أشكال التعبير عن دلالات الفقد والتشظي عند المرأة
القصة العراقية القصيرة انموذجاً

م.د. محمد جري جاسم النداوي
مديرية تربية واسط

ملخص:-

أكتسب التشظي والفقد عند الكاتبات العراقيات مفهوماً أكثر عمقاً واتساعاً، وقد تجسد ذلك بوضوح في كتاباتهن بشكل لافت، لاسيما القصصية منها، إذ رسمت المتون السردية للقصص عينة البحث تشظي شخصياتها في العالم المتخيل وتأزم محنتهن. وقد عبرت الكاتبات العراقيات عن دلالات التشظي والغياب بأشكال تعبيرية عدة، تناولنا منها بالبحث والتحليل ثلاثة أشكال تعبيرية وتقنية، هي: (المعادل الموضوعي، والحوار، والزمن السردي)، وكما سيتم بيانه في كل مبحث منها.

Abstract

The fragmentation and loss of Iraqi female writers gained deep understanding. This was reflected in their writings in a clear and especially descriptive manner. The narrative texts of the stories were drawn from the sample, the dispersion of the characters in the imaginary world, and the reality of the characters.

The Iraqi writers have expressed the signs of fragmentation and loss in many forms of expression, from which we dealt with research and analysis three forms of expression and technique, namely: (the substantive equivalent, dialogue and narrative time), as will be explained in each section.

التمهيد: -

أكتسب التشظي والفقد*عند الكاتبات العراقيات مفهوماً أكثر عمقاً واتساعاً، وقد تجسد ذلك بوضوح في كتاباتهن بشكل لافت، لاسيما القصصية منها، إذ رسمت المتون السردية للقصص عينة البحث تشظي شخصياتها في العالم المتخيل وتأزم محنتهن، وقد يكون لذلك تماهيا مع الحياة الواقعية للمبدعة العراقية، ذلك أن الأديب لا يكتب من فراغ، إذ لا بد أن يكون متأثراً بالمحيط الذي يحويه ويتفاعل فيه ومعه، كما أن ما يكتبه قد يكون متأثراً أيضاً باسقاطات تأزماته أو انكساراته على المستوى الشخصي الذاتي، أو حتى المستوى العام عندما يتشكل هنالك وعي جمعي يترك الأديب متأثراً ومؤثراً في واقعه، ومتطلعاً إلى خلق واقع جديد، أو على الأقل، التفاعل مع الواقع المعيش بكل سلبياته أو تناقضاته التي تترك الذات تعاني انكسارها أو تشظيها، وسأمها من لا جدواها إن هي أخفقت في انتاج واقع يكفل لها اندماجها فيه وتماهيها معه، وشعورها تجاهه بالرضى والقبول، ولا أريد أن أقول هنا أن المتون السردية ما هي إلا تجسيد للواقع فحسب، لكنها فوق ذلك تحدد موقفاً منه[١]؛ لأنها في كثير من الأحيان تكون قادرة على رصد وضع الواقع المعيش من خلال ما تُجسِّده شخصياتها من أدوار[٢]، فتصير النصوص السردية على أساس ذلك، طاقة سياسية واجتماعية وثقافية ذات بعد إيديولوجي له ارتهاناته التي تبرز في النص السردي، وتحاكم أحياناً الواقع، من خلال ما ترسمه الشخصيات من صور ومعانٍ أو أدوار، وأن هذا البعد الإيديولوجي يتداخل فيه الانفعالي، فينتج عن تداخلهما قطعة فنية ذات إحساس مرهف مشحون بالعاطفة.

إن سمة الانكسار والحزن والاحساس بالفقد تكاد تكون ظاهرة ملفتة للنظر في أكثر الفنون الأدبية إن لم يكن جُلّها، ويتضح ذلك من خلال النتاج الأدبي، لاسيما السردي منه، الذي يحاول التماثل مع الواقع المرير المحزن الذي يحيط بظروف كتابته، أو اتخاذ موقفا منه على الأقل. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن الإلحاح على إبراز هذا الجانب المعتم والمحزن في النصوص السردية، وخلق عالم أسود لشخصيات متشظية أو بائسة ومنكسرة، من شأنه أن يمنح النصوص بعداً واقعياً تجعله أقرب إلى الواقع الذي يشترك فيه المتلقي والمؤلف، فتكون تلك النصوص أقرب إلى التصديق، مما يسمح بالتفاعل مع هذه النصوص، ويمنحها بعداً جمالياً جراء ذلك.

إزاء كل ما تقدم، تتجلى لنا حقيقة لا بد من تأكيدها، وهي أن ((الرؤية الحسية ذات وجه واحد؛ فأنت حين تنظر فإنك تنظر في اتجاه واحد، فترى وجها واحداً من الأشياء، وقد ترى أنصع الوجوه أو أبشعها...))[٣]، ولو طبقنا هذه الحقيقة على ما تجسده النصوص السردية من رؤى لعوالمها المُتخيَّلة، في الوقت الذي تتكرر فيه الرؤية للأشياء البشعة أو للواقع البشع؛ بسبب كثرة تواردها للمشاهدة فيها، فإن ذلك يولد إدراكاً شعورياً جديداً يختلف عن سابقه، يتحدد -أحياناً- في الحكم على الذات ومحاسبتها، أو الحكم على الواقع واتهامه بالتقصير والسلبية، وهو ما ستفصح عنه مباحث هذا البحث بعون الله وتوفيقه. كما لابد من الإشارة إلى أن العينة التي وقع اختيار الباحث عليها تحددت في المجاميع القصصية القصيرة التي صدرت ما بعد ٢٠٠١ إلى ٢٠١٥؛ لما لهذه المدة الزمنية من خصوصية لدى الأديب العراقي بوجه عام، والقاصة العراقية بشكل محدد، تتلخص بعض مفاصل تلك الخصوصية في الوعي الفني بالقصة القصيرة، والقدرة على التفنن في تشكيل نصوصها ومتونها السردية، والمهارة الواضحة في توظيف تقنياتها، فضلاً عمَّا اتسمت به هذه المدة من اضطرابات على جميع المستويات في البيئة التي كُتبت بها هذه النصوص، بدءاً من اختلال التوازنات الدولية على اثر السياسة التي اتخذتها امريكا وحلفاؤها تجاه العالم العربي بعد انهيار برجي التجارة في نيويورك، وما رافقه من ضرب للتوحد العربي القومي والوطني أيضا، وحتى الاجتياح الامريكي العسكري للعراق، مروراً بشبح الارهاب بكل مستوياته وأشكاله. مما كان له تداعياته على المخيلة العامة للأديب العراقي، ونشوء وعي لديه بموقفه وموقعه تجاه كل ذلك، وهو ما سيتم الاشارة إليه في مباحث هذه الدراسة، وذلك بحسب أهميته لموضوعها.

