فصلنامه تحقیقات جدید در علوم انسانی
Human Sciences Research Journal
دوره چهارم، شماره ۲۸، تابستان ۱۳۹۹، صص ۴۸۹-۴۶۷
New Period 4, No 28, 2020, P 467-489
شماره شاپا (۲۴۷۶-۷۰۱۸) ISSN (2476-7018)

الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية فى الاستجابة الجمالية للمحكى الروائى العرقى بعد ۲۰۰۳م

ساطع جاسم حمزة[۱]. أ.م. د. رفل حسن طه الطائى[۲]
۱. جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانية (قسم اللغة العربية)
۲. 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 النّظر فيها حتّى يتجسد العمل الأدبيّ ويتحقق. ومما لا يمكن أغفاله، أن وجود الفجوات فى النّصّ 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 التحاور والمُطَاوَلَة. والمحكيات السردية الروائية العراقية تمثل فضاءً سرديا واسعًا لتلك الفراغات الافتراضية، لا سيما النتاج الروائى المتدفق بعد ۲۰۰۳م، بما مثلته هذه المدة الزمنية الفاصلة بكل تغيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية. وما دامت الفجوة متعلّقة بالقارئ أكثر من ارتباطها بالنّصّ، وجب على القارئ مسؤولية الكشف عن مكان وحيّز الفجوة. ولهذا السبب ولدت فكرة البحث لرصد مكامن الفجوات الاستفهامية فى المحكيات الروائية، بهدف تسليط الضوء عليها نظريا وتطبيقيا، وبيان الدور المهم والمحورى للفجوات الاستفهامية فى المحكيات السردية العراقية بعد ۲۰۰۳م.

الكلمات المفتاحية: الفجوات، الفراغات، المحكيات، الرواية.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

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 الأدبى متوقفة على استقبال القارئ له، قد يميل إليه وقد ينفر منه، وبذلك تتحدد قيمته الجمالية، فالنتاجات الأدبية تتحدد قيمتها بناءً على علاقتها بالقارئ، وأن دراسة الرؤى الفنية فى النصّ فى إنتاج الجمالية لموضوع أدبى محدد، يرتبط بعلاقة ذلك الموضوع بالمذهب الأدبى والمدرسة التى ينتمى إليها، وما دمنا بصدد دراسة الرؤى الفنية للفجوات، فلا بد أن تكون حدود دراستنا ضمن حاضنة القراءة والتلقى، هذه الحاضنة التى أهتمت بالرؤى الفنية وعلاقتها بالاستجابة الجمالية، إذ يتساءل ياوس «كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات، أى بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التى تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج-التلقى-التواصل، كافة تجليات الفن؟»[1] ، ووضع هذا السؤال كبديل لفكرة جوهر الفن القديمة؛ لقطع أية صلة للجمالية بعلم الجمال. والعمل الأدبى له رؤيا فنية ينعكس أثرها على القارئ بما يتركه النصّ من أثر، وقيمة جمالية عند تلقيه الرهن، إذ أن القارئ هنا لا يمكن أن يتذوق جمالية النصّ دون مشاركته الفاعلة، أى أن الجمالية تكمن فى الاستجابة ، بينما الرؤى الفنية تكمن فى النصّ نفسه لحظة وقوعه بين يدى متلقيه، وقد أنتبه إيزر لهذا التميز، بل وجعل العمل الأدبى قائم على هذا المبدأ، ليقول قولته الشهيرة «أن العمل الأدبى له قطبان يمكن أن نطلق على أحدهما القطب الفنى والآخر الجمالى. والقطب الفنى هو نصّ المؤلف، والقطب الجمالى هو عملية الأدراك التى يقوم بها القارئ»[2]، فالرؤى الفنية للنصّ يأتى بها الكاتب من خلال توظيف الألعاب(الأساليب أو التقانات) السردية المهمة والتى تحقق الأثر عند المتلقى، وهذا الأثر مندمجا مع

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

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 أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم فهو يعدّ جزءاً هاما من إدراك العمل للفن» [٤]. وقد اتجهت الرواية العراقية لاسيما بعد ٢٠٠٣م، نحو توظيف ألعابا 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 تتركه من أثر فني على النفس، بما تقدمه من رؤية فنية منتجة للجمالية، ولدراسة الرؤى الفني للفجوات الموظفة، ارتئينا دراسة الألعاب السردية التي تسهم ببلورة الرؤيا الفنية للنص من اجل 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 ذوّق المتلقي للعمل الأدبي، من خلال الألعاب السردية، 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 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، وأخر 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 الحكي من خلال 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 من خلال الألعاب السردية الموظفة، إذ «إن قيام الكتابة هو قيام اللعب»[٧]، 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»[٨]، أي أن قوة النص بما يخفي لا بما يظهر، ومن تلك الألعاب التي وظفت في المحكيات الروائية 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 الأتساع والتكثيف في المحكي، لعبة البداية والنهاية، ولعبة الكذب السردي، وغيرها من الألعاب السردية التي تساهم

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

فی خلق الفجوات الاستفهامیة، وتفتح بابًا واسعًا أمام للقارئ للتفاعل مع النصّ، وسنتناول فی دراستنا ثلاث أنواع من تلك الألعاب السردیة بوصفها الأكثر حضورا فی النصوص الروائیة العراقیة بعد ۲۰۰۳م، وهی:

۱. لعبة التنوع والتداخل والتضافر فی المحكیات

یمكن أن یعرف المحكیّ على أنه: الكلام الذی تصاغ به جملة الوقائع والأخبار، ومن خلاله تتحقّق الحكایة[۹]. إذ یمثل «الكلام الذی یُهیمِن علیه القصّ، سواء أكان هذا الكلام شفهیًّا مثل الحكایة، أم مكتوبًا نظیرَ القصّة، وسواء أكان نثریًّا من قبیل الرّوایة، أم شعریًّا نحو الملحمة»[۱۰]؛ لذا نجد هناك مفهوم محكی المرویات الشعبیة، والمحكی القصصی والمحكی الشعری والمحكی الروائی، والمحكی الأسطوری وغیرها، بـ « اعتبار الحكی مكونا یعم (كل) الخطابات. وهو اختیار له نتائجه الإبداعیة والمنهجیة، وربما المجتمعیة أیضا؛ لكونه یزیل أی خصائص ممیزة، ویجعل الكل مثل الكل»[۱۱]، وما یدخل ضمن فی دراستنا المحكی الروائی: وهو الخطاب المكتوب المتعلق بالشخصیة الروائیة، والذی یسرد به الرّاوی الأحداث والوقائع المُتخیَّلة للحكایة، التی تمثل أحدی مقومات القص فی الروایة[۱۲]. فالحكایة فی الروایة «لا تقوم على خطاب واحد بقدر ما تقوم على بعض الخطابات، خطابین أو أكثر»[۱۳]؛ وهذا التعدد الخطابی فی سرد الحكایة مرهون بنصّ السارد ونصوص الشخصیات التی تشارك فی سرد الأحداث والوقائع، إذ یسهم هذا التعدد الخطابی لسرد الحكایة یسهم فی بناء نصّ روائی مركب« على اعتبار أن النصّ السردی الروائی یقوم أساسا على بنیة مركبة من المحكیات المتنوعة فی الحجم والوظیفة»[۱۴]، وقد تنوعت وتعددت المحكیات فی الروایة العراقیة وتعددت خطاباتها ومساراتها فی تقدیم الحكایة وسرد أحداثها ووقائعها، وهذا التنوع والتداخل والترابط بین المحكیات، قد منح الروایة بعدا تركیبیا معقدا، وهذا التشاكل من المحكیات یخلق فجوات استفهامیة، تؤجل الإجابات عن القارئ المتعطش لها، فقد تبنی بعض كتّاب الروایة العراقیة بعد ۲۰۰۳م لعبة تداخل المحكیات وتنوعها فی نتاجاتهم الروائیة، بكل ما تمثله تلك النتاجات من نسیج سردی مركب ومتداخل، تحتاج إلى قارئ صبور لا یضجر، وقارئ نموذجی لا قارئ نصّی یتمكن من التقریب والترتیب والربط والملء والتركیب، ففی روایة (التانكی) تمثل ظاهرة للخطاب الروائی المركب، تخلق الكاتبة فجوات استفهامیة، وهی تضعها بین مفاصل نصوصها من خلال تداخل محكیاتها وكأنها ترسم لكل محكی مسارا غامضا ومتشضی وسط دوامة السرد، وتترك للقارئ عملیة تتبع كل محكی وسط تلك المتاهات المتعرجة والملتویة فی ما بینها، فمحكی (عفاف) الذی یمثل المحكی الإطار هو من یوحد ویجمع بین باقی المحكیات؛ محكی الطبیب النفسی (كارل فالینو)، ومحكی المهندس المعماری (معاذ الآلوسی)، ومحكی الكاتب السری (صمیم)، ومحكی النحات (یونس)، ومحكی الناقد الفرنسی البارز كیّوم فیلیب، ومحكی النحاتة (طرب)، محكی عم عفاف المحامی (مختار)، ومحكی (هلال) شقیق عفاف، ومحكی (یونس)، ومحكی الخالة فتحیة، ومحكی الخالة الأصغر (سنیة)، ومحكی الأم (مكیة)، ومحكی بیبی فاطمة، ومحكی الوالد (أیوب)، ومحكی الأب لوش، ومحكی الخال (سامی)، وغیرها من المحكیات التی بتداخلها وبتقاطعها وتشابكها فی

