

# فصلنامه تحقيقات جديد درعلوم انساني

### **Human Sciences Research Journal**

دوره چهارم، شماره ۲۸، تابستان ۱۳۹۹، صص ۶۸۹-٤٦٧ New Period 4, No 28, 2020, P 467-489

ISSN (2476-7018)

شماره شایا (۲۰۱۸–۲٤۷٦)

## الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية في الاستجابة الجمالية للمحكى الروائي العرقي بعد 2003م

ساطع جاسم حمزة أ. أ.م. د. رفل حسن طه الطائي 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 في النصوص الروائية من التقانات المهمة في جذب القارئ وإثارته وزيادة رغبته للقراءة، إذ تبنى المحكيات الروائية على الفجوات السردية، وتقع على القارئ مسؤولية النَّظر فيها حتّى يتجسد العمل الأدبيّ ويتحقق. ومما لا يمكن أغفاله، أن وجود الفجوات في النّصّ يمثل حجب أو تأجيل للمعرفة، مما يثير فضول القارئ في الوصول لتلك المعرفة المحجوبة أو المؤجلة، فالنص يقدم استفهامات تنتظر أجوبه ، 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 الروائي المتدفق بعد ٢٠٠٣م، 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 السب ولدت فكرة البحث لرصد مكامن الفجوات الاستفهامية في المحكيات الروائية، بهدف تسليط الضوء عليها نظريا وتطبيقيا، وبيان الدور المهم والمحوري للفجوات الاستفهامية في 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.

### لتمصد

قيمة العمل الأدبى متوقفة على استقبال القارئ له، قد يميل إليه وقد ينفر منه، وبذلك تتحدد قيمته الجمالية فالنتاجات الأدبية تتحدد قيمتها بناء على علاقتها بالقارئ، وأن دراسة الرؤى الفنية في النص في إنتاج الجمالية لموضوع أدبى محدد، يرتبط بعلاقة ذلك الموضوع بالمذهب الأدبى والمدرسة التي ينتمى إليها، وما دمنا بصدد دراسة الرؤى الفنية للفجوات، فلا بد أن تكون حدود دراستنا ضمن حاضنة القراءة والتلقى، هذه الحاضنة التي أهتمت بالرؤى الفنية وعلاقتها بالاستجابة الجمالية، إذ يتساءل ياوس «كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات، أى بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج التلقى التواصل، كافة تجليات الفن؟»(۱)، 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 النص من أثر، وقيمة بمالية 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 يدى متلقيه، وقد أنتبه إيزر لهذا التميز، بل وجعل العمل الأدبى قائم على هذا المبذأ، ليقول قولته الشهيرة «أن العمل الأدبى له قطبان يمكن أن نطلق على أحدهما القطب الفنى هو نص المؤلف، والقطب الفنى هو عملية الأدراك التي يقوم بها القارئ (۱٪) فالرؤى الفنية للنص يأتى بها الكاتب من خلال توظيف الأماب (الأساليب أو التقانات) السردية المهمة والتي تحقق الأثر عند المتلقى، وهذا الأثر مندمجا مع الألعاب (الأساليب أو التقانات) السردية المهمة والتي تحقق الأثر عند المتلقى، وهذا الأثر مندمجا مع الألعاب (الأساليب أو التقانات) السردية المهمة والتي تحقق الأثر عند المتلقى، وهذا الأثر مندمجا مع



الأدراك الحسى للقارئ ، أى موضوعية النص مع ذاتية القارئ، لتقود المتلقى إلى إنتاج القيم الجمالية للنص ، عن طريق الاستجابة الجمالية التى تمثل نقطة انطلاق لدراسة التجربة الجمالية (۱۳) ، فالبنية الخطاطية الفنية تقود المتلقى لاكتشاف الفجوات التى «ربما تكون أهم فعالية للقراء هى المتمثلة فى مل ، فراغات الغموض بالتجسيم فهو يعد جزءاً هاما من إدراك العمل للفن (۱۴) . وقد اتجهت الرواية العراقية لاسيما بعد ٢٠٠٣م، نحو توظيف ألعابا سردية ساهمت فى رسم رؤيا فنية للنص اذ نجد أن المحكيات الروائية العراقية قد وظفت أغلب أشكال الفجوات الاستفهامية ، وتعمدت جعل القارئ شريكا فى الإنتاج ، بما تتركه من أثر فنى على النفس ، بما تقدمه من رؤية فنية منتجة للجمالية ، ولدراسة الرؤى الفنى للفجوات الموظفة ، ارتئينا دراسة الألعاب السردية التى 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 ذوِّق المتلقى 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 و تعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات»<sup>(۵)</sup>. 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" (٩)، 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 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، أعنى أنه يخفى استراتيجيته ولا يفضى بكل مدلولاته (٨٠)، أي أن قوة النص بما يخفى لا بما يظهر، ومن تلك الألعاب التي وظفت في المحكيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م: لعبة الإسراع والإبطاء في زمن الحكي، ولعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات، ولعبة الأجناس المتناصُّة، ولعبة السرد الماكر، ولعبة ضمائر الحكى وتعدد الأصوات، ولعبة التمازج بين اللغة الأم واللهجات العامية في المحكي، ولعبة المسافة الجمالية وتبئر الآفاق، ولعبه الحوارات غير اللفظية في المحكى، ولعبه التماثل والمفارقة داخل المحكى، ولعبه الأتساع والتكثيف في المحكى، لعبة البداية والنهاية، ولعبة الكذب السردي، وغيرها من الألعاب السردية التي تساهم



فى خلق الفجوات الاستفهامية، وتفتح بابًا واسعًا أمام للقارئ للتفاعل مع النصّ، وسنتناول فى دراستنا ثلاث أنواع من تلك الألعاب السردية بوصفها الأكثر حضورا فى النصوص الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م، وهى:

### ١. لعبة التنوع والتداخل والتضافر في المحكيات

يمكن أن يعرف المحكيّ على أنه: الكلام الذي تصاغ به جملة الوقائع والأخبار، ومن خلاله تتحقّق الحكاية (٩). إذ يمثل «الكلام الذي يُهيمن عليه القصّ، سواء أكان هذا الكلام شفهيًّا مثل الحكاية، أم مكتوبًا نظيرَ القصَّه، وسواء أكان نثريًا من قبيل الرّواية، أم شعريًا نحو الملحمة (١٠٠)؛ لذا نجد هناك مفهوم محكى المرويات الشعبية، والمحكى القصصي والمحكى الشعرى والمحكى الروائي، والمحكى الأسطوري وغيرها، بـ « اعتبار الحكى مكونا يعم (كل) الخطابات. وهو اختيار له نتائجه الإبداعية والمنهجية، وربما المجتمعية أيضا؛ لكونه يزيل أي خصائص مميزة، ويجعل الكل مثل الكل الاله (١١١)، وما يدخل ضمن في دراستنا المحكى الروائى: وهو الخطاب المكتوب المتعلق بالشخصية الروائية، والذى يسرد به الرَّاوى الأحداث والوقائع المُتخيَّلة للحكاية، التي تمثل أحدى مقومات القص في الرواية (١٢). فالحكاية في الرواية «لا تقوم على خطاب واحد بقدر ما تقوم على بعض الخطابات، خطابين أو أكثر"(١٣)؛ وهذا التعدد الخطابي في سرد الحكاية مرهون بنصّ السارد ونصوص الشخصيات التي تشارك في سرد الأحداث والوقائع، إذ يسهم هذا التعدد الخطابي لسرد الحكاية يسهم في بناء نصّ روائي مركب على اعتبار أن النصّ السردي الروائي يقوم أساسا على بنية مركبة من المحكيات المتنوعة في الحجم والوظيفة (١٤)، وقد تنوعت وتعددت المحكيات في الرواية العراقية وتعددت خطاباتها ومساراتها في تقديم الحكاية وسرد أحداثها ووقائعها، وهذا التنوع والتداخل والترابط بين المحكيات، قد منح الرواية بعدا تركيبيا معقدا، وهذا التشاكل من المحكيات يخلق فجوات استفهامية، تؤجل الإجابات عن القارئ المتعطش لها، فقد تبني بعض كتّاب الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م لعبة تداخل المحكيات وتنوعها في نتاجاتهم الروائية، بكل ما تمثله تلك النتاجات من نسيج سردى مركب ومتداخل، تحتاج إلى قارئ صبور لا يضجر، وقارئ نموذجي لا قارئ نصّى يتمكن من التقريب والترتيب والربط والملء والتركيب، ففي رواية (التانكي) تمثل ظاهرة للخطاب الروائي المركب، تخلق الكاتبة فجوات استفهامية، وهي تضعها بين مفاصل نصوصها من خلال تداخل محكياتها وكأنها ترسم لكل محكى مسارا غامضا ومتشضى وسط دوامة السرد، وتترك للقارئ عملية تتبع كل محكى وسط تلك المتاهات المتعرجة والملتوية في ما بينها، فمحكى (عفاف) الذي يمثل المحكى الإطار هو من يوحد ويجمع بين باقي المحكيات؛ محكى الطبيب النفسي (كارل فالينو)، ومحكى المهندس المعماري (معاذ الآلوسي)، ومحكى الكاتب السرى (صميم)، ومحكى النحات (يونس)، ومحكى الناقد الفرنسي البارز كيّوم فيليب، ومحكى النحاتة (طرب)، محكى عم عفاف المحامي (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 (سامي)، وغيرها من المحكيات التي بتداخلها وبتقاطعها وتشابكها في



لسرد خلق فجوهٔ استفهامیهٔ تغلیقیهٔ، أذ أن كل المحكیات تتضافر لمعرفهٔ مصیر (عفاف) التي تمثل المحكي الاطار «فنحن لا ندري إن كانت ما تزال موجودة. وتحتضر، أو أنها مجرّد مختفية، ولا تنتمي إلينا، ونحن لا نعرف كيف نقوم بالسهر على مصيرها، ولم نفكّر في الأصل كيف؟ أظن هذه طريقة، أعني طريقتنا، ميئوسا منها، فهي عزمت على الاختفاء، أو اقتصرت على هذا الاحتمال»(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 (١٤) ، أذ الكل يتشارك في رفد (صميم) الكاتب السرى لعائلة (أيوب آل) ، وليقدمها إلى الطبيب النفسي (كارل فاليو)، 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 محكى 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 يرتب الأجزاء ويوصل بين مفاصل النصوص ليملئ الفجوة التي يخلقها الكاتب، إذ أن تضافر المحكيات في رواية (التانكي) ساهم في نسج محكى (عفاف) وكل محكى 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 (تدريجية)، ونقارب ذلك في رواية (المشطور) إذ يأتي الكاتب بمحكيات متنوع 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 محكى (تيسى فيسي) ، ومحكى المرأة المجنونة في سنجار، ومحكى البغل في جبال كردستان، ومحكى رجل بلا قلب، ومحكى الفلاح البصري وفصيل الجنود الشهداء، محكى الجندى الفزاعة، ومحكى صياد الضفادع، ومحكى الضفدع البشرى، ومحكى السائق الهندى، ومحكى المجنون الطائر، ومحكى الرجل القرفة (١٧٠)، 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 الأدبي.