المبحث الأول- المعادل الموضوعي

منذ أن نشر إيليوت مقالته النقدية "Hamlet and problems" هاملت ومشكلاته عام ١٩١٩ حتى اكتسب مصطلح المعادل الموضوعي اهتماماً كبيراً من قبل النقاد والمبدعين الذين تلقفوه في كتاباتهم، حتى انه صار عنواناً لبعض قصائدهم[٤]، شفع ذلك المقال كتابه المنشور في لندن عام ١٩٢٠ بعنوانه " THE SACRED WOOD" الذي تضمنَّ مقالات في الشعر والنقد، بيَّن فيه رؤيته النقدية الكاملة عن هذا المصطلح الذي يجد فيه الطريقة الوحيدة للتعبير عن الإحساس في قالب فني، أو أنه الخيار الأمثل لتمثيل مجموعة من الموضوعات أو المواقف أو سلسلة الاحداث التي تشكل وعاء لهذا الإحساس الخاص، حيث يتجلى هذا الإحساس بمجرد أن تعرض تلك الموضوعات أو المواقف أو الأحداث مقدمة في شكل تجربة حسية[٥].

وبذلك يمكن أن نقول ان المعادل الموضوعي هو لغة مجازية تعبيرية تخلق صورا ترميزية قادرة على احتواء تجربة الكاتب وتمثيل احساسه وعاطفته بشكل معمّق، فضلا عن قدرته على منح النص دلالات أوسع تسهم في تشظي معانيه مما يرسخ ثيمة النص الرئيسة. أو هو ((لعبة استبدال لغوي للتعبير عن العاطفة في مادتها الخام بموقف متكامل يعبر عن هذه العاطفة، وسلسلة متراصة من التلميحات والتلويحات التي تسهم في تدفق الدلالة المرجوة وتحقق الإثارة المبتغاة في المتلقي بطريقة غير مباشرة))[٦]. وبشكل موجز، هو مصطلح نقدي يشير إلى الأداة الرمزية التي يستخدمها النقاد والمبدعون للتعبير عن بعض المفاهيم المجرَّدة[٧].

كما ان توظيفه في المتون الفنية ليس لغايات جمالية أو زخرفية فقط، بل إنه فوق ذلك يعد عاملا أساسيا يساعد الانسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته ومنحها بعداً شمولياً وضرورة موضوعية تستطيع النهوض - بما تمتلكه من طاقات متجددة - بعبء الهواجس والرؤى والأفكار المعاصرة[٨]، فالقاصة والروائية دنى غالي في قصتها (السيدة والنارجيلة)، ولتعميق إحساس الشخصية بالفقد والتلاشي، توظِّف معادلاً موضوعياً مكَّنها من تمثيل سأم هذه الشخصية واحساسها بالتشظي، هذا المعادل الموضوعي هو النارجيلة التي تشتريها وهي في بلاد غربتها بعيدا عن وطنها العراق.

إن الشكل الخارجي للنارجيلة ابتداءً من العنق النحيف إلى الرأس الذي تعلوه الفضة وحتى بطنها الواسعة الذي تصفه الساردة بأنه مثل رحم امرأة، كلها صفات جعلتها تكون معادلا موضوعيا ناجحا لثميل محنة هذه الساردة المغتربة: ((فم الزجاجة مغلق بأنبوب فضي محزز، رشيق طويل ينهض بقامة النارجيلة [...] هكذا رحم ضيق لا يمكنه أن يكون مانحاً))[٩].

إن لتوظيف الأسماء (فم، قامة، رحم) في الاقتباس السابق، قد منح النارجيلة كياناً موازياً لكيان الساردة نفسها، وما ذلك إلا من أجل أن تغدق عليه القاصة ما تريد تمثيله من مشاعر، فضلاً عن أن النارجيلة قد اتسمت بسمة أخرى وهي أنها تُعَد خصيصا لاستعمال الرجل، مما يمنح هذا المعادل بعداً ترميزياً وايديولوجياً واضحاً، يتجلى في كون المرأة ربما تتشيَّأ كي تكون مجرد قطعة في البيت ليس لها فعل أو وجود في الحياة إلا من أجل استعمال الجنس الآخر، لذلك فهي عندما تتأملها من بعيد تتبدى لها وكأنها امرأة تماثلها في الحزن والضيق بالمكان: ((غشاوتي والمنظر أمامي يثيران خيبتي. هذه المرأة المستوحشة وكأنها تمتص روحي بدلا من ألف رجل. أخجل والضيق بمكان يكبر)) [١٠].

يتجلى في هذا الاقتباس البعد الترميزي الذي منحته القاصة على النارجيلة جاعلة منها امرأة لها مشاعر الأسى والحزن نفسها التي لدى الساردة: ((النارجيلة تلتفت إلى النافذة متحسرة. لا تحب في هذا النهار الخريفي الشديد الرطوبة غير اللوعة التي يبثها، ربما تعاطفا. لا تستطيع أن تحبس خيبتها الآن...))[١١]. وربما أرادت الساردة أيضا أن تعمق للمتلقي شعورها بالفقد والتلاشي منذ بداية القصة عندما صدمته بقولها، وهي تتأمل تنظيفها لجسد النارجيلة: ((حركة قطنية دائرية حثيثة تزحف ببطء تلغي الوردة بعد الأخرى))[١٢].

إن حركة يديها هذه تشبه حركتها داخل البيت، فهي حركة دائرية حثيثة تزحف ببطء تلغي وجودها، وتنفي كيانها، تلغي المرأة بعد المرأة وتُقصيها داخل أُطُر هذه الدائرة، وتتركها تعيش محنتها بهدوء، وبتلاشي. أما

قصة (أزمنة راكدة) للقاصة والروائية إيناس البدران، فإن السادرة توظف سمكة الزينة معادلاً موضوعياً لحال الشخصية التي يبني السرد شخصيتها على لحظات التأمل لحياة السمكة المشابه تماماً ليوميات حياة الشخصية أيضاً، فينتج من ذلك كله صورة للشخصية تتحدد بالانكسار والتلاشي وعبثية حياتها ولا جدواها، الأمر الذي يفضي بها الى الاكتئاب والحزن: ((مساراتها كلها منحنية تنتهي حيث ابتدأت، يضمها عالمها المائي الصغير بدعوى حمايتها من آخر كبير مخيف، هكذا لخَّصت دورة حياة سمكتها الذهبية))[١٣].

المسارات المنحنية والابتداء من جديد في كل مرة بلا تقدم وبعبثية واضحة، عالمها الصغير والآخر المخيف، كلها ترميزات تضخمت في هذه السمكة لتكون معادلا موضوعيا يستجلي محنة البطلة، ويسلط الضوء على احساسها بالفقد والتشظي في هذا العالم المنحسر بها وعليها. كما أن هذا العالم الذي يضيق بها ينازعها فيه (آخر)، يتحكم بها، ويرسم مصيرها كما يريد، لأنها تعيش على هامش الحياة كياناً (آخر): ((تحدق في الوجه الصغير[...] تتأمل انسيابية جسدها[...] دورانها في قوقعتها البلورية. كانت ما أن تصل نقطة بعينها حتى تعود أدراجها لتظل تدور وتدور ولا يوقفها إلا ارتطام رأسها بالجدار الزجاجي[...] – ما أصعب ان يتحكم سواك بمصيرك...))[١٤].

