جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامـعـة ميسان/ كلية التربية
قسم اللغة العربية

سَرد المُثَقّف وآفاق تلقّيه في القصّة العراقيّة الحديثة (١٩٧٠ – ٢٠٠٠م)

رسالة تتقدَّم بها الطالبة

هاجر جاسب معبـــد عيسى

إلـــــــــــى

مجلس كلية التربية - جامعة ميسان

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ.م.د. خالد محمد صالح

١٤٤١هـ ٢٠٢٠م

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي

أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا

تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ

الصَّالِحِينَ ﴾

صدق الله العظيم

(النمل : ١٩)

الإهـــــداء

ـ إلى من قرن الله تعالى عبادته برضاهما ... أبي .. أمي

ـ إلى من شددت بهم أزري ... أخوتي .. أخواتي

ـ إلى صاحب الحلم الحي .. ستزهر يوما ما ، في زمن ما ... المثقف العراقي

شكـــر وعـرفـــان

الحمـــــدلله حمد الشاكرين ... حمدا يليق بجلاله وعظيم سلطانه ...
الشـــكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور خالد محمد صالح، الذي كـــــان لي عونا من خلال توجيهاته ونصائحه... فجزاه الله عني خير الجزاء وأن يتولى شكره ويرفع قدره.

والشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الكريمة على تفضلهم بمناقشة هذا العمل وتقويمه.

إقــرار المشـــــــرف

أَشهد أنَّ هذه الرسالة الموسومة بـ(سَرد المُثَقّف وآفاق تلقّيه في القصّة العراقيّة الحديثة ١٩٧٠ ـ ٢٠٠٠م) التي قدمتها طالبة الماجستير(هاجر جاسب معبد ، قد أُعدت بإشرافي في كلية التربية، جامعة ميسان وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدبها.

الإمضاء:
الاسم :أ.م.د. خالد محمد صالح
جامعة ميسان/ كلية التربية
التاريخ: / / ٢٠٢٠

Misan University
جامعة ميسان

بنـــاءً علـــى التوصـــيات والشـــروط المتـــوافرة، أُرشـــح هـــذه الرســـالة للمناقشة.

الإمضاء:
الأسم: أ.م.د. علي عبد الرحيم كريم
رئيس قسم اللغة العربية/كلية التربية
التاريخ: / /٢٠٢٠م

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أنّنا، اطّلعنا على هذه الرسالة الموسومة **بـ**(سَرد المُثَقّف وآفاق تلقّيه في القصّة العراقيّة الحديثة (١٩٧٠-٢٠٠٠م) وقد ناقشنا الطالبة(هاجر جاسب معبد عيسى) في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ووجدنا أنّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في **اللغة العربية وآدابها.**

الإمضاء:

الاسم: أ.د ضياء راضي محمد الثامر

رئيس اللجنة

الإمضاء:

الاسم: أ.م.د خالد محمد صالح

عضواً ومشرفاً

الإمضاء :

الاسم: أ.م.د مولود محمد زايد

عضواً

الإمضاء:

الاسم: أ.م.د علي عبد الرحيم كريم

عضواً

صدّقها مجلس كلية التربية / جامعة ميسان.

الإمضاء:
أ.د. هاشم داخل حسين
عميد كلية التربية
/ /٢٠٢٠م

فهرس المحتـــويـــات

الموضـــــــــــــوع	الصفحة
مقدمـــــة	أ-خ
تمهيـــــد:ـ السرد والمثقف في القصة إطار نظري	١-١٧
الفصل الأول: شعريـــــــة التشكيـل الســـردي	١٨-٥٥
أولا:ـ التشكيـل السـردي للشخصيـة	٢٠
أ-مفهـــوم الشخصيـــة	٢٠-٢١
ب-آليات تشكيل الشخصية	٢١
١-تقديـــم الشخصيـــة	٢١-٢٦
٢-تصنيـــف الشخصية	٢٦-٣٤
ثانيا:- تشكيـل المكـان	٣٤
أ-الأماكـــن المغلقـــة	٣٦-٤١
ب-الأماكـن المفتوحـة	٤١-٤٦
ثالثا:- زمن القصة وزمن الخطاب في السرد الصادر عن المثقف	٤٧
أ-مفهـــوم الزمـــن	٤٧
ب-زمن القصة وزمن الخطاب	٤٧-٥٠
ج-المفارقـــات الزمنيـة	٥٠-٥٢
د-إيقـــاع الزمـــن	٥٢-٥٥
الفصل الثاني: آليات الخطاب والصيغ السردية في القصة العراقية	٥٦-٨٨

أولا:ـ الـــــراوي	٥٧
أ-مفهـــوم الــراوي	٥٨-٥٧
ب-علاقـــة الـــراوي بالمؤلـف	٦٠-٥٨
ج-أنواع الراوي وحضوره في القصة العراقية	٦٧-٦٠
ثانيا: الرؤيـة فـي خطـاب المثقف	٦٨-٦٧
أ-الرؤيـــة من الخلـف	٧٠-٦٨
ب-الرؤيـة مع (المشاركة)	٧٢-٧٠
ج-الرؤيـــة مـن الخـارج	٧٤-٧٢
ثالثا:- الصيـغ السرديـة وأنمـاط اشتغالهـا	٧٥-٧٤
أ-الخطـاب المسرّد أو المـروي	٧٦-٧٥
ب-الخطـاب المحـول بالأسـلوب غيـر المباشر	٧٦
ج-الخطــاب المنقـول (المستحضـر)	٧٧-٧٦
رابعا:- أساليب الخطــاب الســردي	٧٧
أ-الوصـــــف	٨١-٧٧
ب-الحـــوار	٨٨-٨١
الفصل الثالث: التاريخي والتخييلي في سرد المثقف	١١٩-٨٩
أولا:- حضور المتخيل السردي في تشكيل الأحداث التاريخية	٩٢
أ-النقــل الوثائقـــي	٩٧-٩٥
ب-التفسيـر/ الفهـم	٩٩-٩٧
ج-التأويـــل	١٠٢-٩٩
ثانيا:- المـادة التاريخيـة وأثرهـا فـي تسلسـل الأحـداث	١٠٢
أ-نسـق التنـــاوب والانتقـال	١٠٤-١٠٢

ب-نسـق التضميـن	١٠٤-١٠٥
ج-نسـق التواتـــر	١٠٥-١٠٦
د-نســق التتابـــع	١٠٦-١٠٧
هـ-نسـق التداخـل	١٠٧-١٠٨
ثالثا:- الأشكـال الفنيـة لتوظيـف الأحـداث التاريخيـة	١٠٨
أ-استحضـار الشخصيـات التاريخيـة	١٠٨-١١٠
ب-تكوين منـاخ تاريخي يضم شخصيات غير تاريخية	١١٠-١١١
ج-تقديم الأحداث التاريخية وقراءة انعكاسها على الشخصيات	١١١-١١٢
د-توظيف المكان والاستعانة بما عُرف عنه	١١٢
رابعا:- بواعث العودة إلى التاريخ	١١٢
أ-الباعــث الفنـــــي	١١٢-١١٣
ب-الباعث الأيديولوجـي	١١٣-١١٩
الفصل الرابع: آفاق تلقي سرد المثقف في القصة العراقية الحديثة	١٢٠-١٤٧
أولا:ـ نظريـــة التلقي	١٢٢
أ-مفهـــوم التلقـــي	١٢٢-١٢٥
ب-أهميـة نظريـة التلقـي	١٢٥
ج-رائدا نظريـة التلقـي	١٢٥-١٢٧
د-مستويـات التلقـي	١٢٧-١٢٨
ثانيا:- دلالات التلقـي الداخلـي وسبـل استحضـاره	١٢٨
أ-التلقـي المعـارض (الرافـض)	١٣١-١٤٠

ب-التلقـــي المؤيــد	١٤٠-١٤١
ج-التلقـــي المحايــد	١٤١-١٤٢
ثالثا:- استراتيجيات التلقي الخارجي ووظائفه	١٤٢
أ-الاشــارات النقديــة العامــة	١٤٣-١٤٥
ب-الاشارات النقدية الخاصة	١٤٥-١٤٧
نتائــج البحـــث	١٤٨-١٤٩
المصادر والمراجع	١٥٠-١٦١
الملخص باللغة الانكليزية	A

مقدمــة

الحمدُ لله ربّ العالمين، والصلاةُ والسلام على نبي الرحمة محمد وعلى اله الطيبين الطاهرين وعلى صحبه أجمعين.

إن المثقف كان وما يزال موضوعاً مهماً، وركيزة أساسية من الركائز النابضة في الوقت الحاضر، ورافدا مهما لتوجيه الظروف الاجتماعية والسياسية المختلفة.

على الرغم من غزارة البحوث والدراسات التي تناولت المثقف فإن أن الباحثة لا تكاد تجد دراسة عنيت (بسَرد المُثَقّف في القصة العراقية الحديثة)، فموضوع المثقف حاز اهتماما واسعا في الأدب العربي ونقده، وتمت معالجته وفق رؤى متباينة من مناهج متعددة، فمن الباحثين من عالج (**شخصية المثقف**) فقد قدم محمد سلام الشاذلي دراسة بعنوان "شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٨٨٢- ١٩٥٢" ١٩٨٥،، وقد درس فيها الرواية المصرية من رفاعة الطهطاوي حتى نجيب محفوظ ولأن المثقف عنده ((انسان علم ومعرفة وموقف حضاري))، فقد جاء فهمه للشخصية من منطلق نفسي فكري، وفي دراسة لاحقة قدم حسين عيد دراسة بعنوان "شخصية المثقف العربي في روايات حديثة"١٩٩١، منطلقا من فهم الباحث لشخصية المثقف وفق الابعاد النفسية والاجتماعية والفكرية، ووقف محمد رجب الباردي على شخصية المثقف في دراسته" شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة"، ١٩٩٣، منطلقا من علاقة الشخصية المثقفة بالمجتمع والحرية، ولمحمد ايوب دراسة عنوانها "الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة ١٩٦٧- ١٩٩٣"، ١٩٩٦، تجلت شخصية المثقف في ذهن الباحث من خلال البعد النفسي، فدرس اثر العامل النفسي في تشكيل الشخصية المثقفة، وقدم محمد رياض وتار شخصية المثقف في دراسته "شخصية المثقف في الرواية العربية السورية"، ١٩٩٩، دارسا شخصية المثقف في الرواية السورية في الفترة (١٩٦٧-١٩٩٠)، وكانت رؤية الباحث للشخصية المثقفة كونها الشخصية

التي تثقفت تثقيفا ذاتيا، أي المثقف بالخبرة، ولم يجعل التعليم مقياسا، لأن المجتمع العربي تشيع فيه الأمية، ولا يشكل المثقفون المختصون فيه سوى أقلية، وتحت عنوان "ازمة المثقف في رواية بقايا ثلج لعصام موسى" للباحثين نضال فتحي الشمالي، وبلال كمال عبد الفتاح،٢٠١٠دُرِسَت شخصية المثقف على اساس المعرفة.

ومن الباحثين من عالج **(صورة المثقف)**، فقد درس أحمد زياد محبك صورة المثقف في "صورة الفرد المثقف في ثلاث مسرحيات تاريخية من سورية ومصر"، ١٩٨٥، وكان نظر الباحث لصورة المثقف في هذه الدراسة من خلال علاقته بالسلطة، فحاولت الشخصيات المثقفة في هذه المسرحيات قيادة المجتمع إلى التطور، ولكن السلطة حالت دون هذه الرغبة، ولسماح إدريس دراسة عنوانها "المثقف العربي والسلطة بحث في رواية التجربة لناصرية"، في سنة ١٩٩٢، عكف فيها على استعراض أكثر من عشرين رواية كتبت عن الحكم الناصري، لكلٍ من (نجيب محفوظ، ويوسف ادريس، وعبد الرحمن الشرقاوي، وفتحي غانم، ويحيى حقي، ويوسف السباعي، وغالب هلسا، وصنع الله ابراهيم، وجمال الغيطاني)، وفهم الباحث صورة المثقف بناء على علاقة المثقف بالسلطة، فخلف الصراع مع الحكم الناصري صور متعددة للمثقف: كالمثقف الموالي، والمثقف الرافض، والمثقف المغترب...، ووقفت ردينة أحمد حسن سوالمة على صورة المثقف في دراسة لها بعنوان "صورة المثقف في الرواية في الاردن في العقد الأخير من القرن العشرين"، ٢٠٠١، وقد اختارت الباحثة نماذج روائية كتبت في العقد الاخير من القرن العشرين، حيث كان فهمها لصورة المثقف انطلاقا من رفض المثقف وثورته على الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بغض النظر عن تحصيله العلمي، وممن عرض صورة المثقف صالح ولعة في دراسته "صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف" ٢٠٠٣، درس الباحث صورة المثقف في روايات (الاشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣، وقصة حب مجوسية ١٩٧٤ ، وشرق المتوسط ١٩٧٥، وحين تركنا الجسر ١٩٧٩، الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة اخرى١٩٩١)، وفهم الباحث صورة المثقف من خلال علاقته بالسلطة، فابرز كيفية صراع ابطال هذه الروايات مع السلطة وقد نتج عنها عدّة صور منها: المثقف المنهزم، والمثقف المغترب، والمثقف الاشكالي الحالم، ودرست سعاد حمدون "صورة المثقف في روايات بشير مفتي" ٢٠٠٩-٢٠١٠واختارت دراسة المثقف الجزائري في فترة

التسعينات، وقد تجسد فهم الباحثة لصورة المثقف من خلال علاقته بالسلطة سواء كانت السلطة سياسية أم دينية أم ابوية، وقامت رانة عزاب و نجاح تلاخت ببحث "صورة المثقف في الرواية الجزائرية رواية "تماسخت" للحبيب السايح انموذجا" ٢٠١٦- ٢٠١٧، مبيّنتين صورة المثقف الجزائري في فترة التسعينيات ومختارتين رواية "تماسخت" للحبيب السايح عينة للدراسة، وبدت لهما صورة المثقف من خلال علاقته بالمجتمع والسلطة والارهاب، ولصليحة بن زاهية بحث بعنوان "صورة المثقف في روايات بشير مفتي "دمية النار"انموذجا" ٢٠١٦- ٢٠١٧، درست فيه صورة المثقف الجزائري في فترة التسعينيات في (رواية دمية النار ٢٠١٠) وتجلى فهم الباحثة للصورة انطلاقا من محنة الوطن وعلاقة المثقف بالتحولات التي تحدث بمحيطه.

في حين شغل المثقف فئة ثالثة من الباحثين اهتمت بالوقوف على**(خطاب المثقف)** وآليات اشتغال استراتيجياته في السرد، كانت ترى أن للمثقف خطابا يتشكل في المبنى الحكائي والمتن، وله وظائف واساليب يقوم عليها، كما في الدراسة التي قدمتها الباحثة وفاء غالية بعنوان "خطاب المثقف الانتلجنسيا في الرواية العربية تجربة عبد الرحمان منيف الروائية –انموذجا– دراسة سوسيوبنائية"٢٠١٧- ٢٠١٨، اختارت الباحثة فيها ثلاث روايات لعبد الرحمن منيف ظهر فيها المثقف ظهورا واضحا، وهذه الروايات (الاشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣، شرق المتوسط ١٩٧٥، الآن هنا أو شرق المتوسط مرة اخرى ١٩٩١)، منطلقة من تصورها للمثقف من خلال علاقته بالسلطة السياسية، فوجدت بعض المثقفين قد حملوا الفكر الليبرالي، وآخر حمل الفكر الاشتراكي الماركسي.

ممّا تقدم من دراسة شخصية المثقف، يتضح أنّها رؤية مسبقة لوجود عنصر ما يحمل مفارقة في مفاهيمه يتم استجلاؤها من الواقع وزجها في الاثر الأدبي، لتخلق صراعا أو حدثا منطلقا من ثوابت موجودة في المجتمع وتنعكس في النص الأدبي، ثم تتحول هذه التمثلات بمنعطفات الأثر الأدبي وتتفاعل معها، وبناء على هذا اهتم الباحثون في شخصية المثقف بدراسة الابعاد النفسية والجسمية، وعلاقتها بالظروف المحيطة، أما صورة المثقف فهي نمط مؤثر في تكوين النص يحيل إلى وجود حضوري لشريحة اجتماعية تتمثل بهذه الصورة، فالصورة هنا تخرج من كونها محدودة وثابتة في الاثر الأدبي، وتخلق فاعلية بالمشاركة مع

بقية العناصر، وبتطور الأحداث في الساحة العربية ودخول الاستعمار للأراضي العربية اتجه الروائيون لمعالجة قضايا الاستعمار والتحرر من سيطرة الاجنبي، بناء على هذا اتجهت جهود الباحثين لدراسة صور المثقف كالمثقف الثوري، والمثقف الرافض...، وبناء على هذا عالجت الدراسات السالفة الذكر صورة المثقف وعلاقته بالسلطة والرفض، ان هذه الدراسات اتجهت نحو الهيأة التي تشكل بها المثقف، فعنيت بالمثقف من حيث هو مفكر، وبناء على هذا الفهم اتجهت المعالجة لإفراز الشخصية والصورة، ففهم عدد منهم صورة المثقف من خلال الابعاد النفسية والروحية والفكرية، في حين فهم الاخرون هذه الصورة بناء على المعرفة التي يتسلح بها المثقف، وتصور اغلب الباحثين صورة المثقف من خلال علاقته بالسلطة، وتصور بعض الباحثين صورة المثقف من خلال علاقته بالمجتمع، أما هذه الدراسة –(**سرد المثقف**)– فهي غير معنية بصورة المثقف أو تمثلات شخصية المثقف، وغير معنية بالمثقف من حيث هو مفكر، وانما تعنى بدراسة الخطاب السردي ووسائل التعبير التي توسل بها المثقف في خطابه، وكيفية توظيف التقنيات والأساليب السردية، فالخطاب السردي يبنى على عناصر ذات خصائص نوعية تعمل وفق آلية تنتظم فيها المفاهيم السردية في قواعد خاصة، وهو الشكل الأكمل لتجسيد عملية السرد، أنها –أي الدراسة– معنية كما يقول جيرار جنيت ((ببحث الكوني في الوقت الذي يظهر فيه الخصوصي)).

وقد يتبادر سؤال مفاده (لماذا سرد المثقف؟)، ولعل الباحثة تجيب أنه لما كان هدف المثقف المباشر هو المتلقي، وكيفية ايصال خطابه اليه للتأثير فيه، فالمثقف يجتهد بناء على هذا لاختيار أو ابتكار طرائق سردية تعينه على التأثير في متلقيه، وهذا ما ظهر في القصة العراقية الحديثة، حيث استخدم القصاصون للتعبير عن الخطاب السردي تقنيات ووسائل تعينهم على أداء هذه المهمة، فهذه الدراسة تنتهج نهجا جديدا لفهم سرد المثقف، وتتبنى نظرية التلقي الداخلي اضافة إلى التلقي الخارجي، وقد تم استقراء القصص من مصادر نشرها الاولى في المجلات لبيان طبيعة الفضاء الذي انطلقت منه القصص وآليات تلقيها، ولتتبع الحدث الخطابي في المجلات، ألا أن هذه المجلات لم تتوفر في العراق ممّا أضطر للبحث عنها خارج القطر، فضلا عن هذا وقفت عقبة عدم دراسة القصة العراقية سابقا في

إطار سرد المثقف أو تلقيه بنوعيه، ألا ان الباحثة قد افادت من عدد وافر من الدراسات والبحوث لإنجاز دراستها، منها:-

- الرفيق إلى النظرية السردية، مجموعة باحثين.
- طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة باحثين.
- القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنركي أندرسون إمبرت.
- مدخل إلى نظرية علم السرد، يان مانفرد.
- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد.
- المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله إبراهيم.
- نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت سي هول.
- نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مجموعة باحثين.

وتأسست الرؤية الفكرية لدراسة (سَرد المُثَقّف وآفاق تلقّيه في القصّة العراقيّة الحديثة) في ضوء ما سبق من المصادر وسواها، ولضم محاور الرسالة اقتضت الدراسة ان تُقسم إلى:- تمهيد واربعة فصول وخاتمة للنتائج التي توصل اليها البحث وانتهى بقائمة للمصادر والمراجع، في التمهيد تم دراسة مصطلحي السرد والمثقف كإطار نظري، وخصص الفصل الاول الذي حمل عنوان:- شعرية التشكيل السردي لدراسة البنية السردية في القصة وتمثلت بشخصية المثقف وأثر المكان فيه، كما درست الزمان واثره وكيفية توظيفه بتقنياته المختلفة، أما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان:- آليات الخطاب والصيغ السردية فقد عني بالراوي وأدواته وأساليبه السردية، فالراوي هو القناع الذي يستخدمه القاص لتمرير أيديولوجيته، والراوي شخصية تخييلية يقود العملية السردية عن طريق أساليب ابرزها الحوار والوصف فضلا عن رؤيته في العمل السردي، أما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان:- التاريخي والتخييلي في سرد المثقف فقد عني بالعلاقة بين التاريخي والتخييلي في القصة وبيان أثر هذه العلاقة في تشكيل الاحداث السردية وتمرير الأيديولوجيا، أما الفصل الأخير الذي حمل عنوان:- آفاق تلقي سرد المثقف فقد اهتم بالتلقي بنوعيه (الداخلي والخارجي) أي تلقي الشخصيات لسرد المثقف، بدءا من اسهام نظرية التلقي لياوس في جماليات التلقي، وآيزر

في فعل القراءة، بحسر دور المؤلف وتوجيهه للعناية بالمتلقي، كونه هو من يحكم على النص الأدبي، فالتلقي الداخلي الذي يتم من خلال علاقة الراوي بالمروي له، وهو يرتبط بشخصيات متخيلة داخل القصة، واوضح صور التلقي الداخلي هو حوار الشخصيات وتلقيها لسرد المرسل بالقبول او الرفض او الحياد، أما التلقي الخارجي فيتم بين شخصيات حقيقية خارج القصة ، وتمت دراسة التلقي الخارجي من خلال اشارات النقاد

وقد اعتمدت الباحثة في دراستها على المنهجين البنيوي والتاريخي، فالتزمت المنهج البنيوي في الفصلين الأول والثاني، حيث توجهت الدراسة إلى النص نفسه وكيفية تشكله والأساليب والتقنيات المستخدمة في بنائه، أما المنهج التاريخي فقد التزمته في الفصل الثالث حيث تجاوزت الدراسة حدود النص للبحث عن كيفية توظيف التاريخي في القصة العراقية، فضلا عن الاستعانة بنظرية التلقي لدراسة (آفاق تلقي سرد المثقف في القصة العراقية الحديثة).

ولعل ما يسوغ انتظام الدراسة في المدة الزمنية الواقعة بين (١٩٧٠ ـ ٢٠٠٠م)، هو انتقال القصة العراقية من التجريب إلى التحديث، وما تركه الواقع المعيش في الثلاثين سنة المرجوة من ثراء في المتغيرات والوقائع، مضافا إلى الانفتاح الفني على الآخر (الغربي) وما له من علاقة مباشرة في صياغة النظرية الخاصة بالقصة مع سائر الفنون الأدبية الأخرى.

وفي الأخير أشكر الله تعالى الذي منّ عليّ بفضله، واتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف: أ.م.د. خالد محمد صالح الذي كان أبا ومشرفا، وقف معي مرشدا وموجها حتى استوت هذه الرسالة على عودها، فجزاه الله عني جزاء المحسنين. وأتقدم بجزيل الشكر إلى اساتذتي اعضاء لجنة المناقشة الكريمة لقبولهم مناقشة هذه الرسالة وستكون لملاحظاتهم السديدة أكبر الأثر في أنضاج الدراسة وأثرائها بآرائهم الصائبة. والشكر إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية وكل من مدّ لي يد العون في إنجاز هذه الرسالة.

ترجو الباحثة أنْ تكون موفقة في أضافة شيء يسير للمكتبة العراقية، هذه كانت غايتها التي سعت إليها ﴿وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى﴾ (النجم: ٣٩) وإلّا فترجو أن لا تحرم أجر المجتهدة المخطئة، لقوله صلى الله عليه واله وسلم في الحديث الصحيح: ((إذا اجتهد المرء

وأصاب فله أجران، وإن أخطأ فله أجر)) وآخر دعوانا الحمد لله رب العالمين على ما منح وما منع .

الباحثة

تمهيـــد

السّــرد والمـثقف فــي القصــة إطــار نظــري

أولا :- السـرد

تبرز أهمية (السّرد) في كونه وسيلة رافقت الانسان منذ القدم، فهو فعل لا حدود له يمتد ليشمل جوانب متعددة.

أ- مفهـوم السـرد

يموضع جيرالد برنس السرد في العملية التخاطبية حدثا كلاميا، له اركانه وغاياته وآلياته المخصوصة به، فيقول إنه: ((الحديث أوالإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم))[1]، ويضيف جيرار جنيت بعدا يسميه الانفتاح او التوسع ضمن حدود هذا الحدث الكلامي وليس خروجا عنه، بمعنى أن السرد عنده يتخذ التفصيل والاستزادة ليس في الإخبار او تناسل الحدث بل في توسيع دائرة الحدث نفسه بما يكفل تبئيره طلبا لاستجابة المتلقي وتحريره من أي إرادة غير إرادة الفعل السردي بمعناه التداولي، يقول جينت عنه إنه: ((القص والإخبار والحكي، فالحكاية تنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد، الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل حكي، الحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد

---

[1] المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بربري، المشروع القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣ ، ص:١٤٥.

هو الفعل الذي ينتج هذا الحكي))[١]، والسرد كما يذهب يان مانفرد: ((أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو خلطا من ذلك))[٢].

أما النقاد العرب فقد درسوا مصطلح السّرد، إذ ترجم سعيد يقطين مصطلحات منها السرد والحكي (("الحكي" مقابل (Nrécit) باعتباره يتصل بالمحتوى ويغدو "السرد" مقابلا ل (Narration)، لكونه يرتبط بالتعبير))[٣]، فالسرد ((العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (أو الراوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي))[٤]، والسرد كما يذهب حميد لحمداني هو ((الطريقة التي تحكى بها تلك القصة))[٥]، ويرى سعيد يقطين أن السرد فعل واسع غير محدد يضم الخطابات بأنواعها الأدبية والعلمية، وهو رفيق الأنسان في كل زمان ومكان[٦].

ويظهر مما تم ذكره آنفا، أن السرد يتجلى في عملية نقل الحكاية عبر شخصيه تخيلية تسمى (الراوي أو السارد)، القائم ببناء عالم خاص لهذه الحكاية وتنظيمه من بعد وفق ما يطلق عليها لحمداني بـ (طريقة)، وهذا العالم مكون من زمان ومكان وشخصيات وسواها لتساهم جميعها في تكوين ما يصطلح عليه بالقصة.

وإذا كان السّرد علما حديثا نسبيا في حدوده النظرية البنائية المستمدة من البنيوية، كما ظهر في جهود الروسي فلاديمر بروب الذي قرأ ((تشكل الحكاية الشعبية (١٩٢٨) حيث ردّ بجرأة الحكايات إلى سبع "مجالات للفعل" Spheres of action وواحد وثلاثين عنصرا ثابتا

---

[١] السرديات ، كريستيان أنجي، وجان إيرمان، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر ، ط١، القاهرة ، ١٩٨٩، ص: ٩٧.

[٢] علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفرد ، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١، سورية ـ دمشق ، ٢٠١١، ص: ٥١.

[٣] نظريات السرد وموضوعها (في المصطلح السردي)، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد ٩، عمان، ١٩٩٧، ص: ٦٢.

[٤] مدخل إلى نظرية السرد تحليلا وتطبيقا ، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص: ٧٣ـ ٧٤.

[٥] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩١، ص: ٤٥.

[٦] ينظر: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي ، ط١، بيروت، ١٩٩٧، ص:١٩.

أو "وظيفة"))[1]، فإنه تشكل على يد تزفيتان تودوروف بوصفه علما له أصوله ومنهجه منذ أن ((سكَّ تزفيتان تودوروف المصطلح الفرنسي narratologie (أي علم السرد) في كتابه الصادر في عام ١٩٦٩ بعنوان مدخل نحوي إلى حكايات''الديكاميرون'' كان يصوغه على غرار بيولوجي [علم الأحياء] وسوسيولوجي [علم الاجتماع])) كما يقول ديفيد هيرمان[2].

ويرى جون ميشيل آدم أن العمل الذي قام به بروب، انتقل تأثيره الحاسم بعد ثلاثين سنة ليطال كل من بنيوية ليفي ستروس، وتحليل اساطير غريماس، وأثر في دراسة حكايات بريمون، ثم يصل هذا التأثير المقارنة الأدبية (بارت وتودوروف وجنيت)[3].

فبدايات السرد قبل أن يكون علما، حتى استوى على سوقه تم في مناخ غربي، وعلى يد كبار المنظرين، ثم أنتقل الى العرب ((ومنذ بداية انتقال هذه النظريات السردية الغربية إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة أو من خلال دراسات سردية أو تطبيقات على الرواية في ضوء تلك النظريات، بدأت تتعالى اطروحات تنادي بالمحاكاة والتطبيق الحرفي لهذه النظريات على النص العربي))[4]، ويظهر هذا التاريخ لاستعمال المصطلح مدى انتقاله من المنهجي الى الإجرائي في تقصيه الحدود والمقتربات ضمن محاولات إعادة انتاجه وتحديثه.

والذي يبدو من التعريفات الخاصة بالسّرد أن كل فعالية سردية تتكون من مكونين أساسيين:

الاول: يسمى (المتن، أو القصة، أو الحكاية)، ويقصد به ((المواد قبل اللفظية في نظامها التاريخي))[5]، أو هو ((مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي تكون مادة أولية للحكاية))[6]، فالمتن يمثل مادة خام لم تدخل في علاقات مع العناصر الأخرى بعد.

---

[1] نظرية الأدب، تيري إيغلتون: ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ط١، دمشق، ١٩٩٥، ص: ١٨١-١٨٢.

[2] الصورة التاريخية للنظرية السردية شجرة أنساب التطورات المبكرة، ديفيد هيرمان، ضمن كتاب الرفيق إلى النظرية السردية، ص: ٤٧.

[3] ينظر: السرد، جون ميشيل آدم، ترجمة وتقديم: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط٢ ، ليبيا-بنغازي، ٢٠١٥، ص : ١٥.

[4] السرد والسرديات (وهم النظرية السردية العربية)، سعيد يقطين، ضمن كتاب الملتقى الدولي للسرديات القراءة وفاعلية الاختلاف السردي، المركز الجامعي بشار، الجزائر، ٢٠٠٧، ص: ٤.

[5] نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص:١٣٩.

[6] بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، ص: ٢١.

ثانيا: يسمى (المبنى، أو الحبكة، أو الخطاب، أو السرد)، وتعني ((التغيرات التي يحدثها السارد في مواد القصة قبل اللفظية))[١].

ب –أنـواع السـرد

ينقسم السرد إلى نوعين:

١– السرد الموضوعي: وفيه يغيب الراوي ((تماما لصالح شخصياته وأفعالها، ولا يسمح بتسريب أي رأي ذاتي))[٢].

٢– السرد الذاتي: وهو على النقيض من سابقه، يتميز بحضور السارد وتدخلاته، فهو الذي يفسر ويعلل ويقدم الأحداث ويجبر القارئ على الاعتقاد بها، فالأحداث تقدم من زاوية نظر الراوي، ويكثر هذا النوع السردي في الروايات الرومانسية، أو الروايات ذات البطل الاشكالي[٣].

ويرى فريدريك سبيلهاكن* ((إن الرّاوية المحترف لا يجب أن يظهر بنفسه في عمل ككائن علوي، والافضل أن يقرأ من وراء ستار بشكل يجعله يجرد شخصيته، ويجعلنا نعتقد أننا نسمع آلهة الفن نفسها))[٤]، ويعني هذا أن السرد الموضوعي هو أكثر فنيّة من السرد الذاتي، كونه يشرك القارئ، ويمنحه حرية التأويل بعيدا عن تدخلات الراوي.

ج – مستويـات السـرد

إن القصص تبنى وتتداخل في مستويات، فحكاية ما تكون داخل حكاية أعلى مستوى منها، وقد ميز جيرار جنيت بين الحكايات المتداخلة على أنها ((كل حدث ترويه حكاية، هو مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المنتج لهذه

---

[١] نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ص: ١٤١.

[٢] وجهة النظر أو المنظور السردي نظريات وتطورات وتصورات نقدية، فرانسواز ف ، ورسوم غيوم، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص: ١٩- ٢٢.

[٣] المصدر السابق، ص: ١٩-٢٠

*فريدريك سبيلهاكن Friederich spielhagen: صاحب سلسلة كتابات متعلقة ببوطيقا الرواية خلال السنوات (١٨٦٤ ـ ١٨٩٨)، حيث طرح بإلحاح مثالا للموضوعية المطلقة.

[٤] المصدر السابق، ص: ٢١.

الحكاية))[1]، ويذهب يان مانفرد أن ((تبدأ شخصية في قصة ما بحكاية قصتها، خالقة سردا ضمن سرد، أو حكاية ضمن حكاية، ويصبح السرد الأصلي الآن سردا إطاريا أو قالبيا، والقصة التي تروى من قبل شخصية التسريد تصبح مطمورة أو سردا مطمورا أو مضمرا أو تحتيا))[2].

على ذلك يكون للسرد مستويان، هما:

١- السرد الإطار أو القالب: وهو السرد الذي يحتوي على سردا ضمنيا أو مطمورا أو تحتيا.

٢- السرد المطمور أو الضمني: وهو السرد الذي يولد داخل السرد الإطار، ويكون سردا ثانويا.

وتقترح شلوميت ريمون كنعان تحليلا محكما لمستويات السرد، إذ تقسمه إلى درجات:

١- سرد من الدرجة الأولى: وهذا السرد غير مضمر في سرد أعلى درجة منه، ويسمى سارده ساردا من الدرجة الأولى وغالبا ما يكون خارجيا.

٢- سرد من الدرجة الثانية: وهو السرد المتولد عن سرد الدرجة الأولى أي سرد داخل سرد، ويسمى سارده ساردا من الدرجة الثانية.

٣- سرد الدرجة الثالثة: وهو سرد مضمر داخل سرد الدرجة الثانية، أي سرد داخل سرد داخل سرد، ويسمى سارده ساردا من الدرجة الثالثة، فهو سرد تحت تحتي[3].

وعلى ذلك يكون السرد الإطار هو السرد المهيمن المتضمن لجميع السرود، ألا أن ذلك لا يعني أن السرود التحتية قليلة الأهمية، بل أنها تقوم بأدوار ووظائف متعددة منها: (التكامل الحدثي، العرض، التشتيت، الإعاقة/التأخير، القياس التمثيلي، خلق تأثير التجويف)[4].

---

[1] خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد المعتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢ ص : ٢٤٠.

[2] علم السرد، يان مانفرد، ص :٦٣ .

[3] ينظر : التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة، ط١، الدار البيضاء ، ١٩٩٥، ص: ١٢٩ ـ ١٥٦.

[4] ينظر : علم السرد، يان مانفرد، ص:٦٧ـ ٦٨.

ثانيا:- المـثقــف

ظهر المثقف مفهوما مهما توسع نطاقه تدريجيا؛ نظرا لأهميته في ظل التحديث المستمر للمفاهيم والاصطلاحات.

أ- مفهـوم المثقف

المثقف كلمة ((مولدة، إذ هي ترجمة للكلمة الفرنسية intellectual التي لا يرجع استعمالها إلى أزيد من قرن... فلفظ Intellectuel مشتق من (Intelled) الذي معناه العقل أو الفكر))[١].

هناك تعريفات حاولت الاقتراب من مفهوم المثقف وتحديده تحديدا دقيقا، فمفهوم المثقف عند انطونيو غرامشي – وهو أبرز من اهتم بالمثقف وقضاياه، حيث قدم مجموعة ملاحظات حول مسألة المثقف حين كان سجينا في سجن "توري"- ((كل الناس مثقفون، ولكن ليس لكل إنسان وظيفة المثقف في المجتمع. فعندما نميز بين المثقفين وغير المثقفين فإننا في الحقيقة نشير فقط إلى الوظيفة الاجتماعية المباشرة، أي تلك الفئة المهيمنة من المثقفين))[٢]، أما المفكر الفرنسي جوليان بندا فيعرف المثقفين على انهم: ((عصبة صغيرة من الملوك- الفلاسفة الذين يتحلون بالموهبة الاستثنائية، وبالحس الاخلاقي الفذ ويشكلون ضمير البشرية))[٣].

ولا تخلو نظرة بندا من مثالية واضحة، فيرى المثقفين باحثين عن المتعة والفن والتأمل، وغير باحثين عن امتيازات مادية، وقد دفعته هذه الرؤية إلى نشر كتابه "خيانة المثقفين" عام ١٩٢٧ ((يفضح فيه أولئك الذين لا يتجه نشاطهم بحكم طبيعته نحو غاية عملية ويأسف في الكتاب على زماننا الذي ربما يكون فعلا زمن التنظيم الفكري للأحقاد السياسية))[٤]، أما الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر فيعرف المثقف على أنه: ((ذلك الشخص الذي يعي

---

[١] المثقفون في الحضارة العربية - محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ١٩٩٥، ص: ٢١.

[٢] كراسات السجن، انطونيو غرامشي، ترجمة: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤، ص: ٢٥.

[٣] صور المثقف، إدوارد سعيد ، ترجمة: غسان غصن ، مراجعة: منى انيس، بيروت، ١٩٩٣، ص:٢٢.

[٤] المثقفون المزيفون "النصر الإعلامي لخبراء الكذب"، باسكال بونيفاس، ترجمة: روز مخلوف، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، سورية - دمشق، ٢٠١٣، ص: ١٤ ـ ١٥.

التعارض القائم فيه وفي المجتمع بين البحث عن الحقيقة العملية...، وبين الأيديولوجيا السائدة))[١].

وقد نشأ مفهوم المثقف في أوربا، وتمت بلورته على ايدي هؤلاء المفكرين الكبار، وحاول بعض المفكرين والباحثين العرب دراسة هذا المفهوم وتحديده، مع أن هذا المفهوم كما يرى محمد عابد الجابري لا يخلو من صعوبات التحديد، كونه ظهر في الغرب، لذلك كانت محاولة نقله إلى العربية محملة بالغموض والالتباس، وحين تم نقله إلى العربية لم تتهيّأ لعملية النقل صورة تمنحه مرجعية محددة في الفضاء الثقافي العربي، فتعددت استعمالات العرب للمصطلح، فبعضهم نظر اليه كـ (علم)، وبذلك فانهم ينشدون المرجعية الاوربية، وبعضهم لا يرونه علما فلا يتجاوزون حروف (ث، ق، ف)، وبعضهم يرفضون استعمال المفهوم، كونه لا يرتبط بالمرجعية الثقافية العربية[٢].

ومع ذلك فقد حدد بعض المفكرين والباحثين العرب مفهوم المثقف، ومنهم المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد الذي عرّفه بأنه: ((وهب ملكة عقلية لتوضيح رسالة أو وجهة نظر، أو فلسفة أو رأي، أو تجسيد أي من هذه أو تبيانها بألفاظ واضحة لجمهور ما أو نيابة عنه))[٣]، أما عبد السلام الشاذلي فيذهب إلى ان المثقف هو: ((رجل العلم والمعرفة والموقف الحضاري عام تجاه عصره ومجتمعه))[٤]، وقد عرّفه محمد عابد الجابري: ((شخص مهنته تتلخص بـ"استهلاك "المواد" الفكرية والمساهمة في انتاجها ونشرها))[٥]، ويذهب علي حرب إلى أن المثقف هو: ((من تشغله قضية الحقوق والحريات، أو تهمه سياسة الحقيقة، أو يلتزم الدفاع عن القيم الثقافية، المجتمعية أو الكونية، بفكره وسجالاته، أو بكتاباته ومواقفه))[٦]، أما

---

[١] دفاع عن المثقفين، جان بول سارتر، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٧٣، ص: ٣٣.

[٢] ينظر: المثقفون في الحضارة العربية، محمد عابد الجابري، ص : ١٣ـ ١٤.

[٣] صور المثقف، إدوارد سعيد، ص: ٢٨.

[٤] شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٨٨٢ ـ ١٩٥٢، عبد السلام الشاذلي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١، لبنان ـ بيروت ، ١٩٨٥ ، ص: ٢٧.

[٥] المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، محمد عابد الجابري، ط٢، بيروت، ١٩٩٩، ص: ١٩.

[٦] أوهام النخبة أو نقد المثقف، علي حرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ٢٠٠٤، ص:٣٨.

علي شريعتي فيذهب إلى أن المثقف كلمة تطلق: ((على فرد من طبقة أو شريحة معينة تقوم بعمل عقلي))[1].

وممّا يظهر في التعريفات التي تم ذكرها، اختلاف وجهات نظر المفكرين العرب حول المثقف، فبعضهم نظر اليه كموهبة أو فطرة تدفع الانسان للاشتغال بأمور المجتمع نحو الحق والحرية، وإلى هذا ذهب كل من (إدوارد سعيد، ومحمد الجابري، وعلي حرب)، في حين احتكر بعضهم مصطلح المثقف على أهل العلم والمعرفة، وإلى هذا ذهب كل من (عبد السلام الشاذلي، وعلي شريعتي).

وتُجمع تعريفات المثقف عند علماء الغرب والعرب على أن المثقف هو شخص يهتم بأمور مجتمعه، ويدافع عن حقوق افراده، فالمثقف يعمل خارج نطاق تخصصه متخذا دورا بارز في مجتمعه، وعلى هذا ترى الباحثة أن دور المثقف دورا ايجابيا، وعليه يمكن ان يخرج من نطاق مفهوم المثقف كل شخصية تقوم بعمل سلبي أو زائف، فبعض الشخصيات التي دُرجت ضمن مفهوم المثقف، ألا أنها شخصية سلبية استغلت عمل المثقف للمصالح الخاصة، وبالتالي خانت مجتمعها، كالمثقف الانتهازي مثلا، فهو شخصية سلبية استغل عمله لأموره الشخصية، كما يتصوره إدوارد سعيد في كتابه خيانة المثقفين[2].

ب- نشـــأة المثقـف

نشأ مفهوم المثقف في الغرب في سياق سياسي، حيث ساهمت عوامل متعددة ساعدت على ظهور المثقف اجملها جيرار ليكرك:

١- قضية الضابط اليهودي الفرد دريفوس.

٢- ظهور الجامعة العلمانية التي نبعت من تأسيس الجمهورية، وظهور الاساتذة عام ١٩٢٧، فقد حدد الناقد ثيبودي الجمهورية الثالثة حين وصفها بـ "جمهورية الاساتذة".

٣- الانفصال بين الكنيسة والدولة.

---

[1] مسؤولية المثقف، علي شريعتي، ترجمة: ابراهيم الدسوقي شتا، مراجعة حسين علي شعيب، دار الامير، ط١، العراق ـ النجف الاشرف، ٢٠٠٥، ص: ١٣٥.

[2] ينظر : خيانة المثقفين (النصوص الأخيرة)، إدوارد سعيد ، ترجمة: أسعد الحسين، دار نينوى، سورية- دمشق، ٢٠١١.

٤- بناء "السربون" الجديدة، وانفصالها عن الجذور التاريخية حيث ظهرت بوجه جديد بوصفها مؤسسة معارف جديدة[١].

على الرغم من تعدد العوامل التي ساهمت في ظهور المثقف، فإن أن قضية الضابط الفرد دريفوس كانت السبب المباشر لظهور المثقف، فلم ترتسم معالم المثقف بصورة بيّنة إلا بعد هذه القضية، فقضية النفي التي تعرض لها دريفوس وهو ضابط فرنسي يهودي برتبة قبطان، اتهم بتسليم وثائق إلى السفارة الالمانية، فأدانته المحكمة وجُرد من رتبته في كانون الثاني عام ١٨٩٥م فاطلقت الصرخات بإعلان الموت لليهود، وفي مارس من العام ١٨٩٦م اكتشف الكوماندان بيكار أن دريفوس بريء، وان المتهم ضابط أخر يدعى استرهازي، فحاول الجيش اخفاء القضية، فانقسم المعسكر بين مؤيد ومعارض لقضية دريفوس، وفي عام١٨٩٨م نشرت جريدة "كليمونصو" رسالة بعنوان "اني اتهم" اعلن فيها الكاتب الفرنسي إميل زولا المكيدة التي تعرض لها الضابط دريفوس، ليكتسب زولا شهرته بعد حملة الدفاع التي قادها لإظهار براءة دريفوس[٢]، فشكلت هذه الحادثة الخطوط المهمة لظهور المثقف.

ج - المثقفـــون "Intellectuels"

عرفت أوربا مصدرين تاريخيين للمثقف المعاصر هما: ((المثقف بالمعنى الفرنسي، و"انتلجنسيا" الروسية، والكلمتان تستخدمان اليوم بطريقة شبه متداخلة في إشارة إلى رجال الفكر الذين يكرسون أنفسهم بطريقة شبه محددة وشبه واضحة للأعمال التي تتعلق بحاضرتهم))[٣].

على الرغم من ارتباط مفهوم المثقف بقضية دريفوس، فإن أن ذلك لا يعني ان المثقف لم يكن معروفا قبل هذه القضية، بل وُجد المثقف منذ زمن بعيد، الا أنه لم يكن يُطلق على الشخص الذي يعمل بهذا الميدان لفظ مثقف، فضلا عن قلة العاملين في الثقافة في ذلك الحين، إذ لابد من وجود اثر سابق يهتدي به المثقف المعاصر؛ فالمثقف لا يبدأ من الصفر، بل ينطلق ممّا توقف عنده مثقف سابق له، وهذا يدل على وجود المثقف في مختلف الازمان.

---

[١] سوسيولوجيا المثقفين، جيرار ليكرك، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديدة، ط١، ليبيا- بنغازي، ٢٠٠٨، ص: ٤٤.

[٢] ينظر : سوسيولوجيا المثقفين، جيرار ليكرك ، ص: ٥٦ - ٥٨.

[٣] المصدر السابق، ص: ٥١.

وما ورد في قضية سقراط وفولتير يشكل مثالا واضحا على وجود المثقف قبل قضية دريفوس، فقضية سقراط التي لخصها افلاطون: ((ظننت أن النظام الجديد سوف يضع حكم العدل مكان حكم الجور وكرست له كل انتباهي، لأرى ما سيفعله. فرأيت هؤلاء السادة في وقت قصير جدا قد جعلوا الديمقراطية التي حطموها تبدو وكأنها العهد الذهبي، لقد ذهبوا إلى الحد الذي أمروا فيه سقراط –صديقي المسن الذي لن اتردد من تلقيبه بأعدل رجال عصره – أن يشترك في القبض عن مواطن كانوا يريدون إزاحته عن طريقهم وكانوا يبغون وراء ذلك إشراك سقراط، أراد هو أو لم يرد في أعمال النظام الجديد، ورفض سقراط الخضوع واستعد لمواجهة الموت مؤثرا هذا على أن يصبح أداة لجرائمهم))[1].

وفيما يخص قضية فولتير، فقد كان فولتير يحظى بمكانة خاصة، فهو بالإضافة إلى مؤلفاته وقف إلى جانب قضايا باسم الفكرة التي كونها عن العدالة، وخاصة قضية كالاس ((ذات الطابع الرمزي، حين اتهم ذلك البروتستانتي زورا بسبب انتمائه الديني بقتل ابنه))[2]، ويضاف إلى ذلك اسهامات الروائي فيكتور هوغو في قضايا العدالة الاجتماعية، حيث التزم ((سواء بدفاعه عن الجمهورية، أو نضاله ضد حكم الاعدام أو تصديه للقضية الاجتماعية لا يجعل منه كاتبا عظيما وحسب، بل أحد عمالقة البانتيون الفرنسي))[3].

فضلا عن هذا ففي الثقافة العربية يمكن الوقوف على عدد وافر من المثقفين كالشعراء والكتاب الذين اهتموا بالإنسان والمجتمع، وناقشوا قضايا متعددة تخص أمور الحياة آنذاك، وبما حملته كتاباتهم من الحكمة والنصح والحنين إلى الوطن بدءا من شعراء الجاهلية حتى شعراء العصور التالية كلبيد بن ربيعة، والمتنبي، والجاحظ، والمعري وغيرهم.

د – وظيفــة المثقف ودوره

يقوم المثقف بأدوار متعددة، فهو من يساهم في تحقيق التحولات الاجتماعية والحضارية، وله دور قيادي في تنظيم مجتمعه، وكان غرامشي قد عالج مسألة المثقف ووظائفه حين كان سجينا، وكانت ملاحظاته صعبة الفهم، لأنه كان يكتبها بصورة مشفرة،

---

[1] المثقف والسلطة دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، محمد الشيخ ، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، بيروت ، ١٩٩١، ص: ١٤ ـ ١٥.

[2] المثقفون المزيفون، باسكال بونيفاس، ص: ١٣.

[3] المصدر السابق، ص: ١٣-١٤.

لإخفاء فكره الماركسي، فقد وقف على وظائف المثقفين في الاطر السياسية والاجتماعية وفي نطاق جهاز الدولة، ويرى غرامشي ان جميع الناس مفكرون، ولكن لا يقوم جميعهم بوظيفة المثقف[١]، ويلخص جان بول سارتر وظيفة المثقف بعد أن قارنه مع العالم بأنه الذي يُحَذّر من المخاطر والتبعات التي تتكون جراء الاختراع الذي يقدمه العالم[٢]، ويحدد إدوارد سعيد مهمة المثقف بأنه: ((يخاطر بكيانه كله باتخاذ موقفه الحساس، وهو موقف الإصرار على رفض الصيغ السهلة، والأقوال الجاهزة المبتذلة، أو التأكيدات المهذبة القائمة على المصالحات اللبقة والاتفاق مع كل ما يقوله وما يفعله أصحاب السلطة وذوو الأفكار التقليدية))[٣]، ويرى "علي حرب" ان مهمة المثقف الاساسية هي: ((ترجمة الواقع إلى اشكاليات فكرية أو صوغ العلاقة بالعالم صياغة مفهومية، على نحو يمكن استثماره سياسيا وعمليا في عقلنة السلطات والقرارات والممارسات أوفي صياغة الأحداث والتعامل الفعال مع الوقائع))[٤].

