 27.

(3) ينظر : فلسفة الفن في الفكر المعاصر : 309

(4) ينظر : الموجة الصاخبة : 171.

أما عبد الرحمن مجيد الربيعي، فهو أول من بشر بـ(القصة الجديدة) بتاريخ 1964/10/3 ،نشر مقالة ، عنوانها ،(محاولة لتعريف القصة الجديدة) جاء فيها قولهُ: ((لقد لعبت الترجمة دورها الكبير في تحرير الجيل الشاب من القصاصين ، وأبعادهم عن (السرد) و(الإستطراد) ((وتتابع الأحداث المثيرة والغريبة ، والمجيء بدراما تلقائية غير متكلفة ، جعلتهم يطلون من علٍ على كل المحاولات التجريبية في إيجاد وجه آخر للقصة العربية فتزودوا من سارتر (1905–1974) في مواقفهِ ، و(جويس) (1882–1941) في تداعيه ، وبيكت في فوضاه ولاشكليته ، لوضع سمات الوليد الجديد ..))[1] .

والربيعي هنا يؤكد المبادئ الرئيسة التي يقوم عليها التجريب والتي عرفناها من خلال البحث ألا وهي (الجدة) ورفض القيم القصصية القديمة من (سرد) و(إستطراد) (وتتابع حوادث ميكانيكية) ، والإتفاق مع جمعة اللامي في مواقفهِ التي تقود إلى (سارتر) الوجودي ، والتأثر بتداعي (جويس) الذي عرفناه روائياً تجريبياً .

ويشترك القاص غازي العبادي مع زملائهِ في عدّ التجريب (ظاهرة تمرد) الحاجة إليها ملحة ((لقد كانت الحاجة إلى التمرد ملحة للغاية ، من أجل اكتشاف أساليب ، وطرق تعبيرية جديدة ، تتناسب والانقلاب الذي حدث في العالم الخارجي في أنماط وأشكال الكتابة ، أو الموقف العام من الإنسان ومشاكلهُ))[2] .

وفي تحديد أبعاد ذلك التجريب ، يقول القاص سليمان البكري : ((وكانت أبعاد ذلك التجريب تدخل مختبرات اللغة في أطر : الأقنعة والحلم والأسطورة ، والشعر ، والتقطيع ، مضافاً إليها هم البحث عن الوجود الإنساني))[3] .

---

(1) المصدر السابق : 97–107.

(2) رحلة في روائع وأعماق الإنسان ، مجلة الأقلام ، العددان 1–2، 1993: 35.

(3) سفرة التجديد والحداثة ،سليمان البكري ،مجلة الأقلام ، العددان : 1–2، 1993: 22–23.

من هم قصاصو التجريب ؟

يقسم الناقد فاضل ثامر ، قصاصي هذهِ الحقبة إلى مجموعتين :

المجموعة الأولى حاولت أن تقطع جذورها بالعالم الخارجي وتسقط أسيرة التجريد، والإنفعال على الذات ، هؤلاء:

جليل القيسي ، وعبد الرحمن مجيد الربيعي ، وسركون بولص ، وجمعة اللامي ، وأحمد خلف ، وموسى كريدي ، ومحمد عبد المجيد ، وعبد الستار ناصر، ومحسن الخفاجي ، وعائد خصباك ، ويوسف الحيديري ، وعبد الإله عبد الرزاق وغيرهم .

أما المجموعة الأخرى ، فهي التي ظلت أمينة لتقاليد القصة الواقعية وأنها إستطاعت أن تطور هذهِ التقاليد بإتجاه خلق (واقعية حديثة) تفيد من واقعية الخمسينيات ، ومن أفق الإنساني المتفائل الذي فتحتهُ الواقعية الإشتراكية .

ومن الأسماء التي اشتهرت بهذا الاتجاه : محمد خضير ، وخضير عبد الأمير، وغازي العبادي، وفهد الأسدي ، وموفق خضر ، وبرهان الخطيب ، وعبد الرزاق المطلبي .

ثم يضيف إليهم قصاصي الخمسينيات في نتاجهم الجديد ، أمثال فؤاد التكرلي ، وغاتم الدباغ ، ومحمود ظاهر ، وغيرهم [1] .

وقد إختلف هذا التصنيف لقصاصي الستينيات ، عند الناقد ياسين النصير ، فهو يقسمهم إلى ثلاث مجموعات ، مجموعة إشتهرت بأعدادها الكبيرة ونتاجاتها المضطربة الغثة ، لا يمثل لهم ، إنما يكتفي بهذهِ الإشارة إليهم ، أما المجموعة الثانية ، فيطلق عليها صفة التجريبين ، ومن ممثليهم : فاضل العزاوي ، وعبد الرحمن مجيد الربيعي ، وموسى الكريدي ، وجليل القيسي وأنور الغساني . المجموعة الثالثة يطلق عليها صفة الواقعيين المجددين ، ومن ممثليهم : محمد خضير ،

---

[1] مدارات نقدية :325.

وجمعة اللامي ، وعبد الإله عبد الرزاق ، وأحمد خلف ، وغازي العبادي ، وفهد الأسدي ،وعائد خصباك [1] .

وعند إجراء مقارنة بي رأيي الناقدين ، والطريقة التي صنفا بها قصاصي حقبة الستينيات ، نجد اضطراباً في التصنيف واختلافاً في التقييم .ففي الوقت الذي يقسمهم فيه الناقد فاضل ثامر إلى مجموعتين ، يجعلهم الناقد ياسين النصير ثلاث مجموعات ، المجموعة الأولى عند ثامر : ((قطعت جذورها بالعالم الخارجي ، وسقطت أسيرة التجريد ... ألخ)).

تقابلها المجموعة الثانية عند النصير ، ويكتفي الناقد بإطلاق صفة (التجريبين) عليهم ، أما المجموعة الثانية عند ثامر ، فتقابلها المجموعة الثالثة عند النصير .

وقد جعلهم ثامر ممثلين (لواقعية حديثة) أفادت من الواقعية الإشتراكية ، في حين يكتفي النصير بإطلاق صفة (الواقعيين المجددين) عليهم .

ولم نجد ذكراً لمجموعة النصير الأولى والذين إشتهروا بأعدادهم الكبيرة ، ونتاجاتهم المضطربة الغثة . عند الناقد فاضل ثامر ، كذلك لم نجد ذكراً للخمسينين في نتاجاتهم الأخيرة عند الناقد ياسين النصير .

وفي زمن متأخر عن زمن الناقدين المذكورين بعض الشيء ،يأتي الناقد عباس عبد جاسم ، ليقول : ((بأن فكرة التجريب ليست أكثر من ممارسة مختبرية يمارسها القاص على شكل من الأشكال القصصية .. وهذا نجد مثلهُ عند القصاصين: جمعة اللامي في (من قتل حكمة الشامي) وسعد البزاز في (الهجرات)، وبعض قصص (البحث عن طيور البحر) ، وسالم العزاوي ، في دماء على عنق المساء)) ، وكذلك (الأمطار) ومحمد عبد المجيد ، في (الرجل الذي ذكرنا برائحة البنفسج) ، وغازي العبادي ، في (رحلة السندباد الثامنة) وكذلك (إبتسامات للناس وللريح) ، وغيرهم .

---

[1] قراءات جديدة في القصة العراقية : 82.

بينما الشكل القصصي عند البعض الآخر ينمو ويتشكل بوعي قصصي على الرغم من النفس التجريبي الذي يشدهم إلى إكتشاف القصة الأنموذج ، ومن هؤلاء: عبد الرحمن مجيد الربيعي ، في (ذاكرة المدينة)، و(عيون في الحلم)، و(الخيول) ، ومحمد خضير ، في (المملكة السوداء)، وعبد الإله عبد الرزاق في (لاوفيليا جسد الأرض) ، وأمجد توفيق ، في (الثلج...الثلج) (والجبل الأبيض) وعلي الناصري في (قراءة أوراق الفجر) ، وفي بعض قصص محمود جنداري الجميلي وغيرهم [1] .

وهو تصنيف ثنائي كسابقيه ، يؤكد فيه صاحبهُ على الشكل ويعتبره إشكالاً، وقد سبق أن تطرقنا إلى الشكل ، وانتهينا إلى أنهُ ليس عنصراً خارجياً فحسب ، وإنما هو جزء لا يتجزأ من صيم العمل الفني .

أهم ما سيخوض فيهِ البحث :

بعد قراءتنا للحقبة الستينية ونتاجها في مجال القصة القصيرة ، وجدنا إن أهم ثيمة استحوذت على هم القاص ، أخذت الكثير من اهتمامهُ ، هي ثيمة (البحث عن الغائب) بينما الإنشغال بالتراث وتناولهِ بروح جديدة ، كان هماً آخر لا يقل خطورة عن سابقهِ في حين شكل موضوع (الإغتراب) عندهُ مناخاً لم يستطع الفكاك منهُ ، لقد طبع هذا الإغتراب نتاجه القصصي بهذا الطابع التجريبي الذي أشتهر بهِ .

أما التحولات التي حدثت في مجال الشكل والتقنية فقد لا حظنا إهتمام غير مسبوق في اللغة ، وصلت العناية بها والتركيز عليها في مجال القصة حداً جعلها تقترب من الشعر ، أما عن التقنيات الأخرى فكان للفانتازيا والتغريب والترميز دور كبير مكن القاص من التحرر في كتابة القصة ، وعدم الرضوخ لهيمنة الأشكال التقليدية ، من بداية ، وذروة ، ونهاية ، ومنعها من إسباغ طابعها الخاص على القصة .

---

[1] ينظر: التجريب والتجديد في القصة العراقية ، عباس عبد جاسم ، مجلة الطليعة الأدبية ، وزارة الثقافة والفنون ، العدد :9، 1978: 27.

الرؤيا تقنية قديمة لكن القاص التجريبي تناولها تناولاً فيهِ الكثير من التجديد والحداثة ، أما في مجال السرد وعلاقتهُ بالزمان والمكان والرؤى ، فقد رجع الباحث فيهِ إلى نظرية القصة، فبحث على ضوئها تقنيات السرد وعلاقة كل من الزمان والمكان والرؤى فيه .

الفصل الأول

التجريب في الموضوع

المبحث الأول : البحث عن الغائب
المبحث الثاني : التداخل النصي
المبحث الثالث : الاغتــراب

المبحث الاول
البحث عن الغائب

(البحث عن الغائب) ثيمة سردية ، تنتمي إلى ميثولوجيا قديمة تظهر من خلال الفكر الاسطوري ، او الحكي الشفاهي ، ((فالأب الغائب هنا عطاء ميثولوجي قديم ، وصورة ترحل في اسماعنا ورؤانا إلى مصاف الفكر الاسطوري الذي دار معظمه حول غياب الاب، ومن ثم البحث عنه بواسطة الابن، فكانت القصص إلى جانب تاكيد غياب الاب ، تركز على حضور الصلة بالابن القادم))[1].

ولعل من اوائل النقاد العراقيين الذين بحثوا هذه الثيمة . الناقد فاضل ثامر، وقد حدد ملامحها بقوله : " إن بنية " البحث عن الغائب ((هي من البنيات التي تكشف عن نسق سردي واضح، وهذا النسق قابل للإختزال، أو التطوير ، إلا أنه غالباً مايتخذ مساراً متماثلاً، ويمكن أن نصف هذا النسق السردي بالنسق الدائري، حيث تبدأ القصة من نقطة ارتكاز معينة، لتعود في نهاية المطاف إلى النقطة ذاتها، وهي في الغالب بنية مكانية محددة، ومما يلاحظ على هذه البنية ان لها هيكلاً دائريا يتمثل في عودة البطل، إلى نقطة الإنطلاق في نهاية القصة))[2].

وهذه الثيمة تعد من الثيمات الجذابة والمغرية في الكتابة القصصية والروائية في الأدب الحديث، ومن نماذجها في هذا الأدب رواية " القصر " ، للكاتب " فرانز كافكا" ، وبطله " ك " الذي يسقط في متاهة البحث عن المؤسسة،أ و شخص محدد ، ومن خلال هذا البحث تكتسب القصة سمة عبثية وكابوسية، تكشف عن رؤيا كافكا الروائية ، ومن الأدب العربي رواية "الطريق" ، لنجيب محفوظ ، ورواية " البحث عن وليد مسعود " لجبرا ابراهيم جبرا . ورواية "المخاض" لغائب طعمة فرحان. و " الشاهدة والزنجي " لمهدي عيسى الصقر.

---

(1) القاص والواقع ، ياسين النصير، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، 1975: 63.

(2) الصوت الآخر، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992: 121.

اتخذت هذه الثيمة لنفسها مساراً جديداً في النتاج القصصي الستيني، ففي مجموعة " المملكة السوداء " للقاص محمد خضير ، على سبيل المثال ، يقدم لنا القاص، قصصاً مكونة من بعدين ، ((البعد الأول يمثل إطاراً خارجياً، نعثر فيه على شخصيات تتحرك أمام القارئ على صفحات القصة ، من دون أن تخرج من هذا الاطار الافقي ، لكننا حين نقرأ جيداً نوايا الشخصيات الحاضرة التي ينقصها غياب " الشخصية الغائبة" نكتشف أن حكاية الشخصية الغائبة " أي البعد الثاني، هي التي تشكل مضمون القصة وعمقها)) [1] .

بدأ حضور هذه الثيمة في القصة العراقية القصيرة منذ الخمسينيات [2] ، ثم اتسع استعمالها في الستينيات ، فكانت هذه الثيمة من الثيمات المهيمنة على عالم موسى كريدي القصصي ، حتى ليمكن عدها الثيمة الاساسية في مجموعته الاولى (اصوات في المدينة) الصادرة عام 1968 . أما القاص محمد خضير فله اسهام

---

(1) التجريب في القصة العراقية – الحكايات العمودية والحكاية الافقية – د. مهند يونس، مجلة الأقلام ، عدد تموز وآب ، 2000 : 16.

(2) في وقت مبكر نسبياً يقدم لنا عبدالملك نوري، إنموذجاً جميلاً لقصة البحث عن الغائب، في قصة (الرجل الصغير) من مجموعته الاولى (تشيد الارض) الصادرة عام 1954 ، ينظر : الصوت الآخر للناقد ، فاضل ثامر : 100.

متميز في هذه الثيمة، خاصة في مجموعته البكر (المملكة السوداء) الصادرة بين عامي (1971–1966). ففي الكثير من قصصها ، ثمة بطل غائب وثمة أمل كبير في رجوعه. أما القاص جمعة اللامي، فيدلنا الاستقراء والمتابعة لنتاجه القصصي، على انشغال كبير بهذه الثيمة ، خاصة في مجموعته القصصية البكر (من قتل حكمة الشامي) التي يعود تاريخ كتابة قصصها إلى الاعوام 1964 –1965 إلى عام 1972.

ومن القصاصين الاخرين الذين انشغلوا بهذه الثيمة ، لكن باسهام أقل ، القاص أحمد خلف والقاص عبد الستار ناصر والقاص موفق خضر، والقاص غازي العبادي.

وقد اختلفت النظرة إلى الغائب باختلاف النظرة الفكرية ورؤيا القاص الخاصة. ففي قصص القاص. محمد خضير مثلاً نجد ((بحثاً دائباً عن شيء مفقود، وهو محور اهتمام شخوصه، واذا كان حلم الإنسانية الكبير ، يقو معلى ثلاث أثافي ، هي الخلود والاستقرار والطمأنينة بكافة انواعها، فان مايشغل شخوص خضير ويعنيها هو الحلم نفسه)) [1] .

((والبحث عن السعادة المفقودة، يتم في قصص القاص موسى كريدي، عبر موضوعين اساسيين، هما البحث عن الجنس وعن السفر والرحلة)) [2] .

أما القاص جمعة اللامي ، فقصصه ((تستعين برموز تاريخية مكررة، ذات دلالة معاصرة، لتجسد ازمة احباط البحث الدائب، عبر الوهم والمغامرة)) [3] .

القاص أحمد خلف ، يتركز البحث عنده عن المدهش والاسطوري والغريب.

---

(1) في ادبنا القصصي المعاصر: 201.

(2) المصدر نفسه : 256.

(3) في النقد القصصي : 245 ، عبد الجبار عباس، وزارة الثقافة والاعلام ، 1980: 245.

في حين يعود القاص عبدالستار ناصر إلى الثيمة في شكلها القديم، أي بحث الابن عن ابيه ومن ثم يحاول القضاء عليه ليحل محله.

أما عن انشغال النقد والنقاد بهذه الثيمة، أو دراستها، فيعود تاريخه إلى نهاية الستينيات وأوائل السبعينيات، بعد أن انشغل القصاصون بهذه الثيمة وأخذت تظهر في قصصهم . لكن هذه الدراسات لم تكن مكرسة لهذه الثيمة او تختص في بحثها، إنما كان الناقد يتعرض لها ضمن مواضيع أخرى تخص القصة بشكل عام.

من هذه الدراسات ، دراسة بعنوان ، (معالم جديدة في القصة العراقية) للناقد: فاضل ثامر . نشرت كمقدمة لكتاب (قصص عراقية معاصرة) للناقدين : فاضل ثامر وياسين النصير، الصادر عام 1971 في بغداد.

ودراسة بعنوان : (مدخل في مصادر دراسة القصة القصيرة في العراق) للناقد : فوزي كريم ، منشورة في كتابه ، (من الغربة حتى وعي الغربة) ، الصادر عام 1972.

دراسة اخرى بعنوان : (دراسة في فن محمد خضير القصصي) للناقد : ياسين النصير، منشورة في كتابه ((القاص والواق(ع) الصادر عام 1975 . الا أن الناقد يشير إلى أن كتابة الدراسة هو عام 1974.

دراسة أخرى بعنوان : (من قتل حكمة الشامي) للناقد: عبد الجبار عباس، منشورة في كتابه (في النقد القصصي) الصادرع ام 1980.

دراسة اخرى بعنوان : (محمد خضير ومغامرة القصة العراقية) ، للناقد، د. شجاع مسلم العاني، منشورة في كتابه (في ادبنا القصصي المعاصر) الصادر عام 1989.

في زمن متاخر عن هذا التأريخ ، ازداد الاهتمام بهذه الثيمة فافردت لها دراسات خاصة بها. أهمها دراستان ، احداهما بعنوان : (بنية البحث عن الغائب في القصة العراقية) للناقد فاضل ثامر . توسع فيها ، رابطاً بينها وبين " الوحدات

الوظيفية " التي جاء بها " فلادمير بروب " [1] منشورة في كتابه " الصوت الآخر" الصادر عام 1992 .

أما الدراسة الأخرى ، فهي بعنوان " التجريب في القصة القصيرة – الحكايات العمودية والحكاية الافقية " للناقد : د. مهند يونس ، منشورة في مجلة الأقلام ، عدد : تموز – آب ، عام 2000.

وقد أسهم البحث الأكاديمي في تناول هذه الثيمة (البحث عن الغائب) بالدراسة والبحث. إذ أن الباحث حسنين غازي لطيف الجميلي، أفرد مبحثاً خاصاً بها ، في رسالته الموسومة ، (الفن القصصي والروائي في أدب موسى كريدي)، وهي رسالة ماجستير تقدم بها إلى كلية الاداب في الجامعة المستنصرية، عام 1998.

أصاب التطور هذه الثيمة نتيجة اخضاعها لمفهوم تجريبي شاع لدى قصاصي هذه الحقبة " الستينيات" . فبعد أن كان البحث في الحكاية الشفاهية او الاسطورية يتجه نحو اهداف مادية كالبحث عن الأب ، او الزوجة، وما اشبه. تحول عند قصاصي الستينيات إلى بحث عن اهداف معنوية، كالبحث عن السعادة أو الخلاص الميتافيزيقي . هذا إلى أن هذه الثيمة " البحث عن الغائب" تلتقي مع المفهوم التجريبي في أنها تركز على الذاتية، فالناقد فاضل ثامر ، يقول في هذا المجال : ((ولو أعدنا فحص البنية السردية للنماذج القصصية الحديثة، التي تنطوي في لواء " بنية البحث عن الغائب" ، لوجدناها تلتقي أو تشترك في توظيفها لإسلوب السرد الذاتي، وابتعاد معظمها عن السرد الموضوعي)) [2] .

وقد اكد هذا الأمر باحث أكاديمي، إذ قال في خلاصة بحثه ، الذي ينشغل في دراسة القصة الستينية ، مايأتي : " وشاع في قصص جيل الستينيات موضوعة،

---

(1) " فلا ديمير بروب " (1895–1972) . ينتمي بروب إلى مدرسة الشكليين الروس، وقد اهتم بدراسة مجموعة من الحكايات الشعبية العجيبة الروسية –ينظر: مدخل إلى نظرية القصة " ، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1986 : 19 . هناك توسع اكثر عن حياته في هامش الصفحة التالية .

(2) الصوت الآخر ، 121.

" البحث عن الغائب ((وكان أملهم المفقود ، أمل الذات المنكسرة ، والمتهشم ة، التي لاسلاح لها الا ذاتها، لذا لجأ إلى الأشكال التجريبية والغنائية، والذاتية ، أدوات ملائمة للتعبير عن ضياع أو تمزق، أو حيرة هذه الذات)) [1] .

بعد هذا الاستعراض التاريخي لثيمة " البحث عن الغائب" وتطورها لدى القصاصين الستينيين من خلال مفهوم التجريب الذي انشغلوا به ، يرى الباحث بأن بنية " البحث عن الغائب" هي من البنيات التي تكشف عن نسق سردي واضح يلتقي إلى حد كبير مع " الوحدات الوظيفية " الأساسية التي كشف عنها " فلا ديمير بروب Vladimir Propp " [2] في كتابه " موروفولوجيا الخرافة" .

ويتفق الباحث مع الناقد فاضل ثامر ، في أن الربط بين هذه الثيمة ومنهج بروب في وحداته الوظيفية، سوف " يفتح آفاقاً تصورية جديدة، أهمها نقل فعل القراءة

---

(1) المفارقة في القصص الستيني العراقي ، محمد ونان جاسم الغزي ، رسالة ماجستير ، الجامعة المستنصرية، 2000: 8.

(2) ولد " فلاديمير يروب " 17 أبريل 1895، في مدينة يترسبرج، في عائلة تنحدر من اصول المانية ، التحق بجامعة بتروغراد في سنة 1913 وتخرج فيها بعد خمس سنوات بدرجة في علم فقه اللغة الالمانية واللغة الروسية. وفي عام 1932 انضم إلى هيئة التدريس بقسم تاريخ فقه اللغات "الرومانو – المانية " وحاضر في نفس الوقت في شعبة الفولكلور . وبعد عام 1938 ركز بروب على الفولكلور ودافع عن اطروحته لنيل الدكتوراه في العلوم في عام 1938 وكانت بعنوان " اصل الحكاية الخرافية " ثم اصبح محاضراً في نفس المادة، ثم اصبح رئيساً لقسم الفولكلور . لبروب مؤلفات قليلة ولكنها ، رغم قلتها، ذات اهمية قصوى وتتميز بكمالية بنيتها وترابطها الداخلي، من كتبه التي تختص بالفولكلور :

1- مورفولوجية الحكاية الشعبية " 1955" .
2- الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية " 1946" .
3- الملحمة البطولية الشعبية الروسية " 1955" ينظر : " مورفولوجيا الحكاية الخرافية " فلا ديميربروب ، ترجمة : ابو بكر احمد قادر ، النادي الادبي بجدة ، 1989: 16-17.

وتوفي 22 أغسطس 1972 .

مـن مسـتوى الـواقعي إلـى مسـتوى الفعـل التخيلـي ، ومـن مسـتوى الدلالـة التقليديـة للتشكيل إلى مستوى الدلالة الطقسية له، ثم من مستوى القراءة التجزيئية إلى مستوى القراءة البنيوية ، التي تسعى إلى كشف آلية تشكيل النص ، وشبكة العلاقات التي تتنامى بين وحداته المكونة فيما بينها ، وبين هذه الوحدات ، والنص الكلي [1] .

يجب أن ننبه بان بروب لايقتصر فقط على فحص وتحديد الوحدات الوظيفية هذه ، إنما يكشف عن موضوعة " الحوافز" أو الدوافع التي تقف وراء حركة الوحدات الوظيفية ، وهو أمر له أهميته في السرد القصصي الحديث.

كما يلفت نظرنا إلى أهمية الانتباه إلى مايسميه بـ " الموقف الأولي " أو البدئي ، الذي لايعد وظيفة قائمة بذاتها، لكنه يؤسس للاحداث اللاحقة . وفي هذا يقول بروب : ((تبدأ الخرافات عادة بعرض لوضعية بدئية ، فيتم تعداد أفراد العائلة ، حيث لايقدم للبطل المقبل الا عن طريقة ذكر اسمه أو وصف حالته ، ومع أن هذه الوضعية ليست وظيفة ، فهي تشكل عنصراً مورفولوجياً مهماً)) [2] .

التحليل الوظائفي للقصة

تمكن " فلا ديمير بروب" بفضل عدد الحكايات المدروسة " ماينـاهز المئة" ((من استنتاج ماسماه بالمثال الوظائفي ، وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا

---

(1) الصوت الآخر : 126.

(2) مورفولوجية الخرافة، فلا ديمير بروب، ترجمة وتقديم: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986 ، 1986: 79. ومورومولوجيا: تعني دراسة الأشكال . وتعني في علم النبات ، دراسة الاجزاء المكونة للنبات، وعلاقتها ببعضها البعض، وبالكل. بمعنى آخر دراسة بنية النبات. ينظر : موروفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب ، ترجمة : ابو بكر احمد قادر وأحمد عبدالرحيم نصر ، النادي الادبي الثقافي بجدة ، 1989 : 48.

العدد غير المحدد من الحبكات ذات التراكيب والاشكال المختلفة)) [1] ، فما معنى كلمة " وظيفة" ؟

الوظيفة: ((هي عمل الفاعل معرفاً من حيث معناه في سير الحكاية [2] " أي أن الحدث يعد وظيفة مادام رهين سلسلة من الاحداث السابقة التي تبرره، ومن الاحداث التي تنتج عنه . و ((المهم أن تكون هذه الوظائف مرتبطة ملتحمة وثيقه الإلتحام ، تستقطبها غاية واحدة، هي اصلاح الافتقار الحاصل في الوضع الأصل)) [3] .

إن ثيمة " البحث عن الغائب" هي واحدة من الوظائف التي حددها " فلاديمير بروب " في تحليله المورفولوجي.

يعرف بروب التحليل المورفولوجي بانه ((وصف للحكايات وفقاً لاجزاء محتواها وعلاقة هذه الاجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع)) [4] .

ويروي بروب تبعاً لذلك أن الحكاية الخرافية تتوفر على عدد من الوحدات الوظيفية،والوحدة الوظيفية هي فعل من أفعال شخصيات الحكاية ، بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه الشخصيات من حكاية لاخرى، وهذه الوحدات الوظيفية لشخصيات الحكايات تعد المحتوى الاساسي للحكاية ، واكتشف بروب بعد عملية احصائية معقدة للمئات من الحكايات الخرافية أن عدد الوحدات التي تتحكم في الحكاية يبلغ احدى وثلاثين وظيفة، الا أنه يلاحظ أن عدد الوظائف هذا غير ثابت فقد يتقلص ، واقل حد يهبط إلى وظيفتين . وقد لاحظ الناقد كمال أبو ديب عند

---

(1) مدخل إلى نظرية القصة ، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986: 20.

(2) المصدر نفسه : 20.

(3) المصدر نفسه : 20.

(4) قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، د. نبيلة ابراهيم، دار العودة ، بيروت، 1974: 25.

تطبيقه لمنهج بروب على الشعر الجاهلي أن القصيدة الجاهلية تكشف عن وحدات وظيفية تصل أحياناً إلى إحدى وعشرين وظيفة، ويتقلص هذا العدد في كثير من النصوص إلى وظيفتين فقط [1] .

ولذا فنحن لانتوقع بالضرورة ، أن تتوفر جميع النماذج القصصية التي تنتمي إلى ثيمة " البحث عن الغائب " على جميع الوحدات الوظيفية التي اكتشفها بروب في الحكاية الخرافية، فقد يتقلص هذا العدد كثيراً طبقاً لهذه القصة، أو تلك ، كما أن بعض الوحدات الوظيفية قد تكتسب ملامح تحويلية أو مقنعة، تبدو للوهلة الاولى وكأنها مغايرة للنسق الأساسي للوحدات الوظيفية.

سنحاول في هذا البحث التعرف على أهم هذه الوظائف ، وموقع ثيمة "البحث عن الغائب " ودورها في سيرورة الاحداث.

الوظيفة الاولى : الغياب . تغيب إحدى اشخصيات الأساسية فجأة ، وقد يترك هذا الغياب ضرراً، او يخلق الإحساس بنقص معين، والتغيب يكون على انواع ، منها :

1- احد افراد العائلة يذهب بعيداً عن البيت.

2- غياب أحد افراد الاسرة بسبب الوفاة، موت الأب أو الأم.

وهذا الغياب يتمثل بغياب الشخص الضحية ، أو المغدور، وليس غياب البطل الذي يتمثل غيابه بالبحث عن الغائب الضحية ، والذي هو الراوي في الغالب، او البطل القصصي الممسرح، والذي سيضطلع بمهمة البحث عن الغائب الضحية. أو بشكل أوسع ، في الكشف عن السر الذي يحيط بهذا الغياب الملغز.

والان نحاول أن نحدد هذا الغائب، في نماذج قصصية اتخذت من ثيمة "البحث عن الغائب " موضوعاً لها ، القصص تعود للقصاصين محمد خضير، وجمعة اللامي ، وموسى كريدي، وعبدالستار ناصر، وأحمد خلف .

---

[1] ينظر: الصوت الآخر : 109.

في قصص القاص محمد خضير ، وخاصة مجموعته القصصية " المملكة السوداء" ، الغائب لايتمثل بطلاً مجسداً دائماً، إنما يكون في حالات عديدة متمثلاً بذكرى – أو حلم ، او رؤيا خاصة . فالغائب في قصة " المئذنة " [1] تمثل بحياة خاصة كانت تحياها البطلة، وقد انسحب هذا العالم الذي كانت تعيشه ليصبح " ذكرى " ، لم يبعد منه الا ابنة لها، ظلت تعيش بعيداً عنها. وفي مسيرتها للوصول إلى هذا العالم اشتدت معاناتها، تقول بعد أن أرهقها التعب: ((احتاج لبعض الشجاعة كي استمر، كل هذا من أجل ان استمر)) [2] . ثم تفاجأ بأن العالم الذي انتهت من بحثها للوصول اليه ، لم يكن هو العالم الذي ظلت تحلم به طيلة سني بحثها ، نعم ، إنه نفس البيت الذي كانت تسكنه، واحتضنت ابنتها، بل حتى الغرفة التي كانت تسكنها ظلت كما كانت من قبل ولم تتغير. وتحيرت في الأمر ، ما السبب في كل ذلك ؟ ولم تطل حيرتها، إذ سرعان ما أدركت، بان السبب لأنها هي التي تغيرت. لقد كانت تقول للمرأة الضخمة التي كانت تعيش معها في هذا البيت: " صدقيني ، لستُ كما كنتُ" [3] . ثم صعدت إلى السطح ، تدفعها الرغبة نفسها، العثور على عالمها القديم ، لكنها وجدت هذا العالم مهجوراً، ((كنتُ أحسبُ أن امكنتي القديمة، ستبدد جميلة في عيني ثانية ، وأنها ستعيد لي بعض طمأنينتي ، وكم أنا واهمة الان ، كم يبدو كل شيء موحش الان، حتى المئذنة ليست كما كانت، فقد هجرها لقلقها الذي سكنها طويلاً)) [4] .

---

(1) مجموعة " المملكة السوداء" ، محمد خضير ، وزارة الاعلام، 1972 : 9.

(2) المصدر نفسه : 23.

(3) المصدر نفسه : 23.

(4) المصدر نفسه : 26.

أما قصة " نافذة على الساحة" [1] ، فهناك غائبان مجسدان باشخاص، الخالة التي استمر غيابها عن اختها عشر سنوات ، ((لقد مضت عشر سنوات ، من دون أن أعرف شيئاً عن اختي وزوجها)) [2] .

وزوج الخالة الذي تغيب عنها فترة طويلة، لكنها لم تعرف أي شيء عن تغيبه هذا، ((ليس عندي أي خبر عنه، لايكتب رسائل لي ، لقد اهملني تماماً))[3] .

الغائب في قصة " الشفيع" هو هذا العالم الروحاني الذي تبحث عنه المرأة "الحبلى" عالم فيه الكثير من الضوء والملذات. لقد أجهدت نفسها في صعود سلالم الدار التي تسكنها وفي هبوطها منها، ثم رحلتها المضنية بين مواكب المعزين، مروراً بالاسواق المكتضة بالناس، تعاني في كل لحظة من الام مخاض، فتندب " ياشفيعي ، ليس الان ، ليس الآن" [4] . وتشعر ببرودة المرمر ، تهصرها الجموع في الضريح، لكن المياه لاتلبث أن تعود ، ((صافية متدفقة، تسيل بحفيفها الناعم . وانتظرت المرأة الحبلى، أن يغرقها نهر المرمر ثانية " بلذاته الغريبة ، وتوهجه المضيء)) [5] .

في قصة " المملكة السوداء " [6] ، القصة التي اطلق اسمها على المجموعة بكاملها، بحث عن الأب، عن طريق البحث عن الحاجات التي تعود اليه، لقد ارتحل الابن، " علي " للبحث عنها ، " جنت لأرى حاجات أبي " [7] . وبعد رحلة خطرة يقوم بها الابن، يشير إلى خطورتها تلك العبارة المنذرة التي تتصدى للداخل إلى

---

(1) مجموعة (المملكة السوداء) : 41.

(2) المصدر نفسه : 48.

(3) المصدر نفسه : 42.

(4) المصدر نفسه : 64.

(5) المصدر نفسه : 76.

(6) المصدر نفسه : 87.

(7) المصدر نفسه : 90.

البيت القديم الذي يضم حاجات أبيه ، " أيها الداخل للحوش إقرأ السلام" [1] . مروراً " بفتحات ودهاليز ، ورسوم الفحم المنتشرة على جدرانه، خيول مخيفة ، وفتيات ذوات شعور طويلة، وجرار منبعجة، وحجرات عليا ذات نوافذ مغلقة، انتهاءاً بغرفة جرداء، بغير السرير الضخم المحروس، برؤوس النحاس المفرطحة، وقد غطيت الجدران، باوراق الجرائد الممسوحة" [2] ، لم يأخذ " علي " الإبن من صندوق ابيه – الذي لم يفتح من تسع سنوات ، والذي يحتوي على اشياء أصبحت عديمة الجدوى – غير صورة أبيه .

((– أهذه صورة أبي ؟

- **هي صورته.**

ودس " علي " الصورة في جيبه ، وأعاد غطاء الصندوق ورتجه ثم نهض))[3]

.

في قصة " القطارات الليلية " [4] ، هناك " غائب " لكن البحث عنه يجري بطريقة تبدو غريبة بعض الشيء ، " كان شبح امرأة ذات هالة مغبرة ، قرعت يدها إحدى النوافذ . أطل جندي من مقعده خلف النافذة إلى الأسفل ، ثم أنزل الزجاج، وسمع صوتاً مكتوماً ،

- **هل تسافر للجبهة ؟**
- **لماذا ؟**
- **لدي رسالة.**
- **لمن ؟**

---

(1) المصدر السابق : 89.

(2) المصدر نفسه : 89.

(3) المصدر نفسه : 93.

(4) المصدر نفسه : 170.

- **لزوجي ، اسمه على الرسالة ، لكنني لا اعرف عنوانه، ولست متأكدة من مكان خدمته.**

قرأ الجندي في ضوء العربة الفاتر الإسم على مظروف الرساله.

- **لكنني لا اعرفه.**
- **ولكنك ستصادفه يوماً في مكان " [1] .**

((وفي البيت عندما فض مظروف الرسالة، وجدها خالية من الكتابة فتسائل: ذلك غريب ، لم فعلتْ ذلك ؟)) [2] .

ولو تساءلنا عن هذا البحث ومايمثله عند القاص محمد خضير لرأينا أنه : ((البحث عن المصير المحرك لكل كائن بشري، يسعى لتحقيق وهم الحياة)) [3] ، بل هو بحث عن المصائر يتخذ شكلا واقعيا تختلط فيه الحياة اليومية المعاشة باستحضارات الماضي الموروثة جماعياً، ولأن بطلات محمد خضير ، في اكثرهن نساء بلا أزواج، ينتظرن القادم لملء الفراغ، فان البحث يشكل عندهن طريقاً يمكنهن من المجابهة والاستمرار . أي هو الأمل في تحقيق الخلود والاستقرار والطمأنينة، على حد قول الناقد ، د. شجاع مسلم العاني [4] .

تتيح لنا قراءة نتاج القاص جمعة اللامي القصصي ، الاقتراب من عالم آخر " الغائب " فيه " مخلصاً دينياً" ففي مجموعة " من قتل حكمة الشامي [5] "تظهر هذه الحقيقة في قصتين منها ، هما ، قصة " اهتمامات عراقية" [6] ، و"ساعات من زمن

---

(1) المصدر السابق : 181.

(2) المصدر نفسه : 186.

(3) قصاصون من العراق، سليم عبدالقادر السامرائي، وزارة الاعلام ، بغداد ، 1977: 20.

(4) ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر: 201.

(5) مجموعة " من قتل حكمة الشامي ، جمعة اللامي ، 1975: 52.

(6) المصدر نفسه : 7.

الآتي حكمة الشامي " [1] . في قصة " اهتمامات عراقية، حديث عن مقتل " الحسين " عليه السلام ، والغائب فيها، ((صبي صبوح ، يشبه الحسين ما وجد بعد ، فهو مايزال نطفة في ظهر الرجل القادم من الشرق على جواد أصيل ، تتبعه جحافل المحاربين من كل جنس ولون ولغة ..)) [2] . وفي قصة "ساعات من زمن الآتي حكمة الشامي " ، الغائب : حكمة الشامي. ((بعد شهور من رحيل حكمة الشامي استلمت والدته الرسالة الآتية من احدى الفتيات)) [3] ، لقد التقته الفتاة وتحدثت معه ، ((ولم يطلب مني معرفة اسمي ولم اسأله أنا عن اسمه، لكنه قال لي: " اعذريني فانت تشبهين أمي ")) [4] . في مجموعة اللامي الثانية "اليشن " [5] ، تنفرد قصة واحدة بعنوان " السيد – أشواق سلم بن يوسف " بالاقتراب من هذه الثيمة . فالسيد " الغائب" شخصية دينية ، " يتناقل شيوخ المدينة وفتيانها قبل سنوات ، أن سلماً التقى به للمرة الاولى، ومع أنه لم يحدد اليوم الذي التقى به معه، إلا أن العقلاء والسفهاء في اليشن يتفقون على أن ((السيد سلم إلى سلم بن يوسف عدة قطع من نقوده الذهبية المعروفة)) [6] . وقد تهامس الناس، ((بأن حفنة الدراهم التي تسلمها سلم بن يوسف من ذلك التاجر الغريب، تتناسل باستمرار ، وأنه ينفق بعضاً منها على ترميم ماقد يتهدم من بناء المسجد)) [7] . وقد ظل سلم بن يوسف ينتظر لقاء السيد ، كل يوم جمعة ، يوم الجمعة عند سلم بن يوسف موعد لقاء ، ففي مثل هذا اليوم من كل

---

(1) المصدر السابق : 52.

(2) المصدر نفسه : 14.

(3) المصدر نفسه : 15.

(4) المصدر نفسه : 60.

(5) مجموعة " اليشن " جمعة اللامي ، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978: 29.

(6) المصدر نفسه : 29.

(7) المصدر نفسه : 31.

اسبوع يقول لنفسه : ((قد القاه اليوم ، أو ، قد يكون أحد الحاضرين الآن في المسجد)) [1] .

يرى الباحث بأن ابطال القاص جمعة اللامي في بحثهم هذا لايصدرون عن " احباط سياسي " [2] . كما يرى الناقد عباس عبد جاسم، انما هم ((... مغتربون عن الارض والسماء – وتلك ثمرة غياب العدالة الكونية والتاريخية – فكرهم علمي ، واحلامهم صوفية ، ثوار جدد معاصرون، ورثوا مجاهدات الثوار في كل عصر وميدان)) [3] . فاذا عرفنا كل هذا عنهم ، يتأكد لنا بأن مايبحثون عنه ، ليس غير ((حياة أبدية تلغي المسافة بين وعيهم، كابطال معزولين، وبين شروط ودساتير واقع اجتماعي يحاصرهم ويحكم حريتهم)) [4] .

في مجموعة القاص موسى كريدي الأولى " اصوات في المدينة" [5] ، نجد " غائباً " وبحثاً عن هذا الغائب . ففي قصة " دوار وثلج في نهار قصير " [6] "الغائب" هو " الاب" . "وسرت رعشة في مفاصلي، وقلت لابد أن أراه .. وغاب خيال أبي " [7] . في قصة " يظل السفر هو الطريق" [8] " الغائب" هو السفر، " وعندما تسأله امه عن سبب وقفته أمامها مأخوذاً ودونما حراك. " ماذا بك ياسعيد؟" يجيبها "لاشيء ، لاشيء " وكررت اللاشيء مرات ومرات، دون أن تعي، وأجبتها، لاشيء ماذا إذن .. لاشيء .. لاشيء .. ولكن هناك شيئا ما ، أيحت للسانك الأصفر، أن يفصح عنه بارتجاف ، قلت لها بصوت واهن .. " أريد أن اسافر " "

---

(1) المصدر السابق : 32.

(2) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 71.

(3) في النقد القصصي : 244.

(4) قصاصون من العراق : 23.

(5) مجموعة " اصوات في المدينة" ، مرس كريدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1968.

(6) المصدر نفسه : 15.

(7) المصدر نفسه : 16.

(8) المصدر نفسه : 23.

تسافر إلى أين ؟ " ، لم تجب ((أنت تذكرت امك وصوتها الباكي واضطراب وجهها البريء)) [1] . في قصة " الوهج القديم " [2] " الغائب " هو الأب ايضاً ، تستهل القصة بالبحث عنه، ((في الطريق كان يفكر في ابيه، كم يود لويراه .. ليفرح به ولومرة ..)) [3] .

في مجموعته الثانية " غرف نصف مضاءة " [4] ، هناك غائب ايضاً ويتكرر غياب الأب والسفر ، ويستمر سعي البطل في البحث عنهما، لأنها يشكلان نقصاً، لابد من سداده ليتم التوازن. في القصة التي سميت المجموعة باسمها "غرف نصف مضاءة" [5] ، " الغائب " هو السفر . " رغم مضي نصف ساعة، ورغم انشغاله بقضية السفر، " وهي قضية تؤرقه منذ زمن " ... " كان مشغولاً بمسالتين ... الرحيل ... واحتضار اخته " [6] . في قصة " اوراق ضالة لرحلة قصيرة " [7] ، هناك حالة غير طبيعية يعيشها البطل ، قلق دائم ، ذهول ، مزاج سيء ... " منذ دخولي الدائرة في الصباح ، وجلوسي وراء المكتب، لم يكن مزاجي على بعضه " [8] . وعندما يشتد القلق بسبب حالته هذه لايجد بداً من الذهاب إلى الطبيب ، ولم يجد عند الطبيب غير النصيحة بالراحة والسفر، ((لكنك بحاجة إلى راحة تامة، وهدوء أعصاب .. ولابأس أن تسافر، ووافقته ، على أن ممارسة السفر خير من تعاطي العقاقير)) [9] .

---

(1) المصدر السابق : 16.

(2) المصدر نفسه : 105.

(3) المصدر نفسه : 105.

(4) مجموعة " غرق نصف مضاءة " ، موسى كريدي ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1979.

(5) المصدر نفسه : 9.

(6) المصدر نفسه : 21.

(7) المصدر نفسه : 59.

(8) المصدر نفسه : 61.

(9) المصدر السابق : 70.

إن أهم مايبحث عنه ابطال القاص موسى كريدي ، هو الرحلة والسفر، وذلك سعياً للوصول إلى السعادة المبتغاة. وقد اختلفت طبيعة هذا السفر، فهي مرة مرهونة بدوافع ثقافية واجتماعية موضوعية، كما هو الامر، في قصة " الظل والصدى" [1] ، ((لماذا البقاء ... أفترضى أن تموت وأنت ترضع خشب المقاهي بعضاً من يقظتك؟)) [2] . ومرة تكتسب ملامح اجتماعية واضحة وترتكز إلى ارضية واقعية، فحلم السفر لدى بطل قصة " غرف نصف مضاءة " ينبع من الواقع الاجتماعي والثقافي المتخلف الذي تحياه مدينة ماتزال في درو التكوين ، وماتزال علاقاتها الانتاجية علاقات زراعية بدائية.

ومع هذا فان هناك من يرى بأن صورة بطل موسى كريدي في مجموعتيه الأولى والثانية ، كما قدمها القاص، هي صورة لبطل يخشى المواجهة، لذا يلجأ إلى السفر هرباً من الواقع الذي يفرض عليه بقوة ، ولاقدرة للبطل على تغييره أو تبديله [3] .

للقاص عبد الستار ناصر، قصة بعنوان " الوجه الحقيقي" [4] من مجموعة " طائر الحقيقة" . يمكننا أن نخضعها لهذا المنهج " الوحدات الوظيفية" ، أما الغائب ، فيها فهو " محمود " صديق للبطل الراوي، ((وكانت الامتار بين مدينتينا، يقطعها القطار بسرعة ، أنها المرة الثالثة منذ أن سافر محمود ... أذهب للبصرة، أحس اشتياقاً وحباً اليه)) [5] .

---

(1) مجموعة " اصوات في المدينة" : 37.

(2) المصدر نفسه : 39.

(3) ينظر: الفن القصصي والروائي في أدب موسى كريدي ، حسين غازي لطيف الجميلي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية التربية (ابن رشد) ، 1998: 64.

(4) مجموعة ، " طائر الحقيقة" ، عبدالستار ناصر، وزارة الاعلام، بغداد، 1974 : 5.

(5) المصدر السابق : 7.

قصة أخرى للقاص عبدالستار ناصر ، بعنوان " الوجه " [1] ، " الغائب " فيها الأب . " جئت إلى جابر الحسن، قالوا: إنه أبي وأنه يريد أن يراني" [2] . القاص أحمد خلف له قصة يمكننا أن نضعها ضمن هذه البنية ، قصة " آخر الزمان ... أول الزمان " [3] . فالبطل فيها يروي لنا أحداث القصة، يقوم في البحث عن شخصية سلمان بن داود ، التي تختفي فجأة ، ((تاركةً باختفائها جواً اسطورياً وغرائبياً مدهشاً، إذ سرعان ماتنسج حول شخصية الغائب، الحكايات والأساطير والتأويلات التي تجعل منه شخصية غرائبية، أو وهمية)) [4] .

الوحدة الوظيفية الثانية تتمثل باشعار البطل بوجود منع أو تحذير ، وتقترن هذه الوظيفة بالوحدة الوظيفية الثالثة المتمثلة في " خرق المنع " أو المحذور.

عند استقرائنا للنماذج القصصية التي تناولناها بالبحث ، وجدنا أن هاتين الوظيفتين تظهران في بعض النماذج ، وتختفي احداهما أو كلاهما في نماذج أخرى. وسنكتفي بالتمثيل لبعض هذه النماذج خشية الإطالة التي لاطائل من ورائها.

يتمثل المنع في قصة محمد خضير " المئذنة" ، بالعناء الذي اجترحته بطلتها، وهي تواصل رحلتها نحو عالمها الذي تبحث عنه ، " وانقذفت لوسط السوق فارتطم بكتفها أحد العابرين، أدارها نصف دورة ، حتى كادت تسقط ، فارادت أن تطبع على وجهها ابتسامة النمر المتخاذلة ، ووجدت نفسها تقول : ((أحتاج لبعض الشجاعة كي استمر، كل هذا من اجل أن استمر)) [5] ، نعم إن في عبارتها

---

(1) قصة " الوجه " ، عبدالستار ناصر ، مجلة الأقلام ، العدد : 11، 1972.

(2) المصدر نفسه : 25.

(3) قصة ، " آخر الزمان... أول الزمان " ، احمد خلف ، مجلة الأقلام ، العددان ، 11-12 ، 1988 : 5.

(4) الصوت الآخر : 99.

(5) مجموعة " المملكة السوداء" : 17.

اصطراع خفي بين قوتين، تحاول احداها منعها من المسيرة ، بينما تحاول الاخرى، خرق هذا المنع والثبات على المواصلة.

يتحدد المنع في قصة " الشفيع " في اصرار الزوج على ثني امرأته الحبلى من الإشتراك في زحمة المناسبة الدينية ، خوفاً عليها من الاجهاض ((كان أحسن لو بقيت في النزل، وأنت بهذه الحال يانزيهة)) [1]. لكنها باصرارها على الخروج من النزل والالتحام بالزحمة للاشتراك بالمناسبة الدينية ، تنفذ خرقاً لهذا المنع.

في قصة " المملكة السوداء" تمثل المنع في انكار العمة لإبن اخيها "علي"، "من أنت لاكون عمتلك ؟ " . كما تمثل الخرق باصرار " علي " على رؤية اشياء أبيه التي تركها له ، ((ولكني هنا لأرى ماتركه لي أبي ، أنا متأكد ، ترك لي اشياء ياعمتي ، فدعيني أراها)) [2] .

عند القاص جمعة اللامي تتغير الصورة، " فالغائب " في قصة " اهتمامات عراقية " ، رمز ديني، يتحول إلى رمز سياسي، اما الباحثون عنه ، فهم اولئك الذين ربطتهم به كل مظاهر الاستبداد والظلم على مدى العصور. هذا إلى جانب الارتباط العقائدي الذي يشده اليهم. فالمنع يتمثل في قول الرجل الملتحي ، يخاطب انصاره الذين ما اهتدوا بوقع خطى جواده بعد ، " أيها الفرسان الذين تعيشون في ماضي ، إياكم واللحاق بي، فأنا لا أقدم لكم الا الموت ، عودوا إلى زوجاتكم، فأنا ذاهب الان إلى أدغال بوليفيا " [3] . أما الخرق فيأتي رداً على الصوت الذي يصرخ ، ((التاريخ روى ماروى ، أنت لست كاتباً جيداً ، تعيد ماقالته الكتب الصفراء ، ومابكى من اجله

---

(1) المصدر نفسه : 73.

(2) المصدر نفسه : 91.

(3) مجموعة " من قتل حكمة الشامي " : 9 . نشير إلى ان القصد السياسي واضح هنا . إذ أن "بوليفيا " هي المنطقة التي اغتيل فيها " غيفارا" الثائر الكوبي المشهور .

القراء، فوق المنابر السود الحزينة" . وقد جاء رد "الصوت " مدوياً : " إياك وحديث المنابر، الحسين في دمي – دمي "))[1] .

في قصة " السيد – اشواق سلم بن يوسف " ، إذا تحدثنا عن منع أو خرق لهذا المنع، إنما نتحدث عن عذاب المواصلة والارتقاء في المجال العرفاني ، لأن القصة منذ البدء تتخذ هذا السياق ، وإلا فما معنى صراخ سلم بن يوسف، ومناداته باعلى صوته، ((يا أهل اليشن ، الويل لي من بُعدي عنه، والويل لي من قربي منه))[2] . أما المنع فتشير اليه العبارة المستفهمة ، التي يلقيها سلم بن يوسف مبهوتاً على جمهرة الشحاذين، والباعة المتجولين، والحرفيين، والمتعطلين، وهو ينظر بعينين غائبتين، ويعرض عليهم جسداً محطماً تماماً : ((هل تلك آثار سياط العذاب ؟ ثم يتداعى إلى الارض، وهو يردد ، " الويل لي من نفسي "))[3] .

بطل موسى كريدي في قصة " يظل السفر هو الطريق "[4] ، يواجه تحذيرات متوالية من صديقه، " السفر متاعب ياسعيد"[5] .

المنع في قصة "غرف نصف مضاءة"[6] ، يأتي صاعقاً، إذ لم يعد في وسع البطل تجنبه، أو محاولة خرقه. ففي الوقت الذي يعزم فيه بطل القصة على السفر، يفاجأ برجل يهتف به، " أنت نافع السلمان" ؟ فهز رأسه واستسلمت عيناه لضوء متغير، وقال للمبلغ : ((ماذا تريدون مني ؟ " . فابلغه هذا : " غداً الساعة العاشرة، تحضر أمام هيئة التحقيق)) .

---

(1) المصدر السابق : 9.

(2) مجموعة " اليش " : 28.

(3) المصدر نفسه : 29 .

(4) مجموعة " اصوات في المدينة " : 23.

(5) المصدر نفسه : 27.

(6) مجموعة " غرف نصف مضاءة " : 7.

((فانحبس الهواء في صدر نافع السلمان، وتضاءل النور في عينيه ، ولم يعد يرى الأشياء ، كما كان يراها من قبل لحظة)) [1] .

تمثل الوظيفتان الثانية والثالثة ، عنصراً تركيبياً مزدوجاً ، وتدخل الحكاية هنا شخصية جديدة ((نستطيع أن نسميها " المعتدي " ، أو " الشرير " دوره في القصة هو تنفيص سلام العائلة السعيدة، أو التسبب في مصيبة، أو الحاق ضرر بالعائلة)) [2] .

لم نجد في النماذج القصصية التي مثلنا بها وجوداً لهذه الشخصية.

الوظيفة الرابعة: يحاول المعتدي الحصول على ارشادات " وظيفة استخبار" الوظيفة الخامسة: يتحصل المعتدي على ارشادات حول ضحيته "وظيفة اطلاع" الوظيفة السادسة : يحاول المعتدي خداع ضحيته للتمكن منها ، أو من امتلاكها "وظيفة خداع " الوظيفة السابعة : تخدع الضحية فتعين عدوها رغماً عنها " وظيفة تواطؤ عفوي " ونلاحظ هنا غياب بعض الوحدات الوظيفية التقليدية التي وجدها "بروب " في الحكاية الخرافية، ومنها الوظائف الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة، بينما تكتسب الوظيفة الثامنة أهمية خاصة، وتقترن بآلية الحوافز، أو الدوافع ونقصد بالحوافز والدوافع، اسباب واهداف الشخصيات التي تجعلها تقوم بافعال مختلفة، وغالباً ماتضيف الدوافع للحكاية لوناً متميزاً [3] .

يمكن دمج الوظائف " 9 –10–11 " ضمن حركة واحدة تتمثل في قرار البطل ، القيام بالبحث عن الغائب، وبمغادرته للمنزل أو المكان ، وهذه الوظائف تدخل البطل إلى مجرى الاحداث في الحكاية.

---

(1) المصدر السابق : 58.

(2) مدخل إلى نظرية القصة : 23.

(3) ينظر: موروفولوجيا الحكاية الخرافية : 152 ، فلاديمير بروب ، ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر واحمد عبدالرحيم نصر ، النادي الادبي الثقافي في ، 1989: 152.

ورحيل البطل هنا يختلف عن رحيله في الوظيفة الاولى، يمكن أن نعده في رحلته الأولى: " الغائب الضحية، أو المغدور ، في حين رحلته الجديدة تمثله بطلاً يرحل من اجل العثور على الغائب الضحية وتقديم العون له .

وهذه الرحلة تتم في ثلاث مناطق ، هي :

1- المكان الأصل .
2- المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي ، وهو مكان عرضي ووقتي.
3- المكان الذي يقع فيه الانجاز والاختبار الرئيس ، أي اللامكان، حسب تسمية " غريماس".

ويمكن أن نصف رحلة أبطال نماذجنا القصصية ، بانها رحلة طويلة مضنية، يعاني البطل فيها اشكالاً من الاستلاب السياسي ، لأنه محكوم بواقع قسري مشحون بالقهر الاجتماعي.

فهي عند القاص جمعة اللامي، مرارة في الماضي تبررها نقاوة الحاضر، والانتماء للواقع كبديل للحلم البرجوازي الخائب، وعند القاص موسى كريدي، رحلة ميتافيزيقية ، يتخذ منها رؤية للهروب أو الإنسلاخ من الواقع [1] .

أما بطل عبدالستار ناصر، فيحاول تحقيق هدفه من البحث ويستقر عند معطيات جديدة ، تغني افقه وخبرته، وتسد النقص أو العوز الذي كان يشكو منه . كذلك هم ابطال القاص محمد خضير والقاص احمد خلف ، فهم يلتقون بالشخصية الغائبة، أو يحصلون على السر أو الرؤيا [2] .

عندنا الوظيفة الثانية عشرة : وظيفة اختيار. والوظيفة الثالثة عشرة : وظيفة استجواب. والوظيفة : الرابعة عشرة : وظيفة تلقي العون. ويمكن ملاحظة ظهور هذه الوظائف في بعض النماذج القصصية الحديثة. إذ يمتحن البطل ، أو يستجوب، أو

---

(1) ينظر: القصة العراقية والمرحلة الراهنة، عباس عبد جاسم ، مجلة الأقلام ، بغداد ، 1978: 64.

(2) ينظر: الصوت الاخر : 119.

يتلقى العون من الشخصية المانحة ، أو" الوهاب " . وقد يستجيب البطل استجابة ايجابية او سلبية لتصرفات الوهاب .

فبطل القاص عبدالستار ناصر، في قصة " الوجه " يتلقى العون من " بدرية الحزازيني" . وبطل قصة " عقدة النهار " للقاص موسى كريدي، يتلقى عوناً من المرأة، ، ومن الطبيب ، إذ يستقبله الطبيب في المستشفى بالارشاد، " اسرع .. اسرع .. الا تسمع .. الا تتحرك " [1] .

الوظيفة الخامسة عشرة : ينقل البطل أو يقاد ، قرب المكان الذي توجد فيه ضالته. تعد هذه الوظيفة مدخلاً للإختيار الرئيس . فالفعل الحاسم المصلح للافتقار، يقع في هذا المكان بالذات [2] .

فابطال القاص جمعة اللامي ، كما هم ابطال القاص موسى كريدي، يحثون الخطى نحو المكان الجديد ، في نهايات قصصية مفتوحة، أما أبطال القاص عبدالستار ناصر والقاصين محمد خضير واحمد خلف، يصلون فعلاً إلى مكان الاختبار الرئيس الجديد.

الوظائف : " 16 – 17 –18 " تتعلق بالصراع مع الشخصية الشريرة، وهذا مالانجده في نماذجنا القصصية المدروسة في البحث.

الوظيفة " التاسعة عشرة، تتعلق بسد العوز ، وتقترن بالوظيفة العشرين، التي تشمل العودة ، ويتحدان لتكوين قمة البنية القصصية، إذ تتحقق أقصى غايات البطل.

وقد رأينا خلال البحث بروز بعض الوظائف، واختفاء بعضها الاخر، خاصة الوظائف من " 20–31 " التي تتعلق بالزواج، فلم نجد في قصصنا المبحوثة من يتزوج حبيبته.

---

(1) مجموعة " اصوات في المدنية " : 7.

(2) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة : 39.

الحوافز:

لم يقتصر بحث " فلاديمير بروب " في " الوحدات الوظيفية " على فحص وتحديد هذه الوحدات ، إنما يكشف عن موضوعة " الحوافز " أو الدوافع التي تقف وراء حركات الوحدات الوظيفية. كذلك اهتم بـ " الموقف الأولي" ، أو البدني، الذي لايعده وظيفة قائمة بذاتها، ولكنه يؤسس للاحداث اللاحقة.

ويولي " بروب " أهتماماً استثنائياً للوظيفة الخاصة بـ " الوعي بالنقص " أو الحاجة، يمكن أن يجري على النحو الآتي :

((فالشيء المفتقد يعلن عن نفسه. على الرغم منه ، عن طريق الظهور لحظة، أو من خلال تركه أثراً باهراً وراءه، بوساطة التجلي للبطل في هيئة صورة معينة " صورة شخصية، أو حكاية" هكذا يفقد البطل أو المرسل توازنه العقلي، فيغوص في الكآبة، وتشتعل فيه الرغبة في رؤية الحال الغابر مجدداً، ثم يجري الحدث كله انطلاقاً من هذه الوضعية)) [1] .

عند فحصنا للنماذج القصصية التي تناولها البحث، ونماذج أخرى تعود لهذه الحقبة، وجدنا أن أغلب ابطالها عندما يبحثون عن الغائب، إنما ينطلقون من حافز الإحساس بالنقص أو الحاجة، وهذا الحافز يرتبط بالوظيفة (A8) التي تنص على الآتي : ((يفتقر أحد افراد العائلة إلى شيء ، أو يريد التحصيل على شيء ، وتسمى " وظيفة افتقار ")) [2] .

---

(1) مورفو لوجية الخرافة ، 79 ، فلا ديمير بروب ، ترجمة : ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، 1986 : 79.

(2) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة : 19.

فبطل قصة " المملكة السوداء" للقاص محمد خضير، يريد التعرف على حاجات أبيه، ومن خلالها يريد التعرف على ابيه ، يمكن أن نقول بأنه مدفوع "بعقدة أو ديبية " [1] .

هناك حافز آخر لايقل أهمية، هو حافز البحث عن الزوج ، او الاخت أو الابنة، او الابن، وذلك مايدفع ابطال قصص : " ناقدة على الساحة " ، و " حكاية الموقد " ، و " القطارات الليلية" [2] .

أما قصة " الشفيع " فتتحرك بطلتها بحافز آخر، يخص النفس المتطلعة إلى الهدوء الروحي، أو الخلاص الديني ، تتحرك البطلة بهذا الحافز، مارة بكل عناء الرحلة، في موسم يعج بالمواكب، ويزدحم بالزوار المتشفعين بالعتبات المقدسة.

ابطال القاص جمعة اللامي ، يشغلهم هم سياسي ، يتوصلون اليه من خلال الخطاب الديني، أو التاريخي، لذلك يمكننا عد انشغالهم هذا افتقاراً يسعون اليه من اجل اغنائه، وهو حافز يعود اليه الفضل في كل ابداع القاص في قصصه.

القاص موسى كريدي، هو الآخر يُشغل ابطاله بهم الخلاص، لكنه يجعلهم يسعون اليه من خلال الميتافيزيقيا ، ((إن بطل القاص موسى كريدي، مثل "جودو"[3] ، ينتظر أملاً لن يأتي . ففي قصة " عند حافة البحر " تتجسد خيبة البطل في العثور على مرفأ الخلاص الفردي، عندما أخرج قبضته من البحر وكأنه يحلم

---

(1) " عقدة أوديب " مرض نفسي ، يعود للاسطورة اليونانية " أوديب " . وتذهب الاسطورة إلى أن اوديب هو ملك طيبة الذي توصل إلى حل لغز ابي الهول وقتل أياه وتزوج من امه. فكلما تتأزم العلاقة بين الأبن والاب، او يسعى الابن في البحث عن أبيه ، انما تعود إلى هذه العقدة .

ينظر : أشهر الاساطير في التاريخ ، مجدي كامل ، دار الكتاب العربي، دمشق – القاهرة، 2003: 109.

(2) مجموعة " المملكة السوداء " : 170.

(3) " جودو " بطل مسرحية بعنوان " بانتظار جودو" للكاتب : صموئيل بيكيت: 110.

بالمحار ، فلم يجد غير الطين، والإحساس بالهزيمة الابدي، يخيم كبطل ، على رحلته اللامجدية)) [1] .

وفي الوقت الذي نرى فيه الحافز في قصة " يظل السفر هو الطريقة " [2] يتخذ طريقاً صوفياً، وهو نداء يدعوه للسفر باعتباره طريق خلاص، يتخذ صفة التوحد الصوفي لذلك النداء الغامض ، متمثلاً في السفر.

نرى حافز الخلاص في قصة " غرف نصف مضاءة " هو البحث عن الصديقة والسفر.

وفي الاجابة على السؤال الذي يطرحه تكرار " السفر " في قصص موسى كريدي، طريقاً للخلاص، نرى السبب في ذلك يعود لأن القاص حشد في نفس هذا البطل ازمات فكرية ونفسية، جعلته ينكص أمام الواقع ، فيحاول التخلص من هذه الازمات بالسفر، للبحث عن ذاته ، في قصة " الوجه الحقيقي " [3] للقاص عبد الستار ناصر، بحث عن الصديق ، وهو دافع البطل الذي يبحث عن نفسه في "قرين " ، كذلك هو دافع البطل في قصة القاص احمد خلف " آخر الزمان .. اول الزمان " [4] .

يرى الباحث بما أن نظام الحوافز يرتبط ارتباطاً جدلياً بالوعي بالنقص والحاجة فانه محرك كبير ، يعمل على تنامي البنية القصصية، وتطورها . يؤكد ذلك مالمسناه من اختلاف في لحوافز . فمرة تكون بدافع " عقدة اودبية" تتعلق بالبحث عن الأب ، ومرة تتعلق بالبحث عن الزوجة أو الاخت أو احد افراد العائلة الآخرين . البحث عن الصديق ، ايضاً اتخذ دور الحافز، ويقصد به " القرين" أو النفس ذاتها.

---

(1) ينظر: معالم جديدة في ادبنا المعاصر ، فاضل ثامر ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1975: 110.

(2) مجموعة " اصوات في المدينة " : 23.

(3) مجموعة " طائر الحقيقة" ، عبد الستار ناصر، وزارة الاعلام، بغداد ، 1974: 5 .

(4) مجلة الأقلام، العدد : 11-12،1988 : 5.

كذلك صار الخلاص سواء كان ميتافيزيقياً او صوفياً، حافزاً رئيساً في كثير من القصص ، لقد اعطى هذا البحث للقصة الستينية مسارها التجريبي ورؤيتها الحداثية.

