جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية / الدراسات العليا

الفجوات الاستفهامية في ضوء المحكيات السردية الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م

رسالة تقدّم بها الطالب:

ساطع جاسم حمزة عبادة

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة كربلاء وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها / أدب

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتورة

رفل حسن طه الطائي

١٤٤٣هـ ٢٠٢١م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَٰلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُّرْشِدًا﴾

[الكهف: ١٧]

الإهـــداء

إلى الصدق الذي لا نبوح به

لا

إلى الكذب الذي ندونه كثيرًا.

بعيدًا...

عن الأصبع السادس في كف العمر.

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	أ - ت
التمهيد: مفهوم الفجوات في الدراسات الغربية والعربية.	**١-١٩**
أولا: مفهوم الفجوات	١-٣
١. المفهوم اللغوي للفجوة	١-١
٢. المفهوم الاصطلاحي للفجوة	٢-٣
٣. المفهوم الفلسفي للفجوة	٣-٣
ثانيا: الأسس المعرفية للفجوات في الدراسات النقدية الغربية	٤-١٠
ثالثا: الفجوات في الدراسات النقدية العربية.	١٠-١٧
رابعا: الفجوات الاستفهامية.	١٨-١٩
الفصل الأول: فلسفة الفجوات الاستفهامية في المحكي الروائي العراقي.	٢٠- ٧٣
-مدخل	**٢٠-٢١**
المبحث الأول: أسباب خلق الفجوات في االمحكي الروائي.	٢٢-٤٥
- توطئة	٢٢-٢٣
١. تناول المحظور من غير مباشرة (المسكوت عنه).	٢٣-٣٢
٢. تحقيق الغاية الجمالية والفنية.	٣٢-٣٦
٣. تحقيق التواصل الأدبي.	٣٦-٣٩
٤. البقاء الذاتي للنصّ.	٤٠-٤٥
المبحث الثاني: فجوات النصّ الاستفهامية.	**٤٦-٧٣**
- توطئة	٤٦-٤٧
١. الفجوة الاستطرادية.	٤٧-٥١
٢. الفجوة الاسترجاعية.	٥١-٥٦
٣. الفجوة الاستشرافية.	٥٦- ٦١
٤. الفجوة التدريجية (التمديدية).	٦١ -٦٥
٥. الفجوة التضليلية.	٦٥- ٦٩
٦. الفجوة التغليقية.	٦٩- ٧٣
الفصل الثاني: أثر القارئ في تجسير الآفاق وملء الفجوات الاستفهامية.	**٧٤- ١٢٦**

-مدخل	**٧٤-٧٦**
المبحث الأول: فجوات القارئ الاستفهامية.	٧٧-١٠١
- توطئة	٧٧-٧٨
١. فجوة القطع الناقص.	٧٨-٨٢
٢. الفجوة الأليغورية.	٨٢-٨٦
٣. الفجوة العجائبية.	٨٦-٩١
٤. الفجوة التعالقية (التناصية).	٩١-٩٦
٥. الفجوة الضدية.	٩٦-١٠١
المبحث الثاني: مناظير ملء الفجوات الاستفهامية وأثر أفعال التجاوب.	**١٠٢-١٢٦**
- توطئة	١٠٢-١٠٤
١. منظور الاكتشاف (فعل القراءة).	١٠٤- ١١٢
٢. منظور الاستيعاب (فعل الإدراك).	١١٢- ١١٩
٣. منظور التكوين (فعل التحقيق).	١١٩-١٢٦
الفصل الثالث: الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية وأثرها في الاستجابة الجمالية.	١٢٧- ١٧٩
-مدخل	١٢٧- ١٣٠
المبحث الأول: أثر الألعاب السردية في بلورة الرؤى الفنية.	١٣١- ١٥٣
- توطئة	١٣١- ١٣٢
١. لعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات.	١٣٢-١٣٨
٢. لعبة المسافة الجمالية وتبئر الآفاق.	١٣٨-١٤٥
٣. لعبة البداية والنهاية.	١٤٥- ١٥٣
المبحث الثاني: القيم الجمالية للفجوات وأثرها في تحقيق الاستجابة.	**١٥٤- ١٧٩**
- توطئة	١٥٤-١٥٨
١. انتزاع المدلول التقليدي وعكس المداليل.	١٥٨- ١٦٥
٢. قيمة المتخيلات الظليّة.	١٦٦- ١٧٣
٣. لذة الأيهام والصدمة السردية.	١٧٣- ١٧٩
الخاتمة	١٨٠ - ١٨٢
المصادر والمراجع	١٨٣- ٢٠٠
الخلاصة باللغة الإنكليزية (Abstract)	A-B

المستخلص

بحثت هذه الدراسة عن مواطن الفجوات الاستفهامية في المحكيات الروائية العراقية، إذ يمثل وجود هذه الفجوات الاستفهامية في النصوص الروائية من التقانات المهمة في جذب القارئ وإثارته وزيادة رغبته في القراءة، إذ تبنى المحكيات الروائية على الفجوات، وتقع على القارئ مسؤولية النّظر فيها حتّى يتجسد العمل الأدبيّ ويتحقق. ومما لا يمكن إغفاله أن وجود الفجوات في النّصّ يمثل قطع أو حجب أو تأجيل للمعرفة، مما يثير فضول القارئ في الوصول إلى تلك المعرفة المنقوصة أو المحجوبة أو المؤجلة؛ فالنص يقدم استفهامات تنتظر أجوبة، يقود الوصول إليها من قبل القارئ لملئِها؛ إذ أن النص المبني على الفجوات قائم على التحاور والمُطَاوَلَة.

والمحكيات الروائية العراقية تمثل فضاءً تخييليًا واسعًا لتلك الفجوات الافتراضية، لا سيما النتاج الروائي المتدفق بعد ٢٠٠٣م، بما مثلته هذه المدة الزمنية الفاصلة بكل تغيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية. وما دامت الفجوة تُخلق لاستفزاز القارئ وجذبه للنص، وجب على القارئ مسؤولية تعيين الفجوة وحيّزها.

وأن هذه الفجوات في الرواية العراقية لم تنل نصيبها من الدراسة والنقد؛ لهذا السبب ولدت فكرة البحث لرصد مكامن الفجوات الاستفهامية في المحكيات السردية الروائية العراقية، بهدف تسليط الضوء عليها نظريا وتطبيقيا، وبيان الأثر المهم والمحوري للفجوات الاستفهامية في المحكيات الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م، بما تمثله من مفتاح ضروري لفهم خصائص النص الروائي ومزاياه وإمكانياته ومحدداته، وبما تملكه تلك الفجوات من أثر في تحديد حركة الحكي وبنيته الخاصة، وقد اعتمد الباحث على المنهج التأويلي في تناول النصوص الروائية بالاعتماد على المعطيات النصية في انتاج المعنى، والتي تمثل افضل الطرائق والأساليب في الوصول إلى الدلالات المبتكرة والمتولّدة، عبر مقاربات تعتمد على خبرات الذات بالتعامل مع موضوعية النص، أي تمازج الاثنين معا، فالمعنى الذي توصل إليه الباحث في تطبيقاته على النصوص الروائية هو ناتج الحوار الحاصل بين القارئ والنص، وهو يمثل رؤية جديدة لا تنتسب إلى احدهما.

لقد تركز البحث على عيّنة من النصوص الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م، وحاول رصد الفجوات الاستفهامية عبر مسح عام لا ندعي أنه شامل لجميع الروايات، لكنه كافٍ في حدود أهداف الدراسة، من دون تبني الأفكار التي تبنتها الكائنات التخييلية في الرواية، بل إعادة تكوين المعنى؛ لفهم النص، وقد قام متن الرسالة على مقدمة وتمهيد وفصول ثلاثة.

وأخيرا لقد بينت الدراسة أسباب خلق الفجوات ووظيفتها ومناظير ملئها وأثرها في بلورة الرؤية الفنية للنص لتحقيق الاستجابة الجمالية عند القارئ.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف خلقه، محمد وعلى آله وصحبه.

أمّا بعد ...

تُعدّ الفجوات الاستفهامية في النصوص الروائية من التقانات المهمة في جذب القارئ وإثارته وزيادة رغبته في القراءة، إذ تبنى المحكيات الروائية على الفجوات، وتقع على القارئ مسؤولية النّظر فيها حتّى يتجسد العمل الأدبيّ ويتحقق. ومما لا يمكن إغفاله أن وجود الفجوات في النّصّ يمثل قطع أو حجب أو تأجيل للمعرفة، مما يثير فضول القارئ في الوصول إلى تلك المعرفة المنقوصة أو المحجوبة أو المؤجلة؛ فالنص يقدم استفهامات تنتظر أجوبة، يقود الوصول إليها من قبل القارئ لملئِها؛ إذ أن النص المبني على الفجوات قائم على التحاور والمُطَاوَلَة.

والمحكيات الروائية العراقية تمثل فضاءً تخييليًا واسعًا لتلك الفجوات الافتراضية، لا سيما النتاج الروائي المتدفق بعد ٢٠٠٣م، بما مثلته هذه المدة الزمنية الفاصلة بكل تغيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية. وما دامت الفجوة تُخلق لاستفزاز القارئ وجذبه للنص، وجب على القارئ مسؤولية تعيين الفجوة وحيّزها. ولهذا السبب ولدت فكرة البحث لرصد مكامن الفجوات الاستفهامية في المحكيات السردية الروائية العراقية، بهدف تسليط الضوء عليها نظريا وتطبيقيا، وبيان الأثر المهم والمحوري للفجوات الاستفهامية في المحكيات الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م، بما تمثله من مفتاح ضروري لفهم خصائص النص الروائي ومزاياه وإمكانياته ومحدداته، وبما تملكه تلك الفجوات من أثر في تحديد حركة الحكي وبنيته الخاصة، وقد اعتمد الباحث على المنهج التأويلي في تناول النصوص الروائية بالاعتماد على المعطيات النصية في انتاج المعنى، والتي تمثل افضل الطرائق والأساليب في الوصول إلى الدلالات المبتكرة والمتولّدة، عبر مقاربات تعتمد على خبرات الذات بالتعامل مع موضوعية النص، أي تمازج الاثنين معا، فالمعنى الذي توصل إليه الباحث في تطبيقاته على النصوص الروائية هو ناتج الحوار الحاصل بين القارئ والنص، وهو يمثل رؤية جديدة لا تنتسب إلى احدهما.

أما الدراسات السابقة، فقد رصدنا بعض الدراسات والمقالات الأدبية المقاربة التي تناولت موضع الفجوات بصورة عامة تحت مسميات مختلفة وكما يأتي:

١. نظام التفجية وحوّارية القراءة، د. إبراهيم طه، بحث في مجلة الكرمل، وهو بحث اختص بدراسة القصة القصيرة عربيا.

٢. مواقع اللاتحديد وإنتاج المعنى في رواية ذاكرة الماء لـ واسيني الأعرج حفيظة بن مزغنة، وهو بحث منشور في مجلة الآداب واللغات التابعة لجامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج في الجزائر.

٣. فجوات السرد في القص القرآني موسى وإبراهيم عليهما السلام مصداقا، زهراء مخلد صالح، رسالة ماجستير، قدمت في جامعة القادسية.

٤. الفراغات في النص بين القراءة والتأويل، د. إيمان السلطاني، دراسة عامة في الشعر والقصة والرواية من غير مدة زمنية محددة، صدر هذا المؤلف في أثناء كتابة هذا البحث، في وقت لم اجد أية دراسة أكاديمية اختصت بموضوع الفجوات السردية في المحكيات السردية الروائية العراقية.

لقد تركز البحث على عيّنة من النصوص الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م، وحاول رصد الفجوات الاستفهامية عبر مسح عام لا ندعي أنه شامل لجميع الروايات، لكنه كافٍ في حدود أهداف الدراسة، من دون تبني الأفكار التي تبنتها الكائنات التخييلية في الرواية، بل إعادة تكوين المعنى؛ لفهم النص، وقد قام متن الرسالة على مقدمة وتمهيد وفصول ثلاثة.

وقد عالج التمهيد مفهوم الفجوات السردية من الناحية اللغوية والاصطلاحية والفلسفية، كما استقصى الأسس المعرفية لها، بداية في الدراسات النقدية الغربية، وانتهاء بالدراسات النقدية العربية، وختم بمناقشة مفهوم الفجوات الاستفهامية.

أما الفصل الأول الذي حمل عنوان (فلسفة الفجوات الاستفهامية في المحكي الروائي العراقي)، فقد اهتم بالنص بوصفه طرفًا أولا في العمل الأدبي، وقد جاء في مبحثين، كان عنوان الأول فيه هو (أسباب خلق الفجوات في المحكي الروائي)، وقد تولى إيضاح العوامل والأسباب التي تدفع النص لخلق الفجوة، منها تناول المسكوت عنه من غير مباشرة بدواعي (الخوف والاستنكار والتجاهل) من المحظور؛ كذلك لتحقيق التواصل الأدبي مع المتلقي؛ وتحقيق مقاصد النص في الغاية الجمالية والفنية؛ فضلا عن غاية الكاتب في البقاء الذاتي للنص. فيما عالج المبحث الثاني (فجوات النص الاستفهامية) مفهوم فجوات النص بوصفها واحدة من النشاطات التأجيلية داخل البنية النصية، التي وظفت في الرواية العراقية عبر استبدالات مكانية داخل النص، إذ أن خلق الفجوة تم عن طريق توظيف الاستطراد أو الاستشراف أو الاسترجاع أو التمديد أو التضليل أو التغليق.

وقد أختص الفصل الثاني الموسوم بـ (أثر القارئ في تجسير الآفاق وملء الفجوات الاستفهامية) بفعل القارئ بوصفه شريكًا مهمًا في العمل الأدبي، في الملء وتجسير الآفاق، إذ جاء في مبحثين، تولى الأول الذي حمل عنوان (فجوات القارئ الاستفهامية) بيان مفهوم فجوات القارئ التي ظهرت في المجتمع الروائي العراقي عبر توظيف القطع الناقص أو الأليغوريا أو العجائبي أو التعالق أو توظيف العلاقات الضدية. أما المبحث الثاني الذي حمل عنوان (مناظير ملء الفجوات الاستفهامية وأثر أفعال التجاوب) ليوضح عملية ملء الفجوات الاستفهامية عن طريق أفعال التجاوب (فعل القراءة- فعل الإدراك – فعل التحقيق)، من الناحية النظرية، ومقاربة ذلك في نصوص روائية

عراقية عمدت إلى تحفيز القارئ على المشاركة، عبر خلق فجوة استفهامية، وليتركوا للقارئ عملية البحث والملء والفهم، إبَّانَ الملء لتحقيق التواصل الأدبي.

وقد جاء الفصل الثالث الموسوم بـ (الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية وأثرها في الاستجابة الجمالية) موضحًا في مدخله أثر الألعاب السردية في بلورة الرؤية الفنية للنص لتحقيق الاستجابة الجمالية عند القارئ، وقد اشتمل على مبحثين، حمل الأول منهما عنوان (أثر الألعاب السردية في بلورة الرؤى الفنية) تناول توظيف الألعاب السردية الفنية في المحكيات الروائية العراقية في خلق فجوات استفهامية تمنح القارئ استجابة جمالية، عبر ما يحققه النص من رؤية صادمة لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، وقد تنوعت وتعددت الألعاب السردية في الرواية العراقية لتحقيق القيمة الفنية في الاستجابة الجمالية عند القارئ، أما المبحث الثاني فقد حمل عنوان (القيم الجمالية للفجوات وأثرها في تحقيق الاستجابة)، جرى فيه تناول القيم الجمالية لتلك الفجوات وأثرها في الاستجابة عند القارئ، متمثلة بكسر أفق توقعاته، ثم زرع الدهشة والإعجاب بما يطرحه النص من رؤية لا تتفق مع أفق توقعاته، حتى يأتي برؤية تسهم بردم تلك الفجوة.

وختمنا البحث بأهم النتائج التي توصلنا إليها، استنتاجا لما ورد من الناحية النظرية والتطبيقية في هذه الفصول، ثم قائمة بالمصادر والمراجع التي استندنا إليها في هذا الجهد المتواضع.

ويجمل بالباحث القول: أن موضوع الرسالة يمثل مداخل كثيرة يقابلها مقاربات أكثر لبيان أثر الفجوات في تحقيق النصوص الروائية، تحتاج لباحث موهوب، وما محاولتنا المتواضعة إلا واحدة منها، نأمل أن تكون جادة في توخي الهدف، إن أخفق الباحث في بعض مراحله فعذره أنه بذل ما في وسعه من جهد، وأن كتب له التوفيق فبدعم أستاذتي المشرف الدكتورة رفل حسن طه الطائي، لإحاطتها البحث بالمتابعة العلمية الجادة والتوجيهات المثرية، فكانت نعم المشرف ونعم الموجه العلمي، فلها مني كل الشكر والعرفان لجميل صبرها وسعة صدرها، كما لا يفوتني أن أقدم امتناني لكل من قدم لي حسن المشورة، وطيب العون والمساعدة من أساتذة ونقاد وأدباء وأصدقاء عرفانا بفضلهم، لهم مني كل المحبة والامتنان.

الباحث

أيلول٢٠٢١م

التمهيد

مفهوم الفجوات في الدراسات الغربية والعربية

أولا: مفهوم الفجوات.

- المفهوم اللغوي للفجوة.
- المفهوم الاصطلاحي للفجوة.
- المفهوم الفلسفي للفجوة.

ثانيا: الأسس المعرفية للفجوات في الدراسات النقدية الغربية.

ثالثا: الفجوات في الدراسات النقدية العربية.

رابعا: الفجوات الاستفهامية.

التمـــــهيـــــــــد

مفهوم الفجوات في الدراسات الغربية والعربية

أولا: مفهوم الفجوات

١. المفهوم اللغوي للفجوة

الفجوة اسم على وزن (فَعْلَة) من الجذر (فجو)، من الأفعال (فجا، فجى، فجَّ، فجج)، حضرت بعدّة معانٍ:

أ-ووردت بمعنى الفرجة والمتسع بين الشيئين، ففي الصحاح ((الفَجْوَةُ: الفُرْجَةُ والمتَّسع بين الشيئين. تقول منه: تفاجى الشيء، أي صار له فجْوَةٌ))[١]، ويستشهد ابن منظور(٧١١هـ) بحديث الحج: ((كان يَسيرُ العَنَقَ فإذا وَجَد فَجْوَةً نَصَّ؛ الفَجْوَةُ: الموضع المتسع بين الشيئين))[٢].
ب-كما وردت بمعنى الفتح ((وفَجا الشيءَ فَتَحَهُ والفَجْوةُ في المكان: فَتْحٌ فيه. شَمِرٌ: فَجا بابَه يَفْجُوهُ إذا فتحهُ، بلغة طيِّء))[٣].
ت-وذكرت بمعنى: ساحة الدار حيث ((أَنشد ابن بري: أَلْبَسْتَ قَوْمَكَ مخْزاةً ومَنْقَصةً، حتَّى أُبِيحُوا وحَلُّوا فَجْوَةَ الدَّارِ))[٤].
ث-واطلق على ما بين الحَوامي بفَجْوة الحافِر[٥].
ج- وردت في القران الكريم بمعنى السعة في قوله: ﴿ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ﴾[٦]على رأي الأخفش(١٧٧هـ)، وفسرها ثعلب(٢٩١ هـ) بما انْخفضَ من الأَرض واتسع[٧]، أي ((فُرْجة أو فَتْحة واسعة داخلة في جرم الشيء المعترض))[٨].

ولعل المعنى لم يتغير في القواميس العربية الحديثة، ففي معجم اللغة العربية المعاصر، تكررت بعض المعاني السابقة، مع ذكر لمعاني فجوات مثل فجوة الجيل والفجوة الإلكترونية[٩].

---

(١) الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية): حرف الفاء.
(٢) لسان العرب: مادة (فجج).
(٣) م. ن: مادة (فجا).
(٤) م. ن: مادة (فجا).
(٥) ينظر: م. ن: مادة (فجا)؛ والقاموس المحيط: مادة (فجو).
(٦) الكهف: ١٧.
(٧) ينظر: لسان العرب: مادة (فجا).
(٨) المعجم الاشتقاقي المؤصّل لألفاظ القران: مادة (فجو).
(٩) ينظر: قاموس اللغة العربية المعاصر: مادة (فجو).

وعند تأمل جميع المعاني الآنفة الذكر يتضح أنها تعطي معاني: الاتساع والانفراج والانفتاح والابتعاد.

٢. المفهوم الاصطلاحي للفجوة

يعد مفهوم الفجوة من المفاهيم الفضفاضة التي لم تحقق أجماعًا بين مجموعة الدارسين والمختصين لتعريف قار ومحدد، إذ وردت تعريفات وتوصيفات لمفهوم الفجوة بوصفها ظاهرة أدبية ترتبط بالعلاقة التفاعلية بين النص والقارئ في الدراسات النقدية الغربية والعربية، ذات دلالات عديدة لا يمكن أن نتقيد بمفهوم محدد لها، فهي عند آيزر ((مساحة فارغة في النسق الكلي للنص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية. بعبارة أخرى، فالحاجة للإكمال في هذا الصدد تحل محلها الحاجة للربط. ولا يبدأ الشيء الخيالي في التبلور إلا حين يتم ربط مخططات النص كل بالآخر، والفراغات هي التي تقوم بعملية الربط هذه. فهي بمثابة مفاصل غير مرئية للنص))[١]، وفي معجم المصطلحات اللغوية هي((تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر. وهذه الثغرة هي أحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة))[٢]، وعند (عبد الكريم شرفي) هي ((مجموعة (التفكيكات) التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية، ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها)) [٣]، أما الدكتور (سامي إسماعيل) فيرى ((أن الفراغ يصف [خواءً] في النظام الكلي للنص وملؤها يؤدي إلى استحضار تفاعل بين المقاطع النصية، وبمعنى آخر فإن الحاجة إلى الاستكمال تستبدل هنا بالحاجة إلى التجميع والدمج، فعبر توصيل المستويات النصية بعضها ببعض يبدأ الموضوع التخيلي في التكوين))[٤]، وتتمثل عند فاطمة البريكي بأنها ((مركز النص الأدبي، الذي تتم فيه معظم تفاعلات القراء مع النص، أي أنها المكان الذي يتطور فيه المعنى حين يقوم القارئ بملئها في سبيل إنتاج المعنى))[٥]، واطلق عليه الدكتور إبراهيم طه (نظام التفجية)[٦]، وعند الدكتورة إيمان السلطاني ((عبارة عن مناطق بيضاء، وفارغة ومنقطعة عن سياقها))[٧]، وبناءً على هذا يمكن أن تصنف الفجوة على أنها نقص في المعنى الذي يبثه أو ينتجه النص، إذ ان عدم اكتمال المعنى يحث الذهن ويفعّل الاستفهام لدى القارئ، ويخلق الرغبة في البحث عن

(١) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٨٧.
(٢) معجم المصطلحات اللغوية (إنكليزي ـ عربي) مع ١٦ مسردًا عربيًا: ٢٠٧.
(٣) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ٢٢٥.
(٤) جماليات التلقي: ١٨٨.
(٥) قضية التلقي في النقد العربي القديم: ٥٧.
(٦) ينظر: نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٥.
(٧) الفراغات في النص بين القراءة والتأويل: ١٨.

أجوبة لملء المعنى أي (الفراغ) مما يخلق التفاعل بين النص والقارئ ويشركه في الإنتاج.

وبذلك يمكن النظر إلى الفجوة على أنها: وسيلة أدبية، تمثل معطيات ذهنية ضرورية مفقودة أو متناثرة، أو لم يتم استكشافها بعد، أو لم يتم استكشافها جيدًا داخل بنية النص، لا تشغل حيزا لفظيا ولا مكانيّا، تخلق لممارسة تأثير معين على القارئ، تجعله مساهما ومشاركا في الملء، والربط، وإعادة تشكيل معطياتها لخلق جسرًا يمثل رؤية مشتركة بين النص والقارئ.

ويرى الباحث أن مفهوم الفجوة في الاستعمال الاصطلاحي قد انزاح عن معناه الحقيقي في اللغة وأخذ منحى بعيدا، ففي اللغة يعطي معاني: الاتساع، والانفراج والانفتاح، والابتعاد، بينما وظف في الأدب ليكون جزءًا من العملية التواصلية التي تقرّب المعنى وتجعل القارئ مشاركا فيه.

٣. المفهوم الفلسفي للفجوة

احتلت فكرة الفجوة مكانة كبيرة في الفلسفات القديمة والحديثة، ففي الفلسفة الإغريقية القديمة ظهر جدل طويل حول ما يعرف بمفهوم (الموجود) و(اللاموجود) [١]، وهو جدل يقترب من المفهوم المعنوي للفجوة، وفي الفلسفة العربية القديمة، هناك ما يعرف بـ (أعيان الممكنات) لدى المعتزلة، في محاولاتهم إطلاق كلمة شيء على ما لم يوجد بعد (شيئية المعدم)، بوجود ممكنات في العدم اطلقوا عليها (الأعيان الثابتة في العدم)[٢]، وليتسع هذا المفهوم فيما بعد عند فلاسفة التصوف الإسلامي بوجود ظاهر وباطن ((فالوجود الأول هو بمثابة جسم لا يقاوم إلا بالوجود الثاني الذي هو روحه)) [٣]، لاسيما عند ابن عربي(٥٥٨هـ) في توظيفه نظرية (تجلي الأسماء الإلهية في الموجودات)[٤]، من جهة ثانية كان لمفهوم (الفراغ) عندهم أهمية كبيرة في النص لاسيما عند النفري(٣٥٤هـ) بعدِّ الفراغ يمثل التصوّر الفضائي أو التجسيد المكاني، بل هو تجربة الماوراء، وهو القول القادم من أقاصي اللغة[٥].

وقد يكون أول ظهور لمفهوم (الفجوة) في الدراسات الفلسفية الغربية في ثمانينيات القرن التاسع عشر حينما وصف (نيتشه) الهوة التي تحدث بين أوهام الرهبان وتفسيرات العلم بالفجوة على حد زعمه، وأخذ البيولوجي والمبشر المسيحي (هنري دروموند) التسمية ووظفها في القرن التاسع عشر، حين انتقد المسيحيين الذين يركزون

(١) ينظر: فلسفة الموجود عند أفلاطون: ٢٧٥.
(٢) ينظر: شيئية المعدوم والأعيان الثابتة بين المعتزلة وابن عربي:٥٥٩.
(٣) الخطاب الصوفي بين التأول والتأويل:٢٥.
(٤) ينظر: الفتوحات المكية:١ / ٤٦١؛ وهكذا تكلم بن عربي: ٢١٧.
(٥) ينظر: الصوفية والفراغ: ٣٠٠.

على الأشياء التي لما يفسرها العلم بعد (فراغات يملؤونها بالإله)، وبذلك ظهر ما يعرف بـ (إله الفراغات) أو (علم الفجوات)[١].

وهذا الحضور لمفهوم الفجوة في الفلسفة اقترب كثيرًا من مفهومها في الدراسات الأدبية.

ثانيا: الأسس المعرفية للفجوات في الدراسات النقدية الغربية

كان لمفهوم الفجوة سيرورته وصيرورته إذا ما علمنا ((أن الوسائل الأدبية ليست قطعاً ثابتة يمكن أنّ تنتقل إراديا في اللعبة الأدبية. فقيمتها ومعناها يتغيران بتغير الزمن والسياق أيضا))[٢]، ولكل مفهوم جديد حاضنتهُ النقدية التي ينتمي إليها وتمثل مساره، يرتبط فيها ويسير على خطاها، فالمفهوم ينبغي أن يدّرس و ((يحدد على ضوء النظرية التي أفرزت المصطلح والسياق الأجنبي الذي استخدم فيه))[٣]، وبما أن مفهوم الفجوات يكون فيه القارئ الركيزة الأساسية؛ إذ تسهم الفجوات في تفعيل فعل القراءة وخلق الاستجابة وإشراك القارئ في عملية إنتاج المعنى؛ فقد أصبحت للفجوات مكانة في نظرية القراءة والتلقي، وهذا الأمر جعل البحث عن مفهوم الفجوة مرتبطٌ بهذه النظرية وبنشأتها، ولا بد لنا من تتبع الإرهاصات التي ساعدت في ظهورها؛ لإدراك الجذور المعرفية لها. ففي الدراسات الأدبية الاغريقية القديمة تحدث أرسطو عن اللغة التي تبتعد عن وسائل التعبير الشائعة، وقد قسمها إلى (ملغزة) و(رطانة مبهمة) موضحا مقصدها في الأدب ((وأقصد باللغة الملغزة تلك التي تتألف من مجازات واستعارات، وبالرطانة تلك اللغة التي تتألف من كلمات غريبة (أو نادرة))[٤]، هذا من جهة النص، أما من جهة القارئ، فقد أشار أرسطو في تحديد مفهوم (التراجيديا) إلى مفهوم (التطهير) الذي ينتج عن أحداث تثير الشفقة والخوف في المسرح[٥]، إذن هو يدرك ما للتطهير من أثر إنساني على المتلقي أو القارئ، ولذا عدَّ هذا المفهوم في كتاب (فن الشعر) لأرسطو ((أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي))[٦]؛ ولهذا يعد مفهوم التطهير وما ينسجه من أثر في نفسية المتلقي من أهم الأسس التي اعتمد عليها رواد نظرية التلقي في حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى، وفي رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص والمتلقي.

إما في الدراسات النقدية الغربية الحديثة فنجد أول الإشارات تعود إلى الكاتبة الإنكليزية (فرجينيا وولف)، حينما استشهد (آيزر) في حديثه عن الوجود غير المادي

(١) ينظر: وهم دوكنز: ٢٩.
(٢) النظرية الأدبية المعاصرة: ٢٨.
(٣) المتقن معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة:٨٦.
(٤) فن الشعر: ١٨٩.
(٥) ينظر: م. ن: ٩٥.
(٦) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٦٥.

للفجوات في النص الأدبي بالمقولة النقدية للكاتبة الإنكليزية (فرجينيا وولف) إذ تقول: ((وهكذا فإنّ (جين أوستين) هي سيدة العاطفة الأكثر عمقا مما يبدو سطحيا إنها تشجعنا على إضافة ما هو غير موجود هناك، وما تقدّمه هو شيء تافه على ما يبدو، لكنه يتكون من شيء يكبر في ذهن القارئ، ويضيف على المشاهد التي تبدو تافهة شكل الحياة الأكثر ثباتا))[١]. ويشير (حبيب مونسي) إلى أن هذه الإشارة لفتت الانتباه بوقت مبكر إلى الفجوات، إذ تظهر ديناميكية الفجوات عبر تعليقها على روايات الكاتبة (جين أوستين)[٢]. يمكن لنا تتبع ارهاصات تطور مفهوم الفجوة في الدراسات الغربية الحديثة:

١. المدرسة الشكلانية الروسية: نتلمس عند الشكلانيين الروس مظاهر التلقي عبر موضوع (التغريب)، لاسيما عند شكلوفسكي، وكذلك دراسة الخاصية النوعية والخاصية الوظيفية للأدب، ولذلك ((فقد رأى الشكلانيون اللغة الأدبية بمثابة طقم set من الانحرافات عن معيار، ونوع من العنف الألسني: فالأدب نوع (خاص) من اللغة، بخلاف اللغة (الاعتيادية) التي نستخدمها على نحو شائع))[٣]، كما اهتم الشكلانيون بالأداة الفنية[٤]، محذرين من النظر إليها نظرة شكلية، بل أصبحت هي ((العنصر الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلا من العمل نفسه شيئا ذا قيمة، وموضوعا جماليا أصيلا))[٥]، كما يرى (روبرت هولب) أن اهتمام الشكلانيين بوضع نظرية للتاريخ الأدبي وديناميات التاريخ أسهمت في ولادة فكرة (أفق التوقعات) لدى (ياوس)، وفكرة (الفجوات) عند (آيزر)[٦]، وبذلك كان للشكلانيين في ذلك اهتمام واضح بالقارئ.

٢.مدرسة براغ البنيوية: فقد رسم (جان موكاروفسكي) حدود النص التواصلي، وجعل للأدب رسالة تتحقق عند وظائف محددة، فالمتلقون نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة، وأن الإطار العام للفن لديه يُحدد بنظام حيوي دال قائم على بنية لها مرجعيات؛ ولهذا السبب فـ ((أن موركاروفسكي قد عَرّف العمل الأدبي بأنه علامة مركبة، أي (حقيقة علامية Semiotic fac) تتوسط بين الفنان والمخاطب (الجمهور، المستمع، القارئ، الخ))[٧]، لتترسخ نظرية التلقي فيما بعد عند (بنيويّي براغ) أكثر على يد تلميذه (فوديشكا).

٣. الاتجاه الهرمنيوطيقي: اسهمت الهرمنيوطيقية بولادة المتلقي متمثلة بتبني (جادمير) النشاط التفسيري (الهرمنيوطيقي)، وتنكره للمنهج العلمي، بما يدركه من

(١) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٧٣.
(٢) ينظر: نظريات القراءة في النقد المعاصر: ١٨٧-١٧٨.
(٣) نظرية الأدب: ١٦.
(٤) النظرية الأدبية المعاصرة: ١٩.
(٥) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٧٥.
(٦) م. ن: ٨٤.
(٧) م. ن: ١٠٢-١٠٣.

وعي بالطابع التاريخي العلمي وعلاقته بأفق الفهم؛ كذلك دراسة الجانب الاجتماعي النفسي لعلاقة المتلقي بالعمل الفني من قبل (لوفينتال)؛ وتأكيد (جوليان هيرش) على الآثار التي يتركها النص على القارئ، ومن ثم تركيز (شوكنج) على دراسة (سوسيولوجيا الذوق)، كلها عوامل مجموعة لها أثر كبير في ولادة التلقي فيما بعد[١].

٤. المدرسة الظاهراتية: لقد ركزت تنظيراتهم على مفهوم القصدية ((فهي الفكرة التي يتغلب بها (هوسرل) على الفجوة الحاصلة بين الاتجاه المادي والاتجاه المثالي (...) تجمع بين الذات والعالم في واقعة واحدة وتتضمن بذلك إلغاء الفجوة بين الفكر والواقع))[٢]، وهي قصدية الذات، جاء تلميذه (هيدغر) لينقل الاهتمام من الذات إلى الوجود (قصدية الوجود)، بعد ذلك جاء (رومان انجاردن) بالعملية التواصلية القائمة على الحوار المتبادل بين القصدين (القصد المتبادل)[٣]، لتنتقل ظواهريّة هوسرل الفلسفية القائمة على مبدأ ((لا وجود للظاهرة خارج حدود الذات المدركة))[٤]بوساطة تلميذه (رومان انجاردن) إلى الأدب، وتتمحور المسألة حول إشكاليتي الواقعية والمثالية في الفن، ((فهو يرى أن العمل الأدبي كيان قصدي صرف))[٥]، ويُعد (رومان انجاردن) من أوائل من تناولوا مفهوم الفجوات في الأدب تحت مسميات (نقاط الإبهام، ومواضع اللاتحدد، والمواضع غير المتعينة) عند حديثه عن (فعل الوعي) إذ يقسمه على أربع طبقات لا متجانسة (صوتيات الكلمات، ووحدات المعنى، والموضوعات المتماثلة، والمظاهر التخطيطية) [٦]، وهذه الطبقات مجتمعة تمثل البعد الأول بالعمل الأدبي، بينما عدَّ البعد الزمني بعدا ثانيا، و((هذه الطبقات وهذين البعدين تشكل مجتمعة هيكلا أو (بنية مؤطرة) يقوم القارئ بإكمالها))[٧]، وأشار انجارن إلى أن النصَ ملزم برسم حدود لمدى ذلك الإبهام، وبرأيه ((فإن كل عمل أدبي، بل كل شيء أو جانب معروض، ينطوي ـ نظريا ـ على عدد لا نهائي من المواضيع غير المتعينة))[٨]، ويُقصد بذلك الفجوات، إذ ((يلح انجاردن على وجود فجوات موجودة داخل البنية ولا يمكن تشكيل البنية الصورية ما لم يتم ملء هذه الفراغات وتعيينها، مؤسسا لدخول المتلقي في حوار مع النص وهو ما يحقق الموضوع الجمالي (القصد الجمالي)))[٩]، إذ يلح على ملء الفراغات في البنية النصية ليحقق المقصدية المودعة؛ ((ولذلك فإنه يكتفي فقط بإثارة(عملية إكمال)، أو (إنجاز) يحقق موضوعه أو معناه الذي قصد إليه

(١) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ١٣٨-١٣٩.
(٢) الظاهراتية والرمز: ٢٩.
(٣) ينظر: م. ن: ٥٠.
(٤) نظرية التلقي أصول وتطبيقات: ٢٤.
(٥) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٨٧.
(٦) الخبرة الجمالية:٤١٠.
(٧) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٨٨.
(٨) م. ن: ٩٠.
(٩) الظاهراتية والرمز: ٥٢.

دون أن يحدده بكيفية نهائية))[١]؛ فيقتصر أثر القارئ بالاستكمال، وبذلك تكون عملية التحقق عملية آلية، من دون تعقيد يذكر، فهو ((يجرد مفهومي التحقق وأماكن اللاتحديد، التواصليين في الأصل، من كل سمة تواصلية))[٢]، وهذا يمثل واحدا من مآخذ آيزر على انجاردن [٣].

وجاء (هانز روبرت ياوس) بنظرية (جماليات التلقي) محاولا التغلب على الصراع الشكلاني ـ الماركسي بالمزاوجة بين تكامل التاريخ وعلم الجمال، كذلك بالنظر للأدب من منظور القارئ أو المستهلك[٤]، وقد أخذت هذه المزاوجة حيزا تاما عن طريق تقديمه فكرة (أفُق التوقعات)، فـ ((ينطلق ياوس من فرضية أساس مفادها أن النص لا ينطلق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ))[٥]، ولا يمكن ـ عنده ـ أن يكتمل العمل الأدبي إلا ((بتضافر عنصرين: أفق التوقع (أو السنن الأولى) الذي يفترضه العمل وأفق التجربة (أو السنن الثانية) الذي يكمّله المتلقي))[٦]، كما قدّم (ياوس) مفهوم (المسافة الجمالية)، إذ يرى أن المسافة بين النص والقارئ تحدد القيمة الفنية للعمل الأدبي، ((ويظهر ياوس أنّ النصوص الأدبية تفهم فهما ناقصا إن ركز فحسب على كيفية إنتاجها دون أي حساب لتلقيها الأصلي))[٧].

أما عند تنظيرات (فولفغانغ آيزر) فالحديث عن الفجوات يطول، إذ ركز اهتمامه على النص وارتباط المتلقي به، و ((لقد كانت نقطة الانطلاق عند (آيزر) هي السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ))[٨]، وإذا كان (رومان انجاردن) قد تناول مفهوم الفجوات في النص، فإن هذا المفهوم اتضحت ملامحه ووظائفه التواصلية بشكل واضح عند آيزر، وتُمثل عنده من أهم المواضع التي تبرز أثر القارئ في عملية التفاعل، فقد انشغل تفكيره بـ (بنية الفراغ) ويقابل عنده مفهوم (موضع الإبهام)[*] عند انجاردن، كما تمثل عنده وحدة الاتصال التي تحكم الإبهام، بل ((وينتقد (آيزر) مقاربة (انجاردن)؛ إذ انحازت إلى البنية المادية للنص على حساب التلقي))[٩]. إلّا أنّه لم يضع تحديدا للفراغ في مؤلفه (فعل القراءة)[١٠]، ويُعلل (روبرت هولب) هذا التحديد غير الكافي من (آيزر)، باحتفاظ الفراغ بقيمته الأساسية لعملية الاتصال، مكتسبا بذلك

---

(١) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ٢٢٢.
(٢) م. ن:٢٢٤.
(٣) ينظر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٧٧.
(٤) ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ١٥٢.
(٥) جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص الأدبي: ١٣.
(٦) م. ن: ١١٠.
(٧) نظرية الأدب في القرن العشرين: ٢٣٠.
(٨) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ١٨.
(*) وهي موضع الابهام والغموض في أي عمل أدبي.
(٩) الظاهراتية والرمز: ٥٦-٥٧.
(١٠) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٢٠.

وظيفة أكثر تركيبا؛ إذ هو معني بالربط بين أجزاء النص[١]، أما الكيفية التي تحدث التفاعل بين النص والقارئ عند (آيزر) فتبرز مرة؛ في ما يسميه بـ (القارئ الضمني) الذي يتحقق عن طريق ((تنظيم المعطيات الحسية للذخيرة الأدبية))[٢]، ومرة؛ عن طريق (المواضعات) منطقة التقاء النص بالقارئ[٣]عبر ما يعرف بـ (وجهة النظر الجوالة)[٤]. واهتم آيزر بالتفاعل الذي تحدثه الفجوات في النص وحركة ملئها ، وقسم (آيزر) مواضع اللاتحديد إلى بنيتين أساسيتين:[٥]

أ. الفراغات(الفجوات): تنقسم إلى نوعين: النوع الأول: الفراغات (الفجوة الداخلية) التي توجد على مستوى الموضوع، وتملأ أثناء القراءة؛ لربط الأجزاء كي تتضح الرؤية الأولى للقارئ، وتُملأ عبر معطيات يقدّمها النص، وعادة ما تكون على مستوى الحبكة ؛ أما النوع الثاني: الشواغر (الفجوة الخارجية)[٦]وهي الفراغات التي تواجه القارئ على مستوى الثيمة والأفق، إذ تنتقل تصورات القارئ إلى مستوى المدلولات والمظاهر التخطيطية، أمّا عملية الملء فلا تكون اعتباطية، وإنما يخضع القارئ إلى توجيهات النص، فيكون القارئ فيها بين ذهاب وإياب، وتذكر وترقب حتى تملأ، ويأخذ القارئ موقعه داخل النص[٧]. والفراغات والشواغر مجتمعتان ((تشكلان طريقة لقراءة النص بتنظيم مشاركة القارئ مع بنائيتها للحالات المتنقلة. وبذات الوقت فإنهما تجبران القارئ على إكمال البنائية وهكذا ينتجان الموضوع الجمالي))[٨].

ب.النقائض (طاقة النفي) وهي نوع آخر من الفراغات تقوم بتشويه المعايير التاريخية، والاجتماعية، والأدبية في السجل النصي والتي تؤدي إلى تعطيل العناصر الخارجية (خارج النص) المألوفة ونفيها، وبذلك تكون وظيفة النفي تغيير أفق القارئ، وتوجيهه نحو الربط بين المتطورات النصية؛ ليكون مشاركا فعّالا في إنتاج النص[٩]. ويضع آيزر شرطا أساسيا لقيام العملية التواصلية؛ وهو مفهوم (السلبية) التي تُعد ((القوة الأساسية في الاتصال الأدبي))[١٠]، ولتوضيح ذلك : إن مواقع اللاتحديد (فراغات ونفي) ((تشكل الأدوات الجوهرية التي يتم بها الاتصال))[١١]حيث ((تشكل

(١) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٢٠.
(٢) الظاهراتية والرمز: ٥٩.
(٣) ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٠٨.
(٤) م. ن: ٢١٥.
(٥) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٨٧.
(٦) ينظر: نظرية الاستقبال: ١١٢.
(٧) ينظر: الظاهراتية والرمز: ١٠٢
(٨) نظرية الاستقبال: ١١٣.
(٩) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ٢٣٠.
(١٠) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٢٤.
(١١) م. ن: ٢٢٤.

نوعا من السلسة المترابطة التي تنشأ عن النص، لكنها لا تتطابق معه))[1]، وهي تتمثل في الشكل والمحتوى، وما تقدمه للقارئ.

٥.النقد الفرنسي: وعندما نعرّج على النقد الفرنسي، نجد لـ(رولان بارت) نظريته الخاصة بالقارئ، إذا ما تفحصنا مؤلفه الموسوم (س / ز) ، الذي يمثل رؤى وآفاق واسعة في قراءة النص الأدبي في تناوله قصة (صرازين) للكاتب الفرنسي (بلزاك)، ولا سيما (الشفرات الخمس)، ليصبح القارئ هو النص نفسه[2]. ولابد من الإشارة إلى أن مفهوم الفجوة يختلف عن مفهوم الشفرة، فالشفرة يضعها الكاتب وهو يعلم أن القارئ الذكي يستطيع حل ما بمكنونها، أما عند الفجوة فيكون القارئ وحده الركن الأساسي فيها، أي قد تكون موجودة في نصه، وهو لا يدرك أسرار تلك الفجوة أو قد يكون غائبا عنها، فتبرز تلك الفجوات عند القارئ محاولا الوصول إليها والكشف عن مضمونها خلف سياق النصّ، إذ تكون الشفرة علامة سيميائية موجودة داخل النص يبحث عنها القارئ ويحاول تفكيكها، في حين تكون الفجوة نقصًا معنويًا في سياق النص، قد يسد عبر معطيات النص نفسه، أو خارجية عبر تفعيل اسقاطات القارئ وتخيلاته. أما أوجه التقارب فتتمثل بالتأويل (مآل القارئ) إذ ان الشفرة بحاجة إلى تأويل لتفكيكها، والفجوة بحاجة إلى تأويل لردمها.

٦. نقد استجابة القارئ: يؤسس (هارولد بلوم) مفهوم القراءة والتفسير والتاريخ الأدبي عند ما يسميه (سوء الفهم)[3]، فالنقد لديه ((نسقٌ من الانحرافات يتبع عمليات فذة من سوء الفهم الخلّاق))[4]. ولا بد من الإشارة إلى أن الاختلاف بين نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ من ناحية مفهوم الفجوات وآلية ملئها، يكمن في أن القارئ في نظرية التلقي ينشغل بملء الفجوات التي يزرعها النص، واضعا استنتاجاته مما يبثه النص من تلميحات وهو على العكس تماما عند نقد استجابة القارئ، فلا ينشغل القارئ بملء الفجوات من تلميحات النص، بل يجمع كل مصدر لدلالات ممكنة[5].

إن مفهوم الفجوات الذي ولد من رحم الدراسات النقدية الغربية المهتمة بالقارئ، قد مهدت له مفاهيم ودراسات اهتمت بالعلمية التفاعلية والحوارية بين النص والقارئ، جعلت من القارئ شريكًا أساسيًا في العملية الأدبية، بدءا من أرسطو ومفهومه (التطهير)، ومرورا بالشكلانية الروسية، والمدرسة الماركسية وصولا إلى الظاهراتيين، وبالتحديد (رومان انجاردن) الذي يُعد من أوائل من تناولوا مفهوم الفجوات، فقد رسم ملامحها وحدد وظائفها، ليكون بعد ذلك نقطة الانطلاق المهمة لرواد نظرية التلقي في تحديد مفهوم الفجوات ولا سيما عند (آيزر) الذي رسم لها

(١) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٢٤.
(٢) ينظر: س / ز: ٥٥
(٣) ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٣٤٤.
(٤) م. ن: ٣٤٥.
(٥) ينظر: نقد استجابة القارئ: ٢٩.

الحدود والأبعاد، ووضع تقسيماتها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا بدّ من الإشارة إلى أن مفهوم (مواضع اللاتحديد) قد وردت بتسميات متعددة منها: (مواقع اللايقين، ومواقع اللاتعيين، ومواقع اللاتوافق، ومواقع اللاتوازن، ومواقع اللاتناظر، ومواضع اللاحسم ، ونقاط الإبهام)، والتي تعطي معنىً واحدا، وفي مقابل ذلك ورد مفهوم الفجوة أيضا بتسميات متعددة منها: (الفراغات، والبياضات، والفضاءات البيض، والفرجات، والثغرات)، والتي تعطي معنىً واحدا للفجوة، ويبدو للباحث أن هذا التعدد الاصطلاحي للمفهوم؛ سببه الترجمات المتواترة من لغة إلى أخرى.

ثالثا: الفجوات في الدراسات النقدية العربية

لا يمكن لأي ظاهرة نقدية جديدة أن تكون بلا جذور موغلة في القدم، وإن كانت تلك الظاهرة قد وصلت بالتثاقف أو التلاقح المعرفي بين الأمم، فالظاهرة المهاجرة لن تلاقي الترحيب من دون أن تجد البيئة المناسبة لتكون مثمرة فيها. وما دمنا نتحدث عن مفهوم الفجوة بوصفه جزءًا من نظرية التلقي، فقد ((عَنِي الخطاب العربي (شعراً وخطابة ونثرا فنيا) بالمتلقي))[١]، وفي التراث النقدي العربي القديم، هناك إشارات تنتمي إلى النقد الانطباعي سواء أكان (شفاهيًا أم مدونًا) تهتم بالمتلقي، ولا بد من ((ملاحظة التفرقة بين استخدام الكلمة بوعي نظري كافٍ يقرّب الناقد من نظرية التلقي، أو استخدامه إياها بصورة سطحية، غالبا ما تعني أنه يقدّم تصورا شخصيّا غير مدروس بعمق كافٍ للعمل الأدبي))[٢]، فمقولة (مقتضى الحال) أو (لكل مقام مقال) تدعو المخاطب أو القائل أن يختار ما يناسب (المقام) ويُقصد به القارئ[٣]؛ كي يحقق غاية القول أو هدف الخطاب، و ((قولهم: (خير الكلام ما قّل ودلّ)، والّتي جمعت أركان العمل الأدبّي الثلّاثة: الكلام (النصّ) ما قّل، وهذا مرتبط بالمؤلّف إذ هو الذّات البانيّة لهذا النصّ. و(دلّ) وهذا متعلّق بالمتلقّي إذ هو المقصود بالخطاب وبالتالّي استنتاج الدّلالة))[٤]. ونبّه عددٌ من النقاد إلى أنّ (صحيفة بشر بن المعتمر) النقدية ـ التي تعدّ أقدم وثيقة نقدية عربية ـ قد اهتمت بالمتلقي[٥]، إذ قدّم فيها بشر بن المعتمر (٢١٠هـ)، للمتعلمين طريقة التواصل مع المتلقي بالموازنة بين أقدار المستمعين، وتقسيم مستويات الكلام على أقدار المعاني[٦]، كما ونجد في كتاب (البيان والتبيين) هنالك إشارات كثيرة اهتمت بالقارئ، فقد جعل الجاحظ(٢٥٥هـ) الحضور الذهني للقارئ شرطا يسبق حضور الكلام عند المتكلم[٧]، كذلك اهتم بالخطاب الذي يحقق الاستجابة بشكل سريع ومباشر عند المستقبل لما يريده المتكلّم، ولا يتحقق ذلك للمتكلم

(١) استقبال النصّ عند العرب: ٦٥.
(٢) قراءة الآخر/ قراءة الأنا:٨٦.
(٣) ينظر: نظرية التلقي أصول وتطبيقات: ٤٢.
(٤) انتقام الشنفري لسميح قاسم في ضوء نظرية التلقي: ٩٨.
(٥) ينظر: نظرية التلقي أصول وتطبيقات: ٤٢.
(٦) ينظر: البيان والتبيين: ١/٩١-٩٢.
(٧) م. ن: ١/ ١٠٣-١٠٤.

إلا إذا امتلك البلاغ [1]، كما أشار الجاحظ إلى أثر المتلقي العربي بما يحمله من انطباعات في توجيه صاحب النص، الذي يستجيب لهذا النقد الانطباعي السريع، وهذا يمثل بلا شك أفق توقع المتلقين[2]. وتحدث قدامة بن جعفر(٢٣٧هـ) عن قضية الإنشاد ـ للشعر ـ وأثرها في السامع، وما تتركه من حلاوة في صدره[3]، أما ابن طباطبا العلوي(٣٢٢هـ) فقد اعتقد أن السنن التي تتحكم بإنتاج الشعر تكمن وراءها سُنّة التلقي وقانون القبول[4]، في حين تتفق طروحات الآمدي (٣٧٠هـ) لمفهوم (عمود الشعر) بما يمثله من سنن بشكل ضمني مع مفهوم (القارئ الضمني) عند (آيزر) ((ونستطيع القول إنّ (عمود الشعر) هو المصطلح القديم للقارئ الضمني حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية))[5]، ويعتقد القاضي الجرجاني(٣٩٢هـ) أن خروج الشعراء عن عمود الشعر مواكبة للتغييرات التي طرأت على الإنسان الذي يتغير مزاجه مع تلك التغيرات[6]، وقد أسهب عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) القول في الموضوعات المرتبطة بالقارئ والقراءة، فقد وصف مشقة وصول المعنى للقارئ إن لم يجتهد لاستيعابه وفهمه، إذ ذكر بأن ((المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله))[7]، وقد كان لعبد القاهر الجرجاني قراءته الخاصة للصورة التخييلية التي تسمح بتعدد المعنى ومستوياته ضمن حدود المجتمع ((والتي تقترب في بعدها الوظيفي من مفهوم [ملء] الفراغ أو الفجوات عند آيزر وانجاردن؛ لإتمام التصور وتقريب المعنى، لكنها تختلف عنهما في الآلية المعتمدة حيث فسرها أيزر بالجانب الميتافيزيقي للشخصية عند القارئ بينما حددها الجرجاني بالإيحاءات التي تقدمها اللغة أو عادات السلوك التي يقدمها المجتمع والعصر))[8]، كما ويقترب عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن (معنى المعنى) من مفهوم الفجوة مشيرا إلى وجود ضربين من الكلام، ضرب يصل بالمتلقي إلى المعنى بوساطة اللفظ، وآخر لا يصل إلى المعنى عبر اللفظ وحده[9]، فعبد القاهر الجرجاني يعدّ من أبرز النقاد والبلاغيين العرب القدماء ممن جعلوا العملية الإبداعية مرتبطة بالتلقي، أمّا حازم القرطاجني(٦٨٤هـ) فقد اهتم بمسألة (الصدق والكذب) وعلاقتهما بموضوع التخييل، وارتباطهما بذات المتلقي، في تحديد نظريته في الشعر بما يحققه التخييل من تأثير في المتلقي[10]وبما يمثله من أهمية إذ يقول: ((فالتخييل هو المعتَبَر في صناعته، لا كونُ الأقاويلِ صادقة أو كاذبة))

(١) البيان والتبيين: ١ /١١٤.
(٢) م. ن: ١١٨/١.
(٣) ينظر: قضية التلقي في النقد العربي القديم: ٦٩.
(٤) ينظر: نظرية التلقي أصول وتطبيقات: ٤٦-٤٧.
(٥) م. ن: ٤٩.
(٦) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ١٨.
(٧) أسرار البلاغة في علم البيان: ١٢٣.
(٨) عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي: ١٤١.
(٩) ينظر: دلائل الإعجاز: ٢٦٢.
(١٠) المتلقّي بين التجلّي والغياب: ١٣٠-١٣١.

[1]، ويتحدث في مواضع أخرى عن الأثر النفسي في عملية التلقي، ويؤكد على قصدية التأثير، وحضور المتلقي، والمحاكاة في الشعر.

ونتيجة لذلك نجد أنّ النقاد العرب القدماء قد وقفوا موقفا فاحصا، ودقيقا لعلاقة النص بالمتلقي، وقد اقتربوا من مفهوم الفجوة من دون أن تشكل تلك الاهتمامات ظاهرة واضحة، بل كانت إشارات لأثرها المهم في ربط العلاقة بين النص والمتلقي.

أما في النقد العربي الحديث والمعاصر الذي ظهرت بداياته الحقيقية مع بداية القرن العشرين، متأثرا بمذاهب النقد الغربي وتنظيراته فـ ((منذ منتصف القرن العشرين الميلادي والنقد العربي يعيش انفتاحًا على النقد الغربي بكافة تحولاته ابتداءً بمناهج الحتمية العلمية (المنهج التاريخي ـ والمنهج النفسي ـ والمنهج الاجتماعي) ومرورًا بالأسلوبية والنقد الجديد وانتهاءً باللسانيات ونظرية التلقي والنقد النسائي والنقد الثقافي))[2]، ولنظرية التلقي صدى واسع عند النقاد العرب، إذ شغلت النقد العربي بسجالات وصراعات بين التأصيل والتنظير والتأثر والتأثير بما مثله مفهوم (التلقي) من غموض، وذكر الدكتور (علي حسين يوسف) أنّ هذا الغموض: ((جعل هذا المفهوم يلتبس بمفاهيم أخرى مثل: (الاستقبال، الاستجابة، القراءة، التقبل) لذلك نجد الكتّاب العرب يتداولون تلك المفاهيم جميعا دون تمييز بينها في عناوين كتبهم))[3]، ثم يستعرض بعضًا مما ألفَّ وكُتِبَ في هذا الصدد، ولا يتفق الباحث معه في الجزء الثاني مما ذكره، فقد فصّل الدكتور(محمد المبارك) القول في ذلك وفرق بين هذه المفاهيم بشكل دقيق[4]، وقد تأخر العرب كثيرا في استقبال نظرية التلقي، وعدّ الدكتور (عبدالله أبو هيف) أن أول عمل مترجم للعربية اهتم بالتأويل مقالة ياوس (تاريخ الأدب بوصفه تحديا)[*] في مجلة الثقافة الأجنبية العراقية (العدد١) ١٩٨٣[5]، ولكثرة من كتبوا واهتموا بنظرية التلقي في النقد المعاصر، نصرف القول إلى مفهوم الفجوات الذي يمثل أصل دراستنا هذه، نحاول فيه تتبع مفهوم الفجوات في النقد العربي الحديث والمعاصر.

وأول الإشارات إلى مفهوم الفجوات في النقد العربي الحديث كانت عند (سيد قطب)[6]في كتابه (التصوير الفني في القران الكريم) ١٩٤٥م، عند حديثه عن

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٧١.
(٢) العقل المستعار: ١٠.
(٣) إشكالية الخطاب النقدي العربي المعاصر: ٣٧١.
(٤) ينظر: استقبال النص عند العرب: ٣٠.
(*) وهذا القول ينفي ما ذهب إليه (الدكتور علي حسين يوسف)، الذي لم يكن دقيقًا حين عدَّ مقالة ياوس (جمالية التلقي والتواصل الأدبي) ترجمة سعيد علوش، أول عمل مترجم للعربية اهتم بالمتلقي، ينظر: إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر: ٣٧٣.
(٥) ينظر: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر: ٣٩٨-٣٩٩.
(٦) ينظر: فجوات السرد في القص القرآني: ٥.

الخصائص الفنية للقصة في القران الكريم، عادّاً (الفجوات) واحدة من تلك الخصائص فهي عنده ((تلك الفجوات بين المشهد والمشهد، التي يتركها تقسيم المشاهد و(قص المناظر) مما يؤديه في المسرح الحديث من إنزال الستار، وفي السينما الحديثة انتقال الحلقة، بحيث تترك بين كل مشهدين أو حلقتين فجوة، يملؤها الخيال، ويستمتع بإقامة القنطرة بين المشهد السابق والمشهد اللاحق))[1]، ونستبعد أن يكون سيد قطب قد اطلع على تنظيرات (رومان انجاردن)، أو(فولفغانغ آيزر) إذا ما أخذنا بالحسبان أن تأريخ تأليف الكتاب تزامن مع تنظيرات الاثنين، إذ تحدث (سيد قطب) عن (الفجوة) بين مشهدين: سابق ولاحق، وهو يشبهها بين مشهدين في عرض مسرحي، أو بين حلقتين في عرض سينمائي، وقصد بالمشهد السابق (النص قبل قراءته) والمشهد اللاحق (النص أثناء قراءته)، ثم يتحدث عن ملء تلك الفجوات بالخيال، وهو يقصد التأويلات والتساؤلات والتوقعات التي يضعها القارئ أثناء القراءة، ثم أكمل: (ويستمتع بإقامة القنطرة) بين المشهد السابق (النص قبل القراءة) والمشهد اللاحق (أثناء القراءة)، فلفظة (يستمتع) تحمل إشارة إلى جماليات التلقي التي تحدث عنها (ياوس)، أما جملة (إقامة القنطرة) فهي تقترب من مفهوم (التجسير) الذي تحدث عنه (انجاردن) و(آيزر)، وما يثير استغراب الباحث؛ كيف غفلَ النقاد العرب عن هذه الإشارة المهمة؟[*]، إذا ما علمنا أن سيد قطب لم يكتفِ بهذه الإشارة التنظيرية بل جاء بأمثلة، وقام بتطبيقات عملية في النص القرآني الكريم، مبينا أن لهذه الفجوات طريقة متبعة في جميع قصص القرآن[2]، وقد أشارت (نبيلة إبراهيم) إشارة مبكرة إلى الفجوة وملئها في كتابها (أشكال التعبير في الأدب الشعبي) ١٩٦٦م، عند حديثها عن فن (النكتة الشعبية)، فبعد أن تبين وجود معنيين للنكتة ظاهر وضامر غير متوقع يفاجأ به صاحب النكتة السامع، تشير إلى أحد خصائصها بأنها لا تأتي بخبر ولا نقد مباشر ((وإنما هي عبارة عن تلميحة لشيء خفي ولهذا ينبغي أن تكون هذه التلميحة واضحة حتى يتمكن السامع من أن يملأ الفجوات من تلقاء نفسه وبسرعة، وبحيث ينتهي فهمه للنكتة عند الانتهاء من روايته))[3]، أما (كمال أبو ديب) في كتابه (في الشعرية) ـ الذي قدّم في صيغته المبدئية بحثا في عام ١٩٨١م ـ الذي يهتم بلغة الشعرية ومفهومها، وهو يعدها وظيفة من وظائف ما يسميه (الفجوة) أو (مسافة التوتر)، معتقدًا أن هذا الفجوة لا تقتصر على الشعرية فقط، بل هو أساسي في التجربة الإنسانية، وهو شرط ضروري

(١) التصوير الفني في القران الكريم: ١٨٧- ١٨٨.

(*) أشارت الباحثة (زهراء مخلد صالح) إلى أسبقية سيد قطب إلى مفهوم (الفجوات)، لكن ما يؤخذ على الباحثة أنها لم تعطِ هذه الإشارة المهمة حقها في البحث (رسالة ماجستير٢٠١٩م)، ينظر: فجوات السرد في القص القرآني: ٥؛ كما أن الباحثة (بوقرومة حكيمة) في أطروحتها المقدمة سنة ٢٠١٠م (المتلقي في الخطاب القرآني) ضمنت ما قاله سيد قطب عن الفجوات من دون أن تشير إلى أهمية تلك الإشارة، ينظر: المتلقي في الخطاب القرآني:٦٤.

(٢) ينظر: التصوير الفني في القران الكريم: ١٨٨.

(٣) أشكال التعبير في الأدب الشعبي: ١٨١.

للتجربة الفنية[١]، وقد الح (أبو ديب) في حديثه عن الفجوة بتوظيف المفهومين معا (الفجوة: مسافة التوتر) معللا ذلك؛ ((لأن أياً منهما بذاته لا يفي بغرضي))[٢]، وهنا لا بد من معرفة الغرض الذي يطمح إليه (أبو ديب)، إذ يبين ما تتماز به هذه الفجوة من قدرة على تقديم تفسيرات للشعرية مترسخة في ثقافات لم تتبلور إلى صيغ نقدية تستطيع رسم وصف دقيق لها، وتعمل على نقل تلك التصورات النقدية من مستوى الخاص إلى مستوى أكثر شمولية، فهي تتجلى على عدة أصعدة[٣]: لغوية، ودلالية، وتركيبية، وفكرية، وتصويرية، ورؤيوية، ويشير (أبو ديب) إلى أن هذه الفجوة تمثل خصيصة بنيوية تتماز بها الشعرية بين مفهومين هما (البنية السطحية) و(البنية العميقة) [٤]، ولاحظ الباحث أن الفجوة عند (كمال أبو ديب) لا تمثل مفهوم الفجوة عند (آيزر) وإن اقتربت منها في بعض جوانبها، إذ يمكن أن نطلق عليها (فجوة الشعرية أو الانزياح) وهي تمثل انزياح المعنى وانحرافه عن معيارية المتلقي إلى معنى غير متوقع يحدث حالة من التوتر عند القارئ، حتى إن (أبا ديب) في تناوله لموضوع الشعرية والتلقي قد ضمّن آراء البنيويين من دون وجود أية إشارة لرواد مدرسة (كونستانس) الألمانية، ويشير الكاتبان (سمير المرزوقي) و(جميل شاكر) في كتابهما (مدخل إلى نظرية القصة) ١٩٨٦م إلى عملية سد (الثغرة)، أثناء حديثهما عن وظائف اللواحق والسوابق في السرد القصصي[٥]بما تمثله من ((خلق حالة انتظار عند القارئ))[٦]، وهذه الفجوة في بنية النص هي التي أشار إليها (سعيد يقطين) في كتابه (قال الراوي) ١٩٩٧م، عند حديثه عن الوحدات الحكائية، وارتباطها بسابقاتها، وبلواحقها في السيرة الشعبية[٧].

أما الناقد المصري صلاح فضل الذي قدم دراسة سيميائية في مؤلفه (شفرات النص) ١٩٩٠م، فإنّه أشار أثناء تلك الدراسة إلى مفهوم (الفراغات) عند آيزر[٨]وملء تلك الفراغات[٩]، ويرى الدكتور (محسن تركي الزبيدي) ((أن الناقد سعيد الغانمي يعد أول من مارس الكتابة في ضوء نظرية التلقي في كتابه الموسوم (أقنعة النص قراءة نقدية في الأدب) ١٩٩١))[١٠]، وما يعنينا في هذه الإشارة المهمة أن (الغانمي) قد استطاع أن يربط خيوط المحكيات الثلاث لقصة (اللقاء) لبورخس بملء الفجوات التي خلقتها القصة، وليسهم بتفعيل تواصلية الإنتاج في النص[١١]. ولم يتوقف (الغانمي) عند هذا

(١) ينظر: في الشعرية: ٢٠.
(٢) م. ن: ٢١.
(٣) ينظر: م. ن: ٣٤.
(٤) ينظر: م. ن: ٥٧.
(٥) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٧، ٨٠.
(٦) م. ن: ٨٠.
(٧) ينظر: قال الرّاوي: ٣٠.
(٨) ينظر: شفرات النص: ١٥٣.
(٩) ينظر: م. ن: ١٥٤.
(١٠) المناهج النقدية الحديثة في النقد القصصي العراقي الحديث: ١٨٦.
(١١) ينظر: م. ن: ١٨٦.

الحد بل مارس طريقته هذه في ملء الفجوات في المحكيات السردية في كتابه (الكنز والتأويل _ قراءات في الحكاية العربية)١٩٩٤م، وكذلك في كتابه (ملحمة الحدود القصوى ـ المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني)٢٠٠١م، وكتاب (خزانة الحكايات)٢٠٠٧[١].

ولعلَّ أول دراسة عربية اختصت بمفهوم (الفجوات) كانت للدكتور (إبراهيم طه) حملت عنوان (نظام التفجية وحوارية القراءة)، والمنشورة عام ١٩٩٣م في مجلة الكرمل، إذ أطلق على مفهوم الفجوات تسمية (نظام التفجية) مشيرا في الهامش إلى سبب التسمية: ((لقد وظفنا لفظة (التفجية) كمصدر للفعل المضعف (فجّى)، للدلالة على ما تحمله الفجوات من نشاط مركب يسبقه تخطيط واعٍ وتلحقه نشاطات أخرى. ولما كان التضعيف معمولا به لتعدية الفعل لإفادة: أ. التكثيرِ والمبالغة؛ ب. نسبة المفعول إلى أصل الفعل؛ ج. اتخاذ الفعل من الاسم، فإننا نقترح هذه اللفظة خصوصًا في حال غياب لفظة أخرى تؤدّي معانيها ودلالاتها))[٢]، وخصصت دراسته للفجوات في النص القصصي، نظريا وتطبيقيا، إذ حدد عبرها أهمية الفجوات وآلية ملئها ليكتمل النص، مشيرا إلى أن مبنى النص قائم على فجوات متنوعة يحددها أمّا مستوى المعرفة، أو مستوى الدلالة[٣]، ويصنف (إبراهيم طه) الفجوات في النص القصصي إلى مجموعتين: (فجوات النص وفجوات القارئ)[٤]. واستطاع الناقد (حاتم الصكَر) في كتابه (مالا تؤديه الصفة)١٩٩٣م من رصد الفجوات في المحكيات السردية[٥]، وفي كتابه (البئر والعسل) ١٩٩٢م تصبح مقاربات (الصكَر) اكثر نضجا لاسيما في حكاية (البئر والعسل)، إذ ((يستند [في مقاربته] إلى طريقة (آيزر) في ملء فجوات النص، من خلال المعرفة التاريخية المرافقة للعمل الأدبي ومؤلفه))[٦]، إما (محمود عباس عبد الواحد) الذي خصص مؤلفه (قراءة النص وجماليات التلقي) ١٩٩٦م في دراسة (التلقي المقارن)، فقد تناول مفهوم الفراغات عند رومان انجاردن والكيفية التي يستشعرها القارئ أثناء تعامله مع النص وآلية استكمال النص عن طريق ملئها[٧]، إلّا إنّه لم يتناول مفهومها عند آيزر ولم يشر إليها عند حديثه عنه بوصفه أبرز رواد نظرية التلقي[٨]. وفي كتاب (الأصول المعرفية لنظرية التلقي)١٩٩٧م، تحدث ناظم عودة خضير عن (مواقع اللاتحديد) عند انجاردن وآيزر مشيرًا إلى اختلاف المفهوم بين الاثنين[٩]، مشيرا ـ نقلا عن آيزر ـ إلى أن هذه الفجوات تحدد بإجراءات معقدة تمثل

(١) ينظر: المناهج النقدية الحديثة في النقد القصصي العراقي الحديث: ١٨٧.
(٢) نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٥.
(٣) ينظر: م. ن: ٩٥.
(٤) ينظر: م. ن: ٩٦.
(٥) ينظر: المناهج النقدية الحديثة في النقد القصصي العراقي الحديث: ١٩١.
(٦) م. ن: ١٩٤.
(٧) ينظر: قراءة النص وجماليات التلقي: ٣٨.
(٨) ينظر: م. ن: ٣٤.
(٩) ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ١٥٤.

الاستبعاد والاسترجاع، إذ أن ((عملية الاستبعاد والإرجاع التي يقوم بها المتلقي، إنما هي أفعال مرتبطة ارتباطا ضروريا بدراسة العمل الأدبي))[١]، أما كتابه الثاني (نقص الصورة)٢٠٠٣، ((يكشف ناظم عودة في بداية بحثه أنه سيقتفي أثر (آيزر) في ملء فجوات النص))[٢].

ونلاحظ أن (عبد الناصر حسن محمد) في كتابه (نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي)١٩٩٩م، قد سار على نهج (ناظم عودة خضير) في تناول مفهوم (الفجوات) حتى أنّه ضمّن المثال التوضيحي للحديث الشريف (خضراء الدمن) نفسه، من دون أن تكون له فيه أية استزادة، أو اختلاف في الرأي[٣]، وتحدث (محمد مبارك) في مؤلفه (استقبال النص عند العرب) ١٩٩٩م، عن استقبال الشعر العربي ، مشيرا فيه إلى ما يتضمنه من فجوات تتطلب من المتلقي أن يملأها حتى يكتمل المعنى[٤]، لاسيما ((الفجوة بين اللفظ والمعنى، ينبغي على المتلقي ردمها . . وهنا تتجلى فاعلية التلقي في الإضافة والمشاركة في إخراج النص))[٥]، ويتحدث (حبيب مونسي) في مؤلفه (القراءة والحداثة) عن العلاقة بين المعرفة الحدسية والذهنية في سد الفجوات داخل النص فهي ((تعليل الانقسامات، وتأويل العناصر المتدابرة في اللاّتشاكل، لتردّها إلى أوضاع تقبل التجانس -مجازاً- في إطار المشهد الكلّي))[٦]. وأشار الدكتور (سامي إسماعيل) في كتابه (جماليات التلقي)٢٠٠٢م، إلى تقسيم آيزر لـ (مواقع اللاتحديد) إلى بنيتين أساسيتين: الفراغات والنفي[٧]، وبيّن مفهوم الفراغات وأهميته من دون الإشارة إلى مفهوم (النفي)، ويلاحظ الباحث أن الدكتور (سامي إسماعيل) أخذ دور المترجم في سرد آراء (آيزر)، لاسيما أن غالب اعتماده في تحديد مفهوم (اللاتحديد) على مصادر أجنبية غير مترجمة[*]، وتناولت (فاطمة البريكي) في مؤلفها (قضية التلقي في النقد العربي القديم) ٢٠٠٦، مفهوم (الفراغات والفجوات) حسب رؤية (آيزر) لها في الإشارة إلى أثر القارئ في تشكيل النص وإكماله بكثرة التأويلات التي تبرهن على لا نفادية النص، ثم تناولت وظائف الفراغ كما ذكرها (آيزر)[٨]، وتناول الكاتب الجزائري (عبد الكريم شرفي) مفهوم الفجوة في مؤلفه (من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة)٢٠٠٧م، إذ بين بالتفصيل(مواقع اللاتحديد) كما يفهمها انجاردن[٩]،

---

(١) الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ١٥٥.
(٢) المناهج النقدية الحديثة في النقد القصصي العراقي الحديث: ١٩٥.
(٣) ينظر: نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي: ١٣٩.
(٤) ينظر: استقبال النص عند العرب: ١٤٣، ١٤٤، ٢٦٠،١٦٧.
(٥) م. ن: ٢٦٥.
(٦) القراءة والحداثة: ٢٦٢.
(٧) جماليات التلقي: ١٨٨.
(*) فقد اعتمد الكاتب بشكل شبه تام على مؤلف آيزر الموسوم (The Act of Reading) (فعل القراءة).
(٨) ينظر: قضية التلقي في النقد العربي القديم: ٥٩.
(٩) ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ٢٢٢.

وبما تختلف عند (آيزر)[١]، ثم فصّل القول وفرّقه بين ما تعنيه (مواقع اللاتحديد) وما تعنيه (البياضات)، كما تناول البنية الوظيفية للفجوات، والطرائق الغائبة والناقصة الجديدة التي ينبغى على القارئ التعامل معها بوصفها بديلا عن الطرائق المعهودة[٢]، وأشار إلى الأثر المهم لمفهوم (النفي) في العملية التواصلية عند (آيزر)[٣]بوصفها ((تأكيد ما ينفيه هذا النص بشأن المعايير المنتقاة))[٤]، وقد ظهرت بعد ذلك الكثير من المؤلفات، والدراسات الأكاديمية، والبحوث، والمقالات التي تناولت مفهوم الفجوة ضمن موضوع التلقي في الشعر والنثر بوصفه موضوعًا ثانويّا يمثل جزءًا مهمًا من موضوعات التلقي، أمّا الدراسات التي اختصت بمفهوم الفجوات بوصفها عنوانًا رئيسًا، فلم تتجاوز أصابع اليد الواحدة ـ على حد علم الباحث المتواضع ـ كدراسة الدكتور (إبراهيم طه) التي اشرنا إليها سابقا(نظام التفجية وحوارية القراءة) والمنشورة في مجلة الكرمل١٩٩٣، اختصت في فن القصة القصيرة؛ ودراسة أخرى(اطروحة دكتوراه) لـ (حفيظة بن مزغنة) ، والموسومة بـ (مواقع اللاتحديد وإنتاج المعنى في رواية ذاكرة الماء لـ واسيني الأعرج)٢٠١٧م؛ ورسالة ماجستير للطالبة (زهراء مخلد صالح) والموسومة بـ (فجوات السرد في القص القرآني، موسى وإبراهيم عليهما السلام مصداقاً) ٢٠١٩م، اختصت بموضوع القص القرآني، وظهر أثناء كتابة هذا البحث مؤلف للدكتورة (إيمان السلطان) بعنوان (الفراغات في النص بين القراءة والتأويل)، تناولت فيها تنظير مبسط للفراغات، لكنها في الجانب التطبيقي تناولت موضوعات شتى اقترب بعضها من مفهوم الفجوات وابتعد الآخر عنها، في حين كانت النماذج المختارة من دون تحدد منهجي خاص به، بل اشتمل على الشعر، والقصة، والرواية، وفي عصور مختلفة، فدراستها عبارة عن مجموعة بحوث ومقالات منشورة مسبقا، تم جمعها في هذا الكتاب كما ذكرت المؤلفة ذلك[٥].

وفي ضوء ما سبق، يرى الباحث إن مفهوم الفجوة عند النقاد العرب في العصر الحديث والمعاصر قد تمثل في ثلاثة اتجاهات: اتجاه تأثرت آراؤه بتنظيرات الدراسات النقدية الغربية عبر ما ترجم من مؤلفات في هذا المجال، واتجاه ثانٍ ربط مفهوم الفجوة بتنظيرات النقاد العرب القدماء، وعدّ تلك التنظيرات هي المبعث الحقيقي الممهد لظهور مفهوم الفجوة، في حين اختار الاتجاه الثالث الوسطية بين الرأيين، إذ رأى أن مفهوم الفجوة قد ولد من رحم الدراسات النقدية الغربية، لكن كان له ما يماثله في الدراسات النقدية العربية القديمة.

(١) ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ٢٢٣-٢٢٤.
(٢) ينظر: م. ن: ٢٢٩.
(٣) ينظر: م. ن: ٢٣٠-٢٣١.
(٤) م. ن: ٢٢٢.
(٥) ينظر: الفراغات في النص بين القراءة والتأويل: ١٠.

رابعا: الفجوة الاستفهامية(*)

تناول عدد من النقاد الغربيين، والنقاد العرب مفهوم الفجوات، وأنواعها،، وكل تقسيم استند إلى تحديد خاص به، فهناك من قسّمها على وفق طريقة ملئها، وهناك من وضع التقسيمات على ضوء وظيفتها، وهناك من قسمها على وفق مستوى المعرفة، ومستوى الدلالة، ومنهم من وضع التقسيم بالتناسب بين المستوى الانفعالي للقراءة والمستوى الذهني لها، وما يعنينا في هذه الدراسة هي الفجوات الاستفهامية التي يترك وجودها استفهاما ذهنيا عند القارئ لحظة القراءة، أو بعدها بقليل، عبر ما يطرحه النص من استفهامات تتولد في النص من دون أن تظهر، أو بوساطة الاستفهامات التي تتولد في ذهن القارئ. إذ يشكّل السؤال الاستفهامي أساسا لأي مشروع فهم، ولن تكون هناك تجربة من دون إثارة استفهامات، فـ ((الظهور المفاجئ للسؤال هو اختراق لجبهة الرأي العام الرقيقة))(١)، إذن نحن أمام استفهام يفرضه النص بقوة في ذهن القارئ من دون أن يصرح به، ونجد أن التأويل عند (غادمير) قائم على بنية السؤال والجواب؛ إذ أشار في حديثه عن (منطق السؤال والجواب) إلى ما يسميه (أفق السؤال) وهو الأفق ((الذي في داخله يتقرر معنى النصّ))(٢)، فكل نصّ، أو عمل، أو اثر يترك في ذهننا استفهاما، ويقع على عاتقنا مهمة الإجابة عنه، وحينئذ يتعين علينا إعادة بناء ذلك الاستفهام، ((غير أننا لن نقدر على ذلك دون أن نتجاوز الأفق التاريخي الذي يعرضه النص))(٣)، وإدراك العمل الأدبي عند (غادمير) يتمثل بفهم السؤال الذي يوجهه القارئ إلى النص، وقد استعار (ياوس) هذا المنطق من (غادمير)، حيث قام بقلب العلاقة التاريخية بين السؤال والجواب(٤)، إذ يرى (ياوس) ((أن النص الأدبي هو جواب عن سؤال القارئ، كما تبيّن له أن فهم نصّ أدبي ما ينتمي إلى الماضي يتطلب إعادة استكشاف السؤال الذي قدّم له جواباً في الأصل، أي إعادة تشكيل أفق الأسئلة أو أفق انتظار القرّاء الأوائل))(٥)، ويقدم (آيزر) مفهوم (الرأي التساؤلي) الذي ((يسمح للقرّاء في التجوال عبر النص))(٦)بالاستبقاء، والاستمرار، فالنص بهذه الاستفهامات التي يفرضها على القارئ يشوه السجل وينفي أفق توقعاته، بوضع أسئلة لأجوبة النص التي انتظرت القارئ، إذ أن هذه الفجوات الاستفهامية تمثل عنصرا مهما في بناء النص، بما تبثه من إيحاءات استفهامية مبطنة بضبابية، تشغل ذهن القارئ وتستفز أفقه، فهي تجره نحو أغوارها، وهي تمثل التساؤلات المفقودة التي تتطلب من القارئ

(*) أول من اجترح مفهوم (الفجوات الاستفهامية)، الباحثة الفلسطينية (إلهام فارس بكر) في مقالة إلكترونية بعنوان: الفجوات الاستفهامية في ضوء المحكيات السردية، ينظر: الفجوات الاستفهامية في ضوء المحكيات السردية: مقال إلكتروني.

(١) الحقيقة والمنهج: ٤٨٧.

(٢) م. ن: ٤٩١.

(٣) م. ن: ٤٩٦.

(٤) نحو جمالية للتلقي: ٨٠.

(٥) إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين: ١٥٥.

(٦) نظرية الاستقبال: ١٠٩.

كسر قشرة النص ليصل إلى اللب الذي يقود القارئ إلى التصالح مع النص، وتُعرّف (الفجوات الاستفهامية) عند الباحثة إلهام فارس بكر بأنها ((الشبكة الاستفهامية المفقودة أو الحيلة الضيقة المبعثرة، التي يضعها الكاتب أمام الناقد نتيجة أسبابا متعددة))[1]، ويمكن أن نعرّف الفجوة الاستفهامية بأنها: تلك الفجوة التي تتخذ من مبدأ السؤال والجواب منطلقا للحوار بين النص والقارئ، وظيفتها تشويه المعايير التاريخية والاجتماعية والأدبية في السجل النصي للقارئ، وتعطيل العناصر المألوفة ونفيها، من أجل إنتاج أفق جديد يبني جسرا تواصليا بين النص والقارئ، وهي بذلك تحقق الهدف المرجو من النص، سواء كانت بقصدٍ من الكاتب، أم قصدية كامنة في النصّ من دون وعي الكاتب.

ولا بدّ من الإشارة إلى أن للفجوة الاستفهامية في النصوص الروائية العراقية جذور امتدت من مرحلة التأسيس إلى يومنا هذا، إذ تمثلت البدايات عند (محمود أحمد السيد)، وتطورت عند (سليمان الصفوان)، حتى نضجت عملية توظيف الفجوات عند (علي الشبيبي)، و(صبري عبدالله)، ولتشكل ظاهرة عند (فاضل العزاوي)، إذ إن الرواية العراقية قبل ٢٠٠٣م - التي لا يمكن التطرق لها ضمن فصول هذا البحث المحدد بالنصوص الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م – ظهرت وشكلت ظاهرة عند مجموعة من الكتّاب، إلا أنها بعد ٢٠٠٣م تعقدت الرواية في فجواتها وتبلورت على أوسع مدياتها، وتشابكت محكياتها وتنوعت وتضافرت، بعد الانفتاح السياسي، والاقتصادي، والثقافي الذي شهده البلد بعد ٢٠٠٣م، فقد وظف المحكي الروائي العراقي أغلب أنواع الفجوات السردية الاستفهامية، وجعل القارئ شريكا فاعلا بتوظيف تلك الفجوات ولتقع على عاتقه عملية الربط، والتأويل، والملء، وليسهم في بلورة الرؤية الفنية التي تحقق الاستجابة الجمالية عند القارئ.

(١) الفجوات الاستفهامية في ضوء المحكيات السردية: مقال إلكتروني.

الفصل الأول

فلسفة الفجوات الاستفهامية في المحكي الروائي العراقي.

المبحث الأول: أسباب خلق الفجوات في النص الروائي.

١. تناول المحظور من غير مباشرة (المسكوت عنه).

٢. تحقيق الغاية الجمالية والفنية.

٣. تحقيق التواصل الأدبي.

٤. البقاء الذاتي للنصّ.

المبحث الثاني: فجوات النصّ الاستفهامية.

١. الفجوة الاستطرادية.

٢. الفجوة الاسترجاعية.

٣. الفجوة الاستشرافية.

٤. الفجوة التدريجية (التمديدية).

٥. الفجوة التضليلية.

٦. الفجوة التغليقية.

الفصل الأول

فلسفة الفجوات الاستفهامية في المحكي الروائي العراقي

مدخل

طلب المعرفة غريزة الإنسان وفطرته الذي يحرّك سلوكه في القراءة، والبحث والاكتشاف لكل ظاهر أو باطن ، خير أوشر، نافع أوضار، والكاتب يعي هذه الغريزة الإنسانية؛ لذا يعزف على أوتارها أو يمسك اليد التي تحمل المعرفة، ويؤجل الوصول إليها، أو يجعل الوصول إليها بأشكال مغايرة، فيحدث انقطاع مؤقت بين البنى النصية وعملية الفهم المركبة، عبر خلق فجوات، لذلك تتوقف عملية إعادة الاتصال على طريقة ادراك القارئ نفسه، اذا ما علمنا أن عملية التلقي ليست تلقين فحسب، بل تفاعل متبادل، وعلاقة تحاور متبادلة، ((وهي بذلك تقيم مسارا ثنائي الاتجاه من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النص))[١]، أي إن النص لا يمكن له أن يفكر بدل القارئ، فليست من وظيفة الروائي أن يملي ما يريده في رأس القارئ، ويحركه كيفما يشاء، بل العكس، أصبح القارئ هو المحرك الذي يوجه النصّ، ويرسم له مساره، أو يمكن القول هي اتفاقية عرفية بين النص والقارئ، إذا ما أخذنا بالحسبان ((أن الأدب هو في الواقع سيرورة إنتاجية تفاعلية غير خاصة بجانب دون الآخر، أو على الأصح هو تجربة دينامية تساهم فيها اطراف متعددة، لا عن طريق التحكم والهيمنة التامة ولكن عن طريق التفاعل))[٢]. وليس من المنطقي أن يستوعب القارئ النص دفعة واحدة، بل يقف طويلا أمام النص، ((وهذا المثول عند نقطة تلتقي عندها الذاكرة بالتوقع. وتؤدي الحركة الجدلية الناتجة إلى تعديل مستمر للذاكرة وتعقيد مطرد للتوقع))[٣]، فهناك آليات محددة بمجموعة من العلاقات المتوالية تنتج بعضها البعض في ضوئها ينمو النص[٤]، مع نمو النص الروائي، يزرع الكاتب استفهاماته منذ بداية الرواية ليستمر حتى النهاية في سلسلة من المحكيات التي يترك فيها للقارئ عملية الربط والتنسيق، وهذه الاستفهامات ناتجة عن الإيحاءات المبطنة والمبثوثة في أغوار النص، والتي تمثل لحظة خلق الفجوة المرتبطة بانفعالات الكاتب، إذ لا يمكن له أن يعلنها بشكل مباشر؛ كي لا يلغي دور القارئ ويتحكم به فـ ((كلما برز دور الراوي ضمر وانكمش دور القارئ في الإسهام في عملية الإبداع والخلق للأثر الأدبي، وكلما تضاءل دوره برز دور القارئ وكبرت مشاركته في العملية الإبداعية))[٥]، وكذلك هناك أسباب أخرى تدفعه لذلك قد تكون (الخوف، أو الاستنكار، أو التجاهل). وتقف وراء تلك

(١) نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٥.
(٢) القراءة وتوليد الدّلالة: ٦.
(٣) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٢٥.
(٤) ينظر: النص من القراءة إلى التنظير: ٩.
(٥) البناء الفني للرواية العربية في العراق: ١٧١/١.