هـ – اصنـاف المثقـف

تتجاوز الدراسة التصنيفات التي جاء بها المنظرون كالمثقف العضوي لغرامشي، والمثقف النخبوي لبندا، والمثقف الهاوي لإدوارد سعيد...، ويتم تصنيفه على أساس السياق الاجتماعي والتاريخي، إذ ترى فضيلة سيساوي أن التصنيفات المرتبطة بلفظ المثقف لا يمكن فهمها بصورة علمية إلا في إطار ((التحولات التاريخية، فالمفهوم عندما يشتق أو يشحذ، وعندما يتطور أو يأخذ معاني ودلالات مختلفة فإن ذلك لا يتم بمعزل عن السياق الاجتماعي والتاريخي الذي يجري فيه، وبالتالي فإن الفهم الموضوعي لأصناف "المثقف" لن يكون ممكنا إلا برده لسياقه التاريخي والاجتماعي))[٥].

فيصنف المثقف على اساس اجتماعي تاريخي إلى:

---

[١] صور المثقف ودوره، شيزراني- فيدريتشيز، ترجمة: سمير القصير، مجلة الآداب الأجنبية، العدد ٥٧، ١٩٨٨، ص: ٦٨ ـ ٦٩.

[٢] ينظر: دفاع عن المثقفين، جان بول سارتر، ص: ١٢ـ ١٣.

[٣] المثقف والسلطة، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦، ص:٥٩.

[٤] أوهام النخبة أو نقد المثقف، علي حرب، ص: ١٤٨.

[٥] نحو محاولة لتحديد مفهوم المثقف، فضيلة سيساوي، جامعة هيكل، fasissaous@yahoo.fr ، ص: ٢٦٦.

١- **المثقف الملتزم:** يعني التزام المثقف ((تحمله لمسؤولية معينة))[١]، وقد نادى جان بول سارتر بالتزام المثقف، فذهب إلى القول: ((على المثقف أن يختار منذ الآن الفعل والبناء والجماعي للمناضل، ألا أنه يستحسن إدخال قليل من السلبية المغامرة إلى إيجابية الالتزام الكلي))[٢]، أراد سارتر وغيره من دعاة الالتزام إثبات ((أن التحديات التاريخية تفرض على المثقف اتخاذ موقف محدد إزاءها، لأن الواقع دلّل ويدلل دوما على أن الأفكار لوحدها لا تقود العالم، وإذا فرضت فلسفة الالتزام نفسها، فعلى اعتبار أن رفض الالتزام هو بعينه رفض للواقع))[٣]، وقد سيطر هذا المثقف منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى ماي ١٩٦٨[٤].

٢- **المثقف النوعي (المتخصص):** وضع ميشيل فوكو مصطلح المثقف النوعي للتأكيد على إن ((من يسمّى المثقف العالمي... أخلى مكانه "للمثقف الخصوصي" ذاك الذي يعمل في فرع معين من فروع المعرفة، لكنه قادر على استخدام حذاقته بأي طريقة كانت))[٥].

٣- **المثقف الجمعي:** برز هذا الصنف عند بورديو ويعني به أن يكون ملتزما بالنقد، فالمثقف الجمعي كما يرى بورديو ((لا يمكن إلا أن يكون ملتزما ولو من خلال مهمة النقد التي يجب أن يضطلع بها، وإلا سيكون شيئا أخر عدا المثقف، سيكون أما فيلسوفا أو كاتبا، فنانا أو عالما))[٦].

٤- **المثقف الإعلامي:** برز هذا التصنيف في كتابات ريجيس دوبريه، ففي كتابه "السلطة الفكرية في فرنسا" ذهب دوبريه أن ((وسائل الإعلام تتجه نحو الشخصي لا نحو الجماعي، نحو الأحاسيس لا نحو الفعل، نحو الفردي لا نحو الكوني. هذه الخصائص الثلاث الملازمة لأركان الإعلام الجديدة، والتي هي في الواقع واحدة، سوف تحدد طبيعة الخطاب المسيطر

---

[١] سوسيولوجيا المثقفين، جيرار ليكرك، ص: ٩٠.
[٢] الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)، بونوا دوني ، ترجمة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥، ص: ٣٢٦ ـ ٣٢٧.
[٣] نحو محاولة لتحديد مفهوم المثقف، فضيلة سيساوي، ص: ٢٦٧.
[٤] المصدر نفسه.
[٥] صور المثقف إدوارد سعيد، ص: ٢٧.
[٦] نحو محاولة لتحديد مفهوم المثقف، فضيلة سيساوي، ص: ٢٧٠.

وبروفيل حامله أنها تفرض استراتيجية فردية وفوضى جمعية. لا حاجة بعد الآن لـ كودات، ولا لـ إشكاليات ولا سياج من المفاهيم))[1].

و – المثقف فـي الوطـن العربـي

ميز عبدالله العروي ثلاثة تيارات تجلت في الايديولوجيا العربية المعاصرة، وهي:

١– الشيـخ أو رجل الدين

مثلت شخصية الشيخ أو رجل الدين بدايات الانتلجنسيا العربية (النخبة)، كما هو الامر في أوربا حين مثل رجل الدين في الكنيسة البدايات للانتلجنسيا، فسيطر الشيخ لفترة من الزمن، احتكر فيها النشاط والمعرفة لنفسه حتى أواخر القرون الوسطى، ويرى عبدالله العروي أن اعتقاد الشيخ قائم على العداء لكل ما يتصل بالحضارة الغربية، وتمسك بالموروث والقديم يؤول كل سؤال يطرح عليه بالسنة الموروثة، ويحاول زخرفة التراث عن طريق التأويل، لتنسجم نصوصه مع تطورات العصر، مبتعدا عن استخدام العقل والتفكر[2]، وقد ذكر هشام شرابي أن رجال الدين هم الذين كرسوا وقتهم للمهنة، حيث قاموا بتشكيل حلقات من الناس التي التفت حولهم، وتمثل هؤلاء المثقفين بـ (جمال الدين الافغاني، ومحمد عبدة) في مصر، والشيخ (طاهر الجزائري) في سوريا، ومن ابرز القضايا التي ناقشوها هي البحث عن الوسائل الممكنة، لإعادة انبعاث الاسلام، وتحقيق الروابط بين شعوب العالم الاسلامي ومواجهة خطر أوربا[3].

٢– رجل السياسة

بعد شخصية الشيخ ظهرت شخصية الرجل السياسي الليبرالي* الذي تبنى الفكر الليبرالي، وسعى من خلاله إلى تصحيح مسار المجتمع والدين من خلال تقويمهما تقويما حداثيا، وذلك بعد ان اتصل رجال السياسة بالغرب عن طريق البعثات العلمية أو عن طريق

---

(١) المثقفون المزيفون، باسكال بونيفاس، ص: ١٩ ــ ٢٠ .

(٢) ينظر : الايديولوجيا العربية المعاصرة، عبدالله العروي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٥، ص:٣٩ ـ ٤١.

(٣) المثقفون العرب والغرب، هشام شرابي، دار النهار للنشر، ط٢ ، بيروت، ١٩٧٨، بيروت، ص:١٨.

*الليبرالية: وجهة نظر فلسفية تقوم على مبدأ "الحرية والمساوات"، ويكمن جوهر الليبرالية في حرية التعبير للجميع، فلا امتيازات وراثية لأحد، كما تؤيد عدم خلط الدين مع الأمور السياسية والاجتماعية.

الاستعمار وما حمله من افكار للشعوب المستعمرة، وبعد رؤيتهم لمظاهر الترف والرقي في تلك المجتمعات الغربية ومقارنتها بأوضاع شعوبهم وبلدانهم وما يتجلى فيها من فقر وخراب وتخلف، دفعت هذه الأمور رجل السياسة إلى المناداة بضرورة التخلص من الحكم العثماني وعبوديته الا أن رجل السياسة قد اخفق في تحقيق النهضة التي كان ينشدها، فظهرت شخصية أخرى هي شخصية "الداعية التقنية"[١].

٣- الداعيـة التقنيـة

بعد اخفاق رجل السياسة في تحقيق النهضة ظهرت شخصية الداعية التقنية، وهي شخصية لا تؤمن إلا بالعقل والعلم، فسخر الداعية التقنية من أوهام الشيخ والليبرالي بالقول: ((ليس الغرب دينا دون خرافة ولا دولة بدون استبداد الغرب بكل بساطة قوة مادية أصلها الموجه المفيد والعلم التطبيقي))[٢]، أي انكر عداوة الشيخ للغرب كما أنكر إيمان الليبرالي بالغرب، وأكد على أن حسن التوجيه والتطبيق هو من وضع الغرب موضعا حسنا، وكانت دولة اليابان هي المثال الأعلى للداعية التقنية، فأعجب بقدرتها على النهوض والتطور بسرعة وجيزة رغم ما حمله تاريخهم من شراسة[٣].

وبعد نكبة حزيران عام ١٩٦٧، ظهر المثقف الناقد الذي انتقد الايديولوجيات السائدة في الدول العربية حين كانت تخوض حربا مفتوحة فيما بينها تاركة للشعوب العربية التخلف والهزيمة[٤].

ويرى علي شريعتي أن المثقف في العالم المشرقي والإسلامي ظهر نتيجة الاتصال بالغرب، فتبنى الأهداف نفسها التي تبناها المثقف الغربي، ممّا أدى إلى فشله في تحقق اهدافه، كونه لم يظهر ردّ فعل على الظروف المحيطة به، وإنما جاء مقلدا للمثقف الغربي الذي نبع من أرض واقعه حين ظهر ردّ فعل على الإقطاعية، والحكومة القيصرية التي تحكم باسم الدين، لهذا وجه عداوته لرجال الكنيسة بسبب استبدادهم الديني، فعارض المثقف العبادة من وجهة نظر الكنيسة والبابا، وأعلن القومية لإنهاء عالمية البابا، وتبنى الحرية المطلقة

---

[١] ينظر : المثقفون العرب والغرب، هشام شرابي، ص: ٤٢ ـ ٤٥.
[٢] المصدر السابق، ص: ٤٧.
[٣] ينظر : المصدر نفسه.
[٤] الخطاب العربي المعاصر، محمد عابد الجابري، دار الطليعة ، ط٥، بيروت ، ١٩٩٤، ص:٣٠.

لتجريد الكنيسة من سلطتها التي احتكرت العلم والمعرفة لصالحها، وبهذا حقق المثقف الغربي أهدافه، في حين اخفق المثقف المشرقي، لاختلاف الظروف الدينية والتاريخية في المشرق والعالم العربي عن ظروف أوربا[١].

وبين ما ذكره عبد الله العروي من سيطرة رجال الدين واحتكارهم في الوطن العربي بصورة شبيهة لسلطة رجل الكنيسة، وما ذكره علي شريعتي سبب فشل المثقف المشرقي لاختلاف الظروف بين الشرق والغرب يمكن القول بوجود شبه جزئي لبعض الظروف بين هذين المجتمعين –الغربي والشرقي–، ولكن ربما يعود سبب فشل المثقف العربي إلى طريقة المعالجة، وقلة معرفته في هذا الميدان.

ز- المثقف العراقي

ظهر المثقف العراقي نتيجة تعاقب ظروف معينة أرجعها سعد محمد رحيم إلى ((اولا: تبني وتداول افكار التنوير كالعقلانية، وضرورة التعليم، والحقوق المدنية، والحريات العامة، وتحرير المرأة...، في نهاية العهد العثماني، بالتزامن مع افتتاح أولى المدارس الحديثة ونشوء الصحافة...، ثانيا: الاحتلال الانكليزي للعراق ١٩١٧، ومن ثم تأسيس الدولة العراقية الجديدة وما تمخض عنها من انظمة بيروقراطية، وتنمية مدنية...، وثالثا: ظهور مجالات ابداعية ادبية وفنية لم تكن معروفة محليا كالقصة القصيرة والرواية والشعر الحديث...))[٢].

ويذهب ياسين النصير إلى أن المثقف العراقي تشكل نتيجة الظروف المختلفة التي مر بها العراق، ويرى بأنه واكب ظروف مجتمعه ولم يكن بمنأى عنها، قائلا: ((لم ينعزل المثقف عن طبقات وشرائح المجتمع لا نتاجا ولا إبداعا ولا مواقف سياسية واجتماعية، ويكاد المثقف العراقي يتجاوز تلك التقسيمات التي أتى بها غرامشي عن المثقف العضوي، أو سارتر عن المثقف الكوني، أو فوكو عن المثقف المختص، ليصبح المثقف شريحة ناضجة بمعايشته اليومية للمشكلات وتتداخل مهمته في صياغة الفهم إبداعيا عن ابعاد الثقافة ودورها))[٣]، في حين ذهب سعد محمد رحيم أن المثقف العراقي مع اهتمامه بالسياسة، وتأثير الصراعات،

---

[١] ينظر : مسؤولية المثقف، علي شريعتي، ص: ٧١ ـ ٧٣.

[٢] المثقف الذي يدس أنفه، سعد محمد رحيم، دار سطور للنشر والتوزيع، ط١، بغداد، ٢٠١٦ ، ص:١٦١-١٦٢.

[٣] تمظهرات المثقف العراقي ، ياسين النصير، ١١ آذار / مارس ، ٢٠١٨، موقع الكتروني Iraqicp.com .

والامتزاج مع الغرب، أصبحوا أكثر ميلا ((لتبني الإيديولوجية السياسية ومولعين بفكرة الالتزام على وفق ما فُهم في أدبيات الماركسية بمختلف مشاريعها أولا، والوجودية بالمنظور السارتري فيما بعد... واستمرت فكرة المثقف الملتزم لصيقة بالسلوك العام للمثقفين منذ ذلك الحين، وإن تبدل مضمون تلك الفكرة وكيفية استيعابه وترجمته حسب توالي الحقب وتقلبات الأحداث))[١].

وبصورة عامة فالمثقف العراقي يصبح أكثر وعيا كلما تقدم جيلا، وأكثر فهما لدوره في مجتمعه، محاولا في صياغة خطابه معالجة ما غفلة المثقف السابق، حيث يزداد جرأة وحرية مستثمرا طرقا مغايرة لتحقيق أهدافه.

ح - المثقف شخصيــة سرديــة

أما المثقف بوصفه شخصية سردية فقد ظهر في الروايات منذ بداية ظهورها، يقول عبد السلام الشاذلي: (صاحب ميلاد شخصية المثقف في هذه الاثواب المهلهلة من اشكال الفن الروائي كما عرفها تاريخ أدبنا العربي))[٢]، وعالجت هذه الروايات ابرز القضايا التي يمكن أن تشغل فكر المثقف كصراعه مع السلطة ومواجهة الارهاب و التطرف الديني.

ان المثقف في الكتابة العربية يختلف عن المثقف العربي في الواقع كما يرى "صالح هويدي" مرجعا السبب ((لغياب ثقافة المستقبل عن فكر المثقف العربي وحضورها في حدود الادب والافكار النظرية والابداع))[٣].

أما في الكتابة العراقية، فقد كان دور المثقف العراقي حسب ياسين النصير حاضرا، فهو لم يبتعد عن الظروف المحيطة به ((ومن يقرأ نتاج ادباء العراق، شعرا ورواية وقصة وتشكيلا، لا يجد ثمة انعزال أو ابتعاد عن حياة العراقيين اليومية، ولا تصوراتهم لمستقبل البلاد، ولا هو قد تخلف في العالم))[٤]، ويشير محمد غازي الأخرس إلى أن خصائص

---

[١] المثقف الذي يدس أنفه، سعد محمد رحيم، ١٦٥ ـ ١٦٦.

[٢] شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٨٨٢ ـ ١٩٥٢، عبد السلام الشاذلي، ص:١٥.

[٣] المثقف العراقي من السلطة إلى ثقافة المستقبل، صالح هويدي، نقد وتنوير، العدد ٢، ٢٠١٥ ، ص: ١٣٩، (مقال).

[٤] تمظهرات المثقف العراقي، ياسين النصير، موقع الكتروني سبق ذكره.

الكتابة لدى مثقفي العراق تغيرت بمرور الأجيال ((فالملامح الكتابية لجيل التسعينيات مثلا تختلف عن الملامح الكتابية لجيل الثمانينيات))[1] .

يتضح ممّا سبق أن أثر المثقف كان حاضرا في الأعمال الأدبية العربية والعراقية فهما ودورا وصياغة فنية.

[1] خريف المثقف في العراق ١٩٩٠ ـ ٢٠٠٨، محمد غازي الأخرس، التنوير، ٢٠١١، ص:٥٠.

الفصل الأول

شعريـة التشكيل السردي

أولا :- التشكيل السردي للشخصية

أ-مفهـوم الشخصيــة

ب-آليات تشكيل الشخصية

١-تقديم الشخصية

٢-تصنيف الشخصية

ثانيا :ـ تشكيل المكـان

أ- الأماكـن المغلقـــة

ب-الأماكن المفتوحـة

ثالثا :- زمـــن القصة وزمن الخطاب في السرد الصادر عن المثقف

أ-مفهــوم الزمــن

ب-زمن القصة وزمن الخطاب

ج-المفارقات الزمنية

د-إيقاع الزمـــن

الفصل الاول

شعـــــرية التشكيـــل الســردي

شغل مفهوم التشكيل اهتمام الدراسات الحديثة، نظرا لأهميته، فالتشكل هو: ((المرور من صورة أو شكل إلى أخر))[١]، أما مصطلح التشكيل السردي فعرفه عبد الرحمن مبروك على أنه: ((الآليات السردية التي تكون نسيج الرواية))[٢]، يذهب نضال صالح إلى أن التشكيل السردي للنصوص يعني: ((طرائق صوغها السردي لموادها الحكائية الخام))[٣]، ويذهب محمد صابر عبيد إلى أن مصطلح التشكيل السردي يتكشف ((عن قابلية إحاطة واحتواء وتمثيل لكل عناصر السرد ومكوناته، في الدرجة الأولى التي تكون فيها هذه العناصر والمكونات ذات كفاءة عالية لإنتاج جماليات السرد من خلال الكون النصي وقد بلغ بين يدي التشكيل أبلغ مراحل التعبير والتمثّل والتصوير في منطقة القراءة))[٤]، والتشكيل السردي كما تذهب فاطمة الزهراء عطية: ((المقومات الأساسية البنائية... تستدعي عدة مكونات متداخلة متباينة، ومتفاعلة، متصارعة (كالمكون الخاص بالشخصية، والمكون الزمني، والمكون المكاني). هذه المكونات التي يقوم عليها البناء السردي بمفاهيم مختلفة))[٥].

ممّا تقدم فالتشكيل السردي يعني بيان كيفية بناء النص الأدبي، فهو يكشف عناصر البناء وطريقة تنظيمها.

---

[١] تأمل العالم الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية، ميشيل مافيزوني، ترجمة: فريد الزاهي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥، ص: ١٤١.

[٢] آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة الرواية النوبية نموذجا، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامة لقصور المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص: ٢٤.

[٣] النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال صالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص: ١٧٧.

[٤] التشكيل السردي المصطلح والإجراء، محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ـ دمشق، ٢٠١١، ص: ٢٢.

[٥] العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لأبن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، فاطمة الزهراء عطية، رسالة قدمت لنيل شهادة الدكتوراه، الجزائر، ٢٠١٤ ـ ٢٠١٥، ص: ٤٥.

ويرى محمد صابر عبيد أن مصطلح التشكيل السردي يأخذ مجاله الحيوي في القصة ((من خلال الطبيعة الفنية السردية الشديدة الخصوصية والتكثيف على النحو الذي تتكشف فيه جماليات التشكيل القصصي بصورة أكثر التئاما ودقة وشفرية))[١].

ويتم دراسة التشكيل السردي في هذا الفصل في كل من الشخصية، والمكان، والزمان في القصة العراقية المدروسة.

أولا :- التشكيـل السـردي للشخصيــة

تعد الشخصية أحد أركان العمل الأدبي؛ إذ لابد من وجود الشخصية ليتفاعل معها المتلقي، فهي وسيلة الكاتب لإيصال رسالته.

أ- مفهـوم الشخصيــة

لاقت الشخصية اهتمام النقاد، فهي مكون اساسي في العمل الأدبي، وقد عرّف جيرالد برنس الشخصية بأنها: ((كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية))[٢]، ويرى توماشيفسكي أن الشخصية ((خيط هاد يمكّن من فكّ مزيج المكررات ويسمح بتصنيفها وترتيبها))[٣]، والشخصية عند تزفيتان تودوروف ((كائن ورقي))[٤]، وتعد الشخصية عند فيليب هامون مورفيما فارغا لا تتم إلا في أخر صفحة من العمل الأدبي، وتتحدد دلالتها من خلال السياق، كما يراها بياضا دلاليا[٥].

تُظهر التعريفات السابقة اختلاف وجهات نظر النقاد حول الشخصية، فمنهم من جعلها محور العمل الأدبي، ومنهم من قلل من أهميتها، ويعود سبب الاختلاف إلى تباين المدارس التي ينتمي لها هؤلاء النقاد؛ فالشخصية عند الاتجاه التقليدي يجب أن تكون مطابقة تماما

---

[١] التشكيل السردي، محمد صابر عبيد، ص : ٢٣.
[٢] المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص: ٤٢.
[٣] نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ص: ١٥٢.
[٤] مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥، ص:٧١.
[٥] ينظر : سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبدالفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سورية ـ اللاذقية، ٢٠١٣ ، ص: ٤٢.

لشخصية الكائن الحي، فهي عندهم كائن يتصف بالصفات البشرية وتكون من لحم ودم[١]، والذي تراه هذه الدراسة أن الحرص مهما تشدد على جعل الشخصية الروائية محاكية للشخصية البشرية، فلا ينبغي عدها كائنا من لحم ودم، فما الشخصية الروائية إلا تجسيد صوري تقريبي للشخصية الإنسانية، ولا يمكن أن تكون من لحم ودم.

أما الشكلانيون الروس* فركزوا على وظائف الشخصية، وخصصوا لها العناية الأكبر، فعندما درس فلاديمير بروب القصص الخرافية الشعبية –التي أرجعها إلى سبعة مجالات للفعل وواحد وثلاثين وظيفة– بنى تحليله على الوظائف كما هي؛ لا على الشخصية التي تقوم بالوظيفة، والوظيفة عند بروب ((حدث لا يقع الاكتراث فيه للشخص– المنفذ للفعل))[٢]. فالشكلانية الروسية فصلت بين الشخصية ووظيفتها، ولم تنظر على إنها عنصر متكامل، في حين نظرت البنيوية للشخصية على انها قابلة للتحليل والوصف.

فالشخصية تتشكل على نحو معين، حيث تتداخل عوامل متعددة لتشكيلها، وستقوم هذه الدراسة بالوقوف على الشخصية في القصة العراقية الحديثة من خلال دراسة طرق تقديمها وتصنيفها.

ب–آليات تشكيل الشخصية

١ – تقديـم الشخصيـة

اهتم النقاد بدراسة طرائق تقديم الشخصية في الأعمال السردية، وطريقة التقديم تعني الكيفية التي يتبعها المؤلف لبناء شخصياته وتقديمها للمتلقي، وقد حصر فيليب هامون طرائق تقديم الشخصية بـ(("المعايير الكمية" والمعايير الكيفية" (تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص). ومن خلال هذه المعايير نتساءل هل هذه المعلومة المتعلقة بكينونة الشخصيات معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير

---

[١] ينظر : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت-لبنان، ٢٠١٥ ، ص: ٣٤.

*الشكلانية : كما ورد في معجم المصطلحات الأدبية تطلق على تيار أدبي ظهر ما بين ١٩١٥ و١٩٣٠ ، كان من أبرز أعلامه باختين / أوبيرك / ايخنباوم / ف . بروب / تينيانوف / شخلوفسكي / ف . فينوغرادوف ، وتعتمد الشكلانية في تحليلها على الوصفية / الشبه ــ إحصائية / تراكب الأعمال الشعرية / بنيات العمل ، كما تضع الشكلانية مبدأ الالتصاق بالنص الأدبي، من منظور بنيوي، يعالج الشكل، كمجموعة وظائف.

[٢] السرد، جون ميشيل آدم، ص: ٤٢.

مباشرة، من خلال تعليقات شخصيات أخرى (أو من طرف المؤلف)، أم أن الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية ثم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها))[1].

ممّا سبق يتم تقديم الشخصية بطريقتين:

الأولى: التقديم الذاتـي

أي أن تقوم الشخصية بتقديم ذاتها للمتلقي، ((يسمّي السمة عن طريق الصفة..، اسم مجرد...، أو نوع الصفة))[2].

وقد وردت طريقة التقديم هذه في القصة العراقية، ففي قصة "البحث عن الجذور" لأحمد خلف– التي تدور حول شخصية محمود عبدالله وهو كاتب ومؤلف جاء من مدينته إلى احدى القرى يبحث عن شخصية وهمية، وتعرف على ابناء القرية وشاركهم همومهم ودرس شخصياتهم–، قام محمود عبدالله بتقديم نفسه عن طريق الحوار الداخلي ((أنا محمود عبدالله أب لطفلين ولي زوجة وبيت. هناك من يحبني كما يوجد من يكرهني))[3]، وممّا يلاحظ أن البطل قام بتقديم المعلومات عن نفسه دفعة واحدة.

وحضرت هذه الطريقة كذلك في قصة "حصانة السيد سين" للقاص عزيز السيد جاسم،– تدور القصة حول شخصية سياسية وطنية مطاردة من قبل السلطة حتى بعد اعتزال العمل السياسي–، قام الراوي البطل بتقديم نفسه، حيث قدم المعلومات بصورة متدرجة، فقدم مخاوفه أولا وكيف دفعه الخوف لتخيل موته بطريقة الحرق ((من أنا؟ أنا إنسان سوف أموت حرقا))[4]، ثم يقدم عمله بوصفه سياسيا وما سبب له العمل بهذا المجال من ملاحقة الشرطة ((كنت وطنيا، كانت الشرطة تلاحقني باستمرار))[5]، ثم ينتقل لتقديم الجانب الاجتماعي فهو رجل متزوج ولديه ثلاثة اطفال ((لدي ثلاثة أطفال أصحاء تماما))[6]، والذي يلاحظ تدرج

---

[1] سيميولوجية الشخصية الروائية، فيليب هامون، ص: ٤٨.
[2] التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان ، ص: ٩٢.
[3] البحث عن الجذور، أحمد خلف، مجلة الأقلام، العدد ١١، ١٩٨٤، ص: ٢٩.
[4] حصانة السيد سين، عزيز السيد جاسم، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٩، العراق ، ١٩٧٩، ص:١٢٥.
[5] المصدر نفسه.
[6] المصدر السابق ، ص : ١٣١.

الراوي بتقديم المعلومات، ولا تفهم الشخصية إلا في نهاية القصة، وقد قامت الشخصية بتقديم نفسها من خلال كتابة رسالة إلى الحاكم.

كذلك ورد هذا التقديم في قصة "زهرة سوق الشيوخ (من اجل انعام طبعا)" للقاص نجم والي – تدور احداث القصة حول رجل ضابط احتياط وخريج كلية الآداب شارك في الحرب العراقية الإيرانية فأصيب اصابة بالغة في رأسه–، قدم بطل القصة نفسه ((كيف لي أن اشرح له أنني ضابط احتياط لا غير، وانني خريج كلية الآداب، وأن هذه الرتبة كفت أن تكون امتيازا))[1]، حيث تقدم هذه الطريقة المعلومات للمتلقي بصورة مباشرة من الشخصية نفسها.

الثانية: التـقديـم الغيري

في هذه الطريقة يقوم الراوي أو شخصية مشاركة بتقديم الشخصية.

ففي قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة" لسهيلة داود سلمان– التي تدور حول معلمة عراقية عُينت في أحدى المدارس الجزائرية فواجهت صعوبات تتعلق بصعوبة التعامل مع التلاميذ ومدير المدرسة بسبب طغيان اللغة الفرنسية على حديثهم والعادات الفرنسية–، قامت الراوية بتقديم شخصية المعلم: ((يقتحم الغرفة رجل.. طويل. بمعطف مطر كحلي مزرر بكامله.. يحمل عصا ويدفع أمامه صبيا في نحو العاشرة.. الرجل يبدو عصبيا ومتعبا..))[2].

وفي قصة "دخان" لأحمد خلف– التي تدور حول معلم عُين في مدرسة تقع في أحدى قرى الناصرية، فواجه بعض الاحداث المريبة واقلقه رجل مجنون يحوم حول الصف–، فقام التلميذ طارش المعبود وهو شخصية مشاركة، بتقديم شخصية المجنون من خلال حواره مع المعلم:

((ضحك التلميذ: المجنون الذي يقف وراء النافذة.

قال المعلم: اجل اني أسأل عن ذلك الرجل.

– تراجع التلميذ خطوة...

---

[1] زهرة سوق الشيوخ (من اجل انعام طبعا)، نجم والي، مجلة مشارف، العدد ١٤، هامبورغ ، ١٩٩٧، ص:٦٠.

[2] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة ، سهيلة داود، مجلة الأقلام، العدد ٣، الجزائر ، ١٩٧٤، ص:٤٠.

– لم يكن مجنونا سيدي، قبل أن يعشق امرأة جاءت إلى القرية ذات يوم وغادرتها فجأة، وحين وقع في حبها كان اشبه بالمجنون، وقد استيقظت القرية ذات يوم على صراخه وهو يصيح لقد تركتني وذهبت))[١]، من خلال الحوار قدم التلميذ معلومات عن شخصية المجنون، فضلا عن هذا قام الراوي بتقديم معلومات أخرى عن الرجل المجنون على لسان المعلم: ((هو ذا يرى رجلا أشعث الشعر نحيلا ومهووسا، بعينين صغيرتين تحدقان في الفراغ الواسع))[٢]، فقد قام كل من الراوي والشخصية المشاركة بتقديم المعلومات بصورة متدرجة عن شخصية المجنون.

ومن الكتّاب من يتعمد وضع شخصياته بطريقة غامضة تربك القارئ، وتظهر هذه الطريقة في اشكال الرواية الحديثة كما يرى محمد بوعزة[٣]، وقد وردت طريقة التقديم هذه في قصة "رباعية الخروج من الجحيم" لجمعة اللامي التي تدور حول شخصية سلمان المحمدي السجين في سجن بعقوبة، حيث قدم الراوي شخصيتين تحمل نفس الاسم وهي شخصية سلمان المحمدي السجين، وشخصية سلمان المحمدي الصحابي المعروف، ((كان سلمان المحمدي في السيارة الثالثة، في المقعد السابع، يناقش نفسه بهدوء وثقة: لقد كتبت أسمي على الجدران في معتقلات وسجون الحبانية والرمادي وبغداد...))[٤]، أما سلمان المحمدي التاريخية ((**أن الرفيق الذي شاركني القيد وصحبة النافذة أنبأني: يا سلمان كن قويا، فقد قدر علينا مفارقة من نحب]**))[٥].

كذلك في قصة آخر "الزمان.. أول الزمان" لأحمد خلف – التي تدور حول شخصية سلمان بن داود الوهمية الغريبة، عن طريق هذه الشخصية ناقش الراوي وانتقد بعض العادات الخاطئة السائدة في المجتمع–، إذ تؤدي طريقة تقديم شخصية سلمان بن داود إلى إرباك القارئ، فلا يعلم إن كانت هذه الشخصية مشاركة في القصة أم هي من تخيلات الراوي، وممّا يزيد الأمر حيرة تشكيك الراوي وشخصيات القصة بوجوده: ((وقال أحدنا قاطعا بما يقوله: هل

---

[١] دخان، أحمد خلف، مجلة الاقلام، العدد٦، بغداد، ١٩٧٥، ص:٢٤.
[٢] المصدر السابق، ص: ٢٣.
[٣] تحليل النص السردي مفاهيم وتقنيات، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، الجزائر ، ٢٠١٠، ص : ٤٣.
[٤] رباعية الخروج من الجحيم ، جمعة اللامي، مجلة الأقلام، العدد ٣، ١٩٧٤، ص: ٣١.
[٥] المصدر السابق، ص: ٣٢.

سألتم أنفسكم ولو لمرة واحدة من منا يعرف سلمان ابن داود معرفة يقينية لا يشوبها غبار شك في معرفة أصله وعشيرته وأهل بيته؟))[1].

وقد يتدخل الحدث في تقديم الشخصية، فالحدث يؤثر في بعض الشخصيات فيسهم بإحداث تغيير يفاجئ المتلقي، أو تبوح الشخصية بحدث يساعد على سد فجوة معينة[2]، وقد اسهم الحدث في قصة "النشور" لفهد الاسدي– التي تدور حول الجندي سالم العسكري المشارك في الحرب العراقية الايرانية الذي يروي هول وقائع الحرب– بتقديم شخصية سالم العسكري، حيث قرأ الراوي في مذكرات سالم العسكري الحدث الذي أدى إلى جنونه: ((البارحة اشتد القصف المدفعي.. لبثنا ساعات طوال لا نجرؤ على الخروج من مواضعنا.. اشتد هياج بطني... سادت بعد ذلك فترة صمت وترقب. اهتبلت هذه الفرصة. صاح بي الملازم أحمد: إلى أين. أجننت؟ اشرت بخجل إلى بطني هامسا... ما إن انتهيت حتى دوى انفجار عظيم على مسافة مني. ثم هدأ كل شيء... حين وقفت اخيرا وسحبت نفسي من الحفرة واقتربت منهم. وجدتهم ينظمون كشفا في الخسائر. كان الآمر يقف حاني القامة وهو يوزع الاشلاء بنفسه على سبعة اكياس وكانوا قد خصصوا كيسا باسمي!

وقفت بطول قامتي هاتفا: لكنني حي. وجموا فترة غير مصدقين أمام الحفرة الفاغرة... هتف الآمر إذن اخرجوا الاشلاء من كيسه ووزعوها على اكياس الاخرين

فهي حقوقهم...

ودون أن يحس الآخرون قفزت داخل الكيس، واحكمت شده علي))[3]، قدم الحدث شخصية سالم العسكري، وبيّن سبب جنونه وملازمته (كيس القزل)، ويعد التقديم بوساطة الحدث من الطرائق التي تسهم في اثارة ذهن المتلقي.

وورد هذا النوع من التقديم ايضا في قصة "حصانة السيد سين" لعزيز السيد جاسم، حيث اسهم الحدث بتقديم شخصية القاضي، وهي شخصية مجهولة لا خطاب ولا صفات لها، حتى ظهر بشكل مفاجئ:

---

[1] آخر الزمان .. أول الزمان ، أحمد خلف، مجلة الأقلام، العدد ١١ ، ١٢ ، ١٩٨٨، ص: ٦.

[2] ينظر : بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص: ٢٤٤.

[3] النشور، فهد الاسدي، مجلة الاقلام ، العدد ١١ ـ ١٢، بغداد، ١٩٨٨، ص: ١٠٥.

((من الطارق؟

– أنا الحاكم.. أليس هذا منزل صاحب الرسالة؟

– نعم.. نعم.. لحظة يا سيدي.. لأفتح لك الباب.

وعندما فتح الباب أطل وجه مجدور، مدور... النظارة على نصف وجهه باعتيادية كاملة.

– آخ.. هو أنت السيد سين إذن!؟))[1].

إن البطل الملاحق من قبل السيد سين، قام بتقديم شكوى للحاكم يشكو من الملاحقة، وطلب زيارته للمنزل، وعندما قبل الحاكم الدعوة وجاء للمنزل، تفاجأ البطل بأن الحاكم هو السيد سين نفسه الذي كان يلاحقه، فسقط مغشيا عليه، وبهذا اسهم الحدث بتقديم شخصية الحاكم التي كانت غير معروفة.

٢ – تصنيـف الشخصيـة

تصنف الشخصية في العمل الأدبي بناء على أهميتها ووظيفتها ومقدار عمقها وتعقدها إلى نوعين: الشخصية الرئيسة، والشخصية الثانوية.

– الشخصيـة الرئيسة

الشخصية الرئيسة هي التي: ((تتمحور عليها الاحداث))[2]، ويعرفها هينكل بأنها: ((التي تستحوذ اهتمامنا))[3]، ويعرفها أنركي أندرسون إمبرت بأنها: ((تؤدي وظائف هامة في تطوير الحدث وبالتالي يطرأ على مزاجيتها تغيير وكذلك على شخصيتها))[4].

ويحدد هينكل ثلاث خصائص تميز الشخصية الرئيسة، هي:

((– مدى تعقيد التشخيص.

– ومدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.

---

[1] حصانة السيد سين، عزيز السيد جاسم، ص: ١٣٣.
[2] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨٥، ص: ١٢٦.
[3] قراءة الرواية، روجر ب. هينكل، ص: ٢٢٨.
[4] القصة القصيرة النظرية والتطبيق، إنركي أندرسون إمبرت، ص:٣٣٩.

– ومدى العمق الشخصي الذي يبدو أن أحدى الشخصيات تجسده.))[1].

ممّا سبق فإن الشخصية الرئيسة تتميز بكونها:

١– معقدة مركبة متغيرة.

٢– تستحوذ على الأحداث.

٣– تكون محور الاهتمام في العمل القصصي.

٤– متعددة الأدوار.

٥– غلبة الجانب السايكولوجي (النفسي)، ويعد الجانب النفسي أهم صفة تميز الشخصية الرئيسة عن الشخصية الثانوية.

ظهر المثقف في القصة العراقية بوصفه شخصية رئيسة، ومن هذه الشخصيات:

أ– **شخصية محمود عبدالله في قصة "البحث عن الجذور" لأحمد خلف:**– تميزت هذه الشخصية كونها:

– **شخصية معقدة مركبة:** غلب على شخصية محمود عبدالله الحذر، وكثرة حديث النفس، فلا يبوح بما يريد، ولا يحاور المحيطين به، حتى بدأ يشعر بالاغتراب في القرية وعدم التآلف مع الاخرين، إذ يقول لنفسه: ((تلك الرغبات التي لا يمكن البوح بها لأحد إلا اولئك الأحبة الذين يعرفون جيدا معنى العزف على وتر سري دفين مغلق بأحكام، أما حين يكون القلب وحيدا فإن الليل وحده قادر على نصب الكرنفالات الموحية، كرنفالات سرية لا يدخلها إلا الأحبة سرا... حتى اولئك الذين مهمتهم الكشف عن اسرار القلب يا الهي كيف يمكن أن تلتقي النقائض))[2]، تميزت الشخصية بغلبة الجانب النفسي وتحكمه في سلوك الشخصية ممّا جعلها شخصية متصارعة مع نفسها، فمحمود عبدالله تميز بصراعه الداخلي الذي دفعه لخلق شخصية وهمية وبحث عنها القرية.

– **شخصية متغيرة:** لا تلازم شخصية محمود عبدالله صورة واحدة، بل تتغير حسب ظروف القصة، فبعد أن حسم أمره بالبحث عن شخصية رحيم عودة الوهمية قرر ترك المهمة التي

---

[1] قراءة الرواية، روجر ب. هينكل، ص: ٢١٨.

[2] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٢٦.

جاء من اجلها إلى القرية وترك مدينته: ((فلماذا اتعب نفسي من أجل رحيم عودة ؟ ترى من هو؟ أتراه اكذوبة اختلقتها لنفسي أم تراها جزءا مني، ابحث عن جذوره في مكان معين، بل أراه في كل مكان!))[1]، فلا يلزم موقفا واحدا بل تتغير مواقفه حسب الحداث.

- **الشخصية محور الاهتمام:** محمود عبدالله محور الاهتمام، وحوله تدور احداث القصة، وحين أقبل من القرية إلى المدينة حظي بالاهتمام والحفاوة من قبل اهل القرية، حين نزلها باحثا عن شخصية ابتدعها لقصته وهي شخصية رحيم عودة:

((- اهلا بابن العم. كيف حال الوالد؟

قال محمود: شكرا هو بخير.

قال الثاني اخيرا جئتنا بعد غياب طويل.

قال محمود: لا أحد ينكر اهله))[2]. فشخصية محمود عبد الله من عائلة يعرفها جميع ابناء القرية، فالجميع يحب والده ويذكره بطيب الكلام، وحين نزل اليهم محمود رحبوا به وجعلوا يتقاسمون استضافته في ديارهم.

- **تعدد أدوار الشخصية:** يقوم محمود عبدالله بعدة أدوار في القصة، فهو فضلا عن مهمة البحث عن رحيم عودة، قام بأدوار أخرى كمساعدة السايح والبحث في شخصيته ((ينبغي دراسة شخصية السايح وإلا اصبحت الشخصيات كلها ذات بعد واحد))[3]، كذلك كشف للقارئ شخصيات أخرى كحليمة الياسين وغيرها.

ب- شخصية الكاتب والروائي في قصة "الزهرة الميلاد" لصلاح الأنصاري- تدور القصة حول بطل كاتب وروائي يناقش وينتقد الاوضاع المعيشية في كتاباته-، تميزت الشخصية كونها:

- **شخصية مركبة معقدة:** تميز بالانطواء، والاغتراب، والغموض، وكثرة التفكير والتساؤل، لا يُقيم اعتبارا لكثير من الامور، نظرته سوداوية نحو الحياة، يطرح رؤى فلسفية ووجودية ((لماذا يكون القتل من شيمة الطبيعة شأنها الانسان؟ الموت. حتى الموت الطبيعي قتل

---

[1] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٢٩.
[2] المصدر نفسه.
[3] المصدر السابق، ص: ٢٨.

ترتكبه الملائكة))[١]، والعزلة وعدم تقبل أي شيء ((لا أريد غناء ولا موسيقى. لا ابتغي قبلات ولا أنشد شدا على الايدي. وحيد هذه الليلة.. وحيد بحزني الذي يجذل الاحبة، وحيد مع لفائف تبغي. كل شيء دخان))[٢].

- **الشخصية محور الاهتمام:** هو الشخصية الوحيدة في القصة وحولها تدور الأحداث يشكو معاناته ويستعيد ذكرياته.

- **تعدد ادوار الشخصية:** الشخصية قامت بوظيفة السرد وجميع الوظائف السردية، وقامت بوظيفة النقد والبحث والتساؤلات التي بقيت دون أجوبة.

-**غلبة الحزن والنظرة السوداوية على الشخصية:** الحزن هو الطابع الذي وشح حياته ((حزين.. حزين.. دخان يتصاعد من رأسي. حبيبة اختطفوها، وزوجة رحلت عني، اولاد ضاعوا في متاهات الحياة، حتى رباب ما ملكت الشجاعة. خيبة منذ بدأ الوعي))[٣]، وعند وصف نفسه قال: ((لثة بلا اسنان . شخت قبل الأوان... اول مرة اقيم عيد ميلاد. خمسون عاما مضت...))[٤].

ج - شخصية سعيد في قصة "قدح في حرج يابس" لمي مظفر- تدور القصة حول شخصية سعيد أستاذ القانون وهو شخصية محبة للعلم والانفتاح ومساعدة الاخرين، ألا أنه تحول إلى شخصية خانعة مستسلمة بسبب القوى القمعية- تميزت هذه الشخصية كونها:

- **شخصية مركبة معقدة:** سعيد شخصية منطوية منعزلة تخاف الحرية، بعد أن كانت الحرية قضيته الاولى، لاسيما وهو استاذ في كلية القانون ويقدم محاضرات عن الحرية، هذا الخوف والانطواء الذي سببه تعسف الزوجة وقراراتها الجائرة ادى الى الخوف من الحرية ((سحب كتابا على الفور وجلس يقرأ ما كتبه ايريك فروم عن "الخوف من الحرية"))[٥] ، وبهذا تكونت شخصية سعيد بصورة مركبة معقدة.

---

[١] الزهرة والميلاد، صلاح الأنصاري، مجلة الأقلام، العدد ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٩٩٥، ص:٤٥.
[٢] المصدر السابق، ص: ٤٦.
[٣] المصدر نفسه.
[٤] المصدر السابق، ص: ٤٤.
[٣] قدح في حرج يابس، مي مظفر، مجلة الأقلام، العدد ٦، بغداد، ١٩٩٠، ص: ٨٤.

- **شخصية متغيرة:** تميزت شخصيته اول الامر بالانفتاح للحياة والعلم، فقد كان شخصية اجتماعية ودودة ((كان شخصا منفتحا للحياة والعلم لا يكتفي من الاستزادة... كان مسالما... كان شخصية اجتماعية محبوبة))[1]، الا أنه تحول إلى شخصية مستسلمة منعزلة بسبب القمع القمع والكبت الذي مارسته الزوجة معه ((لم يعد قادر على تحمل المزيد على الرغم من انه مستسلم للزمن استسلاما لا ارادیا وأن الايام تلفه كما تلف الجثة بالكفن))[2].

- **الشخصية محور الاهتمام:** قدم الراوي الشخصية، واهتم بسرد تفاصيلها، ((بعد اشهر سيبدأ الستين.. لقد غدا شيخا، لا لأنه وصل إلى هذا العمر ولكن لإحساس عميق بالشيخوخة وجد أنه غزا دواخله واستقر هناك منذ سنوات... ثلاثون عاما من هذا العمر امضاه مع امرأة صالحة حسب التقييمات العرفية السائدة))[3]، ذكر هنا ما يخص العمر؛ لأنه يحمل تفسيرا للقوى القمعية التي تعرض لها.

د - شخصية سلمان بن داود في قصة "أخر الزمان.. أول الزمان" لأحمد خلف:- تميزت كونها:

- **شخصية مركبة معقدة:** كانت الشخصية مضطربة شديدة الفوضى متشتتة الأفكار، دفعه هذا إلى سلخ شخصية أخرى من نفسه واسبغ عليها صفات فصار يحاورها ويبحث عنها ((منذ ذلك اليوم وسلمان بن داود يسكن روحي ويشاركني زادي وأفكاري وهمي ونومي ويقظتي))[4].

- **شخصية جذابة:** أعطى الراوي صفة المثالية الجسدية لشخصية لسلمان ابن داود ((قامته المثالية بين الطول والقصر))[5]، لم يركز الراوي على صفات أخرى سوى القامة والفحولة التي تميز بها، وكانت سبب جذب النساء.

- **الشخصية محور الاهتمام:** كان سليمان ابن داود محور اهتمام الراوي فقدم الشخصية وبحث عن اسرارها وقارنها بشخصيات دينية وخيالية، وكذلك محور اهتمام الشخصيات،

---

[1] قدح في حرج يابس، مي مظفر، ص: ٨٢.
[2] المصدر نفسه.
[3] المصدر نفسه.
[4] آخر الزمان .. أول الزمان، أحمد خلف، ص: ٧.
[5] المصدر السابق، ص: ٥.

فسيرته على السنة شخصيات القصة، وأُلفت قصص الخيالية حوله كعلاقته بجنّية، وأنكر بعض الاصدقاء وجوده ((وقال أحدنا قاطعا بما يقوله: هل سألتم أنفسكم ولو لمرة واحدة من منا يعرف سلمان بن داود معرفة يقينية لا يشوبها غبار شك في معرفة أصله وعشيرته وأهل بيته؟))[1].

هـ – **الشخصية الرئيسة في قصة "جريمة محترمة جدا"** لعبد الستار ناصر– التي تدور حول رجل سياسي ينتمي إلى حزب، بنى الرجل نفسه على مبادئ الخير وحسن الظن ومساعدة الآخرين حتى غدر به رئيس الحزب الذي ينتمي إليه لتنتهي حياته بالإعدام– تميزت الشخصية بـ:

– **غلبة الجانب النفسي:** غلب الجانب النفسي على الشخصية ممّا جعلها شخصية مضطربة خائفة قلقة، تعالج الحيرة بحديث النفس، فيصف شدة توتره وكيف بقيت اعصابه ولم تنفجر ((سبحان أعصابي، كيف تراني بقيت هادئا ولم ينفجر أي شريان ولا أي وريد في جسمي))[2]، يتضح من الوصف فوضوية الشخصية وقلقها.

– **تعدد أدوار الشخصية:** هذه الشخصية الرئيسة هي من تقوم برواية القصة والوظائف السردية الأخرى، فضلا عن هذا فهي تقوم بالبحث عن شخصية سالم درويش، والبحث عن أمل مهما تناهى صغرة، من أجل انقاذ نفسه وعائلته من غدر الحزب الذي ينتمي اليه.

– **الشخصية محور الأحداث:** تدور القصة كلها حول هذه الشخصية، كيف انتمى إلى حزب سياسي وكيف غدر به الحزب، حتى موت الشخصية.

ممّا سبق تتضح طريقة بناء وتشكل الشخصية الرئيسية، فهي لم تكن سطحية بسيطة، بل كانت ضبابية معقدة.

---

[1] آخر الزمان.. أول الزمان، ص: ٦.

[2] جريمة محترمة جدا، عبد الستار ناصر، مجلة كلمات، العدد ٨ ، ١٩٨٧ ، ص: ٧١.

٢- الشخصيـة الثانويـة

يرى هينكل أن الشخصية الثانوية ((تنهض بأدوار محدودة))[١]، ويعرفها إنركي أندرسون إمبرت بأنها: ((تابعة تسهم في إضفاء اللون المحلي القصة، ونظرا لطبيعتها المجردة كأنها انماط أو اشكال كاريكاتورية ومحركات ميكانيكية في احدى الحلقات الهامشية))[٢].

ويرى هينكل أن للشخصيات الثانوية دورا، يكمن في انها ((تعمر الرواية... وقد يحدث أن تؤدي أدوارا اكبر من ذلك، لكنها لا تبلغ من الأهمية دور الشخصية الرئيسية))[٣].

بناء على التعريفات آنفة الذكر فالشخصية الثانوية هي الشخصية المساعدة التي تعطي للعمل القصصي حيويته وقدرته على إبلاغ رسالته، فالشخصيات الثانوية تعطي للصراع ذروته ومعناه، وتتميز الشخصية الثانوية بكونها:

١-بسيطة، ثابتة.

٢- تظهر جزئيا في الأحداث.

٣- محدودة الأدوار.

٤- تفتقر للجانب النفسي.