الموقف الأولي البدئي:

الموقف الأولي أو البدئي، ليس وظيفة [1] ، إنما يعد مدخلاً استهلالياً يهيء الجو لحركة الفعل القصصي بوحداته الوظيفية المعروفة، ويسهم هذا المدخل الاستهلالي في الإعلان المباشر عن البطل او الشخصية الغائبة.

ويتم ذلك غالباً عن طريق الاخبار العرضي او التقريري، او عن طريق ذكر اسم البطل ، او وصف حالته [2] .

ومن خلال استعراض القصص التي تناولناها في هذا المبحث سوف نرى مدى نجاح هذه القصص في خلق هذا الموقف البدئي، أو الطريقة التي تم بها هذا الخلق.

فقصة " المئذنة" [3] تبدأ بجملة استهلالية، تعلن عن البطلة وتحدد مكانها وهي لاتكتفي بذلك، بل تعمل على اعطاء صورة عن الاجواء الخاصة التي تعيشها البطلة، مهيئة بذلك لما سيلي من اجواء سوف تكتنف حياتها، ((كما لو كانت في قعر ابريق، وجدت أن عتمة السرداب قد تخترق باردة لذيذة حولها ..)) [4] .

الموقف الاولي او البدئي لقصة القاص محمد خضير " نافذة على الساحة"[5] يعبر عن ثيمة البحث عن الغائب، ويعلن عن شخصيتين هما الغائب ومن يبحث

---

(1) ينظر: مورفولوجية الخرافة : 39.

(2) ينظر: الصوت الاخر : 113.

(3) مجموعة " المملكة السوداء : 9.

(4) المصدر نفسه : 9.

(5) المصدر نفسه : 41.

عنه ، " لقد مضى اليوم الثالث على زيارتي لخالتي ، ومازلت أتذكر كلمات أمي : ((لقد مضت عشر سنوات من دون أن اعرف شيئاً عن اختي وزوجها ..)) [1] .

وللاستهلال وظيفتان : اولاهما جلب انتباه القارئ ، او السامع أو الشاهد ، وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية. وهذه الوظيفة يعبر عنها ، الموقف الأولي كما عرفناه عند يروب. أما الوظيفة الأخرى للإستهلال ، فهي التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص ، وهذا ما نزيده على ما جاء به بروب ، بسبب من أننا نتناول بالبحث قصة حديثة ، اختلفت في بنائها الفني ورؤيتها الفكرية، عن الحكاية الخرافية التي كانت موضوع بحث بروب في وحداته الوظيفية.

فقصة " ساعات من زمن الآتي حكمة الشامي " [2] ، للقاص جمعة اللامي تبدأ ((بملحوظة مهمة : يتعين علي ان اوضح بعض امور غامضة من هذه القصة، فاقول إن حكمة الشامي رجل حقيقي جداً)) [3] . فالذي نلاحظه هنا هو تدخل مباشر من القاص ، وهذا يعني بالنسبة لنا ، لوناً " تغريبياً " دخلته القصة . أما عن الذي يريده القاص من هذا التدخل، فهناك سؤالان ، أيريد به أن يرفع اللبس الذي يحصل بسبب تماهي شخصيته وشخصية بطله في القصة ؟ أو يريد اثبات هذا اللبس، بقصد الايهام الذي يعتمد عليه الفن القصصي؟ فكلا الجوابين وارد ، ويمكن الاعتماد عليه ، في قرائتنا للقصة. قصة أخرى للقاص جمعة اللامي تسير بهذا الاتجاه، هي قصة " اهتمامات عراقية " [4] . تبدأ بما يأتي : ((أيها المؤمنون .. اسرعت الجياد فوق رمال الويلات، وعرف – كما أنبأه جده – أن السر الذي وعده به سيتحقق خلال هذا اليوم فقط)) [5] .

---

(1) المصدر السابق : 41.

(2) مجموعة " من قتل حكمت الشامي " : 52.

(3) المصدر نفسه : 52.

(4) المصدر نفسه : 7.

(5) المصدر السابق : 7.

فهو وعد سريع بالخلاص، هذا الخلاص الذي تنتظره نفوس كثيرة، ضاقت بالظلم إلى الحد الذي قررت فيه التضحية بنفوسها من اجل تحقيقه .

وعد آخر ، لكنه ينذر بالويل والثبور، ذلك مايقدمه، موقف أولي لقصة أخرى للقاص نفسه ، ((استيقظت المدينة كما لو أنها تعرضت إلى هزة أرضية عنيفة ومفاجئة، ففي فجر ذلك اليوم ، وقف الناس)) [1] .

في قصص القاص موسى كريدي، نجد كلا الوظيفتين الاستهلاليتين ، للموقف الأولي أو البدئي.

فقصة " يظل السفر هو الطريق " [2] ، زيادة على تهيئة الجو لحركة الفعل القصصي، أو الاعلان المباشر عن البطل او الشخصية الغائبة، يعبر موقفها الأولي أو البدئي، عن الضآلة ، او النقص ، يتطوران إلى رغبة عارمة بالسفر للخروج من المحنة، ((لاتعرف حين لامست نظراتك وجهة، لماذا يتدفق هكذا بتحدٍ وجنون، ولماذا يظل يجهلك تماماً، ويجهل حتى كونك مجرد ظل تطفو خطأ .. لحظات .. تطفو أو تدب فوق جلده المتموج ..)) [3] .

في قصة " الوهج القديم " [4] ، يتعادل الموقف الأولي أو البدئي مع القصة، لأنه يلخصها ويتنبأ باحداثها . ((في الطريق كان يفكر في أبيه ، يرسم شكله ، وديعاً جانياً ، تخفي ابتسامته ظلال الكهولة)) [5] لاتختلف المواقف الأولية أو البدئية، في مجموعة القاص موسى كريدي الثانية " غرف نصف مضاءة " عن مجموعته القصصية الاولى، فقصة " غرف نصف مضاءة" [6] ، القصة التي سميت المجموعة

---

(1) قصة " السيد – اشواق سلم بن يوسف " من مجموعة " اليش " : 27.

(2) مجموعة " اصوات في المدينة " : 230.

(3) المصدر نفسه : 23.

(4) المصدر نفسه : 105.

(5) المصدر نفسه : 105.

(6) مجموعة " غرف تصف مضاءة" : 9.

باسمها، تبدأ هكذا : ((يتنفسان ببطء طول الفترة .. كانا هرمين.. مرابطين داخل حجرة نصف مضاءة، حجرة رطبة ، كان كل منهما ، يمسك بطرف ويتحسسه برفق ، كان أبوه على اليمين، وأمه على الشمال ..)) [1] ، فالشعور بالاحباط والضآلة نفسهما، والنقص ذاته، إذًا فلا مفر من السفر في طريق طويل، عله يجد فيه خلاصه.

يتكرر الموقف الاولي أو البدئي، في قصة " أوراق ضالة لرحلة قصيرة"[2]، ((عند دخولي الدائرة في الصباح وجلوسي وراء المكتب ، لم يكن مزاجي على بعضه، كان اثر النعاس واضحاً في العينين ..)) [3] ، فالسأم واليأس واضحاً في العبارة.

يرسم لنا القاص أحمد خلف في الموقف الأولي أو البدئي لقصته " آخر الزمان.. أول الزمان " [4] :ورة واضحة لغائبه ، " الذي وضع جل ثقته بنفسه، ولم يكن يفتح قلبه لأحد من رفقته، فقد تعلم أن هذا ديدنهم، يتآمرون ، ويصنعون باحابيل شيطانية موت بعضهم، حتى يخيل لنا أن ذاكرته سجل محفوظ لتاريخنا السوي الذي ننوء به " [5] . وهو ينبئ عن غياب سلمان بن داود ، ومايدل عليه ذلك الغياب.

الموقف الأولي أو البدئي لقصة " الوجه الحقيقي " [6] للقاص عبدالستار ناصر، يعبر عن افتقار البطل إلى صديق طالما قضى معه أياماً جميلة، هي أيام الصبا، لكنه لاينبئ يشئ ، " كانت الامتار بين مدينتينا – يقطعها القطار بسرعة –

---

(1) المصدر نفسه : 9.

(2) المصدر نفسه : 59.

(3) المصدر نفسه : 59.

(4) مجلة الأقلام ، العدد : 11–12 ، 1988 : 5.

(5) المصدر نفسه : 5.

(6) مجموعة " طائر الحقيقة " : 50.

إنها المرة الثالثة، منذ أن سافر محمود ... أذهب إلى البصرة، أحس اشتياقاً وحباً اليه ، إلى أيام الصبا والركض خلف الكلاب السلوقية الشرسة، أرى في صفحة الليل الذي يمشي إلى جانب القطار وجه محمود ، يردد خافتاً عذباً، ((اهلا بك في البصرة ، اهلا بك في البصرة ..)) [1] .

من كل ماتقدم نجد أن الموقف الأولي أو البدئي ، له أهمية كبيرة في تركيب الجوهر الحكائي للسرد القصصي ، فهو المسؤول عن تهيئة الجو لحركة الفعل القصصي، والاعلان المباشر عن البطل أو الشخصية الغائبة كما أنه هو المسؤول عن بدء تنامي الاهداف اللاحقة، فهو بما يهيئه من اجواء للقصة اشبه بمطلع القصيدة، أو سمات التقديم والعرض في الاستهلال المسرحي.

---

(1) المصدر نفسه : 5.

المبحث الثاني
التداخل النصي

توصل النقد الحديث إلى أن الكتابة " نص " قبل أن تكون جنساً أدبياً محدداً وأن كل نص يعد " جولوجيا كتابات" [1] أي أنه يتكون من مجموعة من النصوص التقت فيما بينها بكيفيات مختلفة، وأن الكاتب ليس الا معيداً لإنتاجٍ سابق، وقد اطلق على هذه العملية مصطلح " التناص" . أو التداخل النصي.

والتناص يعود اساساً إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين، الذي تعرف على النقد، فوجده : اسلوبياً، يركز على التعبير الذاتي أو بنيوياً، يجرد النص من مرجعيته الاجتماعية. فاهتدى إلى الاهتمام بالتلفظ ((بوصفه نتاجاً لتفاعل اللغة وسياق التلفظ – السياق الذي ينسب إلى التاريخ)) [2] .

وبعد أن رصد الحوارية في الرواية والتي تنشأ من تعدد الاصوات فيها ، انتهى إلى ((أن أهم مظهر من مظاهر التلفظ ... هو حواريته " dialogism " أي ذلك البعد التناصي " intertextual " فيه)) [3]، فالناقد باختين يؤكد أن أي خطاب أدبي لايستطيع أن يفلت من السير في اتجاه ماقيل سابقاً.

وقد وسع " رولان بارت " هذا المفهوم ،فادخله في كل مجالات الحياة، يقول ((هذا هو التناص ، فاذن استحالة العيش خارج النص اللانهائي، سواء كان هذا النص " بورست" أم الصحيفة اليومية أم الشاشة التلفزيونية، فان الكتاب يصنع المعنى، يصنع الحياة)) [4] .

---

(1) في اصول الخطاب النقدي الجديد ، تزفيتان تودوروف وآخرون، ترجمة :أحمد المديني، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 : 105.

(2) المبدأ الحواري ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 : 8.

(3) المصدر نفسه : 8 .

(4) في اصول الخطاب النقدي الجديد : 117.

أما ((" جوليا كرستيفا " ، فقد اهتدت إلى ظاهرة تفاعل النصوص فيما بينها، النص عندها عبارة عن تشكيلة فسيفسائية ، ممتصة أو متحولة، تنقل النص من نظام دلالي قديم إلى نظام دلالي جديد)) [1] .

أما " لوران جيني " فانه يرى التناص : ((عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي ، يحتفظ بزيادة المعنى)) [2] .

من هنا يتفق جيني مع كرستيفا في النظر إلى الانتاجية التي تنشأ من تعالق النصوص – دخولها في علاقة – وأن النص المركزي سيحول انظمة دلالية متعددة ، ويخرجها من سياقاتها الاصلية، ويدخلها في بنائه، أي أنهما جعلا من التناص عملية انتاجية.

ويطلق " جيرار جينيت " على التناص " علاقة التداخل النصي، ويقصد بها التواجد اللغوي " سواء ، أكان نسبياً ، أم كاملاً ، أم ناقصاً " لنص في نص آخر . ويعد الإستشهاد ، أي الايراد الواضح لنص مقدم ومحدد ، في آن واحد بين هلالين مزدوجين ، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف " [3] .

جيرار هنا لايريد من التناص غير التواجد اللغوي لنص في نص آخر ، وبطريقة الاقتباس.

إن تداخل النصوص ، لكي يتشكل النص الجديد ، على اساس النصوص القديمة، يحصل على هيئة معينة، تعكس مجمل الثقافة المحيطة ، ومناطق تمركزها، مايعني أنه يوضح لنا رؤية القاص، أو الاديب للمحيط الثقافي كله، وكيفية

---

(1) ينظر: التناص نظرياً وتطبيقيا ، د. أحمد الزغبي، مكتبة الكتاني للمطبوعات والنشر، اربد ، 1995: 9.

(2) في اصول الخطاب النقدي الجديد : 108–109.

(3) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت ، ترجمة : عبدالرحمن ايوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1985: 90 .

معالجته، وهذا ماتسميه " جوليا كرستيفا " " الايديولوجيم " [1] ، مصغراً للايديولوجيا، إذ يصبح البحث في طريقة تشكله وتناسقه، توضيحاً للاستخدام الايديولوجي للنصوص السابقة والمعاصرة [2] .

انواع التداخل النصي وآلياته :

لقد ميز النقاد والباحثون، انواعاً عدة من التداخل النصي ، فقد ميز باختين، ثلاثة انواع ، هي [3] :

1- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، والتقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ.

2- تعالق اللغات القائم على الحوار : أي دخول لغة الرواية في علاقات مع لغات أخرى .

3- الحوارات الخالصة " الصريحة " ، أي الحضور التا لخطاب الآخر.

أما " جوليا كرستيفا " فتميز ، ثلاثة أنواع ، هي [4] :

1- النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية ً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً .

2- النفي المتوازي : إذ يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.

3- النفي الجزئي: وفيه يكون جزءاً واحداً من النص المرجعي منفياً.

---

(1) ينظر: علم النص ، جوليا كرستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي، دار تريفال للنشر، الدار البيضاء، 1991 : 21.

(2) ينظر: التناص في شعر حميد سعيد ، يسرى خلف حسين ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، 2002 : 4.

(3) ينظر : الخطاب الروائي، ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد يراده ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1987 : 18.

(4) ينظر: علم النص : 97.

فـي حـين يقتصـر " جيـرار جينيـت " ، علـى نـوع واحـد ، هـو التواجـد اللغـوي لنص في آخر.

د. سعيد يقطين ، يميز ثلاثة اشكال للتداخل النصـي [1] :

1- التفاعل النصي الذاتي : أي عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد ، في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً واسلوبياً ونوعياً.

2- التفاعـل النصـي الـداخلي: أي عنـدما تتفاعـل نصـوص الكاتـب مـع نصـوص غيره من الكتاب في عصره، سواء كانت أدبية أم غير ادبية.

3- التفاعل النصـي الخـارجي: أي عنـدما يتفاعـل الكاتـب مـع نصـوص غيـره التـي ظهرت في عصور بعيدة.

يقدم الدكتور أحمد الزغبي نوعين من أنواع التداخل النصي هما [2] :

1- التنـاص المباشـر : وهـو ان يستحضـر الكاتـب إلـى نصـه الاصـلي – عبـر الاستشهاد ، أو الاقتباس ، أو التضمين – نصاً تأريخياً ، أو دينياً، أو ادبياً، لوظيفة فنية ، أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي.

2- التنـاص غيـر المباشـر : وهـو الـذي يُسـتنتج مـن الـنص اسـتنتاجاً ويسـتنبط اسـتنباطاً، ويشـمل تنـاص الأفكـار ، أو المقـرؤ الثقـافي، أو الـذاكرة التاريخيـة، التـي تستحضـر تناصـاتها بروحهـا، أو بمعناهـا، أو لغتهـا، أو بنسـبتها إلـى أصحابها.

آليات التداخل النصي :

التـداخل النصـي يشـتغل كـاداة مفهوميـة ، علـى مسـتوى الانتـاج ، أو مسـتوى الفحـص ، ضـمن آليـات معينـة. ويحـدد النقـاد المحـدثون ، آليـات التـداخل النصـي، ومنهم " محمد بنيس " [1] بالاجترار والامتصاص والحوار.

---

[1] انفتـاح النص الروائـي، سـعيد يقطـين ، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء، 1989: 10.

[2] ينظر: التناص نظرياً وتطبيقياً : 16.

فالاجترار ، هو أن يتعامل المبدع مع النص السابق بوعي سكوني، لا إبداع فيه.

أما الامتصاص : هو أن يتعامل النص اللاحق مع النص السابق، كحركة وتحول ، فهو يمتصه ويستوعبه، ثم يعيد انتاجه.

أما الحوار : فهو يعني نقد النصوص الغائبة ومحاورتها ومناقشتها، ومن ثم نفيها ونقضها، أي التعامل معها بوعي متجدد متطور مبدع.

ويصنف ، " د. محمد مفتاح " [2] ، آليات التداخل النصي تحت صنفين رئيسين هما : التمطيط والايجاز – فاشكال التمطيط الجناسي بالقلب ، والتصحيف، والكلمة المحور ، والشرح ، والاستعارة ، والتكرار والشكل الدرامي، وأيقونية الكاتب.

أما الايجاز : فهو عكس عمل آلية التمطيط ، وهو أن يقوم النص اللاحق ، بتكثيف قصة، أو حدث مشهور، أو قولة مأثورة .

اما اشكال الايجاز، فهي : الاحالة ، والتلميح ، والاشارة .

وتعد آلية الاقتباس والتضمين – التي تعني استدعاء النص اللاحق ، لنصوص اخرى وتداخله معها – من أبرز آليات التداخل النصي.

التداخل النصي في القصة العراقية القصيرة – جيل الستينيات -:

لقد شكل الموروث باستمرار ، مورداً مهما يرفد العملية الادبية بكافة اشكالها واجناسها – وما النصوص التي يتكشف عنها النص أي نص انما مصدرها المورورث الذي قصدناه بكل تأكيد ، ولم يختلف القصاصون جيل الستينيات عن الاجيال السابقة في الاتكاء على هذا الموروث واستخلاص الكثير من ثرواته، الا

---

(1) ينظر: التنص في شعر أبي تمام : فاء كاظم مكي البديري، رسالة ماجستير، جامعة بغداد ، 2000 : 37.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1985: 127.

أنهم اختلفوا عن سابقيهم في انهم تعاملوا معه بكيفية جديدة، اعتمدت التجريب والحداثة ، ((من مناحي التجريب في القصة العراقية : توظيفا لموروث بكل مستوياته الاسطورية، والحكائية والتاريخية ، والميثولوجية والشعبية)) [1] .

يرى الباحث بأن تشكيل الموروث على وفق نسيج النص، وتأكيد لعبة الاخفاء لمغادرة مثابة المصدر ، باستخدام الاشارات التي تبوح بالمعنى والتشكل، ماهو الا التداخل النصي الذي نقصده .

ومن خلال استقراء لنصوص كثيرة من القصة التسينية القصيرة ، توضح لنا ، بأن أهم النصوص التي تداخلت مع نصوصه،ا انما هي النصوص التي تتعلق بالتاريخ، أو الدين في جانبه الصوفي، أو النصوص الحكائية، في جانبيها الشعبي، أو الاسطوري ، لذلك رأينا من الافضل أن تقتصر امثلتنا على هذه المحاور .

1 – التداخل النصي التاريخي :

ونعني بالتداخل النصي التاريخي ، تداخل نصوص تاريخية عن طريق الاقتباس أو التضمين، إذ تاتي هذه النصوص منسجمة مع النص الاصلي متلائمة مع السياق القصصي ، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً ، او كليهما معاً.

ففي قصة " سر الماء " [2] . تتجلى تقنية التداخل النصي على مستويين ، المستوى الأول ، يتم فيه التداخل النصي . من خلال تماهي بطلي القصة في تعرضهما لتجربة حب فاشلة . ومايتبع ذلك الفشل من حب ولوعة، ((قال حاتم : أتدري أن حكاية جميل بثينة ، شبيهة بحكايتي ؟ وقلت : أعرف))[3] .

---

(1) التجريب من خلال توظيف الموروث في النص ، جاسم عاصي، مجلة الاقلام، العدد: 71 ، 2000 : 19.

(2) مجموعة " سر الماء "، عبدالرحمن مجيد الربيعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، 1983 : 99.

(3) المصدر نفسه : 103.

فبطله حاتم . شخصية قصصية، تتحرك وتحاور ، تحب وتعاني من هذا الحب. فهو انسان بسيط يعيش في " اهوار الجنوب " يقع في حب انسانة تعيش معه في البيئة نفسها، لكنه يصدم في حبه، لأن الحبيبة زوجت من ابن عم لها ، ((لقد قتلوني وانتهيت ... وغنائي هو استغاثتي ، التي قد اتعب منها يوماً ، واكف عن ترديدها إلى الأبد)) [1] .

أما البطل الغائب ، فهو جميل بثينة، الشاعر المشهور ، شخصية تاريخية اشتهر بحبه لبثينة حتى دعي باسمها ، ((... وذاع هذا الوجد على لسان جميل، وعرفت اسرة الفتاة ماكان من شعره في بثينة فمنعوها منه ، وزاد المنع هذا الحب. بل لقد انتهى به إلى الوله . حتى قر رأيهم على زواجها من رجل دميم الخلقة .. الخ)) [2] .

أما المستوى الآخر من التداخل النصي في هذه القصة، فيقع على المستوى اللفظي، إذ نتعرف على قصة جميل بثينة من خلال اقتباسات تنتشر في القصة، مثل : ((كانا يقيمان في وادي القرى، وهو موضع في الحجاز قريب من المدينة، حتى قيل إنه احبها وهو لايزال غلاماً ... الخ من حياة جميل بثينة –)) [3] .

ومثل قول الراوي يخاطب حاتماً:

وسألته : أسمعت بجميل بثينة؟

واجابني : أظن ، ولكن ذاكرتي ضعيفة.

ثم حدثته عنه باسهاب ، وطلب مني أن اسمعه ولو بيتاً من شعر جميل ليغنيه، فنبشت ذاكرتي ، حتى وجدت له هذا البيت :

ولو أن داع منك يدعو جنازتي وكنت على ايدي الرجال حييت [4]

---

(1) المصدر نفسه : 102.

(2) المصدر نفسه : 102 .

(3) المصدر نفسه : 101.

(4) المصدر السابق : 107.

يصور هذا البيت عظم اللوعة والشوق الذين يكابدهما الشاعر من جراء حبه لبثينة ، حب خالد لايستطيع حتى الموت ان ينال منه ، فالشاعر يخاطب حبيبته بانه حتى في حالة موته، وأن جنازته محمولة على ايدي الرجال، سوف يحيا عندما يسمع داعياً منك يدعوه اليك. والقصة مشهورة وتمثل الحب العذري الذي نشأ في الجزيرة العربية.

في قصة أخرى للربيعي بعنوان " الخيول " [1] ، يتجلى فيها التداخل النصي في آلية التضمين والاقتباس ، حيث توشح هذه الاقتباسات المتن ، متوازية معه، او معارضة . اما التضمين فيبدأ حين يصف لنا الراوي تشكيلين ، ضمهما غلاف كتاب ((الزير سالم " بوجهية ، " على الغلاف صورة فارس يخر من جواده الأبيض. وجواره فارس آخر يريد أن يتلقفه، حتى لاتدوسه سنابك الخيل ، وفي البعيد صورة فارس ثالث مترجل .. الخ . وعلى الوجه الآخر من الغلاف :ورة أعرابيين يتشاوران في أمر، ويبدو أنهما حائران فيه ... الخ)) [2] .

ومن خلال محاورة القاص " الراوي " للزير سالم ، تحت عنوان " ملحق صغير ((ثبت في نهاية القصة. نفهم ، بأن هذين التشكيلين لم يعبرا عن اجواء القصة بوضوح، بل ان العلاقة بين الوجوه المرسومة عليها شخصيات القصة تكاد تكون معدومة.

أما التداخل النصي الذي ظهر على شكل اقتباسات ، فقد تحاور مع النص الاصلي، مخبراً ، أو مؤكداً، أو توصل إلى اعطاء نتيجة ، فالاخبار نجده في النص الآتي : ((الزير سالم فارس عريق ، " ضباع " اخته ، فاتنة آسرة ، سجد لحسنها الملوك ، وسالت من اجلها الدماء، عشقها الأمير همام، ثم تزوجها، هكذا يخبرنا الراوي)) [3] .

---

(1) مجموعة " سر الماء " : 144.

(2) المصدر نفسه : 145.

(3) المصدر السابق : 147-148.

وقد يؤكد النص ، نصاً يليه : ((همام دخل على " ضباع " وحظي بحسنها وجمالها ، ونالت منه غاية آمالها)) [1] .

((لكني لست مثيله . بكت على صدري ، تنفست طعم عنقي، همست لها : ياطفلتي ، وهمست لي : ياحبيبي . وقلت لها :

– خطواتي تضيع في دربك – لم يبق لي ما أقامر به .

امسكت بيدي وقالت : ابق لي . اجبتها : هذه مدينة مرعبة ..)) [2] .

أما في التأكيد ، فيستحضر لنا النص من قصة " الزير سالم " الآتي :

((– من يجرؤ على مصاحبتهن إذن ، ومعهن مثل هذه الكلاب ؟ !

– لكن الزير وضع بردعة الحمار على الأسد ، ولجمه بلجامه، ثم امتطاه ومضى حتى دخل به القرية)) [3] .

وقد يعطينا النص المقتبس نتيجة ، فيقول:

((لكنهم قتلوك غيلة : فوا اسفاه ! قتلك عبدان وضيعان . ثم وارياك التراب ورحلا)) [4] .

لقد أعطى النص صورة واضحة عن المصير الذي انتهى اليه الزير سالم .

في قصة " تحولات سلمان المحمدي " [5] للقاص جمعة اللامي ، تداخل نصي تاريخي ، يتخذ من الاقتباس آلية له . في قصته اكثر من اقتباس عن قصة حياة الصحابي الجليل " سلمان الفارسي " المثبتة في كتاب " شخصيات قلقة في الاسلام " والتي أعدها وترجمها الدكتور عبدالرحمن بدوي ، عن نص للمستشرق الفرنسي " ماسيتيون " . تتحدث هذه الاقتباسات عن رحلة الصحابي الجليل من اجل الوصول إلى الحقيقة التي بشر بها ، ((في الموصل قال لي احد الرهبان، اذهب إلى

---

(1) المصدر نفسه : 148.

(2) المصدر نفسه : 148.

(3) المصدر نفسه : 149.

(4) المصدر نفسه : 151.

(5) مجموعة "اليشن" : 7 .

يثرب، وهناك سيفتديك أحمد باربعين اوقية من الذهب وثلثمائة وخمسين نخلة، فانت استمعت إلى الله ، وانت اعلم بعلم العقل .. الخ)) [1] .

والقصة تبدأ حين يتم اطلاق سراح بطلها من سجن " نقرة السلمان" ليبدأ حياة جديدة ، ((مرة أخرى انت حر : انقطعت الان المسافة المثقلة بغرف التحقيق، وعواصف الرمل ..)) [2] . عندها يستذكر " سلمان المحمدي " فيتماهى معه ، ((كان سلمان المحمدي في السيارة الثالثة، في المقعد السابع عشر، يناقش نفسه بهدوء وبثقة ، لقد كتبت اسمي على جدران المعتقلات والسجون ..))[3] .

يتذكر " سلمان المحمدي " بالنص التالي ، ((قيدني أبي بالحديد ، حرم على الخروج إلى الشوارع الاصفهانية)) [4] . ثم يتذكر نفسه :

ويوم اخذوني إلى ((" السلمان " ربطوني إلى نافذة في عربة القطار، ولم يكن ثمة من يودعني . لا أمي ، ولا أخواتي)) [5] .

يستمر في استحضار حوادث المسيرة التي تعرض لها الصحابي الجليل وهو يجد في الوصول إلى يثرب لكي يجد ضالته ، ((إلى يثرب قدمت ... وكان الرجل البدوي ينتظرني في خيمته، ومعه بعض من أصحابه أنا عرفته في الحال، إنما أردت أن اتحقق من قولة شيوخي فيه ..))[6] .

ثم يعود إلى نفسه ، ((الان أنا في المدينة – في – اليثن – الشوارع كما هي منذ سنوات ... والمسجد الوحيد والنخلة اليتيمة ..)) [7] .

---

(1) مجموعة "سر الماء" : 160.

(2) المصدر نفسه : 9 .

(3) المصدر نفسه : 9 .

(4) المصدر نفسه : 10.

(5) المصدر نفسه : 10.

(6) المصدر السابق : 23.

(7) المصدر نفسه : 11.

فلم يجد بداً من الرجوع إلى " سلمان " بعد أن جرب الوحشة التي تصنعها حياة مدينته.

لقد وصل ((سلمان المحمدي " إلى اليقين ، " في اليوم الاول قلت له بعد ان قدمت له مالا قليلا ، إن هذا صدقة ، فوزعه على اصحابه ، ولم يأخذ درهماً منه..)) [1] .

وفي اليوم التالي ((قدمت للذي ينتظرني في خيمة ، بعضاً من التمر، وقلت هذه هدية ، فاكل منها مع رفاقه)) [2] .

فقلت هذه ثانية ولم تبق الا الثالثة : ((وفي اليوم الثالث أتيت إلى الرجل الذي ينتظرني في خيمته ووقفت خلف ظهره، فازاح رداءه، حيث شاهدت العلامة المقدسة بين كتفيه ، احتضنته وأخذت ابكي ..)) [3] .

ثم يختم قصته بما يأتي متوحداً مع سلمان المحمدي مرة أخرى:

عندها ((خرج سلمان المحمدي إلى الشارع بعد أن غسل جسده بالماء، وكان الشارع مليئاً بالناس وبالحركة ، وكان الصباح عذباً)) [4] .

((التداخل النصي التاريخي يؤدي وظيفة التقييم للتاريخ والتراث الحضاري، إذ أنه يعيد صياغته وتحويله، وكذلك تشكيلة وتفسيره)) [5] ، وهذا مانتلمسه في قصتي الربيعي واللامي ، إذ أن بطليهما يتشكلان مرة أخرى ، بفعل هذه الالتفاتة التي رحلت بهما نحو الفضاء التاريخي.

2 – التداخل النصي الصوفي :

---

(1) المصدر نفسه : 24.

(2) المصدر نفسه : 24.

(3) المصدر نفسه : 24.

(4) المصدر نفسه : 25.

(5) ينظر: المفارقة في النص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة الفصول ، المجلد الثاني ، 1982 ، العدد الثاني : 144.

ومثلما رأينا في التداخل النصي التاريخي، سوف نرى تداخلاً نصياً صوفياً، من خلال آليتي الاقتباس والتضمين ايضاً، على أن تكون منسجمةمع النص الاصلي، متلائمة مع السياق القصصي ، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً ، أو كليهما.

في قصة " الشهود والشهداء" [1] للقاصة لطفية الدليمي ، تداخل نصي يتمحور في آليتي الاقتباس والتضمين، أو في خلق شخصيات تمثل امتداداً للشخصيات التاريخية ، التي يرجع اليها النص فالقاصة تقتبس نصوصاً قديمة، أو تضمن نصوصها الحديثة بما يوحي بهذه المرجعية، فاقوال " الحلاج " مبثوتة في قصتها، تأتي كلما احتاج اليها البناء السردي. فحين يجيء بالحلاج، ترفع السياط وتنهال عليه ضرباً، يحفر في الجسد الضامر مسالك للألم ، ومسارب لسيول الدم، فتنبت بالجو ، جراء ذلك رعشة الترقب . لكن روحه تتجاوز الزمن فيبتسم الوجه، ويهتف اللسان ، ((اعلموا ان الله أباح لكم دمي، فاقتلوني تؤجروا وأسترح)) [2].

وتنتاب اعداءه الرعشة، فيبررون صلبه ، متخذين من بعض أقواله ذريعةً بعد أن يفسدونها بتأويلاتهم ، فحين يقول : ((إن لم تعرفوه، فاعرفوا آثاره، وأنا ذلك الأثر ، يصرخ أبو عمر : كفر ... كفر)) [3] .

لقد كان الحلاج يريد بقوله هذا ليس الكفر كما أولوا، انما يريد التوصل إلى معرفة الله من خلال مخلوقاته، وتلك نظرية معروفة عند فقهاء المسلمين وفلاسفتهم.

أما تداخل الشخصيات ، فذلك مانلحظه من تداخل بين شخصية الحلاج في صلبه، وشخصية المرأة في مقتلها ، صرخ الوزير حامد في الجموع الذاهلة، المنتظرة ، ودعا بصوت عال ، كل شهود الاثبات المجتمعين قرب المقصلة، حول أبي مكرم

---

(1) قصاصون من العراق، سليم عبدالقادر السامرائي، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، 1977: 389.

(2) المصدر نفسه : 393.

(3) المصدر السابق : 402.

، وطلب فهم أن يصيحوا مرة أخرى صيحة الإسناد : ((نعم ، اقتله ، ففي مقتله صلاح المسلمين، ودمه في رقابنا)) . ثم صاحوا : ((اقتله ففي قتله صلاح الامة)) .

((وضُرب الحلاج الف سوط أخرى، وصرخ حامد آمراً:

فلتقطع يداه ورجلاه.

دنا السيف فتهلل وجه الحلاج.

من يقتلني يؤجر ..

والتمع السيف ، فقال الحلاج .

من يقتلني يحفظ لي زهو الكلمة .

وانقض السيف، فتفجر ينبوع دم ، دونه كل ينابيع الالام .

فقال الحلاج : نحن بشواهدك نلوذ)) [1] .

هذا مشهد صلب الحلاج ، أما مشهد قتل المرأة ،فهو الآتي : صاح الوزير حامد بالجموع، فانحسرت امواج البشر المصطفة حول الميدان، تراجع الناس ذعراً ، أخذوا بلون الدم، ووجه المرأة ملقى تحت الاقدام.

((والتفوا حول المرأة ، كانت ترى غابات من نخل أخضر، وجداول وأشجاراً، كانت ترى أطياراً ونجوماً ..)) [2] .

التداخل النصي في قصة جمعة اللامي ((كيف اغتيل جمال الدين أبو يسار))[3] ، يتخذ من الاقتباس والتضمين آلية له، فبطلها جمال الدين ابو يسار، والذي يعطيه القاص صفة ((الشاهد على جرائم المدن الاثمة)) ، يستمع إلى متعب المطرود – الشخص الذي سمع كلامه وهو يعظ – وهو يقول : سيدي قلبي ضرير، عقلي ضرير ، نفسي ضريرة ، فيلتفت اليه ويشرق في ضحكة طويلة، ويمر اصابعه على عرف الجواد وينشد:

---

(1) المصدر نفسه : 408.

(2) المصدر السابق : 405–408 .

(3) مجموعة " اليشن " ، 57.

حويت بكلي كل كلك ياقدسي

تكاشفني حتى كأنك في نفسي

اقلب قلبي في سواك فلا أرى

سوى وحشتي منه وانت به انسي

فها أنا في حبس الحياة ممنع

عن الانس فاقبضني اليك من الحبس [1]

والنص كما هو واضح، مناجاة صوفية، فالمريد حين يخاطب الله ﷻ ، نلمس في خطابه توحداً مع الخالق وذوباناً فيه، فليس بعد هذا التوحد الا الوحشة، ولما كانت الحياة تمثل سجناً يعيش فيه المريد المناجي، فهو في شوق إلى القبض والخلاص من هذه الحياة ، للالتحاق بالحبيب الخالق.

اما التضمين، فهو هذه الاجواء الروحية التي تثيرها القصة في اكثر مشاهدها. فقد ارادا القاص لقصته ان تكون شهادة تؤكد على أن الأمر مازال كما كان في السابق، ((فالمدن ملعونة، لايريد الله لها أن تستريح)) [2] ، ((فأنا أعد جمال الدين ابو يسار، نمطاً من هؤلاء القلة الذين نسمع بهم في أيامنا هذه ، شهود على جرائم المدن الاثمة... يحاول اصلاح مدينته ، لكنه يصطدم ، بادارة مجلس العلماء ومدير المصرف الزراعي، لذلك فانه غادر المدينة إلى الخارج)) [3].

لكنه يعود اليها فيصلب في هذه المرة ، ((الدقائق الأخيرة قبل الصلب، زمن الترنيمة، المناجاة، زمن الموت في انتظار حياة غير ممنوحة، إنما هي مأخوذة ، وبكرم من يتعرف إلى دقائق زمنه وناسه، يقدم نفسه اضحية لهذا الزمن)) [4] .

3 – التداخل النصي الحكائي:

---

(1) المصدر نفسه : 66.

(2) المصدر السابق: 58.

(3) المصدر نفسه : 62–63.

(4) المصدر نفسه : 64.

في مجال التداخل النصي مع الحكاية الشعبية، نمثل بقصة خضير عبد الامير " الانشودة الأخيرة لهوميروس " [1] . يستعير فيها القاص ، حكاية ((الجمال والسبع بنات، التي تمثل احدى جزئيات " الف ليلة وليلة " الحكائية، ليوظفها في نسيج قصته هذه. وهذه العملية تعد إحدى اليات التداخل النصي، إذ تقوم القصة الحديثة على مرجعية تخالف اجناسيتها ، يقصد استثمارها في بناء القصة الجديدة، لهذا ((فالقصة لديه من خلال الحكاية الشعبية تكتسب دلالة رمزية معاصرة)) [2] .

فالقصة في نموها السردي ، تقتفي أثر الحكاية الشعبية . فالممال يدخل العالم الذي يحلم به ، ويؤتي غرضه ، الا أن خطأ مايقع فيه ، عد خيانة للذين وضعوا ثقتهم به – مضيفيه – يؤدي إلى طرده من هذا العالم شر طردة، بل يعاقب بالعمى ، ثم يقع اسيرندم لاينتهي .

القصة ارادات بهذا التداخل النصي أن تعبر عن صراع طبقي غير متكافئ – طرفاه طموح الحمال الإنساني غير المتناه ، الذي يصطدم بهذا السور الطبقي الهائل، غير المتناهي ايضاً، والذي انتهى إلى ادانة طبقية ثنائية حادة من خلال الأعمى:

احداها تتجسد في قوله : ((لقد عرفت الحقيقة ، حقيقة كون الانسان، أن يكون منبوذاً، وصانع اخيلة، وفاعل شر ، حينما يتواجه مع حقائق الشخصية وحقائق العالم)) [3] موجها اللوم إلى نفسه، والأخرى تتجسد حينما يخاطب الاخرين : ((اولئك الموجودون دائماً في الداخل بوجوههم الجميلة الشاحبة، المتطلعون إلى

---

(1) قصص مختارة من ادبنا العربي الاشتراكي ، موسى كريدي، منشورات وزارة الاعلام ، " بغداد ، 1977 : 131.

(2) قضايا القصة العراقية ، عباس عبد جاسم ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982 : 158.

(3) قصص مختارة من ادبنا العربي الاشتراكي : 148.

حقائق انفسهم فقط ، لأنكم لم تخرجوا إلى الضوء، ولم تبهروا العالم بعرضكم لحقائقه)) [1] .

وفي مجال التداخل النصي الاسطوري نمثل بقصتي محمود جنداري "القلعة" [2] ، و " العصور الأخيرة " [3] ، إذ أن التناص فيهما يقوم على مستوى الخطاب الاسطوري. فالقاص عمد فيهما ، ((إلى خلخلة منطق السرد ، بخلق بنية مغايرة، يلتحم فيها الواقعي بالميثولوجي، والحسي بالتجريدي ... وتلتحم فيهما الخطابات السردية الحديثة بخطابات ملحمية وميثولوجية قديمة " [4] . فقصة القلعة تفتح على مايأتي:

((صارت قلعة ، أرانجا صارت قلعة !

وحول القلعة صارت مدينة، والمدينة لها اسم القلعة، ومقابل القلعة صارت حانة ، والحانة ومدينة " أرانجا " كلها، وبابل وآشور ، وأربيلا)) [5] . ثم يتناول السرد تاريخ هذه القلعة ، حديث عن فتن اربع، وعن انشطار ملل : ((فهناك شرعية ملكية انحازت فيها إلى جانب الابن، وأربعين قرناً قنعت فيها لسقوط الجمرة الملكية، ثم تقادم عليها الزمن فصارت إلى تراب ، حول سور من طين .. فرثيون، واخمينيون، وسلاجقة، وبطالمة، تلقوا الجمرة الملكية التي ثقبت جبة الملك – توديا – الاشوري ، وسقطت تخرم جيوبهم واحداً واحداً ، حتى آخر الباشوات الذي باع ساعته في اسواق بغداد ليستعين بثمنها على استعادة موطنه))[6].

---

(1) المصدر نفسه : 149.

(2) مجموعة " عصر المدن " ، محمود جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994 : 5.

(3) المصدر نفسه : 103.

(4) بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي ، فاضل ثامر ، مجلة الاديب المعاصر، العدد : 34 ، 1992 : 6.

(5) مجموعة " عصر المدن " : 180.

(6) المصدر نفسه : 20.

ثم يوضح لنا النص بأن نهر " ردانو " هو نهر " أرانجا " ينبع من اراضيها، ثم يوضح السرد ، ماغمض من تاريخ هذا النهر، فمع أنه يجف اكثر ايام السنة الا انه استطاع أن يحفر له طريقاً عميقاً ، " بالماء مرة وبالدم مرات"[1]. أما تاريخه فيعود إلى عصر السلالات الحجرية الاولى ، إلى " اللثيين " مرورا بـ"نيونيدس " ، و " كورش " ، و " قمبيز" من المسيح بعد مريم . ثم يعقب : "ردانو" يجري فيه الماء مرة ، ويجري فيه الدم عشر مرات، من " قره داغ " و"جم جمال " إلى " أرانجا " ، و " داقوقا " القديمة ، و " جبل حمرين " [2] .

من خلال هذه النصوص يتداخل الخطاب الاسطوري، متمثلاً بالمفردات : "ردانو – القلعة ، أرانجا ، الحانة، آور، اللثيين... الخ ، مع الخطاب السردي الواقعي : ((... إذ سقطت تخرم جيوبهم واحداً واحداً حتى آخر الباشوات الذي باع ساعته الأخيرة في الأسواق ..)) [3] .

إن النصوص القديمة تظهر لنا باشكال عدة ، تكون خطاباً متكاملاً يختفي تحت سطح الكلام الذي يكون الخطاب الواقعي، أو اشارات تبعثها مفردات ، تتوزع على مساحة النص ، أما اذا عبرت هذه المفردات عن معنى اسطوري ، فبامكانها عند ذاك أن تكون خطابا اسطورياً يتداخل مع الخطاب الواقعي، ((إن ايقاع المفردة الاسطورية، وتغلغلها في فضاء القصة المطلق عبر حياة سردية كاملة، يعكس كلية الخطاب القصصي، وهو يتخلى عن النظام الخيطي لحساب اسلوب يقوم بمهمة تفكيك عناصر القص ، وبعثرة نسيجها الشكلي المقلد)) [4] .

---

(1) المصدر نفسه : 15.

(2) المصدر السابق: 16.

(3) المصدر نفسه : 15.

(4) توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة ، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 65.

أما قصة العصور الأخيرة [1] ، فيتجلى التداخل النصي فيها، عند وقوف الراوي وقد ارتدى، قناعاً ميثولوجياً، مستوحى من الاساطير السومرية والبابلية، ليخاطب كبير الآلهة – تماماً كما فعل " كلكامش " حين وقف متضرعاً أمام سلطة اسطورية أعلى منه ، هي سلطة الآلهة – متوسلاً ، أن يمنحه القوة والشجاعة والحكمة والمعرفة ، ((الان علمني كيف يقام الاعتراف، وسأعترف لك وحدك، وسأعترف أنني سئمت النوم ونبذت المكوث في تجاويف الحقب التي تجري خلف بعضها... سأقول هدني الصعود إلى التل المقدس اورشليم ، وارقتني الاقامة في القلعة هناك / اشتاقت روحي – وتشتاق – إلى بابل)) [2] .

ويستمر في الضراعة، لكن من خلال الرجوع إلى منطقة بنية السرد ، الذي يفترض راوياً ومروي له ، ((هل اغضبتك ؟ كما تشاء، فلك الغضب كله ، أما أنا فلم أغضب حتى عندما رميتني وحيداً عند ابواب صور)) [3] .

وتتخذ بنية السرد في هذه القصة ، " بنية النشيد " ومظهر خطاب موجه إلى مروي له ، بصيغة التماسية، وكأنها لون من الوان الدعاء الديني، أو النشيد الملحمي، أو الابتهال الطقوسي في حضور الآلهة.

يرى الباحث بأن القاص محمود الجنداري، حين يعمد إلى خلق بنية سردية مغايرة، تخالف المنطق السردي، ويلتحم فيها الواقعي بالميثولوجي، ومن خلال التداخل النصي الاسطوري، إنما يقوم بخلق اجواء تتداخل فيها الازمنة، الغاية منها تكثيف التأثير، ومضاعفة وقع الحدث على المتلقي ، بحيث يرى في هذا الخطاب القصصي قداسة تاريخية، تؤدي إلى وثوقية قلما ينجح السرد التقليدي في صنعها.

---

(1) مجموعة عصر المدن : 103 .

(2) المصدر السابق : 103.

(3) المصدر نفسه : 104.

المبحث الثالث
الاغتــراب

من الظواهر الاكثر قسوة في حياة الانسان والمجتمع ظاهرة الاغتراب، وهذه الظاهرة معقدة ، لاتقتصر على البعد الاقتصادي أو الاجتماعي او النفسي، إنما تتعداها إلى التفاعل الذي يحدث بين هذه الجوانب ، في اطار من غياب العدالة، وسطوة كل ماهو مادي وغير انساني .

واذا مابحثنا في أصل المصطلح ، نجد أن مصطلح " الاغتراب Alienation " مشتقه من الاسم اللاتيني "Alienatio" المشتقه من الفعل "Alienare" بمعنى تحويل شئ مالملكية شخص آخر، أو الانتزاع ، أو الازالة وهذا الفعل مشتق من فعل آخر "Alienus" بمعنى ينتمي إلى شخص آخر ، أو يتعلق به [1] .

هناك مفهومان للاغتراب ، مفهوم ديني تطور على يد الزهاد والمتصوفة، ومفهوم وضعي تبنته النظرية الاقتصادية وتاريخ الاقتصاد.

أول حالة اغتراب من وجهة النظر الدينية في التاريخ ، هي الحال التي انتهى اليها آدم بعد أن أمره الله بالهبوط من الجنة، يقول تعالى : ﴿***فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ***﴾ [2] .

---

(1) ينظر : الاغتراب والابداع الفني ، د. محمد عباس يوسف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة: 21. والاغتراب غير " التغريب " الذي سيأتي بحثه في الفصل الثاني من البحث، إذ أن التغريب يعني ، " الايتاء بما يخالف المألوف والمتبع، أي " جعل المألوف غريباً" .

(2) البقرة : 36.

((عند هذه الحالة انفصل الانسان من الالوهية ، وانتقل من الوحدة إلى الثنائية، ومن الطمأنينة إلى الحيرة والقلق، ومن القرب إلى البعد، والانفصال والشوق)) [1] .

علما أن هذا الانسان حين هبط إلى الارض ((كان مزوداً بوحدة افتراضية شرطية مع عالم الالوهية ، فاذا اتبع الشريعة ، فانه سيحظى بعون الله . وعليه الإنتظار والصبر. والحقيقة، أن الايمان في الاسلام ، يقوم على اعتقاد اساس هو "إنا لله وانا اليه راجعون" ، و " الواو " هنا ترمز إلى الانتظار والقلق والاغتراب، وتعبر عن العلاقة بين الإنفصال عن الله، والرجوع اليه)) [2] .

وجهة النظر الوضعية تقول: ((إن الاغتراب ، او الضياع أو الإستلاب. مقولة اقتصادية، دخلت علم الاقتصاد، ولاسيما التاريخ الاقتصادي ، والفكر الاقتصادي، منذ الانتقال من الاقتصاد الطبيعي، اقتصاد انتاج المنافع للإستهلاك الذاتي، إلى الاقتصاد المكسبي، الانتاج للسوق والتبادل ، إذ أن التركيز جرى عليها في مرحلة التراكم الاولي لرأس المال، وبواكير نشوء النظام الرأسمالي خلال مرحلة الانتقال من الاقطاعية الاوربية، إلى نظام الرأسمالية الاوربية، أنها عملية انفصال المنتج عن ادوات انتاجه ..)) [3] .

ويرى "أريك فروم" صاحب كتاب " الخوف من الحرية " أن المفكر الذي صاغ مفهوم الاغتراب ، هو " هيغل " (1770–1831) ومنه اقتبس " كارل

---

(1) الاغتراب في تراث صوفية الاسلام، د. عبدالقادر موسى المحمدي، بيت الحكمة، بغداد ، 2001: 52–53.

(2) المصدر نفسه : 53–54.

(3) ظاهرة الاغتراب ، في ضوء المرتكزات الفكرية للاقتصاد الاسلامي – د. فاضل عباس الحسب، بغداد ، 2002 : 25.

ماركس" (1818– 1883) مفهوم الاغتراب . وتقوم افكار هيغل عن الاغتراب على التحديدات الآتية : [1]

1- غربة الانسان عن ذاته، أي الفرد مغترباً عن نفسه " أي بين الفرد بوصفه ذاتاً مبدعة خلاقة، تريد ان تكون ، وأن تحقق نفسها، وبين الفرد ، موضوعاً واقعاً تحت تأثير الأغيار واستغلالها " [2] .

2- غربة البنية الاجتماعية ، وهي تتعلق بنوع صلة الانسان بالبنية الاجتماعية، سواء أكانت دولةً، أم مجتمعاً. نظراً لان هيغل يعاين البنية الاجتماعية وصورتها السياسية كدولة بعدّها كليةً ، تتطلب انتماء الفرد اليها.

بالنسبة إلى " كارل ماركس " وعلى الرغم من استمداد المنهج من " هيغل " في هذا الأمر ، فانه تحدث عن اغتراب فعلي واقعي، ملموس . أي أنه اعاد طرح موضوع الاغتراب من تجريدات هيغل إلى عيانية واقعية ، وحقيقة ملموسة.

من معالم الدولة الصناعية الحديثة – عند ماركس – اغتراب الانسان في عملية الانتاج ، إذ ينفصل العامل عن انتاجه، وعن ملكية وسائل الانتاج، وتتحول العلاقات الإنسانية إلى علاقات غير شخصية تخضع لقوانين غير شخصية أيضاً، وهذا هو التشيء "Riefication" تشيء الإنسان ، إذ تسلب إنسانية العامل، ويصبح مجرد شيء وهذه الفكرة تشكل نقداً أخلاقياً للنظام الرأسمالي الذي يحول البشر إلى اشياء تباع وتشترى [3] .

ويرى فيشر ((بأن هيغل وماركس طورا فكرة الاغتراب من الناحية الفلسفية، فقالا : إن بداية اغتراب الإنسان تنشأ عن انفصاله عن الطبيعة، عن طريق العمل والانتاج ، ومع ازدياد قدرة الإنسان على السيطرة على الطبيعة ، وتحويل العالم

---

(1) ينظر: تأملات في الحضارة والاغتراب، عزيز السيد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1986: 129.

(2) الاغتراب في تراث صوفية الاسلام : 15.

(3) ينظر: الاغتراب والابداع الفني : 8.

المحيط به، نجده يواجه نفسه، كشخص غريب . إذ يجد نفسه محاطاً باشياء هي من نتاج عمله، لكنها مع ذلك تتجه إلى تخطي سيطرته ، وتكتسب في ذاتها قوة متزايدة)) [1] .

الفلسفة الوجودية ، اهتمت هي الأخرى ، بمفهوم الاغتراب ، لكنها نظرت اليه من زاوية غير الزاوية التي نظر منها إليه الآخرون ((يرى سارتر والوجوديون بعامة. أن الاغتراب عن الذات، أمر ناتج عن ظروف الحياة المعاشة، هذا العالم الذي يتسم باللامعنى والعينية ، والمجرد عن المعنى والقصد، ولأن مثل هذا الشعور بالاغتراب مما لايمكن معالجته، بما اسماه الماركسيون، بالابداع الاجتماعي، أو بالعلاج النفسي المختبري، كما ذهب اليه فرويد ، فان عبثية الوجود من وجهة نظر (جان بول سارتر) قضية جوهرية لافكاك منها . ولهذا ومن أجل أن يحيا الإنسان حياة موثوقاً بها ، عليه بأن يشعر بأن الحياة لاتنطوي على معنى ، ومعنى ذلك ، فان عليه أن يقتحم الحياة بارادة حرة فاعلة)) [2] .

الاغتراب ظاهرة لازمت القاص العراقي خلال حقبة الستينيات ، تسبب بها الواقع الكابوسي الذي افتتحته هذه الحقبة، إذ أن هذا الواقع أسهم في ((اهتزاز وعي القاص، وتمزق رؤياه، ودخوله في ازمة صراعية حادة ، سببت له تخلخلاً بين موقفه الفكري والعملي، وبين موقفه الطبقي والاجتماعي ، عجز معه عن اتخاذ موقف حاسم، ينتشله من السقوط في هذا الاغتراب)) [3] .

وقد تعددت مظاهر هذا الاغتراب في القصة العراقية القصيرة ، خلال هذه الحقبة. فمن الاغتراب الذاتي الذي ينشأ من تعرض الاخرين لبطل القصة واستلابهم

---

(1) ضرورة الفن ، ارنست فيشر، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة، 1971 : 106.

(2) الاغتراب في تراث الصوفية : 47.

(3) معالم جديدة في ادبنا المعاصر، فاضل ثامر ، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ، 1975 : 13.

لـه ، الـى الاغتراب النـاجم عن التنـاقض بين رغبـة البطل وواقعه، بين رغبـة المثقف بالدفـء والبراءة، والسعادة، وبين عالم مدنس بالإثم والشر.

اغتـراب آخـر ينجم عـن تحـول الاقتصـاد مـن الانتـاج الزراعـي، إلـى الانتـاج الصـناعي، ومـايرافق ذلـك التحـول مـن شـعور بالغربـة ، والضـياع، نتيجـة تحـول العلاقات الانتاجية ، من علاقات اقطاعية إلى علاقات رأسمالية، تنمو فيها المدن، التي يضيع فيها الانسان ويتفاقم شعوره بالإستلاب والغربة.

هنـاك اغتـراب اخـر ، ينجم عـن تضـخم الرؤيـا العبثيـة اللامعقولـة واحسـاس القـاص بالضـياع والقلـق ، ونجـد هنـا بشـكل خـاص ملامـح (مورسـو) بطـل قصـة (الغريب) [1] لـ(البيركامو) وموقفه العبثي ازاء العالم. يضـاف إلـى ذلك التأثر باعمال الكاتب الجيكي (فرانز كافكا) [2] التي تفصح عن العبث واللامعقول، وضياع البطل فيها في دوامة كابوسية ، لانهاية لها.

هنـاك اغتراب المرأة ، فالواقع الاجتمـاعي المتخلف، يجعلها باستمرار عرضـة لأن تقع فريسة للاغتراب والاستلاب – وأخيراً الاغتراب الديني – غربة الانبياء – .

نبـدأ بـالاغتراب الـديني فمثـل لـه بقصـة (التسـتري) [3] فمسـيرة بطلهـا (ع – التستري) تؤلف مسيرة رمزية للانبياء والاولياء . فما يلاقيه بطلها من عنت ومعاناة وعذاب، انما يفصح عن كثير مما تعرض له الانبياء والاولياء. فما صباح الاولاد خلفه (مجذوم .. مجذوم .. أبو الليف) [4] سخرية " وازدراء " ، الا صياح قوم " نوح " عليه السلام في وجهه وسخريتهم منه، وهو يبني سفينته التي ستنقذ البشرية، بل جميع المخلوقات من الغرق والفناء.

---

(1) الغريب ، البير كامو ، نقله إلى العربية : فوزي عطوي ونديم مرعشلي ، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني ، بيروت، 1967.

(2) ولد فرانز كافكا في براغ 3 تموز 1883 ، وتوفي في 2 حزيران 1924 ، له أعمال روائية عديدة أهمها : (أمريكا) ، و(القلعة) ، و(المحاكمة) ، تأثر بنظرية التحليل النفسي عند فرويد واستعمل الكثير من رموزه الجنسية في أعماله الروائية ، ينظر : كافكا ، تشارلز أوزبورن ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1967: 9–26 .

(3) مجموعة " اليشن " جمعة اللامي ، 88.

(4) المصدر نفسه : 89.

أما المرأة الشبح ، التي استلت من وسطها نصلاً طويلاً فاخذت تشق صدره وبطنه – ثم أخذت – تنظف الصدر والبطن من الاحشاء، وتضع في الفراغ تبناً وقضبان حديد .. الخ " [1] ، إنما هي حادثة توازي الحادثة التي تعرض لها النبي محمد ﷺ ، لولا أنها جرت على يدي ملكين منزلين من السماء في حالة الرسول الكريم.

الذي يؤكد الرمز اكثر. هو اعطاء القاص بطله " حرفة " تكاد تكون حرفة خاصة بالانبياء، الا وهي حرفة " النجارة " ، فنوح عليه السلام صنع السفينة ، وعيسى عليه السلام كان نجاراً ، ((يجلس اللحظة إلى كرسيه، الذي صنعه بنفسه، كان يعرف أنه نجار المحلة الوحيد، الذي يصنع عربات الاولاد)) [2] .

وهذه صورة ، تعطى فكرة عن مدى العذاب الذي كان يتعرض له : ((وبينما كان الآخران يكتفانه ، صب الشرطي لتر زيت ، ورمى على ملابس التستري عود كبريت مشتعل .. فبرك على الارض، ومد كفيه إلى الماء، ورمى حفنة منه إلى السماء وعاط ، مستحيل إن هذا الذي يجري مستحيل ..)) [3] .

أما رميه حفنة الماء إلى السماء، والحوار الذي جرى بينه وشيخ المسجد ، وقول الشيخ له : " أنت تعرف الطريق إلى الحق " وأنت غريب ، و " الغرباء، دائما اصدقاء الحق " [4] ، إنما يذكر بالحسين الشهيد عليه السلام ، حين رما الدماء إلى السماء وغربته في كربلاء – فمسيرة " ع – التستري " الطويلة، والتي بدأها من ماجدية "العمارة" ، متجهاً إلى بعقوبة، مروراً بالسماوة والنجف ، وانتهاءً بالموصل،

---

(1) المصدر السابق : 92.

(2) المصدر نفسه : 98.

(3) المصدر نفسه : 97.

(4) المصدر نفسه : 98.

وماتعرض له خلالها من متاعب آلام ، إنما ترمز إلى مسيرة الانبياء والاولياء، التي تتضمن الكثير من مشاعر القلق والاغتراب.

الاغتراب الذي يتعرض له بطل القاص موسى كريدي، نوعان ، النوع الأول هو الاغتراب الناجم عن تقدم الحضارة وضغطها المستمر على الإنسان ظهر هذا الاغتراب على انسان المدن الحديثة، أما النوع الآخر فهو الاغتراب الناجم عن الشعور، بأن هذا العالم يتسم باللامعنى ، والعبثية ، ومجرد عن القصد، وقد استعاره القاص من الفلسفة الوجودية، وخاصة من بطل البيركامو " ميرسو " في قصته " الغريب " ، " ترى ماجدوى أن نبقى ؟ " قالها وظل يراقبني كمن ينتظر في جواباً . ولم أزد على أن قلت له : " وماجدوى أن نحزن؟ " . ثم يقول لصاحبه: ((لسنا الا اصداء مرشحة .. نعم مجرد اصداء مرشحة للتلاشي في أية لحظة)) [1] .

وفي قصة " دوار وثلج في نهار قصير " [2] ، يتفاقم شعور بطل القصة بتفاهته ((لكني احسست بتفاهتي ، حين علمت أن الوجوه التي تقابلني هي تافهة أيضاً، لاشي يثير ضجري، اكثر من هذه الوجوه ، انها تحدق في ..)) [3] ، وهو هنا يؤكد ماجاء على لسان الوجوديين " الاخرون هم الجحيم" . بل ويتصرف بطريقة تظهر أن غربته عن نفسه ، تتجاوز غربة " ميرسو" بطل البيركامو في قصة " الغريب " . إذ أن غريب كامو ، يتعاطف مع المناسبة الحزينة التي تعرض لها ، الا وهي وفاة امه، فيحضر تشييع جنازتها، لكن بطل كريدي لم يؤثر فيه، أو يقلل من رفضه للعالم، او شعوره بالانفصال عنه، حتى وفاة والدته، يقول صديقه، موجهاً الكلام له : ((لقد حضرت التشييع ... والفاتحة ... ومر يومان ... وظننت أنك ستجئ ، وقد سألوني عنك، وابرقوا اليك .. الم تصل البرقية؟ . فيجيبه : لا . ثم

---

(1) قصة " رؤيا الغريب " من مجموعة " اصوات في المدينة" : 68-69.

(2) المصدر نفسه : 15.

(3) المصدر نفسه : 19.

يسأله مرة أخرى : " متى تغادر اذن ؟ . لكن الصديق يفاجأ بهذه الاجابة القاسية: اغادر .. إلى أين ؟ .. إلى الجحيم؟)) [1] .

قصة " الغرفة" [2] نمثل بها للغربة التي تصنعها المدينة ، من ثم يتشربها اولئك الناس الذين يعيشون في كنفها. يشعر " ظافر " بطل القصة بأنه محاصر، وأن السبب في حصاره ، هو هذه الغرف التي يسكنها ، سواء في البيت " أم في الدائرة التي يعمل فيها، ((واذ قلب في البرهة التالية جسده ، واستوى على احد الجانبين ، انحصر تفكيره في اللون الرمادي لغرفته التي اتخذت شكل مستطيل ، غير أنها بدت مكعبة .. أغمض عينه هكذا برهة من الزمن، تم فجأة فتح عينه على صوت حشرة غريبة)) [3] .

((وكان يعمل في النهار ، داخل غرفة تبدو أصغر حجماً من غرفة نومه، فلم يخطر على باله أن يلحظ عن قرب، دقائق العمر وهي تنقضي في غرفة..)) [4] .

ويهرب من الغرق الصغيرة، وصخب الشارع الذي ((أحسه مثل دورة الايام ينمو في الرأس)) [5] ، إلى بيت عمه ، لكنه ((لم يكد يفتح الباب حتى سمع جلبة وضوضاء، كان واضحاً أنها تصدر عن جمع محتفل لنساء واطفال)) [6] . ((كان محاصراً ، واستطاع في الدقائق التالية أن يفك الحصار ويخرج من بيت عمه دون كلمات)) [7] .

---

(1) المصدر السابق : 21.

(2) مجموعة " غرف نصف مضاءة " ، موسى كريدي : 270.

(3) المصدر نفسه : 270.

(4) المصدر نفسه : 271.

(5) المصدر نفسه : 271.

(6) المصدر نفسه : 272.

(7) المصدر نفسه : 273.

ولم ير ظافر الراحة والامان الا عند الغسق، بعد جولة في الشوارع والازقة ، ((هبط ظافر نحو منتصف الغابة فرأى نفسه محاطاً بسور من الورد شبيه بشقائق النعمان التي سبق أن رآها على سفح جبل ..)) [1] .

إن اغتراب ظافر هذه المرة إنما بسبب الضيق الذي احسه في غرف المدينة، وهي تطبق عليه، وتضيق انفاسه، كذلك بسبب ضجة شوارعها ، واكتظاظها بالناس ، فلم يجد راحته الاوسط الغابة، بعيداً عن المدينة وزحمتها.

عن الاغتراب الذي يسببه الشعور بلا معنى الحياة وعبثيتها ، نمثل بقصة "كلب آخر .. يلهث " [2] . القصة تنحو منحى وجودياً عبثياً واضحاً ، يصل اليأس ببطلها، أن يطلق على حبيبته اسم " الكلبة الشقراء" ، بل ويعمم التسمية لتشمل جميع الناس بما فيهم البطل نفسه ، ((قال الكلب الذي يجلس قبالته :

انت لست الوحيد في هذا العالم، أنا الاخر امثل دور المهزوم !)) [3] ثم يتحدث عن اللامعنى والعبث الذي يسم حياة الناس متذكراً " سيزيف" [4] . والصخرة التي قضى حياته يدفع بها نحو قمة الجبل، لكنها لاتلبث أن تعود متدحرجة نحو الاسفل، ((وتذكر الصخرة الكبيرة المتدحرجة من قمة الجبل الشاهق. وفي الأسفل ، في الوادي انسان تعس مخدوع يأبى الهزيمة ، بطل مزيف يقوم بلعبة مضحكة،

---

(1) المصدر السابق : 275.

(2) مجموعة " رجل تكرهه المدينة" ، يوسف الحيدري ، منشورات دار الكلمة ، 1969: 49.

(3) المصدر نفسه : 50.

(4) " بكل اسطورة يونانية تقول : إن الالهة حكمت على سيزيف ملك كورنثة بتصعيد حجر إلى أعلى الجبل. لكنه لم يتمكن من بلوغ الهدف أبداً، وكان الحجر الضخم يسقط منه دائماً ، وكان بالتالي يعيد الكرة إلى ما لانهاية " ، ينظر : أشهر الاساطير في التاريخ، مجدي كامل، دار الكتاب العربي ، دمشق القاهرة ، 2003: 95.