الأسباب عوامل عديدة، منها سياسية، أو اجتماعية، أو دينية، أو نفسية، أو غير ذلك، فيأتي النص ملغزا بضبابية تتطلب من القارئ التوقف للتفكير والتأمل، ورسم الاستفهامات الافتراضية، والتأويلات، والافتراضات التي لا تأتي من خارج النص؛ بل عبر ربط أجزاء النص المتناثرة، ((والفراغات هي التي تقوم بعملية الربط هذه. فهي تدل على ضرورة الربط بين مقاطع النص على اختلافها، ولو أن النص نفسه لا يقول ذلك. وهي بمثابة مفاصل غير مرئية للنص))[١]، وهنا يكمن الصراع في العملية التواصلية، وكل صراع ينشد البقاء والاستمرار، و ((يزعم (المؤلف) انه صاحب الكنز الذي أودعه في الكلمات، ويزعم القارئ أنه وحده الذي اكتشفه، فهو مالكه الحقيقي. صراع ملكية الكنز الحكائي صراع حكائي أيضا بين صاحب الكنز ومكتشفه، أو كما يجب أن نقول هنا، بين كاتب النص ومؤوّلِهِ))[٢]؛ لذلك فالفجوات هي من تمنح النص الحياة عن طريق زرع علامات استفهام غير مرئية أو مخفية، تحتاج لمسحة ذهنية من القارئ تُظهر تلك التساؤلات، وتحاول وضع الأجوبة بفعل القراءة؛ للوصول إلى الأجوبة التي تكمل النص. وهذه العلاقة الديناميكية بين قطبي العمل الأدبي هي من تحقق النص ((فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص؛ لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق))[٣]، ولكن كيف يستطيع الروائي أن يجعل نصه يتجسد؟ لا شك ان النص يتحقق بوساطة وضع فجوات متنوعة تؤجج رغبة القارئ في النص، وتدعوه للتفاعل. فحجم المعلومات التي يقدمها الراوي لقارئه، وكيفية تقديمه لها هي التي تحدد عملية تلقي القارئ، والعلاقة بينهما علاقة عكسية. إن صح التعبير. فكلما برز دور الراوي ضمر وانكمش أثر القارئ في الإسهام في عملية الإبداع، وندرت الفجوات الاستفهامية، وكلما تضاءل دور الراوي، وبرز أثر القارئ، واتسعت مشاركته في العملية الإبداعية، وفتحت له الفجوات أبواب الاتصال والمشاركة والتساؤل ثم الإنجاز. ولنتعمق أكثر في إيضاح فلسفة الفجوات الاستفهامية في المحكيات الروائية، ارتأينا أن نقسم هذا الفصل على مبحثين:

المبحث الأول: أسباب خلق الفجوات الاستفهامية في النص الروائي.

المبحث الثاني: فجوات النصّ الاستفهامية.

(١) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٨٧.
(٢) الكنز والتأويل: ٥.
(٣) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال: ١٠٦.

المبحث الأول

أسباب خلق الفجوات في النّصّ الروائي

توطئة

تمثل صناعة النص طاقة انفعالية وذهنية من الكاتب مدعومة بموهبة، وقدرة تمثل جزءا من طبيعة الكاتب نفسه، وهذا بطبيعة الحال منح الأدب الصفة العلمية، فوضعت له المناهج والنظريات قديما وحديثا[١]، ويتخذ كل كاتب منهجا خاصا يتناسب مع تطلعاته الذاتية وغير الذاتية؛ لخضوعه لمؤثرات داخلية وأخرى خارجية، وكان للنظريات التي دعت إلى إشراك القارئ في الإنتاج، أثرٌ مهمٌ في توجيه الكاتب لخلق نصٍ مفتوحٍ على التأويل، متجاوزا فيها المعايير الاجتماعية والتاريخية؛ ((إذ إن المعايير هي نظم اجتماعية تُحرّم آليا عند نقلها إلى الرواية من طبيعتها التداولية))[٢]، لذا يعمد الكاتب إلى الانحراف عن تلك المعايير ويترك للقارئ إيجاد التوازن بينهما عبر دوره في وضع وشيجة بين ((ما قبل المعنى المحتمل (الكامن) والنص، مع تحيين القارئ لهذا الاحتمال من خلال عملية القراءة))[٣]، وترتكز عملية التفاعل ـ في الأساس ـ على وضع فجوات بين نصوصه تدعو القارئ لملئها، والمشاركة بعملية الربط بين التفكيكات، وهنا نتساءل: ما الذي يدفع الروائي لوضع فجواته؟ تحدثنا فيما سبق أن عملية وضع الفجوة بالنص قد تكون عامدة ومقصودة؛ لتحقيق اعلى درجات التواصل مع القارئ وإشراكه في عملية الإنتاج، ويكون فيها الكاتب على وعي تام، وقد تولد الفجوات من النص يسير إليها الكاتب بتلقائية وهو يحاول أن يبطن أفكاره أو مقاصده، منصاعا لذلك؛ لعوامل كثيرة تتعلق بالكاتب وبيئته ولا سيما الخوف من سلطة رجال السياسة، أو سلطة رجال الدين، أو سلطة المجتمع ، وهذه السلطات تعرف بـ (التابوات الثلاثة)، وهي تمثل عوائق من ذلك الآخر الذي يفرض آراءه وقوانينه، مما يدعو الكاتب ـ الذي يتصدى للمشهد الأدبي بوصفه ممثلا نخبويا عن المجتمع ـ إلى حمل صليبه والوقوف في مواجهة سلطة التابو ورجالها، بالرفض، أو الاحتجاج، أو الاستنكار، أو التجاهل، محاولا عبر النص مناقشة الواقع السياسي والاجتماعي، وتشخيصه وبلورته، وهذا يمثل اثرًا مهمًا للأدب في حياتنا اليومية، عبر خلخلة تلك الممارسات والسلوكيات ((التي مازالت خاضعة في جزء أساسي من أشكال ممارستها إلى طرائق وأنماط لم تؤد ـ رغم الادعاءات ـ إلا إلى خلق الظواهر التي تسهم في تسميم العلاقات، وعرقلة أي تطور))[٤]، وسنتناول في هذا الجزء، (الخوف والاستنكار والتجاهل) من المحظور سببًا لخلق الفجوات؛ وكذلك عملية تحقيق

---

(١) ينظر: صناعة النص في الشعرية العربية: ١٦.
(٢) القارئ الضمني: ٥.
(٣) م . ن: ٦.
(٤) الأدب والمؤسسة والسلطة: ١٠.

التواصل؛ والاستجابة الجمالية؛ والبقاء الذاتي للنصّ بوصفها عوامل تدعو الكاتب لخلق فجواته، وهي تتوزع ما بين أسباب موضوعية تتعلق بظروف الكاتب، أي ترتبط بمؤلف النص ومقاصده الخارجية، وأسباب فنية تتعلق ببنية النص أي ترتبط بالعلاقات النصية الداخلية وغاياته ومقاصده الفنية، ومن تلك الأسباب:

١. تناول المحظور من دون مباشرة (المسكوت عنه).

دخول منطقة المحظور بمثابة دخول منطقة مليئة بالألغام؛ ولذلك يحرك الكاتب قلمه بين تلك الألغام بحذر شديد؛ وهو يعي تماما خطورة هذه المنطقة المهمة منذ القدم في صناعة الفن والأدب، وهذا ما يدفع بالكاتب إلى اختيار طريقة ينحرف بها عن المسارات المألوفة، فمرة يتلاعب باللغة، ومرة يتلاعب بالزمن، ومرة يتلاعب بالثوابت، يقدم ويؤخر، ويحذف ويضيف، وما دامت دراستنا قد اختارت الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، فعلينا أن نتوقف أمام مرحلة من التغييرات الجذرية على جميع النواحي والأصعدة؛ السياسية، والدينية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، إذ تمثلت على الصعيد الثقافي ((تغييرات أحدثت فورة وتدافعا ملحوظين على كتابة الرواية، بعد أن كانت حكرا على مجموعة معينة تخضع هي الأخرى لسلطة الرقيب الحاكم التي كانت تصل عقوبة الإخلال بشروطها السياسية إلى الإعدام والاعتقال والإقصاء أو المنع من ممارسة أي عمل ثقافي، لذلك جاءت مدة ما بعد (٢٠٠٣) في انبثاقها الأول كردة فعل للكبت الثقافي))[١]، فقد بدأ المجتمع يمارس نوعا من الحرية على الصعيد السياسي والديني ، وعلى الرغم من ذلك ((يشكل سقوط بغداد عام ٢٠٠٣م، تراجيديا انتهاء الفكر القومي العربي، وفاتحة للفوضى المجتمعية والسياسية وحروب داخلية))[٢]، فالخوف لم يختفِ، بل تجسدَّ في خطاب كثير من الروايات العراقية، ولغتها ومحكياتها، وتجلت أنواعه؛ السياسي، والاجتماعي، والوهمي في عدد غير قليل من تلك الروايات بعد٢٠٠٣م[٣]، وهنا لا بد من الإشارة إلى إنّ الكتّاب لم يكن لديهم مخاوف من القوات الأجنبية؛ لأنها لا تمثل عائقا أمام الكتابة، وإنما كانت المخاوف من السلطة السياسية الجديدة المدعومة من سلطات ثانية - تدّعي أنها تمثل سلطة السماء- تشاركها المصالح الخاصة، فضلا عن مخاوف أخرى لا تقل خطرا على الكاتب من سابقتها، تمثلت بالخوف من الجماعات المسلحة والمتنازعة فيما بينها، تلك الجماعات الخارجة عن القانون، والمتنكرة بعنوانات ومسميات قانونية، يعمل بعضها تحت غطاء القانون، كذلك الخوف من الصراعات الطائفية التي كانت تمثل تهديدا لكل قلم يعترض أو ينتقد، زد على ذلك، سلطة العادات، والتقاليد، والموروثات المتزمتة التي أصبحت تمثل قوة

(١) الانساق الواقعية والرمزية في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م: ٧؛ وينظر: إيديولوجيا ذاكرة السرد الروائي العراقي: ٩؛ أفعال التذكُّر واستراتيجيات النسيان في الرواية العراقية: ٥٩.
(٢) الأسس المتشظية: ١٣.
(٣) ينظر: سردية الخوف في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي: ٦١.

متنامية أمام ضعف السلطة التنفيذية للدولة، بعد أن أصبح للقبيلة نفوذٌ في السلطة والمجتمع[١]، والبحث في غنى عن تناول تلك التجليات، فما يهم في دراستنا، تناول الخوف بوصفه عاملا يقف عائقا أمام حرية الكاتب، فلا غرو أن لم تمارس الكتابة بحرية تامة بعد هذا الفاصل الزمني المهم للبلد على الرغم من تغير نوع الحكم من استبدادي إلى ديمقراطي، فقد نال القمع، والاضطهاد، والقتل مجموعة من الكتاب والمثقفين[٢]، وعلى امتداد هذه المرحلة الطويلة من تاريخ العراق، وبما تمثله من تحولات سياسية خطيرة، بدأت بمرحلة الاحتلال والتواجد الأجنبي، ثم الصراعات الطائفية الدموية، بعد ذلك تعرض مساحة كبيرة من البلد لغزو عصابات (داعش)، وما تلتها من مرحلة التحرير، ومن ثم الأزمة الاقتصادية والتقشف، لتنعكس على الشارع العراقي ببُرُوج التظاهرات والاحتجاجات بسبب تردي الأوضاع على كل النواحي والأصعدة؛ لذا نحن أمام كم هائل من الروايات التي تحمل في موضوعاتها ومحكياتها غموضًا وإبهامًا وإشاراتٍ ملغزةً متناثرةً بين طيات نصوصها، إذ إن ((الخطاب الروائي ليس عريانا أمام أي قارئ، وإنما هو مغلّف بغطاء بعيد واقع التشفير، أو واقع الموضوع السياسي، فالقارئ التقليدي – وفي حوزته كل أصحاب الخطر من مرتزقة السلطة- لا يفهم أكثر من ظاهر النص))[٣]، فقد تركت للقارئ حرية الربط والملء ليتحقق عند ذلك النصّ، وتكتمل دلالة تشكيل المعنى، وبذلك ((ينظر إلى معنى النصّ على أنه من إنشاء القارئ ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية))[٤]، ففي رواية (قياموت) للكاتب (نصيف فلك)، وبالتحديد محكي (برعم) الذي يمثل المحكي الاطار في الرواية، يتوقف القارئ أمام فجوات هذا المحكي وإشاراته التي تحتاج إلى ربط الأجزاء حتى يفهم النص، إذ يبدأ هذا المحكي بحلم غامض تظهر فيه بعض النبوءات لما سيحدث له في المستقبل، فهو ميت ولا أحد معه وسط بغداد المنكوبة، ويسترسل واصفًا هذا الموت حتى يصل إلى ((أعض لساني حنقا وافضح الجميع واكشف عورة الأولين والآخرين، افضح كل من لعق بلسانه المشطور، لسانه العربي الفصيح قطرة دم مجهولة الهوية))[٥]، فيتساءل القارئ: من صاحب اللسان العربي الذي يلعق دم مجهولي الهوية الذين امتلأت شوارع بغداد بجثثهم بعد ٢٠٠٣م؟ هذه الفجوة التي تثير تساؤلات القارئ الذي يحاول جاهدا ملئها من داخل النص لتحقيق الفهم، حين يكمل: ((ومن قبض ثمن رأس تدحرج من فوق تلال ظلمات البلاد العالمية))[٦] فيتصور القارئ أن الذي كان وراء القتل بلاد العالم، أي الغرب، لكن كيف يكون للبلاد الغربية لسان عربي فصيح؟ ومن الذي يدفع لهم الثمن؟ وهنا تحدث فجوة استفهامية أخرى، وعلى القارئ

(١) ينظر: دولة الخلافة التقدم إلى الماضي: ٢٧٩.
(٢) ينظر: ظاهرة العنف السياسي في العراق بعد عام ٢٠٠٣: ١٠٠.
(٣) التشفير في الرواية العراقية: ٩.
(٤) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٣٧.
(٥) قياموت: ٧.
(٦) م . ن: ٧.

أن يستمر في القراءة لحل الأحجية أو اللغز في النص، والتأويل في هذه النصوص يعتمد على نوع القارئ، ((ومن الطبيعي في ظل هذه المعادلة أن تتفاوت قدرة القراء على القيام بهذه المهمة بحسب تفاعلهم وقدرتهم على التعامل معه))[١]، وهذه الفجوة تزيد من رغبة القارئ لمواصلة القراءة للوصول إلى فهم النص، ويتحقق ذلك عندما يكمل محكي (برعم) الذي يمثل السارد، بعد أن يفزز نومه (كلب أبن كلب) ـعلى حد قوله ـ وهو ينادي بقيام (القيامة)، يعلن تذمره منه ومن جيوش العفاريت التي تقف في باب منامه، ومن التسميات التي يذكرها لهذه الجيوش يجد القارئ ضالته ويملأ تلك الفجوة التي أحدثت له توترا وانقطاعا في الفهم إذ يصنف تلك الجيوش: ((جيش العرش وجيش السماء وجيش الذباحة وجيش العلاسة وجيش الصكاكة وجيش الخلفاء وجيش الحلفاء وجيش الجلفاء، ثم سمعت رنين اسم (جماعة الثقوب السود)))[٢] وهي تسميات غالبها ملغزة وتقع على القارئ مسؤولية التأويل والفهم، إذ ((لا تلقي بدون تأويل، ولا تأويل بدون تلقي))[٣]، ولكن ضمن حدود معينة، إذ يرى آيزر ((أن المعنى أحرى بأن ينتمي إلى النص منه إلى مجال القارئ))[٤] شريطة أن يكون المعنى نتاج لفاعلية القارئ، وإذا عدنا إلى النصّ نجد أنّ كل جيش من هذه الجيوش يمثل جهة محددة فـ(جيش العرش والسماء) قد تكون إشارات إلى الجماعات التي تقتل وتذبح باسم (الدين)، و(جيش الخلفاء والحلفاء) قد تمثل إشارة إلى الحكومات العربية المتحالفة مع القوات الأمريكية (البلاد العالمية) والتي تتضارب مصالحها مع (جيش الجلفاء) و(جماعة الثقوب السود)، فجيش (الجلفاء) قد تكون إشارة إلى دولة إقليمية مجاورة، إذ أن كلمة (الجلفاء)(*) في اللهجة العراقية الشعبية تشير إلى صفة البخل التي تتميز فيها قومية تلك الدولة، فالخوف من السلطة المقسّمة على عدد تلك الجيوش، يضع الكاتب في خانة الحذر كي لا يكون مصيره مصير مجهولي الهوية، فالروائي يصف أصحاب تلك السلطة بلفظة (الكلب ابن الكلب) وهؤلاء هم من ينادون إلى قيام يوم القيامة[٥]، إذ أن هذه الشتيمة تترك القارئ يتساءل: من هذا (الكلب ابن الكلب) الذي ينادي بصوت عال بقيام القيامة وبحلول يوم الحشر؟ وكيف توكل له مهمة دينية مثل هذه إلى (كلب ابن كلب)؟ تساؤلات تحتاج إلى إجابة تنفي عن القارئ التصورات المسبقة والإسقاطات الأولية، فيعود السارد ليصف هذا المنادي بالمجنون أو إنّه فاقد الإحساس بالزمن، ليطمئن القارئ قليلا بهذا الاكتشاف، لكنّ الكاتب يضع فجوة جديدة حين أشار إلى أن تسعة وتسعون بالمائة من الناس تائهين في الزمن، فيعيد القارئ إلى النقطة الأولى، إذن

---

(١) نظرية التلقي والنقد العربي الحديث: ٢١.
(٢) قياموت: ٨.
(٣) السرد العربي، مفاهيم وتجليات: ٢٢٦
(٤) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٣٨.
(*) وردت كلمة الجلف في المعاجم اللغوية العربية بمعنى: الخبز اليابس الغليظ بلا أدمٍ ولا لبن كالخشب ونحوه، ينظر: لسان العرب، مادة (جلف): ٦٦١.
(٥) ينظر: قياموت: ٧.

المنادي غير مجنون! وإنما يمثل جماعة تعيش في زمن غير زمنها، وهي إشارة إلى دعاة منتفعين يحاولون حكم الحاضر بأفكار الماضي وسننه، ويزداد تشوق القارئ في الوصول إلى المعرفة، ويستمر في متابعة محكي (برعم) الذي يقدم للقارئ بعضاً من مواصفات هؤلاء حين يصفه ((الناس يشربون ببسي كولا تحت مكيف (السبلت) ويجلس معهم بلال الحبشي يشرب القهوة، وعندما يحين موعد الأذان يصعد فوق بيتونة السطح يؤذن ويؤشر بيده للشباب وهم يلعبون الدومنيه أن يدخلوا للصلاة))[١] فالدلالة المتولدة من ذلك: أن هؤلاء يعيشون تحت نعمة التكنلوجيا والتطور الحديث، لكنهم يريدون للناس أن يعيشوا في الماضي، ويستمر الروائي بهذه المزاوجة بين شخصيات وأسماء تاريخية ووسائل تكنلوجية حديثة؛ ليقدم إشارةً وتصويراً للتناقض الذي يعيشه المجتمع لفائدة السلطة، وهنا يجد القارئ ضالته ويملأ الفجوة التي شغلته بمعرفة تلك الجماعات عبر بنية النص نفسه، وعلاقة تلك البنية بالسنن الداخلية للرواية التي ((تتكوّن وتتطوّر داخل عالم معقّد يمتزج فيه ما هو أيديولوجي واستيطيقي لكن أهمّ ما يميزها هو القوانين الداخلية التي تستجيب لها أكثر من استجابتها للقوانين الخارجية))[٢]، فقيمة النص الأدبي تكمن في داخله، ولا يمكن معرفة قيمته من دون ما يتولد من دلالة جديدة، وبذلك يجعل الكاتب بنية نصّه مخزنا استراتيجيا لما يريد قوله من دون البوح بذلك، خوفا من المحظور، ((فمن الطبيعي في إطار الأدب يكون كل نص هو أيدلوجي في جانب أساس أو ثانوي))[٣].

وفي رواية (ساعة بغداد) للكاتبة شهد الراوي، هذه الساعة التي يضطرب في جهاتها الأربعة الزمن، تتناول الكاتبة فكرة الزمن نفسها بطريقة مقاربة لما تناوله كاتب رواية (قياموت)، ففي محكي الساعة (ساعة بغداد)، تتعطل الساعة بعد أن تقصف من قبل القوات الأمريكية، لتقوم الحكومة بعد ذلك بإصلاحها، إلا أن عقاربها تتوقف من جديد، ففي كل جهة من جهاتها الأربعة تتوقف العقارب على توقيت مختلف، وبذلك ينقسم سكان بغداد على جهات الساعة، وكل جماعة تنظر إلى الساعة من جهتها، اضطرب الزمن في مدينة واحدة، وأصبحت كل مجموعة تعيش في زمن مختلف، وهنا يتوقف القارئ متسائلا : كيف يمكن لمدينة واحدة أن يختلف فيها الزمن بهذا الشكل؟ وتستمر الكاتبة بطريقة مماثله لكاتب رواية (قياموت) بإدخال شخصيات تاريخية تأتي لتتعايش مع سكان بغداد (هارون الرشيد، شارلمان، المعتضد بالله، الجنرال مود، ابن جبير)، منهم من يدخل مطعم، ومنهم من يعمل نادلا، ومنهم من يرتدي بزة عسكرية. ويزداد توتر القارئ، فكيف يمكن له أن يفهم هذا المحكي وسط غموض، وعجائبية لا تتفق مع أفقه؟ وتحفزه هذه التساؤلات على مواصلة القراءة ومعرفة الغاية من ذلك، فالكاتبة عبر ذلك شوهت العناصر

(١) قياموت: ٨.
(٢) في معنى القراءة: ٩٥.
(٣) العتبة والمعنى النصي:٧٢.

والمعايير الخارجية(خارج النص) التاريخية المألوفة عند القارئ، وعطلتها داخل النص من خلال طاقة النفي لتكون الأداة الجوهرية في الربط بين المتطورات النصية، حتى تصف الكاتبة حال أهل بغداد على لسان (ابن جبير):((بعضهم عندما وجد صعوبة في التأقلم مع هذه الفوضى الزمنية، قرر أن يذهب بإرادته ليعيش في التاريخ))[١]، ليسترسل بعد ذلك (ابن جبير) في بيان كل جماعة ماذا اختارت وماذا ارتدت، لينتهي بهم الأمر بخوض معارك تاريخية على جانبي ساعة بغداد، حتى ظهر لهم (خليفة الموت) على دابة حديدية من الشام معلنا أن الزمن زمنه، فالقارئ في أثناء قراءة النصّ تقف في طريق فهمه وإدراكه فجوة استفهامية، وعليه تقع مهمة التأويل بفرضيات وتوقعات لا نهائية، إذا ما علمنا ((أن بعض فرضيات وتوقعات القارئ تظل معلقة. بمعنى أنها غير مثبتة، وهذا يعني أن القارئ يستبعدها))[٢]، وقد تجعل الفجوة النص مفتوحا حتى النهاية، فعند قراءة الرواية حتى نهايتها، نكتشف إن لم نكن مخطئين، أن ساعة بغداد تمثل العراق، أما اتجاهاتها فهي إشارة إلى التقسيمات القومية، والطائفية التي جعلت المدينة منقسمة على نفسها، وأمام حيرة الزمن المتوقف اختارت كل جماعة أن تعيش في الماضي وذلك بالرجوع إلى تأريخ كتبها، فقامت كل جماعة بدفن رأسها في تلك الكتب، وشاهرةً سيفها من هناك، حتى ((ظهر (خليفة الموت) على ظهر دابة حديدية في قافلة دواب تمتد من رقة الشام حتى آثار نمرود، يرتدي ساعة عاطلة نوع روليكس تعمد إظهارها في معصمه ليعلن إن الزمن زمنه))[٣]، وهنا أشارت الكاتبة إلى احتلال أجزاء من العراق من قبل (داعش) وإعلانها الخلافة، وهي إشارة للسلطة التي تتحقق بالقتل والذبح عبر شخصية (أبي بكر البغدادي) الذي زعم بأنّه خليفة للمسلمين، وعلى الرغم من أن الكاتبة لم تصرّح بالاسم ألا أن إشارتها مستمدة من الواقع، حين ظهر البغدادي بساعته التي تعمد إظهارها على الملأ أثناء خطبته في (جامع النوري) في الموصل آنذاك، فارتداء الساعة العاطلة على الرغم من انها حديثة ومن ماركة عالمية خلق فجوة استفهامية حفزت القارئ على الملء بأن الزمن لديه متوقف وافكاره لم تتناسب مع تطور العصر، وفضلا عن ارتدائه ساعة حديثة من ماركة عالمية، فهو يركب دابة عصرية حديثة (مصفحة عسكرية)، وعبر هذه الإشارات النصّية يملأ القارئ فجوات النص ويحقق الانسجام والتوافق، فمع استعانة الخليفة المزعوم بالتكنلوجيا الحديثة، والمصنوعة في الغرب لتحقيق مآربه، إلّا إنّه يُعلن توقيف الزمن، ويجبر من يقع تحت خلافته أن يعيش بشريعة وسنن مستمدة من الماضي، فعقله متوقف على زمن بعيد عن الزمن الذي ظهر فيه، فالكاتبة بتوظيفها للمفارقات الكثيرة(الساعة والزمن، الدابة والمصفحة العسكرية، وغيرها) قد عمقت فجوات النصّ واربكت ذهن القارئ، بتضمينها لموضوعات حساسة، اختارت أن تتناولها بغموض وإبهام، تاركة داخل بنائها النصي فجوات على طول المحكي

(١) ساعة بغداد: ٢٥٦.
(٢) هيرمينوطيقيا المحكي: ٦٥.
(٣) ساعة بغداد: ٢٥٦.

الروائي، بعيدا عن التصريح، كما أنها لم تعلن مسميات تلك المجاميع التي توزعت على جهات ساعة بغداد بشكل مباشر، فالحذر من السلطة التي تتقاسمها تلك الجهات، وما تمثله تلك السلطة من نفوذ يجعل الكاتب في غِنًى عن المواجهة المباشرة.

وقد يتمثل الخوف في ممارسة سلوكيات وأفعال تتنافى مع السنن العرفية التي تحكم المجتمع من موروثات وعادات وتقاليد، كسلطة القبيلة على أبنائها في تحديد مصائرهم، واختيار طرق العيش التي تتنافى وعادات البيت والقبيلة، كذلك العنف ضد النساء وهن يواجهن خطابا طائفيا عنصريا[١]، وظواهر مجتمعية أخرى كثيرة، قد تكون نتاج صراعات تاريخية وقبلية طويلة. وقد يتردد الكثير من الكتاب في البوح بمحكياتهم؛ خوفا من النقد الجارح من قبل المجتمع، إذ يبدأ الكاتب محسن الرملي في رواية (تمر الأصابع): ((ما كنت لأكتب قصة أهلي وافضحهم لولا تشجيع أبي))[٢]؛ لذلك جاءت الرواية صارخة بشكل علني دون خوف أو تشفير بوجه سنن المجتمع التي تحكم العائلة وما يرتبط بها، وقد تناولت الرواية العراقية الكثير من هذه الموضوعات التي تعالج قضايا المجتمع على طول تاريخها، لاسيما بعد ٢٠٠٣م، ففي رواية (سوق مريدي) للكاتب قاسم حول، وتحديدًا عند محكي (هيثم السرحان) الشاب المولع بحب المسرح، الذي غادر العراق إلى هولندا في السبعينيات، ليعود بصفة مترجم مع القوات الأمريكية بعد ٢٠٠٣م، لكنه ما لبث أن هرب من هذه القوات، ومن علاقة أقامها مع مجندة أمريكية، ليختبئ في (سوق مريدي)[*] بعد تأنيب الضمير والشعور بالخيانة لوطنه، ليكوّن علاقة طيبة مع (مريدي) بائع السبح المقعد الذي جذب انتباهه، يدخل بيته وينال محبة أمه (أم مريدي)، وعندما تقرر أم مريدي الذهاب إلى زيارة كربلاء، يتبعها هيثم مع مريدي، ففي تلك المدينة كانت له ذكريات، فقد تعرّف لأول مرة على زميلته (سيدور) التي مثل معها على مسرح هذه المدينة آنذاك، فلا زال في مخيلته ذلك المسرح الذي كان بجوار المراقد الدينية هناك، وعند الوصول اهتدى بعد عناء إلى مكان المسرح، والسارد عندما ((دخل. لم ير أحدا. ذهب إلى العمق وأستدار عند نهاية المنصة إلى الجهة الثانية من المسرح حيث غرفة المكياج. شاهد تابوتا فارغا، صندوقا للميت وظن انه من اكسسوار المسرحية))[٣]، فبنية النص المتمثلة بهذه المشاهد جعلت القارئ يتوهم مع بطل الرواية (هيثم)؛ بأن هناك مسرحية تعرض، يعرض فيها

(١) دوائر الخوف: ٢٩.
(٢) تمر الأصابع: ٧.
(*) سوق مريدي: سوق شعبي يقع في الجانب الشرقي من مدينة بغداد (عاصمة العراق) في مدينة الثورة تحديدًا، والذي تحول أثناء حرب الثمان وما بعدها، إلى ظاهرة شعبية لبيع الوثائق المزورة، كذلك تباع فيه كل أنواع البضائع بما فيها قطع غيار الأسلحة العسكرية؛ ينظر: شارع الرشيد: ١٦٤.
(٣) سوق مريدي:١٥٣.

مشهدا لغسل جثة شخص ما، لكن النص يفاجئ القارئ حين يتحدث السارد عن سماع صوت ماء يدلق من الحنفية، وعن مشاهدة (دكة) من الإسمنت، مشاهد متتالية توقف القارئ للحظة متسائلا عن علاقة تلك الأشياء بالمشهد المسرحي، فلقد زُرع في النص هذا الإيهام وليكون القارئ ضحيته من خلال الاستفهامية المتولدة من النص، متمثلة باللحظات التي دخل فيها (هيثم) المسرح، المشهد الذي أمامه ليس مشهدا دراميا متخيلا، وإنما هي حقيقة كانت مرعبة وصادمة لبطل الرواية (هيثم) الذي يكتشف أن المسرح تحول إلى مغتسل، وللنص غاياته؛ إذ قد تكون إشارة إلى أن هناك من يحاول غلق كل نافذة تمنح الحياة، اذا ما علمنا أن الكاتب رمز للحياة بالمسرح مستمدا ذلك من المقولة الشائعة (أعطني مسرحا أعطِك أمة)، فبدل أن يكون للمدينة مشاركة في إنتاج الحياة، اختزلت وظيفتها على غسل الموتى وتكفينهم على حد قول النص، إلّا أنّ ما يؤخذ على الكاتب أنّه لم يترك النصّ بهذا الغموض الذي يمكن أن يحتمل تأويلات أخرى، بل اخذ يفسر للقارئ فكرته[١]، وبذلك أضاع قيمة الفجوة، ولو ترك التأويل والملء للقارئ لفعل الصواب؛ لأنّه قتل النص بتفسير فكرته وتوضيحها، فعلى الكاتب أن يترك القارئ ((يبحث عما لم يقله النص صراحة، يفك الرموز المتناثرة في ثنايا النص أو الخطاب، ويبحث عن الفجوات ليملأها، ويسبر أغوار مستويات النص المجازيّة، ويسد شقوقه، فمفهوم القراءة المعاصرة على وفق ما يُطرح هنا، مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة))[٢]. كما قد تكون هناك إشارة ثانية ـ في محكي (هيثم) ـ إلى الدور الذي لعبه العائدون مع القوات الأمريكية في وصول البلد إلى ما وصل إليه؛ لذلك يبقى النصّ مفتوحا على قراءات متعددة، وتمثل عملية استنطاق المعنى حاجة ماسة في الوصول إلى عملية الفهم، فتكون عملية الاستنطاق من داخل النص الأدبي الذي يعد ((بنية ألسنية (لغوية) مكتفية بذاته، وليست بحاجة إلى الإحالة إلى أي مرجع خارجي، أو الوقوف أمام دلالة أو معنى محدد))[٣]، إذن النص بنية دلالية منتجة عند ملامسة القارئ له، فلا نبالغ اذا قلنا بانها عملية كيميائية، تتمثل بامتزاج عنصرين لإنتاج عنصرٍ ثالث يمثل المعنى المشترك في عملية الفهم.

وقد نجد في بعض الروايات من يلغز النص، ويزرع فيه فجوات ليستنكر ظاهرة معينة يتحمل فيها الكاتب المسؤولية احتجاجا ورفضا، لكن بطريقة أدبية يجعل النصّ فيها مفتوحا أمام تأويلات متعددة، ففي رواية (عازف الغيوم) للكاتب (علي بدر) يتناول الكاتب في بداية الرواية موضوع هجرة الشباب، ومن ثم عودتهم بعد أن يعجزوا عن التأقلم مع الوضع الجديد، ففي محكي (نبيل) الذي يدخل في سجال مع والده ليقنعه في الهجرة والفرار من البلد، فيحذره والده ((كل الذين رحلوا

(١) ينظر: سوق مريدي:١٥٥.
(٢) المدخل إلى مناهج النقد المعاصر:١٧٦.
(٣) اللغة الثانية: ١٩٣.

عادوا فيما بعد))[1]، بعد أن قصَّ عليه قصة أحد أقاربه الذي هاجر إلى أمريكا وعاد خائبا، ويسير السرد بشكل طبيعي، حتى ذكّرت هذه الحكاية نبيل بحكاية قديمة للشاعر الفارسي (صائب التبريزي) في القرن السادس عشر تتلخص: بأن حمارًا كان يهان في قريته التي تهين الحمير، ليهرب إلى قرية مجاورة تُبجّل الحمير، فعاش فيها زمنا من الاحترام جعلته ينسى تلك الإهانات، لكن الحنين لقريته الأولى دفع به للعودة إليها، وعند العودة صادفه حمار من أصدقائه يروم الهرب من القرية، وبعد أن سأله عن سبب هروبه أجاب: من الظلم والإهانات التي تنالنا في القرية، وكانت المفاجأة حين رد عليه الحمار العائد لقريته: ((أرجوك، اسمع نصيحتي، عد إلى قريتك، لن تشعر بأنك حمار إلا فيها))[2]، وهنا تولدت الفجوة بين محكي نبيل ومحكي (الحمار) في قصة الشاعر الإيراني، ويتساءل القارئ ما الغاية من إيراد مثل هذه القصة؟ هل أراد نبيل الاستنكار بينه وبين نفسه من فعل قريبه العائد من أمريكا؟ أم هو يستنكر على الرجل الشرقي الذي تعوّد العيش تحت سوط العبودية والظلم مقارنة مع محكي (الحمار)؛ إذ لا تسعه سماء الحرية ولا تليق بتركيبته الاجتماعية والنفسية؟ أم هناك إشارة أخرى يخفيها الكاتب؟ ويتساءل القارئ هل سينجح نبيل في التأقلم في الغربة؟ أم يعود إلى بلده كما استشرف والده بذلك؟ وقد يشعر المتلقي بأنّ الكاتب يتحدث عن مرض (الهوم سك /Home Sike)، لكن بعد أن يتوغل في أحداث الرواية، يكتشف قيمة تلك الإشارة المبكّرة، وتملأ تلك الفجوة التي شغلته على طول الرواية، فلا مدينة فاضلة يمكن أن تتسع لأحلام الأنسان، فشخصية نبيل الرومانسية الحالمة بالعيش في مدينة فاضلة تتبخر، ليتراجع عن تلك الفكرة حزينا، وكأن الكاتب في النهاية أراد أن يقدّم نصيحة لمن يفكر بالهجرة، تشبه نصيحة ذلك الحمار في حكاية الشاعر الإيراني التي تتطابق مع نصيحة والده، لقد استطاع الكاتب أن يستنكر النظرة اليوتيوبية إلى الغرب من قبل الفرد الشرقي، بإيحاءات وإشارات لبيبة، إذا ما علمنا ((أن الفعالية الخاصة بالراوي تبرز في سعي الأخير في إقصاء وتغييب وجهات النظر التي لا تخدم أيديولوجيته))[3]، إذ حاول الكاتب أن لا يبدي وجهة نظره تلك بوضعه الفجوات في النص، وجعل النص مفتوحا.

وقد حاول بعض الروائيين الاستنكار من بعض الممارسات المجتمعية الجديدة التي ظهرت بعد ٢٠٠٣م، من دون المباشرة والتصريح، فاهتمامهم منصب على الاستنكار ورفض القيم السائدة في المجتمع عبر القيم السائدة في عالمهم الروائي القائم على وظيفة الشخصية المحورية ومشاركتها في تغيير تلك القيم، وإن كان العالم الروائي ((عالم فني بكل ما يعنيه الوصف من معنى، فهو ينهض على الاختيار والانتقاء، اختيار الشخصيات والنماذج المتعددة المتنوعة كما ينهض على التصوير

(١) عازف الغيوم: ٨.
(٢) عازف الغيوم: ١١.
(٣) الرواية المونولوجية:٥١.

والإيحاء والترميز والتلميح على المباشرة والتصريح))[١]، وهذا ما جسدته الكاتبة (لطفية الدليمي) في اختيار شخصياتها وتداخل محكياتها، فقد تمكنت في رواية (عشاق وفونوغراف وأزمنة) أن تحتج على سيطرة العرف القبلي على مناطق واسعة من العاصمة بغداد بإشارة غير مباشرة إلى جزء من تلك الممارسات، ففي محكي (نهى جابر الكتبخاني) التي تعود إلى العراق بعد ٢٠١٣م ، لتتفاجأ بما وصلت إليه بغداد من انهيار أمني وإنساني ((كل شيء بلون الرماد، تصوَّري بدل المتسلقات المزهرة والجهنميات غرسوا رايات من أقمشة ملونة فوق السطوح، مثل رايات القبائل، النظام القبلي زحف على أحياء بغداد وكأنه كان يتربص بها وهو مختف تحت جلدها، كما المرض الخبيث الذي ينتشر بغتة))[٢]، ويتساءل القارئ هنا عن ما تقصده (نهى) بتلك الرايات؟ هل هي فعلا رايات تمثل القبائل؟ إذا كانت تقصد القبائل، لماذا شبهت تلك الرايات برايات القبائل (مثل رايات القبائل)، أم هي إشارة لأعلام الأحزاب التي كانت نتاج واقع سياسي فرض نفسه، وعددها المبالغ فيه؟ أم هي إشارة لتلك الرايات التي تمثل ممارسات دينية لطائفة معينة، كانت ممارساتها قبل ٢٠٠٣م محظورة؟ أصبحت تعتلي أعالي السطوح، وتغطي أبواب البيوت، والشوارع، والجسور، والمتنزهات، وأعمدة الكهرباء، وهي الظاهرة الأكثر شيوعا، ثم ماذا تقصد بـ (النظام القبلي)؟، ويتوقف القارئ أمام هذه الفجوة التي تولد التساؤلات، ولا سيما حين تشبه (نهى) انتشار تلك الرايات بما يشبه المرض الخبيث الذي يترصد ببغداد، فالكاتبة في هذا النص تدخل منطقة المحظور مستنكرة ورافضة ظاهرة اجتماعية، لكن بإشارات مبهمة ومفتوحة على التأويل، وكل قارئ يضع تأويلاته بما يتناسب مع أيدولوجيته وأفقه، والدرجة الفعلية للقارئ للمشاركة في إكمال النص، ومن هذه الناحية ((فإن فعالية القارئ يتم قصرها على فهم وادراك ما هو موجود سلفا من معان في النصوص))[٣]، وهذا ما يؤكد عليه (آيزر) بضرورة أن يكون إنتاج المعنى من داخل النص نفسه، و ((لابد أن يتحكم النصّ في نشاط القارئ بصورة ما))[٤]؛ ليتحقق ذلك الإنتاج من قبل القارئ عبر الغوص في أعماق النصّ؛ لبلوغ مقصديته. ونجد في رواية (خاتون بغداد) للكاتب (نوري شاكر)، الذي يشير إلى ما تقوم به بغداد من حداد دائم وفاءً لرحيل مخترع الكهرباء أديسون ((هل تعلمون أنّ الولايات المتحدة أطفأت مصابيحها لدقيقة في حداد لرحيل مخترع الكهرباء أديسون؟ ولكن بغداد لاتزال تلتزم بالحداد وتطفئ مصابيحها إلى الوقت الحاضر))[٥]، فالكاتب لم يصرح ويأتي بكلام مباشر لنقد ظاهرة (انقطاع التيار الكهربائي) في بغداد، بل تناول الظاهرة بمفارقة ساخرة؛ ليترك للقارئ معرفة قصديته والوصول إلى النص الظل، إذ أن القارئ الواعي لا يقبل أن يكون دوره

(١) الرواية والانتفاضة: ٤٠.
(٢) عشاق وفونوغراف وأزمنة:٢٣٢.
(٣) القراءة وتوليد الدّلالة: ١٠٥.
(٤) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٧٣.
(٥) خاتون بغداد: ٤٩.

هامشيًا، ((فالقارئ لا يكتفي بدور المتلقي وحسب بل هو منتج أيضا، أنه يقوم بإعادة إنتاج النص الأدبي))[١] عبّر التأويل والادراك؛ ليتحقق النص ويتجسد.

٢. تحقيق الغاية الجمالية والفنية.

للنص الأدبي مقصديته التي تميزه عن الكلام العادي المباشر، ((فإن المقصدية الأدبية غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز والاستعارات والكنايات. وعليه فالقارئ لا يجد المعاني دائما في متناوله؛ بل عليه أن يتعب ويكد في إعمال الحدس والفكر لبلوغ المقاصد العميقة))[٢]. كما تختلف غاية الكتّاب في نتاجاتهم باختلاف المذاهب التي يتبعونها، وباختلاف البيئة والظروف المحيطة بهم، فالكاتب يخضع لسلطة الانفعال والتجربة الشخصية مع الاهتمام بقيمة الخيال، ولكل كاتب غاياته، و ((باستطاعتنا أن نلمحَ بعض تلك الغايات عندما نحدد مذهبًا أدبيًّا كمذهب الفن للفن، بأنه: المذهب الذي يتخذ للأدب غاية خلق القيم الجمالية، أو عندما نحدِّد الرومانسية بأنها تتخذ للأدب غاية التعبير عن الذات الفردية، أو أن الواقعية ترمي إلى إظهار ما في الحياة مِن قُبح وشَرٍّ))[٣]، فحتى لو كان للنص أهدافه المحددة التي يحاول بثها بوساطة أفكار داخل العمل الروائي، فالاهتمام بالصياغة الفنية لتحقيق الجمالية هي من تحقق تلك الغاية، وتجذب القرّاء للدخول في عوالم شخصياته، والامتزاج مع محكياتها، والتفاعل مع أفكار كل شخصية، لتترك انطباعاتها على القارئ؛ ولذلك يمكن القول ((إن وظيفة الوسائل الفنية في النصّ أن تصوغ المادة الحياتية في إطار غير مألوف أو مأنوس، ممّا يولد أشكالا فنية على قدر كافٍ من التعقيد، وهذا بدوره يبطئ عملية الاستيعاب ويجعلها أكثر إثارة))[٤]، لكننا لا يمكن أن نعدّ إنتاج العمل الروائي غاية ما لم يفضِ إلى إنتاج معنى؛ فهو غاية ميتا النص، لذا عملية خلق الفجوات داخل النص تسهم في إخفاء قصدية النص أو تأجيلها، وبذلك يصيب الكاتب هدفين بحركة واحد، فهو من ناحية يخلق نصا فنيا أدبيا متميزا، ومن ناحية أخرى يبث أفكاره بقصدية مبطنة بفجوات من دون مباشرة، يكون فيه أثر القارئ حاسما في الاكتشاف والتحديد والملء، وهذا ما حَبَا عليه أغلب الروائيين العراقيين، ونجد ذلك في رواية (بلدة في علبة) للكاتب (حامد فاضل)، التي يؤرشف عبرها سيرة مدينة السماوة بمسار بين الإيهام والواقع، ففي محكي (سلام) الابن الوحيد لمصوّر البلدة وخازن تراثها الذي عاد إلى بيته بجسد بارد بعد أن اعتقل من قبل رجال السلطة (أصحاب المعاطف الثقيلة)، ليقف (سلام) عاجزا أمام مسؤولية إعالة العائلة، بعد أن فشلت كل محاولاته في الحصول على عمل داخل البلد أو خارجه، لينتهي الأمر به ببيع الصور الفوتوغرافية لوالده، وبعد أن باع جميع

(١) من التفكيك إلى التأويل: ٢٢١.
(٢) القراءة وتوليد الدّلالة:١٠٥.
(٣) الأدب ومذاهبه:١٨٣.
(٤) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١٢٠.

الصور، ولم يتبقَ إلا صورة والده، وقف خجلا وحائرا أمام صورته التي اتجه لإنزالها من الجدار بعد أن طلبت والدته حملها إلى غرفتها، ليكتشف أن هناك فتحة ((كانت مخبأة مثل كنز الحكايات. لمع الأمل في عَيْنيَّ أمي، واحتجت إلى بضع دقائق كي أشعر بدفء يدي، ألتفتُ إلى أمي: - خزانة نقود!))[١]، وكانا ملهوفين لمعرفة ما تحتويه هذه العلبة من نقود مخزونة، وما وضعه والد سلام من شقاء العمر، وهذا التوتر والقلق والانفعال ينتقل من الشخصيات إلى القارئ الذي يتفاعل مع محنة سلام وعائلته ويتساءل عما تحتويه العلبة من نقود؟ لكن الكاتب يقطع عنه هذه المعرفة ويتركه حائرا بعد فتح باب الكنز ((أمي التي لا تفصح عن مكنونها ألقت نظرة واحدة، وغادرت الغرفة حاملة صورة أبي، وأنا صُعُقْتُ بما في قلب العلبة))[٢]، ليختتم الفصل بالعبارة السابقة، وليترك القارئ يتساءل ويخمن؛ هل أن (سلام) وجد العلبة فارغة؟ بدليل مغادرة الأم صامتة مع صورة الأب؟ أم أن الصورة لديها أهم مما في العلبة على الرغم من الظروف الضنكة التي تمر بها العائلة؟ أم أن سلام وجد مبلغا مذهلا، وغير متوقع، قد يتكفل بقوت العائلة لمدة طويلة مما جعل سلام يصعق، وقد يكون هو السبب في مغادرة الأم كرد فعل على إخفاء هذا السر (المبلغ الكبير) عنها من قبل زوجها؟، تساؤلات تحتاج من النص أن يتدخل للإجابة عنها، وهذه الهوة هي من أضافت للرواية جمالية وجعلت مواصلة القراءة أكثر متعة واشد تشوقا لمتابعة أحداث الرواية، واكتشاف ما يحاول النص تأجيله، بدليل أن ((الموضوع الجمالي لا يتشكل إلا من خلال فعل التعريف من جانب القارئ، فإن التركيز عندئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعا إلى فعل القراءة بوصفه نشاطا علمياً))[٣]، ولكي يحصل القارئ على إجابة لردم الفجوة التي خلّفها النص، وأوقعت القارئ في مأزق يقلب القارئ الورقة متجها صوب الفصل التالي، لكن الكاتب يمدد في منح المعرفة للقارئ مستطردا في توصيف حال سلام على لسانه حتى يقول محدثا نفسه: ((ربما خبأ أبي في العلبة التي خلت من النقود ما هو أثمن من النقود.؟))[٤]، والكاتب هنا دلل على قدرته في تقسيط المعرفة رويدا رويدا، فهو ينفي احتمالية وجود النقود لكنه في الوقت نفسه لا يبوح بما في العلبة، إذن هو يلغي مجموعة من التساؤلات، ويزرع تساؤلات جديدة، وهذا ما تحدث عنه (إيزر) عندما بين وظيفة الفجوة الداخلية في الربط بين مفاصل النص عند ملئها، إذ تحتم الفجوات ضرورة التكافؤ في عملية ربط مفاصل النصّ، ليتمكن القارئ من معرفة البيانات الإدراكية التي ترتكز عليها المقاطع المجزأة، وبمجرد ادراك تلك العلاقات الموجودة بين عناصر الموقف بالاستبصار يتحقق المعنى[٥]، ثم يعود الكاتب ليوهم القارئ أنه لم يفتح العلبة، ويتساءل القارئ كيف خمّنا سلام وأمه ـ التي خرجت من

(١) بلدة في علبة: ٢٤.
(٢) م. ن: ٢٥.
(٣) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٠٢.
(٤) بلدة في علبة: ٢٧.
(٥) ينظر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٨٩.

الغرفة مع الصورة ـ أن العلبة ليس فيها نقود؟ ويطرح تساءل آخر هل العلبة فارغة؟ حتى يبدأ سلام بحوارية بينه وبين العلبة التي يمنحها صفات إنسانية (أنسنة)، يسألها عن السر المكنون فيها، ألا أنها لا تجيبه، وهنا تبرز جمالية اللعبة السردية بين النص والقارئ في المشاركة والاتفاق غير المعلن بينهما في طرح التساؤلات، وكأن الكاتب على لسان راويه (سلام) يطرح تساؤلات القارئ: ((ربما لم تكن مثل ما ألفنا من عُلب؟ ربما هي علبة ساحر يخفي بداخلها ألف لعنة؟ ربما هي كائن حيٌ على شكل علبة؟ ربما مسكونة بالكائنات التي تسمعني وتراني، وأعجز أن أسمعها أو أراها؟ ربما هي علبة بقاعين؟))[١]، وحين مد يده متوجسا داخل العلبة وجد فيها صورة لبقايا (سور الوركاء)، فالقارئ بعد أن يكتشف ما بداخل العلبة، ينفي تساؤلات سابقة مع إجابات غير موفقة، وتزول مواضع الإبهام، وتحل محلها تساؤلات جديدة، وهذا ما يمنح النص جمالية في التلقي من قبل القارئ الذي يشعر أنه أحجية داخل متاهة، وعليه مواصلة القراءة للخروج من تلك المتاهات منتصرا، فالفجوات نظام ((يضمن للطرفين حرية الصراع من أجل البقاء في معادلة التواصل الأدبي))[٢]، وينتج عن هذا الصراع تحولات وانقلابات دلالية للمعنى ((تبعث في نفس القارئ ذلك التوتر الذي يطلق نشاطه التكويني والذي لا يهدأ إلا بإخراج الشيء الجمالي))[٣]. فالكاتب بتلك الألاعيب السردية بين حضور معنى وغياب آخر يوهم القارئ ثم يسلب توقعاته بوضع فجوات تمنح نتاجه جمالية، ليجد القارئ أن محكي (سلام) مسخرٌ لسرد سيرة مدينة جاعلا من المكان إنسانا لا موضعا. وللوقوف على جماليات النص لابد من وجود قارئ متميز ذو ثقافة عميقة، يمتلك أفقًا من التوقعات، متمكن من سبر أغوار العمل الروائي عبر لعبة النصّ نفسه(أفق النص)، وما بين الأفقين (أفق القارئ وأفق النص) قد يحصل التوافق، وحينها لا يأتي العمل الأدبي بجديد ولا تظهر جماليته، وقد يخيّب أفق النص توقعات القارئ فتحصل صدمة وتأثير جمالي، وتسطير جديد لأفق القارئ يتماشى مع النص، ففي رواية (مدينة الصور) للكاتب والناقد (لؤي حمزة عباس)، لا يسلّم الكاتب مفاتيح النسيج الحكائي للقارئ، بل يجعله حائرا بين بطل الرواية الراوي بضمير (الأنا) الذي يجمع ويلصق في دفتر مدرسي الصور، صور مقتطعة من الجرائد والمجلات وصور مطبوعة بمختبرات التصوير، وبين محكي (خاله) الذي يلصق له صورة ويأخذ بالمقارنة بين خاله وصورته، وكذلك يشاركه في هذه المقارنة محكي الفنان المصري (عبد الحليم حافظ) في الرواية وصورته على فراش المرض، وبذلك يحاول الكاتب إجهاد القارئ في الربط بين تلك المفاصل، وما يزيد المسافة بين تساؤلات القارئ والإجابة المنتظرة؛ الحضور المستمر والغامض لجملة (الصور تكذب)! ((الصور تكذب. ذلك ما قلته لنفسي في اللحظة التي رفعت الصورة فيها من

(١) بلدة في علبة: ٢٨.
(٢) نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٦.
(٣) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٧٨.

الألبوم لألصقها في دفتر الصور))[١] وتصبح متلازمة فهو مهتمٌ بالصورة ونافٍ لحقيقتها في الوقت نفسه ((اعرف أن الصور تكذب. وإنها أبداً لن تكون الوجه، والحكاية، والحلم))[٢]، وبذلك تتولد تساؤلات لدى القارئ؛ هل قصدية الكاتب بكذبة الصور هي محددة في الصور نفسها؟ أم أنّه يرمز بذلك لكل الصور الواقعية التي تمرق بشكل يومي أمام أي شخص، بما تحمله في داخلها من تناقض بين حقيقتها ومظهرها المعروف والسائد في العقل الجمعي؟ وما الغاية من تكرار جملة (الصور تكذب)، فهو يرى (خاله) في الصور لا يشبه (خاله) في الواقع ((لم تكن بين خالي وانا أتصوره متمهلا يمشي على الكورنيش وصورته المحفوظة في البوم العائلة أية صلة))[٣]، إذن الكاتب يأتي بنماذج ليبرهن نظرية (الصور تكذب) عبر انحراف الثابت، وهو يمثل انحراف غير طبيعي بالنسبة للقارئ، فالكاتب يريد أن يوجه القارئ في الصورة إلى معنى مخفي وعلى القارئ الحذق أن يشارك الكاتب في عملية اكتشاف دلالته واستخراج المعنى المقصود، كذبت الصورة في نقل حقيقة خاله، وكذبت الصورة في نقل خبر رقود (عبد الحليم حافظ) على سرير المرض، فملامحه في الصورة لا تدل على انه يعيش أزمة صحية، فالكاتب وظف فن الفوتوغراف ليزرع فجواته في النص، وعلى القارئ أن يستنطق قصدية الصمت فيها، فهو وحده من يبعث الحركة، ويمنح الصورة الحياة لتعبر عما يريده النص، إذن على القارئ أن يمازج بين النص ونص الصورة حتى يستطيع ملء الفجوة ويحقق الاتصال، ولن يستطيع القارئ ربط مفاصل النصوص والصور إلا بعد أن يملأ تلك الفجوات بين المفاصل من داخل النص نفسه، عبر تفعيل اتصالي بوشيجة من الإجابات، والتوقعات، والاسترجاعات، والتناظرات بين النصوص، أي بوسيلة التجميع (الجشتاليت) التي أشار إليها آيزر، وبهذه الطريقة يستطيع الكاتب أن يفرض تأثيره على القارئ بسحر وجمالية سرد محكياته، بترك فضاءات له في الصور ليتعامل مع نص تمويهي تتحدد استجابة القارئ للصورة ضمن حدود صانعها؛ ((لأن هناك رغبة في أن يرى المؤلفون ما لم يتوقعه القراء للوهلة الأولى. رؤيته في وجود أفق للتوقعات. وزوايا عميقة من الصمت والبياض والمرسل والمهمل))[٤]، من أجل نيل استحسان القرّاء بما تمثله النهايات لهم من شعور ماتع، كما ويطفق الكاتب إلى توظيف المحكيات المتداخلة ليبعد الإجابة عن متناول القارئ، فهناك محكيات متعددة ومتشابكة في الرواية (محكي المعقل، ومحكي خال الراوي، ومحكي صفاء وسوق الجمعة، ومحكي ياسين، ومحكي عبد الحليم، ومحكي الحاج أبو حميد والإيطالية، ومحكي عبد الكريم قاسم، ومحكي سعود وكريمة) وغيرها من المحكيات عمد الكاتب إلى توظيفها ليوسع المسافة الجمالية بين

---

(١) مدينة الصور: ١٢.
(٢) م. ن: ٧٧.
(٣) م. ن: ١٢.
(٤) القارئ في السرد: ٦.

تساؤلات القارئ والإجابات المنتظرة، وما يؤخذ على الكاتب أن محكياته المتداخلة حققت الجانب الفني والجمالي للرواية على حساب الجانب الموضوعي(*).

٣. تحقيق التواصل الأدبي.

يرتبط الإبداع في الفن بجميع أنواعه بما يحققه من تواصل، إذ ((تمثل العملية الإبداعية فعلا تواصليا ناتجا عن العلاقة المتبادلة بين الوعي والوجود، على وفق صيغ وانساق تنتظم داخل فضاءات فكرية، تتجسد على نحو متحول في الأشكال المادية الممثلة للشكل الظاهري في الفن بحقوله المختلفة))(١)، وعلى ضوء مخطط رومان جاكبسون لعناصر الاتصال اللغوي:

سياق

المرسل ⟵ رسالة ⟵ المتلقي

اتصال

سنن

فإن الرسالة تقتضي (سياقا) تحيل عليه، و(اتصالا) أي: قناة الاتصال، و(سننا) مشتركة بين السنن ومفككها(٢)، ألا أن رامان سلدان يعيد صياغة هذا المخطط تناسبا مع الأدب بالشكل التالي مستغنيا عن قناة الاتصال:(٣)

السياق

الكاتب ⟵ الكتابة ⟵ القارئ

الشفرة

فالنتاج الأدبي عبارة عن عملية مشتركة بين ثلاثة أطراف(الكاتب، النص، القارئ) تتحقق بالتفاعل والمشاركة، إذ لا يمكن أن نعدّ عملية إنتاج النص عملية أحادية، وهناك ظروف تتحكم بالعملية التواصلية، وتؤثر فيها سلبا وإيجابا، والنظريات الأدبية في ضوء تلك الخطاطة، قد توزع اهتمامها وتناولها للنصوص على عناصر الاتصال، فكل نظرية اهتمت وركزت على عنصر دون آخر، إذ ركزت (نظرية القراءة والتلقي) الحاضنة لمفهوم الفجوة على تجربة القارئ(٤)، إذ أن ((النص في

(*) وقد عاب الناقد علي حسن هذيلي هذا التنوع في المحكيات ورأى أن الأجدر ببعض القصص الحذف ولا يتفق الباحث مع الناقد، لان تنوع المحكيات من الألعاب السردية الضرورية في التمديد والتأجيل؛ ينظر: هو الذي أضاع الحكاية: ١٩٢.

(١) مونادا الخطاب وذرية الوظيفة: ٧.

(٢) قضايا الشعرية: ٢٧.

(٣) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: ١٠.

(٤) ينظر: م. ن: ١١.

شريعة نظرية التلقي لا يعيش، بعد أن زحزح عن مركز الدراسة الأدبية إلا من خلال القارئ ومن خلال تاريخ اشتغال القارئ به))[1]، وبهذا يتحقق الاتصال بالتفاعل الذهني للقارئ مع النصّ عبر القراءة التي تعدّ من أهم الفعاليات المتحققة بالتناول النقدي للعمل الإبداعي[2]، وللفجوات فعل مركزي في هذا التفاعل بوجودها الافتراضي داخل مفاصل النصّ، إلى درجة أن الكاتب الجيد بوضعه للفجوات يعمل على إنتاج علاقة حميمية بين النص والقارئ، تمثل أقوى درجات التواصل، إذ يعمل الكتاب على جعل القارئ مساهما في بناء المعنى عبر إنشاء نصٍّ مفتوحٍ على كافة الدلالات والتأويلات؛ يحتاج إلى قراءة مفتوحة من قبل قارئ مثقف قادر على التخييل والتأويل، ذي خبرة وثقافة واسعتين ليحقق ذلك التفاعل، وهذا يقود إلى غاية الكاتب بالاتصال بين النص وقارئه، إذ يحتم ((على القارئ – كنتيجة يفرضها النص – أن يعرف ويتوصل إلى دلالة النص الغامض، وليس ذلك فقط، بل، وشواذه وصياغاته))[3]، ونقارب ذلك في رواية (طائفتي الجميلة) للكاتب (مرتضى كزار)، إذ إنه يبدأ روايته بمحكي الاطار (اكثم رائد شهاب حيران كلافه) الذي يمثل السارد، فأكثم هذا على الضد من أي إنسان يعجز عن تعريف نفسه للقارئ، فقد تقصّد الروائي صناعة ذلك العجز عند (أكثم)، لضرورة فنية مقصدية، تجبر فضول القارئ على مواصلة القراءة للتعرف على (أكثم) الغامض، إذ يستطرد الكاتب في أحداث الرواية من دون الكشف عن (اكثم) إلا معلومات مبسطة غير كافية خلقت فجوة استفهامية أسهمت بإثارة استفهامات القارئ الذي اقحم في حياة اكثم من دون معرفته، عبر نقص الذخيرة المعرفية أو تأجيل المعرفة، وليعترف أكثم بعد عشر صفحات بفشله في تعريف نفسه ((هل نجحت الآن في تعريف أكثم رائد شهاب. لا أظن، لا يحدث ذلك بسهولة، وفي كل الأحوال أنا لن أتوقف عن فعل ذلك. تعاملوا مع الموضوع كهوية أحوال مدنية طويلة قليلا، بطاقة شخصية من عشرات الصفحات))[4]، والقارئ يتساءل ما الغاية من حجب معرفة (أكثم)؟ كما يضع الروائي فجوة أخرى حين تم إدخال حيوان ضخم بشرشف أبيض إلى مستشفى حيوانات الرئيس، لم يشاهده هو ورفيقه في العمل (جميل) الملقب بـ (جميل يحترمني)، وليترك القارئ يتساءل عن نوع هذا الحيوان! عبر (صناعة التوقع) هل هو أسد؟ أم جمل؟ أم هو حيوان لم يشاهدا مثله من قبل؟ فالقارئ حاضر في النص بتلك التساؤلات، ((هذا الحضور هو الذي يجسد أفق السؤال عند المؤول، بينما يشكل الفهم الجواب بصيغة الماضي، وكل من السؤال والجواب جدلية فعالية في بناء الفهم وتحديد شروطه، أي الحصول على تأويل مفتوح باستمرار على ماهية النص))[5] إلا إن تلك التوقعات تحبط وتخيب ليتفاجأ القارئ بأن ذلك الحيوان الضخم ذو اللون الرمادي هو تمثال الرئيس! وهنا ولدت الصدمة من المسافة الجمالية بين أفق توقعات

(١) براءة النص: ٢٥.
(٢) ينظر: الرواية العراقية المعاصرة: ٩٤.
(٣) القصص نصيات تداولية: ١٥٠.
(٤) طائفتي الجميلة: ١٠.
(٥) نظرية الفعل التواصلي عند يورغن هابرماس: ٧٦.

القارئ وافق النص، ((والحقيقة أن واقع الشيء الجمالي الذي لا يقدمه النص لا يتكون إلا من خلال الربط بين الرؤى المختلفة. وهناك بوجه عام أربع رؤى يظهر من خلالها نمط الرصيد لأول مرة، وهي الرواية والشخصيات والحبكة والرؤية المتروكة للقارئ))[١]، وبعد أن تم ردم الفجوة التي تركها حضور الحيوان الضخم، ولدت فجوة استفهامية أخرى مفادها؛ لماذا يضطجع تمثال الرئيس في صالة عمليات مستشفى البيطرة الخاصة؟ والقارئ ـ في هذه الحالة ـ لا يقلع عن النصّ من دون معرفة الغاية من الحضور الغريب والمفاجئ لتمثال الرئيس في هذا المكان؟ ومن يجرؤ على ذلك؟ حتى الضابط لا يجرؤ على بيان سبب هذا الحضور ((ليس على الضابط أن يشرح لي ما الذي يجب فعله وما هي حالة المريض. فصوت الكلب المحشور داخل التمثال قد قال كل شيء))[٢]، إذن (الكلب) وحده من يستطيع توضيح ما يصعب على الضابط قوله، هذا الضابط الذي تصيير لحظة حضور التمثال جبانا. ونتيجة لذلك يطفق القارئ إلى ملء هذه الفجوات الداخلية؛ ليتمكن من مواصلة القراءة وليتحقق الاتصال عبر صناعة التوقع، ومن ثم تعطيل تلك التوقعات، من دون أن ينتهي فضوله في معرفة محكي (أكثم) وعلاقته بموضوع التمثال في الرواية، إلا أن الروائي يواصل حيله الفنية وهو يزرع فجوة جديدة قبل الانتهاء من أول فصول الرواية، فبعد أن يختفي التمثال مع الضابطين يظل في بال (أكثم) خلف الزجاجة الخلفية لأحدى سيارات رجال الأمن وجه غريب وحزين، حتى يتذكر ملامحه أنه السيد (حَكم)، النحات الذي صنع التمثال، وعند ذلك يتساءل القارئ ما علاقة السيد حكم بـ(أكثم) وما الذي سيحدث له؟ والكاتب بدَسّه فجوات داخلية مع شواغر خارجية يحاول أن يحقق عملية التواصل، وليصبح القارئ عنصرا فعالا في إنتاج النصّ، عبر ملء تلك الفجوات الداخلية وربط التفكيكات، فهدف الكاتب من وراء عملية أدراج التفكيكات والفواصل هو إثارة الدهشة والصدمة التي تدفع بالقارئ لمواصلة القراءة بعد أن يملأ تلك الفجوات. ويرى الباحث أن مباغتة القارئ بالصور غير المعتادة في الواقع، والتي تشككه في ذخيرته المعرفية، كذلك الصور التي تشعر القارئ بالعجز عن اصدار التخمينات والتوقعات تعد وسيلة تواصلية؛ لأنها تحفز وتفعّل بنية السؤال، وتعطل التوقع والتخمين، بمعنى: أن هناك ألعابًا سردية يسلكها الكاتب لصناعة التواصل الأدبي منها: أ- صناعة التوقع أو ما يعرف بتحفيز (تخمينات القارئ)، ومنها ب- تعطيل التخمين والتوقع. وهذا ما نجده في رواية (جدد موته مرتين)، إذ يبدأ الكاتب حميد الربيعي من نهاية المتن الحكائي يسرد روايته بضمير (الأنا) في فصلها الأول على لسان (عزيز علي أكبر) الذي يبحث عن (نجم الفحام)، من دون أن يعرف القارئ من يكون عزيز علي أكبر هذا؟ ولا تتحقق تلك المعرفة إلا بعد فصول متقدمة، ثم ينتقل مسترجعا الحكاية منذ بداياتها لينتقل السرد بضمير (الأنا) في الفصل الثاني على لسان (نجم الفحام)، وفي بعض الفصول يصبح الكاتب ساردا عليما، إذ يستعمل أساليب وتقانات متنوعة في السرد، متلاعبا بمحكي (نجم الفحام) ليجعل القارئ أمام بناء حكائي مفتوح من بداية الرواية وحتى نهايتها،

(١) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٠٤.
(٢) طائفتي الجميلة: ١٠.

زارعا بين مفاصل النص فجوات تجبر القارئ على السعي لملأها، فيوظف الروائي مرة فجوات داخلية تقود بعد ملئها بمهمة الربط بين مفاصل النص لمواصلة القراءة، ومرة أخرى يضع فجوات خارجية (شواغر) تتعلق بالثيمة والموضوع هو ينتقل من فكرة إلى أخرى، يشغل القارئ بتساؤلات واستفهامات، الوصول إلى الإجابة عنها يحتاج إلى قارئ مثقف يمتلك ثقافة كبيرة؛ لفهم فكرة الرواية وموضوعاتها، ففي الفصل الأول من روايته اخذ (عزيز علي أكبر) يتبع (نجم الفحام) بعد ما سمع تلك الإجابة: (اخصي الرجال) عندما سأله عن وظيفته، يتعقبه من دون تعب أو ملل((لن أتوانى في تعقب أثره مهما تعبت أو مللت أو لعنت الساعة التي سمعت فيها جملته وأثارت فيّ كل هذه الدهشة))[١]، ثم يختتم عزيز الفصل بتساؤلاته ((هل الرجل مازال، بعد هذا العمر الطويل، يمارس مهنته ولم يفل له عضد؟ أعتقده عنيدا كالحمار، لن يتراجع))[٢]، ثم يستطرد على لسان (نجم الفحام) طفولة هذا الرجل صاحب الوظيفة الغريبة ساردا أحداثا كثيرة، وواصفا كل ما يحيط بتلك الطفولة في أزقة بغداد القديمة، ليترك القارئ ينتظر الإجابة عن الكثير من التساؤلات التي تركها الروائي مفتوحة، والتي تمسك القارئ وتجعله يقرأ النص حتى النهاية؛ ليكتشف سر هذه المهنة، فهل هناك معنى مخبوءًا يشير إلى دلالات أخرى لا تطفو على سطح النص؟. فالكاتب لا يستعمل إشارات مباشرة بل يجعل القراءة مفتوحة على عدة احتمالات، ليمنح النص الحيوية، ويجعله نصا زئبقيا لا يمكن مسكه بسهولة، فالرسالة التي يريد إيصالها الكاتب إلى القارئ تتولد في ذهنه كل مرة بمعنى جديد، يتغير أثناء القراءة ينفي معنىً سابقا ويسلبه بولادة تأويل جديد ومعنىً مغايرا، فمحكيات رواية (جدد موته مرتين) وتداخلها في الرواية قائمة على خطاب يُنتج باستمرار، تمنح فيه السلطة للقارئ في التفكيك وإعادة البناء، مما يقود إلى متوالية لا نهائية من الدلالات، وهذا ما يمنح النصّ ديمومة تواصلية، وهي غاية الكاتب وهدفه، وسبب وضع فجواته بين مفاصل نصّه، ((فالتواصل في الأدب هو عملية لا يديرها ويقننها قانون، بل تفاعل بين الصريح والضمني، بين البوح والإخفاء. وما يتم إخفاؤه يدفع القارئ إلى الفعل، إلا أن هذا الفعل يحكمه ما يباح به؛ ويخضع الصريح بدوره للتحول حين يخرج الضمني إلى النور))[٣]، إذ أن الكاتب أراد لنصه أن يبقى مفتوحا حتى النهاية عندما ختم روايته بتنويه: ((إذا ظهر نجم الفحام ثانية، فلا يحق له معاتبتي فقد ملكته قدرات فوق ما كان يحلم به)) [٤]، فـ (نجم الفحام) بعد أن جدد موته مرتين في مخيلة الكاتب والقارئ، يصور الكاتب ـ على لسان السارد ـ أن ظهوره مجددًا قائم؛ ليجدد موته للمرة الثالثة. وهذا ما يجعل نهاية النصّ قائمة على استشراف يجعل النصّ مفتوحا على عدة احتمالات يبقى صداها في ذهن القارئ.

---

(١) جدد موته مرتين: ٧.
(٢) م. ن: ٨.
(٣) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٧٣.
(٤) جدد موته مرتين: ١٦١.

٤. البقاء الذاتي للنصّ

يتحقق البقاء الذاتي للنص عبر خلق الفجوات بوساطة التأجيل الواعي لمنح المعرفة للقارئ، ونقصد به، الخريطة الفنية التي يضعها الكاتب عند صياغة العمل الأدبي ويلزم نفسه بالسير داخل مساراتها؛ ليغوي القارئ على الانجذاب لنصه والاستمرار في مواصلة القراءة، فالنصّ يرفع شعار (الفجوة من أجل البقاء)، وترى شلوميت ريمون كنعان، أن البقاء الذاتي للنصّ يتحقق بطريقتين: التأجيل والثغرات[١]، ويرى الباحث أن التأجيل هو احدى الطرق أوالوسائل التي تقود الكاتب إلى خلق الفجوة، إذ يتمثل التأجيل بإخفاء حقائق تتعلق بالمحكيات الروائية، بوساطة إيراد المعرفة ناقصة، أو بوساطة الاستطرادات والوقفات الوصفية والتأملية، وذلك بإبطاء السرد، أو بالتلاعب بأفقية الزمن من استرجاعات أو استباقات، أو بوساطة التأجيل المستمر للدلالة عبر ما يعرف عن جاك دريدا بـ (الاختلاف المرجأ)[٢] للتأويلات من دون الوصول إلى مدلول نهائي، غايته خلود النصّ واستمرار الحياة فيه، فضلا عن لعبة تنوع المحكيات وتداخلها، وبذلك نجد ان التأجيل يتخذ مسارين في الرواية: الأول: يرتبط بالنصّ يتمثل بالزيادة أو بالقطع؛ لذلك ((يؤجل النصّ سرد الحدث القادم في القصة، أو حدثا يكون القارئ متلهفا لمعرفته، أو سرد حدث يكون قريبا، بشكل دائم أو مؤقت، من المساق المتكلم عنه))[٣]، أو قد ينقص من منح المعرفة، ومسار ثان يرتبط بالقارئ يتمثل بالمدة التي يستغرقها أثناء القراءة للوصول إلى الدلالة التي يحاول النصّ جاهدا عدم منحها للقارئ من دون مشقة في التوقع والتخمين. وهذه التأجيلات هي من تسهم في خلق الفجوة في النصّ سواء كانت على المستوى التركيبي أو على المستوى الدلالي، إذ ((أننا لا نستطيع بعد الآن أن نتجاهل حقيقة أن النصوص تنشأ لكي تقرأ، وأنها تملى شروط مقروئيتها))[٤]، فخلود النصّ مرهون بالقراءة؛ ((لذلك النصّ الذي لا يتعرض للقراءة يموت وينسى تاريخ مؤلفه))[٥]، لكن الأمر لا يتوقف على عملية القراءة فحسب، فللتقانات الفنية التي يوظفها الكاتب من اجل تحقيق البقاء الذاتي لعمله الأدبي أثر مهم في ذلك ولا سيما، ما يخلقه من فجوات استفهامية تجعل القارئ يخالف أفق توقعاته من جهة فتثير فضوله في الاكتشاف، وأيضا ما تثيره من تساؤلات إجاباتها مؤجلة من جهة أخرى. وفي رواية (الحفيدة الأمريكية) للكاتبة إنعَام كجَه جي، نزعت الكاتبة إلى التأجيل لاسيما محكي الإطار (زينة) المؤلف الضمني وصوت الروائية بضمير المتكلم (أنا) بوساطة الاسترجاعات الكثيرة الموظفة بين تساؤلات القارئ ومنح

---

(١) ينظر: التخييل القصصي: ١٨٣.
(٢) ينظر: الكتابة والاختلاف: ١٠٦.
(٣) التخييل القصصي: ١٨٣.
(٤) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٤٦.
(٥) الفراغات في النصّ بين القراءة والتأويل: ١٢.

الإجابات مما ولّد عددًا من الفجوات؛ منحت النصّ الديمومة، إذ أن ضرورة المبنى الحكائي للرواية جعل بدايتها من النهاية، وهذه البداية خلقت فجوة استفهامية، فتسترسل (زينة) بسرد شجنها ((أتستر على جوفي لئلا يفور ما فيه وينضح ويشي بالهزّة التي حدثت لي منذ أن عدت من بغداد خرقةً معصورةً من خرق مسح البلاط))[١]، وينتظر القارئ معرفة ما الذي حدث لزينة بعد عودتها من بغداد؟ وما السبب الذي جعلها محملة بحصى الشجن؟ ولكي يشبع القارئ فضوله عليّه أن ينتظر صفحات وصفحات مملؤة بالأحداث والتداعيات التي تمثلت باسترجاعات كثيرة، خلقت فجوة استرجاعية(*)، ويمكن أن نضع تلك الاسترجاعات تحت ثلاثة عنوانات:

أ. استرجاعات الطفولة في بغداد: تمثلت بمجموعة استرجاعات، منها استرجاع الطفولة في بعشيقة التي تمثل موطن جدتها (رحمة)، ((أحببت أقاربي الموصليين ذوي الشعور اللامعة الممشطة إلى الخلف، والوجوه البيض المشرّبة بالحمرة))[٢]، واسترجاعات الطفولة في بغداد[٣]، واسترجاعات الأماكن والمدن العراقية قبل الهجرة[٤]، واسترجاع اضطهاد والدها المذيع (صباح بهنام) وهجرة عائلتها من العراق ((تركت بتول كل ما تملك، البيت السيارة والوظيفة الجامعية وأخذت يزن وزينة وهربت مع زوجها، في ليلة سوداء، إلى الخارج))[٥] .

ب. استرجاعات الحياة في أمريكا: تمثل باسترجاع الوصول إلى أمريكا وفرحة الحصول على الجنسية الأمريكية[٦]، واسترجاعات الحياة والأصحاب هناك في أمريكا[٧]، واسترجاع أحداث الحادي عشر من سبتمبر[٨]، واسترجاع الاستعداد العسكري لزينة في أمريكا ((البنت الخائبة التي بكت، مرة واثنين، حبا فاشلا، تمضي لكي تصبح مجندة في جيش الولايات المتحدة))[٩]، واسترجاع الأحداث التي رافقت الحصول على عمل مع الجيش الأمريكي[١٠].

ت. استرجاعات العمل مع القوات الأمريكية في العراق: استرجاع بداية الرحلة[١١]، والوصول إلى بغداد ((الصباح جميل ولو في منازل الشيطان، فكيف لا يكون كذلك في

---

(١) الحفيدة الأمريكية: ١٠.
(*) سيأتي الحديث عن الفجوة الاسترجاعية في هذه البحث ضمن المبحث الثاني من هذا الفصل، ينظر هذا البحث: ٥١.
(٢) الحفيدة الأمريكية: ١٣.
(٣) ينظر: م. ن: ١٦٧،٦٢،٥٠.
(٤) ينظر: م. ن: ٤٨-٤٩.
(٥) م. ن: ٨٢-٨٣.
(٦) ينظر: م. ن: ٢٧.
(٧) ينظر: م . ن: ٢٢، ٥٤.
(٨) ينظر: م . ن: ١٩.
(٩) م . ن: ٣١.
(١٠) م . ن: ١٦-١٧.
(١١) ينظر: م . ن: ٣٨.

بغداد!))[١]، واسترجاع العمل في قصور تكريت[٢]، واسترجاعات تواصلها مع جدتها (رحمة) في بغداد ((كذبت على جدّتي رحمة، وما كان في يدي غير ذلك. قلت لها إنني مندوبة الأمم المتحدة لمراقبة المهمات التي يقوم بها الجيش الأمريكي في أوساط المدنيين العراقيين))[٣]، واسترجاعات تخص العجوز (طاووس) وأبناءها الذين كانوا أخوة لها بالرضاعة[٤]، واسترجاع العمل في المنطقة الخضراء[٥]، واسترجاع رحلة علاج الجدة في عمان، والهيام بمهيمن الأخ بالرضاع لزينة[٦]، واسترجاع عمل زينة في الموصل ((احتفلت في الموصل بثاني كريسماس لي في العراق))[٧]، واسترجاع العودة إلى العمل في المنطقة الخضراء[٨].

هذه الاسترجاعات التي وقفت بين تساؤلات القارئ والإجابة المنتظرة، تكاتفت معها وقفات وصفية ترافقت مع الاسترجاعات، اسهمتا في التأجيل الذي اشعل حماس القارئ وفضوله للوصول إلى المعرفة التي تأخرت حتى الصفحات الأخيرة، مما منح العمل الروائي الاستمرارية والبقاء الذاتي، و((مثل هذه الاسترجاعات كثيرا ما تملأ فجوة نشأت في السابق، وأحيانا فالفجوة التي يتم ملؤها هكذا يتم غلقها عن طريق استعادة الأحداث الماضية))[٩]، كما لا بدّ من الإشارة إلى أن الكاتبة عمدت إلى التضليل؛ لتخلق فجوة أخرى في الرواية، لتجعل العمل مفتوحا أمام تأويلات القرّاء، فهي تشير إلى حوار مع مؤلفة تزاحمها الجلوس على الكمبيوتر ولا تكف عن إزعاجها ((لا أرغب في الاستجابة لهذه المؤلفة اللجوج التي تزاحمني على الكمبيوتر وتجلس لصقي، الكتف للكتف، كأننا ثنائي يعزف، مرغما على بيانو واحد))[١٠]، وتسترسل بالتحاور مع المؤلفة الغامضة أمام القارئ والتي ترى زينة ربيبة للاحتلال، وترى جدتها من نِفاس المقاومة للمحتل، والقارئ يتساءل هل هي إشارة إلى المؤلفة الحقيقية للرواية؟ أم أن زينة كانت في حوار داخلي (مونولوج) مع نفسها؟، وهذه التساؤلات تخلق فجوة تضليلية(*)، تترك القارئ بانتظار أن يرفع عن هذه الفجوة الخمار ليتمكن من معرفة وجه المؤلفة، وبعد (١٨) صفحة يجد القارئ تلميحًا وإشارة من قبل النصّ

---

(١) الحفيدة الامريكية: ٤٥.
(٢) ينظر: م. ن: ١٠٥،٩٥،٦٦،٥٧.
(٣) م . ن: ٧١؛ وينظر: م. ن: ٨٤، ١١١.
(٤) ينظر: م . ن: ٧٦.
(٥) ينظر: م . ن: ١١٩،١١١.
(٦) ينظر: م . ن: ١٢٥، ١٢٩ ١٣٥، ١٤٤.
(٧) م . ن: ١٥٠.
(٨) ينظر: م . ن: ١٧٣،١٥٦، ١٧٨، ١٨٥.
(٩) التخييل القصصي: ٧٥-٧٦.
(١٠) الحفيدة الأمريكية: ٣٤.
(*) سياتي الحديث عن الفجوة التضليلية في البحث ضمن المبحث الثاني من هذا الفصل، ينظر: هذا البحث: ٦٥.

إلى أن زينة تسجل وقائع أيامها ليلة بعد ليلة[١]، وقد يعي القارئ أن المؤلفة التي رافقت زينة كانت زينة نفسها، وذلك حسب توجيهات النصّ في تحديد وجهة نظر القارئ، ((فالمعنى لا ينشأ مما تمثله الرؤى الفردية بقدر ما ينشأ من التحول المستمر لما تجعله قابلا للإدراك))[٢]، ولم تترك الكاتبة أية إشارة إلى المؤلفة بعد أن تتشابك الأحداث وتصل إلى الذروة، وبعد (٩٦) صفحة من الانتظار: ((فتحت المؤلفة جارور مكتبها وألقت أمامي بمجموعة من الصحف وتقارير منظمات حقوق الإنسان. وقالت لي: ـ إقرئي))[٣]، ويستمر التحاور بين (زينة) والمؤلفة المجهولة والغامضة التي تدّعي بأن الذي يكتب الرواية جدة (زينة)، وأن الجدة كانت وراء سعيها، فالكاتبة تحاول تضليل القارئ بأن هناك مؤلفة تتبعها وتدوّن كل شيء، إلا أنها تترك إشارة خفية للقارئ بان المؤلفة هي زينة نفسها، إذ تقول:((أهرب منها وأرى ظلي ورائي. يلتصق بظلي. يتطابقان فلا أعرف نفسي))[٤]، وهو توجيه فني من قبل النصّ يمنحه بالنتيجة جمالية معينة، فيصبح القارئ ضحية لهذا التضليل، ولتتأرجح رؤيته ذهابا وإيابا بين أفق توقعاته وأفق النص الموجهة له بعصا سحرية خفية، فالمؤلفة تدخل على الخط وتسرق روايتها وفي النهاية تأمر نفسها باسم المؤلفة: ((تعالي هنا، لا تذهبي. أعيدي تشغيل الكمبيوتر. ولا تقاطعيني في الكلام))[٥]، ولا تكتفي الكاتبة عند هذا الحد، بل تستمر في تضليل القارئ بوجود مؤلفة ترافقها تستحضرها على طول الصفحات وقت ما تشاء[٦] ، لتعلن في نهاية الرواية أنها أضاعت كل شيء ومن ضمن تلك الخيبات الكثيرة والضياع أنها أضاعت مؤلفتها: ((لن تصدق ليزا أنّني فقدت مؤلفتي ونفسي. وهي تدعوني للانضمام إلى جمعيّتها وأنا عاجزة عن الانتماء حتى إلى اسمي))[٧]، وبذلك تملأ الفجوة التضليلية التي رافقت القارئ على طول الصفحات لتجعل القارئ لصيق النصّ، لا يكاد ينفك منه حتى يحصل على المعرفة مما يمنح العمل بقاءً ذاتيا، وهناك وسائل فنية لا يمكن حصرها يوظفها الروائي في التأجيل ليحقق بقاء نصه ذاتيا، ففي رواية (حبال الغسيل) للكاتب طه حامد الشبيب، يوظف الروائي لعبة تداخل المحكيات وتشابكها، وهي واحدة من الأساليب الفنية التي تحتاج إلى كاتب يعي تلك اللعبة في تحقيق التأجيل من جهة، وفي جعل تلك المحكيات المتداخلة لمنفعة النصّ واستكماله من جهة أخرى، فالرواية تتحدث عن مجموعة من البسطاء المضطهدين والمنتفضين على السلطة التي حكمت البلاد قبل٢٠٠٣م، والذين قاموا بالاستحواذ على مبنى وزارة الدفاع بعد أن هرب منها من كان يشغلها؛ فهم وجدوا انهم احق بإشغال المكان من القوات الأجنبية التي نظرت لهم بأنهم (ارهابيون)،

(١) ينظر: الحفيدة الأمريكية: ٥٦.
(٢) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية:٢٠٥-٢٠٦.
(٣) الحفيدة الأمريكية: ١٠٢.
(٤) م. ن: ١٠٣.
(٥) م. ن: ١٠٤.
(٦) ينظر: م . ن: ١١٢، ١٢٠، ١٢٧، ١٨٤.
(٧) م . ن: ١٩٤.

لتحدث المواجهات بين الطرفين، وما يهمّنا في الرواية محكي الصحفي (أبو زيد)، الذي يأتي للمبنى لأعداد تقرير صحفي، لكنه يجد نفسه جزءا من هؤلاء، على رغم من علمه بالنهاية المحسومة له معهم أمام ما تملكه القوات الأميركية من عدة حربية متطورة، ((جاي اخذ معلومات عن حياتكم بهذا المكان وانشرها بالجريدة لكن مادام صارت الأمور على هذي الحال اني باقي وياكم، وشلون ما تريد تصير خلي تصير))[١]، ويبدأ الصحفي بالتعاون مع من يقود سكان المبنى (أم سعدون) و مساعدها الرجل الريفي المسن (موسى الهادلي) المولع بقراءة الروايات العالمية، و(عاصي)، و(أبو خضير)؛ وذلك برسم خطة لمواجهة القوات الأمريكية المتمركزة عند بوابة المبنى والتي تنوي اقتحامه، ويبدأ القارئ يتساءل عن مصير هؤلاء أمام القوات الأجنبية؟ يأخذه الفضول لمعرفة نتيجة المعركة المتوقعة، ألا أن الكاتب يتخذ وسيلتين في حجب الأجوبة عن القارئ تتمثل الأولى بإبطاء حركة السرد، إذ أن الزمن الافتراضي للحكاية (المتن الحكائي) يتمثل بيوم وثلث اليوم، في حين يتمثل المبنى الحكائي للرواية على طول (٢١١) صفحة، إذ ((من مصلحة النصّ تباطؤ عملية الفهم عند القارئ، لضمان بقاء النصّ على قيد الحياة))[٢]، وقد وظف الروائي الاستطراد، والوقفات الوصفية، والتأملية، والمشاهد الدرامية، فالوقفات الوصفية التي يوظفها الكاتب ((تمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته))[٣]، بينما المشهد الدرامي ((ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية))[٤]، أما الوسيلة الثانية التي جنح إليها الكاتب في التأجيل تمثلت بالمحكيات المساندة، والمتممة، والموازية لمحكي (أبو زيد) الذي يمثل المحكي الاطار، إذ تداخلت تلك المحكيات وتشابكت بشكل انسيابي ومنطقي من دون أن يحدث ملل، أو ضجر لدى القارئ، فبدأ بمحكي (موسى الهادلي)، ثم محكي (أم سعدون)، ومحكي (الفتى العاشق وفتاة التنور)، وقد كان لهذا المحكيات تداخل كبير وموازٍ للمحكي الإطار أثّر في مسار السرد وحركته، كذلك (محكي العلم) وما له من أهمية في سير الأحداث، وبما شغل من امتداد مكاني كبير في النصّ، فضلا عن محكيات غير تامة متعددة (محكي الضابط الأمريكي الأشقر)، ومحكي المصور (احمد علي)، ومحكي (أستاذ عبدالله)، ومحكي (بابلي)، ومحكي (أولاد هشومه)، وغيرها، وهذه المحكيات بتشابكها في الرواية قد وسعت من المسافة بين تساؤلات القارئ والإجابة التي تأخرت كثيرًا حتى الصفحة الأخيرة من الرواية، بل حتى النهاية عمد الكاتب على إيرادها ناقصة ومفتوحة على تأويلات متعددة، بعد أن يتوافق الزمن الافتراضي للرواية مع الزمن الفيزيائي ((إني الآن أتذكر وأنا مقطوع الذراعين بأن ثمة حوامة كانت تحوم على النهر، بعيدا عن مرمى مسدسي، عندما كنت قابضا عليه بكلتا يدي أفرغ كل ما بقلبه في رأس الضفة

(١) حبال الغسيل: ٣٠.
(٢)التخييل القصصي: ١٧٨.
(٣) بنية الشكل الروائي: ١٦٥.
(٤) م . ن: ١٦٥.

الأخرى. وهذا آخر شيء أتذكره من وجودي لأول مرة في مبنى وزارة الدفاع))[1]، وبذلك تبقى النهاية مفتوحة أمام تأويلات القارئ، ما الذي سيحدث لسكان المبنى بعد مقتل (أم سعدون)؟ هل سيستسلم الجميع بعد مقتل قائدهم؟ أم أن لنيران القوات الأجنبية التي لا ترحم كلاما آخر؟، وحتى يصل القارئ إلى الإجابة، فينبغي لتأويلاته أن لا تبتعد عن إرشادات النصّ وتوجيهاته التي ألحّ عليها (آيزر)، إذ ((يحاول آيزر أن يتخذ في هذا الشأن موقفا وسطا، بأن يذهب إلى أن النصّ يسمح بمعاني مختلفة، في الوقت الذي يحدد فيه الإمكانات))[2]، فالكاتب ذكر في آخر مقطع من الرواية ـ وهو ما تحدثنا عنه قبل قليل ـ أن ثمة حوامة تدور على النهر، وبذلك حقق الكاتب البقاء الذاتي للنص من جهتين: جهة خلق فجوات استفهامية عبر التأجيل وتداخل المحكيات، وجهة أخرى تمثلت بجعل النهايات مفتوحة مع توجيه غير معلن للقارئ في تأويل النص وإكماله. وقد عمد عدد من الروائيين العراقيين إلى خلق التأجيل، وخلق فجوات استفهامية؛ ليمنحوا نصوصهم الحيوات والاستمرارية والخلود.