### ٢. لعبة المسافة الجمالية وتبئر الآفاق

يمثل العمل الأدبى مسارا معبدا بالرؤى التى تمر وتجتاز بعضها البعض بين النص 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



والمختلف الذي يضعه النص على طاولة القارئ(١١٨)، والنصّ الماكر هو من يسعى لتوسيع مسافة الاختلاف، والتي في نهاية الأمر لا تقود للخلاف، بل العكس يمتد جسر بين وجهات النظر المختلفة، فلا غرو أن وصفناها باللعبة!!، فهي لعبة فنية أدبية تمنح القارئ متعة (استجابة جمالية)، فالنصّ يسعى إلى تحقق أطول مسافة ممكنة بين أفق توقعات القارئ وبين الرؤيا المضمرة (وجهة نظر النصّ)، من خلال ما ينتجه الأفق الجديد من خيبة للقارئ، ليخلق فجوة استفهامية تجبر القارئ عن الاندهاش والتوقف واليقظة ثم رغبة المواصلة والاكتشاف، ليعود النص من جديد ليخطط لهدف مخالف للهدف الأول، وهو تقريب المسافة و تبئير وجهات النظر من خلال إشارات وتوجيهات دون تدخل آمر للقارئ، بل يترك المسؤولية على عاتق القارئ ليستلم زمام الأمور. والكاتب له غاياته في أخذ الزاوية المناسبة عند خلق فجوة استفهامية تساهم في اتساع المسافة بين الأفاق، إلا أن القارئ بعد ما يقوم بملء الفجوات، يحقق غايته في تبئير الآفاق، وبذلك تكون «زاوية الرؤية بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»(١٩)، ونقارب ذلك في رواية (الباب الخلفي للجنة)، إذ يمثل محكى (أسعد) خيبة مستمرة لأفق القارئ، فالاختلاف بين أفق القارئ ومحكى (أسعد) هو من ساهم في اتساع المسافة الجمالية وخلق فجوة استفهامية، فكيف لأسعد الذي يعمل حمالاً في سوق الشورجة أن يلتقي بـ(ماريا) الفتاة الجميلة التي تعيش في مدينة(ليون)؟ فتصورات القارئ لا تتعدى مشاهدة بعضهما بكامرة الحاسوب المحمول، حتى السارد (أسعد) نفسه لم يكن يتخيل أن يكون اللقاء ممكنا، إذ لا تبتعد توقعات القارئ عن ثلاثة احتمالات: الأول: عدم إمكانية لقاؤهما على ارض الواقع، وهو الاحتمال الأقرب للتصديق؛ والثاني: لقاؤهما في العراق من خلال زيارة (ماريا) بشكل مؤقت أو عودتها بشكل دائمي، احتمال قد يكون ممكنا؛ والثالث: لقاؤهما في فرنسا من خلال سفر أسعد وإن كان هذا الاحتمال صعبا 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 الذي يوعده بإمكانية لقائها «تذكر جيداً ما سأقوله لك.. سأجعلك تلتقي بها إن أحببت (٢٠٠)، إذ عن طريق هذا الرجل الصوفي وبطريقة غرائبية، فيها الكثير من المخاطرة، يتمكن (أسعد) من أن يلتقيها في مدينة هلامية بعد أن يجتاز اختبار المخطوطات الثمان وهي تعاويذ كانت ممارستها شرطا للوصول إلى مدينة (ايسكولاس) واحدة من المداخل الخلفية للجنة التي لا يصل إليها أي 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 (اسعد) لمعرفة كيفية الوصول لـ (ماريا) لكن العم عباس شاه يؤجل منح المعرفة بشكل متكرر« سأفصح لك عن كل شيء، إن أحببت اللقاء بها... أمامك طريق شائك للوصول إلى مدينة لا يعلمها إلا ما تبقى من المتشبثين بالصوفية الحقة لا الهشة وهذا ما توارثناه من أجدادنا الكبار»(٢١) ، كما ليبعد المسافة ويخيب توقعات القارئ عمد لتوظيف الفجوة الإغرابية من خلال اختبار التعويذات الثمان، وما حدث عندما القي إحداها في معبد ننماخ في البئر المسجون فيه الملكان ببابل (هاروت وماروت)(٢٢) ، وما جرى عند تنفيذ المخطوطة الثامنة في مدينة سومرية من



حداث غرائبية عند قتل (الآفة الكبيرة)، وكيف نزل ثمان من الجن ليسلماه مفاتيح مدينة (ايسكولاس) التي لا تتسع ألا لشخصين (٣٣) 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 محكى السارد وعلاقته بمحكى 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 فسفوريّه 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 النادى 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»(٢۶)، 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.

### 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 مساو لهما في العمل الأدبي ككل، وتكمن الخطورة في الدور الرئيس لهذين المكونين في عملية التلقى، 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 نقطهٔ بدایه، ومآل ونهایهٔ «۲۸)، إذ تمثل البدایهٔ البذرهٔ التي تكمن في سویدائها قیمهٔ النص 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 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، أذ أن ولادة الفجوة رهينة سؤال البداية الضامر بين السطور، في حين يتوقف الملء على النهاية، إذ أن «للنصّ سؤالان. أسمى الأول سؤال الما قبل. أما الثاني فهو الما بعد. الما قبل يطرح بخصوص العلاقة القائمة بين النصِّ ومبدعه. إنه سؤال البداية. الما قبل يربط بين النصِّ والمتلقى، 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 فان ما يحيط الرواية و« بدايتها ونهايتها ماهي إلا عناصر نصّية تدخل في لحمة النصّ وسداه، وتشكل كلاُّ 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 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 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 في رواية (أولاد اليهودية)، عند تتبع أربعة محكيات(محكى أبو سمرة، محكى الملا صالح، محكى النقيب مالح، محكى الغجري فالح) قد يشعر القارئ بأنها منفصلة لولا بعض الأحداث التي 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 ذكري أو حكاية يتناولها الناس، حتى عاد مع التجار كتاجر بعد أن لجت قوافل التجارة إلى البلد، والقارئ يتسأل عن مغزى هذا المحكى في الرواية، فقد عمد الكاتب إلى قطع هذا المحكى وتناول محكيات أخرى ليترك فجوه استفهامية لدى القارئ عند بداية المحكي، في حين يمثل

KV1

### الرقى الفنية للفجوات الاستفهامية في الاستجابة الجمالية للمحكى الروائي العرقي بعد ٢٠٠٣م



لحكيا 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 محكى (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 محكى (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 الطيبة 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 يسرى في أجساد الثلاثة من صنف واحد، لابد أنهم من عائلة واحدة «<sup>(۳۶)</sup>، فاللجنة المكلفة وهي تواصل البحث في القرية «كان مطلبها الأساس سبل إيجاد عائلات المصابين، كون الوباء وراثى، وهذا ما تأكد بعد استشارهٔ طبيب أجنبي، جاء موفداً للبلاد»(٣٧)، فكيف يمكن أن يكون الثلاثة فضلا عن (أبو سمرة) من عائلة واحدة؟ فالقارئ يقف أمام فجوة استفهامية، لا أجوية 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 بهوي (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 والغجري 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 لمحكى 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 محكى (ريحان) يتمثل بانتظار هرب حبيبته (زكية) من أهلها وليهربا جنوبا حيث موطن