تضحك الاطفال، إذ يلهث كالكلب عندما يراها تفلت منه ، للتدحرج مرة أخرى بعنف أشد .. " [1] .

وعن الاغتراب الذي ينشأ عن التناقض ، بين الواقع، ورغبة " البطل " في عالم مثالي تصنعه احلامه، نطالع في قصة " الغبي " [2] ، ((انك تفكر في أن تهجر في يوم ما ، مدينتك العتيقة... التي لا تتطور أبداً ! غير انك سرعان ماتسأم. فكل المدن في نظرك متشابهة في آلامها ومسراتها، رغم ان وراء الافق البعيد يتلاشى كحزمة ضوء ، حلمك في أن تجد المدينة التي لاتموت فيها الاطفال!)) [3] . ثم يوجه اللوم إلى نفسه، ((امازلت كعادتك ، تفكر في هموم العالم؟ يالك من انسان غريب ..)) [4] .

أما عن الغربة والاغتراب الناجمين عن تطور الصناعة، والأثر الذي يحدثه الصراع الطبقي، من خلال تزايد الانتاج، وسيطرة الالة، فذلك مانجده متمثلاً في قصة " امنية القرد " [5] . فكل المعاناة التي تجعل حياة بطلبتها ، حياة يائسة، وغربتهما التي تمثلت بكتمان غريزتيهما الجنسية، والتي وجدت لها عند احداهما في يوم مامتنفساً ، في المشاهد التي عرضها قرد في الطريق، وهو يمثل مشهداً جنسياً يخص الحياة التي تحياها امرأة السلطان، إنما يأتي بتأثير العمل الشاق والمرهق الذي تمارسه الفتاتان ، ((إن قدمي متورمتان، وستفجر ماكنة الخياطة دمي يوماً ما)) [6]

---

(1) مجموعة " رجل تكرهه المدنية " : 53.

(2) المصدر نفسه : 67.

(3) المصدر نفسه : 67.

(4) المصدر نفسه : 75.

(5) مجموعة " المملكة السوداء" ، محمد خضير : 27.

(6) المصدر نفسه : 31.

. ثم أن هذه الآلة التي راحت تطبق بضجيجها على الفتاتين، تشعرهما باليأس والاغتراب، ((يرعبني أن اكون على الدوام وسط عالم ضاج بمكائن الخياطة)) [1] .

وقد فاقم هذا الاغتراب لدى الفتاتين، تحولهما إلى المدينة التي تنوء الحياة فيها تحت عبء العلاقات الصناعية وسيطرة الآلة، بعد ان كانتا تعيشان حياة هادئة تحت ظل العلاقات الزراعية في القرية.

في قصة " السحالي " [2] ، اغتراب يبدو أنه جاء بتأثير "فرانز كافكا" وعوالمه الكابوسية. يبدأ بطل القصة بربط تابوت ابيه بحبل ، ومن ثم يستمر في سحبه على الرمال ، في اجواء شديدة الغموض، وغير واقعية ، تبدو أشبه بكوابيس الاحلام. وبعد أن تصر القرية على تجاهله، يرتاح لهذا الاغتراب ، ((أصرت القرية والخضرة، واشجار النخيل ، ووجوه الرجال والنساء.. وحتى الصغار العراة، أن تتجاهلني ، ارتحت لهذا الاغتراب)) [3] .

وتتالى الاحداث الغريبة، ثم تتطور إلى أن تتخذ القرية قراراً بتسليم البطل إلى رجلين، يقومان باقتياده إلى هدف مجهول، ثم لم يلبث بعد معاناة وخوف، أن يتعرف على النهاية المرعبة التي اوكل اليهما أمر تنفيذها عليه، نعم ، انهما مكلفان من قبل القرية بتنفيذ حكم الموت الذي قررته عليه، وذلك بالقائه من أعلى قمة جبل في المنطقة. هذه محاورة بينه وبين جلاديه : **((– أوليس من حقي التصرف بجثة والدي، بعد أن ظل يبحث عني في المدن ؟**

- **لكنك أهنت الجثة.**
- **ثم يسألهما**
- **الآن ؟ إلى أين تاخذاني ؟**

---

(1) المصدر السابق : 32.

(2) مجموعة " زليخة .. البعد يقترب " ، جليل القيسي، مطبعة الاديب ، البغدادية ، 1974: 110.

(3) المصدر نفسه : 110.

- **إلى الموت.**
- **لماذا؟**
- **لانك أهنت الجثة والقرية))** [1] .

الشيء الجديد في هذه القصة، هو أنها تنتهي بنجاة البطل، على خلاف اعمال " كافكا " ، فان اكثر اعماله تضيع فيها النهاية تماماً.

قصة " نزهة في شوارع مهجورة " [2] ، أراد فيها القاص، أن يعبر عن تجربته الشخصية، تجربة الانسان المغترب، المتوحد الذي ، ((يبقى عاجزاً عن الايصال ، بحكم مايمتلكه من خصوصية ومايمتلكه الواقع من تعقيدات)) [3] . فبطلها الذي يواجه بمعركة ناشبة تجري حوادثها أمامه ، لايجد لنفسه موقفاً فيها ، فيحسم الأمر بهذه العبارة التي خاطب بها نفسه القلقة : ((حاولت الذهاب إلى مكان منعزل، ذلك أنني لم افكر في أي وقت كان أن أصير طرفاً في قضية .. أية قضية)) [4] .

والقصة بمجملها تؤكد هذا العجز الذي اكتنف شخصية البطل واغترابه. فلقائه الطاريء مع الفتاة ، وعلاقته الواهية بها، وحلمه الذي رآه في المنام، إنما هي امثلة على الاغتراب الذي يحس به ، ففي الوقت الذي كانت الفتاة وهي تلتقيه. " مندهشة ببهجتها" [5] ، كان يعيش منفصلاً عنها، مشغولاً بنفسه، ((انتابني شعور بالوحشة المغتبطة، حين طرق ذهني، أني نسيت هويتي الشخصية، يقيناً أن أحداً ما لن يعترض طريقي بسببها، فاجابني صوتها مرة أخرى:

- **لماذا تسكت ؟**

---

(1) المصدر السابق : 114-116.

(2) مجموعة " نزهة في شوارع مهجورة" ، أحمد خلف ، 75 ، مطبعة العربي الحديثة، النجف ، 1974 : 75.

(3) قراءة جديدة في القصة العراقية الحديثة : 86.

(4) مجموعة " نزهة في شوراع مهجورة" : 81.

(5) المصدر نفسه : 78.

- **افكر بغرفتي.**
- **هل تسكن وحدك ؟))** [1] .

وقد اكد انفصاله عن الحدث وعدم تواصله معه مرة أخرى، حين اعترف لصديقته التي احاطت ذراعها بخاصرته، " إنني خائف لنهرب" ، فردت عليه: "كلا، ان الهرب يعني الموت" ، لكنه بعد محاورة يؤكد لها فيها بأن القتال الناشب بين الجماعة، إنما يسبب قضية اختلفوا فيها. بينما تؤكد له مرة أخرى ، بان ما اختلف فيه القوم من حولهم، إنما كان بسببهما هما الاثنين بالذات [2] .

ويستمر في محاولة التنصل من الأحداث ، حتى القصيدة التي قرأها لها ، إنما هي ليست من نظمه ، " كلا .. ليست القصيدة لي " [3] .

ومن خلال الاسترجاع الذي يجريه بطل القصة، نتعرف من خلال ذكرياته، على قصة حب تعرض لها قبل ثلاث سنوات، ثم يحدثنا عن وفاة امه، ويطلعنا على رسالة بعثها له أبوه، يؤكد فيها الأب ، بأن امه ماتت متأثرة بسبب فراقه، بعد أن غادر إلى المدينة، وأن الأب يلعنه لهذا السبب .

أما الحلم في آخر القصة، فهو تأكيد آخر على غربة هذا البطل واهتزازه من الداخل. يظهر في الحلم مطارداً من قبل ثلاثة رجال، يقذفون به خارج عربة القطار، ثم يتحول إلى جثة تتدحرج في الوحل ، في حين ((يبصق أحد الحضور بوجه الفتاة، ويضع يدها في يده، ثم يغيب في الممر الطويل للقطار)) [4] .

وعن اغتراب الذات، حين يسببه الاخرون، تحدثنا قصة " مغني الكورس"[5]. إذ أن بطلها مغني الكورس، يعيش محاصراً : " قامته تستوي مع الكورس، فمه

---

(1) المصدر السابق: 78.

(2) ينظر : المصدر نفسه : 81.

(3) المصدر نفسه : 83.

(4) المصدر نفسه : 87.

(5) مجموعة " غرف نصف مضاءة " ، موسى كريدي : 209.

الصغير يتحرك حركة مجانية، يطبع في هواء القاعة بصماته، يرسل تمتمات تنم عن عادته في التمثيل أمام الحشد تمثيلاً صامتاً " [1] .

أين ذاته حين يتعذر عليه الاتيان بحركة تخرج عن انتظام الكورس؟ أين ذاته حين لايستطيع فمه أن يتحرك بغير الحركة المجانية لافواه الكورس؟ أين ذاته حين يمتنع عليه ان يرسل غير التمتمات التي يرسلها الكورس.

لكن فجأة وكأنما الذي يحدث ، استجابة لتساؤلاتنا، لقد ((صدح القيثار باللحن يصعد الكمان صوته، والاكورديون افرد للحن لوناً آخر، الفم يملك أن يغني.. الاعماق .. وينساب الغناء عذباً ، تنساب الموسيقى عبر المساء، والضباب، والمجهول .. الحنجرة تغني بعد طول احتباس... تتفتح كالورق ، ترسل سجو الصوت ورخامته، انغاماً تخترق حاجز اللون والضوء، وحدود المقامة)) [2] .

ويستمر الكرنفال الجديد، إذ ينبت الاعجاب ، وتصفق الايدي، وترسل القبلات ، ((لكن فجأة يشذ اللحن، يغيض النور ، ينتبه المغني على نفسه، يوقف رحلته على كره)) [3] .

لقد عاد المغني مرة اخرى إلى صف الكورس المنتظم ، لايستطيع أن يتفوه بغير التمتمات المجانية، التي تنسجم مع الحركة الجماعية لافواه الكورس.

لقد اراد القاص من خلال خروج المغني العفوي عن الصف ، وانطلاق حنجرته بالغناء الانفرادي، ومن ثم نكوصه، ليعود إلى الصف من جديد ان يصور استحالة تحرره من الحصار الذي يفرضه عليه انتظامه في الكورس. ومن هنا يتكرس لديه الشعور بالمعاناة والاغتراب.

---

(1) المصدر نفسه : 209.

(2) المصدر نفسه : 210.

(3) المصدر نفسه : 211.

فـي الأخيـر نتنـاول الاغتـراب عنـد المـرأة، ونمثـل لـه بقصـة " غـزو الايـام المحتضـرة" [1] . السـرد فيهـا يـتم بضـمير المـتكلم، تحـاور البطلـة نفسـها والاخـرين، تشعر بغربة لاحد لها، حين يعرض عليها الرجل الذي تحدثت عنه طويلاً :

- **أتسمحين بمرافقتك لأقرب طبيب ؟ انك تعبة جداً.**
- **تجيب نفسها بحديث آخر:**
- **اخفي رأسي الذي يؤوي دواراً قاتلاً. أصبحت للخطة. اتذكر أنني غريبة عنك ... أحـاول تحديـد معنـى الغربـة، أهـو أن تكـون جـاهلاً أشـيائي الحياتيـة التافهة؟ .. أم أن تكون جاهلاً افكاري ؟ " [2] .**

والقصة تعرض حواراً فكرياً يتعلق بمثقفين ، يمارسون الكتابة.

قصـتها " السـحب الجافـة" [3] تعـرض اغترابـاً آخـر ، هـو اغتـراب المـرأة حـين تقمـع بفعـل " التـابو" [4] الاجتمـاعي، قيم وتقاليـد متوارثـة مـن مجتمـع عشـائري قـديم . القصـة تـروى علـى لسـان شـاب يتجول فـي شوارع المدينـة، يبدافع من كآبتـه المسائية، ويتركـز اهتمامـه علـى الفتيـات والنسـوة . ومـن كلمـات تـرد علـى لسـانه ، نضـع ايـدينا على تلك الحيوات ونبضها الحبيس وراء جدران " التابو " الاجتماعي.

هـا أن النسـاء مـن حولـه وقـد ابتعدن لـبعض الوقـت عن المراقبـة الاجتماعيـة، تحـولن إلـى ((فراشـات ، أو حمـائم، أو غيـوم عجلـى لاتمطـر أبـداً، ومعظمهـن يبـذلن جهوداً مضنية للحصول على الاحساس العابر بالسعادة الخاطفة)) [5] .

ويبصـر الشـاب فتـاة ذات وجـه متعـب، خلـف زجـاج أحـد المعروضـات، ويقـف ليرقب هذا الوجه ، وعبر الحوار الصامت الذي تتبادله الاعين، تنبت علاقة جنينية

---

(1) مجموعة " ممر إلى احزان الرجال" ، لطفية الدليمي ، دار الجاحظ ، 1969: 89.

(2) المصدر نفسه : 95.

(3) مجموعة " التمثال " ، لطفية الدليمي، دار الحرية للطباعة، 1977: 95.

(4) كل ما يتقرر منعه أو تحريمه من قبل الدين أو المجتمع .

(5) مجموعة (التمثال) : 97 .

توشك أن تنمو، الا أن صاحب المحل التجاري، يتدخل ليزجر العاملة، وليقمع العلاقة الجنينية هذه .

وينتظر الشاب في زاوية من الشارع ، خروج الفتاة، لكن الارث الاخلاقي الثقيل، يقف هذه المرة عقبة، ويعقد لسان الشاب ويمنعه من المبادرة وتنمية العلاقة الانسانية وشيكة الولادة: ((واقتربت الخطا ، واسرعت أنا .. كنت محاصراً بخوف من المجهول، خوف من مفاجأة أن لاتكون هي ، ومضيت وعادت الكآبة الليلية تسكن صدري)) [1] . وليس هذا المجهول سوى هذا " التابو " الاجتماعي الذي يعقد لسان الشاب ويمنعه من الكلام مع انثى. وهذا " التابو " الذي يجعل من لمسة الشاب لفتاة بصورة عفوية في شارع يصيبها الرعب، كأن مخلوقاً رهيباً متفجراً قد لمسها.

---

(1) المصدر السابق : 98.

الفصل الثاني

التجريب في التقنية

المبحث الأول : الشعرية

المبحث الثاني : الفانتازيا

المبحث الثالث : التغريب

المبحث الرابع : الترميز

المبحث الخامس: الرؤيا

المبحث الأول
الشعرية

الشعرية خاصية ذاتية كامنة في النص الادبي ، وبما ان الادب يشتغل في اللغة ، فالشعرية خاصية لسانية ، لا تغادر النص الادبي الى خارجه ، وانما تكتفي في البحث عن بنيتة الداخلية ، أي ((البحث عن الاساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك)) [1] أي ما يحدد أجناسيته شعريةً كانت أو نثرية ، وللشعرية مفهومان ، أحدهما أنها جزء لا يتجزأ من اللسانيات و انها تعمل على تقصي الدواعي التي تجعل من " رسالة لفظية اثراً فنياً" [2] كما تقدم 0

اما المفهوم الاخر فهو "اللغة الشعرية " التي تتحقق بفعل التجاوز والتمرد على اللغة التقريرية واليومية ، اذ تسعى الى ((وضعنا قسراً في حالة من الوعي والانتباه))[3] ، هي اللغة المتسمة بالشفافية والمشحونة ((بالتصوير بدءاً من ابسط انواع المجاز :عوداً الى المقطوعات الاسطورية الشاملة)) [4].

يضاف الى هذين المفهومين ما ذهبت اليه بعض الدراسات الحديثة ، ومن منظور معاصر الى ان "مفهوم الشعرية" يتجاوز ((مجموعة المحددات التقنية المشكلة لما كان يسمى بأدبية الادب ، اذ يحتضن ظواهر الصفة ومن وراءها ، مما يرتبط بأوضاع الخطاب ، وأستراتيجياته ، الامر الذي يفتح منافذ جديدة ، تستوعب

---

(1) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن، ترجمة : محمد المولى، الدار البيضاء، المغرب ، 1986: 14.

(2) قضايا الشعرية ، رومان جاكوبسن ، ترجمة : محمد المولى ومبارك حنون ، الدار البيضاء ، المغرب 1988 : 19 0

(3) نظرية الادب ، اوستن وارين ، ورينيه ويلك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ، 1972 : 25 0 حي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ، 1972 : 25 0

(4) المصدر نفسه : 82 .

افق النص الشامل بكل تفاعلاته الحيوية ، ويشير خصوصا الى عصبه الرئيس الماثل في وجهته ومبتغاه)) [1].

والذي يهمنا من هذه الشعرية في هذا المبحث ، هو مفهومها التالي ،إذ هو الذي يقوم عليه أقتراب الشعر من القصة ، ليصبح جزءاً من بنيتها السردية ، ويشير الى تحولها .

عرفت القصة العراقية القصيرة في الستينيات ، هذا الاتجاه الشعري للمرة الثانية ، بعد ان تعرفت عليه في الخمسينيات على يد القصاصين عبد الملك نوري، وفؤاد التكرلي ، ومحمود ظاهر [2]، عندما اتخذوا منه مساراً تجريبياً يسعون من خلاله للوصول الى التجديد والحداثة ، فالرؤية الشعرية راحت تتداخل عند القاص مع الرؤية الدرامية للحدث القصصي خلال عملية الخلق الفني ، وتكسب القصة نكهةً وطعماً جديداً متدفقاً وغنياً ، وقد اثمرت جهود هؤلاء القصاصين في محاولاتهم تلك ، فقدموا للقصة العراقية أضافةً جديدةً هامة، وضعتها لاول مرة في تاريخها على طريق التجريب والحداثة .

أطلق الناقد شجاع مسلم العاني [3]، على هذا المفهوم ، تيار "الشعرية والاسطورة " ووصفه بأنه من أبرز الاتجاهات السائدة في الاقصوصة العراقية الجديدة ، وينحت أبرز ملامحه من استعماله للغة تمتلك الكثير من خصائص الشعر ، وقال : ((إن هذا التيار يقترب من الاتجاهات الجديدة في القصص العالمي المعاصر ، وهو امتداد طبيعي لتيار التداعي في القصة ، والذي كان صدى للمدرسة التحليلية في علم النفس ، وثمرة من ثمرات نظريات فرويد في الشعور واللاشعور ، وهو محاولة جادة ومخلصة لانتشال الاقصوصة العراقية من براثن السرد المقيت ،

---

(1) تحولات الشعرية العربية ، صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، 2002: 45 0

(2) أصدر القاص (محمود ظاهر) في عام 1962 مجموعته القصصيه (النافذة) وكانت تمثل أولى ملامح تيار الشعر في القصة ، وترهص بظهور التيار الشعري لدى جيل الستينيات .

(3) ينظر : في أدبنا القصصي المعاصر : 47 – 48 .

ومن طغيان النزعة التعليمية ، والمواعظ المجانية المملة ، والتي ظلت الاقصوصة العراقية بسببها اسيرة لشكل الحكاية والمقالة الاجتماعية))[1].

لكننا علينا ان نؤكد هنا ، بانه هذا التيار الشعري الجديد في الستينيات ، أختلف كثيراً عما كان عليه عند القصاصين ، فؤاد التكرلي ، وعبد الملك نوري، ومحمود الظاهر ، بل أختلف ايضاً عما جاء به "جيل الوسط" [2]، أي ما سمي بالجيل الضائع ، أمثال : القصاصين نزار عباس ، ومحمد كامل عارف ، وجيان[3]، فلم يعد الشعر صورة بلاغية كما هي عند التكرلي ، او نغمة شعرية مفردة، كما هي عند نزار عباس ، ومحمد كامل عارف ، وجيان ، بل ((أبتعد عن حدود الكلمة المنغممة ، أو الحالة الغنائية الذاتية ، أو الصورة الايحائية المشبعة بالرمز ، وأقترب من فن القصة بحيث اشبعه ، بمنطلقات جديدة كل الجدة ، هي الاستعاضة عن الكلمة بالموضوع ، وعن الجملة بالحدث ، وعن الذات بالمجموع، وعن المحدود بالمطلق)) [4].

يتراوح استعمال الشعر في القصة بين آلتي التضمين والصوغ الشعري ، ويتمظهر الصوغ الشعري في صيغتين : احداهما تتجلى في لجوء القاص الى إدراج القصيدة المنظومة أو المقطوعة الشعرية ، خدمةً لبناء النص ، اما الصيغة الاخرى فتعتمد على استعمال لغة شعرية أيحائية مكثفة ، أو تتخذ بنية النشيد ((أساساً

---

(1) المصدر السابق : 48 .

(2) (جيل الوسط) نشأ بين جيل الخمسينيات والستينيات ،" ذهب معظم أفراده ضحية هذه الاحداث السياسية العاصفة ، المتقلبة ، التي اعقبت ثورة الرابع عشر من تموز عام 1958 ، والتي اجهزت عليهم , او حالت بينهم وبين تطوير انفسهم " ينظر: الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، د0 عبد الاله أحمد ، وزارة الاعلام، بغداد ، 1977 0 جـ1: 41 0

(3) "جيان" أسم مستعار لقاص اسمه " يحيى عبد المجيد " ينظر : الادب القصصي في العراق ، جـ1 ، هامش صفحة (41) 0

(4) ينظر : قراءة جديدة في القصة العراقية الحديثة : 88 0

لنهوض خطاب شعري، يخرق نسيج لغة السرد النثرية ، ويجعلها تقرب أحياناً من بنية الصوغ الشعري والملحمي)) [1].

فمن التضمين قصيدة للشاعر محمد الماغوط ، يضعها القاص احمد خلف على لسان بطله في قصته " نزهة في شوارع مهجورة " [2] نقرأ فيها :

مخذولاً أنا 00لاأهل ولا حبيب
أتسكع كالضباب المتلاشي
كمدينة تحترق في الليل
والحنين يلسع منكبي الهزيلين
كالرياح الجميلة والغبار الاعمى
فالطريق طويلة
والغابة تبتعد كالرمح
مدي ذراعيك يا أمي
أيتها العجوز البعيدة 0 ذات القميص الرمادي
دعيني المس حزامك الصدف
و أنشج بين الثديين العجوزين
لألمس طفولتي وكآبتي " [3] .

فالقصيدة تجسد الخذلان والخيبة ، وتأتي منسجمة مع البطل المأزوم ، وتعزز حالة الاغتراب التي تكتنف حياته ، الا أنها لم تعمل على خدمة بناء القصة، أو تؤدي وظيفة تعلي من فاعلية بناء السرد، أو تطور أهدافه .

للصوغ الشعري في صيغته الاولى نمثل بقطعتين شعريتين وردتا في قصة " السيف والسفينة " للقاص عبد الرحمن مجيد الربيعي ،

---

(1) بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي : 8 .

(2) مجموعة " نزهة في شوارع مهجورة " : 75 .

(3) المصدر نفسه : 82 .

قوافل الساعة في الطريق السعال متقطع 00 وفي رأس الطريد زوبعة
الحداء كئيب يصفعني
العشب وبرك المياه تحت الشمس
الرب لن يغلق عينيه عنا
لكن الجواري مشلولات الاطراف
أبي رقص ومات
الاذان طمرها الوحل
ليلة الفرح شاحبة
مثل تلك الليالي التي اضعناها في السواد
يوم كنا واجهات لمخازن لانعرف محتوياتها
الفجوة جائعة
الثمن ؟!" [1] .
وبعد مقطع آخر من القصة نفسها نقرأ نصاً شعرياً آخر 0
أين العلة ؟
لعيني لون التراب
ولون السراب لجبهتي
يا جدران – آور–حدثينا – مرت – شبعاد– ولفها الظلام
الظلام00 الظلام ، الظلام، ثم مات الواقع . الفرات لملم أذياله ومضى بحثاً
عن أحباب جدد
مللنا الركود
من هذا الاله الجديد ؟
سرق مني عبادي ونذوري
وطمر هيكلي الرهيب في الرمل 00

---

[1] المصدر السابق : 58 .

أنتزع وسامي وعلق في صدري ذبابة [1] .

في المقطع الاول ضياع ، لكنه يلف بكامل القصة ، كذلك الامر مع المقطع الثاني ، رغم البعدين التاريخي والرمزي الذين يضمهما المقطع ، وهو على كل حال ضياع القاص نفسه ((فالقصة الستينية تتسم بطابع ذاتي واضح ، فأغلب شخصياتها كانت مثقفة واسقاطات لشخصيات الكتاب أنفسهم)) [2].

يرى الباحث ، أن آليتي التضمين والصوغ الشعري ، في صيغتها الاولى لاتمثلان أضافة أو تطويراً للبناء السردي في القصة ، إنما يتحولان في كثير من الاحيان الى عبء تنوء به القصة ، إذ كثيراً ما يظهر النص الشعري المضمن أو إذ كثيراً المصاغ من قبل القاص ، جسداً غريباً ، ترفضه القصه لانه لاينسجم مع البناء الدرامي فيها .

يمكن الرجوع الى النص الشعري المضمن في قصة أحمد خلف ، او النصين المصاغين من قبل القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي لنستدل على صحة هذا الادعاء ، فقصيدة الشاعر محمد الماغوط في قصة " نزهة في شوارع مهجورة " بدت نصاً خطابياً مقحماً ، أذ كيف نسيغ وقوف بطل القصة امام واحدة يبدوا انه اعجب بها ، ثم يلقي عليها قصيدة شعريه تفصح عما بداخله من بؤس أو لوعة ، فهي بذلك تبدو غير منطقية ، ولاتنسجم مع السياق العام للقصة .

أما النصان المصوغان في قصة السيف والسفينة فلا ينسجمان مع السرد الهادئ الذي ساد القصة ، بل لم يضيفا شيئاً الى ما ثبته السرد ، أو الى ما اعلنته القصة 0 تعتمد الصيغة الثانية " للغة الشعرية " على استعمال لغة شعرية إيحائية مكثفة ، فتتخذ القصة بسببها بنية غنائية ذاتية تارة ، أو بنية النشيد تارة أخرى 0

فالصيغة الاخرى للصوغ الشعري تتجلى في اول فرعيها بأستعمال لغة شعرية تنسجم بالشفافية ، وتبعث على الايحاء ، إذ تنهض الفاظها على دلالات جديدة ،

---

(1) المصدر السابق : 61- 62 .

(2) الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينات ، 93 ؛ وبرهان الخطيب مجلة الاقلام ، العدد الثامن 1980 : 93 .

ويتم تشكيلها بتراكيب ذات معان باهرة تضج بالوجد و الحيوية والتآلف ، فإذا كانت هذه اللغة الشعريه قد ارتبطت بالشعر وعدت مفتاحاً اساسياً يتخذه الشاعر للولوج الى عالم الشعر ، فإنها اصبحت لدى العديد من قصاصي الستينيات واحدة من اهم مظاهر النسيج الكتابي ، وعنصراً مهماً من عناصر بناء القصة لديهم ، وذلك بفضل ماتضيفه هذه اللغة على جو القصة من سمات وخصائص تزيد من خصوبة وفاعلية أحداثها ومضامينها الفكرية والانسانية .

من القصاصين الذين اشتهروا بهذه اللغة ، وأتخذوا منها مفتاحاً لفك مغاليق الخلق القصصي ، عبد الرحمن مجيد الربيعي ، خاصة في قصصه الاولى ((ويعتبر الربيعي أغزر كتاب هذا التيار أنتاجاً ، وهو يتميز عنهم جميعاً ، بقدرته الفائقة على استعمال مفردات اللغة بطريقة شعرية 000 فهو نحات كلمات لا يباري)) [1] ، سنمثل له بنصوص تؤكد هذا الاتجاه لديه ، تبدأ قصتة " الصوت العقيم" [2] هكذا " خيولنا متعبة ، ونفوسنا أكثر منها تعباً ، ونحن محاصرون " .

ثم يعقب بعد اسطر ، " درت برأسي ، ولكن بلا جدوى ، فأنا معزول تماماً، تنكرني حتى أعظائي ، لمن هذا الركام من الكلمات المخضبة التي تزهق حنجرتي ؟ لمن يا أماه ؟

ان هذه الشكوى المطلقة ، والتي لا تتقيد بزمان او مكان ، او تبحث عن سبب لها ، والتي يعبر عنها هذا الاستهلال ، تشعرنا بأننا أمام مطلع قصيدة شعريه ، وليس امام بداية قصة ، خاصة وان العبارات موقعة ، وتتخذ لها نغمة الشعر ، تستمر نبرة الشكوى في النص الاخر ، يعزز الاستفهام الانكاري فيه الروح الشعرية التي تنطلق منه .

---

(1) في ادبنا القصصي المعاصر : 50 .

(2) "مجموعة السيف والسفينة " : 5 .

في قصة " السيف والسفينة " نلتقي بهذا النص ((ابحري بعيداً ، هاجري أيتها النظرات ، أياك أن تعودي القهقري ، لتطرقي شواطيء هذا الميناء ، لاتعودي بنا للبكاء ، لقد تعبنا ، بكينا ومللنا)) [1].

هذا النص عبارة عن دعوة جاءت بصيغة الامر ، يوجهها البطل الى نفسه، يبدو ان هناك أزمة ، يسبب العيش في كنفها بكاءاً مستمراً ، يريد البطل ان يتحررمنها ، يغادرها الى حياة اكثر هناءأ ورصانة ، والشعر يتدفق من هذا الالحاح على التحرر والانطلاق الى حيات اخرى ، يبدو أن هذه الازمة أخذت تضيق الخناق عليه ، فهو يسعى الى الخلاص منها ، ثم هذا المجاز الذي يمثله الابحار للنظرات ، وبعد ذلك فالكلمات موحية ، والعبارات منقحة وكل ذلك من الشعر .

ومجموعة " السيف والسفينة " ، تستطيع ان تمثل للشعر بكل عبارة قيلت فيها ، يبدوا أنها صيغت بقالب من الشعر .

هناك الشعر الذي لم يعتمد على الكلمة المنقحة ، أو الحالة الغنائية الذاتية، أو الصورة المشبعة بالرمز ، شعر اقترب من فن القصة ، بحيث اشبعه بمنطلقات جديدة كل الجدة ، هي الاستعاضة عن الكلمة بالموضوع ، وعن الجملة بالحدث ، يمكن تشخيص هذه الانتقالة في استعمال الشعر ، بالشعر الذي يستلهم الطبيعة كمكان وزمان متداخلين ، في تناغم حسي عالي النبرة ، ويرفدان حدث القصة وسمات الشخصية بموضوعات جمالية جديدة 0 نجد هذا اللون من الشعر في قصص عبد الاله عبد الرزاق ، خاصة في مجموعته " لا وفيليا جد الارض " مثلاً، ((عند الفجر ، كان الغبش يدكن رقعة السماء الفسيحة ، وكان صدى الماء المتحرك في مجراه يسمع في وضوح ، وثمة اصطفاق اجنحة وسقسقة مبحوصة، وتناثر كتل طينية من ضفة النهر المتآكل ، وأعمدة دخانية تشقق جمود الاشياء المركومة عبر غابات النخيل البعيدة ، وتروح تتعاقد في سماء نشر عليها الغبش زرقتة الحائلة ، التي بدت وكأنها تجهد بنشوة في بعثرة نقاط حمر تبقعها الخيوط

---

[1] المصدر السابق : 54 .

الاولى من اشعة الشمس ، كأن رقعة السماء المحصورة بين ضفتي النهر ، والمكان الذي يقف فيه الحصان مقفلة على توتر الوان متباينة ، تهب الفجر مشيئته القادرة على تغيير الاشياء ، وصهر الظلال ، ومنح جسد الارض النائمة نشوة اليقظة الاولى)) [1].

اول ما يلاحظ على هذا النوع من الشعر ، ابتعادة عن المناخ النفسي للشخصية ، واقترابة من الجو العام الخارجي ، الذي يلقي بتأثيراته على دواخل الشخصية ، وهي طريقة تعبر عن السمة الواقعية في فهم الواقع وسبر أغوارة ، وهي قريبة من اسلوب المونتاج في السينما .

الفرع الثاني من " اللغة الشعرية " هي اللغة التي تتخذ فيها القصة بنية النشيد ، وهذه تتخذ اساساً لخطاب شعري يخرق نسيج لغة السرد النثرية ويجعلها تقترب من بنية الصوغ الشعري .

نجد هذا اللون من اللغة الشعرية عند محمود جنداري ، خاصة في قصصه المتآخرة نسبياً ، عمد القاص في هذه القصص الى وضع خط مائل بين عباراتة القصصية ، بدلاً من أدوات الترقيم ، الامر الذي اكسب العبارات ، ترتيباً شعرياً ، وقد يلحظ الشعر بصورة اوضح عند توزيع نصوصة على وفق آليات الشكل المألوفة في الشعر الحديث كما في هذين المجتزأين :

" رنين الدروع يرج السماء فوق بحيرة لوط

رنين الدروع يغري الملوك الضعفاء

يغزو العمارنة

الممالك الصغيرة لاتكبر

تتورم

---

(1) قصة " السيف " من مجموعة " لاوفيليا جسد الارض " عبد الاله عبد الرزاق ، وزارة الاعلام ، بغداد ، 1976 : 8-9.

ولكنها لاتكبر" [1].

أو

" أزمنة تجري

وكوكبة من الالوان

تحف بالشمس الشقراء

والنبال تنغرز في اللحم الغض

تنهض اسواق بابل وسمر قند ومراكش واستانبول

ويتسارع نبضها " [2].

النصان يذهبان بعيداً في التاريخ يبدو أن القاص يسعى من خلال استعراض هذا الاحتراب بين الاقوام ، أن يعطي العبرة ، وقد تكون الموعظة ، إلا أن الدنيا هذا حالها.. ثم يؤكد هذه الموعظة في القطعة الثانية ، فالاسواق تنهض ويتسارع نبضها ، على الرغم من انغراز النبل في اللحم الغض ، على مدى الدهور.

يرى الباحث بأن هذا اللون من الشعر يرهص بإقامة خطاب قصصي ((تتخلى فيه القصة عن النظام الخيطي لحساب أسلوب يقوم بتفكيك عناصر القص)) [3] ، مبشراً بأجناسية جديدة تتوائم مع ما تدعو له الحداثة ويتناغم مع مشروعها .

الايقونية :

معروف ان الدراسات السيميائية المعاصرة تتقاسمها مدرستان [4]هما مدرسة " فرديناند دوسوسور " ومدرسة " جارلز بيرس " فبينما يقسم " دوسوسور "العلامة دال ومدلول ، يقسمها " بيرس " الى ثلاثة انواع ، وتكون فيه العلاقة بين العلاقة والواقع

---

(1) عصر المدن : 66 0

(2) المصدر السابق : 123

(3) توظيف الأسطورة : 65 .

(4) ينظر : اللغة الثانية ، فاضل ثامر 0 المركزي الثقافي العربي ، 1994 : 15 0

الخارجي أكثر قرباً ومباشرة وفق تراتب ثلاثي يبدأ من المشابهة وينتهي بالاعتباط والأنواع هي : .

1- الايقونة icon 2- المؤشر أو القرنية index 3- الرمز symbol

فالعلاقة الايقونية icon تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي ، وتظهر نفس خصائص الشيء المشار إليه ، ويعرف " بيرس " الايقونة بوصفها العلامة التي تتحدد بموضوعها الذاتي او بديناميتها الخاصة بفضل طبيعتها الداخلية.

وبما ان الشعر ليس العروض وحسب ، و((أن القصة الشعرية لا تكون بالمقاطع فحسب ، بل بمجموعها)) [1] فأن القصة التي تنطبق عليها " الايقونية" تدخل في التيار الشعري للقصة .

فالايقونية تتحقق عندما " تتماثل – في الادب – الثيمة مع المرجع الذي تنهض منه ، كأن يكون ترتيب الاسطر مشابهاً للمكان الذي وقع فيه الحدث ، أو ان يكون بناء النص دلالياً مقارباً لواقع الشخصيات ، أو موضوع النص ، وبذلك يصبح التجسيد بين الثيمة واللغة ذا طبيعة بصرية مقارب للمرآة التي تعكس الخارج الى الداخل ، وكانت اللغة ولغة البياض والسواد والتنظيم الشكلي والبصري ، اداة القاص في تنفيذ هذه الأيقنة في القصة .

وهي محاولة تجريبية تشير الى وجود رغبة لانشاء نماذج جديدة [2].

ومن القصص التي نفذت عليها هذه الأيقنة في القصة العراقية القصيرة في الستينيات وامتداداتها ، قصة " الليل في غرفة الانسة –م– " للقاص جمعة اللامي ، وقصة " منزل النساء " للقاص محمد خضير ، هناك قصص آخرى انتجت ما بعد الستينيات لكنها كانت من انتاج الستينيين انفسهم ، نذكر منها : قصتي " بئر الآبار"

---

(1) بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور ، ترجمة : فريد انطونيوس ، مكتبة الفكر الجامعي ، بيروت ، 1971 : 34 .

(2) شعرية القصة القصيرة في العراق ، د. حسين حمزة حمود الجبوري ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد3 ، 1999: 68 .

و " خريف البلدة " للقاص احمد خلف ، وقصتي " الاعوام الحجرية " ، و " الزمن الرمادي " للقاص نعمان مجيد .

فالقاص جمعة اللامي في قصة " الليل في غرفة الآنسة –م– " [1]يحقق التجسيد بين الثيمة واللغة ، بحيث تتماثل الثيمة مع المرجع الذي نهضت منه ، فقد عمد الى ترتيب اسطره بطريقة مشابهة للمكان الذي وقع فيه الحدث هو "الدائرة" المؤسسة – ورسالته الخطية جعلها على شكل دائرة ، تدور معها الاسطر ، في تقسيم ثلاثي تنتظم فيه ثلاث فقرات ، تكون فيه مساحة أحدى هذه الفقرات مساوية لمجموع الفقرتين الاخريتين ، في حين فارق بين هذه الفقرات بمساحات بيضاء اعطت المخطوط تنظيماً شكلياً خاصاً به ، كما في الشكل :

(1) مجموعة " من قتل حكمة الشامي " : 42 .

اما في القصص الآخرى فقد قسم القاص الصفحة الى قسمين أعلى/ أسفل ، وقد تباينت اغراض هذا التقسيم عند كل قاص ، فالقاص محمد خضير في قصته "منزل النساء " [1] يمثل تقسيم الصفحة اسلوبين لرواية الاحداث ، يتجاوران معاً في شطري القصة ويكملان بعضهما ، احدهما اسلوب موضوعي يعتمد وصف الاحداث والاشياء والشخصيات من الخارج ، هو اسلوب الوصف الخارجي المباشر والآخر اسلوب الرواية الذاتية يتم عبره توضيح الابعاد السيكولوجية لشخصيات القصة . ففي الجزء العلوي من القصة ثمة رجل " غير مسمى ((يتحرك في زقاق باتجاه منزل كبير يضم مجموعة من النساء ، يلتقي بصاحبة النذل " عوقة " التي تسميه " أبن عوائة " وجاء يبحث عن فتاة "غير مسماة "))

في الشطر الثاني اسفل الصفحة ، يقدم الرجل نفسه ويعرفنا بأسمه " علي" ويكشف لنا وهو يروي الاحداث ،عن جذورة الريفية وملامحة الاجتماعية والسيكولوجية 000 الخ فنعرف أنه تسرح من الجيش قبل فترة ، وعين قبل يومين في مصلحة نقل الركاب ، وأنه عاد الى دار عوفة بحثاً عن فتاته "دلال " .

أما القاص احمد خلف في قصته " بئر الآبار" [2] ، يروي القسم الاعلى فيها متن القصة في حين يكتفي القسم الاسفل بمهمة التوثيق من خلال ذكر مصادر مختلفة تؤرخ لهذا الحدث وتشير اليه ، في حين قسم الصفحة في قصته " خريف البلدة "[3] الى قسمين يمثلان ثنائية الرجل / المرأة .

القاص نعمان مجيد في قصة " الاعوام الحجرية"[4] ، اراد بتقسيمه الاعلى/ الاسفل الفضيلة و السقوط ، لكنه لم يتقيد بهذا التقسيم بطريقة تعبر عن الجمود والآلية ، "لكن ثمة مفارقة تجلت في ان القسم الاعلى كان عالماً للعجائز ، والرجل

---

(1) مجموعة " في درجة 45 مئوي " محمد خضير ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1975 : 115 .

(2) مجموعة "خريف البلدة " احمد خلف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1995: 17.

(3) المصدر نفسه : 23 .

(4) مجلة الاقلام ، العدد : 11- 1989 : 70 .

الشعار، وجوهر السمسار ، فاقد الرجولة ، بينما ظهرت الشابات في القسم الاسفل، وهذا ما يتعارض وسياق النص للوهلة الاولى ، غير ان النص اراد أظهار تلوث المكان كله " الاعلى / الاسفل " لان عالم القسم الاعلى انبثق وخرج من القسم الاسفل ، فالعجائز كن شابات ، ومارسن مهنة غير شريفة يوم كن شابات 0 اما قصة نعمان مجيد الاخرى " الزمن الرمادي " [1] فتستثمر الاعلى / الاسفل ، في دلالة ثنائية تتمثل في الظاهر / والغامض ، والمعروف /السري 0 أعلى الصفحة مثل القوة الظاهرة والرجولة ، سواء كان على مستوى الاسد أم شخصية يحيى ، في حين مثل القسم الاسفل الضعف والمخفي 0 إذ تروى سيرة أم يحيى في الاسفل .

أن احتواء هذه القصص على موقفين مختلفين ، في النظرة وفي الاسلوب وفي التشخيص وفي العرض ، فتح كوى جديدة لفن القصة ، خرج بها عن القواعد الكلاسيكية المكونة من : وحدة الانطباع والتركيز والايقاع ، والايجاز والنهاية ، ووضع بدلاً عنها قواعد جديدة : كالتفتيت في الحدث وفي الزمان ، والتعقيد والغموض، والرؤيا ، وانتفاء المادة من مصادر خارج الحدود المألوفة ، والاستفادة الواعية من فن السينما والشعر والموسيقى .

وهذا الواقع القصصي يمثل مرحلة متقدمة في صراع القصة مع الواقع ، هذا الصراع الذي يقوم على حدين ، حده الاول يتمثل في أبتداعها أساليب فنية جديدة تطور رؤيتها للعالم وحده الثاني يتمثل في انتزاعها المبادرة التي كان يقوم بها الشعر تجاه محبطات الواقع المتعددة .

---

(1) الاقلام العدد 8 ، 1990 : 35 0

المبحث الثاني
الفانتازيا

الفانتازيا [1]((ظاهرة أدبية تثير الشك في ذهن المتلقي ، حول انتماء الحكاية لهذا العالم المعيشي أو عالم مغاير تماماً)) [2] ، وان اهتمام قصاصي الستينيات وانشغالهم عليها انما هو انسياق في تيار التجريب الذي افتتحوه منذ بداية حقبتهم و ((الفانتازيا تتحدد بالنسبة الى مفاهيم اخرى كالواقع والمتخيل " الوهم "، وهي ليست سوى ذلك السر أو الشيْ الغريب الخفي الذي يقتحم الحيات الواقعية ويثير في نفس المتلقي الرعب ، أو الشك ، أو التردد ، أنه كما يقول " تودوروف" التردد الذي يشعر به كائن لايعرف سوى القوانين الطبيعية، في مواجهة حدث يبدو فوقطبيعي)) [3].

والفانتازيا لاتفترض وجود حدث غريب يثير الشك ، أو الرعب ، غير أن العنصر الذي يكون شرطاً لازماً من شروطها يتمثل في التردد ، لأن الفانتزيا لاتدوم الابدوامه ، وهو الذي يجعلها تتوسط جنسين أدبيين هما الغريب والعجيب0

((والفانتازيا تختص بالتردد بين تفسير طبيعي ، وآخر فوقطبيعي للاحداث المعلن عنها ، فطالما يعيش المتلقي حيرة التفسير هذه ، يظل في الفانتازيا لا يبارحها)) [4].

اما اذا غلب احد الاسباب الطبيعية او فوق الطبيعية ، يخرج المفهوم عن الفانتازيا ليتصل بأحد الجنسين الاخرين ، الغريب والعجيب .

---

(1) كلمة فرنسية تعني "الخيال ، الوهم ، النزوة ، الهوى ، والفانتازيا : لحن موسيقى متحرر من قيود الشكل التقليدية ، ينظر: قاموس المستقبل : فرنسي – عربي ، مكتبة المعارف ، بيروت ، 1999 : 136 .

(2) أدب الفانتازيا ، ت. ي. أبتر ، ترجمة : صابر سعدون السعدون ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 : 10 .

(3) الغرائبي في الأقصوصة ، واشكالية المنهج ، أحمد السماوي ، مجلة الأقلام ، العدد2، 1999: 23 .

(4) المصدر نفسه : 23 .

فالفانتازيا في هذا المعنى " حال " في حين ان الغرائبي ، أو العجائبي تفسير ، والزمن الخاص بهذا الثالوث هو الماضي للغرائبي والمستقبل للعجائبي ، بينما الحاضر يكون زمن الفانتازيا . لان التردد الذي يميزه لايمكن ان يكون الا حاضراً .

وابتعاد الفانتزيا عن الاعتيادي ، والمألوف ، لايبعدها عن الواقع ((فتأثير الفانتزيا الأهم و الاروع مصدره :لاتها بما هو مألوف 0 والطريقة التي تسلط بها الضوء على عدم الاستقرار والتناقض أو حتى اللاعقلانية التي ينطبق عليها المألوف)) [1] .

ولقد قال بريتون ((المدهش في الوهمي ، أنه يصير في النهاية حقيقياً))[2].

((ان التأثير الذي تتركه الفانتازيا مرهون بحقيقة مؤداها أن العالم الذي تطرحه ، يبدو عالمنا دون ريب ، لكن في الوقت نفسه ، يتوقف العمل بالمعاني الاعتيادية كما هي الاحلام)) [3] .

ومع ذلك فأنه غالباً ما تجري مقارنة الفانتزيا بالخيال ، ((إن الفانتزيا مسألة لا واعية ولا يمكن التحكم بها ، وهي شخصية جداً وتفتقر نتاجاتها الى الوحدة أو العمومية أو التوازن ، ومن هنا تقترن الفانتزيا بحلم اليقظة ، وبالحلول السهلة ، بالانانية ، والانهزامية ، وبخلاف الخيال الذي يقوم على وضع الواقع على المحك)) [4] .

((وميزة الفانتزيا أضافة بعد اسطوري على النسيج السردي ويتحقق ذلك حين ينطوي على ادخال عالم روحاني ، أو علوي ... كما في عالم الجن ففي مثل هذه

---

(1) أدب الفانتازيا ، ت 0 ي 0 أبتر ، ترجمة : صابر سعدون السعدون ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 : 191 0

(2) عصر السريالية ، والاس فاولي ، ترجمة : خالدة سعيد ، منشورات نزار القباني ، بيروت ، 1967 : 182 0

(3) أدب الفانتازيا : 014

(4) المصدر نفسه : 15 –160

العوالم وشبيهاتها الخارقة للطبيعة ، أو فوق مستوى البشر ، تتداخل مع اساس الوجود اليومي)) [1].

يحدد أدريس الناقوري وظائف الفانتازيا بالنقاط الاتية [2] :

1- الخوف أو الدهشة المتولدة من ذات المتلقي .
2- تخدم الفانتازيا السرد ، وتحدث التوتر، وتنظم الحبكة وتطورها .
3- تقوم الفانتازيا بوظيفة خيالية .
4- نصوص المتن تسخر الفنتازيا لأغراض واقعية ، على الرغم من توسعها أدوات فنية تبدو غير واقعية .
5- الفانتازيا أدات فنية غير واقعية لتصوير واقع غريب ومرعب .

وللفانتازيا مظاهر عدة ، يمكن أجمالها في النقاط الآتية :

1- كثرة تداول مفردات وعبارات تفيد كلها معنى الغرابة تصريحاً أو ايحاءاً ، مثل "شيء عجيب"، " هذا عجيب" ، "غير معقول "، " عجب عجاب " ...الخ
2- لغة نصوص المتن تنتمي الى عالم الغرابة 0
3- موضوع النصوص المشترك ، فرض لغة مشتركة 0
4- طبيعة المتن الحكائي تحددها مفردات الغرابة وتعبيراتها 0

هذا يعني أن الفانتازيا تدور في مجالين رئيسين ، هما:

أ- المحور الدلالي الذي يبنى على تشكيل عالم غرائبي متكون من أحداث غريبة ، ومواقف تثير الدهشة .
ب- المحور التركيبي ، الذي يسعى الى توظيف لغة النص وشكله السردي ، بما يخدم مسعى تصوير ذلك العالم الغريب المتضاد مع العالم الحقيقي.

وللفانتازيا وسائط تتحقق عبرها ، وهي:

1- المسخ: أضفاء صفات حيوانية على الانسان .

---

(1) ينظر : أدب الرؤيا ، هيوم ، مجلة آفاق عربية ، العدد السابع ، 1991 : 63 .

(2) ينظر : ضحك كالبكاء ، 89، ادريس الناقوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986 : 89 .

2- التشويه : عدم ملاءمة العمل لمحله .

3- التحول : التغيير وعدم الاستقرار ، ولاسيما في خرق الطبيعية .

4- التشيء : تحول العلاقات الانسانية الكلية الى صفة كلية للاشياء الجامدة .

5- أضفاء اللاوعي على الشخصية .

وسنحاول من خلال قرائتنا للنتاج القصصي الستيني الوقوف على مظاهر الفانتازيا ، كيف تمظهرت ، وبأي الوسائط تحققت ، والوظائف التي قامت بها .

في قصة" مياه زرقاء " للقاص عبد الرزاق المطلبي ، أجواء يكتنفها الغموض والتردد ، نتيجة ايهام متعمد قام به السرد ، من خلال أضفاء طبقة كثيفة من ظلال الشك حول الشخصية الرئيسة فيها ، هل هي شخصية واحدة ، وشخصيتان تستقل الواحدة عن الاخرى ، والذي ساعد على هذا الغموض وهيأ له طبيعة الشخصية نفسها ، إذ أنها تمثل دكتوراً يختص في معالجة الامراض النفسية، فالاجواء التي تكتنف مثل هذه الشخصية هي اجواء حلمية ، كثيراً ما يكتنفها الغموض والحيرة .

لقد تشكل بسبب هذا الواقع بناءً فانتازياً ، كثيراً ما يبعث على بناءٌ فانتازياً الاستغراب والدهشة ، وللتدليل على ما نقول ، نمثل للحالتين بنص لكل منهما ، فللتدليل على ان القاص اراد بالسارد الذي يتحدث بضمير المخاطب والدكتور شخصيتين مستقلتين ، نمثل بالنص الاتي : ((ولكن العجب حقاً ، هو ان دكتورك لايظهر عليه أنه ينتبه لك كثيراً ، فعلى الرغم من أنك تمتلك وجوداً في الغرفة ، وتجلس على هذا المقعد المقابل للمكتب ، كوجوده تماماً ، إلا أنه لم يفطن لوجودك))[1] .

وهذا النص يمثل اتحادهما في شخصية واحدة : ((ينصت الدكتور مثلما لو كان يفتح أذنيه لالتقاط أصوات مبهمة ، وتنصت أنت أيضاً ، ولكي تقنع نفسك تقول : إن ما يهمه يهمني 00 ما يخشاه ويرجوه اخشاه وأرجوه أنا أيضأ0 تحتج على

---

[1] مجموعة " شجرة المسافات " عبد الرزاق المطلبي وزارة الثقافة والفنون ، 1977 : 206 0

نفسك 00 بأن عليك الاختباء، حيث أنت لتراقب فقط 00 الست اتفقت مع نفسك على تأمل أفعال الدكتور ومراقبته ؟

فليس صحيحاً أبداً ما تبرر به لنفسك من شروع في المدافعة مع الدكتور ، لاستلاب الوجود الظاهر منه ، ودفعه للظل مكانك .. أم نسيت أنه هوالدكتور .. وأنت المريض فحسب ؟ وهل يقنعك حقاً أن الدكتور نفسه يحتج معك .. بأنكما معاً ، داخل جدران واحدة 0 وستكونان أزاء عيني قطة واحدة ، هي القطة الرمادية ذات العيون الصفراء)) [1].

وكما رأينا فأن الفانتازيا تمظهرت بهذا الايهام الذي أفرزه النص ، وجوالغموض الذي نتج عنه ، وقد خدمت الفانتازيا السرد وأحدثت توتراً أدى الى أنتظام الحبكة وتطورها ، أما الوسائط التي تحققت عبرها الفانتازيا فهي التردد والشك اللذان خلقهما النص من خلال الايهام بأزدواج الشخصية أو تفردها ، انفتح النص السردي في قصة "العين"[2] ، للقاص عبد الرحمن مجيد الربيعي ، بهذه العبارة، "لقد مل جناحيه "[3] ، وهي عبارة غريبة ، تأتي غربتها لان القاص يسوقها بدون الاعتماد على قرينة تبرر سياقها المجازي ، ثم تتضاعف دهشتنا حين نقرأ العبارة الاخرى ، " فرك عينه ثم أنتزعها وقدمها للسائق قائلاً : " لقد وصلت خذ اجرتك"[4] ، وقد نتردد في التأويل ، ما المقصود بهذه العبارة ؟ المعنى الحرفي لها ، أم المعنى الاخر المجازي ، والذي يثير ارتباكنا أكثر ، العبارة الاخرى التي اكمل بها القاص السرد ، ((وفي هذا الوقت كانت العين تتدحرج كمرارة كلب وتستقر في حفرة مليئة بالماء الآسن)) [1]، وبعد ذلك تتضاعف دهشتنا حين نرى المتسول الذي استوقفه الراكب لكي يسأله عن ثمن العين – كم يساوي وقد نما له ذنب طويل ثم تساقطت

---

(1) المصدر السابق : 92 .

(2) مجموعة " السيف والسفينة " : 29 .

(3) المصدر نفسه : 29 .

(4) المصدر نفسه : 30 .

(1) المصدر السابق : 31 0

ملابسه تدريجياً ، وقد رآه الناس " أبن آوى جالساً وأمامه إناء تستقر فيه قطعة من أتفه العملة التي يتداولها سكان المدينة "عجب آخر ينشأ من" يمر حمار من أبن آوى" فلم يتحرك . شك الاخرون بعينية ، ثم اتضح لهم بعد ذلك انه اعمى إذ اخذ يزحف ويئن كجريح من هيروشيما ، ثم يشمشم الارض حتى وصل إلى عين الرجل الملقاة ، وكان الحاضرون يراقبونه بذهول ، آنذلك انتزع واحده من احدى عينية بمخالبة الطويلة ، ثم القى بها ووضع عين الرجل مكانها ، ولم يمضي وقت طويل حتى صرخ ((إنني حي .. إنني حي ، لم أعد اعمى)) [1].

وهكذا يمضي السرد الى أن ينهي القاص قصتة بالقول : ((أما الرجل فقد أرتضى بعين ابن آوى العمياء وملأ بها التجويف الفارغ إذ أن قطعة (الكلينكس) اتسخت بعد مرور دقيقة ونصف على وضعها)) [2].

الفانتازيا هنا تتحقق عبر وساطتين من وسائطها ، الوساطة الاولى ، هي "التحول" . وذلك حين نرى التغير وعدم الاستقرار يتم من خلال خرق الطبيعة ، فاقتلاع العين من قبل الراكب وتقديمها للسائق ، ثم بعد ذلك اتخاذها من قبل أبن آوى عيناً تعوضه عن عماه ، وامتلاء جوف العين المقتلعة للرجل بعين ابن آوى العمياء ، كل ذلك يجري في عالم غير طبيعي ، وليس له من المنطق شيْ .

اما الوساطة الثانية التي فتحقق الفانتازيا عبرها ، فهي وساطة " المسخ " ، إذ أن تحول المتسول الى أبن آوى ، ما هي الا عملية مسخ يتحول فيها الانسان الى حيوان .

وقد عزز رأينا هذا جو الغرابة الذي ابتدأت به القصة ، وما تضمنته من استغراق في الادهاش والغرابة حتى سطرها الاخير .

عالم جمعة اللامي القصصي يتضمن الكثير في مجال التجريب والتجديد ، حتى يصل في بعض قصصه حد الادهاش والتعجب " مجال الفانتازيا " فقصص

---

(1) المصدر نفسه : 32 .

(2) المصدر نفسه : 33 .

مثل : " الليل في قصة الانسة –م– [1] ، و " مذكرات طائر ليلي " [2] ، و "أمرأة في خطوات رجل قتيل " [3] ، ترسم عالماً متخيلاً تختلط في اجوائه الحقيقه والوهم ، الواقع والحلم .

قصة " امرأة في خطوات رجل قتيل " تسود اجوائها الغرابة الحلمية الكابوسية .

((بدت وجوه الركاب غير مألوفة ، كانوا صامتين ، قال في نفسه لابد أنه حلم البارحة ، وفعلاً كان الموقف يشبه الحلم الى حد بعيد)) [4] ، ثم يواصل السرد، ((كنت ميتاً ، كنت مغمض العينين ، بيد اني ابصرت العريف يمشي نحو جسدي حتى اقترب منه ففتح فمي وأخرج لساني ثم جزه بسكين استلها من حزام على وسطه وأخذ يمزق قميصي وبنطلوني وملابسي الداخلية ، ثم دحرجني على الارض وأخذ يضحك عالياً)) [5] ، مستأنفاً ((كنت اشعر بطعم الدم في فمي ، كان دمي حاراً ومركزاً ، وكان العريف يقف على مبعدة مني يضع شيئاً من الملح والفلفل على قطع لساني المذبوح ليزدردها بنهم)) [6] .

يبدو واضحاً جو الحلم الكابوسي على القصة وان اللاوعي الذي اضفاه هذا الجو الحلمي على الشخصية ، كان واسطة من الوسائط التي تحققت عبرها الفانتازيا .

أما قصة " الليل في غرفة الانسة –م – " فتتحقق الفانتازيا فيها عبر وساطة " التحول " اذ ان الليل فيها يتحول من صفته التي تدل على الوقت الى شخصية يفكر ويحاور كالانسان 0 فالقصة تبدأ بهذه العبارة ،

---

[1][2][3] مجموعة من قتل حكمة الشامي ، 24 ، 34 ، 79 0

[4] المصدر نفسه : 80 0

[5] المصدر نفسه : 82 0

[6] المصدر نفسه : 82 0

((حين طلع الفجر لملم الليل نفسه ودخل غرفة الانسة –م –)) [1]ثم تململ في مكان وقال للآنسة –م– : " لكنه فضيع أن أظل صامتاً كما تعلمين " فقالت الآنسة –م– : ((لقد هدأت الان 00 الا نستطيع الحديث " ؟ سألها الليل : عن أي شيْ ، المهم ان نتحدث)) [2]، وقد تميزت هذه القصة ببنائها الشكلي الخاص حتى كادت ان تلغي الحدود بين القصة والفن التشكيلي ، لتبلغ مصاف الشعر في هذا المجال .

قصة " من مذكرات طائر ليلي " تنحو منحى قصة " الليل في غرفة الانسة –م– " في أتخاذها من غير الإنسان بطلاً ، فالقاص يعمد فيها الى اختيار طائر خرافي له رأس انسان كشخصية فاعلة ، عمل على تقديم رؤيا سوداوية شاملة ، لربما تعجز الشخصيات التقليدية عن تقديمها .

وهذه القصة تشترك مع قصة " الليل في غرفة الانسة –م– " في تقديم جو غرائبي تتحقق الفانتازيا من خلاله ، وعبر واسطة من وسائط الفانتازيا ، هي "التحول " أيضاً ، لقد تحول الطائر الخرافي الى شخصية إنسانية فاعلة في القصة، وتحمل رؤية خاصة بها .

وقد أسهمت الفانتازيا في قصص جمعة الثلاث في خدمة السرد ، وذلك بأحداث التوتر وتنظيم الحدث وتطوره .

ولكي نستكمل الصور التي تمظهرت فيها الفانتزيا والوسائط التي تحققت عبرها رأينا المضي في استعراض الأمثلة على الفانتازيا وتوسعها .

قصة " دبوس أكس ماشينا " [3]للقاص جليل القيسي تبدأ لغتها بالفاظ تنتمي الى عالم الغرابة 0 مثل : (مديده اليسرى التي تمطت مثل أفعى سمراء))[4]و((رأيتها هي الاخرى تتمطى مثل قطة صغيرة)) [5]، وهو هنا يصف رجلاً ظهر له " على

---

(1) مجموعة من قتل حكمة الشامي : 24 .

(2) المصدر نفسه : 27 .

(3) مجموعة " زليخة 00 البعد يقترب " 250 .

(4)(3)(4)(5) المصدر نفسه : 250 .

شكل علامة استفهام " [1]في الحلم ، ثم يستمر في ملاحقته حتى انه في واحدة من المرات التي التقى به حاول خنقه ، وقد ظل يردد في حلمه: " ديوس أكس ما شينا " دون ان يعرف معنى لهذه العبارة ، لكنه يتعرف على هذه الرجل في يقظته ، فتنعكس الايه أذ يبدأ هو الآن بملاحقته ثم يقتله في ظروف غير طبيعية ، قد تكون حلماً هي الآخرى ، ليذهب بعد ذلك مباشرة لاحتساء الشاي في مقهى ، وعند عودته الى غرفته يستطيع الالتحام بتلك الفتاة التي لم يتمكن من التواصل معهافي البداية ، وليعرف أن العبارة الغامضة التي كان يرددها ، إنما تعني"باللاتينية " الإله الذي يسير على آلة .

فالقصة تدور حوادثها في ظروف تتفاوت بين الحلم واليقظة، وتتحدث بألفاظ غريبة ، وتنتهي بافعال غير معقولة ، وكل ذلك ينتمي الى عالم الفانتازيا ((إذ أن الفانتازيا مرهونة بحقيقة مؤداها ، أن العالم الذي تطرحه، يبدو عالمنا دون ريب ، ولكن في الوقت نفسة يتوقف العمل بالمعاني الاعتيادية كما هي في الأحلام)) [2] .

في قصة ((لحظات من ايام عوج بن عنق الأخيرة)) [3]، عالم غرائبي يقوم على اسطورة عربية تتحدث عن شخصية خرافية ، أشتهرت بطولها الاسطوري ، وضخامتها التي تبلغ حداً غير معقول ، فأحد الصبية يقول في صدد الحديث عنها : ((إنه يقدر أن يمسك سعف اطول نخلة وهو جالس)) [4]، فيضحك منه صبي آخر ليقول : ((إنه يقدر ان يلمس السماء بمد إصبعه لوحدها الى الاعلى)) [5]وقد جمع القاص الكثير مما تناقلته الالسن شفاها عن هذه الاسطورة ، طيلة قرون0 فصبي آخر يقول : ((عوج بن عنق .. امي .. امي تقول 00 يشوي السمك على حرارة عين الشمس ..)) [6]ثم يستمر السرد متحدثاً عن هذا العملاق،

---

(3) مجموعة " شجرة المسافات " ، 19 0

(4) المصدر نفسه : 44 .

(5) المصدر السابق : 44 .

(6) المصدر نفسه : 24 .

((يحاول النوم فلا يستطيع .. إذ أن جوعه الفائر حتى قاعه الرهيب أيقظه وسيوقظه)) [1] .

ثم يلتقيه النبي نوح فيقصد له قائلاً : ((سيغسل الله الارض بعد أن كنستها رياحه تماماً .. نسيم الارض طوفان عظيم ..)) [2]، ويدعو النبي ان يحمل له الغابة خشباً ليصنع به سفينة تحمل الناس والحيوان ، فيقول له من عنق ((هات لي طعاماً.. أشبعني أولاً ..)) [3]ويحذر نوع العملاق ، فيجيبة العملاق : ((أنا أعلى من كل طوفان ..)) [4]فيقول له النبي : ((ولن تبقى حياة على هذه الارض: فيجيبة : سأبقى أنا)) [5] فغضب نوح وصاح من اعماق موغلة أسفل وأسفل ، فيهتز "عوج بن عنق " ويحمل له خشب الغابة ، ليصنع منها فلكه ، بعد ان طمأن جوعه، ويحدث الفيضان ، فيحار الناس كيف يصنعون وهذه المياه تجرف كل شيء، فيفكرون بصنع سدود تمنعها .. فلم يجدوا بعد أن أعياهم البحث غير أطراف " عوج بن عنق " قادرة على الوقوف امام هذا السيل العظيم 0 وينتفض "عوج بن عنق " من حلمه ليسأل الناس : " هل رأيتم ساقي في طريقكم ؟ " ، " نعم رأينا ساقيك يا عوج العظيم " و" كيف هما ؟ ، فيقال له : " فصلها الناس عن فخذيك يا عوج بن عنق ، وأنت تنام هنا في العراء 00 وصنعوا منهما جسرين كبيرين يمر من داخلهما البعير بأحماله 00 " 0 وتقول له امرأة :" وصنع غيرهم من عظمتي ركبتيك سقفين عظيمين لبيت كبير ، ومن أصابع قدميك أعمدة هائلة.." [6].