ونستنتج مما سبق أن فلسفة الفجوات في النص قائمة على دوافع وعوامل وأسباب، قد تكون إجبارية تتمثل بتناول المحظور من دون المساس المباشر بمن يمثل ذلك المحظور فردا، أو جماعة، أو مؤسسة تتبنى مصالحها الخاصة في عدم السماح، أو المساس، أو الاقتراب مما تعده مقدسا، مما يحيل الكاتب إلى تناول ذلك المحظور بنص ملغز، ومفتوح يُترك فيه للقارئ مساحات وفجوات ترتبط بنوع القارئ وطريقة أدراكه وفهمه، وقد تكون الدوافع اختيارية تتمثل بتحقيق الاستجابة الجمالية والفنية، لكسب استحسان القارئ، أو لتحقيق الاتصال مع القارئ، وجعله يقيم علاقة حميمة مع النص، أو لتحقيق الخلود والبقاء الذاتي للنصّ، مع غاية رئيسة ومهمة تتمثل بتحقق أهداف الكاتب وغاياته التي تمثل رسالته في الحياة، يضعها داخل زجاجة ويرميها للقارئ بين أمواج سطوره، وعلى القارئ تقع مسؤولية الوصول إلى تلك الأهداف والغايات التي ينشد عبرها الكاتب، بث أفكار جديدةٍ تخلق بمرور الوقت قيماً جديدةً للمجتمع.

(١) حبال الغسيل: ٢١١.
(٢) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٣٧.

المبحث الثاني

فجوات النصّ الاستفهامية

توطئة

تطورت الرواية العربية بصورة عامة، والعراقية بصورة خاصة، بما تحمله من ثورة على الأشكال الثابتة بالرفض والتمرد، ((فشهدت بذلك تحولا في البنية والشكل والموضوع، وظهرت أسس جمالية جديدة وَسَمَت النصوص الروائية))[١]، وكان للبنية السردية بمكوناتها (الزمن ، المكان، الشخصيات، الراوي- المؤلف والمروي له- القارئ)، حصة من هذا التحول ، فلم يتبقَ للسرد مسار زمني أفقي تتابعي أحادي الاتجاه من البداية حتى النهاية، فـ((لا شيء منتظم.. حتى الزمن فهم لا يعيشونه منسابا، بل متقطعا، فلكي يظهروا ثغراته، من الضروري أن يطبق على المكان))[٢]، فيأخذ الكاتب على عاتقه إظهار أشكال من الانحراف النصي لرفض الرتابة الأحادية، ((بل ويعمل جاهدا عامدا على كسرها وتشويشها، بأشكال متعددة من الانحرافات النصية إلى اتجاهات أفقية وعمودية مختلفة، تعيق انسياب الأحداث))[٣] على وفق الأسس التقليدية للبنية السردية. إذ نجد عند بعض من الروائيين((محاولات تجريبية من أجل جدل خيوط الزمن داخل بنيان السرد الروائي وعبر ثقوب في الأحداث نفسها لبناء شبكات زمنية ضمن نسيج السرد الحيزي [...] يغدو الزمن ليس أفقيا تلقائيا وحيد الاتجاه، بل ينشأ زمن آخر، زمنٌ عمودي يستطيل فيغدو ماضيا حاضراً ومستقبلاً))[٤]، وتتخذ فجوات النص أحد أشكال النشاطات التأجيليّة للزمن داخل البنية النصية، و((تُعني فجوات النصّ بزحزحة بعض المعطيات النصّية، على مستوى الحكاية (fabula) بوجه خاص، من مواضعها (الطبيعية) وتغيير مواقعها في النص، ممّا يولّد مساحات نصية فارغة وأخرى تبدو مقحمة في مواقعها (الجديد) في النص))[٥]، إذن تعتمد فجوات النص على مبدأ التأجيل في محكيات الرواية، بالتلاعب بالزمن وهي استبدالات موضعية (مكانية/ موقعية) داخل النص، لذلك أُطلق عليها (فجوات النص)، فخلق الفجوة وردمها لا يبتعد عن حدود النصّ، لأن الكاتب يخلق الفجوة عبر توظيف الاستطراد، أو الاستشراف، أو الاسترجاع، أو التمديد، أو التضليل، أو التغليق، فيؤجل المعرفة، أو المعنى ثم يقوم الكاتب نفسه بعد ذلك بتوجيه القارئ عبر النص بملء تلك الفجوة، أي إنّه يشغل القارئ على طول الرواية، فيرهق تصوراته الذهنية، ويمدد

(١) الرواية العربية ما بعد الحداثية: ٧.
(٢) خطاب التجريب والرواية: ٢٠.
(٣) نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٨.
(٤) بنية السرد في الرواية العربية الجديدة: ١٠٧.
(٥) نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٧.

ويؤجل قبل أن يصدمه بما لا يتفق مع أفقه ورؤيته، إذ ((إن التركيز في بناء الزمن ضمن التكوين السردي الروائي على المتلقي يجعل من المتلقي من حيث لا ندري شريكا شرعيا في انتشار العمل الروائي وبقائه حياً))[١]، وبناءً على هذا التصور فإن ((النص الأدبي يجب أن يعتبر في آن واحد (نتاجا) لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساساً لأفعال وعمليات (تلقٍ) و(استعمال) داخل نظام التواصل والتفاعل))[٢]، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن هذه الفجوات التي تتمثل في المعطيات النصّية وتعني بالاستبدالات المكانية داخل النصّ نفسه، قد تأتي مجتمعة في محكي واحد أو حدث محدد، وقد تأتي منفردة، ومن اجل دراستها بشكل تفصيلي، يمكن أن تقسّم فجوات النصّ على أنواع منها:

١. الفجوة الاستطرادية.

اذا كان الاستطراد في الشعر يأخذ بالقارئ من معنى إلى آخر جاعلا الأول سببا في الوصول إليه[٣]، فإنه في الدراسات السردية ينتقل بالقارئ من محكي إلى محكي آخر، ومن حدث إلى حدث آخر، ويشترط في هذا الخروج وجود علائق مع المتن الأصلي، وما دام زمن السرد زمنا غير تسلسلي أو تتابعي، متسارع ومتباطئ في الإيقاع؛ فالاستطراد يمثل أحد أدوات ضبط إيقاعه بما يمثله من محطات انتقال حقيقية وشكلية، بوساطة وصف تأملي، أو جمالي، أو فكري، أو بالانتقال إلى محكي آخر[٤]، ويأتي الاستطراد في الرواية ((كشكل من أشكال الانحراف النصي، فيقوم على التفاتات مختلفة إلى أحداث جانبية تشكّل خطوطا عمودية على مسار الأحداث. ومن هذه الالتفاتات ما يكون متعمدا مبررا أو عفويا غير مبرر. ومنها ما يكون باعثا للاهتمام أو باعثا للضجر))[٥]، وهذا التشكل في البنية الزمنية السردية بين أفقي وعمودي، وانحراف أو خروج عن المسار التتابعي؛ هو من يتحكم باستجابة القارئ الجمالية والتواصلية، عبر انتقالات، وإضافات تحفّز القارئ وتشوقه إلى انتظار الآتي، أذ يعمد الكاتب إلى التأجيل بالتوقف والعودة للماضي، إذ ((أن التأجيل الموجه نحو الماضي يتضمن، بشكل ضروري، ثغرة))[٦] وللكاتب غايته في ذلك وهي تحقيق الاكتمال الموضوعي والذاتي في أركان الحكاية، وبذلك يكون ((الاستطراد في أثناء السرد هو عملية تنموية للنص وهو ظاهرة أسلوبية يشبع فيها الكاتب نصه من حسه الجمالي، ويشبع فضول القارئ المتشوق للتفاصيل المثيرة. وبذلك يصبح السرد ثيمة أصلية للنص السردي وليس طارئ عليه فالكاتب يكون بالاستطراد قد أشبع حسه الجمالي ،

(١) بنية السرد في الرواية العربية الجديدة: ١٠٩.
(٢) انفتاح النصّ الرّوائي: ١٤.
(٣) ينظر: الاستطراد (دراسة تاريخية فنية تطبيقية): ٣٠٨٤.
(٤) ينظر: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة: ٩٨.
(٥) نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٨.
(٦) التخييل القصصي: ١٨٧.

واشبع فضول القارئ من التفاصيل الغنية والمثيرة))[١]، ويمكن القول أن الفجوة الاستطرادية: هي وسيلة سردية تنتقل بالقارئ من محكي إلى محكي آخر عبر تشويش أفقية الحكاية، وذلك بالتلاعب في مسارها التتابعي للأحداث تتحقق ((بأشكال متعددة منها التداعي ومنها التقابل من باب المفاضلة أو التباين أو التشابه، ومنها التقديم والتأخير))[٢]، وفي ضوء ما تقدم يتخذ الاستطراد خروجا عموديا داخل المسار الأفقي للرواية. إذ تتأسس الفجوة الاستطرادية على ((تعطيل تدفّق الزمن وتحطيم منطقه الطبيعي الذي يتأسس على تسلسل الأحداث، من خلال ما تطرحه الرواية من حكايات فرعية ترتبط بالحكاية الأساسية، ولكنها في آن، تكسّر سلطة أحاديتها، حيث شكّلت هذه التقنية انتهاكا مستمرا لمعيارية الزمن المعهودة في الرواية التقليدية، ولتحيل بذلك هذا الزمن إلى لعبة فنيةّ تنفتح على جدلية الحاضر والماضي وتلغي مفهوم السطحية في علاقة الكتابة بالواقع))[٣]. ونجد ذلك في رواية (حكايتي مع رأس مقطوع) ، إذ يبدأ الكاتب بسرد محكي الدمية الغريبة التي ابتضعتها زوجة سارد الرواية (سالم)،المولعة بشراء الألعاب، ودمى الأطفال، والمنمنمات النازفة للنقود، إذ ينشغل القارئ بمحكي هذه الدمية الغريبة التي كانت ـ على حد وصف سالم ـ تشبه رجلا كبيرا، حتى أصبح سالم يشعر بالغيرة منها، فهي تتكلم وتبصر، وقد وجدها سالم ((جالسة مع الأطفال، كانوا فرحين وهم يداعبونها، وكانت تطلق جملا مريبة، كنت أختلس النظر إليها، وجدتها ترمقني بنظرات منتصر في معركة عنيفة، كدت أفقد تركيزي))[٤]، يشعر القارئ أن أحداثا غريبة ستحدث في البيت، قد تكون مرعبة، ومن الممكن أن تنال العائلة ـ بسببهاـ مصاب لا تحمد عقباه، ويبدأ السجل النصي للقارئ يدون ما يمكن حدوثه بفعل القراءة، فالقارئ يبدأ بوضع سجل نصي لكل محكي في الرواية، تساعده على فهم النص الأدبي، ((وهذا انطلاقا من دعوى النص للقارئ المتنوع عبر سيرورة القراءة المتواصلة بينهما لإنتاج معناه من خلال حجم البياضات التي تحفزه على استثمار مرجعياته الفكرية من أجل انتقاء المعنى وتحقيق جمالية النص))[٥]. وللكاتب استراتيجياته إذ يضع في الحسبان قارئا ضمنيا، يملي عليه لعبته التي قد تتكتشف خيوطها ((استنادا لخبرة قارئه التي قد تتوافق أو تتنافى مع ما يقدمه وهذا انطلاقا من تفاعلهما))[٦]. وقد يستدل القارئ إلى ذلك بوساطة النص نفسه، حينما يشير السارد إلى ذلك، واصفا نظرات الدمية؛ (نظرات المنتصر في معركة)، أي أن الدمية تحمل مآرب خفية، ومبطنة ستحققها بعد وصولها إلى بيت سالم الوحيد في العائلة الذي استشرف ذلك عبر نظراتها التي ترمقه بتحدي، إلا أن الكاتب ينتقل من محكي اللعبة إلى محكي آخر، فيجد أثناء تجواله قبل طلوع الشمس في البلدة (رأسًا مقطوعًا)! عند الزقاق

(١) الاستطراد في السرد فوضى أم إثارة: مقالة إلكترونية.
(٢) نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٩.
(٣) التجريب في النص الجزائري الروائي: ١٧٨.
(٤) حكايتي مع رأس مقطوع: ٩.
(٥) السجل النصي والاستراتيجية النصية: ٣.
(٦) م. ن: ٣.

القريب من بيته ((في تلك اللحظة وجدت كيساً من بين الأكياس المرمية يتحرك، أو خلته فأراً ما وربما جرذاً لقوة الحركة تسلل إليه، لكن ظني خاب فجأة.. لحظة صدر صوت مخنوق: - سالم.. أنقذني..!!))[١]، وليعش (سالم) حكاية طويلة مع (الرأس المقطوع) يصبح رفيقه في غرفته، يحدثه عن قصته مسترسلا ومستطردا حواراته مع الرأس وهو يسرد مغامراته مع الجسد الذي كان ملتصقا به قبل أن يفصل بسكين أو منجل غير حاد، إذ يمتد محكي الرأس من الصفحة العاشرة حتى الصفحة ما قبل الأخيرة (١٣٣) دون أن يأتي أي ذكر للدمية الغريبة التي شغلت ذهن القارئ في المقطع الأول من الرواية، تاركا فجوة استفهامية عميقة عند القارئ الذي على عكس ((السارد يجد نفسه مجبرا في غالب الأحيان على الاستطراد وهو أن يترك الحكاية الأصلية ليمر إلى حكاية فرعية لها بها صلة [...] فإن الاستطراد [...] ضروري جدا لتكتمل جميع عناصر الحكاية ومقاصدها الذاتية والموضوعية))[٢]، والكاتب في انتقاله إلى حكاية ثانية مباشرة من دون إشارة، تشعر القارئ أن في الرواية حكايتين ترسمان مسارين منفصلين للحبكة، ويبقى القارئ مستفهما على طول الرواية عن العلاقة بين محكي الدمية ومحكي الرأس المقطوع، وبذلك يستفز القارئ، مما يستدعي يقظته، ((فيخلق بهذا تساؤلات تشوّق القارئ للإجابة عليها، ما يحفزه على استكمال القراءة. وسد الفجوات لبلورة معنى تام، أو مرضٍ له))[٣]. وينتظر القارئ ما سيربط بينهما وكلما انتقل القارئ إلى مقطع جديد من الرواية صار يبحث عن إشارة لتلك الدمية، إلا أن أفق انتظاره يخيب في كل مرة، وتزداد خيبته مع اقتراب الرواية من النهاية، ويشعر أن لا علاقة بين المحكيين، بعد أن توقف المسار الأفقي لمحكي الدمية بانحراف عمودي مما ترك فجوة في ذهن القارئ، وبذلك فان أثر الفجوة الاستطرادية قائم ((بوظيفة مزدوجة تجاه القارئ، فهو من ناحية أولى يبعث اليقظة عند القارئ أثناء القراءة، وذلك لأنه يشكل خروجا عموديا مع مسار أفقي، ومن ناحية ثانية قد يؤدي إلى نتيجة معاكسة تماما أذا ما باعد بين القارئ والمسار الأول للحكاية))[٤]، ويستمر الكاتب في لعبته هذه حتى الصفحة الأخيرة من الرواية حينما يصدم قارئه بالعودة إلى تتبع محكي الدمية الغريبة وما حل بها، ليبين العلاقة بين الحكايتين، فبعد أن عاد من مركز الشرطة إلى بيته ووجد طفلته الصغيرة غاضبة، وتخفي رأسها بين كفيها، سأل زوجته مستفسرا عن ذلك، لتجيبه بسؤال عن اختفاء رأس الدمية، الذي كان سببًا في غضب الطفلة، حينها كرر سؤالها مستغربا، واستطرد مستذكرا ((ألقيت نظرة إلى زاوية الصالة، وجدت جسد الدمية شامخاً كعادته، لكنه بلا رأس، فقدت صلتي بالأشياء، كانت عيون زوجتي تمتلئ بالنيران، تفاقم تعبي، لم أمتلك وسيلة أخرى، صعدت إلى غرفتي ركضاً، بينما زوجتي بدأت تصرخ: - أين أخذت رأس الدمية يا

(١) حكايتي مع رأس مقطوع: ١٦
(٢) الكتابة واسترداد المفقود في (شارع الأميرات): ٧٠.
(٣) التّعالق الجمالي والفكري: ٤٥.
(٤) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١٠٠.

سالم))[١]، وبهذا المقطع السردي يختم الكاتب روايته، لتمتلئ الفجوة التي ترتبط بالثيمة والموضوع (فجوة خارجية)، ولينفي أفق توقعات القارئ ويسلب افتراضاته، وبعمليات النفي هذه ((تلغي المعرفة التي يستدعيها الرصيد أو تعدلها أو تحيدها، أو تقصيها إلى الخلفية: أي المواقف المستدل عليها بوضوح من النص قد تبدأ في نفي بعضها البعض [...] وفي حالات كهذه تتعرض التوقعات للإحباط ويواجه القارئ سؤال عن قضية))[٢]، والكاتب ترك نهاية روايته مفتوحة على قراءات متعددة وإن قام بالربط بين الحكايتين من الناحية الدلالية. ونجد في رواية (مقتل بائع الكتب) للكاتب (سعد محمد رحيم) ما يجسد عملية توظيف الفجوة الاستطرادية، وذلك عندما يطلب من الصحفي (ماجد البغدادي) إعداد كتاب عن بائع الكتب (محمود المرزوق) الذي قتل، من قبل شخص مجهول، يرفض العمل، إلا ان هذا الرفض يواجه بالنهر ((لا تقاطعني.. سيكون كتاباً ممتازا.. كتاب العمر.. أنا متأكد.. أنت صحافي ذكي، وتحقيقاتك تنم عن قدرة على كشف المستور))[٣]، وعند وصول الصحفي إلى (بعقوبة)، ينتظر القارئ ما الذي سيتوصل إليه الصحفي وكيف سينجز مهامه ، وهل سيتمكن من معرفة سبب مقتل بائع الكتب؟ وهل سيتمكن من إنجاز كتابٍ عن المرزوق؟ بعد ان وضع أمامه أربعة احتمالات[٤]، لكن الكاتب يستطرد في محكي بائع الكتب وهو يتحدث عبر صفحات الرواية عنه مُذ كان شابا وهو يواجه الاعتقال والسجن، ومن ثم هربه من العراق وتفاصيل حياته في أوربا، وتفاصيل حياته بعد عودته إلى العراق ، كما قام الكاتب بحشر مذكرات بائع الكتب التي وجدها في المكتبة، فضلا عن مخطوطة كانت بحوزة عشيقته (رباب) ليوسع المسافة بين تساؤلات القارئ والإجابة عنها، اذا ما استثنينا بعض الهواجس في إكمال المهمة، وما تواجهه من صعوبات كثيرة، كان يبثها في الرواية، مما يجعل القارئ ينتظر ـيقظاـ الإجابة، فالاستطراد هنا خلق فجوة أمام المعطيات النصية غير القادرة ـ في أثناء القراءة ـ على الإجابة والملء، وهذ التساؤل هو من ((يؤسس حوارا حقيقيا وحضورا للقارئ داخل النصّ يتمثل في إبداء الرأي التساؤلي، القارئ يطرح أسئلة والنصّ يجيب، أو النص يطرح أسئلة والقارئ يجيب))[٥]، إذ يعمد اغلب الكتّاب إلى إخفاء المعرفة حتى الصفحة الأخيرة من الرواية، كما عمد كاتب رواية (مقتل بائع الكتب) بعد أن توصل إلى معرفة حقيقة وأسباب قتل (محمود المرزوق)، بعث رسالة إلى حبيبته ((صباح الخير حبيبتي.. أظنني بدأتُ أعرف، الآن، إلى أين أمضي، وما يجب عليّ أن أفعل.....))[٦]، بهذه الرسالة وبهذه النقاط الممتدة ينهي الكاتب الرواية، وهي إجابة متأخرة لتساؤلات القارئ، بما تمثله تلك الرسالة من إيمان الكاتب بما سوف يفعله، بعد استطرادات كثيرة باعدت بين

(١) حكايتي مع رأس مقطوع: ١٣٤.
(٢) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ٢٢٤.
(٣) مقتل بائع الكتب: ٧.
(٤) ينظر: م. ن: ١٣-١٤.
(٥) الظاهراتية والرمز :١٠١.
(٦) مقتل بائع الكتب: ٢١٦.

محكي الحكاية الأول الذي تمثل بمهمة الصحفي (ماجد البغدادي)، وبين محكي الحكاية الثاني الذي تمثل بسرد واستطراد لحياة بائع الكتب (محمود المرزوق). وبذلك حقق الكاتب مآربه عبر خلق فجوة استطرادية غايتها تحقيق الاستجابة الجمالية من قبل القارئ(*).

٢. الفجوة الاسترجاعية:

تتفاوت حركة السرد داخل الرواية بين زمن القصة وزمن الحكي (الخطاب)، بتفوق أحدهما على الآخر وبالعكس، نتيجة لتقانات محددة يستعملها الكاتب عامداً؛ ليقرب عمله الأدبي من التخيلي وهو يقارب الواقع، ((فالسرد الحديث ينبغي أن يقدم إضافات دلالية للزمن المتحول، بمعنى على الروائي بناء زمن مفتوح مرن في منعطفات وثنايا سرده الروائي وليس زمنا مقفلا وجامداً))(١)، فالروائي يعمد إلى خلخلة الزمن التتابعي بمهارة التلاعب به؛ لخلق حركة ديناميكية مغيرة للأحداث التي تصبح بعيدة عن المنطق؛ ليجعل القارئ متوقفا أما تساؤلات من دون أجوبة، واهتمام يدفعه التشوق لمعرفة نهاية الأحداث، وهذا ((اللاتسلسل، أو التذبذب، أو (التشويش)، كما يحلو لطودوروف أن يطلق عليه: يصطنعه المؤلف الروائي لغاية جمالية. فكأن التذبذب الزمني، أو التشويش على مساره الطبيعي في المشكل السردي، هو ضرْب من التوتير الذي يشبه توتير النسج الأسلوبي باستعمال الانزياح اللغوي فيه))(٢)، والاسترجاع أحد أهم هذه التقانات التي تكسر المسار الطبيعي للزمن في الرواية، وأكثرها حضورا في السرديات العراقية، فلا تكاد تخلو رواية عراقية من أنواعه الثلاثة (خارجي، داخلي، مزجي)، فهو ((بأنواعه الثلاثة يمثل جزءًا هاماً من النص الروائي وله تقنياته الخاصة ومؤشراته المميزة ووظيفته التي تختلف من رواية إلى رواية))(٣)، وعبر الاسترجاع ((يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر، ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءاً لا يتجزأ من نسيجه))(٤)، وقد يسترجع الراوي ذكريات ومعلومات تتعلق بماضي الراوي أو شخصياته وهو استرجاع ذاتي، أو قد يسترجع حكاية مستقلة بذاتها ، أما مكملة أو مشكّلة للحكاية الإطار ويعدّ استرجاعًا موضوعيًا(٥)، وبذلك يمكن القول بأن الفجوة الاسترجاعية: هي الفجوة التي تحدث فراغات في البنية النصية عند التوقف الزمني للحاضر بالعودة إلى الماضي بوساطة التداعي، أو الذكريات، أو

(*) وللاطلاع على فجوات استطرادية في نصوص روائية أخرى ينظر: رواية خان الشواذي:٢٣؛ ورواية وكشفت رأسي: ١١، ١٩؛ ورواية ذكريات معتقة باليوريا: ١٨٦؛ ورواية تمر الأصابع:٦١؛ ورواية أجنحة البركوار: ١٠٨-١٠٩.

(١) بنية السرد في الرواية العربية الجديدة: ١٠٧- ١٠٨.

(٢) في نظرية الرواية: ١٩٠.

(٣) بناء الرواية: ٥٨.

(٤) الزمن في الرواية العربية: ١٩٢.

(٥) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٧٧.

مونولوج الذكريات، وهي لا تمثل ترفا شكليا ولا حشوا لمعلومات، بل تمثل مضمونا أساسيا يمثل محور الحبكة في الرواية، تؤدي إلى يقظة القارئ بما يتولد عنده من استفهامات وتساؤلات تؤجل الإجابة عنها، فيتشوق القارئ إلى المعرفة، ليجد الإجابة في سياق النص أو عند نهايته. ويمكن توضيح الفجوة الاسترجاعية بالخطاطة الآتية:

توقف مسار الزمن(استرجاع) ⟵ خلق فجوة (تساؤلات وتأجيل الإجابة) ⟵ البحث عن التجسير(تشوق القارئ ورغبته بالمعرفة) ⟵ الملء (النص يقود القارئ إلى الإجابة).

ويمكن القول ((إن تأجيل الإجابات يبقى إلى حين الانتهاء من متابعة مضمون الاسترجاع، بمعنى أن النص يقدّم إجابات على تساؤلات القارئ في سياق النص ذاته، يتلقاها القارئ أثناء القراءة، بحيث لا تبقى تساؤلاته معلّقة إلى ما بعد الانتهاء من قراءة النص. وإلى أن يتلقّى القارئ هذه الإجابات يبقى مدفوعا إلى متابعة القراءة متشوّقا للمعرفة))[١]، وهذا الانحراف في التتابع الزمني يسهم في استبدالات مكانية داخل النص، تخلق موضعا للتفاعل الذهني بين القارئ والنص بما تمثله من عملية حوارية (سؤال وجواب) والمسافة بين السؤال والجواب هي الفجوة الاستفهامية، وعلى طول وقصر تلك المسافة تتحدد جمالية النص والأبعاد الاتصالية بينه وبين القارئ. ويمكن مقاربة ذلك في رواية (فندق كويستيان)[*] للكاتب خضير فليح الزيدي، التي تبدأ أحداث الحكاية فيها من منتصف المتن الحكائي، وبالتحديد في محكي (ناصر رشيد فوزي) عراقي الأصل وصاحب الجنسية الألمانية، فبعد بلوغه الخمسين من العمر يقرر العودة إلى العراق بهدف لقاء ((المرأة التي انبثقت من ثقب ضيق في ذاكرتي ثم كبرت كبالونة بمرور الأيام))[٢]، تلك المرأة التي فقدت زوجها في (حرب الثمان) كما يسميها الكاتب، إذ قام بمساعدتها في رحلة البحث عنه حين كان يعمل في مركز تسليم الشهداء، ولم يستطع قبل ثلاث وعشرين سنة من مصارحتها بحبه لها، لأنها كانت بحالة حزن حرجة، لكنه لم يبح لأصدقائه بذلك، ((أوهمت الأصدقاء بأني قادم إلى بغداد من أجل العثور على مخطوطة روايتي ثم طباعتها ... حيث تركتها لحظة الهرب لدى صديق جميل يدعى علي عبد الهادي يعيش في بغداد))[٣]، وبعد ما يبوح به السارد بضمير المتكلم (أنا) وهو الذي يمثل بطل الرواية (ناصر) للقارئ بنيته المخفية تحت عذر البحث عن مخطوطة وطباعتها، ينشغل ذهن القارئ بما ستؤول إليه الأحداث، هل سيجد رباب؟ وهل لازالت رباب على قيد الحياة بعد كل هذا الموت المجاني الذي تشهده البلاد؟ وهل فقدت رباب أي أمل في إيجاد زوجها؟ مما قد يدفعها إلى الزواج من

(١) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١٠٤.
(*) وقد قاربنا في المبحث الأول رواية (الحفيدة الأمريكية) في ضوء حديثنا عن موضوع (البقاء الذاتي للنص) ينظر البحث: ٤٠-٤٢.
(٢) فندق كويستيان: ١٠.
(٣) م. ن: ١٣.

شخص ثان، تساؤلات كثيرة تدور في ذهن القارئ الذي يتشوق لمعرفة الإجابة التي يفرزها النص لاحقا عبر معطيات ذات معنى محدد، ما دام ((النصّ ساحة تباينات لا بيانات ساحة تفجير المعاني لا حصرها))[١] ألا أن الراوي يعود إلى استذكار ذكرياته مع رباب، ومع الحرب، وذكريات كتابة مخطوطته، في أثناء العودة وهو على متن البوينك (٧٣٧)، ففي ((مقعد الطائرة يبعث على الاسترخاء التام لتأمل شريط العمر بما فيه العودة إلى استدراج المشاهد القليلة عن رباب..))[٢] وبعد ذلك يسترجع ذكرياته في برلين حال وصوله إليها أول مرة ((في الطائرة أحاول قتل الوقت بتنشيط ذاكرتي والتنقيب عن جغرافية الأمكنة، كتمرين أول وتلك طريقتي لقتل الفراغ))[٣] ، ويستمر الكاتب على هذا الاسترجاع بحدود (٤٣) صفحة يتنوع فيها السرد مرة بصوت (ناصر)، ومرة اخرى بصوت صديقه (علي)، حتى يصل إلى بغداد، وهذه الاسترجاعات الطويلة تخلق فجوة عند القارئ، الذي يحاول جاهدا من أجل الحصول على إجابات لتساؤلات تولدت في ذهنه منذ الصفحة الأولى، وهذا هو دَيْدَن الكاتب في صياغة نصّه، إذ إن صياغة النصّ تمثل ((نتاج عملية إبداعية يمارس فيها الكاتب حضوره كذات مبدعة))[٤] وبعد أن يقترب زمن السرد من الزمن الفعلي، وذلك عندما يلتقي الصديقان بعد فراق طويل، هذا الاقتراب اقترن بانفجار سيارة مفخخة في (شارع المتنبي)، أحرق الكثير من الكتب والمخطوطات، وقد تكون مخطوطته واحدة منهن، بعد ما أرسلها صديقه لإحدى دور النشر لأجل طباعتها، وتستمر الأحداث وتتسع مع دخول شخصيات جديدة يرافقها استرجاعات كثيرة تمتد لحرب الثمان وليجد القارئ نفسه أمام (٥٠) صفحة جديدة تنقسم ما بين استرجاعات لذكريات سابقة، وبين البحث عن المخطوطة من دون إشارة ولو صغيرة إلى رباب! التي كانت الهدف الرئيس لعودة بطل الرواية (ناصر الكردي) إلى العراق، إلا إن أول الإشارات تأتي بعد أن عاش الرعب في بغداد وهو يتساءل مع نفسه ((هل أترك كل شيء خلفي وأهرب بريشي إلى ألمانيا واحضن قطتي سيسو؟؟ دون أن أرى رباب في حي الجهاد؟؟ مستحيل.. طيب والمخطوطة التي قطعنا شوطا بها مع الأخ حنش؟؟ ماذا افعل يا رب؟؟))[٥]، وإبَّانَ ذلك يعمد الكاتب عبر (٢٤) صفحة لاحقة إلى تضمين صفحات من المخطوطة، فضلا عن توظيف الاسترجاع، وهذا التوظيف لم يكن مجرد وسيلة شكلية، بل وظف كجزء من مضمون الحكاية، فالكاتب ترك اثرًا في القارئ انعكس على العلاقة التفاعلية بينهما، وهي علاقة مزاوجة بين بنية التأثيرات (النص)، وبنية التجاوب (القارئ)، إذا ما وضعنا بالحسبان أن النص الأدبي ليس كينونة قابلة للتعرف ، بل هو حدث دينامي في إعطاء مرونة وحرية للتنقل بين الأزمنة وذهن المتلقي[٦]. حتى يعود ليذكّر بتلك

(١) إدوارد سعيد - العالم والنص والناقد: ١٨٧.
(٢) فندق كويستيان: ١٣.
(٣) م . ن: ١٩.
(٤) انفتاح النصّ الرّوائي: ٧٢-٧٣.
(٥) فندق كويستيان: ١٠٠.
(٦) ينظر: الزمن المطلق في الرواية العربية وأثره في التلقي: ١٩٧١.

العودة معللا دوافعها، ((هذا أنا مهما تقول عنّي الناس هنا.. مجنون أو مخبول.. أو أو أو.. جئت إلى بغداد من أجل رباب ولو كلّفني اللقاء المرتقب بها حياتي))[١]، بعدها يعود إلى الاسترجاع مرة يسترد ذكريات، ومرة يعرض صفحات من المخطوطة، حتى يعود (ناصر الكردي) مسترسلا بتساؤلات يتشارك بها مع القارئ ((كيف أصل إلى رباب؟ كيف أحصل على عنوانها الحالي في بغداد المسوّرة بالكونكريت العازل بين منطقة وأخرى؟ من يعطي المعلومة والناس تعيش في دوامة رعب السؤال؟ [...] كيف ... كيف أصلها؟ وقد قطعت كل تلك المسافات وتحمّلت هذه المجازفة المميتة؟))[٢]، ويصبح السارد في الفصل (٢٣) من الرواية أكثر جدية في البحث عن رباب برسم طريقة للوصول إليها، فيحصل على عنوانها ورقم هاتفها بعد ذهابه إلى مصنع أخيها، ليتمكن أخيرا من الاتصال بها هاتفيا ((موعدي في هذا الصباح مع رباب.. اتفقت معها بالهاتف بعد أن تعبت كثيرا للحصول على هاتفها الشخصي والتعريف بنفسي لها.. هي التي حددت لي الوقت في الساعة واليوم للحضور إلى بيتها وقد أعطتني عنوان بيتها في حي الجهاد))[٣]، لكن التساؤل الأهم هل سيلتقي برباب؟ وكيف سيكون اللقاء؟ إلا أن الكاتب يعمد إلى تأجيل الإجابة، إذ بعد اتصاله برباب يختفي (ناصر الكردي) لخمسة أيام، وينشغل صديقه (علي) في البحث عنه، وليتمكن بعد جهد من مهاتفة رباب؛ لمعرفة أسباب هذا الاختفاء، إذ تخبره بأنها كانت قاب قوسين أو أدنى من أن تلتقيه، لولا ظهور جماعة مجهولة قامت بضربه واعتقاله من دون معرفة مصيره، وبعد عناء وجهد يتمكن صديقه (علي) من إيجاده، لكن هذه المرة في براد البناية الملحقة للطب العدلي، ليستلم جثته. فقد عمد الكاتب إلى خلق تلك الفجوة الاسترجاعية على طول صفحات الرواية، ليجعل القارئ شريكا ذهنيا في أحداث روايته، يشارك شخصياتها عملية البحث والتفكير، وليبقى القارئ متواصلا مع الرواية حتى النهاية بوصفه خالقا للنصّ لا مجرد متلق سلبي خاضع لسلطته[٤]. وفي رواية (أرابخا) للكاتب (سعد السمرمد)، الذي يتخذ من الاسترجاع وسيلة لإضافة معلومات ضمنية مكملة للحكاية، إذ أن زمن الخطاب فيها يتسع كثيرا مقارنة بزمن الحكاية ((نحن على متن الطائرة ـ AIRBUS A 380 ـ المتجهة من مطار ميونخ إلى مطار دبي الدولي تستغرق الرحلة خمس ساعات وأربعين دقيقة، نتمنى لكم وقتاً ممتعاً والسلامة للجميع))[٥]، فالحدث الفعلي للرواية هو (خمس ساعات وأربعون دقيقة)، يتمثل محكي بطل الرواية (ليس له اسم فيها) فنان تشكيلي عراقي حاصل على الجنسية الألمانية يسافر إلى دبي للمشاركة في ملتقى دبي التشكيلي الدولي للفنانين الأوربيين، ويتصور القارئ أن أحداث الرواية ستكون في دبي، وتتحدد تساؤلات القارئ فيما سيحدث للفنان

(١) فندق كويستيان: ١٢٥.
(٢) م. ن: ١٤٢.
(٣) م. ن: ١٥٦.
(٤) ينظر: اللغة الثانية: ٤٥.
(٥) أرابخا: ١١.

التشكيلي في دبي، إلا أن تلك التساؤلات تتأجل الإجابة عنها بما يسرده الكاتب من استرجاعات تنقسم على قسمين:

١. استرجاع ذكرياته مع زوجته (أرابخا) الزوجة الخائنة التي يمثل اسمها رمزا لمدينة كركوك، السيدة العراقية التي يحبها البطل أثناء دراسته في كلية الفنون الجميلة ببغداد، وبعد زواجهما والعيش معها لسنوات طويلة بتقلباتها المرتبطة بتقلبات تاريخ البلد، لكنها في النهاية تخونه مع أستاذها الألماني(فريدريك) الذي يبهرها، وهي نحاتة نظمت معارض ناجحة لأعمالها، مشيرا إلى تلك الاسترجاعات ((وأنا أعيد زمناً أخذ منّي الكثير، لم يعد ذلك سببا كافيا لأن أكون أكثر انعداماً، وأنا مندهش إلى حدّ ما منذ تعرّفي إلى أرابخا في كلية الفنون الجميلة حتى هذه اللحظات، فقد أدركت للتو أن اللعبة مستمرّة حتى النهاية))[١]. وهذا الاسترجاع يخلف فجوات تعمل ((في النصّ على أثارة القارئ، وزيادة دافعيته لقراءة النصّ أو تجذبه لتلقيه))[٢] حتى النهاية.

٢. استرجاع ذكرياته مع أصدقائه (برير) و(عماد)، فبرير الذي هرب معه إلى السعودية بعد حرب الخليج الثانية، تشاركا معا تجارب قاسية، عندما كانا طالبين في الجامعة، وفي السجن والاعتقال بعد عودتهما إلى العراق، أما (عماد) صديقه المثقف صاحب الأفكار الغريبة، والذي كان يدرك ما يحاك للبلد من مؤامرات أمريكية، يحمل العداء لأمريكا، ألا أنّه يهاجر إليها ويصبح أحد مواطنيها، من دون أن يعير أي اهتمام لوضع البلد، يقبل على أفعال غير مشروعة تضر ببلده بعد تغيير النظام ٢٠٠٣م، بعد أن يصبح وزيرا في الحكومة العراقية، يختلس الأموال، ويهرب عائدا إلى أمريكا بعد افتضاح أمره.

هذه الاسترجاعات التي امتدت على طول الرواية خلقت فجوة استفهامية عند القارئ الذي ينتظر نتيجة مشاركة الفنان التشكيلي في ملتقى الفنانين التشكيليين، وليكتشف القارئ أن الثيمة التي اتجهت إليها الرواية والتي تمثلت بخيانة الوطن من قبل البطل بسرقة لوحات تعود لفنانين عراقيين مقابل حفنة دولارات، وخيانة صديقه (عماد)، وخيانة زوجته التي ترمز إلى مدينة كركوك التي ظهر فيها النفط لأول مرة في البلد، ((لم أستطع العودة إلى البدايات، يحيرني النسيان. لقد مارسنا أنا وأربخا الخيانات المزدوجة، لا فرق بيننا. فنحن أنموذجان في قائمة الخوّانين وإن أعظم الخيانات (خيانة الوطن)))[٣]، هذا ما يختم به الفنان التشكيلي هواجسه قبل أن تعلن مقصورة القيادة في الطائرة عن وصول الركاب لمطار دبي الدولي، هذه الثيمة لم يتوقعها القارئ الذي كان ينتظر حدثا آخر، تفاجئ بأحداث مغايرة تمثلت باسترجاعات امتد زمنها إلى الماضي البعيد، فالفجوة الاسترجاعية تمثلت وظيفتها بقطع الزمن التتابعي الأفقي، لأجل تحقيق جمالية سردية ستبهر القارئ لا تتوافق مع أفق توقعاته لما

(١) أرابخا: ١١.
(٢) الفراغات في النصّ بين القراءة والتأويل: ١٧.
(٣) أرابخا: ٢٧٩.

سيتناوله السارد، فالتوقف الزمني الذي يحدث في الرواية يجعل القارئ يقظا بما يطرحه من تساؤلات نتيجة لذلك التوقف، فهدف الفجوة الاسترجاعية هي تأجيل الإجابة لجر القارئ لمواصلة القراءة حتى النهاية. وتعدّ الفجوة الاسترجاعية من أكثر فجوات النصّ التي يعمد إليها الكتاب العراقيون في رواياتهم(*).

٣. الفجوة الاستشرافية

بعد أن تطرقنا إلى ما يقوم به الاستطراد من اضطراب للمسار الرتيب لأفقية الحكاية، وما يقوم به الاسترجاع من إعادة التتابع الزمني بالتوقف والعودة إلى الخلف، إذ ما أخذنا بالحسبان أن ((البناء السردي المعاصر لا يتعامل مع الزمن وفق مستواه الأفقي التقليدي، بل يتعامل معه وفق معيار أو معايير تقنية جديدة))(١)، يأتي دور الحديث عن الاستشراف أو (الاستباق)، الذي يُعد ظاهرة سردية تطلق ((على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها [...] بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية))(٢)، والاستشراف بجميع أنواعه (الداخلي والخارجي والتكميلي والتكرار) يأخذ شكلين من التطلعات؛ مؤكدة وغير مؤكدة ليمثل بذلك شكلاً من أشكال الانتظار، ويحدد الناقد حسن بحراوي شكلان لاشتغال الاستشراف داخل النص(٣):

الأول: الاستشراف التمهيدي(الاستشراف كتمهيد): وهو الاستشراف الذي يعلن بشكل ضمني عن ((أحداث وإشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا))(٤)، ويقسم الاستشراف التمهيدي إلى استشراف يمكن أن نطلق عليه (استشراف تمهيدي صادق) يكون فيه الكاتب وفيا إلى حد ما لما استشرفه، وتمهيدي خداع(*) لا يكون فيها وفيا لاستشرافه مموها في سرده ليضلل القارئ.

(*) ينظر على هذه الشاكلة : رواية احمر حانة:١٢،٦٤،٦٩، ٧٠، ٧٩، ٩٥، ١٠٣، ١٦١، ١٨١، ١٩٧؛ ورواية عين الدود: ٢١،٢٢،٣١٠؛ ورواية حفيد البي بي سي:٣٤،٢٩١؛ ورواية الذباب والزمرد:١٣؛ ورواية الآلهة والجواميس في مديرية الأمن: ٧،٣٤،٣٨، ٥٠،٥٤،٨١؛ ورواية على شفا جسد: ٦٢؛ رواية سيدات زحل:٤٥-٤٦.

(١) بنية السرد في الرواية العربية الجديدة: ١٠٢-١٠٣.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(٣) ينظر: م . ن: ١٣٣.

(٤) الزمن في الرواية العربية: ٢١٣.

(*) كما اطلق عليها جرار جنيت، ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٣٦.

الثاني: الاستشراف الإعلاني(الاستشراف كإعلان): وهو الاستشراف الذي ((يخبر صراحة عن سلسة الأحداث التي سيشهدها السرد لاحقا))[١]، ولا بد من التفريق بين الاستشراف الإعلاني والاستشراف التمهيدي، إذ ((أن الأول يعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلا بينما الثاني يشكّل بذرة غير دالة insignifiant germe لن تصبح ذات معنى إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية))[٢]، ويصنف الاستشراف الإعلاني في السرد على نوعين: الأول: يمكن أن نطلق عليه (الاستشراف الإعلاني الصحيح)، تتحقق فيها صحة الاستشراف، يصنف بدوره على صنفين، صنف ذو مدى قصير يحسم فيه الانتظار بين الاستشراف وتحققه بوقت قصير، وصنف ذو مدى بعيد تطول فيه مدة الانتظار، ((ومن شأن هذا الصنف الأخير أن يخلق نوعا من سوء التفاهم لدى القارئ بسبب طول المسافة التي تفصل بين الإعلان عن حدث ما وبين مكان تحققه فعليا في السرد))[٣]، والثاني: يمكن أن نطلق عليه (الاستشراف الإعلاني المغلوط)، وهو ((ذلك المقطع الاستشرافي الذي تعلن فيه الرواية عن حصول حدث سيتأكد فيما بعد أنه خال من الصحة وربما جرى في وقت لاحق تصحيح الخبر المعلن عنه بطريقة من الطرق))[٤]. والكاتب يتقصد في إيهام القارئ ليحقق الجمالية بوساطة الصدمة التي يحدثها تصحيح الإعلان.

وما يتحقق في ضوء دراستنا شكلين: (الاستشراف التمهيدي الخداع)، و(الاستشراف الإعلاني المغلوط)، وعند هذين الشكلين تخلق فجوة استفهامية تُوقع القارئ فريسة خداع الكاتب، أو قد يبقى القارئ على طول الرواية بين اليقين والشك؛ وذلك بسبب مغامرة الكاتب وارتياده التجريب، إذ ((يخلق الاستباق ... ثغرة عن طريق إهمال مراحل مختلفة بين القص الأول والمستقبل المتوقع))[٥]، وبذلك يمكن أن نعد الفجوة الاستشرافية: هي الفجوة التي تخلق فراغات استفهامية بوساطة الاستشراف الزمني للأحداث، تكون فيها المعرفة بين اليقين وانعدامه، ولا يتحقق ذلك ألا بعد أن يكون القارئ قد أدرك النهاية، ويمكن توضيحها بالخطاطة التالية:

استباق زمني(استشراف) ⟵ خلق فجوة (تساؤلات وتأجيل الإجابة) ⟵ البحث عن التجسير(بين الشك واليقين بما سيتحقق بالمستقبل) ⟵ الملء (المعطيات النصية في الإجابة).

ففي رواية (أحمر حانه) للكاتب (حميد الربيعي)، الذي يبدأ روايته من نهاية المتن الحكائي، عندما يبدأ القصّ بضرب شخصٍ غريب بالصنادل، وهو يصرخ ((أعطوني برهة لأقرأ ما تبقى من أسرارها اللاهبة، اللاهثة في التيه، دعوني أروي بقية

(١) بنية الشكل الروائي: ١٣٧.
(٢) م. ن: ١٣٧.
(٣) م . ن: ١٣٧.
(٤) م . ن: ١٤٢.
(٥) التخييل القصصي: ١٨٧.

النبوءات))[١]، لم ينتبهوا إليه حتى ((قرأ الرؤيا وذكر العجل استمعوا له، أدركوا أن الفتى كان يتكلم))[٢]، فهذه الإشارات الأولية في الرواية لنبوات يتحدث عنها (الفتى) مبهمة وتثير تساؤلات القارئ: من يكون هذا الفتى؟ وماذا تعني تلك التنبؤات؟ وهل ستتحقق نبوءاته؟ وماهي نبوءة العجل التي أشار إليها؟ وبعد أن يتحول السرد على لسان الفتى نجده يشير إلى تلك النبوءة بإشارة مقارنة ((أنا يكفيني الشارع مرتعاً لكل محطاتي، بدءاً من أول الجسر حتى ...، أين ينتهي؟ أمتلك عصا موسى وسأشقُّ النهر، أنقذ شعبي من عبودية المستشارين أولئك القابعين في الطرف الآخر من النهر))[٣]، وهذه البواعث الجديدة تجعل القارئ يقظا ومحملا بتساؤلات تنتظر إجابات، إذ تتضح بعض ملامح هذا الفتى الذي يتعرف القارئ على اسمه (إدريس) والذي يلقب مرة بالعاشق ومرة بالشيطان، عندما يتحول السرد على لسان أخته التي تتحدث عن أمور عجائبية رافقت أمها أثناء حمله والتي حاولت مرارا أسقاط الجنين والتخلص من خطيئتها، أذ يقوم الطفل بمد خمس أصابع من موضع البطن تنقض سريعا على أقراط أمه، مما أصابها بالرعب، حتى قامت الأم بإسقاطه بعيدا في الأراضي المنخفضة من مدينة (خاراكس) إذ أنزل إلى مياه الهور كتدحرج كرة ملساء[٤]، وهي تشير إلى تلبس (إدريس) قصة (الإسكندر المقدوني) والطاهي أثناء استراحته قرب الهور في المدينة التي بناها في ما بعد، وأخذت اسم (خاراكس)، والتي تتلخص بطلب (الإسكندر) من الطاهي صيد حوت وطهيه كوجبة غداء، اذا تفاجئ الطاهي بعد شقّ بطن الحوت أن فيها مولود بشري، و قد تنبئ الطاهي خيرا بهذا المولود ((يا بني، ستكون أحوال وأهوال، صولات ووقائع، ما دمت قد ولدت في هور وأنجبك حوت، كل حول سيقشر لك وجه وكل هول سيعلن دمك نفوره، فحاذر أن تعيش وحيدا، سيكون شأنك عظيما))[٥]، فقد قام إدريس بالترويج لنفسه بتلك القصة كما تدعي أخته، وهنا القارئ ينتظر هل هذا الاستشراف سيتحقق؟ وهو مرتبط بما سبق من استشرافات مماثلة، بل تجمعها وشيجة واحدة، وقبل أن يصل القارئ إلى الإجابات، تتحدث أخت إدريس عن تحقيق تلك النبوءة حيت اصبح إدريس سيد قومه في ميسان، لكن هذا الشأن العظيم عاد بالسوء على أمه التي رمته عند ولادته في الهور، وعلى والده الذي عذبه وانتقم منه، ((ستظل تلك القطرتان، اللتان سالتا من رأسه وأنت تسحله ، لعنة تطاردك أبد الدهر، أنا أنبت مكانهما شجرتين، علامة على فجورك))[٦]، وقبل أن يصل القارئ إلى الإجابات التي تتحدث عن نبوءات إدريس تأتي نبوءة أخته على أن هناك لعنة ستطارده، ويتساءل القارئ أي النبوءات ستتحقق؟ فالنبوة جاءت بعد أن انتقل إدريس

(١) احمر حانة: ٧.
(٢) م . ن: ٨.
(٣) م. ن: ١١.
(٤) ينظر: م. ن: ٤٢.
(٥) م. ن: ٤٦.
(٦) م. ن: ٥٠

إلى بغداد ((هل تريد إعادة أمجادك هنا، في المدينة المدورة؟ حاذر..))[١]، وتشير في فصل لاحق أن مدينة (خاراكس) بالوقت الحاضر أصابها ما أصابها حتى إنّ متصفحات الجيش في حرب الأعوام الثمانية تتجنب المرور فيها؛ بسبب لهاث ينبعث من باطن الأرض وقيل هناك قوة جذب تخسف من يمر، وأن في بطنها دود اسود، وبعد أن رشوا الزيت واحرقوا الدود والباطن ((أقام الجنود معسكرا عند طرف المدينة القديمة، العسكر الذين يقدمون والذين يذهبون يحملون معهم رؤيا. في كل ليلة وقبل انبلاج الفجر يحلم الجميع بأن فتاة جميلة تخرج من بيت أهلها وتطلب قرط ذهب، تخاف تفتق البطن وخروج الدود))[٢]، فهذه استشرافات متوالية مع تلاعب بالأزمنة تجعل الأجوبة مفتوحة على احتمالات متعددة، فالفجوات الاستشرافية توسع الأسئلة وتجعل القارئ شريكا في صناعة الحدث وبعد انتقاله إلى بغداد وما قام به من محاولات في تجميع الثروات لتحقيق مشروعه يعود إدريس ليذكر القارئ بأن مهمته تتطلب الكتمان اكثر من الجهد، وبعد ما أصابها من تحول بعد ٢٠٠٣م، فالمهمة ((لن تتطلب جهداً، بيد أنها تحتاج إلى الكتمان، مادامت الناس لم تألف الطفرات بعد، تلك التحولات التي تجعل عالي الدنيا سافلها، دربت نفسي وأخذت الحيطة، فكل ما حولي يوحي بأن طفرة ما قادمة لا محالة. عليَّ أن أشحذ حواسّي لما هو قادم))[٣]، أذن يتنبأ إدريس باقتراب تحقق غايته وأنها قادمة لا محالة، ((يرى الدنيا تفتح ذراعيها له، قاب قوسين أو ادنى من تحقيق حلمه، الذي نبأ عنه الطاهي))[٤]، ليقترب من تحقيق حلمه إذ يجتمع بالأدارسة الآخرين (إدريس العريف، وإدريس الخراز، وإدريس العجوز)، وقد حقق كل منهم ما كلّف به في إعداد جيش جرار، كما تمكن إدريس العجوز من السطو على مصرف (الزوية) ونهب أحد عشر كيلو ذهب ليتمكن من صناعة (العجل)[٥]، وهنا القارئ يقترب من معرفة رؤيا العجل التي وردت في الصفحة الأولى من الرواية، وتبدأ بعض الإجابات تكشف نفسها للقارئ عبر معطيات النصّ مع اقتراب الأحداث من النهاية، ومع اقتراب إدريس من تحقيق حلمه من دون أن ((يكترث لما آل إليه الحال، فإن تحقيق حلمه هو المأرب الكبير الذي جاء به إلى المدينة المدورة))[٦]، ويقترب من لقائه مع الجنرال ليسلمه مهمة قيادة الجيوش عند الجسر، وهنا يشعر القارئ أن الاستشراف التمهيدي سار على وفق ما مهدَّ له الكاتب، وعلى وفق أفق توقعاته المنسجمة مع النص، إلا أن أخت إدريس - التي تحولت بفعل ساحر إلى (حدأة) وبرغبتها للانتقام من أخيها- قد خيبت آماله بوشايتها لإخوة الكهف عنه، ليهجم عليه كلبهم ولتلوح صنادلهم في الأفق، وعدم كفهم عن ضربه إلا بعد ان ذكرهم بالعجل الذي صنعه إدريس من سرقاته المتعددة (ذهب مصرف (الزوية)، ونجوم وسيوف وتيجان

(١) احمر حانة: ٤٦.
(٢) م. ن: ٥٤-٥٥.
(٣) م. ن: ٩٣.
(٤) م. ن: ١٣٤.
(٥) ينظر: م. ن: ١٨١.
(٦) م. ن: ١٨٩.

العسكر، وحلي ومدخرات النساء)، وهذا العجل إشارة إلى فعل السامري الذي صنع عجلا وأغوى به قوم موسى، وبسببه تخلوا عن دينه وعبدوا العجل، والكاتب يتنبأ بما سيحدث للبلد في المستقبل بظهور جنرال ديكتاتور ((يخرج من قاع الأرض عجل من ذهب، يجره حمار نهاق، خلفه الجمع تسير، يقودهم جنرال صوب جسر الجمهورية فيحدث قتال عظيم بين الكرخ والرصافة، القتلى يرمون إلى النهر، فتصطبغ صفحة المياه باللون الأحمر، عند القصر ذي القبة الزرقاء، تحي الجموع حفلا صاخبا))[١]، فالاستشراف المتعلق بمحكي (إدريس العاشق) هو استشراف تمهيدي خداع لم يحقق لإدريس ما كان يطمح إليه في النهاية، على الرغم من أنه كان قاب قوسين أو ادنى من تحقيق ذاك الحلم، كما أن الرواية تضمنت استشرافا ثانيا من نوع مختلف، عندما أعلن (ابن الأثير) - الشخصية التاريخية الموظفة في الرواية – عن نيته إعادة كتابة التاريخ ((لو أن الله أمدَّ في عمري لأكتبن التاريخ الفعلي للمدينة))[٢]، فبعد ان نهض من قبره في مدينة سنجار، عندما أزالت الآليات من قبل بلدية (الموصل) المقبرة لشق طريقا جديدًا، اكتشف ابن الأثير بأنه لم يكن ميتا بعد كل السنوات التي قضاها تحت التراب، بل كان مغمى عليه بعد رؤية ملك الموت الذي كان يطارد (إدريس العاشق)، وكان قد آلى على نفسه، مادام قد مُنح حياة ثانية، أن يكتب عن المدينة المدورة (بغداد) في الزمن الحديث (زمن الفرهود)، وأن كتابه القديم عن تاريخ بغداد لا قيمة له إزاء ما يجري حتى ((اتخذ قراراً بإتلافه وتأليف كتاب جديد، يحوي ما رأت عيناه، سيكتبه بأمانة وحيادية، وضع عنواناً أوليًّا له: (الفرهود في يوم صهيود)، على أن يبدله فيما بعد))[٣]، وهنا يثار القارئ بهذا الاستشراف الإعلاني من قبل (ابن الأثير)، ويتساءل هل سيَفي (ابن الأثير) بوعده؟ وماذا سيكتب عن بغداد في زمن الفرهود، منتظرا الإجابات، لكن الكاتب يمدد في منح تلك الإجابات للقارئ، لخلق فجوة استفهامية، ومع بعض الإشارات بين مدة وأخرى لرغبة (ابن الأثير) ((ضمن سعيه في متابعة (الفرهود) اليومي الذي ينوي تأليف كتابه بخصوصه))[٤]، وبعد أن تجمع الصدفة (ابن الأثير) بـ(إدريس العاشق) من دون أن يتعرف عليّه، يلحظ إدريس أن الشيخ (ابن الأثير) ((اخرج كتيباً من جيبه ودون ملاحظة))[٥]، وهي إشارة إلى القارئ ان ابن الأثير مازال يواصل عمله في تدوين كتابه مرة من فوق جامع الخلفاء، ومرة حين يتجول في أزقة بغداد وأحيائها، لكن إدريس الذي انتابه الفضول لم يترك الشيخ بحاله من دون أن يستنطقه ((أنا ابن الأثير، الف كتابا عن (الفرهود)، لقد انتهى النهب والسلب الفردي، ودخلنا في العام؛ لهذا تراني أحاذر الحيطان وأمشي بعرض الطرقات. _ ما الفائدة من كتابك؟ ـ بطر..))[٦]، بهذا الحوار بين الشيخ وإدريس

(١) احمر حانة: ١٩٩.
(٢) م. ن: ٢١.
(٣) م . ن: ١٠٨.
(٤) م. ن: ١٢٧.
(٥) م . ن: ١٨٤.
(٦) م . ن ١٨٥.

العاشق، يجد القارئ أن ابن الأثير قد قسم كتابه على قسمين، قسم خاص بالنهب الخاص، وهو ما يمثله من المرحلة الأولية للفرهود، حين كان النهب يمارس بشكل فردي، وقسم للنهب العام الذي بدأ بعد انتهاء النهب الخاص، وهو إشارة إلى النهب المنظم تحت مسميات ومؤسسات الدولة من قبل رجال وبطانة السلطة الجديدة، وليأتي المقطع (ألعاب نارية ٢)، مصمما لما وصل إليه كاتب ابن الأثير الذي يروم إكماله عن الفرهود، فقد غير العنوان إلى (أقبلت فأدبرت)، وأن السلب والنهب عبارة عن ألعاب يقودها لاعب ماهر، وأن الحال لم يتغير عن الماضي، وأن مشواره في تتبع الفرهود يشبه المدينة المدورة يبدأ من نقطة ثم يعود إليها ثانية، في إشارة إلى ما كان يحث في تاريخ الفتوحات من غنائم ونهب للمدن بعد انتهاء المعارك، وهذا لا يمثل رأي الباحث بل هو استنتاج موجه من قبل إشارات النص ومعطياته، وليختتم الكاتب مشوار ابن الأثير بنهاية مفتوحة ((بعد سنوات سيندم على فوات الفرصة في القبض على قرني التاريخ في لحظة حدوثه))[١]، هذا النصّ الذي من الممكن أن يحمل تأويلات عديدة، ليترك القارئ من دون منحه الإجابات عن الاستشراف الإعلاني لكتاب (ابن الأثير)، وليصدم القارئ أن هذا الإعلان مغلوط، وليترك فجوة تملأ آجلا بعد أن يتمكن القارئ المثقف من فهم الغاية من هذا الإعلان ، فعبر منظور ابن الأثير الحي والمراقب في العصر الحاضر يكتشف القارئ أن ظاهرة السلب والنهب ليست بظاهرة جديدة على المجتمع، إذ تمتد عبر تاريخ مزور يسوّغ للحكّام نهب السلطة، ولا يسوّغ سرقات الطبقات الفقيرة الرثة بدافع الجوع والفقر ـ على حد قول الكاتب ـ وعلى لسان ابن الأثير الحاضر الغائب، فالنصّ يشير إلى أن السلطات التي تحكم الإنسان العراقي على امتداد التاريخ لم تكن ممثلا حقيقيا للشعب، ولم تحقق أمنياته ومازالت تدور بالدائرة نفسها، فالكاتب وظّف شخصية ابن الأثير عبر ((البحث عن الزمن المستمر، وبالتالي عن الأفعال التي تحدث ولا تزال تحدث، وبالتالي عن القيم والأفكار التي حكمت حياة أجدادنا ولاتزال تحكم حياتنا، لأن اهتمام القراء هنا بتداول النص الروائي سيكون أعظمياً. هذا من حيث المبدأ ويبقى لتقنيات العرض الروائي للنص السردي دورها الترويجي الحاسم في الانتشار))[٢]. وتزخر الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣ بالفجوات الاستشرافية، تمهيدية أو إعلانية(*)، وقد تتحقق أو لا تتحقق ليقع القارئ ضحية استشرافات خدّاعة ومغلوطة.

---

(١) احمر حانة: ١٩١.

(٢) بنية السرد في الرواية العربية الجديدة:١١٠.

(*) ينظر على هذه الشاكلة : رواية عين الدود: ٣١٠؛ ورواية نصف للقذيفة : ٥١،٥٠،٢٨،٨،٧؛ ورواية يا مريم: ١٢، ١١٠،١٠٧،١٠٦؛ ورواية حصار العنكبوت: ٢٠٢؛ ورواية أنه يحلم أو يلعب أو يموت: ١٣٨-١٣٩؛ ورواية فندق كويستيان: ١٤، ١٧، ٣٥، ٩٩، ١١٦، ١٢٤، ١٤٨، ١٦٤؛ ورواية كاميرات وملائكة: ٩٥؛ ورواية سفاستيكا:٣٠-٣١ .

٤. الفجوة التدريجية (التمديدية)

تمتاز الحركة السردية في الرواية بنسق زمني معين بما يظهر السرد من حركة الزمن، مرة تكون سريعة ومرة تكون بطيئة، يتحكم فيها الكاتب عبر ضبط إيقاع تلك الحركة بين متسارع ومتباطئ ويستخدم الروائي مجموعة أدوات تتحكم بالإيقاع، كالخلاصة والاستراحة (الوقفة الوصفية أو التأملية) والقطع والمشهد عند (جرار جنيت)[١]، أو بوساطة التكرار وتوزيع سلطة التعبير بين شخصيتين أو عبر المونولوج، فقد يعمد الكاتب إلى تسريع السرد أو إبطائه، حسب ما يتطلب العمل الروائي ورؤية الكاتب وقصديته الفنية الجمالية، وعندما ينحو الكاتب نحو الإبطاء فتكون غايته التدريج لأجل التمديد، إذ ((يعد التدريج، كوسيلة تأجيل، من أبرز الوسائل التي يوظفها الكاتب لتمديد المساحة ما بين الفجوة، التي يصادفها القارئ في بداية النص، وما بين ملئها، الذي يكون عادة في سياق النص أو عند نهايته))[٢]، وبذلك يعمد الكاتب إلى تأجيل وتمديد الوصول إلى الإجابة التي ينتظرها القارئ لتساؤلاته، وبذلك يعمل الكاتب على ملء المساحة الفاصلة بين السؤال والجواب بمجموعة أدوات، أو وسائل تطرح من قبل الكاتب ((باعتبارها وسائل شكلية لتعبئة مساحة السرد. ومن المؤكد أنها تقوم بوظائف فنية ودلالية، ليس هذا مقامها، تتعدّى وظيفتها الشكلية المذكورة))[٣]، وبذلك يمكن أن نعد الفجوة التدريجية: هي فجوة تشكل فراغا ذهنيا عبر التمديد والتأجيل بين الفجوة وملئها، أو بين التساؤلات وإجاباتها، التي تزيد من فضول القارئ وتفاعله مع النص حتى النهاية، يوظف فيها الكاتب أدوات محددة تحقق له غايته في ذلك. ففي رواية (ڤيرچوالية) للكاتب (سعد سعيد)، التي تمثل نصا حكائيا مجردا، يعتمد كليا على عنصر الحوار، تتمثل ببطل الرواية وهو كاتب روائي (أنس حلمي)، الذي يتحاور مع وحدة (SSR2981957-TS) أحدى الوحدات الإلكترونية لحاسوب الكاتب بعد تعطله والتي تتحدث بلغة ركيكة لا تتمكن من لفظ (ال) التعريف، يضطر فها الكاتب إلى مسايرة هذه الوحدة التي تفاجئه بنشر كل محاوراته السرية في موقع التواصل الاجتماعي الفيس بك ـ حتى المحذوف منها ـ على مواقع حقيقية، ((قرر SSR2981957-TS أن يستعيد معلومات محذوفة وينشرها على موقع حقيقية حيث تعوّد بشر مدير أنس حلمي أن ينشر بعض ما يكتب))[٤] مما يجعل الكاتب في موقف حرج، بين مصدق ورافض لهذا الأمر، الذي استسلم له في نهاية الأمر، وهذه البداية الغرائبية وهذا الجدل الحواري الغريب بين الأنسان ووحدة من وحدات الحاسوب أثارت تساؤلات القارئ، وجعلته ينتظر معرفة المزيد عن حقيقة هذه الوحدة؟ وما الذي تود الوصول إليه؟، وهل هي كما تدعي أم أن هناك فعل إنساني متخفٍ خلف تلك التسمية والادعاء؟ وماذا سيفعل الكاتب ليتجنب تلك الفضيحة التي تتمثل بنشر

(١) ينظر: بنية السرد في الرواية العربية الجديدة: ٩٨-٩٩.
(٢) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١٠٧.
(٣) م. ن: ١٠٧.
(٤) ڤيرچوالية: ١٠.

محادثاته الخاصة والسرية؟ وحتى يصل القارئ إلى تلك الأجوبة عليه أن يقرأ (٢٣٨) صفحة تعمد فيها الكاتب التمديد والتدريج باسترجاع المحادثات القديمة والطويلة التي تم حذفها من قبل (أنس حلمي) ، وبالحوار الذي يوزع سلطة التعبير بين شخصين، وكذلك بالمراسلة الإلكترونية عبر برنامج دردشة (الفيس بك)، ففي كل مقطع يكون فيها الكاتب طرفا مع شخصية من أصدقائه الذين كان معظمهم من النساء، مستعرضا حوارات تركزت بين محورين اثنين (الثقافة والجنس)، وبذلك استطاع الكاتب أن يملأ تلك المساحة الكبيرة من الصفحات بتوظيف وسائل فنية ومعرفية، كذلك كانت له طريقته في رسم شخصياته بكل ما تحمل من ميول وأفكار ورغبات وتناقض، فقد وظف الاسترجاع ليجذب القارئ للاطلاع على أغلب المحادثات التي جرت قبل ظهور الوحدة (SSR2981957-TS)، بطريقة حوار توزع فيه الكلام بين شخصيتين عبر سجالات، وتبادل الأفكار والرغبات والهواجس، وهذه وسائل شكلية جاءت لتعبئة النص، فضلا عن وظائفها الفنية والدلالية بما تمثله من رغبة الكاتب بإيصال إفكار محددة للقارئ تتمثل بالعالم الافتراضي الذي يعيشه الأنسان هربا من الواقع المرير، وهذا ما يشير إليه عنوان الرواية (ڤيرچوالية)، عندما يبين الكاتب معنى هذه التسمية في حوار (أنس حلمي) مع أحدى الشخصيات ((– أهلاً بك في العالم الافتراضي في الفيرجوالية. – ماذا؟ – الفيرجوالية هي كلمة من اختراعي مأخوذة من (virtual world) وهي تعني العالم الافتراضي))[١]، هذه الحوارات التي تنعكس أجواؤها المشحونة بالعواطف المتسارعة على القارئ، وتمنع أي ملل في انتظار ما سينتهي إليه محكي (أنس حلمي) مع تلك الوحدة الإلكترونية العجيبة، وهذا أمدَّ السرد وأبطأ من حركته وأخر من عملية التجسير والملء بين التساؤلات في بداية الرواية والإجابات المنتظرة حتى النهاية، وعندما يصل القارئ إلى النهاية التي تترك مفتوحة أمام تأويلاته، فيجد أن الكاتب أراد من تلك المحاورة الافتراضية أن يستنكر من ذلك الأنسان الضعيف ((أنت أضعف من أن تستطيع ذلك))[٢]، الذي لا يستخدم منطق العقل في تقبل الواقع ((ما الذي يجعلك متأكد من أني لا أستطيع الانتقام؟! – لأنك أغبى من أن تستطيع))[٣] إذ هو لا يجيد من جهاز الحاسوب غير استخدامه للترفيه وتضييع الوقت، وتعلن تلك الالة الإلكترونية انتصارها ((أنا المنطق المنتصر))[٤]، على هؤلاء (المتخلفين) ـ كما تصفهم الوحدة ـ بينما الأنسان يحاول في حواره مع الحاسوب أن يدافع عن نفسه، فهو يمثل العاطفة التي لا يتحكم فيها المنطق كالآلة ((ما يبدو وكأنه غير منطقي يكون أحيانا هو المنطق الحقيقي الوحيد لأن الإنسان يحتاج إلى أن يتصرف كما يجدر به أن يتصرف بعيدا عن أحكام المنطق))[٥]، كما يكتشف القارئ قبل نهاية الرواية بسطر واحد، أن الذي يتحدث مع(أنس حلمي) لم يكن وحدة

(١) ڤيرچوالية: ٧١.
(٢) م. ن: ٢٥٧.
(٣) م. ن: ٢٥٧.
(٤) م. ن: ٢٥٩.
(٥) م. ن: ٢٦٠.

إلكترونية، وإنما هي أحدى صديقاته الافتراضيات (أمل بلغيث) التي أنهت ذلك الحوار بضحكة طويلة، مثلت صدمة للقارئ محت سجله النصّي وخيبة أفق توقعاته أمام رؤية النص، وبذلك تمكن الكاتب من خلق فجوة استفهامية، وتمديد المساحة الفاصلة بين تلك الفجوة وآلية ملئها. وفي رواية (لماذا تكرهين ريمارك؟) للكاتب (محمد علوان جبر)، وتحديداً عند محكي (برهان) الذي يمثل المحكي الإطار للرواية، يغادر برهان البلد بجواز سفر مزور باسم صديقه (أكرم)، وبعد أن يستقر في بيروت، يبقى حنينه لمدينته بغداد ولحبيبته (هالة)، متحدثا في الفصل الثاني عن صورة وقعت عينه عليها في إحدى الصحف ((منذ اللحظة التي وقعت فيها عيناه على الصورة في الجريدةٍ، شعر بأن أمر كبيرا سيحدث. لم يستطع أن يعرف ما هو، لكنه متأكد من حدوثه بشكل من الأشكال!، فهذه الصورة التي في الجريدة!، لها ملامح قالت ما كان مخبوءًا في طيات قلبه: مخيلة تبث حدثا ذا علاقة بحلم متكرر لا يستطيع التخلص منه، حيث يبدو على سطح عقله حلما باردا يشق عليه وحدته))[١]، ويتساءل القارئ من تلك التي وقعت عينه على صورتها في الجريدة؟ وما الملامح التي أظهرت لبرهان ما كان مخبوءًا في طيات قلبه؟ وما العلاقة بين هذه الملامح وحلمه المتكرر، وما الأمر الذي تنبأ بحدوثه بسبب رؤيته لتلك الصورة؟ كل تلك التساؤلات التي تثيرها الإحالة السابقة جعلت القارئ يواصل القراءة منتظرا الإجابات، إلا أن الكاتب يعمد إلى التمديد والتدريج بالأحداث وهو يترك إشارات بسيطة بين الفينة والأخرى لتلك الصورة، وكأنه يتقصد إيقاظ القارئ لمواصلة بحثه عن تلك الإجابات، فهو يتخذ من استرجاع الذكريات ومن الوقفات الوصفية ومن التكرار وسائل لهذا التمديد، لكنه أثناء ذلك ((يتذكر تلك الصورة التي رآها في جريدة (المستقبل). ثمة خبر فوقها (افتتاح مكتب لوزارة التجارة العراقية في بيروت). لا يهتم سوى بصورتها التي حفزته لكي يستعيد الملامح التي يعرفها: الوقفة، التسريحة، الابتسامة. سرت رعشة في جسده كله (أهي هالة التي عرفها في ذلك المخزن المنزوي في محطة الشالجية؟)))[٢]، وقد يسبق ذهن القارئ النصّ إلى هذا السؤال متشوقا لمعرفة الإجابة، إلا إن الكاتب يمدد السرد باسترجاعات كثيرة، مع وقفات وصفية تمتد لأكثر من (٣٢) صفحة، حتى يقرر بعد كل تلك الذكريات التي حركتها الصورة ((في الذهاب إلى جريدة (المستقبل) التي نشرت الخبر وشرب فنجان قهوة مع رئيس تحريرها، السيد (شربل)، ليعرف الخبر))[٣]، وهذا التمديد هو من يخلق الفجوة بين تساؤلات القارئ ومعطيات النص المنتظرة لملء تلك الفجوة، ويستمر الكاتب في التمديد، فمع تلك الوسائل الفنية التي استخدمها (الاسترجاع، والوقفة الوصفية)، ينحو بوسيلتين جديدتين؛ التكرار، وإقحام محكيات ثانوية تمثل الهامش للمحكي الاطار، فنجده يكرر محكي ثريا مع التمثال الجبسي[٤]، ويكرر كيف كانت

(١) لماذا تكرهين ريمارك: ١٥.
(٢) م. ن: ١٩.
(٣) م. ن: ٥٢.
(٤) ينظر: م. ن: ٥٤.

(ثريا) تمسك يده مع (أكرم) لتقودهم للمدرسة[١]، ويكرر قصة زواج (هالة) الثاني وطلاقها[٢]، ويكرر بإسهاب قصة (المرأة والعكاز)[٣]، ويواصل الكاتب تكرار بعض الأحداث عامد، ومحاولا أن يوظف تلك التكرارات مع ما يتناسب من الأحداث، لأجل أن يمدد ويتدرج في إيصال الأجوبة بشكل بطيء إلى القارئ، كما يسرد حكايات ثانوية تمثل الهامش للحكاية الإطار، فتأتي قصة (المرأة والعكاز)[٤] ، وحكاية الدكتاتور الذي حارب الجميع[٥]، وقصة (القطاف المر)[٦] التي تأخذ حيزا كبيرا من صفحات الرواية، مع الاسترجاعات والاستذكارات الطويلة، كلها امتدت بشكل عامد بين الفجوة وملئها وبين السؤال وجوابه، فهي فضلا عن دورها الجمالي في تمديد وتدريج القارئ لاستحصال المعرفة، وما تحققه من تواصل وتشوق، تقوم بدور تكميلي في بنية الرواية من ناحية الشكل والمضمون والدلالة، وبعد (٧٣) صفحة من إعلانه نيته زيارة صحيفة المستقبل التي نشرت الصورة والخبر، وبعد أن حصل على عنوان (مكتب تجارة المواد الغذائية العراقية في لبنان) من قبل رئيس صحيفة المستقبل، كان وجها لوجه مع صاحبة الصورة ((نهضت (هالة) مقتربة مني، فألقت نفسها على صدري، بتلقائية مذهلة، شممت العطر الذي أعرفه جيدا.. ابتعدت قليلا وطالعتني من رأسي إلى قدمي ثم عادت وضمتني إليها))[٧]، وبعد (١١٠) صفحة على التساؤلات التي أثارها النصّ جاء الجواب من قبل المعطيات النصّية لتملأ الفجوة التمديدية في سياق النصّ[*].

٥. الفجوة التضليلية

يعمد بعض الكُتّاب إلى جعل المعطيات النصّية للأحداث ناقصة، وهم يتجنبون التصريح ببعض المعرفة؛ وبالنتيجة يحصل التباس في تصورات القارئ، الذي يبادر إلى ملء هذه الفجوات، بوساطة الافتراضات التي تكون مرجعيتها النص نفسه، والتي قد تتفق مع أفق النص أو تخيب، والكاتب يلجأ إلى هذا المنحى كلما أراد تضليل أفق القارئ، إذا ما علمنا أن الكاتب يدرك رغبة القارئ في الوصول إلى تلك المعطيات،

---

(١) ينظر: لماذا تكرهين ريمارك: ٧٤.
(٢) ينظر: م. ن: ٧٥.
(٣) ينظر: م. ن: ٨٥.
(٤) ينظر: م. ن: ٧٠، هي قصة للكاتب نفسه صدرت ضمن مجموعة قصصية حملت عنوان القصة (تراتيل العكاز الأخير)، ينظر: تراتيل العكاز الأخير: ٢١.
(٥) ينظر: لماذا تكرهين ريمارك:٨٠.
(٦) ينظر: م. ن: ٩٠.
(٧) م. ن: ١٢٥.
(*) وللاطلاع على نماذج فجوات تمديدية ينظر: رواية الباب الخلفي للجنة: ٧٩، ٨٣، ١٠٢، ١٠٧، ١٠٩؛ ورواية كاميرات وملائكة : ٢٢، ١١١؛ ورواية فندق كويستيان: ١٦٨؛ ورواية نساء ماهر الخيالي :١٠٥- ١٠٩، ١١٤- ١١٥؛ ورواية ارابخا١٤٩،١٧؛ورواية خانة الشواذي :٧٠، ١٤١، ١٨٦، ١٩٦ ؛ ورواية ذكريات معتقة باليوريا :١٦٨ ؛ ورواية تمر الأصابع:١٠٩-١١٥؛ ورواية المشطور: ٨٣.

ومن هذا المنطلق يعمد إلى إخفاء المعرفة ليزرع التشويق، ويبعد الملل عن القارئ بجعله يشترك ذهنيا مع النصّ، لدرجة أنه يصبح جزءا منه. كما و ((إن التضليل كوسيلة تأجيل يحافظ على يقظة القارئ خلال قراءته الأولى للنص، خصوصا في الموضع الذي يفتضح فيه أمره وينكشف سرّه. ولحظة الانكشاف تفاجئ القارئ مثلما تفاجئ الشخصية ذاتها))[١]، كما وتتجه وظيفة الرواية ما بعد الحداثوية في الجمع بين الإيهام والواقع، أو ما يعرف عند الناقدة الأمريكية (باتريشا واو) بمفهوم (الميتا فكشن) الذي إن تحقق أصبح مخيّبا لأفق توقع القارئ مما يساعد الكاتب في خلق الفجوة التضليلية. وبذلك يمكن أن نعدّ الفجوة التضليلية: هي تلك الفجوة التي تحدث فراغات داخل المعطيات النصّية المؤجلة، تقوم على تقديم معلومات نصية ناقصة أو مضللة، تتعلق بالشخصيات أو الأحداث، لا تستند إلى معطيات متكاملة وحقيقية، يكون فيها القارئ ضحية حال الانكشاف والمفاجأة، بكل ما تحمله من تأثير على المستوى الانفعالي، أو الذهني للقارئ، ونقارب ذلك في رواية (منازل ح ١٧) للكاتبة (رغد السهيل)، فبعد أن تقطع الكاتبة شوطا طويلا في محكي الشخصية التاريخية (قمر الزمان)، بما يحيط هذه الشخصية من كرامات رافقت ولادتها حتى نبوغها المبكر، وتصدّرها للمشهد الديني وتزعمها لقومها، وبعد تلك الزعامة النادرة لامرأة، تطالب بتوحيد الأديان، ونسخ الشريعة، فتثير ضجة حولها، وعندما تقترب الرواية من نهايتها، ويبدأ القارئ بطرح تساؤلاته عن النهاية التي ستشهدها (قمر الزمان) بعد ما أثارت من فتن وانقسامات في (كربلاء وبغداد وبلاد فارس)، وينتظر القارئ حتى تأتي أول الإشارات، إذ تتنبأ قمر الزمان إلى مصيرها أثناء حوارها مع (هُما خانم) زوج مدير شرطة طهران ((إن أيامي معدودة يا هُما خانم، سوف يقتلني الشاه ويقتل زوجك بعدما ينتف لحيته أمام قصر كلستان!))[٢]، وبما أن نبوءات (قمر الزمان) على طول الرواية كانت تتحقق منذ أن كانت طفلة؛ لذا اطمئن القارئ إلى هذه النهاية وماهي ألا صفحات حتى تتحقق تلك النبوءة، إلا إن ذلك الاطمئنان عند القارئ يُتلتِل في نهاية المقطع نفسه، والسرد على لسان (هُما خانم) وهي تصف موت قمر الزمان بالاختفاء ((وبعد اختفائها بسنوات قلائل قتل الشاه زوجي ظلما وافتراء ونتف لحيته أمام قصر كلستان))[٣]، والقارئ يتساءل عن الاختلاف بين القتل في النبوءة السابقة والاختفاء الذي تحدثت عنه هُما خانم، وبذلك تحدث فجوة تضليلية، تعمدت الكاتبة في انقاص معلومات تلك النهاية هل قتلت أم اختفت؟ أم أن (هُما خانم) بذكرها كلمة (اختفاء) قصدت موتها وبالتالي اختفاءها عن مسرح الأحداث؟؛ إذ كان بإمكان الكاتبة أن تفصل القول على لسان (هُما خانم) فيما حدث لها مثلما فصلت القول فيما حدث لزوجها، وينتظر القارئ متشوقا حتى يصل مبدئيا إلى تفاصيل النهاية، فتتحدث الكاتبة عن ليلة يتصاعد فيها دخان مبخرة (قمر الزمان)، يظهر لها زنجي مكلف من قبل الشاه بقتلها، يأمرها أن تترجل من الفرس، وبعد ذلك يقودها داخل حديقة الأليخاني، يحكم على

(١) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١٠٩.
(٢) منازل ح ١٧: ٢٨٢.
(٣) م. ن: ٢٨٣.

رقبتها من الخلف، يأخذ المنديل الذي رافق رسغها الأيمن منذ الطفولة، ويحشره في فمها دافعا به نحو بلعومها حتى تسقط، ((نفض الزنجي يديه، حملها ورماها في البئر))[١]، وبتلك التفاصيل يتأكد القارئ أن الرؤيا بقتلها من قبل الشاه تحققت، وهي نهاية طبيعية ومتوقعة من ناحيتين: أن سلطة الشاه تقتل كل من يقف بوجهها، ومن ناحية أخرى أن نبوءات قمر الزمان على طول الرواية كانت تتحقق، لكن توقعات القارئ تخيب أمام رفض(قمر الزمان) لتلك النهاية، بعد أن خفّت رائحة البخور ((استعادت صلابتها واتخذت قرارها، فاهتزت طهران صباح اليوم التالي..))[٢]، ليكشف القارئ أنه ضلل مرة أخرى، فلم تكن تلك النهاية بل هي هواجس (قمر الزمان) عند وضع رأسها في دخان المبخرة، ويتسأل القارئ ما القرار الذي اتخذته والذي سيهز طهران؟ حتى تخبرنا الكاتبة في المقطع التالي من الرواية بواسطة راوٍ عليم عن فرار السجينة (قمر الزمان) من بيت رئيس الشرطة بشكل مضلل وغريب دون أن يراها أحد ((انتشرت الأقاويل والتفسيرات، قال أحدهم إنها شيطان يظهر ويختفي متى شاء، قال آخر تلبسها الجن جراء عصيانها وإلحادها فحملها بعيدا، وقال قوم آخرون لتذهب إلى الجحيم ما دمنا تخلصنا منها، وهمس أتباعها سرا ستظهر ثانية، وتعود بعد غيبتها، فلم يقتلها أحد، ولا عثروا على جثمانها، ولا أثر لكتبها وألواحها، لا شيء مطلقا))[٣]، وتستمر الكاتبة في تضليل القارئ بمجموعة خيارات، يشارك القارئ في اختيار ما يقترب من أفق توقعاته، إلا أن هذه الفجوة التضليلية التي يخلقها الكاتب تختفي وتملأ بعد أن تشير الكاتبة أخيرا إلى النهاية العجائبية لقمر الزمان، فعند هروبها من النافذة، جاءتها فرس دهماء امتطأتها، وبزغت من جوف الأرض سبع عشرة نجمة تصاعدت حولها ((مدت كفها لتلتقط نجمة، وحين لمستها ارتفعت هي والنجوم إلى السماء، واختفت للأبد!))[٤]، وبهذا التلاعب الفني في منح المعرفة للقارئ تتمكن الكاتبة من جعل القارئ متواصلا مع الرواية حتى النهاية، يقدم فرضياته ورؤيته متفاعلا ومشاركا، وهذا التفاعل الذهني وهو من يجعل النصّ راسخا بشخوصه في ذهن القارئ، فالمفاجأة التي يتركها النصّ لها اثرها الانفعالي الذي يقوده إلى المراجعة وإعادة ترتيب أفكاره. وفي رواية (ذَكْرَأَة) للكاتب (علي الحديثي) حيث يحمل المقطع الأول عنوان الرواية نفسها (ذَكْرَأَة) ويوهم القارئ المتعطش لمعرفة معنى تلك اللفظة!، أذ يقدم الكاتب للقارئ تعريفا لذَكْرَأَة، لكن هذا التعريف يأتي للتضليل من دون المعرفة، وهو تعريف لتنكير اللفظة التي لا تشفع لها (أل) التعريف، منوها إلى كائنه الغريب ((هذه الكلمات سيرة أخطبوطية لكائن لا أحد يعرف متى.. كيف.. أين.. ولماذا وُلَد؟ وانتهى الأمر))[٥] ،فهو كائن ولد بلا مكان في كل زمان وبلا زمان في كل مكان، يحمل ملايين الوجوه، حتى أن الكاتب (السارد) يتحدث عن (ذَكْرَأَة) مرة بضمير

(١) منازل ح ١٧: ٢٩١.
(٢) م. ن: ٢٩٢.
(٣) م. ن: ٢٩٣.
(٤) م. ن: ٢٩٤.
(٥) ذَكْرَأَة: ٩.

(الهاء) ومرة بضمير (ها)، إذ يصف هذا الكائن غير المحدد: ((منذ سنوات سبقت عمري جاءني في المنام يرتدي جسدًا عارياً طويلاً، كنت حينها أرقد في كهف مظلم، اندفع نحوي بقوة ليعمّدني بمائه اللزج، سرت فيّ الروح))[١]، فالنصّ يوحي بالعلاقة الجنسية المتمثلة بالطبيعة الأنثوية عند الرجل (الأنيما)، أو الطبيعة الذكرية عند المرأة (الأنيموس)، إلا أن الكاتب يحاول بوساطة التلاعب بالمفردات وبلغة شعرية أن يضلل القارئ، ثم يعود ليطمئنهم ((لا تقلقوا، لا يوجد خطأ مطبعي، في (ها) ضجيجها، هو هكذا، ليس خنثى، بدأ بأنين وانطلق بصرخة.. يبدأ رجلاً ويعيش بلغة المرأة، فهو (ذَكْرَأَة)، وكما بدأ رجلاً وبدأنا معه هكذا، ولن أقول انتهى امرأة، بل بدأ امرأة مرة أخرى))[٢]، وعلى رغم أن الكاتب بذكر (ليس خنثى) يخرج القارئ من ما يوهمه العنوان ويخرج ذَكْرَأَة من دائرة التصنيف الجندري، لكنه يستمر في تضليل القارئ بهذا الكائن الغريب؛ ليخلق فجوة استفهامية، تترك القارئ يلهث وراء معرفة من تكون (ذَكْرَأَة)؟ هل هي كائن بشري؟ ولِمَ جنسها غير واضح؟ أم هي مجرد كائن مختلق من قبل الكاتب لقصدية يتعمد إخفاؤها؟ ويمكن وصف أحداث الرواية بأنها اعتيادية تمثل سيرة ذاتية للراوي على لسان السارد، لكن الشيء الميتافيزيقي في الرواية هو محكي (ذَكْرَأَة) الذي يرافق السارد في كل مكان وزمان، السارد يشعر بها ولا يستطع وصفها، كلما نبس بها واجهته علامات الاستفهام ممن يحيط به ، فيجيب بلا جواب!، فمرة تكون رمزاً للصرخة الداخلية للإنسان، لتساؤلاته، ولصراعاته النفسية، ولاحتجاجه، واستنكاره، ورفضه، ومرة تنحصر أهميتها في القيادة ضد شيء مجهول لا يصرح به السارد، ومرة تتحول إلى أفعى جائعة، ومرة تكون الكتب هي من ترينا وجهها بينما النوم يمثل المهرب منها، ومرة يؤكد ما صرح به سابقا، لكن هذه المرة على لسان خاله بأنها (الصرخة) التي بداخل الإنسان، فيقع القارئ تحت رحمة التضليل، ولا سيما أن أحداث الرواية ترتفع وتنخفض فيها صرخة السارد بين متقلبات الحياة اليومية من الحرمان، والخوف، والحرب، والسجن، والحب، فنجد بأن ذَكْرَأَة ترتفع حدتها في بداية الرواية ألا أنها تنخفض من دون أن تموت في نهاية الرواية ((بحبك لم تمت ذَكْرَأَة ، ولن تموت، لا قوة في الأرض يمكنها أن تلجم صوتاً يولد داخلنا، لكننا نحاول أن نجد صوتاً أعلى وأجمل يمكننا أن نلوذ به من زعيق ذَكْرَأَة الأبدي، فكان حبك ذلك الصوت الأجمل الذي لاذت به روحي))[٣]، لكن عشيقته اللبنانية (ليلى) ترد على السارد في آخر صفحة من الرواية متفقة معه لكن بطريقتها ((يا عمار.. ومن وجد نصفه فلا حاجة له بذكرأة))[٤]، فالإنسان من دون وجود نصفه الثاني يكون مزدوج الجنسية، وصرخة ضائعة، بما يمثله ذلك النصف الغائب، في إيجاد الحب، الوطن، الدين، الأهل، الجنس، السلام، الأمان... الخ. وبذلك تأتي الإجابة متأخرة للقارئ في معرفة معنى ذكرأة، إذ هي الصرخة التي بداخل كل أنسان تزداد وتضمحل على حسب الظروف المحيطة به،

(١) ذَكْرَأَة: ٩.
(٢) م. ن: ١١.
(٣) م. ن: ١٢١.
(٤) م. ن: ١٥٣

وفي النهاية يمكننا القول أن للقارئ أيضا (ذكرأة) تمثل صرخة تساؤلاته التي أحدثت عصفا ذهنيا له، فلم تهدأ تلك الصرخة إلا بعد معرفة الإجابة، وبعد أن يتكفل النص بتوجيهه في ملء تلك الفجوة التضليلية التي وضعها الكاتب نفسه، مقيما علاقة حميمية بين القارئ والنص من البداية حتى آخر صفحة(*).