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

السرد خلق فجوة استفهامية تغليقية، أذ أن كل المحكيات تتضافر لمعرفة مصير (عفاف) التى تمثل المحكى الاطار «فنحن لا ندرى إن كانت ما تزال موجودة. وتحتضر، أو أنها مجرّد مختفية، ولا تنتمى إلينا، ونحن لا نعرف كيف نقوم بالسهر على مصيرها، ولم نفكّر فى الأصل كيف؟ أظن هذه طريقة، أعنى طريقتنا، ميئوسا منها، فهى 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 فى رفد (صميم) الكاتب السرى لعائلة (أيوب آل) ، وليقدمها إلى الطبيب النفسى (كارل فاليو)، فالكاتبة من خلال هذه اللعبة التى لم تتوقف على تنوع المحكيات وحده، بل ساهم تداخل المحكيات وتضافرها فى جعل الخطاب الروائى مركبا، ليخلق فجوة استفهامية ولتترك للقارئ عملية الربط بين المحكيات الكبرى وما يحيط بها من محكيات صغرى، إذ يمارس كل محكى دوره فى الخاص بالحكاية، وكأن القارئ أمام قطع سردية ملونة ومختلطة، لذلك يقف مصدوما وقد يشعر بالانزعاج، لا سيما القارئ الكسول الذى ينهزم أمام لعبة الكاتب، فالرواية التى تتنوع فيها المحكيات وتتداخل دائما ما تكتب للنخب، لأنها تحتاج قارئ مثقف يستطيع أن يرتب الأجزاء ويوصل بين مفاصل النصوص ليملئ الفجوة التى يخلقها الكاتب، إذ أن تضافر المحكيات فى رواية (التانكى) ساهم فى نسج محكى (عفاف) وكل محكى يرسم مسارا خاصا، وأن عملية إعادة تنظيم وترتيب المحكيات هى من تحقق التواصل الأدبى وتوجه القارئ للتأويل المتسق لفهم النص وإدراكه. وقد ينوع الكاتب محكيات روايته ليمدد المعرفة ويؤجلها عن القارئ، وليخلق فجوة تمديدية (تدريجية)، ونقارب ذلك فى رواية (المشطور) إذ يأتى الكاتب بمحكيات متنوع ليؤجل الإجابة عن القارئ الذى 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، يأتى بها الكاتب لتتداخل مع المحكيات الرئيسة، ولتخلق فجوة وتؤجل الوصول للإجابات التى ينتظرها القارئ ، فنجد محكى (تيسى فيسى) ، ومحكى المرأة المجنونة فى سنجار، ومحكى البغل فى جبال كردستان، ومحكى رجل بلا قلب، ومحكى الفلاح البصرى وفصيل الجنود الشهداء، محكى الجندى الفزاعة، ومحكى صياد الضفادع، ومحكى الضفدع البشرى، ومحكى السائق الهندى، ومحكى المجنون الطائر، ومحكى الرجل القرفة[١٧]، محكياته تضافرت مع المحكى الإطار المتمثل بالشطرين المنفصلين، وليمثل كل محكى رمزية محددة وثيمة داخلية، إذ يقع على القارئ الربط بين المحكيات لملء الفجوة وتحقيق التواصل الأدبى.

٢. لعبة المسافة الجمالية وتبئر الآفاق

يمثل العمل الأدبى مسارا معبدا بالرؤى التى تمر وتجتاز بعضها البعض بين النصّ والقارئ، هى 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 يأتى به النص يخيب أفق انتظار القارئ، الذى ينصدم بالجديد

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

والمختلف الذی یضعه النص علی طاولة القارئ[۱۸]، والنصّ الماکر هو من یسعی لتوسیع مسافة الاختلاف، والتی فی نهایة الأمر لا تقود للخلاف، بل العکس یمتد جسر بین وجهات النظر المختلفة، فلا غرو أن وصفناها باللعبة!!، فهی لعبة فنیة أدبیة تمنح القارئ متعة (استجابة جمالیة)، فالنصّ یسعی إلی تحقق أطول مسافة ممکنة بین أفق توقعات القارئ وبین الرؤیا المضمرة (وجهة نظر النصّ)، من خلال ما ینتجه الأفق الجدید من خیبة للقارئ، لیخلق فجوة استفهامیة تجبر القارئ عن الاندهاش والتوقف والیقظة ثم رغبة المواصلة والاکتشاف، لیعود النص من جدید لیخطط لهدف مخالف للهدف الأول، وهو تقریب المسافة و تبئیر وجهات النظر من خلال إشارات وتوجیهات دون تدخل آمر للقارئ، بل یترک المسؤولیة علی عاتق القارئ لیستلم زمام الأمور. والکاتب له غایاته فی أخذ الزاویة المناسبة عند خلق فجوة استفهامیة تساهم فی اتساع المسافة بین الأفاق، إلا أن القارئ بعد ما یقوم بملء الفجوات، یحقق غایته فی تبئیر الآفاق، وبذلک تکون «زاویة الرؤیة بمعنی من المعانی مسألة تقنیة ووسیلة من الوسائل لبلوغ غایات طموحة»[۱۹]، ونقارب ذلک فی روایة (الباب الخلفی للجنة)، إذ یمثل محکی (أسعد) خیبة مستمرة لأفق القارئ، فالاختلاف بین أفق القارئ ومحکی (أسعد) هو من ساهم فی اتساع المسافة الجمالیة وخلق فجوة استفهامیة، فکیف لأسعد الذی یعمل حمالا فی سوق الشورجة أن یلتقی بـ(ماریا) الفتاة الجمیلة التی تعیش فی مدینة(لیون)؟ فتصورات القارئ لا تتعدی مشاهدة بعضهما بکامرة الحاسوب المحمول، حتی السارد (أسعد) نفسه لم یکن یتخیل أن یکون اللقاء ممکنا، إذ لا تبتعد توقعات القارئ عن ثلاثة احتمالات: الأول: عدم إمکانیة لقاؤهما علی ارض الواقع، وهو الاحتمال الأقرب للتصدیق؛ والثانی: لقاؤهما فی العراق من خلال زیارة (ماریا) بشکل مؤقت أو عودتها بشکل دائمی، احتمال قد یکون ممکنا؛ والثالث: لقاؤهما فی فرنسا من خلال سفر أسعد وإن کان هذا الاحتمال صعبا لکن لیس بالمستحیل، لکن الکاتب یخیب کل توقعات القارئ وهو یأخذ به علی طول صفحات الروایة من خلال إشارات یطمئن بها (العم عباس شاه) الرجل المتصوف صاحب محل بیع السِلال البسیطة وأطباق الخوص والأوانی الفخاریة، إذ هو الوحید الذی یوعده بإمکانیة لقائها «تذکر جیداً ما سأقوله لک.. سأجعلک تلتقی بها إن أحببت»[۲۰]، إذ عن طریق هذا الرجل الصوفی وبطریقة غرائبیة، فیها الکثیر من المخاطرة، یتمکن (أسعد) من أن یلتقیها فی مدینة هلامیة بعد أن یجتاز اختبار المخطوطات الثمان وهی تعاوید کانت ممارستها شرطا للوصول إلی مدینة (ایسکولاس) واحدة من المداخل الخلفیة للجنة التی لا یصل إلیها أی کان، إذ یلمس القارئ من خلال اتساع تلک المسافة الجمالیة حالة الانتظار بعد أن یمارس الکاتب خلق مجموعة فجوات استفهامیة؛ فجوة تمدیدیة من خلال إلحاح (اسعد) لمعرفة کیفیة الوصول لـ (ماریا) لکن العم عباس شاه یؤجل منح المعرفة بشکل متکرر« سأفصح لک عن کل شیء، إن أحببت اللقاء بها... أمامک طریق شائک للوصول إلی مدینة لا یعلمها إلا ما تبقی من المتشبثین بالصوفیة الحقة لا الهشة وهذا ما توارثناه من أجدادنا الکبار»[۲۱] ، کما لیبعد المسافة ویخیب توقعات القارئ عمد لتوظیف الفجوة الإغرابیة من خلال اختبار التعویذات الثمان، وما حدث عندما القی إحداها فی معبد ننماخ فی البئر المسجون فیه الملکان ببابل (هاروت وماروت)[۲۲] ، وما جری عند تنفیذ المخطوطة الثامنة فی مدینة سومریة من

