

الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية فى الاستجابة

الجمالية للمحكى الروائى العرقى بعد ٢٠٠٣م

ساطح جاسم حمزة^١. م.أ.د. د. فحل حسن طه الطائى^٢

١. جامعة كربلاء / كلية التربية للعلوم الإنسانية (قسم اللغة العربية)

٢. جامعة كربلاء / كلية التربية للعلوم الإنسانية (قسم اللغة العربية)

خلاصة البحث

تعد الفجوات السردية الاستفهامية فى النصوص الروائية من التقانات المهمة فى جذب القارئ وإثارته وزيادة رغبته للقراءة، إذ تبنى المحكيات الروائية على الفجوات السردية، وتقع على القارئ مسؤولية النظر فيها حتى يتجسد العمل الأدبي ويتحقق. ومما لا يمكن أغفاله، أن وجود الفجوات فى النص يمثل حجب أو تأجيل للمعرفة، مما يثير فضول القارئ فى الوصول لتلك المعرفة المحجوبة أو المؤجلة، فالنص يقدم استفهامات تنتظر أجوبة، يقود الوصول إليها من قبل القارئ لملئها، إذ أن النص المبنى على الفجوات قائم على التحوار والمطالعة. والمحكيات السردية الروائية العراقية تمثل فضاءً سردياً واسعاً لتلك الفراغات الافتراضية، لا سيما النتاج الروائى المتدفق بعد ٢٠٠٣م، بما مثلته هذه المدة الزمنية الفاصلة بكل تغيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية. وما دامت الفجوة متعلقة بالقارئ أكثر من ارتباطها بالنص، وجب على القارئ مسؤولية الكشف عن مكان وحيز الفجوة. ولهذا السبب ولدت فكرة البحث لرصد مكان الفجوات الاستفهامية فى المحكيات الروائية، بهدف تسليط الضوء عليها نظرياً وتطبيقياً، وبيان الدور المهم والمحورى للفجوات الاستفهامية فى المحكيات السردية العراقية بعد ٢٠٠٣م.

الكلمات المفتاحية: الفجوات، الفراغات، المحكيات، الرواية.



research summary

Interrogative narrative gaps in narrative texts are among the important techniques in attracting and exciting the reader and increasing ones 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 narratives, 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 narratives after 2003.

Keywords: gaps, voids, narratives, novel.

التمهيد

قيمة العمل الأدبي متوقفة على استقبال القارئ له، قد يميل إليه وقد ينفر منه، وبذلك تتحدد قيمته الجمالية، فالتنتاجات الأدبية تتحدد قيمتها بناءً على علاقتها بالقارئ، وأن دراسة الرؤى الفنية في النص في إنتاج الجمالية لموضوع أدبي محدد، يرتبط بعلاقة ذلك الموضوع بالمذهب الأدبي والمدرسة التي ينتمي إليها، وما دما 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 ياقوس «كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج-التلقي- التواصل، كافة تجليات الفن؟»^(١)، ووضع هذا السؤال كبديل لفكرة جوهر الفن القديمة؛ لقطع أية صلة للجمالية بعلم الجمال. والعمل الأدبي له رؤيا فنية ينعكس أثرها على القارئ بما يتركه النص من أثر، وقيمة جمالية عند تلقيه الرهن، إذ أن القارئ هنا لا يمكن أن يتذوق جمالية النص دون مشاركته الفاعلة، أي أن الجمالية تكمن في الاستجابة، بينما الرؤى الفنية تكمن في النص نفسه لحظة وقوعه بين يدي متلقيه، وقد أُنْتَبِهَ إيزر لهذا التمييز، بل 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 نص المؤلف، والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ»^(٢)، فالرؤى الفنية للنص يأتي بها الكاتب من خلال توظيف الألعاب (الأساليب أو التقانات) السردية المهمة والتي تحقق الأثر عند المتلقي، وهذا الأثر مندمجا 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^(٣)، فالبنية الخطاطية الفنية تقود المتلقي لاكتشاف الفجوات التي «ربما تكون أهمّ فعالية للقراء هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم فهو يعدّ جزءاً هاماً من إدراك العمل للفن»^(٤). وقد اتجهت الرواية العراقية لاسيما بعد ٢٠٠٣م، نحو توظيف ألعاب سردية ساهمت في رسم رؤيا فنية للنصّ، إذ نجد أن المحكيات الروائية العراقية قد وظفت أغلب أشكال الفجوات الاستفهامية، وتعمدت جعل القارئ شريكا في الإنتاج، بما تركه من أثر فني على النفس، بما تقدمه من رؤية فنية منتجة للجمالية، ولدراسة الرؤى الفني للفجوات الموظفة، ارتئنا دراسة الألعاب السردية التي تسهم ببلورة الرؤيا الفنية للنص من أجل تحقيق الاستجابة الجمالية عند القارئ؛ لذا قسم هذا الفصل إلى مبحثين:

المبحث الأول: الألعاب السردية في بلورة الرؤى الفنية.

يصر ويحرص أغلب الروائيين على إرساء علاقة تفاعلية تبادلية مع القارئ، لتحقيق أعلى مستويات من الاستجابة الجمالية، بتوجيه ذوق المتلقي للعمل الأدبي، من خلال الألعاب السردية، التي يوظفها الروائي في تحقيق غاياته المضمرة خلف النصّ، والتي تدعو إلى «تأصيل النصّ وانفتاحه وإنكاره للحدد، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحوّل. وينجم هذه النصوصية لا نهائية النصّ ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات»^(٥). وللألعاب السردية دورين مهمين في تفاعل القارئ مع النصّ: دور أول في خلق الفجوات الاستفهامية، وآخر 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»^(٦)، فالروائي من خلال ما يقدمه من محكيات يتقصد التلاعب بزمن الحكى من خلال المفارقات الزمنية من استرجاع واستشراف وتسريع أو إبطاء زمن الحكى، كما ويتقصد القطع والتأجيل والتديد والترميز، والتعليق، والغموض، ليوّظ القارئ ويجبره أن يتوقف قليلا أمام غير المألوف واللامتوقع، والروائي لن يحقق ذلك إلا من خلال الألعاب السردية الموظفة، إذ «إن قيام الكتابة هو قيام اللعب»^(٧)، وإن قوة النصّ «تقوم على جملة من الألاعيب والإجراءات يمارس الخطاب من خلالها آلياته في الحجب والتبديل والنسخ [...] وهنا مكن السر في النصّ، أعنى أنه يخفي استراتيجيته ولا يفضي بكل مدلولاته»^(٨)، أي أن قوة النصّ بما يخفي لا بما يظهر، ومن تلك الألعاب التي وظفت في المحكيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م: لعبة الإسراع والإبطاء في زمن الحكى، ولعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات، ولعبة الأجناس المتناصّة، ولعبة السرد الماكر، ولعبة ضمائر الحكى وتعدد الأصوات، ولعبة التمازج بين اللغة الأم واللّهجات العامية في المحكى، ولعبة المسافة الجمالية وتبثر الآفاق، ولعبة الحوارات غير اللفظية في المحكى، ولعبة التماثل والمفارقة داخل المحكى، ولعبة الأتساع والتكثيف في المحكى، لعبة البداية والنهاية، ولعبة الكذب السردى، وغيرها من الألعاب السردية التي تساهم



في خلق الفجوات الاستفهامية، وتفتح باباً واسعاً أمام القارئ للتفاعل مع النص، وستناول في دراستنا ثلاث أنواع من تلك الألعاب السردية بوصفها الأكثر حضوراً في النصوص الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م، وهي:

١. لعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات

يمكن أن يعرف المحكى على أنه: الكلام الذى تصاغ به جملة الوقائع والأخبار، ومن خلاله تتحقق الحكاية^(٩). إذ يمثل «الكلام الذى يهيم عليه القصة» سواء أكان هذا الكلام شفهاً مثل الحكاية، أم مكتوباً نظير القصة، وسواء أكان ثرياً من قبيل الرواية، أم شعرياً نحو الملحمة^(١٠)؛ لذا نجد هناك مفهوم محكى المرويات الشعبية، والمحكى القصصى والمحكى الشعري والمحكى الروائي، والمحكى الأسطوري وغيرها، بـ «اعتبار الحكى مكوناً يعم (كل) الخطابات. وهو اختيار له نتائجه الإبداعية والمنهجية، وربما المجتمعية أيضاً؛ لكونه يزيل أى خصائص مميزة، ويجعل الكل مثل الكل»^(١١)، وما يدخل ضمن فى دراستنا المحكى الروائي: وهو الخطاب المكتوب المتعلق بالشخصية الروائية، والذى يسرد به الراوى الأحداث والوقائع المُتخيَّلة للحكاية، التى تمثل إحدى مقومات القصة فى الرواية^(١٢). فالحكاية فى الرواية «لا تقوم على خطاب واحد بقدر ما تقوم على بعض الخطابات، خطابين أو أكثر»^(١٣)؛ وهذا التعدد الخطابي فى سرد الحكاية مرهون بنص السارد ونصوص الشخصيات التى تشارك فى سرد الأحداث والوقائع، إذ يسهم هذا التعدد الخطابي لسرد الحكاية يسهم فى بناء نص روائى مركب «على اعتبار أن النص السردى الروائى يقوم أساساً على بنية مركبة من المحكيات المتنوعة فى الحجم والوظيفة»^(١٤)، وقد تنوعت وتعددت المحكيات فى الرواية العراقية وتعددت خطاباتها ومساراتها فى تقديم الحكاية وسرد أحداثها ووقائعها، وهذا التنوع والتداخل والترابط بين المحكيات، قد منح الرواية بعداً تركيبياً معقداً، وهذا التشاكل من المحكيات يخلق فجوات استفهامية، تؤجل الإجابات عن القارئ المتعطش لها، فقد تبني بعض كتاب الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م لعبة تداخل المحكيات وتنوعها فى نتائجهم الروائية، بكل ما تمثله تلك النتائج من نسج سردى مركب ومتداخل، تحتاج إلى قارئ صبور لا يضجر، وقارئ نموذجى لا قارئ نصى يتمكن من التقريب والترتيب والربط والمله والتكيب، ففي رواية (التانكى) تمثل ظاهرة للخطاب الروائى المركب، تخلق الكاتبة فجوات استفهامية، وهى تضعها بين مفاصل نصوصها من خلال تداخل محكياتها وكأنها ترسم لكل محكى مساراً غامضاً ومتشظى وسط دوامة السرد، وتترك للقارئ عملية تتبع كل محكى وسط تلك المتاهات المتعرجة والملتوية فى ما بينها، فمحكى (عفاف) الذى يمثل المحكى الإطار هو من يوحد ويجمع بين باقى المحكيات؛ محكى الطبيب النفسى (كارل فالينو)، ومحكى المهندس المعماري (معاذ الآلوسى)، ومحكى الكاتب السرى (صميم)، ومحكى النحات (يونس)، ومحكى الناقد الفرنسى البارز كيوم فيليب، ومحكى النحاتة (طرب)، محكى عم عفاف المحامى (مختار)، ومحكى (هلال) شقيق عفاف، ومحكى (يونس)، ومحكى الخالة فتحية، ومحكى الخالة الأصغر (سنية)، ومحكى الأم (مكية)، ومحكى بيبي فاطمة، ومحكى الوالد (أيوب)، ومحكى الأب لوش، ومحكى الخال (سامى)، وغيرها من المحكيات التى بتداخلها وبتقاطعها وتشابكها فى