ورد المثقف بوصفه شخصية ثانوية يقوم بأدوار معينة وكان ظهوره جزئيا في القصة العراقية، كما في قصة "الشارع الجديد" لبرهان الخطيب، إذ ظهرت شخصية المهندس في القصة بلا صفات جسمية او اجتماعية أو نفسية، حيث اقتصر بوصفه (بأبن الحلال والمهندس الشاب) على لسان محمود العطار:

((- ابن الحلال بذكره.

فابتسم (ابن الحلال) المهندس الشاب واعقب بلهجة ودود:

- عم محمود.. المكائن ستشتغل وسبق أن نبهتك عشرات المرات...

---

[١] قراءة الرواية، روجر ب. هينكل، ص: ٢٣٢.

[٢] القصة القصيرة النظرية والتقنية، انركي أندرسون إمبرت، ص: ٣٩٩ ـ ٣٤٠.

[٣] قراءة الرواية، روجر ب. هينكل، ص: ٢٣٣.

وقبل أن يتم حديثه صاح محمود العطار ووجهه يبدو كدملة كبيرة على وشك الانفجار من الغضب

– رح رح الله لا ينجحكم..

استقبل المهندس ثورته بالتسامح ورحابة الصدر حتى أنه ضحك مداعبا:

– لا علي.. كتبت للوزارة بالموضوع.. ودمك على بيت عمك))[1].

اقتصر ظهور شخصية المهندس في هذا الحدث، حيث جاء ينبه محمود العطار من احتمال انهيار دكانه بفعل الماكنات العملاقة التي تعمل في الشارع الذي يقع فيه دكان العطار، إن الدور الذي قام به المهندس هو دور النصح والارشاد، واسهم الحوار في بيان الفارق بين تفكير المثقف المهندس وبين العطار صاحب الحظ القليل من الثقافة.

ومن الشخصيات الثانوية شخصية الحكيم في قصة "اخر الزمان.. أول الزمان" لأحمد خلف، حيث كان له ظهور جزئي، حاول من خلاله تصحيح بعض الاعتقادات الشائعة بين العامة، كالاعتقاد السائد حول المرأة وطريقة تفكيرها، فعارض الحكيم هذ الاعتقاد في قوله: ((وليس من الحكمة يا بني قول العامة من الناس أن النساء عقولهن في ف... بل أن أردت الحقيقة انما النساء عقولهن في قلوبهن، فلا يهدأ سعير العقل إلا بعد أن يخف أسى القلب...))[2]. أن الشخصية الثانوية في القصتين امتازت بدورها الارشادي.

كذلك وردت الشخصية الثانوية في قصة "جريمة محترمة جدا" لعبد الستار ناصر وهي شخصية الشحاذ، حيث ظهر فجأة، وعرض على البطل تقديم المساعدة، لإيصاله لمنزل سالم درويش الذي يبحث عنه منذ الصباح:

((اقترب مني شحاذ، كان يبتسم، ترك اسنانه الصفراء خلف اصابعه...

– ألا تريد العثور على سالم درويش؟ جلس هادئا، شرب بقايا ما تركت من الشاي، مد يده اليسرى وقال:

– لا أريد منك سوى عشرة دنانير.

---

[1] الشارع الجديد، برهان الخطيب، مجلة الاقلام، العدد ١، ١٩٧٣، ص: ٧٩.
[2] أخر الزمان.. أول الزمان، أحمد خلف ، ص: ٧.

– نظرت صوب السماء، طير واحد، ربما كان مريضا، كاد يسقط، لكنه عاند جناحيه على الطيران، عشر دنانير فقط؟ يا له من ثمن بخس أنقد به حياتي...))[1].

وبعد أن اوصل الشحاذ البطل إلى سالم درويش اختفى بصورة مفاجئة ايضا كما كان ظهوره مفاجئا، وانتهت مهمته حتى دون أن يأخذ العشرة دنانير.

ممّا سبق يتضح بساطة تشكل الشخصية الثانوية، وأنها لم تكن المحور الحدث، حيث كان ظهورها جزئيا، تقوم بوظائف محدودة كالإرشاد أو المساعدة أو تقديم المعلومات، أو إتمام جزء من مشهد معين.

ثانيـا :- تشكيـــل المكـــان

يعد المكان أحد المكونات الأساسية لبنية الخطاب السردي، فهو محتوى لتفاعل الأحداث والشخصيات، والمكان: ((مجموعة من الاشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...،الخ) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية))[2]، وتعرف سوزان فريدمان المكان الحيز: ((الذي تتحرك فيه الشخوص وتقع فيه الأحداث– كثيرا ما يكون موقع تلاقٍ وعبور للحدود، ومحاكاة ثقافية))[3]، ويذهب ياسين النصير إلى أن المكان: ((الكيان الاجتماعي الذي يحوي خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي أخر يحمل جزءا من اخلاقيات ووعي ساكنيه))[4]، وذهب حسن بحراوي إلى أن المكان: ((شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث))[5].

فالمكان يحمل دلالات رمزية تدخل ضمن تركيبة السرد وتجعل المتلقي يستحضره ضمن هيكلية العمل الأدبي.

---

[1] جريمة محترمة جدا، عبد الستار ناصر، ص: ٦٧.

[2] مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد ٨، ١٩٨٧، ص:٦٩(مقال).

[3] شعرية المكان ورواية "رب الاشياء الصغرى" والكاتبة أروناتي روى، ضمن كتاب الرفيق إلى النظرية السردية، ص: ٣٢٣.

[4] الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ الأعظمية، ١٩٨٦، ص:٢١٨.

[5] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: ٣٢.

وقد شهد مفهوم المكان تطورا في المناهج النقدية الحديثة، فاهتمت الشعرية الجديدة بالمكان عن طريق الاستفادة من السيميائيات والعلوم الإنسانية، لافتة النظر إلى اهميته ممّا أدى إلى حضوره في التحليل والبحث[١]، ويعد غاستون باشلار أبرز من اهتم بدراسة المكان في دراسته المعنونة "جماليات المكان" ١٩٥٧م، حيث عالجه من خلال الثنائيات الضدية (التقاطبات المكانية) التي تفرزها الامكنة وعلاقتها بالشخصية والحدث، فدرس التضاد بين: (البيت– الكون ، القبو– العليا، الاسفل–الأعلى، الداخل–الخارج).

كذلك درس يوري لوتمان المكان، واسهم بنقله من المستوى الفلسفي إلى المستوى السوسيولوجي تحت نظام العلاقات القائمة بين الأشياء، فالعلاقات الفيزيائية المكانية عادة ما تنتظم إلى:

عال / منخفض = قيم / غير قيم

يسار / يمين = شر / خير

قريب / بعيد = الأهل / الأغراب

مفتوح / مغلق = قابل للفهم / مستعص على الفهم ... الخ[٢].

وعليه فهذه التقاطبات المكانية هي: ((ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث))[٣].

فالمكان لم يعد مجرد وعاء يحوي الشخصيات والاحداث، بل ((أنه قد يكتسب سمات الشخصية الحية))[٤]، كذلك بات المكان ((بمثابة مرآة تعكس الصدى النفسي للشخصية حيث يتماثل –دلالة وتركيب– مع ما يعتمل في اعماقها... أنه يحتل صدارة العمل الأدبي احيانا فيتم تشخيصه))[٥]، فقد يضفي الأديب مشاعر وانفعالات انسانية على لمكان من أجل انشاء

---

[١] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص: ٢٧.

[٢] مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، من مقدمة المترجمة، ص: ٦٥.

[٣] تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، ص: ١٠١.

[٤] الفضاء الروائي في أدب إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، تموز طباعة . نشر . توزيع، ط١، دمشق، ٢٠١٣ ، ص: ٢٠٤.

[٥] المصدر السابق، ص: ٢٠٥ ـ ٢٠٦.

علاقات تتصف بالجدة والحيوية، وبالتالي يحاول عقلنة المكان وتوجيه الخطاب اليه، والغرض من ذلك ايحاد جو وجداني بين طرفي الخطاب أي المرسل والمتلقي من خلال نثر مشاعر انسانية على المكان[1]، فالمكان ((ليس شيئا مصمتا أو متجمدا، بل هو حامل للمعنى، وهذا ما يقود للبحث عن روح الحياة في الأمكنة الروائية))[2].

فالمكان يسهم في تقريب المسافة بين المبدع والمتلقي، ليسهم إسهاما فعالا في تشكيل الصورة والرؤيا من أجل تقريب النص السردي إلى عالم المتلقي من خلال خلق الوهم لدى القارئ بأن ما يقرأه قريب من الواقع أو جزء منه، وقد سعى النقاد إلى تصوير طبيعة العلاقة بين المكان والشخصية بطرق شتى منها تقسيم الاماكن بناء على نوع هذه العلاقة، فظهرت الاماكن العامة والخاصة، والاماكن الأليفة واماكن غير الاليفة، اماكن جامدة واماكن متحركة... وغيرها من التصنيفات المستمدة من التقاطب المكاني والثنائيات الضدية للأماكن.

كذلك سعت الدراسات إلى اظهار التأثير المتبادل بين المكان والشخصية، فبحثت في قدرة الأديب على انسنة الاماكن وجعله وسيلة يدلي بأفكاره من خلالها.

وانطلاقا من هذا، ستقوم الباحثة بدراسة المكان بناء على ثنائية المغلق/ المفتوح:

أ- المكان الخاص / المغلق.

ب- المكان العام / المفتوح.

ويتم البحث عن كيفية أنسنة المكان في القصة، فقد يقوم القاص بأنسنته من خلال مخاطبته خطابا انسانيا، أو من خلال إضفاء المشاعر الإنسانية على المكان، أو عن طريق اضفاء الجانب الجسمي، لاسيما أن للمكان في القصة دورا كبيرا، فالقصة تعتمد على التركيز لإبراز المعالم والسمات الأساسية، إذ إن المكان يمثل هوية في النظرية السردية الحديثة.

أ- الأمـــاكـــن المغلقـــــــة

وردت في القصة أماكن مغلقة وظفها الراوي بطرائق مختلفة تُظهر علاقته بها، منها:

---

[1] ينظر : انسنة المكان في رواية (هولير حبيبتي) لعبد الباقي يوسف، حسين مجيد حسين، مجلة قه لاي زانست العلمية، المجلد ٣، العدد ٤، جامعة صلاح الدين، أربيل، ٢٠١٨ ، ص: ٧١٠ ـ ٧٠، (مقال).

[2] الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية، فارس توفيق البيل ، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٦ ص: ٢١٨.

١- البيـــت

يقول غاستون باشلار عن البيت ((ركننا في العالم... وهو كوننا الأول))[١]، وبناء على قول باشلار يكون البيت هو مكان الألفة والاطمئنان، فهو مكان حميم يجد فيه الفرد الراحة والخصوصية.

لم يذكر المثقف في القصة العراقية البيت كثيرا، فقد ورد في قصة "الرجل الأول" لحميد المختار، حيث مثل له البيت مكان حزن لا روح فيه ((الصمت يعرش في البيت وعلى الموائد البائتة، وها هو الحزن من جديد مصحوب بالأنين الأبدي ومحمول على العاصفة الثلجية))[٢]، لقد أدى نفور الشخصية من البيت إلى تشخيصه سلبا ووصفه بالصمت للدلالة على الخواء والموت، فهو هنا-أي البيت- لم يحضر بوصفه مكان ألفة.

٢ - الغرفـــة

داخل البيت توجد أماكن أكثر خصوصية واصغر حجما، مثل الغرفة التي يمكن عدها مكان الراحة والتأمل، ألا أنها لم تشكل مكان الأمن والألفة للمثقف، بل غالبا ما كانت مكانا يحوّطه، وقد اجبر نفسه قسرا على لمكوث فيها، كما في قصة الكرسي الهزاز لسهيلة داود سلمان- تدور القصة حول امرأة عراقية تسكن في بيروت تنتقد السياسة الذكورية الشرقية واثرها بحسر رقعة المرأة وجعلها حبيسة البيت والغرفة وان الرجل الشرقي لا تتغير افكاره مهما غسلته الحضارات-، حيث تعاني البطلة الراوية من الانعزال والوحدة والكآبة، فتقول في رسالتها التي أرسلتها إلى صديقها الذي يسكن باريس ((ما أقسى أن يقضي الإنسان يوم عطلته الاسبوعية وحيدا.. عيناي متعلقتان في السقف.. تتأملانه.. احس به يتقلص.. يضيق المكان.. السقف يزداد انخفاضا ويكاد يلامس وجهي ويطبق على انفاسي.. بخوف تتجول عيناي تحاولان ايجاد كوة اتنفس من خلالها))[٣]، فتصور المكان عدوا يحاول النيل منها، إن وضع المرأة المثقفة في غرفة مظلمة ضيقة هو انعكاس لما تعانيه المرأة من تقييد في الواقع بسبب سلطات متعددة بدءا من سلطة الرجل إلى سلطة البيت حتى سلطة المجتمع، وتنتقد

---

[١] جماليات المكان، غاستون باشلا، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت ـ لبنان ، ١٩٨٤، ص: ٣٦.

[٢] الرجل الأول، حميد المختار، مجلة الأقلام، العدد ٩، ١٩٨٤، ص: ١٠١.

[٣] الكرسي الهزاز، سهيلة داود سلمان، مجلة الاقلام، العدد ٦، ١٩٧٢، ص: ٤٥.

السياسة الذكورية الشرقية التي فرضت عليها ملازمة الغرفة ((أنت في باريس والدنيا كلها محاطة بك.. وأنا في نقطة في بحر ادور حول نفسي.. لا اريد التعلق بشيء مهما تقاذفني الأمواج.. شرقيتي ما انفكت تلازمني منذ أجيال.. أما أنتم فسيطرة السيد والمولى في اعماقكم ومهما غسلتكم الحضارة فالنساء عندكم دمى))[١].

لقد كان للمكان تأثير في أيديولوجيا الشخصية ونظرتها نحو محيطها، بسبب تضييق المجتمع الذي نتج عنه انحسار رقعتها داخل الغرفة .

وفي قصة "حصانة السيد سين" للقاص عزيز السيد جاسم، يعاني الراوي البطل وهو مثقف كان يعمل في السياسية، وبقي الخوف من الشرطة يلاحقه حتى بعد اعتزاله العمل السياسي، يعاني الرجل من عدم التآلف في البيت والغرفة خاصة ((سأحجز نفسي في غرفتي البائسة، المتربة التي ما عادت غرفتي التي تعرفني واعرفها منذ اعوام طويلة، الشحوب يلفها من الداخل، ويطويني وأنا كأني لفافة صغيرة مهملة))[٢]، فالراوي يضفي على الغرفة سمات الانسان، فهي شاحبة بائسة انكرت معرفته، من خلالها يظهر حجم معاناته حتى اصبح كل شيء بلا طعم وبلا حياة بسبب خوفه.

كذلك في قصة "قدح في حرج يابس" لمي مظفر، يصف الراوي غرفة النوم، قائلا: ((تظل غرفة النوم كئيبة ومعتمة))[٣]، حيث اضاف صفة الكآبة للغرفة، وهي صفة من صفات الانسان، وبهذا اضفى على الغرفة الجانب النفسي لإظهار تذمره.

٣ – المكتـــب

يعد المكتب من الأماكن المغلقة، استطاع المثقف أن يجد فيه الراحة والانعزال عن الاضطرابات، ففي رواية قدح في حرج يابس استطاع سعيد أن يجعل من المكتب الذي صنعه في أحد زوايا المنزل محطة استراحة ((استطاع أن يصنع له مملكة صغيرة، جزء من

---

[١] الكرسي الهزاز، سهيلة داود سلمان، ص:٤٥.
[٢] حصانة السيد سين، عزيز السيد جاسم، ص: ١٣٢.
[٣] قدح في حرج يابس، مي مظفر، ص: ٨٣.

البيت غرفة صغيرة هي ملاذه ومكتبته وجنته يكيفها كيفما يريد))[١]، حيث يجعل من المكتبة والكتب زاده الذي يتزود به حين يعاني من تضييق الزوجة.

٤- المقهـــى

يعد المقهى مكانا ايجابيا استطاع المثقف- في القصة العراقية المدروسة- أن يجعله مكانا للتداول والتشاور وأن يتكيف مع اجوائه، كما في قصة الكرسي الهزاز لسهيلة داود ((يخيل اليك وانت تلجين.. انك في احدى مقاهي بيروت أو القاهرة... كل شيء هناك يوحي بجونا فالأصوات هي اصواتنا والفوضى ملكنا.. ووجوهنا السمراء تطغى.. ولغتنا هي السائدة.. ارضية المقهى مليئة بأعقاب السجائر.. الصحف العربية فوق الطاولات الصغيرة مطروحة بإهمال.. منشوراتنا السياسية المتناقضة هي الاخرى تجدينها مدسوسة في هذه الزاوية وتلك))[٢]، فرغم وجود المقهى في مدينة غريبة وهي مدينة باريس الفرنسية، لكن المثقف استطاع التأقلم فيه وجعله مكانا للقاء الاصدقاء وتداول المشورات.

أو جعل المقهى مكانا للترفيه عن النفس ولقاء الاصدقاء كما في قصة "الولادة" لصلاح الأنصاري- التي تدور حول مجموعة أدباء يجلسون في مقهى يتناقشون في أمور متعددة- يقول الراوي المشارك عن شخصية البطل: ((عندما يحف به آخرون يغلق كتابه قبل أن يصافحهم أو يلملم أوراقه...عرفت فيما بعد أن مائدته تسمى مائدة الأدباء كنت انصت احيانا إلى اطراف احاديثهم وهي تدور حول الأدب والحياة اليومية والنكات...))[٣].

أو جعله محطة استراحة للتفكير والانفراد بالنفس، كما جعله بطل قصة "جريمة محترمة جدا" للقاص عبد الستار ناصر ((رميت نفسي في واحدة من مقاهي شارع (غازي) أفكر: كيف سأقتل نفسي؟ لا أريد أن يقتلونني بأساليبهم المشبوهة))[٤]، فجميع الأماكن التي مرّ بها البطل كانت أماكن مزدحمة تنتشر فيها أصناف متعددة من الناس في حين وجد في المقهى مساحة خاصة للتفكير.

---

[١] قدح في حرج يابس، مي مظفر، ص:٨٣.
[٢] الكرسي الهزاز، سهيلة داود سلمان، ص: ٤٦.
[٣] الولادة، صلاح الأنصاري، مجلة الأقلام ، العدد ٢، ١٩٨٣، ص: ١٢.
[٤] جريمة محترمة جدا، عبد الستار ناصر، ص: ٦٦ .

٥ – المدرســـة

إن المدرسة في حيزها المكاني والاعتباري تأخذ حيزا تربويا كبيرا حيث يمارس المعلم فيها دوره في التربية والتعليم، فمارس المعلم– في القصة المدروسة– دوره في التربية والتعليم ألا أن الظروف الصعبة التي واجهها في المدرسة جعلته يشعر بالغربة وعدم الألفة في المدرسة، كما في قصة "دخان"، لأحمد خلف حيث جاءت المدرسة كونها مكان غير أليف بالنسبة للمعلم مسعود الظاهر الذي عين في مدرسة القرية الوحيدة لتدريس مادة التاريخ، فتظافرت ظروف عديدة حالت دون ألفته للمكان ((لم يحر المعلم جوابا وبقي صامتا ذلك لأنه فكر بأشياء عديدة. القرية. الوحشة. كتب التاريخ، وسنوات التدريس التي قضاها في تعليم مادة التاريخ للصغار والكبار))[١]، فشعر المعلم بالغربة في مدرسة القرية ((كان وقتا صعبا يمر بالقرية، حين قدم إليها المعلم مسعود الظاهر، لتدريس مادة التاريخ في مدرستها الوحيدة، إذ يدخل الآن يقف مبهورا أمام وجوه كالحة مغبرة))[٢]، إن اختلاف ظرف المدينة التي يسكنها المعلم عن ظرف القرية التي عُين في مدرستها لم يتح له فرصة الاندماج بسهولة في القرية.

كذلك الامر بالنسبة للمعلم في قصة "الشجرة" لأمجد توفيق – تدور القصة حول معلم من المدينة عُين في القرية فقام بواجبه في التدريس فضلا عن مساعدة ابناء القرية مشاركتهم الهموم، والوقوف بوجه شيخ القرية الظالم–، فحين قدم من مدينته للتدريس في أحدى مدارس القرية، كانت الصعوبات بانتظاره، جعلته يشعر بالنفور فيصفها قائلا: ((فها هي المدرسة تزرع في نفسي شعورا بالغبن، والتلاميذ اصبحوا هما كبيرا يؤرقني عدم انتظام دوامهم))[٣]، فأضاف الصفة الجسدية للمدرسة حيث زرعت في نفسه الشعور بالغبن، لبيان حجم المعاناة التي واجهها في التآلف مع وضع المدرسة، بسبب استبداد شيخ القرية ومعارضته.

٦ – السجـــن

يعد السجن مكان الإقامة الجبرية، والعزل عن العالم، ويظهر السجن في قصة "انفعالات طفل محاصر" لأمين صالح – تدور القصة حول مجموعة قصص فرعية كل قصة

---

[١] دخان، أحمد خلف، ص: ٢٠.
[٢] المصدر نفسه.
[٣] الشجرة، أمجد توفيق، مجلة الأقلام، العدد ٨ ، ١٩٧٥، ص: ٧٧.

تناقش جانب من جوانب الحياة الواقعية، فناقشت قضية القمع الذي تمارسه السلطة، وقضية الفقر، واستغلال النساء، والظلم وهيمنة القوي على الضعيف، والسرقة، كما ناقشت قضية السجون–، فشخصية السجين في القصة الذي يعاني من العزلة والتقييد في السجن بعد أن كان منتفضا فأودعته السلطة القمعية في السجن، مما جعله يخاطب باب السجن وجدرانه ((الانتفاضة والسجن والأغنيات الحزينة التي تنحدر من السقف لكي تستقر على الجدران... أبو ذر يخاطب الباب ويكاتب الاحباب الذين ينتشرون في الحلم كالذباب))[1]، يخاطب ابو ذر باب السجن وكأنه شخص مستقبل لكلامه، ويستخدم الحلم للتواصل مع من يحب، بسبب القمع القسري الذي حرم الشخصية الحديث ولقاء الأحباب.

أما في قصة "رباعية الخروج من الجحيم" لجمعة اللامي؛ فالقصة تبدأ بخروج سلمان المحمدي من السجن، حيث ذُكر اسم السجن –"سجن بعقوبة"–، وغالبا ما تُخفى اسماء السجون، كونها أماكن تضيع الشخصية بين جدرانها، فيحرم من الوصف، أما السجن في هذه القصة فقد ذكر باسمه؛ لأنه –أي السجن– أُغلق بعد خروج السجناء ((وعندما اختفت اخر سيارة من مرمى بصره، قال مدير السجن للعريف الشائخ: اقفلوا الأبواب.. لقد الغي سجن بعقوبة المركزي))[2].

فالأماكن المغلقة في القصة جاءت أكثرها طاردة للمثقف لم يندمج فيها بسهولة، والقليل منها جاذب، فأنسن الأماكن وأظهر مشاعره لها وتحدث اليها.

ب – الأماكـن المفتوحـــة

تعني هذه الاماكن غير المحدودة، فهي فضاء واسع غير مقيد، منها:

١– القريـــة

تعد القرية من الاماكن المفتوحة، وقد صورت القصة العراقية المثقف في القرية كما في قصة "الشجرة" لأمجد توفيق؛ فالبطل الراوي معلم جاء من المدينة إلى القرية للتعليم، لكنه واجه معارضة من شيخ القرية، فأصبحت القرية على اتساعها مكانا لتقييد حريته وبهذا تكون

---

[1] انفعالات طفل محاصر، امين صالح، مجلة كتابات، العدد١، ١٩٧٧، ص: ٤٥.
[2] رباعية الخروج من الجحيم، جمعة اللامي ، ص: ٣١.

الشخصية أمام مفارقة فالاتساع نتج عنه التقييد، حيث أسكنه الشيخ في بيته ومنعه من الاختلاط مع افراد القرية، خشيه أن ينبههم إلى اطماعه واستغلاله، لكنه- المعلم- استطاع كشف ظلم الشيخ لأفراد القرية، ووقف عند تقاليد افرادها، وكوّن له صداقات مع ابنائها، فتكونت في وعيه فكرة عن القرية بأنها: ((إنسان تتعرف كل يوم على شيء جديد فيه وبقدر اهتمامك به تكون معلوماتك عنه غنية.. والقرية انسان التصقت به فعرفت ما يحب ويكره وما يخفي ولماذا يخاف وكيف يتحرك ويفكر.. قريتي كانت إنسانا يتسع صدره للألم والحزن والصمت الدامي))[١]، فالراوي انسن القرية وأضاف عليها صفات نفسية وجسدية فهي كالإنسان، لكثرة اسرارها وتشابك احداثها.

كذلك قصة "البحث عن الجذور" لأحمد خلف، حيث مثلث القرية مركز اسرار وتشابك للأحداث، حتى قرر المؤلف تركها والرجوع لمدينته ((وما أثار حيرة المؤلف هو، عدم سيطرته على حياته في القرية واندهاشه أمام تكشف الحقائق، وحين تهيأت له فرصة للاختلاء بنفسه ولو لبرهة قصيرة ليفكر في امره وتذكر بيته وزوجته وطفليه، وقرر العودة إلى المدينة العامرة بكل شيء))[٢].

وفي حوار المؤلف مع المجنون السايح حول القرية:

((- قال المؤلف: القرية صغيرة.

ضحك السايح: القرية تستهين بأمثالي، لكنها تسلمني اسرارها))[٣]؛ فالقرية كالإنسان كما وصفها السايح، وبهذا انسن السايح القرية من خلال إضفاء الصفات الانسانية عليها.

٢ - المدينـــة

تمثل المدينة مكانا مفتوحا، فهي ((لم تبق مجرد مكان طوبوغرافي هندسي، بل هي وفقا لهذه التغيرات المرتبطة بالتعدد الفضائي، حياة نابضة، وانعكاس لصورة الفرد الذي يرغب

---

[١] الشجرة ، أمجد توفيق، مجلة الأقلام، العدد ٨ ، ١٩٧٥ ، ص: ٧٧.
[٢] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٢٩.
[٣] المصدر السابق، ص: ٢٨.

بالتواصل الدائم معها))[1]، ألا أن المدينة –على الأغلب– لم تأتي في القصة العراقية بهذا الوصف أي مكانا نابضا متغيرا.

فالمدينة في قصة "ايام في المدينة الآمنة" لأميرة فيصل،– وقعت احداث القصة في المدينة العجيبة التي دخلها الراوي البطل، ووجد فيها ما يدعو للعجب، فهي مدينة راكدة تتكرر الاحداث فيها كل يوم بصورة مستنسخة، ففي الليل تموت الحياة في المدينة، ولا يخرج احد للشارع وابواب البيوت مشرعة، لا ظلم في المدينة ولا سرقة، والتقى البطل برجل كبير يدعي أنه حامي المدينة ومنظم أمورها–، كانت– المدينة– مكانا موحشا راكدا فيصف الراوي وحشة المدينة وفراغها من الحركة: ((بدت المدينة مغمورة بسكون مقفرة من اهلها وكأن غازيا متحمسا اجتاحها فتشارد السكان أمامه يسابقون الريح وبقيت المدينة تنتظر عودتهم ببلادة، ولا تدري سببا لكل تلك الجعجعة))[2]، إنه وصف سكون المدينة وموتها ليلا، وانسن المكان لإظهار الوحشة التي تعيشها المدينة فهي تنتظر عودة السكان للحياة في النهار، وتجهل السبب الذي جعل ناسها يسكنون ليلا ويتحركون نهارا.

ألا أن هذه الوحشة تبددت حين تهيأت الامور للفتى لحكم المدينة خلفا لحاميها القديم الذي كان يحميها، فحين التقى الشاب بالحامي وحدّثه كيف اصبح حاميا لها، وبعد أن هوى بنفسه من فوق الجبل ومات، تردد الفتى بين اكمال دور الحامي وخداع اهل المدينة وبين الاعتراف لهم بخرافة اعتقادهم حول الحامي، وبين مغادرتها، الا انه قرر العودة لها ((تصورت المدينة وكأني ابن عاق ركب رأسه واهواءه وتركها وحيدة متخاذلة تملأ الغصة والألم قلبها، ووجدت روحي تستجيب للنداء الحنون وصرخت بضراعة، أريدك معي يا مدينتي الحبيبة، فلا استطيع شيئا بدونك... فلا تتركيني وحيدا في قلب العاصفة وإنما ضميني إلى قلبك))[3]، أنه ينظر للمدينة كأنها الام وهو ابنها العاق الذي يريد تركها.

أما في قصة الكرسي الهزاز التي وقعت أحداثها في مدينتي بيروت باريس، فتقول الراوية التي تسكن بيروت لصديقها الذي يسكن باريس: ((أنا في ركن من العالم أقبع

---

[1] فضاء المدينة في رواية "ذاكرة الجسد" شعرية التناص، فتحية شقيري، مجلة الأثر، العدد ١٨، الجزائر، ٢٠١٣، ص: ٧٨.

[2] أيام في المدينة الآمنة، اميرة فيصل، مجلة الأقلام، العدد ١٢، ١٩٧٢، ص : ٣٢.

[3] المصدر السابق، ص: ٣٧.

صغيرا.. وأنت في باريس والدنيا كلها محاطة بك.. وأنا نقطة في بحر.. أدور حول نفسي))[١]، يظهر حديث الراوية المفارقة بين مدينة بيروت ومدينة باريس، فبيروت كما تراها الراوية البطلة راكدة صغيرة بعيدة عن العالم، في حين ترى أن باريس تنبض بالحياة والحركة.

وقد مثلت المدينة ملاذا للمنهزم في قصة "آخر الزمان.. اول الزمان" لأحمد خلف، فبطلها سلمان بن داود الذي اختلفت حوله الاقوال: ((قال البعض أنه تقاتل في احد الأيام مع ثلاث شبان من اجل فتاة هي شقيقة احد اولئك الشبان ممّا دفعه للهروب بها إلى المدينة))[٢].

٣- الصحـــراء

تعد الصحراء مكانا مفتوحا، يستوعب اشكالا متعددة للأحداث، فهي ((صنف المكان اللامنتهي، وهي ارض لا تخضع لسلطة احد، فهي اسطورة نائية...، وكثيرا ما تفتقر هذه الأماكن إلى الطرق والمؤسسات الحضارية...، وتمثل استعادة ديناميكية في الحضارة البشرية، فكانت المغامرة، والحرية والانطلاق والاكتشاف، والافلات من سطوة السلطة))[٣]، وقد وردت الصحراء في قصة "اوراق الميموزا" لغازي العبادي – التي تدور حول البطل الذي سافر إلى الصحراء عبر تقنية الحلم فالتقى بثلاث شعراء جاهليين وبعد مغامرة طويلة تحدث البطل مع هؤلاء الشعراء عن الحياة والفقر الذي ما زال منتشرا حتى حاضر القصة–، ((ما زلت اتوغل ناحية الصحراء، اتوغل في اعماقها. الصحراء هنا مستوية ومتعرجة احيانا))[٤]، ولكون الصحراء اسطورة نائية واستعادة ديناميكية في الحضارة البشرية، فالراوي قابل فيها شخصيات قديمة، فالتقى بالشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، وهم: (ابو حسان عروة، والشنفرى، وتأبط شرا) ((فجأة اشاهد وسط عري الصحراء تلك اناسا لأول مرة، رجالا ثلاثة فقط مع قافلة صغيرة مكونة من ثلاث بهائم))[٥].

إن المكان الذي اختاره الراوي انسجم مع الشخصيات التي التقى بها، فهي شخصيات تعود للعصر الجاهلي اتخذت من الصحراء مكانا لها، فتعرف على هذه الشخصيات الثلاث

---

[١] الكرسي الهزاز، سهيلة داود سلمان، ص: ٤٥.
[٣] اخر الزمان .. اول الزمان، أحمد خلف، ص: ٦.
[٣] مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، من مقدمة المترجمة سيزا قاسم دراز، ص: ٦٢.
[٤] اوراق الميموزا، غازي العبادي، مجلة الاقلام، العدد ١١ ، ١٢، ١٩٨٨، ص:٨٨.
[٥] المصدر نفسه.

وحاور كل شخصية بما اشتهرت به، محاورة نقدية، حيث سخر حوار الشخصيات من أحوال العيش التي لا تتوائم والقرن العشرين الذي يعيش فيه الراوي؛ فالصحراء بدت عنده مكانا منفلتا من السلطة.

٤- ارض المعركــة

تعد ارض المعركة مكانا مفتوحا، وقد وظُف في القصة العراقية، ففي قصة "زهرة واحدة تكفي" لعبد الستار ناصر- تدور أحداث القصة حول الشهيد الجندي زهير الذي استشهد في الحرب العراقية الإيرانية بعد أن قدم تضحية انقد فيها زملائه وفجر مخزن العتاد، فصارت بطولته تحكي على لسان اهله وجيرانه واصدقائه-، فعن طريق الحلم يروي الشهيد زهير قصته لصديقه حميد: ((على اية حال، انها قصة موجزة لم اخبرك عن كل اسرارها ورعبها، يكفي أن اقول بأني توهمت نفسي في يوم القيامة وان بعد الذي جرى لا يمكن أن أرى هولا أكبر.. فقد تمكنت من نسف ما بقي من الذخيرة، هل تصدق بأني دخلت بينهم...))[١].

وكانت ارض المعركة سببا لجنون الشخصية، كما حدث لسالم العسكري في قصة "النشور" لفهد الأسدي، بعد اشتداد القصف ودوى الانفجار الذي تسبب بموت رفاقه الستة، وكان سالم في مكان يبتعد قليلا عن موقع الانفجار لقضاء حاجته، فلما عاد وجد هول الموقف أمامه ((كان الآمر يقف حاني القامة وهو يوزع الاشلاء بنفسه على سبعة اكياس. وكانوا قد خصصوا كيسا باسمي..!

وقفت أمامه بطول قامتي هاتفا: لكنني حيّ. وجموا فترة غير مصدقين أمام الحفرة الفاغرة التي كانت موضعا للحضيرة رقم ٣. هتف الآمر صائحا، اذن، اخرجوا الاشلاء من كيسه ووزعوها على اكياس الاخرين.

فهي حقوقهم...

ودون أن يحس الاخرون قفزت داخل الكيس واحكمت شده علي))[٢].

---

[١] زهرة واحدة تكفي، عبد الستار ناصر، مجلة الاقلام، العدد ١١، ١٩٨٣، ص: ٤٩.
[٢] النشور، فهد الاسدي، ص: ١٠٥.

وفي قصة "اول النهار أخر النهار" لعبد عون الروضان – التي تدور حول الحرب العراقية الإيرانية التي اظهرت معاناة القناص العراقي والقناص الإيراني بسبب الأوامر المفروضة عليهما–، قام الراوي بأنسنة المكان لبيان تأثير الحرب والمعركة في نفس المقاتل ((ترقرقت الدموع في عينيه واحس بنفسه ينشج بصمت، أنه يشعر بالوحدة والخوف وكل شيء في هذا المكان يريد اغتياله))[١].

كان المكان المفتوح أكثر حرية للشخصية المثقفة في استخدم النقد والسخرية، فهو– المثقف– انتقد في الأماكن الواسعة بصورة أكثر حرية من الأماكن المغلقة.

وقد اثار يوري لوتمان إلى جانب مصطلح التقاطب، مصطلحا أخر هو (الحدّ) ويعني حاجز يفصل بين مكانين، وغير قابل للاختراق. الحدّ يسهم في ((تنظيم النص، فالنص لا يشكل كلا متناغما متجانسا متسقا، ولكنه ينقسم إلى احياز تفصل بينها حدود ـ وكثيرا ما يكون النص منقسما إلى شقين))[٢]، ورد هذا الحد في قصة "الكرسي الهزاز" لسهيلة داود سلمان، حيث تمنع جدران الغرفة اللقاء بين الشخصيتين الرئيسيتين، فتقول الراوية عن الحد الذي لا تستطيع اختراقه ((أنا في ركن من العالم أقبع صغير.. وأنت في باريس))[٣]، وورد ايضا في قصة "اول النهار اخر النهار" حيث توجد شجرتان تقعان على خط مستقيم واحد احداهما في اليمين ويسكنها القناص العراقي سامي يعقوب، والاخرى في اليسار يسكنها القناص الايراني جعفر زادة، ولكن ليس لأحد منهما الدخول لمنطقة الآخر: ((حرك المنظار باتجاه الشجرة، ابتدأ من الجذع. كان قويا صلبا، في وسط اخدود غائر في العمق.. انها شجرة سدر ايضا، شجرة ذات اغصان كثيرة ومتشابكة، والاعجب من ذلك انها تقع على خط مستقيم مع شجرته التي يجلس في قلبها الآن. سأل نفسه إن كانت الشجرتان قد زرعتا في وقت واحد .. ثم قال في نفسه ربما كانتا شجرتين بريتين))[٤]، فكان الحد في القصتين حاجز منع الشخصيات من التقرب للمنطقة التي يسكنها الاخر المقابل.

---

[١] اول النهار اخر النهار، عبد عون الروضان، مجلة الأقلام، العدد ٦، ١٩٨٣، ص: ٧٧.
[٢] مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، من مقدمة المترجمة، ص: ٦٦.
[٣] الكرسي الهزاز، سهيلة داود سلمان، ص: ٤٥.
[٤] اول النهار اخر النهار، عبد عون الروضان، ص: ٧٢.

ثالثـا :- زمن القصة وزمن الخطاب فـي السرد الصادر عن المثقف

أ- مفهـوم الزمـــن

يعد الزمن من مكونات الخطاب السردي الأساسية، فهو ينسج في مجالات متعددة دلالات خاصة حسب ما يخطط له، ويرى تزفيتان تودوروف أن الزمن لم ينل حظه الكافي من الاهتمام إلا عندما استخدمه الشكلانيون الروس ((كقرينة من القرائن الاساسية لإقامة تعارض المتن (نظام الأحداث) والمبنى))[١]، ويرى بيرسي لوبوك أن للزمن أهمية وتأثيرا كبيرا، يمكن من خلاله تلمس الفروق بين الروايات العالمية، فلا يمكن طرح الموضوع، ما لم يدرك عجلة الزمن[٢]، ويذهب تودوروف إلى أن للزمن خاصية تمكن الانتقال والتحول، فهو ((يسمح بالانتقال من الخطاب إلى التخيل))[٣]، وتذهب سيزا قاسم إلى القول ((إن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن))[٤].

أن الزمن ركن مهم من أركان الخطاب السردي، ويستطيع الكاتب من خلاله الإحالة إلى مقاصد مختلفة وهذا ما يفيد منه السارد في بنية القصة العراقية التي تُبدي المثقف في متونها.

ب - زمـــن القصـة وزمـن الخطـاب

يقسم جيرار جنيت الزمن إلى مستويين، هما: زمن القصة، وزمن الخطاب، فيقول: ((الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...، فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية، زمن الدال والمدلول))[٥].

- **زمـن القصـة:** هو الزمن الذي ((تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولا الذي يستغرقه الحدث كله))[٦]، فهو زمن وقوع الأحداث في القصة.

---

[١] الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص: ٤٧.
[٢] ينظر : صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط٢، عمان، ٢٠٠٠، ص: ٥٥.
[٣] الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص: ٤٧.
[٤] بناء الرواية، سيزا قاسم، ص:٣٧.
[٥] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ٤٥.
[٦] علم السرد، يان مانفرد، ص: ١١٩.

- **زمن الخطاب:** وهو الزمن الذي ((يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة))[1]، ويرى تزفيتان تودوروف أن زمن الخطاب معني بترتيب زمن القصة، فقد تنتج احداث قصصية متعددة فيقوم زمن الخطاب بترتيبها[2].

انطلق زمن القصة في أغلب القصص العراقية من أحداث تاريخية مرجعية؛ ففي قصة "أول النهار أخر النهار" يبدأ زمن القصة بعد قرار الآمر بالتخلص من القناص الايراني ((في المساء.. كانوا قد توصلوا إلى قرار.. القناص الإيراني المختبئ في الشجرة أنه يسبب لنا ازعاجا كبيرا.. هل تستطيع اصطياده))[3]، فيبدأ زمن القصة من هذا الحدث- الحرب العراقية الايرانية.

أما زمن الخطاب فيبدأ بعد صعود القناص العراقي سامي يعقوب فوق الشجرة استعدادا للمهمة ويبدأ باسترجاع ذكرياته مع اهله ((قال سامي يعقوب المقاتل الذي يجلس في حضن شجرة سدر عالية مثل طائر متوجد...))[4]، فزمن الخطاب يبدأ من نقطة تالية لزمن القصة، ثم يقطع الاستذكار ليبدأ زمن القصة وقرار الآمر، فيستمر سير الاحداث حتى يتم النيل من القناص الايراني وبهذا ينتهي زمن الخطاب.

وفي قصة "النشور" وهي ايضا تدور حول احداث الحرب، يبدأ زمن القصة بقراءة الراوي لمذكرات سالم العسكري ((كتب العسكري لا علاقة أبعد مدى واكثر صميمية من صداقة المقاتلين... مواجهة شدق الموت الفاغر، والتوق إلى العيش في الحضيرة رقم ٣. كنا سبعة مقاتلين ننحشر في خندق واحد...))[5].

أما زمن الخطاب فيبدأ بعد زمن القصة، أي بلقاء الراوي مع سالم العسكري قرب مشفى الرشاد، بعد اصابته بالجنون ((كانت قد أثارت دهشتي وفضولي كثيرا فطنة هذا الشاب.. هل

---

(١) تحليل النص السردي، محمد بوعزة، ص: ٨٧.
(٢) ينظر : مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ص: ٥٥.
(٣) أول النهار أخر النهار، عبد عون الروضان، ص: ٧٢.
(٤) المصدر السابق، ص: ٧١.
(٥) النشور، فهد الأسدي، ص: ١٠٤.

يجتمع الجنون والعبقرية...))[1]، ويلتقي زمن الخطاب بزمن القصة عن طريق المذكرات الخاصة بسالم العسكري حين يقرؤها الراوي.

وفي قصة "البحث عن الجذور" يبدأ زمن القصة ببحث البطل محمود عبدالله عن رحيم عودة ((قال: جئت أبحث عن شخص اسمه رحيم عودة))[2].

أما زمن الخطاب فيبدأ قبل زمن القصة، أي عند وصول محمود عبدالله إلى القرية حين جاء باحثا عن رحيم عودة ((حين قام المؤلف بزيارة إلى القرية الواقعة على شط الفرات، أدهشه جفاف المياه والحياة شبه المعطلة))[3]، ومن ثم يرتب الاحداث تصاعديا حتى يلتقي الزمنان زمن القصة وزمن الخطاب، فيبحث عن رحيم عودة ثم ينتهي بإقرار المؤلف بأن رحيم عودة شخصية خيالية.

أما زمن قصة "صديقان" لخضير عبد الأمير– التي تدور الموظف عبد الودود الوهاب، حيث يستقصي الراوي المشارك طريقة التحول في شخصية عبد الودود بعد تحول الحكم من الملكي إلى الجمهوري وما تركه تغير الحكم من الخوف والانعزال في نفسية الوهاب–، فيبدأ من تحول نظام الحكم من الملكية إلى الجمهورية، من خلال اشارة الراوي إلى شخصية عبد الودود الوهاب ((عرفت السيد عبد الودود الوهاب منذ أكثر من عشرين عام...وكان انيق المظهر اكتسب عادة الأناقة من خلال اشتغاله موظفا في المجلس النيابي قبل ثورة ١٩٥٨ وبعدها))[4]، من هذه الحادثة ينطلق زمن القصة.

أما زمن الخطاب فيبدأ بعد زمن القصة أي بعد تحول الحكم وانتقال عبد الودود الوهاب للعيش قرب بيت الراوي ((أنا أعرف جيدا بأن السيد عبد الودود الوهاب هو جاري الآن وقد سكن بيته الجديد))[5]، ثم عن طريق الاسترجاع يعدّ الراوي الحادثة ويحكي قصة خوف الوهاب بسبب تغير نظام الحكم.

---

[1] النشور، فهد الأسدي، ص: ١٠١.
[2] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٢٥.
[3] المصدر نفسه.
[4] صديقان ، خضير عبد الأمير، مجلة القاهرة ، العدد ٥٨، ص: ٤١.
[5] المصدر السابق، ص: ٥٤.

وفي قصة "أوراق الميموزا" يبدأ زمن القصة بلقاء الراوي بالشعراء الجاهليين الثلاثة في الصحراء ((فجأة اشاهد وسط عري الصحراء تلك أناسا لأول مرة ، رجالا ثلاثة...))[١].

أما زمن الخطاب فيبدأ من الحاضر ثم يغادره الراوي إلى الماضي عن طريق تقنية الحلم ((في عز الظهيرة وأوج اشتداد الحر ينام الناس نوم القيلولة في غرفة مبردة...بينما وحدي أتجول محلقا في فضاء المدينة))[٢].

ممّا سبق يتضح كيف يسهم زمن الخطاب بترتيب زمن القصة وتنسيقه باستخدام اساليب وتقنيات يوظفها الراوي، ليقوم بإعادة ترتيب زمن الأحداث.

ج - المفارقـــات الزمنيــة

تعني المفارقات الزمنية دراسة الزمن بناء على تقدمه أو ارتداده، ويعرفها جيرار جنيت على أنها: ((مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة؛ وذلك لأن نظام القصة هذا تشير اليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك))[٣]، ويرى تزفيتان تودوروف أن زمن الخطاب وزمن التخييل لا يمكن أن يتوازيا بسبب تدخلات في القبل والبعد- السابق واللاحق؛ وتعود تلك التدخلات إلى اختلاف طبيعة الزمنين، وأن استحالة توازيهما يؤدي إلى إنتاج مفارقتين، هما: الاسترجاع والاستباق[٤].

فالمفارقة الزمنية هي التداخل الزمني الذي ينتج عنه تكسير خطّية مسار السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية، ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية، ويتم ذلك من خلال حركتين أساسيتين: تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر القصة) إلى الوراء حيث ماضي الأحداث وهذه الحركة الارتدادية تظهر من خلال تقنية (الاسترجاع)، أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر القصة ولكن إلى الأمام عن طريق تقنية (الاستباق)، والحركتان تمثلان مفارقة سردية زمنية تمنح القصة حيويتها وفرادتها.

---

[١] أوراق الميموزا، غازي العبادي، ص: ٨٨.
[٢] المصدر السابق، ص: ٨٧.
[٣] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ٤٧.
[٤] ينظر : الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص: ٤٨.

١- **الاسترجـاع:** وتعني رجوع الزمن إلى الوراء، أي ((عرض الأحداث التي حدثت قبل في القصة، وقد يكون الاسترجاع خارجيا عندما تقوم الشخصية بتذكر أحداث حدثت قبل وقوع زمن القصة))[١]، وغالبا ما يستخدم الاسترجاع لسد الفجوات في النص وتقديم المعلومات التي حدثت في وقت سابق من القصة، أوقد حدثت خارج زمن القصة.

حضر الاسترجاع في قصة "دخان" حيث يرجع الراوي بالزمن إلى الوراء ((وليلة أمس عند نهاية أول مساء له في القرية كان هناك تجمع صغير يقف عند بداية الشارع الطويل، هناك يكتشف مسعود الظاهر رجلا نحيفا))[٢]، فعن طريق الاسترجاع بيّن الراوي كيف التقى المعلم بالمجنون، وفي قصة انفعالات طفل محاصر تسترجع الشخصية الزمن موضحة كيف ساهم الصبر في ضياع الحلم: ((تأقلمت مع الصبر زمنا، تكورت حتى احدودب حلمي...))[٣]، فاسترجاع الزمن أظهر ما يعانيه الراوي من التقييد وملاحقة السلطة التي قيدت أحلامه.

٢- **الاستبـاق أو الاستشـراف:** يعني حكاية أحداث لم يحن زمنها بعد، ويعرفها برنار فاليط بأنها: ((سرد حدث مستقبلي بالتكهن به))[٤]، ويرى يان مانفرد أنها: ((عرض الاحداث قبل وقوعها، وقد تكون الاستباقات خارجية حين يقع حدث ما بعد انتهاء القصة))[٥].

ومن أهم الفوائد التي يحققها الاستباق، هي: التمهيد لأحداث سيجري سردها لاحقا، وإعداد المتلقي لتقبل ما سيجري من تغيرات مفاجئة، والإعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات، والاستباق يكون عن طريق التنبؤات أو الرؤيا أو الأمنيات، كما في قصة "بين الرقم الضائع والقصيد المنحوسة" حيث تنبأت الشخصية بما سيحدث لها في الايام القادمة عن طريق الاستباق ((ربما سيختل توازني فأسقط.. أن لم يكن اليوم ففي الأيام القادمة لا محالة سيحدث))[٦]؛ ففي القصة استبقت الراوية الزمن وتحدثت عما سيحدث في المستقبل.

---

[١] علم السرد، يان مانفرد، ص:١١٧.
[٢] دخان، أحمد خلف، ص: ٢٢.
[٣] انفعالات طفل محاصر، أمين صالح، ص: ٤٧.
[٤] النص الروائي ، تقنيات ومناهج، برنار فاليط ، ترجمة: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٢ ، ص: ١١٠ ـ ١١١.
[٥] علم السرد، يان مانفرد، ص: ١١٧.
[٦] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان، ص: ٣٨.

وفي قصة "الزهرة والميلاد" لصلاح الأنصاري، يستبق الزمن ((حزينة ايتها الليلة الآتية بعد بضع ساعات. تمطى ايها الزمن . ابعد عني هذه الليلة الرؤوية))[1]، فيخاطب الراوي الزمن القادم ويرجوه بالتمدد؛ لأنه لا يريد أن يعيش الليلة القادمة الحزينة، وهو بهذا الاستباق يمهد للأحداث القادمة التي جاءت حزينة، ويمهد لمصيره الحزين الوحيد.

د – ايقـــاع الســـرد

يتحدد ايقاع السرد بناء على بطئ الأحداث وسرعتها، فقد يلجأ الكاتب إلى تسريع أو إبطاء أحداث القصة، مستخدما تقنيات معينة، هي:

١– تأخيـر السـرد وتعطيلـه

يتم تعطيل سرد الأحداث عن طريق تقنيتي المشهد والحوار

أ– **المشهـد:** هو ((حوار عادي يحقق نوعا من المطابقة بين زمن السرد والمدة الحقيقية))[2]، ويعرفه يان مانفرد على أنه: ((صيغة اظهار تعرض تيارا مستمرا من التفاصيل الفعلية للحدث))[3].