٦. الفجوة التغليقية

يشرع النص أمام القارئ أبواب الانفتاح والتأويل، والتخمين، والإيحاء، والتفاعل الحر، عندما يغلق نوافذ الوصول إلى المعرفة المتعلق بالشخصيات والأحداث في داخل العمل الروائي، إذن فالتغليق هو لا يقصد به النصّ المغلق بل على العكس؛ فالتغليق يقود النصّ إلى الانفتاح داخل المعطيات النصّية، متمثلا بغلق الطريق أمام ملء الفجوة؛ ليجعل النص أكثر انفتاحا وأكثر حياة، ولذلك ((فإن كلّ أثر فنّي، حتى وإن كان مكتملا ومنغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. ويرجع التمتع بالأثر الفنّي إلى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا ونعيد إحياءه في إطار أصيل))(١)، وقد تتخذ التساؤلات التي يفرزها التغليق احتمالية الإيجاب والسلب، أو الـ (نعم) والـ (لا) ، ويتجنب الكاتب في ذلك الزام التأويل الوحيد على المتلقي، تأجيل المعرفة التي تصبح مطلب القارئ حتى بعد الانتهاء من قراءة العمل الروائي، ((فالنّص المبني على سلطة الإيحاء يتّجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة وأصدية عجيبة))(٢)، والكاتب يعرض المشكلة ويغلق الحلول ليفتح المجال للنقاش والتحاور بين النص وقارئه بهدف الوصول للأجوبة، إذ أن ((التغليق كوسيلة تأجيل يقوم في أحايين كثيرة على معطيات نصية متكررة من شأنها أن تغلق الطريق، بشكل صريح أو بشكل متدرّج بالتلميح، أمام إمكانية ملء الفجوة التي يتركها النص في مقدمته، أن كان للإيجاب أو السلب))(٣)، وبذلك يصل التغليق بالقارئ إلى إشارتين متباينتين على طول العمل الروائي، يتشتت فيه توافقه الذهني بينهما، مما يخلق فجوة مفتوحة للملء على طول المساحة الزمانية والمكانية للعمل الروائي، فكلا الاحتمالين قائمين مادام النص يعمل على وفق معطيات مضادة يتعمد فيها الكاتب الموازنة بينهما، ((ولعل هذه الموازنة بين المعطيات المضادة ما يخلق وضعاً تتساوى فيه احتمالات ملء الفجوات بالإيجاب مع احتمالات ملئها بالسلب))(٤)، أي تتساوى

(*) للاطلاع على الفجوات التضليلية لنصوص روائية أخرى ينظر: رواية نساء ماهر الخيالي:١١٥،١٠٩؛ ورواية الرماد:٢٨؛ ورواية ذكريات معتقة باليوريا:٧- ٨؛ ورواية متوالية الناصري: ٧٤؛ فندق كويستيان: ١٦٦؛ ورواية المشطور: ١١٢-١١٣.

(١) الأثر المفتوح: ١٦.

(٢) م. ن: ٢٣.

(٣) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١١٢.

(٤) م. ن: ١١٤.

احتمالية الإجابة عن التساؤلات بـ (نعم) احتمالية الإجابة بـ (لا)، وبذلك تبقى عملية الملء قائمة حتى بعد الانتهاء من النصّ، وهذا التوازن قد يعطي انطباعا أن الرواية لم تنتهِ، وأن البناء الزمني للحكاية دائري، أذ إن الكاتب ينتهي من حيث بدأ، وبذلك يسهم الكاتب في إشراك القارئ ذهنيا؛ بما يعكسه النص من انفعالات، يعمد إليها الكاتب لوضع عائق أمام ملء الفجوة حتى النهاية [١]، ويعلل الدكتور إبراهيم طه إدراج التغليق ضمن النشاطات التأجيلية لفجوات النص على الرغم من غياب الجواب (الملء)؛ بأن الجواب في غياب الجواب الذي أجّله الكاتب - وهو يوازن بين المعطيات المتناقضة - يقود المتلقي إلى اليقظة الذهنية أثناء القراءة، لتتشكل إجابة تملء الفجوة التغليقية[٢]. وبذلك يمكن أن نعدّ الفجوة التغليقية: بأنها مجموعة الفراغات التي يحدثها النص بوساطة تغليق مسارات المعرفة المتعلقة بالشخصيات والحدث عبر جعل تلك المعرفة متوازنة بين معطيات مضادة(نقيضين) تحتمل الإيجاب والسلب، تسهم في يقظة ذهن القارئ المتحفز لملء تلك الفجوة. ففي رواية (أحمر حانة) للكاتب (حميد الربيعي)، وبالتحديد في المحكي العجائبي لابن الأثير عندما ينهض من قبره بعد موتة غير مقصودة، تمثلت بغيبوبة بعد الوقوف وجها لوجه أمام ملك الموت الذي كان يطارد شابا اشقرا ذو بزة غريبة تمكن من مراوغة (عزرائيل)، والهرب ـ عبر أسطح البيوت ـ من قبضته، شعر حينئذ (ابن الأثير) أن ساعته قد حانت فاستسلم للموت، وليتمكن من العودة إلى الحياة بعد أن قامت جرافات بلدية الموصل بجرف مقبرة (باب سنجار) لأجل شق طريق جديد بين باب سنجار وساحة الميدان، فآلى (ابن الأثير) على نفسه البحث عن ذلك الفتى و((آثر على نفسه، بعدما استيقظ من القبر وقد انزاحت عنه الصور العالقة في الذهن، ملاحقة ذلك الفتى، أنى يكون))[٣]، ويتساءل القارئ هنا، هل يستطع ابن الأثير الوصول إلى ذلك الفتى وهل سيلتقيه؟ والإجابة المنتظرة عن هذا التساؤل تحتمل احتمالين متناقضين إما الإيجاب (نعم) أو السلب (لا)، وحتى يصل القارئ إلى تلك الإجابة يحاول الكاتب أن يوظف تقانة التغليق ليوسع الفجوة الاستفهامية بين السؤال والإجابة، فتبدأ مسيرة البحث عن الفتى، ويتجه إلى المدينة المدورة (بغداد) بعد أن ترآى لابن الأثير أن الفتى كان يركض نحوها، وينتظر القارئ بعد وصول الاثنين إلى بغداد ماذا سيحدث؟ إذ يشير الكاتب على لسان الراوي العليم أن (ابن الأثير) ((طوال بضع سنوات قضاها في المدينة المدورة بحثا عن ذلك الفتى))[٤]، ويشعر القارئ أن (ابن الأثير) يقترب من تحقيق هدفه في ذلك، إلا ((أن القنوط تسرب رويداً حين أعيته الحِيَل، كاد أن يزيح الحكاية من باله لولا سفرته إلى البصرة))[٥]، فيعود الكاتب إلى التغليق، ويضعف أمل (ابن الأثير) والقارئ معا في إيجاد ذلك الفتى الذي يشبهه (ابن الأثير) بالشيطان، بيد أن سفره إلى البصرة، وتعلم السحر من زنجي

(١) ينظر: نظام التفجية وحوارية القراءة: ١١٤-١١٥.
(٢) ينظر: م . ن: ١١٥.
(٣) احمر حانة : ٣٥.
(٤) م. ن: ٨٦.
(٥) م. ن: ٨٦.

ضاعف حظوته في إيجاد ذلك الفتى، ((به رغبة شديدة وحرقة لمقابلة الفتى. كان يمتلك الكثير من الإشارات التي تنبئ عن مروره بهذا الطريق))[١]، وبعد هذه الرغبة وهذه الإشارات المطمئنة للقارئ، يعود ليغلق هذه القصة التي يراها غير مجدية ((تراءى له ذات ليلة فوق سطح الدار، أن كتابة تاريخ مدينة أنفع وأجدى من السعي خلف حكاية، تشبه الخرافة))[٢]، فبعد سعي حثيث لإيجاد الفتى، يأتي فتور وقنوط، ويجد القارئ أن الفرهود يشغل ابن الأثير عن قصة الفتى وهو يعتلي منارة (جامع الخلفاء) يراقب السلب والنهب، والرعب والموت الذي حل ببغداد، وبذلك تتسع الفجوة التغليقية، ويزداد تشوق القارئ إلى مواصلة القراءة؛ لمعرفة الإجابة، حتى تأتي تلك اللحظة التي يكون فيها الفتى متواجدا تحت جدارية (السلام) في ساحة الطيران، يسمع أحدهم يوجه سؤالا لا لأحد: ((هل تعرف أن الجدران تتآكل))[٣]، وليتشاركا في حوار، كان الفتى فيه مستغربا من مظهر ابن الأثير ومن طريقة كلامه، لم يطمئن إلى ما أخرجه من كتيب مدونا فيه ملاحظاته، مما دفع الفتى إلى مضايقته وفي نيته كسر رقبته، فاضطر إلى تعريف نفسه للفتى بانه (ابن الأثير)، وبعد أن تخلص من مضايقة الفتى اتجه نحو منطقة (البتاوين)، فابن الأثير بعد كل الجهد الفائت، وبعد ذلك الإصرار يلتقي الفتى مصادفة من دون أن يتعرف عليه، وتبقى الفجوة التغليقة قائمة مادام ابن الأثير لم يدرك أنه وجد ما كان يبحث عنه و((سيدرك ابن الأثير لاحقا أهمية هذا اللقاء، وإن كان عابراً))[٤]، وبهذه الجملة يترك الكاتب للقارئ خيار الإجابة، فمعطيات النصّ تشير إلى أن الإجابة متوازنة بين النقيضين الإيجاب والسلب، فكل الاحتمالات قائمة في الجملة الأخيرة، ويترك ملء الفجوة لذهن القارئ نفسه. وفي رواية (بوصلة القيامة) للكاتب (هيثم الشويلي) وبالتحديد في محكي (أحمد) السارد نفسه بضمير المتكلم، الذي يتشبّث بالحياة بقوة مقاتل يمتلك ثلاث أمهات ورابعتهن الجدة، يولد وهو مصاب بمرض قاتل من رجل مطلوب للسلطة الحاكمة، يضطر هو وزوجته إلى تركه عند القابلة، التي تتبناه، وبعد أن يكبر وينضج شابا، يبدأ البحث عن والده(جليل) من قبل القابلة أولا، وثانيا من قبل (أحمد) عندما يكبر، ألا أن الكاتب يعمد إلى التغليق كلما اقترب أحدهما من الوصول إلى معرفة والده (جليل)، وفي موعد غير مسبوق يفاجأ والدا جليل بزيارة القابلة لأخذ الطفل (احمد)، وعندما تسأل القابلة عن مصير جليل وزوجته ((لقد أمرت الحكومة بتسفير (جليل) وعائلته على انهم غير عراقيين وتمت مصادرة جميع ممتلكاتهم إلا انهم هربوا إلى الأهوار قبل أن تطالهم أيدي السلطة، لكن منذ ست سنين لم نعلم عنهم أي شيء))[٥]، وبذلك لا تستطيع القابلة سهيلة معرفة مصير جليل على الرغم من السنوات التي مرت، وتزداد رغبة القارئ مع رغبة القابلة في معرفة مصير جليل، ويستمر الحال فكلما انبعث ضوء جديد لكشف مصير جليل،

(١) احمر حانة: ٨٧.
(٢) م. ن: ٨٨.
(٣) م. ن: ١٨٤.
(٤) م. ن: ١٨٧.
(٥) بوصلة القيامة: ٣٢.

جاء الكاتب عامدا وهو يحرك بأدواته الفنية غيوم التغليق ليحجب ذلك الضوء، وينقطع والدي جليل عن زيارة القابلة من دون معرفة السبب، وبحكم عملها في المستشفى تلتقي امرأة مسنة (أم محمد) التي لها معرفة قديمة بالقابلة مع ابنة أخيها الحامل من قضاء (الدجيل)، وبالتحديد من قرية (محمد صالح) مكان سكن جليل، وعندما حانت الفرصة لمعرفة مصير جليل أجابت ((أيتها القابلة أنت تسألين عن أناس أصبحوا في قرية (محمّد صالح) مجرد ذكرى جميلة طواها النسيان))[١]، وعندما سألت القابلة عن قصد كلامها، ((وقبل أن تجيب (أم محمّد) صرخت زوجة أخيها بعد أن أرغمها الطّلق على الصراخ))[٢]، وبعد انشغال القابلة حتى عودتها إلى البيت ضاعت فرصة معرفة خبرهم، فالكاتب يحاول أن يشبك الأحداث من دون الوصول إلى المعرفة، ويجعل ذهن القارئ يقظا لالتقاط أية معلومة عن مصير جليل، وبعد مرور شهر تلتقي القابلة مرة أخرى المرأة نفسها (أم محمّد)، بعد عودتها لاستلام شهادة ميلاد للطفل المولود، إذ أخبرتها بموت الشيخين قبل سنتين أو اكثر؛ حسرة ولوعة على ابنهم جليل، ويشعر القارئ في اللحظة هذه انه اقترب من معرفة مصير جليل، ويبدو أن جليل تم القبض عليه، فهو أما سجين أو مقتول، وعندما سألت القابلة عن ما أصاب ابنهما (جليل)، شعرت المرأة بالخوف وظنّت أنه لا سبب وراء هذا الاهتمام ألا أن تكون القابلة عين من عيون السلطة التي تراقب جليل ومن حوله، فاعتذرت وهي تلملم عباءتها خائفة ومحتجة بمسافة الطريق، وبذلك تنغلق كل السبل المؤدية لمصير جليل، فما الذي أصابه؟ هل لازال حيّا؟، وبعد أن يكبر ابنه احمد ويصبح عمره (١٧) سنة، توصي بدرية والدة القابلة والتي كانت بمثابة الجدة والأم لأحمد في الآن نفسه، أن تخبره بأهله الحقيقيين، لكن القابلة ظلت تراوغ دون أن تخبره إلا بعد أن هددها بالهجرة خارج العراق، ((بني، أعدك بذلك لكن عليك أن تمهلني حتى أعرف وأتحرى وابحث عنهم لعلي أجدهم فمازال هناك بصيص امل))[٣]، وبعد مدّة تخبره القابلة بأن يستعد لمقابلة أهله، لكنها اشترطت عليه أن لا يسألها أي سؤال بخصوصهم، وسافر (أحمد) مع القابلة من دون أن تخبره وجهتهما، وبذلك يصبح القارئ مع (أحمد) ضحية إخفاء المعرفة، يتجه لكراج النهضة ثم الناصرية ثم قضاء الجبايش، حتى يصل إلى عائلته التي يجدها تقطن بيتا طينيّا، يدخل عليهم، فيجد الأم مع خمسة أبناء، وعندما أراد معرفة كل ما يجهله عن عائلته من أمه، طلبت منه أن يستريح وينام وستخبره غدًا بكل ما يريد معرفته، غير أن عناصر الأمن قبضوا عليه في اليوم التالي من دون معرفة مصير والده جليل، وعلى الرغم من اقتراب أحمد من معرفة مصير والده إلا أن الكاتب يعمد مرة أخرى إلى التغليق كلما اقترب القارئ من تلك المعرفة، وبعد الخروج من السجن يعود لعائلته في الهور، ليتمكن من معرفة كل شيء عنهم، إلا مصير والده (جليل) مازال مجهولا، إذ تخبره والدته انه خرج ذات مرة ولم يعد بعدها، وعندما حاولت البحث عن مصيره في سجون السلطة، حذروها بعدم السؤال مرة ثانية عن هذا

(١) بوصلة القيامة: ٣٥.
(٢) م. ن: ٣٥.
(٣) م. ن: ٦٠.

الاسم، ومازالت هي والأولاد يتأملون عودته، وينشغل القارئ بمصير جليل المجهول أمام نصّ يمتنع من تقديم إجابة، هل هو حي أم ميت؟، بعد ذلك يقرر أحمد الهرب إلى الأردن؛ ليمارس هناك حياة افضل بعيدا عن جمهورية الموت، وعندما يعود لزيارة أهله بجواز سفر مزور، يتم اعتقاله عند الحدود ويعود للسجن والتعذيب من دون أن يعرف مصير والده (جليل)، وينتهي محكي أحمد بخروجه من السجن عام ٢٠٠٣م اثر العفو العام وتبييض السجون مع اقتراب قوات التحالف من دخول العراق وقلب السلطة. ومع انتهاء الرواية يبقى مصير جليل مفتوحا على احتمالين متناقضين أما أن يكون حيا، داخل السجن أو خارج العراق، وأما أن يكون قد تم تصفيته، فالجواب في غياب الجواب هو ما يتحتم على القارئ أن يكون له دور محوري في ملء الفجوة، بعد أن تتساوى المعطيات الضدية في النص بين الإيجاب والسلب، وبذلك تبقى الفجوة الاستفهامية المتمثلة بالتساؤل الذي طرحه القارئ في بداية الرواية من دون جواب يرسمه النصّ بشكل محدد، بل جعل النهاية مفتوحة بوساطة التغليق(*).

وبنهاية المبحث نستنتج أن الرواية العراقية ولا سيما بعد ٢٠٠٣م، قد وظفت فجوات النص بوصفها واحدة من النشاطات التأجيلية داخل البنية النصية، مما ولّد مساحات نصية فارغة، عبر استبدالات مكانية داخل النص، إذ أن خلق الفجوة تم بوساطة توظيف الاستطراد، أو الاستشراف، أو الاسترجاع، أو التمديد، أو التضليل، أو التغليق، وبذلك عمد الكاتب إلى تأجيل المعرفة، ليشغل القارئ، ويرهق تصوراته الذهنية في ملء تلك الفجوة عبر توجيهات النص المضمرة.

(*) وللاطلاع على فجوات تغليقية ينظر: رواية خلف السدة:١٥٥-١٦٠؛ ورواية المشطور: ٣٠، ١١٠، ١٢١، ١٣٨، ١٥٣، ١٥٦، ١٦٠، ٢١٠، ٢١٤، ٢٢١، ٢٢٣؛ رواية التانكي:٣٩، ٥١؛ ورواية عذراء سنجار:٦٣، ١١٢، ١١٦، ٢١٧، ٤٤٤، ٤٦٠، ٤٧٢؛ ورواية فندق كويستيان: ١٠٠، ١٠٤، ١٢٥، ١٤٢، ١٥٦، ١٨٤.

الفصل الثاني

أثر القارئ في تجسير الآفاق وملء الفجوات الاستفهامية.

المبحث الأول: فجوات القارئ الاستفهامية.

١. فجوة القطع الناقص.

٢. الفجوة الأليغورية.

٣. الفجوة العجائبية.

٤. الفجوة التعالقية (التناصية).

٥. الفجوة الضدية.

المبحث الثاني: مناظير ملء الفجوات الاستفهامية وأثر أفعال التجاوب.

١. منظور الاكتشاف (فعل القراءة).

٢. منظور الاستيعاب (فعل الإدراك).

٣. منظور التكوين (فعل التحقيق).

الفصل الثاني

أثر القارئ في تجسير الآفاق وملء الفجوات الاستفهامية

مدخل

بعد أن تحدثنا عن فلسفة الفجوات الاستفهامية في النصّ، بوصفه (النص) طرفًا رئيسًا في العمل الأدبي، يأتي هذا الفصل للحديث عن الطرف الثاني والمحوري في العمل الأدبي وهو القارئ الذي به يكتمل المعنى، إذ ((يشكل النصّ دالا عائما موجودا في النص كقيمة حضورية، بينما يشكل (المدلول) إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي والسياقات المحايثة المؤثرة فيهما على حد سواء))[١]، والنصّ الأدبي عبارة عن مشروع تعاوني بين الكاتب والقارئ؛ لأن الكاتب يحوّل انفعالاته إلى نصّ، يستقبله القارئ ذهنيا وحسيا، وفي ضوء قدراته يتحقق معنى النصّ ويتجسد ((فالنصّ بطبيعة الحال هو (تصور مركب) إلا أن ما يتم عرضه ينبغي إدراكه حسيا، وتتوقف طريقة إدراكه على القارئ بنفس قدر مواقفها على النص نفسه))[٢]، فبالنظر إلى النصّ بناءً على التصور القديم كان يقدم أوامر يجب على القارئ تنفيذها، في حين يقدم النصّ الحديث توجيها(رؤية) فحسب، وعلى القارئ تجريبه بما ينسجم مع رؤيته، كما أن النصّ - بناءً على التصور القديم - لا بد من أن يأتي بموضوع محدد المعنى، بينما النظر إلى النص بناءً على التصور الحديث يتمثل بكونه يترك أثرًا ينبغي أن يجرب لإنتاج المعنى بوصفه نتيجة حتمية للتفاعل والتحاور بينه وبين النصّ[٣]، وعلى ما تقدم يكون القارئ جزءًا من النصّ عبر ادراك العلاقات الداخلية للنصّ، فالكاتب يتقصد خلق فجوات بين مفاصل النصّ ليتيح للقارئ مهمة الإنتاج والربط والامتزاج بما يملأه ذهنيا، إذ ((تقتضي إنتاجية القراءة تفعيل تعددية النص ... بتدخل القارئ الذي يقوم بعملية الربط بين الدلائل، حيث يغدو مشاركا في الاستراتيجية النصية))[٤]، ويمكن تمثيل عملية التفاعل بين النص والقارئ بلعبة (الليغو)(*)، فاللاعب هو (القارئ) والقطع التي تتخذ أشكال متعددة هي (النصّ)، وبذلك يترك للقارئ عملية التركيب والتفكيك بتوجيه من معطيات النصّ بالضبط كتوجيه القطع

---

(١) نظريات القراءة في النقد المعاصر: ١٧٥.
(٢) فعل القراء، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١١٥.
(٣) ينظر: نظرية التلقي مقدمة نقدية: ٢٠٢.
(٤) استراتيجية التأويل: ٤٢.
(*) الليغو: لعبة من مجموعة قطع على شكل متوازي مستطيلات أو مكعبات أو أشكال أخرى، ملونة ومصنوعة من البلاستيك ويتم تركيبها لبناء مجسمات كسيارات أو بنايات، يتمكن اللاعب من تفكيكها وتشييدها من جديد، وتعرف في العراق باسم (لعبة المكعبات)، ينظر: ليغو (لعبة): مقال الكتروني.

اللاعب لاختيار القطعة المناسبة في المكان المناسب، ((فالنصّ يتضمن مجموعة من السمات والخصائص التركيبية والدلالية التي تجعل القارئ يتدخل في النصّ ويقتحمه عبر الفعل القرائي المثمر والمنتج، والذي يبني البناء الذهني للقارئ والخلفية المعرفية المسبقة على النص، ومن هنا يكون التفاعل))[١]، فعنصر التفاعل يعد اللحظة الأولى لدخول القارئ إلى النصّ، إذا ما ميزنا بين النصّ بوضعه الوجودي (الأنطولوجي) بوصفه مظهر خطاطي، والنصّ الذي يحقق إنتاجه الجمالي القارئ عبر أنشطة معرفية، وفي كلتا الحالتين لا يمكن أن يختزل العمل الأدبي، بل هو عمل يتحقق بالتفاعل والتحاور عند التقاء الاثنين معا، النصّ والقارئ[٢]، وهذا التفاعل له شروط، وتحيط به ظروف، تنعكس على العلاقة بين الاثنين، يتحدد في ضوئها أوجه الاختلاف والتشابه؛ لذلك ((فالنص لا يستطيع أن يتكيف مع كل قارئ يدخل في اتصال معه. وقد يوجه الشريك في التفاعل الثنائي أسئلة لشريكه لكي يؤكد مدى تحكم آرائهما في الاحتمال أو مدى سد صورهما لفجوة عدم القدرة على خوض لتجربة الأخر))[٣]، أي أن اللاتماثل بين النصّ والقارئ هو من يخلق الفجوة التي بدورها تحقق التماثل والتواصل عن طريق ملء الفراغ المفترض، وعملية الملء هذه هي عبارة عن خلق جسر بين أفق النصّ والقارئ، يكون للتخيل، والإدراك، والاستبصار أدوارًا مهمة في عملية الفهم التي تشيّد ذلك الجسر، إذا ما وضعنا في الحسبان أن آلية ملء الفجوة لا تتم بإسقاطات القارئ الخاصة، فالنصّ لا يحقق جماليته إلا بإزاحة إسقاطات القارئ في ضوء ما يستبصره القارئ من النصّ، ((فإذا قدمنا للقارئ الحكاية كاملة ولم نتركه يفعل شيئا عندئذ يستحيل على مخيلته أن تدخل مجال المنافسة، وتكون النتيجة هي السأم الذي لا يمكن تفادي وقوعه. ومن ثم فإن أي نص أدبي ينبغي أن يؤخذ على النحو الذي يكون فيه التزام بإثارة خيال القارئ، وذلك لأن القراءة لا يمكن أن تتحول إلى متعة إلا عندما تكون فاعلة وخلاقة))[٤]، فهناك نصّ يراعي أفق انتظار القارئ، وهناك نصّ يخيب ذلك الأفق، في حين هناك آخر يؤسس أفق انتظار القارئ[٥]، فالعمل الأدبي لن يحقق التواصل إلا بالممارسة الديمقراطية يتنازل فيها كل طرف عن جبروته، ويترك للفكرة إشارات مرور لتفكيكها وإعادة تركيبها من جديد بعيدا عن الإسقاطات الخاصة. وللفجوات دور مهم في تلك العملية عن طريق دفع القارئ إلى التصور المرهون برؤية النصّ، لكنها تمنحه وظيفة التنسيق بين تلك الرؤى، التي تنتهي باتخاذ موقف بنسخ التصورات الأولية، لتجسير تلك الفجوة ولتحقيق التماثل، إذ ((أن اللاتماثل بين النصّ والقارئ يثير في القارئ نشاطا تركيبيا؛ ويتخذ هذا النشاط بنية محددة بالفراغات وعمليات النسخ الناجمة عن النصّ، وهذه البنية تتحكم في عملية التفاعل))[٦]، وتكمن

(١) النص والقارئ عند آيزر: ٢٣٨.
(٢) ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ١٨٠-١٨١.
(٣) فعل القراء، نظرية في الاستجابة الجمالية:١٧١-١٧٢.
(٤) الخطاب والقارئ:١١٢.
(٥) نظريات القراءة في النقد الأدبي: ٣٤.
(٦) فعل القراء، نظرية في الاستجابة الجمالية:١٧٤.

أهمية هذا التفاعل في تحقيق الفهم، والإدراك، والتواصل الذي يقوم بالنتيجة بخلق الأثر الجمالي للنصّ. ويرى (آيزر) أن النصّ الأدبي قطبين يمثل النصّ القطب الفني، أمّا القطب الجمالي يحققه القارئ بوساطة المزج بين واقعية النصّ وذاتية القارئ[١]، ويتمثل ذلك المزج بعملية تكونية بين خلق الفجوة وملئها. وفي مجال السرد أصبحت ((التوجهات الجديدة في البناء السردي الروائي هي توجهات خلاقة بالمفهوم الاتصالي؛ لأنها تدخل القارئ في عملية إنتاج النص السردي بوصفه طرفا افتراضيا متلقيا ومزودا بآليات دفاعية مناعية تحفظ توازنه الداخلي من أي خلل طارئ بفعل القراءة التفاعلية للنص السردي الروائي، وأي قارئ لا يقترب بالضرورة من نص سردي إلا وهو محمل بمشاريع تفسيرية له كآلية دفاعية لديه))[٢]، وسنتناول في هذا الفصل مبحثين:

الأول: فجوات القارئ الاستفهامية.

الثاني: مناظير ملء الفجوات الاستفهامية وأثر أفعال التجاوب.

(١) ينظر: القارئ في النص: ١٢٩.
(٢) بنية السرد في الرواية العربية الجديدة: ٦٥-٦٦.

المبحث الأول

فجوات القارئ الاستفهامية

توطئة

تقوم الفجوات الاستفهامية بنشاطين: نشاط القطع (ولادة الفجوة) ونشاط الوصل(الملء)، وتسند مهمة النشاط الأول حصريا إلى النصّ، متمثلة بالتساؤلات التي يثيرها النصّ في ذهن القارئ عبر توظيف وسيلة أو أداة تسهم بإخفاء المعرفة أو تأجيلها، أما النشاط الثاني فمرهون بالقارئ نفسه، إذ هو نشاط ذهني وليد العلاقة التفاعلية بينه وبين النصّ، يتمثل هذا النشاط بالوصول إلى الإجابة المؤجلة عن التساؤلات المتولّدة، ولذلك تعدّ ((فجوات القارئ هي في محصلتها تساؤلات يطرحها النصّ عن طريق تغييب بعض معطياته أو تحييدها على أقل تقدير، والقارئ الذي يرحب بهذه التحديات يجتهد في الإجابة على التساؤلات النصية، من غير أن يصيب اجتهاده شيء من العزوف أو الضجر))[١]، وبذلك يمر القارئ عند التقائه بالنص بمرحلتين تسهم في نضوج العمل الأدبي واكتماله، المرحلة الأولى تتمثل في الإصابة بالفجوة التي توقظ ذهنه بولادة تساؤلات يحيكها النصّ بمكرٍ فني بعد اتساع المسافة بين أفق القارئ وأفق النص، وكلما ازدادت المسافة عظمت الإصابة وزادت جمالية النص؛ لذلك تسمى (الفجوة الجمالية)، وبعد تلك الإصابة تأتي المرحلة الثانية والمهمة للقارئ والمتمثلة بتجاوز تلك الإصابة حال ملء الفجوة، وهذا الملء يسهم في تجسير المسافة بين أفق توقعات القارئ وافق النصّ، وكلما تقلصت المسافة اتسعت دوائر الفهم، وعظم الاتصال بمد جسر مشترك بينهما، وعن طريق هذا التجسير تتم عمليات التبادل، والتناقل، والتحاور، فالسؤال والجواب سجال مستمر بين الاثنين على طول العمل الأدبي؛ لأن القارئ ((سيظل قادرا على المعرفة ما دام قادرا على طرح الأسئلة، وسيظل طارحا أسئلته ما دام قادرا على الإبداع))[٢]، وبهذه الثنائية التحاورية تتولد فجوات القارئ عبر معطيات النصّ الضامرة، والمتمثلة في القطع، والترميز، والألغوريا، والعجائبي، والتشيؤ، والتعالق، والعلاقات الضدية، التي تحرك نشاط القارئ الذهني، ولا سيما النتاجات السردية الجديدة التي تستهدف فكر القارئ وترسم له مساحات للتفاعل عبر فتح أبواب خاصة لدخول القارئ إلى تلك المساحة، فأغلب تلك النصوص ((ترغم القارئ بصورة لا إرادية على التفاعل معها وتبديل مواقع نظره لها وإعمال فكره في تفكيكها وتركيبها في جسور لا شعورية تنشأ في أثناء القراءة))[٣]،

(١) نظام التفجية وحوارية القراءة: ٩٧.
(٢) أسئلة السرد الجديدة: ٥.
(٣) بنية السرد في الرواية العربية الجديدة:٦٨.

وللغوص أكثر في دراسة هذه الفجوات وتناولها في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م يمكننا تقسم فجوات القارئ على أنوع متعددة منها:

١. فجوة القَطع الناقص:

يبنى النص الأدبي الإبداعي على الإيجاز، والاختصار، والتكثيف، فليس للنصّ من أدبية في حال قال النصّ كل شيء، وهناك علاقة عكسية بين اتساع الرؤية وحجم العبارة ((فإذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة))[١]، بل تكمن بلاغة النصّ بقطع المعرفة جزئيا؛ لشغل القارئ في البحث عن الجزء الناقص، أو المفقود، ولذلك يرى الجرجاني أن ((ترك الذكر أفصح من الذكر، فالصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك ألطف ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبن))[٢]، وأطلقت على القطع مسميات: الحذف، القفز، والثغرة، والإسقاط، والاختفاء، والاختزال، والإضمار[٣]، وبما أن النقاد بداية من (جيرار جينت) قد قسموا القطع على أنواع ثلاثة: الصريح والضمني والافتراضي[٤]، فالقطع قد يوظف علنيا وظاهريا في النصً، إلا أن هذا النوع من القطع ـ في الأغلب الأعم ـ لا يخلق فجوة، إذ تولد الفجوة عند توظيف القطع ضمنيا أو افتراضيا، يدركه القارئ أثناء القراءة، إذ ((يتعمّد النصّ حذف بعض المعلومات أو المعطيات الضرورية وإسقاطها حتى النهاية. وغالباً ما تكون هذه المعطيات المحذوفة ركيزة أساسية لفهم النصّ كأحد الشروط الأولية للتواصل الأدبي))[٥]، وقد أرتأى الباحث أن يطلق على القطع الضمني، والقطع الافتراضي بـ (القطع الناقص)؛ تمييزا للقطع الذي يجعل دلالة النصّ منقوصة، ويترك للقارئ مهمة إكمالها، فالفجوة الاستفهامية تخلق من القطع الضمني والافتراضي، لأنها قائمة على القطع الذي يضمر دلالة أساسية هامة في فهم النصّ ومواصلة القراءة، ويقترب مفهوم (القطع الناقص) من (نظرية الجبل الجليدي) عند (أرنست همنغواي)، إذ يشبه النصّ الأدبي بالجبل الثلجي الذي يظهر ثمن حجمه فوق سطح البحر، بينما يختفي تحت الماء سبعة أثمان حجمه[٦]، فالقارئ يرى ما فوق الماء من النصّ وتقع على عاتقه مهمة الغوص واكتشاف ما يخفيه الكاتب تحت سطوره، وكان القطع في الرواية التقليدية ظاهريا، أما في الرواية الجديدة فقد عمدّ الكُتّاب إلى توظيف ((القطع الضمني الذي لا يصرح به

---

(١) مختارات من مواقف النفري: ٦.
(٢) دلائل الإعجاز : ١٦٢.
(٣) ينظر: بناء الرواية: ٨٩؛ وبنية النص السردي: ٧٧؛ وبنية الشكل الروائي: ١٥٦؛ وتقنيات السرد الروائي٨٣.
(٤) ينظر: خطاب الحكاية: ١١٧.
(٥) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١١٥.
(٦) ينظر: المجموعة القصصية الكاملة لإرنست همنغواي: ١١.

الراوي، وإنما يدركه القارئ فقط بمقاربة الأحداث بقرائن المحكي نفسه))[١]، وهذا القطع هو من يترك فجوة عند القارئ، حين يشعر أن هناك جزءًا أو معلومة قد تم إخفاؤها، أما القطع المتمثل بقطع مدة من زمن السرد، ((أي عندما يكون جزءًا من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشاراً إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي))[٢]، فلا يخلق فجوة في النص إلا نادرا، إذ إن الروائي يقفز على مدة زمنية عند البناء الحكائي؛ فلا يمكن له الالتزام بالتسلسل الزمني الطبيعي الكرونولوجي[٣]، وفي ضوء ما تقدم تخرج عن دراستنا الثغرة الزمنية.

ولابد من الإشارة إلى أن القطع الناقص يسهم في تسريع حركة السرد من ناحية، لكنه من ناحية أخرى يؤدي إلى إبطاء مهمة القارئ في ملء الفجوة التي يسببها هذا القطع، أي أنه يسرع حركة السرد في مقابل إبطاء زمن القراءة، ويمكن القول أن فجوة القطع الناقص: هي تلك الفجوة التي تنشأ من إخفاء أو قطع بعض المعطيات النصّية الضرورية والمهمة في فهم النصّ، مقترنًا بإشارة محدّدة، أو غير محدّدة دالة على ما غاب من النصّ، لتوجيه القارئ إلى الدلالة المضمرة، وتكمن أهميتها في تحفيز القارئ للمشاركة في تفعيل النصّ، وإكماله عن طريق مجموعة من النشاطات الذهنية المتأنية.

ففي رواية (أجنحة الباكور) للكاتب (عباس عبد جاسم)، والتي تجعل من (قصر الرئاسة) ثيمة لها، بما تمثله أحداثها المتداخلة من إطلالة على عالم المؤامرات، والقتل، والخيانة، والغدر، يظهر السرد فيها مقطعًا إلى لوحات سردية تخضع إلى مونتاج عالي الدقة من دون أن يكون واضحا عند القارئ أو مقنعا له، فالكاتب اختزل الجزء الأكبر من حكايات البركوار من غير أن يعطي إجابات سردية عن تساؤلات بعض الأحداث، وقد شمل القطع أغلب محكيات الرواية، لأن السارد (أيوب) وحده من يمتلك الحقيقة وهو يرويها لصديقه (أحمد الطيب) عبر استشهادات ينقلها من (دليل بن يعقوب البغدادي) المتخيّل، فأسهمت تلك الاستشهادات في تقاطع وتقطيع السرد، والكاتب بنى نصّه على الفجوات بطريقتين: الأولى بالترميز والتلغيز مما أحال (البركوار) إلى حالة من الغموض متعمدا أو مقتنعا أن هذا الغموض يمنح محكي (ادهم الشهواني) الشخصية المحورية أهمية أكبر، والطريقة الثانية كانت بتوظيف القطع الناقص، فالكاتب قد أشار إلى معلومة في ذهنه لا تظهر في النصّ ليثير فضول القارئ، ويحفزه للتفكير، والتوقف، والتوقع، والترقب، والتذكر حتى يملأ الفجوة، إذ إن الكاتب لم ينتهج في أسلوب سرده لوحات سردية (فصول أو مقاطع) بل جاءت طريقة السرد عنده بالتقطيع غير المسوّغ عند التنقل بالأحداث، لذلك يتفاجأ القارئ بقطع مفاجئ والانتقال إلى جملة

---

(١) بنية النصّ السردي: ٧٧؛ وللاستزادة ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٦٧-٦٨؛ تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية: ٣٣١؛ وبنية السرد في الرواية العربية الجديدة: ٩٨-٩٩.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٥٦.

(٣) ينظر: الزمن في الرواية العربية: ٢٣٦.

لا علاقة لها بسابقتها ولا تمثل استمرارًا لما بعد، وقد تمثل معلومة لحدث قادم، مما يربك القارئ ويولد عنده فجوة استفهامية. وفي صفحات أخرى من الرواية نجد أن الكاتب على لسان السارد كان يلمح عن ذهابه إلى محفل (الأخوية)(*) واصفًا الطريق المؤدي إليه، والرائحة المنعشة، والسلم من دون أن يصرح بذلك ((ثم أومأت إلي بأصبع السبابة: - من هناك يا أخانا. سألتها: أين أنا؟ ردّت: أنت بين إخوانك يا أيوب!!))[١]، وقد تكرر ذهابه إلى الأخوية من دون وعيه كلما شرب شراب الجن في نادي الإخاء الذي يمتلكه الأخوية، كما أن الكاتب لم يصرح بأن هذا النادي كان تابع للأخوية، بل كان يموه بأنه تابع للبركوار حيث يلتقي فيه المسؤولون والمقاولون الكبار لعقد الصفقات الكبيرة، إذ أنه من ناحية ثانية يترك إشارات ملغزة للقارئ لاكتشاف ذلك، فنجد أيوب يسأل النادل ((لماذا باقة الورد حمراء بلون شراشف الموائد وأستار النوافذ وصداري الخدم؟ سكت، ولم يقل لي شيئا، عند ذلك فهمت، ولم أساله ثانية))[٢]، السارد فهم ذلك لكنه لم يصرح به للقارئ، الذي يسأل ويستفهم ما الذي فهمه أيوب؟ ولماذا سكت النادل عن الإجابة، والكاتب تقصد قطع النصّ وجعله ناقصا، ليخلق فجوة استفهامية ويترك للقارئ عملية الملء، فاللون الأحمر في النصّ هو القرينة التي تقود القارئ الفطن لمعرفة المسكوت عنه، والذي يمثل إشارة لعائدية نادي الإخاء، بل يتعمد السارد كلما كانت الأحداث تتناول الأخوية إلى الإخفاء ((أتراني انزلقت في (الأخوية) أم تورطت فيها؟ فقد أخفيت عن أحمد الطيب ما جرى في هذا المحفل، خشيت أن تهتز صورتي في رأسه))[٣]، كما مارس الكاتب القطع الناقص في مواضع متعددة من الرواية، فهو يأتي على ذكر أوصاف بناية اطلق عليها اسم (قاعة) من دون أن يشير إلى وظيفتها، يصف بأن حجراتها متقابلة، فيستدل القارئ عن طريق الوصف أنها سجن داخل مؤسسة (الريمشن) من دون أن يصرح السارد بذلك[٤]، أو قد يأتي بأسماء شخصيات ويقحمها في الحدث من دون أن يعرف القارئ من تكون تلك الشخصيات [٥]، حتى أن أحمد الطيب الذي يسجل ما يرويه السارد أيوب، يتساءل عن هذه الشخصيات الغامضة، ((ولكن ثمة مصائر مجهولة وغامضة، تجعل من هذه السيرة ناقصة))[٦] فيجيب السارد ((في هذه السيرة، غالبا ما ينكسر عندي الإحساس بالنهاية، لأنني لا أحبذ النهايات المقفلة، لهذا تركت المصائر مفتوحة وليست مجهولة أو

(*) الأخوية: تمثل منظمة لمجموعة يجتمعون على معتقدات مختلفة؛ دينية أو نقابية أو عرقية أو غير ذلك، والكاتب يشير إلى الحركة الماسونية العالمية، وارتباطها باليهودية والحركة الشيوعية، للاستزادة في هذه الموضوع ينظر: أحجار على رقعة الشطرنج: ٢٣-٣٧.

(١) أجنحة البركوار:٤٥.
(٢) م . ن: ٥٢-٥٣.
(٣) م. ن:١١٩.
(٤) ينظر: م . ن:٦٨.
(٥) ينظر: م . ن:٧٩.
(٦) م . ن:١١٢.

غامضة))[١]، ويشير الكاتب إلى انه لم يبح بالأسماء الحقيقية، وبأنه قد حجب الكثير من مفاتيح أسرار البركوار ليختم روايته ((ولايزال الكثير من أسرار البركوار مجهولة، ولا أحد يعلم بها سواي حتى الآن!!))[٢]، وليترك القارئ أمام نهاية مفتوحة يكملها القارئ الذي لا يجد الراحة إلا بالوصول للمعرفة، وهذا ما نادى به توفيق الحكيم: ((لا أريد من قارئي أن يطمئن إليَّ، ولا أريد من كتابي ان يريح قارئي... أريد أن يطوي القارئ كتابي فتبدأ متاعبه فيسد النقص الذي أحدثت.. أريد من قارئي أن يكون مكملاً لي، لا مؤمناً بي.. ينهض ليبحث معي.. و لا يكتفي بأن يتلقى عني))[٣]؛ ولذلك لجأ الروائي إلى القطع والتعتيم وإبتار الحكي، فالسارد بخيل في البوح بالمعرفة كاملة، أو أن ما يملكه من معلومة تمثل كنزا ثمينا، لذا يشير إليها عبر الترميز؛ ليمنح نصه سمه فنية تتحقق بالاستجابة الجمالية لدى القارئ، ويرى الباحث أن الدافع وراء هذا القطع فضلا عن غايته في جعل نصه ذا قيمة فنية وجمالية؛ إن حكاية (البركوار) تمثل حكاية سيرة تاريخية لحاكم معروف (صدام حسين) انفرد بالسلطة هو وبطانته، فالكاتب حاول الابتعاد عن المباشرة والسيرة التاريخية، عبر خلق الفجوات والتلغيز والترميز.

وفي رواية (انزياح الحجاب ما بعد الغياب) للكاتب (جاسم عاصي)، أشار السارد في محكي (سعيد الناصري) إلى حادثة سابقة حدثت له، وهو يترك الحدث منقوصا، ليصبح القارئ ضحية هذا الحدث المنقوص ((فقد كان مآلي نحوك مثلما كان نحو (كوت حفيظ) يوماً ولم أعد إلا بالخيبة والخسران))[٤]، وليترك القارئ يتساءل عن قصة (كوت حفيظ)؟ وعلاقتها بسعيد الناصري؟ وما الذي حدث وسبب تلك الخيبة؟ والكاتب يترك القارئ بهذه الإشارة ويمضي في أحداث روايته، لتقع على عاتقه عملية البحث والتقصي وإكمال ما تركه النص ناقصا، وليكتشف القارئ أن أحداث (كوت حفيظ) هي ثيمة رواية (مستعمرة المياه) للكاتب نفسه، والتي سبقت الرواية التي نتناولها في هذا الموضوع، فالكاتب أراد الإشارة إلى ما حدث لبطل الرواية أثناء مغامرته في مستعمرة الوهج المضيء (كوت حفيظ) سيد مياه الهور ((اني في كون ملتهب! كنت ابحث عن شيء غامض في المدن شيء ذي بريق ، لم اعثر عليه في حياتي، وها هو البريق يملأ عيني ، ويشعل حواسي))[٥]، لكنه ترك إشارة على غارب النص، حينما تحدث عن جزء وسكت، تاركا المجال للقارئ مهمة استكمال النص وإتمامه، إذ ((لا حكاية: يمكن أن تقال برمتها. والحق أن القصة لا تكتسب ديناميتها إلا عبر الحذف الحتمي. هكذا ، ومتى تمت مقاطعة التدفق، نساق نحن إلى اتجاهات غير

(١) أجنحة البركوار:١١٣.
(٢) م. ن:١٣٤.
(٣) يقظة الفكر: ١٥-١٦.
(٤) انزياح الحجاب ما بعد الغياب: ٢٢.
(٥) مستعمرة المياه: ٢٨.

متوقعة، والفرصة المقدمة لنا هي تشتغل ملكتنا لتأسيس ترابطات- بهدف ملء الثغرات التي تركها النصّ ذاته))[١].

وفي نهاية رواية (حكايتي مع رأس مقطوع) للكاتب (تحسين كرمياني)، بعد أن يعود سالم إلى البيت يرى طفلته تبكي، وحين يستفسر تتذكر زوجته وترد بسؤال ((قل لي يا (سالم)، أين رأس الدمية؟))[٢]، فزوجته لم ترد على سؤاله ولم تعلل سبب بكاء الطفلة، إلا أن القارئ عن طريق سؤالها يصل إلى الإجابة، فألقى نظرة إلى زاوية الصالة حيث مكان الدمية، وصعد إلى غرفته راكضا، ليلاحقه سؤال زوجته صارخة ((أين أخذت رأس الدمية يا سالم..!!))[٣]، وبهذه العبارة يختتم الكاتب روايته من دون أن يجيب (سالم) عن مكان رأس الدمية ولا عن سبب قطعه لرأس الدمية، إلا أن القارئ عن طريق محكي (الرأس البشري المقطوع) في بداية الرواية والذي كان يتحاور مع سالم، يكتشف أنه كان ضحية لحكاية عجائبية متخيلة بطلها رأس الدمية من دون ذاك الرأس البشري الذي ملأت حواراته متن الرواية، ويرى الباحث أن القارئ في هذا النص كان يمارس التركيب واعادة التشكيل عبر الربط والتذكير بين الاحداث السردية، أي (التجميع ثم التركيب) عبر التأويلات المتسقة.

وقد وظف كتّاب الرواية العراقية ولا سيما بعد ٢٠٠٣م، فجوة القطع الناقص لمنح القارئ قيمة اعتبارية بوصفه شريكا مهما في اكتمال العمل الروائي ونضوجه[*].

٢. الفجوة الأليغورية

يجنح الكاتب إلى وسائل تعبيرية تنقذه من الخضوع لسلطة الواقع، ليتمكن عبرها التعبير عن تجربته الشعورية بالإيحاء من دون المباشرة، فالرمز حاله إنسانية فريدة، إذ تعدّ البنية الإنسانية في عمقها بنية رمزية[٤]، وتمثل (الألغوريا) أحدى مظاهر الترميز الذي يعدّ واحدًا من تلك الوسائل التعبيرية التي توظف الرمز من دون المرموز إليه، والذي يتجسد عند القارئ ذهنيا، ويمثل الرمز ((الإيحاء في التعبير غير المباشر

---

(١) التخييل القصصي: ١٨٥- ١٨٦.
(٢) حكايتي مع رأس مقطوع: ١٣٤.
(٣) م . ن: ١٣٤.
(*) للاستزادة ينظر على هذه الشاكلة: رواية أنه يحلم أو يلعب أو يموت: ١٢، ١٦، ١٠٥؛ ورواية وحدها شجرة الرمان: ٦٨؛ ورواية تحفة الرمال مفقودة ابن زنبل: ٨٦، ٩٥-٩٦، ١٧٠، ١٨٥ ؛ ورواية فهرس: ٧٨؛ ورواية الباب الخلفي للجنة: ٣٤٤-٣٥٠؛ ورواية التانكي: ٣٥؛ ورواية ذكريات معتقة باليوريا: ١٣٩؛ ورواية إعجام:١٨.
(٤) لعبة الترميز: ٥١.

عن النواحي النفسية التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضيعة))[١]، فالنصّ يبتعد عن التصريح بتوظيف الرمز الذي يعبّر عنما يريد الكاتب قوله، و ظاهر النصّ يمثل صورته الخطية، أما باطنه فيمثله النصّ الغائب الذي اقتضته السياقات اللغوية والفنية، وما بين الظاهر والباطن تخلق الفجوة في العمل الأدبي، فالتجربة الأدبية قائمة على نظام الفجوات، وعلى القارئ ملء هذه الفجوات بالمعاني التي يقتضيها توجيه النصّ[٢]، وبذلك يكون الرمز ((افضل رسم ممكن لشيء غير معروف نسبياً، ولا تعرف طريقة اكثر وضوحاً للوصول إليه، فهو يقوم على علاقة غير واضحة بين شيئين، الأول: حاضر يتمثل حسياً بدال، والثاني: غائب تسعى الدلالة إلى بلوغه، فينوب الأول عن الثاني ويصبح بديلاً ممثلاً عنه))[٣]، فالترميز قائم على ثنائية: نصّ مكتوب حاضر(الرمز) وآخر مقروء غائب (مرموز إليه)، وتسند مسؤولية الوصول إلى النصّ الغائب إلى القارئ الذي يحقق ذلك عن طريق إيحاءات الرمز، وبذلك ((فان الطرف الغائب للأشكال الترميزية يشكل بالضرورة فجوة تمتلئ في النص المقروء، على أن مهمة ملئها قد تطول وقد تقتصر، وقد تتيسر وفقا لطبيعة الشكل الترميزي))[٤]، إذن تكمن وظيفة الرمز في قدرته على الإيحاء إلى المعنى المضمر غير المعلن، وفي قدرته على منح النصّ عن طريق الرمز دلالة المعنى المنشود من قبل الكاتب، حين تكون استجابة لحالته الذاتية بما تمثله من انفعالات شعورية، ((فالنصّ أو الخطاب يصبح رمزيًا ابتداءً من اللحظة التي نكتشف له فيها، بفضل جهد تفسيري، معنى غير مباشر))[٥]، أي أن هناك حصيلة ترابطية تقع على عاتق القارئ الحضور الفاعل للقيام بعملية ربط الدال بالمدلول بما يمثله الرمز من علاقة اعتباطية بينهما[٦]، ومن ثم الربط بين وجهة نظر القارئ الجوالة وانفتاحات الرمز، إذ تتأسس عملية التأويل بداية من البنيات الظاهرة وصولا إلى البنيات الخفية التي تمثل المعنى الكلي للنصّ بوساطة التأويل المتسق(الجشتالت)، الذي يحققه القارئ عبر وصل أجزاء النصّ بفتح رموزه النصّية[٧]، فالرمز يحمل طاقة إيحائية بما يحمله من معنى ضامر ((فشحنة المعنى التي تحملها بعض الكلمات شحنة تدعو للدهشة حقا))[٨].

وفي ضوء ما سبق يمكن القول: إن الفجوة الترميزية: هي تلك الفجوة التي تتشكل من الطرف الغائب (المرموز إليه) للرمز الظاهر في النصّ الذي لا يتحقق إلا بعد أن يهتدي القارئ إلى الطرف المغيب للرمز، طالت أو قصرت، تعسرت أو تيسرت وفقا لطبيعة الرمز الموظف في النصّ. ويمكن توضيحه بالخطاطة التالية:

---

(١) الأدب المقارن: ٣١٥.
(٢) ينظر: مدخل إلى نظرية النقد الصوفي: ٢٢٤.
(٣) الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي: ١٤.
(٤) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١١٧.
(٥) الرمزيّة والتأويل: ٤٣.
(٦) ينظر: البنيوية وعلم الإشارة : ١١٨.
(٧) ينظر: الظاهراتية والرمز: ٥٩.
(٨) دور الكلمة في اللغة: ٢٧.

توظيف الرمز ← غياب المرموز إليه ← الوصول (للمرموز إلية)

النصّ المكتوب ← النصّ المقروء (خلق فجوة) ← الربط بين أجزاء النصّ (ملء الفجوة)

وسنتناول في دراستنا هذه الفجوة الأليغورية بوصفها جزءًا من الفجوة الترميزية؛ بما تحتم علينا حدود البحث المحدد بالمحكيات الروائية، إذ تعدّ الأليغوريا واحدة من مظاهر الرمز في الأدب، ويعرفها (هنري موريه) بقوله: ((إن الأليغوريا حكاية ذات طابع رمزي أو تلميحي وهي باعتبارها سرداً تقوم على تسلسل أعمال وتعرض شخصيات (كائنات بشرية أو حيوانية أو تجريدات مشخّصة) تكون لصفاتها وأزيائها ولأعمالها وحركاتها قيمة العلامات، وتتحرك هذه الشخصيات في مكان وزمان لهما بدورهما طابع رمزي))[١]، إذ توظف الأليغوريا كأداة مركزية للتدليل على موضوعية السرد بطريقة غير مباشرة[٢]، إذن هي ((لا تكون بلفظة مفردة وإنّما تقوم (...) على إحياء عالم معيّن مؤلّف من عدّة عناصر متداخلة))[٣] وبذلك يمكن القول أن الفجوة الأليغورية: هي تلك الفجوة التي تخلقها حكاية ذات طابع رمزي، بما تظهره من مظهر رمزي مباشر غير مقصود، يقع على عاتق القارئ إيجاد المظهر الدلالي المغيب المقصود، لمعرفة دلالة الأليغوريا وملء الفجوة ومواصلة القراءة وتجسيد العمل الأدبي.

نقارب ذلك في رواية (فرانكشتاين في بغداد) للكاتب (أحمد سعداوي)، إذ يتخذ محكي (الشسمه) من الأليغوريا مبنى رمزيا متكامل المعطيات النصية، إذ يحضر الدال الصريح أو الرمز (الشسمة أو دانيال أو فرانكشتاين) في حين يغيب حضور المدلول أو المرموز إليه أو يلمح إليه فتتكون فجوة أليغورية يقع على عاتق القارئ ملأها والوصول إلى المرموز إليه عبر التلميحات والتوجيهات النصية، إذ تتمثل في محكي (الشسمه) مجموعة رموز تجعل من المحكي حكاية مرموزة، فالروح التائهة: تمثل الجانب الروحي المغيب منذ عقود، وهذا الحرمان والغياب الطويل جعلها تختار الجسد الخطأ، الجثة المتشكلة من أشلاء بشرية متعددة، ((لابد أن تجد جثتك، أو أي جثة أخرى))[٤]. أما الجثة: فتمثل رمزا لأشلاء العراقيين التي خلفتها الانقلابات، والثورات، والانتفاضات، والحروب، والمآسي، إذ تقوم تلك الجثة بالانتقام من كل من تسبب بتلك المآسي بداية بجنود القوات الأمريكية، والأحزاب الذين كانوا دليلا وعونا لهم. أما الكائن (جسد وروح)، الذي تشكل من أجزاء الواقع الاجتماعي العراقي، بتنوع قومياته، وأعراقه، وثقافاته، وأديانه، سوف ينهض ويعود للانتقام ممن خانه، وتسبب بقتل أبنائه، ممن وضعهم بقائمة حسابه، ((كل من تقتله يتم غلق حسابه أي أن طالب الثأر يلبي طلبه. قد يذوب في جسدك ذلك الجزء العائد له. هناك وقت معين على ما

(١) معجم السرديات: ٣٤-٣٥.
(٢) ينظر: هيرمينوطيقا المحكي: ١٩٣.
(٣) الدلالة المجازيّة في الحكاية الرمزيّة والرمز:١٥.
(٤) فرانكشتاين في بغداد: ٤٦.

يبدو))[١].أو قد يمثل (الشسمه) المخلص المنتظر الموعود ((أنا مخلصٌ ومنتظرٌ ومرغوب به ومأمول بصورة ما))[٢]، فهو جاء للقصاص وتحقيق العدالة ((سأقتص، بعون الله والسماء، من كل المجرمين. سأنجز العدالة على الأرض أخيرا))[٣]، وقد يرمز (الشسمه) إلى النظام السياسي الذي تشكّل من قبل قوات التحالف الدولي الذي تقوده الولايات المتحدةالأمريكية، بما يمثله من أشلاء بشرية متعددة، إذ جعل الكاتب التأويل مفتوحًا، وكل قارئ يقدم قراءته، وكل قراءة تسيء للقراءة السابقة كما يصفها جاك دريدا، وبالنتيجة فـ ((أن أي مؤول يضيء محتوى دليل سابق فهو يضيف إليه شيئا زائدا أو مختلفا))[٤].

وفي رواية (طشاري) للكاتبة (أنعام كجه كجي)، ترمز الكاتبة عن طريق فكرة (المقبرة الإلكترونية) التي يبتدعها (إسكندر) إلى مدلول مغيب، فخلف تلك المقبرة الافتراضية إشارة تحمل في مدلولها مقصدية الكاتب المضمرة، فهي لا تمثل غاية في ذاتها بل وسيلة لمداليل لم تصرح بها، تمثل نصًّا مقروءًا غير مكتوب، فعبر مرموزية تلك المقبرة تشير الكاتبة إلى استحالة العودة للوطن في الواقع، وإن عاد المغترب جثة في مقبرة افتراضية ((لن تكون لهذه المقبرة الافتراضية سوى وهم جديد نضيفه لكل تلك المواقع التي يهرع إليها العراقيون لتشييد بلد على الأنترنيت. يستيقظون، في صباحات المنافي، ويهرعون إلى الشاشة قبل وضع قوري الشاي على النار))[٥]، كما ويمكن أن ترمز تلك المقبرة إلى مدلول عكسي يتمثل بالتفاؤل بلم الشمل في المستقبل، والحفاظ على السلالة عن طريق ما تحققه المقبرة المفترضة من معلومات عن الآباء والأجداد والأعمام والأخوال الراحلين ((وجدوا في مقبرة العراقيين الإلكترونية حلاً سحريا ولطيفا لمواجهة الشتات. هؤلاء مثلي، أصغر مني لكنهم يعيشون حسرة طير اليباديد الذي جعل قبور آبائهم وأهاليهم شذر مذر. طلقة طشّارية في بلاد الله الواسعة))[٦].

كما نجد في رواية (أحببت حمارا) للكاتبة (رغد السهيل)، فجوة ألغورية في المحكي الرمزي للغول ((اقبل الغول يوما على بغداد، كانت له ثمان عيون، اربع منها في وجهه، واربع أخرى خلف رأسه، وإذا نام واستغرق في الحلم فتح عينين، واحدة من الأمام وأخرى من الخلف، كان يسير في نومه أحيانا ويمارس هوايته المفضلة في التهام آذان الرجال))[٧] فالغول هو رمز لحاكم العراق قبل ٢٠٠٣م (صدام حسين)، فالرؤية المضمرة للنص أن الغول بقطعه لآذان الرجال - وهي إشارة إلى قرار قطع

(١) فرانكشتاين في بغداد: ١٦٣.
(٢) م. ن:١٥٦.
(٣) م . ن:١٥٧.
(٤) سيميائيات التأويل: ٢١.
(٥) طشاري:٢٤٠
(٦) م . ن: ١٥٩.
(٧) أحببت حمارا: ٢١.

صيوان الأذن لكل شاب عراقي يتخلف أو يهرب من أداء الخدمة العسكرية الإلزامية في تسعينيات القرب الماضي - قد اسهم بإصابة (الرجولة) بالتشويه والعوق، إذ أصبحت لهم آذان صغيرة أو بلاستيكية، صماء تعجز عن الاستماع للنساء، ينشرون الخراب في البلاد بتفردهم الذكوري بالسلطة وبعنفهم ووحشيتهم، في حين تقع على عاتق النساء تحمل العواقب والنتائج، حتى يتصيرن متسولات أو مكافحات من اجل توفير لقمة العيش لأبنائهن كـ (أم صابر) و(أم مظلوم)، ولم يكتفِ هذا الغول بتشويه الرجال، بل قام بسلب حلى وزينة النساء ((فاصدر قراره بجمع حلى النساء، من أقراط وقلائد وأساور وخواتم، لكنه خبيث لم يبلغهم برغبته بالتجميل، إنما خدعهن وقال لهن إنه سيعلقها على البوابة الشرقية للوطن))[١]، فالكاتبة ترمز للحرب العراقية الإيرانية بالبوابة الشرقية، وأرادت لقارئها أن يكون مشاركا في صنع المعنى عبر ملء الفجوات لأن ((القارئ الذي يتوقف عند مرحلة (فهم المعاني اللفظية) أي العلامات اللغوية داخل أنساق يحكمها قانون التوحد بين طرفي العلامة، ليس هو القارئ الذي يتحدث عنه أصحاب نظرية التلقي، لأن هذا القارئ لن يكون قادرا على (ملء فراغات النص)، وقيام القارئ بملء فراغات النص هو جوهر التلقي))[٢].

وبذلك تضمر الرواية العراقية عبر المحكيات المرموزة دلالات ملغزة تبتعد بثيماتها عن المباشرة، إذ هي ثمة اشتغالية تعبيرية لا انشغالية تخاطبية[٣]، ونجد أن الرواية العراقية لاسيما بعد ٢٠٠٣م قد وظفت الألغوريا في خلق الفجوات الاستفهامية[*].

٣. الفجوة العجائبية

من أجل منح النصّ الأدبي صفات جمالية غير مألوفة وظف الكُتّاب ظاهرة العجائبي بما تحمله من سمات جمالية فنية لتحقيق أغراضهم تلك، و((يرى (شكلوفسكي) أن الفن اللفظي يجب أن يلجأ إلى تعقيد بنيته، ويجعل الأشكال أكثر غموضا حتى يزيد من

(١) أحببت حمارا: ١٠٠.
(٢) الخروج من التيه: ١٢٠.
(٣) ينظر: على حافة النقد:٤٣.
(*) ومن النماذج الروائية العراقية التي توظف الفجوة الألغورية ينظر: رواية موت الأم: ٢٦١-٢٦٢؛ ومحكي الشطرين، ومحكي الجندي الفزاعة، محكي الفلاح البصري، وفصيل الجنود، محكي المجنون الطائر، محكي الرجل القرفة، محكي الضفدع البشري، ومحكي فواد سرحان في رواية المشطور: ١٠، ٢٧، ٣٣، ٥٧، ١٠٢، ١١٠، ١٢٤، ١٥٤، ٢١٤، ٢٣٧؛ ومحكي (حوّاس/ وسمان) في رواية سفاستيكا:١٦، ٣٠، ٥٢، ١٣٩ ؛ ورواية محكي (أيوب) في رواية أجنحة البركوار:١٧، ٢٩، ٤٠ ، ٧٨، ١٠٠، ومحكي (اللوحة) في رواية تجميع الأسد: ٢١ ،٤٢، ٩٢، ١٧٣.

صعوبة الإدراك ويطيل فيها))[١]، فليس للأدب أن يتناول الواقع بمثل ما هو من دون تصوّر العقلي بأساليب غير عقلية، والمألوف بأسلوب خارق، ليميز نصوصه عن النصوص غير الأدبية، إذ ((يخلّف العجائبي أثرا في القارئ خوفا، أو هولا، أو مجرد حب استطلاع))[٢]،لاغترابه عن الواقع، وبهذا التغريب بين الواقع ومحاكاته تنشأ مسافة بين النصّ وذخيرة القارئ تسهم في تعمق الإدراك، إذ إن ((التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف عملية أو إدراكية، تظل عملية تُنشئ علاقة بين القارئ والنص؛ وهذه الفاعلية نفسها هي التي تحدد الأدب بوصفه فنّا))[٣]، وأصبح تناول العجائبي في الأدب نوعًا من المغامرة والمشاكسة لمزج الواقعي مع اللاواقعي فـ ((تأتي وظيفة اللاواقع لتسحر أو تزعج - ولكنها توقظ دومًا- الكائن النائم التائه في حركته الأتوماتيكية))[٤]، إذن العجائبي يمثل المادة الأدبية المستمدة من المادة الحياتية (الواقع) لتقدّم للقارئ الذي يحقق اتصاله بالإدراك، وبذلك ((التغريب Ostranenie يشير إلى خاصية بين القارئ والنصّ تنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي. وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسي في الفن أجمع))[٥]، إلا أن هذا العجائبي يصيب النصّ بالتعقيد ويجعل القارئ يتوقف قليلا للاستيعاب، لأن المسافة بين الواقع والنصّ تخلق فجوة استفهامية فالعجائبي ((بتوليده فجوة بين النصّ الأدبي وبين الواقع الخارج عنه لا يسعى لتحديد معنى أو تجهيز دلالة ثابتة، وإنما يسعى إلى خلق رؤية (Vision) للنصّ الأدبي))[٦]، وفي النص العجائبي تتسع المسافة الجمالية بين أفق القارئ وأفق النصّ، ولا سيما القارئ العادي الذي تقترب ذخيرته من المادة الحياتية، كما ويقدم الكاتب فيه ((حالات يكون فيها التوقع الاعتيادي معضلا. لا بسبب كون المدارك الحسية تخفق في تقديم المعلومات، بل لعدم وجود طريقة للتفريق بين المدارك الحسية التي تلقى قبولاً عاماً وبين تلك التي تسجل رؤية مزاجية وربما جنونية))[٧]، ويدخل ضمن حقل العجائبي مفهوم (التشيؤ) حين يحدث هناك تحول غير مألوف، إذ يقود هذا (التشيؤ) إلى اكتساب هوية جديدة كليا، إذ يثير هذا التحول التساؤلات التي عن طريق الإجابة عليها يتمكن القارئ من استيعاب العجائبي، ومد جسور الفهم مع النصّ، ويمكن القول بأن الفجوة العجائبية: هي تلك الفجوة التي يخلقها التباين الإدراكي بين المادة النصّية العجائبية غير المألوفة والمادة الحياتية الواقعية والتي تثير تساؤلات القارئ، الذي يسعى للحصول على إجابات تبطل مفعولية العجائبي.

---

(١) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: ١٢٨.
(٢) سلوان السرد: ٩١.
(٣) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٧٧.
(٤) جماليات المكان: ٣١.
(٥) نظرية التلقي، مقدمة نقدية:٧٥- ٧٦.
(٦) نظام التفجية وحوارية القراءة: ١٢٠.
(٧) أدب الفنتازيا: ١٢١.

ففي رواية (عذراء سنجار) للكاتب (وارد بدر السالم)، التي تحاكي قصة مدينة انتهكت من قبل عصابات داعش، نجد مجموعة محكيات (محكي الحامل، ومحكي جد الحامل، ومحكي سربست، ومحكي الخال عفدال، ومحكي عيدو ، ومحكي الفراشة، ومحكي سالار وغناء أولاده تحت الأرض) هي محكيات مستمدة من الواقع المألوف لكنها قدمت بسردية تخالف قوانين الواقع، وهذا (التشيؤ) في المحكيات يمثل سمة من سمات العجائبي، فالحامل تتحاور مع الغراب، والصقر، والكلب، ويدور الحديث بينهم بشكل مستمر على طول الرواية، بل أن المرأة الحامل التي فقدت زوجها تدخل في علاقة عاطفية مع الصقر ((تقدمت إليه خافقة النبض ومدت شفتيها إليه وهي تغمض عينيها لتشعر بطيف صغير يجتاح شفتيها الرقيقتين ولسان ناعم يمسها بلهفة ويحفر فيها رعشة لذيذة أولى؛ فاقشعرّ جسدها وارتبكت لحظتها العاشقة وتحولت قطعة عطر بين جناحيه))[١]، كما أن الحامل لا تلد رغم مرور اشهر على موعد الولادة بإرادتها ((لكني لم ألد حتى اليوم رغم مرور أربعة أشهر على حملي القديم وبذلك يكون حملي قد صار ثلاثة عشر شهراً وبطني لم تتوقف عن الانتفاخ))[٢] أو أنها تلده في داخلها كما تدعي ((أنا امرأة ألد في بطني))[٣]، وترضعه وهو في بطنها، ويكلمها وتكلمه ((يجب أن ألاطفه صباحا وارضعه.. انه يعرف كل شيء يجري حوله.. لكن يتساءل عن غياب بعض الأشخاص))[٤]، كما أن الداعشي الذي قتل زوجها حين ادخل يديه تحت بطنها ، صرخ صرخة عظيمة، وسقط كأنه تمثال هش وتفتت كالرمل ((خرجت من أسفلي حية لاليش السوداء ولدغته لدغة مميتة .. قتلته في الحال))[٥]، كما أن بقعة دم زوجها تحولت إلى بقعة لا يغسلها المطر ((فيها رائحة غريبة طاردة. يشمها القتلة فقط))[٦]، هذه الأفعال العجائبية التي ارتبطت بمحكي (الحامل) تركت فجوة لدى القارئ، ولدت تساؤلات حول هذا التحول وما يحمله من ألغاز، هل الحامل مجنونة؟ وهل خيالاتها واسعة؟ من يسخر لها تلك البركات التي تجعلها في مأمن من عصابات داعش؟ تساؤلات عن رموزٍ مبهمة، فلأي شيء يرمز الصقر؟ والكلب؟ والغراب؟ إلا أن الكاتب على وعي تام بهذا التمرد على قوانين الواقع، وهو يحاول أن يعطي لروايته بعدا فنيا جماليا، لا يترك بشكل فوضوي من دون توجيه؛ لذا حرص على أن يزرع بين الفينة والأخرى إشارة أو توجيها للقارئ لكي يبني تأويلاته في ضوئه، والأمر سيّان لو تناولنا محكي (سربست) أو الاسم الثاني له (آزاد)، إذ أن الرب اختار له اسما جديدا، وبعث له عن طريقة حمام الزاجل ورقة الخلاص، الورقة التي يستطيع عبرها دخول المناطق التي تحتلها داعش من دون اعتراض ((عدت إليك يا شنكال بورقة براءة من حمامة غريبة. أرسلها لي خودا. اسمي آزاد، تركتُ الاسم القديم سربست ووهبني الرب

---

(١) عذراء سنجار: ١٣٤.
(٢) م. ن: ١٠٢.
(٣) م . ن: ١٠٦.
(٤) م . ن:١٨٠.
(٥) م. ن:١٠٥.
(٦) م . ن: ١٠٧.

اسمه))[١]، كما أن نجمة هبطت من السماء وكلمته ((نجمة فضية هبطت ودارات حوله قليلا مشعة كمصباحٍ من الثلج))[٢]، أخبرته بانها ابنة الله وانها تعلم ما يدور بخاطره، وساعده الرب في الحصول على كنز ((إنه كنز من الله بعثه لأجل صبيّتك))[٣]، كما تحدث إلى الصقر وحمله وصاياه إلى الشنكاليين[٤] وتحدث مع الشهيد عفدال المقتول من قبل داعش[٥] ، كل التحولات غير المألوفة لشخصية سربست ولدت فجوة عجائبية تركت القارئ حائرا كيف يسوّغ هذه الأفعال غير المألوفة، ومحكي (الحامل) ومحكي (سربست) ومحكي (الفراشة) المسيحية التي تحدثت للفتى وللراهبة (نالين)[٦] ، ومحكي جد الحامل الذي كان يجوب الجبال والقرى بقطيع من الذئاب، والأغنام، والدببة، والتيوس، والغزلان، والنمور البيضاء، والذي تزوج من حورية سماوية ((تروي الصحائف المتوارثة من جيل إلى أخر أن ولادتنا كانت عجائبية، فنحن نسلٌ من الجنة))[٧]، ومحكي المجنون (عيدو) الذي حمله نسر إلى السماء عندما أحرق في قفص من حديد داخل نار عظيمة[٨]، كل تلك الأحداث والمحكيات العجائبية منحت العمل بعدا فنيا جماليا، وعلى الرغم من أن العمل يمثل وثيقة لتاريخ متأزم لمدة زمنية ليست ببعيدة شهدها التاريخ العراقي حديثا، إلا أن الكاتب بخلق تلك الفجوات العجائبية، وبرصد حالات (التشيؤ) الذي حول الأنسان إلى سلعة قديما وحديثا، جعل للعمل قيمته الفنية والجمالية.

وفي رواية (فانتازيا السيد جلجامش) للكاتب (هونر كريم)، يخلق الكاتب فجوة عجائبية عندما يتحول طالب الدكتوراه في قسم الآثار بجامعة بغداد إلى مسخ برأس ثور وجسم بشري، بعد أن قطّع الإرهابيون رأسه ورموا جسده قرب رأس ثور ((مدَّ كامل يده في الأرض يبحث مستنجداً عن رأسه المذبوح، والدم يندفع من عنقه، أستطلع أطرافه وقعت يداه على رأس الثور المذبوح بجانبه، حسبَّ إنَّه رأسه، لا إرادياً حمله بيده ووضعه على عنقه في موضع رأسه المفقود، لمعت التعويذة في صدره مصدرةً نوراً وهاجاً، فجأة التحم رأس الثور بجسد كامل والتصق لحم رأس الثور بلحم عنق كامل وتدفق الدم في شرايين الجزئيين المختلفين من الجسد البشري ورأس الحيوان؛ كأنهما جزء واحد))[٩]، إذ يمثل محكي (كامل) فجوة استفهامية، بعد أن صاغ الكاتب حكايته في إطار غير مأنوس، لا يتفق مع قوانين الواقع ولا مع أفق القارئ؛ مما يعقد المحكي على القارئ بما يترك من أثر على استيعاب القارئ نفسه، وبما يمثله هذا

(١) عذراء سنجار:٦٣.
(٢) م . ن:١١٦.
(٣) م . ن:٢٣٧.
(٤) ينظر: م . ن: ٥٠٤.
(٥) ينظر: م . ن:٥٠٥-٥٠٦.
(٦) ينظر: م. ن: ٣٠٢.
(٧) م. ن:٢٢٠
(٨) ينظر: م . ن:٢٥٠.
(٩) فانتازيا السيد جلجامش: ١٦٤-١٦٥.

التحول من إثارة، فالنصّ يمثل فجوة من جهتين: جهة تمثل الفجوة بين سنن الواقع الخارجي وسنن النصّ، وجهة تمثل اتساع البون بين النصّ والقارئ؛ إذ نحن أمام ثلاث أركان (الواقع، النصّ، القارئ)، فهذه الفجوة هي من تضيف للعمل قيمة فنية وجمالية متمثلة بدعوة القارئ للمشاركة بالإنتاج عن طريق البحث عن صيغة تواصلية مع النصّ بعد أن يلمس من النصّ تحديا لقدراته الذهنية في خلق مسوّغًا يجعل من منطق النصّ مقبولا.

وقد اشتغلت الروايات العراقية ولا سيما بعد ٢٠٠٣م على منطق الفجوة العجائبية، فنجد عددا كبيرا من الروايات نحت هذا المنحى، ففي رواية (أحمر حانه) للكاتب (حميد الربيعي) تتحول أخت (عيسى اللقيط) إلى حدأة تلاحق أخيها الذي تسبب بأذى لأمها وأبيها[١]، كما خلق الكاتب فجوة في محكي حمل (أم عيسى)، إذ كان وهو جنين في بطنها يمد يديه إلى أقراط امه ويسرقها[٢]، فضلا عن محكي (ابن الأثير) الذي نهض من ميتة مغلوطة بعد تلك السنوات وعاد ليكتب التاريخ من جديد[٣] ، فالكاتب بتلك الفجوات العجائبية بنى واقعا نصيا متخيلا وخاصا لا يتماثل مع قوانين الواقع، اسهم في خلق توتر عند القارئ الذي يعده تمردا على الواقع وعليه نفسه، إذ لا بد من إيجاد المسوّغ للنصّ عبر ملء الفجوات.

كما نجد في رواية (حكاية مع رأس مقطوع) للكاتب (تحسين كرمياني)، فجوة عجائبية في محكي الرأس المقطوع الذي صار يتحدث مع الروائي (سالم) عن جسده المفصول عنه[٤]، كذلك محكي المسخ (الشسمة) في رواية فرانكشتاين في بغداد للكاتب (أحمد سعداوي)، تتمثل بالمسخ الذي صنعه (هادي العتاك) من أشلاء لعدد من الأجساد التي جمعها من تفجيرات إرهابية مختلفة، ((هذه التركيبة العجيبة التي تكوّنت من الجثة المجمّعة من بقايا جثث متفرقة وروح حارس الفندق التي فقدت جسدها))[٥].

ونجد في رواية (خان الشابندر) للكاتب (محمد حياوي)، وبالتحديد عند محكي (سالم) شهيد الحرب العراقية الإيرانية الذي يعثر على صديقه السارد (علي موحان) حائرا في ساحة الميدان ويقوم بضيافته [٦]، كما نجد في رواية (ساعة بغداد) للكاتبة (شهد الراوي)، محكي (قبطان السفينة) التي ترسو في أحياء بغداد من دون أن تتحرك[٧]، كذلك محكي المشعوذ الذي ينقل السارد وصديقتها (نادية) إلى السماء

---

(١) ينظر: احمر حانة:٥٠.
(٢) ينظر: م. ن: ٤٠.
(٣) ينظر: م. ن: ٣٤.
(٤) ينظر: حكايتي مع رأس مقطوع: ١٧.
(٥) فرانكشتاين في بغداد: ٦٣.
(٦) ينظر: خان الشابندر: ٤٣-٤٤.
(٧) ينظر: ساعة بغداد: ٣١-٣٢.

وتلتقي بطير سنونو وبالملائكة وبجدها هناك[١]، كما نجد في رواية (مياه متصحرة) للكاتب (حازم كمال الدين)، في محكي السارد (حازم السفاح) وكيف قُطع رأسه بعد موته وقسم جسده بين مقبرتين تمثل كل مقبرة طائفة[٢]، كذلك عجائبية محكي (النفق الحلزوني) على امتداد الرواية[٣]، ومحكي الجد الذي قتل الثور المجنح في بابل[٤]، والرواية العراقية قد وظفت العجائبي في محكياتها بما يخالف قوانين الواقع[*]، هذه المخالفة تقف بالأساس أمام القارئ الساعي لفك طلاسم العجائبي، باستنطاق الإشارات الخفية التي يبثها النصّ بشكل مضمر بين سطوره، والتي عن طريقها يملئ القارئ تلك الفجوات ويسهم في تجسد النصّ واكتماله ذهنيا.

٤. الفجوة التعالقية (التناصية).

للنصّ منطقه الذي يتمثل بإنتاج رؤية وثقافة وإبداع الكاتب نفسه، بما يمتلكه من مخزون ثقافي وتراكم معرفي، وبما يضمره النص من دلالة في أغواره لا يسبرها إلا قارئ له قدر معين من الثقافة والمعرفة، ليصل إلى مرحلة النضج، ((ذلك أن المبدع لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة))[٥]، ومادامت لعبة الكتابة بيد الكاتب فهو من يمنح النصّ حركته وديناميته، ليسهم في انفتاح النص على آفاق ورؤى مشتركة مع غيره من النصوص بعلاقة ظاهرة أو خفية، ولا سيما التراث الأدبي بشكل واسع، وللتناص الدور الرئيس في إنتاج التعالق، إذ عرف عند باختين بالتفاعلية[٦] وتطور مفهومه عند (جوليا كريستيفا) واخذ هذه التسمية عنها[٧]، وظهرت أشكاله عند جيرار جينيت بعد أن عرف لديّه بالمتعاليات النصّية[٨]، ويكمن الدور المهم للتناص في عقد القران النصّوصي بين نصين بكل ما يمثله النصّ من عصارة تمثل إفرازاتها تمفصلات وتقاطعات بين النصّ التراث الأدبي

(١) ينظر: ساعة بغداد: ١٦١-١٦٢.
(٢) ينظر: مياه متصحرة:٢٣.
(٣) ينظر: م. ن:٢٢،٣٣، ٤١، ٥٤، ٧٤، ٨٤، ٨٩، ٩٨،١١٥، ١٤٠، ١٥٩، ١٦٦.
(٤) ينظر: م . ن: ٣٥.
(*) ومن النماذج الروائية العراقية التي توظف الفجوة العجائبية ينظر: رواية تحفة الرمّال مفقودة ابن زنبل:١٦، ٢٠، ٢٥، ٣٢، ٤٣، ٧٧، ٣٤١ ؛ ورواية جمهورية مريم:٣٨، ٦٥؛ ورواية شبيهة الخنزير:٩٤، ١١٣، ١٤٠،١٣٤،١١٨؛ ورواية خلوّ: ٨؛ ورواية حكايتي مع رأس مقطوع: ١٦؛ ورواية الباب الخلفي للجنة: ٢٣٥، ٢٨٧؛ ورواية المشطور: ١٠٢، ١١٠، ١٢٢، ١٢٤؛ ورواية فوق جسر الجمهورية: ٤٧-٤٩؛ ورواية دهاليز الموتى: ٣٥-٤٢؛ ورواية عراقي في باريس:٨٥، ١١٠؛ ورواية خلو:٨-٩ ؛ ورواية فص دوكو: ١٥٦.
(٥) النص الغائب: ٤١.
(٦) ينظر: دراسات في النص والتناصية: ٦٢.
(٧) ينظر: التناص بين التراث والمعاصرة: ١٠٢٠.
(٨) ينظر: مدخل لجامع النصّ: ٩٠.

والنص المكوّن، ليمنح دلالة معينة عبر الدخول في علاقة أخرى بكيفيات مختلفة[١]، وهي عملية مجاورة، ومحاورة، واستنطاق، وتعالق، ليشكل ((فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه تقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقصة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها))[٢]، وبذلك يدخل النصّ المتأسس (اللاحق) في علاقة مع النصوص السابقة، هذه العلاقة منتقاة حسب استحقاق النصّ اللاحق ليكون موضوعه نقطة التلاقي والتعالق[٣]، وهذا ((النص الجديد يستدعي لدى القارئ أفق التوقعات و(أصول اللعبة) التي ألفها في نصوص سابقة، وهو أفق يمكن بعد ذلك أن يعدل أو يوسع أو يجري تصحيحه بل يجري تحويله أيضا وتهجينه))[٤]، إذ يرتكز التعالق على نوع المعرفة التي يتلقها الكاتب سواء أكانت أساسية بما تمثله من تجربة حسية يحاول إعادة إنتاجها، أم فرعية تتمثل بإبداع الكاتب لما يمتلكه من ملكات خاصة في تركيبته، استجابة للموقف والأوضاع المحيطة[٥]، كما أن تقانة التعالق لا تتوقف على تعالق نصّ مع نصّ بل اصبح الروائي ينشغل بسرديات الأثر والسيرة والوثيقة، والتعالق مع الأحداث السياسية والاجتماعية، فالنص الروائي لا يمكن((أن يتملص من استضافة آثار رواسب النصوص السابقة عليه، أو المعاصرة له))[٦]، وبذلك تكون الفجوة التعالقية: هي تلك الفجوة التي تنشأ بسبب تعالق، وتداخل، وتناص، وتفاعل، وتحاور بين نصّ لاحق ونصّ سابق، أو أثر، أو وثيقة، أو سيرة، أو حدث بما يعرف بـ (سردنة التاريخ)، تتشكل على أثره علاقة تعالقية، أو تناصية، أو ايرونية ظاهرة، أو باطنة، تضع القارئ في يقظة وتهيؤ ذهني لقبول النتيجة التي قد تتفق مع النصّ السابق أو قد تختلف معه، مما يدفع القارئ لملء تلك الفجوة والامتثال لرؤية النصّ المؤسس (اللاحق).

وما يدخل في حدود دراستنا بقرار منهجي، التعالق الذي يتشكل منه المحكي الروائي، إذ ظهرت روايات عراقية بعد ٢٠٠٣م ، تشكلت محكياتها عبر تعالقها مع محكي، أو اثر، أو وثيقة، أو سيرة، أو حدث سابق، لا يأتي هذا التعارض طارئا، أو عرضيا وإنما هي غاية في نصّ الكاتب، ومثالا على ذلك رواية (فرنكشتاين في بغداد) للكاتب أحمد سعداوي، التي تمثل النصّ اللاحق والمتعالق مع رواية (فرانكشتاين) للكاتبة البريطانية (ماري شيللي) والتي صدرت عام ١٨١٨م، وبالتحديد التعالق بين محكي (الوحش) ومحكي (الشسمة)، إذ يأخذ عنوان الرواية بالقارئ إلى أحداث ذلك الوحش الذي كونه العالم (فكتور فرانكشتاين) من أشلاء بشرية وحيوانية، وبذلك يجد

---

(١) ينظر: المتاهات: ١١.
(٢) تحليل الخطاب الشعري: ١٢١.
(٣) ينظر: الرواية والتراث السردي: ٥٠.
(٤) السارد.. رائيًا: ٢٤١.
(٥) دينامية النصّ: ٤٠.
(٦) حوارية الخطاب الروائي:٧١.

القارئ أنه أمام نص غائب يمثل مرجعا لرواية (فرانكشتاين في بغداد)، إذ يتحدد أفق القارئ على ضوء رؤية وأحداث وثيمة النصّ الغائب، فموضوعية رواية (فرانكشتاين) تتناول التوظيف الخاطئ للعلم والذي يتعارض مع التوازن الطبيعي للحياة، وفطرة الأنسان ونبالة العلم مما قد يأتي بنتائج مهولة. لكن القارئ يتفاجأ أن محكي (الشسمة) يعارض محكي (الوحش) المتمرد على خالقه فرانكشتاين ((أيها الخالق.. لقد أبديت لك وجهة نظري ولكنك بقولك هذا تدل على أنك لا تستحق أي اعتبار.. تذكر أنني أقوى منك، وفي قدرتي أن أحطمك وأجعلك تلعن اليوم الذي ولدت فيه.. أنت خالقي وأنت صانعي ولكنني سيدك فعلي الأمر وعليك الطاعة العمياء!!))[١]، في حين نجد أن (الشسمة) ((كان في مهمة نبيلة))[٢]، وهو المسيح المنتظر والموعود لخلاص المساكين، كما أن الكاتب اختار لمخلوقه (الشسمه) نهاية لا تتفق مع نهاية (الوحش) عند الكاتبة (ماري شيللي) الذي انتهى مصيره بالموت في منطقة مجمدة بعد أن قتل خالقه العالم فرانكشتاين، في حين ينهي الكاتب روايته بشبح (الشسمة) يراقب العالم من خرابة فندق العروبة وهو يداعب ظهر القط (نابو)[٣]، وبهذا التعارض في توظيف محكي (الشسمة) وفي اختيار النهاية المتعارضة مع نهاية (وحش شيللي)، تخلق فجوة استفهامية ليكتشف القارئ أن الحكاية اللاحقة تستثمر دلالات الحكاية الأم بمعانٍ جديدة ذات بناء رمزي، لإيصال رسالة العمل الروائي إلى القارئ[٤]، وبهذا التعالق غير المباشر بين النصّين تخلق فجوة لدى القارئ ويخيب أفق توقعاته، لتأتي الأحداث، والثيمة، والاشتغال، والنهاية مغايرة، لتحقق هذه الفجوة التعالقية وظيفتها في جعل القارئ شريكا في إنتاج النصّ عن طريق التحدي والدعوة من قبل النصّ له لملء

---

(١) فرانكشتاين:١١٣.