السرد خلق فجوة استفهامية تغليقية، أذ أن كل المحكيات تتضافر لمعرفة مصير (عفاف) التي تمثل المحكي الاطار «فتحن لا ندري إن كانت ما تزال موجودة. وتحتضر، أو أنها مجرد مخفية، ولا تنتمي إلينا، ونحن لا نعرف كيف نقوم بالسهر على مصيرها، ولم نفكر في الأصل كيف؟ أظن هذه طريقة، أعنى طريقنا، ميثوسا منها، فهي عزمت على الاختفاء، أو اقتصرت على هذا الاحتمال»^(١٥) وتتقصد الكاتبة من خلال تناول محكيات ثانوية موازية ومستقلة، تامة وغير تامة لكن مصير (عفاف) مازال مجهولا وهم يلقون باللائمة على الدكتور كارل فالينو^(١٦)، أذ الكل يتشارك في ردف (صميم) الكاتب السري لعائلة (أيوب آل)، وليقدمها إلى الطبيب النفسي (كارل فالينو)، فالكاتبة من خلال هذه اللعبة التي لم تتوقف على تنوع المحكيات وحده، بل ساهم تداخل المحكيات وتضافرها في جعل الخطاب الروائي مركبا، ليخلق فجوة استفهامية ولتترك للقارئ عملية الربط بين المحكيات الكبرى وما يحيط بها من محكيات صغرى، إذ يمارس كل محكي دوره في الخاص بالحكاية، وكأن القارئ أمام قطع سردية ملونة ومختلطة، لذلك يقف مصدوما وقد يشعر بالانزعاج، لا سيما القارئ الكسول الذي ينهزم أمام لعبة الكاتب، فالرواية التي تتنوع فيها المحكيات وتتداخل دائما ما تكتب للنخب، لأنها تحتاج قارئ مثقف يستطيع أن يربط الأجزاء ويوصل بين مفاصل النصوص ليملي الفجوة التي يخلقها الكاتب، إذ أن تضافر المحكيات في رواية (التانكي) ساهم في نسج محكي (عفاف) وكل محكي يرسم مسارا خاصا، وأن عملية إعادة تنظيم وترتيب المحكيات هي من تحقق التواصل الأدبي وتوجه القارئ للتأويل المتسق لفهم النص وإدراكه. وقد ينوع الكاتب محكيات روايته ليمدد المعرفة ويؤجلها عن القارئ، وليخلق فجوة تمديدية (تدرجية)، ونقارب ذلك في رواية (المشطور) إذ يأتي الكاتب بمحكيات متنوعة ليؤجل الإجابة عن القارئ الذي ينتظر مصير النصفين اللذين انشطرا واصبح كل شطرا شخصية قائمة بذاتها، إذ يخلق فجوة استطرادية من خلال سرد محكيات ثانوية، يمكن رفعها من الرواية ولا يؤثر على الأحداث الجارية فيها، يأتي بها الكاتب لتتداخل مع المحكيات الرئيسة، ولتخلق فجوة وتؤجل الوصول للإجابات 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 الطائر، ومحكي الرجل القرفة^(١٧)، محكياته تضافرت مع المحكي الاطار المتمثل بالشرطين المنفصلين، وليمثل كل محكي رمزية محددة وثيمة داخلية، إذ يقع على القارئ الربط بين المحكيات لملاء الفجوة وتحقيق التواصل الأدبي.

٢. لعبة المسافة الجمالية وتبئر الآفاق

يمثل العمل الأدبي مسارا معبدا بالرؤى التي تمر وتجتاز بعضها البعض بين النص والقارئ، هي عملية مرور واجتياز وتصادم، وبنهاية الأمر: التفاعل والتفاهم، فلكل من النص والقارئ رؤياه المحددة، إذن نحن أمام أفقين قد لا يتماثلان أو لا يتوافقان، إذ أن ما يأتي به النص يخيب أفق انتظار القارئ، الذي ينصدم بالجديد



والمختلف الذى يضعه النص على طاولة القارئ^(١٨)، والنص الماكر هو من يسعى لتوسيع مسافة الاختلاف، والتى فى نهاية الأمر لا تقود للخلاف، بل العكس يمتد جسر بين وجهات النظر المختلفة، فلا غرو أن وصفناها باللعبة!!، فهى لعبة فنية أدبية تمنح القارئ متعة (استجابة جمالية)، فالنص يسعى إلى تحقيق أطول مسافة ممكنة بين أفق توقعات القارئ وبين الرؤيا المضمرة (وجهة نظر النص)، من خلال ما ينتجه الأفق الجديد من خيبة للقارئ، ليخلق فجوة استفهامية تجبر القارئ عن الاندهاش والتوقف واليقظة ثم رغبة المواصله والاكتشاف، ليعود النص من جديد ليخطط لهدف مخالف للهدف الأول، وهو تقرب المسافة و تبثير وجهات النظر من خلال إشارات وتوجيهات دون تدخل أمر للقارئ، بل يترك المسؤولية على عاتق القارئ ليستلم زمام الأمور. والكاتب له غاياته فى أخذ الزاوية المناسبة عند خلق فجوة استفهامية تساهم فى اتساع المسافة بين الأفاق، إلا أن القارئ بعد ما يقوم بملء الفجوات، يحقق غايته فى تبثير الأفاق، وبذلك تكون «زاوية الرؤية بمعنى من المعانى مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»^(١٩)، ونقارب ذلك فى رواية (الباب الخلفى للجنة)، إذ يمثل محكى (أسعد) خيبة مستمرة لأفق القارئ، فالاختلاف بين أفق القارئ ومحكى (أسعد) هو من ساهم فى اتساع المسافة الجمالية وخلق فجوة استفهامية، فكيف لأسعد الذى يعمل حمالاً فى سوق الشورجة أن يلتقى بـ(ماريا) الفتاة الجميلة التى تعيش فى مدينة (ليون)؟ فتصورات القارئ لا تتعدى مشاهدة بعضهما بكامرة الحاسوب المحمول، حتى السارد (أسعد) نفسه لم يكن يتخيل أن يكون اللقاء ممكناً، إذ لا تبعد توقعات القارئ عن ثلاثة احتمالات: الأول: عدم إمكانية لقاؤهما على ارض الواقع، وهو الاحتمال الأقرب للتصديق؛ والثاني: لقاؤهما فى العراق من خلال زيارة (ماريا) بشكل مؤقت أو عودتها بشكل دائمى، احتمال قد يكون ممكناً؛ والثالث: لقاؤهما فى فرنسا من خلال سفر أسعد وإن كان هذا الاحتمال صعباً لكن ليس بالمستحيل، لكن الكاتب يخيب كل توقعات القارئ وهو يأخذ به على طول صفحات الرواية من خلال إشارات يطمئن بها (العم عباس شاه) الرجل المتصوف صاحب محل بيع السلال البسيطة وأطباق الخوص والأواني الفخارية، إذ هو الوحيد الذى يوعده بإمكانية لقائهما «تذكر جيداً ما سأقوله لك.. سأجعلك تلتقى بها إن أحببت»^(٢٠)، إذ عن طريق هذا الرجل الصوفى وبطريقة غرائبية، فيها الكثير من المخاطرة، يتمكن (أسعد) من أن يلتقيها فى مدينة هلامية بعد أن يجتاز اختبار المخطوطات الثمان وهى تعاويد كانت ممارستها شرطاً للوصول إلى مدينة (ايسكولاس) واحدة من المداخل الخلفية للجنة التى لا يصل إليها أى كان، إذ يلمس القارئ من خلال اتساع تلك المسافة الجمالية حالة الانتظار بعد أن يمارس الكاتب خلق مجموعة فجوات استفهامية؛ فجوة تمديدية من خلال إلحاح (أسعد) لمعرفة كيفية الوصول لـ (ماريا) لكن العم عباس شاه يؤجل منح المعرفة بشكل متكرر «سأفصح لك عن كل شىء، إن أحببت اللقاء بها... أمامك طريق شائك للوصول إلى مدينة لا يعلمها إلا ما تبقى من المتشبهين بالصوفية الحق لا الهشة وهذا ما توارثناه من أجدادنا الكبار»^(٢١)، كما ليعيد المسافة ويخيب توقعات القارئ عمد لتوظيف الفجوة الإغرابية من خلال اختبار التعاويذ الثمان، وما حدث عندما القى إحداها فى معبد نماغ فى البئر المسجون فيه الملكان ببابل (هاروت وماروت)^(٢٢)، وما جرى عند تنفيذ المخطوطة الثامنة فى مدينة سومرية من