الأجداد، في حين تتمثل بداية محكى (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 (بدوي) أن الطفل قد تلبسه جن ميت؛ لذلك صار اسمه (حنين الجن)، أما بداية محكى (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، وتدريسه بالسر لبعض التلاميذ، إلا أن تلك المحكيات في ذروه الأحداث وتزاحمها تتلاقى في قصص الأجداد (شوسن) و(كوتامي) و(زينو)، وينشغلوا بمحكى (فص دوكو) المخبئ في صندوق اسود داخل سرداب بيت شوسن الجد الأقدم لريحان «توقف ريحان في موضوع حجر ابيض نابت في أرض السرداب وقال: هنا رحم الصندوق الأسود حامل فص دوكو»(۴۰)إذ يكلف (ريحان) من قبل الجدة (فاتون) بحراسته والحفاظ على سريته، 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، ويزيون الغموض عن أسرارها وفك طلاسمها»(٢١)وليعتقلوا بعد ذلك من قبل سلطات الإله (صيرون) ويرموا في سجن تحت الأرض<sup>(٢٢)</sup>، حتى قدوم الجيوش الفضائية- رمز لقوات التحالف التي قلبت السلطة الحاكمة في عام ٢٠٠٣م- ، وبعد تلك الأحدث 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 سيؤدى 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)<sup>(۴۳)</sup> وراح الثلاثة يشاهدوا ما أصاب مدينة (شروداد)- رمز لمدينة بغداد- من أحداث بعد احتلالها من قبل الجيوش الفضائية وليتحولوا أعوان الإله (صيرون) إلى أحزاب جديدة « سقط كبير الإلهة (صيرون) فتشظى إلى إلهة صغيرة، إلى (صيرونات) صغيرة تقاسمت التركة وتقاسمت إرثه وثروته الروحية والمادية، كما تقاسموا المعابد والقصور والخزائن، تقاسموا (صيرون) بكيانه وجسده الروحي وأخلاقه وببشاعته وسفالته»(۴۴)، وبعد هذا الأيهام 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 ارضيا يحتوى في كل حجره منه جثة كاملة غير تالفة ولم تتعفن (٢٥٥)، وبالتسلسل يرى كل واحد من الثلاثة جثته التي تسحبه بشكل مغناطيسي ليعانقها ويلتحم بها ويموت، فكل واحد منهم «دخل إلى الحجر وكأن لا وجود للقضبان الحديدية فارتمى فوق جثته يعانقها وذاب فيها ومات» (۴۶) 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 النصّ، إذ هي رؤى فنية لتحقيق رؤى موضوعية هدفها الاستجابة الجمالية لدى القارئ، بما يقوم به النصّ من وظائف تسهم بتحقيق التواصل بين النصّ والمتلقى، والعمل الأدبي عمل مقصود يمثل النشاط الفني للكاتب بما يحمل من توجيهات للقارئ الذى يعيد تأسيس الموضوع الجمالي فهي السبيل لفهم الموضوع وإدراكه وتحقيقه كما يرى رومان إنغاردن(٢٧٪، لبلوغ التعيين التام للنصّ، ولكى 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 اعمٌ في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل» (٢٨)، 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 البني النصية أكثف من خبرة القارئ، لكنها لا تلغيه، وفي المراحل الأخيرة يكون حضور القارئ أكثف، لكنه لا يلغي البني النصّية، (٢٩). 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 ومتلقى)، 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 الظليَّة، تكثيف المشاهد، الخصوبة الجمالية للغة الإيحائية والايشارية، تعزيز النسق التشكيلي للمحكى، تشعب الحدث السردي في المحكى وتفعيله، العبارة الاقتصادية للمحكى، التفاعل الرؤيوى بين النصّ والمتلقى، وغيرها، وسنتناول في هذا المبحث ثلاث قيم جمالية تركزت في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، 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 والمتلقى(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 التخييلات، وهذا التباين بين الرؤية أو المدلول التقليدي عند القارئ (أفق التوقعات)، وبين المدلول الذي يقلب تلك الرؤية ويأتي برؤية ومدلول معاكس (أفق النصّ) يخلق فجوة استفهامية، ويثير القارئ بـ«أسطرة الواقع من خلال مجموعة تصورات ورؤى معرفية أسهمت في الصياغة وانكسار الرؤى باتجاه ابتكار صورتها الدلالية (٥٠٠)، ويعمد الكاتب إلى هذه اللعبة السردية التي تحدد القصدية الموجهة من قبله عن طريق النصِّ، والتي يكتمل معناها بوجود القارئ، « فقد يعمد القارئ إلى إحداث تغيير جذري فيما يمكن أن ينظر إليه على أنه المعنى إلاصلى للنصّ، كما أعتبر البعض الآخر أن المقصدية هي نتيجة لتفاعل حقيقي بين ثقافة القارئ والإمكانات النصّية، إنها إذن ليست مطابقة لا للنص ولا للقارئ «(۵۱)، أي 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 هي الخيط الذي 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 لأي طرف، ويكون دور النصّ توجهي، نقارب ذلك في رواية (خلو) يقف القارئ أمام محكى (حاتم الديو) ليصطدم بفجوة إغرابية تحمل رؤية لا تتفق مع سنن القارئ الطبيعية، ففي حرب الثمان بين العراق وايران التي يكون فيها (حاتم الديو) في 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 وسيارهٔ نقل الشهداء، رأى موقع جبهته وموقع العدو الذي شاهد فيه كما شاهد في جبهته جندي وآمر كتبية قرب المدفع وسيارة نقل الشهداء، وليلتقى في الفضاء الجندي العدو الذي ارتقى مثله تماما وهما يبصران كل ما يدور في أرض (العراك) ويقصد المعركة، وعند تعرفهما على بعضهما في موقعهما الـ(فوق) واجه (حاتم الديو) صعوبة في لفظ اسم الجندي العدو، وبسبب ذلك أخذ يسمى عدوه بـ(أخوى) ويبرر حاتم هذه المفارقة «في غمرة إحباطه، أراد أن يقول له بما أنك عدو سأسمّيك عدو بدلاً من أسمك الصعب هذا. لكن يا أخوان إستحيت من نفسي.. صار بيني وبينه كلام وأخذ وعطاء فربما أجرح مشاعره لأن تبيّن أنه يعرف لغتنا، فقررت أن اسميه أخوى»(ar)، وأثناء وجودهما فوق يكتشفان التطابق بين ما يجرى بين البلدين وكل ما يجرى 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 ومهلهلة للذهاب معه إلى