وأخيراً ينتهي عوج بن عنق " الى الظل " الجوع يعطل أذنيه ، ويترك فيهما طنيناً مخيفاً .. لا يرى ساقيه ، ولا أحد ليسأله .. حتى نوح الذي أخبره بالطوفان قبلاً

---

(1) المصدر نفسه : 27 .

(2) المصدر نفسه : 28 .

(3) المصدر نفسه : 28 .

(4) المصدر نفسه : 27 .

(5) المصدر نفسه : 28 .

(6) المصدر السابق : 34 .

.. ولا يصدق أنه " عوج بن عنق العظيم" [1]لقد أطلنا في استحضار هذا الملخص للقصة ، لكننا نراه ضرورياً لاعطاء فكرة واضحة عن هذا العالم الغرائبي الذي تصنعه القصة 0 نلتقي في هذه القصة عوالم تتخللها الاحلام والواقع والاسطورة ، لتتآزر في أعطاء صورة واضحة عن الواقع الذي أراد القاص خلقه0 فالقصه تنتهي نهاية سعيدة ، حيث ينتصر أهل القرية التي تقوم عليها احداث القصة على الطوفان الذي أكتسح قريتهم ، بل يتخذون منه واسطة للرضا ، حيث يعم الخصب تلك الارض بعد أنحسار مياه الفيضان عنها ، ويكثر صيد السمك ، بعد ان تنظم السدود والانهار .

تحققت الفانتازيا في هذه القصة ، بوساطة أحد مجاليها ، وهو المحور الدلالي ، إذ أن القاص سعى الى بناء هذا المحور من خلال تشكيل عالم غرائبي يتكون من احداث اسطورية ومواقف تثير الدهشة ((فنصوص المتن تسخر الفانتازيا لأغراض واقعية ، على الرغم من توسلها أدوات فنيه تبدو غير واقعية))[2] .

بطل موسى كريدي في قصته " الحلم " [3]يعيش حلماً جميلاً ، ((لم أرمثل هذا طول حياتي ، اجل انه احلى حلم أراه ، رغم نهايته المرعبه)) [4]لقد رأى الثلج الذي إذا ذاب في بقعة ، ظهرت مكانها شجرة خضراء ، شوارع مفتوحة ، سيارات كثيرة بحجوم صغيرة ، لم تسمع لعجلاتها صوتاً ، الطيور المختلفة ، الكناري ، والنعامه ، والسنونو ، الناس جداً مألوفين ونظيفين . الشمس التي رآها في حلمه 0 لا تغرب عن العالم ، ولم يجد أثر الجوع ، وليس بهم حاجة الى النوم 00 لعب معه اهل هذا العالم ، وتحدثوا معه ، واطلعوه على كل شيْ ، لكنهم في الآخير رفضوه ، فغضب لذلك اشد الغضب ، ثم تسائل عن سبب هذا الرفض ، والح في السؤال

---

(1) المصدر نفسه : 37 .

(2) ضحك كالبكاء : 89 .

(3) مجموعة " غرف غير مضاءة " 175 .

(4) المصدر السابق ، 177 .

((..هل تدل ملامحي على أنني شرير ؟ قاتل ؟ مجرم ؟ ..)) [1] لكني ماذا ؟ 0 ثم يأتيه الجواب: ((مازلت تحمل للآن في معطفك خنجراً)) [2] .

ويستبد به الغضب ويستنكر التهمة 0 لا أنه لم يحمل خنجراً كما يدعون .. ويستيقظ من حلمه الجميل ويتحدث لزوجته عن هذا الحلم ويستغرب مرة أخرى، لماذا التهمة ؟ لكن الزوجه ولعجبه الكبير ،تؤكد ادعاء "ناس " الحلم ، وتبرر تصرفهم أزاء زوجها ، بل وترشده الى معطفه الذي ينطوي على الخنجر في أحد جيوبه 00

إن الفانتازيا في هذه القصة تبدو مسألة لا واعية ، ولا يمكن التحكم بها ، وهي شخصية جداً ، وتقترن بحلم اليقظة ، وبالحلول السهلة والأنانية ، فبطلها سرعان ما يتشبث بهذا الواقع الحلمي ، مغلباً انانيته ، منهزماً من ثقل الواقع المعاش ، وقد تحققت الفانتازيا عبر واسطة الحلم وأدت وظيفة خيالية ،هي هذا العالم الذي صنعه الحلم .

ومن خلال الامثلة التي سقناها على الفانتازيا ، تأكد بأنها تتحقق عبر وسائط مختلفة ، مرة تتحقق عبر وساطة التردد والشك الذي يشكل أحد الدوال عليها ، ومرة عبر وساطة المسخ والتحول ، الذين ثبتناهما في بداية البحث من ضمن الوسائط التي تحقق الفانتازيا عبرها ، ومرة تتحقق من خلال اللاوعي الذي ينشأ عن أحلام اليقظة ..

---

(1) المصدر السابق : 181 .

(2) المصدر نفسه : 182 .

المبحث الثالث
التغريب

ومن الآليات التي اشتغل عليها التجريب في القصة الستينية ، آلية التغريب، تخلى القاص بموجبها عن اتباع السرد التقليدي ، متنقلاً إلى أشكال جديدة في السرد ، كالبنى السردية التي تنقي الايهام في القصة ، أو التقطيع أو الموازاة ، أو التهميش أو النهايات المفتوحة للقصة 0

والتغريب هو ان تأتي بما يخالف المألوف والمتبع ، أي " جعل المألوف غريباً " [1] .

تكرر ذكر التغريب مرتبطاً بالترميز والفانتازيا ، كاشكال تجريبية اشتغل عليها القاص العراقي الستيني في العديد من الدراسات التي تناولت موضوع التجريب في القصة العراقية الستينية القصيرة ، وقد ارتفع امر هذا الاشتغال على هذة الاشكال التقنية عند بعض [2] الدارسين ، فاكتسب الواقع التقليدي بسبب منه صفة أسطورية ، في حين ينخفض عند البعض [3]الآخر فيؤدي إلى اشكالات نفسية واجتماعية في واقع القصة الواقعية .

لا يرى الباحث في أي من هذين الرأيين صحة أو سلامة . الذي يهمه هنا هو دراسة هذه الاشكال الفنية على أنها تقنيات تجريبية ، اشتركت مع تقنيات أخرى جربها القاص الستيني في بناء قصته ، توصل من خلالها إلى تأسيس تيار تجريبي كاد يتحول إلى مدرسة لها فلسفتها وقواعدها 0 لولا تشبث مريديه بآلية تجريبية ترنو

---

(1) ينظر: بريخت رونالد جراي ، ترجمة : نعيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972 : 12 0

(2) ينظر : معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 37 0

(3) ينظر : قضايا القصة العراقية المعاصرة: 86 0

إلى تجديد [1]مستمر ، بعيداً عن الركون إلى فلسفة تقوم على قواعد ثابتة ، معرضة لأن تصاب بآفة الجحود والتحجر .

أما وظيفة التغريب فهي ((خلق الصدفة وإثارة الدهشة والمفاجئة لدى القارئ، وإرباك قناعاته ، وخلخلة مسلماته ، مما يدفعه إلى إعادة النظر فيما يقرأ، أكثر من مرة [2].

هناك نمطان للتغريب)) [3]

أحدهما ينبع من نزعة تعليمية إصلاحية ، يحفل بها القصص الواقعي من دون ان يكون للقاص قصدية في التبعيد او التغريب الذي عرفه المسرح الملحمي، ولآخر ينبع من منهج فني وتعبيري واعٍ ومقصود للتغريب .

ستنصب دراستنا على رصد التغريب النابع من منهج فني وتعبيري كما جاء في النمط الثاني ، لأنه يحقق هدف دراستنا ، ويوضح آلية اشتغالها .

ونلاحظ ان التغريب الذي يحقق التجريب يمكن تتبعه من خلال العلائق السردية الآتية :

1- البنى السردية التي تنفي الايهام .
2- التقطيع السردي .
3- اسلوب الموازاة .
4- استعمال الهوامش .
5- النهايات المفتوحة .

---

(1) المصدر السابق : 86 .
(2) المفارقة : 77 .
(3) المصدر نفسه : 77 .

1- البنى السردية التي تنفي الايهام :

يـؤدي كسـر الابهـام إلـى خيبـة المتلقـي ، أي بمـا يعـرف بمفهـوم " خيبـة الانتظار " و ((أن لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها افق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس لأفق جديد)) [1].

يؤدي كذلك إلى غرائبية ، بسبب الحيرة والشك الذين يثيرهما ، ((فالتأثيرات الغرائبية متأتية من الافتتان الذي الذي مصدرة الحيرة أو الشك)) [2]

وقد حفلت القصة الستينية بالامثلة التي تعمل على كسر قناعات المتلقي وتنفي الايهام ، وتفصل المتلقي عن الحدث ساحبةً أياه إلى منطقة في القراءة متضادة مع منطقة الاصل ، الامر الذي يؤدي إلى غرائبية ، ((إذ أن السمة الضرورية للتغريب هي وجود تضاد ما)) [3] .

فأسقاط الاهتمام بالتركيب النفسي والمكانة الاجتماعية لكثير من الشخصيات في القصة الستينية ، جعل حديثها وسلوكها فاقدين للتبريرات والدلالات ، بل انه يجعل سيل الخواطر المتدفق من وعي الشخصية القصصية غير مفهوم ، لأننا لم نتعرف كما ينبغي على الشخصية المتحدثة ،بل ان الشخصية القصصية كثيراً ما تزاح جانباً ليدخل المؤلف نفسة معلناً عن صوته هنا وهناك ،ففي قصة " الظل والصدى " [4] لموسى كريدي ، يروى السرد على لسان الضمير المخاطب ، وهذا لا يختلف عن ضمير المتكلم ، كما اننا لانشعر ان الشخصية قد حققت استقلالها عن ضمير الكاتب ((لغة تخصك وحدك ، ستضعها اذن اليس كذلك ، أجل وسيكون لك قاموس خاص ، ولكن مهلاً ، ألم تقل وتكتب وتردد على الآخرين

---

(1) جمالية التلقي من بنية النص إلى بنية الفهم ، د0 بشرى موسى صالح 0 مجلة الاقلام العدد، 7،8،9،1997 : 25 0

(2) أدب الفانتازيا : 80 .

(3) بريخت : 92 .

(4) مجموعة "أصوات في المدينة " : 40 .

أنك لاتؤمن بشيْ 00)) [1]، ثم يمضي السرد بالضمير نفسه: ((كانت السماء جافة 00 حلقك جاف أيضاً 00 هبطت الشارع وضعت في الصخب 00 لم يعد في وسعك ان تقول شيئاً، وعندما واجهك صديقك القديم لم يشر اليك بشيء وتذكرت أنك قد تعود ولا شيء)) [2] .

لم نستطع ان نمنع انفسنا من الظن بأن المتحدث هو المؤلف نفسة ، بعد ان رايناه يتحدث عن الكتابة والتفكير في المقطع الاول ، بدليل ان المقطع الثاني لم ينجح في إبطال هذا الظن ، لأن ما تحدث عنه إنما هي أعمال عادية يمكن ان تحصل للناس جميعهم ومنهم المؤلف 0

وفي قصة " اهتمامات عراقية " [3]يعمل القاص على ازاحة الشخصية لاحلال صوتة محلها ، فتحت عنوان فرعي يكتب القاص : ((ملاحظة للقراء الذين لم يضجروا حتى الآن : قد تستغربون – عفواً أنا المؤلف –من شدة التصاق الصوت بي ، الصوت : لا0 بدأ المؤلف يخرف حقاً)) [4]، ثم يختتم ملاحظتة بالعبارة الآتية : ((اقراوا القصة مرة أخرى ثم تساءلو : لماذا يتعب جمعة اللامي نفسة وقراءة هكذا 00؟)) [5].

إن القاص هنا يسهم بشكل فعال بافساد عالم متخيل كان يعيشه المتلقي ، لذا فأن مثل هذا العمل يعد خرقاً للمألوف القصصي 0

مثال آخر على نفي الايهام في القصة تحققه قصة " هكذا رأته العيون "[6] فالمؤلف يدخل طرف في القصة ليصرح ((من المؤسف – ربما أني اقطع تسلسل القصة ، فأقول – عفواً أنا المؤلف – إن بطلي هذا في العشرين ، ليس عصابياً كما

---

(1) المصدر السابق : 41 .

(2) المصدر نفسه : 41 .

(3) مجموعة : " من قتل حكمة الشامي " : 15 .

(4) المصدر نفسه : 16 .

(5) المصدر نفسه : 16 .

(6) مجموعة " طائر الحقيقة " عبد الستار ناصر : 125 0

يعتقد أصدقائي النقاد ، وانما هو مخلوق من حيامن مستقبلية لا ادري كيف أصبحت من نصيبه ؟ ..)) [1] فالقاص هو الآخر يسعى لافساد عالم متخيل يعيشه المتلقي وعمله هو الآخر يقع فيما يعد خرقاً للمألوف 0

بذلك يحقق القاصان عملاً غرائبياً 0 لانهما ينفيان الايهام الذي سعت إليه القصتان ، من خلال المبني الحكائي الذي انجزه السرد في كل منهما 0

وبذلك تكون القصة الستينية قد حققت عملاً تغريبياً في واحدة من آلياتها ، نعني بها هنا ، آلية " البنى السردية التي تنفي الايهام " 0

2- التقطيع السردي :

من صور التغريب الآخرى 0 التقطيع السردي واعتماد السرد على حركة لولبية مبتعداً عن الخط السردي المستقيم 0

يرد زعمً بأن آلية التقطيع السردي جاءت بناءً على تأثير القصص الحديثه بالشكل الاخير " المكتشف " للاسطورة 0 فالملاحم والقصص الاسطورية ، مثل " ملحمة كلكامش " واسطورة الخليقة البابلية " الاينوما أيليش " وغيرها وصلت الينا وهي تضج بالقطوع والخروم والتداخلات الخطية [2] 0

فالقاص سعد البزاز في قصته " الموت في عربات المدن الخضراء " يترك لنا فراغاً أبيض بين سطور قصته ، تبدو اشبه بخروم النصوص الاسطورية المكتشفة ، فالقصة تتكون من ثلاثة مقاطع ، مع مقدمة قصيرة يفتتح بها السرد 0 في المقطع الثاني منها ، فراغ ابيض يملأ بنقاط افقيه على امتداد اربعة سطور 0

" ارتجت العربة ..

رأس زوجته أنعقد مثل تفاحة إلى صدره ..

..... [3]

---

[1] ينظر : توظيف الاسطورة : 132 .

[2] مجموعة " سر الماء : 94 0

[3] مجموعة (الهجرات) سعد البزاز ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1972: 27 .

هكذا يستمر البياض إلى اربعة سطور .

وقد استعمل القاص هذه الآليه وهو يتحدث عن لوحات اجتماعية ونفسية متباينة :

في قصة " مملكة الوعول " [1]للقاص عبد الرحمن مجيد الربيعي ، يتناوب السرد بين حياة " سعدي " النفسية ، وخروجه من السجين ، والحياة المهينة التي يقضيها مع ((سلوى " البغية ، " ودخلت السجن بتهمة اخرى لأخرج ثانية كوعل جميل ، له قرنان متينان)) [2] وبين العالم الاجتماعي المحيط بسلوى ((همس له أحد الزبائن : يا لها من ملعونة ، من اين جئت بها ؟)) [3] ، فالقصة يتم تقطيعها بين هذة المحاور التي تدور عليها الحوادث والشخصيات .

سعى بعض القصاصين إلى بناء قصصهم متأثرين بالفن التشكيلي " الرسم " إلى انشاء شعرية اشبة بـ " شعرية اللوحة " متخذين من التقطيع والفواصل والفراغات آليات تقربهم من اللوحة ، ومن حيث اللغة استعملوا اللغة التي تعتمد على الانشاء التصويري الذي يوحد بين القصة واللوحة 0

فالقاص عبد الرحمن الربيعي يقول : ((انني اشكل القصة وأقطعها ، واضع لها الاقواس والتداعيات ، وفي ذهني تشكيل اللوحة الحديثة ، أو ما يسميه الرسامون ، الانشاء التصويري)) [4]0

فقصة ((جثتان على رمال الجزيرة العربية)) [5] للقاص سعد البزاز ، ترسم تشكيلاً اشبه باللوحة الفنية ، فالقصة تبدأ بمربع بعنوان " المقدمة " ثم يلية اربعة مقاطع تحمل الارقام من واحد إلى اربعة ، بعد ذلك مستطيل بحجم أربعة أخماس

---

(1) مجموعة " سر الماء: 94 .

(2) المصدر نفسه : 94 .

(3) المصدر نفسه : 94 .

(4) السردي والتشكيلي في القصة الواقعية ، قيس كاظم الجنابي ، مجلة الاقلام ، العدد 7،8، 9، 1997 .

(5) مجموعة " الهجرات " : 32 0

الصفحة يحمل عنوان " الحلم " يليه مستطيل بحجم ثلث الصفحة بعنوان " التيه " يعقبه مقطع أعتيادي بعنوان " الصحو .

فالقصة بمربعاتها ومستطيلاتها ، وخطوط الطباعة التي تنوعت بين الاسود الغامق والاعتيادي ، إنما تكون بناءاً تشكيلياً أشبه ببناء اللوحة في الرسم .

وهنا يمكننا ان نؤكد بأن التغريب يهتم بالمحور التركيبي للنص خلافاً للفانتازيا التي أهتمت بمحوره الدلالي 0 لذلك كان للتغريب دور كبير في تحديد شكل النص الادبي كما رأينا في المثال السابق .

3 – الموازاة :

أسلوب يعتمد فيه القاص البناء المتوازي شكلاً فنياً ضرورياً لايضاح مداخلات الحدث وفكرته .

في " القطارات الليلية " [1] قصة محمد خضير ، هناك حدثان متوازيان ، قطار نشاهده في الواقع ، وقطار آخر نشاهده في الفلم السينمائي ، فالاول قطار حقيقي يظهر في الواقع يستخدمه ناس حقيقيون " توقف القطار وصكت العجلات برجة شديدة وانفتحت الابواب والنوافذ ، ثم انقشعت السحب المشبعة بالضوء التي أحاطت القطار تحت ضغط اندفاع المسافرين ،

- **ما أسم هذه المحطة ؟**
- **محطة أور 0**

وسأل جندي قرب النافذة :

كم سيتوقف القطار هنا ؟

قال بائع الشاي:

- **نصف ساعة** " [2] .

---

(1) مجموعة " المملكة السوداء " : 170 0

(2) المصدر نفسه : 180 .

اما الآخر فهو قطار متخيل يظهر في الفلم السينمائي الذي يشهده بطل القصة مع زوجته ، يستخدمه ناس متخيلون أيضاً ، " يقترب القطار من الاضواء متذبذبة ، معلقة في صفحة الليل ، تتحرك وسط ضباب شمعي 00 يهتز القطار وهو يقف 0 تستيقظ المرأة النائمة ، وتبعد راسها عن كتف الجندي وتساله :

- **اية محطة هذه ؟**
- **لا أدري ، كل المحطات متشابهة " [1]**

والقطاران كما في المثالين السابقين ، يجري الحديث عنهما بلغة السرد باسلوب متواز ، الواحد إلى جانب الآخر ، ثم يكملان بعضهما 0

الامر نفسه مع " قصة التابوت " [2] ، للقاص نفسه ، فهناك صورتان متوازيتان ، قاعة ملأى بالتوابيت ، ومقهى ملأى بالبشر ، ولكنهما يتحدان في النهاية في صورة واحدة يملؤها الفراغ والموت ، " قاعة في مكان ما ، قاعة في محطة مركزية ، تصعد اليها أو تنزل منها القطارات شمالاً وجنوباً ، لولا أن القاعة من المنشآت الملحقة بالمحطة ، لكانت قاعة لحفظ الجثث في مستشفى من المستشفيات 00 فرشت ارضها ، الممر من أرضها بنشارة الخشب ،لأن ما تبقى من أرضها ، جانبيها ، شغلاً بتلك الصناديق المتشابهة في التصميم والحجم والطول : صناديق توابيت 00 إن جولة آخيرة ، ذهاباً وآياباً في الممر ، بعد منتصف الليل بقليل ، يتم فيها تفقد وتدقيق التوابيت قبل تحميلها في العربات الخاصة بنقل التوابيت إلى الاماكن المؤشرة على اغطيتها " [3] .

فالقاعة ترتبط بالجثث أي الموت قبل أن تكون قاعة في محطة قطار ، ثم تأكدت هذه الصفة لها بعد ان تحولت إلى قاعة لحفظ الجثث فعلاً " التوابيت " لكن هذه التوابيت لا تلبث أن تفارقها بعد تحميلها في عربات تنقلها إلى الاماكن المؤشرة على أغطيتها 0 إنه موت يعقبه فراغ ثم موت ...

---

(1) المصدر السابق : 174 .

(2) المصدر نفسه : 188 .

(3) المصدر نفسه : 190 .

في صورة المقهى نلحظ الفراغ والموت نفسهما ، ((غادروا جميعاً في وقت ما : منذ ساعات ، منذ الامس ، منذ أعوام " منذ اعلان الحرب " نهضوا بالتتابع أو دفعةً واحدة ، وازاحوا كراسيهم المزدحمة ، وغادروا المقهى ... لا زالوا هنا جميعاً ، في المقهى الخالي ... تماثيل تختلط بالفراغ ، وتماثيل تتشكل من الفراغ: يستمر نهوض هذه التماثيل فتغادر المقهى عبر زجاج الواجهة والباب... وتختفي في ضوء الساحة في الخارج ، ولا يبقى في الداخل غير الفراغ المتجدد ورائحة التفسخ)) [1].

الصورة واضحة ، فرواد المقهى ما هم الا تماثيل أو أشباح ، وهي صورة أخرى للجثث التي تصطف على طول ممر قاعة المحطة ، فهم يغادرون المقهى نافذين من خلال زجاج الواجهة ولم يبق بعد رحيلهم في المقهى غير الفراغ المتجدد ورائحة التفسخ " أي رائحة الجثث " .

4- استعمال الهوامش والملاحق :

التهميش آلية تجريبية أخرى جربتها القصة الستينية ايضاً ، يمتنع في السرد التقليدي أي تداخل من الخارج ، فالقصة بناء مغلق يجب الاكتفاء بنفسه ، دون اللجوء إلى أيضاحات من الخارج 0 لهذا السبب عد التهميش شكلاً غرائبياً في القصة الحديثة ، وقد جاء على صيغتين هما :

1- هوامش توضيحية حقيقية ، لا تؤدي دوراً في تطور السرد ونموه داخل المتن الحكائي ، مثل هذا التهميش ورد في القصص الآتية : قصص عبد الرحمن مجيد الربيعي : " هموم عربية " [2]و " المدى " [3] و" الخيول " [4] و " العميان" [5] .

---

(1) المصدر السابق : 193 .

(2) مجموعة "الافواه " عبد الرحمن مجيد الربيعي ، دار الادب ، بيروت ، 1979: 161.

(3) مجموعة " سر الماء " : 168 ، 154 ، 137 .

(4) المصدر نفسه .

(5) المصدر نفسه .

قصص سعد البزاز : " الزيارة " [1] ، " الاصوات " [2] وقصص غيرها .

2- الصيغة الاخرى للتهميش في القصة العراقية القصيرة في الستينيات، هوامش تسهم في تطور السرد الحكائي داخل المتن ، سنمثل على هذه الصيغة بالهامش رقم (3) في قصة أحمد خلف " بئر الآبار " [3] .

كشفت الالواح الطينية : ان القرية لما أستقرت في قاع الآبار أجرت تعديلات أضطرارية للتعويض عن حياتها السابقة ، بدأوا حياتهم في بيت الالواح مسترشدين بما تركه أجدادهم من نصائح وحكم وأشارات ورموز ، ومن رسالة كتبها أحد خبراء الآثار إلى أحدى طالباته في الدراسات العليا، جاء : ((...وهكذا تجدين الانسان هذا المخلوق العجيب ، اصبحت لديه قدرة خارقة على التكيف والتلازم حتى للعيش في مرحلة ما بعد الموت بصورة معاكسة لدورة الحياة ، دافعاً بهذه المرحلة العصيبة من حياة الكون نحو دورة هجينية ، مختصراً بذلك دورتين بدورة واحدة ، واذا وضعنا المرحلة المنسية من تاريخه الخاص يكون قد عاش ثلاث دورات في دورة واحدة ، هل تتصورين يا عزيزتي أي معاناة يتحملها عالم الآثار في الكشف عن العجيب والغريب والغامض من حياة الانسان ، ذلك الكائن الفريد من نوعه ، لئلا يصيبه التلف ويغدو مجرد مخلوق لا رجاء منه))[4].

فالهامش ياتي مكملاً للسرد ، أذ يأتي بعد أن يتحدث السرد عن التقاء البطل بالفتاة التي تحكم الطوق حوله " خشية الهرب أو الابتعاد من المحنة أصبحنا وجهاً لوجه كأننا تعارفنا فجأة ، وأدركنا سر بلوانا " [5] فالهامش طويل نسبياً يتعلق بما

---

(1) مجموعة " البحث عن طيور البحر " ، سعد البزاز ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1976: 105 .

(2) المصدر نفسه : 105 .

(3) مجموعة " خريف البلدة " : 17 0

(4) المصدر نفسه : 21 .

(5) المصدر نفسه : 21 .

يدور في المتن مكملاً وشارحاً ، يبدو وكان القاص أعتمد في تحضيره على دراسات علمية أو ابحاث خاصة " الا أنها دراسات وهمية يخلقها الراوي " [1].

ومن طرائف القصة الستينية الحاقها بملاحق ، كما فعل القاص سعد البزاز في قصته " الكرة والدماغ " [2] ، إذ وضع لها ملحقان 0 احدهما قصير ، يتكون من مقطع لأغنية " للشيخ امام " المغني المصري الضرير ، الذي أشتهر بأغانيه السياسية ، والتي يتغشى فيها روح المقاومة والنضال ضد الحكام الطغاة الامر الذي عرضه للسجن مرات عدة ولسنين طويلة 0

نص الاغنية : " **رجعوا التلامذة يا عم حمزة**

للجد تاني

يا مصر انتِ اللي باقية

وانتِ أصل الاغاني

لا كورة نفعت ولا الأونطة

لا المناقشة وجدل بيزنطة 00" [3]

ومقطع الاغنية اراد به القاص ان يكمل محتوى القصة التي تتحدث عن لعبة كرة القدم كونها عملية " غسل دماغ وهيمنه على مجموعة بشرية " [4]تعاني من التخلف والجوع بسبب سوء الحكام .

أما الملحق الاخر فهو بعنوان ((مشروع بحث نفسي أجتماعي عن كرة القدم)) وهو طويل نسبياً نقتطف منه الاتي :

((لعبة العصر الاولى 0 هي لعبة كرة القدم 000 ان الجمهور الذي يقع في هذه اللعبة إنما يعطي نفسه لحالة تشويش وإنهاك خطيرة 000)) [5] .

---

(1) التغريب وانفتاح النص ، د0 شجاع مسلم العاني ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 14 ، 1988 : 85.

(2) مجموعة " البحث عن طيور البحر " : 60 .

(3) المصدر نفسه : 60 .

(4) المصدر نفسه : 62 .

(5) المصدر نفسه : 63 .

5- النهايات المفتوحة :

النهايات عندما تكون مفتوحة ، تترك مجالاً فيه الكثير من التساؤل ، ذلك لأن النهايات المحتملة ستكون متعددة ، والتوقعات ربما تكون متضادة . لذلك فأن مثل هذه النهايات ستضعنا اما تغريب واضح الملامح 0 فالمتعارف عليه في القصة أن لها بداية ومتن ونهاية ، و " النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة إذ هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي اليها خيوط الحدث كلها ، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانه عنه ، ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة " لحظة التنوير " [1].

من القصص الستينية التي لم تحض بنهاية واضحة ، قصة " صفحات منكسرة من تاريخ المدن التي انتصرت " [2] للقاص عبد الرحمن مجيد الربيعي ، القصة يتحدث السرد فيها عن شخص اسمه " طاهر عبد الله العيسى " ساكباً فيها معاناته بسبب هجرته من قريته التي أحبها ، إلى المدينة التي لم يجد فيها الراحة التي كان ينشدها . ((منذ ان قدم طاهر عبدالله العيسى إلى هنا ناء بمهمته الثقيلة التي أختير لها ، وترك قريته المطلة على نهر ديإلى مكتئباً حد القمة..)) [3] يتكشف السرد عن هروب البطل من ملاحقة سياسية كادت أن تطيح به ، لكنه يظل هنا في المدينة يعاني من أجواء لم يألفها 0 وأعمال لم يجربها ، يخشى من ملاحقة المخبرين الذين يترصدونه 0 لكن القصة تنتهي ، غير اننا لم نعثر على نهاية لما كان يلم ببطلها من معاناة ، أو نهاية لما تحيط به من أخطار .

ومن القصاصين الاخرين الذين أشتهروا بتبني هذه التقنية القاص جليل القيسي ، إذ ان شخصيته القصصية تسعى " إلى الانعتاق من أسر محاولات السلخ

---

(1) متن القصة القصيرة ، د0 رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة 1959 : 94 0

(2) مجموعة " عيون في الحلم " عبد الحمن مجيد الربيعي ، منشورات أتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، 1974 : 17 .

(3) المصدر نفسه : 18 .

والقهر والامتهان الانساني ومن كل ما يبهظ النفس ويرهق الروح ، في محاولة لتحقيق الخلاص الانساني من دون التوسل بالنهايات الجاهزة والحلول السهلة ، وهو ما يتأكد من خلال بقاء نهايات قصص القاص مفتوحة .. [1] اما أبطال القاصين جمعة اللامي وموسى كريدي ، فقد وصفوا بانهم ((يحثون الخطى نحو المكان الجديد ، في نهايات قصصية مفتوحة)) [2] .

ومن أمثلة قصص النهايات المفتوحة الاخرى نذكر :

قصة " نافذة على الساحة " للقاص محمد خضير ، وقصة " عقدة النهار " و " يظل السفر هو الطريق " و " الوهج القديم " للقاص موسى كريدي 0

يرى الباحث بان النهايات المفتوحة للقصة لم تعد سبةً تقلل من قيمة العمل القصصي ، لأنها تعطي القصة زخماً إيحائياً أكبر ، وطاقة شعرية كبيرة ، يتيحان للقارئ أن يتحرر من الالتزام بنهاية محددة ، تمنعه من احتمال نهايات أخرى يتخيلها بنفسه .

---

(1) بنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة ، د0 صالح هويدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – الموسوعة الصغيرة –1993 : 27 –28 0

(2) الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينات ، 94 .

المبحث الرابع
الترميز

ارتبط الانسان بالرمز ((إذ أنه ينتج رموزه عفوياً وبلا وعي من خلال الاحلام)) [1]، أما عن طاقة الرمز الايحائية فأنها تتوقف على تجاوز أرتباط الاشياء الظاهرية بمعانيها الخفية ، وانفتاحها على علاقات جديدة ((ليصبح الشيء و إيحاءاته أشبه بالاشارات اللاسلكية التي تحمل في طياتها مضمون رسالة ليس لها علاقة على الاطلاق بالاشارات)) [2] ، وقد عرف الأدب العربي القديم الرمز Symbol " كلون من الوان المجاز " [3]

تعرض مصطلح الرمز خلال أستعماله في الادب الحديث إلى نوع من الخلط ، مصدره محدودية دلالة الرمز في تراثنا الادبي ، وضيق مفهومه واقتصاره على نمط واحد من الاستعمال الادبي إذ لم يتجاوز الرمز لدى نقادنا العرب القدامى مفهومه اللغوي ، وهو " الكلام الخفي الذي لا يفهم " [4] ثم استعمل حتى صارت الاشارة سواء كانت هذه الاشارة ، الحاجب ام اللسان [5] ، أم الاشارة عامة ، بالعينين ، أم الحاجبين ام الشفتين ، أم الفم ، أم اللسان " [6] .

أتخذ الخلط في أستعمال الرمز في أدبنا المعاصر مظهرين :

---

(1) ينظر : الانسان ورموزه ، كارل غوستاف يونج ، ترجمة : سمير علي ، دارالشؤن الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 : 19 0

(2) في الشعرية ، كمال ابو ديب ، بيروت ، 1987 : 87

(3) ينظر : الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، د0 صالح هويدي ، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 : 24 0

(4) ينظر الرموز في الادب العربي الحديث ، انطوان غطاس كرم ، دار الكشاف ، بيروت ، 1949: 17 0

(5) ينظر : كتاب العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق : د0 مهدي المخزومي ، ود0 أبراهيم السامرائي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد : 360 0

(6) ينظر : لسان العرب ، مادة (رمز) .

الاول :

يتلخص في عدم التمييز بينه وبين العلامة "sign" .

والآخر :

خلطهم بينه وبين مصطلح " الرمزية " فالرمز يوصف بأنه وسيلة بناء فنيه تعبيرية 0 أما " الرمزية " فهي مدرسة فنية ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ((تقف محل النقيض من الواقعية في جانبها المثالي الروحي الذي تعبر عنه في غموض ، وتوحي الألفاظ منه بالمعنى أيحاءً ، وتنبىء عن عالمه البعيد المعقد المضطرب في أعماق النفس .. رمزاٍ لان اللغة المتعارف عليها تضيق كثيراً بمحتويات النفس و غوامضها ومتضاربها)) [1] ومن أبرز شعراء هذه المدرسة ، يودلير وفرلين ورامبو ومالارميه .

الخلط الآخر يتأتى من عدم التمييز بين الرمز وبين العلامة، فهناك علامات اللغة [2] التي هي مجموعة علامات ورموز للافكار تمتلك القدرة على تعيين الشيء بالاشارة اليه عن طريق الرموز الصوتية 0ويشترك مع اللغة في رمزيتها كل ما اصطلح عليها دلالته لدى الشعوب ، كرموز الرياضيات وبعض العلوم الاخرى ، والالوان ، وما كانت الاشارة اليه متأتيه من وجودها الطبيعي بفعل الغريزة ، او بفعل التلازم الطبيعي ، كتقطيبة الحاجبين ، وإحمرار الوجه علامة على الغضب ، او الخجل ، وكالدخان علامة على النار ، والبرق علامة على قرب حدوث الرعد ، والرموز ذات الدلالة العرفية ،رموز الاديان ، كالهلال ، للدين الاسلامي ، والصليب للدين المسيحي .

فلو أجرينا مقارنة [1] ، بين هذه الرموز الاشارية – نسبة إلى الاشارة التي هي العلامة – ورمز " البحر " – على انه رمز أدبي – بما يتضمن معنى يدل على "

---

(1) الخلاصة في مذاهب الادب العربي ، د0 على جواد الطاهر ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، 1983 : 45 0

(2) ينظر : الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث : 15– 16 0

(1) ينظر : المصدر السابق : 16 .

الموت "و " الهلاك " ، لرأينا نتيجة المقارنة بان الرمز الإشاري يدل على الوجود المادي ، بينما يمثل الرمز الادبي جزءاً من المعنى الانساني ، كذلك نجد الرمز الاشاري إنما هو رمز وضعي أصطلاحي أو " عرفي " في حين أن الرمز الادبي ، رمز أنشائي / خلقي ، والرمز الاشاري أيضاً ثابت محدد ، بينما الرمز الادبي شامل متنوع ، ثم أن وظيفة الرمز الاشاري، هي الاشارة ، أو التماثل أو البدل ، أو النيابة ، أو المساواة ليس غير ، في حين يتضمن الرمز الادبي فضلاً عن قيمته الاشارية " الدلالية " قيمة إيحائية إستنتاجية ، يتجاوز فيها وظيفة الكشف عن التشابه إلى قيمة ذاتية مستقلة ، ومنبثقة من دواخله ، ودور جمالي داخل العمل الادبي .

فلجوء الاديب إلى الرمز الادبي ، لايمكن عده عجزاً عن التعبير باللغة ، وانما لأن الفكر البشري ينحوإلى خلق علاقات بين تصنيف مسمياتها [1].

وكما يختلف الرمز عن الاشارة ، فانه يتباين مع الشكل ، من ((حيث أن الرمز دلاله معينة ، والشكل صورة جمالية ، والعلاقة بينهما علاقة حية ، غير قابلة للتجزئة ، ولكن الفرق الجوهري بين الصورة من جهة ، والرمز من جهة أخرى ، هي أن الصورة تمثل الشكل التصويري للحقيقة ، بينما يعد الرمز ، الوسيط الذي ينهض بمهمة تفسيرها)) [2]، ((وهذه الحقيقة التي يجسدها الشكل هي استيعاب للواقع بما في ذلك واقع الإنسان نفسه)) [3].

وارتباط الشكل والرمز تتشكل عملية الترميز التي تتيح للاديب أفقاً أوسع للارتقاء بالواقع إلى مستوى الايحاء ، ((فالرمز ينشأ من نزوع الانسان إلى التجسيد ،

---

(1) ينظر : الاسطورة ، د0 نبيلة أبراهيم ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1979 : 17 .

(2) ينظر : الفن القصصي والروائي في أدب موسى كريدي : 37 .

(3) نظرية الادب ، عدد من الباحثين السوفيت ، ترجمة : د0 نصيف التكريتي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1980 : 45 0

وإلى أن يرى الافكار والعواطف في شكل شخوص تحركها العوطف والاهواء التي تعتمل في دواخلة)) [1] .

ولما للرمز من طاقة ايحائية تتجاوز أرتباط الاشياء الظاهرية للدخول في بواطنها التي تتفتح على علاقات جديدة ، اعترته ظلال من الغموض كثيراً ما أكد عليه النقاد ، لكننا نرى بأن هذا الغموض لم يأت نتيجة إدراك ، أو تعبير ، بل غموض سببته احتمالات تتفرع عن الرمز وتفلت من العقل الذي يسعى إلى الوضوح والتحديد ، بعزل الفكرة ، وتثبيت عناصرها بعيداً عن الافكار والمعاني المجاورة لها .

وقد يكون سبب الغموض في الرمز غرائبية ، أو استعماله بطرق غير مألوفة ، فالرموز الغرائبية تأتي نتيجة حالة مركبة من الغربة و الإغتراب : غربة الانسان عن نفسه ، وأغتراب الانسان عن الواقع ، فهي غرائبية معقدة تكشف في جوهرها عن وقوع الحواس المتيقظة تحت تأثير المشاعر الضاغطة : بحيث يتجه القاص إلى التعبير عما يعتمل في مكنونه النفسي من خلال اللاوعي القصصي ، بسبب وعورة ، أو قسوة المؤثرات الواقعية .

كما أن استعمال الرمز بطرق غير مألوفة يأتي محصلة لعلاقة غير مفهومة بين القاص والواقع ، وهي علاقة ضياع وتمزق وتناقض ، نتيجة انعدام التكافؤ ، أو التجاوب الادبي مع الواقع وذلك لأن ((الواقعية في الادب لاتكمن في التطابق التام بين الرمز والتجربة الواقعية المعاشة ، بل في علاقة انسجام من الصعب تحديدها بين ما تنتجه عملية التجريد الذهني من مفاهيم داخلية " منطلقة أساساً من الواقع " وبين تجربة الخلق الادبي)) [2] .

نورد هنا بعض النماذج التي تمثل استعمال الرمز بطرق غير مألوفة [3]: الماء يرمز إلى الحياة كما أنه يرمز إلى الموت ، الليل يرمز إلى الانثى ، كما أنه

---

(1) الاسطورة : 85 .

(2) الفن كحقيقة 0هارولداوزربون ، ترجمة : ثامر ياسين طه ، مجلة الاقلام ، العدد التاسع : 70

(3) ينظر : قضايا القصة العراقية القصيرة : 95 0

يرمز إلى الجريمة ، الكلب يرمز إلى الوفاء ، ويرمز إلى الانتقام ، الذئب يرمز إلى الغدر كما يرمز إلى الذكاء ، التمثال مثلما يرمز إلى السكون يرمز إلى الخلود، الارنب ترمز إلى الجبن ، مثلما ترمز إلى الوداعة ، وكذلك الحية والشجرة والثعلب .

((إن طريقة استخدام الرمز في العمل الأدبي هي التي تكسبه طابعه وتمنحه مستواه ، فقد يظل عند حدود الإشارة وقد يكتسب شكله الفني محتفظاً بغموضه الموحي الشفاف ، او يتجاوز ذلك كله ليصل إلى حدود اللغز المبهم العصي على الفهم)) [1] .

والباحث في الادب القصصي العراقي يلاحظ أن القصة العراقية القصيرة شهدت منذ نشأتها ومروراً بالعقود السابقة للمرحلة القصصية موضع الدراسة ، محاولات كثيرة في توظيف الرمز ، ألا أن هذه المحاولات ظلت قاصرة ، ولم ترتفع إلى مستوى الرمز في القصة الحديثة ، إذ أن هذا الاستعمال للرمز لم يتعد نمط التعبير المباشر عن فكرة المؤلف ومغزى القصة ، مما وقف بهذا التوظيف الرمزي عند حدوده القريبة أو الساذجة [2] ، ولم يتجاوزه إلى ما هو أبعد من هذه الحدود ، حيث الظلال ، والكثافة ، والتعدد ، والايحاء المشع الذي تطمح اليه القصة الحديثة في المستوى النموذجي لتوظيف الرمز .

لكننا شهدنا منذ بداية الستينيات من القرن الماضي تطوراً جديداً في مجال توظيف الرمز في الفن القصصي العراقي وإفادة واعية لدى بعض قصاصيه من معطيات الاتجاهات الادبية في الادب الاوربي .

إن مقترب الرمز في القصة الستينية يعد بحثاً تجريبياً ، لإرتباطه ببحث القاص عن الشكل الفني، وقد عدَّ هذا البحث مشروعاً لأن ((المدلول الرمزي والشكل الفني هي هموم قصصية مشروعة في عملية الخلق والابداع والتجاوز))[1].

---

(1) الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث : 19 – 20 0

(2) ينظر : الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية : 75 0

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 97 .

ويكون الرمز نتيجة ، عندما تتحول صورة الواقع اليومي الاعتيادي عن طريق التغريب والفانتازيا إلى مستوى الاسطورة ، ((إن رفع مستوى العالم الواقعي إلى مرتبة الاسطورة يمنح الواقع قدرة كبيرة على الرمز وحدّة فكرية تعبيرية عميقة)) [1]، ((مما يكسب القصة بعداً أيحائياً وفكرياً وشفافية كانت تفتقدها المعالجات التقليدية للواقعية الانتقادية في الخمسينات)) [2] .

فالقصة الستينية بمجملها شكلت رمزاً ، أراد فية مبدعوه التعبير عن واقعهم المرير ومعاناتهم العميقة من خلال نزوعها إلى الغريب والفانتازي والاسطورة ، عبر التجريب ، وأبتداع أشكال جديدة لم يألفها الفن القصصي من قبل ، ((ولعل ظهور الرمز والشعر في القصة العراقية يعود إلى الكبت بعض مناحيه السياسية ، حيث أصبح مهرباً للشخصية والقاص ، وهو أن كان هروباً ذكياً من عدم المواجهة الفعلية اليومية للاحداث ، لكنه لايمثل جوانب سلبية في تطور القصة ، بل بالعكس أمدت القاص برؤية لبلورة تيار واقعي جديد ، يكشف عن أمكانية هائلة في الموضوعات الشعبية التي يجد القاص فيها صدمة وعمق الوجود الفعلي لانساننا المعاصر)) [3] .

كشف هذا التقديم فيما يخص مصطلح الرمز ، عن أنماط عديدة في التوظيف الرمزي للقصة العراقية القصيرة الستينية ، وأهمها : الرمزية الواقعية والرمزية الغرائبية والرمزية الاسطورية .

1-الرمزية الواقعية :

تصبح علاقة الرمز بالواقع ضرورية حينما ينكفىء هذا الواقع ليتخذ شكلاً لايمكن التعبير عنه بصورة تقليدية رتيبة ، تشكل عبئاً على القاص المولع بالابداع

---

(1) معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 15 .

(2) المصدر نفسه : 15 0

(3) قصص عراقية معاصرة ، فاضل ثامر وياسين النصير ، مطبعة دار السلام ، بغداد ، 1971: 10 .

والتجديد ، فالرمز هنا وسيلة وحيدة وإطار تعبيري ملائم للهزء من هذا الواقع وإدانته ورفضه 0

وقد ينشئ القاص عالماً واقعياً في مفرداته وافكاره ، لكنه يعمد إلى إكساب هذا الواقع غلالة رمزية ومستوى تعبيرياً يشف عن الفكرة ويشير إلى المعاني الكامنة خلف القشرة الخارجية للعمل الادبي .

فالرموز لا يمكن أن تتحول إلى كائنات أليفة ذات دلالات موحية إلا ((إذا كانت تنمو وتتشكل ضمن أجواء واقعية تنبض بالحركة و الفعل والحياة ، بحيث تتجاوز الواقع باتجاه التعبير عما يعتمل فيه ويتصادم مع قوى غير منظورة ، ولهذا فان ما يجعل الرموز متألقة على الدوام كونها تعطي معاني تعبيرية مختلفة، يمكن استخلاصها من خلال دقة ووضوح وعمق المرموزات المستعملة بوعي قصصي)) [1] .

لقد أضفت براعة القاص برهان الخطيب في توظيفه لرمز " البحر " في القصة [2] التي تحمل الاسم نفسه ، جواً يمتلئ بالدلالات والرؤى ، ضمن تعلق الشخصية بالبحر وشغف به يصل حد التوق إلى الغور في أعماقه ، فهو يسأل الناس عن صدق زرقته ويتوه في الصور الفوتوغرافية التي تطالع عينيه ، بعد ان جعل من جدران غرفته معرضاً لملصقاته ، يغيب معها ، شارداً بذهنه في غياهب سرمدية لمجرد أن يرى قطرات مائية أمامه .

إلى إحساس معاكس تعرضت له الشخصية المحورية في القصة نفسها حين وجدت نفسها تحت رحمة أمواجه الهادرة فجأة ، ومحاولتها البائسة في التخلص من قبضته ، ومصارعتها لأمواجه ، وسط تخلي الاصدقاء والناس من حولها ، كل ذلك انما يؤكد الدلالة الرمزية للبحر ، معمقاً من احساسنا بها عبر اللغة الموحية الشفافة ، ((خلع ملابسه حتى اصبح عارياً تماماً ، فلم يلتفت اليه أحد ، وتقدم الماء " كذا "

---

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 98 .

(2) مجموعة " الشارع الجديد " برهان الخطيب ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1980: 147 .

بحذر وراح – بعيداً عن اليابسة – يدفع قدميه في برودة الماء، ود لو يتغلغل حتى تختفي الارض خلفه ، الا أنه كان يخشى أن يفلت القاع من قدميه ، قرفص في الماء حتى غمر كتفه ، ظهره للناس ، وها هو عشق يمتد أمامه بلا انتهاء ، جليلاً ، غامضاً ، رهيباً ،ود لو يفتح ذراعيه ويحتضن كل هذا البهاء العظيم .. إلا أنه احس فجأة بالارض تنزلق تحته ، سحب ذراعيه متشنجاً في محاوله للتشبث بشيء لكنه شعر بأنه انزلق أبعد ، ضرب بيديه سطح الماء ، غير انه طمس تحته بيسر ، أراد يرفع " كذا " جسده إلى الهواء ، لكن طنيناً هائلاً صم اذنيه ، ، أمواه كثيرة التفت حواليه كأنما تؤكد أيضاً عشقها له ، بحركه عنيفة أنتفض إلى الاعلى ناشداً الخلاص ، لفته في أحضانها بقوة ، دافع بذراعيه وساقيه ، دمدمة هادرة ، هل يصرخ ؟ الاتجاهات اختلطت ، لم يعد يعرف مكان السطح من القاع ، نور أبلق ذائب فيما حوله في الماء ، فتح شدقيه يستنجد هجوم الماء ، يعانق حنجرته ، كتم الصيحة ، برز برأسه فجأة فوق الماء، لمح الناس الفرادى موزعين هناك في شاغل من أمره ، إلى .. وغطاه هدير محتدم ، هل سمعوه ؟ أين الاصدقاء ؟ رفس بعنف ، حرك كل أطرافه ، كل شيء حوله كثيف إلى حد لايطاق ، فولاذ مصهور يدفعه إلى الاعماق ، هواء ! هواء ! إنه يبتعد عن كل شيء ، ينسلخ عن العالم ، يغور ليس له ان يستسلم ، أن يقاوم ، يقاوم ، كل ما تبقى ، أن يضرب بكفه ، أن يضرب ، ان يضرب)) [1] .

لقد استطاع القاص ان يجعل من صورة البحر رمزاً أساسياً راح يتابعه بعناية وتطوير انتهيابه إلى ان يحتفظ بالمعنى الايجابي لقصته ، وذلك حين رفض أن يصور نهاية الشخصية في شكل أستسلام لغياهب البحر مبقياص على كوة الامل التي أومأت اليها طريقة تصوير القاص للحدث القصصي ، حين أنتهى بالشخصية وهي تحاول جاهدة ، الخلاص من مصيرها المفاجئ هذا ، لتظل تضرب وتضرب بكفها الماء .

---

[1] المصدر السابق : 160– 161 0

ومن القصص التي تسير بهذا الاتجاه أيضاً – الرمزية الواقعية – قصة " الصوت " [2] للقاص غازي العبادي .

يبدأ توتر القصة حين ينطلق صوت عبر أسلاك الهاتف يذكر الشخصية المحورية في القصة بالماضي ، منغصاً صفو حياتها، ومنتهياً بها نهاية مأساوية ،

ونكتشف من خلال " مونولوج " الشخصية المحورية " حكمت " وتداعياتها الذهنية ، أن هذا الصوت إنما هو صوت صديق قديم ، تتحمل الشخصية وحدها مسؤولية موته والاستئثار بخطيبته 0

ويبدو صوت الصديق المنبعث من الماضي عبر أسلاك الهاتف ، فكرة تجريدية أكثر منه صوتاً لشخصية واقعية ، فقد كان بيت هذا الصديق مفتوحاً لنوم "حكمت " ولإطعامه غذائه ، وإكسائه ملابسه ، بل أن كتب الدراسة في الكلية ومصاريف " حكمت " اليوميه لم تكن تخرج الا من بين يدي صديقه " فكرت "

ولعل ما يؤكد الدلالة التجريدية لشخصية " فكرت " الثانوية اسمها نفسه ، والذي أريد له الايحاء بهذه الدلالة وتعميقها ، وبما يجعل من سلوك الشخصية المحورية تجاه صاحب الافضال الكبيرة عليها ضرباً من ضروب الخيانة الدالة على وجود عقدة ذنب لم تفلح الشخصية في تبرير فعلها إزائها .

ولعل مما يؤكد هذا الموقف تهافت المبررات التي قادت " حكمت " إلى التخلص من صديقه " فكرت " إذ يخبرنا بأنه كان – هو الاخر –يحس بمشاعر حب و ارتياح لخطيبة " فكرت " وزميلته في الدراسة ،على الرغم من عدم أحساس الاخيرة بشيء تجاه أيما إنسان غير خطيبها " فكرت " ويضيف إلى هذا السبب وقوع " فكرت " في وهدة المرض وتفكيره الجاد في التخلص منه ، وانهاء حياته عبر عملية جراحية فاشلة .

---

[2] مجموعة " إيقاعات منتصف الليل " غازي العبادي ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، 1982 :

إن اعتماد القاص غازي العبادي لهذا التقابل بين الشخصيتين وتفكيرهما المشترك في إمرأة واحدة ، يعمق من المغزى التعبيري المتضمن في البناء القصصي من جهة ، ويضفي على المرأة و" الخطيبة " نفسها دلالة رمزية تتجاوز مستوى شخصيتها الظاهري .

من هنا فأن الرعب الذي دخلت فيه حياة " حكمت " منذ لامس صوت الماضي اذنيه يبدو مبرراً تماماً ، حيث تميد الأرض به ويتخذ صدى الصوت معطيات لونية لزجة وشميه خانقة ، تدعوه إلى إحكام رتاج أبواب شقته ونوافذها في محاولة يائسة للتخلص من هذا الصوت الذي غدا يملأ أذنيه ورأسه وشقته ، ليفيض إلى طوابق البناية كلها وشوارع المدينة والعالم أجمع ، يطارده بعد ان ترك بلده اثر نصيحة الاطباء له بضرورة السفر والترويح عن النفس ، ((فعندما كان يمر بين الممرات يتفقد الراقدين في الردهات ، كان يسمع صوت أنينه فيحسه سوطاً يقرع الضمير قبل السمع ، لا يعرف الكلال والراحة،لا الهدوء ولا الاستكانه ، ولم يدرك أن هذا الصوت سوف يعلق بذهنه إلى أخر العمر ويطارده حتى أخر الدنيا ، في نهاية الارض تماماً ، وقد تساءل من قبل : إلى متى سيظل هذا الصوت يدور في رأسي ؟ ماذا يبقى من وراء هذه الملازمة اللعينة ؟ ألا يبلغ ثأره في ؟ إذ ليس من المعقول أو المنطقي أن يسيطر عليّ كل هذه السنين ؟ وبعد كل هذه المسافة التي قطعتها هرباً منه ، ومن موطن الذكريات ، اتراه تحول إلى صوت قدري أبدي ، يلف الدنيا كلها ثم يعود ليستقر في نهاية الامر في مسامعي))[1].

وبعد ان ينجح القاص في خلق النمو العضوي لقصته باعتماد تطوير الشخصية الداخلية ، بالغاً بها مستوى الذروه ، يلجا بذكاء إلى خلق جو قصصي مقنع لانفراج هذه العقدة ، معتمداً في ذلك وسيلة فنية فيها من الطرافة والايحاء الدال الشيء الكثير .

---

(1) مجموعة " ايقاعات منتصف الليل " : 85 .

لقد بلغ الامر بالشخصية المحورية " حكمت " أن تجسد له صوت الصديق القديم الذي كانت تربطه به ، " صداقة نادرة تتقاصر عنها اخوة الدم " في شكل من أشكال التشخيص ، مشيراً إلى حالة التأزم التي وصلت إليها الشخصية القصصية وهي تدخل الحمام للحلاقة استعداداً لحفلة المساء ، وإذ ((يضع الصابون على وجهه يفركه بالفرشاة ، ينتشر البخار ويزداد كثافة ، يغطي المرآة أمامه ، وتختفي صورته ، يزيح البخار بكفه ، عن وجه المرآة الصقيلة ، يطالعه وجه مألوف ، وجه يعرفه جيداً ، ولكن ليس وجهه على الإطلاق ، وجه شاحب مثل الشمع ، مزموم الشفتين ، منطفئ النظرات ،عيناه جامدتان في محجريهما ، مثل خرزتين لا تتحركان ، عرف فيه وجه رجل ميت يعرفه ، وجه " فكرت " .. آه، يطارده حتى إلى هنا ؟ يتناول موسى الحلاقة ، يزيح البخار عن المرآة ، يرى أمامه عنق فكرت تالفة ، هاهي الترقوة تطق ترتفع مثل عنق ضفدعة لاهثة ، يضع حافة الموسى فوقها ، وبدفعة واحدة وإلى الابد في عنق فكرت ، ويظل يضغط حتى تمتلئ المرآة بالدم ، ثم يتكاثف البخار ويتحول لون الدم القاني إلى لون أصفر شاحب ، حتى يختفي تماماً عندما يسقط هو على الأرض وأقدامه ترفس بقوة)) [1].

بهذه النهاية الذكية لقصة "الصوت " يتم التعبير عن رمزيتها في أن الانسان إذا ما عاش بعيداً عن قيمه الأساسية المطلقة ، أو تنازل عنها في غير ما شجاعة أو شرف ، ليس له من مصير الا الفناء من حيث أنه بعمله هذا تخلص من نفسه وروحه ، ورسم بداية للقضاء على مستقبل حياته 0

2- الرمزية الغرائبية :

مر علينا أن غرائبية الرمز في القصة حالة مركبة من الغربة والاغتراب ، غربة الإنسان عن نفسه ، وإغترابه عن الواقع ، ورموزه الغرائبيه ليست رموزاً غريبة عن الواقع ، إنما أصبحت كذلك بسبب استعمالها بطريقة غير مألوفة ، ((فالرؤية الغرائبية للرمز في القصة ، قبل أن تكون رؤيا، هي حالة من حالات المعايشة

---

(1) المصدر نفسه : 93 .

المنقطعة عن الواقع ، إذ ينسحب القاص إلى عالمه الداخلي لاستجماع قواه الذاتية في محاولة غير معقولة لمواجهة عالمه الخارجي)) [1] .

يكمن عنصر الغرابة في قصة " كلب آخر " [2] للقاص عبد الستار ناصر ، في دلالة الرمز بالذات ، الدلالة هنا هي إشكالية رمزية لأنها دلالة ((أبعد من الخيال وأقرب من الواقع ، بحيث تعطي معنى غير مألوف ، نقيضه بالمعنى الكامل)) [3] أي أن الكلب في هذه القصة لم يستعمل للدلالة على الوفاء والأمانة ، على النقيض تماماً ، إنه يربض على امتداد القصة يهدد المارة ويسوم أبناء المحلة وبناتها ورجالها وأطفالها ، ألواناً من الأذى والنهش والاعتداء والنباح المسعور ، لا يمكن أن يكون كلباً عادياً فحسب ، انه كلب يملكه زوجان ، هما " السيد والسيدة نون " .

إن ما يعمق الإحساس بتضمن الكلب لدلالته الرمزية ، غير طبيعته المسعورة وتعرضه لأهل محلته ، تلك الملامح التي يخلعها القاص على كلبه ، فهو ((كلب مسعور وقذر يستحق الطرد ، ومعاقبة من ياويه من البشر)) [1] ، فضلاً عن نهشه النساء والاطفال ، وبثه الخوف والذعر في النفوس ، بدلاً من وصفه بالوفاء والامانة صفتيه الطبيعيتين .

إن تغليف القاص لقصته الواقعية ، بغلالة تعبيريه شفافة ، وما اكتنفها جراء ذلك من ظلال وإيماءات موحية بأكثر من معنى ، جعلها تحتمل أكثر من تأويل .

((فالسيد والسيدة "نون" ، وثراؤها الكبير وبما يمثلان من طبقة ثرية واتخاذها الكلب أداة من أدوات الهيمنة والاستعباد غير المنظور ، وموت الكلب على يدي طفل اسمر ، كل ذلك رموز سياسية أريد بها الاستعباد والهيمنة الداخلية والخارجية و مقاومتها التي تأتي على يد طفل اسمر يضع نهاية للكلب المسعور ، ولأن هذه

---

(1) المصدر السابق : 108 .

(2) مجموعة " لا تسرق الوردة رجاء " عبد الستار ناصر ، منشورات اتحاد الكتاب العربي في دمشق ، 1978 : 115 .

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 108 .

(1) مجموعة " لا تسرق الوردة رجاء " : 118 .

النهاية لم تتم كما كنا نتوقع ، فالكلب يستبدل بكلب آخر" لم يكن على شيء من الجمال، يلتفت صوب أطفال المحلة، يعوي يريد ان يعض كل شيء .. وعاش كفرد من العائلة – عائلة السيد نون – عاش طويلاً ، ذلك أن المحلة لم يعد فيها طفل أسمر الوجه ، غريب النظرات ، يرى كل شيء))[1] ، الأمر الذي أعاق الدلالة الرمزية للقصة وشخوصها ، ولعل ما يعمق غرائبية الرمز أكثر ، انتهاك الكلب لقدسية الاعراض ونيله منها ، وتعريض أهلها لذلك الإحساس بالمهانة والقهر، وذلك حين جعل القاص كلبه يعض والدة الطفل وأخته في موضعين مختارين بقصدية وموحيين بمشاعر المهانة تلك ، فقد عض الكلب أخت الطفل من ((" كرشة ساقها " بينما جرد أمه من عبائتها في وسط السوق ، وما أن حاولت جر العبائة من فمه حتى غضب الكلب من تحديها له ، وعض اصابع يدها الخمس وكاد ان يقطعها، لولا أن بعض المارة – من محلات اخرى – شنوا هجوماً رائعاً بالحجارة والصراخ ، هرب الكلب على اثر ذلك وهو يعوي عواءً غريباً ، كمن يهدد أو كمن يعلن عن شيْ في نفسه)) [2].

((ويتراوح القاص جليل القيس في مجموعته القصصية الاولى فيما بين معطيات منهج اللامعقول والاغتراب و " الفانتازيا " ليقدم لنا عالمه من خلال رؤية تقترب كثيراً من الرؤية الكابوسية ، مستلهماً في كثير من معالجاته اجواء التجربة الكافكوية)) [3].

فقصة " لحن من قاع ازرق " [4]، لا تخلو من ملامح موضوعة القاص الاساسية المحببة اليه والمتمثلة في وقوع شخصيته القصصية في قبضة قوى مجهولة تقضي بمصادرة إرادته ومسخ وجوده .

---

(1) المصدر نفسه : 118 .

(2) المصدر نفسه : 117 .

(3) قصص عراقية معاصرة ، 34 .

(4) مجموعة "صهيل المارة حول العالم " جليل القيس :110 .

لكن القاص يقدم لنا في هذه القصة معالجة جديدة تتجه بها إلى زاوية مختلفة ودلالات جديدة ، إذ تبدو القوى المجهولة بهذه القصة ممثلة في هيئة حكام اختارتهم الشخصية بنفسها ، ومنحتهم حقاً مطلقاً في الحكم عليها ، وهو حكم يقرر بالإجماع وملخصه ، يحكم عليه بالعزلة الأبدية .

يروي القاص قصته من خلال ضمير المتكلم ، إذ تبدو الشخصية المحورية –التي تسرد الأحداث –عاجزة عن القطع فيما إذا كانت رؤيتها للأحداث واقعية أم أنها لا تعدو كونها ضرباً من ضروب التخيل .

يلقي القاص شخصيته في عمليه هبوط سلم حلزوني غير منتهٍ ، دافعاً به إلى قاع مجهول يحيط به جدار مغلف بالغبار ، ((ولأول مرة أحست أن جداراً دائرياً يحيط بالدرج السائغ ، وكان الجدار مغلفاً بطبقة غير طبيعية من البخار ، وبلزوجة مقززة ، وكنت كلما استندت إليه للراحة المؤقتة ، زدت التصاقاً به ، وحاجة إلى قوة كبيرة تنتزعني عنه ، وكنت لا أسمع من الفراغ الأصم سوى أنفاسي اللاهثة)) [1] .

وتظل الشخصية تهوي باتجاه قاع لاتعرف طبيعته ، مروراً بعوالم يكتنفها التجريد والوهم ، لكن محنة الشخصية تتحول إلى رغبة بالمزيد من الانحدار حين، ((تسمع أصوات غناء خارجي ما تلبث ان تقلدها ، لتظهر من جديد رغبة الشخصية في الهبوط مجدداً ، والانشداد إلى الجدار بالتخلص منه ولطمها له ، وانزلاقها مع صوتها إلى الأسفل باحثة عن قاع هذا الامتداد)) [2] .

ومع ان القصة تنتهي بالحكم الذي نوهنا به ، الا انها لا تنفك تعبر عن غرائبية ترمز إليها مسيرة البطل وهو يغوص في سلم حلزوني يحيط به جدار مضبب ، توحي باجواء كابوسية ، تشير اليها عملية الهبوط باتجاه قاع مجهول ((كل الاشياء كانت توحي بأنها حقيقية ، لكنها ملطخة بشيء من الضبابية ، كيف المسها وأحسها ، وأصطدم بها في نضالي المستمر ، وأنا انحدر من تلك الكوة الاسطوانية على درج

---

(1) المصدر نفسه : 114 .

(2) المصدر السابق : 16 .

حلزوني عريض ، إلى أين كان يؤدي ذلك الدرج الذي يركظ أمامي دون ان يكون له نهاية)) [1].

3- الرمزية الاسطورية :

يعد اقتراب القاص من الرمز الأسطوري عودة إلى الجذور الملحمية للقصة، ومحاولة جادة في توفير صيغ لاحتواء التجربة الانسانية ، فإذا كانت ((الأسطورة رمز في بعض نواحيها فانه يتعين ان يكون استخدامها ايحائيا ،بدلا من اتخاذها وصفا مباشرا ،واقتصارها على مجرد التشبيه ،لان اللقاء بين الرمز والأسطورة لقاء أصيل)) [2] .

وقد كشف الناقد فاضل ثامر ، عن سمات مدخل اسطوري في قصة الستينيات ، لا يتجلى في نقل الاسطورة إلى النص أو في تضمينها فيه عن طريق استدراج المضامين والأعلام الأسطورية بعد اكسائها صفات وظروف معاصرة بل برفع الواقع إلى الاسطورة ((فعالم جليل القيسي في مجموعة " صهيل المارة حول العالم " .. وعوالم أحمد خلف في " نزهة في شوارع مهجورة " وسركون بولص في " الملجأ " وموفق خضر ، في " حكايتان من مدينة نون " وعبد الستار ناصر ، في " رجل اسمه شريف نادر " وجمعة اللامي ، في " اهتمامات عراقية "، هذه العوالم القصصية تكشف تحول الواقع اليومي الاعتيادي ، عن طريق التغريب والفانتازي إلى مستوى الاسطورية الملحمية)) [3].

قصة حدث في عام الفيل [4] للقاص محمود جنداري ، استلهام للأسطورة.. وقد اعتمد القاص فيها مصدرين أدبيين في آن معاً ، هما أسطورة "أوديب " كما هي في اصلها اليوناني ، وبعض جوانب الرؤية الفنية لها كما عبر عنها الراوي العربي

---

(1) المصدر نفسه : 113 .

(2) ينظر : الرمز الاسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، علي عبد المعطي البطل ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت، 1982 : 118 .