أحداث غرائبية عند قتل (الآفة الكبيرة)، وكيف نزل ثمان من الجن ليلسماه مفاتيح مدينة (ايسكولاس) التي لا تتسع ألا لشخصين^(٢٣) وليتمكن (أسعد) من لقاء (ماريا) في مدينة غرائبية عجائبية يوتوبية^(٢٤) لا تتفق مع القوانين الطبيعية للمجتمع، ولا تتفق مع أفق القارئ، وبذلك يحقق الكاتب غايته بعد كشف لعبته حتى النهاية من خلال التخييب الذي مارسه منذ البداية لتتسع المسافة بين الأفقين وتحقق الاستجابة الجمالية. وفي رواية (لست الأول) التي تغترب كثيرا عن الواقع في أحداثها ومحكياتها وشخصياتها، يلفت انتباه القارئ محكي السارد وعلاقته بمحكي الرجل الساحر الغريب الأطوار (أريستول) بما يمثله من أحداث، إذ بعد أن يقدم (أريستول) ملفه كلاجئ إلى منظمة (غوث) غير الربحية لمساعدة اللاجئين الوافدين إلى إحدى ولايات الولايات المتحدة الأمريكية والتي يعمل فيها (السارد)، ينهض السارد كمعادته 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 خطان عريضان أبيضان واضحا، بين نقاط فسفورية مشعة لاهثة تملؤها. ابتسمت. ما علاقة أريستول بالألوان الفسفورية المشعة؟ بين الخطين كلمتان فقط واضحتان بخط أسود سميك: (لست الأول)»^(٢٥)، وليسأل السارد هنا عن معنى الاسم وعلاقته بأريستول، 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 يشارك القارئ من خلال تلك التساؤلات وليترك للقارئ عرض توقعاته حول معنى اسم (لست الأول) الذي حير السارد نفسه، وتتمثل 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 (رؤياه)، ولو عندنا للسؤال: ما معنى تسمية (لست الأول)؟، فالقارئ يمكن أن يتوقع مجموعة خيارات: قد تكون النادي ليس الأول ولكنه الأفضل، أو قد يكون القصد أن الجملة تشير للشخص المدعو، بأنه ليس الأول الذي سيتفاجأ بما تقدمه الحانة، والخيارين هما من باب الجذب والدعاية التي تتخذها المحال التجارية لجذب الزبائن، إلا أن القارئ يكتشف ما لا يتفق أو يقترب من توقعاته، فبعد أن يدخل السارد الحانة ويعيش أجوائها الغريبة والنادرة والتي لا يمكن أن تحدث حتى في الأحلام، إذ أن هذه الحانة لا يدخلها إلا مجموعة أصدقاء محددين وبعض الضيوف المدعوين لمرة واحدة، وحين حاول السارد الانتماء إلى ذلك النادي رفض قبوله كعضو فيه، وحين الح على معرفته السبب أشارت النادلة إلى لوحة تديرها ألوان وامضة كان مكتوب عليها بالخط المشع الراقص (لست الأول) وهي تقول «آه هذه هي الحقيقة. صمم النادي لقبول نخبة قليلة. كل مرفوض عليه أن يقتنع بأنه ليس أول من رفض. الرفض قدر مكتوب، كالموت. سبق أي ميت كثير، وسيلحقه الكثير»^(٢٦)، انكشف معنى التسمية وغايتها، إذ كان القارئ ضحية لعبة سردية مارسها السارد ليحقق من خلالها القيمة الجمالية لعمله الروائي الذي تجسد من خلال التصور الجديد الناتج من التأويل الموجه من قبل النص لأن قيمة موهنة بدرجة خيانتها لتوقعات القارئ، ومقياس يحدد قيمة العمل الأدبي واثره لدى القارئ.



٣. لعبة البداية والنهاية

أن البداية والنهاية في أي عمل أدبي منطقة خطرة وفعل عسير^(٢٧)، وانهما تستنفذان جهدا في التفكير والتنفيذ لا يقارن بأي جزء مساوٍ لهما في العمل الأدبي ككل، وتكمن الخطورة في الدور الرئيس لهذين المكونين في عملية التلقي، وما لهما من أهمية « 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^(٢٨)، إذ تمثل البداية البذرة التي تكمن في سويدها قيمة النص المتكور بكل ما يحمل من ملامح وإيحاءات للنص المتن، وما يميز الرواية عن باقي الأجناس، تعدد البدايات والنهايات داخل عوالمها المشعبة، إضافة إلى البداية الأصل ونهاية النهايات، إذن هي لعبة بطلها المؤلف، وجمهورها القارئ، إذ « لا مناص للروائي - وهو يفكر في بداية الرواية ونهايتها - من استحضار القارئ المفترض الذي سيواصل وسيتفاعل معه^(٢٩)، والمحكيات الروائية بتنوعها داخل العمل الروائي وباختلاف أهميتها، لا بد لها من بداية ونهاية، والروائي الطامح لجذب القارئ من خلال خلق الفجوات الاستفهامية يوظف البداية والنهاية لهذا الغرض، إذ أن ولادة الفجوة رهينة سؤال البداية الضامر بين السطور، في حين يتوقف الملاء على النهاية، إذ أن «لنصّ سؤالان. أسمى 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^(٣٠)، إذ أن الروائي لا بد أن يكون مدركا للعلاقة التفاعلية بين البداية والنهاية في المحكيات، ولأهمية هذه العلاقة فإن ما يحيط الرواية و« بدايتها ونهايتها ماهي إلا عناصر نصية تدخل في لحم النصّ وسداه، وتشكل كلاً متكاملًا، تستفز خيال القارئ، وتثير فضوله وتستدرجه نحو عوالم النصّ^(٣١)، والمحكيات الروائية قائمة على بداية لا تتماثل مع توقعات القارئ، ثم متن يتلاعب بوجهة نظره الجواله، حتى تأتي نهاية أما قريبة لأفق توقعات القارئ أو بعيد، فالنصّ الروائي الحديث هو من يثير تساؤلات القارئ مع تأجيل الإجابة أو إخفاؤها، ووفق هذا المبدأ تخلق الفجوة الاستفهامية عند البداية في حين ينتظر القارئ الإجابات حتى النهاية، وهي عملية حوارية فلسفية قائمة على مبدأ السؤال والجواب، ولذلك عمد اغلب الروائيين العراقيين بعد ٢٠٠٣م إلى خلق فجوة استفهامية من خلال التلاعب بالمعرفة الممنوحة للقارئ، ببثها متقطعة وصادمة على طول مسار المحكي، ونقارب ذلك في رواية (أولاد اليهودية)، عند تتبع أربعة محكيات (محكي أبو سمره، محكي الملا صالح، محكي النقيب صالح، محكي الغجري فالح) قد يشعر القارئ بأنها منفصلة لولا بعض الأحداث التي تجعلها تتصافر فيما بينها، فلكل محكي بداية خاصة به تترك فجوة لدى القارئ، فمحكي (أبو سمره) رجل غريب أتى مدينه (جلبلاء) هو تحويل لاسم مدينه جلولاء - يتزوج من امرأة تاجر تركت زوجها بعد خسارة أمواله، ليشتهر بصيد الخنازير، إذ اختفى أبو سمره عن البلدة لمدة طويلة حتى أصبح مجرد ذكرى أو حكاية يتناولها الناس، حتى عاد مع التجار كتاجر بعد أن لجأت قوافل التجارة إلى البلد، والقارئ يتسأل عن مغزى هذا المحكي في الرواية، فقد عمد الكاتب إلى قطع هذا المحكي وتناول محكيات أخرى ليرتك فجوة استفهامية لدى القارئ عند بداية المحكي، في حين يمثل