(٢) فرانكشتاين في بغداد: ٥٣.

(٣) م. ن: ٣٥٠؛ وللاستزادة على هذه الشاكلة ينظر: تعالق محكي (الشطرين) في رواية المشطور مع محكي (شطرين الفسكونت مداردو دي تيرالبا) في رواية الفسكونت المشطور للكاتب الإيطالي إيتالو كالفينو، ينظر: المشطور:١١، ٦١، ٨٥، ٨٧، ١٠٦، ٢٣٢، ورواية الفسكونت المشطور:٦٥، ٨٦، ١١٧، ١٣٩، ١٤٧، ١٦٣، ١٧٠، ١٧٦، ١٨٠ ؛ وتعالق محكي لوحة أكرم عبد الرحمن في رواية لماذا تكرهين ريمارك مع ثيمة رواية للحب وقت وللموت وقت للكاتب الألماني أريش ريمارك ، ينظر: ورواية لماذا تكرهين ريمارك: ٧٠، ورواية للحب وقت وللموت وقت:٢٦، ٥١، ٨٧، ١١١، ٢٣٢، ٢٦٦، ٢٩٨ ؛ وتعالق محكي (صالح) ابن عم الرئيس في رواية سفاستيكا مع محكي (سلمان الحسن) في رواية أجنحة الباركور ؛ ينظر رواية سفاستيكا: ٩٧-١٠٥؛ ورواية أجنحة الباركور:٦٤-٦٧ ؛تعالق محكي (لازم- شبيه الخنزير) في رواية شبيه الخنزير مع محكي (جريجور سامسا) في رواية الدودة الهائلة (المسخ) للكاتب الألماني فرانتس كافكا، ينظر رواية شبيه الخنزير: ٩٤ ، ورواية الدودة الهائلة:١١، ٢١، ٣٢، ٤٩؛ وتعالق محكي الشاب الأسود في رواية البطريق الأسود مع محكي (بالرام حلوي أو مونا) في رواية النمر الأبيض للكاتب الهندي آرافيند آديغا، ينظر: البطريق الأسود: ١٩، ٥٦، ١٤٧، ٣٢٤،٢٦٨، ورواية النمر الأبيض: ١٣، ٩٢، ١٩٤، ٢٢٨، ٢٩٦، ٣١١؛ وتعالق محكي (مدينة خلف السدة) في رواية خلف السدة مع محكي (مدينة الشاكرية) في رواية الشاكرية، ينظر: رواية خلف السدة:١٠، ١٣، ١٠٨، ١٤٧، ورواية الشاكرية:١٢،٥٦، ٩٣، ١٣٨، ١٨٨، ٢٣٦.

(٤) ينظر: نقص الصورة: ١٢٤/٢.

الفجوة ذهنيا، وهذا الملء مرهون بالمستوى الثقافي للقارئ، فضلا عن الاستعداد الذهني له.

وفي رواية (تحت سماء كوبنهاكن) للكاتبة (حوراء النداوي)، نجد في محكي (هدى) مقارنة بين الشرق والغرب، حيث الصراع قائم على أشده داخل ذات (هدى). يتمثل هذا الصراع بما تملكه مدن الشرق من روائح تنخر الأنف على عكس مدن الغرب، ((هبطنا.. فنفذت رائحة المدينة إلى انفي. كانت تلك أول مرة أرى فيها الشرق، فتلقّمته بانبهار. شعرت منذ البداية أن يوم وصولي دمشق هو يوم فاصل بين حياتين، حياتي في الدنمارك وحياتي القصيرة جدا في سوريا.. في الشرق))[١] وبعد تلك الزيارة أخذت (هدى) تقارن بين الغرب والشرق، وهذه المقارنة تتعالق مع محكي (مصطفى سعيد) في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)[٢] للطيب صالح، من جهة عدم فهم الشرق للغرب، أو عدم فهم الغرب للشرق، إلا أن هذا التعالق قد خلق فجوة استفهامية، متمثلة بخيبة أفق القارئ بعد ما آلت إليه نهاية محكي (هدى) مقارنة بالنهاية المأساوية لمحكي (مصطفى سعيد)، إذ أن (هدى) على الرغم من تعلقها بالشرق، وعلى الرغم مما وجدته من عنصرية ضد الشرقيين في الدنمارك، إلا أنها لم تحقد على الغرب ولم تترك (الدنمارك) وتعود إلى الشرق كما فعل (مصطفى سعيد)، وهذا الاختلاف بين النص المتأسس والنص الغائب خلق فجوة تعالقية، إذ تتولد الفجوة الاستفهامية بوساطة هذا التعالق، بعد أن يصاب أفق القارئ بالخيبة، فيبحث القارئ عمّا يملأ تلك الفجوة ويوحد الرؤى.

وقد وظف كثير من الروائيين العراقيين المحكيات والشخصيات التاريخية، لكن بالاعتماد على التاريخ من دون نسخه، عبر ما يعرف بـ(سردنة التاريخ) بمخيال الكاتب، وبرمزية وحكائيّة متخيلة، ((فالروائيّ ليس مؤرّخاً ولا نبيّاً: إنهُ مستكشفٌ للوجود))[٣]، وأن الاختلاف بين واقع المدون التاريخي والسرد الروائي الذي يحاكيه يخلق فجوة تعالقية عند القارئ بين ما يتوقعه ويعرفه من معرفة تاريخية وبين ما يتناوله الروائي الذي يتقصد التلاعب بالمحكيات والأحداث والمعلومات التاريخية، ونقارب ذلك في رواية (تحفة الرمّال مفقودة ابن زنبل) للكاتب سعد السمرمد، التي تتناول سيرة (ابن زنبل الرمّال)، فالكاتب اعتمد في سرد سيرة الرمّال على كتاب(آخرة

(١) تحت سماء كوبنهاكن: ٣١؛ وللاستزادة على هذه الشاكلة فقد تعالقت محكيات عديدة في روايات عراقية مع محكي (مصطفى سعيد) في رواية موسم الهجرة إلى الشمال من ذلك ينظر: تعالق محكي (السارد) في رواية ملوك الرمال، ينظر: رواية ملوك الرمال: ٢٤٢؛ وتعالق محكي (صموئيل) في رواية عراقي في باريس، ينظر: رواية عراقي في باريس:١٩١ ؛ و محكي (نبيل) في رواية عازم الغيوم: ٨، ١١ ؛ ومحكي (فاطمة/صوفيا) في رواية الكافرة، ينظر: رواية الكافرة:١٧٢.

(٢) ينظر: موسم الهجرة إلى الشمال: ٣٤، ٦١.

(٣) فن الرواية: ٥٣.

المماليك)[١] ، لكن الكاتب لم يلتزم بتلك السيرة وإنما سار وراء خياله ليصدم القارئ بأحداث لا تتفق مع بطون الكتب، تمثلت بإرسال مؤلف لابن زنبل إلى (فضولي البغدادي) في كربلاء وهو يمثل استشراف لخمسمائة سنة قادمة لما سيحدث((إنه كتاب مهم يكشف أسرار العالم بعد خمسمائة سنة))[٢]، أوصى (صندل) بدفن تلك المخطوطة في قبر (فضولي البغدادي) بعد أن بعث بالمخطوطة معه إلى العراق ((لا ترجع حتى تدفنه إلى جانب كفنه، سيموت البغدادي بعد عشرين يوما))[٣]، وقد عمد الكاتب إلى جعل الرواية تسير عبر زمنين متوازيين زمن يمثل سيرة (ابن زنبل) تنتمي إلى عهد المماليك وسقوط دولتهم في مصر، وزمن حاضر يمثل واقع متخيل يسرد بطريقة عجائبية على لسان القرد (سمير) بعد أحداث ٢٠٠٣م، تمثلت بوجود مافيات خارجية تقوم بسرقة جثمان (فضولي البغدادي) وتحفة الرمال المدفونة في قبره[٤]، وبهذا التوظيف والتعالق بين الأحداث والأزمنة، يخلق الكاتب فجوة استفهامية عند القارئ تدفعه لربط الأحداث وملء الفراغات ذهنيا ليحقق التواصل الأدبي مع العمل الروائي.

وفي رواية (منازل ح١٧) للكاتبة (رغد السهيل)، التي تسرد سيرة (قرة العين أو الطاهرة)[*] فنجد أن الكاتبة في سرد تلك السيرة اعتمدت على كتاب (هكذا قتلت قرة العين)[٥] للكاتب (علي الوردي)، إلا أن الكاتبة تناولت تلك السيرة بطريقة متخيلة لا تتفق بعض أحداثها مع المدونات التاريخية، على الرغم من أنها سردت النهايات المحتملة لموت (قرة العين) كما جاءت في كتب التاريخ[٦] غير أنها اختارت نهاية عجائبية لا تتفق مع ما مدون في الكتب ولا مع قوانين الواقع، لتضيف على سيرة بطلتها نهاية تتلاءم مع ما يحيط بها من بركات ومعجزات[٧]، كما أن الكاتبة حاولت إيهام القارئ بوضع استهلال يشير إلى أن أخبار (قرة العين) قد وصلتها عن طريق

(١) ينظر: آخرة المماليك: ١٩، ٧٧، ١٤٩، ٢٧٠.
(٢) تحفة الرمّال مفقودة ابن زنبل: ٣٩٠.
(٣) م. ن: ٣٨٠.
(٤) ينظر: م. ن: ٣٩٤.
(*) قرة العين: هي فاطمة الباراغاني ولدت في قزوين١٨١٥ م، أعدمت في طهران ١٨٥٢ م، لقبت بقرة العين القزوينية نسبة إلى قزوين أو الطاهرة، وكانت أديبة وشاعرة لها شعر بالعربية والفارسية ، وداعية إسلامية بابية قوية، تلقي الدروس في مدينة كربلاء عام ١٨٤٣م، أعدمت بسبب آرائها التي أثارت جدلا كبيرا . للاستزادة ينظر: هكذا قتلوا قرة العين: ٦-٨.
(٥) هكذا قتلوا قرة العين:١٥،١٠،٦، ٤٢،٣٦،٣٠، ٥١،٤٩،٤٤ ، ٥٨،، ٦٣.
(٦) م . ن:٦٦.
(٧) ينظر: رواية منازل ح ١٧: ٢٩٤؛ للاستزادة على هذه الشاكلة ينظر: تعالق محكي شخصية(إدوار سعيد) في رواية مصابيح أورشليم مع سيرة (إدوار سعيد)، ينظر: رواية مصابيح أورشليم:٧، ١٣، ٢٠، ٥٧، ٦٢، ١٣٦، ١٨٩، ٢٥٧، ٣٣٤ ؛ وتعالق محكي (ابن الأثير) في رواية احمر حانة مع سيرة المؤرخ (ابن الاثير)، ينظر: رواية احمر حانة :١٩؛ وتعالق محكي(كامل) في رواية فانتازيا السيد جلجامش مع محكي (جلجامش) في ملحمة جلجامش، ينظر: رواية فانتازيا السيد جلجامش: ١٦٤، ١٧١؛ وتعالق محكي شخصية (المس بيل) في رواية خاتون بغداد مع سيرة المستشرقة الإنكليزية (المس بيل)، ينظر: رواية خاتون بغداد:١٠.

سبعة عشر راوية بطريقة (العنعنة)، لتوهم القارئ أنها أخذت تلك السيرة بالتواتر من جداتها، لتزاوج بين زمن (قرة العين) والزمن الحاضر الذي جرى فيه السرد، وبتلك الألاعيب المقصودة خلقت الكاتبة فجوة استفهامية عند القارئ، بين ما هو مدون في بطون كتب التاريخ، والسيرة، والتراجم، وبين محكي البطلة في الرواية، وهي تضيف على تلك السيرة أحداثًا عجائبية منذ الصفحات الأولى للرواية، لتمنح عملها سمة فنية وجمالية، تجعل القارئ يواصل قراءتها بشغف حتى النهاية، ليكون متفاعلا ومشاركا في العمل الروائي.

٥. الفجوة الضدية.

يبنى الأدب على توظيف العلاقات الضدية، التي تتمثل بجمع ضدين في النصّ، قد يكون الضدان ظاهرين أو قد يظهر أحدهما ويضمر الآخر، وهذا التضاد يمنح النص حيوية ونشاطا بسبب ما يثيره من حركة جدلية تعمق البنية الفكرية له[١]، إذ يخلق فجوة تمتلك فعل المقاربة في تنظيم المكونات اللامتماثلة، ورصفها في بنية نصيّة تصبح فيها كل المكونات ماثلة للتراصف، وهذه الفجوة التضادية تخلق ((على صعيدين:١ـ وضع اللامتجانس في بنية المتجانس٢ـ طبيعة الخصائص التي يمتلكها الطرفان المعتنقان الآن. والترابطات والتضمينات والصور التي يستثمرها كل منهما؛ وهي خصائص يتأكد فيها في آن واحد بعدان: التشابه والتضاد))[٢]، ويرى (كمال أبو ديب) أن التضاد يمثل أحدى أهم المنابع الرئيسة للفجوة بما يمثله من استغوار للمشابهة والتضاد[٣]، فالكاتب يوظف التضاد بوصفه أداة ليصور رؤيته عن الواقع الفردي أو الجمعي ببناء فني قائم على التنافر والتناقض، وهذا التناقض يخلق لدى القارئ نوعا من التوتر والقلق، يولد فجوة استفهامية بين المعطيات النصّية والدلالات المعنوية، تاركا للقارئ مسؤولية المقاربة بملء تلك الفجوة التي يخلقها التضاد عن طريق استكشاف الدلالة والمعنى المضمر المختبئ بين مفاصل النصّ، ويتمثل التضاد بعدة أساليب؛ أسلوب المفارقة التي تمثل ((بنيةٌ تعبيرية وتصويرية، متنوعة التجليات، ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوباً تقنياً ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسّه الشعري، بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة))[٤]، وأسلوب (الساتير) بما يمثله من سخرية متمردة، تمثل خليط بين الفكاهة والمعالجة الجادة تتمثل بصياغة كوميدية تحاكي الظواهر السياسية

(١) ينظر: الثنائيات الضدية: ١٦١.
(٢) في الشعرية: ٣٣.
(٣) ينظر: م . ن: ٤٥.
(٤) المفارقة في شعر الرواد: ٦٣.

والاجتماعية. وأسلوب (الغروتيسك) هذا الفن الذي انتقل من فن الرسم والنحت إلى الأدب، ليوظف في تصور تناقضات المجتمع ضمن إطار كرنفالي وتشكيل كاريكاتوري تهكمي فاضح[١]، فأسلوب (الغروتيسك) يمثل في النصّ ((التصحيح الذّاتي للهشاشة))[٢]، ويظهر هذا الشكل من التضاد جليا في الرواية التجريبية بما تمثله هذه الرواية من كسر للقيود والمواثيق والبنى السردية التقليدية، وبذلك يدخل الغروتيسك للرواية من منطق العلاقات غير المتكافئة ومنطق التحقيرات التدنيسية[٣]، وأسلوب (اليوتوبيا) بما تمثله من تصورات لمدينة متخيلة تتناقض مع الواقع الذي يمثل (الديستوبيا)، ((إذ يعد قانون (الفعل وردة الفعل المساوي له في القوة والمعاكس في الاتجاه) من القوانين الأساسية الحاكمة للحياتين الطبيعية والاجتماعية فلا شك أن هذه الأنواع اليوتوبية (الفاضلة)، تنتج مضاداتها من الأنواع الديستوبية (الفاسدة)))[٤] بل هي تقذف بمخيلة الكاتب خارج الواقع نحو الـ (هناك) أي باتجاه اللامكان واللازمان[٥]، وقد توظف اليوتوبيا في النصوص الروائية بشكل صريح أو مضمر، بما تمارسه من نقد للايديولوجيا السياسية أو الاجتماعية أو الدينية، ويرى الاكاديمي الكرواتي اليوغسلافي (داركو رونالد سوفين) أن احدى خصائص أدب المدن الفاضلة تتمثل بالاستراتيجيات الدرامية التي تتناقض مع افتراض القارئ عن الحالة الطبيعية[٦]، وهذه الأساليب التي ذكرناها للعلاقة الضدية هي تمثل علاقة بين نص صريح مكتوب ونص تلميح مقروء، والفصل بين النصّين يشكل فجوة استفهامية تدعو القارئ للتوقف وإعادة الربط والملء لمواصلة القراءة[٧] ، وبذلك يمكن القول أن الفجوة الضدية: هي الفراغات التي تخلقها العلاقة الضدية بين نصّ صريح مكتوب ونصّ تلميح مقروء، بما تمثله من توتر وقلق يخلق عند القارئ تساؤلات تتطلب نشاطا ذهنيا لفهم هذا التفاوت وملء تلك الفجوة.

في رواية (حامل الهوى) للكاتب (أحمد خلف)، نجد الفجوة التضادية في محكي الإطار المتمثل بالبطل الذي حجب الكاتب اسمه، إذ تتمثل الفجوة في المفارقة الناتجة عن الصراع الذاتي الذي يعيشه البطل بسبب التشظي الروحي، أدى إلى مزج الأزمان والأحداث، فهو حاضر وفي الوقت نفسه غائب. إذ يشعر بأنه ميت أمام الجميع، وهو ميت في الأوراق الرسمية، إلا أن في جسده روح، إذ تتمثل معاناة البطل عبر اللفظين المتضادين (الحي ـ الميت)، ((أنا الميت الحي يتكلم إليكِ خلسة، دون معرفة الآخرين، إني أتحدث إليكِ، حين وصفتُ مريم بالقبرة كنتُ أعنيكِ أنتِ وحدكِ. أنا الحي الميت.

(١) ينظر: خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية: ١٤٥.
(٢) نظرية الرواية : ٧٠.
(٣) ينظر: شعرية دوستويفسكي: ١٨١.
(٤) دستوبيا: ١٩.
(٥) ينظر: من النص إلى الفعل: ٣٠٦ ؛ والرواية وتأويل التاريخ: ٢٥.
(٦) ينظر: دستوبيا: ٢٢.
(٧) ينظر: نظام التفجية وحوارية القراءة: ١٢٦.

هل تفهميني؟))[١]، وهذا التضاد يمثل تحديًا للقارئ في البحث عن الحقيقة في حقول الرواية الدلالية.

وفي رواية (الحفيدة الأمريكية) للكاتبة (أنعام كجه جي)، وفي محكي (زينة) التي تعمل في الجيش الأمريكي، وهي تعيش صراعا داخليا اتجاه الأخ بالرضاعة (مهيمن) المنتمي لأحدى الجماعات المقاومة للجيش الأمريكي في العراق، إذ وقفت (شفطة حليب) حاجزا أمام عشقها له، وما تمثل تلك التضادات من مفارقة اسهمت في خلق فجوة استفهامية جعلت القارئ يتشعب ويتعثر في الوصول لملئها، فهو (الصديق والعدو) و(العشيق والأخ) ((لم أكن رهينته ... سرتُ كالمنومة إلى نهره العميق الممتلئ بالطمي وخضتُ فيه بلا وجل. استأمنته وهو عدوي. وانجذبت إليه وهو أخي. فماذا سأكتب لكالفن بعد أن غلبتني الموجة؟))[٢].

ونجد في رواية (البطريق الأسود) للكاتب (ضياء جبيلي) فجوة تضادية تمثل المفارقة بين الأسود والأبيض، عن طريق العلاقة بين أصحاب البشرة السوداء، الشريحة المهمشة والمحاطة بالبيض والتي رمز لها الكاتب بالبيئة البيضاء، وهذا ما قصده الكاتب بتسمية (البطريق الأسود) إذ أن هذا البطريق يعيش في بيئة بيضاء أي الثلج في القارة القطبية الجنوبية، إذ اطلق على الشاب البصراوي الأسمر لقب البطريق الأسود بسبب لون بشرته ومشيته العرجاء، إذ يمثل محكي هذا الشاب فجوة تضادية مفارقة، فالكاتب أرد عبر هذه المقارنة، تناول جانب إنساني متمثل بالتميز ضد أصحاب البشرة السمراء ولا سيما شريحة السود العراقيين[٣]، وللفجوة التضادية التي تخلق عبر المفارقة نماذج غير قليلة في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م.

أما الفجوة التضادية التي تخلق من توظيف (الساتير) في الرواية العراقية، فنجد ذلك في رواية (طائفتي الجميلة) للكاتب (مرتضى كزار)، التي تقوم على مجموعة من السخريات البناءة، ففي محكي بطل الرواية الطبيب البيطري (أكثم) الذي يسخر من الأوضاع التي يمر بها البلد من تقسيم شعبه إلى طوائف وقوميات وملل متعددة، فيقرر تأسيس طائفة خاصة به ليحتمي بها، ويختار طائفة النحل ((كنت أجرب مهمتي وأنا أدير طائفتي من النحل[...] نمت والقناع مثبت برأسي وخرجت إلى طوائف الناس))[٤]، وهو بهذا القناع يحتمي من ضباع الطائفية والتقاتل على الهوية، كما نجد الكاتب يوظف الساتير في محكي (جميل يحترمي) عندما يرسل رسالة إلى الرئيس الأمريكي من أجل منح كلبه (خاكي) اللجوء لبلده، وليكون رفيقا له ((كلب مثل هذا لا يقوى على العيش هنا يا سادة. اقبلوه في بلدانكم كي يمارس حريته. واقبلوني معه لاجئا سياسيا أو

(١) حامل الهوى: ١٤٧.
(٢) الحفيدة الأمريكية: ١٢٨؛ وللاستزادة على هذه الشاكلة ينظر: رواية ملوك الرمال: ٢٤٤، ٢٤٧؛ ورواية ساعة بغداد: ٢٥٥-٢٥٦؛ ورواية قياموت: ٧-٨.
(٣) ينظر: البطريق الأسود: ١٢، ٧٦، ١٩٩، ٢٦٨، ٣٢٥.
(٤) طائفتي الجميلة:٩٧.

إنسانيا، فهو لا يستطيع العيش بدوني))[١]، هي سخرية من التعصب الطائفي والقتل والتجييش، لذلك يجد الكاتب أن التعايش مع الحيوانات يمثل أنموذجا سليما وصحيحا مقارنة بالعيش مع أبناء جلدته (البشر)، كذلك ما حدث لزوجته (زغلة) التي تحولت من أنثى إلى ذكر بعد أن أصبحت جندية، ثم أسيرة ((زوجته غائبة في الأسر وجرى تحويل بياناتها الرسمية، موظف مأمور أجرى جراحة إملائية لتغيير جنسها في خانة الجنس في شهادة الأحوال المدنية))[٢]، والقارئ يقف أمام فجوات استفهامية، أي منطق يحول الأنثى إلى ذكر؟، وأي منطق يجعل الإنسان يختار طائفة الحيوانات مبتعدا عن طائفته؟ وهذه الفجوات تتطلب من القارئ نشاطا ذهنيا في تشكيل العلاقات وملء الفراغات لتحقيق التواصل، عن طريق حمل تلك التضادات على السخرية التي تمثل أداة من أدوات النقد الاجتماعي الهادف، وقد نحت الكثير من الروايات العراقية أسلوب (الساتير) في صوغ محكيتاها الروائية(*).

أما خلق الفجوة التضادية بتوظيف (اليوتيوبيا) في الرواية العراقية فنقارن ذلك في رواية (ملوك الرمال) للكاتب (علي بدر)، إذ يتناول الكاتب ثنائية المدينة والصحراء، إذ أن السارد بدأ بالانحياز لرفاقه الذين يمثلون جزءًا من جيش دولة منظمة تحارب جماعات متمردة من سكان البادية قاموا بقتل ثلاثة من رفاقهم، إلا أن السارد يعود في النهاية لينحاز للصحراء ولسكانها البدو، بعد ما وجد لديهم من خصال وسجايا حميدة ((ماذا أقول لهذه المرأة التي تقف أمامي وهي تقول لي أنها أم جساس، وهذه زوجته. . .؟ لا أعرف! لقد قتلوا رفاقي كلهم وها هم يشفقون علي ويعطونني الحليب وخبز الشعير، بينما أنا في أية لحظة في عداد الأموات))[٣]، إذ مثلت تلك النهاية صدمة وفجوة للقارئ، توقف كثيرا عند الإنتاج الايدلوجي المغاير للسارد من المدينة إلى الصحراء.

وفي رواية (تحت سماء كوبنهاكن) للكاتبة (حوراء النداوي)، نجد في محكي (هدى) تناول لثنائية الشرق والغرب، إذ إن هدى التي عاشت في مدينة (كوبنهاكن) تعرفت على الشرق لأول مرة عندما زارت عائلتها (دمشق) وهي مازالت طفلة، لكن تلك الزيارة قد شطرت شخصيتها إلى شخصيتين، بما تحمله المدن من رائحة وخصائص تمثل انتمائها ((كوبنهاكن رائحتها طفيفة لا تنخر الأنف مثلما تفعل روائح المدن الشرقية.. وأنا اكتشفت في طفولتي الدمشقية رغبة عارمة في استنشاق روائح

---

(١) طائفتي الجميلة: ٨٥.
(٢) م . ن: ٨٥.
(*) للاستزادة على هذه الشاكلة ينظر: رواية الساخر العظيم، أمجد توفيق: ٩؛ ورواية حامل الهوى: ٢٢؛ ورواية الحفيدة الأمريكية:٨٢؛ ورواية وحدها شجرة الرمان: ٢٢٩؛ ورواية حمار وثلاث جمهوريات: ١١، ٧١، ٨٣ ؛ ورواية بائع الأمل: ٣٨٠؛ ورواية عراقي في باريس: ٧٤، ٧٥؛ ورواية خلو : ٩.
(٣) ملوك الرمال: ١٨١.

متفرعنة))[١]، لم تتوقف الساردة عند هذا الحد بل رأت أن دمشق هي من كونت شخصيتها، بل وجدت نفسها فيها ((أحيانا يخيل إلي أنها كانت السبب في جعل شخصيتي على ماهي عليه الآن[...] حين عدت إلى كوبنهاكن أحسست اني تركت نفسي في سوريا))[٢]، وهذا التصريح من قبل الساردة يمثل فجوة عند القارئ الذي يجد في مناطق الغرب انها الأقرب إلى المدينة الفاضلة، لكن عند (هدى) كان الأمر مختلفًا، وهذا ما نجده بالضبط في محكي (نبيل) في رواية (عازف الغيوم) للكاتب علي بدر[٣].

وتناولت رواية (سقوط سرداب) للكاتب (نوزت شمدين)، ثنائية العالم السفلي المتمثل بالسرداب والعالم الخارجي، في محكي (ثامر) الشخص الخجول الذي يهرب من العالم الخارجي إلى داخل سرداب ليكتشف ذاته بعد قراءة الكتب والمخطوطات المكدسة بالسرداب، وعندما يأتي الوقت المناسب للخروج من السرداب بتغيير النظام بعد ٢٠٠٣م، يعود للعالم الخارجي ليواجه العالم بشخصية جديدة، لكنه بعد أن يرى الخراب الذي يعم المجتمع يعود مجددا إلى سردابه ((فهبطت الدركة الأولى والثانية توقفت في الثالثة والتفت إلى أمي المتسمرة خلفي مع أخواتي، أزحت الشعر عن وجهي قليلا وقلت بصوت فيه غلظة: - أغلقيه ورائي))[٤]، وهذه الثنائية تمثل فجوة للقارئ بعد أن يكتشف أن ثامر فضل العيش مع القطط والفئران والصراصير على العيش مع الإنسان في العالم الخارجي على الرغم من تغير الأزمنة وتغيير أنظمة الحكم إلا أن الإنسان لم يتغير.

كما تناولت الروايات العراقية مقارنة يوتيوبية بين (السلطة ما قبل ٢٠٠٣م) و(السلطة بعد ٢٠٠٣م)، تمثلت بمجموعة من الروايات التي تحدثت عن المقارنة بين هذين الحقبتين الزمنيتين، إذ حاول الكتّاب بهذه التضادية بين اليوتيوبيا ونقيضها الديستوبيا أن يعملوا موازنة بين الزمنين، نقارب ذلك في رواية (وحدها شجرة الرمان) وبالتحديد في محكي(صبري) عم بطل الرواية الذي هرب من ظلم السلطة قبل ٢٠٠٣م لأنه كان شيوعيا ((عندما عاد أموري إلى البيت سألته عن عمي صبري وعن معنى الشيوعية، فقال لي أن الشيوعيين والبعثيين أعداء ألداء وأن عمي هرب لأنه كان مطاردا))[٥]، وعندما عاد (صبري) بعد تغيير النظام ((فقال إن هذه عملية محو. الدكتاتورية والحصار دمرا البلد والان تأتي مرحلة التدمير الشامل ومحو العراق كليا ومسخه))[٦]، وهذه المقارنة اليوتيوبية بين مرحلتين متناقضتين تقدم للقارئ تفاوتا واضحا بينهما، وتثير تساؤلاته: هل العراق قبل ٢٠٠٣م كان مجتمعا يوتيوبيا، وتحول

---

(١) تحت سماء كوبنهاكن: ٣٢.
(٢) م. ن: ٣٤.
(٣) ينظر: عازف الغيوم: ٨، ١١؛ وللاستزادة ينظر: رواية الباب الخلفي للجنة: ٣٠٢.
(٤) سقوط سرداب: ١٧٢-١٧٣.
(٥) وحدها شجرة الرمان: ١١٨- ١١٩.
(٦) م . ن: ١٢٣؛ وللاستزادة على هذه الشاكلة ينظر: رواية عشاق وفوتوغراف وأزمنة:٢٢٩-٢٣٧؛ ورواية نجمة البتاوين: ٦٥،١٠١،٩٣، ٦٦؛ ورواية هواء قليل: ١٣، ٢٣٦، ٢٥٧.

إلى ديستوبيّ أم العكس؟ أم أن المرحلتين سيّان؟ لكن ما تفرزه الروايات يشير إلى أن لا يوتيوبيا، بل كان المجتمع ديستوبيا قبل أن يدخل أكثر في عتمة الديستوبيا بعد ٢٠٠٣م.

كما تخلق الفجوة التضادية من توظيف (الغروتيسك) في الرواية العراقية، بالاعتماد على محكيات روائية غروتيسكية خيالية، أو غريبة، أو مخيفة، أو مضحكة، ونجد ذلك في محكي (الشسمة) في رواية فرانكشتاين في بغداد بما يمثله هذا المخلوق من شخصية غروتيسكية، فضلا عن أفعال وأحداث غروتيسكية، فهذا (الشسمة) ((يقتلهم جميعاً. جميع المجرمين الذين أجرموا بحقه. _ وبعدها ماذا يكون؟ ـ يتساقط ويعود إلى وضعه السابق. يتحلل ويموت))[١]، أما في رواية (طائفتي الجميلة) فيتشكل الغروتيسك في ذلك الحيوان الضخم الذي يدخل عيادة الحيوانات، ((انساب الغطاء من الجسم الصلب بسرعة وانكشف الحيوان الرمادي الضخم . إنه تمثال الرئيس ممداً على دكة التشريح))[٢]، إذ إن الكاتب قد وظف الغروتيسك في محكي تمثال الرئيس بشكل مضحك، ليصنع علاقة تضادية غير مألوفة تخلق فجوة تضادية، تثير التساؤلات وتبحث عن الإجابات المؤجلة.

وفي رواية (فانتازيا السيد جلجامش)، إذ ((التحم رأس الثور بجسد كامل والتصق لحم رأس الثور بلحم عنق كامل وتدفق الدم في شرايين الجزئيين المختلفين من الجسد البشري ورأس الحيوان؛ كأنهما جزء واحد))[٣]، إذ يمثل محكي (كامل) غروتيسك بشكل عجائبي ليخلق الكاتب من مظاهر العنف والقتل صورة لمجتمع كرنفالي يطفح بالمفارقات بما يمثله المجتمع من بشاعة وظلم. وعبر تلك الأساليب (المفارقة، والساتير، الغروتيسك، اليوتيوبيا)، وبما تمثله من ثنائيات ضدية أسهمت في خلق فجوة ضدية أثارت تساؤلات القارئ، وأسهمت في صناعة أعمال روائية غير تقليدية جعلت القارئ شريكا مهما ومتفاعلا في إكمالها؛ لما تتطلبه من جهد ذهني في الملء، لتحقيق التواصل الأدبي.

وبنهاية هذا المبحث، نستنتج أن فجوات القارئ الاستفهامية في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، قد تمثلت عبر توظيف القطع الناقص، أو الأليغوريا، أو العجائبي، أو التعالق، أو توظيف العلاقات الضدية، إذ أن الكتّاب استطاعوا أن يأتوا بنصوص روائية حديثة تشرك القارئ في إنتاجها عن طريق ما تتركه من فجوات توجه القارئ لملئها، لتكتمل الدلالة ويتحقق التواصل الأدبي.

---

(١) فرانكشتاين في بغداد: ١٤٦.
(٢) طائفتي الجميلة: ٩.
(٣) فانتازيا السيد جلجامش: ١٦٥؛ وللاستزادة على هذه الشاكلة ينظر: رواية حكايتي مع رأس مقطوع : ١٦؛ ورواية احمر حانة: ٤٠؛ ورواية المشطور: ١٠.

المبحث الثاني

مناظير ملء الفجوات الاستفهامية وأثر أفعال التجاوب

توطئة

تحدثنا سابقا عن أهمية أثر القارئ في تلقي العمل الأدبي والتجاوب معه، وهذا الأثر يرتكز بشكل كبير في تنظيرات القراءة والتلقي على مفهوم الفجوات، إذ تكمن تلك الأهمية بوظيفتها في الربط بين أجزاء النصّ غير المتسقة، لتقوم بعملية الوصل بين مفاصل النصّ، حتى يتحقق الاتصال بين النصّ والقارئ، بل ويرتسم المسار المؤدي لعملية الفهم والتطبيع، ولتكتمل بنية النصّ ويحقق الكاتب غايته بجعل نصّه منتجا للجمالية التي تمنح النصّ الحياة والديمومة والخلود. واتماما لما سبق نود الحديث في هذا المبحث عن عملية ملء تلك الفجوات وآلية ذلك الملء؛ أي: الكيفية التي تتم بها عملية الملء من قبل القارئ وبتوجيه غير مباشر من قبل النصّ.

ويرى (رومان إنجاردن) إن أهم عمل يقوم به القراء هو عملية استبعاد المبهم، وملء الفراغات أو ما يسميه بـ (التحقيق العياني)، فهو أساسي في فهم العمل الفني، وبزوغه الجمالي[1]، ويرى الباحث أن هذا التحقيق يرتكز على عدد من الأمور:

- نوع القارئ.
- نوع القراءة ومستوياتها.
- إمكانية الملء.
- مصدر الملء.

إذ تعتمد عملية الملء على نوع القارئ فهناك القارئ الضمني، والقارئ الخبير، والقارئ المقصود، والقارئ المثالي، والقارئ المعاصر، والقارئ الانموذج، والقارئ الحقيقي، والقارئ الذكي وغيرها[2]، كما ويختلف فهمنا للنصّ حسب استقبالنا له؛ لذلك تعددت أنواع القراءة، إذ استعرض (عبدالله الغذامي) أنواع القراءة عند (تودوروف) و(ياكبسون) و(ريفاتير)[3]، كما يمثل مستوى القراءة أهميته في عملية فهم النصّ، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار، نوع النصّ فهناك النصّ المفتوح، والنصّ المغلق، وفي ضوئها

---

(١) ينظر: نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٩١.
(٢) ينظر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ٣٠- ٤٢؛ وشعرية التلقي بين سلطة النص وسلطة القارئ: ١٥٥-١٥٦.
(٣) ينظر: الخطيئة والتكفير:٧٧-٧٨.

تتحدد مستويات القراءة، وقد حدد (إيكو) أربعة مستويات للقراءة[١]، وتختلف الفجوات بإمكانية ملئها فمنها تملئ أثناء قراءة النصّ، ومنها تملئ عند الانتهاء من قراءة العمل الأدبي، وهناك فجوات قد لا يتمكن القارئ من ملئها[*]، فضلا عن الأثر المهم لمصدر ملء الفجوة في فهم النصّ وأدراكه، إن كانت تملى بمعطيات داخلية أو خارجية أو مشتركة.

وللفجوات وظيفة مزدوجة في العمل الأدبي، تتمثل في منح النصّ فواصل تجبر القارئ على التوقف واليقظة ويمكن أن نطلق عليها (وظيفة فصلية)، وفي الوقت نفسه تكون هي الشرط الأساس لعملية الربط بين مفاصل النصّ، ويمكن أن نطلق عليها (وظيفة وصلية)، إذ تقع عملية الربط على عائق القارئ بتوجيه من النصّ، ويمنح (إنجاردن) سلطة واسعة للقارئ في الربط والملء، أي ليس هناك علاقة ثنائية في الملء بين النصّ والقارئ، على عكس (إيزر) الذي يجعل الملء بيد القارئ لكن بتوجيه من النصّ نفسه، فالعمل الأدبي عبارة عن مقاطع من النصوص، و((أن كل مقطع نصّي لا يحمل تحديده في داخله، بل يكتسبه من علاقته بالمقاطع الأخرى [...] فهناك فراغ بين المقاطع ونقاط القطع يؤدي إلى شبكة كاملة من الصلات المحتملة تضفي على كل مقطع أو صورة معناها المحدد))[٢]، إذ يقوم النصّ بمنح القارئ معطيات تمثل توجيه غير معلن لرؤيته التي تتغير أثناء القراءة، وعلى أثرها تنتقل وجهة نظر القارئ الشاردة بين مقاطع العمل الأدبي، بما تمثله من تحولات مستمرة في الرؤية، وبذلك تتسع المسافة الجمالية بين أفق توقعات القارئ وأفق النصّ أو بين الإجابة القديمة والإجابة الجديدة أو بين الصورة الأمامية والصورة الخفية، فالنصّ يلمّح بخفاء إلى الصلات التي تحقق الربط بين أوجه الاتفاق والاختلاف بين المقاطع النصّية، وبذلك تكمن وظيفة الفجوات كوسيلة إرشادية في مساعدة ((القارئ على دمج المقاطع في مجال عن طريق التعديل التبادلي وعلى تكوين مواقف من تلك المجالات، ثم على توفيق كل موقف مع المواقف اللاحقة له والسابقة عليه في عملية تُحول الرؤى النصّية في النهاية إلى الشيء الجمالي للنصّ من خلال عدد من التيمات والآفاق المتعاقبة))[٣]، وبذلك فعملية ملء الفجوات لا تأتي اعتباطية بل هناك موجبات تراتبية تتمثل بفعل القراءة في اكتشاف خبايا العمل الأدبي وهذا الاكتشاف يولد فجوة عند التقاطع بين رؤية القارئ والنصّ، ومن ثم فعل الأدراك لفهم النصّ واستيعابه عن طريق الربط المستمر للبيانات الإدراكية بعضها ببعض بالاستبصار، حتى تتم عملية التجسير بفعل التحقيق القائم على التذكر والترقب، وقد وضع (آيزر) ثلاثة مراحل لتفاعل العمل الأدبي مع القارئ،: النصّ كما هو، فحص عملية معالجة النصّ في القراءة، فحص

(١) ينظر: نظريات القراءة في النقد الأدبي: ٢٩.
(*) يعتقد إنجاردن أن هناك فجوات لا ينبغي أن تملئ، ويختلف معه آيزر في ذلك، ينظر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١٧٨.
(٢) م. ن: ١٩٨.
(٣) م. ن: ٢٠٠.

شروط التفاعل بين النص والقارئ[١]، وإذ كانت عملية التلقي ((تمر بثلاث مراحل مهمة: مرحلة الإدراك الحسي، مرحلة تحليل الإدراك، مرحلة ما بعد الإدراك- التأثير))[٢]، فمراحل ملء الفجوة تقترب من هذه الفكرة، ولذلك سنتناول في هذا المبحث:

١. منظور الاكتشاف (فعل القراءة).
٢. منظور الاستيعاب (فعل الإدراك).
٣. منظور التكوين (فعل التحقيق).

١. منظور الاكتشاف (فعل القراءة).

يمثل النصّ الوجه الموضوعي للعمل الأدبي، في حين يكون القارئ الوجه الذاتي له، ويتمثل هذا الدور للقارئ بالفعل الذي يتركه على النصّ بالتحاور والتفاعل للمشاركة في الإنتاج، والفجوة تولد بعد الاكتشاف الأول للنصّ بواسطة فعل القراءة، إذ ((أن الاكتشاف شكل واحد من المتعة الجمالية، نظرا لمنحها القارئ إمكانيتين مميزتين: تتعلق أولاهما بتحرير نفسه، ولو مؤقتا مما هو فيه- أي الهروب من قيود حياته الاجتماعية الخاصة، وثانيهما بممارسة ملكاته العاطفية والمعرفية تحديدا بنشاط أكبر))[٣]، وقد اختلف النقاد في تناول موضوع (فعل القراءة)، فهو عند (رولان بارت) ((فعل انتشاء ومعاناة جمالية لا يقال ولا يفهم، وإنما يتحرك في الداخل بين السطور، فهو متعة تصوفية أي دخول في حضرة النصّ وحضيرته. ومن ثم يمكن القول بأن هذه العلاقة (الإيروسية) بين النص والقارئ هي علاقة انجذاب وتبعية وليست علاقة تفاعل وإنتاجية، وهو ما يبقي مفهوم القراءة البارثي في مجال الانطباعية المحتشمة))[٤]، أما عند (إيكو) ففعل القراءة نشاط لتحريك آلة النصّ الكسولة، وهذا النشاط مرهون بقارئ نموذجي يتمثل فعله في التوليد والتأويل والملء، فضلا عن أن هذا الفعل عند القارئ مرتبط بالموسوعة، وبالموقع المفترض(الموضعية) التي تتغير بتقدم القراءة وتسهم في تحيين النصّ وقيادة الفعل، وبالعالم الممكن الذي يتكون في مخيلة القارئ بإرشاد من تجليات النصّ[٥]، ففعل القراءة عنده ((هو إجراء تبادلي صعب بين كفاءة القارئ (العالم المعرفي للقارئ) ونوع الكفاءة التي يفترضها النصّ المعطى لكي تتم قراءته بطريقة اقتصادية))[٦]، أما عند (آيزر) فهو عبارة عن نشاط

(١) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ١٩.
(٢) التوصيل وإشكالياته في الخطاب البصري: ٢١.
(٣) القارئ الضمني: ٧.
(٤) فعل القراءة وإشكالية التلقي : ٥٤.
(٥) ينظر: القارئ في الحكاية: ٦١.
(٦) التأويل والتأويل المفرط : ٨٦.

قرائي مبني على الفائدة المتبادلة بين النصّ والقارئ، ويكمن فعل القراءة عنده باكتشاف النصّ الخفي أو النصّ الظل للنصّ المكتوب، ولا يتم هذا الفعل ((إلا من خلال تشغيل بعض الميكانيزمات النصية مثل (السجل)، و(الاستراتيجية)، و(مواقع اللاتحديد)، و(بناء الإطار المرجعي)))[١]. ويمكن أن نصف فعل القراءة بردة الفعل الناتجة من فعل النصّ نفسه، ((فالبنيات النصية بكل مستوياتها تمثل البناء القاعدي لانطلاق عملية الفهم الموضعي المتأني الذي تمده مداخل الاستكشاف التأويلي بالعناصر الخارجية))[٢]، ولهذا الفعل ردة فعل تتمثل بولادة الفجوة التي تقود القارئ للتفاعل والمزاوجة بين بنيتين: البنية الخطاطية (النصّ)، والبنية الذهنية له بوصفه قارئًا، إذ إن النصّ يوجه فعل القراءة لذلك، ويحول من دون وقوع القارئ في العشوائية، إذ ((أن عمليات الفهم توجهها بنى النصّ، فإن هذه البنى يستحيل أن تكون لها السيطرة الكاملة، وهنا يشعر المرء بلمسة من التحكمية))[٣]، وفي الجنس الروائي يتمثل فعل القراءة أول الأمر بالقالب المعلن من قبل الكاتب والذي يحقق النصّ وعن طريقه تحدد الإسقاطات المسبقة للقارئ والتصورات التي تسبق الاكتشاف الأول للنصّ، ((فالقارئ لا بد من أن يكتشف بنفسه القوانين الكامنة في النصّ أولا، وهو ما يعادل استنباط المعنى. وعملية الاكتشاف نفسها هي فعل لغوي من حيث إنه يشكل الوسيلة التي يتمكن القارئ بها من التواصل مع النصّ))[٤]، إذ عن طريق فعل القراءة تبدأ عملية التوجيه والتحديد للقراءة، وقد يرافق البداية استدعاءات خارجية تمثل نصوص سابقة تمت قراءتها، أو أحداث واقعية مرت في مخيلة القارئ،((فالقارئ يكتشف معنى النصّ، جاعلا من الإلغاء نقطة انطلاق له، ليتعرف بواسطة القصة على واقع جديد، يختلف على نحو جزئي في الأقل، عن العالم الذي الفه، وليكتشف نواحي القصور المتوارثة في المعايير السائدة وفي سلوكه الشخصي المقيد))[٥]، إذ تبدأ عملية تسييج الفجوة عبر مسائلة النصّ ومساجلته وحفره ونقده والتشكيك بحقيقته، ويدعو (ريكور) إلى ملائمة ومطابقة النصّ لذاتية القارئ وتتمثل تلك الملائمة لديه بفهم ناتج عن بعد أو فهم من بعيد[٦]، وبذلك فالقارئ لن يجد نفسه إلا بتيهه الذي يقوده بلا شك لتشابك بين أصابع ذاته وأصابع النصّ ليحقق وشيجة تقرب بين الاثنين وتخفف من الصدمة، وتتحقق هذه الوشيجة بوساطة الأعراف المشتركة بين النصّ والقارئ(الرصيد) وبما يفسحه النصّ من حيز مألوف للقارئ، وكذلك عن طريق الثوابت المتعارف عليها عند كل من القارئ والنصّ(الاستراتيجيات)[٧].

---

(١) فعل القراءة وإشكالية التلقي: ٦٠.
(٢) في الحاجة إلى التاويل: ١٧١.
(٣) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ٣٠.
(٤) م. ن: ٦٧.
(٥) القارئ الضمني: ٦.
(٦) ينظر: من النصّ إلى الفعل: ٨٩.
(٧) ينظر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ٧٥.

فالنصّ هو من يحدد نوع الأعراف التي يتكون منها الرصيد الأدبي للقارئ، سواء كانت إيحاءات لنتاجات سبقت النصّ، أم أعراف اجتماعية لها علاقة بموضوعة النصّ، وقد تتصير تلك الأعراف عند التقائها مع النصّ إلى تشكيل صورة تشوه صورتها الأولى، إلا أن هذا التحول تحول جزئي، وهو يمثل مرحلة ولادة الفجوة واستيعاب الصدمة؛ لأنها ((تسبب الانقطاع في الدال والسياق))[١]، وقد يتفاوت هذا التحول حسب توجهات النصّ وحسب درجة اقترابها من سياق النصّ، لكن في الأحوال كلها تبدأ بتكوين علاقات وصلات جديدة، تمثل سمة متأصلة لعملية التواصل بشكل عام، إذ إن خلق الفجوة هي نتيجة حتمية عن الصراع بين الأعراف السابقة (لدى القارئ) والأعراف المتصيرة (مزج بين أعراف القارئ والنصّ)، وباختصار فـ ((الرصيد يحي المألوف لكنه يجرده من صلاحيته في الحاضر. إما ما لا يفعله فهو صياغة قيم بديلة كما هو متوقع منه بعد عملية إبطال المفعول))[٢]، إذن يمكن القول أن النصّ الأدبي يقوم بعملية تحويرية للأعراف بطريقة احترافية تمنح المتلقي حافزا للتواصل مع النصّ الأدبي، وهذه العملية قائمة على واقع يتقاطع مع النصّ، ونصّ يتقاطع مع القارئ.

أما الثوابت المتعارف عليها عند القارئ والنصّ (الاستراتيجيات) فتمثل عملية تنظيم بين عناصر الرصيد بإيجاد صلات بين إنتاج التمثلات ومنتجها(القارئ)، وهذا اللاتنظيم هو من يخلق الفجوة الاستفهامية ويمنح النصّ جمالية ((وإذا نظم النصّ الأدبي عناصره بصورة صريحة فإننا كقراء إما سنترك الكتاب ملالة أو سنسخط على محاولة تحويلنا إلى سلبيين تماماً))[٣]، وقد يتخذ الكتّاب أساليب فنية خاصة في وضع تلك الاستراتيجيات التي تساعده بوضع مساحة مشتركة بين توقعات القارئ والنصّ بخلق فجوة بين المتعارف واللامتعارف وبتوجيه القارئ من قبل استراتيجية النص لملء تلك الفجوة.

ولذلك يحذو كتّاب الرواية في الصفحات الأولى إلى الأساليب الفنية المحفزة، وهذه الأساليب المحفزة التي أصبحت أُمْثُولة يتبعها أغلب الكتّاب، هي استراتيجيات نصّية لقيادة القارئ نحو تلقٍ قائم على نظام ذهني يمثله (التحفيز)، إذن فعل القراءة هو نشاط أولي يستكشف المنتج الأدبي ويحاول التمازج معه بتواشج الأعراف المسبقة مع أعراف ورؤى النصّ لتحقيق رصيد أدبي يُنظم بتوجيه من استراتيجية النصّ نفسه، ويكتشف الاختلاف بين معايير الواقع والنصّ؛ ولذلك ((عد الاكتشاف نوعا من الفراغ الجمالي الذي يملأ بطرق متنوعة تبعا لتنوع طبيعة الأفراد والحقب التاريخية))[٤]، ويتضح ذلك جليا في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، إذ تناولت موضوعات لا تتفق مع

(١) الفراغات في النصّ بين القراءة والتأويل: ١٧.
(٢) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ٧٩-٨٠.
(٣) م. ن: ٩٥.
(٤) القارئ الضمني: ٧.

معايير القارئ، فـ((فعل القراءة ليس فعلا حياديا ولكنه يندرج داخل سلسة من السيرورات الاجتماعية))[١].

ونقارب ذلك في رواية (خان الشواذي) للكاتب (عبد الخالق الركابي)، يكتشف القارئ إشارة للروائي في محكي (فيصل الأحمر)، والسارد يسترجع أحداثًا تعود إلى العهد الملكي في العراق، وإلى تقسيم البشر إلى طبقات ومراتب فطبقة بطانة السلطة والأثرياء، وطبقة أدني تمثل الموظفين في حين تمثل الطبقة الدنيا الفئة العامة والمنبوذة من الشعب، يتحقق هذا الاكتشاف عن طريق توصيف السارد للسيارة (دك النجف) ونوعية المقاعد المخصصة لكل فئة ((لقد بات الأمر تقليدا متبعا يلتزم به الجميع. وإن صادف واحتل شخص ما ذلك المقعد سهواً كان يكفي هذا الشخص أن يلمح فيصل قادماً من بعيد _ ومسدسه بارز من تحت طيّة سترته الفضفاضة ـ حتى يعمد من فوره إلى ترك المعقد والاعتذار إلى فيصل))[٢]، إذ إن الخانة الأدنى في السيارة (خانة الشواذي) مخصصة لربط المعتقلين السياسيين المنفيين في السيارة إلى أماكن سجنهم ، وهذا الاكتشاف يقود القارئ إلى النص الظل الذي يختفي خلف النصّ المكتوب، فالكاتب بهذه الإشارة يشير بشكل خفي إلى الذين يتصدون للسلطة وهم لا يستحقون هذه الأماكن في قيادة البلد على طول تاريخه ولحد الأن، في حين يركن في (خانة الشواذي) من هم اجدر منهم واكثر حرصا وحبا لوطنهم، وهذا الاكتشاف هو من يقود القارئ لملء الفجوة الاستفهامية التي تولدت في النصّ وخلقت تساؤلات أيقظت القارئ وأبقته على جمر انتظار الأجوبة، تمثلت تلك التساؤلات بالغاية التي تدعو الروائي لاسترجاع أحداث في الماضي؟ ما الذي دفع السارد لقطع التتابع الزمني للأحداث والمتعلق بالاهتمام بلوحة فنية تم إعادتها إلى (مركز بغداد للفنون) بعد سرقتها أثناء الفوضى التي حدثت بعد دخول قوات التحالف بعد ٢٠٠٣م، فهذا القطع والاسترجاع فضلا عن التمديد في معرفة مصير والد (طه طلال) خلق فجوة استفهامية، تحتاج لاكتشاف القصدية المضمرة خلف النص، ولهذه الإشارة ما يدل عليها في النصّ، فالمتظاهرة المنفية (ملاك عيسى) هي خريجة كلية الحقوق، وهي من تصدت مع زملائها لاتفاقية (بورتسماوث)، إلا أن (فيصل الأحمر) الذي لم يكمل الدراسة الابتدائية قام بربطها في خانة الشواذي[٣]، وهو يتصدر المقعد الأول للسيارة، وقد حصل على وظيفته في سلك الأمن، بوصفها مكافأة على ما كان يجلبه لرجال الشرطة الخيّالة من علب الويسكي، والبيرة، والسجائر، والمعلبات إذ أن الكاتب لم يصرح بشكل مباشر بهذه القصدية، بل ترك للقارئ عملية الربط والتأويل والملء، إذ ((ينبغي على المؤلف توظيف جملة من الاستراتيجيات المتنوعة الغرض منها حث القارئ، بغفلة منه، على التواصل إلى الاكتشافات الصحيحة))[٤]، فيمثل الاكتشاف صدمة للقارئ يتوقف حينئذ زمن القراءة

(١) في معنى القراءة : ٨.
(٢) خانة الشواذي : ٢٣.
(٣) ينظر: م . ن: ٨٤.
(٤) القارئ الضمني: ٨.

لديه، هذا التوقف يقابله صراع ذهني بين أعرافه المعتادة والأعراف المكتشفة التي يتبناها النصّ بشكل مضمر، ويتمثل تفاعل القارئ مع النص ((من خلال عملية (الاختيار والإلغاء) هي: (الاكتشاف)، فالقارئ يكتشف معنى النص، جاعلا من الإلغاء نقطة انطلاق له، ويكتشف واقعا جديدا))[١] يولد صدمة، وهذه الصدمة المتولدة من الاكتشاف هي من تمنح القارئ حافزا لمواصلة القراءة.

وفي رواية (كش وطن) للكاتب (شهيد)، يصطدم أفق القارئ أمام فجوة استفهامية، ففي محكي السارد الذي لا يذكر اسمه، يعلن السارد أنه اصبح قواداً ليؤدي رسالة إنسانية نبيلة ((وما دفعني لها هو رغبتي بأن أثبت للعالم بأنني صاحب رسالة هذا من جهة، ومن جهة أخرى أردت أن أوجّه دعوة لكل مرتادي المبغى، أطلب منهم فيها أن يشاركونني في تطهير العالم))[٢]، إذ يتوقف القارئ أمام هذه الفجوة التضادية المتمثلة بالمفارقة بين ممارسة الخطيئة وبين الرسالة النبيلة التي تطهر العالم!، ويقدم السارد للقارئ المسوّغات على إنه يمثل دور المانح للسعادة عن طريق ما يمنحه من تأشيرة دخول للجنة(المبغى)، وهذه المسوّغات الغاية منها الإيهام بفعل السارد في الواقع، وتتسع الفجوة اكثر حين يدعي السارد إنه نبي ثائر على كل السنن التي تقف بين الأنسان واللذة التي توفر له السعادة، وهذه الفجوة تتطلب من القارئ اكتشاف النص الظل الذي يبطنه الكاتب، وهو يوجه نقدا لاذعا للمنظومة السياسية والاجتماعية للمجتمع، قاصدا في ذلك الوطن الذي تحول إلى مبغى يرفع سيقانه لزبائن جاءوا من خارج أسواره بعد أن جعلت الحرب أبناءه يعيشون (العنّة) ((حسنا فعلت يا صديقي حين غادرت الوطن، تحاشيت بذلك الاطلاع على ما كنت تعتبره مصدرا لقلقك، من حسن حظك إنك لم تعش مرحلة العنّة الوطنية، ليتك أخذتني إلى هناك.. حيث لا وطن))[٣]، إذ ضاع الوطن أمام صرخات أبنائه وهم يرددون على جدرانه (كش وطن) للساسة والحكام الذين لم يتحملوا المسؤولية، وحتى هذه الصرخة (كش وطن) لم تكن صرخة ثورية بل زورها السارد (القواد) حين وضع لها (ثلاث نقاط) وهو يطلب برجاء ((لا ترفعوا النقاط الثلاث))[٤]، إذ لعلهم لم يجدوا للوطن جدارًا فاختاروا جدار المبغى لينفوا وجود الوطن، إذ إن القارئ بعد رفع النقاط الثلاثة سيجد المعنى: لا وطن، وهذا النص الظل المكتشف يمثل تمهيدا ذهنيا لملء الفجوة التي تتعارض مع سنن الواقع لم تأتِ من ذاتيته وإنما بتوجيه من النص نفسه، إذ إن الكاتب كان يترك إشارة بين الفينة والأخرى ليلمح لقصدية العمل الروائي وثيمته، متمثلة بمعارضة منظومة المجتمع، إذ إن هذا ((الاكتشاف يعني في موقف ما معارضة حاسمة للتقاليد، وفي موقف آخر، هجوم على سطوة الاكتفاء الذاتي السائدة للفرد))[٥]، فالنص تبنى

(١) مقاربات نقدية لنصوص حداثية: ٢٤.
(٢) كش وطن:٨ .
(٣) م . ن:٤١.
(٤) م . ن: ٥.
(٥) القارئ الضمني: ٨.

عملية تحوير وتحويل وتصيير قائمة على واقع يتقاطع عرفيا مع النص، ونص يتقاطع مع القارئ، لكنه لا ينقطع، فالقارئ لا يكف عن القراءة بل يضطر إلى التوقف، وهذا التوقف هو من يحفزه على الانطلاق من جديد بشغف أكبر.

وفي رواية (فوق جسر الجمهورية) للكاتبة (شهد الراوي)، وتحديدا عند محكي (ماركَو) عاملة الخدمة (فرّاشة) في (ثانوية العقيدة للبنات) يتوقف القارئ أمام فجوة عجائبية تتمثل بسيرها فوق مياه دجلة تتفقد النهر، والنوارس، والجسور، حدث هذا في قصف القوات الأمريكية في حرب الخليج الأولى حينما قصف جسر الجمهورية وتكرر المشهد في حرب الخليج الثانية ((شوهدت وهي ترتدي ثوبا أبيض ببريق فسفوري باهت. تتبعها ثلاث من النساء اللاتي يرتدين الثياب نفسها. يمشين فوق الماء منذ حلول الظلام حتى شروق الشمس يتفقدن الجسور))[١]، ولم يتوقف الأمر عند السير فوق الماء، بل كانت تتنبأ بالأحداث قبل وقوعها كقصة الطالبة التي تأخرت عن الدوام ((كانت مدرسة الكيمياء تتلو أسماء الطالبات ... صادف أن قرأت اسم إحدى الطالبات مع مرور ماركَو من أمام الباب. وحالما سمعت الاسم قالت بشكل لا إرادي: مسكينة جوانا قد تهشمت عظامها هذه اللحظة))[٢]، بل كانت تتحدث إلى تمثال (مريم العذراء) عندما ((تعتلي سلماً خشبياً وتمسح دموعاً من خدي التمثال. تتوسل السيدة مريم أن تكف عن البكاء وتصلي لها كي تحرس بغداد والجسور))[٣]، وفي المدرسة تصعد إلى الطبقة الثانية وهي ترتفع بشكل عمودي من دون الحاجة إلى مصعد[٤]، وهذه الخواص التي تفردت بها (ماركَو) من دون غيرها ولدت فجوة عجائبية عند القارئ الذي وجد فيها ما يتعارض مع الواقع، ولكي يملأ تلك الفجوة عليه اكتشاف النص الظل الذي يخفي قصدية الكاتبة عبر توجيهات النص، فالكاتبة أرادت أن تضع استشرافات لأحداث روايتها عن طريق شخصية (ماركَو) وهي تمنحها صفات وكرامات من (يسوع) ، إذ ترد (ماركَو) على تلك التداعيات والسجال بين الذين يعرفونها حول ما تملكه من كرامات بعبارة واحدة وردت في الإنجيل ((وفي الهزيع الربع من الليل مضى إليهم يسوع ماشيا على البحر))[٥]، فحاولت الكاتبة عبر نبوءات (ماركَو) أن تضع إشارات استباقية لأحداث روايتها، إذ دونت الساردة عبارة ماركو التي قالتها مع بدء القصف الجوي على العراق ((أخاف أن تهاجر النوارس ولا تعود مرة أخرى))[٦] إذ تمثل عبارتها نبوءة لهجرة سكان بغداد، وهذا ما حدث بالضبط لأسرة الساردة التي هاجرت إلى خارج العراق، حتى أن ابنة خالتها (داليا) التي فضلت العودة إلى الوطن على الغربة قد هاجرت بطريقة مختلفة من فوق جسر الجمهورية، عندما تلاشت اثر

(١) فوق جسر الجمهورية:٤٨.
(٢) م . ن:٤٨.
(٣) م . ن:٤٩.
(٤) ينظر: م . ن:٤٩-٥٠.
(٥) م. ن:٤٩؛ والكتاب المقدس. العهد الجديد: ٢٥/١٤.
(٦) م. ن:٤٧.

تفجير سيارة مفخخة فوق الجسر ((حلّقت بعيداً فوق سحابة من الدخان الأسود. تسأل أمك: ماذا جرى لها؟ فترد الجدة: حلقت في السماء، وهي دائما تفكر بالسفر))[١]، وبهذا الاكتشاف الذي يتحقق بفعل القراءة يمهد لملء الفجوة من قبل القارئ، ويحفزه على مواصلة القراءة عبر التمازج بين ذاتية القارئ وتوجيهات النص، وهذا التواشج بين الاثنين يمثل ((تفاعلا ديناميا بين النص والقارئ حيث النص يجاوز نفسه ممتدّا في القارئ، والقارئ يخرج عن ذاته يمتدّ في النّص))[٢]، هي عملية مشاركة قائمة على الإيثار من قبل الطرفين خدمة للفكرة أو من أجل حقيقة المعرفة المقصودة، فـ ((العمل الفني يتشكل عن طريق فعل القراءة وفي اثنائه، وجوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ))[٣].

وفي رواية (سماء ليلو أشد زرقة) للكاتب (حسن الغزي)، يخلق الكاتب فجوة استفهامية في محكي (البيت) الذي يجمع خمسة متطوعين من أماكن، وقوميات، واديان، ومذاهب، مختلفة يكون هدفهم الرئيس تحرير السبيّات المحتجزات في مدينة (الحويجة)، فيتخذ المتطوعين من مدينة (ليلو) المتخيلة مكانا لتنفيذ مخططاتهم في هذا البيت الذي تعود ملكيته للدولة العراقية، إذ تم استئجاره من قبل تاجر عراقي له علاقات تجارية مع (داعش) على الرغم من أنه لا يودهم، إذ يصبح البيت مكانا لوضع الخطط للمتطوعين أثناء الاستعداد لمواجهة عناصر (داعش) التي تروم احتلال المدينة، ويتحول إلى مقبرة تجتمع فيها جثث للمتطوعين بعد هروب التاجر (يوسف) لتلقيه تهديدا من قبل داعش، إذ إن ((هذه المقبرة الوحيدة في العراق التي تجمع أناس من مذاهب وأديان مختلفة))[٤]، ثم يصبح مكانا لمجموعة من العراقيين من قوميات وأديان ومذاهب مختلفة بعد تحرير العراق من داعش ((تنظر إيمان وترى أمامها مجموعة مختلفة من البشر يسكنون في منزل واحد))[٥]، وهنا يتوقف القارئ أمام هذه القصدية التي تتمثل بمدينة (ليلو) الافتراضية المتخيلة و (البيت)، فمدينة (ليلو) أختارها الكاتب بذكاء حين جعلها إحدى مدن محافظة كركوك، فسكان هذه المحافظة يتشكلون من قوميات وأديان ومذاهب متنوعة، وعبر هذه الإشارة والتوجيه النصي يكتشف القارئ أن مدينة (ليلو) تمثل جميع أطياف العراق، كما يكشف أن (البيت) هو بيت مصغر للعراقيين من جميع محافظاته، وقومياته، وأديانه، ومذاهبه، وبذلك يكتشف القارئ قصدية الكاتب غير المباشرة متمثلة النصّ الظل المضمر الذي لم يصرح به الكاتب، بل ترك إشارات مرور يستدل بها القارئ للوصول للمعنى المقصود، إذ يشير إلى سكان البيت ((صحيح أن الاختلافات بينهم يمكن ملاحظتها بسهولة ولكنهم كانوا جميعا

(١) فوق جسر الجمهورية:٢٥٤.
(٢) المقامات والتلقي: ٢٦.
(٣) براءة النص: ٢٥.
(٤) سماء ليلو أشد زرقة: ٢٣٧.
(٥) م. ن: ٢٣٩.

يريدون السكن والاستقرار في هذا المنزل الذي رمموه من أجل أن يكون لهم سقفا ينامون تحته))[١]. إذ أن اكتشاف النص المقروء من قبل القارئ يمثل أول الخطوات نحو ملء الفجوة، التي تسبق استيعاب وادراك قصدية الكاتب، وهي التمهيد للتحقيق العياني للنص ليكون عملا فنيا مكتملا، يمثل خلاصة جهد مشترك بين طرفين: الكاتب عبر النص، والقارئ عبر التأويل المتسق الموجه من قبل النص، فالكاتب يوظف الفجوة الاستفهامية ((لتفعيل دور القارئ وفسح المجال له لتأويل النص بحسب ما يرى، ممّا يجعله مشاركا فاعلا مع المؤلف في عملية إنتاج النصّ))[٢]، إذن هو نص مسكوت عنه لا يفصح عنه الكاتب، وتلقى مسؤولية الوصول إليه على عاتق القارئ.

وفي رواية (إمبراطورية الثعابين) للكاتب (أحمد الجنديل)، يتوقف القارئ عند محكي (ساجدة البركان) بما يمثله هذا المحكي الإطار من فجوة استفهامية رمزية، فجسد هذه المرأة ينتهك وتنتهك بكارتها، فهو رمز إلى الوطن المنتهك من جميع الجهات، إذ يتكالب عليها الرجال من كل صوب وحدب ليمتصوا رحيقها ((لا أعرف كيف قضيت ليلتي، نمت وسط الكوابيس المتلاحقة، رأيت أبي ماسكاً خنجره وهو يصرخ بغسل العار الذي جلبته لهم، قابلت أمي وهي تصرخ وتلطم على خديها والدموع تنهمر، ظهرت لي جنان عارية وهي تلوّح بقطعة بيضاء عليها قطرات من دم))[٣] وحتى اسمها يدلل على مرحلتين من حياتها، فالاسم الأول (ساجدة) إشارة إلى المرحلة الأولى من حياتها متمثلة بالخضوع والطاعة، أما (البركان) فهي إشارة إلى الغضب، والثورة، والانتقام من جميع الشخصيات عندما قررت الثأر لنفسها ((الانتصار له طريقه والهزيمة لها طريقتها، لا بدّ من الاعتراف بهزيمتي على يد الدكتور السامون، والغبي الذي يظل غارقا في مستنقع هزيمته دون أن يحاول الخروج منه))[٤]، حتى تمكنت من الانتصار أخيرًا، فالكاتب يرمز بوساطة الشخصيات - (سميع السامون) و(راشد الأزعر) و(طارق) - التي تكالبت على انتهاك جسد (ساجدة البركان) إلى المكونات الثلاثة التي تتحكم بالبلد وثرواته، والقارئ حال اكتشاف النصّ الظل - الذي يمثل المرموز إليه - تتضح له معالم الفجوة، ويصبح متهيئا للمشاركة والملء، فهذا الاكتشاف يحققه القارئ عن طريق إشارات وتوجيهات نصية تحتاج لقارئ مثالي لا قارئ نصّي، إذ يترك الكاتب إشارات ملغزة لقصديته ((الوطن يستغيث به ومن العيب أن تظل الرجولة واقفة أمام استغاثة الوطن، كلنا فداء الوطن المفدّى، كلنا جنود أمناء للدفاع عن حياضه، سنروي بدمائنا أرض الوطن مثلما روى دمي أرض الدكتور السامون))[٥]، إذ أن النص هو من يفتح الباب للقارئ للدخول والجلوس بين سطوره، يحاور ويفاوض ويشارك في ملء الفجوة وتحقق الاتصال، إذ يسمح

(١) سماء ليلو أشد زرقة: ٢٣٧.
(٢) تقنيات التجريب في القصة العراقية المعاصرة ١٩٩٠-٢٠١٠م: ٢٨٨.
(٣) إمبراطورية الثعابين: ٩٢.
(٤) م . ن: ٩٣.
(٥) م . ن: ١٠٢.

للقارئ بـ ((قلب الدلالات المجاورة للفراغ في النص أو هدم النص وتفكيكه، ويعيد بناء إنتاج النص من جديد، فتردم الهوة في النص، أو يحاول بناء إنتاج نص لنص موازٍ، وربّما هذا النص يحتاج لنص آخر، وهكذا، لذلك فهو لا يعمل على الإملاء فقط، وإنما يوظف وسائل متنوعة لغرض سد فجوة الفراغ))[١]، وللقارئ في إكمال النصّ دور وجهد يضاهي دور الكاتب.

وفي رواية (مخيم المواركة) للكاتب (جابر خليفة جابر)، يضمر الكاتب خلف محكياته المتعددة في الرواية نصًا مضمرًا أو رسالة تختفي بين سطورها، فالكاتب قد تناول موضوعة (مأساة الأندلس) بعد سقوط غرناطة عبر تناول تاريخ (المواركة) العربية المضطهدة[٢]، وهو يحاول تناول الآخر بوصفه ظالما وقاسيا ((أغلقوا المغارة عليهم بالنار والدخان سمع الجنود سعالهم والصراخ فتضاحكوا وفجأة، انفلتت راكضة، أم شابة ورضيعها لكنهم في الخارج، وكانوا يرقصون.. قطعوها بسيوفهم))[٣]، في مقابل الأنا المتسامحة والمضطهدة، ويخلق الكاتب فجوة حين يخرج للتنزه في (حدائق الأندلس) قريبا من ميناء المعقل[٤]، فما علاقة هذا الميناء الذي يقع في مدينة البصرة بما يحدث في الأندلس؟ وما الغاية من هذه الإشارة التي مثلت نهاية مفتوحة على التأويلات، فكأن الكاتب يوجه رسالة مضمرة إلى البلاد العربية ولا سيما بلده العراق، أن النزاعات والصراعات والاستعانة بالأجنبي (الآخر) على بعضهم البعض، سينتهي بهم المصير كما انتهى بالأندلس.

ولذلك نجد أن لفعل القراءة أثرًا مهما في اكتشاف النص المقروء المضمر والمسكوت عنه عمدا من قبل الكاتب لتحقيق النص واكتماله ذهنيا، إذ كان أغلب كتاب الرواية العراقية على دراية ووعي بهذه اللعبة السردية وهم يوظفون الفجوة السردية داخل أعمالهم الروائية.

٢. منظور الاستيعاب (فعل الإدراك).

بعد اكتشاف النصّ الظل الذي لا يتفق مع الأعراف السابقة للقارئ، تتضح معالم الفجوة التي تجبر القارئ على التوقف، والبقاء يقظًا بسبب الانقطاع، وحتى يتواصل القارئ مع النصّ ويرضي فضوله بعدم الألفة بين رؤيته وما يعرضه النصّ يحتاج القارئ لفهم النصّ وأدراكه، ((لأن الاكتشاف يعني هنا بطبيعة عمل ملكاتنا الإدراكية الخاصة. والهدف من ذلك تعريف القارئ بطبيعة هذه الملكات وبميله إلى ربط الأشياء في نماذج متسقة وكذلك بعملية التفكير ذاتها التي تؤسس علاقاته مع العالم الخارجي

(١) الفراغات في النص بين القراء والتأويل: ١٧
(٢) ينظر: مخيم المواركة:١٩.
(٣) م. ن: ٤٠
(٤) ينظر: م . ن:١٩.

)) [١]، ذلك لأن العمل الفني قابل للإدراك يحقق وجوده عبر القارئ[٢]، وقد اشرنا فيما سبق إلى أن وظيفة النصّ لا تتوقف على منح معطيات وبيانات نصّية، بل يقدم أيضا التوجيه لما ينبغي إدراكه واستنباطه، وعملية الإدراك تمثل عملية وسطى بين ولادة الفجوة وملئها، بين اكتشاف النصّ وتحقيقه، وعلينا أن نفرق بين فهم النصّ وفهم المعنى، ففهم النصّ يتطلب معرفة السيرورات الباطنية التي نصل إليها عبر إشارات، أو علامات، أو إيماءات ظاهرية على عكس المعنى الذي يمثل تفسير لظاهر النصّ، كذلك المعنى يمثل تفسر لأجزاء النصّ، في حين يهتم الفهم بالنصّ ككل أو كنموذج واحد، ولكي نفهم النصّ ككل علينا الوصول إلى المعنى المغيب الذي يولّد فجوة استفهامية يجتهد القرّاء على مَلئها، ومادام العمل الأدبي عند (آيزر) يمثل قطبين: فني وجمالي[٣]، فالنصّ يمثل القطب الفني للعمل الأدبي، في حين يتحقق القطب الجمالي بفعل الأدراك، إلا أن اكتمال العمل الأدبي رهين((تفاعل قطبي عملية القراءة بشكل يجعل اختزال العمل الفني في أحدهما قتلا لذلك العمل))[٤]، وقد حرص (آيزر) على أن يجعل من مفهوم (الجشتاليت) أهم مرتكز في تأسيس فعل الأدراك، والجشتاليت أو ما يطلق عليه بـ (التأويل المتسق)، وهو تأويل قائم على استراتيجيات تصاعدية وتنازلية عن طريق توظيف المستويات النصية والذهنية لفهم كلية النصّ[٥]، أي نتاج تفاهم وتفاعل مشترك للفهم بين النصّ والقارئ، إذ ((إن (التأويل المتسق) أو الجشطالت هو حصيلة التفاعل بين النص والقارئ. وبالتالي لا يمكن إرجاعه إلى النصّ المكتوب، ولا إلى استعداد القارئ فقط. ولقد بينت تجارب علم النفس اللساني أن المعاني لا يمكن إدراكها فقط من خلال فك سنن الحروف أو الكلمات المباشرة أو غير المباشرة، ولكن يمكن تأليفها بواسطة عملية التجميع))[٦]، إذ أن إضمامة الجشتاليت له خاصيتان: الأولى تتمثل بالتأويل القائم على الكل المنظّم للأجزاء، وللجزء أدوار ومهام في الترابط الدينامي مع الأجزاء الأخرى في تكوين، إذ أن ((الاستحضار المسبق للمعنى- الذي بفضله يدرك الكل _ لا يثير فهما واضحا إلا إذا حددت الأجزاء _ المحددة تبعا للكل _ بدورها هذا الكل))[٧]، والثانية: التوازن التفاعلي بين النصّ والقارئ وبين الموضوعي والذاتي، إذ تتم عملية الربط بين المثيرات الذهنية للقارئ والمثيرات الموضوعية للنصّ، أي أنه يتبع بوصلة النصّ في تحديد إدراكاته الحسية والذهنية في فهم النصّ. وتسهم وجهة النظر الجوالة عبر ما تنتجه من ترابطات بين المنظورات، في بناء التأويل المتسق، إذ أن هذه الوجهة تمثل السيرة التفاعلية والحضورية للقارئ في النصّ، بما تمثله من التقاء بين الذاكرة والتوقع، إذ ينتج عن هذا اللقاء حركة جدلية

(١) القارئ الضمني: ٨.
(٢) التفضيل الجمالي: ١٦١.
(٣) ينظر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ٢٧.
(٤) الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ آيزر: ٥٣.
(٥) ينظر: قراءات في النص ومناهج التأويل:١٥٩.
(٦) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب:٧٠.
(٧) فلسفة التأويل: ١١٩.

تؤدي بالنتيجة إلى تعديل مستمر للذاكرة، وتعقيد متزايد للتوقع[١]، وهذا التعديل يعتمد على الأفق الذي تتحقق به تلك التوقعات، والحذر من أن تقود تلك التوقعات القارئ إلى إنتاج الوهم، الذي يعده (آيزر) شرط حيوي في عملية الفهم[٢]، ويؤكد (حميد لحمداني) أن لهذا الوهم ((طابع نسبي، لأن القارئ في جميع الأحوال مجبر على الانطلاق من معطيات النصّ لبناء تأويله المتسق. وما يحدث في واقع الأمر هو أن القرّاء يفكرون أثناء القراءة بمادة أفكار النصّ لا برصيدهم الفكري الخاص وحده، وهذا ما يؤكد على أن العلاقة بين النصّ والقارئ هي من النوع التفاعلي الذي ينتج في نهاية الأمر شيئا مخالفا لأفكار النصّ ولأفكار القارئ ذاته دون أن يقطع صلته بهما معا بشكل تام))[٣]، أي أن النسبية تتمثل باختلاف مستوى القارئ، بما يمتلكه من ذاكرة، وبما لديه من مدركات حسية في الترقب والتوقع. وتتمحور عملية ملء الفجوات بين هاتين المسألتين، فكل ما يختلف مع الذاكرة والتوقع يخلق فجوة، والملء يمثل عملية تفاعل مستمرة، إذ ((أن هناك تفاعلا مستمرا خلال عملية القراءة بين التوقعات المعدلة والذاكرات المتحولة. أما النصّ نفسه فلا يصوغ التوقعات أو يعدلها؛ كما أنه لا يحقق طريقة تطبيق الربط بين الذاكرات. فهذه مسألة تخص القارئ نفسه، وبالتالي تكون لدينا هنا نظرة أولى في الطريقة التي يساعد بها النشاط التركيبي للقارئ النصّ على أن يترجم وينتقل إلى ذهنه))[٤]، يتضح لدينا أن عملية الفهم والملء مرهونة بما تنتجه وجهة نظر القارئ الشاردة، من تفريق وتشتيت، وهذا التشتيت ليس للنصّ ذنب فيه، أنما هو نتيجة اختلافات وجهات نظر بين النصّ وبين ذاكرة القارئ وتوقعاته،((والقارئ يجبر بهذه الطريقة على اكتشاف التوقعات التي بقيت حتى هذه اللحظة لاواعية. وهذه التوقعات تشكل، في واقع الأمر، أساسا للفهم))[٥]، وبعد تلك الخيبة يقع على القارئ مسؤولية لم الشتات وتوحيد الرؤى، وهي عملية مزاوجة بين سنن القارئ المتمثلة بالتصورات الذهنية والتمثلات والإسقاطات والتخيلات، وسنن النصّ. هذه المزاوجة هي البداية لعملية الملء، فربط المعاني عن طريق الأدراك هو من يقود لفهم المدلول، ((فالفهم يعني التأويل، والتأويل يعني إعادة صوغ الظاهرة، أي فعليا إيجاد معادل لها))[٦]، وهذا الفهم هو من يقود إلى توحيد الرؤى والى التجسيد الذي سيأتي الحديث عنه فيما بعد. وهي مرحلة الاستعداد لدخول عالم جديد بمساعدة العمل الأدبي. وقد اتخذت الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م منهجا فاصلا بين المادة المقدمة والأشكال الفنية الموظفة لتلك المادة والتي تساعد القارئ في عملية الربط بين أفكار الكاتب ومدركات القارئ، إذ ((ان الرواية لم تعد تقتصر على سرد قصة أو تأسيس نماذجها الخاصة، لأنها تعني الأن، وعلى نحو مقصود بالأجزاء المكونة لتقنياتها السردية

(١) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب:٦٩-٧٠.
(٢) ينظر: م. ن:٧٩.
(٣) القراءة وتوليد الدّلالة:١١٥.
(٤) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ١١٩.
(٥) القارئ الضمني: ٩.
(٦) ضد التأويل ومقالات أخرى: ٢٠.

الخاصة فاصلة المادة المقدمة عن الأشكال التي تخدم غرض تقديمها من أجل حث القارئ على تأسيس الروابط بين الإدراك والفكر))[١].

ونقارب ذلك في رواية (سفاستيكا) للكاتب (علي غدير)، إذ تمثل الفجوة العجائبية في محكي البطل (حوّاس مجبل) الذي يتحول اسمه إلى (وسمان المفتي) تحديًا للقارئ، في ادراك النصّ وفهمه، بما يمثله من أحداث لا تتفق مع أعراف الواقع، وكيف تتحقق نبوءة العرافة التي تمنحه خاتمها، هذا الخاتم الذي يحقق نقلة كبيرة له، وكأن ماردا يستجيب لكل أمنياته، أو أن هناك أشخاصًا سخروا لصناعة شخصيته بدءاً بالعجوز الذي رافقه في القطار أثناء رحلته من كركوك إلى بغداد، إذ ترك له نصف دينار مشطور ((مدوّن عليه بحبرٍ أخضر تأريخ الليلة الماضية))[٢]، ومرورا بالعرافة التي قرأت كفه ومنحته الخاتم الذي يحمل رمز (سفاستيكا أو سواستيكا)، وهي تستشرف له القادم ((اليوم تلتقي بشخصٍ قوي ومتين، سيكون معك كالعفريت مع علاء الدين))[٣]، ثم لقائه في اليوم نفسه بنائب رئيس الجمهورية الذي يصبح في اليوم نفسه أيضا رئيس الجمهورية، بعدها يلتقي بـ(حواء) التي تكلف بتدريبه ليكون صحفيا، ومن ثم (العرافة) التي التقاها مع (صالح) في فرنسا، و ما يجمع بين كل هؤلاء: انهم جميعهم يمتلكون نابًا ذهبيًا يلمع عند ابتسامتهم المائزة، فالكاتب بهذه الرموز والإشارات يوجه القارئ إلى معنى آخر مرادف للنصّ الأصلي، فرمز الناب الذهبي والوردة والصليب المعقوف، وتغير اسمه من (حوّاس) إلى (وسيمان) والرقم (٥١٢٤٣) الذي تكرر في خطاباتهم له وفي الدينار المشطور، كلها إشارات إلى دور منظمة خارجية (الماسونية) في اختيار الأشخاص وإعدادهم ليتصدروا الأماكن المهمة في السلطة وهم تحت سلطتهم التي تعتمد على مبدأ الجذب ((الكون مغناطيس يجذب ما نفكر به دون تمييز... يعملُ، سواء كنت مؤمنا به أم غير مؤمن، يجعلك تحصل على ما تفكر به تحديداً، لذا عليك أن تفكر بالحظ لتحصل عليه))[٤]، إذ يخيب ظن القارئ حين يتوهم أن الذي أوصل (وسمان) إلى هذا الشأن العظيم هو إيمانه بالحظ السعيد، فالكاتب تقصد أن يأخذ بوجهة نظر القارئ من فكرة إلى أخرى، ومن معنى إلى آخر، يجعله يترقب ويتوقع، نتيجة لأختلاف وجهات النظر بين النص وذاكرة القارئ وتوقعاته المتحولة، إذ لا بد من مزاوجة الرؤى لإدراك النصّ، إذ ان ((الممارسة الأدبية ضرباً من العمل على إنشاء مجال مضمر يقع بين النص وعالم من الذوات المرتبطة به بنشاطات متعددة؛ نشاطات الذات المؤلِّفة، والذوات المضمَّنة مرجعيا، والذات القارئة، والذوات المتخيلة للزمان والمكان والأشياء))[٥] ففي نهاية الرواية تتكرر الأحداث مع شخص آخر وبعد أن يصبح (وسمان) نائبًا لرئيس الوزراء، ويأتي شخص مشرد يحمل النصف الأخر

(١) القارئ الضمني: ٨-٩.
(٢) رواية سفاستيكا: ١٩.
(٣) م . ن: ٣١.
(٤) م. ن: ١٨.
(٥) نقص الصورة:١/ ١٥.

من الدينار المشطور، ولينصدم القارئ بان الأحداث لا تسير مثل ما بدأت، بعد أن يكتشف (وسمان) اللعبة الماسونية ((قارب شطري الدينار، التحما لأول مرة، أخرج قلمه الأحمر، خطّ خطاً تحت رقم التسلسل(٥١٢٤٣)، كتب حروف اسمه(وسمان) تحت الأرقام، فوضع حرف (الواو) تحت الرقم(١)، وحرف (السين) تحت الرقم (٢)، وحرف (الميم) تحت الرقم (٣)، وحرف (الألف) تحت الرقم (٤)، وحرف(النون) تحت الرقم(٥). قرأ الكلمة وفق الترتيب الجديد، بهت مما ظهر أمامه))[١]، وبذلك يعيد القارئ ترتيب أفكاره وهو يستذكر أحداث الرواية منذ بدايتها مع مقارنتها بالأحداث الواقعية لبعض الشخصيات ليصنع نصا مقروءا، ليدرك قصدية الكاتب، إذ يمثل ((نص القراءة نصاً يستكمل النقص المستمر في شكل الصورة وفي شكل المعنى اللذين ينطوي عليهما نص الأدب باستمرار))[٢]؛ ولهذا السبب يعد النص المقروء نسخة باطنة لنسخة النص المكتوب الناقصة.

وفي رواية (عراقي في باريس) للكاتب صموئيل شمعون، حاول الكاتب عبر محكي الشاب الكاميروني طالب الهندسة الذي يشارك صموئيل (السارد وبطل الرواية) غرفة سكنه، أن يسخر من القادمين إلى أوربا بوضع مفارقة ساخرة تتمثل بفجوة تضادية، إذ يتساءل الشاب الكاميروني مستغربا من صموئيل((لقد لاحظت انك تمتلك زوج واحد من الأحذية، هل هذا صحيح))[٣]، إذ يرى هذا الشاب أن ((الأحذية من علامات التحضر))[٤]، وليكتشف (صموئيل) أن شريكه في سكناه كان يستعمل(الرز، والبيرة، والبصل، والسباغيتي والطماطم، والخيار... الخ) خاصته وهو يردد ويكرر (العرب لا يحبون الأحذية) ويسأل: لماذا العرب لا يحبون الأحذية؟ ويتوقف القارئ أمام هذه الفجوة الضدية بما تمثله من مفارقة ساخرة بين (امتلاك عدد الأحذية) و(التحضر) وبين ما يفعله الشاب الكاميروني من وقاحة في استعمال ما ليس له، ولكي يدرك القارئ قصدية الكاتب عليه أن يدرك ويفهم النصّ، عن طريق ما يوجهه النص من إشارات، إذ بعد أن يجده (صموئيل) يلمع ستة أزواج من الأحذية، يوضح له بعد إلحاح، لماذا العرب لا يحبون الأحذية؟ ((لان العرب يشترون البيرة والبصل والرز والطماطم والسباغيتي والسجائر والخيار والفلفل الأسود. وأضفت رغما عني وهم لا يملكون عقدة نقص اتجاه الأحذية))[٥]، وبهذه السخرية الهادفة تمكن الكاتب أن يصل بفكرته للقارئ بدون تقريرية مباشرة، بل بلعبة سردية ملغزة، تاركا للقارئ عملية الملء والربط لاكتشاف النص الظل المضمر عبر موجهات القارئ في النص التي يحققها فعل القراءة، إذ ((لا سبيل إلى القراءة المتكاملة للنص إلا بالتوجيه القرائي

(١) سفاستيكا: ١٤٠.
(٢) نقص الصورة: ٢٠/١.
(٣) عراقي في باريس: ٧٣.
(٤) م. ن: ٧٣.
(٥) م . ن: ٧٥.

لكشف المضامين المختلفة وبما يحقق توزيع الرؤية الاجتماعية لكل من المؤلف والعمل الأدبي))[١] .