(3) ينظر : قصص عراقية معاصرة ، 26-27 .

(4) مجموعة " الحصار " محمود جنداري ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1978 :5

نجيب محفوظ ، في قصة " الطريق " ليخرج " القاص " بهذه المزاوجة في ما بين الرؤيتين إلى مركب جديد يكشف عن دلالة مضافة ورؤية مختلفة للواقع الاجتماعي المعيش [1].

تبدأ القصة برحلة الشخصية المحورية " سعد بن عبد ربه " إلى الحجاز ، يبحث عن شيئين ، العمل والأدب ، وإقامته في أحد فنادقها ، ثم يتورط في علاقة غير شرعية مع امرأة حجازية ، ظهر أنها كانت على علاقة مع أبيه ، لقد فهم "سعد ابن عبد ربه " حين التقى المرأة الحجازية كل شيْ عن أبيه ، وعن علاقته بالمرأة التي عاشرته سبعة عشر عاماً متصلة ، على أمل أن يخصب أحشاءها بجنين ، لم يفلح زوجها العقيم في ان يهبها أياه ، ولكن المرأة تفصح له عن سر خطير حين تعلمه أن هذا الأمل لم يكتب له التحقق ، بعد أن ثبت عجز أبيه عن تحقيقه وعقمه هو الآخر .

يفصح السرد عن تخلي الأب عن ولده الطفل ، وهجرته إلى الحجاز بعد ان تنفد نقوده التي حصل عليها من قوات الاحتلال الإنكليزي للحبانية ، وقد أراد القاص من هذا البوح السردي أن يدين موقف الأب الانهزامي ، غير الوطني وغير الاخلاقي ، تماماً كما أدان أهل البلاد الجديدة لممارساتهم الشاذة العقيمة ممثلة بعقم زوج المرأة وعلاقات الأخيرة غير المشروعة وعلاقات أهل المدينة الشاذة الاخرى ، المتمثلة بمراودة " الحاج مسعود " صاحب الفندق لسعد بن عبد ربه عن نفسه أكثر من مرة ، ومحاولات مسؤول مركز الشرطه الذي راح يشكو اليه تصرفات الحاج معه ، هو ايضاً وغيره من أهل المدينة الذين كانوا يتتبعون خطواته برغبة واضحة واشتهاء مفضوح .

أما عن شخصية الابن " سعد بن عبد ربه " فيكشف لنا السرد من خلال حديث الأب لعشيقته المرأة ، أنه كان في بلده مشاغباً ، لا يفتأ يردد كلاماً غير مفهوم للناس ، ويصرخ في النساء طالباً منهن إخبار أولادهن عن آبائهم الحقيقيين،

---

(1) ينظر : الترميز في الفن العراقي الحديث :76 .

جاعلاً من نفسه مصدر شغب ، وإنساناً قلقاً غير مفهوم وغير مرغوب فيه ، وتبعاً لهذه الصفات التي تنطوي عليها شخصية سعد " الابن " ، والتي تجعل منه نموذجاً للإنسان المتمرد على واقعة ، الثائر على عناصر الفساد ، ومظاهر الخنوع والزيف والتردي ، يصبح نجاح الابن في منح المرأة جنيناً أمراً واضح الدلالة ، بعد أن تغدو واقعة الإخصاب حدثاً ذا دلالة رمزية أكثر منها حدثاً واقعياً ، فشخصية الابن هنا تقف في الضد من شخصية الأب ، في كل ما افتقدته الأخيرة وتخلت عنه من قيم إيجابية ، مما يؤهل الابن للقيام بالفعل الإيجابي المثمر وتجسيد صورة الأمل المعبر عنه بفعل الإخصاب الرمزي وثمرته الواقعية التي احتفظت بها المرأة في أحشائها بسبب هذا العقم ، و تساؤله عن هذا العقم ، قديماً في أبيه ؟ أو حدث نتيجة إصابة فيما بعد ؟ لقد بات يشك حتى في صحة بنوته لابيه .

انتهت القصة بالابن ، نهاية لم تجعله يختلف كثيراً عن أبيه ، وربما عن الناس الاخرين ، فها هو الابن الذي قضى شبابه ينادي في طرقات المدينه طالبا من النساء أن يخبرن أولادهن عن آبائهم الحقيقيين ، ليتسنى لهم معرفة أنفسهم ، ولبدء الطريق الصحيح وسط غربته عنهم وعدم فهمهم له ، هاهو يتخلى عن المرأة ، مقرراً الرحيل رافضاً دعوة المرأة التي لحقت به في المطار ، والتي ترجوه فيها البقاء لقاء توفيرها له عملاً ، واستعدادها لأخبار ابنها بعد ولادته عن أبيه الحقيقي ، ((نظرت إليَّ بعتاب ، مددت يدي لها وقلت : ليكن ابي إلى جانبك ، امنحيه ما تستطيعين ، وبكت وقالت : ليس ذنبي أن يكون عقيماً ، وها أنت قد زرعت في طفلاً ، فكيف تريدني أن امنحه مايشاء ياسعد ؟! لقد منحته ما فيه الكفاية ، دون ان نصل معاً إلى شيء ، ضحكت بحزن وهمست بأذنها : تأكدي أن لافرق من يكون الاب ، المهم ان يعيش الانسان الذي يولد ، بكل طاقته، هل تفهمين هذا ؟!)) [1] .

---

[1] مجموعة " الحصار " : 82 0

ومع ان القصة تخرج في بعض تفصيلاتها إلى رموز سياسية وأخلاقية الا أنها تظل في علاقة الاب بالابن ، والمرأة التي أشتركا بها ، وهي القيمة التي تدور عليها الاسطورة التي بنيت عليها .

المبحث الرابع
الترميز

ارتبط الانسان بالرمز ((إذ أنه ينتج رموزه عفوياً وبلا وعي من خلال الاحلام)) [1]، أما عن طاقة الرمز الايحائية فأنها تتوقف على تجاوز أرتباط الاشياء الظاهرية بمعانيها الخفية ، وانفتاحها على علاقات جديدة ((ليصبح الشيء و إيحاءاته أشبه بالاشارات اللاسلكية التي تحمل في طياتها مضمون رسالة ليس لها علاقة على الاطلاق بالاشارات)) [2] ، وقد عرف الأدب العربي القديم الرمز Symbol " كلون من الوان المجاز " [3]

تعرض مصطلح الرمز خلال أستعماله في الادب الحديث إلى نوع من الخلط ، مصدره محدودية دلالة الرمز في تراثنا الادبي ، وضيق مفهومه واقتصاره على نمط واحد من الاستعمال الادبي إذ لم يتجاوز الرمز لدى نقادنا العرب القدامى مفهومه اللغوي ، وهو " الكلام الخفي الذي لا يفهم " [4] ثم استعمل حتى صارت الاشارة سواء كانت هذه الاشارة ، الحاجب ام اللسان [5] ، أم الاشارة عامة ، بالعينين ، أم الحاجبين ام الشفتين ، أم الفم ، أم اللسان " [6] .

أتخذ الخلط في أستعمال الرمز في أدبنا المعاصر مظهرين :

---

(1) ينظر : الانسان ورموزه ، كارل غوستاف يونج ، ترجمة : سمير علي ، دارالشؤن الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 : 19 0

(2) في الشعرية ، كمال ابو ديب ، بيروت ، 1987 : 87

(3) ينظر : الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ، د0 صالح هويدي ، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 : 24 0

(4) ينظر الرموز في الادب العربي الحديث ، انطوان غطاس كرم ، دار الكشاف ، بيروت ، 1949: 17 0

(5) ينظر : كتاب العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق : د0 مهدي المخزومي ، ود0 أبراهيم السامرائي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد : 360 0

(6) ينظر : لسان العرب ، مادة (رمز) .

الاول :

يتلخص في عدم التمييز بينه وبين العلامة "sign" .

والآخر :

خلطهم بينه وبين مصطلح " الرمزية " فالرمز يوصف بأنه وسيلة بناء فنيه تعبيرية 0 أما " الرمزية " فهي مدرسة فنية ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ((تقف محل النقيض من الواقعية في جانبها المثالي الروحي الذي تعبر عنه في غموض ، وتوحي الألفاظ منه بالمعنى أيحاءً ، وتتبىء عن عالمه البعيد المعقد المضطرب في أعماق النفس .. رمزاٍ لان اللغة المتعارف عليها تضيق كثيراً بمحتويات النفس و غوامضها ومتضاربها)) [1] ومن أبرز شعراء هذه المدرسة ، يودلير وفرلين ورامبو ومالارميه .

الخلط الآخر يتأتى من عدم التمييز بين الرمز وبين العلامة، فهناك علامات اللغة [2] التي هي مجموعة علامات ورموز للافكار تمتلك القدرة على تعيين الشيء بالاشارة اليه عن طريق الرموز الصوتية 0ويشترك مع اللغة في رمزيتها كل ما اصطلح عليها دلالته لدى الشعوب ، كرموز الرياضيات وبعض العلوم الاخرى ، والالوان ، وما كانت الاشارة اليه متأتيه من وجودها الطبيعي بفعل الغريزة ، او بفعل التلازم الطبيعي ، كتقطيبة الحاجبين ، وإحمرار الوجه علامة على الغضب ، او الخجل ، وكالدخان علامة على النار ، والبرق علامة على قرب حدوث الرعد ، والرموز ذات الدلالة العرفية ،رموز الاديان ، كالهلال ، للدين الاسلامي ، والصليب للدين المسيحي .

فلو أجرينا مقارنة [1] ، بين هذه الرموز الاشارية – نسبة إلى الاشارة التي هي العلامة – ورمز " البحر " – على انه رمز أدبي – بما يتضمن معنى يدل على "

---

(1) الخلاصة في مذاهب الادب العربي ، د0 على جواد الطاهر ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، 1983 : 45 0

(2) ينظر : الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث : 15– 16 0

(1) ينظر : المصدر السابق : 16 .

الموت "و " الهلاك " ، لرأينا نتيجة المقارنة بان الرمز الإشاري يدل على الوجود المادي ، بينما يمثل الرمز الادبي جزءاً من المعنى الانساني ، كذلك نجد الرمز الاشاري إنما هو رمز وضعي أصطلاحي أو " عرفي " في حين أن الرمز الادبي ، رمز أنشائي / خلقي ، والرمز الاشاري أيضاً ثابت محدد ، بينما الرمز الادبي شامل متنوع ، ثم أن وظيفة الرمز الاشاري، هي الاشارة ، أو التماثل أو البدل ، أو النيابة ، أو المساواة ليس غير ، في حين يتضمن الرمز الادبي فضلاً عن قيمته الاشارية " الدلالية " قيمة إيحائية إستنتاجية ، يتجاوز فيها وظيفة الكشف عن التشابه إلى قيمة ذاتية مستقلة ، ومنبثقة من دواخله ، ودور جمالي داخل العمل الادبي .

فلجوء الاديب إلى الرمز الادبي ، لايمكن عده عجزاً عن التعبير باللغة ، وانما لأن الفكر البشري ينحوإلى خلق علاقات بين تصنيف مسمياتها [1].

وكما يختلف الرمز عن الاشارة ، فانه يتباين مع الشكل ، من ((حيث أن الرمز دلاله معينة ، والشكل صورة جمالية ، والعلاقة بينهما علاقة حية ، غير قابلة للتجزئة ، ولكن الفرق الجوهري بين الصورة من جهة ، والرمز من جهة أخرى ، هي أن الصورة تمثل الشكل التصويري للحقيقة ، بينما يعد الرمز ، الوسيط الذي ينهض بمهمة تفسيرها)) [2]، ((وهذه الحقيقة التي يجسدها الشكل هي استيعاب للواقع بما في ذلك واقع الإنسان نفسه)) [3].

وارتباط الشكل والرمز تتشكل عملية الترميز التي تتيح للاديب أفقاً أوسع للارتقاء بالواقع إلى مستوى الايحاء ، ((فالرمز ينشأ من نزوع الانسان إلى التجسيد ،

---

(1) ينظر : الاسطورة ، د0 نبيلة أبراهيم ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1979 : 17 .

(2) ينظر : الفن القصصي والروائي في أدب موسى كريدي : 37 .

(3) نظرية الادب ، عدد من الباحثين السوفيت ، ترجمة : د0 نصيف التكريتي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1980 : 45 0

وإلى أن يرى الافكار والعواطف في شكل شخوص تحركها العوطف والاهواء التي تعتمل في دواخلة)) [1] .

ولما للرمز من طاقة ايحائية تتجاوز أرتباط الاشياء الظاهرية للدخول في بواطنها التي تتفتح على علاقات جديدة ، اعترته ظلال من الغموض كثيراً ما أكد عليه النقاد ، لكننا نرى بأن هذا الغموض لم يأت نتيجة إدراك ، أو تعبير ، بل غموض سببته احتمالات تتفرع عن الرمز وتفلت من العقل الذي يسعى إلى الوضوح والتحديد ، بعزل الفكرة ، وتثبيت عناصرها بعيداً عن الافكار والمعاني المجاورة لها .

وقد يكون سبب الغموض في الرمز غرائبية ، أو استعماله بطرق غير مألوفة ، فالرموز الغرائبية تأتي نتيجة حالة مركبة من الغربة و الإغتراب : غربة الانسان عن نفسه ، وأغتراب الانسان عن الواقع ، فهي غرائبية معقدة تكشف في جوهرها عن وقوع الحواس المتيقظة تحت تأثير المشاعر الضاغطة : بحيث يتجه القاص إلى التعبير عما يعتمل في مكنونه النفسي من خلال اللاوعي القصصي ، بسبب وعورة ، أو قسوة المؤثرات الواقعية .

كما أن استعمال الرمز بطرق غير مألوفة يأتي محصلة لعلاقة غير مفهومة بين القاص والواقع ، وهي علاقة ضياع وتمزق وتناقض ، نتيجة انعدام التكافؤ ، أو التجاوب الادبي مع الواقع وذلك لأن ((الواقعية في الادب لاتكمن في التطابق التام بين الرمز والتجربة الواقعية المعاشة ، بل في علاقة انسجام من الصعب تحديدها بين ما تنتجه عملية التجريد الذهني من مفاهيم داخلية " منطلقة أساساً من الواقع " وبين تجربة الخلق الادبي)) [2] .

نورد هنا بعض النماذج التي تمثل استعمال الرمز بطرق غير مألوفة [3]: الماء يرمز إلى الحياة كما أنه يرمز إلى الموت ، الليل يرمز إلى الانثى ، كما أنه

---

(1) الاسطورة : 85 .

(2) الفن كحقيقة 0هارولداوزربون ، ترجمة : ثامر ياسين طه ، مجلة الاقلام ، العدد التاسع : 70

(3) ينظر : قضايا القصة العراقية القصيرة : 95 0

يرمز إلى الجريمة ، الكلب يرمز إلى الوفاء ، ويرمز إلى الانتقام ، الذئب يرمز إلى الغدر كما يرمز إلى الذكاء ، التمثال مثلما يرمز إلى السكون يرمز إلى الخلود، الارنب ترمز إلى الجبن ، مثلما ترمز إلى الوداعة ، وكذلك الحية والشجرة والثعلب .

((إن طريقة استخدام الرمز في العمل الأدبي هي التي تكسبه طابعه وتمنحه مستواه ، فقد يظل عند حدود الإشارة وقد يكتسب شكله الفني محتفظاً بغموضه الموحي الشفاف ، او يتجاوز ذلك كله ليصل إلى حدود اللغز المبهم العصي على الفهم)) [1] .

والباحث في الادب القصصي العراقي يلاحظ أن القصة العراقية القصيرة شهدت منذ نشأتها ومروراً بالعقود السابقة للمرحلة القصصية موضع الدراسة ، محاولات كثيرة في توظيف الرمز ، ألا أن هذه المحاولات ظلت قاصرة ، ولم ترتفع إلى مستوى الرمز في القصة الحديثة ، إذ أن هذا الاستعمال للرمز لم يتعد نمط التعبير المباشر عن فكرة المؤلف ومغزى القصة ، مما وقف بهذا التوظيف الرمزي عند حدوده القريبة أو الساذجة [2] ، ولم يتجاوزه إلى ما هو أبعد من هذه الحدود ، حيث الظلال ، والكثافة ، والتعدد ، والايحاء المشع الذي تطمح اليه القصة الحديثة في المستوى النموذجي لتوظيف الرمز .

لكننا شهدنا منذ بداية الستينيات من القرن الماضي تطوراً جديداً في مجال توظيف الرمز في الفن القصصي العراقي وإفادة واعية لدى بعض قصاصيه من معطيات الاتجاهات الادبية في الادب الاوربي .

إن مقترب الرمز في القصة الستينية يعد بحثاً تجريبياً ، لإرتباطه ببحث القاص عن الشكل الفني، وقد عدَّ هذا البحث مشروعاً لأن ((المدلول الرمزي والشكل الفني هي هموم قصصية مشروعة في عملية الخلق والابداع والتجاوز))[1].

---

(1) الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث : 19 – 20 0

(2) ينظر : الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية : 75 0

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 97 .

ويكون الرمز نتيجة ، عندما تتحول صورة الواقع اليومي الاعتيادي عن طريق التغريب والفانتازيا إلى مستوى الاسطورة ، ((إن رفع مستوى العالم الواقعي إلى مرتبة الاسطورة يمنح الواقع قدرة كبيرة على الرمز وحدّة فكرية تعبيرية عميقة)) [1]، ((مما يكسب القصة بعداً أيحائياً وفكرياً وشفافية كانت تفتقدها المعالجات التقليدية للواقعية الانتقادية في الخمسينات)) [2] .

فالقصة الستينية بمجملها شكلت رمزاً ، أراد فية مبدعوه التعبير عن واقعهم المرير ومعاناتهم العميقة من خلال نزوعها إلى الغريب والفانتازي والاسطورة ، عبر التجريب ، وأبتداع أشكال جديدة لم يألفها الفن القصصي من قبل ، ((ولعل ظهور الرمز والشعر في القصة العراقية يعود إلى الكبت بعض مناحيه السياسية ، حيث أصبح مهرباً للشخصية والقاص ، وهو أن كان هروباً ذكياً من عدم المواجهة الفعلية اليومية للاحداث ، لكنه لايمثل جوانب سلبية في تطور القصة ، بل بالعكس أمدت القاص برؤية لبلورة تيار واقعي جديد ، يكشف عن أمكانية هائلة في الموضوعات الشعبية التي يجد القاص فيها صدمة وعمق الوجود الفعلي لانساننا المعاصر)) [3] .

كشف هذا التقديم فيما يخص مصطلح الرمز ، عن أنماط عديدة في التوظيف الرمزي للقصة العراقية القصيرة الستينية ، وأهمها : الرمزية الواقعية والرمزية الغرائبية والرمزية الاسطورية .

1-الرمزية الواقعية :

تصبح علاقة الرمز بالواقع ضرورية حينما ينكفىء هذا الواقع ليتخذ شكلاً لايمكن التعبير عنه بصورة تقليدية رتيبة ، تشكل عبئاً على القاص المولع بالابداع

---

(1) معالم جديدة في أدبنا المعاصر : 15 .

(2) المصدر نفسه : 15 0

(3) قصص عراقية معاصرة ، فاضل ثامر وياسين النصير ، مطبعة دار السلام ، بغداد ، 1971: 10 .

والتجديد ، فالرمز هنا وسيلة وحيدة وإطار تعبيري ملائم للهزء من هذا الواقع وإدانته ورفضه 0

وقد ينشئ القاص عالماً واقعياً في مفرداته وافكاره ، لكنه يعمد إلى إكساب هذا الواقع غلالة رمزية ومستوى تعبيرياً يشف عن الفكرة ويشير إلى المعاني الكامنة خلف القشرة الخارجية للعمل الادبي .

فالرموز لا يمكن أن تتحول إلى كائنات أليفة ذات دلالات موحية إلا ((إذا كانت تنمو وتتشكل ضمن أجواء واقعية تنبض بالحركة و الفعل والحياة ، بحيث تتجاوز الواقع باتجاه التعبير عما يعتمل فيه ويتصادم مع قوى غير منظورة ، ولهذا فان ما يجعل الرموز متألقة على الدوام كونها تعطي معاني تعبيرية مختلفة، يمكن استخلاصها من خلال دقة ووضوح وعمق المرموزات المستعملة بوعي قصصي)) [1] .

لقد أضفت براعة القاص برهان الخطيب في توظيفه لرمز " البحر " في القصة [2] التي تحمل الاسم نفسه ، جواً يمتلئ بالدلالات والرؤى ، ضمن تعلق الشخصية بالبحر وشغف به يصل حد التوق إلى الغور في أعماقه ، فهو يسأل الناس عن صدق زرقته ويتوه في الصور الفوتوغرافية التي تطالع عينيه ، بعد ان جعل من جدران غرفته معرضاً لملصقاته ، يغيب معها ، شارداً بذهنه في غياهب سرمدية لمجرد أن يرى قطرات مائية أمامه .

إلى إحساس معاكس تعرضت له الشخصية المحورية في القصة نفسها حين وجدت نفسها تحت رحمة أمواجه الهادرة فجأة ، ومحاولتها البائسة في التخلص من قبضته ، ومصارعتها لأمواجه ، وسط تخلي الاصدقاء والناس من حولها ، كل ذلك انما يؤكد الدلالة الرمزية للبحر ، معمقاً من احساسنا بها عبر اللغة الموحية الشفافة ، ((خلع ملابسه حتى اصبح عارياً تماماً ، فلم يلتفت اليه أحد ، وتقدم الماء " كذا "

---

(1) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 98 .

(2) مجموعة " الشارع الجديد " برهان الخطيب ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1980: 147 .

بحذر وراح – بعيداً عن اليابسة – يدفع قدميه في برودة الماء، ود لو يتغلغل حتى تختفي الارض خلفه ، الا أنه كان يخشى أن يفلت القاع من قدميه ، قرفص في الماء حتى غمر كتفه ، ظهره للناس ، وها هو عشق يمتد أمامه بلا انتهاء ، جليلاً ، غامضاً ، رهيباً ،ود لو يفتح ذراعيه ويحتضن كل هذا البهاء العظيم .. إلا أنه احس فجأة بالارض تنزلق تحته ، سحب ذراعيه متشنجاً في محاوله للتشبث بشيء لكنه شعر بأنه انزلق أبعد ، ضرب بيديه سطح الماء ، غير انه طمس تحته بيسر ، أراد يرفع " كذا " جسده إلى الهواء ، لكن طنيناً هائلاً صم اذنيه ، ، أمواه كثيرة التفت حواليه كأنما تؤكد أيضاً عشقها له ، بحركه عنيفة أنتفض إلى الاعلى ناشداً الخلاص ، لفته في أحضانها بقوة ، دافع بذراعيه وساقيه ، دمدمة هادرة ، هل يصرخ ؟ الاتجاهات اختلطت ، لم يعد يعرف مكان السطح من القاع ، نور أبلق ذائب فيما حوله في الماء ، فتح شدقيه يستنجد هجوم الماء ، يعانق حنجرته ، كتم الصيحة ، برز برأسه فجأة فوق الماء، لمح الناس الفرادى موزعين هناك في شاغل من أمره ، إلى .. وغطاه هدير محتدم ، هل سمعوه ؟ أين الاصدقاء ؟ رفس بعنف ، حرك كل أطرافه ، كل شيء حوله كثيف إلى حد لايطاق ، فولاذ مصهور يدفعه إلى الاعماق ، هواء ! هواء ! إنه يبتعد عن كل شيء ، ينسلخ عن العالم ، يغور ليس له ان يستسلم ، أن يقاوم ، يقاوم ، كل ما تبقى ، أن يضرب بكفه ، أن يضرب ، ان يضرب)) [1] .

لقد استطاع القاص ان يجعل من صورة البحر رمزاً أساسياً راح يتابعه بعناية وتطوير انتهيابه إلى ان يحتفظ بالمعنى الايجابي لقصته ، وذلك حين رفض أن يصور نهاية الشخصية في شكل أستسلام لغياهب البحر مبقياص على كوة الامل التي أومأت اليها طريقة تصوير القاص للحدث القصصي ، حين أنتهى بالشخصية وهي تحاول جاهدة ، الخلاص من مصيرها المفاجئ هذا ، لتظل تضرب وتضرب بكفها الماء .

---

[1] المصدر السابق : 160– 161 0

ومن القصص التي تسير بهذا الاتجاه أيضاً – الرمزية الواقعية – قصة " الصوت " [2] للقاص غازي العبادي .

يبدأ توتر القصة حين ينطلق صوت عبر أسلاك الهاتف يذكر الشخصية المحورية في القصة بالماضي ، منغصاً صفو حياتها، ومنتهياً بها نهاية مأساوية ،

ونكتشف من خلال " مونولوج " الشخصية المحورية " حكمت " وتداعياتها الذهنية ، أن هذا الصوت إنما هو صوت صديق قديم ، تتحمل الشخصية وحدها مسؤولية موته والاستئثار بخطيبته 0

ويبدو صوت الصديق المنبعث من الماضي عبر أسلاك الهاتف ، فكرة تجريدية أكثر منه صوتاً لشخصية واقعية ، فقد كان بيت هذا الصديق مفتوحاً لنوم "حكمت " ولإطعامه غذاءه ، وإكسائه ملابسه ، بل أن كتب الدراسة في الكلية ومصاريف " حكمت " اليوميه لم تكن تخرج الا من بين يدي صديقه " فكرت "

ولعل ما يؤكد الدلالة التجريدية لشخصية " فكرت " الثانوية اسمها نفسه ، والذي أريد له الايحاء بهذه الدلالة وتعميقها ، وبما يجعل من سلوك الشخصية المحورية تجاه صاحب الافضال الكبيرة عليها ضرباً من ضروب الخيانة الدالة على وجود عقدة ذنب لم تفلح الشخصية في تبرير فعلها إزائها .

ولعل مما يؤكد هذا الموقف تهافت المبررات التي قادت " حكمت " إلى التخلص من صديقه " فكرت " إذ يخبرنا بأنه كان – هو الاخر –يحس بمشاعر حب و ارتياح لخطيبة " فكرت " وزميلته في الدراسة ،على الرغم من عدم أحساس الاخيرة بشيء تجاه أيما إنسان غير خطيبها " فكرت " ويضيف إلى هذا السبب وقوع " فكرت " في وهدة المرض وتفكيره الجاد في التخلص منه ، وانهاء حياته عبر عملية جراحية فاشلة .

---

[2] مجموعة " إيقاعات منتصف الليل " غازي العبادي ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، 1982 :

إن اعتماد القاص غازي العبادي لهذا التقابل بين الشخصيتين وتفكيرهما المشترك في إمرأة واحدة ، يعمق من المغزى التعبيري المتضمن في البناء القصصي من جهة ، ويضفي على المرأة و" الخطيبة " نفسها دلالة رمزية تتجاوز مستوى شخصيتها الظاهري .

من هنا فأن الرعب الذي دخلت فيه حياة " حكمت " منذ لامس صوت الماضي اذنيه يبدو مبرراً تماماً ، حيث تميد الأرض به ويتخذ صدى الصوت معطيات لونية لزجة وشميه خانقة ، تدعوه إلى إحكام رتاج أبواب شقته ونوافذها في محاولة يائسة للتخلص من هذا الصوت الذي غدا يملأ أذنيه ورأسه وشقته ، ليفيض إلى طوابق البناية كلها وشوارع المدينة والعالم أجمع ، يطارده بعد ان ترك بلده اثر نصيحة الاطباء له بضرورة السفر والترويح عن النفس ، ((فعندما كان يمر بين الممرات يتفقد الراقدين في الردهات ، كان يسمع صوت أنينه فيحسه سوطاً يقرع الضمير قبل السمع ، لا يعرف الكلال والراحة،لا الهدوء ولا الاستكانه ، ولم يدرك أن هذا الصوت سوف يعلق بذهنه إلى أخر العمر ويطارده حتى أخر الدنيا ، في نهاية الارض تماماً ، وقد تساءل من قبل : إلى متى سيظل هذا الصوت يدور في رأسي ؟ ماذا يبقى من وراء هذه الملازمة اللعينة ؟ ألا يبلغ ثأره في ؟ إذ ليس من المعقول أو المنطقي أن يسيطر عليّ كل هذه السنين ؟ وبعد كل هذه المسافة التي قطعتها هرباً منه ، ومن موطن الذكريات ، اتراه تحول إلى صوت قدري أبدي ، يلف الدنيا كلها ثم يعود ليستقر في نهاية الامر في مسامعي))[1].

وبعد ان ينجح القاص في خلق النمو العضوي لقصته باعتماد تطوير الشخصية الداخلية ، بالغاً بها مستوى الذروه ، يلجا بذكاء إلى خلق جو قصصي مقنع لانفراج هذه العقدة ، معتمداً في ذلك وسيلة فنية فيها من الطرافة والايحاء الدال الشيء الكثير .

---

(1) مجموعة " ايقاعات منتصف الليل " : 85 .

لقد بلغ الامر بالشخصية المحورية " حكمت " أن تجسد له صوت الصديق القديم الذي كانت تربطه به ، " صداقة نادرة تتقاصر عنها اخوة الدم " في شكل من أشكال التشخيص ، مشيراً إلى حالة التأزم التي وصلت إليها الشخصية القصصية وهي تدخل الحمام للحلاقة استعداداً لحفلة المساء ، وإذ ((يضع الصابون على وجهه يفركه بالفرشاة ، ينتشر البخار ويزداد كثافة ، يغطي المرآة أمامه ، وتختفي صورته ، يزيح البخار بكفه ، عن وجه المرآة الصقيلة ، يطالعه وجه مألوف ، وجه يعرفه جيداً ، ولكن ليس وجهه على الإطلاق ، وجه شاحب مثل الشمع ، مزموم الشفتين ، منطفئ النظرات ،عيناه جامدتان في محجريهما ، مثل خرزتين لا تتحركان ، عرف فيه وجه رجل ميت يعرفه ، وجه " فكرت " .. آه، يطارده حتى إلى هنا ؟ يتناول موسى الحلاقة ، يزيح البخار عن المرآة ، يرى أمامه عنق فكرت تالفة ، هاهي الترقوة تطق ترتفع مثل عنق ضفدعة لاهثة ، يضع حافة الموسى فوقها ، وبدفعة واحدة وإلى الابد في عنق فكرت ، ويظل يضغط حتى تمتلئ المرآة بالدم ، ثم يتكاثف البخار ويتحول لون الدم القاني إلى لون أصفر شاحب ، حتى يختفي تماماً عندما يسقط هو على الأرض وأقدامه ترفس بقوة)) [1].

بهذه النهاية الذكية لقصة "الصوت " يتم التعبير عن رمزيتها في أن الانسان إذا ما عاش بعيداً عن قيمه الأساسية المطلقة ، أو تنازل عنها في غير ما شجاعة أو شرف ، ليس له من مصير الا الفناء من حيث أنه بعمله هذا تخلص من نفسه وروحه ، ورسم بداية للقضاء على مستقبل حياته 0

2- الرمزية الغرائبية :

مر علينا أن غرائبية الرمز في القصة حالة مركبة من الغربة والاغتراب ، غربة الإنسان عن نفسه ، وإغترابه عن الواقع ، ورموزه الغرائبيه ليست رموزاً غريبة عن الواقع ، إنما أصبحت كذلك بسبب استعمالها بطريقة غير مألوفة ، ((فالرؤية الغرائبية للرمز في القصة ، قبل أن تكون رؤيا، هي حالة من حالات المعايشة

---

(1) المصدر نفسه : 93 .

المنقطعة عن الواقع ، إذ ينسحب القاص إلى عالمه الداخلي لاستجماع قواه الذاتية في محاولة غير معقولة لمواجهة عالمه الخارجي)) [1] .

يكمن عنصر الغرابة في قصة " كلب آخر " [2] للقاص عبد الستار ناصر ، في دلالة الرمز بالذات ، الدلالة هنا هي إشكالية رمزية لأنها دلالة ((أبعد من الخيال وأقرب من الواقع ، بحيث تعطي معنى غير مألوف ، نقيضه بالمعنى الكامل)) [3] أي أن الكلب في هذه القصة لم يستعمل للدلالة على الوفاء والأمانة ، على النقيض تماماً ، إنه يربض على امتداد القصة يهدد المارة ويسوم أبناء المحلة وبناتها ورجالها وأطفالها ، ألواناً من الأذى والنهش والاعتداء والنباح المسعور ، لا يمكن أن يكون كلباً عادياً فحسب ، انه كلب يملكه زوجان ، هما " السيد والسيدة نون " .

إن ما يعمق الإحساس بتضمن الكلب لدلالته الرمزية ، غير طبيعته المسعورة وتعرضه لأهل محلته ، تلك الملامح التي يخلعها القاص على كلبه ، فهو ((كلب مسعور وقذر يستحق الطرد ، ومعاقبة من ياويه من البشر)) [1] ، فضلاً عن نهشه النساء والاطفال ، وبثه الخوف والذعر في النفوس ، بدلاً من وصفه بالوفاء والامانة صفتيه الطبيعيتين .

إن تغليف القاص لقصته الواقعية ، بغلالة تعبيريه شفافة ، وما اكتنفها جراء ذلك من ظلال وإيماءات موحية بأكثر من معنى ، جعلها تحتمل أكثر من تأويل .

((فالسيد والسيدة "نون" ، وثراؤها الكبير وبما يمثلان من طبقة ثرية واتخاذها الكلب أداة من أدوات الهيمنة والاستعباد غير المنظور ، وموت الكلب على يدي طفل اسمر ، كل ذلك رموز سياسية أريد بها الاستعباد والهيمنة الداخلية والخارجية و مقاومتها التي تأتي على يد طفل اسمر يضع نهاية للكلب المسعور ، ولأن هذه

---

(1) المصدر السابق : 108 .

(2) مجموعة " لا تسرق الوردة رجاء " عبد الستار ناصر ، منشورات اتحاد الكتاب العربي في دمشق ، 1978 : 115 .

(3) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 108 .

(1) مجموعة " لا تسرق الوردة رجاء " : 118 .

النهاية لم تتم كما كنا نتوقع ، فالكلب يستبدل بكلب آخر" لم يكن على شيء من الجمال، يلتفت صوب أطفال المحلة، يعوي يريد ان يعض كل شيء .. وعاش كفرد من العائلة – عائلة السيد نون – عاش طويلاً ، ذلك أن المحلة لم يعد فيها طفل أسمر الوجه ، غريب النظرات ، يرى كل شيء))[1] ، الأمر الذي أعاق الدلالة الرمزية للقصة وشخصياتها ، ولعل ما يعمق غرائبية الرمز أكثر ، انتهاك الكلب لقدسية الاعراض ونيله منها ، وتعريض أهلها لذلك الإحساس بالمهانة والقهر، وذلك حين جعل القاص كلبه يعض والدة الطفل وأخته في موضعين مختارين بقصدية وموحيين بمشاعر المهانة تلك ، فقد عض الكلب أخت الطفل من ((" كرشة ساقها " بينما جرد أمه من عبائتها في وسط السوق ، وما أن حاولت جر العباءة من فمه حتى غضب الكلب من تحديها له ، وعض اصابع يدها الخمس وكاد ان يقطعها، لولا أن بعض المارة – من محلات اخرى – شنوا هجوماً رائعاً بالحجارة والصراخ ، هرب الكلب على اثر ذلك وهو يعوي عواءً غريباً ، كمن يهدد أو كمن يعلن عن شيْ في نفسه)) [2].

((ويتراوح القاص جليل القيس في مجموعته القصصية الاولى فيما بين معطيات منهج اللامعقول والاغتراب و " الفانتازيا " ليقدم لنا عالمه من خلال رؤية تقترب كثيراً من الرؤية الكابوسية ، مستلهماً في كثير من معالجاته اجواء التجربة الكافكوية)) [3].

فقصة " لحن من قاع ازرق " [4]، لا تخلو من ملامح موضوعة القاص الاساسية المحببة اليه والمتمثلة في وقوع شخصيته القصصية في قبضة قوى مجهولة تقضي بمصادرة إرادته ومسخ وجوده .

---

(1) المصدر نفسه : 118 .

(2) المصدر نفسه : 117 .

(3) قصص عراقية معاصرة ، 34 .

(4) مجموعة "صهيل المارة حول العالم " جليل القيس :110 .

لكن القاص يقدم لنا في هذه القصة معالجة جديدة تتجه بها إلى زاوية مختلفة ودلالات جديدة ، إذ تبدو القوى المجهولة بهذه القصة ممثلة في هيئة حكام اختارتهم الشخصية بنفسها ، ومنحتهم حقاً مطلقاً في الحكم عليها ، وهو حكم يقرر بالإجماع وملخصه ، يحكم عليه بالعزلة الأبدية .

يروي القاص قصته من خلال ضمير المتكلم ، إذ تبدو الشخصية المحورية –التي تسرد الأحداث –عاجزة عن القطع فيما إذا كانت رؤيتها للأحداث واقعية أم أنها لا تعدو كونها ضرباً من ضروب التخيل .

يلقي القاص شخصيته في عمليه هبوط سلم حلزوني غير منتهٍ ، دافعاً به إلى قاع مجهول يحيط به جدار مغلف بالغبار ، ((ولأول مرة أحست أن جداراً دائرياً يحيط بالدرج السائغ ، وكان الجدار مغلفاً بطبقة غير طبيعية من البخار ، وبلزوجة مقززة ، وكنت كلما استندت إليه للراحة المؤقتة ، زدت التصاقاً به ، وحاجة إلى قوة كبيرة تنتزعني عنه ، وكنت لا أسمع من الفراغ الأصم سوى أنفاسي اللاهثة)) [1] .

وتظل الشخصية تهوي باتجاه قاع لاتعرف طبيعته ، مروراً بعوالم يكتنفها التجريد والوهم ، لكن محنة الشخصية تتحول إلى رغبة بالمزيد من الانحدار حين، ((تسمع أصوات غناء خارجي ما تلبث ان تقلدها ، لتظهر من جديد رغبة الشخصية في الهبوط مجدداً ، والانشداد إلى الجدار بالتخلص منه ولطمها له ، وانزلاقها مع صوتها إلى الأسفل باحثة عن قاع هذا الامتداد)) [2] .

ومع ان القصة تنتهي بالحكم الذي نوهنا به ، الا انها لا تنفك تعبر عن غرائبية ترمز إليها مسيرة البطل وهو يغوص في سلم حلزوني يحيط به جدار مضبب ، توحي باجواء كابوسية ، تشير اليها عملية الهبوط باتجاه قاع مجهول ((كل الاشياء كانت توحي بأنها حقيقية ، لكنها ملطخة بشيء من الضبابية ، كيف المسها وأحسها ، وأصطدم بها في نضالي المستمر ، وأنا انحدر من تلك الكوة الاسطوانية على درج

---

(1) المصدر نفسه : 114 .

(2) المصدر السابق : 16 .

حلزوني عريض ، إلى أين كان يؤدي ذلك الدرج الذي يركظ أمامي دون ان يكون له نهاية)) [1].

3- الرمزية الاسطورية :

يعد اقتراب القاص من الرمز الأسطوري عودة إلى الجذور الملحمية للقصة، ومحاولة جادة في توفير صيغ لاحتواء التجربة الانسانية ، فإذا كانت ((الأسطورة رمز في بعض نواحيها فانه يتعين ان يكون استخدامها ايحائيا ،بدلا من اتخاذها وصفا مباشرا ،واقتصارها على مجرد التشبيه ،لان اللقاء بين الرمز والأسطورة لقاء أصيل)) [2] .

وقد كشف الناقد فاضل ثامر ، عن سمات مدخل اسطوري في قصة الستينيات ، لا يتجلى في نقل الاسطورة إلى النص أو في تضمينها فيه عن طريق استدراج المضامين والأعلام الأسطورية بعد اكسائها صفات وظروف معاصرة بل برفع الواقع إلى الاسطورة ((فعالم جليل القيسي في مجموعة " صهيل المارة حول العالم " .. وعوالم أحمد خلف في " نزهة في شوارع مهجورة " وسركون بولص في " الملجأ " وموفق خضر ، في " حكايتان من مدينة نون " وعبد الستار ناصر ، في " رجل اسمه شريف نادر " وجمعة اللامي ، في " اهتمامات عراقية "، هذه العوالم القصصية تكشف تحول الواقع اليومي الاعتيادي ، عن طريق التغريب والفانتازي إلى مستوى الاسطورية الملحمية)) [3].

قصة حدث في عام الفيل [4] للقاص محمود جنداري ، استلهام للأسطورة.. وقد اعتمد القاص فيها مصدرين أدبيين في آن معاً ، هما أسطورة "أوديب " كما هي في اصلها اليوناني ، وبعض جوانب الرؤية الفنية لها كما عبر عنها الراوي العربي

---

(1) المصدر نفسه : 113 .

(2) ينظر : الرمز الاسطوري في شعر بدر شاكر السياب ، علي عبد المعطي البطل ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت، 1982 : 118 .

(3) ينظر : قصص عراقية معاصرة ، 26-27 .

(4) مجموعة " الحصار " محمود جنداري ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1978 :5

نجيب محفوظ ، في قصة " الطريق " ليخرج " القاص " بهذه المزاوجة في ما بين الرؤيتين إلى مركب جديد يكشف عن دلالة مضافة ورؤية مختلفة للواقع الاجتماعي المعيش [1].

تبدأ القصة برحلة الشخصية المحورية " سعد بن عبد ربه " إلى الحجاز ، يبحث عن شيئين ، العمل والأدب ، وإقامته في أحد فنادقها ، ثم يتورط في علاقة غير شرعية مع امرأة حجازية ، ظهر أنها كانت على علاقة مع أبيه ، لقد فهم "سعد ابن عبد ربه " حين التقى المرأة الحجازية كل شيْ عن أبيه ، وعن علاقته بالمرأة التي عاشرته سبعة عشر عاماً متصلة ، على أمل أن يخصب أحشاءها بجنين ، لم يفلح زوجها العقيم في ان يهبها أياه ، ولكن المرأة تفصح له عن سر خطير حين تعلمه أن هذا الأمل لم يكتب له التحقق ، بعد أن ثبت عجز أبيه عن تحقيقه وعقمه هو الآخر .

يفصح السرد عن تخلي الأب عن ولده الطفل ، وهجرته إلى الحجاز بعد ان تنفد نقوده التي حصل عليها من قوات الاحتلال الإنكليزي للحبانية ، وقد أراد القاص من هذا البوح السردي أن يدين موقف الأب الانهزامي ، غير الوطني وغير الاخلاقي ، تماماً كما أدان أهل البلاد الجديدة لممارساتهم الشاذة العقيمة ممثلة بعقم زوج المرأة وعلاقات الأخيرة غير المشروعة وعلاقات أهل المدينة الشاذة الاخرى ، المتمثلة بمراودة " الحاج مسعود " صاحب الفندق لسعد بن عبد ربه عن نفسه أكثر من مرة ، ومحاولات مسؤول مركز الشرطه الذي راح يشكو اليه تصرفات الحاج معه ، هو ايضاً وغيره من أهل المدينة الذين كانوا يتتبعون خطواته برغبة واضحة واشتهاء مفضوح .

أما عن شخصية الابن " سعد بن عبد ربه " فيكشف لنا السرد من خلال حديث الأب لعشيقته المرأة ، أنه كان في بلده مشاغباً ، لا يفتأ يردد كلاماً غير مفهوم للناس ، ويصرخ في النساء طالباً منهن إخبار أولادهن عن آبائهم الحقيقيين،

---

[1] ينظر : الترميز في الفن العراقي الحديث :76 .

جاعلاً من نفسه مصدر شغب ، وإنساناً قلقاً غير مفهوم وغير مرغوب فيه ، وتبعاً لهذه الصفات التي تنطوي عليها شخصية سعد " الابن " ، والتي تجعل منه نموذجاً للإنسان المتمرد على واقعة ، الثائر على عناصر الفساد ، ومظاهر الخنوع والزيف والتردي ، يصبح نجاح الابن في منح المرأة جنيناً أمراً واضح الدلالة ، بعد أن تغدو واقعة الإخصاب حدثاً ذا دلالة رمزية أكثر منها حدثاً واقعياً ، فشخصية الابن هنا تقف في الضد من شخصية الأب ، في كل ما افتقدته الأخيرة وتخلت عنه من قيم إيجابية ، مما يؤهل الابن للقيام بالفعل الإيجابي المثمر وتجسيد صورة الأمل المعبر عنه بفعل الإخصاب الرمزي وثمرته الواقعية التي احتفظت بها المرأة في أحشائها بسبب هذا العقم ، و تساؤله عن هذا العقم ، قديماً في أبيه ؟ أو حدث نتيجة إصابة فيما بعد ؟ لقد بات يشك حتى في صحة بنوته لابيه .

انتهت القصة بالابن ، نهاية لم تجعله يختلف كثيراً عن أبيه ، وربما عن الناس الاخرين ، فها هو الابن الذي قضى شبابه ينادي في طرقات المدينه طالبا من النساء أن يخبرن أولادهن عن آبائهم الحقيقيين ، ليتسنى لهم معرفة أنفسهم ، ولبدء الطريق الصحيح وسط غربته عنهم وعدم فهمهم له ، هاهو يتخلى عن المرأة ، مقرراً الرحيل رافضاً دعوة المرأة التي لحقت به في المطار ، والتي ترجوه فيها البقاء لقاء توفيرها له عملاً ، واستعدادها لأخبار ابنها بعد ولادته عن أبيه الحقيقي ، ((نظرت إليَّ بعتاب ، مددت يدي لها وقلت : ليكن ابي إلى جانبك، امنحيه ما تستطيعين ، وبكت وقالت : ليس ذنبي أن يكون عقيماً ، وها أنت قد زرعت في طفلاً ، فكيف تريدني أن امنحه مايشاء ياسعد ؟! لقد منحته ما فيه الكفاية ، دون ان نصل معاً إلى شيء ، ضحكت بحزن وهمست بأذنها : تأكدي أن لافرق من يكون الاب ، المهم ان يعيش الانسان الذي يولد ، بكل طاقته، هل تفهمين هذا ؟!)) [1] .

---

[1] مجموعة " الحصار " : 82 0

ومع ان القصة تخرج في بعض تفصيلاتها إلى رموز سياسية وأخلاقية الا أنها تظل في علاقة الاب بالابن ، والمرأة التي أشتركا بها ، وهي القيمة التي تدور عليها الاسطورة التي بنيت عليها .

المبحث الخامس
الرؤيا

تقرن معجمات اللغة الرؤيا بالحلم ، إذ تحدد معناها بما يراه النائم في منامه، لكن بعضها يثبت للرؤيا معنى رؤية العين ساعة اليقظة أيضاً [1] 0

من هنا تصبح الرؤيا اعم في دلالتها من الحلم ، واشمل في معناها منه ، مما يجعلها أكثر ملائمة لدراسة تتناول ضروباً مختلفة من التوظيف الفني للحلم ، سواء ما أتصل منه بعالم النوم أم اليقظة 0

إن المطلع على التراث الإنساني القديم عامة ، والتراث الأدبي القديم خاصة، سيلمس بجلاء ، أن استعمال الرؤيا في النص الأدبي يعود إلى أزمان بعيدة توغل في القدم ، على اختلاف شكل هذا الاستعمال وطبيعته ، وهو ما يؤكد الانشغال الدائم للإنسان بها ومحاولة سبر كنهها والتعرف عليها ، فقد عرفتها الأقوام قديماً وسلمت بها الأمم والملوك ، ((ولعل الدراسات القديمة في الأدب الشعبي والاساطير ، وفقه اللغه ، قد كشفت ما لرموز الرؤى الانسانية من أهمية وأصالة فضلاً عن جهود العلماء ، وعلماء التحليل النفسي ، وما انتهت اليه من نتائج خطيرة)) [2] .

وتقنية الرؤيا تعد واحدة من مظاهر الأداء الملحمي ، ففي ملحمة كلكامش يظهر الحلم – بوصفه جزءاً من خطابها الحكائي – ست مرات في مناسبات مختلفة [3] .

1- رؤيا كلكامش ، المبشرة بظهور أنكيدو [4] .

2- رؤيا الفأس [1].

---

(1) ينظر : لسان العرب مادة " راى " .

(2) بنية الرؤيا وتوظيفها في القصة العراقية القصيرة ، د0 صالح هويدي ، دار الشؤن الثقافية العامة بغداد ، 1993 : 8 .

(3) ينظر : توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة ، 120 .

(4) ملحمة كلكامش ، طه باقر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1980 : 85- 86 .

(1) المصدر السابق : 87 0

3- رؤيا كلكامش ، في غابة الارز [1].

4- رؤيا أنكيدو ، المبشرة بموته [2].

5- رؤيا أنكيدو ، وهو يحتضر [3].

6- حلم رآه كلكامش عند خروجه ، للبحث عن الخلود [4].

تتصرف هذه الاحلام في حدود الرؤيا الاستشرافيه إذ تقوم باستباق الأحداث مما يتصل بمصائر أبطال الملحمة ، كما في رؤيا أنكيدو وهو يحتضر :

" ثم أشتد المرض بأنكيدو ، ولبث راقداً على فراش الموت
وصار يبث أحزانه في تلك الليلة إلى صديقه
وناجاه قائلاً : يا خلي رأيت الليلة الماضية رؤيا
كانت السماء ترعد ، فأستجابت لها الارض
وعندما كنت واقفاً بينهما
ظهرأمامي شخص مكفهر الوجه
ومخالبه كاظافر النسر
لقد عراني من لباسي
وأمسك بي بمخالبه
وأخذ بخناقي حتى خمدت أنفاسي " [5].

وفي العهد المسيحي تطالعنا ((" رؤيا يوحنا اللاهوتي " في العهد الجديد التي تحكي على لسان الملائكة قصة خلق الكون ووجود الانسان ، وهي رؤيا تتخذ

---

(1) المصدر نفسه : 106 .

(2) المصدر نفسه : 115 .

(3) المصدر نفسه : 122 .

(4) المصدر نفسه : 129 .

(5) المصدر نفسه : 122 .

من عناصر الطبيعة الحية والجامدة ، كالجبال والشمس ، والقمر والبحر ، الخروف والحية ، والتنين ، رموزاً للتعبير عن تلك القصة)) [1] .

في العهد الاسلامي ، يعبر النص القرآني في سورة يوسف عن أهمية الرؤيا ودورها التنبؤي ، كما تجلت للنبي يوسف ، الذي قص رؤياه على أبيه ، فلم يجد منه الا النصح بعدم الحديث عن تفاصيلها لإخوته وبما يؤكد خطورتها والايمان بدورها [2] .

وفي هذه الرؤيا يطالعنا عنصر الطبيعة عينه الذي ظهر لكلكامش مع أختلاف في الهيئة والعدد والدلالة : ﴿***إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ * قَالَ يَا بُنَيَّ لا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ***﴾ [3].

ونقف في مقدمة العالِم العربي الكبير ابن خلدون ، على حديث مفصل عن الرؤيا لدى البشر والأولياء والأنبياء وسواهم ، إذ يلتقي مفهوم الرؤيا عند البشر عامة لدى أبن خلدون مع فهم علماء التحليل النفسي الفرويدي ، في كونه تجسيداً لرغبة ما من رغبات النفس " اللاشعور " ويمثله قوله : ((ففطر الله البشر على ارتفاع حجاب الحواس بالنوم الذي هو جبلي لهم ، فتتعرض النفس عند ارتفاعه إلى معرفة ما تتشوق إليه في عالم الحق ، فتدرك في بعض الاحيان منه لمحة يكون فيها الظفر بالمطلوب)) [4].

للحديث عن البنية الفنيةة للرؤيا في القصة العراقية القصيرة ، علينا الوقوف عند بدايات التأسيس لهذه البنية ، في أدبنا العربي والعراقي على حد سواء .

---

(1) ينظر: الكتاب المقدس، العهد الجديد، " رؤيا يوحنا اللاهوتي " ، الاصحاح ، 1-22

(2) ينظر : الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة : 12 .

(3) سورة يوسف ، الاية : 4-5 .

(4) مقدمة أبن خلدون ، دار الشعب ، كتاب الشعب ، مصر : 449 .

لقد أكد لنا دارسوا القصة العربية ، والمتتبعون لمسار تطورها الفني واكتمالها جنساً ادبياً ، مرورها قبل مرحلة النضج على لون قصصي يقوم على استعمال الرؤيا ، بوصفها وسيلة للتعبير عن عالم القاص والروائي العربي ، والمثل على هذه المرحلة ، رواية المويلحي المعروفة بـ " حديث عيسى بن هشام " التي تستعمل الرؤيا شكلاً تدخل به إلى المضمون الذي يراد عرضه [1] .

في العراق ظهرت أول قصص الرؤيا ، عام 1909 عندما نشرت " تنوير الافكار ((قصة اجتماعية تعتمد على الرؤيا ، بعنوان " رؤيا عربية " لم تذكر المجلة أسمها لمؤلفها ، أما آخر قصص الرؤيا ، فهي قصة اجتماعية ، ذات مغزى ، نشرتها جريدة العراق ، عام 1921 بقلم " عراقي أمين " بعنوان " وقفة على ديإلى وحديث مع فنوس)) [2] .

ولو عدنا إلى قصص الرؤيا هذه ، لرأينا أن استعمالها للرؤيا لم يتجاوز النقد الاجتماعي ، ((تتشبث بالوهم والحلم للتبشير بأهمية التغيير الاجتماعي..))[3]. فلم نر استعمالاً فنياً يتخذ من الرؤيا بنية فنية تنبثق من طبيعة المعمار الفني ، وتستمد وجودها ودلالتها من واقع بنية النص ، وقد ظلت القصة العراقية طيلة العقود الثلاثة اللاحقة " الثلاثينيات والاربعينيات والخمسينيات " محدودة في عطائها الفني ، وفي تنويعها في استعمال الرؤيا ، عنصرا فنياً ذا أثرٍ مهم في البنية القصصية [4] .

عندما نأتي إلى الحقبة الستينية – موضوع دراستنا نكتشف أن القصة العراقية القصيرة خلال هذه الحقبة ، هي الأكثر تمثيلاً لهذا التنوع في استعمال الرؤيا ، والبحث عن الوان من التوظيف الفني لم تشهدها القصة العراقية القصيرة، في المراحل السابقة لها .

---

(1) ينظر : نشأة القصة وتطورها في العراق –1908 –1939 ، د0 عبد الاله أحمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 :39 –41 0

(2) ينظر : المصدر نفسه : 41 0

(3) ينظر: مدارات نقديه : 317 0

(4) ينظر : بنية الرؤيا وويفتها في القصة العراقية القصيرة : 23–24 0

وقد ساعد على تطور النظرة الفنية إلى الرؤيا لدى القاص العراقي خلال هذه الحقبة :

1- انفتاحه على التجريب والبحث في مجال التجديد والحداثة 0

2- افادته الواعية من تطور الدرس النفسي في مجال دراسة النفس الانسانية وعالم الحلم 0

3- تأثره من خلال الترجمة بالاتجاهات الفنية التي تتبنى مثل هذه الدراسة، كالمدرسة السريالية ، التي جعلت من الحلم عنصراً اساسياً في رؤيتها الفنية ، ((لقد علم فرويد السرياليين أن الانسان " نائم " في المقام الاول، ولذلك فان على السريالي أن يتعلم الغوص في احلامه كما فعل "اورفيوس " حين نزل إلى العالم السفلي ليكتشف كنزه هناك))[1] .

تباينت طرق توظيف الرؤيا في القصة العراقية القصيرة لهذه الحقبة ، تبعاً لتباين المؤثرات التي خضع لها القاص في تعامله مع الرؤيا ، أو من خلال ما تجود به مخيلته الابداعية ، التي أنفتحت على عوالم لم تعهدها القصة من قبل 0 يمكن تفصيل هذه الطرق بالنقاط الاتية :

1- الحلم السريالي : وذلك حينما تبرر القصة من خلال شكلها المنفلت من حدود الزمان والمكان ، فقصة يوسف الحيدري ، بعنوان " حين يجف البحر " [2] وهو نفس عنوان المجموعة التي تتضمنها ، تدور في هذا المدار ، بطلها رجل حالم ، يهرب من عالمه الفاصل إلى البحر ، لكن امرأة تقابله على سطح الباخرة ، تعامله بنعومة بادئ الأمر ، ثم تتلاشى " كحزمة دخان لأنها لاتطيق الحلم مثل بطل القصة ، وفي الجزيرة المنشودة تقابله نفس المرأة ، ولكن بصورة بشعة ، تحاول مد يدها لتطبق على عنقه ، لكن البطل يفلح في القضاء عليها ، والمرأة هنا ، طريق خلاص في اعتقاد البطل أول أمره ، لكن رحلة قصيرة معها جعلته

---

(1) عصر السريالية : 28 -29 .

(2) مجموعة :" حين يجف البحر " ، يوسف الحيدري : 14 .

يكتشف أنها تحاول الاستيلاء عليه وتكبل ذاته، فيقاوم وينجح في الافلات من هذا المصير ، لقد حاولت القصة الاعتماد على " حلم سريالي " في تبرير شكلها المنفلت من حدود الزمان والمكان .

2- الواقع كابوساً : إن التعبير عن اللاشعور كثيراً ما يؤدي إلى مثل هذه النتيجة، وخير من يمثل هذا الاتجاه ، في قصص الرؤيا الستينية ، هما القاصان جليل القيس وموسى كريدي .

فالبطل عند القيسي كثيراً ما يواجه صراعاً دموياً ضد قوى غامضة رهيبة، تدخل القصة بأجواء كابوسية شبيهة بأجواء " كافكا" .

قصة ((" ديوس أكس ماشينا"[1] تعيش أجواء حلمية ، تتحول إلى كوابيس يعيشها البطل ، ثمة صراع دموي ضد قوى غامضة ورهيبة ، تتمثل في تلك اليد الخفية التي امتدت في الحلم لقتله ، وصراعه معها ، " في الحلم .. وفي أعماق الصحو تعلمت أن الإنسان لا يستطيع أن ينتبه بما فبه الكفاية ، أما في هذه المرة فظهر على شكل علامة استفهام 0 تقدم مني ، و من بعد أمتار مد يده اليسرى التي تمطت مثل أفعى سمراء ، التفت أصابعه بقسوة حول عنقي الهزيل)) [2] .

يشمل القصة كابوس أشبه بكوابيس " كافكا " إذ يواصل البطل صراعه ضد اليد الخفية التي طاردته في الحلم متمثلة في رجل السوق الذي يحمله المسؤولية، مسؤولية الشر الذي لحق بالمدينة .

إلا أن ما ينقذ قصة القيسي من السقوط كلياً في الجو الكافكوي ، هو أنها تنتهي بانتصار البطل ، وسحق عوامل القهر ، عبر ممارسة وجودية لمسألة الحرية والاختيار ، خلافاً للقصة الكافكوية التي تنتهي دائماً بهزيمة البطل وانسحاقه أمام الضغوط التي تحاصره .

نجد نفس الاجواء الكابوسية في قصة " جفاف " [1] للقاص موسى كريدي.

---

(1) مجموعة " زليخة00 البعد يقترب " : 25 0

(2) المصدر نفسه : 25 0

(1) مجموعة " أصوات في المدينة " : 79 .

فالقصة تبدأ بمحاورة بين بطلها الذي يتحدث بضمير المتكلم ، و "شجرة التين " فبعد أن تساله الشجرة عن الحب ، ما هو ؟ وبعد ان يسألها ان تدع الحب ، لأنه جزر مغلقة ، تصر الشجرة فتسأله عن نفسه ، وهل أحب ؟ .. ثم ينتهي إلى طيف حبيبته التي تحذره من الافعى التي تكمن خلف الجدار ، بعد ان يسألها عن موعد للزواج بها .

وعليه فان القصة تبدأ بأسلوب فيه الكثير من الادهاش والفانتازيا ، تجمع بين الواقع والخيال ، لكن هذا الواقع يتحول شيئاً فشيئاً إلى واقع كابوسي ، " ((تخطيت عتبة البيت منفعلاً كالسكران 00 لم افهم 00 ثمة رجل مقنع مرعب ، كالغول ينبثق من بين الظلمة ، يتجسد هيكلاً ضخماً ، وشرعت يداه تطوقان عنقي، وصرخ في وجهي ...)) [1] .

وتحاول الشخصية الصراخ ..((ولكنني لم أجد أحداً ، فقد ذاب الشبح تماماً وبقيت وحدي ، لا ادري إن كنت قد نمت أم لا، وتولد في نفسي شعور حاد بانني لست موجوداً ، نما هذا الشعور طيلة تلك الليلة ، وحسيت نفسي ميتاً بالفعل)) [2]

ويقتحم الغول عليه سجنه لينصحه بالبقاء في سجنه إلى أن تصل ندى حبيبته ، ولكن الرجولة فيه تنتفض ، ((وسألت نفسي ما معنى هذا ؟ إنني رجل ، ولكي أحقق رجولتي لا بد أن أتحدى ، وانتصبت كالمارد ، وظننت أنني أتحدى اسطورة الخوف ، وقلت 00لتذهب نصيحة هذا " الغول " المخرف إلى الجحيم ، بصقت على الصخرة ، ثم ركلت على الحديد وبدأت اتسلق .. ها أنا في باحة البيت المهجور)) [3].

إذن هو كابوس حقيقي ، فما أن يتخلص من البيت المهجور ، حتى يصطدم بمحنة السلالم التي لاتنتهي إلا إلى كابوس آخر ، ((واهتديت إلى سلم السطح المائل ، تأبطت شجاعتي وعلوت السطح ، ها أنا أتحدى نبوءة السقوط ، الريح

---

(1) المصدر نفسه : 82- 83 .

(2) المصدر نفسه : 83 .

(3) المصدر السابق : 84 .

تعول هنا ، وفجأة يموت عويلها ، لينبثق عويل آخر .. عويل مهووس ينطلق من حناجر غليظة ، يتزاحم أصحابها مثل اكوام الثيران الجريحة .. كانوا يتزاحمون خلف الجدار .. وكنت أطل عليهم ، كانوا يسرجون في ظلمات الليل كلمات اللعنة.. الجميع يصخب ، والارض تميد بمن فيها ، وأنا أضحك كالمجنون ، ويعلو الصراخ ويشتد ، وتنطلق رصاصة .. رصاصة واحدة باتجاه صدري .. وسقطت على الأرض 00 كنت وحدي 00 ولكنني أحسست أن ندى قربي ، وخيل إلي أنها كانت تحملني إلى سريري ، وبدأت توسد جرحي بمنديلها الصغير وتقول لي :

– نم يا حبيبي ، فالسماء ما تزال تبصق رمادها فوق الجثث))[1] .

3- التأرجح بين الواقع والرؤيا :

آلية يتأكد فيها المعطى " السايكولوجي " ويظهر البطل فيها نهباً للهواجس الداخلية وللمنطق النفسي 0

تعبر قصة " بضع ساعات في بستان الخوف " [2] للقاصة مي مظفر أحسن تعبير عن هذه الرؤيا ، فبطلتها تعيش جواً نفسياً خانقاً ، يجعلها تقع ضحية للهواجس والخوف و الاضطراب ، ((ولكن الاشياء لم تعدساكنة ، فقد دب الاضطراب في قلبها : الستائر تهتز ، والنار غير مستقرة ، حتى الاثاث بدأ يتنفس ، أما هي فقد أصبحت لعبة بيد الريح ، ترتجف أجزاؤها ويستقر الفزع في قلبها ، الساعة تشير نحو السادسة ، ربما توقف العالم عن الدوران في الخارج : هل تنتظر ؟)) [3] .

لقد ملت الانتظار ، حتى صارت تتمنى اغتياله على يد مجهولة، ((رن جرس الهاتف، ملأ رحبة المكان المعبأ بالصمت ، فامتدت يدها بحركة سريعة ، تلك هي لحظة المصير : " اغتيال زمن الانتظار ")) [4] .

---

(1) المصدر نفسه : 85 .

(2) مجموعة " البجع " ، مي مظفر ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979،ص 107 .

(3) المصدر السابق : 109 .

(4) المصدر نفسه : 107 .

ويطول عليها الانتظار ويحاصرها جو القلق والخوف والاضطراب ، فتصرخ طالبة النجدة ((.. صوت آخر يمزق أغشية الحلم الواهي ، مدت يدها لترفع سماعة الهاتف ، تشبثت بها بلهفة غريق وصرخت : النجدة .. أني محاصرة مهددة)) [1] ، ولما لم يجب أي صوت غير الخواء ظلت متشبثة على أمل سماع صوت ما .. استمر انفعالها إلى ان ((تبددت الرؤيا المرعبة ، لكأن الصوت أضاء لها بشكل جديد ،تفككت أجزاء الصورة ، لوحت بيدها في الهواء وتحسست موقعها فإذا بها منتصبة وسط الغرفة وحيدة وصرخت بصوت مرتبك ، من هناك ؟)) [2] .

وتظل تدور نهباً للهواجس تحس القلق والاضطراب ، يكاد يميتها الرعب إلى أن تدير النور فيبدو لها الفراغ بلا أسنان عندئذ، ((عادت أدراجها مسرعة وقد تركت الغرفة مضاءة ، قررت أن تهرب وتترك الانتظار الساخر يلهو بفراغ المكان، الساعة تعدو نحو السابعة والأحلام تلتهمها وتنغرز في أحشائها جنيناً بلا حركة ، لا يوحي الا بكابوس العطاء المشوه)) [3].

ولم تتخلص من نوبة الرعب التي تعرضت لها إلا بعد أن تفتح الباب فتداهمها أضوية الشارع ببريقها ، وصخب السيارات ، عندها ((أحست بالطمأنينة وهي تجدد انتماءها إلى عالم الاحياء ، ثم تلاشى صوت الفزع مختنقاً في مجاهل المقبرة)) [4] .