محكي النقيب (مالح) والملا (صالح) محكيين مهمين في الرواية، فبرغم من حضورهما من مكان مجهول للقرية ألا أنهم كان يمثلان ركيزة مهمة في حكاية البلدة (جلبلأ) التي ابتدأت بها الرواية، فالنقيب هو مدير شرطه البلدة وحاكمها القاسى على سكانها، فأقام العدا للما (صالح) أمام القرية فى الجمعة والجماعة وخطيبها وواعظها، وما تله من أحداث بينهما فى البلدة^(٣٢)، فى يحين يمثل محكى (فالح) العجرى الذى يأتى مع العجر لحظة حدوث كارثة الأمطار المتتالية والسيول التى لحقتها وسببت فى تدمير القرية، إذ يمثل محكيه لغزاً غريباً فأول قدوم الرجل قام بأفعال إنسانية تمثلت بمساعدة القرية فى محتتها وبتقديم مساعدات غذائية للمنكوبين^(٣٣)، إذ هو دائم المبادرة بفعل الخير، فى حين يرقص كل الليل بخفة عجيبة مع العجريات فى حفلاتهم الليلية، ويتسأل القارئ عن علاقته محكى (فالح) بالمحكيات الثلاثة؟ وبعد تشابك الأحداث يكشف القارئ هناك نقاط مشتركة بين المحكيات الأربع: أولاً جميعهم جاءوا للبلدة من مكان مجهول، ثانياً جميعهم لا يعرف اصلهم وقد وجدوا أطفالا بدون أب، فالنقيب مالح وجد طفلا مرمى قرب كلب ينوى التهامه وتبناه تاجر مع زوجته، الملا صالح وجده تائه فى السوق وتبناه دلال البلدة^(٣٤)، أما فالح فوجدوه العجر قرب خيمهم، كبر عندهم وتعلم الرقص واصبح واحد منهم^(٣٥) كما ويكشف القارئ أن الأربعة قد أصيبا بداء غريب فى دمهم، سبب هلعاً لأبناء القرية، كما أن الأربعة دمهم متشابهة من فصيلة نادرة، والكاتب من خلال إشارات النصية تلك يخبى مفاجئة للقارئ الذى تولدت له فجوة استفهامية عن العلاقة التى تجمع الأربعة رغم أن بداية المحكيات لا توحى للتقارب بين هذه المحكيات، ولتأتى النهاية صادمة غير متوقعة للقارئ فاللجنة الطبية التى كلفت بأجراء تحقيقات حول الوباء الذى اصاب الثلاث- إذ كان أبو سمره خارج حسابات اللجنة لأنه مات بالمرض دون معرفة الصحة بذلك- لتعلن «أن الدم الذى يسرى فى أجساد الثلاثة من صنف واحد، لا بد أنهم من عائلة واحدة»^(٣٦)، فاللجنة المكلفة وهى تواصل البحث فى القرية «كان مطلبها الأساس سبل إيجاد عائلات المصابين، كون الوباء وراثى، وهذا ما تأكد بعد استشارة طبيب أجنبى، جاء موفداً للبلاد»^(٣٧)، فكيف يمكن أن يكون الثلاثة فضلا عن (أبو سمره) من عائلة واحدة؟ فالقارئ يقف أمام فجوة استفهامية، لا أجوبة على تساؤلاته، حتى قامت اللجنة باستجواب العجربة (غزاله) التى مات فى فراشها (أبو سمره) حين أخبرت اللجنة عن ما قاله قبل موته «كنت هنا، تعرفنى الناس، صلت وجلت شعاب الأحرار والبساتين بحثا عن الخنازير، قبل أن أصاب بهوى (يهودية) ... تزوجنا ورزقنا ثلاثة أطفال ... فشت كثيرا عنهم، قالوا: (اليهود) تم طردهم من البلاد من قبل الحكومة الجديدة... كانوا يشكون من حالة مرضية تأتيمهم دائما، قالوا: انه وباء الخنازير»^(٣٨)، إذن تمثل النهاية صدمة للقارئ الذى لم يتوقع فى بلدة واحد أن يكون فيها النقيب الظالم والملا الرحيم والعجرى أخوان من أب اشتهر بصيد الخنازير! ومن أم يهودية فضلت تركتهم فى أماكن متفرقة حتى لا يتم ترحيلهم إلى إسرائيل. وبذلك نجح الكاتب فى رسم مسار غير واضح لمحكى شخصياته من خلال لعبة البداية والنهاية. وفى رواية (فص دوكو) للكاتب نصيف فلك تختلف البدايات لمحكيات (ريحان) و(حنين الجن) و(أستاذ حمود) حتى تتقارب فى ذروتها ثم تأتى النهايات واحدة، فبداية محكى (ريحان) يتمثل بانتظار هرب حبيبته (زكية) من أهلها وليهربا جنوبا حيث موطن



الأجداد، في حين تتمثل بداية محكي (حنين الجن) طفل ينبش في المزابل بحثا عن (فص دوكو) حتى يظهر له ذلك الكيس الأسمر القنب، ليجد فيه رأس فتاة ينتصب على جسد مقطّع داخل الكيس^(٣٩)، وليكتشف مع رفيقه في النبش (منتظر) بان الفتاة المذبوحة أخت منتظر، وبسبب تلك الحادثة يصاب (حنين) بمرض غريب ويتساقط شعره، ويعلن الكاهن المتقاعد (بدوى) 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 وفق رؤية السلطة الجديدة المتمثلة بالإله (صيرون) - رمز لـ (صدام حسين) الذي استلم السلطة في عام ١٩٧٩م- لكنه كان يراوغ ويحاول دون أن يثير الشكوك في عدم تشويه التاريخ، وتدرسه بالسّر لبعض التلاميذ، إلا أن تلك المحكيات في ذروة الأحداث وتزاحمها تتلاقى في قصص الأجداد (شوسن) و(كوتامي) و(زينو)، وينشغلوا بمحكي (فص دوكو) المخبي في صندوق أسود داخل سرداب بيت شوسن الجد الأقدم لريحان «توقف ريحان في موضوع حجر أبيض نابت في أرض السرداب وقال: هنا رحم الصندوق الأسود حامل فص دوكو»^(٤٠) إذ يكلف (ريحان) من قبل الجدة (فاتون) بحراسته والحفاظ على سرته، لكنه يشارك صديقه (حنين الجن) وأستاذ التاريخ (حمود) هذا السر، و«هكذا بقي الثلاثة يدخلون السرداب من باب سرية لا يعلم بها الأب وألام ماعدا الجدة التي تعرف كل شيء، يدخلون مرتين أو ثلاث في الأسبوع يقرؤون الألواح الطينية والأختام الأسطوانية، ويزيرون الغموض عن أسرارها وفك طلاسمها»^(٤١) وليعتقلوا بعد ذلك من قبل سلطات الإله (صيرون) ويرموا في سجن تحت الأرض^(٤٢)، حتى قدوم الجيوش الفضائية- رمز لقوات التحالف التي قلبت السلطة الحاكمة في عام ٢٠٠٣م-، وبعد تلك الأحداث وتشابكها ينتظر القارئ النهاية كيف ستكون؟ لذلك عمد الكاتب على عد اتفاق النهاية مع توقعات قارئه من خلال لعبته السردية، إذ يتوقع القارئ أن دخول تلك القوات سيؤدي إلى الأفراج عن الثلاثة وليكون لهم دور من خلال ما يملكوه من أسرار وقوة متمثلة بـ (فص دوكو)، فعلا يوهم الكاتب القارئ بذلك أذ تبدأ تلك القوات بإخراج ريحان من السجن بعد أن سمعوا (العطسة) التي دوت منه والمتوارثة من جده (شوسن)^(٤٣) وراح الثلاثة يشاهدوا ما أصاب مدينة (شروداد)- رمز لمدينة بغداد- من أحداث بعد احتلالها من قبل الجيوش الفضائية ولتحولوا أعوان الإله (صيرون) إلى أحزاب جديدة «سقط كبير الإلهة (صيرون) فشظى إلى إلهة صغيرة، إلى (صيرونات) صغيرة تقاسمت التركة وتقاسمت إرثه وثروته الروحية والمادية، كما تقاسموا المعابد والقصور والخزائن، تقاسموا (صيرون) بكيانه وجسده الروحي وأخلاقه وببشاعته وسفاليته»^(٤٤)، وبعد هذا الأيها من قبل الكاتب الذي يشعر أن النهاية تسير كما يتوقع، يصدم القارئ بفجوة استفهامية إغرابية، أذ بعد أن يذهب الثلاثة لمساعدة الناس في البحث عن المعدومين في المقابر الجماعية، تنخسف حفرة تحت أقدامهم، ليكتشفوا سجنا أرضيا يحتوى في كل حجره منه جثة كاملة غير تالفة ولم تتعفن^(٤٥)، وبالتسلسل يرى كل واحد من الثلاثة جثته التي تسحب بشكل مغناطيسي ليعانقها ويلتحم بها ويموت، فكل واحد منهم «دخل إلى الحجر وكأن لا وجود للقصبان الحديدية فارتمى فوق جثته يعانقها وذاب فيها ومات»^(٤٦) فالكاتب بهذه النهاية غير المتوقع والواحدة للثلاثة، أراد أن يخيب توقعات القارئ، وفي



نفس الوقت 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 جديد أكثر قسوة من سابقتها حسب وجهة نظر النص.

٤. المبحث الثاني: القيم الجمالية للفجوات في تحقيق الاستجابة

تحدثنا في المبحث السابق عن الألعاب السردية التي يوظفها الكاتب ليحقق رؤيته في النص، إذ هي رؤى فنية لتحقيق رؤى موضوعية هدفها الاستجابة الجمالية لدى القارئ، بما يقوم به النص من وظائف تسهم بتحقيق التواصل بين النص والمتلقي، والعمل الأدبي عمل مقصود يمثل النشاط الفني للكاتب بما يحمل من توجهات للقارئ الذي يعيد تأسيس الموضوع الجمالي فهي السبيل لفهم الموضوع وإدراكه وتحقيقه كما يرى رومان إنغاردن^(٤٧)، لبلوغ التعيين التام للنص، ولكي يتعد النص عن الواقعي ويقترب من الفني يلجأ الروائي إلى جعل النص مفتوحاً للتأويلات، من خلال جعل القارئ شريكاً في إنتاج الدلالة، بخلق فجوات استفهامية، إذ أن أول ما تقوم به الفجوات هي تخيب وتحطيم أفق القارئ من ناحية المعايير الأدبية والاجتماعية، من خلال «التحرر من الرتبة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول كما كان مقدماً أو بشكل اعم في الالتحام بفنائس التجربة الذي يحمله العمل»^(٤٨)، إذ تقود الفجوات عن طريق الإنتاج وتحقيق التلقى إلى التواصل الأدبي، وبذلك تحقق الفجوات من خلال وظائفها؛ الاستجابة الجمالية، إذ «ان عملية تعيين الموضوع الجمالي تتفاوت بين الطرفين ففي البداية يكون حضور البنى النصية أكثر من خبرة القارئ، لكنها لا تلغيه، وفي المراحل الأخيرة يكون حضور القارئ أكثر، لكنه لا يلغي البنى النصية»^(٤٩). وتتمثل مراحل الاستجابة الجمالية عند القارئ بثلاث مراحل: انكسار أفق الانتظار؛ والدهشة والأعجاب ثم اندماج الآفق، ونجد أن الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣، تتضح الرؤية الفنية فيها من خلال ما تعكسه من مؤثرات سردية ذات قيمة جمالية تولد عند انتقال النص من مرحلة (نص مؤلف) إلى مرحلة (نص ومتلقي)، إذ وجدنا أن المحكيات السردية الروائية تمثل قيمتها الجمالية بتكثيف الرؤية، وجعل القارئ يبلور تلك الرؤية بمتخيلات بعيدة المدى، لا تقترب من المعنى الظاهر والسطحي، فتتسع المسافة الجمالية ويأتي الأعجاب بعد الإيهام والصدمة ليحقق الإثارة والجاذبية للقارئ، وعلى ضوءها يتبنى القارئ موقفاً جديداً بتوجيه من النص، وانعكست في الرواية العراقية مجموعة من القيم الجمالية التي لا يمكن حصرها، كخرق الرؤية السطحية، والتخيلات التأملية، والمفارقات الأسلوبية، وانتزاع المدلول التقليدي وعكس المداليل، والإيهام والصدمة، تركيز المداليل، المتخيلات الظلية، تكثيف المشاهد، الخصوبة الجمالية للغة الإيحائية والإشارية، تعزيز النسق التشكيلي للمحكي، تشعب الحدث السرد في المحكي وتفعيله، العبارة الاقتصادية للمحكي، التفاعل الرؤيوي بين النص والمتلقي، وغيرها، وستناول في هذا المبحث ثلاث قيم جمالية تركزت في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣ م، وكالتالي:



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 لا بد من تحفيز الرؤية عند القارئ، ويتحقق ذلك في العمل الروائي من خلال نقل الدلالة من حيز مباشر وسطحي إلى حيز له امتداد رؤيوي بعيد التخيلات، وهذا التباين بين الرؤية أو المدلول التقليدي عند القارئ (أفق التوقعات)، وبين المدلول الذي يقلب تلك الرؤية ويأتي برؤية ومدلول معاكس (أفق النص) يخلق فجوة استفهامية، ويثير القارئ بأسطورة الواقع من خلال مجموعة تصورات ورؤى معرفية أسهمت في الصياغة وانكسار الرؤى باتجاه ابتكار صورتها الدلالية^(٥٠)، ويعمد الكاتب إلى هذه اللعبة السردية التي تحدد القصيدة الموجهة من قبله عن طريق النص، والتي يكتمل معناها بوجود القارئ، « فقد يعمد القارئ إلى إحداث تغيير جذري فيما يمكن أن ينظر إليه على أنه المعنى الإصلي للنص، كما أعتبر البعض الآخر أن المقصيدة هي نتيجة لتفاعل حقيقي بين ثقافة القارئ والإمكانات النصية، إنها إذن ليست مطابقة لا للنص ولا للقارئ^(٥١)، أي أن الكاتب يتلاعب بطريقة عرض المحكيات السردية الروائية، وهذا التلاعب يقود القارئ للتوقف بين دلالة ظاهرة أو مباشرة ودلالة تمثل رؤية عميقة ومعموسة للدلالة المباشرة، إلا أن هناك فكرة واحدة تربط الدالتين، وهذه الفكرة هي الخيط الذي يمسكه القارئ لملء الفجوة الناتجة عن انقلاب الرؤى وتضاد المداليل، والشابك المكثف للرؤى، وهذا الملء للفجوة هو من يقود لبلورة رؤية محددة يشترك فيها القارئ والنص، إذ لا سلطة رؤيوية لأى طرف، ويكون دور النص توجيهي، تقارب ذلك في روايته (خلو) يقف القارئ أمام محكى (حاتم الديو) ليصطدم بفجوة إغرائية تحمل رؤيته 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 ينث دخانا. لا تبرح مكانك حاتم ريثما يتم الإعداد لسحبك إلى أعلى. أعلى أين؟ الصوت لا يخبره^(٥٢)، وليرتفع بعد ذلك إلى الأعلى ويرى نفسه واقفا مع أمره قرب المدفع وسيارة نقل الشهداء، رأى موقع جبهته وموقع العدو الذي شاهد فيه كما شاهد في جبهته جندي وأمر كتيبة قرب المدفع وسيارة نقل الشهداء، ولبلتقى في الفضاء الجندي العدو الذي ارتقى مثله تماما وهما يبصران كل ما يدور في أرض (العراك) ويقصد المعركة، وعند تعرفهما على بعضهما في موقعهما (الفوق) واجه (حاتم الديو) صعوبة في لفظ اسم الجندي العدو، وبسبب ذلك أخذ يسمي عدوه بـ(أخوي) ويرر حاتم هذه المفارقة «في غمرة إحباطه، أراد أن يقول له بما أنك عدو سأسميك عدو بدلاً من أسمك الصعب هذا. لكن يا أخوان إستحييت من نفسي.. صار بيني وبينه كلام وأخذ وعطاء فرما أجرح مشاعره لأن تبين أنه يعرف لغتنا، فقررت أن اسميه أخوي^(٥٣)، وأثناء وجودهما فوق يكتشفان التطابق بين ما يجري بين البلدين وكل ما يجري ذاته في كل البلدين كأنهما نسخة طبق الأصل، فهما في الأعلى صديقين متحابين وفي الأسفل عدوين^(٥٤)، وبعد أن يجزعا من منظر (العراك) والقتل يوجه العدو لـ(حاتم الديو) دعوة بلهجة عراقية ركيكة ومهللة للذهاب معه إلى



مدينة في بلده فيها جبال وانهار ونساء^(٥٥)، وعندما يصاب الجندي العدو في ارض العراق، يجتهد (حاتم الديو) في إنقاذه ويتوسل بأمر كتيبة المدافع أن يوقع القصف «يرجوه ويرجوه ويقبل يديه وبسطاله أن يأمر أعداد مدافع الكتيبة بالتوقف عن الرمي ولو لدقائق قليلة فقط»^(٥٦)، ولا يستطيع أمر الكتيبة الذي يعتر بحاتم الديو أن يستوعب طلبه الغريب هذا!، ولكي يتجنب أمر الكتيبة الخيانة العظمى يأمر بتغيير إحداثيات القصف حتى يتمكن جنود العدو من إنقاذ صديقه العدو. وبهذه الأحداث الغرائبية والميتافيزيقية يخلق الكاتب فجوة إغرابية تضع القارئ في حيرة كيف يتماهي مع ما لا يتفق مع أفقه لملء تلك الفجوة الاستفهامية، وكأن القارئ أمام أسطورة من التصورات النصية التي كسرت الرؤى المتعارفة وقلبها وهي تتكرر صورة دلالية جديدة، كيف يمكن أن تجتمع الأضداد، ويكون العدو صديقاً؟ ومدينة العدو تصبح جنّة؟ فالكاتب هنا يتحول إلى متلقى ينتظر ما يملئ عليه القارئ، إذ لا سلطة رؤيوية للنص، بل أقصر دوره على التوجيه فقط، وبذلك يحقق العمل توازناً بين الرؤيتين، فالكاتب من خلال تلك الفجوة أراد أن ينتقد الحرب، للإنسان ليس بحاجة لدمار وقتل وخراب بقدر ما يحتاج إلى جنّة تتوفر فيها كل المقومات ليعيش بكرامه وسلام، وأن الجندين يمثلان التمرد على ظلم الحرب والمتسببين بها وعلى القمع الذي يجبرهم على ممارستها، فما تحدته عنه حاتم الديو لم يكن حقيقياً 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 (تعالب من غسل) للكاتب محمد سعدون السباهي يقف القارئ أمام فجوة تضادية بين الهامش والمركز من خلال محكي السارد (د. سباهي) الذي يحاول أن يقلب المداليل التي تهمش فئة (العجبر) أمام القوة المتسلطة والمتنامية للمركز المتمثل بالسلطة السياسية والدينية والاجتماعية في ظاهرها، إلا أن للفجوة ساحة مستمدة من (الربابة) «أنا العجري، متى شئت، بوتر ربابتى أهدم العالم وأعيد بناء»^(٥٧)، والتعايش السلمى البعيد عن الأمراض النفسية كالبعوض والكراهة «يندر أن تعثر بينهم على من يغار أو يحسد باعتبار أن تلك الأمور من علامات الجماعات التي تقوم حياتها على الإكراه والابتزاز والضعف»^(٥٨)؛ ولذلك أصبحت هذه الفئة مكان للجوء الكثير من المضطهدين ومن دول متعددة، إذ لا يفرقوا بين أبناء جلدتهم والغريب، حتى أن إحدى العجريات صارت (د. سباهي): «بحثت عن طريق أكون فيه أنا نفسي كامرأة خارج سياق التوافقات التقليدية، فلم أجد طريقاً يجسد حياتي مثلما أنشدها، غير طريق اللجوء إلى العجبر»^(٥٩)، فالكاتب يحاول أن ينتزع من القارئ مدلولاً تقليدياً، ويأتي بمدلول بالضد منه، مما يولد لدى القارئ فجوة، بعد ملئها يحقق الطرفين رؤية جديدة مشتركة، فالكاتب يحاول أن يفكك المركز من خلال استرجاع واستطراد أحداث تمثل الصراع الدموي بين البشرية، منها ما هو سياسى يمثل بالحروب والسجون والتفرد بالسلطة، ومنها ما هو اجتماعي يتمثل بالعادات والتقاليد والسنن العشائرية التي تولد الكبت والحرمان وقتل الحياة، بينما يتخذ الآخر (الهامش) المتمثل بفئة العجبر بالضد من ذلك، فهم يسعون إلى إسعاد أفراد المجتمع وزرع البهجة في نفوسهم من خلال الموسيقى والغناء والرقص، ويرى السارد أنهم بالرغم من ذلك لم يسلموا من حقد



المجتمع وبغضه وكرهه واتهاماته غير الدقيقة لهم، ويتسأل كبيرهم: «تري علام كل هذا الاضطهاد العجيب، ومتى يحن الوقت الذي يدعوننا فيه وحالتنا، نغنى عواطفنا المنتهكة، وخوفنا الأبدى»^(٦٠)، فالسارد (د. سباهي) الذي أقام عند الغجر ثلاثة أيام يحاول سرد سيرة الغجر في الماضي والحاضر كأقلية مضطهد وكأثنية مخالفة لما هو مألوف وسائد، والكاتب أراد من خلال هذا العمل الروائي رفض النظرة الفوقية الاستعلائية للأقليات، وهو يترك للقارئ مسك الفكرة لملء الفجوة التي تخلق من انقلاب الرؤى وتضاد المدلل.