وفي رواية (متوالية الناصري) للكاتب جاسم عاصي، يتوقف القارئ أمام محكي (شرهان) الرجل الذي تحدى غضب (أبي جدّاحة)، حين اجتاز التل الترابي المحظور والذي يمثل النظر إليه، أو اجتيازه من المحرمات التي تعود على القرية باللعنات عند تجاوزها، لكن (شرهان) خالف القوم واتجه إلى ما وراء التل ليعلن عن بناء مدينته (مدينة شرهان)، إذ ((راقبوه والخوف يمسك بتلابيبهم وأحاسيسهم مما سوف يحدث، وكيف تسنى لهذا الرجل الغريب أن يقف هكذا ويهبط نحو جوف مجهول دون وجل وريبة وحذر من خطر الفعل هذا. إلا يعلم بسر أبو جدّاحة وغضبه..؟!))[٢]، وبعد أن يتمكن (شرهان) من بناء مدينة نموذجية تمتص القرية المجاورة لها وتسهم في اختفائها بعد أن نزح جميع ساكنيها نحو قرية شرهان، عند ذلك يظهر من مدينة المسطحات المائية رجال ينتخبهم الله للقضاء على (شرهان)، وهم (عبدالله الناصري) واخيه (سعيد الناصري)، إذ تمثل دعوتهم ضد (شرهان) فجوة استفهامية لدى القارئ، لماذا يجاهد (ال الناصري) وهم من قرية مجاورة للقضاء على شرهان؟ وهو لم يقدم على عمل منكر، فكل ما عمله أنه اختار أرضا جرداء وحولها لمدينة، ثم قيامه بإحداث نقلة في طراز بناء بيوت القرية بعد ما استبدل بيوت القصب بالطين، ووضع حراسا يحرسون المدينة من اللصوص، فالكاتب تقصد أن يضلل القارئ ويوهمه بأن (شرهان) رجل صالح كان يعمل لأجل مصلحة الجميع ويقدم خدماته لهم، ليكتشف القارئ بعد أن يقع ضحية للفجوة التضليلية، أن الكاتب أراد عبر توظيف محكي (شرهان) أن يتناول مراحل نشوء (الدكتاتورية)، فكل ما مر بالقارئ من فضائل قام بها (شرهان) تمثل تمهيدًا لتحقيق مآربه، ((فكان شرهان يجوب الطرقات والأسواق مع حشد رجاله، فيغيّر من هذا ويعدّل من ذاك، ويضيف إلى الآخر ما يروق له ويرمي سؤاله، ولن ينسى الناس ما جرى في البداية، ولكنهم اعتادوا عليه، كما ألفوا ما جرى ويجري))[٣]، وبعد أن يكشف القارئ النصّ ويستجوبه بفعل القراءة، ليصبح فعله تشاركي لا فردي ففي الوقت الذي ((يشارك القارئ في إنتاج معنى النص، يقوم النص بدوره بالتأثير على القارئ وتوجيه استجاباته وافتراضاته ... بل أكثر من ذلك أنه يشارك في صياغة القارئ نفسه وليس استجاباته فحسب . فالنص يختار قارئه))[٤] يتوقف قليلا لفهم النص واستيعابه وإدراكه عن طريق ربط الرؤى وتوحيدها، فلم تظهر نوايا (شرهان) إلا بعد أن ترسخت سلطته واتسع نفوذه، واخذ يسن القوانين لمدينته ((ومن بعد كل هذا توالت القوانين، ليس الغرض منها حماية المدينة من الغزاة والمندسين كما أشاعوا، بل لتثبيت

(١) القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر:٣٠.
(٢) متوالية الناصري: ٦٥.
(٣) م. ن: ٧٤.
(٤) قراءة في رواية حديثة: ١٦٢.

سلطانه عليهم))[١]، فالقارئ كان ضحية لتضليل الكاتب، ينتظر الإجابة عن تساؤلاته حتى الصفحة (٧٥) التي كانت تحمل أول إشارة لتحول وانحراف في سلوك (شرهان) مع سكان مدينته، وليمسك القارئ بتلابيب الأجوبة المنتظرة التي تمثل النص المضمر، فالقارئ المثقف يستطيع ((إيجاد علاقة مع النصّ الآخر ومدى خدمة النصّ الآخر للنص الأول دون ذكره صراحة، وقد أعطى النصّ الآخر دفعة ودرجة إضافية... إلى جانب جلب انتباه القارئ))[٢].

وفي رواية (الكافرة) للكاتب (علي بدر)، يجد القارئ في محكي (فاطمة / صوفي) فجوة تضادية تمثل مقارنة يوتيوبية للمرأة بين الشرق والغرب، إذ إن (فاطمة) تهان في مدينتها الموصل بعد اجتياح داعش، ويذهب زوجها ضحية الأفكار المتشددة، عندما اظهر سعادته باختيار نهايته وهو متلهف إلى لقاء سبعين حورية، مما اثأر غضبها ((سبعون حورية عذراء يا ابن القحبة. تريد أن تضاجع سبعين عذراء؟ وأنت معي لا تستطيع أن تفعلها مرتين يا ابن القحبة. هل سيعطونك فياغرا مقدسة؟ ماذا ستلتهم لتضاجع سبعين عذراء؟ لهذا اليوم أنت مبتسم؟ من خدعك يا حمار؟))[٣]، كما أنها تعرضت إلى الاغتصاب من قبل المهرب بعد أن قررت الهرب إلى بلاد الغرب من مصيرها الانتحاري الذي حدده له الإرهابين، لكنها عندما تصل لمدن الغرب تحدث الفجوة التضادية لدى القارئ الذي يعتقد مع فاطمة أنها تهرب من جنة الإرهابين المزعومة إلى جنة الغرب الحقيقية، وليخيب أفق توقعاته، وليكتشف القارئ أن ما تعرضت له فاطمة في الشرق تكرر بالغرب، إذ عاملها السكان الأصليين بالاحتقار والإهانة ، كما تعرضت للتحرش الجنسي ((وقف خلفي مباشرة، وما إن ذهب الزبائن، انحنيت كي ألمّ الملعقات والسكاكين، فمد يده إلى مؤخرتي. كنت استشطت غضبا))[٤]، كذلك خسرت حبها لـ (أدريان)، وخسرت زوجها في الموصل، لتقرر الانتحار، وقرار الانتحار يماثل قرار الإرهابيين باختيارها لتكون انتحارية وتفجير نفسها هناك قبل أن تقرر الهرب، إلا أن الفرق هذه المرة يتمثل برغبتها في الموت بنفسها ((وقفت أمام المغسلة، نظرت في وجهي، في المرآة، وشاهدت كم كنت تعيسة وبائسة. كان وجهي مهدما، بقعة زرقاء تحت عيني من السهر. شحوب حتى كأن الدم قد هرب من وجهي تماما، هبطت دموعي من عيني، بينما الموس يمزّق شرياني))[٥]، لكن جارتها أنقذتها في اللحظات الأخيرة، والقارئ عبر هذه المقارنة يكشف النص الظل الذي يمثل رؤية الكاتب التي لا تتماثل مع أفق القارئ، ولكي يدرك ويستوعب النص لابد من إعادة تجميع تشتت الرؤى فيه ذهنيا عبر الارتكاز على (الجشتالت) بما يمثل من عملية تصاعدية وتنازلية لتحقيق الفهم عن طريق فعل الأدراك بكل ما لديه من ((جهد عقلي

(١) متوالية الناصري: ٨١.
(٢) علم لسانيات النص: ٢٣١.
(٣) الكافرة: ١٢٦.
(٤) م . ن: ١٧١.
(٥) م . ن: ١٧٢.

يمارس فيه القارئ توظيف أفكاره ومفاهيمه على المقروء من دون أن يتناسى ذاته القارئة في إعادة بناء المقروء من جديد))[١]، إذ يوجه النص القارئ إلى التوافق مع رؤيته عبر محكي (فاطمة/صوفي) في أن لا مدينة فاضلة لا في الشرق ولا في الغرب عبر الأحداث الديستوبية التي رافقت شخصياتها ولا سيما (فاطمة) و(أدريان)، ليكتشف القارئ إبَّانَ تجربة (البطلة) أن الكاتب عبّر عن الواقع الفعلي للأوضاع الإنسانية المتدهور على الرغم من الأيديولوجيات التي تروج لذلك[٢].

٣. منظور التكوين (فعل التحقيق).

وقبل الحديث عن تكوين، أو تجسيد، أو تحقيق، أو تجسير، أو تطبيع، أو تكييف، أو اندماج العمل الأدبي، وتوحده، لا بد من أن نستذكر ما تحدثنا عنه في المطلب الأول من هذا المبحث حول دور فعل القراءة في اكتشاف النصّ وهذا الاكتشاف يقود إلى خلق فجوة بين أعراف القارئ والنصّ، هذه الفجوة تتطلب فهم وإدراك لمواصلة القراءة وتحدثنا في المطلب الثاني عن دور فعل الأدراك في فهم النصّ عبر تقريب وجهات النظر بين الأعراف السابقة للقارئ وأعراف النصّ، فأن وجود ((الفراغات هي بالذات ما يعطي لفعل التحقق والقراءة انطلاقته، وهي ما يتحكم في حركة التفاعل بين النص والقارئ، فعلاقة القارئ بالنص تفترض التفاعل، بيد ان هذه الفراغات والفجوات توقف هذه الإمكانية، فليتحقق التفاعل يلزمنا ملء هذه الفجوات))[٣]، وعند الملء يتحقق الاندماج الذي يحقق النصّ ويجسر الفجوة بين الأفقين، ((وأن الالتقاء بين النصّ والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده))[٤]، فالعمل الأدبي لا يمثل تطابق مع النصّ بل هي عملية تقاطب بين القطب الفني (النصّ) الذي يخلقه المؤلف، والقطب الجمالي الذي يحققه القارئ. فعند إنجاردن ((تصبح الخصائص الميتافيزيقية هي القوى المتحكمة في عملية التجسيد التي يقوم بها القارئ))[٥]، أي أن القارئ يجب أن يدركها بتصوراته الذهنية من دون توجيه النصّ، ((أي أن إنجاردن يشير إلى ميل من طرف واحد من النصّ إلى القارئ وليس إلى علاقة ثنائية))[٦]، وهذه تمثل أول مآخذ (آيزر) على طريقة (إنجاردن) بالتجسيد (التكوين)، وهي مرتبطة بخبرات خاصة يمتلكها قارئ خاص، كما ويرى (إنجاردن) أن المبهمات ليست من الضروري ملئها، بل ويرى أن هناك مبهمات لا ينبغي أن تملأ[٧]، وهذا يمثل نقطة الاختلاف الثانية لآيزر مع

(١) القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر:١٣٩.
(٢) ينظر: دستوبيا: ٣١٠.
(٣) الجاحظ في قراءات الدارسين المحدثين:١٢.
(٤) نقد استجابة القارئ: ١١٣.
(٥) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٩٧.
(٦) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية:١٧٧.
(٧) ينظر: م . ن:١٧٨.

(إنجاردن)، إذ بالمحصلة النهائية لنظرية إنجارن بالتجسيد يصبح التجسيد لديه ((تحويل احتمالات العمل إلى واقع ـ وليس تفاعلا بين النصّ والقارئ))[١]؛ ولذلك يرتبط التجسيد ـ حسب رؤية إنجاردن ـ بقدرة القارئ، وبذلك قد لا يتحقق التجسيد، فلا يمكن اعتبار كل قارئ قارئا مثاليا، ولذلك اتخذ آيزر من القارئ الضمني الذي يكشف ما تضمنه النصّ وأن لم ينصّ عليه عن طريق الصور الذهنية التي تظهر بشكل تتابعي أثناء القراء، مع ضرورة تكيف تلك الصور الجديدة باستمرار، وبين تبدل المواقف وتميز صورة مكان صورة تتلاقى الرؤى في غضون هذا النشاط التصوري لينجذب القارئ مرغما إلى النصّ وبذلك يتحقق التجسيد عند إيزر، إذ يمثل مصطلح القارئ الضمني ((بأنه حالة نصّية وعملية إنتاج للمعنى على السواء: إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النصّ للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة))[٢]، وقد تحدثنا سابقا عن دور (الجشتاليت) والوهم في تكوين النصّ واكتماله، بالتوازن بين الذاتية والموضوعية عند التأويل المتسق وببناء الوهم وتحطيمه، بعد أن يشعر القارئ أن هناك تعارضا بين أعرافه والنصّ، وهذا التعارض هو من يقود القارئ إلى البحث عن جشتالت للربط والتقريب بين الطرفين، ومن ثم تحقيق النصّ الأدبي برسم جسر بين الاثنين يمثل مساحة لعملية تبادل ذهابا وإيابا لحد الاندماج، أي ((أن القارئ غير قادر على اختبار ما إذا كان فهمه للنّص صحيحا وأنّه لا يوجد سياق منّظم يسمح بتمهيد هذا الطّريق في الذّهاب والعودة))[٣] فيجد القارئ نفسه مضطرا أمام الفجوة وليس أمامه ((إلاّ طريق للذّهاب فأسئلة القارئ للنّص لا يمكن الإجابة عنها إلاّ بالإشارات التي يستخلصها القارئ نفسه من النّص وهنا يأتي آيزر بمصطلح الفراغات وهو نفسه مفهوم عدم التّحديد عند انجاردين))[٤]. ويمكن للقارئ أن يشعر بعد أن ينتهي من قراءة العمل الأدبي بقيمة المشاركة في عملية إكمال النصّ وتكوينه، إذ ((أن قدرة المرء على ملاحظة نفسه خلال عملية المشاركة، خاصية جوهرية من خصاص التجربة الجمالية؛ يجد الملاحظ نفسه في وضعية غريبة بين نقطتين: فهو مندمج ثم إنه يرى نفسه كذلك وهو يندمج))[٥]، وهذا الاندماج يأتي بعد أن يجيب القارئ عن أسئلة النصّ ويجب النص عن أسئلة القارئ، وهذا التفاعل بينهما مرهون بحوارية(ديالكتيكة) السؤال والجواب، ((إنها نهاية تبدأ، وبدء لا ينتهي حيث القارئ يساءل النص والنص يساءل القارئ ،حتى تغيب في حوارها معالم سطوة أحدهما على الآخر أو تكاد لكن اليقين الوحيد أن سلطة القارئ مهما حاولت الانفكاك من سلطة النص تسقط فيها ذلك أن مصير النص القرائي محكوم بما يحمله من شفرات وراثية تحفظ له جوهر الكينونة وأيضا حق الانتساب إلى مؤلف حي ولو حسبه بارت ميتا))[٦]

---

(١) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية:١٨٢.
(٢) نظرية التلقي، مقدمة نقدية: ٢٠٤.
(٣) تشكيل القارئ الضمني في رواية دمية النار للروائي بشير مفتي:٧٠.
(٤) نظرية اللغة الأدبية: ١٣٤
(٥) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب:٨٨.
(٦) تشكيل القارئ الضّمني في رواية دمية النّار للرّوائي بشير مفتي: ٦٨.

هذه الحوارية يكون أساسها نصّ غامض يمثل فجوة استفهامية، إذ أن هذه ((الفراغات هي بالذات ما يعطي لفعل التحقيق والقراءة انطلاقته، وهي ما يتحكم في حركة التفاعل بين النص والقارئ، فعلاقة القارئ بالنصّ تفترض التفاعل، غير أن الفراغات والفجوات توقف هذه الإمكانية، فلتحقيق التفاعل، يلزمنا ملء هذه الفراغات والفجوات))[١]، وبذلك يتحول النصّ عند آيزر من صفته الموضوعية إلى صفة إنتاجه، عبر القارئ الضمني، وعن طريق التفرقة بين المراحل الثلاث للعملية التفاعلية بين النصّ والقارئ، والمتمثلة بـ(النصّ، وتعيين النصّ، والعمل الفني)، فالأولى تمثل القطب الفني، والثانية تمثل نشاط القارئ الإنتاجي إبَّانَ ملء الفجوات، وهو يمثل الجانب الجمالي، أما الثالثة فتمثل العمل الفني ككل بقطبيه (الفني والجمالي)[٢]، ويمكن أن نتبين ذلك عبر ما نقدمه من مقاربات تطبيقية في هذا الجانب، ففي رواية (المشطور) للكاتب (ضياء جبيلي)، يُصدم القارئ بفجوة عجائبية تتمثل بقيام إرهابي شيشاني بشطر مواطن عراقي لم يحمل اسمه صبغة مذهبية تدل على انتمائه إلى احدى الطائفتين المنتميتين لدين واحد (الإسلام)، ولأنه أعلن له بأنه ينتمي فقط للعراق، ولا ينتمي لأي من الطائفتين على الرغم من أنه (مسلم) في هوية الأحوال الشخصية، قرر الإرهابي شطره نصفين ((قلبني على بطني ومدد رجليّ وأسبل يديّ إلى جبينيّ، في حين أخذ الشيشاني على عاتقه المهمة الأكبر، وهي شطري إلى نصفين بواسطة تلك الآلة القاطعة))[٣]، ليصبح جسد (العراقي) شطرين منفصلين، لكن الصدمة وقعت على القارئ بعد موت الرجل قام شطريه كل شطر كائن قائم بذاته، ليخرق منطق النص أفق التوقع وليجبر القارئ على مواصلة القراءة حتى النهاية، إذ يتحول محكي الشطرين إلى فجوة أليغورية بما يمثله من حكاية مرموزة ((نحن لم نعد هو. ألا تدرك أننا كنا هو الذي انشطر إلى نصفين هما نحن؟ إنه ببساطة الضحية. هل تلاحظ ذلك؟ كيف تريد من ضحية أن تجد حلا لنصفين منشطرين مثلنا؟))[٤]، إذ لا بد للقارئ من اكتشاف النص الظل الذي يقصده الكاتب من (الضحية) ومن (الشطريين)، إذ عليه أن يتلمس الإشارات التي تقوده إلى معرفة المعنى المضمر كي يواصل القراءة، فالإشارات الأولية تتمثل برنين الهاتف بمعزوفة النشيد الوطني العراقي، فكأن صوت موسيقى النشيد الوطني يعزي الضحية الذي رفض الطائفية أمام تمسكه بعراقيته، ثم ما قام به الإرهابي برمي الموبايل الذي يردد معزوفة النشيد الوطني في الفضاء ثم وجه الرصاص نحوه ((وتلاشى صوت النشيد، وتكسرت كلمات إبراهيم طوقان، وتبعثرت الحان محمد فليفل، ولم أعد أنا أنا، ولم يعد الوطن نفسه))[٥]، فهذا التوجيه في النص يكشف للقارئ أن الضحية الذي قسم إلى نصفين هو إشارة إلى الوطن في حين يشير شطريه المنفصلين إلى انقسام الوطن إلى نصفين وكل شطر يمثل طائفة، في حين أن

(١) المقامات والتلقي: ٢٧.
(٢) ينظر: قراءة الآخر/ قراءة الأنا: ٤٢.
(٣) المشطور: ٢١.
(٤) م. ن: ٢٧.
(٥) م . ن: ٢٣.

المسبب لهذا التقسيم هو (الإرهاب)، وبعد أن يتوقف القارئ أمام هذه الأليغوريا يجتهد لفهم النص وإدراكه عن طريق اندماج الأفق وتواشج الرؤى عبر ملء الفجوة من تلك التوجيهات والإشارات النصية، و ((بذلك يصبح للنص المقروء فعالية توجيهية لما يحويه من عناصر ومقومات تستقطب ردود فعل القارئ وتوجهه نحو الجمل والصور والتراكيب الجمالية عن طريق الربط والتنظيم والتنسيق في صور تناغم محققة فعل الإبداع والارتقاء))[١]، فيجد القارئ في محكي الشطرين محاولات جادة للاتحاد في جسد واحد كي يصبح لهما هوية واحدة، إذ هما منذ أن انشطرا اصبحا مجهولا الهوية ((فكما أن من الصعب على هذا الشعب أن يتوحد، كذلك أنتما. وأني لأرى محاولاتكما من أجل تحقيق هذه الغاية، واسمحا لي بالقول، مثل ضرطة في سوق الصفافير))[٢]، كما أن الشطرين قد اختارا لنفسهما اسمين بعد أن وجدا أنهما بلا اسم، فالكاتب كان لبيبا حين شطر الاسم القديم للعراق (ميزوبوتاميا) بين الشطرين ليصبح اسم الشطر الأيسر (ميزو) والأيمن (بوتاميا)، وهي إشارات صريحة لمقصديته التي بدأت بالاقتراب من النهاية تتضح، وبعد اكتشاف النص الظل من قبل القارئ وبعد فهم القصدية وادراك المعنى المضمر، يتحقق العمل الأدبي ويتجسد عند قيام احد النصفين بقتل (فؤاد سرحان) الفيلسوف المجنون، في حين يقوم النصف الأخر بسرقته، وأخذا يتبادلان التهم، وقد جسد هذا المشهد ما كان يحدث بعد ٢٠٠٣م، فكانت هناك طائفة تسرق وتنهب وطائفة تقتل وتبطش، وبعد أن أقامت الطائفتين الصلاة على جثمان (فؤاد السرحان) تفرقوا وانقسموا من جديد إلى طائفتين، وذهبا بطريقين معاكسين لا يلتقيان، أما شطري الضحية ((هما الأخرين تفرقا، انفصلا عن بعضهما، وتبع كل واحد منهما طائفة، من دون أن يتوادعان، أو يقول أحدهما للآخر شيئاً، كأنهما غريبان، لا يعرفان بعضهما. حتى أنهما لم يلتفتا))[٣]، وبهذه الحكاية المرموزة خلق الكاتب فجوة استفهامية إليغورية وترك للقارئ مساحة للدخول للنص والمشاركة، إذ عمد الكاتب في نصه إلى تشويه أفق القارئ عبر خلق علاقات غير منطقية، ((وهذا إنما يتم من خلال جعل منظومة الحدث السردي تستند في تكونّها على تدمير النظام الطبيعي لمفردات الواقع عن طريق الجمع بين المتناقضات، والمتضادات داخل بوتقة واحدة؛ لخلق علاقات غير منطقية تتجاوز الطبيعي إلى ما فوقه، ومن دون أن تخضع لضوابط، أو محددات، أو حتى تفسير عقلاني لتشكلّها))[٤]، ليثير شعور القارئ ويصيبه بالتوتر.

وفي رواية (أزمنة الدم) للكاتب جهاد مجيد، التي يقدمها الكاتب بواقعية إيهامية عبر إشارات من الواقع محاولا إيهام القارئ بحقيقة تخيلاته، إذ نجد في محكي السارد المركزي الذي يعمل كمرشد آثاري عند أحدى المواقع الأثرية، فجوة استفهامية مكونة من مجموعة أحداث تمثل الزمن الحاضر للسارد مرتبطة بمرحلة تاريخية تعود لحقبة

(١) القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر:٤٦.
(٢) المشطور: ٢٢٨.
(٣) م. ن: ٢٣٧.
(٤) تقنيات التجريب في القصة العراقية القصيرة ١٩٩٠-٢٠١٠م: ٤٠٧.

السومريين توحي إلى لقارئ أنها حقيقية تاريخية، إذ يتحاور السارد في الموقع الأثري مع (ايسول) كاهن ميزوبوتاميا ومؤرخها المتخيل، هذا الحوار الذي لا يتفق مع قوانين الطبيعة والواقع يضع القارئ أمام فجوة استفهامية عجائبية، تثير تساؤلات القارئ، إذ أن هذا الانقطاع يحتاج لاكتشاف النص المضمر عن طريق الحوارات المتبادلة بين السارد و(ايسول) ، إذ يدور الحديث بينهم عن التزييف والتحريف في تدوين تاريخ ميزوبوتاميا ((ما تعرفه هو ما أرادك أن تعرفه آدبون ناشيبال عبر كتبه وفي مقدمتهم زكنون ألميار؛ ما لا تعرف، فلم يدونه زكنون، بل لم يف به، وأتلف كل ما يمكن أن يستدل به عليه))[١]، إذ يتحدث (ايسول) عن ظلم الملك (ناشيبال) وحروبه التي قتلت الكثير من شعبه، واستغلاله للسلطة الدينية في التسلط والظلم على الشعب، وكيف استطاع أن يقضي على الثورات الشعبية التي قادها (سالار الشعبي)، ويحاول الكاتب أن يمازج بين زمنين الحاضر المتمثل بالأحداث التي ترافق السارد والأحداث التي يرويها (ايسول) من الحقبة السومرية الماضية، وللكاتب غاياته في هذه المزاوجة وهو يترك القارئ يكتشف المظان المسكوت عنها، والذي يحاول الكاتب فضحها بطريقة أدبية غير مباشرة ولا تقريرية، إذ إن التاريخ يدون من قبل السلطة منذ الأزل، ولا يسمح للشعب الذي يمثل الطبقة المعدومة من المشاركة، فضلا عن المقارنة بين شخصيات الحاضر وشخصيات الماضي فهي متماثلة من جانب الأدوار، وبين الأمكنة الحاضرة (الكازينو) المجاور للموقع والأمكنة الأثرية المتمثلة بالصرح الأثري فهن يتماثلن من جانب خلوهن من البشر ((أدير الرأس مدققا فيهما، ما الفرق بين وجودهما؟؛ كلاهما خاليا من البشر، من الحياة! من يحدد المسافات التاريخية بينهما؟؟))[٢]، وبين الأحداث في الماضي والأحداث التي عاصرها السارد، إذ هي متماثلة من جانب الظلم والتسلط ونزف الدم، لذلك زوّر التأريخ ومازال يزوّر ((أي منطق؟ ومنطق من؟؟ السيد أم المستعبد؟ الحاكم أم المحكوم؟ القوة أم العدالة إني لعلى يقين أن ما ضاع من آثار السالفين عمدا أو سهوا كثير كثير، والجوهري منه ضاع عمدا. لقد رتبت وقائع الماضي وفق منطقية تاريخية تمنطق الأمور وفق مجريتها المتوفرة حتى لو كانت غير منطقية))[٣]، فالقارئ يستنطق النص ليكتشف باطنه ولتتضح معالم الفجوة ويستوعبها عبر التأويل الموجه من قبل النص، إذ ((لا تكون القراءة نقدية بالتماهي مع النص المقروء، بالغياب فيه بل باستنطاقه. على أن استنطاق النصّ له أدواته، أي سبله التي هي سبل النظر في نمط حركة العلاقات بين عناصر بنيته، وفي ما تنتجه هذه الحركة، إذ تمارس وظائفها، من دلالات))[٤]، فالكاتب جعل النص يفتح نوافذه للقارئ للمشاركة في تحقق وتجسد العمل الفني الأدبي، فالنص المكتوب هو من يقود القارئ للنص المقروء الذي يمثل الظل أو المخفي أو المضمر.

---

(١) أزمنة الدم: ٢٢.
(٢) م. ن: ٧.
(٣) م . ن: ٢٤.
(٤) الراوي الموقع والشكل:١٦.

ونجد ذلك في رواية (الوقوف على ساق واحدة) للكاتب (حسن كريم عاتي)، إذ يمثل محكي (غرنوكَة) فجوة استفهامية عند القارئ، إذ كيف تسمح امرأة ريفية متزوجة لزعيم القرية (المحفوظ) أن يعاشرها في بيتها؟ إذ يستفز هذا المحكي في الرواية أسئلة القارئ، فما السبب الذي يدعوها لذلك؟ وبعلم حاشيته وقريبا من ابنها (خزعل) الذي يكتشف خيانة امه ((توقفت عينا خزعل في محجريهما، وتيبست أصابعه بين أعواد جدار القصب، وهو يزيد التحديق إلى داخل الصريفة التي هاله ما يراه فيها. انتفضت الكتلة الرجراجة بحركات سريعة متلاحقة للأعلى والأسفل، فانزاحت الحركة غطاء المحفوظ، فبانت مؤخرته البيضاء الناعمة تتوسط فخذي أمه))[١]، ويتوقف القارئ أمام هذه الفجوة باحثا عن السبب، إذ يؤجل الكاتب المعرفة عنه ليجره لمواصلة القراءة، هل السبب الذي يدفع (غرنوكَة) إلى الخيانة هو الحب والوله؟ أم الخوف؟ أم هناك سببا آخر يخفيه الكاتب عن القارئ؟ وليكتشف القارئ بعد (١٥) صفحة من الاستطراد بمحكيات ثانوية تناولت حكاية طرد المحفوظ لـ (خشين) زوج (غرنوكَة) بسبب امتناعها عن معاشرته ((تعرف غرنوكَة أن زعل المحفوظ بسببها، حيث امتنعت عن معاشرته، فأرسل إليها من تخبرها: إلا أخليها تتمنى الموت))[٢]، إذ تحملت هذه المرأة جشع و فتك (المحفوظ) وطمعه في جسدها، وضحت بشرفها من أجل حماية زوجها وابنها، إذ تشبه صبرها وتحملها بطائر الفلامنكو (الغرنوق)، الذي يقطن الأهوار ويمتاز بوقوفه على ساق واحدة أثناء النوم ليوهم الكائنات الحية بيقظته، ((يمه أنا مثل الغرنوكة، من تحرس توكف على رجل وحده، وإذا نامت لو غفت إتطيح ، وإذا طاحت يكتلنها الطيور حد الموت، يمه أنا واكفه سنين عمري كلها على رجل وحده. خزعل يمه))[٣]، والكاتب اختار اسم (غرنوكَة) ليتماشى مع قصديته ويعطي دلالة إيحائية مع عنوان الرواية، والقارئ حتى يدرك معالم الفجوة ويستوعب قصدية الكاتب عليه أن يبحث عن النصّ الظل ليملأ الفجوة الاستطرادية التي خلقها النصّ إِبَّانَ محاورة النص فـ ((كل خطاب هو في جوهره حواري. إنه شرط التواصلية نفسها))[٤]، فالكاتب قد أشار إلى صبر وتحمل العراقيين في الخمسينيات من القرن الماضي تحت سلطة الأقطاع، إذ تمثل شخصية (غرنوكة) رمزًا لأبناء الشعب من الطبقة المعدومة من (الفلاحيين والعبيد والمستخدمين) كما كان يطلق عليهم ، فالصبر والتحمل والوقوف على ساق واحدة قد أتى ثماره عن طريق أبنائهم الذين استطاعوا بثوراتهم أن يتحرروا من الإقطاعين، إذ رمز لهم الكاتب بـ (خزعل) ابن غرنوكَة الذي ثأر لأمه بوضع السم أول الأمر لكلب المحفوظ، ومن ثم قتله ((سدد بندقيته وأطلق الرصاصة. تفرق المسلحون، وهم يتفاجؤون بصوتها. صاح خلف: إنكتل المحفوظ.))[٥]، وبهذا التأويل المتسق الذي يربط وينظم وينسق بين النصوص ويقرب التعارض الرؤيوي بين

(١) الوقوف على ساق واحدة:٢٦.
(٢) م. ن:٤١-٤٢.
(٣) م. ن: ١٣٠.
(٤) فلسفة اللغة: ١١١.
(٥) الوقوف على ساق واحدة:١٦٦.

النص المكتوب والنص المقروء من قبل القارئ، والمبني على توجيهات النص؛ تملئ الفجوة ويتجسد النصّ ويتحقق عبر مشاركة القارئ، فهو المراجع والمحقق للنص[١].

وفي رواية (تابو) للكاتب (حميد المختار)، ينصدم القارئ بفجوة استفهامية، وهو يأتي بنص لا يتفق مع أفق القارئ ومع السنن الاجتماعية المحيطة به، وهو يتناول المحظور ـ عبر محكي السارد ـ في قصة الخلق الأول للإنسان وغواية إبليس الذي يمثل أول خروج على المحظور في التاريخ، وأول انتهاك لمحظورات الخالق، فيسوّغ السارد لفعل (إبليس) في العصيان والإغواء ليخلق فجوة استفهامية، وهو يقدم ورقة براءة لإبليس ، وأن الأنسان قبل غواية إبليس له كان فاسدا ومجرما وبشعا ((الست هذه ورقة براءة بيّنة من كل الجرائم التي علقوها به كما لو كان شماعة الوجود الأزلية التي تحملت كل جرم وبشاعة ووقاحة الأنسان وتجاوزه على ذاته وعلى الأخر وعلى الله والشيطان، وكانت النتيجة في بداية الخليقة حين هبط الثلاثة، أبونا إبليس المقدس وادم وحواء))[٢]، وهنا يقع على عاتق القارئ ليفهم هذا النصّ المرموز أن يدرك الرمزية والقصدية التي يريد قولها النص، أي المضمر والمخفي بين السطور فالكاتب يحمل في نصه إدانة للجميع ممن يعد المحظور(التابو) جزء من حرمة القانون الموضوع والمفصل على مقاس السلطة التي لم تنصف الشعب العراقي على طول تاريخها ((في العهد المقبور يعلنون الافساد على الملأ، لكن الناس يكتمون أيمانهم وتمسكهم بدينهم وشرفهم وكرامتهم بكل صدق وطيبة ونية، وفي عهد الديمقراطية هذا صار إعلان التدين على الملأ ظاهرة صارخة لكن الناس صاروا يكتمون عشقهم للحياة وثمة السقوط في ملذات الرذيلة[...] فكان ظاهرا فاسدا وباطنا شديد التدين واليوم ظاهر شديد التدين وباطن فاسد فما اتفهنا وأضيعنا))[٣]، وهذا الاكتشاف للنصّ المضمر هو من يقود القارئ لمعرفة ما يرمز له الكاتب وما يريد قوله بعيدا عن المباشرة، فإبليس رفض أن يكون عبدا بالجنة مقابل أن يكون حرا في الأرض، وفي صفحات أخرى يقارب الكاتب من الفكرة ليبين قصديته، إذ يشير إلى قوانين وإجراءات السلطة في استعباد الناس عبر المنع والحظر من باب القدسية للدين والحاكم الأوحد إذ رفعت السلطة التي يقصدها الكاتب شعار (الله. القائد .الوطن) ولا بد من احترامها؛ لذلك اصبح للتابو حراس ومريدون وسنن وقوانين وأعراف، وهذه المقاربة بين الفكرتين هي من تمنح النصّ قيمته الجمالية، فعن طريق عدم التماثل بين أفق النص والقارئ، تخلق الفجوة، ويجتهد القارئ في ردمها، ليدرك قصدية الكاتب، وليكمل النص عبر وضع التأويلات الموجهة من النص، فـ ((التأويل فعالية أدبية وفكرية ينهض بها القارئ

(١) ينظر: بحث في القراءة والتلقي: ٣٨.
(٢) تابو:٢٤.
(٣) م . ن:٣٨-٣٩.

الباحث عن المدلولات الجمالية والإيحائية عبر قراءة واعية ودقيقة للنص))[1]، ليتحقق النص ويصبح عملا فنيا قائما بذاته.

وبنهاية هذا المبحث، نستنتج أن عملية ملء الفجوات الاستفهامية تتم عبر أفعال التجاوب (فعل القراءة ـ فعل الإدراك ـ فعل التحقيق)، عندما تمر بثلاث مراحل، إذ تتمثل المرحلة الأولى باكتشاف النصّ الظل المضمر المقروء في النص المكتوب، وبعد الاكتشاف يتوقف القارئ من اجل فهم النص واستيعابه وإدراكه والوصول إلى المعنى المقصود عبر التأويل المتسق الموجه من قبل النصّ، والقراءة ((المنفتحة على النص وليست القراءة المنغلقة على الذات، إذ لم تعد الذات الموجِّه الرئيس في القراءة، وإنما النص فيما يبتكر من معطيات تختلف أو تلتقي، تتأخر أو تسبق المتلقي))[2]، حتى يدرك القارئ معنى النص ويكتمل النصّ ويتجسد إبَّانَ مشاركته بملء الفجوات التي تركها الكاتب له، إذ عمد كتّاب الرواية العراقية ولا سيما بعد ٢٠٠٣م إلى تحفيز القارئ على المشاركة والتفاعل لتحقيق اكبر قدر من التواصل، عن طريق خلق فجوة استفهامية تضمر المعنى المقصود، وليتركوا للقارئ عملية البحث والاكتشاف والفهم، حال ملء الفجوة وتحقيق التواصل الأدبي بالمشاركة بينهما.

(١) القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر: ١٣٩.
(٢) قراءة النص السردي:١٤.

الفصل الثالث

الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية وأثرها في الاستجابة الجمالية

المبحث الأول: أثر الألعاب السردية في بلورة الرؤى الفنية.

١. لعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات.

٢. لعبة المسافة الجمالية وتبئر الآفاق.

٣. لعبة البداية والنهاية.

المبحث الثاني: القيم الجمالية للفجوات في تحقيق الاستجابة.

١. انتزاع المدلول التقليدي وعكس المداليل.

٢. قيمة المتخيلات الظليّة.

٣. لذة الأيهام والصدمة السردية.

الفصل الثالث

الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية وأثرها في الاستجابة الجمالية

مدخل

ليس العمل الأدبي هو نفسه لكلّ المتلقين، إذ إن لكل عمل أدبي دلالاته الخاصة التي تحرك مخيلة القارئ، وتدعوه للتأمّل، وتثير لديه التساؤلات، مما يجعل النصّ منفتحا على قراءات متعددة، وكل قراءة رهينة قدرات القارئ وخبراته وثقافته، كذلك تتأثر عملية تلقي العمل الأدبي بتنوّع رؤى النصّ وتفاعلاته الذاتية، وبتنوع محكياته، وبنوع الخطاب، وبآلية توظيف الألعاب السردية التي تمثل الرؤية الفنية للنصّ في توجيه القارئ لتلقيه، فـ ((لا شك في أن الآثار الفنية اشد إيحاءً من غيرها لتعدد المؤثرات التي تتضمنها))[١]، وقيمة العمل الأدبي متوقفة على استقبال القارئ له، قد يميل إليه وقد ينفر منه، وبذلك تتحدد قيمته الجمالية، فالنتاجات الأدبية تتحدد قيمتها بناءً على علاقتها بالقرّاء أولا، وإن اختلفت مستوياتهم، وبمعايير المجتمع، وطبيعة القيم ومعايير تلك القيم من حيث الرغبة والتميز اللذين يمنحانها التقدير ثانيا، فلكل مجتمع نسقا من المثل والمبادئ، و ((القيم أشبه ما تكون بشكل هندسي متعدد الأضلاع يمكن رؤيته من زوايا مختلفة وفي أشكال مختلفة))[٢] فالتقييم كيفي ويعتمد على ذاتية القارئ وهذه الذاتية متأثرة بمحيطها الخارجي، أي علاقة القارئ بالجماعة، إذ ((أن الجماعة ماهي إلا شبكة معقدة من العلاقات المتبادلة بين الأفراد، ويتطلب التحليل تحديد بنية الشبكة ودور الأفراد الفاعلين فيها))[٣]، فالمفاضلة والاختيار نتيجة خبرات متبادلة، ولكل فرد خزينه المعرفي، والذوقي، والفني، ((والحقيقة أن عملية التقدير الفني تقوم على (القيم) إذا اعتبرنا أن مهمة النقد هي التقييم، والكشف عن القيم. ووظيفة الحكم بالقيمة، التميز بمعنى النفوذ إلى جوهر العمل الفني بتحليله، للكشف عن الطريقة التي تترابط بها الأجزاء، وتتوحد في (كل) مما يكسب الأحكام طابعا مشتركا))[٤]، ويمكن أن نعد القيم التي تحدد العمل بالأدبي بالقيم الوقتية والمتغيرة لارتباطها بالذوق، وتقييم العمل الأدبي يمثل جزءًا من ((قيمة تذوق الجمال أو القيمة الجمالية وترتبط بها مجموعة من الأنماط السلوكية الفنية من رسم وموسيقى وشعر وغير ذلك مما يمكن أن يتذوق فيه الإنسان معنى الجمال))[٥]، كما أن دراسة الرؤى الفنية في النصّ في إنتاج الجمالية لموضوع أدبي معين، يرتبط بعلاقة ذلك الموضوع بالمذهب الأدبي والمدرسة التي ينتمي إليها،

---

(١) النقد الجمالي: ٨٨.
(٢)علم النفس الاجتماعي: ٤٧.
(٣) تأويل النصّ الروائي:٢٠.
(٤) القيم الجمالية لتقنيات الفن التشكيلي:٥.
(٥) علم النفس الاجتماعي: ٤٨.

وما دمنا بصدد دراسة الرؤى الفنية للفجوات، فلا بد أن تكون حدود دراستنا ضمن حاضنة القراءة والتلقي، هذه الحاضنة التي أهتمت بالرؤى الفنية وعلاقتها بالاستجابة الجمالية، إذ يتساءل (ياوس) ((كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج ـ التلقي ـ))[١]، ووضع هذا السؤال كبديل لفكرة جوهر الفن القديمة؛ لقطع أية صلة للجمالية بعلم الجمال، إذ يشترط لفهم شبكة بنيات العمل الأدبي، أن نميز بين أفق الأثر المتضمن في العمل الفني وأفق تلقيه الراهن[٢]، أي هي إشارة إلى أن العمل الأدبي له رؤية فنية تنعكس آثارها على القارئ بما يتركه النصّ من أثر، وقيمة جمالية عند تلقيه الراهن، إذ أن القارئ ـ هنا ـ لا يمكن أن يتذوق جمالية النصّ من دون مشاركته الفاعلة فيه، أي أن الجمالية تكمن في الاستجابة ، بينما الرؤى الفنية تكمن في النصّ نفسه لحظة وقوعه بين يدي متلقيه، وقد أنتبه آيزر لهذا التميز، وجعل العمل الأدبي قائم على هذا المبدأ، ليقول قولته الشهيرة ((أن العمل الأدبي له قطبان يمكن أن نطلق على أحدهما القطب الفني والآخر الجمالي. والقطب الفني هو نصّ المؤلف، والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ))[٣]، فالرؤى الفنية للنصّ تتحقق في النص عبر توظيف الألعاب (الأساليب أو التقانات) السردية المهمة التي تحقق الأثر عند المتلقي، وهذا الأثر مندمج مع الأدراك الحسي للقارئ، أي موضوعية النصّ مع ذاتية القارئ، لتقود المتلقي إلى إنتاج القيم الجمالية للنصّ، عن طريق الاستجابة الجمالية التي تمثل نقطة انطلاق لدراسة التجربة الجمالية[٤]، ((فالتلقي ، بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد. إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته)))[٥]، وهذين الأثرين هما من يمنحان العمل أدبيته وديمومته واكتماله، فالبنية الخطاطية الفنية تقود المتلقي إلى اكتشاف الفجوات، فـ ((أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم فهو يعدّ جزءا هاما من إدراك العمل للفن))[٦]، ويتبع اكتشاف الفجوات ادراك روابط الفصل والوصل، ومن ثم ملئها، وهذا الاكتشاف والإدراك والملء هو من يقود إلى الجمالية، التي تمثل علامة على اكتمال العمل الأدبي ونضوجه، ((فالنصّ إذن له امتداد ضروري خارج بنيته، والقارئ أيضا أثناء القراءة يكون متجاوزا لذاته. وفي هذه النقطة الموجودة خارج الحقلين معا يوجد الأثر الأدبي. إنها نقطة التفاعل التي تصنع النصّ من جديد))[٧]، فاستقبال النصّ من قبل المتلقي تتحدد جماليته عبر الألعاب السردية التي يوظفها الكاتب، إذ يجنح بعض الكتاب لحجب المعرفة أو تأجيلها

(١) جمالية التلقي: ١٠٩.
(٢) ينظر: م . ن: ١١٠.
(٣) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ٢٧-٢٨.
(٤) ينظر: نقد استجابة القارئ:٢٢٧.
(٥) جمالية التلقي: ١١٠.
(٦) قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي: ٢٤.
(٧) القراءة وتوليد الدّلالة:٧٣.

عن القارئ، أو تغيبها، لتتولد فجوات استفهامية من دون إجابات ظاهرية، وليمنح القارئ مشاركة حقيقية في الاكتشاف والإدراك والملء والإنتاج، وتتوقف استجابة القارئ حسب الطريقة التي يتلقى بها النص، ((فباستطاعة الجمهور (أو المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجابُ به أو رفضُه أو الالتذاذُ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرارُ تفسير له مسلَّمٍ به أو محاولة تفسيرٍ جديد له))[١] وهذا الاختلاف في الاستجابة تحدده الرؤية الفنية للعمل الأدبي، وهنا يمكن أن يطرح سؤال: ماهي الألعاب التي يمارسها الكاتب ليمنح نصّه قيمة فنية تؤدي بالنتيجة إلى تحقيق الجمالية؟ وحتى نتمكن من الإجابة عن هذا السؤال لا بد من الأخذ بعين الاعتبار أن الألعاب السردية هي فعل مقصود يحجب المعرفة أو يؤجلها أو يخفيها، فتلك الألعاب المراوغة تسهم في تشويق القارئ، وتجعله لا ينفك عن النصّ حتى يصل إلى النهاية، ولهذا الفعل ردة فعل من قبل القارئ تتمثل في فضوله وإصراره وتمسكه في الوصول إلى المعرفة المحجوبة أو المؤجلة، تتبعها عملية مقارنة ذهنية بين المعرفة السابقة والمعرفة المكتسبة، فضلا عن التوقعات المتغيرة والمتبدلة أثناء القراءة، إذ يجتهد الكاتب للمحافظة على اكبر مسافة ممكن تحقيقها بين أفق توقع القارئ وأفق النصّ، وهذا يبنى على المعايير المعهودة للنصّ، وعلى العلاقات الضمنية المتصلة بآثار معروفة سابقا(التاريخية)، وعلى التعارض بين الخيال والحقيقة، إذ يتيح هذا التعارض للمتلقي إمكانية إدراك العمل الأدبي بين الأفقين، إذ ((إن الأثر الأدبي قد يستجيب فور ظهوره لتوقع جمهوره الأول، وقد يتجاوزه أو يخيبه أو يعارضه، هذه الطريقة التي يتفاعل بها الأثر الأدبي مع الجمهور تزودنا بمعيار للحكم على قيمته الجمالية))[٢]. وقد اتجهت الرواية العراقية ولاسيما بعد ٢٠٠٣م، نحو توظيف ألعابٍ سردية أسهمت في رسم رؤية فنية للنصّ، إذ نجد أن هناك من يشخص الأفكار الغامضة ويصيّرها إلى حقائق مقلقة داخل النصّ، محاولا الكشف عن ظواهر جديدة ومستجدة في المجتمع، وهذا التوظيف قائم على التلميح لا التصريح، وعلى التمثيل لا التقرير، فكل حركة وانتقالة داخل العمل لها مغزاها ودورها في تحريك الأحداث وإدارتها، وقد لحظنا عن طريق دراستنا في الفصلين السابقين، أن المحكيات الروائية العراقية قد وظفت أغلب أشكال الفجوات الاستفهامية، وتعمدت جعل القارئ شريكا في الإنتاج، بما تتركه من أثر فني على النفس، بما تقدمه من رؤية فنية منتجة للجمالية، إذ ((من الطبيعي أيضا، بل من الواجب أن تقدم الرواية المعاصرة رؤيتها الجمالية، لأن الرواية في نهاية الأمر ليست غير اقتراحات فكرية تقدم في قوالب فنية إبداعية وجمالية، أي أنها فنٌ؛ وغاية الفن خلق الجمال والتأثير في النفس والفكر وتحريك المشاعر لخلق قارئ(المتلقي عامة) فاعل ومنفعل مع ما يحيط به، وأيضا تقدم الرواية (وجهة نظر) كاتبها وفق معادلة فنية إبداعية جمالية))[٣]، ولدراسة الرؤى الفنية للفجوات الموظفة في تلك المحكيات، ارتأينا دراسة الألعاب السردية التي تسهم

(١) جمالية التلقي: ١١٠.
(٢) ينظر: نحو جمالية للتلقي: ٦٩.
(٣) نحو المحكيات السردية:١٤٢.

في بلورة الرؤية الفنية للنص من اجل تحقيق الاستجابة الجمالية عند القارئ؛ لذا قسم هذا الفصل على مبحثين:

الأول: الألعاب السردية وأثرها في بلورة الرؤى الفنية.

الثاني: القيم الجمالية للفجوات وأثرها في تحقيق الاستجابة.

المبحث الأول

الألعاب السردية وأثرها في بلورة الرؤى الفنية.

توطئة

يصر ويحرص أغلب الروائيين على إرساء علاقة تفاعلية تبادلية مع القارئ، لتحقيق أعلى مستويات من الاستجابة الجمالية، بتوجيه ذوق المتلقي نحو العمل الأدبي، عبر الألعاب السردية ما بعد الحداثوية، التي يوظفها الروائي في تحقيق غاياته المضمرة خلف النصّ، والتي تدعو إلى ((تأصيل النصّ وانفتاحه وإنكاره للحد والحدود، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحوّل. وينجم عن هذه النصوصية لا نهائية النصّ، ولا محدودية المعنى، وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات))[١]، إذ لا يتوقف النص الحاضر على استدعاء نص واحد، بل مجموعة من النصوص تحمل الخصائص الخطابية للنص الحاضر مما يسهم بتعدد وجوه القيم الجمالية[٢]، وهذا الوعي عند الروائي قد جعل أغلب الروايات العراقية تتسم برؤية فنية واعية بمستوى الألعاب السردية الموظفة. فالرواية العراقية باتجاهيها المتلازمين: اتجاه (الموازنة بين الذات والموضوع، والعام والخاص، والظاهر والمضمر، والرسالة والشفرة)، واتجاه الاحتفاء بـ(الشكل المفتوح، والعمق غير المنظور، واللعب الحر، والانهماك بالصمت، وسيادة الدال، والنزعة الكرنفالية) دخلت مرحلة مغامرة اختراق واقعية السرد[٣]، وما دمنا نتناول المحكيات السردية الروائية، فلا بد من الإشارة إلى أن النصّ الحكائي ضفيرة من الأصوات المتباينة والشفرات والفجوات المختلفة والمتشابكة[٤]، وللألعاب السردية أثران مهمان في تفاعل القارئ مع النصّ: أثر أول يتمثل في خلق الفجوات الاستفهامية، وثانٍ يتمثل في توجيه وعي القارئ في عملية الملء، إذ ((على القارئ أن يملأ هذه الفجوات ذاتيا بطريق المشاركة الخلاقة مع ما هو معطى في النصّ الذي أمامه. وعملية وعي القارئ هذه تتكون من الأنماط الجزئية التي ننسبها عادة إلى الخصائص الموضوعية للعمل نفسه، فضلا عن ترابط العمل أو وحدته))[٥]، فالروائي عن طريق ما يقدمه من محكيات يتقصد التلاعب بزمن الحكي عبر المفارقات الزمنية من استرجاع، واستشراف، وتسريع أو إبطاء زمن الحكي، كما ويتقصد القطع، والتأجيل، والتمديد، والترميز، والتغليق، والغموض، ليوقظ القارئ ويجبره أن يتوقف قليلا أمام غير المألوف واللامتوقع، والروائي لن يحقق ذلك إلا

(١) دليل الناقد الأدبي: ١٤٣.
(٢) الشعرية:٤٢.
(٣) ينظر: ما وراء السرد ـ ما وراء الرواية: ١٥-١٧.
(٤) ينظر: س/ ز: ٢٦.
(٥) المدخل إلى مناهج النقد المعاصر: ١٦٦.

بوساطة الألعاب السردية الموظفة في النص، إذ ((إن قيام الكتابة هو قيام اللعب))[١]، وإن قوة النص ((تقوم على جملة من الألاعيب والإجراءات يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب والتبديل والنسخ [...] وهنا مكمن السر في النص، أعني أنه يخفي استراتيجيته ولا يفضي بكل مدلولاته))[٢]، فقوة النص مرهونة بما يخفيه لا بما يظهره، ومن تلك الألعاب التي وظفت في المحكيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م: لعبة الإسراع والإبطاء في زمن الحكي، ولعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات، ولعبة الأجناس المتناصَّة، ولعبة السرد الماكر، ولعبة ضمائر الحكي وتعدد الأصوات، ولعبة التمازج بين اللغة الأم واللهجات العامية في المحكي، ولعبة المسافة الجمالية وتبئر الآفاق، ولعبة الحوارات غير اللفظية في المحكي، ولعبة التماثل والمفارقة داخل المحكي، ولعبة الاتساع والتكثيف في المحكي، ولعبة البداية والنهاية، ولعبة الكذب السردي، وغيرها من الألعاب السردية التي تسهم في خلق الفجوات الاستفهامية، وتفتح بابًا واسعًا أمام القارئ للتفاعل مع النصّ، وسنتناول في دراستنا ثلاثة أنواع من تلك الألعاب السردية التي تعامل معها البحث وهي الأقرب إلى موضوع المبحث، وهي:

- لعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات.
- لعبة المسافة الجمالية وتبئر الآفاق.
- لعبة البداية والنهاية.

١. لعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات.

يمكن أن يُعرّف المحكيّ على أنه: الكلام الذي تصاغ به جملة الوقائع والأخبار، وعن طريقه تتحقّق الحكاية[٣]. إذ يمثل ((الكلام الذي يُهيمِن عليه القصّ، سواء أكان هذا الكلام شفهيًّا مثل الحكاية، أم مكتوبًا نظيرَ القصّة، وسواء أكان نثريًا من قبيل الرّواية، أم شعريًا نحو الملحمة))[٤] ؛ ولذلك فالمحكي حاضر في كل الأجناس الأدبية[٥]، فهناك أنوع متعددة من المحكيات: محكي المرويات الشعبية، والمحكي القصصي، والمحكي الشعري، والمحكي الروائي، والمحكي الأسطوري وغيرها، بـ ((اعتبار الحكي مكونا يعم (كل) الخطابات))[٦]، وما يدخل من ضمن دراستنا المحكي الروائي: وهو الخطاب المكتوب المتعلق بالشخصية الروائية، والذي يسرد به الرّاوي

(١) الكتابة والاختلاف: ١٠٤.
(٢) نقد النص: ١٨.
(٣) تمثُّلات مصطلح المحكيّ في السرديّات: ٢٦
(٤) م. ن: ٢٧.
(٥) ينظر: تحليل بنية الحكاية: ٥.
(٦) سيمياء الحكي المركب: ٧.

الأحداث والوقائع المُتخيَّلة للحكاية، التي تمثل احدى مقومات القص في الرواية[١]. وهذه الحكاية في الرواية ((لا تقوم على خطاب واحد بقدر ما تقوم على بعض الخطابات، خطابين أو أكثر))[٢]؛ وهذا التعدد الخطابي في سرد الحكاية مرهون بنصّ السارد ونصوص الشخصيات التي تشارك في سرد الأحداث والوقائع، وهذا التعدد الخطابي لسرد الحكاية يسهم في بناء نصّ روائي مركب ((على اعتبار أن النصّ السردي الروائي يقوم أساسا على بنية مركبة من المحكيات المتنوعة في الحجم والوظيفة))[٣]، وقد تنوعت المحكيات في الرواية العراقية وتعددت خطاباتها ومساراتها في تقديم الحكاية وسرد أحداثها ووقائعها، وهذا التنوع والتداخل والترابط بين المحكيات، قد منح الرواية بعدا تركيبيا معقدا، إذ أن ((الرواية خطاب سردي غير متجانس، يضم عددا من الأنواع النصية المتداخلة (المتعايشة) فيما بينها، ويقوم على العديد من (المحكيات) المتضافرة فيما بينها، يتحكم في تناميها وتشكّلها وفي تشابكها مقاصد الساردين، أو قصد الكاتب الموضوعي؛ الخارج ـ نصي: أي أن الرواية مجموعة محكيات))[٤]، وهذا التنوع والتعقيد يفتح آفاقا غير متوقعة عند تلقي النصّ، وقراءته لا تتفق مع أفق القارئ، مما يجعل القارئ يقظا، تستفزه التساؤلات وهو يقف أمام وشيجة من المحكيات المتعالقة والمتوالية في سرد الأحداث، وهذا ما تتميز به الرواية عن باقي الأجناس؛ إذ تمثل ((شبكة من العلائق المتضافرة بين المحكيات الكبرى والصغيرة والأصغر، نسمي عادة المحكيات الكبرى بالمحكي الإطار وهو المحكي الذي تتفرع منه باقي المحكيات الصغيرة والأصغر المحيطة به، بينما تشكل المحكيات الصغيرة امتدادًا للمحكي الإطار وتختلف المحكيات الصغرى في نقطة أساسية ومهمة وهي أن المحكيات الصغيرة تامة بينما المحكيات الأصغر غير تامة))[٥]، وهذا التشاكل في المحكيات يخلق فجوات استفهامية، تؤجل الإجابات عن القارئ المتعطش لها، إذا ما وضعنا في الحسبان ما للخبرة المعرفية والمخزون الثقافي للقارئ من أهمية في تحديد المسافة الجمالية، وتحديد درجة التفاعل مع النصّ، من جهة أن ((الخبرة الأدبية المشتركة التي لا تجعل القراءة ممكنة فحسب بل تجعل النقد ممكناً أيضاً لأن حضور النصّ النقدي يفترض أن للمؤلف كفاية أدبية ويفترض في المقابل أن لقارئه الكفاية نفسها مستمدة من خبرة مشابهة وموسعة))[٦].

وقد يذهب الروائي في تنوع المحكيات الروائية إلى خلق فجوات استفهامية، تمثل دعوة عامدة ومقصودة إلى القارئ لإكمال النصّ، وهي دعوة تمثل جزءا من بناء

(١) ينظر: معجم السرديات: ١٤٨.
(٢) عودة إلى خطاب الحكاية:٩.
(٣) نحو المحكيات السردية: ٩.
(٤) المرأة في الخطاب الأدبي الإعلامي والثقافي: ١٤٩.
(٥) نحو المحكيات السردية: ١١.
(٦) التداولية والسرد: ٤٦.

النصّ[١] تتطلب الجهد التعاضدي للقارئ، ((فالنصّ... يتطلب جهدا تعاضديا جبارا لكي يملأ فراغات ما لم يقل، وما قيل، التي لبثت بيضاء، والتي لا تواجه إلا بهذا التعاضد التأويلي من قبل القارئ))[٢]، ويمكن أن نماثل الجهد التعاضدي للقارئ بالجهد الذهني للاعب لعبة (الروبيك)(*) في الوصول إلى المكعب السحري بطريقة محورية بالتفكير، والتدبير، والتدوير، والتغيير، والربط، والتركيب المستقل لكل واجهة ولون، وهذا ما تبناه التجريب السردي في الرواية العراقية بما يحمله من فضاءٍ كتابيٍّ متنوعٍ ومتمردٍ على التقليدي وظيفته كسر أفق توقع القارئ[٣]، وخلق فجوات استفهامية، تمنح القارئ المشاركة في إنتاج الرواية، إذ نجد هناك تحولا في بنية الخطاب الروائي من التقليدي إلى بنية نصّية جديدة عن طريق المعارضة والتضاد والتقطيع والتغريب والعجائبي والسحري وإقحام الهامش وتداخل المحكيات وانفتاح النصّ على ألعاب سردية تخلخل العلاقة بين الواقع والمتخيل، ليقع القارئ أسير الإيهام[٤].

وعليه يمكن القول إن بعض كتّاب الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م قد تبنوا لعبة تداخل المحكيات وتنوعها في نتاجاتهم الروائية، بكل ما تمثله تلك النتاجات من نسيج سردي مركب ومتداخل، لا تسلم المقود إلى القارئ بيسر من دون جهد ذهني، بل تحتاج إلى قارئ صبور لا يضجر، وقارئ أنموذجي لا قارئ نصّي يتمكن من التقريب والترتيب والربط والملء والتركيب.

ففي رواية (التانكي) للكاتبة (عالية ممدوح)، التي تمثل ظاهرة للسرد الروائي المركب، تخلق الكاتبة فجوات استفهامية بين مفاصل نصوصها عبر تداخل محكياتها، وكأنها ترسم لكل محكي مسارا غامضا ومتشظيًا وسط دوامة السرد، وتترك للقارئ عملية تتبع كل محكي وسط تلك المتاهات المتعرجة والملتوية في ما بينها، إذ يتوزع السرد إلى مسارات سردية متشاكلة تمثل محكيات متنوعة، وكل محكي مستقل بذاته يرسم لنفسه مسارات خاصة، فمحكي (عفاف) الذي يمثل المحكي الإطار هو من يوحد ويجمع بين باقي المحكيات؛ محكي الطبيب النفسي (كارل فالينو)، ومحكي المهندس المعماري (معاذ الآلوسي)، ومحكي الكاتب السري (صميم)، ومحكي الناقد الفرنسي البارز (كيّوم فيليب)، ومحكي النحاتة (طرب)، ومحكي عم عفاف المحامي (مختار)، ومحكي (هلال) شقيق عفاف، ومحكي (يونس)، ومحكي الخالة (فتحية)، ومحكي

(١) ينظر: الحكاية والتأويل في قصص نجيب محفوظ وجمال الغيطاني:٣١١.
(٢) القارئ في الحكاية: ٢٨-٢٩.
(*) لعبة الروبيك: عبارة عن مكعب يمثل لغز ميكانيكي ثلاثي الأبعاد يُغطى كل وجه من وجوه المكعب الستة بتسعة ملصقات، وكل وجه يُلصق بملصق واحد من بين الألوان الستة الصلبة: الأحمر، والأبيض والأزرق والبرتقالي والأخضر والأصفر، وتمكن آلية محورية بتدوير كل واجهة بشكل مستقل، وبالتالي يمكن خلط ترتيب الألوان، ولحل اللغز يجب أن يكون كل وجه بلون واحد، ينظر: مكعب روبيك: مقال إلكتروني.
(٣) ينظر: منازع التجريب السردي:١٢.
(٤) ينظر: قراءات في الأدب والنقد: ٨٩.

الخالة الأصغر (سنية)، ومحكي الأم (مكية)، ومحكي بيبي (فاطمة)، ومحكي الوالد (أيوب)، ومحكي الأب (لوش)، ومحكي الخال (سامي)، وغيرها من المحكيات التي بتداخلها وتقاطعها وتشابكها في السرد خلقت فجوة استفهامية تغليقية، فكل المحكيات تتضافر لمعرفة مصير (عفاف) التي تمثل المحكي الاطار ((فنحن لا ندري إن كانت ما تزال موجودة. وتحتضر، أو أنها مجرّد مختفية، ولا تنتمي إلينا، ونحن لا نعرف كيف نقوم بالسهر على مصيرها، ولم نفكّر في الأصل كيف؟ أظن هذه طريقة، أعني طريقتنا، ميئوسا منها، فهي عزمت على الاختفاء، أو اقتصرت على هذا الاحتمال))[١]، وتتقصد الكاتبة عن طريق تناول محكيات ثانوية موازية ومستقلة، تامة وغير تامة لجعل مصير (عفاف) مجهولا وهم يلقون باللائمة على الدكتور كارل فالينو ((أين عفاف، دكتور؟ الآن الوقت صار قليلا ونحن أسوأ حالا من ذي قبل، فندعوك ونعرف أن الوقت يفرّ من الموت هو الآخر))[٢]، والكل يتشارك في رفد (صميم) الكاتب السري لعائلة (أيوب آل) ، وليقدمها إلى الطبيب النفسي (كارل فاليو)، ونرى الكاتبة عبر هذه اللعبة تمكنت من جعل السرد مركبا، لتخلق فجوة استفهامية، ولتترك للقارئ عملية الربط بين المحكيات الكبرى، وما يحيط بها من محكيات صغرى، إذ يمارس كل محكي أثره الخاص بالحكاية، وكأن القارئ أمام قطع سردية ملونة ومختلطة، لذلك يقف مصدوما، وقد يشعر بالانزعاج، ولا سيما القارئ الكسول الذي ينهزم أمام لعبة الكاتب، فالرواية التي تتنوع فيها المحكيات وتتداخل دائما ما تكتب للنخب، لأنها تحتاج قارئًا مثقفًا يستطيع أن يرتب الأجزاء، ويوصل بين مفاصل النصوص ليملأ الفجوة التي يخلقها الكاتب، إذ أن تضافر المحكيات في رواية (التانكي) اسهم في نسج محكي (عفاف) وكل محكي يرسم مسارا خاصا، وأن عملية إعادة تنظيم وترتيب المحكيات هي من تحقق التواصل الأدبي، وتوجه القارئ نحو التأويل المتسق لفهم النص وإدراكه.

وقد ينوع الكاتب محكيات روايته ليمدد المعرفة، ويؤجلها عن القارئ، وليخلق فجوة تمديدية (تدريجية)، ونقارب ذلك في رواية (المشطور) للكاتب (ضياء جبيلي)، إذ يأتي الكاتب بمحكيات متنوعة ليؤجل الإجابة عن القارئ الذي ينتظر مصير النصفين اللذين انشطرا، واصبح كل شطرٍ، شخصية قائمة بذاتها، إذ يخلق فجوة استطرادية عبر سرد محكيات ثانوية، يأتي بها الكاتب لتتداخل مع المحكيات الرئيسة، ولتخلق فجوة وتؤجل الوصول إلى الإجابات التي ينتظرها القارئ فنجد محكي (تيسي فيسي)، ومحكي المرأة المجنونة في سنجار، ومحكي البغل في جبال كردستان، ومحكي رجل بلا قلب، ومحكي الفلاح البصري وفصيل الجنود الشهداء، ومحكي الجندي الفزاعة، ومحكي صياد الضفادع، ومحكي الضفدع البشري، ومحكي السائق الهندي، ومحكي المجنون

(١) التانكي: ٣٨-٣٩.
(٢) م . ن: ٥١.

الطائر، ومحكي الرجل القرفة[١]، فمحكياته تضافرت مع المحكي الإطار المتمثل بالشطرين المنفصلين، ليمثل كل محكي رمزية محددة، وثيمة داخلية، يقع على القارئ الربط بين المحكيات لملء الفجوة، وتحقيق التواصل الأدبي.

وفي ضوء ذلك نجد في رواية (جريمة في الفيس بوك) للكاتب (علاء مشذوب) أن الكاتب قد جاء بمحكيات متنوعة تداخلت مع المحكي الإطار ولا مسوّغ لإيرادها إلا لتأجيل الأحداث المرتبطة بمحكي (احمد الفيسوي) وبالتحديد تلك الأحداث المرتبطة بإعلان مقتله على صفحته الشخصية في الفيس بوك ((نزل مربع أسود يعلن صارخا، عاجل عاجل عاجل لينبئ التواصليين عن نبأ وفاته))[٢]، وليترك القارئ ينتظر الإجابات حول مصير (أحمد الفيسوي)، مبتعدا عن المحكي الاطار وهو يسرد محكيات ثانوية، يمكن أن نعدها قصصًا منفصلة بذاتها، فمحكي (اعترافات جسد مفخخ)[٣]، ومحكي المرأة المحتجزة[٤]، وما رافق تلك المحكيات من محكيات ثانوية، ففي كل محطة من تلك المحكيات نجد شخصيات جديدة، تأخذ مساحة كبيرة من صفحات الرواية، حتى يعود الكاتب إلى المحكي الاطار (أحمد الفيسوي) ليكتشف القارئ أن احمد لم يقتل بل كان رهينة لعصابات ومليشيات قبلية في إحدى المناطق النائية من (الإكوادور)، للضغط على زوجته وفريق العمل معها المكلفين بتوزيع الدواء والمساعدات من قبل الأمم المتحدة، ((فما كان من زوجته إلا أن نشرت على صفحته ذلك البيان العاجل الذي حمل نبأ وفاته على أمل أن يثير الرأي العام))[٥]، إذ يقع على عاتق القارئ الربط والتركيب والتنظيم لملء الفجوة الاستفهامية الاستطرادية، وعلاقة تلك المحكيات المتنوعة بالمحكي الإطار.

وفي رواية (مدينة الصور) للكاتب (لؤي حمزة عباس) نجد تنوع وتداخل المحكيات وتشابك أحداثها، فهناك محكي خال الراوي، ومحكي ياسين، ومحكي يوسف حنش، ومحكي صفاء وسوق الجمعة، ومحكي عبد الحليم حافظ، ومحكي الحاج أبو حميد والإيطالية، ومحكي عبدالكريم قاسم، ومحكي سعود وكريمة، ومحكي المعقل، ومحكي هلال، ومحكي أبو وهاب، ومحكي أبو هلال وامه، ومحكي أم كريمة، ومحكي وناس

(١) ينظر: المشطور: محكي (تيسي فيسي):٤٧؛ ومحكي المرأة المجنونة في سنجار:٦٧؛ ومحكي البغل في جبال كردستان:٧٩؛ ومحكي رجل بلا قلب:٨٦؛ ومحكي الفلاح البصري وفصيل الجنود الشهداء:١٠٢؛ محكي الجندي الفزاعة:١١٠؛ ومحكي صياد الضفادع:١٢٢؛ ومحكي الضفدع البشري:١٢٤؛ ومحكي السائق الهندي:١٣٩؛ ومحكي المجنون الطائر:١٥٣؛ ومحكي الرجل القرفة:٢٠٤.

(٢) جريمة في الفيس بوك: ٨.

(٣) ينظر: م. ن: ٨٧.

(٤) ينظر: م . ن: ١١٣.

(٥) م . ن: ٢٤٧.

أبو القطارات[١]، فالقارئ إزاء مجموعة محكيات متداخلة ومتشابكة، تقع على عاتقه مهمة التركيب والتنظيم حتى يتجاوز الفجوة، ويحقق الاتصال بينه وبين النص.

وجاءت رواية (حديقة حياة) للكاتبة لطفية الدليمي لتمثل لعبة سردية في تنوع المحكيات وتداخلها وتضافرها، إذ تنوعت موضوعاتها بتنوع المحكيات التي حملت تصورات ورؤى عن عدد من الموضوعات بين شعر وموسيقى أو سينما أو مسرح وأحيانا تشكيل، وكأن الرواية عبارة عن متواليات من المحكيات توزعت على مجموعة فصول متوالية، وفي كل فصل يجد القارئ أن هناك تنوعًا لأكثر من محكي روائي، محكي (الأب) مدرس التاريخ وراوي حكاياته، ومحكي(ميساء) تثيرها الخيالات وقصص الأميرات المسحورات، ومحكي (حياة) تحول الرسوم والأختام الأسطوانية إلى قصص وحكايات، ومحكي(زياد)، ومحكي(سوزان)، ومحكي(بوران)، ومحكي (أم توماس) تروي لـ(بوران) حكايات وقصص خرافية بلكنتها الشمالية، ومحكي (رويدة)[٢]، كلها محكيات تنوعت في الرواية وتداخلت وتضافرت لتخلق فجوة استفهامية عند القارئ الذي يحاول ربط العلاقات النصية للمحكيات، ليحقق عبر ذلك شبكة حوارية متضافرة تمنحه الأجوبة المنتظرة في ملء الفجوات، فالكاتبة رسمت استراتيجية لعملها الروائي، ومارست ألاعيبها السردية، لتترك للقارئ مهمة الاكتشاف؛ لأن ((قارئ النص هو الذي يحسن رؤية ما لا يرى بصرف المعنى أو استنطاق الصمت أو ملء الفراغات أو تشخيص العوارض أو اختراق الطبقات))[٣]، وبذلك فالعمل الأدبي لا يكتمل ويتحقق إلا بمشاركة القارئ بوصفه طرف ثاني للعبة الكتابة.

وفي رواية (دهاليز الموتى) للكاتب (حميد الربيعي) تتشابك المحكيات؛ إذ يسير السرد باتجاهين: اتجاه يتمثل بمحكي السارد والبطل الذي يسرد سيرته الذاتية، ليتفرع من داخل هذا المحكي محكيات ثانوية تخلق نوعين من الفجوات الاستفهامية: فجوة استرجاعية تتمثل بتأجيل المعرفة بوساطة استرجاعات تسهم في تنوع المحكيات وتداخلها، فضلا عن فجوة عجائبية لما يلحق المحكيات من أحداث عجائبية عن الجن والعفاريت، فهناك محكي الجدة، ومحكي الزوجة(مياسة)، والابنة (سومر)، والابن (كفوء)، وعبدالله الأفطس، وأسعد الشبوط، ...الخ، واتجاه ثانٍ يتمثل بتوظيف محكيات

(١) ينظر: مدينة الصور، محكي خال الراوي:١٣؛ ومحكي ياسين:٢٢؛ ومحكي يوسف حنش:٢٤؛ ومحكي عبد الحليم حافظ:٣١؛ ومحكي الحاج أبو حميد والإيطالية:٣٣؛ ومحكي صفاء وسوق الجمعة:٣٩؛ ومحكي عبدالكريم قاسم:٤٤؛ ومحكي سعود وكريمة: ٨٠؛ ومحكي المعقل:٩٧ ؛ ومحكي هلال: ١٢١؛ ومحكي أبو وهاب: ١٢٢؛ ومحكي أبو هلال وامه:١٣٠؛ ومحكي أم كريمة:١٣٤؛ ومحكي وناس أبو القطارات:١٣٦.

(٢) ينظر: حديقة حياة، محكي الأب :١٥، ومحكي ميساء :٢٨ ، ومحكي حياة :٣١-٣٧، ومحكي زياد:٨٦، ومحكي سوزان: ١٠٤، ومحكي بوران:١١٩-١٢٠، ومحكي أم توماس: ١٤٣،١٤٢،١٣٨، ومحكي رويدة:١٧٣.

(٣) نقد النص: ١٨.

من الأساطير الشعبية ليزيد من تنوع المحكيات وليخلق فجوة إليغورية عبر حكاية مرموزة، فمحكي (سيد مالك) منح صفات فوق الطبيعية ليكون (المخلص) والمنقذ الذي يظهر في الوقت المناسب ((كانت الأصوات تتصادم من دون التقاط شيء، يد سيد مالك تهزّني، وتسحبني من عالم مرئي كان يتحرك أمامي. ذكر شيئا عن النّزيف، وابتعد))[١]، فضلا عن توظيف محكيات من أساطير الحضارة العراقية القديمة وربطها بالزمن الحاضر، ليضع القارئ في حيرة لاكتشاف موضوعة الرواية ومقاصدها، بما يمارسه من لعبة سردية في تنوع محكياته وتداخلها التي خلقت فجوات استفهامية، ليجتهد القارئ في ملء تلك الفجوات وتحقيق الاستجابة الجمالية.

كما نلحظ في رواية (الله ٩٩) للكاتب (حسن بلاسم) تتنوع محكيات الرواية إِبَّانَ (٩٩) حكاية، بعد أن يحصل (حسن بومة) على منحة من جهات فلندية ليؤسس مدونة إلكترونية يطلق عليها (الله ٩٩) لتقص علينا المدونة حكايات لتسعة وتسعين من أكثر الأشخاص هشاشة في العالم، ولتتداخل تلك المحكيات وتتضافر في بلورة قصدية الكاتب وموضوعة روايته، وبهذه اللعبة السردية يحقق الكاتب استجابة جمالية لدى القارئ[٢].

٢. لعبة المسافة الجمالية وتبئّر الآفاق.

يمثل العمل الأدبي مسارا معبدا بالرؤى التي تمر وتجتاز بعضها بعضًا بين النصّ والقارئ، وهي عملية مرور واجتياز وتصادم، وفي نهاية الأمر يتحقق التفاعل والتفاهم، ولكل من النص والقارئ رؤيتهما المحددة، إذن نحن أمام أفقين قد لا يتماثلان أو لا يتوافقان، فما يأتي به النص يخيب أفق انتظار القارئ، الذي ينصدم بالجديد والمختلف الذي يضعه النص على طاولة القارئ[٣]، والنصّ الماكر هو من يسعى إلى توسيع مسافة الاختلاف، التي في نهاية الأمر لا تقود إلى الخلاف، بل العكس، فبعد التخاصم يتحابان وتتفق رؤاهما، ويمتد جسر بين وجهات النظر المختلفة، فلا غرو إن وصفناها باللعبة!!، فهي لعبة فنية أدبية تمنح القارئ متعة (استجابة جمالية)، فالنصّ يسعى إلى تحقق أطول مسافة ممكنة بين أفق توقعات القارئ؛ وبين الرؤية المضمرة (وجهة نظر النصّ)، عبر ما ينتجه الأفق الجديد من خيبة للقارئ، ليخلق فجوة استفهامية تجبر القارئ على الاندهاش والتوقف واليقظة، ثم رغبة المواصلة والاكتشاف، ليعود النص من جديد ليخطط لهدف مخالف للهدف الأول، وهو تقريب

(١) دهاليز الموتى: ٣٥.
(٢) الله ٩٩: ٢٩٥.
(٣) ينظر: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة: ١١٨.

المسافة وتبئير وجهات النظر عبر إشارات وتوجيهات من دون تدخل آمر للقارئ، بل يترك المسؤولية على عاتق القارئ ليستلم زمام الأمور. وتعج التنظيرات النقدية السردية بمفاهيم: المنظور، الجهة، وجهة النظر، زاوية الرؤية ، الرؤية السردية والتبئير[١]، وهي تعطي معنى الرؤية المحددة والموحدة التي تؤطر عملية الحكي بين الكاتب أو (النصّ) والقارئ عبر بؤرة تحدد وتحصر إطار الرؤية[٢]. إذن الكاتب له غاياته في أخذ الزاوية المناسبة عند خلق فجوة استفهامية تسهم في اتساع المسافة بين الآفاق، إلا أن القارئ بعد ما يقوم بملء الفجوات، يحقق غايته في تبئير الآفاق، وبذلك تكون ((زاوية الرؤية بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة))[٣]، ولكل كاتب أو نصّ زاوية رؤية محددة، فالكاتب اللبيب هو من يجيد اختيارِ الفجوات التي تناسبُ فُسحَةَ توقعات القارئ بلا شك، لكنّ المستويات المتباينة لأنواع مختلفة من القراء تمثل تحديا لا يكفّ عنِ إرباك صناعة النصّ، إلا أن ذلك التحدي يحفز طاقاته، وتراه يفتح ذراعيه لرياح المخيال، وكأن تلك الرياح تحمل رسالةً من ذهن القارئ تسبق النصّ يتلقاها الكاتب بشغفٍ وانتظار، والمقصود بهذا الكلام أن الكاتب الحذق هو من يعرف كيف يجعل القارئ ضحية للنصّ عبر تحديد زاوية الرؤية المناسبة، فالنصّ المبتور ضرورة تأسيسية في العمل الأدبي ينتظر قارئًا يمنحه هويته.

نقارب ذلك في رواية (الباب الخلفي للجنة) للكاتب (هيثم الشويلي)، إذ يمثل محكي (أسعد) خيبة مستمرة لأفق القارئ، فالاختلاف بين أفق القارئ ومحكي (أسعد) هو من اسهم في اتساع المسافة الجمالية، وخلق فجوة استفهامية، إذ ((يوظف الروائي تحفيزاته، ليغني الأساس (الجمالي) لدى القارئ))[٤]، فكيف لأسعد الذي يعمل حمالا في سوق الشورجة أن يلتقي بـ (ماريا) الفتاة الجميلة التي تعيش في مدينة(ليون) الفرنسية؟ فتصورات القارئ لا تتعدى مشاهدة بعضهما بكامرة الحاسوب المحمول، حتى السارد (أسعد) نفسه لم يكن يتخيل أن يكون اللقاء ممكنا ((وبدأت أسرد بدايتي وطفولتي مبينا عدم خروجي خارج مدينة الكاظمية، فكيف لي بالسفر إليها))[٥]، ومن الممكن أن يرتفع أفق توقع القارئ إلى إمكانية سفر (أسعد) إلى فرنسا، أو قد تتمكن (ماريا) من العودة مجددا إلى العراق ولقاء (أسعد)، فليست بالأمور المستحيلة، إذ لا تبتعد توقعات القارئ عن احتمالات ثلاثة:

(١) ينظر: مقاربة النص وفق بعض الطرائق الحديثة: ١٤؛ وشعرية السرد: ٣١.
(٢) ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية: ٤٠.
(٣) بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٦.
(٤) الرواية العراقية الجديدة: ٨.
(٥) الباب الخليفي للجنة: ٤٣.

١. عدم إمكانية لقائهما على ارض الواقع، وهو الاحتمال الأقرب للتصديق.
٢. لقاؤهما في العراق عن طريق زيارة (ماريا) بشكل مؤقت أو عودتها بشكل دائمي، احتمال قد يكون ممكنا.
٣. لقاؤهما في فرنسا عبر سفر أسعد وإن كان هذا الاحتمال صعبا لكن ليس بالمستحيل.

لكن الكاتب يخيب توقعات القارئ وهو يأخذ به على طول صفحات الرواية بوساطة إشارات يطمئن بها (العم عباس شاه) الرجل المتصوف صاحب محل بيع السِلال البسيطة وأطباق الخوص والأواني الفخارية، إذ هو الوحيد الذي يوعده بإمكانية لقائها ((تذكر جيداً ما سأقوله لك.. سأجعلك تلتقي بها إن أحببت))[١]، إذ عن طريق هذا الرجل الصوفي وبطريقة عجائبية، فيها كثير من المخاطرة، قد يتمكن (أسعد) من أن يلتقيها في مدينة هلامية بعد أن يجتاز اختبار المخطوطات الثمان؛ وهي تعاويذ لابد من ممارستها حتى يصل إلى مدينة (ايسكولاس) واحدة من المداخل الخلفية للجنة التي لا يصل إليها أيًّا كان، إذ يلمس القارئ عبراتساع تلك المسافة الجمالية حالة الانتظار بعد أن يمارس الكاتب خلق مجموعة فجوات استفهامية: منها فجوة تمديدية تتمثل بإلحاح (اسعد) لمعرفة كيفية الوصول لـ (ماريا)، لكن العم عباس شاه يؤجل منح المعرفة بشكل متكرر ((سأفصح لك عن كل شيء، إن أحببت اللقاء بها، عليك بفعل الكثير وإلا عليك البقاء خلف حاسوبك وشاشته التي لا تجني منها سوى اللوعة والحصرة والتنهد، أمامك طريق شائك للوصول إلى مدينة لا يعلمها إلا ما تبقى من المتشبثين بالصوفية الحقة لا الهشة وهذا ما توارثناه من أجدادنا الكبار))[٢]، وليبعد المسافة ويخيب توقعات القارئ عمد الكاتب إلى توظيف الفجوة العجائبية عبر اختبار التعويذات الثمان، وما حدث عندما القى أحدها في معبد ننماخ في البئر المسجون فيه الملكان ببابل (هاروت وماروت)[٣]، وما جرى عند تنفيذ المخطوطة الثامنة في مدينة سومرية من أحداث عجائبية عند قتل (الآفة الكبيرة)، وكيف نزل ثمانية من الجن ليسلموه مفاتيح مدينة (ايسكولاس) التي لا تتسع إلا لشخصين[٤]، وليتمكن (أسعد) من لقاء (ماريا) في مدينة عجائبية يوتيوبية[٥] لا تتفق مع القوانين الطبيعية للمجتمع، ولا تتفق مع أفق القارئ،

(١) الباب الخلفي للجنة: ٤٤.
(٢) م . ن: ١٥٨.
(٣) ينظر: م . ن: ٢٣٥.
(٤) ينظر: م . ن: ٢٨٣.
(٥) ينظر: م. ن: ٢٩٩.

وبذلك يحقق الكاتب غايته بعد كشف لعبته حتى النهاية بوساطة التخييب الذي مارسه منذ البداية لتتسع المسافة بين الأفقين وتتحقق الاستجابة الجمالية.

وفي رواية (لست الأول) للكاتب (محمود سعيد) التي تغترب كثيرا عن الواقع في أحداثها ومحكياتها وشخوصها، يلفت انتباه القارئ محكي السارد وعلاقته بمحكي الرجل الساحر الغريب الأطوار (أريستول) بما يمثله من أحداث، إذ بعد أن يقدم (أريستول) ملفه بوصفه لاجئًا إلى منظمة (غوث) غير الربحية لمساعدة اللاجئين الوافدين إلى احدى الولايات الأمريكية التي يعمل فيها (السارد)، ينهض السارد كعادته في مساعدة اللاجئين متعاطفا مع حكاياتهم، وبعد أن ينجز المعاملة بسرعة يكافئه (أريستول) بمنحه بطاقة تحمل عنوانا غريبا مثل صاحبها (لست الأول)، ولتجذب نظر السارد إليها ((فيها خطّان عريضان أبيضان واضحان، بين نقاط فسفوريّة مشّعة لاهثة تملؤها. ابتسمت. ما علاقة أريستول بالألوان الفسفورية المشعة؟ بين الخطين كلمتان فقط واضحتان بخط أسود سميك: (لست الأوّل)))[1]، وليسأل السارد هنا عن معنى الاسم وعلاقته بأرستول، الذي لم يظهر لا اسمه ولا عنوانه ولا هاتفه في البطاقة، وما فائدتها؟ فالمعلومات في البطاقة تشير فقط إلى أن المكان هو (حانة)، وهنا يحاول الكاتب أن يشرك القارئ عن طريق تلك التساؤلات، وليترك للقارئ عرض توقعاته حول معنى اسم (لست الأول) الذي حير السارد نفسه (((لست الأول). أي اسم غريب لحانة؟ ردّدت وأنا أتمتم مع نفسي: (لستَ الأول؟) الجملة إجابة عن سؤال، كيف أصبحت اسما لحانة؟ كدت أضحك. للناس فيما يطلقون على ما يخصهم مذاهب! لكن لِمَ لا؟ ربما أن معلوماتي قاصرة، دائما أكتشف أخطاءً لي))[2]، إذ تمثل أسئلة السارد أسئلة النص التي يتبناها القارئ ويعيد طرحها ذهنيا، ذلك أن ((العلاقة بين النصّ والقارئ تخضع لمنطق السؤال والجواب، إذ يصبح النص جواباً عن سؤال، وبعبارة أخرى لا أرى في نصّ ما إلا ما يعنيني. ومن الثابت أن الجواب الذي يقدّمه النص عن سؤالي لا يكون كافياً تماماً وأبداً، لأن النص هو أيضا يطرح أسئلة وعلى القارئ الآن أن يجد لها أجوبة))[3]، وتمثل إجابات القارئ أفق توقعاته التي قد تتفق مع ما سيكشفه النص لاحقا، وبذلك لا يحقق النص الجمالية المتمثلة بخيبة توقعات القارئ، وقد لا تتفق مع توقعاته وبذلك ينجح الكاتب بلعبته السردية وهو يوسع المسافة بين أفق توقعات القارئ وإجابات النص (رؤيته)، ولو عدنا إلى السؤال: ما معنى تسمية (لست الأول)؟، فإننا نجد ان القارئ يمكن أن يتوقع خيارين:

---

(١) لستَ الأوّل: ٢٦.
(٢) م . ن: ٢٧.
(٣) الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية: ٢٦٣ .

١. قد يكون النادي ليس الأول ولكنه الأفضل.
٢. أو قد يكون القصد أن الجملة تشير إلى الشخص المدعو، بأنه ليس الأول الذي سيتفاجأ بما تقدمه الحانة.

والخياران هما من باب الجذب والدعاية التي تتخذها المحال التجارية لجذب الزبائن، إلا إن القارئ يكتشف ما لا يتفق أو يقترب من توقعاته، فبعد أن يدخل السارد الحانة ويعيش أجواءها الغريبة والنادرة التي لا يمكن أن تحدث حتى في الأحلام، يجد أن الحانة لا يدخلها إلا مجموعة أصدقاء محددين، وبعض الضيوف المدعوين لمرة واحدة، ((نادينا، خاص بنا، لا غريب إلا ضيوف موثوق بهم. كلنا سواء. يبرينا الألم، ونبريه، يحرقنا ونحرقه. لا ينسينا مآسينا سواه))[١]، وعندما حاول السارد الانتماء إلى ذلك النادي رفض قبوله عضو فيه، وحينما ألحّ على معرفة السبب أشارت النادلة إلى لوحة تنيرها ألوان وامضة كان مكتوب عليها بالخط المشع الراقص (لست الأول) وهي تقول ((آه هذه هي الحقيقة. صمم النادي لقبول نخبة قليلة. كلّ مرفوض عليه أن يقتنع بأنه ليس أوّل من رفض. الرفض قدر مكتوب، كالموت. سبق أي ميت كثير، وسيلحقه الكثير))[٢]، وهنا انكشف معنى التسمية وغايتها، إذ كان القارئ ضحية للعبة سردية مارسها السارد ليحقق عبرها القيمة الجمالية لعمله الروائي الذي تجسد إبَّانَ التصور الجديد الناتج من التأويل الموجه من قبل النص ((لأن مقياس جمال النص مرهون بمدى خيانته لتوقع قارئه/ متلقيه لتكون المسافة الجمالية بذلك مفهوما إجرائيا))[٣] يحدد قيمة العمل الأدبي واثره عند القارئ.

وفي رواية (تمر الأصابع) للكاتب (محسن الرملي) نجد اتساع المسافة بين رؤية النص وروية القارئ في محكي (نوح) والد السارد سليم، فنوح الذي تربى على عادات وتقاليد قرية (الصُبح) في تكريت، وعلى التعليمات الدينية لوالده الملا (مطلق)، بما يمثل من تربية شرقية قادته إلى أن يضع قريته في أحداث مأساوية حين قام بضرب ابن أخت سكرتير رئيس الجمهورية، ووضع في استه (رصاصتين) واحتفظ بالثالثة بعد ما قام الفتى بالتحرش بابنته (استبرق)[٤]، وبعد الأحداث التي رافقت القرية والتي تسببت بهروب الابن (سليم) إلى إسبانيا، ليجد بعد عشر سنوات بالصدفة والده (نوح) مقيما في إسبانيا وقد افتتح مرقصا، يديره هو وزوجته البرشلونية (روسا)، يضرب على مؤخرات النادلات كلما اقتربن منه، ظهر بشكل جديد لم يتوقعه، ((هذا الرجل

(١) لست الأول: ٩٧.
(٢) م . ن: ١١٠.
(٣) المسافة الجمالية في رواية القاهرة الصغيرة: ٢٨٨.
(٤) تمر الأصابع: ٨.