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

أحداث غرائبية عند قتل (الآفة الكبيرة)، وكيف نزل ثمان من الجن ليسلماه مفاتيح مدينة (ايسكولاس) التي لا تتسع ألا لشخصين [٢٣] وليتمكن (أسعد) من لقاء (ماريا) في مدينة غرائبية عجائبية يوتيوبية [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 وتتحقق الاستجابة الجمالية. وفي رواية (لست الأول) 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 كلاجئ إلى منظمة (غوث) غير الربحية لمساعدة اللاجئين الوافدين إلى احدى ولايات الولايات المتحدة الأمريكية والتي 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)»[٢٥]، 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 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 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»[٢٦]، انكشف معنى التسمية وغايتها، إذ كان القارئ ضحية للعبة سردية مارسها السارد ليحقق من خلالها القيمة الجمالية لعمله الروائي الذي تجسد من خلال التصور الجديد الناتج من التأويل الموجة من قبل النص لأن قيمة مرهونة بدرجة خيانته لتوقعات القارئ، ومقياس يحدد قيمة العمل الأدبي واثره لدى القارئ.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

٣. لعبة البداية والنهاية

أن البداية والنهاية فى أى عمل أدبى منطقة خطرة وفعل عسير[٢٧]، وانهما تستنفذان جهدا فى التفكير والتنفيذ لا يقارن بأى جزء مساوٍ لهما فى العمل الأدبى ككل، وتكمن الخطورة فى الدور الرئيس لهذين المكونين فى عملية التلقى، وما لهما من أهمية « فلا أحد ينكر أن سؤال كل من (البداية) و(النهاية) ينتصب شامخا أمام كل روائى يفكر فى وضع اللمسات الأولى أو الأخيرة فى رحلة الألف ميل الروائية؛ رحلة روائية لا بد لها من نقطة بداية، ومآل ونهاية»[٢٨]، إذ تمثل البداية البذرة التى تكمن فى سويدائها قيمة النصّ المتكور بكل ما يحمل من ملامح وإيحاءات للنصّ المتن، وما يميز الرواية عن باقى الأجناس، تعدد البدايات والنهايات داخل عوالمها المتشعبة، إضافة إلى البداية الأصل ونهاية النهايات، إذن هى لعبة بطلها المؤلف، وجمهورها القارئ، إذ « لا مناص للروائى- وهو يفكر فى بداية الرواية ونهايتها- من استحضار القارئ المفترض الذى سيواصل وسيتفاعل معه»[٢٩]، والمحكيات الروائية بتنوعها داخل العمل الروائى وباختلاف أهميتها، لا بد لها من بداية ونهاية، والروائى الطامح لجذب القارئ من خلال خلق الفجوات الاستفهامية يوظف البداية والنهاية لهذا الغرض، أذ أن ولادة الفجوة رهينة سؤال البداية الضامر بين السطور، فى حين يتوقف الملء على النهاية، إذ أن «للنصّ سؤالان. أسمى الأول سؤال الما قبل. أما الثانى فهو الما بعد. الما قبل يطرح بخصوص العلاقة القائمة بين النصّ ومبدعه. إنه سؤال البداية. الما قبل يربط بين النصّ والمتلقى، لذلك فهو سؤال الختام. فى الحالتين قيام السؤال وانتصابه يبقى مشروعا»[٣٠]، إذ أن الروائى لا بد أن يكون مدركا للعلاقة التفاعلية بين البداية والنهاية فى المحكيات، ولأهمية هذه العلاقة فان ما يحيط الرواية و« بدايتها ونهايتها ماهى إلا عناصر نصّية تدخل فى لحمة النصّ وسداه، وتشكل كلاً متكاملاً، 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 الجوالة، حتى تأتى نهاية أما قريبة لأفق توقعات القارئ أو بعيد، فالنصّ الروائى الحديث هو من يثير تساؤلات القارئ مع تأجيل الإجابة أو إخفاؤها، ووفق هذا المبدأ تخلق الفجوة الاستفهامية عند البداية فى حين ينتظر القارئ الإجابات حتى النهاية، وهى عملية حوارية فلسفية قائما 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 المحكى، ونقارب ذلك فى رواية (أولاد اليهودية)، عند تتبع أربعة محكيات(محكى أبو سمرة، محكى الملا صالح، محكى النقيب مالح، محكى الغجرى فالح) قد يشعر القارئ بأنها منفصلة لولا بعض الأحداث التى تجعلها تتضافر فيما بينها، فلكل محكى بداية خاصة به تترك فجوة لدى القارئ، فمحكى (أبو سمرة) رجل غريب أتى مدينة (جلبلاء)-هو تحوير لاسم مدينة جلولاء- يتزوج من امرأة تاجر تركت زوجها بعد خسارة أمواله، ليشتهر بصيد الخنازير، إذ اختفى أبو سمرة عن البلدة لمدة طويلة حتى أصبح مجرد ذكرى أو حكاية يتناولها الناس، حتى عاد مع التجار كتاجر بعد أن لجت قوافل التجارة إلى البلد، والقارئ يتسأل عن مغزى هذا المحكى فى الرواية، فقد عمد الكاتب إلى قطع هذا المحكى وتناول محكيات أخرى ليترك فجوة استفهامية لدى القارئ عند بداية المحكى، فى حين يمثل