### الرقى الفنية للفجوات الاستفهامية في الاستجابة الجمالية للمحكى الروائي العرقي بعد ٢٠٠٣م



مدينةً في بلده فيها جبال وانهار ونساء (٥٥٥)، 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»(٥٤)، ولا يستطيع آمر الكتيبة الذي يعتز بحاتم الديو أن يستوعب طلبه الغريب هذا!، ولكي يتجنب آمر الكتيبة الخيانة العظمي 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 متلقى 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 محكى 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 محكى 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 فجوه، بعد ملئها يحقق الطرفين رؤية جديدة مشتركة، فالكاتب يحاول أن يفكك المركز من خلال استرجاع واستطراد احدث تمثل الصراع الدموى 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 الموسيقي والغناء والرقص، ويرى السارد أنهم بالرغم من ذلك لم يسلموا من حقد



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»(٢٠٠)، 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 لمل، الفجوة التى تخلق من انقلاب الرؤى وتضاد المداليل.

### ٢. قيمة المتخيلات الظلية

ونقصد بالمتخيلات الظليَّة 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 النصّ، «إذ أن خبرة التشكيل الأدبي والجمالي هو أساس القدرة التخييلية المتنامية في الإبداع الأدبي وهي تذيب مادة الحياة وتعيد تقطيرها وتحويلها إلى أشعة الضوء اللعوب في الفن»(٥٠١) إذ أن الروائي لا يبوح بها لكنه يحرك حواس المتلقى للوصول إليها. وهي تمثل جزء من التلاعب الفني في عملية السرد لخلق الفجوة وتحريك ذهن القارئ وكذلك لمنح القارئ فرصة اكبر في التأويل والاكتشاف والمشاركة في اكتمال النصّ، 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 التخييلات تمثل (النصّ الظل) للنص المكتوب، الذي يتساوق مع ضروب التخييل في خلق الفجوة الاستفهامية التي 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 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 «(GY)، وهذه اللعبة السردية التي يعتمدها الروائي في محكياته تتم بالمتخييل النسقي العميق، إذ أن القارئ يندهش لحظة الاكتشاف أن الروائي يخبئ من خلال متخيلات دلالية تأملية ذات أغوار عميقة، معنا ضامرا ، تسهم المتخييلات في تكثف التأثيرات التصويرية لدى القارئ في عملية مل، الفجوة والوصول للمعنى المقصود والإمساك بتلابيه. وتتشكل تلك المتخييلات الظليّة في المحكيات الروائية العراقية في تلك الروايات التي تلامس حياة الأنسان ومصيره. نقارب ذلك في رواية (نمش ماي) للكاتبة فليحة 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 التخييل لاكتشاف المعنى الظل، فمحكى (الساردة) التي تبدأ به الرواية يوحي للقارئ أن هناك امرأة تنتظر من اللص أن يلامس جسدها «امتدتْ كفاه إلى جسدى الغافي بانتظار لمسة لأحدهم، فأوعزتُ امتداده إلى قدر أريد لي فكان، وقبل أن يلامسه أصابتني قشعريرة اجهل كنهها، فكم حملتني الأكف بعد خروجي من هناك، غير إن مثل تلك

### الرقى الفنية للفجوات الاستفهامية في الاستجابة الجمالية للمحكى الروائي العرقى بعد ٢٠٠٣م



لقشعريرة ،وذلك الخدر اللذيذ، لم يصادف أن صافح جسدى مطلقًا، (٥٣)، ولتخلق الكاتبة فجوة تضليلية، وتترك القارئ في حيرة فكيف يقطع الحارس قطع من مثيلتها ليرمي بها اللص؟ وكيف عملوا منها سيطرة وهم يمزجوها بالماء والجص؟ وهي تستمع لأحاديث الجنود والمارين؟، حتى تتحول مع مثيلتها إلى جدار! «لا تتصوروا شدهٔ فرحتی وهو یضعنی إلی جانب صواحبی ویصب علینا (جص) رطبا سرعان ما سرت برودته إلىّ، وبكثير من السرعة والإصرار على الخنق ارتفعنا جدار»(٩٤)، 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 الذي حاول أن ينقذ جارته (أحلام) زوجهٔ الجندي الغائب في جبهات القتال من اغتصاب مختار المحلة الذي قتلها، ولتلبس التهمة له بدلا من المختار، إذ يأخذ النص الصفة الإشارية في تواصلها مع القارئ، وينتظر القارئ دور تلك الساردة التي صارت جزءًا من الجدار وهي تراقب ذلك الضحية الذي يحتج ويرفض حكم الموت ويحاول الهرب من السجن عند ما حاول تسلق ذلك الجدار الذي تكوّن من الساردة ومثيلاتها، لكنه يردي قتيلا من قبل الحراس، وعندما تتكور والدة المتهم قرب جدار السجن ولا تبارحه حتى يأتى طباخ السجن ويتعاطف معها وهو يحاول الحصول على أي شيء يتعلق بابنها كذكري 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 لينقلني من دائرة التهميش المعتمة إلى ضوء الاعتراف بي فمنذ سقوطنا معا من الأعلى وهم يتشاغلون بسقوطه هو عن سقوطي»(٩٥)، ويحتار القارئ متسائلا عن المتكلم، ومادام الحديث يتناول حالة والدة الضحية، فيتوهم أن الساردة هي والدة الضحية وانها تتحدث عن ما أصابها وابنها من مصيبة وظلم، وان لا احد يهتم لأمرها حتى جاء طباخ السجن، وبعد أن تأخذ والده الضحية من الطباخ الطابوقة كذكرى لموت ابنها، يكتشف القارئ مذهولا 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 تقله الراوية معتمدا على متخيلات عميقة الدلالة تمسك بإشارات غامضة لا تمنح نفسها للقارئ بسهولة، وبذلك تحقق متعهٔ جماليهٔ لحظهٔ اكتشافها العسير من قبل القارئ، الذي يشعر أنه قد فك لغزا أو أحجيهٔ عويصه، وهذه المتخيلات الظليَّة في رواية (نمش ماي) تمثل هروب نفسي من الظلم الذي تمارسه الحكومات المتسلطة. وفي رواية (تل الذهب) للرزاق كاتب حسن عبد الرزاق، يبنى الكاتب روايته على المتخيلات الظليَّة المنبعثة مثل شعاع من داخل النص الذي يظهر شيء ويخفي شيء يمثل القصدية أو النص الظل، أذ يبني الكاتب متنه الحكائي من خلال المحكى الإطار للسارد نفسه (ناجي عبد نعيثل) والمحكيات الثانوية التامة (البدوي وزوجته) و (القروى وزوجته) و (الطالب الجامعي)، فالسارد جندي ينهي خدمته في الجندية وهو يعود من بغداد إلى مدينته (الناصرية) يصطدم ببائع كتب عجوز في منطقة (باب الشرقي) له بريق من عينيه مثل رمحين