4- الرؤيا واقعاً :

تتم حين لا تظهر الرؤيا معبراً عنها في كلمات ، إنما الاكتفاء بالأفعال التي تقوم بها الشخصية ، بما تنطوي عليه هذه الأفعال من دلالة لا يخطئها وعي القارئ

---

(1) المصدر نفسه : 111 .

(2) المصدر نفسه : 111-112 .

(3) المصدر نفسه : 112 .

(4) المصدر السابق : 112 .

، نـتلمس هـذه الرؤيـا ظـاهرة فـي قصـة سـالم العـزاوي " أنيـاب جـوفٍ يصـخب"[1] ، يستهل القاص قصته بخلق جو يختلط فيه الحلم بالواقع ، فبطله يترك كهفاً كبيراً آواه ليلـة كاملـة ، بصـحبة أسـد جريح ! ثـم ينحـدر إلـى الشـارع الـذي تتغـرز أشـواكه فـي قدميـه ، رغـم الحـذاء الجلـدي السـميك الـذي يحتـذي .. ثـم يصـل بعـد خطـوات إلـى موقف الحافلة ! وهنا يلمح من الاتجاه المعاكس ((كتلة بيضاء تقترب ، كان فارساً يمتطـي فرساً بيضـاء ذات غرة حمراء دموية ، وكـان الفارس يتشـح بملابس بيضـاء على رأسه عمامة ناصعة البياض تسربت إلى مقدمتها عن جبهته بقعة فاقعة من دم .)) [2]، عندما يتساءل البطل " هل ما يراه حلماً ! " يعود فيقرر بأنها : ((حقيقة تحدث أمامه ملء البصر ، لعله مشهد تمثيلي !! لكنها حقيقة 00حقيقة زجاجية ملساء تحدث أمامه ، بعيدة عنه كل البعد ، مرتبطة به برباط محكم ، حيث اختفى الفارس في الأفق البعيد ، لمح الحافلة مقبلة ..)) [3].

وفـي الحافلة تحدث أمور لا تختلف في لا واقعيتها عما حدث له من قبل ، فالمناظر التي تظهر من خلال نوافذ الحافلة عبارة عن ، ((خضرة نظرة ، تمتد حتى الأفق البعيد ، والأشجار الوارفة تنتصب بحنان ساذج على امتداد الشارع اللامنتهي ، وثمة جدول رقراق ..)) [4] ، أما الشحاذ الذي يركبها فيتعرض لاعتداء يدمي يديه الممدودتين لسؤال الناس ، أما المرآة التي تجلس فيها ، فهي فتاته ، قاطع التذاكر لبطل القصة :

"– انظر نلك هي فتاتك –

- **كيف أمكن حدوث ذلك ؟**
- **إنها حافلتها ، كما هي حافلتك 0**

---

(1) مجموعة "رياح المدن الزجاجية: سالم العزلوي ، مطابع الجمهور ، الموصل ، 1971: 9 .

(2) المصدر نفسه : 10

(3) المصدر نفسه : 10 .

(4) المصدر السابق : 13 .

- **لكنها منذ لحظات لم تكن هنا !!**
- **بل كانت 0**
- **وبم تفسر عدم رؤيتي لها 00؟!**
- **ذاك أنك كنت متشككاً 0" [1] .**

لكن الفتاة تختفي فيخنق البطل قاطع التذاكر ، وحين يشدد الخناق عليه يعترف بأن الأمر لم يكن غير خدعة .. ثم يتعزز الوهم، ((يمد يده إلى زجاج النافذة ، شعر بلزوجة منفرة ، تراءت الحقيقة أمامه جلية، كان المشهد مرسوماً بدقة مذهلة .. كان قد خدع طوال تلك الفترة)) [2] .

إن الحلم الذي رآه واقعاً ، أو الواقع الذي تصوره حلماً ، كلا الافتراضين وارد ما دام كل منهما له نصيب من الحقيقة .

5- تداخل الرؤيا مع الواقع :

يتم حين تجمع الرؤيا والواقع من خلال حلم اليقظة الذي تنساق إليه الشخصية المحورية في القصة .

قصة محمد خضير " الاسماك " [3] ، تعيش بطلتها هذه الأجواء ، تداخل الحلم بالواقع ، فهي ابتداءً لا تختلف عن بطلات محمد خضير في المملكة السوداء في أنها تعيش مهمومة يعذبها توق عارم إلى المواقعة الجسدية والحنين والإخصاب ، لكنها تعيش سجينه ، مرة داخل مشاعرها التي تمنع عليها هذه المواقعة الجسدية : نكتشف ذلك من خلال بوحها في حلم يقظتها حين تتحرر مشاعرها من الكبت ((.. أنت تتشطفين وستزول عنك عتمتك وموانعك الداخلية القصوى روابطك وسلاسلك وطلاسمك وأحشاؤك ، وستشفين كالزجاج ..)) [4] ، ومرة داخل شرفة محاطة

---

(1) المصدر نفسه : 16 .

(2) المصدر نفسه : 18 .

(3) مجموعة " المملكة السوداء " : 95 .

(4) المصدر نفسه : 102-103 .

بأسلاك لا منفذ لها ، ((ومن يجلس داخل الشرفة المظلمة ، من دون حراك ، فتاة تراقب المشهد المحدود من خلال الشبكة السلكية التي تشغل واجهة الشرفة المطلة على النهر ، وليس للشرفة منفذ ..))[1] .

وقد يقلل من محنتها أنها ليست الوحيدة التي تعاني في سجنها ، وإنما يشاركها فيه جنس آخر من الاحياء ، هن السمكات اللاتي يقبعن في أحواض زجاجية تحيط بها ، ((كانت هناك ثلاثة أحواض منفصلة ، من الواح زجاج مؤطرة بهياكل نيكل ، يشغل كل حوض ضلعاً واحداً من الشرفة ..)) [2] تحاول من خلال الاحواض الخروج من عزلتها فتتسلى باستعراض أنواع من الاسماك كلها توحي برموز هي أقرب إلى الجنس كما يعبر عنها التحليل النفسي، ((حوض زجاجي كبير ، يتمدد فيه الجسد مغموراً بالطحالب ، تحوم حوله أسماك مثيرة 00 أسماك بعيون جاحظة وزعانف أبرية تنفرش وتلتم كالمراوح ، أو زعانف تمتد مع جسمها ، أو ذات قرون ..)) [3] .

وقد تتوقع إنقاذاً يحررها من محنتها ، ((إن إنقاذاً غير متوقع يخرج بالجسد من القرار المظلم ، ويحرره من الضغوط ، ويرتفع به بسرعة كبيرة نحو السطح)) [4] ، لكن لا فائدة ، ((فالجسد يهوي في فراغ لا يمنع حركة أعضائه 00 سعة 00 خفة 00 أنسام ساخنة 00 النهر خلف الشبكة السلكية)) [5] .

ويتململ الجسد ، وتغادر الفتاة مقعدها لتفقد الاحواض حولها ثم تعود إليه ، لكن السجن مازال قائماً ، ويروح القاص يدور ببطلته بين عوالم متناهية في الغرابة ، موغلة في القدم ، يصنع لها لقاءات يتم فيها اقتران وثني ، يجعلها تتسمع إلى أستغاثات خلائق أغريقية ، يتحدث لها عن عوانس منذورات للاقتران بالارواح

---

(1) المصدر نفسه : 95 .

(2) المصدر نفسه : 96 .

(3) المصدر نفسه : 99 .

(4) المصدر السابق : 101 .

(5) المصدر نفسه : 101 .

المغتربة الفتية ، نداءات آلهة وشياطين ، وأنصاف بشر متحورين إلى أفراس ماء ، وثيران وأسود ماء ، ومجهريات .. إلى آخر ما في هذه الكلمات والافكار من الغرابة والإدهاش ، لكنها لم تيأس .

فبعد أن عادت إلى مقعدها ، حولت استغراقها للنهر القمري خارج شبكة الشرفة ، ثم حدثت المعجزة ، لقد كان الجسد يتيمم بالماء المنحدر ، الذي يرتفع في الرأس 00 لقد بدأت تحلم :

((أنت ترتخين الان ، ترين في ظلام المياه سمكتك التي أقبلت من الاعماق لتصحبك ، إن شيئاً ما يقترب ، ها هو السيل ، يدخل ماء النهر للشرفة، ويغمر قدميك ، ثم يعلو حول كرسيك ، يحيط الماء بمنتصف جسدك الساكن ، ويأخذ في زحزحته وأقتلاعه ، تترنحين ، وتستسلمين للقوة السائلة ، كتمثال تميلين وتنفصلين عن الكرسي ، وتسقطين دون صوت وبلا طرطشة ، وتنغمرين بالماء كلياً ، من دون ان تغرقي ، لم تعودي توجهين حركة جسدك ، بل أن الماء يأخذ يديك ، ويباعد ما بين الرجلين ويجردك من ثيابك ، يسحبك ويهبط بك إلى النهر، ويمعن في جرفك بعيداً عن الشرفة ، لن تقاومي هذا التيار ، الاندفاع الجنوني ، كلية الاحتواء والاقتران ، فوضوية الأحاسيس ، التشكل المستمر)) [1] .

ان الذي خاطبت به نفسها ، أو الذي حصل لها ، لم يكن الا حلماً، تركت نفسها تعيش لحظاته ، أما الماء الذي جرفها ، فبالتأكيد ليس الماء الذي يطهر أو الماء الذي يميت ، إنما هو ماء صنع خصيصاً للتفريج عن كربتها ، لقد شكلها مرة أخرى من خلال الاقتران بها ، لقد جعل أحاسيسها تعيش فوضوية استنامت لها ، أما السجن الآخر الذي تعاني منه المرأة ، السجن الجسدي ، فيبدو ان لافكاك لها

---

[1] المصدر السابق : 102 .

منه ، فإن بيئة النهر خارج شبكة الشرفة ،تبدو عرضة لانتهاك البشر " الصبيان " لها ولتسمم سمكها وموته ، الامر الذي جعلها تفضل البقاء في سجنها، متجنبة المخاطر بالخروج من شرفتها [1] .

إن ابرز ما يميز البنية القصصية ، لقصة الأسماك ، لجوء القاص إلى بناء عالمين متوازيين ، كلاهما واقعي ، بحيث أصبح بإمكان القارئ ملاحظة واقع العلاقة بينهما ، ورؤية أحدهما في ضوء الآخر ، ولم يكتف القاص بتقنية "التوازي" للأحداث وإنما عمد إلى خلق حالة من التمازج بينهما ، حتى بدا متعذراً علينا التفرقة بين ما هو خاص بوصف السمكة ، وما هو خاص بوصف امرأة الشرفة ، ((ويستمر التدفق الضوئي في طغيانه الجارف نحو الشرفة ، نحو حوض زجاجي كبير ، يتمدد فيه الجسد مغموراً بالطحالب ، تحوم حوله أسماك مثيرة .. تحفه وتمسه وتصطدم به ، وتتكاثر حول الوجه الذي تلتصق به قطع صغيرة من الاعشاب .. لن يتوقف هبوط الجسد إلى الأسفل .. إن إنقاذا..)) [2] .

لقد كان القاص موفقاً في اعتماد بنية التوازي ، إلى جعل عالمي الرؤيا والواقع يتداخلان بعد تناوب ، كاشفاً عن ذلك عن مناطق اللاشعور لدى الشخصية القصصية ، ومعبراً عن الوان من الكبت والانسحاق .

فالذي يميز تقنية استخدام الرؤيا في قصة " الأسماك " تلك الحركة الدائرية التي بدأت باليقظة وانتهت إليها ، بعد ان افلح عالم الرؤيا في ان يغشي وعي الشخصية ويطيح به ، ساحباً الفتاة إلى أعماقه المظلمة السحيقة ، في رحلة مليئة بالرموز ، مداها التاريخ الإنساني البعيد ، وعمقها عالم اللاشعور ، الذي تجلت فيه مظاهر الحياة في نشأتها وتطورها ووحدتها ، من خلال رؤية " باناروموية " أخاذة.

---

(1) ينظر : القاص والواقع ، ياسين النصير : 68 .

(2) مجموعة "المملكة السوداء" : 99-101 .

الفصل الثالث

التجريب في السرد

المبحث الأول : السرد وبناء الزمان .
المبحث الثاني : السرد وبناء المكان .
المبحث الثالث : السرد وبناء الرؤى .

المبحث الأول
السرد وبناء الزمان

1-انواع الزمان:

يعرف الزمن بأنه ((العلامة الدالة على مرور الوقائع اليومية)) [1] ، إذ ((لا يمكن قياسه من خلال الذهن المجرد وحده، بل يمكن استيعابه من خلال الوعي والاحساس بحركته المتنامية)) [2] .

وقد كان الزمن ولايزال يثير الكثير من الاهتمام، وفي مجالات معرفية متعددة ، فارسطو يعرف الزمن "بمقدار الحركة" فيما يتعلق بـ"القبل"، و"البعد" ، فهو يعرفه على ((اكثره اتساماً يطابع الفيزياء، ويربط بينه وبين الحركة الفيزيائية. فلم يعد الزمان يعرف ميتافيزيقياً، على انه صورة للابدية، او حركة النفس، بل أصبح يعرف . كما يمكننا القو لـ فيزيائياً، أي كنظام عددي يبين اتجاه الحركة، يبين ما يتقدم وما يتأخر)) [3] .

أما "نيوتن" فقد قسم الزمن، الى زمنين: مطلق ونسبي. ((فالزمن المطل،ق هو الزمن الرياضي الحقيقي، المطلق بنفسه وبطبيعته الذاتية، يجري بالتساوي ودونأ ية علاقة بأي شيء آخر[4] .

وأما الزمن النسبي، فهو الزمن النسبي ظاهرياً، وهو ((مقياس حسي خارجي لأية مدة بواسطة الحركة، وهو الزمان المستعمل في الحياة العادية))[5] ، ويسمى ايضاً "الزمن الميقاتي" وهو الزمن الذي وضع علماء الفلك له مقياساً يحدد ساعاته

---

(1) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 17.

(2) قضايا القصة العراقية المعاصرة : 256.

(3) الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم، د. حسان الدين الآلوسي، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثاني، عام 1977: 256.

(4) الكون الأحدب، قصة النظرية النسبية، د. عبد الكريم رحيم، مطبعة دار العلم للملايين، بيروت، 1962: 28.

(5) الزمن الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مطبوعات مكتبة النهضة المصرية، 1955: 100.

واشهره وسنواته التي نعيشها على كوكب الأرض، حيث أمكن ايجاد مقياس لحركة الاشياء مع الطبيعة الكونية، فدورة الأرض حول الشمس تمثل السنة، وحركة الارض حول نفسها، تمثل الفصول، وفيها الأشهر والساعات والدقائق[1] .

وقد ركز (("هيجل" على الحاضر دون غيره من ابعاد الزمان على اعتبار أنه نتيجة للماضي وحاصل للمستقبل))[2] .

والزمن عند الوجوديين، امثال "ديكارت" ((يتمثل بما نفكر به تجاهه، أي في صميم الخبرة))[3] وبذلك جرد الزمن عن عالمه الموضوعي، وادخله في صميم عالمنا الداخلي، ((وكذلك كان تصور "هيوم"، و"كانت" في كون الزمان والمكان مجردين من المحتوى الموضوعي)) [4] .

كما عبر (("بركلي"، بأن الزمان والمكان عبارة ع نشكلين للانفعالات الذاتية، وأنه يرى في تتابع افكارنا يكمن جوهر الزمان)) [5] .

ومشكلة الزمان هي المشكلة الاساسية في الوجود الانساني، وليس من قبيل المصادفة، ان كلاً من "برجسون"، و"هيدجر" . وهما من اعظم الفلاسفة في أوربا المعاصرة . قد جعل من هذه المشكلة محوراً لفلسفته [6] .

فالمصير الانساني عندهما يتحقق في الزمان، وتحت راية الزمان، وتخطيء الواقعية الساذجة حينما تتصور الزمان إطاراً يشمل تحولات الوجود ويحتمها والواقع

---

(1) ينظر: المصدر السابق : 20.

(2) الزمن الوجودي : 20.

(3) ينظر: الزمن في الفكر الدينين والفلسفي القديم : 52.

(4) ينظر: المصدر نفسه : 52.

(5) ينظر: المصدر نفسه : 37.

(6) ينظر: العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائف، ترجمة: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986: 121.

ان الزمان لا يجلب التغير.. وانما التغير هو الذي يجلب الزمان.. فالزمان موجود لأن هناك نشاطاً ما.. وفعلاً خالقاً، وعبوراً مستمراً من العدم إلى الوجود [1] .

والزمان يستتبع نوعين من التغير: تغير عن طريق ارتقاء الحياة، وتغير عن طريق الموت. وفي ذلك الجزء من الزمان الذي نسميه المستقبل، نجد ان الزمان خوف ورجاء، حزن وسرور، قلق ونجاة [2] .

إن المشكلة التي يثيرها الزمن في القصة، هي بحد ذاتها المشكلة التي يثيرها الزمن في الواقع الإنساني، ((ونحن جميعاً نعرف أن خبراتنا الخاصة تشكل اساساً ضعيفاً لقياس الزمن بموضوعية، فهو تارة يمر بسرعة، وطوراً ببطئ، ونحن تارة نعي في عمق كل ثانية تدق، وطوراً يبدو علينا النسيان التام واللاوعي بمرور الزمن)) [3] .

2-انواع الزمان في القصة:

يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص((فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً . اذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية . فان القص هو اكثر الانواع الأدبية التصاقاً بالزمن)) [4] .

وهناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص، من هذه الازمنة:

ازمنة خارجية "خارج النص": زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها.

وأزمنة داخلية "داخل النص": الفترة التاريخية التي تجري فيها القصة، مدة القصة، ترتيب الاحداث، و ضع الراوي بالنسبة لوقوع الاحداث، تزامن الاحداث، تتابع الفصول...ألخ [1] .

---

(1) ينظر: المصدر السابق : 121.

(2) ينظر: المصدر نفسه :123.

(3) الزمن والأدب، هانز ميروهوف، ترجمة: د. اسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972: 18.

(4) بناء الرواية، د. سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984: 26.

هناك ايضاً زمن السرد، من حيث الماضي والحاضر والمستقبل، الذي يترتب عليه نشوء شكلين من تقنية السرد، هما:

1- **الاسترجاع:** وهو عملية سردية تتمثل في ايراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد.

2- **الاستباق:** وهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الاشارة إليه مسبقاً، وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق الاحداث.

أما زمن السرد من حيث السرعة او البطء، فيخلق اشكالاً من تقنيات السرد أجملها الباحثون والنقاد في اربعة اشكال هي: [2]

1- **الخلاصة:** وتقوم على اساس من ايجاز الاحداث وتلخيصها، وعرض الاحداث التي تقع في فترة زمنية طويلة في مقاطع سردية قصيرة.

2- **الحذف:** ويقوم على اساس حذف الأحداث التي تقع في فترة معينة، والاشارة الى هذه الفترة، مثل القول: "ومرّ عام على الأحداث".

3- **المشهد:** وهو عكس الخلاصة، يقوم على ذكر الاحداث بكل تفصيلاتها، وفيه تتم المساواة بين السرد والحكاية، أو القصة المتخلية، الأمر الذي يجعل السرد في اشد حالة من البطء، على عكس "التسريع" الذي نجده في الحذف والخلاصة.

4- **الوقفة:** وتنشأ حين يتوقف السرد، ويبدأ الوصف الخالص.

على الرغم من اهتمام القصاصين والروائيين بعنصر الزمن، ومواجهتهم لمشكلات بناء القصة من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فان النقاد لم يهتموا بتحليل الزمن وتركيبه في النص القصصي، ولم يجدوا في النقد الأدبي مصطلحات تفي باغراضهم فلجأوا الى الاستعارة من لغة السينما مثل كلمة

---

(1) ينظر: المصدر السابق : 26.

(2) ينظر: مدخل الى نظرية القصة، 88-94.

"فلاش باك"، و"المونتاج"، و"التقطيع"، الى ان جاء الشكلانيون الروس [1] ، فاليهم يعود الفضل في ((وضع اسس دراسة الزمن وتحليله في العشرينات من القرن العشرين غير أن هذه البدايات وئدت عند الروس لما لقيت مدرسة الشكليين من رفض وانتقاد سياسي. كما لم تثمر أو تتطور في الغرب في هذا الوقت، نظراً لأن اعمال الشكليين الروس لم تترجم الى الفرنسية والانحليزية الا في بداية الستينيات. ونتيجة تأثير ترجمة أعمال الشكليين الروس، إزداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص بعامة، على انه من عناصر البنية في القصة. فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في القصة من حيث الشكل، ومن اهمها دراسة "جيرار جنييت" حول الزمن في "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست)) [2] .

تأتي العناية بعنصر الزمن في القصة، لدى الشكلانيين الروس، انطلاقاً من ثنائية المبنى/ المتن الحكائي، يقول توماشفكسي، في هذا الصدد: ((لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائي (Fable) فإننا نسمي متناً حكائياً، مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، التي يقع اخبارنا بها خلال العمل.. بمعنى النظام الوقتي والسببي للاحداث، وباستغلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الاحداثن او ادخلت في العمل، في مقابل المتن الحكائي بوجود المبنى الحكائي، الذي يتألف من الأحداث

---

(1) الشكلية الروسية: تيار نقدي ظهر في روسيا بين عامي 1915 و1930 نتيجة مجهود تجمعين أدبيين هما: حلقة موسكو اللغوية، وحلقة بطرسبورغ، وقد ترك هذا التيار أثراً كبيراً في النقد الحديث، وابرز اعلامه: بروب، شكلوفسكي ، باختين، ايخنباوم، تينيانوف، غرادوفوف، جاكوبسون، وقد انصرف هذا التيار لدراسة البنية المغلقة للنص الأدبي، وقد جمع تودوروف أهم النصوص النقدية لاعلام هذه المدرسة ، ونشرها بالفرنسية في كتاب (نظرية الأدب . نصوص الشكلانيين الروس) وترجمها إلى العربية: إبراهيم الخطيب تحت عنوان: (نظرية المنهج الشكلي.. نصوص الشكلانيين الروس).ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق، هامش صحفة: 21.

(2) بناء الرواية، د. سيزا أحمد قاسم : 27.

نفسها، بيد انه يراعى نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لها)) [1] .

وعلى غرار ثنائية الشكلانيين الروس، ((يقيم "تزفيتان تودوروف" ثنائيته الضدية : الخطاب / الحكاية، أو "السرد/ الحكاية" على اعتبار ان الخطاب "الشكل" يقابل المبنى الحكائي . لدى الشكلانيين الروس))، وأن الحكاية "المضمون" تقابل لديهم، المتن الحكائي، ويرى تودوروف ان زمن الخطاب، زمن خطي، يخضع لنظام كتابة الرواية او القصة، على أسطر صفحاتها، في حين ان زمن الحكاية، زمن متعدد الابعاد، يسمح بوقوع اكثر من حدث في آن واحد، الأمر الذي ينشأ عنه ظهور مفارقتين أو تقنين سرديتين، هما: تقنية الارتداد، وتقنية الاستباق [2] .

غير ان "ميشيل بوتور" وهو من أهم الروائيين الجدد، له رؤية نقدية، يقسم من خلالها الزمن الروائي الى ثلاثة أزمنة، هي: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن القراءة، وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بوساطة زمن القراءة، وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة قصة نقرؤها في دقيقتين، وتكون احداثها جرت في يومين، وزمن كتابتها من قبل المؤلف، كأن يكون ساعتين [3] .

ويقترب مفهوم "ريكاردو" من هذا المفهوم، فيميز في كتابه "قضايا الرواية الحديثة" [4]، بين زمن السرد، وزمن القصة، ويضبطهما معاً في محورين متوازيين، يسجل في احدها زمن السرد وفي الآخر زمن القصة.. ويحدد ضمن سرعة السرد هذه الخصائص:

---

(1) نظرية المنهج الشكلي . نصوص الشكلانيين الروس . ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية المشتركة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982: 180.

(2) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997: 24.

(3) ينظر: بحوث في الرواية الجديدة: 102.

(4) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمها وعلق عليها: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، 1977:

1- مع الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين.

2- مع الاسلوب غير المباشر الذي يلخص العديد من الاحداث، تسرع وتيرة السرد.

3- مع التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ الحكي [1] .

غير ان (جينيت) الذي ينطلق من آراء (تودوروف) يجيء فيقيم تصنيفاً ثلاثياً في مستويات الزمن السردي، هي بحسب العلاقة بين زمني الخطاب/ الحكاية، ما يأتي:

1- النظام أو (الترتيب) وفيه تبرز تقنيتا الارتداد والاستباق.

2- المدة، أو (الديمومة) وفيه تبرز أربع تقنيات سردية، هي: التلخيص، والحذف، والمشهد، والوصف.

3- التواتر، أو (التكرار).

يتضح لنا من خلال استعراض آراء النقاد والروائيين، تقارب رؤيتهم، حول مفهوم الزمن القصصي، حيث تتمثل في هذه الرؤية زمنين قصصيين:

أولهما: الزمن الذي تشغله الأحداث المسرودة.

والأخر: الزمن الذي تشغله قراءة هذه الاحداث، أي العلاقة بين الزمنين، من حيث توافقهما، او تناسبهما تناسباً عكسياً، أو طردياً.

3-علاقة الزمن بالحدث:

يقترن الحدث في القصة، بعنصري الزمان والمكان، على نفس الدرجة من الاقتران خارج النص القصصي. فان شيئاً من افعالنا لا يقع الا في زمان، او مكان.

أما الحدث فهو مجموعة من الوقائع نجدها منتظمة او متناثرة في الزمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها من خلال تواليها في الزمان وتبعاً لذلك فان الزمان حقيقة مطلقة تكتسب خصوصيتها من خلال مرور تلك الوقائع. ولهذا فان الحدث،

---

[1] بناء الزمن في الرواية المعاصرة، د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998: 9.

او الزمان، لا يكتسب كل منهما خصوصيته الا من خلال تداخله مع الآخر، "فالزمن مدى بين الافعال" ، والحدث " اقتران فعل بزمن" [1] .

وهكذا تنتقل خصائص الأول الى الآخر، أو بالعكس، بحيث لا يمكن دراسة احدهما بعيداً عن الآخر.

نقصد ببناء الحدث في القصة: الترتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزمان. وقد كشف لنا الاستقراء في القصة الستينية، ومن خلال النماذج التي تم تناولها في البحث، عن ثلاث بنيات، نصطلح عليها في هذا البحث بمصطلحات ذات سمة زمنية، هي: [2]

1- **البناء المتتابع:** ونقصد به تتابع الوقائع في الزمان.
2- **البناء المتداخل:** ونقصد به تداخل الوقائع في الزمان.
3- **البناء المتوازي:** ونقصد به توازي الوقائع في الزمان.

1- البناء المتتابع:

عرف هذا البناء سابقاً بـ"البناء التقليدي" ، لكن هذا المصطلح لا يعطي صورة واضحة عنه، غير الايحاء بأنه بناء معروف. ويعني التتابع، تعاقب الأحداث في الزمان، فالمصطلح يتحدد ((بأنه البناء الخاص لحدث القصة الذي يبدأ من نقطة محددة، ويتتابع وصولاً إلى نهاية معينة، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف)) [3]، وكان ابرز وضوح لهذا البناء، يتجلى في الحكاية الخرافية، التي تتابع فيها الاحداث، إذ أن هذه الحكاية، تميزها عادة الصيغة السردية، ((كان يا ما كان.. وثم عاشوا سعداء بعد ذلك)) [4] ، فهذه الصيغة ترتب حدث الحكاية الخرافية وفق نظام متتابع في الزمان.

---

(1) البناء الفني لرواية الحرف في العراق: 27.
(2) ينظر: المصدر نفسه : 27.
(3) المصدر نفسه : 28.
(4) المصدر السابق : 28.

إن شيوع هذا النمط من البناء، يعود الى ان الاحداث في الحياة الانسانية، تأخذ في تسلسلها شكلاً متتابعاً، ولقد اثر فيه في مراحل لاحقة، اسلوب التدوين التاريخي للاحداث الذي يعتمد كما هو معروف. تسجيل الوقائع التأريخية حسب وقوعها. [1]

أما القول بأن هذا البناء، لم يعد له أهمية تذكر، في اتجاه تجريبي ساد تلك الحقبة التي نحن بصدد دراستها، حقبة الستينيات، فان جوابنا عليه، هذا البناء، أي "البناء المتتابع" بناء ملازم لفن القص، ولا يمكن اهماله ابداً، وبدونه لا يمكن ان يتحقق الشرط الفني لفعل القص، فاذا ((انعدم التتابع تلاشت القصة، وتحولت الى لوحة وصفية، لا يربط بين عناصرها سوى التجاور المكاني))[2] .

أما عن التجريب في القصة، فقد رأينا من خلال البحث بانه اشتغل من خلال تقنيات عديدة، غير الزمان، كالتقنية الشعرية، والتغريب، والفانتازيا، والترميز، والرؤيا، وقد أسس من خلال الزمان تقنيات التداخل والتوازي الذين سنتناولهما في البحث اسوة بتقنية التتابع.

من خصائص هذا البناء: [3]

1- توالي سرد الاحداث الواحد تلو الآخر، مع وجود خيط رابط بينهما.

2- التركيز على سرد الوقائع حسب ترتيبها الزمني، دون تقديم أو تأخير.

فيما يأتي بعض الأمثلة على هذا البناء، فيما وجدناه في قصص الحقبة الستينية.

نبدأها بقصة "المئذنة" [4] ، فالسرد في هذه القصة يبدأ في الزمن الماضي الذي يراد به الحاضر [1] ، ويستمر عليه حتى نهاية القصة.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه : 28- 29.

(2) نظرية البنائية في النقد الادبي : 322.

(3) ينظر: الفن القصصي والروائي في أدب موسى كرمدي : 210.

(4) مجموعة (المملكة السوداء) : 9.

استعمل فيها الراوي، البناء المتتابع للحدث، فبطلة القصة امرأة ذات ماض، تركت طفلة لها تقيم في بيت قديم، كانت تسكنه في رعاية امرأة تدير ماخوراً للبغاء، لتعيش في كنف زوج، وجدت الرضا والاستقرار معه . على الرغم من أنه كان رضاً ناقصاً، واستقراراً مضطرباً . الحدث الأول في القصة، يبدأ حين تقرر البطلة زيارة عالمها القديم، ذاك. فجأة تشعر، ((كما لو أنها في قعر ابريق.. وأنها ملقاة في برية تنتمي لعصر سحيق)) [2] .

أما أهم حدث في القصة، فهو اللقاء الذي يتم بين بطلة القصة والمرأة التي كانت تدير الماخور، والتي مازالت ترعى ابنتها. يخبرنا السرد، بانها تحاول استمالتها، لتعود الى سيرتها القديمة. لكن البطلة ترفض بشدة:

. أنتِ فتاتي الرصينة! يا الهي الرحيم! هل رجعتِ كالقطة التائبة؟ ثم لمست كتفها، لكنها تنفض كتفها بذعر:

. أنني امقت رائحتك، ليس الأمر كالسابق [3] .

بعد ذلك يخبرنا السرد بعودتها الى زوجها، بعد أن تلتقي بابنتها، فتهدهدها في مشهد يمتليء بالعاطفة، ((إنني اهدهدك كما لو كنت صغيرة للابد، لا تحس بما يجري حولها، وبعيدة عن الدناءة)) [4] .

إن العالم الذي وصفه لنا القاص، وهو يرصد مسيرة بطلته، عالماً يعج بالحياة والحركة، كل ذلك لأنه مرصوداً، بعين راوٍ واعٍ، ومشخص لمسيرة الاحداث، وهي تتشكل صوراً متحركة في الحاضر. أما استدعاءاته الباطنية على لسان الراوي، فقد

---

(1) فالماضي الذي يعيش في ذاكرة الحاضر، ماض مختلف تماماً.. هو ماضٍ قد تسامى، وساعدت افعالنا الابداعية على ادخاله في حاضرنا، إدخالاً متكاملاً. ينظر : العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائف، ترجمة: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986: 124.

(2) مجموعة (المملكة السوداء) : 9.

(3) المصدر نفسه : 24.

(4) المصدر نفسه : 21.

جاءت كسراً لصلابة الواقع والاشياء، ساعدت لغة شعرية مستعملة بدقة على تحقيقه، وهو اسلوب تميز به فن القاص محمد حضير، في اكثر قصصه.

وفي هذا الاتجاه ايضاً، أي "البناء المتتابع" للحدث، تسير قصة "الوجه الحقيقي"[1] ، للقاص عبد الستار ناصر. إذ ان السرد فيها يتتابع منذ أن نلتقي بالبطل وهو يقوم برحلة الى البصرة للمرة الثالثة على أمل الالتقاء بصديقه "محمود" الى ان يصدم بخبر وفاته، ((كانت الامتار بين مدينتينا يقطعها القطار بسرعة، إنها المرة الثالثة منذ أن سافر محمود.. أذهب الى البصرة، أمس اشتياقاً وحباً اليه)) [2] .

الحدث المهم في القصة، هو اعتذار محمود لاضطراره الى الموت! هكذا يحدثنا السرد، ((بيد أني ما أن وصلت رأس المحطة حتى رآني واحد من اصدقاء محمود، قال لي وهو يهز رأسه الى الشمال: إن محموداً يعتذر منك، قال إنه آسف على التعب الذي تعبته الليلة، كما انه يعتذر من انشغالك في هذا الشأن، إذ أنه كما يقول مضطر إلى الموت أكثر من اضطراره الى انتظارك)) [3] ، ومع ان البطل الراوي، يكذب الخبر في قرارة نفسه، ويعاود البحث عن صديقه في البصرة، الا ان الاحداث تتتابع في الزمان كتتابعها في السرد، لكنها تفشل في اعطاء حقيقة مطلقة عن موت محمود. ((شعرت بأني ادور في نفس مكاني، كأن حجارة قد شجت رأسي، هل ترى مات محمود؟". ولم اكف عن المشي.. كان الماضي يمشي معي.. وسوية رحنا نفتش عن محمود.. أنا والماضي)) [4] .

ولم يغير من طبيعة بناء القصة المتتابع للحدث في الزمان، سلسلة الذكريات التي تعرض لها الراوي، وهو يتحدث عن سيرة صديقه محمود، لأنها جاءت لتؤكد التتابع في السرد الذي شمل القصة..

---

(1) مجموعة(طائرة الحقيقة) : 5.

(2) المصدر نفسه : 7.

(3) المصدر نفسه : 10.

(4) المصدر السابق : 14.

وفي هذا الاطار تدخل قصة "الخيول" [1] للقاص عبد الرحمن عبد الربيعي تتعرف على بطلها وهو في طريقه الى جنيف في الطائرة، ثم التقائه بفتاة، لحظة دخوله الفندق لحجز غرفة له، تطارحه الغرام، تم تبيت معه في غرفته، بعد جولة يقومان بها في المدينة. بعد ذلك تنتهي سفرته، فيتهيأ للعودة من حيث أتى، يرافق السرد فيها حديث عن "الزير سالم" وقصته المعروفة.

يرى الباحث بأن القاص لم ينجح في توظيف القصة الثانية قصة "الزير سالم" لصالح السرد من الناحية الفنية، إذ ان احداثها ظلت تدور في الزمن الماضي القديم، دون التداخل مع القصة الأولى، التي تدور احداثها في الزمن الحاضر. لذلك بدت، كالملصق الذي يظهر على اللوحة الأصلية، وقد ساعد على هذا الانفصال بين القصتين، وعدم تفاعلهما من اجل اغناء البناء الفني للقصة، هذا التقطيع الذي نفذه القاص على قصته.

ففي المقطع الثالث من القصة، يوجه المسافر الذي يجلس مجاوراً للبطل في مقعده في الطائرة سؤالاً:

. اتسافر الى جنيف للمرة الأولى؟ فيجيبه:

- **نعم، انها المرة الأولى، أتتصورني تاجر ساعات؟** [2]

وفي المقطع السابع: (وعند وصوله إلى الفندق يسلم موظف الاستعلامات جواز سفره، فيحس بها الى جانبه، كانت سمراء ناعمة، ببنطلون (جينز) ظهرها عار، وقد لوحته الشمس، فتسأله:

. أحجزت؟ هز رأسه، وقال:

. على وشك.

. أطلبت غرفة حمام؟

. نعم.

---

[1] مجموعة (سر الماء)، 144.

[2] المصدر نفسه : 144.

. حسناً. أخبرني عن رقمها، فغرفتي بلا حمام، وأضافت:

. الوسخ يضايقني.

وعندما يسألها عن مطعم يقدم أكلاً شرقياً، تخف مسرعة إلى الاستعلامات، لتأتي له بعنوان مطعم:

ـ هاك، خذ هذا العنوان، إنه مطعم جميل في المدينة القديمة، اتقوى على المشي، إنه ليس ببعيد" [1] .

ثم يأتي مقطع بالرقم ثمانية، بالآتي :

((أقول بعد حمد الله، والصلاة والسلام على رسله وانبيائه، هذه سيرة الأسد الكرار، والبطل المغوار، الذي شاع في الأقطار وأذل بسيفه كل صنديد جبار))[2].

في المقطع السابع عشر من القصة نقرأ الآتي:

أخذ يجمع حوائجه في حقيبته، وقبل أن يفرغ من ذلك بقليل رن جرس التلفون، ((كانت هي هناك تسأله:

. ظننتك غادرت.

. قبل أن أطعلك؟

. لم أنم ليلتي، كنت معي)) [3] .

ثم يأتي المقطع الأخير، برقم ثمانية عشر.

((لكنهم قتلوك غيلة: فوا أسفاه؟ قتلك عبدان وضيعان، ثم وارياك التراب ورحلا)) [4] .

فالقصة بذلك تخضع "للبناء المتتابع" للحدث. إذ أن السرد فيها يبدأ من نقطة محددة، ويتتابع وصولاً الى نهاية معينة، دون ارتداد، أو عودة الى الخلف. وقد رأينا

---

(1) المصدر السابق : 146.

(2) المصدر نفسه : 147.

(3) المصدر نفسه : 149.

(4) المصدر السابق : 151.

ان القصة التي تدور احداثها في الماضي القديم، لم ينجح القاص في توظيفها، لتكون عمقاً للقصة الأولى.

مثال آخر "للبناء المتتابع" للحدث، نرصده في قصة "ديوس اكس ماشينا"[1]، للقاص جليل القيسي. فالسرد يبدأ بحلم ((وفي الحلم، وفي اعماق الصحو تعلمت ان الإنسان، لا يستطيع أن ينتبه بما فيه الكفاية، أما هذه المرة، فظهر على شكل علامة استفهام، تقدم مني، ومن بعد امتار، مد يده اليسرى التي تمطت مثل أفعى سمراء، والتفت اصابعه بقسوة حول عنقي الهزيل، ووجدتني في اختلاء قاسٍ مع الموت، ومن حيث كان يقف اطلق كلماته من بين شفتيه اللتين كاننا تشبهان اذني فيل ضخم))[2] .

يصدم البطل بهذا الحلم، فيظل قلقاً يتوجس خيفة، طيلة احداث القصة، ((منذ السنة المنصرمة، استأجرت اكثر من عشرين غرفة، هي وذاك الصوت وأحلامي الكثيرة تطاردني، منذ سنة وأنا أشبه شيء بمهاجر تتقيئني الفرق، والبنايات والمقاهي..))[3] .

الحدث المهم في القصة يبدأ عندما يسمع جزاراً ينادي على بضاعته، من لحم الابقار والاغنام، فيعلن عن تقززه: ((تقززت من ضربات السكين على اللحم النيئ في هذا الصباح البلوري)) [4] .

بعد ذلك يخبرنا السرد، بأن البطل ظل يتعقب رجلاً قصيراً يبتاع اللحم بكثرة، يمتعض منه معتقداً بأنه بورجوازي مرفه لا يهمه من الدنيا غير الأكل والشرب، ثم يحصل تطور آخر على هواجسه فيظن بأنه نفس الرجل الذي حاول قتله في الحلم، فيقتله، ثم يذهب بكل برود ليجلس في مقهى يفكر في الاحتفال بعيد ميلاده لوحده.

---

(1) مجموعة، (زليخة.. البعد يعترب): 25.

(2) المصدر نفسه : 25.

(3) المصدر نفسه : 27.

(4) المصدر السابق : 30.

فالسرد في هذه القصة يتتابع في الزمان دون استرجاع او استباق لذلك فإنها تقع ضمن امثلة البناء المتتابع للحدث في الزمان. في قصة "الشهود والشهداء" [1] تستحضر القاصة لطفية الدليمي التاريخ تباعاً، في بنية سريعة تسمو به الى دلالات رمزية تصل الى مستوى الفعل والانجاز.

فعندما توجه سلمى بطلة القصة سؤالاً لابن عباس زوجها، عما يستطيعه وجماعته، وهم يرون الاحداث تتجمع باتجاه التحضير "لصلب الحلاج"، يجيبها: ((سنفعل ما نلهم به. لكنها تقول له محتجة: . تنتظرون الإلهام، ولا تبادرون إلى الفعل؟ يخرج ابن عباس فيستفسر: كيف؟ عندها ترد عليه بالقول الفصل: "لا كيف اذا عرف الحق" ، ولا حق إذا لم تفن الاجساد لتحيا الكلمة)) [2].

أهم الاحداث في القصة، عدا التحضير "الصلب الحلاج" والذي يتمثل في نصب المنصة، واحضار الشهود، والسياف والسيوف، واحتياط الشرطة للأمر، لتحول دون تحرك جماهيري يقوده "الحلاجون"، هو احضار الحلاج.

أما الحادث الآخر الذي يخبرنا به السرد، يتمثل في امرأة تتجه نحو منصة الصلب، تواصل سطوة الحلاج: "يا صوت الحق.. أين للناس سطوع الحق" ، بأن صاحت، (يا صوت الحق أمامي وجه يحمل صدق الكلمة). ولم يدع أولي الأمر العجب يتسرب الى نفوس الناس، ((فيصرح رجل مهتاج الوجه، امرأة من هذه ؟ (فتوالت أصوات الحقد، أبيحوا دمها)) [3] .

أكدت المهم الآخر في القصة، هو قدوم الفارس كي ينجدها: ((صرخ الآتي من قيظ صحاري الأمة:

. قفوا .. ارفعوا عنها قذارة هذي الأيدي.

فتتردد أصداء الصرخة: أغثني.. أغثني.. أغثني. [4]

---

(1) قصاصون من العراق : 389.

(2) المصدر نفسه : 390- 391.

(3) المصدر السابق: 394- 395.

(4) المصدر نفسه : 405.

فالقصة كما يرى الباحث تستحضر التاريخ، ثم تلبسه رداءاً عصرياً، نافخة فيه روح الثورة، من خلال الترميز، والأحداث فيها تقدم تباعاً دون استرجاع او استباق.

2- البناء المتداخل:

يصطلح على البناء ((الذي تتداخل فيه الاحداث، دون الاهتمام بتسلسل الزمان بـ"البناء المتداخل" حيث تتقاطع الاحداث وتتداخل، دون ضوابط منطقية. وتقدم دون الاهتمام بتواليها، إنما بكيفية وقوعها)) [1] ، يعد هذا البناء خروجاً على البناء التقليدي في القصة. حصل أول تمرد في هذا المجال في بداية القرن العشرين على يد بعض الروائيين العالميين، يأتي في مقدمتهم، جيمس جويس (1882- 1941)، ومارسيل بروست (1871- 1922). وفرجينيا وولف (1882- 1941) [2] . وقد مر علينا ذكر هؤلاء الروائيين باعتبارهم رموزاً، يمثلون الرواد في مجال التجريب في الرواية.

ابتكر هؤلاء الرواد، رواية "تيار الوعي" ، وهي نوع من الرواية يكون الاهتمام فيها منصباً على ((ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان الشخصي للشخصيات)) [3] ، وقد أدى هذا الاهتمام بدواخل الشخصية الى تغيير كبير في بنية الحدث، واجهز على تسلسله في الزمان، لكن غياب التسلسل الزمني للحدث، لا يعني الغاء الزمن او تحجيماً لدوره، بل هو استعمال جديد له، يتفق مع مجمل المتغيرات التي عرفتها القصة الحديثة، ((إن غياب الترتيب الزمني في القصة المتخيلة، يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر، يراعى بصراحة، هو الترتيب السردي)) [4] .

---

(1) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: 38.

(2) المصدر نفسه : 38.

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975: 20.

(4) قضايا الرواية الحديثة : 168.

وهذا الترتيب الجديد، هو ولاشك ترتيب زمني، قوامه تداخل مستويات الزمان، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بينما يتيح للوقائع أن توظف توظيفاً جديداً يتناسب وما يطمح اليه القاص من تجديد في بناء القصة.

عرفت القصة العراقية، اسلوب "تيار الوعي" منذ الخمسينيات [1] على يد القاص عبد الملك نوري، الذي تاثر بجيمس جويس، في حين شاع استعماله لدى الستينيين بفضل الترجمات الحديثة، لكتاب آخرين اشتهروا بكتابة الرواية النفسية، كالروائي الأمريكي وليم فوكز (1962–1879) ، والروائية الانكليزية فرجينيا وولف، والروائي الفرنسي مارسيل بروست[2] .

إن هذه الطريقة (تيار الوعي) طغت في القصة الستينية التجريبية بخاصة، حتى خيل لبعضهم أنها في حد ذاتها محتوى وشكل جديدان للقصة لا يقدم شيئاً سوى تيار متدفق من الخواطر والانثيالات العاطفية التي لا يربطها قانون فني، وقد بالغ بعضهم (فعمل على الغاء ابعاد الزمان والمكان في بعض قصصه، الى الحد الذي تفقد فيه اللغة دلالتها ومعانيها أحياناً) [3] .

من أمثلة هذا البناء المتداخل في الحدث، في القصة الستينية قصة "السيد . اشواق تسلم بن يوسف" [4] للقاص جمعة اللامي. إذ أن السرد يقدم لنا سلستين من الاحداث يتداخل بعضها في البعض الآخر، من خلال زمنين هما، الزمن الماضي، والماضي القديم، قصة سلم بن يوسف التي تجري احداثها في الزمن الماضي الذي يستحضره السرد، وقصة السيد التي تجري احداثها في الزمن الماضي القديم، نتعرف عليها من خلال تقنية الاسترجاع، فبينما "يصرخ" سَلم ابن يوسف، منادياً: ((يا أهل اليشن أبحت لكم سفك دمي فيتفرق الجمهور، لأنهم عرفوا ما حل بإمام مسجدهم))

---

(1) معالم جديدة في ادبنا المعاصر : 48.

(2) الاتجاه التجريبي في القصة العراقية . في الستينيات . ، 93.

(3) المصدر نفسه : 93.

(4) مجموعة (اليشن) : 27.

[1] . يخبرنا السرد من خلال تقنية الاسترجاع، بان سلماً بن يوسف، التقى بالسيد وتسلم منه نقوداً ذهبية في تاريخ لم يحدد بالضبط، ((قبل سنوات تناقل شيوخ المدينة وفتيانها، أن سلماً التقى بالسيد للمرة الأولى، لم يحدد تاريخه، غير أن العقلاء والسفهاء في "اليشن" يتفقون على أن السيد سلّمَ إلى سَلْم بن يوسف، عدة قطع من نقوده الذهبية المعروفة)) [2] .

وتتداخل القصتان، ففي الوقت الذي يستعرض لنا فيه السرد بضمير الغائب، قصة حياة سَلْم بن يوسف في المسجد، وحرصه على ادامته وتعميره، يصور لنا شدة المعاناة والشوق الذين يكابدهما من اجل اللقاء بالسيد، ((والافئدة تنظر اليه، أحس سَلْم بن يوسف بعذاب الوجد: أحس نفسي ضعيفة، ومعتلة، يا تاجري، لا استطيع الاجهار بهذا إزاء ما أراه في افئدة الشحاذين والقصابين والتجار)) [3] . اما قصة السيد، فتأتي سلسلة احداثها متقطعة ولمحاً فبعد اللقاء الأول عندما تسلّم منه النقود، يأتي لقاء آخر، ((فجأة توقف سلم بن يوسف، كانت رؤوس مستمعية تتمايل والدموع تبلل لحاهم، والصمت.. لكن سَلْم بن يوسف .كان ينظر إلى واحد من المتحلقين حوله.. مولاي.. أنت هو)) [4].

وبعد حوار بين سَلْم والرجل الغريب، يغادر الرجل المجلس، بعد أن يودع سَلْم بن يوسف شيئاً ما.. ويختفي.

في مرة ثالثة يلتقيه عند النهر، لكن ((سلم بن يوسف كان منغمراً باحزانه وأفراحه)) [5] ، فيفوّت على نفسه فرصة اللقاء به مرة أخرى.

بعد هذا الوقت لم يسمع اهل اليشن صوته وهو يؤذن، إذ أنهم وجدوا جسده في المسجد مطروحاً عند المحراب بغير حراك.

---

(1) المصدر نفسه : 29.

(2) المصدر نفسه : 29.

(3) المصدر نفسه : 34.

(4) المصدر السابق: 36.

(5) المصدر نفسه : 39.

والقصة مذيلة بهامش وملحق، ومقسمة الى اربعة مقاطع، وهذا يدل على منحى تجريبي تميز به القاص جمعه اللامي.

قصة "الوهج القديم" [1] للقاص موسى كريدي، تعمل على تقنية "البناء المتداخل" للحدث في الزمان ايضاً، فالراوي يستعمل في السرد ، سلسلتين للحدث، إحداهما في الزمان الحاضر، وهي التي تتحدث عما يدور من تساؤلات بين (طاهر) بطل القصة، وبين أمه، والتي يتناولها الراوي عبر السرد تارة، وعبر الوصف أو الحوار تارة أخرى، والأخرى تجري في الزمن الماضي من خلال بحث البطل عن ابيه، فهو يأمل عند وصوله الى داره ان يجد والده، ((ليفرح به ولو مرة.. ليمطر خديه بالقبل . ليرتمي في حماه ويولول كعصفور، ويهرق على خديه طعم الفجيعة)) [2] ، وهذا يمثل بحثاً عن الذات ايضاً.

أهم ما يخبرنا به السرد، هي قصة الحب التي تتحدث عن علاقة بين الوالدين، الا ان هذه العلاقة لم تقم على حب حقيقي فتقشل على أثر تأجج عاطفي وشهوة تصفها الأم ((ما هي الا شهقة اطفأت المصباح، وانطفأت، مع ومضة احلامي، ومات قلبي، وخرجت من ذلك الفردوس لا أدري أية صاعقة هشمت رأسي)) [3] ، وبيادر الوالد، الى اصلاح ما فسد فيتزوجان، لكنهما لم يلبثا الا أن يتطلقا، ((كنت تزحف على ركبتك يوم تركني حمامة بلا عش، ومضى الى أين لا أدري)) [4] . هذا ما حدثت به ابنها.

أما الحدث الأسوأ والذي كان له وقع الصاعقة على الأم، فهو زواجه من أمرأة اخرى، ((بعد أيام من طلاقي، جاءني أحد اصدقائي وسلمني رسالة منه فتحتها، رأيت شبح الموت الأزرق، يرعش فوق الحروف.. قالت لي.. ساعتها.. لا تحزني..

---

(1) مجموعة (اصوات في في المدينة) : 105.

(2) المصدر نفسه : 105.

(3) المصدر السابق : 108.

(4) المصدر نفسه : 109.

لا تأسفي.. لن يعود.. لن يعود.. لقد انتحر على صليب آخر، فاهدئي لن يعود)) [1] .

قصة "السيف والسفينة" [2] . للقاص عبد الرحمن مجيد الربيعي، عبارة من منولوج داخلي طويل، في ايقاع شعري، يتحدث عن احتراق يكابده البطل بسبب حب فاشل، والقصة يشملها "البناء المتداخل" في الحدث، لأن احداثها تتداخل دون تقيد بترتيب منطقي، فالقصة تروي حادثة حب اعتيادية، لكن الحبيبة تتزوج من غير حبيبها. لكن السرد ومن خلال تقنية المنولوج الداخلي يدخل مع احداث القصة الاصلية احداثاً تعود الى قصة "قيس وليلى" المشهورة. إذ ان "ورداً" يتزوج من ليلى.. فينهي قصة الحب ويؤدي الى خرابها.

فالبطل عندما يصور عملية زواج حبيبته يظهرها على انها جريمة، وأن الغرفة التي ستضم الزوجين، انما هي مكان الجريمة ((وهذه الغرفة المتآكلة الجدران هي مكان الجريمة القادمة)) [3] ، اما الرجل الذي سيتزوجها فانه، ليس الا السيد الذي سوف يملكها بعد ان دفع ثمنها، ((وهذا الرجل الماثل امامي والذي يحادثني بحنجرة كسيرة، هو مالكها الوحيد.. هو الذي اشتراها، دفع ثمنها نقداً..)) [4] .

ويتداخل الحدث الثاني فيصور لنا السرد بطل القصة، فارساً يمضي الى مضارب قبيلة ليلى، فيستيقظ ورد على نباح الكلاب التي أثارها قدوم البطل، فيصرخ ورد بالقادم.

. من أنت؟

لكن البطل بعد محاورة يطلب من ورد ان يأتي بسيفه، لأن حساباً بينه وبين البطل يجب تصفيته، وهكذا تنشب معركة ((وبدأت جولتنا، نقيق الضفادع يتوارى،

---

(1) المصدر نفسه : 109.

(2) مجموعة (السيف والسفينة) : 54.

(3) المصدر نفسه : 54.

(4) المصدر السابق : 54.

لن ارى المنلم ولا القراد حتى كادت الشمس ان تشرق عندما جاءته طعنتي الاخيرة فارديته قتيلاً مضرجاً بدمه)) [1] .

ولا يكتفي السرد بعبور المسافة الزمنية التي تقع بين عصرنا وعصر "قيس وليلى"، انما يتجاوزها الى التاريخ القديم، إذ ينقلنا الى "اور" السومرية، فيتحدث لنا باسلوب شعري:

((أين العلة؟

لعيني لون التراب.

ولون السراب لجبهتي يا جدران . اور . حدثينا . مرت . شبعاد . ولفها الظلام . الظلام . الظلام، ثم مات الواقع)) [2].

ثم يختم الراوي البطل سرده، بعد أن يفيق من حلمه: "وفجأة سقطت نظراتي على امرأة ماشية أمامي، تأملت عجيزتها المهتزة، فاسرعت في خطواتي.. واشتهيت أن اصفعها على عجيزتها.. ولكن صراخها اوقفني: سافل، نذل منحط، عديم الاخلاق! فاسرعت في خطواتي حتى صرخت قفوا يا حيوانات الشارع))[3] .

قصة "نزهة في شوارع مهجورة" [4] للقاص أحمد خلف، هي الاخرى تتخذ من "البناء المتداخل" للحدث تقنية لها، السرد فيها يتم عبر أسلوب "تيار الوعي"، وقد عرف هذا الاسلوب في فن القصة بأنه ((يعتمد الأفكار غير المنطوقة للشخصيات، بوصفها أداة أساسية للسرد))[5] ، إذ تتقطاع الاحداث وتتداخل، دون ضوابط منطقية او سببية، وتقدم دون الاهتمام بتواليها، انما بكيفية وقوعها، فالقاص ركز على الحدث المتمثل بالموكب والجنازة، وعملية الشنق، دون الاهتمام بتسلسل الاحداث في الزمان أو تتابعها، يفتتح السرد على لقاء البطل بـ"موكب"، ((في الشارع ثمة موكب

---

(1) المصدر نفسه : 60.

(2) المصدر نفسه : 61.

(3) المصدر السابق : 62.

(4) مجموعة "نزهة في شوارع مهجورة" : 75.

(5) تيار الوعي في الرواية الحديثة : 20.

يتقدم نحوي الآن.. أنا الآخر اتقدم نحو الموكب)) [1] ينتقل السرد بعدها إلى نفس البطل. ((قبل وقت قصير، غادرت غرفتي المعلقة في احدى هذه العمارات)) [2]، يسترسل في حديث النفس، ((.. ترى ماذا يفعل شخص مثلي بالوقت.. أأقتله، هل يمكنني ذلك فعلاً))، [3] يعود بعد ذلك إلى حديث الموكب، ((بجانبي.. اسفل احدى البنايات العصرية الطراز، ازدحم بعض المارة، بعض العيون المحدقة بالموكب.. بغتةً صرخت فتاة: دعني أيها الكلب القذر. بالتأكيد لم أكن المقصود بالشتيمة..)) [4] ، ويستمر الراوي بالتنقل بين الاحداث، دون سبب منطقي، ((يتحاور الشاب المقصود بالشتيمة مع الفتاة، فيصفق الحشد لهما بانبهار))[5] ، اما البطل فكان يقول : "كنت هناك اشاهد فقط" [6]، لكننا نراه بعد اسطر يعترف بالآتي: ((في المسير حادثت الفتاة، بجانبها كنت اسير واضعاً يدي حول خصرها تارة، ثم اعترض طريقي شخص ما، تقدم مني وقال: دع هذه الفتاة! فقلت: لماذا ادعها؟ قال: انها صديقتي. فيعترض احد الرجال الوقورين:

ـ دعهما وشأنهما)) [7] . ثم نقرأ حديثاً عن موت الجثة المحمولة في الموكب محاورة بين شخصين: ((كلا.. أمام التلفزيون.. كان يشاهد رقصة مثيرة. فيعترض الآخر: لقد شاهدت الرقصة أيضاً، لكنني لم أمت)) [8] .

ثم يهرب البطل وفتاته، بعد أن يعترف بانه، ((لم افكر في أي وقت كان. أن اصير طرفاً في قضية.. أية قضية))، لكن الاحداث تتطور في غير صالحة الى ان

---

(1) مجموعة "نزهة من شوارع مهجوة" : 75.

(2) المصدر نفسه : 76.

(3) المصدر نفسه : 76.

(4) المصدر نفسه : 76.

(5) المصدر السابق : 77.

(6) المصدر نفسه : 77.

(7) المصدر نفسه : 78- 79.

(8) المصدر نفسه : 79.

ينفذ فيه الشنق، ((لقد أخطأت في المجيء الى هنا، هكذا خرجت من غرفتي، والتقيت بالفتاة التي فزت بها بعد اهانة بسيطة، ولكن الموت كان يحدق بي الآن..))[1] ، ولم نعرف شيئاً حتى الآن عن البطل، إنما يتم ذلك من خلال ملاحظة وضعها القاص في نهاية قصته. نعرف من خلالها. أن البطل ذو ماضٍ وأنه أحب فتاة قبل ثلاث سنوات، ثم جاء المدينة، وشعر بالخوف لأنه نزف دماً وهو يحلق ذقنه، ثم يتعرض إلى حالة اغماء بعد أن ينزل الى الشارع مغادراً غرفته في العمارة التي يسكنها.. بعد حلم يراه في نومه، يرى في الحلم رجلاً يحاول اغتصاب فتاة في عربة للقطار. ((ثم ادركت اخيراً، أنها كانت لقطات سينمائية لفلم اجنبي، شاهدته قبل ثلاثة ايام)) [2] .

يبدأ السرد بقصة "انياب جوف يصخب" [3] للقاص سالم العزاوي، بحلم وتنتهي به، ((من اعماق شحابة داكنة انتشلته يقظة لاذعة)) [4] . تسلسل الحوادث فيها لا يخضع لإجراء منطقي، لا يقيم وزناً أو اعتبارً للزمان، لذلك يمكننا أن نعدها، بناءاً متداخلاً للحدث، تبدأ سلسلة الاحداث بوصول البطل الى منطقة وقوف الحافلة التي يشك في قدومها، ((اندفعت عينان تتحسسان الافق البعيد، لم يكن ثمة شيء على جبينه يوحي بقدوم الحافلة)) [5] .

أما الحدث الآخر فهو اقتراب فارس يمتطي فرساً بيضاء، يبدو انه مشهد كابوسي، ((كان فارساً يمتطي فرساً بيضاء، ذات غرة حمراء.. وكان الفارس يتشح بملابس بيضاء.. تطلع الفارس نحو، تبسم.. انساب خيط من الدم من زاوية فمه

---

(1) المصدر نفسه : 81.

(2) المصدر نفسه : 87.

(3) مجموعة (رياح المدن الزجاجية) : 9.

(4) المصدر نفسه : 9.

(5) المصدر نفسه : 10.

اليسرى حاول يكلمه، لكن الفارس اندفع في طريقه غير آبه، فرأى بقعاً دموية صغيرة تتحرك على صفحة ظهره بانسيابية)) [1] .

الحادث الآخر، ركوبه الحافلة، حيث نلمس نفس الطابع الحلمي الذي لمسناه في مشهد الفارس، فالشحاذ الذي يناكده، ليس بشحاذ والفتاة التي ادعى قاطع التذاكر بانها فتاته، ظهر انها ليست فتاته، والمنظر الجميل الذي كان يراه من خلال زجاج السيارة، ظهر انه ليس الا صورة الصقت على الزجاج، وهكذا يكتشف ان كلما تعرض له، أو رآه ليس الا خدعة.. وعندما يتأكد من أنه مخدوع فعلاً، يثب على قاطع التذاكر فيأخذ بخناقه.. وبعد محاورة يعترف قاطع التذاكر، بأن ما رآه وسمعه ليس الا خدعة، فيصيح به:

. أوقف الحافلة.

لكن الحافلة لا يمكن ايقافها، ذلك بما اكده قاطع التذاكر، رغم كل الالم الذي تعرض له على يدي البطل الذين تأخذان بخناقه. لم يكن على البطل الا ان يدفعه خارج الحافلة كيالة قطن، ثم يقذف بنفسه خارجها ((فيشعر بكميات هائلة من الرمل تملأ فمه واذنيه)) [2] .

مثل آخر على البناء المتداخل لحدث في الزمان تستحضره لنا قصة "بضع ساعات في بستان الخوف" [3] للقاصة في مظفر.

يفتتح السرد على امرأة تنتظر. الحدث الأول فيها، مكالمة هاتفية لم تفصح عن شيء، انما ضاعفت من توتر البطلة الذي يصنعه الانتظار.

السرد في الزمن الحاضر، ثم يخرج الى حلم يقظة، ((كانت في قطار طويل.. ثم تمتد نحوها يد قوية، تشدها من شعرها بقسوة)) [4] ، لكن الذي خفف من حدة هذا الكابوس، اطلالة طفل وجهه غارق في الثلج، يبتسم لها باطمئنان.

---

(1) المصدر نفسه : 10.

(2) المصدر السابق : 10.

(3) مجموعة (البجع): 105.

(4) المصدر نفسه : 108.

لكن توترها لا يلبث ان يبلغ اقصاه، ها انها تسمع صوتاً متحشرجاً خلف الباب، لقد بدأ يفتح شيئاً فشيئاً.. فلم تتمالك الا ان تصرح:

. ماذا يجري خلف الباب؟ [1]

بعد ذلك يرن جرس الهاتف. فلم يجب أي صوت من الطرف الثاني :رخت بالحاح: من هناك؟ [2]

ولم تستطع تحمل هذا الانتظار الفاجع.. الساعة تعدو نحو السابعة والاحلام تلتهمها، وتنغرز في احشائها جنيناً بلا حركة، لا يوحي الا بكابوس العطاء المشعره.

((فتحت الباب فداهمها بريق اضوية الشارع، وصخب السيارات، أحست بالطمأنينة وهي تجدد انتماءها الى عالم الاحياء، ثم تلاشى الصوت المفزع، مختنقاً في مجاهل المقبرة)) [3] .

انها قصة انتظار مخيف، تتخللها أحداث كابوسية تنتجها أحلام البطلة. ليس هناك غير زمن الانتظار، لكن أحداث أحلام البطلة تتداخل في أزمنة أخرى ليس لها نهاية.

3-البناء المتوازي:

((اصلح على البناء الذي تتوازى فيه الوقائع.. التي تؤلف حدث القصة وتتطور محكومة بزمان واحد، وامكنة متعددة، بـ"البناء المتوازي"))[4] .

وقد عد هذا البناء مع البناء المتداخل، مظهراً من مظاهر التجديد في اساليب السرد وطرائق البناء [5] .

---

(1) المصدر نفسه : 110.

(2) المصدر نفسه : 112.

(3) المصدر نفسه : 112.

(4) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: 54.

(5) المصدر نفسه : 54.

اعتمد هذا البناء تقسيم حدث القصة على عدة محاور، تتاوزي في زمن وقوعها، ولكن اماكن وقوعها تكون متباعدة نسبياً. وتظل تلك المحاور بشخصياتها الخاصة بها، تنمو وتتطور، الى ان تلتقي في خاتمة القصة، او قد تظل معلقة.

من الروايات التي اعتمدت على هذا النمط من البناء، الروايات الثلاث، التي كتبها الراوئي الامريكي "جون دوس ياسوس" والتي اصدرها أول مرة تحت عناوين مختلفة: رواية "خط عرض 42" الصادرة في عام 1930، ورواية "عام 1919" الصادرة في عام 1932. ورواية "الثروة الهائلة" الصادرة في عام 1936. ثم جمعها في رواية واحدة بعنوان: "الولايات المتحدة الأمريكية" واصدرها في عام 1938. ونحا الروائي والفيلسوف الفرنسي "جان بول سارتر" "1905– 1974" في ثلاثيته المعروفة "دروب الحرية" التي بدأت بالظهور ابتداء من عام 1945 تحت عناوين مختلفة، وهي على التوالي: "سن الرشد"، و"وقف التنفيذ"، و"الحزن العميق"، منحى مقارباً لما انجزه "دوس باوس" [1] .