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

محكيا النقيب (مالح) والملا (صالح) محكيين مهمين في الرواية، فبرغم من حضورهما من مكان مجهول للقرية ألا انهم كان 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 تله من أحداث بينهما في البلدة[٣٢]، في يحين يمثل محكي (فالح) الغجري الذي يأتي مع الغجر لحظة حدوث كارثة الأمطار المتتالية والسيول التي لحقتها وسببت في تدمير القرية، إذ يمثل محكيه لغزًا غريبًا فأول قدوم الرجل قام بأفعال إنسانية تمثلت بمساعدة القرية في محنتها وبتقديم مساعدات غذائية للمنكوبين[٣٣]، إذ هو دائم المبادرة بفعل الخير، في حين يرقص كل الليل بخفة عجيبة مع الغجريات في حفلاتهم الليلية، ويتسأل القارئ عن علاقته محكي (فالح) بالمحكيات الثلاثة؟ وبعد تشابك الأحداث يكتشف القارئ هناك نقاط مشتركة بين المحكيات الأربع: أولا جميعهم جاءوا للبلدة من مكان مجهول، ثانيا 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 في السوق وتبناه دلال البلدة[٣٤]، أما فالح فوجدوه الغجر قرب خيمهم، كبر عندهم وتعلم الرقص واصبح واحد منهم[٣٥] كما ويكتشف القارئ أن الأربعة قد أصيبا بداء غريب في دمهم، سبب هلعا لأبناء القرية، كما أن الأربعة دمهم متشابهة من فصيلة نادرة، والكاتب من خلال إشاراته النصية تلك يخبئ مفاجئة للقارئ الذي تولدت له فجوة استفهامية عن العلاقة التي تجمع الأربعة رغم أن بداية المحكيات لا توحي للتقارب بين هذه المحكيات، ولتأتي النهاية صادمة غير متوقعة للقارئ فاللجنة الطبية التي كلفت بأجراء تحقيقات حول الوباء الذي اصاب الثلاث- إذ كان أبو سمرة خارج حسابات اللجنة لأنه مات بالمرض دون معرفة الصحة بذلك- لتعلن «أن الدم الذي يسري في أجساد الثلاثة من صنف واحد، لابد أنهم من عائلة واحدة»[٣٦]، 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»[٣٧]، فكيف يمكن أن يكون الثلاثة فضلا عن (أبو سمرة) 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 عن ما 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»[٣٨]، إذن تمثل النهاية صدمة للقارئ الذي لم يتوقع في بلدة واحد أن يكون فيها النقيب الظالم والملا الرحيم والغجرى أخوان من أب اشتهر بصيد الخنازير! ومن أم يهودية فضلت تركتهم في أماكن متفرقة حتى لا يتم ترحيلهم إلى إسرائيل. وبذلك نجح الكاتب في رسم مسار غير واضح لمحكي شخصياته من خلال لعبة البداية والنهاية. 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 وليهربا جنوبا حيث موطن

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

الأجداد، فی حین تتمثل بدایۀ محکی (حنین الجن) طفل ینبش فی المزابل بحثا عن (فص دوکو) حتی یظهر له ذلک الکیس الأسمر القنب، لیجد فیه رأس فتاۀ ینتصب علی جسد مقطّع داخل الکیس[۳۹]، ولیکتشف مع رفیقه فی النبش(منتظر) بان الفتاۀ المذبوحۀ أخت منتظر، وبسبب تلک الحادثۀ یصاب (حنین) بمرض غریب ویتساقط شعره، ویعلن الکاهن المتقاعد (بدوی) أن الطفل قد تلبسه جن میت؛ لذلک صار اسمه (حنین الجن)، أما بدایۀ محکی (أستاذ حمود) فیتمثل بمعلم التاریخ الذی یکلف بمحو التاریخ وإعادۀ تدریس التاریخ وفق رؤیۀ السلطۀ الجدیدۀ المتمثلۀ بالإله (صیرون) - رمز لـ(صدام حسین) الذی استلم السلطۀ فی عام ۱۹۷۹م- لکنه کان یراوغ ویحاول دون أن یثیر الشکوک فی عدم تشویه التاریخ، وتدریسه بالسر لبعض التلامیذ، إلا أن تلک المحکیات فی ذروۀ الأحداث وتزاحمها تتلاقی فی قصص الأجداد (شوسن) و(کوتامی) و(زینو)، وینشغلوا بمحکی (فص دوکو) المخبئ فی صندوق اسود داخل سرداب بیت شوسن الجد الأقدم لریحان «توقف ریحان فی موضوع حجر ابیض نابت فی أرض السرداب وقال: هنا رحم الصندوق الأسود حامل فص دوکو»[۴۰]إذ یکلف (ریحان) من قبل الجدۀ (فاتون) بحراسته والحفاظ علی سریته، لکنه یشارک صدیقه (حنین الجن) وأستاذ التاریخ (حمود) هذا السر، و«هکذا بقی الثلاثۀ یدخلون السرداب من باب سریۀ لا یعلم بها الأب وألام ماعدا الجدۀ التی تعرف کل شیء، یدخلون مرتین أو ثلاث فی الأسبوع یقرؤون الألواح الطینیۀ والأختام الأسطوانیۀ، ویزیون الغموض عن أسرارها وفک طلاسمها»[۴۱]ولیعتقلوا بعد ذلک من قبل سلطات الإله (صیرون) ویرموا فی سجن تحت الأرض[۴۲]، حتی قدوم الجیوش الفضائیۀ- رمز لقوات التحالف التی قلبت السلطۀ الحاکمۀ فی عام ۲۰۰۳م- ، وبعد تلک الأحدث وتشابکها ینتظر القارئ النهایۀ کیف ستکون؟ لذلک عمد الکاتب علی عد اتفاق النهایۀ مع توقعات قارئه من خلال لعبته السردیۀ، إذ یتوقع القارئ أن دخول تلک القوات سیؤدی إلی الأفراج عن الثلاثۀ ولیکون لهم دور من خلال ما یملکوه من أسرار وقوۀ متمثلۀ بـ (فص دوکو)، فعلا یوهم الکاتب القارئ بذلک أذ تبدأ تلک القوات بإخراج ریحان من السجن بعد أن سمعوا (العطسۀ) التی دوت منه والمتوارثۀ من جده (شوسن)[۴۳] وراح الثلاثۀ یشاهدوا ما أصاب مدینۀ (شروداد)- رمز لمدینۀ بغداد- من أحداث بعد احتلالها من قبل الجیوش الفضائیۀ ولیتحولوا أعوان الإله (صیرون) إلی أحزاب جدیدۀ « سقط کبیر الإلهۀ (صیرون) فتشظی إلی إلهۀ صغیرۀ، إلی (صیرونات) صغیرۀ تقاسمت الترکۀ وتقاسمت إرثه وثروته الروحیۀ والمادیۀ، کما تقاسموا المعابد والقصور والخزائن، تقاسموا (صیرون) بکیانه وجسده الروحی وأخلاقه وببشاعته وسفالته»[۴۴]، وبعد هذا الأیهام من قبل الکاتب الذی یشعر أن النهایۀ تسیر کما یتوقع، یصدم القارئ بفجوۀ استفهامیۀ إغرابیۀ، أذ بعد أن یذهب الثلاثۀ لمساعدۀ الناس فی البحث عن المعدومین فی المقابر الجماعیۀ، تنخسف حفرۀ تحت أقدامهم، لیکتشفوا سجنا ارضیا یحتوی فی کل حجره منه جثۀ کاملۀ غیر تالفۀ ولم تتعفن[۴۵]، وبالتسلسل یری کل واحد من الثلاثۀ جثته التی تسحبه بشکل مغناطیسی لیعانقها ویلتحم بها ویموت، فکل واحد منهم «دخل إلی الحجر وکأن لا وجود للقضبان الحدیدیۀ فارتمی فوق جثته یعانقها وذاب فیها ومات»[۴۶] فالکاتب بهذه النهایۀ غیر المتوقع والواحدۀ للثلاثۀ، أراد أن یخیب توقعات القارئ، وفی

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

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 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، والعمل الأدبي عمل مقصود يمثل النشاط الفني للكاتب بما يحمل من توجيهات للقارئ الذي يعيد تأسيس الموضوع الجمالي فهي السبيل لفهم الموضوع وإدراكه وتحقيقه كما يرى رومان إنغاردن[٤٧]، لبلوغ التعيين التام للنصّ، ولكي يبتعد النصّ عن الواقعي ويقترب من الفني يلجأ الروائي إلى جعل النصّ مفتوحا للتأويلات، من خلال جعل القارئ شريكا 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 الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول كما كان مقدماً أو بشكل اعمّ في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل»[٤٨]، إذ تقود الفجوات عن طريق الإنتاج وتحقيق التلقي 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 أكثف من خبرة القارئ، لكنها لا تلغيه، وفي المراحل الأخيرة يكون حضور القارئ أكثف، لكنه لا يلغي البنى النصّية»[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 تتولد عند انتقال النصّ من مرحلة (نصّ ومؤلف) إلى مرحلة (نصّ ومتلقي)، إذ وجدنا أن المحكيات السردية الروائية تتمثل 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 ضوئها يتبنى القارئ موقفا جديدا بتوجيه من النصّ، 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 الظلّية، تكثيف المشاهد، الخصوبة الجمالية للغة الإيحائية والايشارية، تعزيز النسق التشكيلي للمحكي، تشعب الحدث السردي في المحكي وتفعيله، العبارة الاقتصادية للمحكي، التفاعل الرؤيوي بين النصّ والمتلقي، وغيرها، وسنتناول في هذا المبحث ثلاث قيم جمالية تركزت في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، وكالتالي:

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

١. انتزاع المدلول التقليدى وعكس المداليل

لكل عمل روائى خصوصيته ورؤيته الخاصة، وعلى ضوء تلك الرؤية تتحدد أولا القيمة الفنية والجمالية للعمل، وتتحدد العلاقة التفاعلية بين العمل والمتلقى(التفاعل الرؤيوى)، وترتسم مسارات الحوار والتواصل بينهما، ولكى يستقطب الروائى القارئ لا بد من تحفيز الرؤية عند القارئ، ويتحقق ذلك فى العمل الروائى من خلال نقل الدلالة من حيز مباشر وسطحى إلى حيز له امتداد رؤيوى بعيد التخييلات، وهذا التباين بين الرؤية أو المدلول التقليدى عند القارئ (أفق التوقعات)، وبين المدلول الذى يقلب تلك الرؤية ويأتى برؤية ومدلول معاكس (أفق النصّ) يخلق فجوة استفهامية، ويثير القارئ بـ«أسطرة الواقع من خلال مجموعة تصورات ورؤى معرفية أسهمت فى الصياغة وانكسار الرؤى باتجاه ابتكار صورتها الدلالية»[٥٠]، ويعمد الكاتب إلى هذه اللعبة السردية التى تحدد القصدية الموجهة من قبله عن طريق النصّ، والتى يكتمل معناها بوجود القارئ، « فقد يعمد القارئ إلى إحداث تغيير جذرى فيما يمكن أن ينظر إليه على أنه المعنى إلاصلى للنصّ، كما أعتبر البعض الآخر أن المقصدية هى نتيجة لتفاعل حقيقى بين ثقافة القارئ والإمكانات النصّية، إنها إذن ليست مطابقة لا للنصّ ولا للقارئ»[٥١]، أى أن الكاتب يتلاعب بطريقة عرض المحكيات السردية الروائية، وهذا التلاعب يقود القارئ للتوقف بين دلالة ظاهرة أو مباشرة ودلالة تمثل رؤية عميقة ومعكوسة للدلالة المباشرة، إلا أن هناك فكرة واحدة تربط الدلالتين، وهذه الفكرة هى الخيط الذى يمسكه القارئ لملء الفجوة الناتجة عن انقلاب الرؤى وتضاد المداليل، والتشابك المكثف للرؤى، وهذا الملء للفجوة هو من يقود لبلورة رؤية محدد يشترك فيها القارئ والنصّ، إذ لا سلطة رؤيوية لأى طرف، ويكون دور النصّ توجهى، نقارب ذلك فى رواية (خلو) يقف القارئ أمام محكى (حاتم الديو) ليصطدم بفجوة إغرابية تحمل رؤية لا تتفق مع سنن القارئ الطبيعية، ففى حرب الثمان بين العراق وايران التى يكون فيها (حاتم الديو) فى كتيبة المدفعية، يظهر له صوت يطلب منه طلبا غريبا «الصوت أمره بالمكوث حيث يقف، عند مدفع اللايزال ينفث دخانا. لا تبرح مكانك حاتم ريثما يتم الإعداد لسحبك إلى أعلى. أعلى أين؟ الصوت لا يخبره»[٥٢]، وليرتفع بعد ذلك إلى الأعلى وليرى نفسه واقفا مع آمره قرب المدفع وسيارة نقل الشهداء، رأى موقع جبهته وموقع العدو الذى شاهد فيه كما شاهد فى جبهته جندى وآمر كتيبة قرب المدفع وسيارة نقل الشهداء، وليلتقى فى الفضاء الجندى العدو الذى ارتقى مثله تماما وهما يبصران كل ما يدور فى أرض (العراك) ويقصد المعركة، وعند تعرفهما على بعضهما فى موقعهما الـ(فوق) واجه (حاتم الديو) صعوبة فى لفظ اسم الجندى العدو، وبسبب ذلك أخذ يسمى عدوه بـ(أخوى) ويبرر حاتم هذه المفارقة «فى غمرة إحباطه، أراد أن يقول له بما أنك عدو سأسمّيك عدو بدلاً من أسمك الصعب هذا. لكن يا أخوان إستحيت من نفسى.. صار بينى وبينه كلام وأخذ وعطاء فربما أجرح مشاعره لأن تبيّن أنه يعرف لغتنا، فقررت أن اسميه أخوى»[٥٣]، وأثناء وجودهما فوق يكتشفان التطابق بين ما يجرى بين البلدين وكل ما يجرى ذاته فى كل البلدين كأنهما نسخة طبق الأصل، فهما فى الأعلى صديقين متحابين وفى الأسفل عدوين[٥٤]، وبعد أن يجزعا من منظر (العراك) والقتل يوجه العدو لـ(حاتم الديو) دعوة بلهجة عراقية ركيكة ومهلهلة للذهاب معه إلى

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

مدينة في بلده فيها جبال وانهار ونساء[٥٥]، وعندما يصاب الجندي العدو في ارض العراك، يجتهد (حاتم الديو) في إنقاذه ويتوسل بآمر 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 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 الغرائبية والميتافيزيقية يخلق الكاتب فجوة إغرابية تضع القارئ في حيرة كيف يتماهى مع ما لا يتفق مع أفقه لملء تلك الفجوة الاستفهامية، وكأن القارئ أمام أسطورة من التصورات النصية التي كسرت الرؤى المتعارفة وقلبتها وهي تبتكر صورة دلالية جديدة، كيف يمكن أن تجتمع الأضداد، ويكون العدو صديقا؟ ومدينة العدو تصبح جنة؟ فالكاتب هنا يتحول إلى متلقي ينتظر ما يملئ عليه القارئ، إذ لا سلطة رؤيوية للنص، بل أقتصر دوره على التوجيه فقط، وبذلك يحقق العمل توازنا بين الرؤيتين، فالكاتب من خلال تلك الفجوة أراد أن ينتقد الحرب، فالإنسان ليس بحاجة لدمار وقتل وخراب بقدر ما يحتاج إلى جنة تتوفر فيها كل المقومات ليعيش بكرامة وسلام، وأن الجندين يمثلا التمرد على ظلم الحرب والمتسببين بها وعلى القمع الذي يجبرهم على ممارستها، فما تحدثه عنه حاتم الديو لم يكن حقيقي 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) 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 (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»[٥٧] ، والتعايش السلمي البعيد عن الأمراض النفسية كالبغض والكره «يندر أن تعثر بينهم على من يغار أو يحسد باعتبار أن تلك الأمور من علامات الجماعات التي تقوم حياتها على الإكراه والابتزاز والضغينة»[٥٨] ؛ ولذلك أصبحت هذه الفئة مكان 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»[٥٩]، فالكاتب يحاول أن ينتزع من القارئ مدلولا تقليديا، 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 احدث تمثل الصراع الدموي بين البشرية، منها ما هو سياسي يمثل بالحروب والسجون والتفرد بالسلطة، ومنها ما هو اجتماعي يتمثل بالعادات والتقاليد والسنن العشائرية التي تولد الكبت والحرمان وقتل الحياة، بينما يتخذ الأخر(الهامش) المتمثل بفئة الغجر 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

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

المجتمع وبغضه وكرهه واتهاماته غير الدقيقة لهم، ويتسأل كبيرهم: «ترى علام كل هذا الاضطهاد العجيب، ومتى يحن الوقت الذى يدعوننا فيه وحالنا، نغنى عواطفنا المنتهكة، وخوفنا الأبدى»[٦٠]، فالسارد (د. سباهى) الذى أقام عند الغجر ثلاثة أيام يحاول سرد سيرة الغجر فى الماضى والحاضر كأقلية مضطهد وكأثنية مخالفة لما هو مألوف وسائد، والكاتب أراد من خلال هذا العمل الروائى رفض النظرة الفوقية الاستعلائية للأقليات، وهو يترك للقارئ مسك الفكرة لملء الفجوة التى تخلق من انقلاب الرؤى وتضاد المداليل.