سحريين جعلاه يأخذ الكتاب ـ الذي يحمل عنوان (حكاية غدك) ـ لا إراديا رغم أنه ليس من قراءةً الكتب(٩٩٠)، ويتجه للحافلة (الريم) التي تتوقف في منطقة صحراوية بعد انفجار أطارها أثناء ما كان السارد منهمكة بقراءة كتاب (حكاية غدك)، ليصبح السارد مع (القروى وزوجته) والطالب الجامعي في ضيافة (البدوي وزوجته) داخل خيمهٔ معزولهٔ في الصحراء، إذ يعمد الكاتب إلى التداخل غير المعلن بين حكايتين حكاية الكتاب الذي بيد (ناجي) وحكاية ضيافتهم عند البدوي ليوهم القارئ بذلك، إذ تشكل تلك الحكاية المرموز فجوه اليغورية 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، في حين يرمز بتل الذهب إلى العراق والذهب المدفون فيه إشارة للموارد الطبيعية الكثيرة والمتنوعة فيه، ورغم رفض (ناجي) واعتراضه على هكذا حكايات ساذجه، ألا أن البدوي يجبره على ذلك تحت قوة التهديد، وليكتشفوا وجود أقوام من الماضي تحرس الذهب وتدعى بأنه احق به من غيرهم، والكاتب كان يرمز لكل قوم يعترضون طريقهم، بواحد من الغزوات أو الاحتلالات التي اجتاحت العراق سابقا، فأول الأقوام ملثمين تشع عيونهم بغضب وحشى، يتكلمون العربية الفصيحة، قاموا بعزل الرجال عن النساء، ثم حكموا على الرجال بالذبح والنساء بالسبي والاغتصاب، انكروا على البدوى أن يكون من سلالة (الغوانم)، وبأنهم أخر سلالة الغوانم «أنا وأصحابي أخر سلالة الغوانم. بعدنا انقطع النسل منذ الف سنة فكيف تدعى ذلك؟ (١٩٥٠)، إذ يرمز الكاتب بتلك الأقوام لجيوش (الفتوحات العربية) التي دخلت إلى العراق في زمن الخلفاء الراشدين، وبعد أن تخلصوا من هؤلاء القوم عندما غطوا في نوم عميق لفرط التعب من الجنس والخمرة والغناء، ظهر لهم قوم أخرين يمثلون امتداد للأولين لكن لغتهم هجينة وقد ظهرت عليهم مظاهر الترف من خلال القصر الذى ادخلوهم فيه، وليظهر أن هؤلاء القوم قد ملوّا من معاشرة النساء واهتموا بالغلمان المخصيين، ليكون الشاب الجامعي أول ضحاياهم، وهذه الأقوام هي رمز للبويهين والسلاجقة والصفويين والعثمانيين، وبعد أن تمكنوا من الهرب منهم وهم منشغلين بالطالب الجامعي دونهم، ظهر لهم قوم حمر يتكلمون لغة غير مفهومة، يعمل تحت أمرتهم جنود سمر اللون يشبهون جد السارد (نعيثل)، بل أن نعيثل كان أحد جنودهم، إذ ما يميز هؤلاء القوم انهم لا يذبحوا ولا يغتصبوا، بل يحاولوا تجنيد كل من يقع تحت أمرتهم ليحرسوا الذهب، وعندما تمكنوا من الهرب بمساعدة الجد (نعيثل) الذي يعمل حارسا على البوابة، يخرج السارد مع البدوي من النفق المظلم \_ والنفق هنا رمز لتاريخ العراق الطويل \_ ويصلا إلى التل الذي 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 أخرون يسوقون دبابات ضخمة نزعت عنها السرفات» (٩٩٠)، وهؤلاء القوم رمز لقوات التحالف التي تقودها الولايات المتحدة الأمريكية، وعند اقترابهم من (ناجي) يكتشف القارئ أن الأحداث كانت تجرى في الكتاب الذي بيد ناجي، 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 التي تمثل الظل للنص الحاضر، إذ يكشف 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 الظلية في رواية (تل الذهب) هي نوع من متخيلات التي ينتجها الكاتب بسبب الحرب التي تأتى بها السياسات المتهورة بدوافع العنصرية أو توسعية أو اعتقادية تتسبب في الإستيهام لدى الكاتب بسبب الحرب التي تأتى بها السياسات المتهورة بدوافع العنصرية أو توسعية أو اعتقادية تتسبب