فالمشهد هو حوار بين الشخصيات يقوم بوظيفة تعطيل السرد، وذلك بتقديم الأحداث تقديما مسرحيا مباشرا في صورة إبطاء، فأساس عمل المشهد هو إيهام المتلقي بتوقف السرد وسيره ببطء للكشف عن الجانب الفني الذي يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، ففي قصة "الشجرة" لأمجد توفيق يقوم الراوي بقطع السرد حول القرية ويقحم حوار المعلم والشيخ:

((– ايها الاستاذ أين أنت؟

– انها دماء مشتركة..

– ماذا قلت؟

إذن فالشيخ يحدثني...

---

[1] الزهرة والميلاد، صلاح الانصاري، ص: ٤٥ ـ ٤٦.
[2] النص الروائي تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ص: ١١٠ ـ ١١١ .
[3] علم السرد، يان مانفرد، ص: ١٢٣.

– لقد كنت مستغرقا في القراءة أسف))[1].

كذلك في قصة "زهرة سوق الشيوخ" يقوم الراوي بتعطيل السرد حول مرض زوجته عن طريق الحوار الذي دار بينه وبين شخص آخر:

((– ايها السيد من أين حصلت عليها؟

وعندما رآني اتطلع به مستفسرا، أضاف:

– اقصد زهرة البيجونيا))[2].

ب – الوقفــة: أي تعليق الزمن، ويحددها تودوروف بقوله : ((عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، وهذا شأن الوصف والخواطر العامة))[3]، فهي تتعلق ((بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية، وتغيب عن الأنظار ويستمر الخطاب السارد وحده. أن الوقفة إذن اختلال زمني غير سردي))[4].

فالوقفة حركة سردية تعمل على الإبطاء المفرط لحركة السرد من خلال تقديم التفصيلات المتعلقة بالوصف، كما في قصة "الشجرة" لأمجد توفيق فقد عطل الراوي السرد ووصف القرية ((كان الماء في القرية شفافا.. تهمس الظلمة برفق، ويبتعد الجبل، تختفي الحقول البعيدة.. وتسطع في السماء النجوم.. غالبا ما كنت أتأملها وارحل معها بعيدا))[5]، كذلك وردت هذه التقنية حين قطع الراوي في قصة "الزهرة والميلاد" السرد عن همومه واحزانه لينصرف إلى وصف شتلات الباذنجان ((شتلات الباذنجان ذبلت وريقاتها الاولى، اصيبت سيقانها بالكساح، مسجاة على الأرض))[6].

٢ – تعجيـــل الزمـن

يتم تعجيل الزمن وتسريعه عن طريق تقنيتي الخلاصة والحذف.

---

[1] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٦.
[2] زهرة سوق الشيوخ (من اجل انعام طبعا)، نجم والي، ص: ٥٩ ـ ٦٠.
[3] الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص: ٤٩.
[4] السرديات، كرستيان أنجي، وجاك إيرمان، ص:١٢٧.
[5] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٧.
[6] الزهرة والميلاد، صلاح الأنصاري، ص: ٤٥.

أ- **الخلاصة أو التلخيص:** هي تلخيص أحداث معينة بدلا من تفصيلها، لتقدم ((مدة غير محددة في الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة... ويمكن للتلخيص أن يطول أو يقصر))[١]، والخلاصة ((سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، أنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها))[٢].

كما في قصة "مدن الشمع" لمهدي علي الراضي- تدور أحداث القصة حول ثلاث شخصيات كل شخصية تسرد حديثا تتهم به شخصية أخرى، وتظهر في القصة بعض العادات القديمة في المجتمع العراقية وطريقة إيمان الناس بها- ((بعد ساعات من الموت البطيء، والنفس المضطربة كنت خلالها اتعذب بدون كلام...))[٣]، لقد لخص عدة ساعات تقع ضمنها أحداث في كلمات قليلة، كذلك وردت الخلاصة في "قصة بيضة الديك" لعائد خصباك: ((بعد اسبوعين من مرض ابنه اتصلت زوجته فسمع صوتها في التليفون مجهدا جدا))[٤]، فلخص مدة اسبوعين واكتفي بتلخيص من مرض ابنه.

ب - الحذف والإضمار: وتعني حذف فترة زمنية من الحكاية، يسكت عنها المحكي تماما، لكن تتوفر إشارات معينة تدل على المحذوف من النص، كأن يُقال مر اسبوعان، أو مضت سنين[٥]، والحذف كما يعرفه يان مانفرد هو: ((بسط أو مد زمن القصة غير المفروض نصيا على الاطلاق، الخطاب يتوقف، فيما يستمر الزمن بالمرور في القصة))[٦].

وردت هذه التقنية في قصة "ايها الديناصور الجميل.. وداعا" لبرهان الخطيب حيث حذف فترة من القصة ((مرت فترة طويلة لم اعي طولها حتى استطعت أن أمد يدي ببطء فأتناول جسده الضخم القوي المكين وقد اصبح خواء))[٧]، وفي قصة "بيضة الديك" لعائد

---

[١] السرديات، كرستيان أنجي، جاك إيرمان، ص: ١٢٦.
[٢] تحليل النص السردي، محمد بوعزة، ص:٩٣.
[٣] مدن الشمع، مهدي علي الراضي، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٣ ، ١٩٧٩، ص: ١٠٦.
[٤] بيضة الديك، عائد خصباك، مجلة ابداع، العدد ١٢، بغداد، ١٩٨٩، ص: ٨٤.
[٥] ينظر : النص الروائي تقنيات ومناهج ، برنار قاليط، ص: ١٢٧.
[٦] علم السرد، يان مانفرد، ص: ١٢١.
[٧] ايها الديناصور الجميل .. وداعا، برهان الخطيب، مجلة أدب ونقد، العدد ٦، بغداد، ١٩٨٤، ص:٥٤.

خصباك حذف الراوي فترة اسبوعين ((وبعد مرور اسبوعين تقريبا، وقبل الظهر بالتحديد اتصلت زوجته...))[1]، فسكت الراوي عن ذكر أحداث هذه الفترة وبدأ بسرد حدث جديد.

وممّا سبق يتضح ان خطاب التعطيل يحمل معان تشير إلى طول مدة الوقوف وتعدد جوانب النظر والمعالجة فاستلهمت الشخصية هذه التقنية للوقوف عند الهموم والظروف التي تشكل ثقلا تخصها أو تخص الشخصيات المشاركة، وما يحمله خطاب التعجيل من معان الحجب أو الحظر القسري أو قد تشير لزمن لا أهمية له، فآثر استخدامه للخروج من الرقابة، أو لإهمال فترة معينة

[1] بيضة الديك، عائد خصباك، ص: ٨٣.

الفصل الثانـي

آليات الخطاب والصيغ السردية في القصة العراقية

أولا :- الـــراوي

أ-مفهـوم الـراوي

ب-علاقــة الـراوي بالمؤلـف

ج-أنـواع الـرواة

ثانيا :-الرؤيــة فــي خطــاب المثقف

أ-الرؤيــة من الخلــف

ب-الرؤيـــة مـــــع

ج-الرؤيــة من الخــارج

ثالثا :- الصيـغ السرديــة وانمـاط اشتغالـها

أ-الخطـاب المسـرّد أو المـروي

ب-الخطـاب المحـول بالأسلـوب غيـر المباشـر

ج-الخطـاب المنقـول (المستحضـر)

رابعا :- أسـاليب الخطـاب السـردي

أ-الوصـف

ب-الحـوار

الفصل الثاني

آليات الخطاب والصيغ السردية في القصة العراقية

أولا :ـ الـراوي

أ- مفهـوم الـراوي

الراوي هو: ((الشخص الذي يقوم بالسرد والذي يكون شاخصا في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه مع المسرود له الذي يتلقى كلامه...))[١]، ويذهب جيرار جنيت إلى إن الراوي: ((كائن تخييلي حتى لو اضطلع به المؤلف مباشرة))[٢]، ويرى إنركي أندرسون إمبرت أن الراوي هو القناع المناسب للمؤلف يرتديه للتأثير في القارئ، كونه مرآة عاكسة للعمل الحقيقي الذي يريد إيصاله[٣]، والرواة هم: ((الذين يتواصلون مع غيرهم بشأن العالم))[٤].

وقد اهتم النقاد العرب بالراوي، متأثرين بالمناهج الغربية المختلفة، وبأعمال كبار منظري العلوم السردية، فذهبت يمنى العيد، حين أجابت عن سؤالها ((من يروي الحكاية، وكيف؟))، فأجابت أن ((هناك راو يقوم برواية فعل الشخصيات والحكاية عنهم، وله حرية التصرف))[٥]، وترى سيزا قاسم إن الراوي عنصر شأنه شأن عناصر العمل الأدبي الأخرى، فهو: ((اسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو اسلوب تقديم المادة القصصية))[٦]، وذهب محمد بوعزة إلى أن الراوي هو : ((من يحكي القصة وهو شخصية متخيلة))[٧].

فالراوي شخصية خيالية ينتحلها المؤلف، وهو المسير لأحداث القصة، ويستمد سلطته من الروائي أو القاص.

---

[١] المصطلح السردي، جيرالد برنس، ص: ١٥٨.
[٢] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ٢٢٨.
[٣] ينظر : القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنركي أندرسون إمبرت، ص: ٥٧ ـ ٥٨.
[٤] الوعي الذاتي باعتباره معلما وقوة سردية، مائير ستيرنبرح، ضمن كتاب الرفيق إلى النظرية السردية، ص:٣٨٧.
[٥] تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ص: ١٠٤.
[٦] بناء الرواية مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، سلسلة إبداع المرأة، سيزا قاسم، ٢٠٠٤، ص:١٨٤.
[٧] تحليل النص السردي، محمد بوعزة، ص: ٧٢.

وللراوي وظائف متعددة، حيث ترى الباحثة الهولندية "ميكه بال" الراوي من خلال وظيفته في السرد، ولا تعنيها غير الوظيفة[1]، وقد ميز جيرار جنيت خمسة وظائف للراوي، هي:

١- الوظيفة السردية المحضة: هي أول وظائف الراوي، واهمها، وتعني عملية سرد القصة وروايتها، وبدونها لا يسمى الراوي راويا.

٢- الوظيفة الادارية أو التنظيمية: تعني العلاقة بين الراوي والنص السردي، وتشمل هذه الوظيفة كل ما يتعلق بالتنظيم الداخلي، كالتنسيق بين الشخصيات، وتنظيم الاحداث.

٣- الوظيفة التواصلية: أي علاقة الراوي بالمروي له، وتظهر اهمية هذه الوظيفة في الروايات التراسلية: وهي تقابل الوظيفة الانتباهية للّغة عند رومان جاكبسون.

٤- الوظيفة البينية أو الاستشهادية: تعني مشاركة الراوي عن طريق التوثيق بمصدر معلومة معينة أو خبرة أو الاشارة إلى المشاعر والاحاسيس التي تثيرها الحادثة.

٥- الوظيفة الأيديولوجية: تعني تدخلات الراوي المباشرة وغير المباشرة في القصة، وقد تأخذ طابعا تعليميا بما يقوم به الراوي من تعليقات على الاحداث، ولا يشترط أن تجتمع هذه الوظائف جميعها عند الراوي في عمل معين[2].

ب - علاقة الراوي بالمؤلف

اختلفت أراء النقاد حول علاقة الراوي بالمؤلف، هل هو شخصية واحدة أو شخصيتين، ومن هذه الآراء:

١- الراوي ليس المؤلف

ذهب عدد من النقاد إلى ان الراوي شخصية مستقلة عن المؤلف، فهو شخصية خيالية تختلف عن المؤلف الكائن الحقيقي، وذهب إلى هذا الرأي رولان بارت في قوله: ((الكاتب معطى تاريخي وليس نصيا، أما السارد فيشكل جزءا من العالم المتخيل، ولا ينتمي إلى الحياة

---

[1] الصورة التاريخية للنظرية السردية، من البنيوية حتى الحاضر، مونيكا فلوديرنيك، ضمن كتاب الرفيق إلى النظرية السردية، ص: ٨٥.

[2] ينظر : خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ٢٦٤ ـ ٢٦٥.

الواقعية))[١]، وذهب جاب لينتفلت إلى أن المؤلف ((هو الذي خلق العالم الروائي الذي ينتمي اليه السارد الخيالي))[٢]، وفرق إنركي أندرسون إمبرت بين الراوي والمؤلف بقوله: ((المؤلف يمارس سلطته وأحد جوانب سلطته هو تقويض قاص ليعرض وجهة نظره))[٣]، وإلى هذا الرأي ذهب عبد الرحيم الكردي في قوله: ((الراوي ليس المؤلف أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف داخل النص))[٤].

تؤكد الآراء السابقة على أن الراوي يختلف عن المؤلف، وتُجمع على أن الراوي آلية وقناع يرتديه المؤلف؛ وهو شخصية خيالية من صنع المؤلف، أما المؤلف فهو كائن حقيقي من لحم ودم، وقد فرق بينهما أكثر النقاد.

٢- الـراوي هو المؤلـف نفسـه

يرى عدد من النقاد أن الراوي هو المؤلف نفسه، أو يكون جزءا منه، وذهب إلى هذا الرأي ميشال بورتو، في قوله: ((أن الروائي يبني أشخاصه، شاء أم أبى، علم بذلك أو جهله، انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وإن ابطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصة ، ويحلم من خلالها))[٥].

وذهب إلى هذا الرأي ايضا عبد الملك مرتاض، في رأيه أن الراوي هو المؤلف قائلا: ((إننا لا ندافع إلا عمّا هو منطق وحق؛ فالمؤلف ثابت في نفسه، وما كان ثابتا في نفسه لا يجوز نفيه وإنشاء كائن منعدم مكانه من العدم نفسه، فالعدم لا ينشئ وجودا أبدا))[٦].

٣ – الـراوي المستخـدم لضمير المتكلم

حين يستخدم الراوي ضمير المتكلم، يلتبس أحيانا على المتلقي، فيعتقد أن المؤلف مَن يتكلم وليس الراوي، وقد نبه النقاد على ان المتكلم هو الراوي وليس المؤلف، ومنهم تزفيتان

---

[١] السرديات، كريستيان أنجي، وجاك إيرمان، ص: ١٠٢.

[٢] مقتضيات النص السردي الأدبي، جاب لينتفلت، ، ترجمة: رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ ، المغرب ، ١٩٩٢ ص:٩١.

[٣] القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنركي أندرسون إمبرت، ص: ٥٥.

[٤] الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب ، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦، ص:١٧.

[٥] بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بورتو، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٦، ص:٦٤.

[٦] في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، ١٩٩٨، ص:٢٤٠.

تودوروف في حديثه عن الراوي بضمير المتكلم: ((من يقول "أنا" في الرواية، ليس "أنا" في الخطاب، أي فاعل المنطوق، فهو مجرد شخصية بين الشخصيات... ولكن هناك "أنا" أخرى "أنا" غير مرئية تحيل إلى الراوي، أي الشخصية الشعرية التي ندركها عبر الخطاب))[١].

وقد أشارت سوزان س. لانسر في قولها: ((تقول القاعدة الكبرى لقراءة القصص الخيالية أن ضمير المتكلم الذي يستخدمه الراوي لا يشير إلى المؤلف، وهكذا فإن الأقوال التي يقولها الراوي بضمير المتكلم ينبغي أن لا تعتبر أقوال المؤلف))[٢].

وقد يكون الحل في التمييز بين مستويات عدة للإرسال والتلقي حل أمثل لهذه الإشكالات والخلط، فالعلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي توجب حسب –جاتمان– ثلاثة مستويات، يحيل الأول منها إلى مؤلف حقيقي يقابله قارئ حقيقي، ويحيل الثاني إلى مؤلف ضمني يقابله قارئ ضمني، أما الثالث فهو يحيل إلى راو يقابله مروي له[٣].

ج – أنـواع الـراوي وحضـوره فـي القصـة العراقيـة

يختلف الراوي من نص لأخر، فلا يلتزم صورة واحدة في الأعمال السردية، وإنما تتنوع صوره، حسب النص السردي؛ فالراوي أنواع، منها:

١– الـراوي الغـائب

ويسمى الراوي بالغائب حين يغيب عن أحداث القصة، ويسردها من موقع خارج القصة، يذهب جيرار جنيت إلى أن الراوي الغائب هو: ((سارد غائب بصفته شخصية عن العمل))[٤]، والراوي الغائب يعني أن يتم سرد الحكاية على ((لسان سارد أجنبي عن هذه

---

[١] اللغة والأدب، تزفيتان تودوروف، ضمن كتاب اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب)، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٣، ص:٥٠.

[٢] ضمير المتكلم عند الرائي: الارتباطات المتلبسة وحدود علم السرد البنيوي، سوزان س. لانسر، ضمن كتاب الرفيق إلى النظرية السردية، ص: ٣٤٢.

[٣] ينظر: مقتضيات النص السردي الأدبي، جاب لينتفلت، ترجمة: رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، المغرب، ١٩٩٢، ص:٨٧.

[٤] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ١٩٨.

الحكاية))[1]، ويذهب يان مانفرد إلى إن الراوي الغائب هو أن تحكى ((القصة بواسطة سارد عالم الحكي الخارجي، والذي لا يحضر بوصفه شخصية في القصة))[2].

تتفق التعريفات على إن الراوي الغائب هو راوٍ غير مشارك مع الشخصيات في أحداث القصة، وإنما شخصية خارجية تقوم بمهمة سرد الأحداث، سردا يستخدم ضمير الغائب.

حضر هذا الراوي في القصة العراقية، وقد اوكل اليه القيام بالوظائف السردية، ففي قصة "بيضة الديك" لعائد خصباك قام بمهمة السرد راو خارجي يقدم الاحداث ويحلل ويفسر: ((طار الكثيرون من مكاتبهم، وجاء اسماعيل لرئاسة القسم، ليس لأن الدنيا خلت من ناس يستحقون المنصب الذي شغر، ولكن هكذا حصل الامر أمنية وتحققت، لدرجة أن غيره من الموظفين أخذوا على انفسهم أنه ينبغي أن لا ينظروا بعين ضيقة إلى أي أمر مهما كان صغيرا))[3]، فالراوي في هذه القصة خارجي غير مشارك في احداثها، هو من يتحكم في تفكير الشخصيات والاحداث.

كذلك ظهر الراوي الغائب في قصة "انت تمسك النار طوبي لك" لعائد خصباك- تدور أحداث القصة حول موظف منافق، جشع، مدعي، تسبب بمضايقة زملائه، سليط اللسان لا يسلم من لسانه أحد، حتى أصيب بموطن شره -أي لسانه-، فتخلص الناس منه، فقد غدا ملاكا بسبب مرضه، وبعد شفائه عاد بصورة أكثر عدوانية- ((ولتجنب لسانه يقبلون بالخديعة. ولكن نتيجة للورم، بدأ بشكل تدريجي يشعر بلسانه متضخما، وقد ضاق فمه به، مسببا له افضع الآلام اثناء احتكاكه بلسانه))[4]، فالراوي الخارجي غير المشارك يسيطر حتى على شعور الالم عند الشخصية.

ممّا يلاحظ على هذا الراوي هيمنته على الوظائف السردية، فهو فضلا عن قيامه بوظيفة السرد التي تشكل هوية للراوي، فأنه يقوم بباقي الأعمال السردية، كونه راويا عليما، كما في قصة "البحث عن الجذور لأحمد خلف " فالراوي العليم، قام بالوظيفة التواصلية ((هذا ما لا يفهمه الانسان العادي. لكنه كان يعول على القراء الفطنين وهذا ما يدفعه إلى كتابة

---

[1] السرديات، كرستيان أنجي، وجاك إيرمان، ص: ١٠٢.
[2] علم السرد، يان مانفرد، ص: ٢١.
[3] بيضة الديك، عائد خصباك، مجلة ابداع، العدد ١٢، بغداد، ١٩٨٩، ص: ٨٣.
[4] انت تمسك النار طوبى لك، عائد خصباك، مجلة ابداع، العدد ١، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص: ٦٧.

قصة من هذا النوع))[١]، كذلك قام الراوي بالوظيفة الايديولوجية من خلال تدخلاته وابداء آرائه ((أهي اغفاءة سريعة تلك التي داهمته؟ أم انها تخيلات تلاحقه منذ اعوام عديدة حين يكون المكان غريب عنه ، بعض الاماكن تستولي عليه وبعضها تلفظه في الحال...))[٢]، وقام الراوي ايضا بالوظيفة البينية ((في تلك الساعة كانت القرية شبه نائمة لأنها لازالت الساعة الرابعة بعد منتصف الليل، حين اصاخ السمع إلى حركة ليست بعيدة ... ظل يصغي إلى مصدر الصوت، أدرك أنها امرأة تتحدث إلى رجل))[٣]، وتولى الراوي العليم الغائب كذلك الوظيفة الادارية ((كان المؤلف ينظر عبر عينين ثاقبتين وفم مزموم...إلى محتويات الغرفة حيث تجلس حليمة الياسين فوق صندوق صاج ويداها تتحركان في الفراغ الدائر في الغرفة))[٤].

أن الراوي الغائب غالبا ما يكون عليما، يستأثر على الوظائف السردية، ولا يعطي الشخصيات إلا مساحة حكائية قليلة في حدود الحوار، واحيانا يصادر هذه المساحة حتى في الحوار فيحاور على لسانها، فالراوي الخارجي يحكي كل شيء، كونه راويا اجنبيا بعيدا عن المشاركة في الأحداث، وبهذا يوفر حرية أكبر للنقد أو السخرية، فهو من يقوم بالسرد وبالوظائف السردية ويقدم كل شيء إلى المتلقي.

٢ – الـــراوي المشـارك

يعني هذا النوع من الرواة المشاركة في أحداث القصة أما بوصفه بطلا لها، أو بوصفه أحد شخصياتها المشاركة.

يذهب جيرار جنيت إلى أن الراوي المشارك هو: ((سارد حاضر بصفته شخصية في العمل))[٥]، ويعرفه يان مانفرد ((سارد عالم الحكي الداخلي، وهو أحد شخصيات القصة الفاعلة))[٦]، ويذهب عبدالله إبراهيم إلى أن الراوي المشارك ((يقدم ما يشاهده من أحداث

---

[١] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٣٠.
[٢] المصدر السابق، ص: ٢٦.
[٣] المصدر السابق، ص:٣٠.
[٤] المصدر نفسه .
[٥] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص:١٩٨.
[٦] علم السرد، يان مانفرد، ص: ٢٠.

ترتبط به، ويكون شاهدا عليها))[1]، والراوي المشارك هو ((الحاضر والمشارك في سياق الرواية وأحداثها من خلال استخدامه ضمير المتكلم، أي أن الأحداث والمشاهد والصور الروائية تصلنا من خلال الراوي نفسه))[2].

تجمع التعريفات آنفة الذكر على أن الراوي المشارك شخصية مشاركة في القصة، وتنقل الأحداث باستخدام ضمير المتكلم، ويكون هذا النوع من الرواة الأقرب إلى الشخصيات، كونه مشاركا معها في أحداث القصة.

يظهر هذا النوع في قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة" لسهيلة داود سلمان، الراوي فيها معلمة بطلة، تقوم بوظيفة السرد ((ما عدت اقوى على السير خطوة اخرى... توقفت مكاني اتفحص المنطقة... وعلى الرصيف المقابل. ومن نقطة مزدحمة بالحافلات عرفت أنني في شارع "محمد الخامس"...))[3]، كذلك يحضر هذا الراوي في قصة "الشجرة" ((اتأمل وجوه الرجال الذين ينظرون إلي وكأنهم يتوقعون أن يشاهدوا صيدا بحريا... اتحدث عن المدرسة وضرورة الاهتمام بالتلاميذ والعمل على تحسين وضع القرية))[4].

يلاحظ أن السارد المشارك كثيرا ما يظهر في القصص التي يكون ابطالها مثقفين جاءوا من اجل مهمة، أو أوكلوا انفسهم للدفاع عن قضية.

وقد يكون الراوي المشارك عليما فيسيطر على جميع الوظائف السردية وعلى احداث القصة، دون أن يترك أي مساحة للشخصيات الاخرى بالحكي، كما في قصة "المحامي" لعبد الستار ناصر– ((نعم، أدري أن ما جرى لم يكن ذنبك أنت، إن اكثر ما يبعث على الضحك والقرف هو أن تكون المرأة شبها بالرجل، لكن هذا لا يعني الموافقة على قتلها، عفوا.. لا اقصدك أنت طبعا، أنت لا يمكن أن تفكر بالقتل، بل لا يمكن لأمثالك قتل ذبابة...))[5]، ويستمر المحامي بالحكي ولا يسمح للشخصية المخاطبة بالكلام؛ فالراوي المشارك العليم قام بجميع الوظائف السردية.

---

[1] المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠، ص:١١٩.

[2] آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، عبد الرحمن مبروك، ص: ٤٢.

[3] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود، ص: ٣٧.

[4] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٣.

[5] المحامي، عبد الستار ناصر، مجلة الأقلام، العدد ٥٥ ، ١٩٨٢ ، ص: ٦٩.

٣- الـــــراوي الثنائـــي

يعني اللجوء إلى أكثر من راوٍ لرواية أحداث القصة، والراوي الثنائي كما يذهب عبدالله ابراهيم هو تظافر ((كل من الرؤيتين الخارجية والداخلية لتقديم المادة السردية))[١]، وتذهب يمنى العيد إلى إن هذا النوع من الرواة له الفضل، كونه ((يتميز بالخروج عن مفهوم البطل/ الراوي الذي يرى من موقع واحد مهيمن، إلى قص يصدر عن راويين بطلين لهما موقعان متناقضان ليس من موقع واحد))[٢].

إن الراوي الثنائي هو الجمع بين النوعين السابقين من الرواة -الغائب والمشارك- ويساعد الراوي الثنائي على التلقي من مصدرين، كما يظهر قدرة الكاتب لأنه يمزج بين رؤيتين.

حضر الراوي الثنائي- في القصة العراقية المدروسة- لتدعيم فكرة تجاه حدث معين، فيجعل أحد الرؤيتين شاهدا معه ولإضافة موضوعية أكثر لأحداث القصة، ففي قصة "الحمامة والنافورة وحلم الصيف" لموفق- تدور القصة حول البطل حسان، وهو موظف في واحدة من دوائر الدولة خرج بمظاهرات مع الموظفين مطالبين بعيش كريم، فواجهتهم السلطة بالقمع فأصيب حسان بطلقة برأسه حولته إلى شخصية أخرى كما فقد عمله- خضر افتتح السرد راو خارجي قام بتقديم حسان بطل القصة، وكذلك قدم بعض المعلومات البسيطة حول الحادثة التي تعرض لها حسان في صدامه مع السلطة ((يمضي (حسان) نحو المتحف منذ الفجر... يستيقظ مبكرا مثل مخلوق يرفض سنة النوم وسلطانه...))[٣]، ثم يحكي الحادثة ((يظل يحتضن في رأسه المثقوب بطلقة غادرة في زمن جحيمي...))[٤]، بعد هذه المعلومات يترك الراوي الخارجي وظيفة السرد إلى حسان بطل القصة، فيقوم حسان بتفصيل المعلومات التي سردها الراوي الخارجي ((كان في احد ايام الصيف. لا اذكر.. قابلني ذات يوم جماعة قالوا لي.. لابد أن تسجل في النقابة.. أن اكون نقابيا وأن اصبح عامل كهرباء فني.. خرجت

---

[١] المتخيل السردي، عبدالله ابراهيم ، ص: ١٣٤.

[٢] الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي ، يمنى العيد، مؤسسة الابحاث العربية، ط١، لبنان- بيروت، ١٩٨٦، ص: ٨٤.

[٣] الحمامة والنافورة وحلم الصيف، موفق خضر، مجلة الاقلام، العدد ٥، ١٩٧٢، ص: ٤٢.

[٤] المصدر السابق، ص: ٤٤.

مع الاسماء في الشوارع حتى انفجرت حنجرتي...كنا نخرج ونقرر المصير لإنسان لا يطاله الاحتقار والجوع.. اعتصمنا في البناية الكبيرة في الشارع الكبير... جاء من يخبرنا باننا إن لم نستسلم فسيأتينا الموت. كنا نتقابل وجها لوجه، ونستعصي على حاملي البنادق والرشاشات في عناد ازلي.. جاءت الطلقة الثاقبة انها الطلقة العجيبة.. ثقبت جمجمتي... وفي لحظة الاصابة اشتهيت الماء حتى رفست روحي...))[1].

يلاحظ هنا تظافرت الرؤيتان الخارجية والداخلية على سرد القصة، الرؤية الخارجية مهمتها الاختصار والرؤية الداخلية أوكل لها التفصل.

حضر الراوي الثنائي كذلك في قصة "البحث عن.." لمي مظفر سرد القصة راويان، الراوي الأول بطلة القصة امرأة تبحث عن زميل لها في الكلية مضت فترة طويلة على فراقهما، فتفتتح الراوية البطلة السرد ((منذ فترة وأنا أعيش تحت عبء هذا النداء الخفي، نداء أجده ينبع من ركام الأعوام يتبلور أمامي جليا متماسكا بكل خفاياه فيلح عليّ بالبحث والتقصي: أين هو الآن...))[2]، ثم يتناوب السرد راو خارجي ((لم تسأل مرة نفسها إن كان هو حقا ما تريده؛ فسنوات التفتح تلك لا تستطيع التمييز بين ما تريد وما لا تريد، لقد كانت تبحث عن القمة...))[3]. فالراويان سردا القصة وقد غلب سرد الراوي الخارجي على أحداث القصة، وانحسر سرد الراوية البطلة على مقطع افتتاح القصة والمقاطع الحوارية.

٤- الـــراوي المتعـــدد

يعني تعدد الرواة أن يتناوب عدد من الرواة على سرد القصة، إن سمة هذا النوع هو التعددية، والتعددية ((قائمة في النص بصورة أو بأخرى، إذ لا يكاد يكون ثمة نص صاف لا يحمل التعددية))[4]، لاسيما أن كل نص سردي ((يشمل عددا غير قليل من الذوات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مستويات، أولها مستوى الإرسال فتكون هذه الذوات المؤلفة أو الساردة، وثانيهما مستوى الرسالة فتكون هذه الذوات شخصيات، وثالثهما مستوى التلقي فتقوم

---

[1] الحمامة والنافورة وحلم الصيف، موفق خضر ، ص: ٤٤ ـ ٤٥.
[2] البحث عن، مي مظفر، مجلة إبداع، بغداد، ص: ٧٨.
[3] المصدر نفسه.
[4] المتخيل السرد ، عبدالله ابراهيم، ص : ١٣٤.

هذه الذوات بدور المتلقين))[1]، وابسط صورة لتعدد الرواة ((عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر))[2]، وتعدد الرواة هو المزاوجة بين أكثر من صوت، ويطلق عليه محمد محيي الدين مينو بـ (مجمع الرواة)[3].

ويرى عبد الرحيم الكردي تعدد الرواة ((يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كل جوانبها وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التي تقع في وقت واحد))[4]، وتعدد الرواة يؤدي إلى ((تعدد الأساليب والجماليات))[5].

إن تعدد الرواة هو حضور عدد من الرواة في النص السردي توكل اليهم مهمة السرد بالتناوب، فينتج عن هذا التعدد، تعدد لوجهات النظر وللطرائق السردية، وتعدد للأساليب والجماليات، وتعدد المستويات السردية هو تعدد للرواة؛ لأن سرد الدرجة الأولى ينتج سرد درجة ثانية، وسرد الدرجة الثانية ينتج سرد درجة ثالثة وينتج عن تعدد هذه المستويات السردية تعدد للساردين، سارد درجة أولى، وسارد درجة ثانية ، وسارد درجة ثالثة وهكذا.

حضر هذا النوع من الرواة- في القصة العراقية المدروسة- حيث يتناوب أكثر من راو على سرد أحداث القصة، فيتم تمرير الحدث بأكثر من وجهة نظر يستفيد منها المتلقي لتكوين تصور حول قضية معينة، ففي قصة "مدن الشمع" لمهدي علي الراضي، حيث تناوب ثلاثة رواة على سرد القصة عن طريقة تقنية الملاحظات التي قدمها مؤلف القصة، وهؤلاء الرواة جمعيهم مشاركون في القصة، فالراوي الاول شخصية المعيوف، وقد قام بسرد معظم القصة ((محمود المدروك رأيته هذا اليوم، لكنه كان كما في السابق، لم يتحول إلى إنسان شمعي بعد وعندما طالعني وجهه بباب المقهى أحسست برغبة لا أعرف مصدرها هي مزيج من الرثاء، والندم، والحزن، والرجولة المفقودة، قطة تتدحرج ملتوية على بلاط ساخن، كرة

---

[1] تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا، سعيد الوكيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص:٥٩.

[2] بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص: ٤٩.

[3] الخطاب السردي بين المؤلف والراوي، محمد محيي الدين مينو، مجلة أفاق المعرفة، العدد ٥٦٢، ٢٠١٠، ص: ٣٤٠ (مقال).

[4] الراوي والنص الأدبي، عبد الرحيم الكردي، ص : ١٣٩.

[5] دفاتر زمنية بين السرد المشهدي وتعدد الرواة "رواية جولانية"، خليل موسى، مجلة جامعة دمشق، عدد خاص (الجولان)، ٢٠١٣ ، ص: ١٩٥، (مقال).

يلهو بها طفل صغير...))[1]، ويستمر المعيوف بسرد القصة من وجهة نظره عن شخصية المدروك وزوجته واتهامهما بالخيانة.

أما الراوي الثاني فهو محمود ابن المدروك الذي يحكي عن لقائه بالمعيوف، ((تعود فترة تعرفي بالمعيوف إلى زمن بعيد، بالضبط عندما كان مقاولا مشهورا، وكنت قد اتيت من مدينتي البعيدة باحثا عن عمل... ومنذ ذلك التاريخ عملت معه لكنه استغلني لقضايا عديدة...))[2].

أما الراوي الثالث فهي زوجة المعيوف ((لعلي وبطبيعة وضعي، عرفت الكثير من جزئيات حياة المعيوف... فهو عندما أتى بالمدروك جريحا لم يكلف نفسه عناء السؤال عن صحته ، وانما اكتفى بوضع كمية من النقود، وترك التصرف لي بتطبيبه، ونتيجة الوضع الذي اصبحنا عليه نشأت علاقة صداقة بيني وبين المدروك، تصورها زوجي بانها علاقة غرامية حتى اصيب بالجنون))[3].

قام الرواة الثلاثة بالسرد وتبادل التهم فيما بينهم وكل منهم يروي الاحداث من وجهة نظره.

ثانيـــا :ـ الرؤيـــــة فـي خطــاب المثقف

الرؤية احد مكونات الخطاب السردي، وهي مكون بالغ الأهمية نظرا لارتباطها بالراوي، وقد تعددت المصطلحات التي تطلق على الرؤية، ومن هذه التسميات: التبئير، ووجهة النظر، وزاوية النظر، والمنظور، حيث تختلف هذه المسميات بتعدد الدراسات، لكنها جميعا تقود إلى المعنى نفسه، فالرؤية كما يرى جيرار جنيت تتعلق بالسؤال من الذي يتكلم؟، ويرى تزفيتان تودوروف بأن الرؤية مكون هام ((ففي الأدب لا نكون أبدا بأزاء أحداث أو وقائع خام وإنما أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين مختلفتين))[4]، ويرى والاس مارتن أن الرؤية ((توجد الاهتمام والصراعات والتعليق والعقدة

---

[1] مدن الشمع، مهدي علي الراضي، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٣، ١٩٧٩، ص: ١٠٦

[2] المصدر السابق، ص:١١٩

[3] المصدر نفسه.

[4] الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص: ٥١.

نفسها في معظم المسرودات الحديثة))[1]، والرؤية تُعدُّ ((نظاما مبنيا أو أعيد بناؤه للجمع بين الغاية والوسيلة، أو حقا بين الغاية والوسيط))[2]، ويذهب حميد لحمداني ((زاوية الرؤية عند الراوي، هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة))[3].

وترى شلوميت ريمون أن للرؤية دور في تحديد الأيديولوجيا ((وقد تمثل شخصية موقفها الأيديولوجي من خلال طريقتها في رؤية العالم أو سلوكها ضمنه، لكن كذلك من خلال مناقشتها الصريحة لأيديولوجيتها))[4].

فالرؤية مكون هام من مكونات الخطاب السردي، وعلى اساسها يتحدد موقع الراوي في العمل الأدبي.

اشكـــال الرؤيـــة

تتخذ الرؤية اشكالا متعددة، فالراوي لا يكون على نمط واحد في الأعمال الأدبية، فهو يختلف من عمل لآخر، وعلى هذا يميز جون بويون ثلاثة اشكال للرؤية اوردها وعدّلها تزفيتان تودوروف، هي:

أ- الرؤيـة مـن الخلـف

في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصية، ويذهب تزفيتان تودوروف إلى أن هذه الرؤية ((يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان. وفي هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية))[5]، ويطلق جيرار جنيت على هذا النوع من الرؤية بالتبئير المعدوم[6]، فالراوي هنا يكون راويا عليما، وتذهب يمنى العيد أن الراوي كلي المعرفة، يُعدُّ ((راويا سيئا في نظر البعض؛ لأن الراوي الذي يعرف كل شيء...

---

(1) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ص: ١٧٢.
(2) الوعي الذاتي باعتباره معلما سرديا وقوة سردية، مائير ستيرنبرج، ص: ٣٨٩
(3) بنية النص السردي، حميد لحمداني، ص: ٤٦.
(4) التخييل القصصي، شلوميت ريمون كنعان، ص: ١٢٣.
(5) مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ص: ٥٨.
(6) خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ٢٠٥.

يشير إلى كاتب فشل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل، أو بمظهر الوسيط الذي ينقل...))[1].

وقد وردت هذه الرؤية في قصة "الشارع الجديد"، حيث قام بسرد احداثها راو خارجي مجهول يعلم اكثر مما تعلمه الشخصية، فيخترق تفكيرها ((وتذكر الحاج عليوي المهندس وتذكر ما قاله عن امكانية تهدم الدكان، فتبخر مرحه المفاجئ وحل محله قلق فضحه التجهم الذي طغى على وجهه كسحابة سوداء))[2]، فالراوي يسيطر على الشخصية وتفكيرها، الا انه يحاول ترك مسافة بينه وبين الشخصية من خلال وصف الملامح الخارجية، لكنه يعود لوصف افكار الحاج عليوي، والقلق الذي غيّر موقفه، وبذلك يلغي الراوي المسافة بينه وبين الشخصية.

وفي قصة "دخان" لأحمد خلف يسيطر الراوي الكلي المعرفة على الشخصيات وافكارها وخيالها ((حدق الاثنان ببعضهما وتبسم الرجل الواقف خارج المكان، لبرهة خاطفة خيل اليهما انهما يعلنان تعارفا قديما، تعارفا زمنيا، كانت الذاكرة بسببه تستيقظ، تستيقظ دفعة واحدة))[3]، فيلاحظ غوص الراوي في تخيلات الشخصية.

وفي قصة "الكلب" لموسى كريدي- تدور القصة حول قضية المرأة وضرورة تحررها من سلطة الرجل عديم المسؤولية، فالقصة تابعت حياة البطلة وجهدها للتحرر من رجل قيّد حريتها وتحكم بها-، سيطرت الرؤية من الخلف، حيث يعلم الراوي اكثر مما تعلمه الشخصية ((لم تفتح عينيها ولم تعد ترمشان، فقد سمعت الرجل المحامي يخاطبها بلهجة ناعمة، غير معهودة رغم ما في نبرة صوته من غلظ يذكرها بصوت القضاة والمحققين في قاعات العدل الكبرى، ورغم الهدوء الظاهر كان الرجل يخفي كرها قديما))[4].

وفي قصة "البحث عن الجذور" تسيطر الرؤية من الخلف حيث يحاول الراوي العليم أن يترك مسافة بينه وبين الشخصية من خلال التمويه بعدم المعرفة ((أهي اغفاءة سريعة تلك

---

[1] تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ص: ١٣٩.
[2] الشارع الجديد، برهان الخطيب، ص: ٧٨.
[3] دخان، أحمد خلف، ص: ٢٢.
[4] الكلب، موسى كريدي، مجلة الأقلام، العدد ٩، ١٩٧٨، ص: ٥٢.

التي داهمته؟ أم انها مجرد تخيلاته التي ما زالت تلاحقه منذ اعوام عديدة...))[1]، فمن خلال التمويه يحاول الراوي ترك مسافة بينه وبين الشخصية، ليظهر أن الامر ملتبس عليه، الا انه يمحو المسافة من خلال الحديث عن تخيلات الشخصية.

ب – الرؤيـة مـع (المشاركة)

في هذه الرؤية ((يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل اليها الشخصيات الروائية))[2]، واطلق جيرار على هذه الرؤية بالتبئير الداخلي[3]، أن الشكل المسيطر على هذه الرؤية ((هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية))[4].

تجسدت هذه الرؤية في قصة "الشجرة" لأمجد توفيق، حيث يحاول الراوي البطل الالتحام مع الشخصيات، فهو لا يعلم ما في تفكير الشخصيات ودواخلها، إلا بعد أن تتوصل اليها الشخصيات، ففي حوار المعلم الراوي مع عدنان، وهو أحد افراد القرية، استطاع الراوي معرفة سبب تأخر عدنان عن خطبة رضية:

((– حدثتك عن رضية.. هل تشكل لديك صيدا عسيرا؟

– أنت تعلم أذن.. لن ادع الشيخ يقف في طريقي..

فكرت.. الحكاية مختلفة.. هل تكذب سيدة القرية؟ قلت؟

– وما علاقة الشيخ بها؟

– أنه يريدها لنفسه..

– اللعين يقدر جمال فتيات القرية، ووالدها ماذا يقول؟

– انه يخاف))[5].

---

[1] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٢٦.
[2] مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ص: ٥٨.
[3] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ٢٠٤.
[4] تحليل الخطاب السردي، محمد بوعزة، ص: ٧٩.
[5] الشجرة، أمجد توفيق، ص:٧٦ .

من خلال هذا الحوار توصل المعلم إلى معرفة ما يفكر به عدنان والشيخ، كذلك استنتج عدم معرفة زوجة الشيخ بما يفكر به زوجها، فتساوت المعرفة لدى الراوي والشخصيات.

وتجسدت الرؤية مع في قصة "جريمة محترمة جدا" لعبد الستار ناصر، فالراوي البطل الذي يبحث عن شخص يدعى سالم درويش أحد افراد الحزب الذي ينتمي اليه، ودرويش الشاهد الوحيد على براءته من جريمة قتل لصقت به، ففي حواره مع سالم درويش رفض- درويش- الشهادة معه:

((- لم يكن مجرد شرطي يا سالم، أنت وحدك من يقنعهم ببراءتي، فقد كنت بينكم حينما قتلتوه..

ضحك سالم:

- كنا نتعمد ما جرى، أنت اضعف من فينا، وليس من السهل أن نفرط برفيق قوي))[1]، قوي))[1]، هنا يمسك الراوي بخيوط الحقيقة ويتوصل إليها ((إذن تلك هي المؤامرة، وأنا وحدي وعائلتي من كنا ضحيتها.. وسالم درويش كان يدري بما جرى، بل خطط له، مادام يراني اضعف من فيهم، وإذا خسرت عمري، لن يخسر سالم درويش إلا مجرد رجل لا قيمة له))[2]، فالراوي لم يعرف الأحداث إلا بعد أن سمعها من سالم درويش.

وقد يتوصل الراوي إلى ما تفكر به الشخصية من خلال الاشارة، كما في قصة "ايها الديناصور الجميل.. وداعا" لبرهان الخطيب، إذ يتوصل الراوي المشارك إلى تفكير الابن:

((- أين كنت؟

- عند بيت عمي

---

[1] جريمة محترمة جدا، عبد الستار ناصر، ص: ٧٠ ـ ٧١.
[2] المصدر السابق ، ص: ٧١.

– هذا يعني أنه شعر بارتكاب جرم، وذهب إلى بيت عمه فتعشى معهم، النص بعد السابعة موعد عشائهم، ضمن لنفسه فرصة عدم الاقتراب مني أو من امه طيلة المساء واوائل الليل))[١].

ج – الرؤيـــة مـــن الخـــارج

في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي اقل من معرفة الشخصية، فيقتصر دور الراوي على الوصف الخارجي ولا يغوص في فكر الشخصية وخيالها، – سواء كان الراوي مشاركا أم مستقلا– متخذا مستوى ايديولوجيا ومكانا خاصا به، ويطلق جيرار جنيت على هذه الرؤية بالتبئير الخارجي[٢]، ويحضر هذا النوع من الرؤى في القصص ذات الاتجاه التعبيري أو الموضوعي[٣].

وردت هذه الرؤية في قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة"، إذ يقوم بمهمة الرواية راو مشارك لا يتجاوز حدود الوصف الخارجي ((يرفع قبعته.. ينحني بأدب جم. ويبتسم بود))[٤]، أو الوصف بناء على ما يرتسم على وجه الشخصية، كما في وصف الراوية للصبي ((بقي الصبي مسمرا أمامنا وعلى وجهه علائم الارتياح والخبث ممزوجة بالخوف، بينما الآخر ما زال عصبيا يتمتم كلمات فرنسية سريعة. لم افهم منها غير كلمتين كان يكررها باستمرار))[٥]، وحين التقت الراوية المشاركة بشخصية أخرى وهو المعلم الجزائري خمنت أنه غير جزائري بناء على طلاقة لسانه:

((قلت: ولا اظنك من الجزائر.

قال باستغراب: ولماذا..؟ أجل أنا جزائري

قلت: عفوا.. ولكن أظن طلاقة اللسان هي السبب.. ثم أنك تعلم العربية.. لقد تقابلنا عند المدير.. لم أكن أظن أن جزائريا يمكن أن يدرس غير الفرنسية.

---

[١] ايها الديناصور الجميل.. وداعا، برهان الخطيب، ص: ٤٦.
[٢] خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ص: ٢٠٤.
[٣] الخطاب السردي بين المؤلف والراوي، محمد محيي الدين مينو، مجلة افاق المعرفة، العدد ٥٦٢، ٢٠١٠ ، ص: ٤٤٩ (مقال).
[٤] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان، ص: ٣٨.
[٥] المصدر السابق، ص: ٤٠.

ضحك ضحكة ميزت معالم جمجمته. وهز رأسه . وهو يلهث

– أنها قصة.. حكاية طويلة ذات شجون كما يقال...))[1].

فالراوي لا يعلم دواخل الشخصية، وبذلك تكون المسافة بين الراوي والشخصية بعيدة.

وفي قصة "الشجرة" لصلاح الأنصاري يظهر الراوي الخارجي قليل المعرفة، حيث يقتصر دوره على الوصف والتنظيم ((الشوارع مخلاة إلا من اصحاب الخوذ الحديدية، أهالي الدور المجاورة لمقر جامعة بغداد يحيون المعتصمين، يرمون لهم لفائف الطعام، علب السيجاير والحلويات. المعتصمون يردون عليهم تحياتهم، يهتفون اثناء إعادة قذف لفائف الطعام وعلب السيجاير والحلويات لهم: نحن مضربون عن الطعام.. مضربون عن الطعام))[2]، حيث اقتصر دور الراوي الخارجي على رصد الأحداث ووصف الشخصيات في القصة، دون النفوذ إلى تفكير الشخصيات، فيتركها تعبر عن افكارها.

وفي قصة "اوراق الميموزا" لغازي العبادي يظهر الراوي المشارك الذي لا يعلم عن الشخصيات شيئا، ولا يعلم بما تخفيه، حيث التقى الراوي في الصحراء بثلاث شخصيات يجهلها، فظل متوجسا خيفة منهم، حتى أنه ارهق نفسه في التخمينات إن كانوا اشخاصا صالحين أم سيئين يريدون الفتك به، فيقول الراوي عن لقائه بهم ((فجأة اشاهد وسط عري الصحراء تلك اناسا لأول مرة، رجالا ثلاثة رجال فقط مع قافلة صغيرة مكونة من ثلاث بهائم. يرتدي الرجال ثيابا بيضاء ناصعة البياض وعباءات ولفوا رؤوسهم اتقاء لوهج الشمس بكوفيات حمر. كان الرجال الثلاثة جالسين حول كانون يصطلون ويعدون قهوة عربية في صاج رأيته يتوهج رغم قيظ الصحراء. ورغم وهج الظهيرة فوق النار التي اوقدوها لهذا الغرض))[3]، فوصف الراوي لا يتعدى حدود الفضاء والوصف الخارجي للشخصيات التي التقى بها صدفة في الصحراء.

ممّا سبق تكون الرؤية من الخلف اقل الرؤى تشويقا للمتلقي، كون القاص يضع كل شيء أمامه، في حين تكون الرؤية من الخارج اكثر تشويقا لأن الراوي لا يتدخل إلا في نطاق

---

[1] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان، ص: ٤٢

[2] الشجرة ، لصلاح الأنصاري ، ص : ٧٨.

[3] اوراق الميموزا ، غازي العبادي ، ص: ٨٨.

محدود، وقد يفضل بعض القصاصين التوسط بين الطريقتين السابقتين من خلال الرؤية مع (المشاركة).

ثالثـــــا:- الصيغ السردية وأنماط اشتغالها

يذهب جيرار جنيت إلى أن مفهوم الصيغة تحدد انطلاقا من قاموس "ليتريه"؛ فالصيغة: ((اسم يطلق على اشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير(...) عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر بها إلى الوجود أو العمل))[١]، ويرى تزفيتان تودوروف أن الصيغة هي: ((الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها))[٢]، وعلى هذا الرأي سار يان مانفرد فيرى الصيغة هي الطريقة: ((التي يمكن بوساطتها عرض واقعة ما))[٣].

هذه التعريفات تكاد تجمع على أن الصيغة هي طريقة نقل الأحداث وعرضها.