كان لتأمل الشخصية السادرة لسمكة الزينة تداعياته على أحاسيس البطلة وشعورها بالتشابه الكبير بين حياة الاثنين، فالسمكة تدور وتدور داخل حوضها الزجاجي، وهي أيضاً تظل تدور لتعود لنقطة البداية، يتخلل ذلك الدوران ارتطام رأسها بحدود عالمها الصغير ليشعرها أنها مازالت على قيد الدوران والتلاشي واللاجدوى. هذا من جانب، ومن جانب آخر كان للزجاج العازل للسمكة فعله في إغداق بعد أعمق على هذا المعادل الموضوعي، تحدد في شفافية عالمها ووضوحه للآخر المحدِّق والمتحكِّم، وهذا بحد ذاته قد منح المعادل الموضوعي صفة التكاملية من حيث قدرته على تمثل الصورة المتجلية في مخيلة القاصة، وترسيخها في ذهن المتلقي، ومنحها أكبر قدر من العمق والتشظي الدلالي أيضا. في حين تضمنت قصة (شمعة العسل) معادلاً موضوعياً اتسم بالحركية والصخب، والعفوية في هذا الصخب، فضلاً عن اتسامه بالبراءة والسلام؛ كونه رمز السلام، كان ذلك المعادل هو حمامات بيضاء تطلق في قاعة حفل زفاف الشخصية التي ترى أن زواجها قد يكون تقييدا لحريتها. تتأمل تلك الطيور وهي تحلق في فضاء القاعة والخيوط مربوطة في أرجلها من أجل التحكم بحريتها من قبل مالكها، فينعقد لدى البطلة تماثل حالها - وهي في لحظة اقترانها ووضع الاساور والحلقات في يديها- مع حال هذه الطيور المقيَّدة: ((عيناها تتابعان حمائم بيضاء أطلقت في فضاء القاعة بعد ربط سيقانها بأشرطة حريرية طويلة بما يكفي لسحبها عند اللزوم لإعادتها إلى أقفاصها همست في سرها: من منا لم يغبط الطيور؟ حتى لهذا اخترعوا الخيوط والاقفاص، وهي يوم وضعوا الاصفاد في يديها علت الزغاريد...))[١٥].

وعلى الرغم من أن تركيز البطلة وتأملها انصبَّ على سيقان تلك الطيور واشرطة الحرير المربوطة بها، ومقاربتها بين قيودها وقيود الزواج وقفصه الذهبي، إلّا أن هذا المعادل لم يتضمن ذلك الترميز فحسب، بل تجلى له بعد آخر مكَّن الشخصية من التمرد والتحرر من ذلك القيد/الزواج، تحدد في قدرة هذا المعادل على إثارة الحماس لدى البطلة وتأجيج إرادتها من أجل إحداث تحول في مجرى حياتها، وذلك من خلال ما تتمتع به هذه الطيور من دافع للخلاص من قيودها حينما تصارع في طيرانها بعيداً في فضاءات حريتها المسلوبة، الأمر الذي شجع البطلة على محاولة التمرد من أجل الخلاص من هذا القيد الذي سيشكل بؤسها، وامتلاك حريتها التي

على وشك أن تُسلَب منها، الأمر الذي من شأنه أن يخلق تغييراً في مجرى السرد بشكل عام، وفي حياة الشخصية بشكل خاص، مما رسم بعداً جماليا للنص، وتطوراً غير مفتعل في سير الحدث العام للقصة: ((ليست حرية من جدران ما انفكت تطاردها، ولا من صحبة متكلفة، ولا من مشاعر متحولة، لكنها الحرية المنبعثة من روح تجردت من الأقنعة لتتوج بجسارة غير آبهة بمزاجية النظرات والآراء وازدواجيتها، ولا بأي نتائج ستأتي بها الأيام))[١٦]. أما قصة (نبرة الفراديس المؤقتة) فقد رسمت بدايتها موضوعة الغربة والاغتراب وترك الأوطان، وجسَّدت كل ذلك بغاية الدقة، فضلاً عمَّا يرافق ذلك الشعور من تداعيات لمشاعر حزن وسأم واحساس بالتشظي والضياع، وهي تستعين بمعادل موضوعي مكَّن من تعميق أثر تلك الموضوعة وتكثيف معناها واستجلاء مفهومها: ((وهي تنظر إلى أسراب الطيور المهاجرة تشم "زينب البغدادية " روائح البحار المالحة والصحاري تنهمر من خفق الأجنحة تقول لأمها:

- أترين يا أمي أسراب الطيور تتجه جميعاً نحو غروب الشمس؟ إذن متى أراها وهي تعود إلى مشرقها؟ أيعني هذا أن الهجرة لا تتجه إلّا نحو الغرب والغروب؟))[١٧].

هذه التساؤلات التي تضمنها الاقتباس، وهجرة الطيور، عزز موضوعة القصة بشكلٍ فعّالٍ، وخلق للنص السردي جماليته المتألِّقة، تجلت تلك الجمالية في المعادل الموضوعي الذي منح النص دلالة فنية قادرة على تعميق المعنى وإثارة المتلقي بشكل يحفز لديه التأمل حينما يجد نفسه أمام بنيتين فنيتين (بنية النص، وبنية معادله الموضوعي) تكمل كل منها الأخرى، مما ساعد كثيراً على التفسير والتأويل للنص السردي، لاسيما عندما كانت النهاية قد اختزلت هذه الأفكار بإعادة التلميح للموضوع الرئيس مرة أخرى: ((انتهى الربيع..ها هي الطيور تغادر إلى مغيب الشمس. وتهجر أعشاشها....))[١٨]. كما أن قصة (رفيف بلون الحب) للقاصة (لمياء الالوسي) قد استعانت بمعادل موضوعي استجلى محنة الشخصية في النص السردي للقصة، المتحددة بالتلاشي والضجر من لا جدوى حياتها، بعد أن فارقها أكثر أفراد اسرتها، مما استدعى لديها احساساً بغربة روحية، وهي غربتها في عالمها الفسيح الذي كانت تعيش فيه، والذي أصبح الآن يضيق بها بعد أن شارف عمرها على الانتهاء، تجلى هذا المعادل الموضوعي بـ "شجرة سدر" توسطت منزل هذه العجوز وهي ما تزال مخضرَّة الرأس ومتألقة بأوراقها، ثابتة الجذور بشكل واضح، فضلاً عن كونها شديدة الالتصاق بالأرض لا تقدر على جرفها تيارات الزمن وعزف ذكرياته، كما لا تستطيع أن تيبسها الآمال والطموحات التي نمت وماتت قبل أن تُبْلَغ: ((منذ أن تركها الجميع وأنا أحاول جاهدة أن أطمئنها بحضوري [...] تحت شجرة سدر مرعبة، تمتد من الأسفل، تتعرش أغصانها وأشواكها في كل مكان، تناطح البيت وغرفه، سقوفه، وجدرانه، وترتخي على سطحه...))[١٩].