٢. قيمة المتخيلات الظلية

ونقصد بالمتخيلات الظلية التخيلات الأدبية المحالية غير المرئية التي لا يقوم السرد قائمة إلا بها، وهي تمثل انعكاسات لانفعالات الكاتب على ذهن القارئ، وهي انعكاسات خفية تنبعث مثل شعاع من داخل النص، «إذ أن خبرة التشكيل الأدبي والجمالي هو أساس القدرة التخيلية المتنامية في الإبداع الأدبي وهي تذيب مادة الحياة وتعيد تقطيرها وتحولها إلى أشعة الضوء للعب في الفن»^(٦١) إذ أن الروائي لا يبوح بها لكنه يحرك حواس المتلقي للوصول إليها. وهي تمثل جزء من التلاعب الفني في عملية السرد لخلق الفجوة وتحريك ذهن القارئ وكذلك لمنح القارئ فرصة أكبر في التأويل والاكتشاف والمشاركة في اكتمال النص، إذ تتجسد تلك المتخيلات في المحكيات الروائية وهي تساهم في ترتيب الأحداث وتنسيق أدوار الشخصيات داخلها، من خلال الكشف عن خبايا وأسرار في لا وعي القارئ، يمنع من البوح بها معايير داخلية (أدبية) أو خارجية (اجتماعية)، فتلك التخيلات تمثل (النص الظل) للنص المكتوب، الذي يتساق مع ضروب التخيل في خلق الفجوة الاستفهامية التي تحفز تساؤلات القارئ الباحث عن الإجابات من خلال تأويل النص الحاضر للوصول إلى النص الظل أو الغائب، وعلى أثر ذلك يتشكل المعنى داخل النص «كمساحة من الفراغ تمتد بين 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»^(٦٢)، وهذه اللعبة السردية التي يعتمد عليها الروائي في محكياته تتم بالتخييل النسقي العميق، إذ أن القارئ يندبش لحظة الاكتشاف أن الروائي يخفي من خلال متخيلات دلالية تأملية ذات أغوار عميقة، معنا ضامرا، تسهم المتخيلات في تكثف التأثيرات التصويرية لدى القارئ في عملية ملء الفجوة للوصول للمعنى المقصود والإمساك بتلابيبه. وتتشكل تلك المتخيلات الظلية في المحكيات الروائية العراقية في تلك الروايات التي تلامس حياة الإنسان ومصيره. نقارب ذلك في رواية (نمش ماي) للكاتبه فليحه حسن، تطرح هموما إنسانية من خلال محكياتها التي تستفز القارئ بغموضها وتستدرج تخيلاته، ويزعم الباحث أن الرواية الشعرية هي الأقرب من الرواية السردية في استدراج القارئ نحو التخيل لاكتشاف المعنى الظل، فمحكي (الساردة) التي تبدأ به الرواية يوحى للقارئ أن هناك امرأة تنتظر من اللص أن يلامس جسدها «امتدت كفاه إلى جسدي الغافي بانتظار لمسة لأحدهم، فأوعزت امتداده إلى قدر أريد لي فكان، وقبل أن يلامسه أصابتنى قشعريرة أجهل كنهها، فكم حملتنى الأكف بعد خروجي من هناك، غير إن مثل تلك



القشعريرة، وذلك الخدر اللذيذ، لم يصادف أن صافح جسدي مطلقاً^(٦٣)، 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 لأحداث الجنود والمارين؟، حتى تتحول مع مثيلتها إلى جدار! «لا تتصوروا شدة فرحتي وهو يضعني إلى جانب صواحيبي ويصب علينا (جص) رطباً سرعان ما سرت برودته إليّ، وبكثير من السرعة والإصرار على الخنق ارتفعنا جداراً»^(٦٤)، كل تلك الأسئلة تترك دون أن يبوّج بأجوبتها النص، تترك القارئ يحرك حواسه للوصول إليها، فهذه الساردة الغريبة تتحول إلى جدار لمكان مجهول وتراقب دخول أشخاص وخروجهم دون أن تشير إلى اسم المكان أو صفه، وليكشف القارئ دون أن ينطق النص أن ذلك المكان سجنٌ من خلال ذلك الرجل الضحية الذي حاول أن ينقذ جارتَه (أحلام) زوجة الجندي الغائب في جبهات القتال من اغتصاب مختار المحلة الذي قتلها، ولتلبس التهمة له بدلاً من المختار، إذ يأخذ النص الصفة الإشارية في تواصلها مع القارئ، وينتظر القارئ دور تلك الساردة التي صارت جزءاً من الجدار وهي تراقب ذلك الضحية الذي يحتج ويرفض حكم الموت ويحاول الهرب من السجن عند ما حاول تسليق ذلك الجدار الذي تكوّن من الساردة ومثيلاًتها، لكنه يردى قتيلاً من قبل الحراس، وعندما تتكور والدّة المتهم قرب جدار السجن ولا تبارحه حتى يأتي طبّاخ السجن ويتعاطف معها وهو يحاول الحصول على أي شيء يتعلق بابنها كذكرى تتمسك بها الأم، ويعود إلى داخل السجن باحثاً عن ما خلفه ابنها فلم يجد إلا (طابوقة) سقطت من جدار السور واختلطت بجثته لحظه قتلها، ثم يتفاجأ القارئ بعودة الساردة المجهولة لتحدث عن كفين تحملاها، وعن تهميش لوجودها «أخيراً جاء أحدهم لينقلني من دائرة التهميش المعتمة إلى ضوء الاعتراف بي فمنذ سقوطنا معا من الأعلى وهم يتشاغلون بسقوطه هو عن سقوتي»^(٦٥)، ويختار القارئ متسانلاً عن المتكلم، ومادام الحديث يتناول حالة والدّة الضحية، فيتوهم أن الساردة هي والدّة الضحية وإنها تحدث عن ما أصابها وابنها من مصيبة وظلم، وإن لا أحد يهتم لأمرها حتى جاء طبّاخ السجن، وبعد أن تأخذ والدّة الضحية من الطبّاخ الطابوقة كذكرى لموت ابنها، يكشف القارئ مذهولاً أن الساردة هي (الطابوقة)، 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 تكله الراوية معتمداً على متخيلات عميقة الدلالة تمسك بإشارات غامضة لا تمنح نفسها للقارئ بسهولة، وبذلك تحقق متعة جمالية لحظة اكتشافها العسير من قبل القارئ، الذي يشعر أنه قد فك لغزاً أو أحجية عويصة، وهذه المتخيلات الظليّة في روايته (نمش ماى) تمثل هروب نفسي من الظلم الذي تمارسه الحكومات المتسلطة. وفي رواية (تل الذهب) للرزاق كاتب حسن عبد الرزاق، يبني الكاتب روايته على المتخيلات الظليّة المنبعثة مثل شعاع من داخل النص الذي يظهر شيء ويخفي شيء يمثل القصديّة أو النص الظل، أذ يبني الكاتب منته الحكائي من خلال المحكي الإطار للسارد نفسه (ناجي عبد نعيث) والمحكيّات الثانويّة التامة (البدوى وزوجته) و (القروى وزوجته) و (الطالب الجامعي)، فالسارد جنديّ ينهى خدمته في الجندية وهو يعود من بغداد إلى مدينته (الناصرية) يصطلم ببائع كتب عجوز في منطقة (باب الشرقي) له بريق من عينيه مثل رمحين



سحريين جعلاه يأخذ الكتاب - الذى يحمل عنوان (حكاية غدك) - لا إراديا رغم أنه ليس من قراءة الكتب^(٦٦)، ويتجه للحافلة (الريم) التى تتوقف فى منطقته صحراوية بعد انفجار أطارها أثناء ما كان السارد منهمكة بقراءة كتاب (حكاية غدك)، ليصبح السارد مع (القروى وزوجته) والطلاب الجامعى فى ضيافته (البدوى وزوجته) داخل خيمة معزولة فى الصحراء، إذ يعتمد الكاتب إلى التداخل غير المعلن بين حكايتين حكاية الكتاب الذى بيد (ناجى) وحكاية ضيافتهم عند البدوى ليوهم القارئ بذلك، إذ تشكل تلك الحكايات المرموز فجوة إغفورية بما تمثله من مرموزات، فالبدوى يأخذ ضيوفه إلى الصحراء للبحث عن ذهب مدفون تحت التل، يدعى أنه يعود إلى أجداده (الغوانم)، ويرمز الكاتب بالغوانم للعرب، فى حين يرمز بتل الذهب إلى العراق والذهب المدفون فيه إشارة للموارد الطبيعية الكثيرة والمتنوعة فيه، ورغم رفض (ناجى) واعتراضه على هكذا حكايات ساذجة، ألا أن البدوى يجبره على ذلك تحت قوة التهديد، وليكتشفوا وجود أقوام من الماضى تحرس الذهب وتدعى بأنه احق به من غيرهم، والكاتب كان يرمز لكل قوم يعترضون طريقهم، بواحد من الغزوات أو الاحتلالات التى اجتاحت العراق سابقا، فأول الأقوام ملثمين تشع عيونهم بغضب وحشى، يتكلمون العربية الفصيحة، قاموا بعزل الرجال عن النساء، ثم حكموا على الرجال بالذبح والنساء بالسبى والاغتصاب، انكروا على البدوى أن يكون من سلالة (الغوانم)، وبأنهم آخر سلالة الغوانم «أنا وأصحابى آخر سلالة الغوانم. بعدنا انقطع النسل منذ الف سنة فكيف تدعى ذلك؟»^(٦٧)، إذ يرمز الكاتب بتلك الأقوام لجيوش (الفتوحات العربية) التى دخلت إلى العراق فى زمن الخلفاء الراشدين، وبعد أن تخلصوا من هؤلاء القوم عندما غطوا فى نوم عميق لفرط التعب من الجنس والخمرة والغناء، ظهر لهم قوم آخرين يمثلون امتداد للأولين لكن لغتهم هجينة وقد ظهرت عليهم مظاهر الترف من خلال القصر الذى ادخلوهم فيه، وليظهر أن هؤلاء القوم قد ملوا من معاشره النساء واهتموا بالعلماء والمختصين، ليكون الشاب الجامعى أول ضحاياهم، وهذه الأقوام هى رمز للبويعيين والسلاجقة والصفويين والعثمانيين، وبعد أن تمكنوا من الهرب منهم وهم منشغلين بالطالب الجامعى دونهم، ظهر لهم قوم حمر يتكلمون لغة غير مفهومة، يعمل تحت أمرتهم جنود سمر اللون يشبهون جد السارد (نعيل)، بل أن نعيل كان أحد جنودهم، إذ ما يميز هؤلاء القوم انهم لا يذبخوا ولا يغتصبوا، بل يحاولوا تجنيد كل من يقع تحت أمرتهم ليحرسوا الذهب، وعندما تمكنوا من الهرب بمساعدة الجد (نعيل) الذى يعمل حارسا على البوابة، يخرج السارد مع البدوى من النفق المظلم - والنفق هنا رمز لتاريخ العراق الطويل - ويصلا إلى التل الذى يحتوى الذهب، لكنها لحظات حتى أحاطت التل من الجهات الأربع «مجاميع هائلة من رجال لم أميز وجوههم، مستقلين سيارات عسكرية مكشوفة نصبت عليها بنادق طويلة، خلفهم رجال آخرون يسوقون دبابات ضخمة نزعت عنها السرفات»^(٦٨)، وهؤلاء القوم رمز لقوات التحالف التى تقودها الولايات المتحدة الأمريكية، وعند اقترابهم من (ناجى) يكشف القارئ أن الأحداث كانت تجرى فى الكتاب الذى بيد ناجى، إذ أن الكاتب جاء بحكاية مرموز وغرائبية فيها ثيمة وقصدية ترك للقارئ مهمة التأويل من خلال توجيهات النص، أذ يتشكل المعنى الغائب (المرموز له) من حضور الرمز، عن طريق متخيلات القارئ التى تمثل الظل للنص الحاضر، إذ يكشف