٢. قيمة المتخيلات الظلّية

ونقصد بالمتخيلات الظلّية التخيلات الأدبية المحالية غير المرئية التى لا يقوم السرد قائمة إلا بها، وهى تمثل انعكاسات لانفعالات الكاتب على ذهن القارئ، وهى انعكاسات خفية تنبعث مثل شعاع من داخل النصّ، «إذ أن خبرة التشكيل الأدبى والجمالى هو أساس القدرة التخييلية المتنامية فى الإبداع الأدبى وهى تذيب مادة الحياة وتعيد تقطيرها وتحويلها إلى أشعة الضوء اللعوب فى الفن»[٦١] إذ أن الروائى لا يبوح بها لكنه يحرك حواس المتلقى للوصول إليها. وهى تمثل جزء من التلاعب الفنى فى عملية السرد لخلق الفجوة وتحريك ذهن القارئ وكذلك لمنح القارئ فرصة اكبر فى التأويل والاكتشاف والمشاركة فى اكتمال النصّ، إذ تتجسد تلك المتخيلات فى المحكيات الروائية وهى تساهم فى ترتيب الأحداث وتنسيق أدوار الشخصيات داخلها، من خلال الكشف عن خبايا وأسرار فى لا وعى القارئ، يمنع من البوح بها معايير داخلية (أدبية) أو خارجية (اجتماعية)، فتلك التخييلات تمثل (النصّ الظل) للنص المكتوب، الذى يتساوق مع ضروب التخييل فى خلق الفجوة الاستفهامية التى تحفز تساؤلات القارئ الباحث عن الإجابات من خلال تأويل النصّ الحاضر للوصول إلى النصّ الظل أو الغائب، وعلى أثر ذلك يتشكل المعنى داخل النصّ «كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفى عناصر الحضور وعناصر الغياب. وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينهما ليعمر هذا الفراغ. وذلك هو التفسير وهو فعالية القراءة الأدبية التى تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المفقود الذى يدعم كل المعانى ويجعلها ممكنة»[٦٢]، وهذه اللعبة السردية التى يعتمدها الروائى فى محكياته تتم بالمتخييل النسقى العميق، إذ أن القارئ يندهش لحظة الاكتشاف أن الروائى يخبئ من خلال متخيلات دلالية تأملية ذات أغوار عميقة، معنا ضامرا ، تسهم المتخييلات فى تكثف التأثيرات التصويرية لدى القارئ فى عملية ملء الفجوة والوصول للمعنى المقصود والإمساك بتلابيبه. وتتشكل تلك المتخييلات الظلّية فى المحكيات الروائية العراقية فى تلك الروايات التى تلامس حياة الأنسان ومصيره. نقارب ذلك فى رواية (نمش ماى) للكاتبة فليحة حسن، تطرح هموما إنسانية من خلال محكياتها التى تستفز القارئ بغموضها وتستدرج تخيلاته، ويزعم الباحث أن الرواية الشعرية هى الأقرب من الرواية السردية فى استدراج القارئ نحو التخييل لاكتشاف المعنى الظل، فمحكى (الساردة) التى تبدأ به الرواية يوحى للقارئ أن هناك امرأة تنتظر من اللص أن يلامس جسدها «امتدتْ كفاه إلى جسدى الغافى بانتظار لمسة لأحدهم، فأوعزتُ امتداده إلى قدر أريد لى فكان، وقبل أن يلامسه أصابتنى قشعريرة اجهل كنهها، فكم حملتنى الأكف بعد خروجى من هناك، غير إن مثل تلك

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

القشعريرة ،وذلك الخدر اللذيذ، لم يصادف أن صافح جسدى مطلقاً»[٦٣]، ولتخلق الكاتبة فجوة تضليلية، وتترك القارئ فى حيرة فكيف يقطع الحارس قطع من مثيلتها ليرمى بها اللص؟ وكيف عملوا منها سيطرة وهم يمزجوها بالماء والجص؟ وهى تستمع لأحاديث الجنود والمارين؟، حتى تتحول مع مثيلتها إلى جدار! «لا تتصوروا شدة فرحتى وهو يضعنى إلى جانب صواحبى ويصب علينا (جص) رطبا سرعان ما سرت برودته إليّ، وبكثير من السرعة والإصرار على الخنق ارتفعنا جدار»[٦٤]، كل تللك الأسئلة تترك دون أن يبوح 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 صنفه، وليكشف القارئ دون أن ينطق النص أن ذلك المكان سجنٌ من خلال ذلك الرجل الضحية الذى حاول أن ينقذ جارته (أحلام) زوجة الجندى الغائب فى جبهات القتال من اغتصاب مختار المحلة الذى قتلها، ولتلبس التهمة له بدلا من المختار، إذ يأخذ النص الصفة الإشارية فى تواصلها مع القارئ، وينتظر القارئ دور تلك الساردة التى صارت جزءاً من الجدار وهى تراقب ذلك الضحية الذى يحتج ويرفض حكم الموت ويحاول الهرب من السجن عند ما حاول تسلق ذلك الجدار الذى تكوّن من الساردة ومثيلاتها، لكنه يردى قتيلا من قبل الحراس، وعندما تتكور والدة المتهم قرب جدار السجن ولا تبارحه حتى يأتى طباخ السجن ويتعاطف معها وهو يحاول الحصول على أى شيء يتعلق بابنها كذكرى تتمسك بها الأم، ويعود إلى داخل السجن باحثا عن ما خلفه ابنها فلم يجد إلا (طابوقة) سقطت من جدار السور واختلطت بجثته لحظه قتله، ثم يتفاجأ القارئ بعودة الساردة المجهولة لتتحدث عن كفين تحملاها، وعن تهميش لوجودها «أخيرا جاء احدهم لينقلنى من دائرة التهميش المعتمة إلى ضوء الاعتراف بى فمنذ سقوطنا معا من الأعلى وهم يتشاغلون بسقوطه هو عن سقوطى»[٦٥]، ويحتار القارئ متسائلا عن المتكلم، ومادام الحديث يتناول حالة والدة الضحية، فيتوهم أن الساردة هى 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 هى (الطابوقة)، فالكاتب حاول إيهام القارئ أن الساردة التى تسرد له الأحداث امرأة غريبة الأطوار، ولم تصرح بذلك، بل فسحت المجال للقارئ ليتحول إلى مؤلف يكمل مالم تقله الراوية معتمدا على متخيلات عميقة الدلالة تمسك بإشارات غامضة لا تمنح نفسها للقارئ بسهولة، وبذلك تحقق متعة جمالية لحظة اكتشافها العسير من قبل القارئ، الذى يشعر أنه قد فك لغزا أو أحجية عويصة، وهذه المتخيلات الظليّة فى رواية (نمش ماى) تمثل هروب نفسى من الظلم الذى تمارسه الحكومات المتسلطة. وفى رواية (تل الذهب) للرزاق كاتب حسن عبد الرزاق، يبنى الكاتب روايته على المتخيلات الظليّة المنبعثة مثل شعاع من داخل النص الذى يظهر شيء ويخفى شيء يمثل القصدية أو النص الظل، أذ يبنى الكاتب متنه الحكائى من خلال المحكى الإطار للسارد نفسه (ناجى عبد نعيّل) والمحكيات الثانوية التامة (البدوى وزوجته) و (القروى وزوجته) و (الطالب الجامعى)، فالسارد جندى ينهى خدمته فى الجندية وهو يعود من بغداد إلى مدينته (الناصرية) يصطدم ببائع كتب عجوز فى منطقة (باب الشرقى) له بريق من عينيه مثل رمحين