ارتسم في هذا الاقتباس معادلا موضوعيا عمدت الشخصية الساردة على رسم ملامحه بكل تفاصيلها القادرة على تعميق محنة المرأة المُسنِّة، فضلاً عمَّا لشجرة السدر من قدسية واضحة، كل ذلك قد منح المعادل الموضوعي أهمية فنية للنص؛ كونه الأقدر على استيعاب كل احاسيس الساردة تجاه هذه المرأة المُسنِّة، وتمثيلها تمثيلاً فنياً ألقى بالضوء على محنتها واحساسها بالحزن والسأم والتلاشي، بعد أن أرهقتها ذكريات هجر الأحباب

والأصحاب ورحيل الأهل، إذ بقيت لتلك الذكريات تصدعاتها المتجذرة في أعماق روحها: ((أعشاش العصافير المهاجرة، رغم الصمت إلا أن ضجيج خفق أجنحة العصافير كان يملأ المكان))[٢٠].غير أن تلك المعاناة والأحزان والذكريات الأليمة تستحيل منبهات تُشعرها بوجودها ((لازلت أتنفس لم أمت))[٢١].

أما قصة (جدائل الشمس) فقد وظفت معادلاً موضوعياً صوَّر تصويراً دقيقاً ما تُعانيه بلاد الشخصية الساردة من حروب مستمرة وقتل وإرهاب، عندما جعلت هذه الساردة من نوازع المرأة للموت في أثناء الولادة وشدَّة الطلق مُعادلاً موضوعياً، ففي شدَّة الطلق للولادة كانت تقترب من الموت شيئاً فشيئاً، غير أنها في كل طلقة كانت تهب الحياة لأبنائها، وهذه الرؤية تتجلى فيها الإنسانية بأسمى صورها، عندما تصور المرأة بأنها عنوان العطاء، مثلما الوطن أيضاً رمز العطاء، مهما ضاقت به صدور أبنائه، لكنه لا يضيق بأبنائه. فتصير بذلك المرأة هي الوطن المانح سر الحياة لأفراده: ((النسر عاد ثانية للانقضاض ليمزق بمخالبه احشاءها هذه المرة، الألم كان رهيباً لدرجة انها سمعت صوت أنينها، حرَّكت يدها باتجاه مصدر الألم كأن يداً امسكت بها لتمنعها..اليد استحالت أياد كثيرة رفعتها لتلقي بها في فراغ أثيري...))[٢٢]. فهذا المعادل قد جسَّد محنة بلاد الشخصية وهي تصارع الحياة مع توالي الفتن والأزمات، ونسور الموت والخراب منتظرة، وهي تتضور جوعاً تريد الانقضاض على بلادها، فتحاول-عند اشتداد الطلق- وضع يدها على موضع الألم، لكن الكثير من الأيادي تمنعها حتى تجد نفسها تتلمس قضباناً باردة، ونسر الموت يرمقها بعيون قاسية مرتقبة في انتظار أن تسقط فريسة لمخالبه، تظل على هذه الحال بين الموت والحياة، حتى يأتيها صوتٌ يقول لها: ((مبروك صرت أُمَّاً))[٢٣]، فتهمس بأذن صغيرها ((لن يسرقوا حلمنا))[٢٤].

إن مساحة النص السردي للقصة القصيرة مقارنة بغيرها من الفنون السردية كالرواية مثلا أو المسرحية، جعل بعض الكُتَّاب يعتمد فيها على التكثيف والترميز من أجل تعميق التجربة العاطفية أو المعنى، إذ إن القصر المحدود لهذا الفن قد يجعل اغراقها بالعواطف والاحاسيس أمراً ليس له مبرر على الإطلاق، هذا إذا ما تم المقارنة بين تلك المشاعر مع حجم النص وحدثه الذي يجري في دورة شمس واحدة، وهنا يأتي فعل المعادل الموضوعي في قدرته على تمثيل أعمق المشاعر في أوجز تصوير يعتمده المعادل الموضوعي، من أجل إحداث ردة فعل إيجابية عند المتلقي، تستحثه على التأمل والتأويل، كما ان ردة الفعل هذه قد لا تتأتى من البنية المُحددة للمعادل الموضوعي في النص فحسب، بل بتوقيت مجيئه بعد جملة من الاحداث الصغيرة والصور المتراكمة والعواطف التي تختزل على وجه محدد في المعادل الموضوعي.

المبحث الثاني- الحوار

يعد الحوار عنصراً مهماً من عناصر البناء الفني للنصوص السردية بوجه عام، ووسيلة فاعلة من الوسائل الأساسية للتعرف على الشخصية ورسم معالمها العامة؛ فالحوار يمنح المتلقي صلة مباشرة مع الشخصيات، ويمكنه من معرفة نوازعها الداخلية وعوالمها النفسية بشكل مباشر من غير واسطة بينه وبين الشخصيات تُرشح كلماتها أو حتى احاسيسها التي قد تنقل للمتلقي من خلال المونولوج مثلاً أو الأنواع الأخرى للحوار. وهو أيضاً ((عرض دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر))[٢٥]، وهو وسيلة

مهمة جداً في عرض الشخصيات وتقديمها من خلال ما يعرضه من صراع بينها يؤدي إلى إنجازها على مستوى السرد، فالشخصيات تتجلى فيه بوضوح وتكون أكثر قرباً من القارئ، ولكن ينبغي لفت الانتباه إلى أن تقنية الحوار تُعَد من تقنيات المسرح بالمقام الأول، وعلى الرغم من أن الحوار بشكله المباشر الذي أُثر عن المسرح منحسر بعض الشيء في نص القصة القصيرة، إلا أن هذا لا يمنع من الإفادة منه في التشخيص والتحليل لشخصيات القصة[٢٦]،ولكي يؤدي الحوار غاياته الفنية يجب أن يكون متسماً بقدرٍ من الوضوح والابانة؛ لأنه مُطالبٌ بالكشف عن القيمة الذهنية والعاطفية للشخصيات، وكذلك الواقع التاريخي فيما تحت النص السردي، وهما من أهم وظائف الحوار[٢٧]،كما أن له وظائف فنية أخرى يمكن إجمالها بـــ :

- تمكنه من رفد القصة بالمعلومات الكافية لدفعها إلى الأمام، لاسيما إذا تضمن صراعاً بين الشخصيات مع شيءٍ من المفاجأة، فالصراع بين الشخصيات المتحاورة التي ترغب كل منها بتحقيق التفوق على الأخرى، يؤدي خدمة كبيرة للنص المسرود في إيضاح معالم الشخصيات وانجازها على المستوى العام للسرد، فضلاً عن تمكنه من المساس بمواطن الضعف أو القوة في كل شخصية، وكشفها بشكل جلي ومباشر إلى المتلقي[٢٨].
- تتجلى له وظيفة أساسية أيضاً تتحدد في قدرته على أن يرينا الشخصيات[٢٩]؛ لأنه يمتلك القدرة على ربط تلك الشخصيات وحصرها في مجالٍ واحدٍ، وفي موقف واحد أمام عيني القارئ.
- تحقيقه المصداقية في نقل العبارات وما تنطوي عليه من مشاعر وأحاسيس؛ ذلك أن الكلام المُقَدَّم بالشَّرْطَة يتضمن إيحاءً بالحرفية الحقيقية للكلمات المنقولة من الشخصية بشكلها المباشر[٣٠].