المتخيل عن رغبة تشخيصية للكاتب في تناول موضوعه ضياع ثروات البلد والتي لم تكن في يوم ما لمن هم احق بها (سكانها)، بل خضعوا على طول التاريخ هم وثوراتهم للأقوام الغازية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل أخذوا منهم بعض سلوكياتهم وثقافتهم وحتى مفردات من لغاتهم، ففي نهاية الروية نجد هناك دعوة غير مباشرة إلى عدم الانجرار وراء البداوة في ضياع ثروات البلد، فبعد أن يفاجأ الكاتب قارئه أن تلك الأحداث كانت تجري في كتاب (حكاية غدك)، تتكرر أحداث حقيقية مشابهة حين يطلب منه سائق الحافلة بالتوجه خلف القروي وزوجته والطالب الجامعي إلى خيمة البدوي، استشعر الخوف وطلب منهم بعدم الذهاب بخيمة البدوي. وهذه المتخيلات الظلية في رواية (تل الذهب) هي نوع من متخيلات التي ينتجها الكاتب بسبب الحرب التي تأتي بها السياسات المتهورة بدوافع العنصرية أو توسعية أو اعتقادية تتسبب في الإستهام لدى الكاتب؛ نتيجة الخوف والهلع والكوابيس.

٣. لذة الإيهام والصدمة السردية

يفرض العمل الروائي المحكم الصنعة نفسه، وسط النتاجات الروائية العديدة لا سيما بعد ٢٠٠٣م من خلال تحقيق الدهشة أو الصدمة السردية، أي صدمة التوقع لدى القارئ، لا سيما الأعمال الروائية التي توظف الفنتازيا في سرد المحكيات، إذ أن «هذه الصدمة بالتوقع التي يحدثها السرد الفنتازي للحدث تزيد من جمالية النص وتغنيه»^(٩٩)، ويرى محمد 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 متشابهة ومتداخلة من الشخصيات، وهذه الصدمة البصرية لها علاقة على نحو ما بالمنظور السينمائي في تلقى الصور والأحداث»^(١٠٠)، وهي نتيجة الإيهام السردى الذى يعتمد الكاتب بين الواقعى القريب لتوقعات القارئ، والمتخيل الغرائبي الذى ينتهك الواقع بوضعه ضمن سياق تصعيد إيهامية المتخيل السردى مما يخلق فجوة ويثير دهشة القارئ، فتتولد مجموعة تساؤلات واستفهامات، على اثرها تتحول عملية التلقى إلى فعل توليدى يقوم بإعادة إنتاج النص من خلال عملية الملء واكتشاف الإجابات المؤجلة، فالعمل الروائى لا يحقق الجمالية إلا من خلال الكذب السردى الذى يمثل الفضاء المثالى للسرد، ليوحى للقارئ بحقيقة الوقائع المسرودة فى المحكيات، بأحداث أو شخصيات أو زمان أو مكان متخيل، إذ أن الرواية تنتزل بين حدى المحتمل والمحال، تبدأ بالأول وتنتهى بالثانى، وهذا الإيهام بالحقيقة أو الكذب السردى هو من يحقق الدهشة والصدمة للمتلقى، ولكى يتجاوز القارئ تلك الصدمة عليه أن يملأ الفجوة التي يحدثها الإيهام من خلال التأويل المنصاع لتوجيهات النص، إذ لا مكان للتأويل إلا فى المناطق المحتملة، ولن تتحقق القيمة الجمالية للعمل الروائى إلا بتصديق القارئ لما لا يمكن تصدقه، وبكل ما لا يمكن حدوثه. وهذه الصدمة والدهشة عند القراء قائمة على اختلاف قراءاتهم وعلى النص نفسه ويمكن أن نحدد نوعين من الصدمة السردية فى الرواية العراقية، صدمة تتزامن مع خلق الفجوة وتتساق دائما مع البدايات، أما بداية الرواية أو بداية المحكى الروائى، وصدمة تأتي بعد الملء واندماج الأفق وتتساق دائما



مع النهايات، أما نهاية العمل الروائي أن كانت تتمثل في محكي اطار، أو نهاية محكي تام (مستقل أو موازى) أو محكي غير تام تكميلي، ففي بداية رواية (ذكريات معتقة باليوربا) للكاتب على الحديثي، تحدث صدمة في محكي السارد (ماجد) لتخلق فجوة، فالكاتب في بداية المحكي يتحدث عن حبه لزوجته ليوهم القارئ أنه يبزر لخياناته ويكرر جملة (أنا أحب زوجتي) لكنه يفرح «فرحا شديدا عندما تأخذ الأطفال وتذهب إلى بيت أهلها لأخلو- لاسيما في الليل- بحبيتي.. أداعب جوانبها.. أضممها إلى صدرى.. أمسح عنها تراب الإهمال الذى بدأ يعلوها منذ أن دخلت زوجتى عالمي، لتنافس حبيتي مالى ووقتي وجهدى.. وحياتي كلها»^(٧١)، وينتظر القارئ معرفة كيف سيكون لقائه بحبيته، والكاتب يستمر بلعبته السردية، إذ اخذ يعد العدة لتلك الليلة بتهيته ما يستلزم من تهينة فواكه الليل وكرزاتها، والقارئ يتشوق للوصول لذلك اللقاء، فالحديث يسير وفق توقعاته دون أن يشعر أن الكاتب سيوقعه في شباك نصه، فالسارد يغلق الباب خلفه ويقف أمام حبيته وقفه المشتاق المعتذر «من أين أبدأ؟ وماذا أفعل؟ لا أعرف، بل ليس مهماً، المهم أننى لها فقط.. وهى لى فقط.. بدأت يدى تداعبها»^(٧٢)، ولتأتى المفاجئة التى لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، وبهذه اللعبة يصبح القارئ ضحية للكاتب الذى يحفزه لمواصلة القراءة، إذ يكشف القارئ أن الحبيبة التى ينتظرها هى (المكتبة) «انتصف ليل الشتاء، لم تزل حبيتي متناثرة بين الرفوف.. على الأرض.. فوق المناضد»^(٧٣)، وبذلك تمكن الكاتب من خلال خلق تلك الفجوة التضليلية أن يحقق استجابة جمالية عند القارئ متمثلة بلذة الإيهام أو الصدمة التى تشعر القارئ أنه يقرأ نصا بعيدا عن الرتبة والملل. وفي رواية (الاسؤال والالجاب) للكاتب فؤاد التكرلى، مارس الكاتب لعبة الإيهام فى محكى (عبد الستار حميد زهيدى) بحكايتين: تمثلت الأولى بإصابته بشكل مفاجئ بمرض غريب وجنونى جعله يمر بكوايس وارتعاشات عصبية، يرمى به كل صباح دون وعى خارج سريره وبعد أن يستيقظ يتسأل محتارا «من هذا الذى انتزعنى من نومة الفجر العميقة، من دفء الفراش اللذيذ، ليرمى بى هكذا؟»^(٧٤)، وتزداد أعراض المرض بمرور الأحداث، إلا أن معرفة نوع المرض وأسبابه ظلت مجهولة له ولعائلته، وكذلك للقارئ وليلخلق الكاتب فجوة استفهامية تمديدية، أما الحكاية الثانية التى رافقت محكى (عبد الستار) المعلم وسائق سيارة الأجرة، فهى عثوره فى مكتبة أبيه المعزولة والمنسية فى الطابق الأعلى على كيس اسود يحتوى على مجموعة مجوهرات ثمينة لا تقدر بثمن، فى وقت يموت الشعب ومن ضمنهم عائلة (عبد الستار) جوعا بسبب الحصار الاقتصادى المفروض آنذاك، إذ انشغل (عبد الستار) والقارئ بأمر الكيس الأسود وبمعرفة مصدره، وليخلق فجوة تمديدية ثانية، وليؤجل المعرفة ويترك القارئ يواصل القراءة بحثا عن الأجوبة، فالكاتب من خلال الفجوتين كان يتعمد إيهام القارئ بإشارات خادعة لتفسير الحالتين، فالحالة الأولى جعلت القارئ يتوهم أن روحا شريرة قد تلبست (عبد الستار) أثناء عمله سائق تكسى ليلا «كنت أسوق وأسوق طوال الطريق، شاعرا بوجود ذلك الشخص المجهول فى السيارة، وجود مريب ومرعب ومخيف، كأنه ذئب يتخافى فى الظلام ورائى... انفجر رأسى ونزلت أمام ناظرى ستارة سوداء كثيفة... كنت أنسانا اصطناعيا تحركه أياد خفية من بعد»^(٧٥)، أو انه كان مصابا بالصرع، وفى حكاية الكيس الأسود أيضا تعمد الكاتب أن يوهم القارئ بأن كيس المجوهرات الأسود