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

سحريين جعلاه يأخذ الكتاب ـ الذى يحمل عنوان (حكايۀ غدك) ـ لا إراديا رغم أنه ليس من قراءۀ الكتب[۶۶]، ويتجه للحافلۀ (الريم) التى تتوقف فى منطقۀ صحراويۀ بعد انفجار أطارها أثناء ما كان السارد منهمكۀ بقراءۀ كتاب (حكايۀ غدك)، ليصبح السارد مع (القروى وزوجته) والطالب الجامعى فى ضيافۀ (البدوى وزوجته) داخل خيمۀ معزولۀ فى الصحراء، إذ يعمد الكاتب إلى التداخل غير المعلن بين حكايتين حكايۀ الكتاب الذى بيد (ناجى) وحكايۀ ضيافتهم عند البدوى ليوهم القارئ بذلك، إذ تشكل تلك الحكايۀ المرموز فجوۀ إليغوريۀ 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 إشارۀ للموارد الطبيعيۀ الكثيرۀ والمتنوعۀ فيه، ورغم رفض (ناجى) واعتراضه على هكذا حكايات ساذجۀ، ألا أن البدوى يجبره على ذلك تحت قوۀ 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 العربيۀ الفصيحۀ، قاموا بعزل الرجال عن النساء، ثم حكموا على الرجال بالذبح والنساء بالسبى والاغتصاب، انكروا على البدوى أن يكون من سلالۀ (الغوانم)، وبأنهم أخر سلالۀ الغوانم «أنا وأصحابى أخر سلالۀ الغوانم. بعدنا انقطع النسل منذ الف سنۀ فكيف تدعى ذلك؟»[۶۷]، إذ يرمز الكاتب بتلك الأقوام لجيوش (الفتوحات العربيۀ) التى دخلت إلى العراق فى زمن الخلفاء الراشدين، وبعد أن تخلصوا من هؤلاء القوم عندما غطوا فى نوم عميق لفرط التعب من الجنس والخمرۀ والغناء، ظهر لهم قوم أخرين يمثلون امتداد للأولين لكن لغتهم هجينۀ وقد ظهرت عليهم مظاهر الترف من خلال القصر الذى ادخلوهم فيه، وليظهر أن هؤلاء القوم قد ملوّا من معاشرۀ النساء واهتموا بالغلمان المخصيين، ليكون الشاب الجامعى أول ضحاياهم، وهذه الأقوام هى رمز للبويهين والسلاجقۀ والصفويين والعثمانيين، وبعد أن تمكنوا من الهرب منهم وهم منشغلين بالطالب الجامعى دونهم، ظهر لهم قوم حمر يتكلمون لغۀ غير مفهومۀ، 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 تجنيد كل من يقع تحت أمرتهم ليحرسوا الذهب، وعندما تمكنوا من الهرب بمساعدۀ الجد (نعيثل) الذى يعمل حارسا على البوابۀ، يخرج السارد مع البدوى من النفق المظلم ـ والنفق هنا رمز لتاريخ العراق الطويل ـ ويصلا إلى التل الذى يحتوى الذهب، لكنها لحظات حتى أحاطت التل من الجهات الأربع «مجاميع هائلۀ من رجال لم أميز وجوههم، مستقلين سيارات عسكريۀ مكشوفۀ نصبت عليها بنادق طويلۀ، خلفهم رجال أخرون يسوقون دبابات ضخمۀ نزعت عنها السرفات»[۶۸]، وهؤلاء القوم رمز لقوات التحالف التى تقودها الولايات المتحدۀ الأمريكيۀ، وعند اقترابهم من (ناجى) يكتشف القارئ أن الأحداث كانت تجرى فى الكتاب الذى بيد ناجى، إذ أن الكاتب جاء بحكايۀ مرموز وغرائبيۀ فيها ثيمۀ وقصديۀ ترك للقارئ مهمۀ 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

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

المتخيل عن رغبة تشخيصية للكاتب في تناول موضوعة ضياع ثروات البلد والتي لم تكن في يوم ما لمن هم احق بها (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 الروية نجد هناك دعوة غير مباشرة إلى عدم الانجرار وراء البداوة في ضياع ثروات البلد، فبعد أن يفاجأ الكاتب قارئه أن تلك الأحداث كانت تجرى في كتاب (حكاية غدك)، تتكرر أحداث حقيقية مشابهة حين يطلب منه سائق الحافلة بالتوجه خلف القروى وزوجته والطالب الجامعي إلى خيمة البدوى، استشعر الخوف وطلب منهم بعدم الذهاب بخيمة البدوى. وهذه المتخيلات الظلّية في رواية (تل الذهب) هي نوع من متخيلات التي ينتجها الكاتب بسبب الحرب التي تأتي بها السياسات المتهوّرة بدوافع العنصرية أو توسعية أو اعتقادية تتسبب في الإسْتِيهام 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 النصّ وتغنيه»[٦٩] ، 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»[٧٠]، وهي نتيجة الأيهام السردي الذي يتعمده الكاتب بين الواقعي القريب لتوقعات القارئ، والمتخيل الغرائبي 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 من خلال عملية الملء واكتشاف الإجابات المؤجلة، فالعمل الروائي لا يحقق الجمالية إلا من خلال الكذب السردي الذي يمثل الفضاء المثالي للسرد، ليوحي للقارئ بحقيقة الوقائع المسرودة في المحكيات، بأحداث 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 من خلال التأويل المنصاع لتوجيهات النصّ، إذ لا مكان للتأويل إلا في المناطق المحتملة، ولن تتحقق القيمة الجمالية للعمل الروائي إلا بتصديق القارئ لما لا يمكن تصدقه، وبكل ما لا يمكن حدوثه. وهذه الصدمة والدهشة عند القراء قائمة على اختلاف قراءاتهم وعلى النصّ نفسه 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

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

مع النهايات، أما نهاية العمل الروائى أن كانت تتمثل فى محكى اطار، أو نهاية محكى تام (مستقل أو موازى) أو محكى غير تام تكميلى، ففى بداية رواية (ذكريات معتقة باليوريا) للكاتب على الحديثى، تحدث صدمة فى محكى السارد (ماجد) لتخلق فجوة، فالكاتب فى بداية المحكى يتحدث عن حبه لزوجته ليوهم القارئ أنه يبرر لخياناته ويكرر جملة (أنا أحب زوجتى) لكنه يفرح« فرحا شديدا عندما تأخذ الأطفال وتذهب إلى بيت أهلها لأخلو ـ لاسيما فى الليل ـ بحبيبتى.. أداعب جوانبها .. أضمها إلى صدرى.. أمسح عنها تراب الإهمال الذى بدأ يعلوها منذ أن دخلت زوجتى عالمى، لتنافس حبيبتى مالى ووقتى وجهدى.. وحياتى كلها»[٧١] ، وينتظر القارئ معرفة كيف سيكون لقائه بحبيبته، والكاتب يستمر بلعبته السردية، إذ اخذ يعد العدة لتلك الليلة بتهيئة ما يستلزم من تهيئة فواكه الليل وكرزاتها، والقارئ يتشوق للوصول لذلك اللقاء، فالحديث يسير وفق توقعاته دون أن يشعر أن الكاتب سيوقعه فى شباك نصه، فالسارد يغلق الباب خلفه ويقف أمام حبيبته وقفة المشتاق المعتذر «من أين أبدأ؟ وماذا أفعل؟ لا أعرف، بل ليس مهمًا، المهم أننى لها فقط.. وهى لى فقط.. بدأت يدى تداعبها»[٧٢]، ولتاتى المفاجئة التى لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، وبهذه اللعبة يصبح القارئ ضحية للكاتب الذى يحفزه لمواصلة القراءة، إذ يكتشف القارئ أن الحبيبة التى ينتظرها هى (المكتبة) «انتصف ليل الشتاء، لم تزل حبيبتى متناثرة بين الرفوف.. على الأرض.. فوق المناضد»[٧٣]، وبذلك تمكن الكاتب من خلال خلق تلك الفجوة التضليلية أن يحقق استجابة جمالية عند القارئ متمثلا بلذة الإيهام أو الصدمة التى تشعر القارئ أنه يقرأ نصا بعيدا عن الرتابة والملل. وفى رواية (اللاسؤال واللاجواب) للكاتب فؤاد التكرلى، مارس الكاتب لعبة الإيهام فى محكى (عبد الستار حميد زهيدى) بحكايتين: تمثلت الأولى بإصابته بشكل مفاجئ بمرض غريب وجنونى جعله يمر بكوابيس 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 وليخلق 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 أيادٍ خفية من بعد»[٧٥]، أو انه كان مصابا بالصرع، وفى حكاية الكيس الأسود أيضا تعمد الكاتب أن يوهم القارئ بأن كيس المجوهرات الأسود