وللصيغة شكلان أساسيان: هما (المسافة، والمنظور)[٤]، تعني المسافة ((البعد الفاصل بين الراوي والمشاهد، وهذه المسافة هي التي يستند إليها منظور الراوي في وجهة نظره التي يروي في ضوئها))[٥]، أما المنظور ((فيكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي ازاء الحدث والشخصيات))[٦].

وقد قسم جيرار جنيت الخطاب بالنظر إلى الصيغة إلى نوعين، هما:

ـ حكاية الأحداث.

ـ حكاية الأقوال.

وحكاية الأحداث هي نص السارد، أي الأحداث التي تقدمها الرواية عن طريق الراوي، أما حكاية الأقوال فهي نص الشخصية، ويكون تناسبهما عكسيا، فكلما يزداد السرد تقل الحكاية، وكلما يقل السرد تزداد الحكاية[٧].

---

[١] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ١٧٧.
[٢] مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ص:٦١.
[٣] علم السرد، يان مانفرد، ص:١٢٣.
[٤] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص:١٧٨.
[٥] شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، ص:٩٣.
[٦] المصدر نفسه.
[٧] ينظر : السرديات، كرستيان أنجي، وجاك إيرمان، ص:١٠٦.

وقد ميز جيرار جنيت ثلاث حالات لانتقال الكلام من السارد إلى الشخصية، هي:

أ- الخطاب المسرّد أو المروي

يصفه جيرار جنيت بأنه ((أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا))[١]، والخطاب المسرّد ((يدمج كلام الشخصيات داخل السرد ويوضع في نفس مستوى الوقائع))[٢]، والخطاب المسرّد كما يذهب تزفيتان تودوروف ((يكتفي فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه))[٣].

والخطاب المسّرد أصعب أنواع الخطابات وأكثرها تعقيدا، نظرا لما يبذله الراوي من جهد التلخيص والتفسير والتقويم.

حضر هذا الخطاب في قصة "انفعالات طفل محاصر، لأمين صالح ((انها مؤامرة، انهم يحاولون أن يصوغوا عالما لا مكان لنا فيه.. هكذا صرخ صديقي الذي اخذوه في ليلة من ليالي اغسطس لكي لا يفضح مناوراتهم الجديدة))[٤]. حيث أدخل الراوي كلام الشخصية داخل سرده، فأصبح كلامهما في نفس المستوى.

وورد في قصة "المصهر" لأمين صالح ((مظروف أخر.. حشد من الصور. أنبئني ذات مرة أنه ينوي طباعة كتاب))[٥]. يظهر النص تداخل كلام الراوي مع كلام الشخصية بمستوى واحد ينقله الراوي.

كما حضر هذا النوع من الخطاب في قصة "العيون" لخالد حبيب الراوي – تدور القصة حول فساد بعض الموظفين والرشوة والاختلاس– حيث نقلت الشخصية الرئيسية خطاب الجار لكن ليس كما هو، فالجار أخبره عن حادثة اختلاس الموظف لأموال الدائرة، في حين نقل الخطاب لصديقته بالسفر بصورة أخرى ((أنه لا يدري أين ذهبا، خرجا منذ يومين))[٦].

---

[١] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص:١٨٥.
[٢] السرديات، كرستيان أنجي، وجاك إيرمان، ص:١٠٦
[٣] الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص:٤٧.
[٤] انفعالات طفل محاصر، أمين صالح، ص:٤٦.
[٥] المصهر، أمين صالح، مجلة كتابات، العدد١٦، البحرين، ١٩٧٩، ص:٢٥.
[٦] العيون، خالد حبيب الراوي، ص:٨٩.

ب – الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر

سارد هذا الخطاب ((لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص))[١]، ويعني هذ أن يحول الراوي ((كلام الشخصيات إلى الأسلوب غير المباشر))[٢].

ورد هذا الخطاب في قصة "الكرسي الهزار" لسهيلة داود سلمان ((تحدثنا كثيرا.. سألتني عنك.. تحدثت عن نفسها.. شكت لي بعض تصرفات الرجل الذي تقاسمه حياتها))[٣]. فالراوي نقل خطاب الشخصية ودمجه في خطابه ومن ثم عبر عنه بأسلوبه الخاص.

كذلك جاء هذا الخطاب في قصة "انفعالات طفل محاصر" لأمين صالح ((نفترش العشب ونفتح الموائد والكتب وكل الممنوعات، فتومي موافقة، ونهم بأن ننفذ كل هذا ولكن يداهمنا الحرس الاموي))[٤]، فترجمة الحركات والتصرفات هو نوع من انواع الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر.

ج – الخطاب المنقول (المستحضر)

هو ابسط أنواع الخطابات؛ لأنه نقل لخطاب الشخصية، يقول جيرار جنيت في هذا الخطاب: ((يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته))[٥]، والخطاب المنقول ((اقتباس مباشر من كلام الشخصية (كلام مباشر) أو أفكار ملفوظة (أفكار مباشرة). ويوضع الكلام المباشر عادة بين أقواس الاقتباس))[٦].

حضر هذا الخطاب في قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة" لسهيلة داود سلمان، حيث نقلت المعلمة خطاب المدير ((وهل العربية تدرس بالقوة.. هه انها لا تلقن بحد السيف"))[٧]. أحضرت الراوية كلام المدير كما هو.

---

[١] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص:١٨٦.
[٢] السرديات، كرستيان أنجي، وجاك إيرمان، ص:١٠٦.
[٣] الكرسي الهزاز، سهيلة داود سلمان، ص:٤٥.
[٤] انفعالات طفل محاصر، أمين صالح، ص:٤٥.
[٥] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص:١٨٧.
[٦] علم السرد، يان مانفرد، ص:١٤٦.
[٧] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان، ص:٤٤.

كذلك في قصة "مدن الشمع لمهدي علي الراضي " نقل الراوي المعيوف خطاب زوجته ((ألست من جلب المأساة له فلماذا تعذب نفسك إذن"))[١].

وورد ايضا في قصة "حتى إشعار أخر" لسهيلة داود سلمان- تدور القصة حول أحداث الحرب العراقية الإيرانية وما خلفته الحرب من آثار وتعطيل للحياة-، حيث تنقل الراوية كلام أمها ((وهل تسمي زواجا مثل هذا، وإن حدث وقبلت أختك زواج فيديو؟؟ وهل طلب أن ترسل له صورتها بالفيديو؟ أخجل يا مصطفى الذي تقدم لطلب أختك هو أبن عمتكم تحبونها وتعزونها جميعكم أم ماذا؟"))[٢].

رابعـا: - أســاليب الخطــاب الســردي

للخطاب السردي أساليب يستخدمها الراوي وشخصيات القصة في توجيه الاحداث، من هذه الأساليب:

أ- الوصـف

يعد الوصف من الاساليب المهمة التي يستخدمها الراوي، فالوصف: ((صيغة إخبار يقدم فيها السارد الشخصية أو يصف الظروف الزمكانية للحدث))[٣]، يظهر الوصف ((باستقلال نسبي مؤكد في الجمالية الكلاسيكية ، فهو معزول في الغالب بواسطة بياضات. ويمكنه من الناحية التكوينية أن يكون قد صيغ قبل أو بعد المتواليات السردية التي يندرج فيها))[٤].

وللوصف عدّة وظائف يقوم بها، حيث لا ينحصر دوره في حدود التصوير أو العرض، وهذه الوظائف، هي:

١- **الوظيفـة الجماليـة:** وهي وظيفة ((ذات طابع تزييني بمعنى ما... فالوصف المتسع والمفصل هنا بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد ويكون له دور جمالي خالص))[٥].

---

[١] مدن الشمع، مهدي علي الراضي، ص:١٠٦.
[٢] حتى إشعار أخر، سهيلة داود سلمان، مجلة الناقد، العدد٧٢، ١٩٩٤، ص:٢٦.
[٣] علم السرد، يان مانفرد ، ص: ١٢٥.
[٤] النص الروائي تقنيات ومناهج ، برنار فاليط ، ص : ٣٩.
[٥] حدود السرد، جيرار جنيت ، ص: ٧٧.

وقد وردت هذه الوظيفة الوصفية في قصة "اول النهار اخر النهار" ((ارسلت الشمس خيوطها الذهبية الاولى بعد ليلة قائظة ذات حر شديد كان القمر خلالها بدرا.. وكانت الارض تميد مثل فضاء فسيح، وليس ثمة جبل أو وهاد وإنما هي مثل راحة اليد.. ناعمة أو هكذا تبدو لأول وهلة))[1]، بدأت القصة بمقطع وصفي لأرض المعركة أدى –الوصف– فيها وظيفة التزيين.

كذلك وردت في قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة" لسهيلة داود سلمان، حيث تصف الراوية فناء المدرسة، وما يحيط بها من جمال الطبيعة ((في الأجواء كان عطر أشجار الصنوبر ينتشر ممزوجا برطوبة الهواء.. وخلف البناية من وراء زجاج النوافذ الواسعة للأقسام الابتدائية كانت غابة ممتدة باتساع هائل.. ومليئة بأشجار الزيتون والصنوبر))[2]، فالراوية تقحم الوصف ليؤدي وظيفة تزيينية

٢ – **الوظيفــة الرمزيــة:** وهي وظيفة ((ذات طبيعة رمزية وتفسيرية في الوقت نفسه))[3]، تقوم هذه الوظيفة بتفسير((موقف معين في سياق الحكي أو توضيح سلوك شخصية من الشخصيات، بمعنى أنه يقوم بوظيفة دالة تحيل على معاني وتوحي بدلالات في سياق فهم القصة))[4].

كما في قصة "قدح في حرج يابس" لمي مظفر التي استخدمت هذه الوظيفة لتفسير سلوك الشخصية: ((ثلاثون عاما من هذا العمر قضاها مع انسانة صالحة حسب التقييمات العرفية السائدة، وامرأة لم تعد تمتلك من الانوثة غير اسمها... كانت منغلقة على عالمها الذاتي مكتفية بما حصلت عليه، كانت عدوانية متسلطة... كانت مزاجية تميل إلى العزلة...))[5]، من خلال وصف الزوجة قدم تفسيرا لجنوح الزوج نحو الانطواء.

ووردت هذه الوظيفة ايضا في قصة "الشجرة" لأمجد توفيق حين فسر المعلم سبب تغير موقفه مع الشيخ بعد أن اكتشف دواخله الخبيثة، فيستثمر الوظيفة الرمزية لتبرير موقفه

---

[1] اول النهار اخر النهار، عبد عون الروضان، ص: ٧١.
[2] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان، ص: ٤٥.
[3] حدود السرد، جيرار جنيت، ص: ٧٧.
[4] تحليل الخطاب السردي، محمد بوعزة، ص: ١٢٠.
[5] قدح في حرج يابس، مي مظفر ، ص: ٨٢.

((أتأمل الشيخ ككائن غريب يرفض الاندماج مع الآخرين... فهو رجل لا يخلو من ذكاء يسخره في ابتداع الطرق الملتوية في استغلال الآخرين وتنفيذ ما يريد))[1].

٣ – **الوظيفــة السرديــة:** وتقوم هذه الوظيفة ((بتعطيل السرد، فالسرد المتسع والمفصل يتبدى بمثابة وقفة أو استراحة في سيرورة السرد حيث يضطر السارد إلى وقف سرد القصة وقطع تسلسلها، ليصف مشهد أو شخصية أو شيئا وعندما ينتهي من الوصف يعود إلى استئناف القصة))[2].

كما في قصة "الحمامة والنافورة وحلم الصيف" لموفق خضر، حين استمر سرد الراوي حول طقوس حسان اليومية، قام بقطع السرد ليصف شروق الشمس: ((حيث تبدأ الشمس وئيدة، تغزل خيوطها الصفر في الصباح الصيفي المعبأ برائحة الليل والمختلطة بنسمات صباحية تنسل كالبرودة المعسلة والناعمة والخفيفة))[3].

ووردت هذه الوظيفة كذلك في قصة "الشجرة" لأمجد توفيق، فبعد أن طال سرد الراوي عن الحياة في القرية وعاداتهم وهواياتهم قطع السرد وقام بوصف القرية ((كانت السماء أشد زرقة من مدينتي عندما وطأت قدماي أرض القرية، والبيوت متناثرة حول السفح وكأنها صخور ضخمة تدحرجت من القمة...))[4]، بهذا اسهم الوصف بتعطيل السرد بعد أن أخذ مساحة كبيرة.

٤– **الوظيفــة الانعكاسيــة:** للوصف وظيفة أخرى يمكن أن تسمى وظيفة الانعكاس، حيث يكون الوصف بمثابة مرآة تعكس ما يدور في داخل الشخصية؛ فالوصف في هذه الحالة ((لا يصور العالم المرئي بقدر ما يعرفنا بالفضاء الداخلي ودلالته السياقية بقدر ما هي مرجعية))[5].

حضرت هذه الوظيفة في قصة "الكرسي الهزاز" كان وصف اضطراب الفضاء والطبيعة ممهدا لبيان الاضطراب داخل الشخصية: ((اتذكر عاصفة الأمس.. اهتزاز الشبابيك..

---

[1] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٦.
[2] تحليل الخطاب السردي، محمد بوعزة، ص: ١٢٠.
[3] الحمامة والنافورة وحلم الصيف، موفق خضر، ص: ٤٣.
[4] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٣.
[5] برنار فاليط ، النص الروائي تقنيات ومناهج ، ص: ٤٢.

الأرق.. اضغط زر الجرس.. وحين جاءني صوته المكتوم تذكرت أن خادمتي تتمتع اليوم بعطلتها))[1]، ثم وصف حال الشخصية المضطربة، وكأن هذا الوصف وصف تمهيد وانعكاس للشخصية: ((ادور حول نفسي.. لا أريد التعلق بشيء مهما تقاذفني الأمواج.. شرقيتي ما انفكت تلازمني منذ اجيال...))[2].

فضلا عن هذه الوظائف، يسهم الوصف في الكشف عن طباع الشخصية، ففي قصة "انت تمسك النار طوبي لك" لعائد خصباك اسهم وصف الشخصية بتكوين فكرة عنها: ((كان منافقا، والويل من سلاطة لسانه لمن قال له أنت منافق، بفضل لسانه يقسم انه أنجز أعمالا لم يكن حقيقة قد قام بها، ويدعي الفضل له في الأعمال التي قام بها غيره...))[3]، كذلك في قصة "حصانة السيد سين" لعزيز السيد جاسم، يصف الراوي الشخصية المجهولة التي اطلق عليها اسم (السيد سين): ((كنت اتمشى عصرا قبل ايام، في الساعة السادسة وعشر دقائق وأنا وحيد كعادتي، التقيت مصادفة بأحد الناس، معتدل الطول، متوسط القامة، مجدور الوجه مدور...))[4]، قدم الراوي أوصاف شخصية السيد سين الذي كان يلاحقه باستمرار.

يلاحظ أن الوصف يكثر في القصص التي يرويها راو عليم لا يسمح لشخصياته بالتعبير أو الحكي، حيث يقوم هو بالوصف والتقديم لوضع صورة للشخصيات عن طريق الوصف.

أما الطبيعة فكانت ملاذا للمثقف وجد فيها التعويض، يلقي عليها همومه، فوصفها وتأثر بها، ففي قصة "الشجرة" كان المعلم يهرب من هموم القرية والشيخ، فيصف جمال الطبيعة ((كان المساء في القرية شفافا.. تهمي الظلمة برفق، ويبتعد الجبل، تختفي الحقول البعيدة.. وتسطع في السماء النجوم، غالبا ما كنت اتأملها وارحل معها بعيدا))[5]، كذلك في قصة "الزهرة والميلاد" فبطل القصة كان ناقما على الاوضاع المحيطة به وتستحوذ نظرته المتشائمة على احداث القصة، فيصف شتلات الباذنجان: ((تملكني الحزن والدهشة، شتلات

---

[1] الكرسي الهزاز، سهيلة داود سلمان، ص: ٤٤.
[2] المصدر نفسه.
[3] أنت تمسك النار طوبى لك، عائد خصباك، ص: ٦٧.
[4] حصانة السيد سين، عزيز السيد جاسم، ص: ١٢٦.
[5] الشجرة، امجد توفيق، ص: ٧٧.

الباذنجان وريقاتها الأولى، اصيبت سيقانها بالكساح مسجاة على الأرض، شملتها الشمس بسهام كرمها، الشتلات الصغيرة لا تموت واقفة، لماذا يموت الذين لم يعرفوا الابتسامة بعد))[1]، اهتم بهذه الشتلات التي وجد فيها منفذ من الوضع المأساوي المحيط به.

لقد وظف القصاصون الوصف للدواع التي سلف ذكرها، وبصورة عامة فقد غلب السرد على الوصف في القصة العراقية.

ب ـ الحـــوار

يعد الحوار من اساليب الخطاب السردي المهمة، فالحوار كما يعرفه محمد العمري: ((كل خطاب يتوخى تجاوب متلق معين، ويأخذ رده بعين الاعتبار من أجل تكوين موقف في نقطة غير معينة سلفا بين المتحاورين؛ قريبة من هذا الطرف أو ذاك، أو في منتصف الطريق بينهما))[2]، ويرى تشارلز مورجان أن لقدرة الحوار على التمييز بين الموضوعات والأساليب والأخلاق، جعل له ((مظهرا خادعا من السطحية))[3]، ويبدو الحوار في النص الأدبي كما يذهب برنار فاليط ((كـ جنس متخلل ومعزول بين علامات طباعية، إما أن يندرج في النص وإما يصلح للتمهيد له))[4].

وللحوار وظائف، منها: ((تطوير القصة، وتصوير الشخصية، وخلق الجو أو الحالة))[5]، ينقسم الحوار إلى نوعين:

١- الحـــوار الداخلـــي

يتشكل هذا الحوار حين تحدّث الشخصية نفسها، أو هو ((ما تفكر به الشخصية))[6]، وينقسم الحوار الداخلي إلى نوعين:

---

[1] الزهرة والميلاد، صلاح الانصار ، ص: ٧٤٥.
[2] دائرة الحوار ومزالق العنف كشف أساليب الإعنات والمغالطة مساهمة في تخليق الخطاب، محمد العمري، الناشر افريقيا الشرق، المغرب ، ٢٠٠٢ ، ص: ٩.
[3] الكاتب وعالمه، تشارلز مورجان، ترجمة: شكري محمد عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠ ، ص: ٢٤١.
[4] بنية النص الروائي، برنار فاليط، ص: ٤٩.
[5] الكاتب وعالمه، تشارلز مورجان ، ص: ٢٤٢.
[6] تحليل النص السردي، محمد بوعزة، ص : ٤١.

أ- **الحوار الداخلي المسرود (غير المباشر):** ((تتم فيه ترجمة الأفكار والكلمات التي قد تنطق بها الشخصية، ولكن بطريقة غير مباشرة ودون أن يبدو تدخل الراوي وأقصى ما يمكن عمله من جانب الراوي هو تقديم بعض المؤشرات من خلال جمل سابقة أو لاحقة))[١].

ب- الحوار الداخلي المباشر: في هذا النوع من الحوار ((يقوم الراوي باستخدام الخطاب المباشر ويجعل الشخصية تعبر عن نفسها))[٢].

وظف القصاصون العراقيون هذا النوع من الحوار لعدة اغراض، فقد استخدمه المثقف لتحذير النفس من الانجرار وراء العاطفة، ولتشجيع الذات لإنجاز المهمة التي جاء من اجلها، كما في قصة "الشجرة" ((اياك يا استاذ.. تذكر أنك هنا من اجل الأطفال. هل نسيت عيونهم السود الصغيرة.. كانت تنظر نحوك بأعجاب.. واصدقاؤك الذين سكن الجوع بيوتهم وقاسمهم أسرتهم.. هل نسيت؟ انهم ينتظرون منك الكثير.. وجدوا فيك من يصوغ افكارهم ويحس بانفعالاتهم.. عدنان الذي يلازمك في رحلات الصيد.. هل كنت تكذب عندما حدثته عن الفلاحين وعرقهم وعن الشيخ واستبداده.. ها هي زوجة الشيخ.. سيدة القرية تحولك إلى طفل فقد امه.. هل ترضى بذلك؟ وزوجات الفلاحين والتعب الذي يسكن نظراتهم كطفل حزين...))[٣]، استخدم المعلم صيغة الأمر في حواره الداخلي، لمنع نفسه من الانجرار وراء العاطفة.

كما استخدم محمود عبدالله في قصة "البحث عن الجذور" الحوار الداخلي حين ذهب الحديث إلى مسار غير متوقع: ((قال محمود عبدالله لنفسه: اللعنة، لقد ذهبت الامور مذهبا آخر))[٤]، اختارت الشخصية الحوار الداخلي كي لا يتعكر صفو الجو ولا ينقطع حديث الاصدقاء.

---

[١] القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنركي أندرسون إمبرت، ص : ٣٠٦.
[٢] المصدر نفسه.
[٣] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٥.
[٤] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٢٧.

واستخدم محمود عبدالله الحوار الداخلي للتخطيط الذي لا يجب ان يطلع عليه احد، حين خطط لكشف شخصية السايح المجنون ((وقال لنفسه: ينبغي دراسة شخصية السايح، وإلا اصبحت الشخصيات كلها ذات بعد واحد))[١].

وفي قصة "قدح في حرج يابس"، يستخدم سعيد استاذ القانون الحوار الداخلي وحديث النفس بسبب السلطة التي فرضتها الزوجة ((وتأمل هذه الكيانات الصغيرة التي تسببت باستقلاليتها: [اوليس الانسان نجمة فوق الأرض] همس في سره))[٢]، والحوار الداخلي يناسب شخصية سعيد المنعزلة والمنطوية على نفسها.

وفي قصة "أيام في المدينة الآمنة" لمي مظفر استخدم الفتى الغريب الحوار الداخلي للتعبير عن خوفه وضعفة في المدينة الغريبة ((وصارحت روحي بشيء من الحذر (إني أخاف هذه المدينة) رغم أن حبها يتملك قلبي وبعض الأحيان وحين أرى انغلاقها على نفسها يكاد يعميني الحقد عليها. وفي الليل عندما اهم بأن أصرخ بقوة واسمعهم صوتي أخشى ثورتهم وغضبهم. هكذا لم أفعل شيئا. ولم أخاطب سوى نفسي كمن يكتب حروفا في الهواء أو كمن يصرخ في واد مقفر))[٣].

استخدم المثقف الحوار الداخلي لمصارحة النفس، فهو يمثل الجانب المغمور من الشخصية، فلا يريد لشخصيات القصة الاخرى ان تطلع عليه.

٢- الحـــوار الخـــــارجي

وهو كل حوار يجري بين شخصين أو اكثر، أي حوار الشخصية مع الشخصيات الاخرى في القصة[٤].

استخدم الحوار الخارجي في القصة العراقية لأغراض متعددة، فمن خلال حوار الشخصيات ينكشف التفاوت بين الشخصية المثقفة وغير المثقفة، كما في حوار المهندس مع محمود العطار في قصة "الشارع الجديد":

---

[١] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٢٨.
[٢] قدح في حرج يابس، مي مظفر، ص: ٨٤.
[٣] أيام في المدينة الآمنة، أميرة فيصل، ص: ٣٣.
[٤] ينظر : خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ١٩٤.

((- عم محمود.. المكائن ستشتغل وسبق أن نبهتك أكثر من عشر مرات..

وقبل أن يتم حديثه صاح محمود العطار...

- رح .. رح الله لا ينجحكم

استقبل المهندس ثورته بالتسامح ورحابة الصدر...))[1].

التباين واضح بين المهندس والعطار محمود، فالمهندس تكلم بهدوء وتسامح، في حين كان العطار منفعلا لا يفكر في عواقب الامور، كما استخدم اللهجة العامية في حديثه.

ولهذا الغرض جاء حوار المعلم مع الشيخ في قصة "الشجرة" لأمجد توفيق، حيث استخدم الحوار لبيان الفرق بين الشخصية المثقفة وغير المثقفة وطريقة تفكير كل منهما:

((- بعض التلاميذ ينقطعون عن الدراسة بحجة العمل في حقولك.. فكرت انهم ايها الشيخ يرغبون في الدراسة ولكنك تهدد اباءهم بحجة انهم لا يعملون بصورة جيدة.. فيضطرون إلى دعوة ابنائهم للعمل.. قلت:

- ولكنني اردت مساعدتك..

- دعهم وشأنهم..

- والمدرسة؟

- يبدو أن علاقتك بالفلاحين قد افسدتك..

- لا.. لقد علموني الكثير..

- خاصة عدنان.. اليس كذلك؟

ليكن أنه انسان جيد..

- ومعاكسة الفتيات...))[2].

---

[1] الشارع الجديد، برهان الخطيب، ص: ٧٩.

[2] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٦.

فالحوار يظهر تباين الشخصيتين، فالمعلم تحلى بالجرأة والنصح، في حين يظهر حوار الشيخ اللامبالاة واتهام اشخاص القرية الذين يقفون بوجهه بالأمور المشينة، كما اتهم عدنان بمعاكسة الفتيات وهو بريء منها.

أما في قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة" فقد استخدمت الراوية حوارها مع أحدى الشخصيات لتعريف المتلقي بمنطقة "موغيون" :

((– أليست هنا حدائق للنزهة؟ قال واللهجة الفرنسية لا تفارقه:

– ولكن.. بالطبع هنا "موغيون" كما قالوا لك.. وهل هناك في العاصمة من لا يعرفها.. واخرجت الورقة من جيبي:

– سيدي هنا مكتوب ثانوية للذكور وليست...

يرفع يده فوق رأسه:.

– اوه يا الهي.. قوليها من البداية.. اعتقدت موعدا سامحيني.. انها اخر هناك شيء تصل اليه القدم، في القمة، ورفع رأسه وهو يشير.. وخيل إليّ انه يشير نحو السماء.. ثم أردف:

– في الأصل هي هذه الحدائق والمدرسة على اسمها))[1].

في هذا الحوار قدمت للمتلقي معلومات عن حدائق موغيون والمدرسة.

ويستخدم الحوار كذلك للكشف عن بعض جوانب الشخصية، كالتعريف بالشخصية، أو بيان كيفية تحولها من هيئة إلى اخرى؛ ففي قصة "البحث عن الجذور" استخدم الحوار للتعرف على الشخصية:

((– قالت: أنت لا تعرفني.

– نعم لا أعرفك يا أمي.

– أنا زكية الفحل))[2].

---

[1] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان، ص: ٣٩.
[2] البحث عن الجذور، أحمد خلف، ص: ٢٥.

كذلك يكشف في الحوار بعض اسرار الشخصية:

((– قال المؤلف: القرية صغيرة.

ضحك السايح: القرية تستهين بأمثالي، لكنها تسلمني اسرارها.

قال المؤلف رحيم عودة!

– طريقك طويل لكنك ستصل.

– هل أنت ساحر؟

– كلا بل ادعى السايح، لا أدري لماذا اطلقوا عليّ هذه التسمية.

– ماذا كان اسمك الحقيقي؟

– لا اتذكره))[1].

فالسايح رجل مجنون مجهول الهوية، لكن من خلال الحوار زود المتلقي ببعض المعلومات عن هذه الشخصية الغامضة.

وللحوار دور كبير في النهوض في الأحداث، كما في قصة "العيون" لخالد حبيب الراوي، حيث تتحاور شخصيتان في القصة بما يؤدي إلى تصعيد الأحداث نحو الحدث الأبرز في القصة:

((سأل الرجل الذي أطل وهو يشير إلى البيت.

– لا أحد يفتح الباب.

وقال متسائلا:

ألم تسمع؟

وانتبه الرجل وطلب أن يخفض صوته:

– لم أكن هنا ماذا حدث؟

وهمس الجار:

---

[1] المصدر السابق، ص: ٢٨.

سرق أموال البلدية واقتادته الشرطة إلى السجن.

- متى؟

- قبل يومين))[1].

تحاورت الشخصيتان هنا عن أحد الموظفين الذي اختلس مالا من الدائرة، فتحولت مسار الأحداث، كذلك تصوير الشخصيات بصورة متكاملة تكشف عن اختلاس الموظف، وعبثية الشخصية الرئيسية.

كذلك للحوار دور كبير في فك الاسرار وكشف الخفايا، كما في قصة "أيام في المدينة الآمنة" لأميرة فيصل، يظهر حوار الشخصية الرئيسة مع حامي المدينة ونقاشهما الكثير من الأسرار:

((- ماذا يمكنني أن أقول.. لقد قلت لك سابقا أن الكون معدّ لي وعلى غفلة مني فتحت يدي ووضعت المدينة كلها في راحتي ماذا تريدني أن أفعل؟ لقد اطبقت يدي على الجوهرة بإحكام.

أثارتني لهجته المستهترة، ولكنه لم يبالِ واستمر بحديثه:

- ماذا يمكنك أن تفعل حين تجد كل شيء ملكك الماء والهواء، والأرض والحياة نفسها افعل ما تشاء، اغترف اقتل، الهو، اعبث، خذ واملأ جعبتك قدر ما تستطيع ماذا يمكنهم أن يفعلوا أولئك الأغبياء.

وأشار نحو المدينة ساخرا، هببت من مكاني وقد ثار الغضب فيّ. كيف يمكن لهذا الإنسان أن يتكلم هكذا وصرخت فيه من أعماقي:

- يا لك من خسيس قذر.

واقتربت منه، أمسكت به وأنا أواصل الصراخ فيه:

- كيف تقول ذلك.. كيف تجرؤ على الإجهار برأيك؟ أكنت تخدع الناس، تنهبهم، تقضي عليهم، هؤلاء يقدسونك ويعتبرون حياتهم مرتبطة بك..

---

[1] العيون، خالد حبيب الراوي، مجلة الأقلام، العدد ٤ ، ١٩٩٧ ، ص: ٨٩.

قاطعني قائلا:

– كان عليهم أن ينهوا ذلك، من يدري لعل الرجل الذي التقيته لم يكن الحامي أصلا ولعلها اسطورة. من قال لهم بأن يتركوا حياتهم تقودها اسطورة؟

أجبت بحنق:

– كان عليك أن تنبههم للواقع. أن توقظهم من الغيبوبة التي هم فيها.

– انبههم؟ من سيصدقني؟ لو فتحت فمي لمحيت من الوجود بأسرع من غمضة عين ولماذا افعل ذلك، هل أنا بليد مثلك لأفكر بذلك))[1].

يظهر الحوار ما تخفيه الشخصيات والأحداث، وكشفت كيف تكونت الاسطورة في القصة، وكيف استغل الحامي سذاجة تفكير الناس في المدينة، لينصّب نفسه حامي لهم.

هكذا اسهم الحوار بتشكيل الخطاب، كونه احدى الآليات أو الأساليب التي اعتمدها المثقف للأغراض السالفة الذكر.

[1] أيام في المدينة الآمنة، أميرة فيصل، ص : ٣٦.

الفصل الثالث

التاريخي والتخييلي في سرد المثقف

أولا :- حضور المتخيل القصصي في تشكيل الأحداث التاريخية

أ-النقـــل الوثائقـــي

ب-التفسير / الفهم

ج-التأويـــل

ثانيا :- المادة التاريخية وأثرها في تسلسل الأحداث

أ-نسق التناوب والانتقال

ب-نسق التضمين

ج-نسق التواتـــر

د-نسق التتابـــع

هـ-نسق التداخل

ثالثا :-الأشكال الفنية لتوظيف الأحداث التاريخية

أ-استحضار الشخصيات التاريخية

ب-تكوين مناخ تاريخي يضم شخصيات غير تاريخية

ج-تقديم الأحداث التاريخية وقراءة انعكاسها على الشخصيات

د-توظيف المكان والاستعانة بما عُرف عنه

رابعا :- بواعث العودة إلى التاريخ

أ-الباعث الفنـــي

ب-الباعث الأيديولوجي

الفصل الثالث

التاريخـي والتخييلـي فـي سـرد المثقـف

تعدّ دراسة أدوات القاص من خلال العلاقة بين التاريخي والتخييلي في القصة العراقية الحديثة واثرها في تشكيل الاحداث وتسلسلها، والأشكال الفنية لتوظيف الاحداث التاريخية، وكذلك بواعث العودة للتاريخ، تعد هذه كلها أو بعضها مميزات أخذ بها سرد المثقف في القصة العراقية الحديثة.

- ما التاريخي؟

يعني التاريخي الواقعي الذي حدث في زمان ومكان محددين؛ فالتاريخ -كما يذهب محمد القاضي- ((خطاب سردي ومهما بالغنا في اسباغ البعد المرجعي عليه فإنه يظل خطابا منجزا في مقام محدد تتحكم فيه اعتبارات شتى توجهه وتضيء مسالك قراءته))[١]، والتاريخ عند عبدالله ابراهيم ((خطاب نصي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الواقع))[٢].

فالتاريخ خطاب واقع يوثق مرحلة تاريخية معينة توثيقا يقف على النظام الذي انضوت به الأحداث وفق محددات سعت لخلقه أولا ولجعله منجزا مرة أخرى

- ما التخييلي؟

يعني التخييلي فنية العمل الأدبي، وعن طريقه يكتسب العمل الأدبي هويته، ويعد الفكر الفلسفي أول من أثار قضية التخييل عن طريق مفهوم المحاكاة عند ارسطو[٣].

---

[١] الرواية والتاريخ دراسة في التخييل المرجعي، محمد القاضي، دار المعرفة للنشر، ط١، تونس، ٢٠٠٨ ، ص: ١٨.

[٢] التخيل التاريخي السرد، الامبراطورية ، والتجربة الاستعمارية، عبدالله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠١١، ص: ٩.

[٣] من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الانساق الدلالية في السرد العربي، سعيد جبار، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠١٢، ص: ٤٠.

فالتخييلي كما يعرفه ايف ستالوني ((فيه تنمحي "أنا" المؤلف أو الحاكي ويحل محله "أنا" خيالي تجسده شخصية أو أكثر))[١]، والتخييل ((أفعال كلام متظاهر بها، وإن عدم وجود الأشياء الممثلة أو زيفها غير ذي صلة))[٢]، ويعني التخييلي ((يتصور ويكذب ويخدع، وأحيانا بمعنى يضع ويشكّل))[٣].

سعى كثير من الروائيين والقصاصين إلى المزج بين التاريخي والتخييلي، فعلاقة التاريخ بالسرديات تعود إلى سبعينات القرن الماضي كما يذهب فاضل ثامر، وذلك ((بصعود اتجاهات الميتارواية أو ما وراء الرواية وبشكل أشمل الميتاسرد... وهذه الاتجاهات تكشف في الغالب عن وجود نص حكائي أو سردي، وبما أن الروائي كان يميل في الغالب إلى الإفادة من الوثيقة أو المخطوطة التاريخية، لذا وجد التاريخ طريقه بسهولة وشرعية حداثية ما بعد حداثية إلى قلب الفعل الروائي))[٤]، وهذا يعني محاولة الكتّاب استلهام التاريخ ووقائع أحداثه لبناء عالمهم السردي، أي أن يكون التاريخ القاعدة التي يستند إليها مؤلف العمل السردي، ألا أن التاريخ في هذه الأعمال السردية لا يكون غاية في حد ذاته، وإنما يُستلهم التاريخ ((لتقديم وجهة نظر عن احداث ما جرت في فترة ما أو تصحيح رؤية خاطئة، أو استحضار رؤية معينة لم تعترف بها الرواية الرسمية المفروضة أو المهيمنة. ولعله لذلك نجد هذا النوع من الرواية يلجأ إلى التحايل واستعمال كل الممكنات الروائية فنيا من أجل تقديم بديل روائي لتاريخ خاطئ أو مهتك أو مغيب، وكأنه إنما جاء لإنصاف التاريخ بالتخييل))[٥].

وبهذا يستطيع الكاتب ايصال ايديولوجيته وافكاره إلى القارئ مستفيدا من الاحداث التاريخية التي يدخلها في عمله السردي، وهذا يعني أن القارئ هو الهدف الأساس في هذه العلاقة، فعلاقة التخييلي السردي بالتاريخي تولي أهمية خاصة لوظيفة القارئ كما تذهب مارشال براندا، فهذه العلاقة ((تعتمد صراحة أو ضمنا على قارئ متلق من نوع خاص، إذ

---

[١] الاجناس الأدبية، ايف ستالوني، ترجمة: محمد الزكراوي ، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٤، ص:٣٨.

[٢] نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ص: ٢٤٢.

[٣] القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنركي أندرسون إمبرت، ص: ٦.

[٤] النقد والتاريخ في رواية ما بعد الحداثة، فاضل ثامر، مجلة الكوفة، العدد ١٠، ٢٠١٦، ص:٤٤.

[٥] التاريخ مادة الرواية الأولى، عبد القادر رابحي، ضمن مقال الرواية والتاريخ.. تداخل لا يحجبه الإنكار، موقع الكتروني Annasr onlim.com ، ٢٠ شباط / فبراير ، ٢٠١٧.

يتحدد هذا الوضع المنتج في الرواية في الغالب شكلا من خلال الراوي – المؤلف المدرج في النص الذي يعترف بصراحة للقارئ بحضوره وقدرته على المناورة وتكون النتيجة غالبا اصرارا على أن يكون القارئ واعيا بدوره بوصفه مشاركا في تحديد أي معنى من النص– بل إن كاتب الميتاسرد يطالب القارئ أن يقرر المعنى))[١]. أن القارئ هو الهدف الأول لعمل القاص أو الروائي حين يمازج بين التخييلي والتاريخي، فهو يسعى إلى إيجاد طريقة تعينه على إيصال وجهة نظره إلى القارئ.

وحين كان التلقي التقليدي يقوم على أمرين، هما: الاقناع ويكون ارتباطه بالعقل، والانفعال ويكون ارتباطه بالعاطفة، ولما كان القارئ بمواجهة معادلات نصية متنوعة فإن الامر يقتضي إعادة النظر في حالات التلقي[٢]، أي ايجاد طريقة للتأثير في القارئ بصورة أكثر فعالية، فحاول عبدالله الغذامي المزج بين العقلي والانفعالي لينتج ما يسمى بالانفعال العقلي، أي ((أن العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة أحدى صفاتها وهي "الانفعال"))[٣].

وبهذا يسعى المؤلف إلى اثارة الانفعال العقلي للقارئ عن طريق مزاوجة التاريخي بالتخييلي، حيث أن هذه المزاوجة تمثل احد الأعمدة التي يستند عليها السرد الجديد، بهدف التأثير في المتلقي ودفعه إلى إعادة النظر في بعض الاحداث الواقعية، فضلا عن التخلص من اطر السرد القديمة عن طريق التراكب بين الواقعي (التاريخي) والفني (التخييلي).

أولا :ـ حضور المتخيل القصصي في تشكيل الأحداث التاريخية

يسعى كثير من الكتّاب لاستعادة حدث تاريخي وإعادة تشكيله وعرضه عرضا مغايرا عن طريق المتخيل السردي، محاولة منهم لتخطي ((الكتابة "الساذجة" إلى نوع من الاشتغال العميق الذي كثيرا ما يصر على المزج بين الحاضر والماضي معتمدا موتيفا معروفا في الأدب العجائبي))[٤].

---

[١] النقد والتاريخ في رواية ما بعد الحداثة، فاضل ثامر، ص: ٤٧.

[٢] ينظر: رؤية التاريخ في الرواية المغربية الحديثة مقاربة تطبيقية في التناص، بوخالقة فتحي ، مجلة الاستاذ، العدد ٤، الجزائر ، ٢٠٠٨ ، ص: ١٠٩(مقال).

[٣] تشريح النص مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبدالله الغذامي، دار الطليعة، ط١، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص: ٣٧.

[٤] الطاهر وطار بين الخطاب الواقعي والخطاب التاريخي، فيصل الأحمر، مجلة الخطاب، العدد ١٧، جامعة هيجل ، ص: ٢٠٦.

حيث تتقدم كثير من الاعمال السردية كونها أعمالا تخييلية تصور جوانب معينة من الحياة في مرحلة تاريخية معينة، وتستند على خلفية تاريخية، وتقوم بتشكيلها بصورة معينة، فيتم اقحام التاريخي بصور متعددة، وبهذا يخلق القاص نوع من التفاعل الحي بين التاريخي والتخييلي داخل العمل السردي، فيؤدي ذلك إلى تواشج ((المستوى التاريخي مع الروائي ويقدمان توليفة بديعة تصوغ الحاضر بلغة الماضي أو تعيد صياغة الماضي بلغة الحاضر عن طريق لغة السرد التي تقارب لعبة الصياغة... وتقدم حقلا من الدلالات التي تشتغل فيها الرموز اللغوية/ التاريخية باعتبارها مفاتيح دالة تتحرك على مستوى نسيج النص الروائي وتكشف فيه معاني موحية))[١].

فارتباط النص التاريخي مع النص التخييلي يؤدي إلى دخولهما في علاقات جديدة تشكل ((نوعا من المساءلة الدائمة والمتجددة لبعض الوقائع والاحداث سكت دونها المؤرخون وقتلتها الازمنة))[٢]، فللسرديات القدرة على إعادة كتابة التاريخ وابراز الهامش المسكوت عنه عن طريق الترسيم التخييلي للأحداث الواقعية، وبهذا ينصهر التاريخ داخل العمل السردي ((كمتخيل يستفز التاريخ الواقعي ويعيد ترتيبه وفق متواليات القوة السحرية التركيبية))[٣].

بناء على ما سبق ذكره فإن النظرية السردية الحديثة ترى أن لحضور المتخيل اثرا كبيرا في تشكيل الأحداث التاريخية، ويتم ذلك من خلال أساليب الخطاب وقدرته على تجاوز الشكل التقليدي، وكسر تسلسل زمن الأحداث وتدخل الراوي من خلال الإدلاء بوجهة نظره، واستغلال دور المكان في استحضار التاريخ والطرق التي يستخدمها القاص أو الروائي لإضافة عنصر التشويق، والقدرة على حبك الاحداث، كذلك محاولة مسرحة المتلقي ومخاطبته ووجود مناقشة نقدية للقصة يقوم بها الراوي أو أحدى شخصيات القصة، كذلك توظيف الانواع الشعبية والسحرية العجائبية[٤].

---

[١] الطاهر وطار بين الخطاب الواقعي والخطاب التاريخي، فيصل الأحمر، ص: ٢٠٩.

[٢] المصدر السابق، ص: ٢١٠.

[٣] لا يحضر فيها كحدث واقعي بل ينصهر داخلها كمتخيل، عبد الحفيظ بن جلولي، موقع الكتروني سبق ذكره.

[٤] ينظر :ما وراء السرد في القصة والرواية العربية (النشأة وتلقي المصطلح)، حمزة فاضل يوسف، ونزار فاك علي، مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، العدد ٣٦ ، العراق ، ٢٠١٩، ص:٢٠.

يتضح ممّا سلف سعي الكتّاب في استحضار التاريخي وإعادة صياغته عن طريق المتخيل الروائي، وبالتالي امتزاجهما بصورة معينة، وهذا ما ورد كثيرا في القصة العراقية الحديثة، حيث ساهم القصاصون في تركيب التخييلي والتاريخي لإعادة تشكيل الأحداث التاريخية، ويرى الناقد عبدالله ابراهيم أن القصة العراقية الحديثة أخذت توظف الموروث الإنساني، مازجة بين الوقعي والتخييلي، ومن ثم يتم مزج الخطاب القصصي المعاصر بالخطاب الحكائي الموروث، ومنه الموروث الذي يخص تاريخ العراق القديم، ويرى أن هذه الخطوة تمثل انعطافة مهمة في تطور القصة العراقية، كونها وسيلة تكشف المسكوت عنه وما ترددت أو عجزت الكتابة الرسمية عن قوله[١]، ويرى الباحثان حمزة فاضل يوسف ونزار فراك علي أن للقصة العراقية فضل السبق على باقي الأجناس الأدبية بالمزج بين التاريخي والتخييلي، وقد أرجعا سبب هذا إلى حجم القصة الذي ساعدها على أن تكون حقلا للتجريب لكسر التقليدي المألوف، فضلا عن كون أغلب الروائيين هم بالأصل قصاصون يجمعون بين القصة والرواية[٢].

ويرى بول ريكور أن السردي ينقل المادة التاريخية بثلاث طرق:

أ- النقل الوثائقي.

ب- التفسير/ الفهم.

ج- التأويل[٣].

ستقوم الدراسة بالوقوف عند كيفية حضور المتخيل القصصي ودوره في تشكيل الاحداث التاريخية في القصة العراقية الحديثة، لاسيما وأنها غنية بالمادة التاريخية التي شكلت أحداثها، حيث قدمت كثيرا من القصص على أنها أعمال تخييلية تصور جوانب من المجتمع العراقي في مرحلة تاريخية معينة لابد من استنادها على قاعدة تاريخية تسهم في دعم وجهة نظر القاص، وتتم دراسة هذا المحور بناء على ما ذكره بول ريكور.

---

[١] ينظر: المتخيل السردي ، عبدالله ابراهيم، ص: ٢٠ .

[٢] ما وراء السرد في القصة والرواية العربية، حمزة فاضل يوسف، ونزار فراك علي، ص:٢٠.

[٣] الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، بيروت، ٢٠٠٩ ، ص: ٢٦٩ وما بعدها.

أ- النقـــل الوثائقـــي

يعني النقل الوثائقي ((الجَزء من الحقيقة التاريخية الذي يمكن أن نعرفه من عملية كتابة التاريخ))[1]، في النقل الوثائقي ينقل القاص حادثة معينة ويضعها بين أقواس لغرض توضيح التخييلي، أي ينقل الراوي الحادثة دون دمج سرده معها.

يعد هذا النوع من الاستحضار التاريخي الاقل حضورا في القصة العراقية المدروسة، وقد ورد في قصة "رباعية الخروج من الجحيم" لجمعة اللامي، استحضر القاص قصة الصحابي سلمان المحمدي، التي جاءت بروايات متعددة ذكرها ميرزا حسين النوري الطبرسي (ت ١٣٢٠هـ) في كتابه "نفس الرحمن في فضائل سلمان (رض)" ، ومن هذه الروايات رواية الشيخ قطب الدين سعيد بن هبة الله الراوندي عن سلمان الفارسي ((كنت رجلا من أهل إصفهان، من قرية يقال لها: جي، وكان أبي دهقان أرضه... فخرجت أريد الضيعة فمررت بكنيسة النصارى فسمعت أصواتهم، فقلت: ما هذا؟ قالوا: هؤلاء النصارى يصلون، فدخلت أنظر فأعجبني ما رأيت من حالهم فوالله ما زلت جالسا عندهم حتى غربت الشمس وبعث أبي في طلبي في كل وجه، حتى جئته حين أمسيت ولم أذهب إلى ضيعته، فقال أبي: أين كنت؟ قلت مررت بالنصارى فأعجبني صلواتهم ودعائهم ، فقال: أي بني! أن دين آبائك خير من دينهم، فقلت [لا والله] ما هذا بخير من دينهم، هؤلاء قوم يعبدون الله ويدعونه ويصلون له، وإنما أنت تعبد نارا أوقدتها بيدك، إذا تركتها ماتت، فجعل في رجلي حديدا وحبسني في بيت عنده، فبعثت إلى النصارى فقلت: أين أصل هذا الدين؟ قالوا: بالشام، قلت إذا قدم عليكم من هنا ناس فأذنوني، قالوا: نفعل...))[2] فاقتطع أجزاء من قصة سلمان المحمدي وادخلها ضمن المتخيل القصصي، حيث استحضر مقولة سلمان المحمدي حول أحد الرهبان ((**[.. في الموصل قال لي أحد الرهبان، أذهب إلى يثرب وهناك سينقذك أحمد بأربعين أوقية من الذهب، وبثلثمائة وخمسين نخلة فأنت استمعت إلى نداء الله، وأنت أعرف بعلم القلب، ولأنت يا سلمان كائن إلى الخنادق وحياكة الحصران، زادك ادام المسافر، و"ماني" أعوج**

---

[1] الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ص: ٢٦٩ ـ ٢٧٠.

[2] نفس الرحمن في فضائل سلمان (رض)، ميرزا حسين النوري الطبرسي، تحقيق: جواد قيومي الأصفهاني، مؤسسة الآفاق، ط١ ، ١٤١١ هـ ، ص: ٦٥.

لأنه حرف علمك، والناموس الأعظم أنت خليله، وإياك من اليهود]))[1]، لجأ القاص في هذه القصة إلى التاريخي ووضعه داخل اقواس وبخط غامق، وبهذا استطاع التمهيد لشخصيته التخييلية وهي شخصية سلمان المحمدي السجين في سجن بعقوبة، فمن خلال المزج بين التخييلي والتاريخي تمكن القاص من هدم حدود الزمن بين الماضي والحاضر، وهو يتنقل بسهولة بين رواية أحداث قصة سلمان المحمدي التاريخية وبين أحداث قصة سلمان المحمدي التخييلية، واختار لهذه الأحداث خطاب التصديق، كون الاحداث التي بناها في المتخيل مستندة على حدث تاريخي معروف، فاليهود الذين حذره منهم الراهب يقابلهم الهيكلين في المتخيل القصصي، حين حاولا اسكات سلمان المحمدي وتهديده، ليترك الحديث عما رآه من خراب مدينة اليشن ((كانا شخصين بدون لحم، هيكلين عظميين، الأول يوشح كتفه الأيمن بقماشة حمراء، والثاني ينتعل خفا حديديا))[2]، ويقابلهم كذلك رجل المعطف في التخييلي الذي هدم المدينة بمدية صغيرة ((كانت عينا الرجل حمراوتين مثل دم. ولم تفلح نظاراته البيضاء التي بدت كما لو أنها لصقت على عينيه، إلا في تأكيد ذلك اللون الدموي الغريب. أما جسده الملفوف بمعطف رمادي، فقد كان مسمرا إلى أرضية المقهى... دفع رجل المعطف بيده اليمنى إلى جيب داخلي، وأخرجها تمسك مدية صغيرة...))[3].

فالراوي الخارجي يتنقل بين رواية الحدث التخييلي والحدث التاريخي عن طريق نسق التناوب والانتقال وبهذا استخدم المتخيل لتفسير التاريخي وفي الوقت نفسه استخدم التاريخي لتفسير التخييلي عن طريق الاشارات الاربع التي قدمتها قصة سلمان المحمدي التاريخية.