وقد اشار الى هذا البناء الروائي الفرنسي "جوستاف فلوبير" (1821– 1880) عندما أكد ضرورة توازي الوقائع، إذ قال: ((يجب أن يحدث كل شيء في آن واحد)) [2] .

وقد اشاع "جيمس جويس" (1882– 1941) فيما بعد هذا الاسلوب في روايته "عوليس". فقد لجأ فيها بصورة عامة، وفي فصلها العاشر والمسمى "الصخور الضالة" بصورة خاصة، الى جعل ((الاحداث متزامنة في وقوعها. لكنها متناثرة في المكان، واطلق جويس على هذا الاسلوب اسم "المتاهة"، وعرف هذا الاسلوب فيما بعد على نطاق واسع في روايات فرجينيا وولف ووليم فوكنر)) [3] .

---

(1) المصدر نفسه : 54.

(2) فلوبير، فيكتور برومبير، ترجمة: غالية شملي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1978: 56–57.

(3) ينظر: موسوعة جيمس جويس، د. طه محمود طه، وكالة المطبوعات، الكويت، 1975: 387.

عرفت القصة الستينية هذا البناء، إذ اشار القاص برهان الخطيب اليه، عندما قال: ((يعمد القاص في بعض الاحيان الى تقطيع مشاهد قصصه، فيجعل احداثها متوازية، أو متعاقبة، ما يشكل ذلك شكلاً فنياً ضرورياً لايضاح مداخلات الحدت وفكرته)) [1] .

من امثلة القصة العراقية القصيرة في الستينيات على هذا البناء قصة (القطارات الليلية) [2] للقاص محمد خضير، يقدم لنا السرد في هذه القصة ثلاث سلاسل من الاحداث، متخذاً فيها تقنية "البناء المتوازي" . فالوقائع التي تؤلف هذه السلاسل تتوازي في الزمان لكنها تختلف في المكان. وقائع السلسة الأولى من الاحداث تقع في فيلم سينمائي يشاهده بطل القصة وزوجته. فالمكان هنا متخيل، اما الزمان فهو الحاضر، في لقطة داخلية يعرضها الفلم. يخبرنا السرد بما يأتي: ((يهتز القطار وهو يقف. تستيقظ المرأة النائمة، وتبعد رأسها عن كتف الجندي وتسأله:

. أية محطة هذه ؟

. لا أدري كل المحطات متساوية.

يهدأ صرير العجلات وتأتي همهمة اصوات دائرة محصورة: تتضح حين ينزل الجندي زجاج النافذة، انها اصوات ميكروفونات مثبتة على مباني المحطة، تذيع بريد الجبهة)) [3] .

أما السلسلة الثانية من الوقائع، فتقع في الزمان الحاضر أيضاً لكنها تقع في مكان آخر. هنا قطار حقيقي. ((توقف القطار، وصكت العجلات برجة شديدة، وانفتحت الابواب والنوافذ :

. ما اسم هذه المحطة؟

. محطة اور.

---

(1) الاتجاه التجريبي في القصة العراقية . في الستينيات : 98.

(2) مجموعة (المملكة السوداء): 170.

(3) المصدر السابق: 175.

وسأل جندي قرب النافذة:

ـ كم سيتوقف القطار هنا؟

قال بائع الشاي:

ـ نصف ساعة))[1] .

أما وقائع السلسلة الأخيرة من الاحداث، فيبدو أنها تجمع بين السلسلتين لتحولهما في اتجاه واحد. ((فالزوج يسأل:

ـ أنت تفكرين بالفلم.

أجابت كأنها افاقت من غفوة:

ـ كانت السينما باردة، ثم الفئران التي تتحرك تحت الكراسي.

ـ ذلك مضحك)) [2] .

ثم في مشهد آخر للزوج وهو يغادر الفراش الى الخزانة، يتناول رسالة من داخل الخزانة، ثم يعود إلى الفراش ويجلس على حافته:

((ـ تسلمتها في إحدى المحطات، كانت من امرأة الى زوجها التي تجهل عنوانه.

ـ ولم تجده أنت؟

ـ لا، كيف يتسنى لي العثور على رجل لا أعرفه؟ استلمتها في نهاية اجازتي السابقة، وبقيت لدي من دون أن افكر بتمزيقها)) [3] .

فالقصة فيها حدثان متوازيان لموضوع واحد، احدهما يجري في الواقع والآخر متخيلاً على شاشة السينما، لكن القاص عمل على تلاقيهما فكملا بعضهما.

مثل آخر على هذا البناء "المتوازي" نجده في قصة "الاسماك" [4] .

---

(1) المصدر نفسه : 180.

(2) المصدر نفسه : 184.

(3) المصدر السابق : 186.

(4) مجموعة "المملكة السوداء" : 95.

للقاص محمد خضير أيضاً. فبطلته تجلس متوحدة في شرفة مظلمة، تحيط بها شبكة سلكية لا منفذ لها، في حين تسبح الأسماك في أقفاص زجاجية، هي الأخرى لا منفذ لها. فالمكانان مختلفان، رغم توحدهما في أن كلا منهما يعد سجناً بطريقة ما.

أحداث القصة تجري بصورة متوازية، فعزلة البطلة التي ((تراقب المشهد المحدود من خلال الشبكة السلكية)) [1] ، يتوازى مع عزلة السمكة التي ((تخرج منفردة من الاشعاب، وتقترب مباشرة صوب واجهة الحوض)) [2] ، وعالم الواقع الذي تدور فيه احداث القصة يتوازى مع عالم الرؤيا الذي تتعرض له البطلة لبعض الوقت، فيكشفان في تداخلهما عن مناطق اللاشعور لدى البطلة، ويعبران عن مدى الألم والانسحاق الذي تتعرض له بسبب الكبت والحرمان الذي تسببه لها العزلة في سجنها.

ويستمر هذا العالم الخاص ببنية "المتوازي" يتناسل في مكانين مختلفين الى ان يعمد القاص الى توحيده من خلال مكان واحد، ((ويستمر التدفق الضوئي في طغيانه الجارف نحو الشرفة، نحو حوض زجاجي كبير، يتمدد فيه الجسد مغموراً بالطحالب، تحوم حوله اسماك مثيرة، تحفه وتمسه وتصطدم به، وتتكاثر حول الوجه الذي تلتصق به قطع صغيرة من الاعشاب)) [3] .

لقد اتحد الحدثان حتى ليبدو متعذراً علينا التفرقة بين ما هو خاص بوصف السمكة، وبين ما هو خاص بوصف المرأة.

قصة "التابوت" [4] للقاص محمد خضير، مثال آخر "للبناء المتوازي" للحدث في الزمان، فهناك صورتان متعاقبتان. قاعة ملاى بالتوابيت. ومقهى خالية من البشر، ولكنهما يتحدان في النهاية في صورة واحدة.. ((قاعة في مكان ما، قاعة في

---

(1) المصدر نفسه : 95.

(2) المصدر نفسه : 97.

(3) المصدر السابق : 99.

(4) مجموعة (المملكة السوداء) : 188.

محطة مركزية، تصعد اليها او تنزل منها القطارات، شمالاً وجنوباً.. صفت التوابيت من بداية القاعة على الجانبين، حتى نهايتها..))[1] . وهي محطة لتوزيع جثث الموتى الآتية من جبهات القتال، فالتوابيت فهيا تصطف حسب حجمها، مكتوب على اغلفتها عناوين مشطوبة بالبوية الحمراء اغطيتها رفعت ودقت مرات عديدة للتأكد من محتوياتها، وبين هذه التوابيت تابوت واحد لا عنوان له، انه يذهب في كل مرة الى كل الجهات، ثم يعود الى نفس المحطة "القاعة"، وقد كتب على غلافه الخارجي "مجهول".

اما المقهى التي تواجه المحطة . جماعة اقتعدت كثيراً ثم غادرت المقهى. ((منذ الأمس، منذ اعوام، "منذ اعلان الحرب"))[2] ، لكنهم مازالوا في المقهى الخالي المطل على ساحة اسفلتية واسعة ((تخلفوا انعكاساً على الاقداح والجرار، وعلى المرايا التي تصفح المقهى، وعلى زجاج الصور المعلقة في جوانبها، وعلى الواجهة الزجاجية العريضة الممتزجة بضوء الساحة الطافح)) [3] .

الحدث الثالث يتلاقى فيه المتوازيان، انه التابوت المجهول، هل أنه قد جاء الى المحطة من جديد، ((وعلى بساط هذه الظهيرة هبط التابوت، على رصيف الساحة امام واجهة المقهى))[4] ، لكن اشباح المقهى لم يجرؤوا على الاقتراب من التابوت، ((هنا.. تماثيل تختلط بالفراغ، تماثيل تتشكل من الفراغ: يستمر نهوض هذه التماثيل، فتغادر المقهى عبر زجاج الواجهة والباب، وما ان تعود لتجدد من الفراغ، حتى تمضي باختراق الواجهة، تختفي في ضوء الساحة في الخارج، ولا يبقى في الداخل غير الفراغ المتجدد، ورائحة التفسخ))[5] .

---

(1) المصدر نفسه : 188.

(2) المصدر نفسه : 191.

(3) المصدر السابق : 192.

(4) المصدر نفسه : 194.

(5) المصدر نفسه : 193.

إلا ان طفلاً يحمل حقيبة مدرسية، يرفع غطاء التابوت ثم يغلقه من جديد ليواصل سيره باتجاه المدرسة. وهنا يبدو الرمز واضحاً إذ ان الطفل يشير باستمرار الى التجدد والحياة.

المبحث الثاني
السرد وبناء المكان

إذا كانت القصة في المقام الأول، فناً زمنياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الايقاع [1] ، ودرجة السرعة فانها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية، من رسم ونحت، في تكشيلها للمكان. إذ ان المكان في ابعاده "يحتوي الزمن مكثفاً" [2] ، والمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها احداث القصة، في حين يتمثل الزمان في هذه الاحداث نفسها وتطورها، لذلك فان طريقة ادراك الزمان تختلف عنها في المكان، ((فالزمان يرتبط بالادراك النفسي، اما المكان فيرتبط بالادراك الحسي)) [3] .

وقد صرح أفلاطون بأول استعمال اصطلاحي للمكان، إذ عدّه حاوياً وقابلاً للشيء، في حين قسمه ارسطو الى قسمين، عام وخاص، فالعام: ((هو الذي فيه الاجسام كلها، والخاص هو أول ما فيه الشيء.. وهو الذي يحويك وحدك لا اكثر منك)) [4] .

وقد تابع ارسطو طاليس في موقفه من المكان والخلاء بعض الفلاسفة العرب، فالكندي، والفارابي، في حين اختلف عنهم ابو بكر الرازي والحسن بن الهيثم [5] .

---

(1) ينظر: في الايقاع الروائي، د. أحمد الزغبي، دار الامل، عمان، الاردن، 1986: 8.

(2) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980: 46.

(3) بناء الرواية : 76.

(4) تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، دار القلم، بيروت: 142.

(5) ينظر: الفضاء الروائي عند جيرا ابراهيم جبرا، د. ابراهيم منداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001 : 168.

عبد القاهر الجرجاني، في حديثه عن المكان يقول: ((المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي، المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين، هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه ابعاده)) [1] .

النقاد المحدثون يتابعون الجرجاني، حين يستعملون مصطلحي المكان، والفراغ للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني: ((احدهما محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعاً، يعبر عن الفراغ الذي تنكشف فيه احداث الرواية)) [2] .

ويقترب ياسين النصير من هذا المفهوم للمكان، حين ينظر اليه من مستويين هما: المكان الاطار، والمكان الفعل: [3]

يتحدد المكان الاطار: بمساحات الأرض، والاشجار، والوهاد، والظلال والضوء، وحركة الشخوص، ومرمى البنادق ، مسرح بأبعاد وديكورات.. اما المكان الفعل: فهو مركز الحدث، وعين الصورة، منه تستمد الشخصيات هويتها، واليه تسمى خلال فعل القص لتستقر فيه.. مكان تتجمع فهي الظلمة والاسرار، وتبوح الشخصية فيه، تخاطب نفسها، أو لترتكب جرماً.

انواع المكان:

مر علينا في مبحث "البحث عن الغائب" من الفصل الأول، كيف استنبط "فلاديمير بروب" من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية، ثلاثة اطر مكانية: [4]

1- **المكان الأصل:** وهو عادة مسقط الرأس، ومحل العائلة والأنس.

---

(1) المصدر السابق : 168.

(2) بناء الرواية : 76.

(3) ينظر: اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافي العامة، بغداد، 1986 : 222.

(4) مدخل الى نظرية القصة : 58- 59.

2- المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي، وهو مكان عرضي ووقتي، لكنه مجاور للمكان المركزي، الذي يقع فيه الانجاز المقوم للافتقار.

3- المكان الذي يقع فيه الانجاز، او الاختبار الرئيس.

ويضع غالب هلسا، المكان في الرواية العربية تحت ثلاثة عناوين رئيسة، معتقداً انها تستطيع استيعاب النمط المكاني، في غالب الروايات العربية: [1]

1- **المكان المجازي:** وهو المكان الذي نجده، في رواية الاحداث المتتالية، والتشويق، رواية الفعل المحض، وقد وصفه بالمجازي لأن وجوده غير مؤكد، بل هو اقرب الى الافتراض.

2- **المكان الهندسي:** ويعني به المكان الذي تعرضه الرواية، من خلال وصف ابعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد، أي حين ينفك المكان ليتحول الى مجموعة من السطوح، والالوان والتفاصيل التي تلتقطها العين، منفصلة، ولا تحاول ان تقيم معها مشهداً كلياً.

3- **المكان كتجربة معاشة:** ويعني به، المكان المعاش كتجربة داخل العمل الروائي، والقادر على إثارة ذكرى المكان . مكانه . عند القارئ، هو مكان عاشة مؤلف الرواية.

ويقسم ياسين النصير المكان الى ثلاثة انواع: [2]

1- **مكان مفترض:** ((وقلنا ان ثمة امكنة مفترضة، مبنية من خلال المخيلة فقط))[3]. وقد عزا الناقد سبب اتجاه قصاصي الستينيات في افتراض مثل هذه الأمكنة، الى الملامح الليبرالية التي اتسمت بها هذه الحقبة، ((فكانت حافزاً لأن يطلق الكتاب أعنة مخيلتهم، فكتبوا عن مدن الحلم، وصحراء التيه، والامكنة المفترضة، والامكنة اليوتيبية)) [4] .

---

(1) الرواية العربية واقع وآفاق، مجموعة كتاب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1986 : 217.

(2) ينظر: اشكالية المكان في النص الأدبي: 222.

(3) المصدر نفسه : 222.

(4) المصدر نفسه : 9؛ واليوتيبيا تعني المدينة الفاضلة.

2- **الأماكن المغلقة:** وهي الامكنة التي فرضتها الاوضاع العامة كالسجون مثلاً، او بيوت العزل السياسي، أو الامكنة النائية، مثل هذه الاماكن المغلقة، منفتحة عبر التأملات والافكار.

3- **الاماكن العامة:** هي الامكنة التي تكتسب هوية خاصة داخل العمل الفني، فالبيوت، بيوت عامة، والشوارع، شوارع عامة، أي أماكن اجتماعية قائمة على الارض. تشكل نقيضاً للاماكن المفترضة.

وقد استخلص شجاع العاني، اربعة انواع للمكان: [1]

1- المكان المسرحي، الذي اطلق عليه غالب هلسا، المكان المجازي.

2- المكان التاريخي.

3- المكان الاليف.

4- المكان المعادي.

توظيف المكان في بناء الشخصية:

المكان في القصة القصيرة يكون مكثفاً، ((بحكم ان فنية هذا النوع من الكتابة القصصية تتطلب الايحاء والتركيز والشد إلى المفاصل المهمة من العلاقة بين فنية القصة وتاريخية المكان)) [2].

الا ان المكان كعنصر من عناصر البناء الفني لا يستغنى عنه بحكم هذه الكثافة، بل يصبح الارضية التي يشيد عليها القاص بناءه. ذلك أن المكان داخل العمل الفني، يكون مرتبطاً على الأغلب بعنصر الشخصية، وعن طريق هذه العلاقة يمكن التعرف على نوعية هذا المكان، او ذاك من خلال انطباع الشخصية القصصية والتعرف على ابعاده وملامحه، ((وفي الامكنة المقفلة، مثل السجون، او بيوت العزل السياسي، أو الامكنة الثابتة للعمال والموظفين.. استطاع الكاتب عبرها

---

[1] ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 28.

[2] اشكالية المكان في النص الأدبي : 151.

ان يرسم خارطة واضحة للفعل الانساني المحاصر، فعلم على جدرانها بعض تواريخه، وحملها عبر معاناته شيئاً من انسانيته)) [1] .

كذلك الأمر مع "المكان المفترض"، ((فالكاتب يسعى فيه وعبر الغاء تاريخه الوطني وجغرافيته الحية، الى تأكيد مبدأ المواطنة المشاعة، المبنية على افتراض ان كل الاماكن هي اماكن صالحة))[2]. أما الأماكن العامة، ((أمكنة البعد الواحد . فالكاتب يضع فيها شخوصه وأفكاره دون أن يكون لها دور مميز))[3] .

ويتظافر عنصرا السرد والوصف ما بين الزمان والمكان، ففي الوقت الذي ينفرد الوصف في تناول المكان ومفرداته وجزئياته الدقيقة ليجسدها في صورة مرئية للقارئ، يتجه السرد الى رواية احداث في الزمان، أو المكان، الا ان الصلة للسرد بالزمان تتفوق على صلته بالمكان [4] .

من خلال استقراء شامل وفحص دقيق للقصة الستينية، يرى الباحث، بان تقسيم المكان الى "مكان معادي" و"مكان اليف" ومكان "العتبة والمجاز"، هو التقسيم المناسب، وأنه المنهج الأصلح لدراسة تقنية المكان في القصة القصيرة لهذه الحقبة.

هذا الى اننا يجب ان نتذكر بأن كل قاص شكل المكان عنده هيئة معينة، فالمكان عند القاص محمد خضير ((مختص بقطاع اجتماعي معزول، كان في الاماكن القصية، ومحاط باسرار المجتمع))[5] ، ونجده غالباً، ((ذلك المكان المظلم، ومن طابقين تحيطه هالة من السرية)) [6].

---

(1) المصدر السابق: 9.

(2) المصدر نفسه : 10.

(3) المصدر نفسه : 10.

(4) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 59.

(5) قراءة جديدة في القصة العراقية الحديثة: 83.

(6) القاص والواقع :62.

أما القاص موسى كريدي، ((فهو يميل الى الاماكن النصف مضيئة . النصف مظلمة، وهي اماكن تعكس موقفاً فلسفياً متردداً بين المواجهة والصمت))[1].

((وفي المكان الذي يختاره غازي العبادي، اكثر من دلالة فكرية، فهو يختار الاماكن البعيدة عن مركز المدينة، في الاحياء الجديدة، ليبعد بطله عن أعين الناس والرقباء، ويحاول أن يجعل من البيت مكاناً مضيئاً، سوراً يحمي بطله حتى من اصوات الراديو)) [2] .

ويختار القاص عبد الإله عبد الرزاق، ((مكاناً قروياً، أو غرفة محصورة في اسوار المدينة الحديثة.. مكان شعبي مختار وحديث ومصنوع)) [3] .

((ويكون المكان عند القاص عبد الستار ناصر، لا مكاناً محدداً، البيت المهدد بالسقوط الأخلاقي، والبيت المفتوح على الآخرين، والبيت الذي يباح فيه الباب لكل طارق جديد.. فهو اللابيت وغالباً ما يكون في وسط المدينة، أو في المحلات القديمة التي تحوي على خصوصية تراثية، وعراقة في الوجود الاجتماعي))[4] .

أما القاص محمود جنداري، فيختار مكانه بعناية فائقة، فهو المكان الذي لا يعرف به الا بطل القصة. وكأن اختياره جزء من اسرار الشخوص وميزاتهم، وعبثاً يكون المكان شعبياً أو عاماً لكنه يحمل تأريخه الواقع والخاص، ومكان لا ينفتح الا ممن يرتفع بمعاناته الى مستوى معاناة بطل القصة، وغالباً ما يكون فندقاً بعيداً، أو عشباً. أو مياهاً، او عشاً [5] .

1-المكان الأليف:

---

(1) اشكالية المكان في النص الأدبي: 152.

(2) المصدر نفسه : 153.

(3) المصدر نفسه : 153.

(4) المصدر نفسه : 153.

(5) المصدر نفسه : 154.

كالبيت الذي يضفي شعوراً بالامان والدفء والحماية، ويجسد الأمن والألفة، وفيه ذكريات طفولة الشخصية: ((فإننا حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في اعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الاصلي. في تلك المادة لفردوسنا المادي. هذا هو المناخ الذي يعيش الانسان المحمي في داخله))[1] .

لذا فان المكان الأليف حسب فكرة "باشلار" هو مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكر. [2]

من امثلة المكان الأليف، قصة "المئذنة"[3] ، يتمثل المكان الأليف فيها، في الغرفة التي قضت فيها البطلة، سنة كاملة، مع زوجها، ((سنة كاملة، اطعمت حباً عسلاً، وارتوت ماءً عذباً حلواً))[4] . اما عن حياتها مع زوجها في هذه الغرفة، فهي النعيم بذاته، ((كل فترة تعقب القيلولة، والتي تشبه عبور قنطرة فردوس.. الى جانبها مكان زوجها فارغاً.. كان زوجها كثيراً ما يتأخر في رجوعه حتى المساء.. ولكنها تحسه الآن محلقاً في ذرات هواء السرداب، تحمل رائحته الاقدام الخاطفة، كاجنحة، لخفقها وحفيفها صوته وتنفسه، ينفرط ريشها ليستقر في الوسادة الناعمة بجانبها، ويفيض فيغطيها ويبني لها عشاً يهدهدها، كمهد ناعم يتأرجح يوماً اثر يوم، وشهراً اثر شهر، سنة كاملة))[5] .

المكان الأليف في قصة "حكاية الموقد"[6] ، هو البيت الذي تلتئم فيه العائلة، تطرقه كل يوم زائرة، تصحبها حكايتها، التي تبعد عن أهل البيت ما يعتريهم من قلق وحزن بسبب غياب الزوج الذي دعته الحرب اليها، ((لكل مساء حكاية، حكاية واحدة

---

(1) ينظر: جماليات المكان : 38.

(2) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا : 237.

(3) مجموعة (المملكة السوداء) : 9.

(4) المصدر السابق : 9.

(5) المصدر نفسه : 10.

(6) المصدر السابق : 113.

في اول المساء، تأتي الجارة المقوسة الظهر، لتجلس أمام موقد الجيران.. وليست هي الوحيدة التي ستستدفئ بنار الموقد.. فهناك قد جلس قبلها افراد العائلة التي تزور بيتها: الأم الصغيرة، وابنها وابنتها، وجدتهما لابيهما، المطروحة في فراشها على الدوام كخيارة))[1] .

ومن خلال السرد يتوضح لنا المكان اليفاً، تنعم العائلة وزائرتهم به، بجو من الهناء والسعادة . لولا الهم الذي ترسخ في النفوس، بسبب غياب الزوج . يتمتعون بارتشاف الشاي، منصتين الى الاصوات القادمة من بعيد، مترقبين الآتي بغائبهم، ((حين كانوا يرتشفون الشاي المؤنس، انصتوا. غير أن الليل في الخارج كان كالأسفنجة، أو كبركة جافة))[2] .

وفي كل ليلة تنهض الزائرة مودعة، وينهض الصغيران الى فراشهما، ويتجدد الأمل لدى الأم الصغيرة بعودة رجلها، وكعادتها خرجت من دون أن تلقي عليهم تحية المساء، ((انقطعت عن القاء التحية في ذهابها حين وجدت انها لم تتلق جواباً لعدة ليالٍ فكفت))[3] ،((ونهض الصغيران لفراشهما، بعد ان تخطيا الجدة المطروحة، وانغمسا في الظل جانبها))[4] .

ومر بخاطر المرأة الصغيرة، بأنها: ((لن يقال لها: أنهضي لفراشك ايتها المرأة العتيدة.. لن يقال لها إنك ستسمعين حكاية اخرى في المساء التالي، وستسمعينها كل مساء، حتى يأتي رجل الصورة))[5] .

لكنها تساءلت باستنكار، ((من يود الاحتجاج من يود السخرية؟ من يود الانتظار حتى المساء التالي، لسماع حكاية اخرى امام الموقد؟))[6] .

---

(1) المصدر نفسه : 113.

(2) المصدر نفسه : 123.

(3) المصدر نفسه : 124.

(4) المصدر نفسه : 125.

(5) المصدر السابق : 129.

(6) المصدر نفسه : 129.

يرى الباحث بانه مهما قيل عن عزلة الامكنة التي يفترضها القاص محمد خضير، فان البعض منها يظل مكاناً اليفاً، سواء بما هيأ لساكنيه من اجواء سعيدة، وعوالم حالمة، كما في قصة "المئذنة"، أم بما هيأه من هدوء واستقرار يطامن القلق المتربص، بسبب غياب الزوج عميد العائلة، كما في قصة "حكاية الموقد" .

في قصة "القطار"[1] ، رجل هده التعب، هو بطلها، لقد استنفد حياته في العمل، وهنت قواه، ثم هجم عليه المرض، مرض السنين، والتعب، ((في الأيام الأخيرة، أخذ يشكو من آلام شديدة، في مفاصله، وارتعاش في ساقيه، غير أنه يخفي كل ذلك عن زوجته واطفاله، خشية ان يسبب الحزن لهم))[2] .

أما عمله، فقد كان رتيباً، شعر باستمرار بالملل وهو يمارسه، ((مسح جبهته المعروقة التي تتقاطع فوقها خطوط عميقة متغضنة، وكأنها سطور حية تحكي أحداث وصور عوالم جد بعيدة، عاشها حتى النخاع، ولم يبق من تلك العوالم والصور سوى هذا الثعبان الحديدي الطويل الذي لا يمل الذهاب والاياب، منذ أكثر من ثلاثين عاماً))[3] .

إن الثعبان هو القطار الذي يعمل في إحدى محطاته، ((سُحب الدخان السوداء، ثم صرير العجلات الفولاذية الضخمة، نفثات كبيرة بيضاء من البخار، سرعان ما تتطاير في الفضاء، كل شيء يتطاير بعد ذلك ولدقائق معدودة في الفضاء، وتغيب النقطة السوداء مرة أخرى وراء سحب من الضباب الرمادي، ويظل هو كالعادة، يرفع الخرقة المثلثة الحمراء، ثم الخضراء، ثم لا شيء))[4] .

لكن هذا التعب، وهذه المعاناة، سرعان ما يتوقفان، ولو لمدة يسيرة، إنه البيت، ملاذه الوحيد الذي ينقذه من المرارة التي أصبحت تتخلل حياته، ((مجرد شروق آخر، يعقبه غروب، ويعود الى البيت ليرتاح قليلاً، ليثب فوق ركبته الواهنتين،

---

(1) مجموعة (رجل تكرهه المدينة)، يوسف الحيدري : 56.

(2) المصدر نفسه : 58.

(3) المصدر نفسه : 57.

(4) المصدر السابق : 57– 58.

أطفاله الصغار الذين يلونون الحياة أما عينيه الكابيتين، بالوان قوس قزح باهتة، وزوجته الوفية، كالعادة ومنذ سنوات طويلة، حركة دائبة، وخدمة كبيرة، وحنان ودفء، واخلاص عميق..))[1] .

ان البيت هنا، صار ملاذاً للرجل المتعب، بعد أن احيط بحياة، بدت ليس فيها، غير التعب والمرض ومن ثم الفناء.

وفي قصة "الكلب"[2] ، يشكل البيت مكاناً أليفاً، فهو المأوى لكل فرد من افراد العائلة، لذلك نجد فيه كل ذكريات "ام سمير" مع زوجها، وأغلب أحداث القصة تدور فيه، بيت فخم لا يمكننا ان نصفه بالمتواضع، يحتوي على اكثر من غرفة مع صديقه أمامه، ونتبين بعض هذه الملامح من المقطع الآتي: ((ما أن فتحوا الباب الخارجي لسياج الحديقة حتى اغتمت الأم)) [3] .

والبيت شغل العائلة الشاغل، يعملون على تنظيفه وترتيب أثاثه بعد أدامته، ((عادت . أرواد . من المدرسة في الظهيرة، وحالما أبدلت ملابسها، اتجهت نحو امها، وانشغلت معها في ترتيب بعض اثاث البيت واعداد الطعام))[4] .

قصة "الوهج القديم" [5] . هي الأخرى يمثل البيت فيها مكاناً اليفاً، يضم ذكريات جميلة، تمثل طفولة بطل القصة، ((في الطريق كان يفكر في أبيه، يرسم شكله، وديعاً حانياً تخفي ابتسامته ظلال الكهولة، ويعرق وجهه، ويبدو بلون القمح.. كم يود لو يراه.. ليفرح به ولو مرة.. لم يعد يتبين الطريق، فالشبح الغائب يتجسد كياناً تكتمل قسماته، وتتضح كلما دنا من عتبة البيت)) [6]. ثم يستغرب، ((لم لا تحدثني امي عنه .. دخل البيت.. ثمة كراسي مبعثرة، جلس لصق الجدار، وكان

---

(1) المصدر نفسه : 58.

(2) مجموعة (غرف نصف مضاءة) : 107.

(3) المصدر نفسه : 151.

(4) المصدر نفسه : 112.

(5) مجموعة (اصوات في المدينة) : 105.

(6) المصدر نفسه : 105.

ظل الشمس يميل نحو الباب، وكانت قربه تماماً.. ظل يحدق فيها بمرح طفولي، وظلت تبتسم له وترقبه..))[1] .

ويتضاعف الاستغراب في نفسه، إنه لا يجد الراحة في ابتسامة امه له، أو نظراتها الحانية التي توجهها اليه، يريد جواباً شافياً، فلم يجد بدأ من محاورتها:

((. اليس لك قلب.. اراك تعشقين الصمت، اليس لك ذكرى؟

وقالت ويداها تداعبان راس قطة سوداء:

. قلب مات من زمان، وذكرى تحط هناك..

وأشارت الى غرفة مظلمة))[2] .

2- المكان المعادي:

وهو المكان الذي تشعر فيه الشخصية، بالاضطهاد والعدائية، كأماكن الغربة [3] ، وأماكن القتال، والقصف، والقنص في الحرب[4] .

في قصة "الحادث" [5] ، تتحول كل الاشياء من حول البطل الى ادوات تحمل الكثير من العداوة، تستحيل الى عيون غامزة هامزة، ((في تلك اللحظة بالذات. كاد منصور أن يختنق تحت وطأة ما يحمله.. لقد اطفأ الضوء بعد أن بدأ الخوف يزحف عليه من داخل الغرفة، ويتحول شيئاً فشيئاً، الى رعب كاسح، اشد رهبة من الظلمة، فلخزانة الملابس نبتت عيون رقيبة، ومكتبه وكرسيه وعلاقة ملابسه، حتى حذاءه على الارض، كل هذه الاشياء استمالت الى عيون غامزة هامزة)) [6] .

---

(1) المصدر نفسه : 105.

(2) المصدر نفسه : 106.

(3) ينظر: الفن القصصي والروائي في ادب موسى كريدي: 185.

(4) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 128.

(5) مجموعة (البجع)، مي مظفر : 29.

(6) نفسه، 29.

وبعد ان يتعرض البطل الى الضرب من قبل زملائه الطلبة، يهرب فيجد نفسه في ساحة، الا انها هي الأخرى، تظهر له عداءً اكثر من اشيائه التي غادرها في غرفته،((قد ينفذ الى أي مكان غير هذه الساحة التي تبدو مأوى للاشباح..))[1].

أماكن الحرب تعد أماكن معادية، وذلك ما نجده في قصة "خوذة لرجل نصف ميت" [2] ، فالبطل سلمان، لم يتخل عن الحلم في حياة يرى فيها امرأته المشتهاة، وهو يقبع في حفرة وسط لهيب المعركة، ((التوى على نفسه وأخذ بالانين فقط، وعام في جوفه، حلقه، بلعومه أيضاً قيء حاد يختلط بالدم النازف من اسنانه وجبهته، بينما راح بوزه يمسح تراب الحفرة، ولعق اكثر من حفنة رمال رطبة، بينما كف الجندي الآخر نهائياً عن تنظيف القنابل، وحشوها في السبطانة.. لقد اعلن بصمت ان مهمته انتهت، وها هي الدنيا تنقطع دورتها عند المنتصف.. وهذه المرة أخذ يفكر بسرعة مضاعفة، ولحظتها: تركض أمامه "المرأة" متجهة صوب النهر، ووجد نفسه يتبعها..))[3] .

ولكي يتبين لنا مبلغ هذه العدائية علينا قراءة هذا الحوار:

قال احد الجنود: لعلها لن تحدث.

قال سلمان: معي تخاطبني؟

قال الجندي: كلا اعني الحرب.

. احذر ان تفكر بشيء ما.

. لقد ودعني اهلي حتى المعسكر.

. أنني اكره الأهل.

. ساجد أمي ميتة من الحزن.

. ليت هذه الحرب لن تصير.

---

(1) المصدر السابق، 29.

(2) مجموعة (نزهة في شوارع مهورة)، 9.

(3) المصدر السابق، 11.

قال سلمان: اني اكره الحديث))[1] .

وعندما يعود الى البيت وقد شوهته الحرب، لم تجد امرأته بدأ من منعه من الكلام عن الحرب، لإحساسها، بأن حديثه عنها سوف يزيد من آلامه:

(. حلمت بكِ مرتين في الحرب.

. انت متعب الافضل ان تصمت..

. تمنيت ان ترين مكان القتل هناك. .

. انت تقتلني الآن)[2] .

غرف السجن هي الأخرى اماكن معادية، نظراً لما يلحق الإنسان فيها من اغتيال لحريته، واعتداء عليه حتى بالضرب المبرح، الذي يؤدي في كثير من الاحيان الى نزف الدماء، في قصة "تحولات سلمان المحمدي"[3] ، يخبرنا السرد، بالآتي:

((كان بامكانه ان يرى وجهه في المرآة، في مثل هذا الليل الساكن وقد ظهرت كدمات عند جبهته، وخده الايمن، وعندما رفع يده اليمنى الى الكدمة التي غطت جبهته كلها، تأكد له أن خيطاً من الدم. خيطاً رفيعاً من دم اسود، يسير من فتحة منخره اليمنى، ليلتوي حول فمه، ويستقر عند نهاية حنكه ، إذ ذاك فقط، استطاع ان يتذكر الذي حدث بكل تفاصيله،(اذن فقد ضربوني على وجهي..)))[4].

ولم ينته الأمر عند هذا الحد، إذ ما يلبث ان يراهما بعد ان يستيقظ، ((يدخلان الغرفة بدون طرق، ووقفا صامتين، الأول يحمل سيفاً عريضاً، والثاني يستند الى خيزرانه، كان يمكنه ان يشخصهما جيداً، رغم أنه لف جسده ببطانية السجن جيداً: كانا شخصين بدون لحم، هيكلين عظميين، الأول يوشح كتفه الأيمن بقماشه حمراء، والثاني ينتعل خفاً حديدياً)) [5] .

---

(1) المصدر السابق : 13.

(2) المصدر نفسه : 17.

(3) مجموعة (اليشن) : 7.

(4) المصدر نفسه : 18.

(5) المصدر السابق : 9 .

ويتنفس بطل القصة الصعداء، عندما يطلق سراحه، كانما يريد ان يؤكد عداءه لغرف التحقيق وعواصف الرمل التي تحيط بالسجن: ((مرة أخرى انت حر: انقطعت الآن المسافة الثقيلة بغرف التحقيق وعواصف الرمل، ها أن (90) كيلو متراً تفصلك الآن عن الغرف الصغيرة..))[1] .

ولو تمعنا في المكان بشكل عام، لرأينا أنه لم يكن معادياً، أو اليفاً، إنما يتخصص من خلال إحساس البطل، او ما يقترن به من معاني تضاف اليه. فقصة "موصدة هي الابواب بوجه الريح"[2] ، تتحول فيها كل الاماكن الاليفة الى اماكن معادية، فالبطل لا يشعر باطمئنان في وطنه، ولا في الفنادق التي يأوي اليها، وحتى الشوارع تتحول في عينيه إلى اماكن بغيضة مغلقة في وجهه، كما يقول البطل في المقطع السردي الآتي:

((وحاصرني زقاق في نهايته فندق.. اقتربت من بابه المغلق، وددت لو أطرق الباب بحديدة ضخمة كانت مرمية قرب دكان مغلق))[3] .

وفي الحوار الآتي يتوضح المعنى ذاته:

((. أليس لك مأوى تأوي اليه؟

. لا..

. لماذا؟

. كل الابواب مغلقة.

. حتى الفنادق؟

. حتى الفنادق). [4]

3-المكان العتبة أو المجاز:

---

(1) المصدر نفسه : 9.

(2) مجموعة، (اصوات في المدينة) : 43.

(3) المصدر نفسه : 46.

(4) المصدر السابق : 47.

وهي تسمية أطلقها "باختين" في دراسته لأعمال "دستويفسكي" يتمثل في: ((المداخل والممرات والابواب، والمنافذ المشرفة على الشوارع، كما أنه فضاءً يتمثل في الحانات والأكواخ، والقناطر، والخنادق، والبواخر، والسيارات، والقطارات. ويمثل فضاء العتبة المواقف والأفكار، والأشخاص الذين يعيشون بين بين، كما أن الزمن الموجود في العتبة، هو زمن متأزم، لأنه زمن مشحون بالتوتر، والقلق والإضطراب، وطرح الاسئلة المصيرية))[1] .

من خلال استقراء النتاج القصصي في الستينيات، نجد ان اغلب قصصهم. تتوزع امكنتها بين المقاهي والشوارع والحانات، فابطالها افراد متوحدون، هجروا مدنهم الى العاصمة فسكنوا فنادقها الرخيصة، أو استأجروا غرفاً في زوايا منسية، أو راحوا يتنقلون في سيارات أو قطارات لاسباب مختلفة، وقد يتخذون من تنقلهم وسيلة للتسلي وقتل الوقت ليس إلا.

فقصة "الاصوات"[2] ، بطلها يجلس في مقهى، ينظر من خلال زجاجها الذي تتكسر عليه صور السيارات، كما تتكسر على الماء. يعود الى السير في الشارع بعد أن شاهد فلماً امريكياً يتحدث عن جنون السرعة. يفاجأ بخبر الخرب، **((بدت شفتا أخيه يابستين، وهما تتفتحان:**

. أربعون حتى الآن..

تحشرج صوت غير مفهوم في حلق ابراهيم، ولم يقل شيئاً:

. اربعون طائرة.

. مايها..؟

. اسقطناها..

. لمَ..؟

---

(1) قضايا الفن الابداعي عند دستويفسكي، م.ب. باختين، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 : 249- 250.

(2) مجموعة (البحث عن طيور البحر) سعد البزاز، وزارة الاعلام، بغداد، 1976: 87.

. الحروب..)) [1] .

وحين يخرج من البيت يأتيه صوت اخيه من داخل السرداب قوياً وحاداً:

. اسقطنا مئة طائرة.

يعود الى المقهى، ((نقل عينيه في وجوه الجالسين، كان بينهم رجال لا يعرفهم وبعض اصدقائه.. سحب كرسياً وجلس في مقابلة الشارع.. لا تفصله غير واجهة الزجاج..))[2] .

وتنتهي القصة، لكن إبراهيم بطلها مازال يسير بمحاذات النهر، حيث ((الازقة الصغيرة، تنفتح على النهر الفائض كافواه جائعة))[3]. يردد مع نفسه، ((كنا نهيّج مشاعرنا .. لنكون قادرين على مواجهة الحرب التي انتظرنا مجيئها.. لكنها تحدث في لحظة وتمر، كالاحداث الاخرى))[4] .

قصة ((ثرثرة في مقهى زجاجي)) [5] ، ليست الا منلوج داخلي، لشخص يقتعد المقهى، يقلب اوراقه، تتوالى الاخطار في مخيلته، يوجه حديثه لشخص "مروى له" يبدو أنه ودعه منذ وقت قريب، ((هنا تنزلق افكاري، كالقطار المارق، وكآبات تلك الليالي مازالت كما هي يوم تركتها وانسللت من مواقعي بصخب))[6]. يتكشف من خلال المنولوج بأن البطل يمتهن التدريس، ((وتحسست جيوبي، كانت عامرة بالاوراق فاستخرجتها جميعها ووضعتها امامي، فتحت الأولى، كانت درجات اللغة العربية لتلاميذي)) [7] . يستمر في استعراض حياته التي تملؤها زجاجات البيرة

---

(1) المصدر السابق: 89.

(2) المصدر نفسه : 92.

(3) المصدر نفسه : 98.

(4) المصدر نفسه : 97.

(5) مجموعة (الظل في الرأس)، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الطليعة، بيروت، 1978: 52.

(6) المصدر نفسه : 52.

(7) المصدر السابق : 52.

والسيكائر، وتفكير بالزواج، وكتابة المذكرات، ((تصور أنهم قرأوا مذكراتي الخاصة جداً ذات يوم، التهمتها عيون غبية عديدة، ثم رمتها. واحتقرت مذكراتي تلك رغم نبلها، لأنها أهينت بهذه الصورة المشينة، كانوا يخافون من كل وجه له شاربان كثان، وكانت رؤوسنا اكبر من المدينة، وليس امامنا الا حلان لا ثالث لهما، إما الرحيل واما الجنون، وقد اخترت الأول، ومازال (ع) يتأرجح، ودارت هذه الكرة التي دفع "غاليلو" عنقه ثمناً لها، وغامر من غامر، وترسب من ترسب، واستقبلتنا هذه المدينة بفم تمساح وابتلعتنا، وغصنا، وها نحن، في الوضع الذي تراه، نشرب البيرة المثلجة، ونكره الشعر الشعبي)) [1] .

بهذا الشكل من التداعي يتم السرد، لم يوقفه الا وقت اغلاق المقهى، ((صاحب المقهى أخذ يعد نقوده، ويرفع صوته صارخاً بعماله، حيث أخذ اثنان منهم، في كنس أرضية المقهى، ودس أحدهما رأسه تحت الأريكة، لبست معطفي، ثم حملت حقيبتي، اعطيته ثمن الشاي وانصرفت..))[2] .

قصة "انياب جوف يصخب" [3] ، هي الأخرى تدور احداثها، بين الكهف والشارع والسيارة، وهذه كلها اماكن "عتبة او مجاز" فبطلها يستيقظ فيجد نفسه في كهف، ((ترك الكهف الكبير الذي آواه، ليتجه الى شارع، انحدر متسمتاً الشارع البعيد غير آبه بوعورة الدرب الذي يشكله، ولا الأشواك التي انغرست في قدميه، رغم الحذاء الجلدي السميك))[4] . ثم لم يلبث ان تناهت اليه حافلة، وقف متردداً، الا ان قاطع التذاكر سرعان ما عاجله، وهو يطل من الباب الواسع، يرسم على وجهه ابتسامة عريضة:

((. الا تصعد؟

. لا .. أنا انتظر الحافلة الأخرى.

---

(1) المصدر نفسه : 55.

(2) المصدر نفسه : 59.

(3) مجموعة (رياح المدن الزجاجية) : 9.

(4) المصدر نفسه : 9.

. هي ذي حافلتك)) [1] .

ويستمر السرد، ليخبرنا بخيبة البطل في الحافلة، إذ ظهر له بأن الفتاة التي أوهمه قاطع التذاكر بأنها فتاته، ليست كذلك، وأن الحافلة ليست حافلته وأنه تعرض الى خدعة كبيرة، الأمر الذي يثير غضبه، فيدفع قاطع التذاكر بكلتا يديه خارج الحافلة، ويبصق على الوجوه المتآمرة، ويقذف بنفسه هو الآخر ليرتطم برمال الشارع التي تملأ فمه واذنيه.

وبطل قصة "ديوس اكس ماشينا" [2] ، يتخذ من اماكن العتبة أو المجاز، سكناً له أيضاً، وأن احداث القصة بكاملها تدور في هذه الغرف والشوارع، ((منذ السنة المنصرمة، استأجرت اكثر من عشرين غرفة، هي وذات الصوت، واحلامي الكثيرة تطاردني، منذ سنة وأشبه شيء بمهاجر تتقيئني الغرف، والبنايات، والمقاهي، منذ سنة وانا اتعرف على اصدقاء جدد لاسبوع واحد، ومن ثم الغرفة الجديدة، هي التي تقرر صداقاتي الجديدة))[3] .

والبطل رغم الضباب، وتحذير العجوز له من الخروج، ((لا يخرج سوى المجنون في هذا النهار)) [4] ، يخرج الى الشارع، فيجده، ((خالياً او هكذا بدا لي جراء ستار الضباب الكثيف، وبكر الدقائق، وجدت النسوة مسربلات بعباءات بلون البللور))[5] .

ويخبرنا السرد بأنه، ظل يلاحق شخصاً . حلم به يهدده بالقتل . خلال الازقة، الى ان أجهز عليه، ثم ((جلست في مقهى واحتسيت ثلاثة اكواب من الشاي المر،

---

(1) المصدر السابق : 11.

(2) مجموعة (زليخة.. البعد يقترب) : 25.

(3) المصدر نفسه : 27.

(4) المصدر نفسه : 28.

(5) المصدر نفسه : 29.

وفكرت ان أذهب الى غرفتي، لأحتفل بعيد ميلادي لوحدي، في الشارع رحت اتدافع، وادور، واصطدم، وأفلت من شارع الى آخر..))[1] .

[1] المصدر السابق: 33.

المبحث الثالث
السر وبناء الرؤى

مفهوم السرد:

للسرد مفاهيم مختلفة تنطلق من اصله اللغوي الذي يعني: النسيج، أي ((تداخل الحلق بعضها في بعض)) [1] ، أي تشابكها على نحو لا سبيل الى فكه.

وهو مصطلح نقدي حديث يعني:

((نقل الحادثة من صورتها الواقعية الى صورة لغوية)) [2] . ويمكن ان نميز على المستوى النظري اربعة انماط من السرد القصصي هي:

1- **السرد التابع:** أي السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر احداث حصلت قبل زمن السرد، بأن يروي احداثاً ماضية بعد وقوعها [3] .

2- **السرد المتقدم:** وهو سرد استطلاعي، يتواجد غالباً بصيغة المستقبل، وهو نادر في تاريخ الأدب. [4]

3- **السرد الآني:** وهو سرد في صيغة الحاضر، معاصر لزمن الحكاية، أي أن احداث الحكاية وعملية السرد تدوران في آن واحد. [5]

4- **السرد المدرج بين فترات الحكاية:** وهذا النوع هو الأكثر تعقيداً. [6]

ان السرد على مختلف انواعه يؤدي وظائف عدة منها، اعادة التتابع الزمني للاحداث [7] ، وهو الوسيط: (الذي ينتقد كما يشاء في تصويره للاحداث) [8] .

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، والصحاح في اللغة والعلوم للجوهري، مادة: سرد.

(2) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، 1976، ص187.

(3) ينظر: مدخل الى نظرية القصة، 97.

(4) المصدر نفسه : 97.

(5) المصدر نفسه : 99.

(6) المصدر نفسه : 99.

(7) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية: 8.

(8) البناء الدرامي، د. عبد العزيز عودة، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة : 157.

ووظيفة تنسيق، فالسارد يأخذ كذلك على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي، ووظيفة ابلاغ رسالة القارئ، ووظيفة انتباهية تتمثل في اختبار وجود الاتصال بين السارد والمرسل اليه، الى غير ذلك من وظائفه.. [1]

إن الحديث عن السرد يقودنا الى الحديث عن مكونات البنية السردية وهي ثلاثة: الراوي والمروي، والمروي له [2] .

أولاً- الراوي:

يمكن من خلال علاقة الراوي باحداث القصة تقسيم الرواة الى :

أ- **راوي الدرجة الأولى:** الذي يروي بنفسه قصته.

ب- **راوي الدرجة الثانية:** الذي يكون في القصة بوصفه شخصية ثانوية شهدت احداثها.

ج- **راوي الدرجة الثالثة:** الذي يروي قصة من دون ان نعرف من هو أو ما علاقته بها، إذ لا يكون له وجود شخصي فيها.

وينقسم راوي الدرجة الثالثة بدوره الى نوعين من الرواة:

1- **الراوي المراقب:** وهو شبيه بالراوي من الدرجة الثانية تماماً، والفرق الوحيد بينهما، هو أن الراوي المراقب غير مصرح بموجوده في القصة وهو اشبه بكاميرا سينمائية دوارة.

2- **الراوي المنحاز:** يختلف عن راوي الدرجة الأولى بالضمير المستعمل للدلالة على شخصيته، فبدلاً من استعمال ضمير المتكلم يستعمل ضمير الشخص الثالث.

ثانياً- المروي:

يضم المروي مستويين: الأول: (المتن الحكائي Fable)، الذي هو مجموع الاحداث المتصلة فيما بينها، التي يقع اخبارنا بها خلال العمل، الذي يمكن ان

---

(1) ينظر: مدخل الى نظرية القصة : 104- 105.

(2) ينظر: البناء الفني للقصة القصيرة في العراق : 19.

يعرض بطريقة عملية.. حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام الوقتي والسببي للاحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها "تلك الاحداث" ، أو ادخلت في العمل [1] .

والمستوى الآخر هو (المبنى الحكائي Suject) وهو سلسلة الاحداث المروية، بما تكون عليه من ارتداد واستباق وحذف وهو يحيل على النظام الذي يتخذه ظهور الاحداث في سياق البنية السردية [2] .

ثالثا – المروي له:

((هو جزء عضوي من النص السردي نفسه، وهو في هذا يختلف عن القارئ الحقيقي . الذي هو انسان من لحم ودم يتناول العمل القصصي، أو الروائي يستمتع به متى شاء .كما يختلف عن القارئ الضمني (Implied Reader) أو الخيال الذي هو كائن خيالي يولد في لحظة قراءة النص السردي فقط))[3] .

((وقد عد السرد وسيلة بناء تتعدد انماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشح عنه)) [4] ، فأساليب السرد تتعدد بمقدار تعدد الرؤى، أو زوايا النظر، أو البؤر السردية، أو المنظورات.

من هنا تأتي ضرورة الوقوف عند الرؤية، بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية، التي تقدم الى المتلقي عالماً فنياً تقوم بتكوينه، أو نقله عن رؤية أخرى.

فالرؤية هي: ((الطريقة التي اعتبر بها الراوي، الاحداث عند تقديمها)) [5]، فالراوي يقدم الاحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً برؤية ما، تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية.

---

(1) نظرية المنهج الشكلي: 18.
(2) البناء الفني للقصة القصيرة: 20.
(3) الصوت الآخر :130.
(4) المتخيل السردي، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي: 116– 117.
(5) بناء الرواية، سيزا قاسم: 158.

لهذا فان الراوي والرؤية كل واحد متكامل، لا يمكن فصل احدهما عن الآخر، فهما، ((متداخلان، مترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ، ولا راوٍ بدون رؤية)) [1] .

يعود الاهتمام بموضوع الرؤى في النقد القصصي الى "فلوبير" [2] ، ((كان أول من نادي بهذا المبدأ هو فلوبير، فانعكس ذلك على المعالجة القصصية، وأدى الى ظهور بواكير التقنيات التي قامت عليها الرواية الحديثة، من تحديد المنظور القصصي، وابتكار صيغ اسلوبية، عرفت فيما بعد بالاسلوب غير المباشر الحر. والتقط "هنري جيمس" [3] ، الخيط من فلوبير وطور هذه الاساليب)) [4] .

على ان هذه المسألة، وأن نالت من اهتمام النقاد في القرن العشرين ما نالته من اهتمام تستحقه، فان تاريخ طرحها ومناقشتها، يعود الى مرحلة في التاريخ أبعد بكثير من بدايات القرن العشرين، ((فلقد كان "أفلاطون" أول من تناول هذا الموضوع، عندما يمر في "الجمهورية" وهو بصدد الحديث عن الملحمة، بين "السرد العادي Simple narration" من جهة، و"المحاكاة Imitation" من جهة أخرى، فعندما يتكلم الشاعر بصوت الآخر، فاننا نستطيع القول بانه يتمثل في اسلوبه،

---

(1) وظيفة الرؤى في القصة العراقية في الثمانينيات، عبد الله إبراهيم، مجلة الطليعة الأدبية، العدد: 9–10، 1987 : 14.

(2) (جوستاف فلوبير) (1880–1821) رائد القصة الواقعية في فرنسا، اشهر اعماله رواية (مدام بوفاري). له أعمال قصصية أخرى كـ(الحلزون) و(سالامبو)، وغيرها. ينظر: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد: 1، السنة 4، 1984، ص76.

(3) هنري جيمز (1843– 1916) ناقد انكليزي نفي الى امريكا، يعود له الفضل في دراسة الرواية الانكليزية، في ثمان عشرة مقدمة، كتبها للطبعة النيويوركية، من كتابه (روايات وحكايات 1907– 1909). لم يسبق لثورة نقدية أن عرضت بذاك الكمال الناجز الذي عرضته مقدمات نيويورك. ينظر: نقاد الأدب، جورج واتسون، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1987: 193.

(4) بناء الرواية، سيزا قاسم: 131 – 132.

طريقة الآخر في الكلام، وهذا التمثل للآخر، عن طريق الصوت أو الايماءة، هو محاكاة للشخصية التي يأخذ على عاتقه تمثيلها، لكن إذا كان الشاعر يظهر في كل مكان، ولا يحجب نفسه عن الظهور ،فعندئذ تلغى المحاكاة ويصبح شعره سرداً عادياً)) [1] .

أما أبرز من تصدى لهذا الموضوع بعد "هنري جيمس" فهو الناقد "بيرسي لوبوك"[2]، فقد اكد في كتابه "صنعة الرواية"،على أهمية "وجهة النظر" في الرواية.

وقد بنى "بيرسي لوبوك" كتابه المذكور على اساس اعمال "هنري جيمس"، وأهمها في رأيه علاقة الراوي بالقصة، وفي مجال حرفة الرواية، ((فأني أرى أن وجهة النظر هي التي تحكم مسألة المنهج الدقيق، مسألة وضع الراوي في القصة، أنه يرويها كما يراها "هو" في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع. وقد تروى القصة بحيوية ينسى معها وجود الراوي، ويتجسد المشهد حياً بشخصيات الرواية)) [3] .

وقد اكد "تودوروف" هذا المعنى فيما بعد عندما اشار الى ((أننا في الأدب، لا نواجه احداثاً. أو اموراً في شلكها الخام وانما نواجه احداثاً معروضة بطريقةٍ ما، وتتحددمظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه)) [4] .

---

(1) ينظر: جمهورية افلاطون، نقله الى العربية: حنا خبار، دار الاندلس، بيروت: 142.

(2) (بيرسي لوبوك) ولد في انكلترا عام 1879 وتوفي عام 1965، نشر دراسته عن كاتب اليوميات المشهور (ساموبل بيبس) عالم 1909، ومن مؤلفاته الأخرى (صور رومانية) عام 1923، و(أطلال ايتون) عام 1909 و(صورة إديت دارتون) عام 1947.
ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والاعلام بغداد، 1981، مقدمة المترجم.

(3) المصدر نفسه : 225.

(4) الانشائية الهيكلية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الثالث، 1982 : 17.

ومن خلال التقسيمات التي وضعها النقاد للرؤى، نرى ان الشخصية تعد المحور الاساس الذي تلتف حوله الرؤى أو وجهة النظر في السرد. فالناقد الفرنسي "جان بويون" يقسم الرؤى الى:

1- **الرؤية من الخلف:** ((وتتميز بان معلومات الراوي فيها عن الشخصية اكبر من معلومات الشخصية عن نفسها، فالراوي وفق هذه الرؤية يعرف كل شيء عن الشخصية، فهو يخترق جمجتها ويطلعنا على افكارها ومشاعرها، ولقد يسمي بعض الباحثين هذه الرؤية بـ"الرؤية المجاوزة"[1]، ويسمي السرد وفق رؤية كهذه بـ"السرد الموضوعي"[2] .

2- **الرؤية مع:** وقد اطلق عليها بعض الباحثين نسبة الرؤية "المجاورة"، لأن معرفة الراوي بموجبها، لا تتعدى او تتجاوز معرفة الشخصيات لأنفسها، وتعد هذه الرؤية شكلاً أرقى من الرؤية من الخلف[3] .

3- **الرؤية من الخارج:** وتتميز بأن معرفة الراوي فهيا لشخصياته أقل من معرفة هذه الشخصيات لا نفسها، وتقتصر معرفة الراوي على المظاهر الخارجية من الشخصية، كحركة الجسم واليدين وما يرتسم على الوجه من تعبيرات.

وجرياً وراء ثنائيات العالم اللغوي السويسري "دي سوسير" فقد اختزل "تودوروف" الرؤى الى اثنتين، هما: [4]

1- **الرؤية من الداخل:** وتتميز بأن الشخصية لا تخفي فيها شيئاً عن الراوي، أي ان الراوي يعرف كل شيء عن الشخصية.

---

(1) ينظر: النظرية البنائية، د. صلاح فضل، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1978: 473.

(2) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب: 168.

(3) ينظر: النظرية البنائية: 436.

(4) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 174- 175.

2- **الرؤيـة مـن الخـارج:** وتتميز بـأن الـرواي فيهـا، لا يعـرف عـن الشخصـية الا القليـل جـداً. وهـو يقتصـر فـي روايتـه علـى وصـف حركـة الشخصـية ونقـل أقوالها.

لقـد خلصـت احـدى الدراسـات النقديـة المتخصصـة، إلـى أن علاقـة الـراوي بالاحـداث والشخصـيات ونمـط رؤيتـه لهـا، تنطـوي علـى أهميـة كبيـرة فـي الحـالات الفكريـة والنفسـية والجماليـة. وبهـذا الخصـوص يـرى "روجـر فـاولر" فـي دراسـته المتخصصة "اللسانيات والرواية"، أن تلك العلاقة تقود الى بروز موضوعين غاية في الأهمية بالنسبة للفن الروائي، هما: [1]

1- قضية الادراك الجمالي للراوي.

2- موقفه الفكري من عالمه.

فالموقف الأول يرتبط بمنظور الراوي للاحداث، والآخر يرتبط بموقفه الفكري منها.

أما "بوريس أوسبنسكي" في كتابه ((شاعرية التركيب: بناء النص الفني وأنماط الشكل الفني))، فقد توصل الى تحديد أربعة مستويات للمنظور في النص الروائي، وهي [2] :

1- المنظور الايديولوجي، ويقصد به منظومة القيم الاجتماعية التي تحكم العمل الادبي.

2- المنظـور النفسـي، ويقصـد بـه اسـلوب الصـياغة، ويوصـل الـى وجـود منظـور موضوعي، وآخر ذاتي لصياغة مادة الرواية.

3- المنظور على مستوى الزمان والمكان: ويقصد به تحديد الاطار العام لهذين العنصرين.

---

[1] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: 166.

[2] المصدر السابق: 166.

4- المنظور التعبيري: ويقصد به الاسلوب الذي تعتمده الشخصية، للتعبير عن مكنوناتها الداخلية.

وأهم ما يعنينا في آراء: "فاولر" و"اوسبنسكي" موضوع الادراك الجمالي بالنسبة للاول، والمنظور النفسي بالنسبة للثاني، فهما يتعلقان برؤية الراوي لمادة الرواية، وهذا يحدد اسلوب السرد.

فكلا الناقدين يقتبس الفكرة ويطورها عن الناقد الشكلي الروسي "توماشفسكي" الذي حدد اسلوبين سرديين هما: اسلوب السرد الموضوعي، واسلوب السرد الذاتي، فالأول يعتمد الراوي الغائب الذي يستعين بالضمير (هو)، والثاني يعتمد الراوي المشارك في الاحداث، أو الشاهد عليها، ويستعين بضمير المتكلم (أنا) [1] .

ومن خلال النظرة الفاحصة لقصة الستينيات، توصلنا الى ان اسلوب السرد وبناء الرؤى فيها ينضوي تحت هذين الاسلوبين، بالمفهوم الذي صاغه الناقد الشكلاني الروسي "توما شفسكي"، والذي حدده على الوجه التالي: ((يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي، وسرد ذاتي. ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الافكار السردية للأبطال. أما السرد الذاتي، فاننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي . أو طرف مستمع . متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه))[2] .

ويتمثل بتطور البنية السردية للقصة القصيرة في تجربة الستينيين من مظاهر السرد الموضوعي/ الخارجي الى مظاهر السرد الذاتي/ الداخلي. عن طريق التخلص التدريجي من مظاهر الحكي الخارجي التي تشيع في الحكاية الشعبية والخرافية، وفي القص الشفاهي المباشر أو التقريري. [3]

والسرد الموضوعي، الخارجي، يتمثل اساساً في هيمنة دور الراوي العليم "أو كلي العلم" الذي يعرف بكل خفايا شخصياته واسرارها. ويلجأ هذا الراوي الخارجي

---

(1) ينظر: المصدر نفسه : 168.

(2) نظرية المنهج الشكلي :189.

(3) ينظر: الصوت الآخر : 182.

الى الوصف والتقرير والتعليق، عن طريق توظيف ضمير الشخص الثالث "الغائب، هو، أو هي" الذي لجأت اليه الرواية الكلاسيكية الاوربية في القرن التاسع عشر.

أما السرد الذاتي، فيتمثل اساساً في اقصاء دور الراوي العليم، ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة او مراقبة، وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي.

وفي مستوى السرد الذاتي نجد امكانية اوسع لتوظيف الضمائر المختلفة، فقد يستعمل ضمير المتكلم . الشخص الأول . أنا أو نحن . بطريقة اعترافية "أوتوبيوغرافية" على طريقة السيرة الذاتية، وقد يستعمل هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلق بحياة شخصية قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الراوي. وتعتمد طريقة السرد الذاتي ايضاً على استعمال ضمير المخاطب (بالفتح) . أي ضمير الشخص الثاني. انت أو انتم . وخاصة عندما يخاطب البطل نفسه، أو يناجيها في مونولوج داخلي، أو مسموع يقرب من مستوى "المناجاة" المسرحية [1] .

زيادة على ما تقدم ، يعود السرد الذاتي لتوظيف ضمير الشخص الثالث (هو أو هي) المفضل في مستوى السرد/ الموضوعي الخارجي، إلا أنه يكتسب وظيفة مغايرة، فهو لا ينتمي الى الراوي العليم/ الخارجي، وانما يستبطن وفي شخصية قصصية مشاركة وممسرحة فيسمى عندئذٍ، بـ"أنا الراوي الغائب" [2]. وهو في الجوهر صورة مموهة لـ(أنا) الراوي.

السرد الذاتي / الداخلي :

---

(1) ينظر: المصدر السابق :183.

(2) ينظر: الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، 1979 : 116- 117.

نجد مثالاً على هذا المستوى من السرد في قصة "انياب جوف يصخب"[1]، فالقاص يستهل قصته موظفاً ضميره الغائب، ((من أعماق سحابة داكنة انتشلته يقظة لاذعة. تلفت حوله. وجد المكان خالياً، فرد ذراعيه في محاولة لاعادة الدماء في عروقه)).

في هذا المقطع نجد تماهياً بين الراوي والبطل، فالبطل هو راوي سرده، ولذا فان الافكار والتأملات وحتى الوصف تعبير عن دخيلة نفسه، بحيث يمكن اجراء تبديل في ضمير (الغائب) (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا) دون احداث تغير جوهري، في زاوية الرؤية أو "وجهة النظر" أو في علاقة الراوي بالسرد، فهنا نحس بإمحاء كامل "للراوي العليم"، وحضور كامل لوعي البطل نفسه: (تأرجحت في ذهنه فكرة عابرة، تسمرت في لحم ذاكرته.. هل ما يراه حلماً! لكنها الحقيقة تحدث امامه ملء البصر، لعله مشهد تمثيلي!! لكنها الحقيقة)) [2] ، هنا يتحرك ذهن البطل متأملاً ومحللاً ومقارناً دون علاقة بالمؤلف ، أو الراوي الضمني ، أو الراوي العليم ، وكما ترى الناقدة (يمنى العيد) فإن بنية نمط تماهي الراوي مع البطل ((تتسم بطابع التماسك والإنسجام ، حيث تترابط وعلى مستوى الحكاية في النص ، حلقات القص ، بعلاقة ضرورة ، لها منطقها الخاص وتكشف في الوقت نفسهِ عن إنحياز الراوي إلى بطلة : الشخص أو الرمز ، منحاز في موقع لهُ هويتهُ ، منهُ ينطق ، ومنهُ يمارس اللعبة الفنية ، أو بإتجاههُ يمارس هذهِ اللعبة بانياً عالم القصة)) [3].

فالتقنية هذهِ تقع ضمن توظيف ضمير الغائب بمستوى ((أنا الراوي الغائب)) وتعود للسرد الذاتي .

التقنية نفسها نجدها في قصة ((بضع ساعات في بستان الخوف))[4] .

---

(1) مجموعة (رياح المدن الزجاجية)، سالم العزاوي : 9.

(2) المصدر نفسه : 10.

(3) الراوي – الموقع والشكل بحث في السرد الروائي ، يمنى العيد ،مؤسسة الابحاث العربية ،بيروت ،1986 : 83.