من ذلك كله يتضح أن الحوار يكتسب أهمية كبيرة في دراسة الفنون السردية، وقد أُعطي حيزاً خاصاً لدى بعض النقاد، أهمها ما توصل إليه "جيرار جينيت" في دراساته التي أثمرت عن تمييزه لثلاثِ حالاتٍ من خطاب الشخصية المنطوق أو الداخلي، مركزاً في تحليلاته على علاقة الراوي بشخصيات قصته، وهذه الحالات هي[٣١]:

١. الخطاب المسرود أو المروي: - الذي يُكتَفى فيه بتسجيل مضمون الكلام فقط.
٢. الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر: - الذي يبرز فيه حضور الراوي بشكلٍ فاعلٍ، حينما لا يكتفي بنقل الأقوال حرفياً، بل يُكثفها ويذوبها في خطابه الخاص معبراً عنها بأسلوبه.
٣. الأسلوب المباشر أو المنقول: -الذي يتم فيه نقل الكلام حرفياً من غير تعديل أو تغيير.

ولكن، بعد أن ظهر الاتجاه النفسي وكَثُرَت الدراسات والأبحاث الحديثة في علم النفس التحليلي، لاسيما أبحاث (فرويد) في العقل البشري، تأثر الحوار بتلك الدراسات بشكل كبير إلى درجة أن تمَّ تقسيمه-بحسب تلك الأبحاث-على جزءٍ واعٍ وآخر غير واعٍ، وزاد الاهتمام بـ"اللاواعي" كونه يحتل الجزء الأكبر من نشاط العقل، لذا ظهر أسلوب جديدٌ في الحوار يختلف عن سابقه في تقديمه المحتوى النفسي للشخصيات عن طريق الكلام غير المسموع وغير الملفوظ، أو ما يسمى الحوار الداخلي أو (المونولوج)، أو (تيار الوعي)[٣٢].

وبناء على ما تقدم سيقف هذا المبحث على بعضٍ من نماذجِ الحوار بنوعيه الصامت (المونولوج) والمنطوق، لتوضيح أثره في تشخيص أغوار العوالم النفسية للشخصيات، وتسليط الضوء على مشاعرها واحاسيسها، والكشف عن معاناتها وعلاقتها بذاتها والآخرين ممن حولها، مما يساعد على فهم أكثر للشخصية.

كان الحوار في قصة (قضبان من ذهب) للقاصة "كليزار انور" قد ألقى الضوء على الدواخل النفسية للبطلة، إذ إنه أوحى بعمق الأزمة التي تعيشها البطلة، ومدى احساسها بالفقد والتلاشي اللذين اورثاها الحزن والملل، حتى أن هذا الحوار بين البطلة وصديقتها يكاد يخلو من عبارات وصفية تتقدم الجمل الحوارية، مما جعل الشخصيات أكثر قرباً من المتلقي؛ لأن تلك الشخصيات تسلمت بنفسها زمام سرد الأحداث، وعملت على تصوير نوازعها والإفصاح عن مشاعر الكبت التي تعتمل في دواخلها بكل حرية، وبشكل مباشر عن طريق (الحوار المنطوق) الذي جرى من غير واسطة أو سابقة وصفية، ذلك أن العبارات الوصفية قبل الحوار لا تبني- كما يتوهم الكثير- الشخصية السردية مهما بولغ في صياغتها[٣٣].

((- في قصري كل شيء.. لكن، ليس فيه ما يملأ القلب!

رَدَّت والدهشة تملأ أسوار وجهها:

- أيُعقل؟! الكل يحسدك.. تسكنين قصراً رائعاً على أعلى رابية في البلد.. تتزينين بأغلى المجوهرات .. ترتدين أحدث الموديلات.

- لكنها تبقى مظاهر فقط.. وكل هذه المظاهر لم تستطع أن تمحو نظرة الحزن في عيني ودمعة الألم في قلبي...))[٣٤].

استأثرت الشخصيات، في هذا الحوار الذي يستمر طويلاً، بالكلام من غير راوٍ يروي عنها أو يكون وسيطاً بين الشخصيتين، لذلك حاولت البطلة أن تفصح بنفسها عن عمق أزمتها، لعدم ثقتها براويٍ يروي عنها أو يصور عمق مأساتها، لذلك جاءت عباراتها متقطعة تعتمد على جملٍ قصيرةٍ متباعدة، مثَّل ذلك التقطّع والتباعد النقاط الفاصلة بين الجمل، والتي توحي بمرارة الأزمة النفسية التي تعيشها الشخصية، مما جعل كلامها غير منساب بشكل عفوي أو مسترسل، فضلاً عن تكرارها للكلمات (كل، ولكن) فكلمة "كل" تدل على الشمول، أي أن كل ما يحيط بها يعمق احساسها بالحزن واللاجدوى، أما كلمة "لكن" التي تفيد الاستدراك، فقد وظفتها بعد كل عبارة تحاول الاستدراك فيها بأن ما تعيشه ليس بذي جدوى، وهو أيضا سر تعاستها. كل ذلك عزز لديها حالة الانكسار، وشخَّص بوضوح شعورها بالحزن المكبوت في قاع روحها مثل مرار ينخر الأحشاء ويصهر القلب في بوتقة الإحساس باللاجدوى.

يطبق ذلك الإحساس على البطلة إلى درجة أنها تشعر بعقم هذا الواقع من أن يلبي إسعادها، لذلك تحاول التنفيس عن تلك الآلام، من خلال تدوينها على الورق كمذكرات لها تفرغ فيها ماتعانيه من كبت؛ لغياب من يملك حس المواساة ((عندما لا يحقق لنا الواقع ما نريد فإننا نلجأ إلى الحلم الذي نراه في الورقة. غمدت القلم

بقلبي المتألم وكتبتُ لأنفِّس عن بعض المشاعر الحبيسة في داخلي.. لكن، كل ما كتبته وجدته ممزقا في درج مكتبي...))[٣٥].

ويأتي الحوار في قصة (انعكاسات امرأة) بين الأم وابنها الأكبر ليكشف عن شعور المرأة الواعي بإقصائها وتهميشها، أو على الأقل بتشييئها، حينما حمَّلت هذه المرأة سؤال ابنها أكبر قدر من الدلالات لمدلولات تؤكد هامشيتها في الحياة: ((- أمي لماذا تهتم المرأة بجمال مظهرها؟

لسؤاله طعم الصدأ، وكأنه ودَّ لو قال "أمي لماذا لا تبحثين لك عن تربة لتندسي فيها متلفِّعة بالسواد حتى يوافيك الأجل؟" قالت: - حتى أنت يا... ثم أكملت محاولة ترويض صبرها.

- لأنها كائن يحب الجمال.. والعطاء))[٣٦].