### 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 (69) ، ويرى محمّد صابر عبيد أن هذه الصدمة الذهنية عند القارئ تقترب من الصدمة البصرية فى عرض الأفلام السينمائية، إذ يرى أن الهذه 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 السردى مما يخلق فجوة ويثير دهشة القارئ، فتتولد مجموعة تساؤلات واستفهامات، على اثرها تتحول عملية التلقى 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 حدى المحتمل والمحال، تبدأ بالأول وتنتهي بالثاني، وهذا الإيهام بالحقيقة أو الكذب السردي هو من يحقق الدهشة والصدمة للمتلقى، 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 المحكى الروائي، وصدمة تأتى بعد الملء واندماج الأفق وتتساوق دائما



مع النهايات، أما نهاية العمل الروائي أن كانت تتمثل في محكى اطار، أو نهاية محكى تام (مستقل أو موازي) أو محكى غير تام تكميلي، ففي بداية رواية (ذكريات معتقة باليوريا) للكاتب على الحديثي، تحدث صدمة في محكى السارد (ماجد) لتخلق فجوه، فالكاتب في بداية المحكى يتحدث عن حبه لزوجته ليوهم القارئ أنه يبرر لخياناته ويكرر جملة (أنا أحب زوجتي) لكنه يفرح ﴿ فرحا شديدا عندما تأخذ الأطفال وتذهب إلى بيت أهلها لأخلو ـ لاسيما في الليل ـ بحبيبتي .. أداعب جوانبها .. أضمها إلى صدري .. أمسح عنها تراب الإهمال الذي بدأ يعلوها منذ أن دخلت زوجتي عالمي، لتنافس حبيبتي مالي ووقتي وجهدي.. وحياتي كلها»(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 في شباك نصه، فالسارد يغلق الباب خلفه ويقف أمام حبيبته وقفة المشتاق المعتذر «من أين أبدأ؟ وماذا أفعل؟ لا أعرف، بل ليس مهمًا، المهم أنني لها فقط.. وهي لي فقط.. بدأت يدى تداعبها»(١٧٧)، ولتاتي المفاجئة التي لا تتفق مع أفق توقعات القارئ، وبهذه اللعبة يصبح القارئ ضحية للكاتب الذي يحفزه لمواصلة القراءة، إذ يكتشف القارئ أن الحبيبة التي ينتظرها هي (المكتبة) «انتصف ليل الشتاء، لم تزل حبيتي متناثرة بين الرفوف.. على الأرض.. فوق المناضد»(١٧٦)، وبذلك تمكن الكاتب من خلال خلق تلك الفجوة التضليلية أن يحقق استجابة جمالية عند القارئ متمثلا بلذة الإيهام أو الصدمة التي تشعر القارئ أنه يقرأ نصا بعيدا عن الرتابة والملل. وفي رواية (اللاسؤال واللاجواب) للكاتب فؤاد التكرلي، مارس الكاتب لعبه الإيهام في محكى (عبد الستار حميد زهيدي) بحكايتين: تمثلت الأولى بإصابته بشكل مفاجئ بمرض غريب وجنوني جعله يمر بكوابيس وارتعاشات عصبية، يرمى به كل صباح دون وعي خارج سريره وبعد أن يستيقظ يتسأل محتارا «من هذا الذي انتزعني من نومهٔ الفجر العميقة، من دفء الفراش اللذيذ، ليرمى بي هكذا؟ (٧٣)، وتزداد أعراض المرض بمرور الأحداث، إلا أن معرفة نوع المرض وأسبابه ظلت مجهولة له ولعائلته، وكذلك للقارئ وليخلق الكاتب فجوة استفهامية تمديدية، أما الحكاية الثانية التي رافقت محكى (عبد الستار) المعلم وسائق سيارة الأجرة، فهي عثوره في مكتبة أبيه المعزولة والمنسية في الطابق الأعلى على كيس اسود يحتوى على مجموعة مجوهرات ثمينة لا تقدر بثمن، في وقت يموت الشعب ومن ضمنهم عائلة (عبد الستار) جوعا بسبب الحصار الاقتصادي المفروض آنَذاك، إذ انشغل (عبد الستار) والقارئ بأمر الكيس الأسود وبمعرفة مصدره، وليخلق فجوة تمديدية ثانية، وليؤجل المعرفة ويترك القارئ يواصل القراءة بحثا عن الأجوبة، فالكاتب 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 في السيارة، وجود مريب ومرعب ومخيف، كأنه ذئب يتخافي في الظلام ورائي...انفجر رأسي ونزلت أمام ناظري ستارة سوداء كثيفة... كنت أنسانا اصطناعيا تحركه أياد خفية من بعد»(٥٧٥)، أو انه كان مصابا بالصرع، وفي 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 يجمعن المال بطريقة غير شريفة وهن يستغلن خروجه ليلا للعمل « أتعملان في السر أعمالا لا يرتضيها الشرف هي وابنتها هيفاء"(التكرلي،٢٠١٣، ص٤٢)، 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 المحكى صادمة وغير متوقعة، والحكايتين مرتبطتان بسر خفي يربطهما معا، إذ أن الوصول لحقيقة احدهما يفك لغز الثاني، حتى يكتشف (عبد الستار) من خلال إفادهٔ المجرم (عباس كروازهُ) 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:

 اعتماد الكتاب العراقيين على تقانات حديثة ترتبط بالمتلقى، 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.

 ٩. 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

### K 1 V



أفق توقعاته، ثم زرع الدهشة والإعجاب بما يطرحه النص من رؤية لا تتفق مع أفق توقعاته، حتى يأتى 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.

### الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية في الاستجابة الجمالية للمحكى الروائي العرقي بعد ٢٠٠٣م



### هوامش البحث ومصادره ومراجعه:

- ١. جمالية التلقى، هانس روبيرت ياوس، ت رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت،ط١، ٢٠١٤م.١٠٩.
  - ٢. فعل القراءة، فولفغانغ آيزر، د. ط ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠م: ٢٧-٢٨.
- ٣. نقد استجابهٔ القارئ، جين. ب. تومبكتر، ت حسن ناظم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ٢٠١٩م:٢٢٧.
  - ٤. قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م: ٢٤.
- ٥. دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١٠، ٢٠٠٠م: ١٠٤.
  - ٤. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء ، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٤م: ١٩٥٠.
  - ٧. الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمه كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢٠٢٠٢م:١٠٢.
    - ٨ نقد النص، على 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: ٢٤.
  - ۱۰. م. ن: ۲۷.
  - ١١. سيمياء الحكى المركب، البرهان والعرفان، جمال بندحمان، دار رؤية، القاهرة، ط٢، ٢٠١٥م:٧.
  - ١٢. معجم السرديات، محمد القاضي ومجموعة مؤلفين، دار محمد على، تونس، ط١٠ 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، ط١، ٢٠١٨م.٩.
    - 10. التانكي، عالية ممدوح، منشورات المتوسط، ميلانو، ط ١، ٢٠١٩م: ٣٨-٣٩.
      - ۱۶. م . ن : ۵۱.
    - ١٧. المشطور، ضياء جبيلي، منشورات الجمل، بيروت، ط ١، ٢٠١٨م: ٢٠٤-٢٠٤.
  - ١٨. تمثلات النظرية الأدبية الحديثة، أحمد الجرطى، دار النايا، دمشق، ط٢٠١٤،١م:١١٨.
  - 19. بنية النصّ السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي. بيروت. ط١، ١٩٩١م: ۴۶.
  - ٢٠. الباب الخليفي للجنة، هيثم الشويلي، الورشة الثقافية للنشر والتوزيع، بغداد، ط٢، ٢٠٢٠م: ٤٤.
    - ۲۱. م . ن : ۱۵۸.
    - ۲۲. م . ن : ۲۳۵.
    - ۲۲. م . ن : ۲۸۳.
    - ۲۴. م . ن : ۲۹۹.
    - ٢٥. لستَ الأوّل، محمود سعيد، دار ضفاف، بغداد، ط٢٠١٧، ١م: ٢٠.
      - ۲۶. م . ن :۱۱.
- ۲۷. التحليل النصى، رولان بارت، ترجمهٔ عبدالكريم الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، د. ط، ۲۰۰۱م:۳۷.
  - ٢٨. البداية والنهاية في الرواية العربية، عبدالملك اشهبون، دار رؤية، القاهرة، ط ١، ٢٠١٣م: ٩-٧.
    - ۲۹. م . ن : ۷.

۴۸۷

- ٣٠. البداية في النصّ الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار ، اللاذقية، ط ١، ١٩٩٤م: ٩.
  - ٣١. البداية والنهاية في الرواية العربية: ١١.
  - ٣٢. أولاد اليهودية، تحسين كرمياني، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١١م:١٤.
    - ۳۳. م . ن : ۱۴.
    - ۳۴. م . ن : ۱۹۶.
    - ۳۵. م . ن : ۱۷۱.
    - ۳۶. م . ن : ۲۱۱.
    - ۳۷. م . ن : ۲۱۱.
    - ۳۸. م . ن : ۲۱۵.
    - ٣٩. فص دو كو، نصيف فلك، دار سطور، بغداد، ط ١، ٢٠١٨م: ٩٩.
      - 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.
- ٤٧. العمل الفني الأدبي، رومان إنجاردن، ت أبو العيد دودو، مختبر الترجمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م: ٩٧.
  - ۴۸. جمالية التلقى: ۱۴۵.
  - ٤٩. الظاهراتية والرمز، جاسم حميد جودة، الدار المنهجية، عمان ، ط١، ٢٠١٤م:١٠٤.
- ٥٠. السرد والذاكرة، قراءات في الرواية العراقية، جاسم عاصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ٢٠١٣م: ٩.
  - ۵۱. القراءة و توليد الدّلالة، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٣م:١٠۶.
  - ۵۲. خلوً، طه حامد الشبيب، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.٨.
    - ۵۳. م . ن : ۹.
    - ۵۴. م . ن : ۱۴.
    - ۵۵. م . ن : ۱۵.
    - ۵۶. م . ن : ۲۴.
    - ۵۷. ثعالب من عسل، محمد سعدون السباهي، دار كوفار ، أربيل ، ط ١، ٢٠١٥م: ٣٧.
      - ۵۸. م . ن : ۳۲.
      - ۵۹. م . ن : ۳۵.

۴۸۸

New Period 4, No 28

# [ Downloaded from jurihs.ir on 2025-12-01 ]

### الرؤى الفنية للفجوات الاستفهامية في الاستجابة الجمالية للمحكى الروائي العرقي بعد ٢٠٠٣م



.۶۰ م . ن : ۳۵.

المحالية التخيُّل، صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م: ١٠.

٤٢. الخطيئة والتكفير، عبدالله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٨م: ٨٢

۶۳. نمش مای، فلیحهٔ حسن، دار الینابیع، دمشق، ط۱، ۲۰۱۰م: ۱۵.

۶۴. م . ن : ۲۰.

۶۵. م . ن : ۳۷.

۶۶. تل الذهب، حسن عبد الرزاق، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط۱، ۲۰۱۶م. ۹.

۶۷. م . ن : ۴۱.

۶۸. م . ن : ۹۸.

۶۹. البني السردية، عبدالله رضوان، دار الشروق، القاهر، ط ١، ١٩٩٥م:١٢٢.

٧٠. فلسفة السرد، محمّد صابر عبيد، دار المناهل ، دمشق، ط١، ٢٠١٤م: ١٣۴.

٧١. ذكريات معتقة باليوريا، على الحديثي، دار فضاءات، عمان، ط١، ٢٠١٤م.٧.

۷۲. م . ن : ۸

٧٣. م . ن : ٨

٧٤. اللاسؤال واللاجواب، فؤاد التكرلي، مؤسسة المدى، بغداد، ط خاصة، ٢٠١٣م. ٤.

۵۷. م . ن : ۱۸ – ۱۹.

۷۶. م . ن : ۶۲.