حليق الشاربين. صلع خفيف فوق الجبهة طويل الشعر مربوطة إلى الخلف وخصلتان صغيرتان منه مصبوغتان بالأحمر والأخضر. ثلاث حلقات فضية تتدلى من أذنه اليسرى؛ أقراط.. أُيعقل أن يكون هذا أبي!؟.. أهذا هو أبي حقاً؟))[١]، يتساءل السارد عمّا أصاب الوالد ليظهر بشخصية وسلوك متناقضين لا يتفقان مع شخصيته، فشتان ما بين الأب (نوح) القادم من مدينة تكريت، ابن العشيرة المتخاصمة مع الحكومة، والإطلالة الجديدة له في مدريد، إذ أحدثت تلك المفاجأة السردية عند القارئ فجوة تضادية متمثلة بالمفارقة التي عبر عنها النص بتساؤلاته، إذ يتساءل ابنه (السارد) بعد أن رآه يصفع مؤخرة احدى عاملاته بالمرقص((كيف يفعل ذلك وهو الذي جرنا لمحاربة الحكومة لمجرد أن احدهم قد صفع مؤخرة أختي استبرق؟! أحاول تجميع ما أتذكره عنه كي افهم هذه التحولات))[٢]، والراوي يمدد في معرفة السبب الذي يقف وراء تلك التغيرات المتناقضة في شخصية(نوح) وسلوكياته، ليترك القارئ يرسم رؤيته، ويمد بأفق توقعاته، وبعد أسئلة النص يتساءل القارئ: هل حدث شيء فوق العادة لنوح أثر على قواه العقلية فأصيب بالجنون؟ فلا يستبعد القارئ هذا الأمر في زمن أصيب فيه الكثير بالجنون والاختلال العقلي بسبب وسائل التعذيب القاسية، أم أن (نوح) بتحولاته الجديدة المناقضة لشخصيته القديمة قد يمارس نوعًا من التمرد على العادات والتقاليد التي أوصلته إلى ما وصل إليه من اضطهاد وقتل وتشريد؟ أو أنه يمارس حريته من دون رقيب من الجد الملا (مطلق)، ومن سنن القرية التي هجرها إلى هنا (إسبانيا)؟، يطرح القارئ توقعاته الممتدة من رؤيته وثقافته الخاصة، وعلاقتها بالنص، لكن النص يقدم للقارئ إشارتين وهو يتقدم في تناول أحداث الرواية: الإشارة الأولى تتمثل بالشرط الذي فرضه نوح على (فاطمة) المغربية للعمل بالمرقص وهو حفظ سورة (البقرة)![٣]، وهذا ما اشعر ابنه (سليم) والقارئ أن (نوح) لايزال يتمسك بالسنن التي ورثها من الجد، والإشارة الثانية تمثلت بعمل نوح عندما كان في تكريت في إحدى شركات النفط في كركوك وتعامله مع الآخر (الأجنبي) لا سيما الألمان الذين احبهم وتعلم منهم الكثير[٤]، إذ تتمثل تلك الإشارة للقارئ بمقاربة بين احدى شخصيات نوح في تكريت ونوح في إسبانيا، فكان لنوح شخصيتان في تكريت، شخصية في القرية ملتزمة بالتعليمات الدينية والسنن الاجتماعية، وشخصية مغايرة أثناء العمل مع الأجانب في كركوك، وقد أقر نوح بذلك التناقض ((فقد كنت وما زلت يا سليم، منقسما إلى اثنين في داخلي.. واحد مقنع مطيع موقن بالمقدس الذي يمثله أبي ومرتبط بالعمل

(١) تمر الأصابع:١٩.
(٢) م . ن:٢٥.
(٣) ينظر: م. ن: ٨٠.
(٤) ينظر: م . ن: ٩٠-٩١.

للآخرة، وآخر مرتاب متمرد شكاك بشري ومرتبط بالدنيا، يحب الضحك والنساء والغناء والشعر والتمرد والخطيئة.. كنت أمارس الأول في القرية بحضور أبي، والآخر هناك في كركوك في العمل، مع الأجانب والألمان منهم تحديداً))[١] إذ يوجه النص القارئ للوصول إلى أسباب ذلك التناقض في شخصية (نوح)، فالكاتب عمد إلى تأجيل البوح بأسباب التحول في شخصية نوح بخبرة ودراية، ليكشف القارئ المسافة الشاسعة بين أفق توقعاته، وما يضمره النص من رؤية سرية، ليكشف السرد أن ذلك التحول كان مقصودا، وهو نوع من التخفي للانتقام واخذ الثأر من ابن أخت سكرتير الرئيس الذي اصبح يعمل في السلك الدبلوماسي في مدريد بعد تعيينه ملحقا في السفارة العراقية في إسبانيا[٢]، وليكتشف القارئ أن سبب قدوم نوح إلى إسبانيا هو للثأر والانتقام، وتحقيق الوعد الذي قطعه لأبيه الملا (مطلق). لتخييب توقعات القارئ وليحقق النص جماليته عبر تلك اللعبة السردية التي توسع المسافة الجمالية، ثم توحد الرؤية بين النص والقارئ.

وفي رواية (الشهداء الخونة) للكاتب (حسن كريم عاتي) يمثل محكي المرأة (م ...) تحديا أمام رؤية القارئ، فبعد أن تربطها علاقات برجال خانوها من اجل الوطن ـ حسب ما تعتقده (م...)، إذ ترى أن التضحية من أجل الأسرة والحفاظ على تماسكها يحفظ للوطن هيبته ـ بدءا بالأب الذي قتل برشاش بندقية (بور سعيد) بيد الحرس القومي في شباط الأسود وتركها تعيش اليتم[٣]، ثم الحبيب (حسن) المعارض السياسي الذي هرب من الوطن ليموت على الحدود اثر لدغة أفعى رملية[٤]، ليتركها وحيدة بائسة، فهو لم يسمع اعتراضها ورفضها لهذا الهروب، ثم (يوسف) صديق حسن وزميله في العمل السياسي المعارض للسلطة الحاكمة، الذي تزوجته ثم تركها مع ابنتها وهاجر إلى بلاد الثلج (روسيا)، بعد أن رفضته (م...) وهي تصارع حبها لـ(حسن) الذي لم تستطع نسيانه، كما أنها بعد أن ذلك لم تتمكن من تقبل شخصا ثانيا، إلا أن القارئ يُفاجأ برسائل غرامية تتبادلها (م ...) مع شخص مجهول في الهاتف يتم اكتشافها من قبل موظف متطفل يعمل في شركة الهواتف التي ينتمي إليها خط هاتف (م ...) ((في الليلة نفسها اعتصر القلب شوقا لكلماتهما تتراقص بأبيض أو اسود أو بالوان زاهية، أيا كانت الطريقة التي يتخذانها، فهي كافية لتدخلني في عالمهما الذي ارتكس في أرض رملية لا تتحرك خلفها أي أثر لغرقهما فيها، سوى شاهد واحد لا يعلمان

(١) تمر الأصابع: ١١٧.
(٢) ينظر: م. ن: ١٢١.
(٣) ينظر: الشهداء الخونة:٤٤.
(٤) ينظر: م . ن:٣٦.

بوجوده))[١]، فكيف تمارس (م...) علاقة عابرة افتراضية عبر الهاتف وهي التي لم تستطع أن تمنح الحب لـ(يوسف) والد ابنتها بسبب حبها الذي لا يموت لحسن [الشهيد الخائن]، وليتساءل القارئ من يكون هذا الشخص الذي استطاع عبر رسائل غرامية أن يسرق قلبها؟ فرؤية القارئ وتوقعاته لن تبتعد عن تصور أن يكون الرجل المجهول (يوسف)، أو شخص ثانٍ قد سرق قلبها بعد أن تقدم بها العمر، وشاخ حب حسن داخلها ومات، إلا أن للنص رؤية مغايرة مثلت مسافة واسعة بينها وبين رؤية القارئ، إذ يكتشف ذلك الموظف بعد أن يزداد فضوله لمعرفة الشخص العاشق، بأن الذي كان يراسل السيدة (م ...) هي السيدة نفسها من خط آخر ((أفلت الجهاز من يدي فارتطم بحافة الحاسبة وأنا أسمع صوتها (م ...) تلعثمت وتاهت الأفكار. كيف يكون الخط الآخر للسيدة (م ...) نفسها. هل كانت تستعمل الخطين معا للتراسل بتقمص شخصية العاشق والمعشوق معا؟))[٢]، فرؤية النص تؤكد على أن السيدة (م...) لازالت تمارس عشقها لحسن بطريقة أقرب ما تكون إلى الجنون، وبهذه المفاجأة التي لم يكن يتوقعها القارئ حقق الكاتب غايته عبر لعبة تخييب أفق توقعات القارئ عامدًا ليحقق المسافة الجمالية التي تمنح العمل الأدبي قيمته الجمالية.

٣. لعبة البداية والنهاية.

إنّ البداية والنهاية ـ في أي عمل أدبي ـ منطقة خطرة وفعل عسير[٣]، وانهما تستنفدان جهدا في التفكير والتنفيذ لا يقارن بأي جزء مساوٍ لهما في العمل الأدبي ككل[٤]، وتكمن الخطورة في الأثر الرئيس لهذين المكونين في عملية التلقي، وما لهما من أهمية ((في كل تجربة روائية، بالنظر إلى استعمالاتهما المتعددة، ووظائفها المتنوعة، ورهاناتهما الفنية التي تختلف من روائي لآخر، ومن حساسية روائية لأخرى. فلا أحد ينكر أن سؤال كل من (البداية) و(النهاية) ينتصب شامخا أمام كل روائي يفكر في وضع اللمسات الأولى أو الأخيرة في رحلة الألف ميل الروائية؛ رحلة روائية لا بد لها من نقطة بداية، ومآل ونهاية))[٥]، وأكثر ما يشد القارئ بعد الغلاف والعنوان، هو الاستهلال والبداية، وقد أشار جيرار جنيت إلى مجموعة من المصطلحات التي تمثل البداية وفرق بين تلك المصطلحات[٦]، إذ يرتبط تفاعل القارئ

(١) الشهداء الخونة:٨٢.
(٢) م . ن:٩٣-٩٤.
(٣) التحليل النصي: ٣٧.
(٤) ينظر: البداية ووظيفتها في النصّ القصصي: ١٤١.
(٥) البداية والنهاية في الرواية العربية: ٦-٧.
(٦) ينظر: عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص٢٠٠٨: ١١٢-١١٣.

وتواصله مع العمل الأدبي باللقاء الأول والصفحة الأولى والمدخل والبداية، ففي البدايات يكون الانجذاب أو الابتعاد؛ إذ عبر البداية ((يتسنى الدخول إلى فحوى النصّ لإدراك طريقة بنائه ومعناه الكامن فيه))[١]، وكذلك تمثل البداية البذرة التي تكمن في سويدائها قيمة النصّ المتكور بكل ما يحمل من ملامح وإيحاءات للنصّ المتن، ووصفت ((بالبيضة المخصبة، تلك التي ستتحول خلال عملية الإبداع إلى جنين ومن ثم كيان إنساني كامل له رأس وجسد وأحشاء وأجزاء أخرى، حاملا في تركيبته طباعا وسلوكا ومشاعر وأحاسيس وأفكار... الخ، فإذا ما احتوت البيضة المخصبة على تشويه ما، ظهر ذلك جليا في تفاصيل كيانها اللاحق ولازمه التشويه))[٢]. وما يميز الرواية عن باقي الأجناس، تعدد البدايات والنهايات داخل عوالمها المتشعبة، فضلا عن البداية الأصل ونهاية النهايات، إذن هي لعبة بطلها المؤلف، وجمهورها القرّاء، و((لا مناص للروائي- وهو يفكر في بداية الرواية ونهايتها- من استحضار القارئ المفترض الذي سيواصل وسيتفاعل معه، إذ إن هناك أكثر من إمكانية لاجتلاب القراء أو تنفيرهم، سواء عبر سحر البداية التي تنصب أحابيلها وفخاخها منذ الوهلة الأولى لكل راغب في الاطلاع على هذه الرواية أم تلك، أو عبر النهاية الروائية التي قد تستجيب لأفق الانتظار أو تخيبه))[٣]، والمحكيات الروائية بتنوعها داخل العمل الروائي وباختلاف أهميتها، لا بد لها من بداية ونهاية، والروائي الطامح لجذب القارئ عن طريق خلق الفجوات الاستفهامية يوظف البداية والنهاية لهذا الغرض، وولادة الفجوة رهينة سؤال البداية الضامر بين السطور، في حين يتوقف الملء على النهاية، إذ أن ((للنصّ سؤالان. أسمي الأول سؤال الما قبل. أما الثاني فهو الما بعد. الما قبل يطرح بخصوص العلاقة القائمة بين النصّ ومبدعه. إنه سؤال البداية. الما قبل يربط بين النصّ والمتلقي، لذلك فهو سؤال الختام. في الحالتين قيام السؤال وانتصابه يبقى مشروعا))[٤]، فالروائي لا بد أن يكون مدركا للعلاقة التفاعلية بين البداية والنهاية في المحكيات، ولأهمية ((هذه العلاقة التفاعلية التي يتم فيها تبادل التأثر والتأثير بين كل أجزاء النصّ الروائي ذهابا وإيابا. وذلك من منطلق رئيس مفاده؛ أن كل المكونات التي تحيط بالرواية (من عتبات) ، وكذا بدايتها ونهايتها ماهي إلا عناصر نصّية تدخل في لحمة النصّ وسداه، وتشكل كلاً متكاملاً، تستفز خيال القارئ ، وتثير فضوله وتستدرجه نحو عوالم النصّ))[٥]، فقبل أن ينتج النصّ حتما أن البداية والنهاية للمحكيات حاضرة في

(١) البداية في النصّ الروائي: ١٧.
(٢) الاستهلال فن البدايات في النصّ الأدبي: ١٨-١٩.
(٣) البداية والنهاية في الرواية العربية: ٧.
(٤) البداية في النصّ الروائي:٩.
(٥) البداية والنهاية في الرواية العربية:١١.

ذهن الكاتب بالعلاقة التفاعلية بين هذين المكونين، إلا أن هذا الحضور قد لا يكون معلنًا، بل يقع على عاتق القارئ عملية الربط والتمازج واكتشاف الرؤى، ولا يمكن أن يحقق القارئ ذلك بعزل كل مكون عن الآخر، ((وعليه، فإن التدقيق في مدى تأثير البداية، وفاعليتها في تداول النصوص لا يمكن أن يقيم بمنأى عن مواجهتها بتأثير خطاب النهاية))[١]، فالمحكيات الروائية في الرواية قائمة على بداية لا تتماثل مع توقعات القارئ، ثم متن يتلاعب بوجهة نظره الجوالة، حتى تأتي نهاية أما قريبة لأفق توقعات القارئ أو بعيدة، اعتمادا على المستوى المعرفي للقارئ ورؤيته ((فكل الرواة يبذلون قصارى جهدهم لنيل استحسان القراء وإطرائهم والشعور الممتع الذي تبثه النهايات في الكتابة السردية هو الذي يشيع في أذهان الروائيين والقصاصين، إذ يكفيهم الإشارة ولو كانت عابرة مثل غمزة عين أو افترار ثغر حتى يطمئنوا على تلك النهايات))[٢]. إذن للبداية والنهاية في المحكيات السردية الروائية وظائف تتباين وتختلف بين التقنية والإغرائية والإخبارية والإرشادية، تتمثل بابتداء المحكي وشد ذهن القارئ وتحقيق التواصل. فالنصّ الروائي الحديث هو من يثير تساؤلات القارئ مع تأجيل الإجابة أو إخفائها، وعلى وفق هذا المبدأ تخلق الفجوة الاستفهامية عند البداية في حين ينتظر القارئ الإجابات حتى النهاية، وهي عملية حوارية فلسفية قائمة على مبدأ السؤال والجواب، النصّ يسأل ويجيب، والقارئ يسأل ويجيب، ((ومن هنا ينبغي أن يكون سؤال القارئ منبثقا من إدراك ميكانيزمات النصّ الأدبي بعيدا عن الإسقاط الذاتي، عن إرغام المبدع قول ما يمكن للقارئ قوله هو ذاته. فقيمة النصّ تنحصر فيما يحويه، وفيما يحسن الانطلاق منه. أمام النصّ الأدبي نلقي أنفسنا أمام حدود أمدّنا بها النصّ بعد أن أصبح في ملكيتنا الذاتية[...] إن سؤال النصّ لا يكتمل إلا بسؤال القراءة))[٣]؛ ولذلك عمد عدد غير قليل من الروائيين العراقيين ولا سيما بعد ٢٠٠٣م إلى خلق فجوة استفهامية عبر التلاعب بالمعرفة الممنوحة للقارئ، ببثها متقطعة وصادمة على طول مسار المحكي، فبداية غير متوقعة تخلق فجوة، ثم تمديد وتأجيل بمتن يتلاعب بوجهة نظر القارئ الجوالة، يختمها بنهاية بعيدة عن أفق توقعات القارئ.

ونقارب ذلك في رواية (أولاد اليهودية) للكاتب (تحسين كرمياني)، عند تتبع أربعة محكيات(محكي أبو سمرة، محكي الملا صالح، محكي النقيب مالح، محكي الغجري فالح) قد يشعر القارئ بأنها منفصلة لولا بعض الأحداث التي تجعلها تتضافر فيما بينها، فلكل محكي بداية خاصة به تترك فجوة عند القارئ، فمحكي (أبو سمرة) رجل

(١) البداية والنهاية في الرواية العربية:٢٣٢.
(٢) القارئ في السرد: ٥.
(٣) البداية في النصّ الروائي: ١٤.

غريب أتى مدينة (جلبلاء)(*) يتزوج من امرأة تاجر تركت زوجها بعد خسارة أمواله، ليشتهر بصيد الخنازير ((ذات ليلة، استيقظت البلدة منتصف الليل تحديداً على هدير (قباع) داوي، (أبو سمرة) خرج من المنزل في حفلة اصطياد، وصفوها بالتاريخية، لأن الخنازير اختفت نهائيا عن نهر البلدة))(١)، إذ اختفى أبو سمرة عن البلدة لمدة طويلة حتى أصبح مجرد ذكرى أو حكاية يتناولها الناس، حتى عاد تاجرًا مع مجموعة من التجار بعد أن ولجت قوافل التجارة البلد، والقارئ يتسأل عن مغزى هذا المحكي الذي اقتحم أحداث الرواية، إذ عمد الكاتب إلى قطع هذا المحكي وتناول محكيات أخرى ليترك فجوة استفهامية لدى القارئ عند بداية المحكي، في حين يمثل محكيا النقيب (مالح) والملا (صالح) محكيين مهمين في الرواية، وعلى الرغم من حضورهما من مكان مجهول إلى القرية إلا انهما كانا يمثلان ركيزة مهمة في حكاية البلدة (جلبلاء) التي ابتدأت بها الرواية، فالنقيب هو مدير شرطة البلدة وحاكمها القاسي على سكانها، فأقام العداء للملا (صالح) أمام القرية في الجمعة والجماعة وخطيبها وواعظها، وما تلاه من أحداث بينهما في البلدة(٢)، في حين يمثل محكي (فالح) الغجري الذي يأتي مع الغجر حال حدوث كارثة الأمطار والسيول التي تسببت بتدمير القرية، إذ يمثل محكيه لغزًا غريبًا فأول قدوم الرجل قام بأفعال إنسانية تمثلت بمساعدة القرية في محنتها وبتقديم مساعدات غذائية للمنكوبين(٣)، إذ هو دائم المبادرة بفعل الخير، في حين يرقص كل الليل بخفة عجيبة مع الغجريات في حفلاتهم الليلية، ويتساءل القارئ عن علاقة محكي (فالح) بالمحكيات الثلاثة؟ وبعد تشابك الأحداث يكتشف القارئ أن هناك نقاط مشتركة بين المحكيات الأربع: أولا: جميعهم جاءوا للبلدة من مكان مجهول، ثانيا: جميعهم لا يُعرف اصلهم وقد وجدوا أطفالا من دون معرفة الأب، فالنقيب مالح وجد طفلا مرمي قرب كلب ينوي التهامه، وتبناه تاجر مع زوجته، الملا صالح وجد تائه في السوق وتبناه دلال البلدة(٤)، أما فالح فوجده الغجر قرب خيمهم، كبر عندهم وتعلم الرقص واصبح واحدًا منهم(٥)، ويكتشف القارئ أن الأربعة قد أصيبوا بداء غريب في دمهم، سبب هلعا لأبناء القرية، كما أن الأربعة كانت فصيلة دمهم متشابهة، ومن فصيلة نادرة، والكاتب عن طريق إشاراته النصية تلك يخبئ مفاجأة للقارئ تتمثل بخلق

(*) جلبلاء: تحوير لأسم مدينة (جلولاء) من قبل الكاتب، وهي أحدى نواحي قضاء خانقين في محافظة ديالى.

(١) أولاد اليهودية: ٧٧.

(٢) ينظر: م . ن:١٦.

(٣) ينظر: م . ن: ١٤.

(٤) ينظر: م . ن: ١٩٦.

(٥) ينظر: م. ن: ١٧١.

الفجوة الاستفهامية، فيتساءل عن العلاقة التي تجمع الأربعة؟ على الرغم من أن بداية المحكيات لا توحي بالتقارب بين هذه المحكيات، ولتأتي النهاية صادمة غير متوقعة للقارئ من قبل النتيجة التي توصلت إليها اللجنة الطبيّة التي كلفت بأجراء تحقيقات حول الوباء الذي أصاب الثلاثة، إذ كان أبو سمرة خارج حسابات اللجنة لأنه مات بالمرض من دون معرفة الصحة بذلك، لتعلن ((أن الدم الذي يسري في أجساد الثلاثة من صنف واحد، لابد أنهم من عائلة واحدة))[١]، فاللجنة المكلفة وهي تواصل البحث في القرية ((كان مطلبها الأساس سبل إيجاد عائلات المصابين، كون الوباء وراثي، وهذا ما تأكد بعد استشارة طبيب أجنبي، جاء موفداً للبلاد))[٢]، فكيف يمكن أن يكون الثلاثة ـ فضلا عن (أبو سمرة) ـ من عائلة واحدة؟ فالقارئ يقف أمام فجوة استفهامية، لا أجوبة على تساؤلاته، حتى قامت اللجنة باستجواب الغجرية (غزالة) التي مات في فراشها (أبو سمرة) حين أخبرت اللجنة عمّا قاله قبل موته ((كنت هنا، تعرفني الناس، صلت وجلت شعاب الأحراش والبساتين بحثا عن الخنازير، قبل أن أصاب بهوى (يهودية) ... تزوجنا ورزقنا بثلاثة أطفال ... فتشت كثيرا عنهم، قالوا: (اليهود) تم طردهم من البلاد من قبل الحكومة الجديدة... كانوا يشكون من حالة مرضية تأتيهم دائما، قالوا: انه وباء الخنازير))[٣]، إذن هنا تمثل النهاية صدمة للقارئ الذي لم يتوقع في بلدة واحدة أن يكون فيها النقيب الظالم والملا الرحيم والغجري أخوان لرجل اشتهر بصيد الخنازير! ومن أم يهودية فضلت تركهم في أماكن متفرقة حتى لا يتم ترحيلهم إلى إسرائيل. وبذلك نجح الكاتب في رسم مسار غير واضح لمحكي شخصياته- محكي (مالح) يمثل السلطة، ومحكي (صالح) يمثل رجل الدين، وحكي (فالح) يمثل الفن، والثلاثة من صنع الاستعمار البريطاني - عبر بداية لا توحي بما آلت إليه النهاية.

وفي رواية (فص دوكو) للكاتب (نصيف فلك)، تختلف البدايات لمحكيات (ريحان) و(حنين الجن) و(أستاذ حمود) حتى تتقارب في ذروتها؛ ثم تأتي النهايات واحدة، فبداية محكي (ريحان) يتمثل بانتظار هرب حبيبته (زكية) من أهلها ليهربا جنوبا حيث موطن الأجداد، في حين تتمثل بداية محكي (حنين الجن) بطفل ينبش في المزابل بحثا عن (فص دوكو) حتى يظهر له ذلك الكيس الأسمر القنب، ليجد فيه رأس فتاة ينتصب على جسد مقطع داخل الكيس[٤]، وليكتشف بان الفتاة المذبوحة هي أخت (منتظر) رفيقه في النبش، وبسبب تلك الحادثة يصاب (حنين) بمرض غريب ويتساقط شعره، ويعلن

(١) أولاد اليهودية:٢١١.
(٢) م. ن:٢١١.
(٣) م. ن:٢١٥.
(٤) ينظر: فص دوكو: ٩٩.

الكاهن المتقاعد (بدوي) أن الطفل قد تلبسه جن ميت؛ لذلك صار اسمه (حنين الجن)، أما بداية محكي (أستاذ حمود) فيتمثل بمعلم التاريخ الذي يكلف بمحو التاريخ وإعادة تدريس التاريخ على وفق رؤية السلطة الجديدة المتمثلة بالإله (صيرون)، فلفظة (صيرون) مأخوذة من (نيرون) بعد حذف حرف (النون) ليحل محله حرف (الصاد) للإشارة إلى (صدام حسين) الذي استلم السلطة في عام ١٩٧٩م، وكلاهما (صدام ونيرون) أحرقا بلديهما، فنيرون احرق روما عاصمة دولته وصدام أحرق بغداد ، لكن (أستاذ حمود) كان يراوغ ويحاول من دون أن يثير الشكوك في عدم تشويه التاريخ، وتدريسه بالسر لبعض التلاميذ، إلا أن تلك المحكيات في ذروة الأحداث وتزاحمها تتلاقى في قصص الأجداد (شوسن) و(كوتامي) و(زينو)، وينشغلوا بمحكي (فص دوكو) المخبئ في صندوق اسود داخل سرداب بيت شوسن الجد الأقدم لريحان ((توقف ريحان في موضوع حجر ابيض نابت في أرض السرداب وقال: هنا رحم الصندوق الأسود حامل فص دوكو))[١]، إذ يكلف (ريحان) من قبل الجدة (فاتون) بحراسته والحفاظ على سريته، لكنه يشارك صديقه (حنين الجن) وأستاذ التاريخ (حمود) هذا السر، و((هكذا بقى الثلاثة يدخلون السرداب من باب سرية لا يعلم بها الأب وألام ماعدا الجدة التي تعرف كل شيء، يدخلون مرتين أو ثلاث في الأسبوع يقرأون الألواح الطينية والأختام الأسطوانية، ويزيلون الغموض عن أسرارها وفك طلاسمها))[٢]، ليعتقلوا بعد ذلك من قبل سلطات الإله (صيرون)، ويرموا في سجن تحت الأرض[٣]، حتى قدوم الجيوش الفضائية- رمز لقوات التحالف التي قلبت السلطة الحاكمة في عام ٢٠٠٣م- ، وبعد تسارع الأحداث وتشابكها ينتظر القارئ النهاية كيف ستكون؟ لذلك عمد الكاتب على جعل النهاية تتفق مع توقعات قارئه عبر لعبته السردية، إذ يتوقع القارئ أن دخول تلك القوات سيؤدي إلى الأفراج عن الثلاثة، وليكون لهم أثر إبَّانَ ما يملكوه من أسرار وقوة متمثلة بـ (فص دوكو)، وبالفعل يوهم الكاتب القارئ بذلك، إذ تبدأ تلك القوات بإخراج ريحان من السجن بعد سماع (العطسة) التي دوت منه، والمتوارثة من جده (شوسن)[٤]، وطفق الثلاثة يشاهدوا ما أصاب مدينة (شروداد)- رمز لمدينة بغداد- من أحداث بعد احتلالها من قبل الجيوش الفضائية، وليتحول أعوان الإله (صيرون) إلى أحزاب جديدة ((سقط كبير الإلهة (صيرون) فتشظى إلى إلهة صغيرة، إلى (صيرونات) صغيرة تقاسمت التركة وتقاسمت إرثه وثروته الروحية والمادية، كما تقاسموا المعابد والقصور والخزائن، تقاسموا (صيرون) بكيانه وجسده

(١) فص دوكو:٢٠٣.
(٢) م . ن:١٢٥.
(٣) ينظر: م . ن:٢٥١، ٢٥٧، ٢٦١.
(٤) ينظر: م . ن: ٢٦٧.

الروحي وأخلاقه وببشاعته وسفالته))[١]، وبعد هذا الإيهام من قبل الكاتب الذي يشعر أن النهاية تسير كما يتوقع، يصدم القارئ بفجوة استفهامية عجائبية، إذ نجد أن البنية النصية قائمة على ((مفارقة الحقيقة في الإيهام بالحقيقة، وتقريب النص الروائي المتخيل في ذهن القارئ إلى الواقع الحقيقي المعاش في العالم الخارجي))[٢]، فبعد أن يذهب الثلاثة لمساعدة الناس في البحث عن المعدومين في المقابر الجماعية، تنخسف حفرة تحت أقدامهم، ليكتشفوا سجنا ارضيا يحتوي في كل حجره منه جثة كاملة غير تالفة ولم تتعفن[٣]، وبالتسلسل يرى كل واحد من الثلاثة جثته التي تسحبه بشكل مغناطيسي ليعانقها ويلتحم بها ويموت، فكل واحد منهم ((دخل إلى الحجر وكأن لا وجود للقضبان الحديدية فارتمى فوق جثته يعانقها وذاب فيها ومات))[٤]، فالكاتب بهذه النهاية غير المتوقعة، والمتشابهة للثلاثة، أراد أن يخيب توقعات القارئ، وفي الوقت نفسه أراد أن يعبر عن الرؤية السردية للنص، بأن الثلاثة عادوا إلى جثثهم بعد أن ابصروا أن لا خلاص لمدينتهم (شروداد) ولا لناسها مادام سقوط الاله (صيرون) لم يرافقه سقوط لعقيدته ومنهجه، بل بقيت البلاد تحكم بوجوه جديدة أكثر قسوة من سابقتها حسب وجهة نظر النص.

وفي رواية (أقصى العالم) للكاتب ناظم محمد العبيدي، يمثل لنا محكي السارد (نبيل) مقاربة لمسار المحكي عبر لعبة البداية والنهاية، إذ تمثل البداية لشخص يتحدث داخل مستشفى الأمراض العقلية وهو يستعيد ذاكرته بعد جلسة علاج بالكهرباء، ليكتشف القارئ أن نبيل دخل المستشفى بإرادته ليحصل على تقرير طبي يخلصه من وظيفته الشاقة في هيئة التصنيع العسكري، وهو يحاول جاهدًا إقناع الأطباء بحقيقة مرضه الذي يدعيه بالاتفاق مع صديقه (علاء) الذي يعمل باحثًا نفسيًا في المستشفى ((انتهت الجلسة بإدخالي إلى الردهة، كان التشخيص الطبي (أعراض ذهانية) الأمر الذي جعل علاء مسرورا وهنأني على براعتي في الحديث والإقناع))[٥]، وبينما القارئ ينشغل بمعرفة إمكانية حصول (نبيل) على تقرير طبي ينقذه، يستطرد الكاتب أثناء متن المحكي بالحديث عن علاقة عاطفية تحدث فجأة بين نبيل واحدى مريضات المستشفى في ردهة النساء، بعد أن جاهد كثيرًا في الحصول على علاقة مع إحداهن ((اصبح الجزء الخلفي من الردهة، الملاصق لردهة النساء محطة مغرية لي، ولبعض

(١) فص دوكو:٢٨٧.
(٢) تحليل الخطاب الحكائي: ٦.
(٣) ينظر: فص دوكو:٣٠٧.
(٤) م. ن:٣١١.
(٥) أقصى العالم: ٧٤.

المرضى الذين لازالوا يواصلون أحلامهم الجنسية))[١]، وبعد مراقبة طويلة يكتشف (نبيل) وجود امرأة فاتنة الجمال (نوال) تسرق قلبه، فتنسيه التقرير الطبي، حتى صار يتمنى عدم الخروج من المستشفى، بعد أن اخذ يلتقي بها ليلا من خلف القضبان، وليتفاجأ نبيل والقارئ أن تلك المريضة المجنونة (نوال) تعرف كل ما يدور في ذهنه، وكل ما يتعلق بحياته ((ألا تعرف أين أسكن؟ هل نسيت بيت جدك فاضل في الوشاش؟ أذهلتني كلماتها، كيف تعرف بيت جدي؟ وتذكرت كلماتها في لقائنا الأول، عندما قالت إنها تعرف حقيقة قصتي))[٢]، والكاتب بالاستطراد بمحكي نوال أراد خلق فجوة استطرادية لتمديد الإجابة عن تساؤلات القارئ حول الحصول على التقرير الطبي، لينشغل القارئ بعلاقة نبيل بنوال وهو يتوقع أن تعلق نبيل وجنونه بها قد يقوده للزواج منها، وبالفعل ففي نهاية محكي نبيل وبعد الحصول على التقرير الذي لم يفرح بالفوز به، لأن خروجه من المستشفى يبعده عن نوال؛ لذلك استنجد بصديقه علاء الذي ادخله إلى ردهة النساء لمعرفة قصتها، وسبب دخولها إلى المستشفى، والحصول على عنوانها، ليتواصل معها في المستقبل، لكن الكاتب وضع نهاية صادمة لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، إذ يكتشف علاء أن لاوجود لتلك المرأة (نوال) لا في سجلات المستشفى، ولا في الردهات بعد البحث في وجوه المريضات ((كانت عيناي تفتشان بين وجوه المريضات عن نوال ولكن بلا جدوى، وكلما دخلنا غرفة نظر إليّ علاء متسائلا في إشفاق حتى انتهينا من البحث في جميع الغرف... وسرت خارجا أردد: لقد رأيتها في نافذة الغرفة الأخرى. قالت الممرضة إن الغرفة المقصودة مقفلة منذ شهور ولا أحد يدخلها))[٣]، وبهذه النهاية غير المتوقعة للسارد (نبيل) الذي دخل متعافٍ للحصول على تقرير طبي، حصل على التقرير لكن مقابل ضريبة الجنون التي اكتسبها من معاشرة المجانين.

وفي رواية (العرس) للكاتبة (صبيحة شبر) يجد القارئ في محكي الساردة - التي لم يذكر لها اسم - بداية تتمثل بامرأة تشعر بخيبة من علاقتها برجل غير مؤهل للارتباط بها ((ضاع مني كل شيء، أهل وأحباب متعاطفون، أسرة تحنو على ضعفي، وتربت على كتفي، حيث يشتد بي الهجير، وترنو النفس إلى لحظات الدفء، وتستمد منها بعض القوة على نكبات الدهر))[٤]، وتتجه توقعات القارئ وهو يتساءل هل أن الخيبة التي تتحدث عنها الساردة تتمثل في عدم وفائه لهذا الحب وتنصله من الارتباط بها؟

(١) أقصى العالم:٣٧.
(٢) م. ن:١٠٤.
(٣) م. ن:١٢٨-١٢٨.
(٤) العرس:٥-٦.

وهل سبب عدم أهلية هذا الشخص للزواج؛ حبه للنساء وعلاقاته العابرة الكثيرة وما حوله من نساء؟ والكاتبة تتقصد أن توهم القارئ بذلك وهي تتحدث عن ما يدور حوله من عشيقات مقربات له ((أراك معجبا بالكثيرات، توزع عليهن غنائمك، وتحدثهن عن فتوحاتك، وهن مصغيات، كم تمنيت أن أتقدم إليهن ناصحة، إلا يكترثن لعواطفك الغادرة، وصوتك المعسول، شعرن بالغبطة نحوي، أنت المفتون بكل النساء، تمنحهن الكلام المنمق الجميل، وهن لاهيات))[١]، وانتظر القارئ طويلا حتى يحصل على الجواب، إذ عمدت الكاتبة لخلق فجوة استطرادية عبر عملية قطع السرد، والاستطراد بمحكي (سميرة) و(أحمد)[٢]، لتؤجل المعرفة، وتجعل القارئ يواصل القراءة متشوقا لمعرفة النهاية، تلك النهاية التي عمدت أن تكون مخيبة لأفق توقعات القارئ، إذ يكتشف القارئ في النهاية أن خيبة الساردة كانت لا تتفق مع توقعاته، إذ أن شريكها وزوجها قد صدمها ليلة العرس حين طلب منها أن تتحول إلى غلام، ولتكتشف أنه رجل شاذ ((لا احب النساء أبدا، واجدهن مخلوقات تافهات، يجرين خلف الكلمات البراقة، متناسيات الحقيقة، احب الغلمان، ويمكن أن تلعبي معي دور غلام جميل.. أريدك غلاماً جميلا يا امرأة، أنت رقيقة كالغلمان))[٣]، وبذلك استطاعت الكاتبة عبرلعبة البداية والنهاية أن تخلق فجوة استفهامية تمثل عملية ملأها خيبة لأفق توقعات القارئ، فالكاتبة عبر محكي الساردة تناولت ثيمة المشاكل المحظور على النساء الحديث عنها، وإن كانت تلك المشاكل تتعلق بالجانب الإنساني والنفسي لحياتهن، إذ يفرض عليهن المجتمع تحمل الأخطاء والسكوت عن عبث الأخرين.

وبنهاية هذا المبحث، نستنتج أن الروائيين العراقيين ولا سيما بعد ٢٠٠٣م قد جنحوا إلى توظيف الألعاب السردية الفنية الحديثة؛ لخلق فجوات استفهامية تمنح القارئ استجابة جمالية، عبر ما يحققه النص من رؤية صادمة لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، وقد تنوعت وتعددت الألعاب السردية في الرواية العراقية لتحقيق القيمة الفنية في الاستجابة الجمالية عند القارئ.

---

(١) العرس: ٦-٧.
(٢) ينظر: م . ن: ٢٠، ٣٢، ٤٣، ٥٥.
(٣) م . ن: ٦١.

المبحث الثاني

القيم الجمالية للفجوات وأثرها في تحقيق الاستجابة

توطئة

تحدثنا في المبحث السابق عن الألعاب السردية التي يوظفها الكاتب ليحقق رؤيته في النصّ، إذ هي رؤى فنية لتحقيق رؤى موضوعية هدفها الاستجابة الجمالية لدى القارئ، بما يقوم به النصّ من وظائف تسهم بتحقيق التواصل بين النصّ والمتلقي، فالعمل الأدبي ((بوصفه بنية تتشكل من جملة من الطبقات، التي هي بمثابة مراحل يمر عبرها القارئ بهدف تحقيق الغاية الجمالية التي يثيرها العمل في الذات المتلقية. والذات المتلقية (القارئ) هي بمثابة خبرة جمالية مهيأة لاستقبال قصدية العمل الأدبي بوصفه فنا وتعد طبقات العمل الأدبي بمثابة الجسر الذي يمر عبره القارئ لبلوغ الموضوع الجمالي؛ هي بنية قصدية تخطيطية موجهة لقارئ، قصد تحقيقها(تعينها)))[1]، إذ أن ((القراءة لعبٌ لا بدّ أن يكون [القارئ] ماهرًا كما الكتابة، لأن دورها [القراءة] يأتي بعد لعب الكتابة، عليها أنّ تكون الأكثر مهارةً في هذا اللعب وليس بالمستوى نفسه حسب))[2]، إذن العمل الأدبي مقصود يمثل النشاط الفني للكاتب بما يحمل من توجيهات للقارئ، والقارئ عن طريق تلك الطبقات يعيد تأسيس الموضوع الجمالي، فهي السبيل لفهم الموضوع وإدراكه، وتحقيق الموضوع الجمالي كما يرى رومان انجاردن[3]، لبلوغ التعيين التام للنصّ، وهذا ما يميز العمل الفني عن الواقعي الذي يوجد مستقلا عن الوعي؛ لذلك فإن ((الحالة الوجودية للعمل الفني تكون غير منفصلة عن العملية القصدية المناظرة، ومحددة بها تماما، فالعمل الأدبي بوصفه موضوعا قصديا خالصا، إنما يكون نتاجا قصديا للنشاط الفني، وإن فهم أسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى المشاهد أو المتذوق إنما يتم على هذا الأساس، أي باعتبار أن بنيته التي تشكل تحديداته المادية والصورية، تكون مقصودة، وليس لها وجود مستقل عن هذا

(١) طبقات العمل الأدبي: ٤١١.
(٢) دفائن القراءة والكتابة:٩.
(٣) ينظر: العمل الفني الأدبي: ٦٧.

القصد))[١]، ولكي يبتعد النصّ عن الواقعي، ويقترب من الفني يلجأ الروائي إلى جعل النصّ مفتوحا للتأويلات، ليكون القارئ شريكا في إنتاج الدلالة، بخلق فجوات استفهامية، إذ أن أول ما تقوم به الفجوات هي تخييب وتحطيم أفق القارئ من جهة المعايير الأدبية والاجتماعية، عبر ((التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول كما كان مقدماً أو بشكل اعمّ في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل))[٢]، فالعمل الأدبي لا يتوقف على تخييب أفق توقع القارئ من الناحية الأدبية بطرق أشكال فنية وجمالية غير مطروقة فقط، بل يشاكس معايير المجتمع بإثارة التساؤلات التي تمس التابوات الثلاثة، ويوقظ المعايير الثابتة والنائمة تحت المقدس والممنوع[٣] عن طريق الإنتاج الجديد والمختلف، لا يتفق مع المعايير الأدبية والمجتمعية السائدة، ولا يتوقف نشاط الفجوات عند هذا الحد بل تقوم برسم ملامح أفق النصّ وتوجه القارئ نحو رؤية جديدة، فتتسع المسافة بين الأفق السابق في وعي القارئ، وأفق النصّ الذي يمثل الأثر المنتج، أي اثر التلقي، وبعد ذلك تقود الفجوات القارئ عن طريق الإنتاج وتحقيق التلقي إلى التواصل الأدبي، وبذلك تحقق الفجوات عن طريق وظائفها؛ الاستجابة الجمالية، إذ أن التجربة الجمالية ((هي مبدأ فراغ، لا بل مفارق، يسمح بتنظيم وتنشيط كافة وظائف عمل الأنسان))[٤]، ويرى ياوس أنها تمثل المقياس الفعلي لجمالية العمل الأدبي، والمفتاح الذي يقود إلى تأويلات متعددة[٥]، وعلينا أن نميز بين الخبرة الجمالية للقارئ والقيم الجمالية التي تنتجها الفجوات، فالأمر شتان، فالخبرة الجمالية تمثل ثقافة القارئ وخبراته القرائية الأدبية، وهي تمثل رؤيته التي تسبق النصّ (أفق التوقعات)، في حين نقصد بالقيم الجمالية ما يحققه النصّ من استجابة جمالية عند القارئ، تمثل جمالية تلك الاستجابة بالمسافة التي يتركها النصّ بين رؤية القارئ ورؤية النصّ، وما تتركه تلك المسافة من دهشة وصدمة وإعجاب، تنتهي باندماج الأفقين وتحقيق التواصل الأدبي عن طريق تفاعل متزن بين طرفي العمل الأدبي، إذ ((ان عملية تعيين الموضوع الجمالي تتفاوت بين الطرفين ففي البداية يكون حضور البنى النصية أكثف من خبرة القارئ، لكنها لا تلغيه، وفي المراحل الأخيرة يكون حضور القارئ أكثف، لكنه لا يلغي البنى النصّية))[٦]. وتتمثل مراحل الاستجابة الجمالية عند القارئ بمراحل ثلاث:

١. انكسار أفق الانتظار.

(١) نظرية اللغة الأدبية: ٣٢٢.
(٢) جمالية التلقي: ١٤٥.
(٣) ينظر: الرواية من منظور نظرية التلقي: ٣٣.
(٤) جمالية التلقي: ١٢٤.
(٥) ينظر: الرواية من منظور نظرية التلقي: ٣٦.
(٦) الظاهراتية والرمز: ١٠٤.

يمثل أفق الانتظار واحدًا من الأسس المهمة لنظرية جمالية التلقي عند (ياوس)، إذ يوصف بأنه ((النسق المرجعي الذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية المتعلقة بالحياة ككل لدى قرائه الأولين))(١) ، ولكي يحقق النصّ الدهشة والإعجاب عند القارئ، يعمد فنيا إلى قلب المعايير، ودفع القارئ لتغيير رؤيته بالاستجابة لأفق النصّ، وبذلك تنزاح رؤية القارئ، وتتعطل الخبرة السابقة، ويبتعد العمل عن المألوف، ويزاد العمل جمالية كلما كانت درجة الانزياح أكبر، وكلما اتسعت المسافة الجمالية.

٢. الدهشة والإعجاب.

تمثل خيبة أفق انتظار القارئ، وتحطيمه صدمة ودهشة للقارئ، والعمل الأدبي الذي لا يحقق الدهشة والصدمة لا يحقق الجمالية ((لأنّ العمل الّذي لا يرسم الدّهشة في نفس القارئ، ليس وراءه فائدة تُطال. فهو عمل فارغ أو قل استهلكت كل طاقاته. والأحرى أن يقذف به في غياهب النّسيان، كون القارئ قد اعتاد عليه أو علم بأسراره قبل أن يتفحّصه))(٢) إذ يحل غير المألوف مكان السائد والمألوف، وتستيقظ جميع حواسه ويتوقف للحظة حائرا، وبعد ذلك تبدأ الدهشة بالتضاؤل شيئا فشيئًا، وينتقل القارئ من مرحلة الدهشة إلى الإعجاب، يرافقها عملية النفي للرؤية السابقة، والاقتراب من رؤية النصّ، ((فعندما ينتقل المتلقي من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني من القراءة يصطدم بفراغات أو بقع إبهام يجب عليه استكمالها حتى يشارك في صنع المعنى، ومن هذا الحديث يبدو أن سد الثغرات أو استذهان الغموض هو هدف القارئ الحقيقي في تفاعله مع النصّ، وهذا ما شدّد عليه آيزر، فالغموض هو الذي يخلق المتعة الجمالية ويحرّك خيال القارئ))(٣)، ويجعله شريكا منتجا في النصّ، عبر اكتشاف الدلالة الإيحائية التي تمثل النص المضمر، وفي ضوء هذا الاكتشاف تتولد الدهشة والإعجاب، ((إذ لا يمكن للكاتب ان يتواصل مع قارئ من دون ان يخلق مقومات وعناصر الدهشة والا ما قيمة فعل الكتابة وما قيمة فعل القراءة اذا لم نصل إلى ذلك في اكتشاف تلك الدهشة التي تخلق الفرح وتدفعنا للقبض على جمر النص))(٤).

---

(١) إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين:١٤٨.
(٢) نظريّة التّلقّي، الأصول العلمية والإجراءات التّحليلية: ٤٣-٤٤.
(٣) مبادئ التلقي لدى فولفغانغ آيزر: ١١٥.
(٤) دهشة السرد: ٧- ٨.

٣. اندماج الأفق.

بعد انكسار أفق القارئ، وحدوث الدهشة والصدمة، يتبعهما الإعجاب، يبدأ القارئ باكتشاف النصّ الظل المختبئ بين الأسطر، تتبعه عملية الملء والتصالح مع النصّ، إذ إن ((النصّ نداء وأن القراءة تلبية للنداء))[١]، وتبدأ في ذهن القارئ عملية إعادة القراءة وترتيب النصّ، فالمعنى يمثل سيرة متنقلة في ذهن القارئ منذ اللحظة الأولى للقراءة، ومن ثم يتنامى أثناء سيرورته عبّر ما تتركه الفجوة من جدلية قائمة على السؤال (الذي يفرض نفسه)، والجواب المؤجل، وعند الوصول إلى الجواب يتمكن القارئ من التغلب على المسافة بين الأفقين، وبذلك يتكون ما يعرف بـ (أفق العمل الأدبي) ، إذ تكمن قيمة القراءة التواصلية الحوارية بين النصّ والقارئ في أن تمتد بينهم الجسور التوافقية لإنتاج معنى ((يختلف عن خبرة الذات ويختلف عن معنى النص: أي يكتسب هوية مخالفة قائمة على تمازج الاثنين معا، فالموضوع المنتج هو موضوع ثالث لا ينتسب إلى أحدهما))[٢].

والاستجابة الجمالية المحتملة عند القارئ يمكن تحديدها بنوعين: ائْتِلافية، أو اختلافية يوضحها الجدول التالي:[٣]

الاستجابة	المسافة الجمالية(الفجوة)	القيمة الجمالية
الائتلافية	ضيّقة	اعتيادي، غير مثير للدهشة، المداليل تقليدية، ظاهر النص باطنه.
الاختلافية	واسعة	مبهر ، مدهش ، مثير، المداليل معكوسة، الإيهام والصدمة، عمق التخييل.

ولا بد من الإشارة إلى أنّ القيمة الجمالية للعمل الأدبي تحقق بالنتيجة النهائية وظيفة اجتماعية، إذ إن المتعة الجمالية ((تتضمن لحظتين، أولهما حين يستلم القارئ النصّ واللحظة الثانية عندما يجعل الموضوع جماليا أي أن القارئ يسهم في إبداع المتعة

(١) في مناهج الدراسات الأدبية: ٧٠.
(٢) جمالية العلامة الروائية: ٣٤.
(٣) ينظر: المتلقي بين التجلي والغياب: ٣٥.

الجمالية في اللحظة الثانية حيث تتحوّل إلى موقف يتبنّاه، فيؤدي بذلك وظيفة اجتماعية))[1]، فالهدف الاجتماعي المقدم بلعبة فنية سردية يمثل هدف النص، و ((هدف النص هو الإصرار على تحقيق الرؤى، التي تمثل جزئية من مبادئ كبيرة نؤمن بها. فإن تصدّع بعضها، فالباقي ينمو بإصرار لإنتاج مواقف أكثر سعيًا للدفاع عن الوجود))[2].

ونجد أن الرواية العراقية ولاسيما بعد ٢٠٠٣م تمتلك رؤية فنية في تحقيق الاستجابة الجمالية عند المتلقي، عبر ما تعكسه من مؤثرات جمالية ذات قيمة جمالية تتولد عند انتقال النصّ من مرحلة (نصّ ومؤلف) إلى مرحلة (نصّ ومتلقي)، إذ وجدنا أن المحكيات السردية الروائية في الرواية العراقية تتمثل قيمتها الجمالية بتكثيف الرؤية، وجعل القارئ يبلور تلك الرؤية بمتخيلات بعيدة المدى، لا تقترب من المعنى الظاهر والسطحي، فتتسع المسافة الجمالية ويأتي الإعجاب بعد الإيهام والصدمة ليحقق الإثارة والجاذبية عند القارئ، وفي ضوئها يتبنى القارئ موقفا جديدا بتوجيه من النصّ، وانعكست في الرواية العراقية مجموعة من القيم الجمالية التي لا يمكن حصرها منها: خرق الرؤية السطحية، والتخيلات التأملية، والمفارقات الأسلوبية، وانتزاع المدلول التقليدي وعكس المداليل، والإيهام والصدمة، وتركيز المداليل، المتخيلات الظليّة، وتكثيف المشاهد، والخصوبة الجمالية للغة الإيحائية والايشارية، وتعزيز النسق التشكيلي للمحكي، وتشعب الحدث السردي في المحكي وتفعيله، والعبارة الاقتصادية للمحكي، والتفاعل الرؤيوي بين النصّ والمتلقي، وغيرها، وسنتناول في هذا المبحث ثلاث قيم جمالية أقرب ما تكون لموضوع المبحث، وهي:

- انتزاع المدلول التقليدي وعكس المداليل.
- قيمة المتخيلات الظليّة.
- لذة الإيهام والصدمة السردية.

١. انتزاع المدلول التقليدي وعكس المداليل.

لكل عمل روائي خصوصيته ورؤيته الخاصة، وعلى ضوء تلك الرؤية تتحدد أولا القيمة الفنية والجمالية للعمل، وتتحدد العلاقة التفاعلية بين العمل والمتلقي (التفاعل الرؤيوي)، وترتسم مسارات الحوار والتواصل بينهما، ولكي يستقطب الروائي القارئ

(١) مبادئ التلقي لدى فولفغانغ آيزر: ١١٥.
(٢) كثافة النص وبلاغته: ٢٥

لا بد من تحفيز الرؤية عند القارئ، ويتحقق ذلك في العمل الروائي عن طريق نقل الدلالة من حيز مباشر وسطحي إلى حيز له امتداد رؤيوي بعيد التخييلات، وهذا التباين بين الرؤية أو المدلول التقليدي عند القارئ (أفق التوقعات)، وبين المدلول الذي يقلب تلك الرؤية، ويأتي برؤية ومدلول معاكس (أفق النصّ) يخلق فجوة استفهامية، ويثير القارئ بـ ((أسطرة الواقع من خلال مجموعة تصورات ورؤى معرفية أسهمت في الصياغة وانكسار الرؤى باتجاه ابتكار صورتها الدلالية))[١]، ويعمد الكاتب إلى هذه اللعبة السردية التي تحدد القصدية الموجهة من قبله عن طريق النصّ، والتي يكتمل معناها بوجود القارئ، ((فقد يعمد القارئ إلى إحداث تغيير جذري فيما يمكن أن ينظر إليه على أنه المعنى الأصلي للنصّ، كما أعتبر البعض الآخر أن المقصدية هي نتيجة لتفاعل حقيقي بين ثقافة القارئ والإمكانات النصّية، إنها إذن ليست مطابقة لا للنصّ ولا للقارئ))[٢]، ويرى (دي ساد) أن لذة القراءة تأتي من بعض القطيعات (أو من بعض الصدامات) بين السائد والمرفوض بمعايير السائد[٣]، أي أن الكاتب يتلاعب بطريقة عرض المحكيات السردية الروائية، وهذا التلاعب يقود القارئ إلى التوقف بين دلالة ظاهرة أو مباشرة، وبين دلالة تمثل رؤية عميقة ومعكوسة للدلالة المباشرة، إلا أن هناك فكرة واحدة تربط الدلالتين، وهذه الفكرة هي الخيط الذي يمسكه القارئ لملء الفجوة الناتجة عن انقلاب الرؤى وتضاد المداليل، والتشابك المكثف للرؤى، وهذا الملء للفجوة هو من يقود لبلورة رؤية محددة يشترك فيها القارئ والنصّ، إذ لا سلطة رؤيوية لأي طرف، ويكون فعل النصّ توجهي ((فلم يعد هناك توجيه سلطوي من جانب المؤلف. ولم يعد ثم إطار مرجعي تحديدي يتم به تقدير أحداث السرد، وهو إطار لابد من إنتاجه في أثناء أفعال الفهم. وبدون هذا التوجيه المحوري تميل مقاطع الرؤى إلى التشابك بصورة أكثر كثافة، فالمعنى لا ينشأ مما تمثله الرؤى الفردية بقدر ما ينشأ من التحول المستمر لما تجعله قابلا للإدراك))[٤]، أي إدراك الرؤية التي تمثل التفاعل الرؤيوي بين القارئ والنصّ، بما يمثله هذا التفاعل من توازن بين الرؤيتين المختلفتين، إذ أن ((كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين. غايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وبين موضوع الفعل أي العالم المكتنف بها))[٥]، ويرى عبد الهادي أحمد الفرطوسي أن تباين سعة انشطار الرؤية وعمقه وتمظهره داخل

(١) السرد والذاكرة:٦.
(٢) القراءة وتوليد الدلالة: ١٠٦.
(٣) ينظر: لذة النص: ٢٨.
(٤) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية: ٢٠٥-٢٠٦.
(٥) تأصيل النصّ: ٥٧.

النصوص الأدبية، يمثل صورة لخلق هذا التوازن[١]، ومادام العمل الروائي يمثل سلوكا ونشاطا بشريا بوصفه ((ظاهرة اجتماعية: هو اجتماعي في مجموعة مجالات وجوده وعناصره، ابتداء من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً))[٢]، فلا بد من أن نشير إلى أن المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في العراق والمنطقة العربية بعد ٢٠٠٣م، انعكست على الرواية العراقية، إذ أسهمت تلك المتغيرات في خلق رؤى جديدة، و ((كان من المنطقي ان تنعكس هذه المتغيرات لصالح الكتابة السردية، ويبدو ذلك واضحا في اتساع المساحة التي بات يتحرك عليها السرد الروائي بعد ان أصبحت هناك ضرورة ملحة لرصد التحولات الهائلة التي عصفت بسكونية الواقع العربي، ولاسيما والسرد يملك من الإمكانات التقنية ما يتيح له أن يتعامل مع وقائع الحياة))[٣].

ونقارب ذلك في رواية (الأب القاتل) للكاتب (غالب حسن الشابندر)، إذ يتلاعب الكاتب بالسرد وهو يتنقل من حيز دلالي ظاهر إلى معنى مضمر أعمق دلالة بما يحمله من امتداد رؤيوي لتبئير رؤية معينة تمثل موقف ما يقصده الكاتب من دون مباشرة، إذ تستفز رؤية القارئ عبر المحكي الإليغوري لذلك المتهم الغامض الذي يصرخ على طول الرواية (لستُ قاتلًا) بكل ما يحمله من رمزية غامضة، إذ يتساءل القارئ من الأب ومن الأبن؟ ومن القاتل ومن المقتول؟ هذا السؤال الذي يتكرر مع تكرر عبارة (لستُ قاتلًا)، فمرة يشير إلى قتل الأب من قبل الابن ((أسالوا السكين التي ذبحت بها والدي، أسالوها، هي لسان حي تختزن حبي لأبي منذ قررت أن أكون مجنونا... يا ناس لستُ قاتلا))[٤]، وهذا يتضاد مع عنوان الرواية(الأب القاتل)، فالكاتب أراد عبر تلك اللعبة السردية أن يقلب الرؤى ويعكس مدلول نصه، وليترك القارئ في حيرة تساؤلات، وليخلق فجوة إليغورية، إذ يمكن أن يمثل الأب (الذات العليا) ويمكن أن يصل القارئ إلى هذا التأويل عن طريق الرمز الظاهر أمام غياب المرموز له ((أسالوا الاله السادر في غياهب الغيب، أسالوه، انتم أبناؤه، لن يبخل عليكم بالحقيقة، سوف يجيبكم، يجيبكم وعلى شفته ابتسامة الرثاء البليد))[٥]، فهو الأب، ونحن البشر أبناؤه، لكن بالمعنى المجازي، وهنا بعد هذا الاكتشاف يتساءل القارئ هل المقصود هنا بالأب الذات العليا؟ إذ نجد هناك أكثر من تصريح بذلك من قبل المتهم الغامض، وهو يوجه

(١) ينظر: انشطار الرؤية: ١٧٦.
(٢) الخطاب الروائي: ٣٥.
(٣) تفكيك السرد: ١١.
(٤) الأب القاتل: ١٠.
(٥) م. ن: ٦.

عتابه إلى الذات العليا في أكثر من موضع من الرواية ((بكاء الأطفال يُصعق الإله، لم يتصور الإله أنّ صوت الأطفال يهزّ عرشه بهذه القوة، لقد كانت أصواتهم في عرشه منقوشة على شكل صور، الصور تحّولت إلى أصوات، بكاء الطفل صوت، الصوت يخيف، يشغل هشيم الذاكرة نار الانبعاث من جديد، ألهذا كممّوا أصواتنا يا ناس؟ لستُ قاتلا))[١]، أم أن الكاتب كان يقصد بالأب (المسؤول) من اعلى سلطة إلى أدناها، وهو يدين أفعالهم التي قتلت أبناءهم، فهم أباء قتلة، فالكاتب أتى بمدلول وارد عكس ذلك، فالكاتب عامدا لا يرسم للقارئ مسارا مستقيما، يسير عليه مغمض العينين، بل يضعه أمام متاهة سردية للعبور إلى المعنى الثاني (الظل) عبر التأويل المتسق الذي يبحث عن الرسائل المبثوثة بين السطور، إذ ((أنّ التأويل ليس ترجمة لمعاني العلامات بقدر ما هو إنشاء لمعانيها))[٢]، فشخصية (مهران) تمثل ذلك المسؤول ((ليس من المعقول أن يكون الله هو المسؤول عن تأجيل وعده العظيم...ليس من المعقول... أبدا... لا أصدق بمقولات مهران))[٣]، ونتيجة لذلك يجد القارئ أن (الابن) هو رمز للإنسان الذي يحتج لحظة وقوع الظلم عليه، حين يتحول المسؤول إلى ظالم ، ومن ثم إلى قاتل ((قتل أباه ليثأر لدمائكم المهدورة، لشرفكم المستباح، لناموسكم المثقوب بقضبان مهران))[٤]، إذن هي محاولة من الابن لقتل الأب القاتل، الذي قتل الحياة والرغبة والحق والسلام، وحتى القتل المتبادل يمثل رمزًا وتعبيرًا مجازيًا، فالأب لم يقتل أباه بل فضحه ((لم يقتل أباه ... فضح أباه))[٥]، فالاحتجاج السياسي كان هاجس الكاتب الذي لم يبح به، بل حاول أن يعبر عنه بأسلوب أدبي ملغز، محاولا أن يأتي بجواب لسلوك بشري معبرا بالرموز عن الفعل والفاعل، إذ أنه لم يعبر عن ذلك بدلالة ظاهرة بل جاء برؤية، واضمر رؤية معكوسة ترك للقارئ اكتشافها، إذ ((ان النص المقروء قد يتيح المجال لظهور قراءات متعددة ومختلفة باختلاف القراء ناجمة عن اختلافات في وجهات النظر والتأويل))[٦] التي لا بد أن لا تبتعد عن توجيه النص.

وفي رواية (خلو) للكاتب طه حامد الشبيب، يقف القارئ أمام محكي (حاتم الديو) ليصطدم بفجوة عجائبية تحمل رؤية لا تتفق مع سنن القارئ الطبيعية، ففي حرب الثمان بين العراق وإيران التي يكون فيها (حاتم الديو) في كتيبة المدفعية، يظهر له صوت يطلب منه طلبا غريبا ((الصوت أمره بالمكوث حيث يقف، عند مدفع اللايزال

(١) م. ن: ٩.
(٢) في المناهج التّأويليّة: ٤٤.
(٣) الأب القاتل: ٤٥.
(٤) م . ن:٧٤-٧٥.
(٥) م . ن:٩٠.
(٦) النموذج صوت نقدي متنكر:٦٣.

ينفث دخانا. لا تبرح مكانك حاتم ريثما يتم الإعداد لسحبك إلى أعلى. أعلى أين؟ الصوت لا يخبره))[١]، وليرتفع بعد ذلك إلى الأعلى وليرى نفسه واقفا مع آمره قرب المدفع وسيارة نقل الشهداء، رأى موقع جبهته وموقع العدو الذي شاهد فيه كما شاهد في جبهته جنديًا وآمر كتيبة قرب المدفع وسيارة نقل الشهداء، وليلتقي في الفضاء الجندي العدو الذي ارتقى مثله تماما وهما يبصران كل ما يدور في أرض (العراك) ويقصد المعركة، وعند تعرفهما على بعضهما في موقعهما الـ (فوق) واجه (حاتم الديو) صعوبة في لفظ اسم الجندي العدو، وبسبب ذلك أخذ يسمي عدوه بـ (أخوي) ويسوّغ حاتم هذه المفارقة ((في غمرة إحباطه، أراد أن يقول له بما أنك عدو سأُسمّيك عدو بدلاً من أسمك الصعب هذا. لكن يا أخوان إستحيت من نفسي.. صار بيني وبينه كلام وأخذ وعطاء فربما أجرح مشاعره لأن تبيّن أنه يعرف لغتنا، فقررت أن اسميه أخوي))[٢]، وأثناء وجودهما فوق يكتشفان التطابق بين ما يجري بين البلدين وكل ما يجري ذاته في كل البلدين كأنهما نسخة طبق الأصل، فهما في الأعلى صديقان متحابان وفي الأسفل عدوان ((إنهما في الأعلى وفي الأسفل في آن واحد. على الأرض هما عددان لمدفعين قصيري المدى يتراشقان كديكين يتعاركان بلا ملل أو كلل. أما هناك في الأعلى.. فوق.. فهما بلا حول، عاقدين ذراعيهما ببعضهما))[٣]، وبعد أن يجزعا من منظر (العراك) والقتل يوجه العدو لـ (حاتم الديو) دعوة بلهجة عراقية ركيكة ومهلهلة للذهاب معه إلى مدينة في بلده فيها ((جبل فيه شجرات كسير ونهر كسير كسير ونساوين هِلو كسير))[٤]، وبعد أن يستمتعان بالموسيقى وكرع الخمر وبالنساء، يحذره العدو من لجان التفتيش التي تحارب الموسيقى وكرع الخمر والنساء، وعندما يصاب الجندي العدو في ارض العراك، يجتهد (حاتم الديو) في إنقاذه ويتوسل بآمر كتيبة المدافع أن يوقف القصف((يرجوه ويرجوه ويقبل يديه وبسطاله أن يأمر أعداد مدافع الكتيبة بالتوقف عن الرمي ولو لدقائق قليلة فقط))[٥]، ولا يستطيع آمر الكتيبة الذي يعتز بحاتم الديو أن يستوعب طلبه الغريب هذا!، ولكي يتجنب آمر الكتيبة الخيانة العظمى يأمر بتغير إحداثيات القصف حتى يتمكن جنود العدو من إنقاذ صديقه العدو. وبهذه الأحداث العجائبية والميتافيزيقية يخلق الكاتب فجوة عجائبية تضع القارئ في حيرة، كيف يتماهى مع ما لا يتفق مع أفقه لملء تلك الفجوة الاستفهامية، فالقارئ يتوقف أمام مجموعة من التصورات النصية التي كسرت الرؤى المتعارفة وقلبتها وهي تبتكر

(١) خِلوّ: ٨.
(٢) خِلوّ: ٩.
(٣) م . نّ: ١٤.
(٤) م . نّ: ١٥.
(٥) م . نّ: ٢٤.

صورة دلالية جديدة، كيف يمكن أن تجتمع الأضداد، ويكون العدو صديقا؟ ومدينة العدو تصبح جنة؟ فالكاتب هنا يتحول إلى متلقي ينتظر ما يُملي عليه القارئ، إذ لا سلطة رؤيوية للنص، بل أقتصر دوره على التوجيه فقط، والقارئ قد يصل لقصدية الكاتب، وقد لا يستطيع أبدا أن يكون على يقين في أنه استخلص كامل المعنى[١]، وبذلك يحقق العمل توازنا بين الرؤيتين، فالكاتب عن طريق تلك الفجوة أراد أن ينتقد الحرب، فالإنسان ليس بحاجة لدمار وقتل وخراب بقدر ما يحتاج إلى جنة تتوافر فيها كل المقومات ليعيش بكرامة وسلام، وأن الجنديين يمثلان التمرد على ظلم الحرب والمتسببين بها وعلى القمع الذي يجبرهم على ممارستها، فما تحدث عنه (حاتم الديو) لم يكن حقيقة بقدر ما هي استيهامات وأمنيات وتصورات وأحلام وأوهام غير طبيعية تماهت مع الطبيعي، وأصبحت في مخيلته حقيقة يرويها لمن حوله. فالكاتب وظف محكي متخيل لإشباع غاية ورغبة مفقودة في الواقع، وقد مثلت عند (حاتم الديو) وسيلة من وسائل الإشباع النفسي.

وفي رواية (ثعالب من عسل) يقف القارئ أمام فجوة تضادية بين الهامش والمركز عبر محكي السارد (د. سباهي) الذي يحاول أن يقلب المداليل التي تهمش فئة (الغجر) أمام القوة المتسلطة والمتنامية للمركز المتمثل بالسلطة السياسية والدينية والاجتماعية في ظاهرها، إلا أن للغجر قوة ساحرة مستمدة من (الربابة) ((أنا الغجري، متى شئت، بوتر ربابتي أهدم العالم وأعيد بناءه))[٢] عبر التعايش السلمي الذي يسود مجتمعهم، والبعيد عن الأمراض النفسية كالبغض والكره، فـ ((يندر أن تعثر بينهم على من يغار أو يحسد باعتبار أن تلك الأمور من علامات الجماعات التي تقوم حياتها على الإكراه والابتزاز والضغينة))[٣]؛ ولذلك أصبحت هذه الفئة مكانًا للجوء الكثير من المضطهدين ومن دول متعددة، إذ لا يفرقوا بين أبناء جلدتهم والغريب، حتى أن احدى الغجريات صارحت (د. سباهي): ((بحثت عن طريق أكون فيه أنا نفسي كامرأة خارج سياق التوافقات التقليدية، فلم أجد طريقا يجسد حياتي مثلما أنشدها، غير طريق اللجوء إلى الغجر))[٤]، فالكاتب يحاول أن ينتزع من القارئ مدلولا تقليديا، ويأتي بمدلول بالضد منه، مما يولد لدى القارئ فجوة، بعد ملئها يحقق الطرفان رؤية جديدة مشتركة، فالكاتب يحاول أن يفكك المركز عن طريق استرجاع واستطراد احداث تمثل الصراع الدموي بين البشرية، منها سياسي (الحروب والسجون والتفرد بالسلطة)، ومنها

(١) ينظر: الميثولوجيا البيضاء:٢٧.
(٢) ثعالبٌ من عسل:٣٧
(٣) م. ن:٣٢.
(٤) م. ن:٣٥.

اجتماعي يتمثل بالعادات والتقاليد والسنن العشائرية التي تولد الكبت والحرمان وقتل الحياة، بينما يتخذ الآخر(الهامش) المتمثل بفئة الغجر بالضد من ذلك، فهم يسعون إلى إسعاد أفراد المجتمع وزرع البهجة في نفوسهم بممارسة الموسيقى والغناء والرقص، ويرى السارد أنهم وعلى الرغم من ذلك لم يسلموا من حقد المجتمع وبغضه وكرهه واتهاماته غير الدقيقة لهم، ويتساءل كبيرهم: ((ترى علام كل هذا الاضطهاد العجيب، ومتى يحن الوقت الذي يدعوننا فيه وحالنا، نغني عواطفنا المنتهكة، وخوفنا الأبدي))[١]، فالسارد (د. سباهي) الذي أقام عند الغجر ثلاثة أيام يحاول سرد سيرة الغجر في الماضي والحاضر كأقلية مضطهدة، وكأثنية مخالفة لما هو مألوف وسائد، والكاتب أراد عبر هذا العمل الروائي رفض النظرة الفوقية الاستعلائية للأقليات، وهو يترك للقارئ مسك الفكرة لملء الفجوة التي تخلق من انقلاب الرؤى وتضاد المداليل.

وفي رواية (كاميرات وملائكة) يعمد الكاتب إلى تفجية نصه عبر اقتحام المحظور بالإغراب ليخلق فجوة عجائبية، إذ يجد القارئ في محكي (الملاك الرئيس) المسؤول عن مجموعة من الملائكة بالسماء والذين تتوزع مهامهم في تسجيل الأحداث التي تحدث على كوكب الأرض عن طريق كاميرات مراقبة، وآخرون تكون مهمتهم تنظيم طابور المنتقلين من الأرض إلى السماء، واستكمال معاملاتهم، والتقاط صورة للقادمين، وأرشفة معلوماتهم قبل رفعها إلى الملاك الرئيس القابع في مكتبه الخاص داخل قبة رخامية، ويتناول السارد اللحظة التي انتقل فيها ضحايا التفجير الهائل لمجمع (الليث للألبسة) في منطقة الكرادة داخل، ((بعد وصول هذ الكم الهائل من الضحايا والتقارير التي تكدست على المكتب الملائكي تحولت حالة الجو العام في السماء إلى حالة صخب كبير، علامات الاندهاش والحيرة مرسومة على وجوه الملائكة الذين بدوا في حالة أقرب منها للذعر، والتقارير مازالت تتكدس بشكل سريع محملة برائحة الدخان والدم وصراخ كان يظهر على أشكال أفواه فاغرة))[٢]، وفي اللحظة التي وقع فيها تقرير الضحية الطفلة (مريم) التي لم يتجاوز عمرها السادسة بيد الملاك الرئيس الذي انتفض وهو يقرأ التقرير الذي كان ((أرق وأصغر من أن يحمل أي معلومات سوى عن مدرستها وطباشيرها الملونة، كان تقرير رقيقا، كُتب في نهايته أنها ضحية وصلت إلى السماء مذهولة من فقد أصبعين في كفها الصغير، فبعث الملاك الرئيس في طلب استدعاء الملائكة المسؤولين عن كتابة يوميات الضحايا بشكل عام، وملائكة الكونترول المسؤولين عن كاميرات أنترفيو الكون حتى يتحقق من حادثة مريم))[٣]،

(١) م. ن:٣٥.
(٢) كاميرات وملائكة:١٥.
(٣) م . ن:٢٠.

والكاتب عبر تلك الأحداث التي لا تتفق مع سنن القارئ الطبيعية السائدة، أراد التعبير عن رؤية النص بوساطة تلك التصورات العجائبية، إذ سيقف كل ملاك مسؤول عن كاميرا من الكاميرات الأربع أمام الملاك الرئيس ليسرد له الأحدث، فعند سرد ما سجلته الكاميرا الأولى نجد اعتراضات من قبل الملائكة ودعوات شبه معلنة لقيام مظاهرة احتجاجية في السماء تضامنا مع ضحايا (تفجير الكرادة) ((فكّر الملاك الرئيس في جمع التقارير وحملها كفعالية اعتراضية على ما يجري، مع رفع صور الضحايا في السماء بمسيرة استنكارية يقودها هو والملائكة المتأثرين معه لما حدث للكرادة، وحاول أن يخبر الملائكة الأقل منه شأنا بفكرته حول التظاهرة المزمع انطلاقها في السماء))[١] ، فالكاتب يحاول تحفيز الرؤية لدى القارئ عن طريق نقله لهذه الدلالة التي لا تتفق مع المدلول التقليدي، والكاتب عبر ذلك أراد الاحتجاج والاعتراض على السنن المنسوبة إلى السماء من قبل البشر والتي تسببت بكل هذا البغض والكره، إذ يتسأل القارئ على من يقيم الملائكة تظاهرة في السماء؟ فهي تظاهرة تتعاطف مع الأنسان وفي الوقت نفسه وبلا شك هي ضد الأنسان، فقلب تلك الرؤى وتضاد مداليلها هي نتيجة لرؤية مكثفة للنص، وعندما أراد الملاك الرئيس معرفة القاتل الفاعل، تفاجأ بالملاك المسؤول وهو يعلن عن خلل أصاب الكاميرا ((من غير الممكن أن نصل إلى أهم دليل لدينا في هذه الحادثة ونفقده وهو التعرف على سبب قيامه بمثل هذا الفعل ومن ثم نجد خللًا في الكاميرا الرابعة كونها لم تسجل شيء))[٢] ليعترض الملاك المسؤول معلنا أن كاميرات السماء لا تغادر صغيرة ولا كبيرة ولا يمكن أن تتعرض لخلل، والخطأ عند الملائكة أمر غير وارد، وقد وضع الكاتب لفصل الكاميرا الرابعة أربع صفحات خالية بيضاء منمشة بالأسود[٣]، كإشارة إلى اختفاء الأحداث التي صورتها الكاميرا الرابعة، بعدها يختم الرواية على لسان السارد العليم ((على ما يبدو أن هناك خطأ ما. فلا فساد في السماء. ولا وجود للرشوة))[٤]، ويقف القارئ مصدوما أمام هذه الفجوة الاستفهامية المتمثلة بالخلل المجهول الذي تختصره جملة (هناك خطأ ما) فماذا يكون هذا الخطأ؟، والكاتب عن طريق اخفاء اللحظة التي تبين المسبب للانفجار، أراد الإشارة إلى اللجان التحقيقية التي ترافق كل حادثة مأساوية يمر بها العراقيون من دون أن تخرج بنتيجة، وتبقى الأسباب مجهولة، إذن الرؤية التي أراد عرضها أمام القارئ هي الاحتجاج على الاستهانة بالدم العراقي، من قبل المسؤولين من دون محاسبة أو معاقبة المتسببين بهذا القتل العشوائي. فالكاتب عبر تلك الفجوات تناول موضوعا

(١) كاميرات وملائكة:٤٨.
(٢) م . ن: ١٣٧.
(٣) ينظر: م . ن: ١٣٩-١٤٣.
(٤) م . ن: ١٤٤.

محددا بعيدا عن المدلولات التقليدية، بل عكس الرؤى وقلب المداليل ليحقق غايتين، الأولى: تناول ظاهرة اجتماعية بطريقة غير مألوفة، والثانية: حقق المتعة للقارئ عبر خلق الفجوات الاستفهامية ليمنح النص قيمة جمالية حال استجابة القارئ وتفاعله مع النص.

٢. قيمة المتخيلات الظليّة.

ونقصد بالمتخيلات الظليَّة التخيلات الأدبية المحالية غير المرئية التي لا يقوم للسرد قائمة إلا بها، وهي تمثل انعكاسات لانفعالات الكاتب على ذهن القارئ، وهي انعكاسات خفية تنبعث مثل شعاع من داخل النصّ، ((إذ أن خبرة التشكيل الأدبي والجمالي هو أساس القدرة التخييلية المتنامية في الإبداع الأدبي وهي تذيب مادة الحياة وتعيد تقطيرها وتحويلها إلى أشعة الضوء اللعوب في الفن))[١]، إذ أن الروائي لا يبوح بها لكنه يحرك حواس المتلقي للوصول إليها. وهي تمثل جزءًا من التلاعب الفني في عملية السرد لخلق الفجوة، وتحريك ذهن القارئ، وكذلك لمنح القارئ فرصة اكبر في التأويل والاكتشاف والمشاركة في اكتمال النصّ، ((وبالتأكيد فان النصوص المتقنة، والمراوغة في آن واحد، أعطت التأويل قدراته المضاعفة المضافة إلى التأويل العادي))[٢]، فقد تتجسد تلك المتخيلات في المحكيات الروائية وهي تسهم في ترتيب الأحداث وتنسيق أدوار الشخصيات داخلها، عبر الكشف عن خبايا وأسرار في لا وعي القارئ، تمنع من البوح بها معايير داخلية (أدبية) أو خارجية (اجتماعية)، إذا ما أخذنا بالحسبان ((إن اللغة الأدبية لغة مفارقة تستبدل الصفة الإستاطيقية بالصفة الإشارية النفعية للألفاظ في طابعها التواصلي فتعمل على صراحة الإشارة والإدلال على المعنى في نطاق نسيج معقد من التركيب، بحيث يحتاج تفسير العلامات الجمالية في التركيب الأدبي إلى تأويل وذكاء))[٣] فتلك التخييلات تمثل (النصّ الظل) للنص المكتوب، وهذا النص الظل يتساوق مع ضروب التخييل الذي يخلق الفجوة الاستفهامية، وهذه الفجوة تحفز تساؤلات القارئ ليصل عن طريق تأويل النصّ الحاضر إلى النصّ الظل أو الغائب، وعلى أثر ذلك يتشكل المعنى داخل النصّ ((كمساحة من الفراغ تمتد بين

(١) إشكالية التخيُّل: ١٠.
(٢) منشئيات مأوى القص: ١٤١.
(٣) فلسفة المعنى: ١٧٠.

طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب. وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينهما ليعمر هذا الفراغ. وذلك هو التفسير وهو فعالية القراءة الأدبية التي تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة))[١]، وهذه اللعبة السردية التي يعتمدها الروائي في محكياته تتم بالمتخيل النسقي العميق، إذ أن القارئ يندهش لحظة الاكتشاف أن الروائي يخبئ عبر متخيلات دلالية تأملية ذات أغوار عميقة، معنى ضامرًا ، تسهم المتخيلات في تكثيف التأثيرات التصويرية لدى القارئ في عملية ملء الفجوة، والوصول إلى المعنى المقصود، والإمساك بتلابيبه. وتتشكل تلك المتخيلات الظليّة في المحكيات الروائية العراقية التي تلامس حياة الأنسان ومصيره؛ ((لأن التخيل هو أجمل مظهر في إنسانيتنا، فإن تحريره وتنشيطه لا يزال من أهم وظائف الفنون القولية والبصرية))[٢]، وهذه المتخيلات هي نتيجة لظواهر عديدة يعاني منها الإنسان؛ الحرب، والجنس، والإرهاب، والمعتقل، والغربة[٣].

ونقارب ذلك في رواية (نمش ماي) تطرح هموما إنسانية عبر محكياتها التي تستفز القارئ بغموضها وتستدرج تخيلاته، وهي توظف لغة شعرية عالية، ويزعم الباحث أن الرواية التي تتميز بقرن السرد بالشعر هي الأقرب في استدراج القارئ نحو التخييل لاكتشاف المعنى الظل، فمحكي (الساردة) التي تبدأ به الرواية يوحي للقارئ أن هناك امرأة تنتظر من اللص أن يلامس جسدها ((امتدتْ كفاه إلى جسدي الغافي بانتظار لمسة لأحدهم، فأوعزتُ امتداده إلى قدر أريد لي فكان، وقبل أن يلامسه أصابتني قشعريرة اجهل كنهها، فكم حملتني الأكف بعد خروجي من هناك، غير إن مثل تلك القشعريرة، وذلك الخدر اللذيذ، لم يصادف أن صافح جسدي مطلقاً، فأغلقت مساماتي الوطفاء بأحلام كبرى، وتناومت، امتدت الكفان فصارتا اقرب إلى جسدي مني))[٤]، ولتخلق الكاتبة فجوة تضليلية، وتترك القارئ في حيرة فكيف يقطع الحارس قطع من مثيلتها ليرمي بها اللص؟ وكيف عملوا منها سيطرة وهم يمزجوها بالماء والجص؟ وهي تستمع لأحاديث الجنود والمارين؟[٥]، حتى تتحول مع مثيلتها إلى جدار! ((لا تتصوروا شدة فرحتي وهو يضعني إلى جانب صواحبي ويصب علينا (جص) رطبا سرعان ما سرت برودته إليّ، وبكثير من السرعة والإصرار على الخنق ارتفعنا جدار))[٦]، كل تلك الأسئلة تترك من دون أن يبوح بأجوبتها النص، تترك القارئ

(١) الخطيئة والتكفير: ٨٢.
(٢) إشكالية التخيُّل: ١٠.
(٣) ينظر: متخيّلات الصورة السرديّة في الرواية العراقية: ١٥٨.
(٤) نمش ماي: ١٥.
(٥) ينظر: م . ن:١٨.
(٦) م . ن: ٢٠.

يحرك حواسه للوصول إليها، فالكاتبة عمدت إلى جعل ((القارئ لا يدرك، بمعنى لا يبصر، مباشرة ما يجري في النص السردي))[١]، فهذه الساردة الغريبة تتحول إلى جدار لمكان مجهول وتراقب دخول أشخاص وخروجهم من دون أن تشير إلى اسم المكان أو صنفه، وليكشف القارئ من دون أن ينطق النص أن ذلك المكان سجنٌ عن طريق ذلك الرجل الضحية الذي حاول أن ينقذ جارته (أحلام) زوجة الجندي الغائب في جبهات القتال من اغتصاب مختار المحلة الذي قتلها، ولتلبس التهمة له بدلا من المختار((نعم كان مختار لمحلتنا،..... في المحكمة أصر على إنني من قتلها.. هم صدقوه، وأمي روت ما رأت ولم يصدقوها، تكلمت ولم يسمعوها))[٢]، إذ يأخذ النص الصفة الإشارية في تواصلها مع القارئ، وينتظر القارئ دور تلك الساردة التي صارت جزءًا من الجدار وهي تراقب ذلك الضحية الذي يحتج ويرفض حكم الموت ويحاول الهرب من السجن، وهو يتسلق ذلك الجدار الذي تكون من الساردة ومثيلاتها، لكنه يردى قتيلا من قبل الحراس ويتساءل احدهم عن جدار السور: ((والسور هل أصابه شيء؟ لا، لا سيدي فقط سقطت منه (طابوقة) رأيتها على الأرض إلى جانب الجثة))[٣]، وقد ينتبه القارئ للفظة (طابوقة) أو قد لا ينتبه، وعندما تتكور والدة المتهم قرب جدار السجن ولا تبارحه حتى يأتي طباخ السجن ويتعاطف معها وهو يحاول أن يحصل على أي شيء يتعلق بابنها كذكرى تتمسك بها الأم[٤]، ويعود إلى داخل السجن باحثا عن ما خلفه ابنها فلم يجد إلا تلك (الطابوقة) التي سقطت من جدار السور واختلطت بجثته لحظة قتله، ثم يتفاجأ القارئ بعودة الساردة المجهولة لتتحدث عن كفين تحملانها وعن تهميش لوجودها ((أخيرا جاء احدهم لينقلني من دائرة التهميش المعتمة إلى ضوء الاعتراف بي فمنذ سقوطنا معا من الأعلى وهم يتشاغلون بسقوطه هو عن سقوطي))[٥]، ويحتار القارئ متسائلا عن المتكلم، ومادام الحديث يتناول حالة والدة الضحية، فيتوهم أن الساردة هي والدة الضحية، وانها تتحدث عن ما أصابها وابنها من مصيبة وظلم، وان لا احد يهتم لأمرها حتى جاء طباخ السجن، وبعد أن تأخذ والدة الضحية من الطباخ الطابوقة كذكرى لموت ابنها، يكتشف القارئ مذهولا أن الساردة هي (الطابوقة) ((انبجس ذلك التكور الأسود عن كفين امتدتا صوبي حين أخرجني الرجل من تحت أبطه وتلقفاني كهدية أولى ليتيم، أسرعت المرأة وقربتني إلى صدرها

(١) السرديات والتحليل السردي:٧٢.
(٢) نمش ماي: ٢٤.
(٣) ينظر: م . ن: ٣٢.
(٤) ينظر: م . ن:٣٧.
(٥) م . ن: ٣٧.

وهي تتمتم: وليدي، وليدي))[١] ، فالكاتب حاول إيهام القارئ أن الساردة التي تسرد له الأحداث امرأة غريبة الأطوار، ولم تصرح بذلك، بل فسحت المجال للقارئ ليتحول إلى مؤلف يكمل مالم تقله الراوية معتمدا على تخييلات عميقة الدلالة تمسك بإشارات غامضة لا تمنح نفسها للقارئ بسهولة، إذ ((ان الواقع المتخيل يتكون من أشياء غير مكتملة أو تفرض ذاتها على نحو ما كمرجع للعلاقات التمثلية، يعود الفضل بعد ذلك إلى المتلقي لرسم معالم الشيء النهائية على وفق أهدافه داخل العالم المتخيل))[٢]، وبذلك تحقق متعة جمالية لحظة اكتشافها العسير من قبل القارئ، الذي يشعر أنه قد فك لغزا أو أحجية عويصة، وهذه المتخيلات الظليّة في رواية (نمش ماي) تمثل هروبًا نفسيًا من الظلم الذي تمارسه الحكومات المتسلطة.

وفي رواية (تل الذهب) يبني الكاتب (حسن عبد الرزاق) روايته على المتخيلات الظليّة المنبعثة مثل شعاع من داخل النص الذي يظهر شيئًا ويخفي شيئًا يمثل القصدية أو النص الظل، إذ يشكل الكاتب المبنى الحكائي لروايته عن طريق المحكي الإطار للسارد نفسه (ناجي عبد نعيثل) والمحكيات الثانوية التامة (البدوي وزوجته) و (القروي وزوجته) و (الطالب الجامعي)، فالسارد جندي ينهي خدمته في الجندية في بغداد ليعود إلى مدينته (الناصرية)، فيصطدم ببائع كتب عجوز في منطقة (باب الشرقي) له بريق من عينيه مثل رمحين سحريين جعلاه يأخذ الكتاب _ الذي يحمل عنوان (حكاية غدك) _ لا إراديا على الرغم من أنه ليس من قرّاء الكتب[٣]، ويتجه للحافلة (الريم) التي تتوقف في منطقة صحراوية بعد انفجار إطارها أثناء ما كان السارد منهمكًا بقراءة الكتاب (حكاية غدك)، ليصبح السارد مع (القروي وزوجته) والطالب الجامعي في ضيافة (البدوي وزوجته) داخل خيمة معزولة في الصحراء، إذ يعمد الكاتب إلى التداخل غير المعلن بين حكايتين، حكاية الكتاب الذي بيد (ناجي)، وحكاية ضيافتهم عند البدوي، ليوهم القارئ بذلك، إذ تشكل تلك الحكاية المرموزة فجوة إليغورية بما تمثله من مرموزات، فالبدوي يأخذ ضيوفه إلى الصحراء للبحث عن ذهب مدفون تحت التل، يدعي أنه يعود إلى أجداده (الغوانم)، ويرمز الكاتب بالغوانم للعرب، في حين يرمز بتل الذهب إلى العراق والذهب المدفون فيه إشارة للموارد الطبيعية الكثيرة والمتنوعة فيه، وعلى الرغم من رفض (ناجي) واعتراضه على هكذا حكايات ساذجة، إلا أن البدوي يجبره على ذلك تحت قوة التهديد[٤]، وليكتشفوا وجود أقوام من الماضي تحرس

(١) م . ن: ٣٨.
(٢) تمثل الواقع وإشكالاته المنطقية والجمالية: ٣٣.
(٣) ينظر: تل الذهب: ٩.
(٤) ينظر: م . ن: ١٩.