كان سؤال الابن، وطريقة استقبالها له، قد صوّر بشكل مموه عدم رضاها بحالها وأثرها المحجَّم داخل أُطر محدد، فضلاً عن احتواء هذا الحوار لإيديولوجيا نسوية رافضة للباس "العباءة" الذي يشكل صورة أخرى من صور الاحتواء والتنميط والإقصاء الأبدي ،بدلالة عبارتها الأخيرة (لماذا لا تبحثين لك عن تربة لتندسي فيها متلفعة بالسواد حتى يوافيك الأجل) وقد عمل السؤال أيضاً كمؤكدٍ قُصد منه تقديم معلومات، إذ إن الأسئلة نفسها هي نوع خاص من الطلب؛ أي تطلب معلومات، لكن السائل في هذا الحوار لا يطلب المعلومات، بل يقدمها، عندما يقصد من المتلقي أن يعي بأنه يريد جواباً عن سؤاله، فيصير الجواب في حدِّ ذاته توكيداً لما يريد تقديمه من معلومات[٣٧]، لاسيما أن جواب " لماذا" الاستفهامية يكون بشيء من التفسير والتعليل، عندئذ يأتي حوارها الداخلي مع نفسها: ((لسؤاله طعم الصدأ)) ليؤكد ما ذهبنا إليه، وبذلك يكون السؤال ذا بعد إيديولوجي يضمر وجهة نظر ساخرة لوضع المرأة المتماهي مع فكرة التهميش والاقصاء خلف أُطر الجمال فقط، أو ضمن حدود التلفع بالسواد، تلك الأطر والحدود التي رسمها لها المجتمع الأبوي وفرضتها عليها سلطته القامعة منذ الأزمان.

وفي قصة (الشمس السوداء) يأتي الحوار المنطوق على شكل سؤال وجواب بين رائد فضاء يهبط إلى "الشمس السوداء" التي ترمز إلى بلد الشخصية/العراق، بعد أن أعجبه سحر هذا البلد وجماله. يتكفل الحوار الذي كاد أن يطغى على النص بأكمله بإلقاء الضوء على معالم البيئة المحيطة بالشخصيات ورسم معالم هذا البلد بشكل يبعث على الحزن والبؤس، عندما يتتبع القارئ تفاصيل ذلك الحوار إلى نهايته، فضلاً عن انطوائه على بعد تأريخي تجلى في اختزاله للأحداث التي مرّت بهذا الكوكب/العراق، وكيف كانت الناس تعيش فيه أيام حكم صدام حسين، وتغير الحال بعد دخول السلاحف الرمادية التي ترمز لدبابات الاحتلال الأمريكي: ((آنستي من فضلك ..في أي كوكب نحن؟[...]

- نحن في كوكب الأحلام.

قلتُ مستغرباً الاسم: - الأحلام! سألت:

- ولماذا يمشي الناس هكذا؟

قالته [كذا] كأنها تنفي تهمة:

- ما بهم.. إنهم بخير.

قلت مستدركاً: - أعني إنهم يتحركون كالآلات..لا أدري هنالك شيء ما غير طبيعي .

قالت: - لو إنك رأيتهم فيما مضى.

- وكيف كانوا؟ سألتها بفضولي المعهود. قالت متلعثمة:

- كانوا يساقون في أعمال السخرية كالعبيد ويرغمون على السجود للإمبراطور.

أكملت وكأنها تحدث صديقا.. وكما تعلم فقد حكمت السلاحف الرمادية مكانه.. سأل:

- وما فعلت بكم هذه السلاحف؟ قالت كأنها تصحح معلومة مهمة: قل ماذا فعلت لكم؟))[٣٨]. (الحوار المنطوق)** يستمر على هذه الشاكلة حتى نهاية القصة، وبرمزية مفضوحة ترمز للعراق "أرض السواد" إبان حكم السلطات التي تعاقبت على حكمه. ولم تكن أهمية الحوار متمثلة في الكشف عن أبعاد الشخصيات أو جوهرها بالمرتبة الأولى، كما في أغلب الحوارات القصصية، بقدر ما حاولت الإفصاح عن الفكرة المتجلية في النص، والمتحددة في الظلم والاضطهاد والأزمات السياسية التي عصفت بالعراق، وأحالت أعزة أهله أذلة، في حين لم تُنْجِدهم الحكومات المتعاقبة من شبح القتل والدماء التي أحالت تراب أرضه إلى اللون المائل للحمرة، وهو ما لفت اهتمام هذا الرائد الفضائي كي يستعلم ما حل به.

إن حالة الحزن والبؤس لم تلحق بشخصية واحدة في القصة، كما في الأمثلة التي سبق التطرق إليها، بل إن تلك الاحاسيس السلبية طغت على الجو العام للقصة، وكأن اليأس والشعور بالحزن والفقد قد أُطبِقَ على الجميع، مما شكَّل جواً عاماً من التلاشي واللاجدوى الذي سَيُدرِكُه المتلقي حال فهمه لمدلولات النص وإحساسه بها، واكتشافه لترميزاته المبثوثة في مبناه الحكائي.

أما في قصة (الرصيف الآخر) فإن السرد يسير على وفق أسلوب المونولوج الداخلي، إذ ألقَى هذا المونولوج الداخلي للبطلة الضوءَ على أحاسيسها ومشاعرها وصراعها الداخلي لمعاناتها اليومية وهي تسير عائدة من عملها أو ذاهبة إليه، تتحدد تلك المعاناة بالمضايقات التي تصادفها وهي تجتاز طرقاتها: ((ولكني كعادتي اجتزت الغابة الممتلئة بقطيع الخراف وذئابها المتوحشة، برفقة مبدئي القائم على عدم المبالاة، وكادت عيون الواقفين تلتهمني وتسحقني تحت وطأة التمادي الواقع علي والجرأة المشحونة بالخبث والإصرار العنيد.. كلا، لن أبالي... إنني لم أقترف ذنباً كي أعامل بهذه الطريقة الجارحة... لا شيء بي يغري ذلك المعتوه، المتغطرس سوى أنني امرأة...))[٣٩]. هذا المونولوج الداخلي للبطلة هو مونولوج مُشفَّر برمزية واضحة يحاكي النظرة الدونية للمرأة، وما تقاسيه من ألم أو ما تعيشه من إحساس بالسلبية جرَّاء تلك النظرة التي توارثتها المجتمعات عن المرأة.

تدحض هذه القصة أيضاً الفكرة القائلة إن الأمكنة المأهولة بالناس تتسم بالألفة، فعندما تنادي "مارسلين ديبورديه فالمور" قائلةً: ((احميني أيتها الطرقات))[٤٠]، فإن هذه المقولة تدل دلالة قاطعة على أن الطرقات جديرة بتوفير الحماية للآخرين الذين يطرقون خطوهم فيها؛ كونها مأهولة بالناس مما توفر لهم الأنس نوعا ما، وكونها أيضاً قادرة على تبديد الوحشة التي تضفيها الأمكنة الخالية، فضلاً عن اتسامها بالسعة اللامتناهية والانفتاح، غير أن البطلة في هذا النص السردي، ومبناه الحكائي المنسوج بدقة، أثبتت الضد من ذلك، فقد برهن مونولوجها الداخلي على عدائية الشارع لها، أو المجتمع ككل، وتحولّه إلى مجتمع مخيف مليء بالوحوش الضارية بدلالة عبارتها آنفة الذكر: "ولكن كعادتي اجتزت الغابة الممتلئة بقطيع الخراف وذئابها المتوحشة. برفقة مبدئي القائم على عدم المبالاة".