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

هو خاص بزوجته وابنتها التي من زوجها الأول، أذ جعله هذا الكيس في دوامة تساؤلات وشك، بأن زوجته وابنتها يجمعن المال بطريقة غير شريفة وهن يستغلن خروجه ليلا للعمل « أتعملان في السر أعمالا لا يرتضيها الشرف هي وابنتها هيفاء»[٧٦](التكرلي،٢٠١٣، ص٦٢)، 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 يكتشف (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 يكتشف مندهشا عكس ما كانت توقعاته تقوده، 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 كتّاب الرواية العراقية لا سيما بعد ٢٠٠٣م، إلى تحفيز القارئ على المشاركة والتفاعل لتحقيق اكبر قدر من التواصل، من خلال خلق فجوة استفهامية تضمر 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

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

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.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

هوامش البحث ومصادره ومراجعه:

١. جمالية التلقي، هانس روبيرت ياوس، ت رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت،ط١، ٢٠١٦م:١٠٩.

٢. فعل القراءة، فولفغانغ آيزر، د. ط ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠م:٢٧-٢٨.

٣. نقد استجابة القارئ، جين. ب. تومبكتر، ت حسن ناظم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ٢٠١٦م:٢٢٧.

٤. قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م:٢٤.

٥. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م: ١٠٤.

٦. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء ، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦م:١٦٦.

٧. الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢،٢٠٠٠م:١٠٤.

٨. نقد النص، علي حرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٥ ، ٢٠٠٨ م:١٤.

٩. تمثُّلات مصطلح المحكيّ في السرديّات، سيدي محمَّد بن مالك، مجلة فكر،ع ٢٧، تونس،٢٠١٩م:٢٦.

١٠. م. ن: ٢٧.

١١. سيمياء الحكي المركب، البرهان والعرفان، جمال بندحمان، دار رؤية، القاهرة، ط٢، ٢٠١٥م:٧.

١٢. معجم السرديات، محمد القاضي ومجموعة مؤلفين، دار محمد علي، تونس، ط١، ٢٠١٠م:١٤٨.

١٣. عودة إلى خطاب الحكاية، جرار جنيت، ت محمد معتصم، المركز الثقافي، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م:٩.

١٤. نحو المحكيات السردية، محمد معتصم، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٨م:٩.

١٥. التانكي، عالية ممدوح، منشورات المتوسط، ميلانو، ط١، ٢٠١٩م:٣٨-٣٩.

١٦. م . ن : ٥١.

١٧. المشطور، ضياء جبيلي، منشورات الجمل، بيروت، ط١، ٢٠١٧م:٤٧-٢٠٤.

١٨. تمثلات النظرية الأدبية الحديثة، أحمد الجرطي، دار النايا، دمشق، ط٢٠١٤،١م:١١٨.

١٩. بنية النصّ السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي. بيروت. ط١، ١٩٩١م:٤٦.

٢٠. الباب الخليفي للجنة، هيثم الشويلي، الورشة الثقافية للنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠٢٠م:٤٤.

٢١. م . ن : ١٥٨.

٢٢. م . ن : ٢٣٥.

٢٣. م . ن : ٢٨٣.

٢٤. م . ن : ٢٩٩.

٢٥. لستَ الأوّل، محمود سعيد، دار ضفاف، بغداد، ط٢٠١٧،١م:٢٦.

٢٦. م . ن :١١.

٢٧. التحليل النصي، رولان بارت، ترجمة عبدالكريم الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، د. ط، ٢٠٠١م:٣٧.

٢٨. البداية والنهاية في الرواية العربية، عبدالملك اشهبون، دار رؤية، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م: ٦-٧.

٢٩. م . ن : ٧.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

۳۰. البدایۀ فی النصّ الروائی، صدوق نور الدین، دار الحوار ، اللاذقیۀ، ط۱، ۱۹۹۴م:۹.

۳۱. البدایۀ والنهایۀ فی الروایۀ العربیۀ: ۱۱.

۳۲. أولاد الیهودیۀ، تحسین کرمیانی، دار تموز، دمشق، ط۱، ۲۰۱۱م:۱۶.

۳۳. م . ن : ۱۴.

۳۴. م . ن : ۱۹۶.

۳۵. م . ن : ۱۷۱.

۳۶. م . ن : ۲۱۱.

۳۷. م . ن : ۲۱۱.

۳۸. م . ن : ۲۱۵.

۳۹. فص دوکو، نصیف فلک، دار سطور، بغداد، ط۱، ۲۰۱۸م:۹۹.

۴۰. م . ن : ۲۰۳.

۴۱. م . ن : ۱۲۵.

۴۲. م . ن : ۲۵۱.

۴۳. م . ن : ۲۶۷.

۴۴. م . ن : ۲۸۷.

۴۵. م . ن : ۳۰۷.

۴۶. م. ن : ۳۱۱.

۴۷. العمل الفنی الأدبی، رومان إنجاردن، ت أبو العید دودو، مختبر الترجمۀ، الجزائر، ط۱، ۲۰۰۷م: ۶۷.

۴۸. جمالیۀ التلقی: ۱۴۵.

۴۹. الظاهراتیۀ والرمز، جاسم حمید جودۀ، الدار المنهجیۀ، عمان ، ط۱، ۲۰۱۶م:۱۰۴.

۵۰. السرد والذاکرۀ، قراءات فی الروایۀ العراقیۀ،جاسم عاصی، دار الشؤون الثقافیۀ، بغداد، ط۱، ۲۰۱۳م:۶.

۵۱. القراءۀ وتولید الدّلالۀ، حمید لحمدانی، المرکز الثقافی العربی، الدار البیضاء، ط۱، ۲۰۰۳م:۱۰۶.

۵۲. خِلوّ، طه حامد الشبیب، منشورات الاتحاد العام للأدباء والکتاب فی العراق، بغداد، ط۱، ۲۰۲۱م:۸.

۵۳. م . ن : ۹.

۵۴. م . ن : ۱۴.

۵۵. م . ن : ۱۵.

۵۶. م . ن : ۲۴.

۵۷. ثعالب من عسل، محمد سعدون السباهی، دار کوفار ، أربیل ، ط۱، ۲۰۱۵م:۳۷.

۵۸. م . ن : ۳۲.

۵۹. م . ن : ۳۵.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]

٦٠. م . ن : ٣٥.
٦١. إشكالية التخيُّل، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م:١٠.
٦٢. الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٤، ١٩٩٨م:٨٢.
٦٣. نمش مای، 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، القاهر، ط ١، ١٩٩٥م:١٢٢.
٧٠. فلسفة السرد، محمّد صابر عبيد، دار المناهل ، دمشق، ط ١، ٢٠١٦م:١٣٤.
٧١. ذكريات معتقة باليوريا، علی الحديثی، دار فضاءات، عمان، ط ١، ٢٠١٦م:٧.
٧٢. م . ن : ٨
٧٣. م . ن : ٨
٧٤. اللاسؤال واللاجواب، فؤاد التكرلی، مؤسسة المدی، بغداد، ط خاصة، ٢٠١٣م:٦.
٧٥. م . ن : ١٨- ١٩.
٧٦. م . ن : ٦٢.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-02-01]