الذهب وتدعي بانها احق به من غيرهم، والكاتب كان يرمز لكل قوم يعترضون طريقهم، بواحد من الغزوات أو الاحتلالات التي اجتاحت العراق سابقا، فأول الأقوام ملثمين تشع عيونهم بغضب وحشي، يتكلمون العربية الفصيحة، قاموا بعزل الرجال عن النساء، ثم حكموا على الرجال بالذبح والنساء بالسبي والاغتصاب، انكروا على البدوي أن يكون من سلالة (الغوانم)، وبأنهم آخر سلالة الغوانم ((أنا وأصحابي أخر سلالة الغوانم. بعدنا انقطع النسل منذ ألف سنة فكيف تدعي ذلك؟))[١]، إذ يرمز الكاتب بتلك الأقوام لجيوش (الفتوحات العربية) التي دخلت إلى العراق في زمن الخلفية الثاني، وبعد أن تخلصوا من هؤلاء القوم الذين غطّوا في نوم عميق لفرط التعب من الجنس والخمرة والغناء، ظهر لهم قوم آخرون يمثلون امتدادًا للأولين لكن لغتهم هجينة، وقد ظهرت عليهم مظاهر الترف إبَّانَ القصر الذي ادخلوهم فيه، وليظهر أن هؤلاء القوم قد ملوّا من معاشرة النساء واهتموا بالغلمان المخصيين، ليكون الشاب الجامعي أول ضحاياهم[٢]، وهذه الأقوام هي رمز للبويهيين والسلاجقة والصفويين والعثمانيين، وبعد أن تمكنوا من الهرب من هؤلاء الذين انشغلوا بالطالب الجامعي دونهم، ظهر لهم قوم حمر يتكلمون لغة غير مفهومة، يعمل تحت أمرتهم جنود سمر اللون يشبهون جد السارد (نعيثل)، بل أن نعيثل كان أحد جنودهم، إذ ما يميز هؤلاء القوم انهم لا يذبحوا ولا يغتصبوا، بل يحاولوا أن يجندوا كل من يقع تحت أمرتهم ليحرسوا الذهب[٣]، وهي إشارة إلى البريطانيين، وليتمكنوا من الهرب بعد أن يساعدهم الجد (نعيثل) الذي يعمل حارسا على البوابة، وبعد أن يخرج السارد مع البدوي من النفق المظلم ـ والنفق هنا رمز لتاريخ العراق الطويل ـ ويصلا إلى التل الذي يحتوي الذهب، وماهي إلا لحظات حتى أحاطت التل من الجهات الأربع ((مجاميع هائلة من رجال لم أميز وجوههم، مستقلين سيارات عسكرية مكشوفة نصبت عليها بنادق طويلة، خلفهم رجال أخرون يسوقون دبابات ضخمة نزعت عنها السرفات))[٤]، وهؤلاء القوم رمز لقوات التحالف التي تقودها الولايات المتحدة الأمريكية، وعند اقترابهم من (ناجي) يكتشف القارئ أن الأحداث كانت تجري في الكتاب الذي بيد ناجي، إذ أن الكاتب جاء بحكاية مرموزة فيها ثيمة وقصدية ترك للقارئ مهمة التأويل عبر توجيهات النص، إذ يتشكل المعنى الغائب (المرموز له) من حضور الرمز، عن طريق متخيلات القارئ التي تمثل الظل للنص الحاضر، إذ يكشف المتخيل عن رغبة تشخيصية للكاتب في تناول موضوعة ضياع ثروات البلد التي لم تكن في يوم ما لمن

(١) م. ن: ٤١.
(٢) ينظر: تل الذهب: ٥٧-٥٨.
(٣) ينظر: م . ن: ٧١.
(٤) م . ن: ٩٨.

هم احق بها وهم (سكانها)، بل خضعوا على طول التاريخ هم وثرواتهم للأقوام الغازية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل أخذوا منهم بعض سلوكياتهم وثقافاتهم وحتى مفردات من لغاتهم، ففي نهاية الرواية نجد هناك دعوة غير مباشرة إلى عدم الانجرار وراء البداوة في ضياع ثروات البلد، فبعد أن يفاجئ الكاتب قارئه بأنّه تلك الأحداث كانت تجري في كتاب (حكاية غدك)، تتكرر أحداث حقيقية مشابهة حين يطلب منه سائق الحافلة التوجه خلف القروي وزوجته والطالب الجامعي إلى خيمة البدوي، استشعر الخوف وطلب منهم عدم الذهاب بخيمة البدوي[١]. وهذه المتخيلات الظليّة في رواية (تل الذهب) هي نوع من المتخيلات التي ينتجها الكاتب بسبب الحرب التي تأتي بها السياسات المتهوّرة بدوافع عنصرية أو توسعية أو اعتقادية تسببت في الإستيهام لدى الكاتب؛ نتيجة الخوف والهلع والكوابيس.

وفي رواية (ذاكرة ارانجا) وتحديدا في محكي إبراهيم (عازف النادي)، وهو يتحدث لأخيه (سلام) المصاب بمتلازمة داون عن الأسلحة الحديثة في الحروب وأثرها على الحياة الطبيعية للإنسان، وهو يصفها بوصف لا يتمكن (سلام) من استيعابه ((أنا ألهث وهو يتكلم، حدثني عن خطافات ملونة تخرج من حقل كبير يعيش فيه، وحينما اصطدم بوجهي الجامد. شرح لي بسرعة معنى الخطافات))[٢]، وينتظر القارئ مع (سلام) معرفة تلك الخطافات الملونة، فالكاتب يخلق فجوة استفهامية تضليلية، عبر هذا المخلوق الغريب، إذ يسترسل (إبراهيم) واصفا ((إنها أشياء تشبه المخالب الحادة، حركتها ارتدادات صماء، تريد أن تضرب الأشياء حولنا، المخالب هي أرواح هائمة في السماء تقرب من الأرض لتأخذ ثأرها منّا نحن))[٣]، فخيال الكاتب يضيف لهذه الأسلحة روحًا غاضبة وهائمة في السماء تريد الانتقام من الإنسان و الثأر منه، وكأنها كائنات مخيفة تشعر المتلقي بالرعب والهلع، وهذه نتيجة للحروب المتتالية على البلد والتي رافقت (إبراهيم) منذ ولادته، وجعلت مخيلته تصفها بهذا الوصف الذي زرع الخوف والرعب عند (سلام) ((استمع إليه ... وهو يتطلع إلى مكان ما في السقف، وخشيت أن أراقب المكان الذي يحدق فيه، بقيت متسمرا في مكاني وأنا أتخيل مخالب مرسومة في السماء))[٤]، فالكاتب عمد إلى خلق فجوة استفهامية، تجعل القارئ يشترك في هذا المتخيل للوصول إلى معرفة قصديته لهذا التصور العجائبي، وللمخلوق الذي مر بأشياء قاسية وصماء، غير معروفة جعلته يتحول إلى روح تطلق شررا وأصواتا

(١) ينظر: م. ن: ١٠٤-١٠٥.
(٢) ذاكرة ارانجا: ١٧٥.
(٣) م . ن: ١٧٦.
(٤) م . ن: ١٧٦.

بلا معنى، فالكاتب أراد بهذه المتخيلات أن يشير إلى معنى آخر غير مباشر، فالروح الغاضبة التي تريد الانتقام من الإنسان هي روح من أسهم في صناعة تلك الأسلحة، وروح من يأمر بإطلاقها على البيوت الغافية بالسعادة والهدوء، والحقول الضاحكة بالصفاء بعيدا عن ما تلوثه يد البشرية العابثة، تلك الروح التي تصنع الحرب وتوفر لها أدواتها، ليكون مصير الأنسان بين ((تلك الأشياء المتساقطة علينا بلا حساب، الانفجارات التي يعقبها تساقط الحديد الملتهب، كل شيء ينفجر يا سلام، أجل حتى البشر، ينفجرون يتشظون))(١)، وبهذه اللعبة يحقق الكاتب القيمة الجمالية للنص عن طريق استجابة القارئ الذي يشترك في اكتمال النصّ، لكن الكاتب يبقى عرّاب هذه العلاقة التفاعلية وخالقها، وقبطان وصول القارئ إلى القيمة الجمالية للعمل الروائي، إذ أن ((هذه العلاقة ناتجة من نسبة الفراغات الدلالية التي يتركها الراوي في النص فكلما زادت فاعلية الراوي في النص الأدبي قلت الفراغات الدلالية فيه، وتبعا لقلتها يضمحل دور القارئ والعكس صحيح))(٢).

وفي رواية (الحَكّة) للكاتب عدنان عادل، يخلق الكاتب عبر محكي الاطار (ثيوفيل) فجوة تضادية متناولا الصراع بين الشرق والغرب بعيدا عن السرد الواقعي للأحداث، إذ ترك للقارئ اكتشاف ذلك إبَّانَ الوصول للمعنى الظل، إذ وظف الكاتب المتخيلات الظليّة ليترك وجه المقارنة بين القطبين الشرق والغرب للقارئ، فثيوفيل يصاب بمرض يطلق عليه الكاتب التلف، وهو مرض أقرب ما يكون لمرض (الرجل الشجرة)، إذ تنبت لـ(ثيوفيل) جذور خارجية في قدمه تصيبه بالحكة ((عاودته وخزات الحَكّة من جديد في باطن قدمه... وأخذ يقشط باطن قدمه مزيلا القشور والعوالق المتعفنة من بين أصابعه ومن على كعب حذائه الذي انبت مجددا جذورا صغيرة خشنة))(٣)، هذه الجذور التي أخذت تعيق عليه ممارسة الحياة الطبيعية في غربته في بلجيكا، بل أن هذه الجذور تطول وتزداد الحكة كلما راودته الذكريات، لذا كان يطلب منه طبيبه ((أسمع من فضلك، تذكر دائما بأنه: يجب عدم صيانة الذاكرة))(٤)، فالطبيب يطالب بأن تبقى الذاكرة معطوبة، فلينسى ذكريات الوطن (العراق) والموطن الأول (كركوك)، وينسى ذكريات (كارول) التي تشاركه المرض نفسه ((يبدأ بهرولة خفيفة في مكانه متحايلا على طريقة تناسل الحَكّات الشبقية مع ذكرى كارول الرائعة))(٥)،

(١) م. ن: ١٧٧.
(٢) تبئير الفواعل الجمعية في الرواية: ١٧٢.
(٣) الحَكّة: ١٢.
(٤) م. ن: ١٩.
(٥) م . ن:٣٦

فالقارئ يقف مذهولا أمام هذه الأحداث التي تقترب من التشيؤ، فما القصدية التي يبتغيها الكاتب من هذه الجذور؟ وما علاقتها بالذاكرة؟، ويبدو أن الكاتب قصد في الجذور الخارجية الغربة التي تسبب له الحكة والألم في غربته ((الحَكّة هي أحساس تجعلك تلد يتنًا كل يوم، تخلط الشروق بالغروب، تحرض فيك الرغبة في اللحاق بالموجودات التي تكاد منالها أن يكون مستحيلا))[١]، فهو يشبهها بالولادة المنكوسة، في حين تحدث عن جذور داخلية ـ من دون أن يسميها ـ تأخذ بذاكرته إلى طفولته في كركوك والتي تجعل هذا العالم الضخم الذي يعيشه أصغر من تلك القرية الفقيرة التي تجاور حقل النفط (بابا كركر) ((العالم أضيق مما كنت أتوقع وأصغر من أية تفاحة قضمتها، هو حذاء ضيق وأنا قدم كبيرة، مع ذلك، لا هو بمقدوره التخلص مني ولا أنا راغب بخلعه))[٢]، فالكاتب عبر محكي (ثيوفيل) خلق فجوة تضادية متخيلة غير مرئية للقارئ، بل تعكس انفعالات الكاتب التي تنعكس إبَّانَ الشخصية الموظفة لهذا الغرض، وليصرح الكاتب في نهاية المحكي على لسان (ثيوفيل) باسمه الحقيقي وهو يناجي بلده ((لم يبق شيء أقوله سوى أنني لم استطع إنقاذ أحد، فالعالم غرق في بحر الثرثرة وأنا الناجي الوحيد: اسمي عدنان من مواليد بحر الشمال، بروكسيل، غرناطة، بغداد، استنبول، مارسيليا، كركوك...أيتها البلاد انتظريني، فمن سيحكّني غيرك؟!))[٣]، فلن يحرك سكون الغربة غير بلده، وعن طريق الوصول إلى قصدية الكاتب يصبح القارئ حاضرا في ملء الفجوة عبر تلميحات النص وتوجيهاته. وقد وردت نصوص روائية كثيرة يعمد فيها كتابها إلى المتخيلات الظلية وهم يدعون القارئ للمشاركة واكتشاف المعنى المقصود والوصول إلى المعنى الظل(*).

٣. لذة الإيهام والصدمة السردية(**).

---

(١) م . ن:٤١
(٢) الحَكّة: ٢٠.
(٣) م. ن: ١٥٠.
(*) للاستزادة على هذه الشاكلة: ينظر: مشرحة بغداد: ٤٧ ــ ٤٨ ، ١٣٣ ،١٧٥، ١٨٠؛ والأمريكان في بيتي: ٤٦ ، ٧٣ ، ٩٦ ، ١٣٣؛ والتشهّي: ١٥ ، ٢٣ ، ١٥٢ ، ٢١٠ ، ٢٥٠ ؛ وأبواب الفردوس: ٧٢ ، ٧٦ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١١٤ ، ١٢٢ ، ١٢٦ ؛ ومملكة البيت السعيد: ٢٧ ، ٤١ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٢٢٧ ؛ متاهة الأشباح: ٢٣ ، ٥٥ ، ٦٨ ، ١٥١ ، ١٧١ ، ١٨٥؛ الضلع: ٢٩ ـ ٣٤ ، ٩٦ـ ٩٨ ، ٢٦٨ ـ ٢٧٠.
(**) يطلق عليها محمد صابر عبيد بالصدمة الروائية، ينظر: الصدمة الروائيّة: مقال إلكتروني.

أكثر ما يميز العمل الروائي، ويمنحه الخلود، هو أن يتحول النصّ فيه إلى فاكهة قرائية يتناولها القارئ بشهوة، إذا ما أخذنا بالحسبان أن الرواية منذ نهايات القرن العشرين قد تسيّدت المائدة الأدبية، ومع الثورة السردية الروائية في العراق بعد ٢٠٠٣م، أصبح الناقد يقف أمام هذا الكم الهائل من الروايات حائرا، إلا أن العمل الروائي المحكم الصنعة يفرض نفسه، عن طريق تحقيق الدهشة أو الصدمة السردية[١]، أي صدمة التوقع لدى القارئ، ولا سيما الأعمال الروائية التي توظف الفنتازيا في سرد المحكيات، إذ أن ((هذه الصدمة بالتوقع التي يحدثها السرد الفنتازي للحدث تزيد من جمالية النصّ وتغنيه))[٢]، ويرى محمّد صابر عبيد أن هذه الصدمة الذهنية عند القارئ تقترب من الصدمة البصرية في عرض الأفلام السينمائية، إذ يرى أن ((لهذه الصدمة وظيفة تتعلق باستثارة القارئ وسحبه إلى منطقة الاحتمال، وهي تفضي كما يبدو إلى حضور طاغ لأنماط متشابكة ومتداخلة من الشخصيات، وهذه الصدمة البصرية لها علاقة على نحو ما بالمنظور السينمائي في تلقّي الصور والأحداث، ولا سيما حين تقدم السينما أحيانا مانشيتات قبل عرض الفلم تتعلق باسم الفلم أو الممثلين أو تصديرات معينة تنطوي على روح المفارقة، من أجل تحقيق علامة سيميائية معيّنة في الفلم))[٣]، وهذه الصدمة نتيجة الأيهام السردي الذي يتعمده الكاتب بين الواقعي القريب لتوقعات القارئ، والمتخيل العجائبي الذي ينتهك الواقع بوضعه ضمن سياق تصعيد إيهامية المتخيل السردي مما يخلق فجوة ويثير دهشة القارئ، فتتولد مجموعة تساؤلات واستفهامات، على اثرها تتحول عملية التلقي إلى فعل توليدي يقوم بإعادة إنتاج النصّ عبر عملية الملء واكتشاف الإجابات المؤجلة، فالعمل الروائي لا يحقق الجمالية إلا عن طريق الكذب السردي الذي يمثل الفضاء المثالي للسرد، وعبر الإيحاء للقارئ بحقيقة الوقائع المسرودة في المحكيات، بخلق أحداث أو شخصيات أو زمان أو مكان متخيل، إذ أن الرواية تتنزل بين حدي المحتمل والمحال، تبدأ بالأول وتنتهي بالثاني، وهذا الإيهام بالحقيقة أو الكذب السردي هو من يحقق الدهشة والصدمة للمتلقي، ولكي يتجاوز القارئ تلك الصدمة عليه أن يملأ الفجوة التي يحدثها الإيهام عبر الانصياع لتوجيهات النصّ، إذ لا مكان للتأويل إلا في المناطق المحتملة، ولن تتحقق القيمة الجمالية للعمل الروائي إلا بتصديق القارئ لما لا يمكن تصديقه، وبكل ما لا يمكن حدوثه، وعلى الرغم من هذا التشكيل الفني والتقني إلا أن الرواية لا تبتعد كثيرا عن علاقة الأنسان بالعالم، أي لا يمكن أن تصل لتكون خرافة لقضاء الوقت والترفيه عن

(١) ينظر: م . ن: مقال إلكتروني.
(٢) البنى السردية: ١٢٢.
(٣) فلسفة السرد: ١٣٤.

القارئ ((إذ إن الرواية لم تعد رفاهية لقضاء الوقت، تهب نفسها بسهولة، بل أصبحت عالماً متشابكا يخفي وراء شكله الخارجي طاقة إشارية وبوّحية كبيرة))[١]، تمثل اشتغال فني وإيهام بالحقيقة، مادام ((أن الحكاية تتشكل وفق نظام بنائي نوعي، وتعبيري رمزي دال. لهذا، تصير الحكاية دالة على علاقة الإنسان بالعالم، لكن بما يلائم العناصر التعبيرية والجمالية والتقنية والخطابية التي يستدعيها كلّ بناء لأحداث نصّ سردي))[٢]، فالقارئ يستقبل الأثر الأدبي الجديد الذي يمثل العدول الجمالي عن القيم السائدة، ((أي أن النصّ يكون أكثر قربا وتأثيرا إذا نجح وظيفيا في المزاوجة ما بين الواقع الاجتماعي وبين المتخيل الفني والجمالي))[٣]، بل أن هذا العدول هو من يحدد القيمة الجمالية للعمل الروائي، مرهونا بالمسافة الجمالية التي قد تتسع وقد تتقلص، فيسهم الأثر الأدبي في تغيير وعي القارئ نحو أفق تجربة لم تتحدد معالمها بعد، هو نتيجة لصدمة وردود فعل لحظة القراءة والاستيعاب الذهني[٤]. وهذه الصدمة والدهشة عند القراء قائمة على اختلاف قراءاتهم وعلى النصّ نفسه ((فالمعنى الأدبي ينزع دائما لأن يصبح أضعف حضورا، كلما كانت اللغة الأدبية التي تعبّر عنه أقوى وجودا. قد لا يكون النقد دائما فعل حكمٍ، لكنّه دائما فعل حسمٍ، وما يحاولُ حسمه هو المعنى))[٥]، ويمكن أن نحدد نوعين من الصدمة السردية في الرواية العراقية، صدمة تتزامن مع خلق الفجوة وتتساوق دائما مع البدايات، أما بداية الرواية أو بداية المحكي الروائي، وصدمة تأتي بعد الملء واندماج الأفق وتتساوق دائما مع النهايات، أما نهاية العمل الروائي أن كانت تتمثل في محكي اطار، أو نهاية محكي تام (مستقل أو موازي) أو محكي غير تام تكميلي، ففي بداية رواية (ذكريات معتقة باليوريا) للكاتب علي الحديثي، تحدث صدمة في محكي السارد (ماجد) لتخلق فجوة، فالكاتب في بداية المحكي يتحدث عن حبه لزوجته ليوهم القارئ أنه يسوّغ لخياناته، ويكرر جملة (أنا أحب زوجتي)، لكنه يفرح ((فرحا شديدا عندما تأخذ الأطفال وتذهب إلى بيت أهلها لأخلو ولاسيما في الليل بحبيبتي.. أداعب جوانبها.. أضمها إلى صدري.. أمسح عنها تراب الإهمال الذي بدأ يعلوها منذ أن دخلت زوجتي عالمي، لتنافس حبيبتي مالي ووقتي وجهدي.. وحياتي كلها))[٦]، وينتظر القارئ معرفة كيف سيكون لقاؤه بحبيبته، والكاتب يستمر بلعبته السردية، إذ اخذ يعد العدة لتلك الليلة بتهيئة ما يستلزم من ((تهيئة

(١) أنساق المعنى:١٥.
(٢) في الحاجة للتأويل: ٢٣٦.
(٣) التمثلات الدلالية في القصة العراقية ما بعد ٢٠٠٣م: ٨.
(٤) ينظر: نحو جمالية للتلقي: ٦٩.
(٥) خريطة للقراءة الضالة:٩.
(٦) ذكريات معتقة باليوريا: ٧.

فواكه الليل وكرزاتها))[١]، والقارئ يتشوق للوصول لذلك اللقاء، فالحديث يسير على وفق توقعاته من دون أن يشعر أن الكاتب سيوقعه في شباك نصه، فالسارد يغلق الباب خلفه ويقف أمام حبيبته وقفة المشتاق المعتذر ((من أين أبدأ؟ وماذا أفعل؟ لا أعرف، بل ليس مهمًا، المهم أنني لها فقط.. وهي لي فقط.. بدأت يدي تداعبها))[٢]، ولتاتي المفاجأة التي لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، وبهذه اللعبة يصبح القارئ ضحية للكاتب الذي يحفزه لمواصلة القراءة التي تكشف له أن الحبيبة التي ينتظرها هي (المكتبة) ((انتصف ليل الشتاء، لم تزل حبيبتي متناثرة بين الرفوف.. على الأرض.. فوق المناضد))[٣]، وبذلك تمكن الكاتب عن طريق خلق تلك الفجوة التضليلية أن يحقق استجابة جمالية عند القارئ متمثلا بلذة الإيهام أو الصدمة التي تشعر القارئ أنه يقرأ نصا بعيدا عن الرتابة والملل.

وفي رواية (حتى أخر العشق) نجد في محكي (مدى) تلك الفتاة التي تولد من علاقة غير شرعية تتحمل الأم (حسنا) مسؤولية تربيتها بعد تهرب الوالد(يوسف) الفنان والأستاذ الاكاديمي من الارتباط وتحمل المسؤولية، فتوهمها أمها بأن والدها (متوفى) ((أخبرتها أن والدها كان رجلاً حنونا وعظيما وكان يحبها حتى قبل أن تولد، لكن الموت خطفه في عمر مبكّر بعد إصابته بمرض خطير))[٤]، إلا أن الصدمة تمثلت بلقائها هي وخطيبها (أمير) بوالدها صدفة بعد أن أصبحت بعمر (٢٣) سنة، فالكاتبة أوهمت القارئ أن محكي (يوسف) أنتهى منذ الصفحات الأولى وأن الأحداث ابتعدت عن تلك العلاقة التي لم يكتب لها النجاح، وتسببت بخسارات كبرى للعائلة من موت الأب، والاضطرار للغربة في أوربا، وخسارة الوظيفة لوالديها، وضياع حلم (حسنا) بإكمال دراستها للفن حتى تصبح رسامة مشهورة، ((حزمت العائلة حقائبها، ولم يكن أمام حسنا سوى وداع غرفة الرّسم التي لم تهنأ بها طويلا))[٥] وما زاد إيهام القارئ أن الأم (حسنا) بدأت تكتب ذكرياتها لتكون شهادة ميلاد حقيقية لـ (مدى)، وحينها لا تحتاج لأن تسمع الحقيقة من غيرها[٦]، لكن بعد هذا الإيهام المتعمد من قبل الكاتبة والذي خلق فجوة تضليلية، حدثت الصدمة حين التقت (مدى) بوالدها الذي تمكنت من التعرف عليه في معرض للفنانين العرب عن طريق لوحة (حسنا والمدى) التي رسمها والدها لامها في اللقاءات الأولى والتي لازالت تحتفظ بها والدتها، ((وهي

(١) م . ن: ٧.
(٢) م . ن: ٨.
(٣) م . ن: ٨؛ وينظر على هذه الشاكلة رواية عذراء سنجار:٩٧.
(٤) حتى آخر العشق: ١٠٥.
(٥) م . ن: ٧٥.
(٦) ينظر: م . ن: ١٠٦.

تحاول أن تبين صاحب هذه اللوحة لكنها لم تلمحه وبينما هي في حالة شرود، وإذ بصوت حازم وحنون، يقول لها: (هل أعجبتك هذه اللوحة؟)... تقدم منها مصافحا (يوسف شهاب). دارت الأرض بها... هل يعقل أنها تختبر تجربة الموت وهي حية... تصافح رجلا ميتا، هل يمكن أن يلتقي الأحياء والأموات))[١]، وإذا كانت هذه صدمة غير متوقعة لمدى، فما بالك بصدمة القارئ التي تمثلت بموافقة (حسنا) على مقابلة (يوسف) ومن ثم مسامحته، بل والسفر والعودة معه إلى العراق للوقوف إلى جانبه ومساعدته في محنته التي تمثلت بإصابته بمرض خبيث ((تقف قبالته عاجزة عن الشعور بالكره أو الحقد والنقمة التي طالما اعتقدت أنها تضمرها له، بل على العكس، هي لاتزال تنظر له بنفس العين التي أسرتها منذ كانت طالبة مفتونة بأستاذها وهي على مقاعد الدراسة))[٢]، فالقارئ لم يتوقع أن تجتمع العائلة معا، ولا أن تغفر له ما ارتكبه بحقهم، ولاسيما ما تسببه لعائلة (حسنا) من مصائب، إذ كانت النهاية صادمة كسرت أفق توقعات القارئ، والكاتبة أرادت من تلك النهاية أن تنتصر للحب على كل مشاعر الحقد والأنانية والثأر، بل ظلت وفية لتلك المشاعر النبيلة حتى آخر العشق كما هو عنوان الرواية.

وفي رواية (اللاسؤال واللاجواب) مارس الكاتب (فؤاد التكرلي) لعبة الإيهام في محكي (عبد الستار حميد زهيدي) عبر حكايتين رافقتا السارد، تمثلت الأولى بإصابته بشكل مفاجئ بمرض غريب وجنوني جعله يمر بكوابيس وارتعاشات عصبية، يرمي به كل صباح من دون وعي خارج سريره وبعد أن يستيقظ يتساءل محتارا ((من هذا الذي انتزعني من نومة الفجر العميقة، من دفء الفراش اللذيذ، ليرمي بي هكذا؟))[٣]، وتزداد أعراض المرض بمرور الأحداث، إلا أن معرفة نوع المرض وأسبابه ظلت مجهولة له ولعائلته، وكذلك للقارئ، وليخلق الكاتب فجوة استفهامية تمديدية، أما الحكاية الثانية التي رافقت محكي (عبد الستار) المعلم وسائق الأجرة، فهي عثوره في مكتبة أبيه المعزولة والمنسية في الطابق الأعلى على كيس اسود يحتوي على مجموعة مجوهرات ثمينة لا تقدر بثمن[٤]، في وقت يموت الشعب ومن ضمنهم عائلة (عبد الستار) جوعا بسبب الحصار الاقتصادي المفروض آنَذاك، إذ انشغل (عبد الستار) والقارئ بأمر الكيس الأسود وبمعرفة مصدره، وليخلق فجوة تمديدية ثانية، وليؤجل المعرفة ويترك القارئ يواصل القراءة بحثا عن الأجوبة، فالكاتب عن طريق الفجوتين

(١) م. ن:١٦٧.
(٢) حتى آخر العشق: ١٩٢.
(٣) اللاسؤال واللاجواب:٦.
(٤) ينظر: م . ن:٦٢.

كان يتعمد إيهام القارئ بإشارات خادعة لتفسير الحالتين، فالحالة الأولى جعلت القارئ يتوهم أن روحا شريرة قد تلبست (عبد الستار) أثناء عمله سائق تكسي ليلا ((كنت أسوق وأسوق طوال الطريق، شاعرا بوجود ذلك الشخص المجهول في السيارة، وجود مريب ومرعب ومخيف، كأنه ذئب يتخافى في الظلام ورائي...انفجر رأسي ونزلت أمام ناظري ستارة سوداء كثيفة... كنت أنسانا اصطناعيا تحركه أيادٍ خفية من بعد))[١]، أو انه كان مصابا بالصرع[٢]، وفي حكاية الكيس الأسود أيضا تعمد الكاتب أن يوهم القارئ بأن كيس المجوهرات الأسود هو خاص بزوجته وابنتها التي من زوجها الأول، إذ جعله هذا الكيس في دوامة تساؤلات وشك، بأن زوجته وابنتها يجمعن المال بطريقة غير شريفة وهن تستغلان خروجه ليلا للعمل ((أتعملان في السر أعمالا لا يرتضيها الشرف هي وابنتها هيفاء))[٣]، وبعد هذا الإيهام يترك الكاتب قارئه متأرجحا بين الأخذ والتصديق بتلك الأوهام، أو انتظار ما لا يتفق مع أفق توقعاته، وهذا ما كان يروم إليه الكاتب أن تكون نهاية المحكي صادمة وغير متوقعة، والحكايتان مرتبطتان بسر خفي يربطهما معا، إذ أن الوصول إلى الحقيقة احدهما يفك لغز الثاني، حتى يكتشف (عبد الستار) عبر إفادة المجرم (عباس كروازة) ذاك الرجل السكير الذي اقله إلى مدينة الشعلة، أن سبب المرض هو حدوث شجار بينهما لم يتذكر تفاصيله بسبب الضربة التي أصابت الجهة الخلفية لجمجمته فارتج ذهنه رجة كبرى[٤]، أما الكيس الأسود من المجوهرات فقد أخذه من المجرم من دون وعيه في تلك الليلة التي بدأت معها معاناته، ولتمثل تلك الأجوبة المنتظرة صدمة للقارئ تركت أثرا جماليا لدى القارئ الذي يكتشف مندهشا عكس ما كانت توقعاته تقوده، وهذا ما يمنح العمل الروائي قيمته الجمالية والفنية.

وفي رواية (في وضح الفوضى) للكاتبة زينب قاسم الأعرجي، نجد صدمة النهاية في محكي (منتهى) التي أحبت ابن عمها (كمال) الذي يمتلك شهادة جامعية، عكسها هي التي لم تكمل الدراسة الابتدائية، لذا كافحت واجتهدت حتى تتمكن من الحصول على شهادة توازي شهادة (كمال) بعد كل تلك الحقب من الضياع، يتحول هاجسها إلى اقتناء الشهادات ((أصبح هاجسها جوع قديم نحو الدراسة، هوس لاقتناء الشهادات الجامعية))[٥]، فالقارئ ينتظر بشغف ما بعد الحصول على الشهادة ((بعد حصولها

(١) م. ن ١٨- ١٩.
(٢) ينظر: م . ن: ٧٧.
(٣) اللاسؤال واللاجواب:٦٢.
(٤) ينظر: م. ن:٩٢.
(٥) في وضح الفوضى: ٧٣.

على تلك الشهادة التي تشبه شهادة (كمال) وزنتها بكفّها، أنها لا تختلف عن الورقة العادية، ضحكت، لكن بنصر))[1]، بل أنها قد تفوقت على (كمال) بحصولها على شهادتين، وأن طموحها قد تغير، لذا رفضت كمال حين تقدم لخطبتها، إلا أن الدهشة التي صدمت القارئ أن (منتهى) بعد كل هذا المجهود والإصرار؛ وبعد تحقيق هدفها الذي يحقق حلمها بالزواج من ابن عمها (كمال)، ترفضه وتتزوج من جارها (حيدر) الذي لم يملك شهادة جامعية، بل لم يكمل دراسته، وبهذه الفجوة التضادية التي مثلت مفارقة لدى القارئ تمكنت الكاتبة من تخييب توقع القارئ، وجاءت برؤية لا تنسجم مع أفقه، فكانت الدهشة والصدمة التي تمنح القارئ لذة الاكتشاف والمفاجأة، وتحقق قيمة جمالية عند الاستجابة، إبَّانَ ملء تلك الفجوة واكتشاف الرؤية المضمرة التي قصدتها الكاتبة عبر تلك الصدمة السردية. وقد حفلت الرواية العراقية ولا سيما بعد ٢٠٠٣م بدهشة وصدمة النهاية غير المتوقعة(*).

وبنهاية هذا المبحث، نستنتج أن الرواية العراقية ولا سيما بعد ٢٠٠٣م قد حققت استجابة جمالية لدى القارئ، بتوظيف الفجوة الاستفهامية، إذ يتضح ذلك عبر القيم الجمالية لتلك الفجوات في الاستجابة عند القارئ، متمثلة بكسر أفق توقعاته، ثم زرع الدهشة والإعجاب بما يطرحه النص من رؤية لا تتفق مع أفق توقعاته، حتى يأتي برؤية تسهم بردم تلك الفجوة، إذ يقود النص الظل المكتشف إلى توجه القارئ نحو رؤية جديدة تمثل اندماج الأفقين (أفق النص وأفق القارئ)، ونتيجة لذلك حققت النصوص الروائية العراقية العديد من القيم الجمالية والتي تناولنا ثلاثة منها مع نماذج تطبيقية.

---

(١) م. ن: ٧٣.

(*) للاستزادة في هذا الموضوع ينظر: رواية ملوك الرمال: ٢٤٩؛ ورواية الطريقة إلى المشنقة: ٢٦٠؛ ورواية نطة الضفدع: ١٨٣؛ ورواية أولاد اليهودية: ١٢٦-١٢٨، ٢١٥؛ ورواية حكايتي مع رأس مقطوع: ١٣٤؛ ورواية العرس: ٦١؛ ورواية كش وطن: ١٣٢؛ ورواية تل الذهب: ١٠٣؛ ورواية كاميرات وملائكة: ١٣٧؛ رواية ڤيرچوالية: ٢٦٠.

الخاتمة

الخاتمة

إن البحث في موضوع الفجوات الاستفهامية داخل المحكيات الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م يكشف لنا مجموعة من النتائج المهمة، منها:

١. إن مفهوم الفجوة في الاستعمال الاصطلاحي قد انزاح عن معناه الحقيقي في اللغة، وأخذ منحى بعيدا، ففي اللغة يعطي معاني الاتساع والانفراج والانفتاح والابتعاد، بينما وظف مفهوم الفجوة في الأدب ليكون جزءًا من العملية التواصلية التي تقرّب المعنى وتجعل القارئ مشاركا فيه.
٢. إن مفهوم الفجوات الذي ولد من رحم الدراسات النقدية الغربية المهتمة بالقارئ؛ قد مهدت له مفاهيم ودراسات اهتمت بالعملية التفاعلية والحوارية بين النص والقارئ، جعلت من القارئ شريكًا أساسيًا في العملية الأدبية، بدءًا من أرسطو ومفهومه (التطهير)، ومرورا بالشكلانية الروسية، والمدرسة الماركسية وصولا إلى الظاهراتية.
٣. إن النقاد العرب القدماء قد وقفوا موقفا فاحصا ودقيقا لعلاقة النص بالمتلقي، وقد اقتربوا من مفهوم الفجوة من دون أن تشكل تلك الاهتمامات ظاهرة واضحة، بل كانت إشارات لأثرها المهم في ربط العلاقة بين النص والمتلقي.
٤. مفهوم الفجوة عند النقاد العرب في العصر الحديث والمعاصر قد تمثل في ثلاثة اتجاهات: اتجاه تأثرت آراؤه بتنظيرات الدراسات النقدية الغربية عبر ما ترجم من مؤلفات في هذا المجال، واتجاه ثانٍ ربط مفهوم الفجوة بتنظيرات النقاد العرب القدماء، وعدّ تلك التنظيرات هي المبعث الحقيقي الممهد لظهور مفهوم الفجوة، في حين اختار الاتجاه الثالث الوسطية بين الرأيين، إذ رأى أن مفهوم الفجوة قد ولد من رحم الدراسات النقدية الغربية، لكن كان له ما يماثله في الدراسات النقدية العربية القديمة.
٥. تعد تجربة (سيد قطب) تجربة رائدة والتفاتة صريحة ومبكرة تزامنت مع تنظيرات الدراسات النقدية الغربية، وإن لم تكن قد سبقتها.
٦. إن فلسفة الفجوات في النص قائمة على دوافع وعوامل وأسباب، قد تكون إجبارية تتمثل بتناول المحظور من غير المساس المباشر بمن يمثل ذلك المحظور، مما يحيل الكاتب إلى تناول ذلك المحظور بنص ملغز ومفتوح يُترك فيه للقارئ مساحات وفراغات ترتبط بنوع القارئ وطريقة إدراكه وفهمه، وقد تكون الدوافع اختيارية تتمثل بتحقيق الاستجابة الجمالية والفنية، لكسب استحسان القارئ، أو لتحقيق الاتصال مع القارئ، وجعله يقيم علاقة حميمة مع النص، أو لتحقيق الخلود والبقاء الذاتي للنصّ، مع غاية رئيسة ومهمة تتمثل بتحقق أهداف الكاتب وغاياته التي تمثل رسالته في الحياة.
٧. اعتماد الكتاب العراقيين على تقانات حديثة ترتبط بالمتلقي، تتمثل بوضع فجوات سردية استفهامية، تمنحه سلطة موازية لسلطة المؤلف وسلطة النص، تخلق علاقة حوارية لا تكتمل النصوص إلا بتفاعله ومشاركته.

٨. يتحقق النص الروائي العراقي ولا سيما بعد ٢٠٠٣م، عن طريق وضع فجوات متنوعة تؤجج رغبة القارئ حول النص، وتدعوه للتفاعل، قد وظفت الرواية العراقية فجوات النص بوصفها واحدة من النشاطات التأجيلية داخل البنية النصية، مما ولّد مساحات نصية فارغة، أي عبر استبدالات مكانية داخل النص، فخلق الفجوة تم بتوظيف الاستطراد أو الاستشراف أو الاسترجاع أو التمديد أو التضليل أو التغليق، وبذلك عمد الكاتب إلى تأجيل المعرفة، ليشغل القارئ ذهنيّا في ملء تلك الفجوة إبَّانَ التوجيهات المضمرة للنص.

٩. تجسدت النصوص الروائية العراقية ولاسيما بعد ٢٠٠٣م، عبر توظيف فجوات القارئ الاستفهامية المتمثلة بالقطع الناقص أو بالأليغوريا أو بالعجائبي أو بالتعالق أو بتوظيف العلاقات الضدية، إذ أن الكتّاب استطاعوا أن يأتوا بنصوص روائية حديثة تشرك القارئ في إنتاجها عبر ما تتركه من فجوات توجه القارئ لملئها حتى تكتمل الدلالة ويتحقق التواصل الأدبي.

١٠. ثراء النصوص الروائية العراقية بالتقانات السردية الحديثة، متمثلة بوجود روائيين مبدعين يمتلكون القدرة على توظيف تلك التقانات، بما تحمله نصوصهم من رؤية فنية، وتشكيلا سرديا واعيا، تنوعت فيها الفجوات الموظفة، فهناك الفجوة الاستطرادية، والاسترجاعية، والاستشرافية، والتمديدية، والتضليلية، التغليقية، والألغيورية، العجائبية، والتعالقية، والضدية، وفجوات القطع الناقص.

١١. تتم عملية ملء الفجوات الاستفهامية بوساطة أفعال التجاوب (فعل القراءة- فعل الإدراك – فعل التحقيق)، إذ تمر عملية الملء بثلاث مراحل: تتمثل المرحلة الأولى في اكتشاف النصّ الظل/ المضمر المقروء في النص المكتوب، أما المرحلة الثانية تبدأ بعد الاكتشاف، إذ يتوقف القارئ من اجل فهم النص واستيعابه وإدراكه، للوصول إلى المعنى المقصود بوساطة التأويل المتسق الموجه من قبل النصّ، ثم تتمثل المرحلة الأخيرة بعد أدرك القارئ قصدية الكاتب، إذ يكمل القارئ النصّ ويتجسد ويتحقق عبر مشاركته بملء الفجوات التي خلقها الكاتب.

١٢. ترتكز عملية تجسيد (تحقيق) النص الروائي على عدد من العناصر المهمة منها: نوع القارئ، ونوع القراءة ومستوياتها، وإمكانية ملء الفجوات، ومصدر ملئها.

١٣. أن لفعل القراءة أثرًا مهمًا في اكتشاف النص المقروء المضمر، والمسكوت عنه عمدًا؛ لتحقيق النص واكتماله ذهنيًا من قبل القارئ، والروائي العراقي على وعي تام بذلك من خلال توظيف الفجوة الاستفهامية.

١٤. عمد كتّاب الرواية العراقية ولا سيما بعد ٢٠٠٣م إلى تحفيز القارئ على المشاركة والتفاعل لتحقيق أكبر قدر من التواصل، عبر خلق فجوة استفهامية تضمر المعنى المقصود، وليتركوا للقارئ عملية البحث والاكتشاف والفهم، إبَّانَ ملء الفجوات وتحقيق التواصل الأدبي بالمشاركة بينهما.

١٥. اتجه الروائيون العراقيون ولا سيما بعد ٢٠٠٣م، إلى توظيف الألعاب السردية الفنية الحديثة؛ لخلق فجوات استفهامية تمنح القارئ استجابة جمالية، عبر ما يحققه النص من رؤية صادمة لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، وقد تنوعت وتعددت الألعاب السردية في الرواية العراقية لتحقيق القيمة الفنية في الاستجابة الجمالية عند القارئ.

١٦. للألعاب السردية أثران مهمان في تفاعل القارئ مع النصّ: أثر أول يتمثل في خلق الفجوات الاستفهامية، وثانٍ يتمثل في توجيه وعي القارئ في عملية ملء تلك الفجوات ذهنيًا.

١٧. إن الرواية العراقية ولا سيما بعد ٢٠٠٣م، قد حققت استجابة جمالية لدى القارئ، بتوظيف الفجوة الاستفهامية، إذ يتضح ذلك عبر القيم الجمالية لتلك الفجوات في الاستجابة عند القارئ، متمثلة بكسر أفق توقعاته، ثم زرع الدهشة والإعجاب بما يطرحه النص من رؤية لا تتفق مع أفق توقعاته، حتى يأتي برؤية جديدة تسهم بردم تلك الفجوة، إذ يقود النص الظل المكتشف إلى توجه القارئ نحو رؤية جديدة تمثل اندماج الأفقين (أفق النص وأفق القارئ)، ونتيجة لذلك حققت النصوص الروائية العراقية العديد من القيم الجمالية.

١٨. إن ما يطرحه المتلقي من تأويلات مختلفة للنص الروائي، يثريه ويزيد من قيمته الأدبية، ما دامت تلك التأويلات لا تخرج عن سياق البناء الفنيّ والإطار الدلاليّ العام للرواية، فلا يمكن أن نأخذ برأي من دون غيره معلنين صحة تأويل ما ومنكرين سواه.

١٩. وجدنا أن أغلب الفجوات الاستفهامية توظف في المحكي الروائي الإطار، والذي يمثل شخصية السارد أو البطل الذي تدور حوله الأحداث. لكن هذا لا يلغي ورودها في المحكيات الأخرى داخل العمل الروائي.

٢٠. للفجوة الاستفهامية في النصوص العراقية جذور امتدت من مرحلة التأسيس وإلى يومنا هذا، وقد شكلت ظاهرة عند مجموعة من الكتّاب، وما دام البحث قد اختص بالنصوص الروائية بعد ٢٠٠٣م؛ لذا نوصي بدراسة موضوع الفجوات الاستفهامية في الرواية العراقية قبل ٢٠٠٣م.

٢١. توصي الدراسة بفتح المجال أمام الباحثين والدارسين للتوسع في دراسة الفجوات الاستفهامية في المحكيات السردية القصصية والشعرية، بوساطة دراسات نقدية مطولة، كذلك فتح المجال أمام الدراسات الموازية لتتناول موضوع الفجوات الاستفهامية بين الكتاب العراقيين والعرب، أو الدراسات المقارنة بين الكتاب العرب والعراقيين وكتاب عالميين من لغات أخرى.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا: القران الكريم.

ثانيا: الكتاب المقدس

ثالثا: النصوص الروائية.

١. الأب القاتل، غالب حسن الشابندر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
٢. أبواب الفردوس، ناطق خلوصي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
٣. أجنحة البركوار، عباس عبد جاسم، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١٤م.
٤. أحببت حمارا، رغد السهيل، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
٥. احمر حانة، حميد الربيعي، دار صفصافة، الجيزة، ط١، ٢٠١٧م.
٦. أرابخا، سعد السمرمد، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠١٧م.
٧. أزمنة الدم، جهاد مجيد، دار الرافدين، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
٨. إعجام، سنان أنطوان، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
٩. أقصى العالم، ناظم محمد العبيدي، مؤسسة المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.
١٠. الآلهة والجواميس في مديرية الأمن، نعيم عبد مهلهل، دار أفكار، دمشق، ط١، ٢٠١٤م.
١١. إمبراطورية الثعابين، أحمد الجنديل، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٧م.
١٢. الأمريكان في بيتي، نزار عبد الستار، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
١٣. انزياح الحجاب ما بعد الغياب، جاسم عاصي، منشورات بابل للثقافات، بابل، ط١، ٢٠٠٩م.
١٤. أنه يحلم أو يلعب أو يموت، أحمد سعداوي، دار الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
١٥. أولاد اليهودية، تحسين كرمياني، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١١م.
١٦. الباب الخلفي للجنة، هيثم الشويلي، الورشة الثقافية، بغداد، ط٢، ٢٠٢٠م.
١٧. بائع الأمل، ناهض الرمضاني، دار ورق، دبي، الأمارات، ط١، ٢٠١٥م.
١٨. البطريق الأسود، ضياء جبيلي، منشورات الهجان، البصرة، ط١، ٢٠٢١م.
١٩. بلدة في علبة، حامد فاضل دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
٢٠. بوصلة القيامة، هيثم الشويلي، دار الورشة الثقافية، بغداد، ط٣، ٢٠١٩م.
٢١. تابو، حميد المختار، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م.
٢٢. التانكي، عالية ممدوح، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط١، ٢٠١٩م.
٢٣. تحت سماء كوبنهاغن، حوراء النداوي، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
٢٤. تحفة الرمّال مفقودة ابن زنبل، سعد السمرمد، المؤسسة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٢١م.
٢٥. التشهّي، عالية ممدوح، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٧ م.
٢٦. تل الذهب، حسن عبد الرزاق، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٦م.
٢٧. تمر الأصابع، محسن الرملي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
٢٨. ثعالب من عسل، محمد سعدون السباهي، دار كوفار، أربيل، ط١، ٢٠١٥م.

٢٩.جدد موته مرتين، حميد الربيعي، دار ضفاف، الشارقة، ط٢، ٢٠١٨م.
٣٠.جريمة في الفيس بوك، علاء مشذوب، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
٣١.جمهورية مريم، وراد بدر السالم، منشورات المتوسط، ميلانو، ط١، ٢٠١٨م.
٣٢.حامل الهوى، احمد خلف، مؤسسة المدى، بغداد، ط١، ٢٠٠٥م.
٣٣.حبال الغسيل، طه حامد الشبيب، مطبعة القبس، بغداد، (د. ط)، ٢٠٠٥م.
٣٤.حتى آخر العشق، منال الربيعي، دار أبعاد، بيروت، ط١، ٢٠١٨م.
٣٥.حصار العنكبوت، كريم كطافة، دار نون، رأس الخيمة، الأمارات، ط١، ٢٠١٤م.
٣٦.حفيد البي بي سي، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
٣٧.الحفيدة الأمريكية، إنعَام كجَه جي، مكتبة الأسرة الأردنية، عمان، (د. ط)، ٢٠١٩م.
٣٨.حكايتي مع رأس مقطوع، تحسين كرمياني، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
٣٩.الحَكّة، حكاية رجل فقد القدرة على خلع حذاءه، عدنان عادل، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٦م.
٤٠.حمار وثلاث جمهوريات، كريم كطافة، منشورات الجمل، كولونيا، ط١، ٢٠٠٨م.
٤١.خاتون بغداد، شاكر نوري، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.
٤٢.خان الشابندر، محمد حيّاوي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
٤٣.خانة الشواذي، عبد الخالق الركابي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠١٩م.
٤٤.خِلوّ، طه حامد الشبيب، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.
٤٥.دهاليز الموتى، حميد الربيعي، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٤م.
٤٦.ذاكرة ارانجا، محمد علوان جبر، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٣م.
٤٧.الذباب والزمرد، عبد الكريم العبيدي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١١م.
٤٨.ذكرأة، علي الحديثي، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١٩م.
٤٩.ذكريات معتقة باليوريا، علي الحديثي، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٦م.
٥٠.الساخر العظيم، أمجد توفيق، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٨م.
٥١.ساعة بغداد، شهد الراوي، دار الحكمة، لندن، ط٢ ،٢٠١٦م.
٥٢.سفاستيكا، علي غدير، دار سطور، بغداد، ط٢، ٢٠١٧م.
٥٣.سقوط سرداب، نوزت شمدين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
٥٤.سماء ليلو اشد زرقة، حسن الغزي، دار المتن، بغداد، ط٢، ٢٠٢١م.
٥٥.سوق مريدي، قاسم حول، دار ضفاف، الشارقة، (د. ط)، ٢٠١٥م.
٥٦.سيدات زحل، لطفية الدليمي، مؤسسة المدى، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.
٥٧.شبيهة الخنزير، وراد بدر السالم، دار سطور، بغداد، ط٣، ٢٠١٥م.
٥٨.الشهداء الخونة، حسن كريم عاتي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠١٨م.
٥٩.الضلع، حميد العقابي، منشورات الجمل، كولونيا، ط١، ٢٠٠٧ م.
٦٠.طائفتي الجميلة، مرتضى كزار، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
٦١.الطريق إلى المشنقة، محمد شاكر السبع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

٦٢. طشاري، أنعام كجه كجي، دار الجديدة، حارة حريك، ط٢، ٢٠١٤م.
٦٣. عازف الغيوم، علي بدر، منشورات المتوسط، ميلانو، ط١، ٢٠١٦م.
٦٤. عذراء سنجار، وارد بدر السالم، دار شنكَال، دهوك، ط٢، ٢٠١٦م.
٦٥. عراقي في باريس، صموئيل شمعون، منشورات الجمل، كولونيا، ط١، ٢٠٠٥م.
٦٦. العرس، صبيحة شبر، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بابل، ط١، ٢٠١٠م.
٦٧. عشاق وفونوغراف وأزمنة، لطفية الدليمي، مؤسسة المدى، بغداد، ط١، ٢٠١٦م.
٦٨. على شفا جسد، رشا فاضل، مؤسسة شرق غرب، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.
٦٩. عين الدود، نصيف فلك، منشورات الجمل، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.
٧٠. فانتازيا السيد جلجامش، هونر كريم، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٩م.
٧١. فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، منشورات الجمل، بيروت، ط٦، ٢٠١٤م.
٧٢. فص دوكو، نصيف فلك، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٨م.
٧٣. فندق كويستيان، فليح خضير الزيدي، دار الحريري، بيروت، ط٢٠١٤،١م.
٧٤. فهرس، سنان أنطوان، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
٧٥. فوق جسر الجمهورية، شهد الراوي، دار الحكمة، لندن، ط٢٠٢٠،١م.
٧٦. في وضح الفوضى، زينب قاسم الأعرجي، مطبعة العكيلي، بغداد، (د. ط)، ٢٠٠٥م.
٧٧. ڤيرچوالية، سعد سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.
٧٨. قياموت، نصيف فلك، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
٧٩. الكافرة، علي بدر، منشورات المتوسط، ميلانو، ط١، ٢٠١٥م.
٨٠. كاميرات وملائكة، حسن فالح، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٨م.
٨١. كش وطن، شهيد، دار سطور، بغداد، ط٢، ٢٠١٥م.
٨٢. اللاسؤال واللاجواب، فؤاد التكرلي، مؤسسة المدى، بغداد، ط خاصة، ٢٠١٣م.
٨٣. لستَ الأوّل، محمود سعيد، دار ضفاف، بغداد، ط١ ،٢٠١٧م.
٨٤. لماذا تكرهين ريمارك، محمد علوان جبر، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠١٨م.
٨٥. الله ٩٩، إيميلات مترجم إيميل سيوران، حسن بلاسم، منشورات المتوسط، ميلانو، ط١، ٢٠١٨م.
٨٦. متاهة الأشباح، برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
٨٧. متوالية الناصري، جاسم عاصي، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠٢٠م.
٨٨. مخيم المواركة، جابر خليفة جابر، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٢ م.
٨٩. مدينة الصور، لؤي حمزة عباس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
٩٠. مستعمرة المياه، جاسم عاصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
٩١. مشرحة بغداد، برهان شاوي، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط٢، ٢٠١٤م.
٩٢. المشطور، ست طرائق غير شرعية لاجتياز الحدود نحو بغداد، ضياء جبيلي، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٧م.
٩٣. مصابيح أورشليم، رواية عن أدوار سعيد، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩م.
٩٤. مقتل بائع الكتب، سعد محمد رحيم، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٦م.

٩٥.ملوك الرمال، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١١م.
٩٦.مملكة البيت السعيد، حنّون مجيد، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١١ م.
٩٧.منازل ح١٧، رغد السهيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٩م.
٩٨.موت الأم، حنون مجيد، أمل الجديدة، دمشق، ط١، ٢٠٢٠م.
٩٩.مياه متصحرة، حازم كمال الدين، دار فضاءات، عمان، ط٢، ٢٠١٥م.
١٠٠.نجمة البتاوين، شاكر الأنباري، مؤسسة المدى، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.
١٠١.نصف للقذيفة، سمية الشيباني، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
١٠٢.نطّة الضفدع، محمود سعيد، دار الغاوون، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
١٠٣.نمش ماي، فليحة حسن، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
١٠٤.هواء قليل، جنان جاسم علاوي، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
١٠٥.وحدها شجرة الرمان، سنان أنطوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
١٠٦.الوقوف على ساق واحدة، حسن كريم عاتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٢١م.
١٠٧.وكشفت رأسي، زينب الكناني، دار الفراشة، الكويت، ط١، ٢٠١٩م.
١٠٨.يا مريم، سنان أنطوان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠١٤م.

رابعا: الكتب.

١. الأثر المفتوح، أمبرتو إيكو، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، مطبعة دار الحوار، اللاذقية، ط٢، ٢٠٠١م.
٢. أحجار على رقعة الشطرنج، وليام غاي كار، ترجمة سعيد جزائرلي، دار النفائس، بيروت، ط١٧، ٢٠٠٩م.
٣. آخرة المماليك، أو واقعة السلطان سليم العثماني مع قانصوه الغَوري، ابن زنبل الرمّال، تحقيق عبد المنعم عامر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م.
٤. أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، (د. ط)، ١٩٨٩م.
٥. الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٨م.
٦. الأدب والمؤسسة والسلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٢م.
٧. الأدب ومذاهبه، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
٨. استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١١م.
٩. استقبال النصّ عند العرب، محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
١٠. الاستهلال فن البدايات في النصّ الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.

١١. أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني(٤٧١ه)، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
١٢. أسئلة السرد الجديدة، مجموعة أبحاث مؤتمر أدباء مصر، مجموعة باحثين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
١٣. الأسس المتشظية، من دولة المنظمة السرية إلى دولة العصابات، سليم الجوهر، دار درابين الكتب، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.
١٤. أشكال التعبير في الأدب الشعبي، نبيلة إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٦م.
١٥. إشكالية التخيُّل، من فتات الأدب والنقد، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
١٦. إشكالية الخطاب النقدي العربي المعاصر دراسة في نقد النقد، علي حسين يوسف، دار الروسم، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
١٧. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضير، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٧م.
١٨. أفعال التذكُّر واستراتيجيات النسيان في الرواية العراقية، رؤى عبر أفكار: بول ريكور- يورغن هابرماس – حنه آرندت، رنا فرمان الربيعي، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠٢٠م.
١٩. أنساق المعنى، قراءات في سرديات عزت العزاوي، جاسم عاصي، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١١م.
٢٠. الأنساق الواقعية والرمزية في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، حيدر جمعة العابدي، الفؤاد، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م.
٢١. انشطار الرؤية، قراءات سيميائية في الشعر والقصة، عبد الهادي الفرطوسي، إبداع للتحضير الطباعي، النجف، (د. ط)، (د. ت).
٢٢. انفتاح النصّ الرّوائي، النصّ والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠١م.
٢٣. إيديولوجيا ذاكرة السرد الروائي العراقي، أشواق النعيمي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، (د. ط)، ٢٠١٦م.
٢٤. بحث في القراءة والتلقي، مجموعة باحثين، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الأنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨م.
٢٥. البداية في النصّ الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٤م.
٢٦. البداية والنهاية في الرواية العربية، عبد الملك اشهبون، دار رؤية، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.
٢٧. براءة النص، مقالات في النقد الحديث، هشام الشيخ عيسى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
٢٨. بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٤م.
٢٩. البناء الفني للرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٤م.

٣٠. البنى السردية، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، عبدالله رضوان، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
٣١. بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، بين ماهية المرجعيات ... ومعايير التجديد، منقذ نادر عقاد، دار الثقافة والأعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٢م.
٣٢. بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
٣٣. بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٣٤. البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
٣٥. البيان والتبيين، الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٧، ١٩٩٨م.
٣٦. تأصيل النصّ، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٧م.
٣٧. تأويل النصّ الروائي، في ضوء علم اجتماع النصّ الأدبي، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، بيت الحكمة، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
٣٨. التأويل والتأويل المفرط، أمبرتو إيكو، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، حلب، (د. ط)، (د. ت).
٣٩. تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، كوثر محمد علي جبارة، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠١٢م.
٤٠. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١ ،٢٠٠٣م.
٤١. تحليل الخطاب الحكائي، دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م.
٤٢. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.
٤٣. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م.
٤٤. تحليل بنية الحكاية، رولان بارت، ترجمة غسان السيد، دار يوتيبيا، بغداد، (د. ط)، ٢٠١٤م.
٤٥. التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، رولان بارت، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، (د. ط)، ٢٠٠١م.
٤٦. تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجموعة بحوث أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، بحث نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، عبد الله أبو هيف، عالم الكتب الحديث، اربد، (د. ط)، ٢٠٠٦م.
٤٧. التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥م.

٤٨. التداولية والسرد، جون ل. أدمز، ترجمة خالد سهر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م.
٤٩. تراتيل العكاز الأخير، محمد علوان جبر، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.
٥٠. الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي، حسن الخاقاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
٥١. التشفير في الرواية العراقية، روايتا العملاق وقال الأفعوان أنموذجا، حسن عبد الهادي الدجيلي وآخرون، دار ومكتبة عدنان، ط١، بغداد، ٢٠١٩م.
٥٢. التصوير الفني في القران الكريم، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط ١٧، ٢٠٠٤م.
٥٣. التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق، شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ٢٠٠١م.
٥٤. تفكيك السرد، قراءة نقدية في روايات عربية، مروان ياسين الدليمي، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠٢٠م.
٥٥. تقنيات التجريب في القصة العراقية المعاصرة ١٩٩٠-٢٠١٠م، عبد الرزاق جبار المدرس، دار المفكر الجديد، باريس، ط١، ٢٠٢٠م.
٥٦. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط٣، ٢٠١٠م.
٥٧. التمثلات الدلالية في القصة العراقية ما بعد ٢٠٠٣، حيدر جمعة العابدي، دار الفؤاد، القاهرة، ط١، ٢٠١٧م.
٥٨. تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، أحمد الجرطي، دار النايا، دمشق، ط١، ٢٠١٤م.
٥٩. التوصيل وإشكالياته في الخطاب البصري، معتز عناد غزوان، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.
٦٠. الثنائيات الضدية، بحث في المصطلح ودلالته، سمر الديّوب، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، النجف، ط١، ٢٠١٧م.
٦١. جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبيرت ياوس وفولفغانغ آيزر، سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.
٦٢. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط٦، ٢٠٠٦م.
٦٣. جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، تقديم وترجمة رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
٦٤. جمالية العلامة الروائية، جاسم حميد جودة، دار الرضوان، عمان، ٢٠١٤م.
٦٥. الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، هانز جورج غادامير، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ٢٠٠٧م.
٦٦. الحكاية والتأويل في قصص نجيب محفوظ وجمال الغيطاني، عبد الرزاق الهمّامي، فن الطباعة، تونس، ط١، ٢٠٠٠م.

٦٧. حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، محمد بوعزة، دار رؤية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.
٦٨. الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
٦٩. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النصّ، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ٢٠٠٣م.
٧٠. خريطة للقراءة الضالة، هارولد بلوم، ترجمة عابد إسماعيل، الدار التكوين، دمشق، ط جديدة ومنقحة، ٢٠١٩م.
٧١. خطاب التجريب والرواية، رواية العراق أنموذجا، حسين عيال، دار أمل الجديدة، دمشق، ط١، ٢٠١٦م.
٧٢. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
٧٣. الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة محمّد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.
٧٤. الخطاب الصوفي بين التأول والتأويل، محمد المصطفى عزّام، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
٧٥. الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو احمد، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط١، ١٩٩٩م.
٧٦. الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر: عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨م.
٧٧. دراسات في النص والتناصية، مجموعة كتاب، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الأنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨م.
٧٨. دستوبيا، كوابيس المدن الفاسدة في الأدب والفن، علي عباس مراد، تقديم علي عبد الهادي مرهج، دار دجلة الأكاديمية، بغداد، ط١ ،٢٠٢١م.
٧٩. دفائن القراءة والكتابة، رعد فاضل، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.
٨٠. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
٨١. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠م.
٨٢. دهشة السرد، قراءة في رواية شبيه الخنزير، محمد جبير، دار الجواهري، بغداد، ط٢، ٢٠١٦م.
٨٣. دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٤م.
٨٤. الدودة الهائلة، فرانتس كافكا، ترجمة الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
٨٥. دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩م.
٨٦. دولة الخلافة التقدم إلى الماضي، (داعش) والمجتمع المحلي في العراق، فالح عبد الجبار، المركز العربي للأبحاث، بيروت، ط١، ٢٠١٧م.

٨٧. دينامية النصّ، تنظير إنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٠م.
٨٨. الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
٨٩. الرمزيّة والتأويل، تزفيتان تودورف، ترجمة إسماعيل الكفري، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١٧م.
٩٠. الرواية العراقية الجديدة، نماذج منتخبة، عقيل مهدي يوسف، دار الدكتور، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.
٩١. الرواية العراقية المعاصرة، قراءات سوسيوثقافية، بحوث ودراسات مهرجان الكميت الثقافي الرابع، مجموعة باحثين، إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب في ميسان، ط١، ٢٠١٤م.
٩٢. الرواية العربية ما بعد الحداثية، تقويض المركز- الجسد – تحطيم السرديات الكبرى، ماجدة هاتو هاشم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
٩٣. الرواية المونولوجية، في الخطاب الروائي العربي الحديث، سليم داود الغزيّل، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م.
٩٤. الرواية من منظور نظرية التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، سعيد عمري، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس، ط١، ٢٠٠٩م.
٩٥. الرواية والانتفاضة، نحو أفق أدبي ونقدي جديد، شكري ماضي عزيز، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.
٩٦. الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جيد بالتراث، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
٩٧. الرواية وتأويل التاريخ، فيصل دراج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤م.
٩٨. الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
٩٩. س/ ز، رولان بارت، ترجمة وتحقيق محمد بن الرافه البُكري، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠١٦م.
١٠٠. السارد.. رائيًا، مؤتمر السرد الثاني (٥-٦آيار ٢٠١٧) دورة عبد المجيد لطفي، مجموعة مؤلفين، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.
١٠١. السرد العربي، مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، دار رؤية، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.
١٠٢. السرد والذاكرة، قراءات في الرواية العراقية، جاسم عاصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
١٠٣. السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٢م.
١٠٤. سيمياء الحكي المركب، البرهان والعرفان، جمال بندحمان، دار رؤية، القاهرة، ط٢، ٢٠١٥م.

١٠٥. شارع الرشيد، عين المدينة وناظم النص، نصير ياسين، مؤسسة المدى، بغداد، ط١، ٢٠٠٣م.
١٠٦. شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦م.
١٠٧. شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، عمر محمد عبد الواحد، دار الهدى، الجزائر، ط٣، ٢٠٠٣م.
١٠٨. الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.
١٠٩. شفرات النص دراسة سيميولوجية في دراسة شعرية القص والقصيد، صلاح فضل، دارعين، الهرم، ط٢، ١٩٩٥م.
١١٠. الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجواهري(٣٩٨هـ)، تحقيق محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٩م.
١١١. الصوفية والفراغ الكتابة عند النفري، خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٢م.
١١٢. ضد التأويل ومقالات أخرى، سوزان سونتاغ، ترجمة نهلة بيضون، مدرسة دراسات الوحدة العربية، بيروت، (د. ط)، (د. ت).
١١٣. الظاهراتية والرمز، جاسم حميد جودة، الدار المنهجية، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
١١٤. ظاهرة العنف السياسي في العراق بعد عام ٢٠٠٣م، دراسة في الأسباب وسبل المواجهة، عبد المطلب عبد المهدي موسى، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٦م.
١١٥. عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
١١٦. العتبة والمعنى النصي، أنماط العتبة في الرواية العراقية ما بعد ٢٠٠٣م، محمد يونس، دار سطور، بغداد، (د. ط)، (د. ت).
١١٧. علم النفس الاجتماعي، رؤية معاصرة، فؤاد البهي السيد وسعد عبد الرحمن، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ط)، ١٩٩٩م.
١١٨. علم لسانيات النص، هايكوهاوزندورف وفولفغنغ كسلمان، ترجمة موفق محمد جواد حسين الصالح، دار المأمون، بغداد (د. ط)، ٢٠١٦م.
١١٩. على حافة النقد، بين المضمر والمعلن، عبد الهادي الزعر الجميلي، دار الفرات، الحلة، (د. ط)، ٢٠١٥م.
١٢٠. العمل الفني الأدبي، رومان إنجاردن، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات مختبر الترجمة والمصطلح، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.
١٢١. عودة إلى خطاب الحكاية، جرار جنيت، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠م.
١٢٢. الفتوحات المكية، ابن عربي، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
١٢٣. الفراغات في النصّ بين القراءة والتأويل، نماذج تطبيقية، إيمان السلطاني، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بابل، ط١، ٢٠٢١م.

١٢٤. فرانكشتاين، ماري شيللي، ترجمة نورا عبد الله، دار فاروس، القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٢م.
١٢٥. الفسكونت المشطور، إيتالو كالفينو، ترجمة أماني فوزي حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.
١٢٦. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، فولفغانغ آيزر، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، (د. ط)، ١٩٩٥م.
١٢٧. فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفغانغ آيزر، ترجمة عبد الوهاب علوب، (د. ط)، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
١٢٨. الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية، مؤلف جماعي، دار جداول، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.
١٢٩. فلسفة التأويل، الأصول المبادئ الأهداف، هانس غيورغ غادامير، ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠م.
١٣٠. فلسفة السرد، مقاربة نقدية في ديناميات التعبير الروائي عند قاسم توفيق، محمّد صابر عبيد، دار المناهل، دمشق، ط١، ٢٠١٦م.
١٣١. فلسفة اللغة، أريك غريلو، ترجمة عفيف عثمان، دار ومكتبة البصائر، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.
١٣٢. فلسفة المعنى، في النقد العربي الشرقي المعاصر من ١٩٤٥ إلى ١٩٩٠م، لواء الفواز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
١٣٣. فن الرواية، ميلان كونديرا، خالد بلقاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٧م.
١٣٤. فن الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د. ط)،(د. ت).
١٣٥. في الحاجة للتأويل، تأليف جماعي، تنسيق عبد الرحيم الجيران، منشورات مختبر التأويليات والدراسات النصية واللسانية، تطوان، ط١، ٢٠١٨م.
١٣٦. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
١٣٧. في المناهج التّأويليّة، محمد بن عيّاد، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، ط١، ٢٠١٢م.
١٣٨. في معنى القراءة، قراءات في تلقي النصوص، الطائع الحداوي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦م.
١٣٩. في مناهج الدراسات الأدبية، دار شراس، تونس، الطبعة التونسية، ١٩٨٥م.
١٤٠. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافية والفنون والأدب، الكويت، (د. ط)، ١٩٩٨م.
١٤١. القارئ الضمني، أنماط الاتصال في الرواية من بينيان إلى بيكيت، فولفغانغ آيزر، ترجمة هنا خليف غني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م.
١٤٢. القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، امبرتو إيكو، ترجمة انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
١٤٣. القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر، نجيب محفوظ أنموذجاً، نادية هناوي سعدون، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ٢٠١٤م.
١٤٤. القارئ في السرد، عبد الغفار العطوي، دار الروسم، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.

١٤٥. قال الرّاوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م.
١٤٦. قاموس اللغة العربية المعاصر، احمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، المجلد (٨)، ط١، ٢٠٠٨م.
١٤٧. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (٨١٧ هـ)، تحقيق انس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، (د. ط)،٢٠٠٨م.
١٤٨. قراءات في الأدب والنقد، شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٩م.
١٤٩. قراءات في النص ومناهج التأويل، أحمد مدرس، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط١، ٢٠١٨م.
١٥٠. قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، حسن البنا عزالدين، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
١٥١. قراءة النص السردي، تطبيق إجرائي في رواية حميد الربيعي (أحمر حانة)، محمد جبير، دار أمل الجديدة، دمشق، ط١، ٢٠١٨م.
١٥٢. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
١٥٣. القراءة وتوليد الدّلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣م.
١٥٤. القراءة والحداثة، تفعيل الكائن والممكن في القراءة العربية، حبيب مونسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط١، ٢٠٠٠م.
١٥٥. القصص نصيات تداولية، إسماعيل إبراهيم عبد، دار الزيدي، الشطرة، ط١، ٢٠١٢م.
١٥٦. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.
١٥٧. قضية التلقي في النقد العربي القديم، فاطمة البريكي، دار الشروق، عمان، ط١، ٢٠٠٦م.
١٥٨. الكتابة واسترداد المفقود في (شارع الأميرات)، بحث في سيرة جبرا إبراهيم جبرا، عبد الوهاب شتيوي، دار دنيا، صفاقس، ط، ٢٠٠٨م.
١٥٩. الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط٢ ،٢٠٠٠م.
١٦٠. كثافة النص وبلاغته، نظرات في نصوص القاص عبد الكريم السامر، جاسم عاصي، دار أمل الجديدة، دمشق، ط١، ٢٠٢١م.
١٦١. الكنز والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
١٦٢. لذة النص، رولان بارت، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٢م.
١٦٣. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي(٧١١هـ)، مطبعة المعارف، القاهرة، (د. ط)، ١٩٨٠م.

١٦٤. لعبة الترميز، دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، عبد الهادي عبد الرحمن، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
١٦٥. اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
١٦٦. للحبّ وقت وللموت وقت، إريك ماريا ريمارك، ترجمة سمير التنداوي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.
١٦٧. ما وراء السرد - ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥م.
١٦٨. المتاهات، جلال الخياط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
١٦٩. المتقن معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، حجازي سمير، دار الراتب الجامعية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
١٧٠. المجموعة القصصية الكاملة لإرنست همنغواي، ترجمة موسى الحالول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، الكويت، ط١، ٢٠١٠م.
١٧١. مختارات من مواقف النفري، يوسف اليوسف، دار منارات، عمان، ط١، ١٩٨١م.
١٧٢. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦م.
١٧٣. مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
١٧٤. مدخل لجامع النصّ، جيرار جينت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د. ط)، (د. ت).
١٧٥. المرأة في الخطاب الأدبي الإعلامي والثقافي وقائع المؤتمر الدولي الأدبي الثالث، مجموعة بحوث، دار الكتاب الثقافي، أربد، ط١، ٢٠١٦م.
١٧٦. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والأدب والفنون، الكويت، (د. ط)، ١٩٩٨م.
١٧٧. المعجم الاشتقاقي المؤصّل لألفاظ القران، مُؤصّل ببيان العلاقات بين ألفاظ القرآن الكريم بأصواتها، محمد حسن جبل، مكتبة الأدب، القاهرة، المجلد (٣)، ط١، ٢٠١٠م.
١٧٨. معجم السرديات، محمد القاضي ومجموعة مؤلفين، دار محمد علي، ط١، ٢٠١٠م.
١٧٩. معجم المصطلحات اللغوية (إنكليزي - عربي) مع ١٦ مسردًا عربيًا، رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
١٨٠. معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني لطيف، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
١٨١. المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم، الحلّة، ط١، ٢٠٠٧م.
١٨٢. مقاربات نقدية لنصوص حداثية، سمير الخليل، دار الجواهري، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
١٨٣. مقاربة النص وفق بعض الطرائق الحديثة، عبد الملك قجور، مؤسسة البحر الأبيض المتوسط الدولية، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.
١٨٤. المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، نادر الكاظم، المؤسسة العربية للدراسات وللنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

١٨٥. من التفكيك إلى التأويل، النظرية النقدية الأدبيةـ مفهوم الكتابة ـ موت المؤلف، عبد المنعم عجب الفيا، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠١٧م.
١٨٦. من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، بول ريكور، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، دار عين، الهرم، ط١، ٢٠٠١م.
١٨٧. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
١٨٨. منازع التجريب السردي في روايات جهاد مجيد، نادية هناوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
١٨٩. المناهج النقدية الحديثة في النقد القصصي العراقي الحديث، دراسة في نقد النقد، محسن تركي الزبيدي، دار نيبور، القادسية، ط١، ٢٠١٧م.
١٩٠. منشئيات مأوى القص، إسماعيل إبراهيم عبد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.
١٩١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
١٩٢. موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، دار العودة، بيروت، ط ١٣، ١٩٨١م.
١٩٣. مونادا الخطاب وذرية الوظيفة، دراسة إجرائية في أنظمة النقد الحديث، حارث حمزة الخفاجي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.
١٩٤. الميثولوجيا البيضاء، دريدا في العقل والبلاغة على المستوى النقدي، برنارد هاريسون، ترجمة رشاد عبد القادر، دار يوتيبيا، بغداد، (د. ط)، ٢٠١٤م.
١٩٥. نحو المحكيات السردية، محمد معتصم، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٨م.
١٩٦. نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب، هانس روبرت ياوس، ترجمة وتحقيق محمد مساعدي وعز العرب لحكيم بناني، دار النايا، دمشق، ط١، ٢٠١٤م.
١٩٧. النص الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، محمد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
١٩٨. النص من القراءة إلى التنظير، محمد مفتاح، شركة المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠م.
١٩٩. نظريات القراءة في النقد الأدبي، جميل حمداوي، دار الشريف، مراكش، ط٢، ٢٠٢٠م.
٢٠٠. نظريات القراءة في النقد المعاصر، حبيب مونسي، منشورات دار الأديب، وهران، (د. ط)، ٢٠٠٧م.
٢٠١. نظرية الأدب في القرن العشرين، ك. م. نيوتن، ترجمة عيسى علي العاكوب، دار عين، الهرم، ط١، ١٩٩٦م.
٢٠٢. نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د. ط)، ١٩٩٥م.
٢٠٣. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدان، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
٢٠٤. نظرية الاستقبال، روبرت هولب، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٢م.

٢٠٥. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٩م.
٢٠٦. نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٩٤م.
٢٠٧. نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.
٢٠٨. نظرية الرواية، جورج لوكاتش، ترجمة الحسين سحبان، دار التّل، الرباط، ط١، ١٩٨٨م.
٢٠٩. نظرية اللغة الأدبية، خوسيا ماريا إفاكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
٢١٠. نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين. ب. تومبكتر، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ٢٠١٦م.
٢١١. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٥٢م.
٢١٢. نقد النص، علي حرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٥، ٢٠٠٨م.
٢١٣. نقص الصورة، تأويل بلاغة السرد، ناظم عودة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
٢١٤. النمر الأبيض، آرافيند آديغا، ترجمة سهيل نجم، دار ثقافة، أبو ظبي، ط١، ٢٠١٠م.
٢١٥. هكذا تكلم بن عربي، نصر أبو زيد، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٢ م.
٢١٦. هكذا قتلوا قرة العين، علي الوردي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط٢، ١٩٩٧م.
٢١٧. هو الذي أضاع الحكاية أو النصّ بوصفه شكلاً ناقصاً، علي حسن هذيلي، دار الرّوسم، بغداد، ط١ ،٢٠١٥م.
٢١٨. هيرمينوطيقيا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، محمد بوعزة، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
٢١٩. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني(٣٩٢ه)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، دار إحياء العلم، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
٢٢٠. وهم دوكنز الأصول الملحدة وإنكار الاله، ليستر إدغار ماكغراث وجونا كوليكات ماكغراث، ترجمة محمد عودة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، النجف، ط١ ،٢٠١٧م.
٢٢١. يقظة الفكر، توفيق الحكيم، دار مصر، القاهرة، مصر، (د. ط)، ١٩٩٨م.

خامسا: الرسائل والاطاريح الجامعية

١. إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، كريمة بلخامسة، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٢ م.
٢. انتقام الشنفري لسميح قاسم في ضوء نظرية التلقي، الأزهر محمودي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضيرة ببسكرة، الجزائر،٢٠١٢م.

٣. التجريب في النص الجزائري الروائي، رحال عبد الواحد، أطروحة دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي، الجزائر،٢٠١٥م.
٤. التّعالق الجمالي والفكري: دراسة تطبيقيّة في أدب محمد نفّاع، فاطمة ريّان، أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا، ٢٠١٤م.
٥. الجاحظ في قراءات الدّارسين المحدثين، محمد عبد البشير مسالتي، أطروحة دكتوراه، جامعة سطيف٢، الجزائر، ٢٠١٣م.
٦. سردية الخوف في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي، أيمان غراب وسمية رمول، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٨ م.
٧. صناعة النص في الشعرية العربية، لمياء دحماني، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٢م.
٨. عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي، نايت علي امهانة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري -تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٢ م.
٩. فجوات السرد في القص القرآني موسى وإبراهيم عليهما السلام مصداقا، زهراء مخلد صالح، رسالة ماجستير، جامعة القادسية، العراق،٢٠١٩م.
١٠. القيم الجمالية لتقنيات الفن التشكيلي في عمل أفلام تحريك ثلاثية الأبعاد، تهامي محمود تهامي، أطروحة دكتوراه، جامعة المينا، مصر،٢٠٠٩م.
١١. المتلقّي بين التجلّي والغياب، بوخال لخضر، رسالة ماجستير جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان، الجزائر، ٢٠١٢ م.
١٢. المتلقي في الخطاب القرآني، بوقرومة حكيمة، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري- تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٠ م.
١٣. نظرية الفعل التواصلي عند يورغن هابرماس، حيدرة فتحية، رسالة ماجستير، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية- بوزريعة، الجزائر، ٢٠٠٨م.

سادسا: الدوريات

١. إدور سعيد (العالم والنص والناقد)، فريـال جبوري غزول، مجلة فصول، العدد (١)، مصر، ١٩٨٣م.
٢. الاستطراد (دراسة تاريخية فنية تطبيقية)، سعد الدين كامل عبد العزيز، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، المجلد (١٣)، العدد (٤)، مصر، أكتوبر ٢٠٠٩م.
٣. البداية ووظيفتها في النصّ القصصي، حافظ صبري، مجلة الكرمل، العدد (٢١/ ٢٢)، الاتحاد العام للكتاب الصحفيين الفلسطينيين، نوقيسيا، قبرص، ١٩٨٦م.
٤. تشكيل القارئ الضّمني في رواية دمية النّار للرّوائي بشير مفتي، آمنة أمقران، مجلة الأثر، المجلد (١١)، العدد (١٦)، الجزائر، ٢٠١٢م.

٥. تمثل الواقع وإشكالاته المنطقية والجمالية، سلطة اللغة بين الاستثمار المنطقي والتلقي الجمالي، عز العرب لحكيم بناني، مجلة المناهل، المغرب، وزارة الثقافة المغربية، السنة ٢٥، العدد (٦٢-٦٣)، ماي ٢٠٠١م.
٦. تمثُّلات مصطلح المحكيّ في السرديّات، سيدي محمَّد بن مالك، مجلة فكر، العدد (٢٧)، تونس، ٢٠١٩م.
٧. التناص بين التراث والمعاصرة، نور الهدى لوشن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد (١٥)، مكة، ٢٠٠٣م.
٨. خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية، مقاربة في روايتي: (رأس المحنة) لعزالدين جلاوجي، و(الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء) للطاهر وطار، عبد الواحد رحال، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد (٨)، العدد (٢)، الجزائر، ٢٠١٩م.
٩. الدلالة المجازيّة في الحكاية الرمزيّة والرمز، صبحي البستاني، مجلة الفكر العربيّ المعاصر، العدد (٣)، بيروت، ١٩٨٦م.
١٠. الزمن المطلق في الرواية العربية وأثره في التلقي، زينة حمزة شاكر حمود، مجلة جامعة بابل، المجلد (٢٣)، العدد (٤)، العراق،٢٠١٥م.
١١. شعرية التلقي بين سلطة النص وسلطة القارئ، سميرة قروي، مجلة معارف، السنة (٨)، العدد (١٥)، الجزائر، ديسمبر٢٠١٣م.
١٢. شيئية المعدوم والأعيان الثابتة بين المعتزلة وابن عربي، أرزاق فتحي أبو طه، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد (١١٧)، مصر، ديسمبر٢٠١٨م.
١٣. طبقات العمل الأدبي (موضوع المعرفة)، انطلوجيا العمل الأدبي والخبرة الجمالية، يوسف الأطرش، مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خضير بسكرة، العدد (٢٣)، الجزائر، ٢٠١١م.
١٤. العقل المستعار، بحث في إشكالية المنهج في النقد العربي الحديث المنهج النفسي أنموذجا، صالح بن سعيد الزهراني، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة، مجلد (١٣)، العدد (٢٢)، السعودية، مايو ٢٠٠١م.
١٥. فعل القراءة وإشكالية التلقي، محمد خرماش، مجلة علامات، المغرب، العدد (١٠)، ١٩٩٨م.
١٦. فلسفة الموجود عند أفلاطون، سليمان الظاهر، مجلة جامعة دمشق، مجلد (٢١)، العدد (٣-٤)، سوريا، ٢٠٠٥م.
١٧. القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم، ترجمة فؤاد كامل، مجلة فصول، مصر، العدد (١)، يناير ١٩٨٤م.
١٨. قراءة في رواية حديثة، صبري حافظ، مجلة فصول، المجلد (٤)، العدد (٤)، مصر ١٩٨٤م.
١٩. مبادئ التلقي لدى فولفغانغ آيزر، سعاد خراجي، مجلة المعيار، المجلد (٦)، العدد (١) الجزائر، ٢٠١٦م.
٢٠. متخيّلات الصورة السرديّة في الرواية العراقية، بشرى ياسين محمّد، قاسم عطوان مهوّس، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العدد (٢) بغداد، ٢٠١٩م.
٢١. مدخل إلى نظرية النقد الصوفي، فجوات النصّ وهندسة الخطاب، أحمد حاجي، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح -ورقلة، العدد (٩)، الجزائر،٢٠١٠م.

٢٢. المسافة الجمالية في رواية القاهرة الصغيرة للروائي الجزائري عمارة لخوص، أحلام العلمي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، المجلد (ب)، العدد (٤٥)، الجزائر، جوان٢٠١٦م.
٢٣. مواقع اللاتحديد وإنتاج المعنى في رواية ذاكرة الماء لـ واسيني الأعرج حفيظة بن مزغنة، مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج، العدد (٦)، الجزائر، جوان ٢٠١٧م.
٢٤. النص والقارئ عند آيزر، سوداني عبد الحق، مجلة مفاهيم للدراسات الفلسفية والإنسانية المعمقة، العدد (٧)، الجزائر، مارس٢٠٢٠م.
٢٥. نظام التفجية وحوارية القراءة، إبراهيم طه، مجلة الكرمل، العدد (١٤)، حيفا، ١٩٩٣م.
٢٦. نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، غسان السيد، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية، العدد (٤)، بغداد، ١٩٩٨م.
٢٧. نظريّة التّلقّي، الأصول العلمية والإجراءات التّحليلية، بوخليفة بوسعد، مجلة جيل، العدد (٤٧)، بيروت، ٢٠١٨م.
٢٨. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ آيزر، عبد العزيز طليمات، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد (٦)، المغرب،١٩٩٢م.

سابعا: المصادر الإلكترونية

١. الاستطراد في السرد فوضى أم إثارة، وفاء رفعت العزي، مقالة إلكترونية، مؤسسة النور للثقافة والإعلام،٢٠١١/١/١٧م:http://www.alnoor.se/article.asp?id=102985 .
٢. السجل النصي والاستراتيجية النصية من المرجعي إلى التخييلي في رواية (سيرة المنتهى) لواسيني الأعرج، شيخ عبد الرزاق، بحث إلكتروني، موقع المستودع المؤسساتي، جامعة محمد بوديافب بالمسيلة، الجزائر، نيسان/٢٠١٥م:-http://dspace.univ-msila.dz:8080//xmlui/handle/123456789/9788
٣. الصدمة الروائيّة، جدل الواقع والسرد، محمّد صابر عبيد، مقال أدبي إلكتروني، صحيفة الدستور الأردنية، ٧/ تشرين الأول/ ٢٠١٦م:
https://www.addustour.com/articles/13527.
٤. الفجوات الاستفهامية في ضوء المحكيات السردية، إلهام فارس بكر، مقال إلكتروني، جريد المصري الديمقراطي، ١١/ يوليو/ ٢٠٢٠م:
https://www.elmasryeldemokraty.com.
٥. ليغو(لعبة) موقع الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) الإلكتروني، مقال إلكتروني:
https://ar.wikipedia.org/wiki.
٦. مكعب روبيك، موقع الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) الإلكتروني، مقال إلكتروني:
https://ar.wikipedia.org/wiki.

Abstract

Interrogative narrative gaps in narrative texts are among the important techniques in attracting and exciting the reader and increasing one’s desire to read. Novel texts are based on narrative gaps, and the reader has the responsibility to consider them until the literary work is embodied and achieved. It cannot be overlooked, that the presence of gaps in the text represents a blocking or postponement of knowledge, which raises the reader's curiosity in accessing that blocked or postponed knowledge. The text presents questions waiting for answers, leading the reader to reach them in order to fill them in, as the text based on the gaps is based on dialogue and discussion. The Iraqi narratives represent a wide narrative space for these virtual spaces, especially the flowing narrative production after 2003, with all its political, social and cultural changes

represented by this interval of time. Since the gap is related to the reader more than it is to the text, the reader must be responsible for revealing the place and space of the gap. For this reason, the idea of the research was born to monitor the interrogative gaps in the Iraqi novels, in order to shed light on them theoretically and in practice, and to show the important and pivotal role of the interrogative gaps in the Iraqi novels after 2003.

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Karbala
College of Education for Human Sciences
The Department of Arabic Language
Postgraduate Studies

Interrogative gaps in the light of the Iraqi narratives after 2003

Master's thesis submitted by the student:

Satea Jasim Hamzah Eibaduh

To the Council of the College of Education for Human Sciences at the University of Karbala, which is part of the requirements for obtaining a master's degree in Arabic language and literature / literature

Supervised by Assistant Professor

Dr. Rafal Hassan Taha Al-Taie

٢٠٢١ A.D ١٤٤٣ A.H