(4) مجموعة "البجع" ، مي مظفر : 105.

فالبطلة تتحدث وتفكر كأنها هي التي تروي السرد، ((فزعت ، فإذا النافذة الخشب ترتطم بالحائط بقسوة ، والظلام يتسرب بكثافة إلى الداخل ، حاملاً معهُ عنفوان ريح قرمزية ، أغلقت النافذة وبعثت قليلاً من النور في قلب المكان ثم اوقدت النار في المدفأة ، وآله الهاتف مازالت مسكونة بالصمت ، ترفض الإفضاء بكلمة السر ، إنها تنتظر))[1] .

وحتى الأفكار والتأملات التي يثيرها خوف الإنتظار ، نجدها تعبر عن دخيلة البطلة نفسها ، فلا نجد فرقاً جوهرياً ونحن نستبدل الضمير المتكلم (أنا) بالضمير (هو) ،((أرجعت السماعة إلى مكانها بسرعة مذهلة لم تحاول أن تفهم هذا الخوف المفاجئ أو إن تستقر على تبرير منطقي لهُ . العالم ما زال يتحرك .. إذ ثمة بصيص من رجاء ، لكنهُ بصيص هزيل يختفي رويداً رويداً))[2] .

فالقاصة هنا توظف ضمير الغائب بمستوى "انا الراوي الغائب" كما حدث في القصة السابقة .

ضمن هذا الإسلوب من السرد ، أي السرد الذاتي ، تقع قصة "السيف والسفينة " [3] ، لقد توسع القاص في توظيف الضمائر فإنما يريد أن يؤكد في قصته هذه امكانية هذا الأسلوب من السرد من التوسع في توظيف الضمائر، يستهل القاص سردهُ مستعملاً راوي الدرجة الأولى المتكلم (أنا) ،((لقد تبخر مائي، طارت نظراتي الثكلى ،توسدت الريح والغيوم .. تمنت لو تضيع الريح ليست أمنية ، مرحباً بليالي الرحيل والتطواف)) [4] .

لكنهُ لم يلبث أن يتحول إلى توظيف راوي الشخصية الثالثة الغائب (هو أو هي) ((بعد أيام ستحتل هذا الجدار ، صورة لهُ ولها وهي تسند رأسها إلى صدرهِ

---

(1) المصدر نفسه : 109.

(2) المصدر نفسه :109.

(3) مجموعة "السيف والسفينة "، عبد الرحمن الربيعي : 53.

(4) المصدر نفسه : 54.

بأمان ...))[1] ، ثم ينتقل إلى توظيف راوي الدرجة الثانية (أنت) المخاطب ، لكي يناجي نفسهُ ((في الجو صقر كافر ، لا مفر ، عبثاً تعود ثورة الصقر ، لا تقاوم وسلاحك واهن وقديم ، لقد تبدل الناس فأنت اليوم لقمة مستساغة))[2] .

ثم في مقطع آخر من القصة يعود إلى توظيف الضمير الأول (أنا) ((حين تحسست قبضتي ، أين ولى عصر الفرسان ، عندما كان الرجل رجلاً حقاً وأضحكتني قبضتي البالية ، لو عاد عصر الفرسان لسحقتني الخيول وكنت قيء الحملات))[3].

إنها قصة تعبر عن انسحاق بطلها وشعوره بالعجز أمام متحديهِ الذي يمثل جمعاً لا يمكن لأحد أن يتنبأ بهِ ، ((أخذت أسعل بجفاف ، الدرب لغز وأنا فيهِ ، أبحث عن ضياع ، توتر طويل))[4] .

لكنها نجحت من الناحية التقنية ، إذ إستطاع كاتبها ومن خلال مسعىً تجريبي ، أن يقدم فيها الحدث القصصي ، عبر أكثر من رؤيا ، مستعملاً أكثر من أسلوب للسرد ، وموظفاً أكثر من ضمير .

قصة "القطارات الليلية" [5]، تنحى هذا المنحى ، إذ يقوم بالسرد أكثر من راوٍ ، الراوي الغائب من الدرجة الثالثة "الراوي العليم" والراوي الممسرح الذي يتماهى مع بطل القصة "وصوت معلق الفيلم" .

فالراوي الغائب من الدرجة الثالثة "الراوي العليم" ينقل لنا الأحداث في القسم الأول من القصة ،((حين دخلا كان يحتل الصالة السفلى ظلام خفيف وتتحرك في

---

(1) المصدر السابق :55.

(2) المصدر نفسه : 55.

(3) المصدر نفسه : 56.

(4) المصدر نفسه : 62.

(5) مجموعة "المملكة السوداء" : 170.

الشاشة صور سريعة وبينما كانا يتفقدان طريقهما في الممر ، اكتشفا أن الصالة خالية تماماً ، ثم اختارا مقعدين وجلسا قرب الممر))[1] .

شاركهُ في هذا المقطع من القصة "صوت معلق الفيلم" :

((هذه لحظة النوم في القطارات الليلية المتحركة خارج المدن المتنقلة بين المحطات الصحراوية من دون توقف))[2] .

في القسم الثاني من القصة ، يستمر الراوي العليم في السرد : ((توقف القطار وصك العجلات برجة شديدة ، وانفتحت الأبواب والنوافذ ثم انقشطت السحب المشبعة بالضوء التي أحاطت القطار تحت ضغط اندفاع المسافرين نحو العربات المحشورة بالركاب وهياج الباعة))[3] .

في القسم الثالث من القصة يتحول السرد إلى الراوي الممسرح الذي يتماهى مع البطل ، أي توظيف ضمير الغائب ليصبح بمستوى " أنا الراوي الغائب" ((إنه يستكين لليونة الفراش ، وحرارة الجسد الملامس لهُ ليفتدي ذلك الأسترخاء الساكن ، الساطع في الضوء الشديد.

- **أنتِ تفكرين بالفيلم .**
- **أجابت كأنها أفاقت من غفوة: كانت الصالة باردة ثم الفئران التي تتحرك تحت الكراسي .**
- **ذلك مضحك))** [4] .

تؤكد هنا بأن مسعى القاص في استعمال تقنيات عديدة للرؤى في قصة واحدة ، إنما هو اتجاه جديد سلكتهُ القصة القصيرة وإنهُ يعبر عن إتجاه تجريبي ، كان السمة المميزة للنشاط القصصي في العراق خلال هذهِ الحقبة .

---

(1) المصدر السابق : 170.

(2) المصدر نفسه : 171.

(3) المصدر نفسه : 180.

(4) المصدر نفسه : 183-184.

تشترك في هذهِ التقنية أي تعدد الرؤى ، قصة "الخيول" [1] ، فالسرد يجري فيها على مستويين ، المستوى الأول فيها يديرهُ راوٍ موضوعي خارجي ممسرح يقع ضمن ما يعرف بـ"أنا الراوي الغائب" يفتتح هذا الراوي السرد بما يأتي : ((يتطلع إلى السماء ها هي أمامهُ زرقاء ، ناصعة تتلألأ كالفرح الجميل))[2] .

لكن هذا اراوي ينقلب إلى راوٍ من الدرجة الأولى حين يقارن نفسهُ "بهمّام" بطل قصة "الزير سالم" التي يتخذ منها القاص ، قصة عمودية تتخل السرد الأفقي، "وهمام" دخل على "ضباع" وحضي بحسنها وجمالها ، ونالت منهُ غاية آمالها ، لكني لستُ مثيله بكت على صدري ، تنفست طعم عنقي ، همستُ لها:

- **يا طفلتي .**
- **وهمست لي : يا حبيبي))** [3] .

بينما ينفذ السرد في مستواه الثاني راوٍ من الدرجة الثالثة (هو) فهو سرد موضوعي خارجي ، ((الزير سالم فارس عريق ، ضباع أختهُ فاتنة آسرة سجد لحسنها الملوك))[4] .

وكمثال على الراوي "كلي العلم" نستشهد بالآتي : ((لكن الزير لا يطأطيء للأهوال رأسهُ ، يعرف جيداً أنهُ مطارد بمكيدة ، قتل الأسود الكواسر ، وربط أعناق أشبالها بالحبال ، ثم قادهم وراءه كالكلاب))[5] .

من القصص الأخرى التي بني السرد فيها على رؤيتين قصة "الوجه الحقيقي" [6] ، تناوب السرد فيها ، الاسلوبان السرديان ، الذاتي /الداخلي الذي يجري على لسان الضمير الأول (أنا) والموضوعي /الخارجي الذي يجري على لسان ضمير

---

(1) مجموعة "سر الماء" : 144.

(2) المصدر نفسه : 144.

(3) المصدر نفسه : 148.

(4) المصدر نفسه : 147.

(5) المصدر نفسه : 149.

(6) مجموعة "طائر الحقيقة" عبد الستار ناصر : 5.

الشخص الثالث (هو) ، فالسرد يفتتح بالضمير الأول (أنا) ((كانت الأمتار بين مدينتينا يقطعها القطار بسرعة ، إنها المرة الثالثة ، منذ أن سافر محمود أذهب إلى البصرة .. أحسُ اشتياقاً وحباً إليهِ))[1] .

ثم ينعطف السرد إلى ضمير الشخص الثالث (هو) ((ومحمود رجل طيب ، تجاعيد خدهِ تحكي ذل السنوات التي عاشها محروماً))[2] .

فالقاص يستعمل في قصته رؤيتين يحاول من خلالهما ملاحقة حديثين تضمنتهما قصتهُ ، الحدث الأول يتلخص في البحث عن صديق الراوي الغائب ، وهو حدث آني ، يجري في الزمن الحاضر ، بينما الحدث الآخر حدث قديم صار وانتهى ذلكم هو غياب صديقهُ وانقطاعهُ عنهُ .

يرى الباحث بأن الرؤية الأخرى التي إستعمل فيها القاص إسلوب السرد الموضوعي /الخارجي ، حملت الكثير من الوهن والأضعف لتصيب بهِ صحيحة القصة وتطورها، كان بالامكان دمج هذهِ الرؤية التي إعتمدت في أكثرها على الوصف مع الرؤيا الأولى التي حملها الضمير الأول لتصبح المشاهد أكثر نمواً ودرامية .

من القصص التي استعمل فيها أسلوب السرد الذاتي من خلال توظيف الضمير الأول (أنا) قصة "نزهة في شوارع مهجورة"[3] .

يبدأ السرد بالمقطع السردي الآتي: ((في الشارع ثمة موكب يتقدم نحوي الآن .. أنا الآخر أتقدم نحو الموكب .. كلانا يسعى جاهداً لأختصار المسافة ، نحاول الوصول إلى لحظة الإلتقاء، وهذا ما ينبغي تحقيقهُ : أنا أعرف إن الطرفين يشتركان بتقليص المسافة لكن في حالة عدم إنسجام أحدهما مع الاخر ، فماذا إذاً ساعتها ؟.

---

(1) المصدر السابق : 7.

(2) المصدر نفسه :7 .

(3) مجموعة "نزهة في شوارع مهجورة" ، أحمد خلف : 75.

أدركت في اللحظة الاخيرة ، أني لم أعد مقتنعاً بعملي أزاء الموكب))[1].
وفي مقطع سردي آخر من القصة نقرأ الآتي : ((انقسم الموكب على نفسهِ ، تحزب البعض للشاب .. والبعض الآخر ساند الرجل الوقور .. حاولت الذهاب إلى مكان منعزل .. ذلك أني لم أفكر في أي وقت كان ، أن أصير طرفاً في قضية.. أي قضية))[2] .

والقصة بمجملها تتحدث عن فتى يهرب من قريتهُ ليتجه إلى المدينة على أمل أن يحقق شيئاً يطمح إليهِ ، لكنهُ يجد نفسهُ من جديد محاصراً بأحلام وأحداث، لا يستطيع مواجهتها ، فيقرر أن يكون بعيداً عنها ، يفكر في أنه لا يصير طرفاً فيها ، والقصة تعد ((عينّة متكاملة لفن القاص ، الذي إعتمد في كل نتاجاته على رصد حالة العجز لدى الشخصية المحلية إزاء واقعها الصلب والمتشابك))[3] .

ويأتي عجز أبطالهُ نتيجة لافتقادهم الثقة التي يجب أن يتممتعوا بها لكي يمنحوها للآخرين ،((فعدم منح الثقة ،هو الموضوع الأساس للعجز البشري ، خاصة وأن ضمير المتكلم لا الراوي هنا ، هو الذي يحدد مسار الفعل ، أي أن البطل شريحة من القاص ، و تصور لهُ ، وفي أحسن الحالات ، هو ذلك المثقف الذي يمتحن قناعاته أولاً قبل أن يستقبل قناعات أخرى))[4] .

في قصة "الظل والصدى" [5] نلتقي بأسلوب السرد نفسهِ ، السرد الذاتي/الداخلي ، إلا أن الراوي فيها يوظف للسرد ضمير الشخص الثاني المخاطب (أنت)، فالبطل يخاطب نفسهُ مفترضاً أنهُ شخص آخر ، وأنهُ المروي لهُ في القصة ، ((أغلقت أذنيك لم تعد تسمع ، استرخى جسدك ، وغدوت كالثمل ..))[6] .

---

(1) المصدر السابق: 75.

(2) المصدر نفسه : 81.

(3) قراءة جديدة في القصة العراقية: 87.

(4) المصدر نفسه : 87.

(5) مجموعة "أصوات في المدينة " : 37.

(6) المصدر نفسه : 37.

يبدو أن البطل يسمع أصواتاً يتخيلها ، وأنهُ يجهد نفسهُ في الرد عليها ، ((شيء رائع، أن تسافر ، يعني أن تحيا .. أنت تود ذلك في صميمكَ ، إذن لماذا البقاء .زصوت آخر .. الأشياء منها الجدب .. افترضى أن تموت وأنت ترضع خشب المقاهي بعضاً من يقضتك))[1] .

والضمير هنا لا يختلف عن الضمير الأول (أنا) كما لا نشعر إن الشخصية قد حققت إستقلالها عن ضمير الكاتب نفسه ، وهذا غالباً ما نصادفهُ في القصة الستينية، كما مر في موضوع "البنى السردية التي تنفي الإيهام" في موضوع الإغتراب .

قصة "نافذة على الساحة " [2] ، السرد فيها يتخذ من تقنية السرد الذاتي / الداخلي أيضاً آلية له ، إذ يوظف القاص في السرد ضمير الدرجة الأولى المتكلم ، ((لقد مضى اليوم الثالث على زيارتي لخالتي ، وما زلت أتذكر كلمات أمي لقد مضت عشر سنوات من دون أن أعرف شيئاً عن أختي وزوجها ..))[3] .

ففي هذا النوع من السرد يقصى دور"الراوي العليم" ، لكي يقدم القاص أهدافه عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة في القصة ، يبدأ الراوي السرد ، ويشارك في الأحداث ، وينهي السرد حينما تنتهي مهمتهُ التي كلف بها من قبل والدتهُ ،((ونظرت إليها مباشرةً ، وقالت :

- **متى ستسافر؟**
- **في القطار السريع هذا المساء .**
- **متى يصل القطار ؟**
- **صباح غد))**[4] .

---

(1) المصدر السابق : 39.

(2) مجموعة " الملكة السوداء" : 41 .

(3) المصدر نفسه : 41.

(4) المصدر نفسه : 49.

في قصة "ديوس أكس ماشينا"[1] ، يهب القاص للبطل سلطة سرد الأحداث، لأن هذهِ القصة تمثل معانات الذات المهددة من قوى إجتماعية أو ميتافيزيقية مجهولة تسير باتجاه الاصطدام المباشر لها ، فبطلها يجد نفسهُ مطارداً، ((في الحلم وفي أعماق الصحو ، تعلمت أن الإنسان لا يستطيع أن ينتبه بما فيه الكفاية ،أما هذهِ المرة فظهر على شكل علامة إستفهام ، تقدم مني ، ومن بعد أمتار مد يدهُ اليسرى التي تمطت كأنها أفعى سمراء ، وإلتفت أصابعهُ بقسوة حول عنقي الهزيل))[2] .

والبطل يردد في حلمهِ "ديوس أكس ماشينا" دون أن يعرف معنى لهذهِ العبارة ، ثم يتعرف فيما بعد على هذا الرجل الذي أراد خنقهِ في الحلم –هكذا كان يظن – فيجدهُ واحداً من " اولئك البرجوازيين" –ولكن الآية تنعكس ، فيصبح الطريد هو المطارد فيقتل الرجل ثم يتوجه إلى المقهى يحتسي الشاي ، بعد ذلك يذهب إلى غرفتهِ ليلتحم بفتاة ، لم يتمكن من المواصلة معها في البداية ، وليعرف أن العبارة الغامضة التي كان يرددها ، إنما تعني باللاتينية "الإله الذي يسير على آلة" فالسرد هنا كما قدمنا يقوم بهِ راوي من الدرجة الأولى (أنا) ، وهو سرد ذاتي /داخلي.

السرد الموضوعي /الخارجي:

يدير السرد في قصة "السيد –أشواق سلم بن يوسف" [3] أكثر من راوٍ ، فالراوي الذي يمثل ضمير الشخص الثالث المراقب ، لا تتجسد لهُ شخصية داخل النص ، لكن سلطتهُ السردية نتبينها منذ بداية القصة ، ((استيقظت المدينة كما لو أنها تعرضت إلى هزة أرضية عنيفة ومفاجئة ، ففي ذلك اليوم ، وقف الناس عند أبواب المنازل ، وفوق أسطحها ، وخف آخرون أقدامهم ..إلى مسجد المدينة حيث

---

(1) مجموعة "زليخة .. البعد يقترب":25.

(2) المصدر نفسه :25.

(3) مجموعة "اليشن" :58.

كان "سلم بن يوسف" يطلق صراخاً متواصلاً وينادي بأعلى صوتهِ : ((يا أهل اليشن ، الويل لي من بعدي عنهُ والويل لي من قربي منهُ))[1].

أما الرواة الآخرون الذين يشاركون في السرد ، فهم نقلة الأخبار شيوخ المدينة وفتيانها ، إذ تناقلوا قبل سنوات : (("إن سلماً التقى بالسيد" للمرة الأولى في يوم لم يحدد تاريخهُ ، غير إن العقلاء والسفهاء ،في "اليشن" يتفقون على إن السيد سلم إلى سلم إبن يوسف عدة قطع من نقودهِ الذهبية المعروفة))[2] .

وراوٍ آخر يتمثل في البقالين ، جاء عنهم ((إنهُ تاجر حبوب متواضع هو الذي يصرف من أموالهُ على ترميم حيطان المسجد))[3] وراوٍ آخر يتمثل بفريق ثالث من الحمالين والمتعطلين ، وقراء التكايا ، وقالوا غير ما قالهُ البقالون ، وتهامسوا : ((بأن حفنة الدراهم التي تسلمها ، سلم بن يوسف من ذلك التاجر الغريب تتناسل باستمرار وأنهُ ينفق منها على ما قد يتهدم من بناء المسجد))[4] .

أيضاً هناك رسالة بثها القاص على شكل ملحق ، وهي كالآتي : ((من سلم بن يوسف إلى المهتمين بالمعرفة والمستقبل))[5] ، يتم فيها ما أخبرهُ القاص فيما يخص "السيد" على أفواه الرواة يقول فيها : ((وجدتُ الإبتداء والإنتهاء ، الحياة والموت ، والبعث ، ولكني كنت أريد شيئاً آخر : أريدُ أن أراه))[6] .

يرى الباحث بأن القاص هنا يستعمل اسلوباً سردياً جديداً ، يتمثل في الدمج بين لغة الحكاية الشعبية ، وثيمة البحث وتعدد الأصوات ، عن طريق توظيف ضمير الغائب المراقب ، ولكن بطريقة غير تقليدية ، تؤكد المنحى التجريبي الذي سلكتهُ القصة العراقية القصيرة –خلال حقبة الستينيات– والذي سعى منهُ ، من خلال

---

(1) المصدر السابق :28.

(2) المصدر نفسه : 28.

(3) المصدر نفسه : 31.

(4) المصدر نفسه :31

(5) المصدر نفسه :39.

(6) المصدر نفسه : 40 .

القصاصون إلى رد الإعتبار ، لنسق السرد الموضوعي /الخارجي ولكن عبر رؤيا سردية جديدة تماماً .

التقنية الجديدة هذهِ نتلمسها في قصة "المئذنة" [1] ، أيضاً ، فالسرد يبتدئ وينتهي من خلال توظيف القاص لضمير الشخص الثالث (الغائب هو) ((إلى جانبها كان مكان زوجها فارغاً ، كانت وسادتهُ الريش التي تحتل جزءهُ من البساط تستكين كقلب أبيض ..)) [2] .

لكننا لم نواجه في هذهِ القصة "بالراوي العليم" الذي يعرف عن الشخصية أكثر من نفسها ، إنما تواجهنا شخوص مستقلة عن خالقها ، لا تنطق بغير أصواتها ، ((وحين نهضت ،وبتلك الخطوات المغمضة الشيقة صعدت الدرجات .. تساءلت بشفقة ، إن كانت السماء المتلاشية في الإمتداد ترسل حقاً هذهِ الفقاعات الوردية المتلاصقة..))[3] .

يتخلل السرد منلوج داخلي تنشغل بهِ البطلة تتحرك خلالهُ بحرية ، بعيداً عن تدخل الراوي في العليم شؤونها وهو إسلوب سعى إليهِ القاص حتى مع الأشياء فإنهُ حين يصفها ، يجعلنا نعتقد بأنها مستقلة عن الإنسان ، وأنها لا تنطق بشيء غير وجودها ، مستعملاً "عين الكاميرا" كطريقة فنية يرصد من خلالها ، كل ما يتعلق بهذهِ الأشياء ، ((ولما عادت أزاحت ستارة النافذة المطلة على الحوش، وفتحت درفاتها ، فارتسم النور الخارجي للنهار على أرض الغرفة بشكل متوازي أضلاع متخلخل ، يشير أحد رؤوسهُ المدببة لفرجة قدميها))[4] .

إذ أن البطلة وهي تصف سقوط النور الخارجي للنهار على أرض الغرفة لم تشعر معهُ بأي إنطباع خاص ينم عن تأثرها بهِ ، وإنما هو شيء يتحقق بعيداً عنها ، لا ينطق بشيءٍ غير وجودهُ .

---

(1) مجموعة "الملائكة السوداء" :9.

(2) المصدر نفسه :10.

(3) المصدر نفسه : 11.

(4) المصدر نفسه :11.

فضمير الغائب الذي يوظفهُ السرد هنا ، مع أنهُ ينتمي إلى السرد الموضوعي /الخارجي ، إلا أنهُ عبر عن عالم آخر تتحرر فيهِ الشخوص والأشياء لتعبر عن نفسها مباشرةً ودون تدخل من قوى خارجة عنها .

قصة "أمنية القرد" [1] ، تهيمن عليها التقنية نفسها ، فالسرد يستعمل ضمير الشخص الثالث الغائب (هو) ، لكننا نواجه بما يتناقض تماماً مع المسلمات التي يصل إليها هذا النوع من السرد فالقصة في أكبر جزء منها تعتمد على حواراً بين فتاتين يعبر عن معاناتهما النفسية الوجودية :

((– ما بكِ ؟ ارفعي صوتكِ!

- **إني أحسُ بالألم .وصرخ الصوت القادم من قعر السلم :**
- **مرمر ! كفي عن الشكوى .. جسدي أنا أيضاً . ماذا تظنين ؟ إن قدمي متورمتان ..))[2] .**

قصة "المملكة السوداء" [3] ، مثل آخر على السرد الموضوعي /الخارجي، فالسرد يوظف ضمير الشخص الثالث الغائب (هو) ((دخل علي من الباب القديم ، الذي حفرت من خشبة إطارهُ تواريخ هجرية .. وقرأ علي عبارة "أيها الداخل للحوش إقرأ السلام " [4] .

فما يخبر بهِ الراوي ، إنما هو الذي يراه (علي) ويعايشه حتى التصور الذي عكسهُ الراوي إنما هو التصور الذي لا يمكن لعلي إلا أن يتصورهُ وهو وسط هذهِ الفوضى من الرسوم التاريخية والحياة الحيوانية المتفجرة من حوله ، ((وتصور علي عمته تجري بين الجرار من دون أن يراها وهي تنفذ من فتحة لفتحة أخرى ، وسط الخيول التي حفرت سنابكها طابوق الفناء ، وأجبر صهيلها العصافير على الهرب

---

(1) مجموعة "الملائكة السوداء" :27.

(2) المصدر نفسه :31.

(3) مجموعة " الملكة السوداء " :87.

(4) المصدر نفسه : 87.

من شجرة السدر ، ولقد استدل علي على حياة هذهِ الطيور من الذروق التي تغطي الطابوق أسفل الشجرة القاتمة الخضرة مع الأوراق اليابسة))[1] .

ومع أن السرد هنا ينتمي إلى السرد الموضوعي /الخارجي ، إلا أن القاص يمنح السرد قيمة تعبيرية كبيرة ، إذ نجح في التعبير عن عالم ((مملكتهِ السوداء)) بما كشف السرد عما تحتويهِ ((من إشكال سوداء متشاجرة على الطابوق المتفتت .. كانت الرسوم تملأ الدار أيضاً بخيول ذات أرجل دقيقة عديدة كارجل العناكب ، وفتيات ذات شعور طويلة ، وجرار منبعجة ناقصة العري))[2] .

وحتى غرفة العمة ، فإنها حين يصفها ، إنما يصف عالماً غريباً يهب الكثير من الخيال الجامح المتوثب ، ((فالغرفة جرداء بغير السرير الضخم المحروس برؤوس النحاس المفرطحة ..))[3] .

والقاص هنا يذكر كما يرى البعض باسلوب (بورخس) (1899–1986) بشكل خاص ، في إتقان توظيف السرد الخارجي المباشر في خلق عوالمهُ القصصية [4] .

عندما نمثل بقصة "الشهود والشهداء" [5] ، علينا أن نستذكر التعريف بالراوي المراقب ، فـ((هو شبيه براوي الدرجة الثانية تماماً ، والفرق الوحيد بينهما ، هو أن الراوي المراقب غير مصرح بوجودهِ في القصة ، وهو أشبه بكاميرا سينمائية دوارة)) [6] ، ذلك لأن الراوي المراقب هو الذي يتصدر لرواية الأحداث فيها ((هبط ابن

---

(1) المصدر السابق: 88.

(2) نفسهُ :87.

(3) المصدر السابق :88.

(4) ينظر: الصوت الآخر: 187.

(5) قصاصون من العراق : 389.

(6) البناء الفني للقصة القصيرة :132.

عباس من زورقهِ ، فأخذت سلمى طرف الحبل وربطتهُ ، بينما إتجه هو إلى ظليلة أقاماها تحت الجرف ورمى أدوات الصيد))[1] .

ويلاحق هذا الراوي ما يدور في القصة فيتبع عملية "صلب الحلاج" وما يترتب عليها من أحداث ترقى إلى مصاف ثورة ((هيأ المنتفعون بموت الحلاج وسائل الإدانة والقتل))[2] .

فكان لهذا النبأ وقع انتشر بسرعة ، سر كسريان النار في الهشيم ، ((انتشرت مثل النار في هشيم الكلأ ، حكايا حول خارق قوة المعذب المصلوب على شجرة ، فاختلط الحب والولاء ، بالغلو الذي يقود إلى البلاء))[3] .

ثم يخبرنا السرد عن إمرأة تثور لمقتلهِ ، فيقبض عليها الجلاوزة ، لكن فتىً يخرج من بين اللجة فينتشلها من المصير الفاجع :

- **((إمرأة من هذهِ ؟ صرخ رجل مهتاج الوجه .**

فقالت هادئة الوجه : إمرأة من هذا الزمان المقتول به العشق))[4] .

يتأزم المشهد ((أحاط بها الناس ، أحاطوها مثل كلاب الصيد ، والمرأة في كف الحزن ، ينقض عليها رجل ويهم بشق رداء يحميها ..صرخ الآتي من قيظ صحاري الأمة :

–قفوا ..إرفعوا عنها قذارة هذي الأيدي ..))[5] .

فالراوي المراقب إذ يلعب دوراً مميزاً في السرد ، فهو يروي أغلب الأحداث ، ويصف المشاهد ، دون أن يشارك فيها كلياً أو في جزء منها ويتساءل ويجيب في هذهِ القصة .

---

(1) قصاصون من العراق: 389.

(2) المصدر نفسه :391.

(3) المصدر نفسه :393.

(4) المصدر نفسه : 394.

(5) المصدر نفسه :404.

ومن أروع الحوادث التي ينقلها هذا الراوي عن بطليها : المرأة والفتى، ما يأتي :

((دنا القادم من ليل الصحراء

قالت المرأة : الويل لمن قتل ولم يصرخ في وجه القاتل .

قال : الويل لمن مات ولم ينطق بإسم القاتل .

- أتراكِ تعرفتِ إلى صوت القاتل ؟

قالت أتمازحني ؟.. إن دمي يحرقني . تؤلمني كلمات الفحش المحشودة تحت الأحداق ، تحرقني الأهواء السرية في تلك الأحداق .

- أجيبي من قاتلك ؟

- هل يجهل من يبعث هذا الجسد الميت قاتل هذا الوجه الناهض؟

- قاتلنا واحد ..قاتلنا واحد)) [1] .

مثل آخر على الراوي الغائب المراقب ((العليم بكل شيء)) نتلمسهُ في قصة ((الأسماك)) [2] ، إذ أنهُ ومن خلال السرد يتابع حركة الأشخاص والأشياء والحيوانات مجتمعين ، يتحدث السرد عن الأشخاص وحركتهم بما يأتي : ((من يجلس داخل الشرفة المظلمة ، من دون حراك ، فتاة تراقب المشهد المحدد من خلال الشبكة السلكية التي تشغل واجهة الشرفة المظلمة المطلة على النهر))[3] .

أما عن حركة الحيوانات فيأتي حديثهُ كالآتي: ((وفي حذر شديد تخرج سمكة منفردة من الأعشاب ، وتقترب مباشرة صوب واجهة الحوض ، حتى يصطدم بوزها بالزجاج))[4] .

---

(1) المصدر السابق : 426.

(2) مجموعة "المملكة السوداء" :95.

(3) المصدر نفسه : 95.

(4) المصدر نفسه :97.

بعد ذلك يتحدث عن الأشياء فنجد الآتي : ((وخارج الشرفة تستمر حركة أخرى غامضة على سطح النهر ، حركة ضوئية متداخلة :سطوح رقراقة لامعة منزلقة أو أصداف يجرفها المد ، ويجتاز الفسحة أمام الشرفة بصورة متصلة))[1].

لكن تداخل هذا العالم المتنوع الذي يخبرنا السرد عن حركتهِ والديناميكية التي يتسم بها ، يخرج السرد من موضوعيته ليكتسب قيمة فنية متقدمة ((تململ الجسد في مقعدهِ ، وغادرت الفتاة مقعدها ، لتتفقد الأحواض حولها كان النور المنعكس عن أحواض الأسماك يضيء وجهها الذي قربتهُ من الزجاج .. كانت حركة الأسماك تنعكس في حدقتي الفتاة قذائف مضيئة وبعد أن عادت لمقعدها حولت إستغراقها للنهر القمري ... كان الجسد يتيمم بالماء المخدر الذي يرتفع في الرأس ..أنت ترتخين الآن ترين في ظلام المياه سمكتك .. ها هو السيل يدخل للشرفة ويغمر قدميك ، ثم يعلو حول كرسيك .. ويأخذ في زحزحتهِ وإقتلاعهِ ، تترنجين وتستسلمين للقوة السائلة ..كتمثال تميلين وتنفصلين عن الكرسي وتسقطين من دون صوت ، وبلا طرطشة ، تنفجرين بالماء كلياً من دون أن تغرقي . لم تعودي توجهين حركة جسدكِ بل أن الماء يأخذ يديك ويباعد بين الرجلين ، ويجردك من ثيابك يسحبك ويهبط بك للنهر ، ويمعن في جرفك بعيداًً عن الشرفة لن تقاومي هذا التيار ، الاندفاع الجنوني كلية الاحتواء والاقتران))[2] .

في قصة "التابوت"[3] ، يوظف القاص لسردهِ ضمير الشخص الثالث الغائب المراقب الذي ينحاز للأحداث ، فهو حين ينقل الحدث يشعرنا بأهمية ذلك الحدث ، وأنهُ يشكل عنصراً مهماً في السرد ، ((فذاك التابوت في آخر القاعة ، يختلف عن صفوف التوابيت الأخرى ، بكثرة العناوين المشطوبة على غطائهِ ، ثم تغيير أسماء

---

(1) المصدر السابق:98.

(2) المصدر نفسه :102.

(3) مجموعة "المملكة السوداء":190.

المدن عدة مرات عليهِ ، وشطبت كلها ما عدا العنوان الأخير الذي كان يتألف من كلمة واحدة : "مجهول"))[1] .

إذن فهو تابوت مميز ، لذلك سوف سيعود إليه الراوي من جديد في جزء القصة الثالث : ((وعلى بساط هذهِ الظهيرة هبط التابوت على رصيف الساحة أمام واحهة المقهى)) [2] .

سوف يستمر في الحديث عن هذا التابوت ، عندما يتحدث عن صبي حليق الرأس يعلق حقيبة كتب مدرسية في كتفهِ ، وكان لهُ وجه يشع ، من أين أتى؟ وإلى أين يتقدم ؟ ((إنهُ لا يتقدم لكنهُ ينبثق في الضوء بإستمرار ، توقف الصبي عند التابوت وتلفت حولهُ ثم ثبت نظرهُ في وجهة المقهى الخالي .. ومن دون أن يأتي حركة انحنى على التابوت ...رفع غطاء التابوت ..أرجع الغطاء واعتدل واقفاً ، نظر لصورته في الزجاج ، تلفت مضى)) [3] .

أما المقهى فله اهتمام بها ، لايقل عن اهتمامه بالتابوت ، ذلك لأنها مقهى من نوع خاص أيضاً ، ((غادرو جميعاً في وقت ما : منذ ساعات ، منذ الأمس ، منذ أعوام ، منذ إعلان الحرب ، نهضوا بالتتابع ، أو دفعة واحدة)) [4] ، ثم يتابع السرد وصف المقهى ((مناضد فورمايكا ، حمر وزرق ، كراسي خيزران : أزاحت أيديهم الكراسي فبقيت على تلك الأوضاع المنحرفة)) [5] ، وسوف يزيد الأمر غرابة عندما يأتي على جلاسها ، فيصفهم ، ((وهم هنا : إتكاء بليد في التلاشي ، اتكاء ممحو ، ظهورهم تستند إلى الكراسي ، مشوهة بتقوسها وانشائها، ظل ظهورهم ، خيالاتها)) [6] .

---

(1) المصدر السابق :190.

(2) المصدر نفسه :194.

(3) المصدر نفسه :196 .

(4) المصدر نفسه : 191.

(5) المصدر نفسه : 192.

(6) المصدر نفسه : 193 .

يرى الباحث بأن الاتجاه الأساسي في تطوير تجربة القصاص الستينيين تتمثل في الانتقال من مظاهر السرد الموضوعي / الخارجي ، التقليدي ، إلى مستويات السرد الذاتي / الداخلي المختلفة ، إذ أن السرد يجري عبر وعي راوٍ ممسرح في الغالب ، قد يمثل شاهداً أو مراقباً خارجياً ، وقد يتماهى هذا الراوي مع البطل .

وفي هذه التقنية يدفعه القاص في استعمال الضمائر السردية الأساسية ، ضمير المتكلم ، ضمير المخاطب ، وضمير الغائب في تنويعات سردية عديدة .

وقد لاحظنا غلبة توظيف ضمير المتكلم (أنا) في القسم الأول عن القصص التي مثلنا بها ، فمن مجموع سبعة عشر قصة ، وجدنا عشر قصص توظف هذا الضمير ، أما القصص السبع الأخرى ، فأنها توظف ضمير الغائب (هو) ، وقصة واحدة توظف ضمير المخاطب (أنت) لكنه جاء معبراً عن ضمير المتكلم (أنا) ، بكونه يمثل مناجاة بطل القصة لنفسه .

وحتى هذا التوظيف لضمير الغائب ، إنما جاء وهو يمتلك جوهراً ذاتياً كونه يمثل منحىً تجريبياً في القصص التي وظفته ، فقصص الأسماك ، والتابوت والمملكة السوداء ، نلاحظ فيها ، أن القاص يمنح السرد قيمة تعبيرية كبيرة بما يكشف عن عوالم ملونة ، يختلط فيها التاريخي والغريب والعجيب ، خالقاً بذلك عالماً أشبه بالعالم السحري الذي عكسته القصة العالمية ، عند بعض قصاصي امريكا اللاتينية .

الخاتمة

الآن وقد انتهينا إلى نقطة البحث الأخيرة ، علينا أن نعطي صورة مختصرة له بمثابة خاتمة .

لعل أحسن طريقة للوصول إلى غايتنا هي الاجابة على سؤالين ، يستفسر أحدهما عن أهم ما جاء به البحث ، بينما يدور السؤال الآخر حول النتائج التي توصل إليها .

للإجابة على السؤال الأول ، علينا الرجوع إلى الصيغة التي اتخدنا منها عنواناً للبحث، فعناصر العنوان التي هي التجريب والقصة القصيرة ، والحقبة الستينية ، هي العناصر التي اهتم بها البحث ، وهي التي كانت موضوعاً لدراسته.

ففي مجال التجريب ، سعى البحث إلى تحديده معنىً واصطلاحاً وتتبع مسيرته عالمياً وعربياً وعراقياً ، منذ أن نشأ إلى الوقت الذي حدده الباحث لرسالته ، سعى الباحث كذلك إلى إزالة ما علق به من غموض وعدم استقرار ، وانتهى إلى أنه مصطلح يعني التمرد على البنى التقليدية ، وتجاوز كلما يستجد من قوانين وقواعد تقف حائلاً بين وصول الجديد والحديث إلى ما لانهاية .

أما في مجال القصة القصيرة ، فقد سعى البحث إلى تناولها من خلال التجريب فانتهى إلى أنها قصة جديدة تجاوزت الهم الاجتماعي والسياسي اللذين كانت تهتم بهما القصة القديمة موضوعاً لها ، كما تجاوزت الصيغة التقليدية للقصة القديمة التي أشبهت المقالة في تقنيتها .

أما الحقبة الستينية ، العنصر الثالث الذي اشترطه العنوان للبحث ، فقد كانت مرحلة غنية ، توصل الأدب بصورة عامة ، والأدب القصصي بصورة خاصة إلى انجازات مهمة خلالها ، شملت هذه الانجازات ميادين الشعر والرواية والقصة .

وقد وصفت القصة القصيرة التي انجزتها هذه الحقبة ، بأنها قصة مهمة ، وأنها أسست لمرحلة جديدة ، وتعد بداية لقصة فنية من طراز خاص .

أما عن النتائج التي توصل إليها البحث ، وهي ما يدور حولها السؤال الثاني ، فيمكن ملاحظتها من خلال تتبع المستجدات التي طرأت على القصة العراقية القصيرة خلال هذه الحقبة سواء كانت هذه المستجدات تتعلق بموضوعها، أم المستجدات التي تتعلق بأبنيتها الفنية

ففي مجال موضوع القصة نرى تحولاً كبيراً في اختياره من قبل القاص ، فبعد أن كان القاص الخمسيني يهتم بالموضوعة الاجتماعية والسياسية ، ويكتفي بهما رؤيا (واقعية انتقادية) له ، رأينا القاص الستيني يختار مواضيعه من تلك المواضيع التي تتعلق بالذات الإنسانية وتطلعاتها نحو الخلاص من أزمتها التي رافقت هذه الحقبة ، مواضيع تهتم بالبحث عن غائب كثيراً ما يكون ، هماً ميتافيزيقياً ، أو نزوعاً يهفو إلى التحرر من أسر قيدٍ يتمثل في الإقامة في أماكن خاصة ، أو العيش ضمن أجواء تقليدية.

كذلك اهتم القاص الستيني بمواضيع تختص بالاغتراب كونه حالة انسانية خاصة، وجد القاص نفسه يدور في منعطفاتها ، وقد كان التراث محطة أثيرة وقف عندها القاص الستيني طويلاً ، منجزه في هذا المجال يتمثل في الصييغة الجديدة التي اعطاها له في مجال التقنية ، تجاوز القاص الستيني ، المنجز القديم ، بما يتمثل في الحبكة القديمة ، من بداية وعقدة ونهاية إلى ابتداع أساليب فنية جديدة.

فالشعرية التي وصفت بها القصة الستينية ، إنما هي تقنية جديدة توصل إليها القاص وعدت منجزاً له ، لمسنا ذلك في قصص عبد الرحمن مجيد الربيعي، وعبد الإله عبد الرزاق، وجمعة اللامي .

التغريب تقنية أخرى ، تتضمن عدة تقنيات أهمها التقطيع والتهميش ، فهما تقنيتان جديدتان لم تجربهما القصة القديمة ، وقد اشتهر بهما بصورة خاصة ، عبد الرحمن مجيد الربيعي وسعد البزاز وأحمد خلف وآخرين .

من التقنيات الأخرى التي تقع تحت عنوان (التغريب) البنى السردية التي تنفي الإيهام، إذ أن كسر الإيهام هذا يؤدي إلى خيبة تتمثل في مفارقة أفق النص، مما يؤدي إلى غرائبية ، بسبب الحيرة والشك اللذين يثيرهما ، إذ كثيراً ما نرى القاص يتدخل بصورة مباشرة ليشترك في السرد معلناً عن ذاته ، كما فعل القاصان جمعة اللامي وعبد الستار ناصر في بعض قصصهما .

تقنية أخرى جديدة جربها القاص الستيني ، هي الترميز ، وذلك لما توصل إليه من مفاهيم رمزية جديدة ، كالرمزية الواقعية والرمزية الغرائبية ، تجاوزت الرمز بمفهومه التعبيري الذي يعني الكلام الذي يلفه الغموض والإبهام ، الرمز الذي نتحدث عنه يبلغ أحياناً مرتبة تصل إلى الفانتازيا والأسطورة .

الرؤيا تقنية أخرى جربها القاص الستيني، تقنية تجاوزت بها القصة الستينية ما كان سائداً من معنى للرؤيا في القصة القديمة ، تمكنت الرؤيا الجديدة من التعبير بالحلم السريالي ، والرؤيا الكابوسية ، كما شاهدنا ذلك في قصص القاصين موسى كريدي وجليل القيسي وغيرهما .

القضية الأخرى المهمة التي جربها القاص الستيني ، هي الفانتازيا ، توصف الفانتازيا بأنها لا تفترض وجود حدث إلى زمن تتداخل فيه عناصره الثلاثة ، أو تتوازى لتسير بخط واحد .

في المكان أيضاً توصلت القصة الستينية من خلال التجريب إلى ابتداع أمكنة جديدة ، تتمثل بأمكنة العتبة والمجاز أو الأمكنة الافتراضية التي تخيلها القاص محمد خضير ليجعلها مسرحاً تدور فيه حوادث قصصه وشخصياتها .

المصادر والمراجع

المصادر

- القرآن الكريم

- الكتاب المقدس ، العهد الجديد (رؤيا يوحنا اللاهوتي) .

المجاميع القصصية :

- **أصوات في المدينة** : موسى كريدي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1968.
- **الأفواه** : عبد الرحمن مجيد الربيعي ، دار الآداب ، بيروت ، 1979 .
- **ايقاعات منتصف الليل** : غازي العبادي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982.
- **البجع** : مي مظفر ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1979 .
- **البحث عن طيور البحر** : سعد البزاز ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1976 .
- **التمثال** : لطفية الدليمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1998 .
- **خريف البلدة** : أحمد خلف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1995.
- **رجل تكرهه المدينة** : يوسف الحيدري ، منشورات دار الكلمة ، 1969.
- **رياح المدن الزجاجية** : سالم العزاوي ، مطابع الجمهور ، الموصل ، 1971.
- **زليخة .. البعد يقترب** : جليل القيسي ، مطبعة الأديب البغدادية ، 1974.
- **سر الماء** : عبد الرحمن مجيد الربيعي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1983.
- **السيف والسفينة** : عبد الرحمن مجيد الربيعي ، مطبعة الجاحظ ، بغداد ، 1966 .
- **الشارع الجديد** : برهان الخطيب ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 .
- **شجرة المسافات** : عبد الرزاق المطلبي ، وزارة الثقافة والفنون بغداد ، 1977 .

- **طائر الحقيقة** : عبد الستار ناصر ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1974.
- **الظل في الرأس**: عبد الرحمن مجيد الربيعي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978.

- **عصر المدن** : محمود جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1994.
- **عيون في الحلم** : عبد الرحمن مجيد الربيعي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974.
- **غرف نصف مضاءة** : موسى كريدي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1979 .
- **في درجة 45 مئوي** : محمد خضير ، وزارة الثقافة والفنون ، 1978.
- **لأوفيليا جسد الأرض**: عبد الإله عبد الرزاق ، وزارة الإعلام ، بغداد، 1976.
- **لا تسرق الوردة رجاءً** : عبد الستار ناصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق ، 1978 .
- **ممر إلى أحزان الرجال** : لطفية الدليمي ، مطابع دار الجاحظ ، 1969 .
- **المملكة السوداء** : محمد خضير ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1966– 1971.
- **من قتل حكمة الشامي** : جمعة اللامي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1976.
- **نزهة في شوارع مهجورة** : أحمد خلف ، مطبعة العربي ، النجف ، 1974.
- **الهجران** : سعد البزاز ، مكتبة النهضة ، بغداد ، 1972 .
- **اليشن** : جمعة اللامي ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1978 .

المراجع

- **أدب الفانتازيا** : ت. ي. أبتر ، ترجمة : سعدون السعدون ، دار المأمون ، بغداد ، 1990.
- **الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية** : د. عبد الإله أحمد ، وزارة الثقافة والاعلام ، 1977 .
- **الأدب وفنونه** : د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1976 .
- **الإسطورة** : د. نبيلة ابراهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1979 .
- **إشكالية المكان في النص الأدبي** : ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1986 .
- **أشهر الأساطير في التاريخ** : مجدي كامل ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، القاهرة ، 2003 .

- **أصـوات وخطـوات** : عبـد الـرحمن مجيـد الربيعـي ، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر ، بيروت ، 1984.
- **الإغتـراب والإبـداع الفنـي** : د. محمـد عبـاس يوسـف ، دار غريـب ، القـاهرة ، 2004 .
- **الإغتراب فـي تـراث الصوفية** : د. عبد القادر موسـى المحمدي ، بيت الحكمـة ، بغداد ، 2001 .
- **الألسـنية والنقـد الأدبـي فـي النظريـة والممارسـة** : د. موريس أبـو ناضـر ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 1979.
- **الإنسـان ورمـوزه** : كـارل غوسـتاف يـونج ، ترجمـة : سـمير علـي ، دار الشـؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1984 .
- **بحـوث فـي الروايـة الجديـدة** : ميشـال بوتـور ، ترجمـة : فريـد انطونيـوس ، مكتبـة الفكر الجامعي ، بيروت ، 1971 .
- **بريخـت** : رونالـد جراي ، ترجمـة : نعيم مجلـي ، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، 1972 .
- **البناء الدرامي** : د. عبد العزيز حمودة ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة .
- **بناء الرواية** : سيزا قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .
- **بنـاء الـزمن فـي الروايـة المعاصـرة – روايـة تيـار الـوعي نموذجـاً** : د. مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
- **البناء الفني لرواية الحرب فـي العراق** : د. عبد الله ابراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
- **بنيـة الرؤيـا وتوظيفهـا فـي القصـة العراقيـة القصـيرة** : د. صـالح هويـدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993 .
- **بنيـة اللغـة الشـعرية** : جـان كـوهن ، ترجمـة : محمـد الـولي ، الـدار البيضـاء ، المغرب ، 1986 .
- **تاريـخ الفلسفة اليونانيـة** : يوسف كرم ، دار القلم ، بيروت .

- **تأملات في الحضارة والاغتراب** : عزيز السيد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.
- **التجربة الخلاقة** : البروفسور ، س. م. بورا ، ترجمة : سلافة حجازي ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1977 .
- **تحليل الخطاب الشعري – استراتيجة التناص** : د. محمد مفتاح ، دار التنوير للطباعة والنشر ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1985.
- **تحولات الشعرية العربية** : صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، 2002.
- **الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث** : د. صالح هويدي ، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
- **التفكير واللغة** : ل. س. فيجوتسكي ، ترجمة : طلعت منصور .
- **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** : آمنة يوسف ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، 1997 .
- **التناص نظرياً وتطبيقاً** : أحمد الزغبي ، مكتبة الكتاني للمطبوعات والنشر والتوزيع ، أربد ، 1995 .
- **توظيف الإسطورة في القصة العراقية الحديثة** : فرج ياسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000 .

- **تيار الوعي في الرواية الحديثة** : روبرت همفري ، ترجمة : د. محمود الربيعي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1975 .
- **الثابت والمتحول** : أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، 1980 .
- **جماليات المكان** : جاستون باشلار ، ترجمة : غالب هلسا ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .
- **جمهورية أفلاطون** : نقله إلى العربية : حنا خباز ، دار الأندلس ، بيروت .

- **الحداثة** : مالكم براد بري وجيمس ماكفارلن ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، ج2، 1990 .
- **حركية الإبداع** : د. خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت ، 1982 .
- **حوار في الرواية الجديدة** : ريمون ألاهو ، ترجمة : د. نزار صبري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
- **الخطاب الروائي** : ميخائيل باختين ، ترجمة : محمد براده ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1987 .
- **الخلاصة في مذاهب الأدب العربي** : د. علي جواد الطاهر ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، بغداد ، 1983.
- **درجة الصفر للكتابة** : رولان بارت ، ترجمة : محمد برادة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 .
- **دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة** : تأليف مجموعة من النقاد ، ترجمة: عنيد ثنوان رستم ، دار المأمون ، بغداد ، 1989 .
- **ذكريات الجيل الضائع** : غالي شكري ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1972.
- **الراوي – الموقع والشكل بحث في السرد الروائي** : يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1986.
- **الرمز الإسطوري في شعر بدر شاكر السياب** : علي عبد المعطي البطل ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982 .
- **الرمزية في الأدب العربي الحديث** : انطوان غطاس كرم ، دار الكشاف ، بيروت ، 1949 .
- **الروح الحية** : فاضل العزوي ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق .
- **الرواية العربية ، واقع وآفاق** : مجموعة كتاب ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بيروت ، 1986 .
- **الرواية والواقع** : ترجمة : رشيد بنحدو ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (الموسوعة الصغيرة) ، 1990 .

- **الزمن والأدب** : هانز ميرهوف ، ترجمة : د. أسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، 1972 .
- **الزمن الوجودي** : عبد الرحمن بدوي ، مطبوعات مكتبة النهضة المصرية ، 1955.
- **صنعة الرواية** : بيرسي لوبوك ، ترجمة : عبد الستار جواد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1981.
- **الصوت الآخر** : فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .
- **الصوت والصدى** : رياض عصمت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، 1979 .
- **صور ودراسات في آداب القصة** : حسين نصار ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة .
- **ضحك كالبكاء** : إدريس الناقوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.
- **ضرورة الفن** : آرنست فيشر ، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971 .
- **ظاهرة الإغتراب في ضوء المرتكزات الفكرية للإقتصاد الإسلامي** : د. فاضل عباس الحسب ، بغداد ، 2002 .
- **العزلة والمجتمع** : نيقولاي برديائف ، ترجمة : فؤاد كامل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
- **عصر السريالية** : والاس فاولي ، ترجمة : خالدة سعيد ، منشورات نزار القباني ، بيروت ، 1967 .
- **علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة ، 1925- 1980** : محمد كيشك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الموسوعة الصغرية ، 1988.
- **علم النص** : جوليا كرستيفا ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1991 .

- **الغريب** : البيركامو ، نقله إلى العربية: فوزي عطوي ، ونديم مرعشلي ، مكتبة الطلاب ، وشركة الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1967 .
- **الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا** : د. إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001 .
- **فلسفة الفن عند سوزان لانجر** : إعداد : راضي حكيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
- **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** : د. زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ، 1966.
- **فلوبير** : فيكتور برومبير ، ترجمة : عالية شمعي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1978 .
- **فن القصة القصيرة** : د. رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، 1989.
- **في أدبنا القصصي المعاصر** : د. شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989 .
- **في أصول الخطاب النقدي الجديد** : تزفيتان تودوروف ، وآخرون ، ترجمة : أحمد المديني ، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1987 .
- **في الشعرية** : كمال أبو ديب ، بيروت ، 1987 .
- **في النقد القصصي** : عبد الجبار عباس ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 .
- **في الإيقاع الروائي** : د. أحمد الزغبي ، دار الأمل ، عمان – الاردن ، 1986.
- **الكون الأحدب:** قصة النظرية –النسبية ،د.عبد الكريم رحيم ، مطبعة دار العلم العلم للملاين ،بيروت ، 1962.
- **القاص والواقع:** ياسين النصير ، منشورات وزارة الأعلام ، بغداد ، 1975.
- **قصاصون من العراق** : سليم عبد القادر ،وزارة الأعلام،بغداد 1977.
- **قصص عراقية معاصرة:** فاضل ثامر وياسين النصير ،مطبعة دار السلام، بغداد، 1971.

- **قصص مختارة من أدبنا العربي الإشتراكي** : موسى كريدي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد ، 1977.
- **قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية** :د.نبيلة إبراهيم ، دار العودة ، بيروت ، 1974.
- **قضايا الرواية الحديثة**: جان ريكاردو ، ترجمة : صالح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق ، 1977.
- **قضايا الشعرية** : رومان جاكوبسن ترجمة : محمد المولى ومبارك حنون ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1988.
- **قضايا الفن الإبداعي عند ستويفسكي** : م.ب. باختين ، ترجمة :د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1986.
- **قضايا القصة العراقية المعاصرة**: عباس عبد جاسم، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982.
- **اللغة الثانية** : فاضل ثامر ، المركز الثقافي العربي ، 1994.
- **اللغة في الأدب الحديث** : جاكوب كورك ، ترجمة :يوسف عزيز مانويل ، دار المأمون ، بغداد ، 1989.
- **المبدأ الحواري** : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .
- **المتخيل السردي** : عبد الله ابراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .
- **مدارات نقدية** : فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1975.
- **مدخل إلى نظرية القصة** : سمير مرزوقي ، وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988 .
- **مدخل لجامع النص** : جيرار جينيت ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1985.
- **مقدمة ابن خلدون** : دار الشعب ، كتاب الشعب ، مصر ، 1985.
- **معالم جديدة في أدبنا المعاصر** : فاضل ثامر ، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1975.

- **ملحمة كلكامش** : طه باقر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 .
- **من الغربة حتى وعي الغربة** : فوزي كريم ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، 1972 .
- **الموجة الصاخبة** : سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1994.
- **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** : فلاديمير بروب ، ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي ، بجدة ، 1989 .
- **مورفولوجية الخرافة** : فلاديمير بروب ، ترجمة وتقديم : ابراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء ، 1986 .
- **نشأة القصة وتطورها في العراق (1908–1939)** : د. عبد الإله أحمد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
- **نظرية الأدب** : أوستن وارين ، ورينيه ويلك ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، دمشق ، 1962 .
- **نظرية الأدب** : عدد من الباحثين السوفيت ، ترجمة : د. جميل نصيف التكريتي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1980 .
- **نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس** : ترجمة : ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية المشتركة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، 1982 .
- **نقاد الأدب** : جورج واتسون ، ترجمة وتقديم وتعليق ، د. عناد غزوان اسماعيل ، وجعفر صادق الخليلي ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، 1978 .
- **النقطة والدائرة** : طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987 .

الرسائل الجامعية

- **البناء الفني للقصة القصيرة في العراق من سنة (1990–2000)** : حسنين غازي لطيف الجميلي ، جامعة بغداد – كلية التربية – ابن رشد .

- **التنـاص فـي شـعر أبـي تمـام** : صـفاء كـاظم مكـي البـديري ، رسـالة ماجسـتير – جامعة بغداد – كلية التربية (ابن رشد) ، 2000 .
- **التنـاص فـي شـعر حميد سـعيد** : يسرى خلف حسين ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد – كلية التربية 0 ابن رشد) ، 2002 .
- **الخطـاب الروائـي فـي أدب عبـد الخـالق الركـابي** : ماجدة هاتو هاشم ، رسـالة ماجستير ، جامعة بغداد – كلية التربية (ابن رشد) ، 2002 .
- **الفن القصصي والروائي فـي أدب موسـى كريـدي** : حسين غازي نصيف الجميلي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد – كلية التربية (ابن رشد) 1998 .
- **المفارقـة فـي القصـص السـتيني العراقـي** : محمـد ونـان جاسـم الغـزي ، رسـالة ماجستير ، الجامعة المستنصرية – كلية التربية ، 2000 .

المعاجم والموسوعات

- **قاموس المستقبل** : فرنسي – عربي ، مكتبة المعارف ، بيروت ، 1999.
- **كتاب العين** : الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق : د. مهدي المخزومي ، ود.ابراهيم السامرائي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد .
- **لسان العرب** : لابن منظور (ت 711هـ) أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري ، دار صادر ، بيروت .
- **معجم مصطلحات الأدب** : مجدي وهبة ، مكتبة لبنان – بيروت ، 1974 .
- **معجم المصطلحات المسرحية** : سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون ، بغداد ، 1974 .
- **المورد** : منير بعلبكي ، بيروت ، 1979 .
- **موسوعة جيمس جويس** : د. طه محمود طه ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1975.

الدوريات

- **الاتجاه التجريبي في القصة العراقية في الستينيات** : برهان الخطيب ، مجلة الأقلام ، العدد 8 ، 1980 .
- **اتجاهات القصة التونسية الحديثة** : محمد صالح الجابري ، مجلة الأقلام ، العدد 8 ، 1978 .
- **آخر الزمان .. أول الزمان – قصة قصيرة** : أحمد خلف ، مجلة الأقلام ، العدد : 11–12 ، 1988 .
- **أدب الرؤيا** : هيوم ، مجلة آفاق عربية ، العدد 7 ، 1991 .
- **الأسس النفسية للتجريب الشعري** : د. ريكان ابراهيم ، مجلة الأقلام، العدد 11–12 ، 1989 .
- **الأعوام الحجرية – قصة قصيرة** : نعمان مجيد ، مجلة الأقلام ، العدد : 8، 1990 .

- **الإنشـائية الهيكليـة** : تزفيتـان تـودوروف ، ترجمـة : مصـطفى التـواني ، مجلـة الثقافة الأجنبية ، العدد 3 ، 1982 .
- **بنيـة الـواقعي والملحمـي فـي السـرد القصصـي** : فاضـل ثـامر ، مجلـة الأديـب المعاصر ، العد 34 ، 1992 .
- **التجريب الفني في الرواية العربية** : عباس عبد جاسم ، مجلة آفاق عربية .
- **التجريـب فـي القصـة العراقيـة** : الحكايـات العموديـة والحكايـة الأفقيـة ، د. مهنـد يونس ، مجلة الأقلام ، العدد : 7–8 ، 2000 .
- **التجريب من خلال توظيف الموروث في النص** : جاسم عاصي ، مجلة الأقلام، العدد 7–8 ، 2000 .
- **التجريب والتجديد في القصة العراقية** : عباس عبد جاسم ، مجلة الطليعة الأدبية ، وزارة الثقافة والفنون ، العدد 9 ، 1978 .
- **التجريب وانفتاح النص** : د. شجاع مسلم العاني ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد 14، 1988 .
- **تنـاص الأجنـاس الأدبيـة** : داود سلمان الشويلي ، مجلة الأقلام ، العدد : 5–6 ، 1993 .
- **جمالية التلقي من بنية النص إلى بنيـة الفهم** : د. بشرى موسى صالح ، مجلة الأقلام ، العدد : 7–8–9 ، 1997 .
- **حداثـة التخلـف – تجربـة الحداثـة** : مارشـال بيرومـان ، ترجمـة : فاضـل جتكر ، مقالة في مجلة الموقف الثقافي ، بقلم : نازك الأعرجي ، العدد 4 ، 1996 .
- **حول القصة القصيرة** : موسى كريدي ، مجلة الكلمة ، العدد الأول ، 1967.
- **رحلة في روح وأعماق الإنسان** : مجلة الأقلام ، العدد 1–2 ، 1993 .
- **الزمن الرمادي** : قصة قصيرة ، نعمان مجيد ، مجلة الأقلام ، العدد 11، 1989 .
- **الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم** : د. حسام الدين الآلوسي ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثامن ، العدد 2 ، 1977 .

- **سؤال الرواية في العراق** : محمد عبد المجيد ، مجلة الأقلام ، العدد 7-8 ، 1993 .
- **سليمان البكري** : مجلة الأقلام ، العدد 3 ، 1999 .
- **سفر التجديد والحداثة** : سليمان البكري ، مجلة الأقلام ، العدد 1-2، 1993.
- **السردي والتشكيل في القصة العراقية** : قيس كاظم الجنابي ، مجلة الأقلام ، العدد : 7-8-9 ، 1997 .
- **شعرية القصة القصيرة في العراق** : د. حسين حمزة حمود الجبوري ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد 3 ، 1993 .
- **طبيعة الأدب التجريبي** : روبرت شولز ، ترجمة : جعفر عبود ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 3 ، 1987 .
- **علم اللغة وفن الشعر** : جورج شتاينر ، ترجمة : ناجي الحديثي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1 ، 1982 .
- **الغرائبي في الإقصوصة وإشكالية المنهج** : أحمد السماوي ، مجلة الأقلام ، العدد 2 ، 1999 .
- **الفن كقحيقة** : هارولد أورزبون ، ترجمة : ثامر ياسين طه ، مجلة الأقلام ، العدد 9 ، 1998 .
- **قراءة جديدة في القصة العراقية الحديثة** : ياسين النصير ، مجلة الأقلام ، العدد 3-4 ، 1980 .
- **القصة العراقية والمرحلة الراهنة** : عباس عبد جاسم ، مجلة الأقلام ، العدد 8، 1978 .
- **المفارقة في النص العربي المعاصر** : سيزا قاسم ، مجلة الفصول ، العدد 8 ، 1995 .
- **وظيفة الرؤى في القصة العراقية في الثمانينيات** : عبد الله ابراهيم ، مجلة الطليعة الأدبية ، العدد 9-10 ، 1987 .
- **يوسف الحيدري** : مجلة الأقلام ، العدد 6 ، 1999 .

Experimentalism in the Iraqi Short Story During the 1960a

A Thesis Submitted by

HUSSEIN AYAL ABD Ali

To the council of the College of Education I- Ibn Rushed – Baghdad University which is in partial fulfillment of the requirements of M. A in Arabic Language and of Literature

Supervised by:

Prof.Dr. ALI ABDUL RAZAQ AL-SAMARAEY

2005 A.M **1426 A. H**

Abstract

My thesis is entitled ((Experimentalism in the Iraqi Short Story During the 1960s)), I started with the theoretical and historical aspect, in the Experimentalism was determined linguistically and syntactically. I concluded that experimentalism is a literary current the story- writers of that period were occupied , by which they at the renewal and renovation, throughout rebellion against the conventional structures of story writing .

The themes on which the Experimentalism writers, were concentrating in the research on looking for the absent, the textual intervention, and alienation.

1- The theme of (looking for the absent) was known in the old tales, and it has been taken it as a theme for a long time. This theme is based on the movement of one of the family members, father or one of the children. Then the trace begins, but the modern story developed this concept by making the thoughts, dreams, and ambitions an absent for which they look. Which is mostly the salvation of the heroes.

2- The theme of the (textual intervention) tackles the tradition, and how it is employed in the story. The modern criticism has reached to that the text, every text is no more than intervention of many texts, worked together, and yielded the final text.

3- That subject speaks about alienation as a humanitarian attitude caused by the harsh, nightmarish reality which the 1960s generation have experienced, of which the story – writer made a theme throughout which they expressed the attitude of loss often their heroes were exposed to.

Experimentalism technically speaking, devoted for it five studies which, poetical, symbolism , alienation , fantasy and vision.

1- the 1960s short story inclined severely towards poetry, the writer releases his imagination through tender language that reached the limits of the symbol and myths, in many cases.

2- The technique of symbolism in the 1960s short story, aimed at the manifestation of feelings , mediations, and thoughts in movable characters in the story, instead of the concept of old symbol which means (the incomprehensible speech).

3- The fantasy technique has added a mythical dimension to the narrative text of the story, the Experimental direction was the prevailing one at that time.

4- Alienation, another Experimental technique that means (Coming with what is different from the usual) is different from the previous mentioned alienation.

5- The last technique, is vision, and it was Experimental through what has become new on it of the concepts. Instead of dream which was taken by the writer as a means to display the case he wanted to protest against, or to stabilize, the dreams and vision have become, specially the daydreams, a platform through which the hopes, worries, and self-isolation are fixed. Whereas, in the Experimentalism in the narration , the research has come to the setting of time, place and vision .

The research has concentrated on the structure of events at the time, on three structures, which are sequence , intervention parallelism . Sequence, is the sequence of events in time without retroaction or forward action, while intervention means the passage of events in intervention with time through the processes of retroaction and forward action parallel to events as in a movie.

The event in place was manifested in three structure, which are anti- place, common- place, and the doormat- place.

Visions are two , auto/ internal, subjective- external. We have senesd throughout the study that the 1960s wrier was overcome by vision, self – structure. The subjective – external was used a lot , he wanted it to mean the auto vision. The use of pronouns, was varied and many visions gather on one story .