كذلك ورد النقل الوثائقي في قصة "دخان" لأحمد خلف، حيث نقل المعلم مسعود الظاهر حدثا من تاريخ العرب في الأندلس، هو قصة هروب عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) من العباسيين، التي ذكرها أحمد بن محمد المقّري في كتابه "نفح الطيب من غصن لأندلس الرطيب"[4]، فأدخل القاص ما يخص هروب عبد الرحمن الداخل الملقب بصقر قريش وموت أخيه: (("هكذا استطاع عبد الرحمن الداخل انقاذ نفسه عابرا نهر الفرات سباحة ولم

---

[1] رباعية الخروج من الجحيم، جمعة اللامي، ص: ٣٣.
[2] المصدر السابق، ص: ٣٤.
[3] المصدر السابق، ص: ٣٢ ـ ٣٣.
[4] ينظر : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقّري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، مج١، دار الصادر، بيروت ، ١٩٦٨ ، ج ١، ص: ٣٢٧ وما بعدها .

يثق بوعود بني أمية، ولكننا عرفنا ما حل بأخيه عندما عاد إليهم ولم يأخذ بنصيحة أخيه الأكبر وقد ناداه: لا ترجع اليهم. خديعة، احذر الخديعة"))[1].

اقحم هذا المقطع التاريخي بعد حديثه عن الرجل المجنون في القرية وتصرفاته الغريبة، وبعد أن انتهى ترك اسئلة طرحها التلميذ طارش المعبود من دون جواب:

((– قال المعلم: هل هناك من سؤال؟

نهض التلميذ طارش: كم كان عمر الصبي سيدي؟

– قال المعلم: لست أدري ولكن لماذا تسأل؟

– قال التلميذ: هل كان صغيرا جدا؟

– قال المعلم: كلا بالطبع.

– قال التلميذ: لماذا عاد إليهم إذن، ألا يفهم الخديعة؟

رن جرس المدرسة في الساحة الواسعة...))[2].

وبرنين الجرس تنتهي اسئلة التلميذ للمعلم، فيُترك الامر مفتوحا لتخيلات المتلقي وتفسيره، فالسؤال له دور كبير في إثارة ذهن المتلقي وفضوله وحثه على التفكير.

ب – التفسيـــــر / الفهـــم

يشكل هذا النقل مساءلة للتاريخ فما يقدمه ((التفسير/الفهم من جديد بالنسبة إلى المعالجة الوثائقية للواقعة التاريخية يتعلق بأنماط التسلسل بين الوقائع الموثقة. أن التفسير بصورة عامة هو الاجابة عن السؤال "لماذا" عن طريق استعمال متعدد للرابط "الأن"))[3]، ويرى بول ريكور أن النماذج التفسيرية ((تتعاطى مع الواقع الإنساني بما هو واقعة اجتماعية))[4]، ويتم إدخال الحدث التاريخي من خلال((تفسيره وإعادة كتابة مضمونه))[5].

---

[1] دخان، أحمد خلف، ص: ٢٣.
[2] المصدر نفسه.
[3] الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ص: ٢٧٧.
[4] المصدر نفسه.
[5] الطاهر وطار بين الخطاب الواقعي والخطاب التاريخي، فيصل الأحمر، ص: ٢١٤.

ورد هذا النقل في قصة "انفعالات طفل محاصر" لأمين صالح الذي استلهم شخصية تاريخية وهي شخصية ابي ذر الصحابي الذي روى عنه الذهبي (ت ٧٤٨هـ) أنه كان ((رجلا يصيب وكان شجاعا ينفرد وحده، ويقطع الطريق، ويغير على الصرم كأنه السبع، ثم إن الله قذف الإسلام في قلبه))[١]، أدخل القاص ما عرف عن شخصية الصحابي في المتخيل السردي: ((أبو ذر يرسم وجه وطن دامع العينين ثم يأخذه في راحتيه ويطلقه عبر الكوة البعيدة. وأبو ذر يلتقط فرحه الصغير ويخبئه في ياقته لئلا يعثر عليه الحارس المهووس بالدم. وأبو ذر يخاطب الباب ويكاتب الأحباب الذين ينتشرون في أروقة الحلم كاللبلاب ويخاطب ترانيم الأزقة ويكاتب الأمهات اللواتي فقدت ابناءهن في الغزوة الليلية المعتادة والزوجات اللواتي حملن أطفالهن وتناثرن في الضواحي الفقيرة))[٢].

وجه القاص التاريخي لمناقشة قضية السجون والمعتقلات وحلم الوطن المنشود، من خلال التفسير الذي يعلل فيه سبب لجوء ابي ذر لهذا الفعل، وبهذا عمل القاص على تحيين الزمن التاريخي مستخدما زمن الحاضر للتعبير عما تقوم به شخصية ابي ذر التاريخية، فاسهم تدخل الراوي بهدم الزمن ودمج الحدث إلى إعادة تشكيل الحدث التاريخي وتوجيهه وجهة أخرى تخدم فكرة القاص في النقد الموجه لسلطة السجون والحجب.

والامر نفسه في قصة "النشور" لفهد الاسدي حيث اسهم نقل الراوي لحديث سالم العسكري ((قبل أن أغلق كراسة مذكرات العسكري سقطت منها ورقة كانت مكتوبة بأسلوب حربي:

البارحة اشتد القصف المدفعي.. لبثنا ساعات طوال لا نجرؤ على الخروج من مواضعنا... دوى انفجار عظيم على مسافة مني ...))[٣].

تدخل المتخيل القصصي وأعاد تشكيل الحدث التاريخي متمثلا بالحرب العراقية الايرانية، من خلال استخدام تقنية الملاحظة التي ساعدته بالعودة إلى الماضي؛ فالقاص يعيد توجيه الحدث التاريخي نحو تجربة الجندي التي اسهمت الحرب بتحويله لشخصية مجنونة

---

[١] تاريخ الإسلام، محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، ط١، لبنان ـ بيروت، ج٣، ص: ٤٠٨ ـ ٤٠٩.

[٢] انفعالات طفل محاصر، أمين صالح، ص: ٤٥.

[٣] النشور، فهد الاسدي، ص: ١٠٥.

رغم ثقافته العالية، ويختم الراوي القصة بمقوله والده التي تدعم وجهة نظره ((حين انهيت قراءة مذكرات سالم العسكري تذكرت وأنا أغادر ممّا احفظه عن أبي قولته "حذار ممّن يبرز اليك متدرعا كفنه"))[١].

وفي قصة "عاصفة الثلج" لهدية حسين، أدخلت القاصة حادثة تاريخية تخص حرب عام ١٩٩١م على العراق، وأعادت تفسير الحرب وتشكيلها بصورة تظهر مرارة الانتظار والفقد التي تعرض لها أهل الجنود المفقودين، من خلال التحكم في الزمن والارتداد إلى الوراء، حيث تنتظر الشخصية الرئيسية وهي زوجة أحد الجنود زوجها في أحد المطاعم في عام ١٩٩٦م ((الزمان: الأول من كانون ١٩٩٦))[٢]، في هذا التاريخ حضرت الزوجة إلى المطعم وقالت لصاحبه: ((أنظر هذه الرسالة وصلتني يوم أمس وهو الذي حدد المكان كما في المرات السابقة، أنت تتذكره أليس كذلك؟ الرجل الوسيم ذو الشعر الكستنائي والعينين العسليتين، آه، لكن شعره لم يعد كستنائيا، لقد صبغته الحروب بلون الثلج))[٣].

فهي تعتقد أن الزمن هو عام ١٩٩١ وتنتظر اللقاء في المطعم كما يروي صاحب المطعم ((على الطاولة التي كانت تجلس عندها المرأة، ثمة رسالة مؤرخة في شباط عام ١٩٩١ قاطع البصرة))[٤].

ج – التأويـــــل

يذهب بول ريكور إلى أن التأويل ((سمة من سمات البحث عن الحقيقة في التاريخ... إن التأويل هو مكون من مكونات القصد الذي يستهدف الحقيقة الموجودة في كل عمليات التاريخ))[٥]، وتذهب الناقدة سوزان سونتاج إلى أن مهمة التأويل هي: ((الترجمة، فالمؤلف

---

[١] النشور، فهد الأسدي، ص:١٠٥

[٢] عاصفة الثلج، هدية حسين، مجلة إبداع، العدد ٦، بغداد، ١٩٩٦، ص: ٩٣.

[٣] المصدر نفسه.

[٤] المصدر السابق، ص: ٩٤.

[٥] الذاكرة، التاريخ ، النسيان، بول ريكور، ص: ٢٨٢.

يقول: أنظر ألا ترى أن (هـ) هي حقيقة ـ أو تعني حقيقة ـ (أ)؟ وأن (و) هي حقيقة (ب)...))[1]، ويحضر التأويل للحدث التاريخي من خلال ((دمجه والتعليق عليه))[2].

حضر هذا النوع في القصة العراقية، وفيه تتوفر حرية أكبر للقاص، كما في قصة "زهرة واحدة تكفي" لعبد الستار ناصر، فتُظهر كثافة الجانب التخييلي ودوره في إعادة تشكيل الحدث التاريخي –الحرب العراقية الايرانية– وقد ساعد نسق التواتر الذي اعتمدته القصة في إعادة تشكيل الحدث بصور مختلفة، جميعها تعيد صياغة الحدث بصورة تبين شجاعة الجندي زهير سلمان، ابتداء من الراوي الخارجي الذي اعطى مشهدا تلخيصيا عن قصة زهير سلمان ((بين ليلة وضحاها، صارت المحلة كلها، تحكي قصة واحدة، قد يتقلب معناها على لسان (حفيظة) بنت الحاج فارس أو تنطقها بلسان ملثوغ تلك الصبية الشقراء التي أحبها أهل البصرة كلهم..

أو يتباهى (حميد عمران) أنه الوحيد الذي يدري بما جرى.. لكن القصة واحدة. في كل بيت وفي كل زقاق، على تخوت المقاهي وفوق موائد الجنود العائدين من شرق البصرة قصة الرجل الذي كان عليه أن يستشهد أو تخسر الجبهة آلاف الرجال.. وهي قصة هذا البصراوي الذي علمته الشمس والمطر الخريفي الناعم ونخيل البصرة: كيف ينتقل الإنسان إلى عاشق وكيف تصير كلمة (بابا) حين تنطقها لمياء أو يصرخ بها ياسر أكبر من كل الكلمات))[3].

أعادت تدخلات الراوي تشكيل كتابة الحدث وتوجيهه نحو جانب يخص شجاعة الجندي الذي كان يمثل جميع الجنود العراقيين كما ذكرت الجارة ((كل جندي في شرق البصرة يشبه جارنا زهير...))[4]، فكان لحضور المتخيل دور في الدخول في التفصيلات التي اهملها التاريخ الرسمي، وكل شخصية مشاركة أعادت كتابة وتشكيل هذا الحدث بصورة مختلفة، فما ورد على لسان الصبية الشقراء يختلف عما ورد على لسان الجارة، تقول الشقراء: ((توغل

---

[1] التخييل تأويلا والتأويل تخييلا ، نامي شور، ضمن كتاب القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، تحرير: سوزان روبين سليمان، وإنجي كروسمان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١ ، ليبيا ـ بنغازي، ٢٠٠٧ ، ص: ١٩٥.

[2] الطاهر وطار بين الخطاب الواقعي والخطاب التاريخي، فيصل الأحمر، ص: ٢١٤.

[3] زهرة واحدة تكفي، عبد الستار ناصر، مجلة الأقلام، العدد ١١، ١٩٨٣، ص: ٣٦.

[4] المصدر السابق، ص: ٣٧.

وكان يدري أن العدو يزحف نحو نهايات الحدود وأنه ينوي حرق الصحراء... وكان برفقته راصد آخر نهشته شضايا القنابل العنقودية، قال قبل أن يلفظ آخر أنفاسه:

– أحذر منهم إنهم يقتربون يا زهير.. لكن زهير ـ هكذا قالت الصبية الشقراء ـ لم يأخذ جانب الحذر وقطع الشك بهذا اليقين الذي يقول له: أنت وحدك الأن، وعليك أن تقوم بالمعجزة...))[1]، كذلك تختلف رواية الحدث على لسان حفيظة، وحميد عمران وابناء الشهيد وما ورد على لسان الشهيد نفسه؛ فالحدث التاريخي يدفع القاص على استخدام التخييلي لإعادة تشكيله بناء على أيديولوجية خاصة يريد القاص إيصالها.

كذلك ساهم المتخيل في قصة "زهرة سوق الشيوخ من أجل انعام طبعا" للقاص نجم والي، في إعادة تشكيل الحدث التاريخي وروايته بطريقة أخرى، وإظهار الحرب من جانب أخر، أي من خلال الزهور التي تبحث عنها الشخصيات وبالتحديد زهرة القدر التي كانت سبب موت زوجات وبنات شخصيات القصة، وبهذا مزج القاص بين التخييلي والتاريخي، من خلال دمج ما يخص الحرب مع قصة موت الزهور: ((وما كانت تمتلك ريما الوقت ولا الوسيلة التي تكتسح بهما جماح الطبيعة. فأخذت تقضي نهارها في الغرف وهي تصلي للزهرات المتفتحات للتو التي تتكمش على نفسها بحزن متى دجى الليل ولم تدر في الأول لماذا ولكنها، فجأة ذات ليلة، رأت الدود الأحمر يعاف أساسيات البيت بعد أن قضمها ويمر في جنينة الأزهار... جربت أن تقضي عليه بالمكنسة وبعد ذلك بمبيد الحشرات ولجأت أخيرا إلى الدواء الكلسي... حتى عرفت بعد تسعه أشهر. أن الزهرة التي رأتها تتفتح هناك مقضي عليها بالهزيمة، مع كل حقل السوسن المحيط بها. فقد زحف عليها حشد من جيش دود مقبرة الجنود المجاورة والتي توسعت برعب منذ الأسبوع الحرب الأول بعد ٢٢ أيلول ١٩٨٠))[2].

حيث أعاد الراوي كتابة الحرب العراقية الايرانية بصورة أخرى تظهر دور الزوجة والبنت في الحرب، من خلال تدخلات وتعليقاته الراوي، فضلا عن استخدام التخيلات في تقديم بعض الاحداث والشك إن كانت حدثت حقيقة أم هي مجرد تخيلات كان لها الدور في

---

[1] زهرة واحدة تكفي، عبد الستار ناصر، ص: ٣٦.

[2] زهرة سوق الشيوخ (من أجل أنعام طبعا)، نجم والي، ص: ٦٤.

مساعدته على سهولة الانتقال بين الزمن التاريخي والزمن التخييلي، وبالنتيجة اسهمت هذه الامور مجتمعة على إعادة تشكيل الحدث التاريخي.

وفي قصة "حتى إشعار أخر" لسهيلة داود سلمان تُدخل القاصّة حادثة الحرب العراقية الإيرانية، حيث تنتقد الراوية المشاركة على لسان أخيها ما خلفته الحرب من افكار بصورة ساخرة، وتدمج التاريخي مع التخييلي: ((حرب الثماني سنوات أفرزت الكثير من البدع وقد شاع في الآونة الأخيرة ما يسمى بزواج "الفيديو" بين العوائل الكريمة، فلماذا لا نطبقه في عائلتنا نحن أيضا؟))[1].

هكذا كيف ساهم المتخيل في إعادة تشكيل حدث تاريخي واحد وهو الحرب العراقية الايرانية بتشكلات مختلفة ، تعالج عدة موضوعات.

فـ (النقل الوثائقي) يدخله القاص لتوضيح التخييلي ولا يتصرف به مباشرة، أما في (التفسير/الفهم، والتأويل) فيظهر القاص حرية كبيرة للتصرف بالحدث التاريخي فيدمجه مع السرد التخييلي أو يقوم بتفسيره فيشير للتاريخي إشارة سطحية وربما غير صريحة، يهدف منها التفسير أو التأويل.

ثانيـا :ـ المـــــادة التاريخيـــة وأثرهـا فـــي تسلسـل الأحـداث

يستخدم القاص مجموعة انساق يوظف من خلالها الاحداث التاريخية، غير ملتزم فيها بالنسق التقليدي الذي يقوم على التسلسل السببي للأحداث، حيث حاولت أساليب السرد ((تدمير المبنى التقليدي للحكاية، واستبدال علاقات التتابع المعروفة فيها بعلاقات تداخل وتكرار، وابقت على متنها، وكل هذا نتاجا لغاية تهدف إلى احداث خرق في بناء الحكاية في صورتها المعروفة))[2].

وقد حضرت المادة التاريخية في القصة العراقية بعدة انساق، تمثلت بـ ((الطريقة التي يختارها الراوي في ايصال الاحداث للمروي له فهي تارة تسعى إلى عرضها بأسلوب تتابعي منطقي، وتارة يعرضها بشكل تضميني أو دائري أو فوضوي وفق ما يراه منسجما مع نصه

---

[1] حتى إشعار آخر، سهيلة داود سلمان، ص: ٢٦.
[2] التخيل السردي، عبدالله ابراهيم، ص: ١٨.

السردي الذي يشتغل عليه))[1]، فاتجه المؤلف نحو ايجاد تقنيات جديدة، لإنجاز الحدث السردي، ومن هذه التقنيات المستخدمة لتقديم الاحداث التاريخية:

أ- نسـق التنــاوب والانتقـــال

نسق التناوب والانتقال هو: ((يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي إيقاف إحداهما طورا والاخرى طورا أخر ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاحق للأخرى))[2]، ويمتاز هذا النسق الذي يعزى ظهوره إلى إفادة بعض الكتاب من تقنية المونتاج في السينما، وتكمن الجدة في هذا النسق في انه قطع كل صلة للقص بالحكي الشفوي وهو يتطلب من المتلقي أن يبذل جهدا فكريا لاستيعاب الأحداث ومعرفة مغزاها.

ورد هذا النسق في قصة "رباعية الخروج من الجحيم" لجمعة اللامي، حيث يتناوب الراوي بين رواية الأحداث التاريخية التي تخص شخصية سلمان المحمدي التاريخية، وبين الاحداث المتخيلة التي تخص شخصية سلمان المحمدي التخييلية:

((.. أنه يحدث في التاريخ. أنا الشاهد والرواية. لقد رأيته منذ مئات السنين، عند ما تركت اصفهان إلى القدس ونصيبين ويثربي...]))[3].

ثم يترك الحدث التاريخي وينتقل للحدث التخييلي ((كانا امامه، باردين وبلا اسلحة: هيكلين عظميين وتشمم رائحة من الرأس ذي الاصباغ الهندية، ذكرته برائحة الخمر المغشوش في مقهى مجيد العفون. والغرفة تنورت عندما تابع كلامه:

[.. إلى يثرب قدمت وكان الرجل البدوي ينتظرني في خيمته، وكان معه بعض صحابه، وأنا عرفته في الحال، انما أردت أن اتحقق من قولة شيوخي..]

كان أمامه هيكلين عظميين، باردين، وبلا اسلحة، ولم يتسمع منهما أي شيء سوى خرخشة عند الرقبة، ومفاصل العظام، عند الظهر والركبتين، بينما رائحة تنورت عندما تابع كلامة...))[1].

---

[1] البنية السردية في كتاب الأغاني لابي فرج الاصفهاني، ميادة عبد الكريم العامري، مذكرة قدمت لنيل شهادة الماجستير، جامعة ذي قار، العراق ، ٢٠١١ ، ص: ١٨١.

[2] مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ص: ٥٧.

[3] رباعية الخروج من الجحيم، جمعة اللامي، ص: ٣٥.

وعلى هذا النحو تسير القصة، حيث يناوب بين الحدث التخييلي والحدث التاريخي، ويكتب الحدث التاريخي بخط اغمق من الخط التخييلي ويضعه بين اقواس.

ب – نســـق التضميـــن

يقوم هذا النسق السردي على رواية مجموعة قصص متفرقة، لكن تتفق جميعها في المعالجة، ويعرفه تزفيتان تودوروف بأنه: ((إدخال قصة في قصة أخرى))[٢]، وهو من الأنساق القديمة في التراث العربي والأوربي ولعل حكايات ألف ليلة وليلة والديكاميرون أوضح مثالين لهذا النسق، ومن أهم مميزاته أنه يمتلك امكانية في إقناع القارئ ونقله إلى عالم مترامي الأطراف عبر التضمين القصصي.

استخدم القاص أمين صالح هذا النسق في قصة "انفعالات طفل محاصر" حيث ادخل شخصية ابي ذر الغفاري في فرعين من فروع القصة: ((ابو ذر يلتقط فرحة الصغير ويخبئه في ياقة قميصه لئلا يعثر عليه الحارس المهووس بالدم واللحم والصرخة. وأبو ذر يخاطب الباب ويكاتب الاحباب الذين ينتشرون في أروقة الحلم كالباب، ويخاطب ترانيم الازقة ويكاتب الامهات اللواتي فقدن أبنائهن في الغزوة الليلية المعتادة والزوجات اللواتي حملن أطفالهن وتناثرن في الضواحي الفقيرة.))[٣].

من خلال هذه الشخصية التاريخية، سرد الراوي عدة قصص تتعلق بالظلم ونصر الفقراء ونقد السلطة، كما كان يفعل ابو ذر الغفاري، ومن هذه القصص: قصة الراوي وحبيبته، وقصة نقد فيها استغلال النساء، وقصة الطفل الذي فقد ثلاثة من اصابعه بسبب الحرب، وقصص صورت الفقير والغني، ثم قصة الرجل الذي يقطع الطرق على اللصوص الذين ينهبون مال القرية ومواشيها، وبهذا اسهم تضمين هذه الشخصية بسد الفراغات.

---

[١] رباعية الخروج من الجحيم، جمعة اللامي، ص:٣٥.
[٢] مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ص: ٥٦.
[٣] انفعالات طفل محاصر، امين صالح، ص: ٤٥.

ج – نســـق التواتـــر

وهو تكرار المنطوق السردي عدة مرات على لسان شخصيات متعددة، كل شخصية تقوم بروايته من وجهة نظرها وبذلك تتكون وجهات نظر متعددة[١].

تعد قصة "زهرة واحدة تكفي" التي استمدت أحداثها من الحرب العراقية الإيرانية، صورة لنسق التواتر، من خلال رواية الحدث الواحد بوجهات نظر متعددة، حيث قامت عدة شخصيات برواية الحدث الذي وقع لزهير سلمان في المعركة، حين كُلف بمهمة قطع اسلاك الاتصال، وقصة موته:

((ما ورد على لسان حفيظة عن الشهيد.

تقول حفيظة فارس: يا عيني عليه، كان بينه وبين العدو مسافة امتار، وكان العدو. بعد أن حقق ضرب موقع هنا وآخر هناك...ولولا أن (زهير سلمان) تمكن من العثور على أسلاك العدو المقبورة تحت التراب؛ من يدري كيف يصير حال اولادنا))[٢] .

ثم يكرر رواية الحدث نفسه على لسان حميد عمران ((هل يدري أحد منكم ماذا يعني أن يمشي الإنسان بنفسه إلى أرض العدو ويزرع عشرات الالغام حول قواطعه؟... ربما يقال أن هذا مجرد وهم أو حلم أو خيال أو قصة يحكيها معتوه.. لكنه صديقي وأنا اعرفه كما أعرف كل جزء في جسدي أعرف كم هو عنيد وجبار...))[٣].

ثم ينتقل إلى رواية الحدث على لسان الجارة الحسناء ((– أن زهير لم يذهب إلى هناك.. كل جندي في شرق البصرة يشبه جارنا زهير.. والشبه الذي بينه وبينهم هو الذي اوهمنا بموته...))[٤].

ما رواه الشهيد عن نفسه ((لا اعرف كيف أحكي ما جرى، انها محنة اختيارك للصفات...

---

[١] خطاب الحكاية، جيرار جنيت، ص: ٢٩.
[٢] زهرة واحدة تكفي، عبد الستار ناصر، ص: ٣٦.
[٣] المصدر السابق، ص: ٣٧.
[٤] المصدر نفسه.

– المهم في هذه العملية هو تدمير وتفجير أية كمية من الذخيرة.. الوصول إلى هذا الهدف هو الغاية العليا...))[1].

وهكذا بالنسبة للصبية الشقراء، وابناء الشهيد فكل منهم روى القصة بطريقة مختلفة، وعنون لكل شخص يروي بـ "ما رواه..." ثم يبدأ برواية الحدث.

د – نســـق التتابـــع

يعد هذا النسق الابسط بين الأنساق السردية واقدمها، حيث يقوم ((برصف مختلف القصص ومجاورتها بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية))[2]، حيث يدخل القاص أحداثا تاريخية بصورة متتابعة مع سير الاحداث التخييلية، أي سير التاريخي سيرا زمنيا متتابعا، وقد لجأ القاص لهذا النسق لبساطته، فأبسط شكل للقص النثري هو قصة تحكي سلسة من الأحداث، وأهم ما يميز هذا النسق هو استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليس الفعالية الاخبارية المقترنة بالشخصيات، إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله.

ورد هذا النسق في سرد الأحداث التاريخية في قصة "زهرة سوق الشيوخ (من أجل انعام طبعا)"، حيث بدأت الاحداث من اليوم الاول لاندلاع الحرب العراقية الايرانية ((يجب أن يكون يوم العشرين من اكتوبر عام الف وتسعمائة وثمانين،...ما كنت حفظت تاريخ ذلك اليوم بالضبط، لو لم أعرف أنه الاسبوع الذي طلبوا فيه مواليدي لخدمة الاحتياط. كانت قد مرت على الحرب أربعة اسابيع فقط))[3].

من نقطة انطلاق الحرب بدأت قصة الضابط الاحتياط، الذي حكى قصة موت زوجته، وموت بنات العقيد في الحرب، حتى انتهاء الحرب بعد ثمان سنوات ((كانت قد مرت ثمان سنوات على لقائنا اليتيم، عندما كان علي أن استعيد قصته وقصة "زهرة القدر" مرة

---

[1] زهرة واحدة تكفي، عبد الستار ناصر، ص: ٣٨.
[2] مقولا السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ص: ٥٦.
[3] زهرة سوق الشيوخ (من أجل أنعام طبعا)، نجم والي، ص: ٥٩.

أخرى))[1]. وهكذا يروي الراوي الأحداث منذ بدأ الحرب حتى انتهائها بصورة متتالية، فقدم الاحداث بصورة متسلسلة حسب الزمان حدث بعد حدث من بدأ الحرب حتى انتهائها.

كذلك قصة "زو- العصفور الصاعقة" التي تسلسلت أحداثها بصورة متتالية أدخل فيها أحداث تاريخية بصورة متتابعة ((من ذبح نبونديس وقطع رأس مروان ولسانه وحز رقبة ابلط وذبح أهل بغداد ١٢٥٨ ومن هدم الكعبة))[2]، تجري الأحداث في القصة بصورة متتابعة، ويطرح الراوي بعد كل مجموعة من الاحداث أسئلة يتركها دون جواب.

هـ - نســـق التداخـــل

هذا النسق على عكس سابقه، يتم اقحام الاحداث التاريخية فيه بصورة غير منتظمة، فلا يتبع الراوي السببية الزمنية، وهو يتطلب من المتلقي أن يبذل جهدا فكريا وذهنيا عند قراءة النص، لأن المتن لا يأخذ مسارا واحدا فالحدث السابق لا يكون سببا للاحق أنما يجاوره، وهو -أي نسق التداخل- يمثل تحفيزا للقارئ كي يمارس دورا إيجابيا في العملية الإبداعية عن طريق التحليل وإطالة الفكر، فضلا عن الغموض والغرابة التي يقصدها الكاتب.

حضر نسق التداخل في قصة "الزهرة والميلاد" لصلاح الأنصاري تحدث الراوي عن الحرب العالمية الأولى بعد أن طرح جملة تساؤلات عن عمر الإنسان وقضاء وقته ((استلت اصابعي كتابا لا على التعيين. كان عن الرواية الانجليزية. في ختام صفحة الفهرست، (عام ١٩١٤ وما بعد). انها فترة الحرب الكونية الأولى. كان كل ما يربط الكُتاب هو رد فعلهم المشترك ازاءها، واختلاف هذا الرد عند كل منهم.. ما هو الواقع؟. وما هو الواقعي؟...))[3]، اقحم ما يخص الحرب العالمية الاولى، حين طرح الاسئلة ولم يجد لها جوابا عن المدة التي يعيشها الانسان وهو يمارس حياته الطبيعية، فعمد إلى حذف الأجوبة وادخل ما يتعلق بالحرب العالمية.

أما في قصة "شمعة في بئر" لعبد الستار ناصر فقد أدخل التاريخي عن طريق الحلم ((في حلم باهر جاء موسوليني وخلفه السيد هتلر. كلا عفوا كان هتلر يمشي بهدوء، خلفه

---

[1] زهرة سوق الشيوخ(من أجل أنعام طبعا)، نجم والي، ص: ٦٥.
[2] زو ــ العصفور الصاعقة، محمود جنداري، مجلة الأقلام، العدد١٢، كركوك، ١٩٨٨، ص:١٥٩.
[3] الزهرة والميلاد، صلاح الانصاري، ص: ٤٤.

كان موسوليني يبتسم وهو يشير إلى أنفي (انظر سيدي إلى انفه. الا يذكرك بحضارة اليونان؟))[1].

والنسق المتداخل هنا يوظف الأحداث التاريخية عن طريق تقنيات زمنية كالحذف أو الحلم، بصورة مفاجئة لا تتبع مبدأ السببية.

ثالثـا :ـ الأشكـــال الفنيـــة لتوظيـف الأحـداث التاريخيـــة

أدرك القاص عليه أن يمتلك القدرة الفنية، وأن يعي الأدوات التي تمكنه من تحويل جمود العالم السردي إلى عالم ينبض بالحركة والبناء والهدم، فقد حاول القصاصون إيجاد أشكال فنية يكون فيها الخطاب السردي بنية تستوعب التغيرات في المنجز الفني السردي.

هناك اشكال فنية وأساليب يستخدمها القاص لتوظيف الاحداث التاريخية، فـ((تصنف النصوص الابداعية ضمن دائرة الانتاج الفكري، وإن البحث في الانماط المحددة لهذا الانتاج يعني محاولة اكتشاف الأساليب المتميزة التي ينبني عليها تصور النص لجملة السياقات الخارجة عنه، سواء كانت هذه السياقات تاريخية أم اجتماعية أم فكرية...، وإذا كان النص قادرا على استيعاب خارجياته، فإن مقدرته تلك لا تتحدد إلا بالأساليب الفنية التي من شأنها جعل النص فضاء لتلاحم مرجعيات أخرى لا تعدو أن تكون بعد ذلك مكونا للبنية الشمولية، وهذا ما يجعل التفكير في تحليل إمكانيات حضور النصوص التاريخية أو الأحداث في حد ذاتها عاملا يفتح افقا جديدة للقراءة والاستنتاج))[2].

ومن الاشكال الفنية التي استخدمها القصاصون في القصة العراقية:

أ- استحضـار الشخصيـات التاريخيـة

يتم في هذا الشكل الفني الاستعانة بما عرفت به الشخصيات التاريخية واستلهامه في دعم وجهة النظر أو لتقريب الفكرة التي يُراد إيصالها إلى لقارئ، كون هذه الشخصيات التاريخية معروفة وراسخة لدى المتلقي، ألا أن هذا الشكل الفني فيه تقييد للقاص ويفرض عليه كثيرا من التوثيق، بسبب رسوخ الشخصيات التاريخية لدى الرأي العام وعناصر

---

[1] شمعة في بئر، عبد الستار ناصر، الموقف الأدبي، المجلد ٣١٦، بغداد ، ١٩٩٧، ص: ١٣٦.

[2] رؤية التاريخ في الرواية المغاربية الحديثة، بوخالقة فتحي، ص: ١٠٦ ـ ١٠٧.

الرقابة[1]، حضر هذا الشكل الفني في قصة "اوراق الميموزا" حين التقى الراوي البطل بشخصيات تاريخية وهم كبار الشعراء الصعاليك العرب الجاهليين في الصحراء (ابو حسان عروة، والشنفرى، وتأبط شرا)، عن طريق الحلم ((في عزّ الظهيرة. وأوج اشتداد الحر ينام الناس نوم القيلولة في غرفة مبردة...))[2]، وقد دخل في نقاش وحوار الشخصيات التاريخية الثلاث المذكورة، كل شخصية يحاورها بما اشتهرت به:

((– ولكنك لست واحد منا، أنت رجل مرتب. منعم.

– مرفه تعيش حياتك بدعة واطمئنان. أنت تعيش في بحبوحة.

– كيف وهل انتم من... واوشكت أن اقول من الصعاليك:

– اجل: فأنا ابو حسان!

– ابو حسان؟ عروة؟ حبيبي! لقد شاهدنا حياتك في ثلاث عشر حلقة عرضها لنا التلفزيون اكثر من مرة؛ كثر الله من امثالك يا نصير الفقراء والمساكين!

– التلفزيون؛ ما هذا؟

– ماذا ألم تسمع بالتلفزيون؟ آه الحق معك. أنت من زمن آخر!

– اسمع قال لي ابو حسان متسائلا: سمعتك تتحدث عن الفقراء والمساكين؛ ماذا أما زال هناك في الدنيا فقراء ومساكين، بعد كل هذه السنين.

– شعوب كاملة لا بل قارات كاملة شملتها صفة الفقر والمسكنة.

– يا لضيعتك يا ابن الورد!

قال عروة وانتحى جانبا يبكي!

– وأنت ؟ سألت الرجل الثاني

– أنا الا تعرفني؟ كيف اذن ترنمت ببعض شعري!

– الشنفرى العظيم!

---

[1] التخييل الروائي وسؤال التاريخ ، محمد الأمين بحري، جامعة بسكرة ، موقع الكتروني سبق ذكره.

[2] أوراق الميموزا، غازي العبادي، ص: ٨٧.

– لا عظيم ولا هم يحزنون! لو كنت عظيما لما نفرت من المجتمع الانساني إلى صحبة الوحوش والكواسر!

– ولكنك بررت نفورك من الناس يا رجل ونعم ما فعلت؛ ولكن من هذا المنطوي على نفسه مثل صل؟

– الا تعرفه؛ أنه تأبط شرا!

– من أين تريد أن أعرف؛ حتى امه لم تعرفه عندما خرج مغاضبا متأبطا سيفه!

– ومع ذلك انتهى مغدورا رغم كل حذره!

– لم يكن حذرا، بالعكس تهوره هو الذي قتله. وتلك عاقبة الاستهانة بالخصوم مهما ضؤل شأنهم))[1].

وقد استعان القاص للقاء هذه الشخصيات التاريخية بنوع سردي قديم، وهو رسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي، لإنجاز خطاب الراوي البطل وحواره مع الشخصيات التاريخية.

ب – تكوين مناخ تاريخي يضم شخصيات غير تاريخية

يحاول القاص خلق مناخ تاريخي يضم شخصيات غير تاريخية وغير محددة بالدقة التي تحددت بها الشخصيات التاريخية في الاعمال التاريخية، لغرض مناقشة فترة زمنية لاستحضار الغايات واستخلاص العبر.

كما في قصة "اخر الزمان.. أول الزمان" لأحمد خلف، إذ خلق القاص مناخ تاريخي ووضع فيه شخصيات غير تاريخية ((سلمان أبن داود الذي وضع جل ثقته بنفسه ولم يكن ليفتح قلبه لاحد من رفقته. فقد تعلم أن هذا ديدنهم يتآمرون ويصنعون بأحابيل شيطانية موت بعضهم، ما غابت قط عن باله يوم ما قبلة يهوذا ، ولا اقتتال هابيل وقابيل...))[2]، من خلال هذه القصص الموروثة أعدّ القاص لشخصيته التخييلة ـ سلمان بن داودـ العيش في المناخ التاريخي الذي ناقش فيه قضية الخداع والمكر، و بيّن كيف تنشأ القصص وكيف تتحول إلى

---

[1] اوراق الميموزا، غازي العبادي، ص: ٩٠.
[2] اخر الزمان.. أول الزمان، احمد خلف، ص: ٥.

اسطورة ((وقال جمع من الناس يتحلقون بداية كل مساء في حانوت لحلاق أشيب الشعر كظيم النفس حزين؟ أن روحه تطوف على أركان المكان كلما انحسر أو انعزل أو تألم، ولم يفهم أحد أن تهيم الروح ما لم يكن لها مستقر وقرار!! و إن ما سمعناه من الآباء والأجداد والأمهات في ليالي الشتاء الطويلة كان مجرد تعلل بالوقت وقضاء ساعات الشتاء الباردة، وهي لا تنزاح إلا بالطريف والخارق والحكايات والأساطير والأخبار والخرافات))[١].

ج – تقديـــم الاحـداث التاريخيـــة وقـراءة انعكاسهـا علـى الشخصيـات

يتم تقديم الأحداث التاريخية وقراءة انعكاسها على الناس البسطاء في فترة تاريخية معينة، واستنباط ردود افعالهم[٢]، أن التوظيف عن طريق الأحداث التاريخية يمنح القاص ((هامشا أوسع للتخييل على حساب التوثيق الوقائعي، إذ يمكن للروائي زرع ما لا نهاية من القصص الضمنية، العاطفية، الاجتماعية المتخيلة في ثنايا الأحداث الموصوفة دون أن يخترق خصوصيتها ولا إحداثياتها التاريخية المعروفة))[٣].

كما في قصة "صديقان" لخضير عبد الأمير، ((عرفت السيد عبد الودود الوهاب منذ أكثر من عشرين عاما أي منذ الخمسين من عمره، وكنا نعمل في دائرة واحدة... وكان انيق المظهر اكتسب عادة الاناقة من اشتغاله موظفا في المجلس النيابي قبل ثورة ١٩٥٨، وبعدها انتقل إلى دائرة اخرى حينما الغي المجلس أو حل، وباشر عمله بهمة الرجل الذي استقى تجربة بعد أن عاش الخوف بداخله متجنبا عبارة . العهد البائد...))[٤]، استدعى القاص فترة زمنية وهي فترة الانتقال من الملكية إلى الجمهورية، واستطلع من خلالها ردود فعل شخصية عبد الودود الوهاب، كما تميزت القصة بتعدد الجوانب التي عالجها القاص في شخصية الوهاب.

---

[١] آخر الزمان.. أول الزمان، أحمد خلف، ص : ٧.
[٢] ينظر: الرواية والتاريخ ، نضال شمالي، ص: ١٢٩.
[٣] التخييل الروائي وسؤال التاريخ ، محمد الأمين بحري، موقع الكتروني سبق ذكره.
[٤] صديقان، خضير عبد الأمير، ص: ٥٤.

د – توظيـف المكـان والاستعانــة بمـا عُـرف بــه

يتم في هذا الشكل الفني توظيف المكان والاستعانة بالقضايا التي عُرف بها، فيدمجها القاص لبناء عالمه التخييلي[1]، وقد ورد هذا النوع في قصة "الحارس والأميرة" لأحمد خلف الذي وظف فيه مكان طور زاخو لرواية قصة الرجل الكاتب الفقير، وهي رواية رواها راو من الدرجة الثانية الحارس محروس للأميرة قمر الزمان ((يا مولاتي الأميرة كان في سالف الدهر والأوان رجل يجيد مهنة الكتابة يسقط أخبار الملوك والسلاطين، ذوي الجاه ، لكنه مولاتي، راح يعيد ما كتب من جديد على لسان المعوزين والمعدومين واليتامى والفقراء والاجراء والخدم المظلومين يا مولاتي، نادما على ما كتبه من قبل وظل هكذا يكتب ويؤلف المجلدات ويملأ بيته بالقصص والحكايات والأخبار... كان يعيش هذا الرجل الفقير في واد عميق يسمى طور زاخو، تحف بالوادي جبال شاهقة ومساحات من البساتين الخضر...))[2].

يتضح ممّا سبق تميز الأشكال الفنية التي وظف القصاصون عن طريقها الأحداث التاريخية بتعددها وخروجها عن القالب التقليدي، فعمدت إلى تحليل الاحداث التاريخية بشكل فني متجدد أدى إلى تجدد طريقة المعالجة.

رابعـا :ـ بواعـث العـودة إلــى التاريــخ

تظهر القصص العراقية أن عودة المثقف السارد إلى التاريخ تحركها باعثا، هما: باعث فني ، وباعث أيديولوجي

أ– الباعـــث الفنـــي

هو الجانب الذي يستخدمه المؤلف بصورة فنية، كون العمل الأدبي يقتضي الفن ليتشكل بصورته الأدبية، وقد لخص صالح جديد الباعث الفني لتوظيف التاريخي بقوله: ((أن المد الثوري التحرري لتجربة احرار العالم وبخاصة ثوار امريكا اللاتينية الذين استمدوا تجربتهم من واقع شعوبهم كتجربة شيفارا، كاسترو ولومبا... الخ، وصل إلى الأراضي العربية فبعاد حركات التحرر المسلح جاء دور التحرر الفكري والفني، وهنا نشير إلى الرواية العربية

---

[1] التخييل الروائي وسؤال التاريخ ، محمد الأمين بحري، موقع الكتروني سبق ذكره.
[2] الحارس والأميرة، أحمد خلف ، زاخو، ١٩٨٧ ، ص: ٦١.

المتأثرة برواية الواقعية السحرية التي قادها غابريل غارسيا ماركيز، ومن الحركة الشعرية المتمردة الحاملة لروح القرن مع: ت. س اليوت ونريودا... الخ، هذا المد الابداعي تواصلت أمواجه مع الاجيال المبدعة العربية سواء في عالم الرواية أو الشعر...))[١].

وفيما يخص القصة العراقية الحديثة، فذهب أحمد خلف إلى أن الباعث الفني تجسد في ((النزعة القصصية من لدن بعض القصاصين العراقيين الذين ساهم بعضهم في عملية تجريب الوسائل والسبل القصصية في أعمالهم تتوزع أولا بين استفادة من موروث شعبي مطروح أمام القاص أو هي استجابة لدوافع وطروحات خارجية نتيجة لترجمات عديدة من أدب أمريكا اللاتينية تحديدا ، مستفيدين من تجارب عالمية وعربية أخرى، سبق لها أن دخلت اطر التجريب الفني القصصي))[٢].

فتأثر القصة العراقية الحديثة بالأعمال الغربية والعربية التي وظفت التراث والتاريخ، لإبراز الحياة الواقعية المحلية، دفعت القصاصين لمحاولة اللحاق بالسابق أو منافسته والتفوق عليه، وبهذا اجتهد الكثير من كتّاب القصة في ابتكار الأدوات الفنية التي قد تدخله في ميدان التنافس مع السابقين.

ب – الباعـــث الايديولوجـــــي

تعني الايديولوجيا لغويا ((علم الافكار))[٣]، فالأيديولوجيا ((هي هذه الخطابات الشاملة حول الإنسان والمجتمع والعالم، والتي تسعى باستنادها مبدئيا إلى العلوم والمعارف الوضعية تسعى إلى مضاربة حقائق الدين القديمة، بل الحلول مكانها، انها انظمة تفكير دنيوية تحاول أن تكون في آن واحد تفسيرية وتأليفية، مع الاعتراف بغموض العلاقة بينها وبين العلوم: انها أنظمة تضم العلم وتتخطاه أو تجعل منه فضاء معنى بين فضاءات أخرى، مستفيدة من

---

[١] توظيف التراث الشعبي في النصوص السردية الفصيحة بين التقنية والفنية، صالح جديد، مجلة الآداب واللغات، العدد ٨ ، الجزائر ، ٢٠٠٩، ص :٢٦٣ (مقال).

[٢] النزعة القصصية الجديدة وإشكالية التجريب القصصي في المرحلة الأخيرة، أحمد خلف ، مجلة الأقلام، العدد ٧ ، ١٩٨٩ ، ص: ١٠٥.

[٣] مفهوم الايديولوجيا ، عبدالله العروي ، المركز الثقافي العربي، ط ٨ ، ٢٠١٢ ، ص: ٩.

وضعيته لتأكيد مصداقيتها، فالأيديولوجيا هي مزيج بين السياسي والثقافي والتاريخي والطوبي))[1].

ويرى سعيد يقطين وجود تحول أيديولوجي نتيجة ظهور بنى فكرية وسياسية اطلق عليها الفكر الاشتراكي والقومي، وعلى الصعيد السوسيولساني، اخذت ((تهيمن بنية لغوية جديدة ذات طابع يساري وثوري تبرز في سيادة لغة أيديولوجية تتضمن مفاهيم مثل الامة- الطبقة- القومية- الاشتراكية- الحزب الثوري- الجدلية المادية- البروليتارية- الجبهة الثورية- الانتهازية- الليبرالية...))[2]، ويكون التفاعل بين البنيات لسانيا وتاريخيا من خلال البنية اللسانية.

وعلى ذلك فالايديولوجيا مفهوم ((مزدوج، فهو في نفس الوقت وصفي ونقدي...، أن الظاهرة النقدية هي التي تميز مفهوم الأدلجة عن المفاهيم الأخرى مثل: فكر، ذهنية، دين، فلسفة... فلا يجب طمسها أو عدم الوعي بها، وإلا اصبحت كلمة أدلوجة كلمة فارغة غير ضرورية))[3].

إن الأيديولوجيا هي النظرة أو الرؤية أو الموقف أو الفكرة التي يتبناها الفرد أو مجموعة الافراد، وقد اتخذ المؤلفون من الأدب مجالا لتمرير ايديولوجياتهم، ويتخذ من الواقعي التاريخي السقف الذي يمرر من خلاله مواقفه وافكاره، فالعمل الأدبي فضاء واسع يستقبل التجارب الانسانية ويعبر عنها.

وقد عاد القصاصون في القصة العراقية إلى التاريخ لبواعث ايديولوجية منها:

١- مقارنــة الواقــع الحاضــر بالماضــي

يتم من خلال استحضار فترة تاريخية معينة ومحاولة المقارنة بين ظروفها وبين الظروف الحاضرة، وتجلى هذا الباعث الأيديولوجي في قصة "اوراق الميموزا"، حيث قارن احوال العيش والحياة الاجتماعية في القرن العشرين مع العصر الجاهلي:

---

[1] سوسيو لوجيا المثقفين ، جيرار ليكرك ، ص : ١١٥ ـ ١١٦.

[2] انفتاح النص الروائي النص والساق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، المغرب، ٢٠٠١، ص:١٤٤.

[3] مفهوم الأيديولوجيا، عبدالله العروي، ص: ١٢.

((- أسمع! قال لي ابو حسان متسائلا: سمعتك تتحدث عن الفقراء والمساكين؛ أمازال هناك في الدنيا فقراء ومساكين، بعد كل هذه السنين

- شعوب كاملة لا بل قارات كاملة شملتها صفة الفقر والمسكنة))[1].

في هذه القصة قارن الراوي بين حال العالم في القرن العشرين وما فيه من فقر مع الحال في العصر الجاهلي، حين حاور الشاعر ابا حسان عروة، فلم يكن الرجوع إلى التاريخ لدواع سطحية، بل من أجل نقد الواقع واظهاره تراجعه من خلال مقارنته بزمن يفصل بين الحدثين قرون عديدة اظهر فيها اندهاش الشاعر الجاهلي لإضافة صورة نقدية ساخرة.

٢- هاجـس الهويـة

يتم البحث في هذا الجانب عن الهوية التي باتت تحتل مساحة واسعة من الخطاب، فالهوية هي السمة الجوهرية التي تحدد ثقافة مجتمع معين، وتتشكل من عناصر متعددة: منها الديني واللغوي والأخلاقي.

تجلى الهاجس الهوية في قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة" لسهيلة داود سلمان، فالبطلة المعلمة راوية القصة، وهي معلمة عراقية عينت في أحدى مدارس الجزائر لتدريس مادة اللغة العربية، حيث شغلتها قضية الهوية العربية في الجزائر التي طمستها الهوية الفرنسية، وقد لاقت الكثير من المصاعب، بسبب سيطرة اللغة والعادات الفرنسية على تلاميذ المدرسة ومديرها والجزائريين عامة، كونهم لا يعرفون غير اللهجة العربية الدارجة، وقد استحضرت القاصة حادثة ١٩٥٤م في الجزائر، واثرها في إدخال الثقافة الفرنسية، ففي حوار المعلمة مع أحد المعلمين الجزائريين الذي حدثها بالعربية الفصحى، فاعتقدت بأنه غير جزائري، وحين اخبرها بأنه جزائري دهشت؛ لأن لا أحد في الجزائر يتقن العربية الفصحى، فروى لها حادثة وقعت في عام ١٩٥٤م في الجزائر وكيف اسهمت في طمس اللغة العربية ، وكيف حاول مع رفاقه وشيخ العربية المحافظة على اللغة، لكن واجهتهم السلطات بالقمع ((لسنا قليلين نحن الذين نجيد العربية كما تعتقدين ولكنا قد نكون قابعين في الزوايا. لقد درسناها في الخفاء.. كان ذلك في عام ١٩٤٥ كنا فتية صغارا.. حين علمت السلطات وفي

---

[1] اوراق الميموزا، غازي العبادي، ص : ٩٠.

ذلك الوقت كان محرما علينا دراسة العربية... لاحقتنا الذئاب... ذئاب حقيقية، عاركناها بالعصي والمديات لا غير. فالصحراء رهيبة متى ما انتصف الليل وتوغل.. وما إن نجونا من ذئاب الصحراء الجائعة حتى اصطادتنا الذئاب البشرية التي كانت أشد شراسة))[1]، رمز للفرنسيين ومن تواطأ معهم من السلطة بالذئاب البشرية التي كانت تلاحقهم لطمس ثقافتهم.

فضلا عن اللغة؛ فالعادات الفرنسية هي الاخرى تركت اثرها في الجزائريين ((يجب أن نتصافح كل يوم مرتين.. انها مخلفات الفرنسيين هي الاخرى))[2].

عالجت القاصة قضية الهوية من خلال العودة إلى التاريخ، والبحث عن انطماس الهوية العربية وهيمنة الهوية الفرنسية على اللغة والعادات.