لقد حمَّلت القاصة (الشارع) الذي ارتسمت صورته بوضوح في مونولوجها، أكبر قدر من الدلالات لمدلولات متنوعة شديدة الحساسية بقضية المرأة ورؤيتها لذاتها وللعام من حولها، بل ورؤية ذلك العالم لها أيضاً، فقد تمكَّن هذا المونولوج من إلقاء الضوء على أبعاد الشخصية النفسية والجسدية أيضاً، وصور تصويراً دقيقاً عمق مأساتها، واحساسها بالتحجيم الذي يمارسه الآخر عليها، ومدى قسوة الأُطر الموضوعة لها، والقوالب المُعَّدة لها سلفاً، فضلاً عن قدرة ذلك المونولوج على الإفصاح عن صلابة هذه الشخصية وقوتها وقدرتها على المضي قُدماً في الشارع المُتَّسِم بالصلابة والشراسة، ذلك الفضاء القادر على إلغاء كل شخصية لا تحسن وضع أقدامها عليه، كما أنه يلغي أيضاً كل فكر لم يحسن الدخول إلى زواياه المظلمة أو المعتمة أحياناً، إنه الشارع العراقي الشرس والمُتْعَب[٤١]: ((وأزيح ركام ما تقذفه تلك الأفواه العطنة من هذار كلمات غاربة مع الريح وهي تذروها بعيداً.. كلا لن أهتم بما يقولون مطلقاً واصمد حتى النهاية))[٤٢].

نجح هذا المونولوج في الكشف عن الأفكار الباطنية للشخصية بكل وضوح وفنية، فضلاً عن أنه شكَّل عدائية ذلك المكان لها والذي لا يفتر يذكرها بتحديق الآخرين لها وتحجيمهم إياها، وبذلك يكون للمكان بعد إيديولوجي تجلى في قدرته على استيعاب قضية الشخصية، وتمثيلها بمسحة من الواقعية الترميزية، في تأكيد لا إنسانية النظرة الدونية للمجتمع إلى المرأة: ((أعصابي ما زالت متماسكة ولم تخر قواي، ولم تعجز عن اتخاذ القرار والسير قدماً. إلا أن الواقفين راحوا يهاجمونني[...] وكأنهم يرون مومساً تسير في وضح النهار))[٤٣].

المتلقي الكفء الذي يتأمل هذه الصورة المتحركة للشخصية المأزومة، سوف يُدرِك أن كل ما يجري في عالم البطلة الخارجي له أصداء تمس أغوار نَفْسِها، وقد استحالت تلك الأصداء ردَّة فعل منسجمة وطبيعة الشخصية الصامتة، ففي حركتها وهي تسير في الشارع ترفع قدم وتسحق بالأخرى أرضية الرصيف ومعها كل تلك الكلمات الجارحة والضوضاء، تتقدم إلى الأمام غير عابئة بهمهمات السباع الجائعة التي لم تستطع ثنيها عن تقدمها أو تقدميتها. ومن الملاحظ أن هذا النص جعل من المكان "معادلاً ترميزياً " اسقطت عليه الأنا الساردة إحاسيسها السابقة، برفضها أن تكون مركزاً للتحديق الحيواني، فقد كان للعلاقة المتبادلة بين البطلة والمكان أهمية كبيرة في إيصال الفكرة الجوهرية للنص، وبثها للقارئ بشيء من الدقَّة والتفنن، والبعد الأيديولوجي الترميزي أيضاً.

في قصة (لحظة اكتشاف القمر) يستجلي مونولوج الشخصية احساسها الواضح بالفقد والتلاشي، مما يدفعها إلى محاولة الهروب إلى أماكن جديرة بتبديد احساسها بالسلبية، لكنها تعلل نفسها بذلك فقط، إذ ليس هنالك فضاء كفيل باحتواء محنتها وتفتيت احساسها بالتشظي والفقد: ((أهرب منهم معهم ليقودوني إلى أماكن احبها، تشعرني بالأمان، تقتل اغترابي أو تشعله، لا فرق فأنا ممتلئة بالأسى الذي يقترب مني ومنهم، درت بسيارتي دون هدف [...] أعرف جيداً هذا التشظي الذي يشاطرني علاقاتي...))[٤٤]. يستمر السرد، الذي جاء على وفق هذه التقنية الفنية، لعدَّة صفحات، وحتى نهاية القصة، مما يعزز وبوضوح اطباق المحنة على الشخصية وتأزمها إلى درجة احساسها بعبثية حياتها ولا جدواها، وقد تلقى القارئ ذلك كله من خلال مونولوجها وصراعها الداخلي الذي رسم بدقة الاغوار النفسية للشخصية، وشكَّل أيضا أبعاد واقعها المرير الذي يشعرها بالاغتراب والتلاشي. وفي هذا الصدد لابدَّ من التأكيد أن قصص المونولوج، لاسيما تلك التي يخوض فيها البطل صِراعاً داخلياً مع ذاته، فإنَّه يصعب أن ينتهي ذلك الصراع أو حتى القصة ككل نهاية حاسمة؛ لأن البطل يكون في حالة عدم توافق مع قوى أكبر منه أو مساوية له في أمثل الحالات مما يشكل تأزم الشخصية على المستوى النفسي، ويحقق جمالية للنص السردي أيضاً بتشكيل أبعاد الصراع وتداعياته، مما يعزز من انجاز الشخصية وتكاملها على مستوى السرد.

مما تقدم يتضح جلياً ميل القاصة العراقية إلى تقنية الحوار بنوعيه المنطوق والصامت (المونولوج)[٤٥]في تقديم الشخصيات، وتشخيص أبعادها النفسية والجسمية، وتصوير محنتها وتأزمها، فضلاً عن سرد الأحداث وتشكيل المتن الحكائي للنص ومبناه بدقة فنية واضحة، وقد وجد الباحث - مما يتعذر إثباته حالياً؛ لضيق مساحة البحث- أن أكثر القصص في المجموعات القصصية عينة البحث، قد تمَّ فيها توظيف الحوار المنطوق مع الاستعانة كثيراً بالحوار الداخلي لمؤازرته في دفع الصراع إلى الأمام، مما يؤكد وضع الشخصيات القصصية المقموع، ومدى ما تعانيه من الكبت بكل مستوياته وأشكاله، غير أن الحوار المنطوق جاء ليعزز خروجها من دائرة القمع ويضفي عليها شيئاً من التمرد والرفض، والتحليق في فضاءات الحرية والاستقلال، فضلاً عن أن المساحة الصغيرة لنص القصة القصيرة لم يسمح بحوارات منطوقة من النوع المطوَّل في تقديم الشخصيات السردية ورسم ملامحها الداخلية واحاسيسها، لذلك يتم توظيف تقنيات أخرى لمساندة الحوار، وأقصد به مثلا تقنية الزمان باسترجاعاته واستباقاته، وهو ما سيتم عرضه في المبحث الآتي.

المبحث الثالث- الزمن السردي

يعرَّف الزمن السردي بأنه مجموعة العلاقات الزمنية كالسرعة أو التتابع أو البعد ...الخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بها، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية[٤٦]. وقد أصبح للزمن في السرديات الحديثة أهمية واضحة؛ لما يترتب عليه من تشويق للقارئ، وقدرة كبيرة على إحداث الإيقاع والتناغم في النص المسرود وابعاده عن الرتابة والسكونية، فضلاً عن كونه محدداً لدوافع محركة أخرى، كالسببية والتتابع واختيار الأحداث وتسلسلها في النصوص السردية، كما أن له قدرة فائقة على التأثير في كلِّ

أجزاءِ النص السردي وعناصره ومكوناته؛ وذلك لتمكنه من التغلغلِ داخل نصّه بشكلٍ لا يمكن استئصاله منه بأي حال من الأحوال، مما جعله أشبه بالهيكل الذي تُشيد عليه القصة[٤٧].