هو خاص بزوجته وابنتها التي من زوجها الأول، أذ جعله هذا الكيس في دوامة تساؤلات وشك، بأن زوجته وابنتها يجمعان المال بطريقة غير شريفة وهن يستغلن خروجه ليلا للعمل « أتعلمان في السر أعمالا لا يرضيها الشرف هي وابنتها هيفاء»^(٧٦) (التكرلي، ٢٠١٣، ص ٦٢)، 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، والحكايتين مرتبطتان بسر خفي يربطهما معا، إذ أن الوصول لحقيقة احدهما يفك لغز الثاني، حتى يكشف (عبد الستار) من خلال 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، أما الكيس الأسود من المجوهرات فقد أخذه من المجرم دون وعيه في تلك الليل التي بدأت لحظتها معاناته، ولتمثل تلك الأجوبة المنتظرة صدمة للقارئ تركت أثرا جماليا لدى القارئ الذي يكشف مندهشا عكس ما كانت توقعاته تفوقه، وهذا ما يمنح العمل الروائي قيمته الجمالية والفنية. وقد حفلت الرواية العراقية لا سيما بعد ٢٠٠٣م بدهشة وصدمة النهاية غير المتوقعة. وبنهاية هذا المبحث، نستنتج أن الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م قد حققت استجابة جمالية لدى القارئ، بتوظيف الفجوة الاستفهامية، إذ يتضح ذلك من خلال 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 ثلاث منها مع نماذج تطبيقية.

خاتمة البحث ونتائجه:

١. اعتماد الكتاب العراقيين على تقانات حديثة ترتبط بالمتلقي، تتمثل بوضع فجوات استفهامية، تمنحه سلطة موازية لسلطة المؤلف وسلطة النص، تخلق علاقة حوارية لا يكتمل النص إلا بمشاركة القارئ.
٢. عمد كتاب الرواية العراقية لا سيما بعد ٢٠٠٣م، إلى تحفيز القارئ على المشاركة والتفاعل لتحقيق أكبر قدر من التواصل، من خلال خلق فجوة استفهامية تضرر المعنى المقصود، وليتركوا للقارئ عملية البحث والاكتشاف والفهم، من خلال ملء الفجوات وتحقيق التواصل الأدبي بالمشاركة بينهما.
٣. أن الروائيين العراقيين لا سيما بعد ٢٠٠٣م، قد جنحوا إلى توظيف الألعاب السردية الفنية الحديثة؛ لخلق فجوات استفهامية تمنح القارئ استجابة جمالية، من خلال ما يحققه النص من رؤيا صادمة لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، وقد تنوعت وتعددت الألعاب السردية في الرواية العراقية لتحقيق القيمة الفنية في الاستجابة الجمالية عند القارئ.
٤. أن الرواية العراقية لا سيما بعد ٢٠٠٣م، قد حققت استجابة جمالية لدى القارئ، بتوظيف الفجوة الاستفهامية، إذ يتضح ذلك من خلال 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.



هوامش البحث ومصادره ومراجعته:

١. جمالية التلقي، هانس روبرت ياكس، ت رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، ط ١، ٢٠١٦م: ١٠٩.
٢. فعل القراءة، فولفغانغ آيزر، د. ط، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠م: ٢٧-٢٨.
٣. نقد استجابة القارئ، جين. ب. تومبكت، ت حسن ناظم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط ٢، ٢٠١٦م: ٢٢٧.
٤. قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م: ٢٤.
٥. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠م: ١٠٤.
٦. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء، الإسكندرية، ط ١، ٢٠٠٦م: ١٦٦.
٧. الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢، ٢٠٠٠م: ١٠٤.
٨. نقد النص، على حرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٥، ٢٠٠٨م: ١٤.
٩. تمثيلات مصطلح المحكي في السرديات، سيدى محمد بن مالك، مجلة فكر، ع ٢٧، تونس، ٢٠١٩م: ٢٦.
١٠. م. ن: ٢٧.
١١. سيمياء الحكى المركب، البرهان والعرقان، جمال بندحمان، دار رؤية، القاهرة، ط ٢، ٢٠١٥م: ٧.
١٢. معجم السرديات، محمد القاضي ومجموعة مؤلفين، دار محمد علي، تونس، ط ١، ٢٠١٠م: ١٤٨.
١٣. عودة إلى خطاب الحكاية، جرار جنيت، ت محمد معتصم، المركز الثقافي، المغرب، ط ١، ٢٠٠٠م: ٩.
١٤. نحو المحكيات السردية، محمد معتصم، دار فضاءات، عمان، ط ١، ٢٠١٨م: ٩.
١٥. التانكي، عالية ممدوح، منشورات المتوسط، ميلانو، ط ١، ٢٠١٩م: ٣٨-٣٩.
١٦. م. ن: ٥١.
١٧. المشطور، ضياء جبيلي، منشورات الجمل، بيروت، ط ١، ٢٠١٧م: ٤٧-٢٠٤.
١٨. تمثيلات النظرية الأدبية الحديثة، أحمد الجرطي، دار الناي، دمشق، ط ٢٠١٤م: ١١٨.
١٩. بنية النص السردى، حميد لحداني، المركز الثقافي العربي. بيروت. ط ١، ١٩٩١م: ٤٦.
٢٠. الباب الخلفى للجنة، هيثم الشويلي، الورشة الثقافية للنشر والتوزيع، بغداد، ط ٢، ٢٠٢٠م: ٤٤.
٢١. م. ن: ١٥٨.
٢٢. م. ن: ٢٣٥.
٢٣. م. ن: ٢٨٣.
٢٤. م. ن: ٢٩٩.
٢٥. لست الأول، محمود سعيد، دار ضفاف، بغداد، ط ٢٠١٧م: ٢٦.
٢٦. م. ن: ١١.
٢٧. التحليل النصي، رولان بارت، ترجمة عبدالكريم الشرفاوى، دار التكوين، دمشق، د. ط، ٢٠٠١م: ٣٧.
٢٨. البداية والنهاية في الرواية العربية، عبدالملك اشهبون، دار رؤية، القاهرة، ط ١، ٢٠١٣م: ٦-٧.
٢٩. م. ن: ٧.



٣٠. البداية في النصّ الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار ، اللاذقية، ط١، ١٩٩٤م:٩.
٣١. البداية والنهاية في الرواية العربية: ١١.
٣٢. أولاد اليهودية، تحسين كرمياني، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١١م:١٦.
٣٣. م. ن. : ١٤.
٣٤. م. ن. : ١٩٦.
٣٥. م. ن. : ١٧١.
٣٦. م. ن. : ٢١١.
٣٧. م. ن. : ٢١١.
٣٨. م. ن. : ٢١٥.
٣٩. فص دوكو، نصيف فلك، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٨م:٩٩.
٤٠. م. ن. : ٢٠٣.
٤١. م. ن. : ١٢٥.
٤٢. م. ن. : ٢٥١.
٤٣. م. ن. : ٢٦٧.
٤٤. م. ن. : ٢٨٧.
٤٥. م. ن. : ٣٠٧.
٤٦. م. ن. : ٣١١.
٤٧. العمل الفني الأدبي، رومان إنجاردن، ت أبو العيد دودو، مختبر الترجمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م:٦٧.
٤٨. جماليّة التلقي: ١٤٥.
٤٩. الظاهرية والرمز، جاسم حميد جودة، الدار المنهجية، عمان ، ط١، ٢٠١٦م:١٠٤.
٥٠. السرد والذاكرة، قراءات في الرواية العراقية، جاسم عاصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م:٦.
٥١. القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣م:١٠٦.
٥٢. خلوّ، طه حامد الشبيب، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢١م:٨.
٥٣. م. ن. : ٩.
٥٤. م. ن. : ١٤.
٥٥. م. ن. : ١٥.
٥٦. م. ن. : ٢٤.
٥٧. ثعالب من غسل، محمد سعدون السباهي، دار كوفار ، أربيل ، ط١، ٢٠١٥م:٣٧.
٥٨. م. ن. : ٣٢.
٥٩. م. ن. : ٣٥.



٦٠. م. ن : ٣٥.
٦١. إشكالية التخيّل، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م: ١٠.
٦٢. الخطيئة والتكفير، عبدالله الغدامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٤، ١٩٩٨م: ٨٢.
٦٣. نمش ماى، فليحة حسن، دار الينابيع، دمشق، ط ١، ٢٠١٠م: ١٥.
٦٤. م. ن : ٢٠.
٦٥. م. ن : ٣٧.
٦٦. تل الذهب، حسن عبد الرزاق، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط ١، ٢٠١٦م: ٩.
٦٧. م. ن : ٤١.
٦٨. م. ن : ٩٨.
٦٩. البنى السردية، عبدالله رضوان، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٥م: ١٢٢.
٧٠. فلسفة السرد، محمد صابر عبيد، دار المناهل، دمشق، ط ١، ٢٠١٦م: ١٣٤.
٧١. ذكريات معتقة باليوربا، على الحديثى، دار فضاءات، عمان، ط ١، ٢٠١٦م: ٧.
٧٢. م. ن : ٨.
٧٣. م. ن : ٨.
٧٤. اللاسؤال واللاجواب، فؤاد التكرلى، مؤسسة المدى، بغداد، ط خاصة، ٢٠١٣م: ٦.
٧٥. م. ن : ١٨ - ١٩.
٧٦. م. ن : ٦٢.