٣- الـ (أنـا) و(الأخـر)

في هذا الباعث يتم معالجة قضية معينة مع الجانب المقابل المختلف، حيث يوجه سرده نحو الجانب الأخر ايضا، يظهر هذا الباعث الايديولوجي في قصة "الطيور الموشومة" لفيصل عبد الحسن حاجم- تدور القصة حول شخصيتين رجل عراقي وامرأة يهودية يلتقيان خارج العراق ويتحدثان عن همومهما والنقاط المشتركة بينهما-، فالشخصيتان الرئيسيتان هما: امرأة يهودية ورجل عربي عراقي، على الرغم من اختلافهما في الدين والقومية واللغة، ألا أن الراوي أظهر علاقتهما من خلال اشتراكهما في المعاناة واشتراك عدوهما، فهما ضحية قوة كبرى، ورمز للاشتراك بينهما (ببقعة داكنة في الجبهة): ((قال الرجل والألم يعصر وجهه:

- أنا أتألم لما فعل بأهلك النازيون وأتألم لأهلي، فقد ملأت وجوههم هذه الآثار المتوحشة التي فوق وجهك))[3]، عاد القاص للتاريخ لمناقشته من وجهة نظره، فصوره من زاوية مختلفة تظهر الآخر ومعاناته.

والأمر نفسه في قصة "أول النهار أخر النهار" لعبد عون الروضان، حيث استحضر القاص الحرب العراقية الايرانية، استحضارا مختلفا، فنظر للحرب من الجانب الأخر ايضا - أي من الجانب الايراني-، فقد مثل القناص العراقي سامي يعقوب الجانب العراقي، في حين

---

[1] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان ، ص: ٤٢.
[2] المصدر السابق، ص: ٤٣.
[3] الطيور الموشومة، فيصل عبد الحسن حاجم، مجلة البيان، العدد ١٣١ ، ١٩٧٧ ، ص:٤١.

مثل القناص جعفر زادة الجانب الايراني ((القناص الايراني يختبئ في الشجرة أنه يسبب لنا ازعاجا كبيرا.. هل تستطيع اصطياده؟.. هكذا قال آمر الوحدة))[١]، فكل من القناصين العراقي والايراني يحاول أن يصرع نظيره، بسبب الأوامر المفروضة عليهم.

اظهر القاص الضغوط التي فُرضت على القناص الايراني، والتي لا يملك ازاءها غير الطاعة ((ابتسم جعفر زادة ولم يقل شيء في نفسه، إنه يقضي نهاره هناك يلصق عينيه بالمنظار المقرب واصبعه على الزناد وحين يرى شبحا متحركا لا يفعل شيئا سوى أن يضغط... لكنه يشعر بالحزن والتعاسة في كل مرة، ولكنهم يطلبون منه ذلك ولا يملك إلا أن يطيع وينفذ الأوامر لأنهم يعرفون كل شيء وهو لا يعرف شيئا))[٢].

وكما أظهر الكاتب معاناة القناص العراقي وحنينه للأهل ((تذكر اولاده، لقد استيقظوا الان أو كادوا وأمهم على عادتها مثل كل صباح تقريبا تترك الفراش قبل الجميع...))[٣]، بيّن ايضا معاناة القناص الايراني وخوفه وتخيلاته واشتياقه للأهل ((تراءت له اشياء كثيرة عبر المنظار... امه كانت تقص هناك وكان ابوه يدخن، قال ابوه لماذا انت بعيد هكذا يا ولدي هيا.. تعال أريد أن اقبلك هل زرت قبر الحسين... أراد أن يركض نحوه لكنه شعر بساقين ثقيلتين... اجهشت امه بالبكاء وقالت انها وجدت له عروسا جميلة))[٤].

وبهذا يظهر الباعث الايديولوجي من توظيف التاريخ، هو بيان معاناة الجندي الايراني ايضا بصورة حيادية، إذ عالج القاص الأنا الذي مثل الجانب العراقي، والأخر الذي مثل الجانب الإيراني.

٤- الباعـث الايديولوجـي الساخـر

يتم في هذا الباعث الايديولوجي توظيف التاريخ للنقد الساخر، تجلى هذا الباعث في قصة "الزهرة والميلاد" لصلاح الأنصاري، حيث استرجع التاريخي وهو الحرب العالمية الأولى ((استلت اصابعي كتابا لا على التعيين. كان عن الرواية الانجليزية. في ختام صفحة

---

[١] أول النهار أخر النهار، عبد عون الروضان، ص: ٧٢.
[٢] المصدر السابق، ص: ٧٣.
[٣] المصدر السابق، ص: ٧١.
[٤] المصدر السابق، ص: ٧٧.

الفهرست، (عام ١٩١٤ وما بعدها). انها فترة الحرب الكونية الأولى. كان ما يربط الكتاب هو رد فعلهم المشترك ازاءها، اختلاف حدة هذا الرد عند كل منهم.. ما هو الواقع؟ وما هو الواقعي؟.. لا شيء موصول.. وعي جديد))[١].

كذلك حديثه عن ويليام فولكنر* وما عرف عنه من جرأة كتابية، وواقعية، وتأثير في جيله، حيث وظف كل منهما لنقد خطبة لرجل دين في الجامع القريب من بيته، لم تتطرق الخطبة للواقع المعاش،وإنما انصرفت إلى أمور أخرى قليلة الاهمية ((فتحت الخادمة الباب لتسمع الخطبة الاسبوعية لرجل الدين. المسجد قريب من بيتي... نبدأ بالمسألة الفقهية التي نعرضها عليكم هذا اليوم. بعد عرض موسع للمسألة التي لا علاقة لها بأهم أزمة يعيشها البلد الأن. شحة الغذاء وعجف الدواء والموت المجاني في الطرقات. استمر خطيب المسجد مطنبا في إيراد الاسانيد لفك رموز مسألته المعقدة التي اصابت العقول الكبيرة المفكرة بالحيرة والاضطراب الشديد. لعنت (موسيقى العزف المظلمة) على تعبير فولكنر. كان يتحدث عن الريح الباطنية... واحكامها، بصراخ يشق عنان السماء تارة ويهوي إلى الأرض...))[٢].

قدم القاص نقدا ساخرا لبعض رجال الدين وانشغالهم عن امور الواقع من خلال تركيزه على الواقع والتساؤل عنه، ليظهر البون بين الواقع وبين ما انصرف لأجله رجل الدين من خلال رجوعه إلى التاريخ عبر الحرب العالمية الأولى، وعبر شخصية فولكنر.

٥- نقــد السلطـــة

في هذا الباعث يتوجه القاص نحو نقد السلطة وبيان سلبياتها وما تتركه من آثار على الأفراد والمجتمع.

يظهر هذا الباعث في قصة "صديقان" لخضير عبد الأمير، حيث انتقد القاص من خلالها رقابة السلطة على الموظفين بعد تغير نظام الحكم، هذه الرقابة التي تصيب الموظفين بالرهبة وتصلب سير حياتهم، خوفا من العيون التي تنشرها السلطة من خلال العاملين لديها، يتحدث الراوي عن شخصية عبد الودود الوهاب، والذي عاش مرحلة انتقال الحكم من الملكية

---

[١] الزهرة والميلاد، صلاح الأنصاري، ص: ٤٤.

*ويليام فولكنر: روائي وشاعر أميركي (١٨٩٧ ـ ١٩٦٢)، كان له تأثير كبير في جيله، ويعد المؤسس للواقعية السحرية، وحاصل على جائزة نوبل للآداب.

[٢] المصدر السابق، ص: ٤٥.

للجمهورية، انتقل الوهاب بعد تحول الحكم إلى دائرة أخرى بعد أن الغي المجلس النيابي الذي كان يعمل فيه موظفا، فانتقل إلى دائرة جديدة، لكن بخوف وحذر ((بعد أن عاش الخوف بداخله متجنبا عبارة . العهد البائد))[1]، بهذا ينقد القاص السياسات التي تمارسها انظمة الحكم الجديدة، ورقابتها، ويظهر تأثير هذه السياسات في الفرد من خلال شخصية عبد الودود الوهاب.

وبهذا يبرز دور التخييلي والتاريخي في المتلقي، من خلال جملة الامور التي يسعى المثقف إلى كشفها، ومن ثم يسهم هذا على دفع المتلقي بإعادة النظر ازاء الامور والقضايا التي ركز عليها المثقف.

[1] صديقان، خضير عبد الأمير، ص: ٥٤.

الفصل الرابع

آفاق تلقي سرد المثقف في القصة العراقية الحديثة

أولا :ـ نظريـــــة التلقـي

أ ـ مفهوم نظريـة التلقي

ب ـ أهميـة نظريـة التلقي

ج ـ رائدا نظريـة التلقــي

د ـ مستـويـــات التلقــي

ثانيا :ـ دلالات التلقي الداخلي وسبل استحضاره

أ ـ التلقي المعـارض (الرافض)

ب ـ التلقي المؤيـد

ج ـ التلقي المحايـد

ثالثا :ـ استراتيجيات التلقي الخارجي ووظائفه

أ ـ الاشارات النقديـة العامـــة

ب ـ الاشارات النقديـة الخاصـة

الفصـــل الرابع

آفاق تلقي سرد المثقف في القصة العراقية الحديثة

حضر الاستقبال في الدراسات القديمة العربية والغربية، فلدى النقاد العرب القدماء حضرت إشارات تمس الاستقبال ودور المتلقي، ففي وقت مبكر نادت البلاغة العربية بضرورة مناسبة الكلام لمقتضى الحال والمقام، هذا يعني أن النقاد العرب تنبهوا مبكرا الى دور التلقي في الحكم على جودة النص، وما محاكمة (ام جندب) النقدية الا دليل على الاعتماد على دور المتلقي في الحكم على النص، حين حكمت بين امرئ القيس زوجها وبين علقمة الفحل، فمثلت ام جندب دور المتلقية الناقدة، وان مثلت محاكمة بصورة بسيطة، الا انها حملت ملامح التلقي في العصر الجاهلي.

أما اشارات النقاد القدماء، فتظهر اشارة بشر بن المعتمر (٢١٠هـ) وقد حث على ضرورة مراعاة مقام من يستقبل الكلام، منها ما جاء بصحيفته: ((ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حال من ذلك مقاما، حتى يقسم اقدار الكلام على اقدار المعاني، ويقسم اقدار المقامات، واقدار المستمعين على تلك الحالات))[١]، كذلك اشارة الجاحظ بعد ذلك الى المتلقي، وان فضّل الجاحظ مرسل الكلام على متلقيه، الا انه تنبه الى دور المتلقي: ((كلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما انه كلما كان القلب أشد استبانه كان أحمد والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل، ألا أن المفهم أفضل من المتفهم))[٢].

وتتوالى الاشارات بعد ذلك عند النقاد العرب القدماء مثل عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، ثم حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، ألا أن هذه الاشارات لم تنظمها نظرية، كذلك ان التلقي عند النقاد العرب القدماء لم يرتبط بنزعات فلسفية كما هو الحال في النقد اليوناني، لذلك تبددت تلك الآراء والاشارات ولم تنظمها نظرية أو فلسفة عامة لتكوّن نظرية للاستقبال، كون احكام النقد في تراث العرب النقدي كانت تستمد من النص نفسه وعلاقته بالمفاهيم

---

[١] البيان والتبيين، أبو عمرو الجاحظ ، ج١ ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط٧ ، القاهرة، ١٩٩٨، ص: ١٣٨ـ ١٣٩.

[٢] المصدر السابق، ص:١١.

الثقافية والعلمية، كذلك يخضع الى قناعة النقاد واتجاهاتهم[1]، ورغم حضور هذه النماذج المؤكدة لوجود علاقة بين الكاتب والمتلقي في الثقافة العربية وكذلك في الثقافات الأخرى السابقة، فان هذه العلاقة ظلت في معظمها تحتكم إلى المعايير الفوقية التي أسسها الكاتب واسلافه، فالنقاد ينطلقون من الرؤية السائدة في عصرهم والموروثة حول معايير الجود في الشعر مثلا، أي المعايير الجمالية بين الكاتب والمتلقي كانت تتم من خلال شبكة فنية مغلقة، إذ كانت تحتكم إلى ذاتها. وبهذا تظهر مثلا في الثقافة العربية التشبث والاستمرار مدة طويلة في اعتماد الاساليب البلاغية القديمة، ولم يتم الانفتاح على التلقي إلا في العصور الحديثة.

أولا :ـ نظريــة التلقــي

التلقي هو مصطلح وليد في الدراسات النقدية الحديثة؛ إذ حظي المؤلف باهتمام الدراسات النقدية طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وقد استمد المؤلف سلطته من مصدرين، الاول: الدراسات النقدية التي اولته اهتماما كبيرا وأهملت المتلقي، والثاني: هو لجوء المؤلف إلى وسائل وأساليب يُخضع بها المتلقي كالإقناع، التحليل والتفصيل، الامتاع...، وبهذا هيمن المؤلف وحجب دور المتلقي، الا أن سلطة المؤلف انحسرت بعد ظهور نظرية "التلقي أو الاستقبال" "Reception Theory".

أ- مفهــوم نظريــة التلقــي

برزت نظرية التلقي نشاطا فكريا ساهم في بلورته عدد من المنظرين، ابرزهم هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر، لتعنى بالمتلقي على اختلاف أنواعه، مؤكدة وجوب العلاقة بين المتلقي والنص تفاعلهما وان تكون العلاقة ودية حرة، فيتاح للقارئ الحرية بعيدا عن التسلط القديم للمؤلف[2]، ويذهب هانز روبرت ياوس إلى القول ((ان القارئ هو المستهدف الاول لكل اثر أدبي، لأن الناقد الذي يحاكم مؤلفا حديث الصدور، والكاتب الذي يتصور أنه ينتج أثره وفق نموذج سابق إيجابا أوسلبا ومؤرخ الأدب الذي يعيد تحديد أثر ما داخل الزمن

---

[1] ينظر: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة تراثنا النقدي دراسة مقارنة، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٦، ص: ٧٧.

[2] ينظر: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت سي هول ، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سوريا ـ اللاذقية ، ١٩٩٢، ص: ١١١.

والتقاليد التي نبع منها ويؤوله تأويلا تاريخيا، كل هؤلاء يعدون أولا وقبل كل شيء قراء))[١]، ويضيف آيزر مهمة أخرى إلى القارئ يسميها التفاعل في قوله: ((ماهو أساسي بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، وهذا هو السبب الذي جعل النظرية الظاهراتية* للفن تولي))[٢].

هذه الحدود والاتجاهات التي أناطت نظرية التلقي لنفسها ضرورة استحضارها، هي التي تجعل النظرية تتماز عن النظريات المعرفية الأخرى التي نشأت قبلها او جايلتها، وقد أشار محمد مفتاح- محقا- إلى ضرورة إدراك الافتراقات التي عرفت بها نظرية التلقي التي يموضعها في قوله: إنها ((ليست مجرد مقارنة جمالية لنصوص معينة إلى جانب المقاربات الأخرى مثل الشكلانية والبنيوية والماركسية فحسب، ولكنها جزء من نسق فكري عام بدأ يؤسس نفسه منذ الستينات معتمدا على علوم التحكم الذاتي والاعلاميات والبيولوجيا الحديثة والفلسفات الاجتماعية الداعية إلى حرية الأفراد في ظل أنظمة ديموقراطية... ويؤطر هذا كله ابستمولوجية تدعى الابستمولوجية التشييدية التي تحاول أن تنحّي الابستمولوجية ذات الوضعية بصفة نهائية وهذه الابستمولوجية ذات مسلمات معينة يجدها المهتم في كتب فلسفة العلوم وفي بعض الدراسات التي تحاول بناء نماذج الانساق المعقدة))[٣].

ويلتفت كونتر جريم إلى افتراق آخر يجده حاضرا بين نظرية التلقي والدراسات البلاغية التأويلية، فنظرية التلقي- عنده- تنطلق من تلقيات النص التي تحققت، وتبحث في العلاقة بين النص والقارئ، ولم تنطلق من التأثير المقصود كما هو الحال في الدراسات البلاغية والتأويلية[٤]، وهذا يعني أن جريم يرى التأثير مرتبطا بالنص، في حين يرتبط التلقي بالقارئ. وعلى الرغم من إدراك جريم لوجود التلقي في الدراسات البلاغية والتأويلية؛ كونه يرتبط فيها

---

[١] نحو جمالية التلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ، هانز روبرت ياوس، ترجمة: وتقديم محمد مساعدي، مراجعة عز العرب الحكيم، النايا للدراسات والنشر ، ط١، بيروت ـ لبنان، ٢٠١٤، ص:٥٦.

*الظاهراتية: مذهب فلسفي معاصر، عرض افكارها (فرانتز برنتانو) وارتقى بها الفيلسوف الالماني (ادموند هوسرل)، وتهتم الظاهراتية بدراسة الظواهر دراسة وصفية خالصة، بغية الوصول إلى فهم محتواها المثالي أي ماهيتها، فالماهية هي جوهر النظرية الظاهراتية.

[٢] التفاعل بين النص والقارئ ، فولفغانغ آيزر، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ ، ص: ١٢٩.

[٣] من أجل تلق نسقي، محمد مفتاح، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٤، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، ص: ٤٤.

[٤] التأثير والتلقي الموضوع والمصطلح، كونتر جريم، ص: ١٧.

بالناقد أولا، وهذا الناقد يؤول ويحكم ويقيّم، وليس التأويل والتقييم والحكم إلا نوعا من التلقي، على الرغم من هذا كله، فإن جريم يرى أنه تلق غير مشخص، ولا يمكن الالتفات اليه؛ لأنه حسر تركيزه على المؤلف والنص.

وقد اولت النظرية الاهتمام للمتلقي، كونه هو المقصود الاول للعمل الأدبي فعملت على قلب ما كان يعد مركزا، وهو المؤلف هامشا، وما كان يعد هامشا، وهو المتلقي مركزا، فالمتلقي هو من يقيّم العمل الادبي، ومن ثم هو من يحكم للمؤلف بالتفوق أو الاخفاق، والمتلقي هو صاحب الكلمة الاخيرة التي تقوّم العمل، فأهميته لا تقل عن اهمية المرسل، اذ لا بد من وجود الطرف المستقبل لخطاب المرسل حتى تتم عملية التواصل، والمؤلف حين يكتب لا يكتب للتسلية، وانما يكتب لجمهور ما. ولما كان المثقف هو محور الدراسة، فالمتلقي هو هدفه، كونه يسعى إلى تشخيص قضايا تخص مجتمعه، وهذا ما يسوغ اهتمام هذه الدراسة بنظرية التلقي؛ لكي تقف على تحديد الكيفية التي تم عبرها تلقي خطاب المثقف في القصة العراقية المنتجة بين عامي ١٩٧٠-٢٠٠٠م.

وعلى الرغم من أن نظرية التلقي تم التمهيد لظهورها بنظرية سابقة لها تدعى (("نظرية الاتصال" التي تبلورت بداياتها منتصف القرن العشرين في المانيا، أي قبل أن ينظم ياوس وآيزر الخطوط العامة لنظرية التلقي والاستقبال في مطلع السبعينيات من القرن العشرين))[١]، فإن ظهورها -أي نظرية التلقي- ارتبط بالصراع الماركسي، فجاءت بصفتها رد فعل على الدراسات البرجوازية، لتخليص الأدب من الشكلانية والماركسية* وسيطرتهما التي أدت إلى القضاء على دور القارئ[٢]،ويرى والاس مارتن أن الركيزة الأساس لظهور نظرية التلقي في

---

[١] التلقي والسياقات الثقافية السرد انموذجا، عبدالله ابراهيم، مجلة علامات في النقد الأدبي، مجلد١٠، العدد ٣٤، السعودية، ١٩٩٩، ص: ٧١، (مقال).

*الماركسية: هي ممارسة سياسية ونظرية اجتماعية، مبنية على أعمال الفيلسوف الالماني كارل ماركس، الذي وضع الأسس الأولى للنظرية الشيوعية العلمية، وشاركه في ذلك رفيقه فريدريك أنجلز، ومن بعدهما بدأ المفكرون الماركسيون في تطوير النظرية استنادا على الأسس التي أرسى دعائمها ماركس، وتهتم هذه النظرية بتحسين أوضاع العمال المهضومة حقوقهم من قبل أصحاب رأس المال، والقضاء على الاستغلال والنصرة للعمال الكادحين.

[٢] ينظر: نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ص: ١٤٤.

القرن العشرين، هي ظهور ((مسرودات مثيرة للمشاكل ...، أجبرت القراء على المشاركة في إنتاج النصوص بالإضافة إلى المشاركة في تفسيرها))[1].

ب ـ أهميــة نظريــة التلقــي

يذهب عبد العزيز طليمات أن أهمية نظرية التلقي واستمرارها يكمن فيما يلي:

أولا: هذه النظرية لم تسقط في نفس المزلق السابق بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة وقيمة العمل الأدب، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الابداعية ككل وهي تتجاوز النظرة الأحادية التي ترتكز على أحد اقطاب العملية دون سواها.

ثانيا: أنها لا تقطع نهائيا مع مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها، والتي يبدو أنها قد استنفدت جل امكانياتها، بل هي تحتويها في آن، عن طريق الحوار والنقد والاغناء[2].

ج ـ رائــدا نظريــة التلقــي

ساهم كل من هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر في تنظيم التلقي والاستقبال بنظرية سميت بـ "نظرية التلقي"، وكلاهما استاذ بجامعة "كونستانس" الالمانية، وانشغل كل منهما بإنشاء نظرية تركز على القارئ وعلاقته بالنص.

١- هانــز روبــرت يــاوس

يعد هانز رائدا لنظرية التلقي، وهو باحث لغوي رومانسي تطلع إلى نظرية الاستقبال من خلال اهتمامه بالتاريخ الأدبي، كون نماذج الأدب هي خلاصة تجارب انسانية[3]، وأكد ياوس أن دراسة الأدب لا تتم بالتراكم التدريجي للأعمال السابقة، وإنما تخضع للقفزات النوعية والانقطاعات ونقط الانطلاق الاصيلة، وانطلق هانز ياوس من التعارض بين الشكلانية والماركسية في محاولة لإيجاد منفذ لتخليص الأدب الألماني من سلطتهما، إذ

---

(١) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ص: ٢٠٨ ـ ٢٠٩.

(٢) النص الأدبي بين التلقي وإعادة الانتاج: من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة، عبد العزيز طليمات، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص: ١٤٩ ـ ١٥٠.

(٣) نظرية الاستقبال ، روبرت سي هول، ص: ١٠١.

تناولت كل من الشكلانية والماركسية ((الحدث الأدبي داخل الحلقة المغلقة لجمالية الانتاج والتصوير، وبذلك يجردان الأدب من بُعد ملازم... بُعد "تلقيه" فالجمهور باعتباره عنصرا حاسما لا يلعب في هذه النظرية أو تلك إلا دور جد محدود))[١].

فالعلاقة بين الاثر والقارئ ((تنتج مظهرين اثنين: مظهرا جماليا ومظهرا تاريخيا: ذلك إن استقبال الأثر الأدبي من قبل قرائه الأوائل يتضمن مسبقا حكم قيمة جمالي يحمله هؤلاء القراء من خلال ارتكازهم على مرجعية تتمثل في خبرتهم بآثار اخرى مقروءة سابقا))[٢]، وينتهي ياوس إلى رؤية يكون القارئ فيها صاحب الشأن؛ يقع عليه التركيز الاكبر في نظرية أطلق عليها "جمالية الاستقبال".

٢- فولفغانــغ آيــزر

يعد فولفغانغ آيزر من رواد نظرية التلقي، وهو باحث في الأدب الانكليزي جاء من الزاوية التفسيرية الموجهة للنقد الجديد ونظرية السرد، والقى أولى محاضراته في جامعة "كونستانس" الالمانية بعنوان "الايهام واستجابة القارئ في خيال النثر"، الا أن هذه المحاضرة لم تلق انتشارا، إلا بعد ظهور كتابه "سلوكيات القراءة"[٣].

يذهب آيزر إلى ان الموقع الفعلي للعمل اذا كان تحققه ((يقع بين النص والقارئ، فأن تحققه هو بشكل واضح نتيجة تفاعل الاثنين))[٤]، فالنص في نظر آيزر ((لا يحيى إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالي دراسته من خلال عيني القارئ))[٥]، ويتجه جهد آيزر إلى ((محاولة تشريع عملية القراءة ذاتها بإبراز مختلف إواليتها وحالات أطرافها باتجاه تحديد تمفصل كل من الواقع والتلقي، ويتجه من خلفية ظاهراتية تأويلية بارزة))[٦].

ويرى أحمد بوحسن وجود ثلاثة مظاهر في اطروحة ياوس، كانت السبب في توجيه أعماله:

---

[١] نحو جمالية للتلقي، هانز روبرت ياوس، ص: ٥٥.
[٢] المصدر السابق، ص: ٥٧.
[٣] نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ص: ١٠١.
[٤] التفاعل بين النص والقارئ ، فولفغانغ آيزر، ص: ١٣٠.
[٥] التخييل القصصي ، شلوميت ريمون كنعان ، ص : ١٧١.
[٦] فعل القراءة ، عبد العزيز طليمات ، ص: ١٥١.

١- المظهر التواقيتي أو التطابيقي حيث تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن.

٢- المظهر التواقيتي من حيث تلقي الأعمال الذي يخضع إلى أنظمة الأعمال الأدبية في لحظة زمنية معينة.

٣- العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب وتطور التاريخ بشكل عام[١].

هكذا ساهم كل من هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر في تنظيم وتقعيد نظرية التلقي والاستقبال، لتزيح هيمنة المؤلف و تركز على القارئ.

د - مستويـات التلقـي

ان العناية التي اولتها نظرية التلقي بالمتلقي، جعلت النقاد يصنفون المتلقي ويركزون على مستوياته وانواعه، فالمتلقي ليس صورة واحدة تتجسد بالقارئ الإنسان الواقعي الذي يكمن خارج العالم القصصي فحسب، وانما هناك ايضا التلقي الذي يقع داخل القصة ويتمثل بالشخصيات المروي لها التي تتلقى خطاب المرسل داخل العمل الأدبي، وقد أكد رولان بارت على تعدد مستويات التلقي فالسرود كما يقول: ((تستخدم قنوات تواصل متعددة بين شخصية وأخرى، وبين سارد ومسرور له، وبين كاتب وقارئ))[٢].

ويحدد سيمور شاتمان ثلاثة مستويات للإرسال والتلقي حسب نوع العلاقة الرابطة بين المرسل والمرسل اليه، وهي:

١- المستوى الأول← المؤلف الحقيقي (مرسل الأثر الأدبي)← يقابله القارئ الحقيقي (الذي يتلقى الأثر).

٢- المستوى الثاني← المؤلف الضمني← صورة مسقطة عن المؤلف← يقابله قارئ ضمني يتجه اليه الخطاب.

٣- المستوى الثالث← راوٍ ينتج الخطاب ويرسله إلى← مروي له[٣].

---

[١] نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ، أحمد بوحسن، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص: ٢٨.

[٢] ينظر: نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ص: ٢١٩.

[٣] السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبدالله ابراهيم، ط١، ١٩٩٢، ص: ١٣ .

ويعني هذا أن المستوى الأول يندرج في التلقي الخارجي، الذي يتم بين شخصيتين خارج العمل الأدبي، هما: مؤلف وهو حقيقي يرسل الى قارئ حقيقي، اما المستويان الثاني والثالث فيندرجان في التلقي الداخلي؛ أي يتم بين الشخصيات الخيالية التي تقع داخل القصة.

وبحسبان تعدد مستويات التلقي، فإن والاس مارتن ينسب لرابيتوفيتز تمييزه أنواع القراء، وتصنيفهم في ثلاثة، هم: الجمهور الواقعي، والجمهور المؤلفي، وجمهور السرد[١].

ولبيان آفاق تلقي سرد المثقف في القصة العراقية، سيتم دراسة كل من التلقي الداخلي، والتلقي الخارجي من خلال إشارات بعض النقاد الذين تطرقوا للقصة العراقية المدروسة.

ثانيـا :ـ دلالات التلقـي الداخلـي وسبـل استحضـاره

يرى عبد الله إبراهيم أن التخييل سمة التلقي الداخلي، الذي يظهر ((داخل العالم التخييلي في العمل الأدبي، بين الشخصيات التخييلية))[٢]، ولكن باختين قبل هذا يرى أن الحوارية والكرنفالية هي سمة التلقي الداخلي، وجاء في ضوء دراسته الشكلانية للكرنفالية في الأدب، بعد أن بحث العلاقة بين الشخصيات في الأعمال الكرنفالية، وكيفية توظيفها للهزل والاضحاك توظيفا نقديا ساخرا[٣]،مستخلصا –أي باختين– جملة أمور تختص بها الاعمال الكرنفالية بحسبان العلاقة بين شخصياتها، وطبيعة استقبال الشخصيات المروي لها لخطاب شخصيات الراوية. وفي الحوارية وتعدد الأصوات، عني باختين بالمتلقي الداخلي، باحثا المستويات داخل المتن المتعلق بنقل الأقوال أو بعلاقة الراوي مع شخصية البطل في العمل الروائي[٤]، وكان فهم باختين للحوارية وتعدد الأصوات ((يشتمل على بعد في الكلام يتمثل في أنه قول موجه نحو الآخر سواء المتلقي الضمني أو متلق أخر وهو ما عبر عنه بالصبغة الجوانية لكل خطاب))[٥]، وبهذا يكون باختين قد اشار إلى دور المروي له في الأعمال الأدبية بوصفه متلقيا داخليا من خلال الكرنفالية والحوارية.

---

[١] نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ص: ٢١٢.

[٢] التلقي والسياقات الثقافية، عبدالله ابراهيم، ص: ٧١.

[٣] ينظر : الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين ، بسمة عروس، ضمن كتاب مقالات في تحليل الخطاب ، تقديم : حمادي صمود، كلية الآداب والفنون والانسانيات بجامعة منوبة وحدة البحث في تحليل الخطاب ، ص: ١٣٣.

[٤] المصدر السابق، ص:١٣٧.

[٥] المصدر السابق، ص: ١٣٨.

وتطرق تزفيتان تودوروف إلى المتلقي الداخلي عند حديثه عن الرسائل في الاعمال الادبية والتاريخية، وكيفية تلقيها من قبل المرسل إليه، فدرس المنطوق من حيث: علاقة المرسل بالمتلقي، وعلاقة المتلقي بالمنطوق[١].

فالتلقي الداخلي يتم داخل القصة، ويكون المتلقي هو الجمهور السردي، أي ما ترسله الشخصية التخييلية من خطاب إلى شخصية تخييلية أخرى داخل القصة، وهذه العملية تفترض وجود طرفين:

- الطرف الاول: مرسل الرسالة ــ ويكون اما راويا أو قناعا.

- الطرف الثاني: المتلقي (المروي له، الشخصية القصصية) الذي يتلقى خطاب المرسل.

ولما كانت المادة السردية هي: ((مداولة قوامها الارسال والتلقي))[٢]، يتم التلقي الداخلي بين الراوي كونه قناة ارسال وبين المروي له كونه قناة استقبال؛ فالمروي له هو النظير المقابل للراوي، وهذا المروي له –كما ترى سوزان روبين سليمان– يمكن تحليله حسب الأصناف التي يحلل بها الرواة؛ فقد يكون المروي له افتتاحيا، وقد يكون ممسرحا أو غير ممسرح، وقد يكون ماثلا في سرد معين وعلى عدّة مستويات، وقد يكون المروي له شخصية مفردة أو عدد من شخصيات، ويمكن أن يعد المروي له قارئ العمل المضمر أو المشفر، وترتكز مهمة القارئ المضمر بالتأويل وانتاج المعنى في النص[٣]، وإلى مثل هذا الرأي ذهبت كذلك شلوميت ريمون كنعان، ناظرة إلى المروي له أداة يتوجه اليها الراوي، جاعلة كل مقاييس الراوي منطبقة على المروي له؛ أي أنه على المستوى القصصي يوجد المروي له الخارج حكائي، والمروي له الداخل حكائي، ويتوافر المروي له الذي يلعب دورا بارزا، والمروي له الذي لا يتوافر على أي دور. ويحضر المروي له الظاهر، كما يحضر المروي له المتخفي[٤].

---

[١] ينظر : الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦، ص: ١٢ وما بعدها.

[٢] التلقي والسياقات الثقافية السرد انموذجا، عبدالله ابراهيم، ص: ٧٣.

[٣] ينظر: تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور، سوزان روبين سليمان، ضمن كتاب القارئ في النص، ص: ٢٧-٢٨.

[٤] التخييل القصصي، شلوميت ريمون كنعان، ص: ١٥٣.

ويصنف جيرالد برنس المروي له في العمل الأدبي إلى نوعين، هما:

١- **مروي له خفي:** ويعني أن المروي له يبدو غير موجود في النص؛ أي متخفٍ، فالراوي لا يشير إلى زمن منفرد للمروي له بطريقة واضحة، فلا صفات ولا مشاركة للمروي له، ولكن توجد اشارات تُرشد إلى المروي له، منها:

ـ وجود فقرات تصرح على أن الراوي يخاطب شخصا ما، حين يحدد مثلا اسم شخصية أو حادثة، أو الاشارة إلى التجارب التي تتجاوز حدود النص ففي هذه الاحوال يقدم دليلا على وجود المروي له[١].

وأجمل محمد عزي صغير جملة اشارات تدل على المروي له الخفي منها:

- الخطاب بضمير يدل عليه، وهو ان يظهر ضمير يدل على المروي له، وكأنه حاضر أمام الراوي، عن طريق بعض الكلمات الدالة عليه، مثل : (يا سيدي، يا صاحبي، لا أخفي عليك...).

- ظهور صوت المروي له عن طريق الاستفسار أو السؤال.

- لجوء الراوي إلى التفسير والتأويل في الهوامش بوصفه نوعا من الاهتمام بالمروي له الخفي.

- يتواجد المروي له الخفي حين يكون السرد موضوعيا والراوي غير عليم[٢].

٢ - **المروي له الظاهري:** ويكون المروي له ظاهرا أما عن طريق تنويه الراوي بشكل متكرر - اشارة مباشرة أم غير مباشرة، أو عن طريق مشاركة المروي له في القصة كأي شخصية من شخصيات القصة، فتكون شخصية المروي له محددة على نحو واضح، لها ملامح وصفات ولديها معلومات كباقي شخصيات القصة[٣].

ويمكن الاستدلال على المروي له الظاهري عن طريق:

---

[١] ينظر : مقدمة لدراسة المروي عليه، جيرالد برنس، ص: ٦٦ وما بعدها .

[٢] تقنيات الخطاب السردي بين السيرة الذاتية والرواية دراسة موازنة، أحمد عزي صغير، اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية التربية ـ جامعة ابن رشد، ص: ٧١ ـ ٧٢.

[٣] ينظر: مقدمة لدراسة المروي عليه، جيرالد برنس، ص: ٦٦ وما بعدها.

– تقنية تعدد الرواة: تعني هذه التقنية وجود عدد من الرواة يتناوبون على رواية القصة، وعندما يتسلم راوٍ معين رواية القصة يتحول الرواة الاخرين إلى مرويٍّ لهم.

– السرد الموضوعي: عندما يكون السرد موضوعيّا، فان الراوي يكون قد تلقى ما يسرده من راوٍ سابق له، وبهذه الحالة يكون الراوي الحالي مرويا له[1].

-التلقـي الداخلـي فـي القصـة العراقيـة

إن حوار الشخصيات في القصة العراقية الحديثة أوضح صورة للتلقي الداخلي، فمن من خلال الحوار بين الشخصيات أو بين الراوي المشارك والشخصيات تتم عملية الإرسال والتلقي، وستركز الدراسة على هذا المحور– حوار الشخصيات – في دراستها للمتلقي الداخلي، إذ يتركز التلقي الداخلي في الوظيفة التواصلية، كونها الوظيفة المسؤولة عن العلاقة بين الراوي والمروي له، وقد تباين تلقي الشخصيات في القصة العراقية المدروسة لخطاب المثقف بين الرفض والقبول والحياد، مع الاشارة إلى أن بعض القصص استحوذ فيها الراوي أو الشخصية الرئيسة على السرد ولم يسمح للمتلقي بالحكي أو ابداء موقفه من الخطاب الموجه اليه، الأمر الذي أدى إلى انعدام التلقي فيها. وجاء تلقي الشخصيات القصصية لسرد المثقف في القصة على النحو التالي:

أ-التلقـي المعـارض (الرافـض)

هيمن هذا التلقي هيمنة واسعة في التلقي الداخلي في القصة العراقية، إذ رفض غير قليل من الشخصيات الخطاب السردي الصادر عن المثقف، وجاء التلقي الرافض بصور متعددة، منها:

١-تلقـي الشخصيـات الأنثويـة

تعد قضية المرأة من القضايا التي دارت حولها القصة العراقية، فحضرت المرأة المثقفة في القصة بوصفها متلقية، إذ تجسد تلقيها في محاولة اثبات نفسها والمساهمة في تحرير كيانها من سلطة الرجل والمجتمع، لهذا تميز تلقيها بالرفض لكل ما يحد من نشاطها ويقيد حريتها، كما يتضح في قصة "الكلب" لموسى كريدي، فبطلة القصة هي زوجة لرجل محام

[1] تقنيات الخطاب السردي، أحمد عزي صغير، ص : ٦٥ ـ ٦٨.

شغلتها قضية المرأة وحاولت التحرر من سلطة زوجها وكسر الحظر الذي فرضه عليها، فطالبته باحترامها وعدم التعرض لحريتها، ممّا أثارت هذه الطلبات غضب زوجها المحامي، لأنه عدّها كسرا لسلطته وتعدي الزوجة لحدودها معه، ففي حوارها مع الزوج اظهرت الزوجة رفضها لمحاولته جعلها حبيسة المنزل:

((إذا كنت تعتقد أني أعيش معك في اقصى الجنة فأنت مخطئ أما إذا كنت تحبسني كدمية، كائنا متسولا فائضا.. أي شيء فأنت لا تستطيع أن تدرك أبسط ما ينبغي للمحامي الناجح أن يعرفه عن النساء...))[١].

كما أن الزوج يظهر استخفافا بها حين يسمها بالمثقفة ((ايتها المجنونة المثقفة. وكالملسوع صاح: ماذا تريدين بحق السموات))[٢]، كذلك ذهب الزوج إلى القول إن تمردها هذا فساد جاءت به القراءة والمعرفة ((لقد افسدتها الكتب. اليس من حقي ألا اسمح لامرأة جميلة تتلذذ بتعذيبي. تراهن على مودتي... انها تعرف أن هؤلاء الصعاليك الملتفين فيما حولها ليس لهم شغل سوى أن يرسموا شاشة لعقولهم المريضة المصابة بالعقد النفسية... كان بإمكانه أن يقهر هذا الجسد الانثوي لرغباته فقط فهو القادر وحده على أن يحوله إلى "شيء" مجرد قابل للامتلاك...))[٣]. فتلقت المرأة خطاب زوجها بالرفض، ويظهر ايضا كيف استغل الرجل سلطته ولم تشفع له ثقافته بتغيير بعض الاعتقادات حول المرأة، فهو لا ينظر لها إلا جسدا يتسرى به، فضلا عن محاولة تهميش دورها الاجتماعي، فما كان من الشخصية الانثوية سوى الرفض واثبات الذات حتى حققت استقلالها وتعويض الزوج بحيوان هو الكلب.

كذلك تُظهر قصة "الكرسي الهزاز" لسهيلة داود سلمان تلقي المرأة المثقفة خطاب الرجل بالرفض، بسبب ما ارتسم في تفكيرها حول الرجل الشرقي، وتصف البطلة لصديقها في رسالة بأن افكارهم- أي الرجال- مخضرمة لا تتجدد حتى وإن غسلتهم الحضارات فهي مجرد كلام بلا تطبيق قائلة: ((أما أنتم فسيطرة السيد والمولى في أعماقكم ومهما غسلتكم الحضارة فالنساء عندكم دمى.. متعة تحققونها.. تأخذني الشفقة على نفسي وأنا أتخيل كيف سأبدو بعد حين.. ألة أتحرك هنا وهناك لاهثة.... شؤون البيت مسؤوليتي ورعاية الأطفال من

---

[١] الكلب، موسى كريدي، ص: ٥٤.
[٢] المصدر نفسه.
[٣] المصدر السابق ، ص: ٥٣ ـ ٥٤.

اختصاصي...))[1]. تبدو القصة رسائل بين شخصين هما: المرأة البطلة التي تسكن بيروت، وصديقها الذي يسكن باريس، يتحدثان عن قضية المرأة في الشرق والغرب، يحدثها صديقها عن المرأة الغربية وكيف استطاعت اثبات نفسها وكيف تحررت من سلطة الرجل، ويعدها بمعاملتها كما تُعامل المرأة الغربية، لكنها –أي الراوية البطلة– لم تصدق حديثه وتلقته بالرفض.

أما قصة "قدح في حرج يابس" فأن الشخصية الانثوية وهي الزوجة الصيدلانية تختلف عن الشخصيتين الانثويتين في القصتين السابقتين، فهي هنا متسلطة بصورة مختلفة، يحاول الرجل التخلص من سيطرتها، فتسلطت عن طريق الرفض لكل خطاب يصدر عن الزوج، ويظهر هذا في الحوار الذي دار بينهما:

((حين رأت مكتبته لأول مرة ذهلت وهتفت:

– لم أر كتبا بهذا القدر.

ثم تساءلت هل قرأت هذه الكتب كلها؟

وحين ردّ عليها أن المكتبة عادة ما تحتوي على كتب تقرأ وتنتهي وكتب تقرأ لعدة مرات وهناك كتب مرجعية...الخ أردفت تقول:

– لا أوافق على كثرة القراءة ولا النقاش الفكري العميق فهي امور تبعث ألما في الرأس))[2].

أحداث القصة –هنا– بين الزوج سعيد استاذ القانون الذي مثّل الفكر المنفتح والباحث عن الحرية وجد نفسه في مواجهة مثقف أخر هي زوجته، فهي مختلفة عنه تماما؛ فالزوجة معقدة محدودة العلاقات الاجتماعية تبنت الفكر السلفي وحظر مظاهر الحياة والفرح، فكان تلقي الزوجة بالرفض دائما، أما الزوج فقد أختار الانطواء في عالم منعزل.

---

[1] الكرسي الهزاز، سهيلة داود سلمان، ص: ٤٥.

[2] قدح في حرج يابس، مي مظفر، ص: ٨٣.

٢- التلقي المؤسساتي

حضر الجانب المؤسساتي في القصة العراقية المدروسة سواء كان سلطة الدولة أم سلطة الحزب، وقد سيطر الرفض على التلقي المؤسساتي، وبدت علاقة السلطة بالمثقف تدخل في رفض أزلي، كما في قصة "الحمامة والنافورة وحلم الصيف" لموفق خضر، حيث تلقت السلطة بالرفض خطاب الموظفين المتظاهرين -ومنهم حسان بطل القصة- المطالبين بحياة تضمن لهم العيش بكرامة: ((كنا نخرج إلى الشوارع ونقرر المصير لإنسان لا يطاله الاحتقار والجوع.. وفي اليوم الجحيمي الذي يتردد في الذاكرة المشحونة بالذكريات المصمتة والموجعة وجهت الينا البنادق والرشاشات المشرعة.. اعتصمنا في البناية الكبيرة في الشارع الكبير.. جاء من يخبرنا بأننا إن لم نستسلم فسيأتينا الموت. كنا نتقابل وجها لوجه، ونستعصي على حاملي البنادق والرشاشات في عناد أزلي.. جاءت الطلقة الثاقبة.. أنها الطلقة العجيبة.. ثقبت جمجمتي...))[1].إن رفض السلطة لخطاب الشخصيات المطالبة بحقوقها جاء أول الامر في صورة تحذير، ثم تطور إلى السلاح الذي يمثل أقصى أنواع الرفض.

أما في قصة "حصانة السيد سين" لعزيز السيد جاسم، ففي رسالة الراوي البطل إلى الحاكم التي شرح فيها قصة خوفه من الشرطة وملاحقتها حين كان يعمل في السياسة، تظهر كيف ساهم خوفه بالسكوت عن حقه في كثير من الامور، كي لا يواجه الشرطة، فاستجار هذه المرة بالحاكم يشكو له رقابة وملاحقة شخص مجهول لا يعرف من يكون، وقد سماه افتراضا "السيد سين"، وقدم بعض الصفات الجسدية عنه، إن استمرار البطل بالحكي وسرد قصته للحاكم عن طريق كتابة الرسالة جعلت صوت الحاكم يختفي ولا يظهر إلا في نهاية القصة:

((حلت الساعة السابعة مساء.

- من الطارق؟

- أنا الحاكم... أليس هذا منزل صاحب الرسالة؟

---

[1] الحمامة والنافورة وحلم الصيف، موفق خضر، ص: ٤٥.

– نعم.. نعم لحظة يا سيدي المبجل.. لأفتح لك الباب.

وعندما فتح الباب أطل وجه مجدور، مدور... النظارة على وجهه باعتيادية كاملة:

– آخ.. هو أنت السيد سين أذن؟

وسقط مغشيا عليه...))[1].

إن الصورة التي ظهر بها الحاكم وقد أكدت للبطل ان الحاكم هو السيد سين الذي يلاحقه، تعني استمرار السلطة بالرفض والمطاردة؛ فالسلطة كانت وما زالت تلاحقه رغم اعتزاله السياسة، وجاء الرفض بصورة عميقة.

وتعد قصة "جريمة محترمة جدا" نوعا من التلقي المؤسساتي الرافض، فبطلها الذي ينتمي لحزب وقدم له الولاء، لكنه قوبل بالخديعة من قبل رئيس الحزب سالم درويش، إذ دبّر درويش تهمة تدينه بقتل رجل من أفراد الشرطة، ومن خلال حوار البطل مع رئيسه سالم درويش، يظهر رفض الأخير انصافه والشهادة معه:

((– وماذا أفعل يا سالم؟ أنا لا أريد أن أموت.

– عليك أن تهرب، هناك طريق إلى الشمال واصدقاء رائعون ينقذونك منهم...

– ألا تعرف أن عائلتي كلها تحت رحمتهم؟ هل سأنقذ نفسي وأقتلهم بيدي؟ ماذا دهاك يا سالم ؟ أنت من علمني كيف أفكر بالجماهير، والأن تمنعني من التفكير حتى بعائلتي..

– أنت أخطر وأثمن من أفراد عائلتك كلهم.. نحن بحاجة إلى من يفكر.. الناس البسطاء يأتون ويذهبون بلا ضجة وبلا تأثير.

الناس البسطاء؟

هذا المنطق الدموي السفاح (؟) يأتون ويذهبون بلا ضجة.. سالم درويش صديق عقلي وانتمائي، يقول هذا الكلام بعد مئات الدروس عن الإنسان وقيمته العليا...))[2].

---

[1] حصانة السيد سين، عزيز السيد جاسم، ص: ١٣٣.

[2] جريمة محترمة جدا، عبد الستار ناصر، ص: ٦٩.

من خلال الحوار يظهر رفض المؤسسة الحزبية التي ينتمي لها المثقف البطل، بل يصل الأمر حتى للتضحية به والصعود بكفاحه لنيل مكاسب شخصية كما فعل سالم درويش، يسرد الراوي كيف تحول سالم الدرويش إلى بطل ((لكنهم، عندما أنزلوني ميتا، كان سالم درويش، يحرق نصف بغداد من أجل عيوني، من أجل عيون المناضل الذي قتلوه بلا سبب(؟)... صار مكان موتي مزارا مقدسا، وصار صديقي سالم الدرويش حاكما))[1].

٣- التلقي الرافض لشخصيات مختلفة

تلقت شخصيات اخرى منها: التلاميذ، وشيوخ، وشخصيات بسيطة سرد المثقف بالرفض، كما في قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة" لسهيلة داود سلمان، إذ تلقى التلاميذ والمدير خطاب المعلمة بالرفض، فرفض المدير أن تمارس المعلمة دورها في تعليم اللغة العربية:

((مدام" اتركي الأولاد لحالهم، لا تثقلي عليهم اشعار عربية؟!هذا محال؟ عندهم دروس أخرى يجب أن يهتموا بها وليست العربية كل شيء، وفاجئني قوله ولكنني أجبته بحدة.

- وهل أنت الذي تقول هذا.. والبرنامج..))[2].

ويتجاوز المدير الرفض إلى الاستهزاء بالعربية:

((- ولكن.. ! أشرت إلى السبورة.

يتطلع إليها مضيقا عينيه

- ما هذه؟

قصيدة

- هه.. ماذا

- شعر عربي

---

[1] جريمة محترمة جدا، عبد الستار ناصر، ص: ٧٢.

[2] المصدر السابق، ص: ٤٤.

– أوه.. يضحك ليس هذا شيئا مهما))[1].

ممّا سبق يظهر كيف تلقى المدير خطاب المعلمة بالرفض، محاولا ابعادها عن ممارسة دورها التعليمي.

ولم يختلف تلقي التلاميذ عن تلقي المدير وأن كان بصورة أقل رفضا، فرفضهم نبع من صعوبة تعلم العربية، ففي حوار التلاميذ مع المعلمة حول قصيدة من سبعة أبيات يتضح رفض التلاميذ بسبب صعوبة اللغة وعدم تألفهم مع العربية الفصحى:

((– سيدتي هل هي كتابة فقط أم للحفظ؟؟

– بالطبع انها للحفظ.. ولكن ليس قبل أن اشرحها لكم ويشترك الجميع في قراءتها..

يصرخ أحدهم

– او.. لا يا شيخة، هذا كثير. ويتشجع الأخرون ويؤيدونه بحماس

قلت مستغربة

– سبعة ابيات.. الم تحفظوا اشعارا فرنسية ؟؟...

– لكن هذه "صعيبة بزاف"))[2].

سعت الراوية لتوظيف "صعيبة بزاف" وهي من اللهجة الجزائرية الدارجة لتوضح مدى استصعاب التلاميذ للغة العربية الفصحى.

وفي قصة "الشجرة" لأمجد توفيق تلقت شخصية شيخ القرية خطاب المعلم بالرفض؛ فالمعلم الذي عُين في القرية وحاول ممارسة وظيفة التعليم، فضلا عن تقديم النصح لأبناء القرية، ألا أن الشيخ تلقى خطابه بالرفض، وقيد اختلاطه مع افراد القرية كيلا يؤثر فيهم، فضلا عن خوفه من أن يطّلع المعلم على نواياه، كما يتضح في حوارهما:

((– بعض التلاميذ ينقطعون عن الدراسة بحجة العمل في حقولك..

– هذه مسألة كنت ادركها.. أنهم يرغبون بمساعدة آبائهم.. ما العمل ؟

---

[1] بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان، ص: ٤١.
[2] المصدر نفسه.

– انهم يحترمونك كثيرا، فاطلب منهم أن يرسلوا أبنائهم..

– من يريد أن يتعلم فليتعلم.. وإلا فليذهب إلى الحقل..

– فكرت أنهم أيها الشيخ يرغبون في الدراسة ولكنك تهدد ابائهم بحجة أنهم لا يعملون بصورة جيدة.. فيضطرون إلى دعوة ابنائهم للعمل.. قلت

ولكنني أردت مساعدتك..

– دعهم وشأنهم

– والمدرسة

– يبدو أن علاقتك بالفلاحين قد افسدتك..

– لا لقد علموني الكثير..

– خاصة عدنان.. أليس كذلك؟

– ليكن.. أنه انسان جيد...))[1].

ويصور المعلم شدة رفض الشيخ له، حين وضعه في منزله: ((وضعني الشيخ في داره ليراقبني ويمنع الآخرين من رؤيتي))[2].

يصوّر القاص من خلال شخصيات القصة طريقة خوف بعض الشخصيات من المثقف؛ فالشيخ الذي استغل سذاجة كثير من أفراد القرية واستغل خوفهم من بطشه، بات يخاف من فكر المعلم وخطابه، فلاذ بالرفض حين وجد فيه طريقا أمثل للحفاظ على زعامته في القرية.

وعلى خلاف هذا، فمن الشيوخ من حاول رفع مستوى ابناء قريته، في حين قابلوه بالرفض، كما في قصة "البياض الغادر" لمحمد شاكر السبع، حين قرر الشيخ بناء مرافق صحية في القرية رفض جميع من في القرية هذا العمل، لاعتقادهم بأنها غرفة للتعذيب،

---

[1] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٦.

[2] المصدر نفسه.

وحتى حكماء القرية رفضوا حين اجتمع بهم الشيخ ((اجتمع بحكمائه الذين أكدوا بعد نقاش طويل أن حكمتهم لم تسبق أن عرفت مرافق صحية وما ينجم عنها من حروب ومشاكل))[1].

إن شيخ القرية رجل مثقف يعمل في المجلس النيابي في الدولة، لم يكن جشعا، بل كان متفتحا يسعى للارتقاء بقريته، في حين جاء الرفض من ابناء القرية.

يتضح من النص اختلاف افكار الشيخين، ويتضح كيف قاد الفكر الشخصية لاتخاذ موقف معين؛ فالشيخ في قصة "الشجرة" كان انتهازيا يسعى إلى ابقاء الجهل في القرية فكان تلقيه رافض، في حين كان الشيخ في قصة "البياض الغادر" متفتحا يسعى للإصلاح فاتخذ موقفا اصلاحيا، لكن تلقت الشخصيات خطابه بالرفض.

وفي قصة "الشارع الجديد" لبرهان الخطيب، رفضت شخصية محمود العطار خطاب المهندس الذي كُلف من قبل الحكومة بمهمة هدم الدور القديمة وانشاء شارع جديد في المكان الذي يوجد فيه دكان محمود العطار، وحين حذر المهندس محمود العطار بأن دكانه القديم معرض للانهيار وان الافضل له مغادرته، رفض العطار خطاب المهندس، ومن خلال الحوار الذي دار بينهما يظهر التباين في تفكير كل من العطار والمهندس:

((فابتسم (ابن الحلال) المهندس الشاب واعقب بلهجة ودود:

– عم محمود.. المكائن ستشتغل وسبق أن نبهتك أكثر من عشر مرات..

وقبل أن يتم حديثه صاح محمود العطار ووجهه يبدو كدملة كبيرة على وشك الانفجار من الغضب:

– رح رح الله لا ينجحكم..

– استقبل المهندس ثورته بالتسامح ورحابة الصدر حتى انه ضحك وقال مداعبا

– لا علي.. كتبت للوزارة بالموضوع.. ودمك على عمك.

وهنا ثار محمود العطار، فصاح

---

[1] البياض الغادر، محمد شاكر السبع، ص: ١٨٢.

– لا يا ظالم النفس..))[1]، أدى عناد محمود العطار وقصر تفكيره إلى انهيار الدكان فوق رأسه.

ب – التلقــي المؤيـد

تلقت بعض الشخصيات خطاب المثقف بالقبول، وهي شخصيات قليلة إذا ما قيست بالشخصيات الرافضة، كما في قصة "الشجرة" لأمجد توفيق حيث استجابت جميع الشخصيات لخطاب المعلم بالقبول عدا شخصية الشيخ التي ذُكرت ضمن الخطاب الرافض، ابتداء من زوجة الشيخ حتى الفلاحين، ممّا دفع بعض أفراد القرية إلى الوقوف بجانب المعلم، كما حدث في اجتماع الشيخ مع اهل القرية حين هرب عدنا ورضية، ففي حوار دار في بيت الشيخ لمناقشة هروب عدنا ورضية، تدخل المعلم لإعطاء النصيحة فثار غضب الشيخ، وقف ابناء القرية موقف الدفاع والتأييد للمعلم:

((– أيها الشيخ.. أن عدنان أحد رجال القرية الطيبين.. كان على الجميع أن يقفوا معه فهم...

وهنا قاطعني بغضب

– أيها الاستاذ. لقد طلبت من رجال القرية الحديث.. ولسنا هنا لنستمع إلى نصائحك.

همهم الرجال وقال أحدهم بأنني أحد رجال القرية فلماذا لا اتحدث.. شعر الشيخ بالحرج قليلا وبرر ما قاله بأنه يقصد عدم اطلاعي على أحوال القرية))[2].

تتضح العلاقة الجيدة بين المعلم والفلاحين، حيث شاركهم المعلم همومهم ووقف أمام تسلط الشيخ من أجلهم، ووقف ابناء القرية بجانب المعلم وتلقوا خطابه بالإيجاب.

أما قصة "اوليات امرأة لم تمت بعد" لحسن أحمد العاني، فإن المتلقي فيها هو الراوي نفسه، وهو طالب يستعد لإكمال دراسته العليا، حيث تلقى نداء عن طريق الهاتف، وهو

---

[1] الشارع الجديد، برهان الخطيب، ص: ٧٩.
[2] الشجرة، أمجد توفيق، ص: ٧٨.

صوت لامرأة لا يعرفها، لكنه استجاب لجميع أوامرها بالقبول فابتدأ الحديث بينهما بصوت نداء الهاتف ((ارجوك من الأن أن تسمع فقط))[١].

كانت هذه المرأة تعرف كل شيء عنه وتوجهه كيفما تشاء: ((رن الهاتف من جديد اطلب منك الأن ان تهدأ فاجأني صوتها، سأمتنع عن المكالمة إذا لم تتناول طعام العشاء، أهدأ الأن وسأتصل بك فيما بعد. وبالمناسبة فهذه "البجامة" لا تعجبني، انها لا تناسبك...))[٢]، استجاب الراوي لجميع طلباتها بالقبول ولم يتخلف مرة عن أمر حتى بدأ يشعر كأنه دمية: ((أنا إلى حد ما اشبه دمية متعلقة بلا دور...))[٣].لا شخصيات في القصة سوى الراوي وصوت الهاتف، أن الصوت المجهول الذي يوجه الراوي كان صوتا ايجابيا ينظم عبثية الشخصية واهمالها، والقصة عبارة عن صورة للإرسال والتلقي، فلا وظيفة لصوت المرأة في الهاتف إلا إرسال الاوامر، ولا وظيفة للبطل الراوي إلا الاستجابة لها بالقبول.

ج – التلقـي المحايـد

يعني هذا النوع وقوف المتلقي موقف محايد من خطاب المثقف، لا يرفض ولا يقبل، وإنما يمرر الخطاب السردي كما سمعه من المتلقي متخذا أسلوب الحياد.

يعد المتلقي في قصة "مدن الشمع" لمهدي علي الراضي متلقيا محايدا، بعد أن تضاربت آراء الشخصيات حول بعضهم، وكل منهم يحكي شيئا مختلفا عن الأخر، وحسب وجهة نظره، ترك المتلقي ملاحظة ذكر فيها أن ((كل ما جاء في القصة ورد على لسان الشخوص في رسائلهم ولم اضف شيئا من عندي كما طلبوا مني))[٤].

حيث مرر المتلقي سرود الشخصيات كما هي، وعنون لكل سرد بملاحظة الشخصية، وبهذا وقف موقفا محايدا، فمرر سرود الشخصيات الثلاثة كما هي دون تدخل كما جاء في نص ملاحظته.

---

[١] أوليات امرأة لم تمت بعد، حسن أحمد العاني، مجلة الأقلام، العدد ٢ ، ١٩٨٤، ص: ٤٨.
[٢] المصدر السابق، ص: ٤٩.
[٣] المصدر نفسه.
[٤] مدن الشمع، مهدي علي الراضي، ص: ١١٩.

ومن الشخصيات التي تلقت خطاب المثقف بحياد، شخصية الحاج عليوي في قصة "الشارع الجديد"، حين تصاعد الخلاف بين المهندس ومحمود العطار في حديثهم عن انهيار الدكان، تدخل الحاج عليوي للتهدئة ((الا أن الحاج عليوي تدخل في الحديث فاقترح على السيد محمود أن يترك الدكان عندما تشتغل المكائن ثم يرون النتيجة بعد ذلك ولكن محمود العطار اصر على البقاء في مكانه))[1].

ممّا سبق يتضح استحواذ التلقي الرافض لخطاب المثقف، وتراجع خطاب القبول والخطاب المحايد بصورة واضحة، ويمكن أن يكون هذا الامر سببا مباشرا في ضعف دور المثقف في تلك الفترة، فهو لا يواجه الرفض والتقييد من السلطة فقط، بل تلقى الرفض من قبل فئات عديدة في المجتمع؛ لقد نبعت القصة العراقية المدروسة من الواقع العراقي المعيش في تلك الفترة، وكانت أداة تصوير رصدت المثقف في مجتمعه وجهده لإثبات دوره في المجتمع ، فأظهر التلقي مقدار الصعوبات التي واجهها المثقف، واصراره على إكمال دوره رغم الرفض الذي واجهه، بل حتى إن بعض المثقفين فقدوا حياتهم كما حدث لبطل "جريمة محترمة جدا" لعبد الستار ناصر، وبعضهم واختار الوصول إلى الهدف رغم الصعوبات كما هو حال المعلمة في قصة "بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة" لسهيلة داود سلمان وايضا قصة "الشجرة لأمجد توفيق، في حين اختار رجل القانون سعيد بطل قصة "قدح في حرج يابس" لمي مظفر الانطواء والاعتزال بعد أن عجز عن تحقيق التغيير.

ثالثـا :ـ استراتيجيـات التلقـي الخارجـي ووظائفـه

يعني التلقي الخارجي: ((تقديم النصوص الأدبية وتقبلها، وإعادة إنتاج دلالاتها... في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه))[2]، ويخص هذا التلقي القارئ على اختلاف أنواعه، فالقارئ عند مواجهته للنص ينتهج ((استراتيجيات مؤطرة معرفيا وتقويميا، حيث ينشئ أثناء المسلسل القرائي تمثلات نفسية ومعرفية، ترتكز على مخزونه من المعارف، ويحاول عن طريقها الوصل بين المكتسب القديم والمعلومات الجديدة... ويتم هذا الوصل بتفاعل البنيات النصية بالموسوعة المعرفية التي يمتلكها قارئ معين... وهو الأمر الذي يفسر اختلاف مستويات

---

[1] الشارع الجديد، برهان الخطيب، ص: ٧٩.

[2] التلقي والسياقات الثقافية، عبدالله إبراهيم، ص: ٧١.

القراء ونوعية القراء))[1]، فللقراءة مستويات متعددة وكذلك القارئ على أنواع، فقد تكون القراءة حدسية وظيفتها التذوق والمتعة، وقد تكون القراءة أيديولوجية وظيفتها المنفعة، أو قد تكون معرفية وظيفتها التحليل، أو تكون منهجية وظيفتها التأمل والمقارنة وإدراك الأبعاد[2]، كذلك القارئ يكون على مستويات مختلفة فهناك القارئ الهاوي والقارئ المتذوق والقارئ الناقد، وعالم الأدب والباحث الإبستمولوجي[3].

يتم دراسة التلقي الخارجي هنا من خلال اشارات النقاد التي تناولت القصة العراقية المدروسة، حيث تصاحب عملية التلقي لدى المتلقي الناقد ((أشكال من الوعي تتجلى في التحليل وتقديم بناء أو أبنية منطقية اعتمادا على معطيات النصوص ذاتها))[4]، واختلفت اراء النقاد في نقد القصة، وتناول بعض النقاد القصة عموما وبعضهم توجه لنقد قصة معينة.

أ- الاشـارات النقديـة العامـة

قوم بعض النقاد القصة العراقية بصورة عامة عن طريق دراسة الخصائص الفنية وطرق المعالجة، وكيفية تعرض القصة للواقع الاجتماعي والسياسي من خلال الاجيال القصصية، فذهب غازي العبادي إلى أن القصة العراقية الحديثة ((للأسف لدى أغلب كتابها الشباب ظلت أسيرة الحدث الواقعي وغالبا ما تدور حول موضوعات هامشية من القضايا الصميمية للعصر، وهذه نقطة عامة من النقاط الخلاف مع القصة المعاصرة للأسف. أننا نستدرك بعض المحاولات الضرورية التي جاءت متقدمة ومتجاوزة وتتناغم وإيقاع العصر))[5].

من هذا المنطلق نقد غازي العبادي القصة بصورة عامة أي قبل دخولها لثورة التغيرات السردية.

---

[1] النص الأدبي بين التلقي وإعادة الانتاج من أجل بيدغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة، ميلود حبيبي، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص: ١٨٥.

[2] مستويات التلقي القصة القصيرة أنموذجا، حميد لحمداني، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص: ١٢٨.

[3] المصدر السابق ص: ١٢٦.

[4] مستويات التلقي القصة القصيرة أنموذجا، حميد لحمداني، ص: ١٢٦.

[5] نقد القصص، غازي العبادي، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٦ ، ١٩٨٠، ص: ٩٧.

وفي مقال "خصوصية الموضوع ومحليته في القصة العراقية" وتحت عنوان "المحاولات الفنية الثالثة" ذهب خضير عبد الأمير إلى أن القصة العراقية في فترة السبعينات امتازت بوعي قصصي جديد: ((أخذت القصة العراقية هويتها الصحيحة ومسارها المبني على وجود قصة ملتصقة بالواقع لها جذورها وامتدادها في اعماق الشعب وخاصة عند الطبقات الفقيرة والباحثة عن عمل حيث كانت الشخصية الباحثة والتي لا حول لها ولا قوة تتواجد في المقاهي وتنام على الأرصفة وتتخذ من سقوف الاسواق ومنعطفات الأزقة مأوى لها))[١].

ويضيف خضير عبد الأمير أن التطور اصاب العديد من القصاصين وبرزت في نتاجهم القصصي قضايا مختلفة ((لقد أصاب التطور والوعي بالمرحلة العديد من القصاصين لذا فإن النتاجات القصصية التي ظهرت في سنوات السبعينات كانت حافلة بالفن القصصي على صعيد الشكل والمضمون الذي اتضحت هويته ومحليته العالية سواء في الرؤية الشخصية للشخوص أو لحركة المكان ومسألة التغيير الموقعي عبر الهياكل الجديدة للبيوت والحدائق ومسيرة العمل اليومي عبر العلاقات الانسانية))[٢].

ويرى فائق مصطفى أن القصة العراقية خلال فترة الثمانينات والتسعينات أخذت تواكب التطورات على المستوى الفني والتقني[٣].

وأشار فرج ياسين إلى التقدم الذي طرأ على القصة العراقية الحديثة من حيث الأساليب وتقنيات التوظيف الاسطوري والتراث الشعبي: ((أطلت التجربة العراقية على مشهد العصر باستيعاب درس جديد، تمثل بانتقال القاص من مرحلة الالتزام الاجتماعي إلى مرحلة جمالية فنية تطورت منها الرؤية وأساليب السرد... وكانت الاسطورة من أبرز هذه المصادر المحمولة التي تمظهرت في الخطاب القصصي الجديد منذ أواسيط الثمانينيات إلى المتن القصصي))[٤].

---

[١] خصوصية الموضوع ومحليته في القصة العراقية، خضير عبد الأمير، مجلة الأقلام ، العدد ٢، ١٩٨٢، ص:٧٩.

[٢] خصوصية الموضوع ومحليته في القصة العراقية، خضير عبد ص: ٨٠.

[٣] ينظر : سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربية، فائق مصطفى، تموز طباعة. نشر. توزيع، ط١، ٢٠١٥ ، ص: ٢٢٢.

[٤] المصدر السابق ناقلا عن توظيف الاسطورة في القصة العراقية الحديثة، ص : ٢٢٢ ـ ٢٢٣.

هذه الاشارات النقدية التي داولها النقاد حول القصة العراقية الحديثة وحضور شخصياتها وطريقة المعالجة بصورة عامة.

ب – الاشـارات النقديـة الخاصـة

من النقاد من تجاوز النظرة التقويمية العامة للقصة وذهب إلى تقييم قصص محددة، ومنها ما قدمه الناقد عبد الستار ناصر في نقده لقصة "الكلب" لموسى كريدي، فيقول: ((القاص حريص على المسك بتلابيب أبطاله وشرح ما يجب شرحه واهمال ما يجب اهماله، أن العناية بقالب القصة لنشرها دون عيوب كاد يكون ـلولا ما سنطرحه لاحقاـ الهاجس الأساسي في اللعبة القصصية التي يعرفها وأجاد فيها عند كتابة قصة "الكلب"))[1].

بعد الحديث عن محاسن القاص موسى كريدي لاسيما في قصة "الكلب" التي كانت أحدى القصص المدروسة، انتقل الناقد للحديث عن مساوئ القصة، وتشخيص عيوب أغلب قصص موسى كريدي بسبب عناوينها التي تحمل اسماء الحيوانات، حيث تنعدم– حسب رأيه– العلاقة بين هذه القصص وبين عناوينها أو اقتصار العنوان على المساس من بعيد بفحوى القصة، فيقول: ((أن التسمية في قصصه تأتي قبل الشروع في القصة، أنه يحكم على هذا العمل بتسمية جاهزة ثم يكتب أية فكرة وأي مضمون شرط أن يأتي منسجما ـ ولو قليلاـ مع العنوان وأن يذكر–طبعا– اسم الحيوان الذي اختار بين سطورها حتى دون الحاجة اليه))[2].

أن قصة "الكلب" تعالج أمورا اجتماعية تخص عائلة متكونة من امرأة وطفلين وزوج جشع احمق عديم الوفاء، فاقحم القاص الكلب للتعويض عن الاب الذي هجر زوجته واولاده، فالكلب هو من تولى حراستهم وقد تعلقت به الأم واولادها كثيرا، وكان ودودا وفيا، وكأن القاص أراد اظهار المفارقة بين وفاء الكلب الذي استولى على معظم أحداث القصة وبين خداع الأب الذي ظهر في مساحات محدودة من القصة.

---

[1] حول مجموعتي قصص موسى كريدي وغازي العبادي عرض ونقد، عبد الستار ناصر، مجلة البيان، العدد ١٨٨ ، ١٩٨١، ص: ١٥٢.

[2] حول مجموعتي قصص موسى كريدي وغازي العبادي عرض ونقد، عبد الستار ناصر، ص:١٥٢ ـ١٥٣.

وتحت عنوان "قراءة في التجريب الشخصي" ناقش أحمد خلف اسلوبه القصصي بوصفه قاصّا وناقدا، تحدث عن مناخ جديد اسهم في توجيه بعض الأساليب السردية في القصة الحديثة هذا المناخ ((يلتزم التوتر والشدة والتردد والحذف والمباغتة ليُدلل هذا الذي نقرؤه في قصة "أخر الزمان.. أول الزمان" والقصص التالية لها على حدوث جريمة في مكان ما من هذا العالم الذي هو في حقيقته ليس بعيدا عنّا، بل من الجائز أن يكون هذا العالم من صنع أيدينا، وقد ساهمنا بشكل أو بأخر من ترديه، كل ذلك يتم في مناخ اسطوري يمس الواقع))[١].

إن قصة "أخر الزمان.. أول الزمان" أعدت مناخا تشابك فيه التاريخي والاسطوري لينتج مناخا فنتازيا يجمع بين الأحاديث الدينية والخيالية وتختلط فيه الشخصيات القصصية مع شخصيات دينية وشخصيات تعود إلى عالم الجن، وبالتالي تفرض على المتلقي العودة إلى عالم مليء بالتخيلات والتناقضات، وتدفع المتلقي ايضا إلى العيش في أجواء القصة والمتابعة الحرفية لمعرفة الشخصية المجهولة التي تبحث عنها شخصيات القصة، وتزيد من توتر القارئ واندهاشه حين تظهر أن شخصية سلمان بن داود هي شخصية وهمية ابتدعها البطل بسبب اضطراباته وراح يلقي عليها همومه.

ومن اشارات النقاد ايضا ما قدمه باسم عبد الحميد حمودي حول قصة "الحمامة والنافورة وحلم الصيف" لموفق خضر، فذكر دور التقنيات التي استخدمها القاص ((صيغة المتكلم المباشر ونموذج العامل الكادح الذي اختار الانتماء دربا فتصيبه رصاصة تثقب رأسه وتجعله ينطلق إلى عالم أخر، عالم البراءة الذي يشكله ماء النافورة الموجودة أمام ساحة المتحف بعد أن فقد سبيل الاتصال بعالمه القديم))[٢].

لقد سرد قصة "الحمامة والنافورة وحلم الصيف" راويان، فقدم الراوي الخارجي وصفا مختصرا عن الحادث ومن ثم اكمل حسان تفاصيل اصابته برصاصة السلطة التي غيّرت حياته وشخصيته.

---

[١] قراءة في التجريب الشخصي، أحمد خلف، مجلة الأقلام ، العدد ٦، ١٩٩٠ ، ص: ٩٠.

[٢] رحلة مع القصة العراقية، باسم عبد الحميد حمودي ، دار الرشيد للنش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية ، سلسلة دراسات (٢١٠)، بغداد، ص: ١٣٩.

تلقى الناقد عبدالله ابراهيم قصة "الحارس والأميرة" لأحمد خلف بكونها تقدم اشكالية في البنية السردية، وهي متشكلة من ركنين أساسيين ((أحدهما حاضر يتمثل بحال الحارس ضمن حيز العزلة التي يعيشها في القلعة والأخر يتمثل بمحاولته اختلاق حكاية تكون جزءا منه، ويكون جزءا منها، حكاية يعوض بوساطتها سطوة العزل، وحكايتها المسطحة ويفرض عليها أن تنطوي ضمن حكاية متخيلة))[1].

لقد جاءت قصة "الحارس والاميرة" على نمط التداخل السردي أي قصة داخل قصة، التي كان الحارس محروس راويا من الدرجة الثانية وقصته التي سردها للأميرة عن هموم الفقراء وظلم الحكام قصة تحتية.

ممّا تقدم يتضح التلقي في القصة العراقية الحديثة بنوعيه: الداخلي الذي تم بين شخصيات القصة والذي غلب عليه التلقي الرافض، والنوع الثاني، هو التلقي الخارجي الذي قدمته الاوساط النقدية الثقافية المتمثلة بالنقاد أو القصاصون محاولين الكشف عن الاسرار الجمالية واستقصاء مواطن التجديد في الأساليب السردية، وكيفية توظيف الشخصية القصصية في القصة العراقية الحديثة.

---

[1] تناص الحكاية في القصة العراقية القصيرة، عبدالله أبراهيم، مجلة الأقلام، العدد ١١، ١٢، ١٩٨٨، ص:٢٩٥.

نتائــج البحــث

١- تجاوزت الدراسة البحث عن المثقف بوصفه مفكرا محضا.

٢- عالجت القصة العراقية في الفترة المدروسة، القضايا التي شغلت الساحة العراقية في تلك الفترة، والتي ارهقت فكر المثقف العراقي مثل: الفقر، قضية المرأة، التعليم، الحرب العراقية الايرانية.

٣- أظهر التشكيل السردي للشخصيات اختلاف طرائق تقديمها، فبعض الشخصيات قامت بتقديم نفسها، وبعضها قدمها الراوي أو شخصية مشاركة، وبعضها قُدمت بواسطة الحدث، كما يظهر التشكيل السردي وجود نوعين من الشخصية هما: الشخصية الرئيسة التي تميزت بتعقدها وغلبة الجانب النفسي، والشخصية الثانوية التي تميزت ببساطة تشكلها.

٤- اختلفت الأماكن التي ارتادها المثقف بين الأماكن المغلقة التي شكلت في الأغلب مكانا طاردا للمثقف، والأماكن المفتوحة التي وجد المثقف الحرية في أغلبها.

٥- بُني الزمن في أغلب القصص المدروسة على أحداث مرجعية، ووظف المثقف تقنيات الزمن المختلفة في سرده بما يناسب أيديولوجيته.

٦- شهدت القصة العراقية تعدد أنواع الرواة، فهناك الراوي الغائب الأجنبي الذي يروي الأحداث من خارج القصة، وهناك الراوي المشارك في أحداث القصة بوصفه أحد شخصياتها، وهناك الراوي الثاني في القصة أي تظافر الراوي الخارجي والمشارك على رواية القصة ، كذلك الراوي المتعدد.

٧- اختلفت أشكال الرؤية في سرد المثقف بين الرؤية من الخلف التي تغلب فيها معرفة الراوي على معرفة الشخصية، والرؤية مع التي تتساوى فيها معرفة الراوي والشخصية، والرؤية من الخارج التي تغلب فيها معرفة الشخصية على معرفة الراوي.

٨- تعددت الصيغ السردية في القصة العراقية المدروسة، منها: صيغة الخطاب المروي (المسرّد)، وصيغة الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، وصيغة الخطاب المنقول.

٩- جاء الوصف في سرد المثقف لوظائف مختلفة: كوظيفة التزيين، والوظيفة السردية، والوظيفة الرمزية، والوظيفة الانعكاسية، وبصورة عامة غلب السرد على الوصف في القصة العراقية الحديثة.

١٠- وظف القصاصون الحوار بنوعيه: الداخلي والخارجي لأغراض مختلفة، فوظف الحوار الداخلي لتحذير النفس والبوح لها بالهموم، إذ مثّل هذا النوع من الحوار الجانب المغمور للشخصية ، في حين جاء الحوار الخارجي للنقاش والنقد .

١١- استحضر القصاصون الأحداث التاريخية في قصصهم، وقد تميز هذا الجانب بكثافته، واتضح هذا من خلال تعدد القضايا التي عالجها الحدث الواحد.

١٢- نقل القصاصون التاريخي بطرق مختلفة، منها: التوثيقي، والتفسير/الفهم، والتأويلي.

١٣- تعدد الأنساق السردية التي أدخل المثقف عن طريقها الحدث التاريخي كنسق التناوب والانتقال، ونسق التواتر، ونسق التضمين، ونسق التتابع، ونسق التداخل.

١٤- أدرك القصاصون الأشكال السردية التي مكنتهم من النهوض بالأحداث وجعلها نابضة بالحركة والبناء والهدم، من هذه الأشكال: استحضار شخصيات تاريخية، أو تكوين مناخ تاريخي يضم شخصيات تخييلية.

١٥- عاد القاص للتاريخ لدافعين، الدافع الأول: هو الدافع الفني وتمثل برغبة القاص في محاكاة أو منافسة أو التفوق على السابقين، أما الدافع الثاني: فهو الدافع الأيديولوجي وتمثل برغبة القاص في إعادة مناقشة فترة تاريخية معينة من وجهة نظره الخاصة.

١٦- استخدام تقنيات متعددة لإيصال الخطاب كتقنية الحلم، أو بث الاسئلة الوجودية، أو المراسلة، أو نسخ من النفس شخصية أخرى وجعلها معبرا لتمرير النقد.

١٧- للتلقي جانبان: الأول: تلق داخلي يتم داخل القصة بين الشخصيات القصصية، وجاء في القصة المدروسة على ثلاث أنواع: التلقي الرافض، والتلقي المؤيد، والتلقي المحايد، واستنتجت الدراسة غلبة التلقي الرافض لسرد المثقف، أما الجانب الثاني: هو التلقي الخارجي الذي يقوم به شخص حقيقي، أي القارئ الحقيقي، وقد عنيت الدراسة بالمتلقي الناقد، الذي قدم نقده من خلال التفسير وتحديد عثرات القاص أو محاولات تجديده في القصة المدروسة

المصـــــادر والمراجـــــع

*القران الكريم

اولا:- المصـــــــادر

١. أخر الزمان.. أول الزمان، أحمد خلف، مجلة الأقلام ، العدد ١١، ١٢، ١٩٨٨.

٢. أنت تمسك النار طوبى لك، مجلة إبداع عائد خصباك، العدد ١، بغداد، ١٩٨٦.

٣. انفعالات طفل محاصر، أمين صالح، مجلة كتابات، العدد ١، ١٩٧٧.

٤. أوراق الميموزا، غازي العبادي، مجلة الأقلام، العدد ١١، ١٢، ١٩٨٨.

٥. أول النهار أ خر النهار، عبد عون الروضان، مجلة الأقلام، العدد ٦، ١٩٨٣.

٦. أوليات امرأة لم تمت بعد، حسن أحمد العاني، مجلة الأقلام، العدد ٢، ١٩٨٤.

٧. أيام في المدينة الآمنة، أميرة فيصل، مجلة الأقلام، العدد ١٢، ١٩٧٢.

٨. أيها الديناصور الجميل.. وداعا، برهان الخطيب، مجلة أدب ونقد، العدد٦، ١٩٨٤.

٩. البحث عن الجذور، أحمد خلف، مجلة الأقلام، العدد ١١، ١٩٨٤.

١٠. البحث عن...، مي مظفر، مجلة إبداع، بغداد.

١١. البياض الغادر، محمد شاكر السبع، مجلة المعرفة، العدد ٢١٢، بغداد، ١٩٧٩.

١٢. بيضة الديك، عائد خصباك، مجلة إبداع ، العدد ١٢، بغداد، ١٩٨٩.

١٣. بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة، سهيلة داود سلمان، مجلة الأقلام، العدد ٣، الجزائر، ١٩٧٤.

١٤. جريمة محترمة جدا، عبد الستار ناصر، مجلة كلمات، العدد ٨، ١٩٨٧.

١٥. الحارس والأميرة، أحمد خلف، مجلة الأقلام، زاخو، ١٩٨٧.

١٦. حتى إشعار آخر، سهيلة داود سلمان، مجلة الناقد، العدد ٧٢، ١٩٩٤.

١٧. حصانة السيد سين، عزيز السيد جاسم، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٩، العراق، ١٩٧٩.

١٨. الحمامة والنافورة وحلم الصيف، موفق خضر، مجلة الأقلام ، العدد ٥، ١٩٧٢.

١٩. دخان، أحمد خلف، مجلة الأقلام، العدد ٦، ١٩٧٥.

٢٠. رباعية الخروج من الجحيم، جمعة اللامي، مجلة الأقلام، العدد ٣، ١٩٧٤.

٢١. الرجل الأول، حميد المختار، مجلة الأقلام، العدد ٩، ١٩٨٤.

٢٢. زهرة سوق الشيوخ (من أجل أنعام طبعا)، نجم والي، مجلة مشارف، العدد ١٤، هامبورغ، ١٩٩٧.
٢٣. زهرة واحدة تكفي، عبد الستار ناصر، مجلة الأقلام، العدد ١١، ١٩٨٣.
٢٤. الزهرة والميلاد، صلاح الأنصاري، مجلة الأقلام، العدد ٧، ١٩٩٥.
٢٥. زو- العصفور الصاعقة، محمود جنداري، مجلة الأقلام، العدد ١٢، كركوك، ١٩٨٨.
٢٦. الشارع الجديد، برهان الخطيب، مجلة الأقلام، العدد ١، ١٩٧٣.
٢٧. الشجرة ، أمجد توفيق، مجلة الأقلام، العدد ٨، ١٩٧٥.
٢٨. الشجرة، صلاح الأنصاري، مجلة الأقلام، العدد ٧ ، ١٩٧٩.
٢٩. شمعة في بئر، عبد الستار ناصر، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣١٦ ، ١٩٩٧.
٣٠. صديقان، خضير عبد الأمير، مجلة القاهرة، العدد ٥٨، ١٩٨٦.
٣١. طفل في الشرفة، عائد خصباك، مجلة الأقلام، العدد ٣، ١٩٨٣.
٣٢. الطيور الموشومة، فيصل عبد الحسن حاجم، مجلة البيان، العدد١٣١، ١٩٧٧.
٣٣. عاصفة الثلج، هدية حسين، مجلة إبداع ، العدد ٦، بغداد، ١٩٩٦.
٣٤. العيون، خالد حبيب الراوي، مجلة الأقلام، العدد ٤، ١٩٩٧.
٣٥. قدح في حرج يابس، مي مظفر، مجلة الأقلام، العدد ٦، بغداد، ١٩٩٠.
٣٦. الكرسي الهزاز، سهيلة سلمان داود، مجلة الأقلام، العدد ٦، ١٩٧٣.
٣٧. الكلب، موسى كريدي، مجلة الأقلام، العدد ٩، ١٩٧٨.
٣٨. المحامي، عبد الستار ناصر، مجلة الأقلام، العدد ٥٥، ١٩٨٢.
٣٩. مدن الشمع، مهدي علي الراضي، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٣، ١٩٧٩.
٤٠. المصهر، أمين صالح، مجلة كتابات، العدد ١٦، البحرين، ١٩٧٩.
٤١. النشور، فهد الأسدي، مجلة الأقلام ، العدد ١١ ، ١٢، بغداد، ١٩٨٨.

ثانيـــا :- المراجـــع باللغـــة العربيـــة

١. آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة الرواية النوبية نموذجا، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامة لقصور المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢. أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، سورية- دمشق، ٢٠٠٣.
٣. أوهام النخبة أو نقد المثقف، علي حرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ٢٠٠٤.
٤. الايديولوجيا العربية المعاصرة، عبدالله العروي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٥.
٥. بناء الرواية مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، سيزا قاسم، سلسلة ابداع المرأة، ٢٠٠٤.
٦. بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.
٧. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩١.
٨. تاريخ الإسلام، محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، ط١، لبنان – بيروت.
٩. تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٨٩.
١٠. تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، الجزائر، ٢٠١٠.
١١. تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا، سعيد الوكيل الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
١٢. التخيل التاريخي في السرد الامبراطورية والتجربة الاستعمارية، عبدالله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠١١.
١٣. التشكيل السردي المصطلح والإجراء، محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ٢٠١١.
١٤. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، ط٣، لبنان-بيروت، ٢٠١٠.
١٥. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، لبنان- بيروت، ٢٠١٥.

١٦. خريف المثقف في العراق١٩٩٠ ـ ٢٠٠٨، محمد غازي الأخرس، التنوير، ٢٠١١.
١٧. الخطاب العربي المعاصر، محمد عابد الجابري، دار الطليعة، ط٥، بيروت، ١٩٩٤.
١٨. دائرة الحوار ومزالق العنف كشف أساليب الإعنات والمغالطة مساهمة في تخليق الخطاب، محمد العمري، الناشر افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٢.
١٩. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، وسعيد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط٣، المغرب، ٢٠٠٣.
٢٠. الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الابحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٦.
٢١. الراوي والنص الأدبي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦.
٢٢. رحلة مع القصة العراقية، باسم عبد الحميد حمودي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (٢١٠) ، بغداد.
٢٣. الرواية الخليجية بحث في الأنساق الثقافية، فارس توفيق البيل، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، ط١، عمان، ٢٠١٦.
٢٤. الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، نضال الشمالي، عالم الكتب الحديثة، ط١، الأردن، ٢٠٠٦.
٢٥. الرواية والتاريخ دراسات في التخييل المرجعي، محمد القاضي، دار المعرفة للنشر، ط١ ، تونس، ٢٠٠٨.
٢٦. الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–الأعظمية، ١٩٨٦.
٢٧. سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربية، فائق مصطفى، تموز طباعة. نشر. توزيع، ط١، ٢٠١٥.
٢٨. السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦.
٢٩. السردية العربية الحديثة بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبدالله أبراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١ ، ١٩٩٢.

٣٠. شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٨٨٢- ١٩٥٢، عبد السلام الشاذلي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، لبنان- بيروت، ١٩٨٥.
٣١. شعرية الخطاب السردي دراسة، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
٣٢. الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، ابراهيم جنداري، تموز طباعة. نشر. توزيع، ط١، دمشق، ٢٠١٣.
٣٣. فن كتابة القصة القصيرة، فؤاد قنديل، الدار المصرية اللبنانية، ط٢، القاهرة، ٢٠١٠.
٣٤. في الثقافة والنقد، اسحاق الشيخ يعقوب، دار الفارابي، ط١، بيروت، ٢٠١٢.
٣٥. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، ١٩٩٨.
٣٦. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة تراثنا النقدي دراسة مقارنة، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٦.
٣٧. الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٧.
٣٨. المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبدالله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.
٣٩. المثقف والسلطة دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، محمد الشيخ، دار الطليعة للطبعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩١.
٤٠. المثقفون العرب والغرب، هشام شرابي، دار النهار للنشر، ط٢، بيروت، ١٩٧٨.
٤١. المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ١٩٩٥.
٤٢. مدخل إلى نظرية السرد تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
٤٣. المسألة الثقافية في الوطن العربي، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، بيروت، ١٩٩٩.
٤٤. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨٥.

٤٥. مقالات في تحليل الخطاب، تقديم: حمادي صمود، كلية الآداب والفنون والانسانيات بجامعة منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب.
٤٦. الملتقى الدولي للسرديات القراءة وفاعلية الاختلاف السردي، المركز الجامعي- بشار، الجزائر، ٢٠٠٧.
٤٧. من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي سعيد جبار، منشورات الاختلاف، دار الامان، ط١، الجزائر، ٢٠١٢.
٤٨. النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال صالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
٤٩. نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مجموعة باحثين، منشورات الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٤، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس.
٥٠. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقّري التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار الصادر، بيروت، ١٩٦٨.
٥١. نفس الرحمن في فضائل سلمان (رض)، ميرزا حسين النوري الطبرسي، تحقيق: جواد قيومي الاصفهاني، مؤسسة الآفاق، ط١، ١٤١١هـ.

ثالثـــا:- المراجـــــع المترجمـــــة

١. الأجناس الأدبية، ايف ستالوني، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٤.
٢. الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)، بونوا دوني، ترجمة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥.
٣. الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٦.
٤. المثقف والسلطة، إدوارد سعيد، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
٥. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بورتو، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٦.

٦. تأمل العالم الصورة والاسلوب في الحياة الاجتماعية، ميشيل مافيزوني، ترجمة: فريد الزاهي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٥.
٧. التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن إحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٥.
٨. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، لبنان–بيروت، ١٩٨٤.
٩. خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧.
١٠. خيانة المثقفين، إدوارد سعيد، ترجمة: أسعد الحسين، دار نينوى، سورية– دمشق، ٢٠١١.
١١. دفاع عن المثقفين، جان بول سارتر، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٧٣.
١٢. الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، بيروت، ٢٠٠٩.
١٣. الرفيق إلى النظرية السردية، مجموعة باحثين، ترجمة: محمد عناني، تحرير: جيميز فيلان، بيتر رابينوفيتز، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٦.
١٤. السرد، جون ميشيل آدم، ترجمة وتقديم: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط٢، ليبيا–بنغازي، ٢٠١٥.
١٥. سوسيولوجيا المثقفين، جيرار ليكرك، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ليبيا– بنغازي، ٢٠٠٨.
١٦. سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سورية– اللاذقية، ٢٠١٣
١٧. الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٠.
١٨. صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط٢، عمان، ٢٠٠٠.

١٩. صور المثقف، إدوارد سعيد، ترجمة: غسان غصن، مراجعة: منى أنيس، بيروت، ١٩٩٣.
٢٠. طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة باحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، المغرب– الرباط، ١٩٩٢.
٢١. قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، روجر ب. هينكل، ترجمة: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، القاهرة.
٢٢. القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنركي أندرسون إمبرت، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة: صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
٢٣. الكاتب وعالمه، تشارلز مورجان، ترجمة: شكري محمد عياد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.
٢٤. كراسات السجن، أنطونيو غرامشي، ترجمة: عادل غنيم، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤.
٢٥. اللغة والخطاب الأدبي (مقالات الأدب)، مجموعة باحثين، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٣.
٢٦. المثقفون المزيفون النصر الإعلامي لخبراء الكذب، باسكال بونيفاس، ترجمة: روز مخلوف، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، سورية–اللاذقية، ٢٠١٣.
٢٧. مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، سورية– دمشق، ٢٠١١.
٢٨. مسؤولية المثقف، علي شريعتي، ترجمة: إبراهيم الدسوقي شتا، مراجعة: حسين علي شعيب، دار الأمير، ط١، العراق– النجف الأشرف، ٢٠٠٥.
٢٩. المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣.
٣٠. مفاهيم سردية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥.

٣١. نحو جمالية التلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، هانز روبرت ياوس، ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، مراجعة: عز العرب الحكيم، النايا للدراسات والنشر، ط١، لبنان- بيروت، ٢٠١٤.
٣٢. النص الروائي تقنيات ومناهج، برنار فاليط، ترجمة: رشيد بنحدو، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٢.
٣٣. نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة محمد جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨.
٣٤. نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.
٣٥. نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، روبرت سي هول، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار حوار للنشر والتوزيع، ط١، سورية- اللاذقية، ١٩٩٢.
٣٦. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة باحثين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١، دار الخطابي للطباعة والنشر، ١٩٨٩.
٣٧. نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مجموعة باحثين، ترجمة: حسين ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم، محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

رابعـــا:- البحـوث والدراســات

١. ازمة المثقف في رواية "بقايا ثلج" لعصام موسى، نضال الشمالي، وبلال كمال عبد الفتاح، مجلة دراسات، المجلد ٣٧، العدد ٣، ٢٠١٠.
٢. أنسنة المكان في رواية (هولير حبيبي) لعبد الباقي يوسف، حسين مجيد حسين، مجلة قه لاي زانست العلمية، المجلد ٣، العدد ٤، جامعة صلاح الدين، أربيل، ٢٠١٨.
٣. التأثير والتلقي الموضوع والمصطلح، كونتر جروم، ترجمة وتقديم: أحمد المأمون، مراجعة: حميد لحمداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ٧، المغرب، ١٩٩٢.
٤. تقنيات بناء الشخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل)، علي عبد الرحيم فتاح، مجلة كلية الآداب، العدد ١٠٢.

٥. التلقي والسياقات الثقافية السرد أنموذجا، عبدالله أبراهيم، مجلد ١٠، العدد١٤، السعودية– جدة، ١٩٩٩ .
٦. تناص الحكاية في القصة العراقية القصيرة، عبدالله أبراهيم، مجلة الأقلام، العدد ١١، ١٢، ١٩٨٨.
٧. توظيف التراث الشعبي في النصوص السردية بين التقنية والفنية، صالح جديد، مجلة الآداب واللغات، العدد ٨، الجزائر، ٢٠٠٩.
٨. حول مجموعتي قصص موسى كريدي وغازي العبادي عرض ونقد، عبد الستار ناصر، مجلة البيان، العدد ١٨٨، ١٩٨١.
٩. خصوصية الموضوع ومحليته في القصة العراقية، خضير عبد الأمير، مجلة الأقلام، العدد ٢، ١٩٨٢.
١٠. الخطاب السردي بين المؤلف والراوي، محمد محيي الدين مينو، مجلة أفاق المعرفة، العدد ٥٦٢، ٢٠١٠.
١١. دفاتر زمنية بين السرد المشهدي وتعدد الرواة "رواية جولانية"، خليل موسى، مجلة دمشق، عدد خاص (الجولان)، ٢٠١٣.
١٢. رؤية التاريخ في الرواية المغربية الحديثة مقاربة تطبيقية في التناص، بوخالقة فتحي، مجلة الاستاذ، العدد ٤، الجزائر، ٢٠٠٨.
١٣. شخصية المثقف العربي في روايات حديثة، حسين عيد، مجلة الناقد ، العدد ٣٨، ١٩٩١.
١٤. صور المثقف ودوره، شيزراني فيدريتشيز، ترجمة: سمير القصير، مجلة الآداب الأجنبية، العدد ٥٧، ١٩٨٨.
١٥. صورة المثقف في ثلاث مسرحيات تاريخية من سورية ومصر، أحمد زياد محبك، مجلة البيان، مجلد ٢، العدد ٢٩، ١٩٨٥.
١٦. صورة المثقف في روايات عبد الرحمن منيف، صالح ولعة، مجلة التبيين، العدد٢٠، ٢٠٠٣.
١٧. الطاهر وطار الخطاب الواقعي والخطاب التاريخي، فيصل الأحمر، مجلة الخطاب العدد ١٧، جامعة هيجل.

١٨. فضاء المدينة في رواية "ذاكرة الجسد" شعرية التناص، فتحية شقيري، مجلة الأثر، العدد ١٨، الجزائر، ٢٠١٣.
١٩. قراءة في التجريب الشخصي، أحمد خلف، مجلة الأقلام، العدد ٦، ١٩٩٠.
٢٠. ما وراء السرد في القصة والرواية العربية (النشأة والتلقي)، حمزة فاضل يوسف، ونزار فاك علي، مجلة الفنون والآداب وعلوم الانسانيات والاجتماع، العدد ٣٦، العراق، ٢٠١٩.
٢١. المثقف العراقي من السلطة إلى ثقافة المستقبل، صالح هويدي، نقد وتنوير، العدد ٢، ٢٠١٥.
٢٢. المثقف العربي التابع والعضوي، فاضل ثامر، مجلة الثقافة الجديدة، ٢٠٠٩.
٢٣. مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد ٨، ١٩٧٨.
٢٤. النزعة القصصية الجديدة واشكالية التجريب القصصي في المرحلة الأخيرة، أحمد خلف، مجلة الأقلام، العدد ٧، ١٩٨٩.
٢٥. النزعة القصصية وإشكالية التجريب في المرحلة الأخيرة، أحمد خلف، مجلة الأقلام، العدد ٧، ١٩٨٩.
٢٦. نظريات السرد وموضوعها (في المصطلح السردي)، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد ٩، عمان، ١٩٩٧ .
٢٧. نقد القصص، غازي العبادي، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٦، ١٩٨٠.
٢٨. النقد والتاريخ في رواية ما بعد الحداثة، فاضل ثامر، مجلة الكوفة، العدد ١٠، ٢٠١٦.

خامسـا :- الرسائـل والأطاريـح

١. البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، ميادة عبد الكريم العامري، مذكرة قدمت لنيل شهادة الماجستير، جامعة ذي قار، العراق، ٢٠١١.
٢. تقنيات الخطاب السردي بين السيرة الذاتية والرواية دراسة موازية، أحمد عزي صغير، اطروحة قدمت لنيل شهادة الدكتوراه، كلية التربية ـ جامعة ابن رشد.

٣. جدلية الفني والتاريخي في رواية "كتاب الامير مسالك أبواب لواسيني الاعرج"، محمد سالمي، مذكرة قدمت لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة ـ كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٥ـ ٢٠١٦.
٤. العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، فاطمة الزهراء عطية، اطروحة قدمت لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر– بسكرة ، الجزائر، ٢٠١٤– ٢٠١٥.

سادســا :– المواقــع الالكترونيــة

١. تمظهرات المثقف العراقي، ياسين النصير، ١١/ آذار/ مارس، ٢٠١٨، Iraqicp.com.
٢. الرواية والتاريخ.. تداخل لا يحجبه الإنكار، مجموعة ناقدين، ٢٠ شباط / فبراير، ٢٠١٧، Annasronline.cim.
٣. نحو محاولة لتحديد مفهوم المثقف، فضيلة سيساوي، جامعة هيكل، Fasissaous@yhoo.fr.

Abstract

A research is devoted to extract narrative discourse of intellectual as a subject in Iraqi modern structure which emerged between 1970_2000AD. It has treated a number of issues concerning Iraqi reality so that modern narrative ways have been used by writers. They used modern ways and old ways have been left. At the begging the research focused on extracting narrative way then it changed to focus on intellectual narration in Iraqi modern story. The research contains introduction, abstract, and five chapters, each of them interests in a specific topic. Introduction is used to provide us with introductory about research as a whole and some definitions as well as previous important studies. The main focus of chapter one are place and time. Chapter focused on variation of narrative tools, formulas, discourse and version and styles of narration in order to find out linguistic and structural influences expressed by intellectual as a basic component in receiving process. The main interest of chapter three is on writers by focusing on the relation between historical and fictional in modern Iraqi story and their affects in shaping events and their consequences as well as basic forms of historical events. all or some of these features were taken by intellectual narration in Iraqi modern story. the process of receiving Iraqi modern story is the main concern of chapter four starting with receiving theory of layous in beauty of receiving process. The main focus is not about editor but on receiver since receiver is a person who judge a text as a critice or reader. These studies are theoretically established and applicabally treated a sort of receiving that have never treated before. Iraqi story was a base for consideration generations who wrote and posted in newspaper as (pens, creatives, literature , criticism, contract, words, cultural life, critice, newspaper and knowledge) between the age 1970 and 2000 and for temporal investigation here has its purpose in reading since of the richness of the so-called owners of discourse analysis as (Rhetorical events), also its has its contribution to transfer Iraqi story from experimentation to modernization.

University of missan

College of education

Department of Arabic

The Intellectual's narration and its receiving by Iraqi modren story (1970-2000AD)

By

Hajer Jassib Mabed Essa

A thesis submitted to

The council of the college of Education/ University of Missan

In Partial Fulfilment of the Requirements

For the degree of Master of Arts in

Arabic Language and Literature

Supervised by

Dr. Khalid Mohammad Salih (Ph.D)

2020 AD 1441 AH