من ذلك تتضح أهميته لفن القصة الحديثة بِعدِّه عنصراً رئيساً فيها لا يمكن الاستغناء عنه من غير أن تفقد القصة رونقها وأثرها وهويتها، أو من غير أن تفقد كينونتها وفنيتها، فتتحول إلى ما يشبه الحكايات الشعبية القديمة التي تتصدرها عبارة "كان يا ما مكان في قديم الزمان". واستناداً إلى ذلك تكون القصة الحديثة هي أكثر الأنواع الأدبية تمسكاً بالزمن والتصاقاً به[٤٨]، وان القاص أو الروائي لا يتوقف أطلاقاً عن كثرة التفكير به بعدِّه مسألة صعبة المُرتقى، وكثيرة الإلحاح على التقادم ومضي الزمن سواء على سير الاحداث في المتن الحكائي للنص أو حتى تسلسلها في مبناه الخاضع لتدخل الكاتب. فضلاً عن تأثير الماضي والهوة المظلمة بمدلولات الواقع، وتأثير الإيجاز والإنشاء والشكل بمدلولات الترتيب الأدبي[٤٩].

ولابد، قبل الشروع بعرض التطبيقات للنصوص القصصية، من تأكيد ملاحظتين مهمَّتين، أولى هاتين الملاحظتين تتمثل بندرة التطابق بين تسلسل الأحداث وترتيبها في المتن الحكائي من جهة وتسلسلها في المبنى الحكائي للنص المسرود من جهةٍ أخرى[٥٠]، فتسلسل الأحداث وسيرها في المتن الحكائي يمكن أن يكون:

أ ← ب ← ج ← د

أما في المبنى الحكائي الخاضع لتدخل الكاتب وتلاعبه به فقد لا يكون بالتسلسل السابق نفسه، بل يكون هنالك تقديم وتأخير في إيراد الأحداث التي تنطوي عليها القصة، وذلك تبعاً لتصور جمالي أو مذهبي، وليس حسب تسلسل الأحداث في الحكاية.

الملاحظة الثانية تتمثل في وجوب القناعة والتأكيد أنه ليس من المعقول أن يكون- مثلاً- ثلاث سنوات من حياة البطل ملخَّصة في جملتين أو أكثر من قصة معينة، ما لم يكن هنالك تلاعب في زمن النص المروي وزمن حكايته، أي "زمن المدلول وزمن الدال" وما ينجم عن ذلك التلاعب من مزج زمن في زمن آخر[٥١]. أي زمن المتن الحكائي بزمن المبنى الحكائي الدال عليه. وتقود هاتان الملاحظتان إلى ثلاثة ضروب من تحليل الزمن في النص السردي ودراسته:

أ-العلاقات بين النظام الزمني لتتابع الأحداث في القصة والنظام الزمني لترتيبها في النص السردي[٥٢]. ذلك أن الترتيب الزمني للنص السردي يخضع لإرادة الكاتب وتدخله المباشرين، كما اشرنا إلى ذلك آنفاً، فيوظف استرجاعات أو استشرافات تُؤمِّن سير الأحداث وربطها، ولتسويغ غايات محددة يكشف عنها سير السرد وتتابع أحداثه فيما بعد[٥٣].

ب-العلاقات بين الديمومة النسبية للأحداث في القصة وديمومة النص السردي أي "طوله"، وهي علاقة ترتبط بمفهوم النسق[٥٤]. ويتجلى تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة بين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص السردي الذي يُقاس بالجمل والأسطر والفقرات

والصفحات، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له، إذ يمكن لأجل ذلك التمييز بين أربعة أنساق هي[٥٥]: (المجمل، والحذف، والتوقف، والمشهد)

ج-علاقة التواتر: أو العلاقات بين طاقة التكرار في القصة وطاقة التكرار في النص السردي[٥٦]، وتعني مجموعة علاقات التكرار للأحداث مثلاً، بين النص والحكاية، فما حدث مرة واحدة قد يروى مرة واحدة، أو أكثر من مرة، أو أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو ما حدث مرة واحدة[٥٧].

كما أن هنالك معياراً آخر لقياس الزمن هو المعيار "الخارجي" الذي يتعلق بزمن الأحداث الحقيقي خارج القصة، الذي هو زمن موضوعي مرتبط بالزمن التأريخي وما يحويه من موضوعات[٥٨]. وزمن " داخلي" يتم فيه تقسيم الزمن على نفسي "سيكولوجي" يتجلى في إدراك الشخصية في القصة لأزمة الزمن عندها وتداعياته عليها، وإحساسها به[٥٩]، وعلى "طبيعي" مثل السنة والشهر، أو الصباح والظهر ،أي الذي يخضع لمقاييس الزمن الطبيعي[٦٠].

وسوف يتم التركيز في دراسة الزمن في نصوص الكاتبات العراقيات على (الاسترجاع والاستشراف) في العلاقات بين النظام الزمني لتتابع الأحداث في القصة والنظام الزمني لترتيبها في النص السردي؛ وذلك من أجل استجلاء محنة الشخصية ومدى تأزمها أو احساسها بالفقد والتشظي في النصوص عينة البحث.

الاسترجاعات:

تقنية زمنية تعني سرد أحداث أو أقوال أو أعمال وقعت في ماضي الشخصيات، ومعيار ذلك الماضي هو الحاضر الذي يتم فيه السرد الآني لأحداث النص، حيث يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها[٦١].

ربَّما أن هذه التقنية الزمنية لا بدَّ منها في السرديات الحديثة، لأنها تعمل على استدراك ما لم يتم سرده من أحداث أو غيرها، وكذلك تمكنها من رسم عالم الشخصيات في الماضي من أجل الإفادة منه في تكوين صورة عنها في الحاضر، فضلاً عن أن استذكار تفاصيل أحداث ماضية في نقطة محددة من السرد، من شأنه أن يعمق أثر هذه الأحداث ويمنحها بعداً أكبر. من أجل ذلك وجدنا أن القاصات العراقيات تستند في سردهن لعالم شخصياتهن السردي على الماضي المُستذكَر باستمرار، وعلى ما تختزنه ذاكرة الشخصيات من تفاصيل عالم كُنَّ يَعِشنَه ويحقق لهن وجوداً ما، وإن هذا الاستناد على الماضي المُستعاد إنما تشكل بسبب الابتعاد عن الانخراط في الواقع الآني، وعدم الاندماج فيه كلياً؛ كونه لم يعد كفيلاً بتحقيق أُلفته للشخصيات في المتون السردية. لذلك نجد أن قصة (المحاولة الأخيرة) قد بُنيتْ تفاصيل احداثها لترجمة الواقع المرير الذي تعيشه الشخصية التي سقطت في سورة عذابات مستمرة ومتكررة حجَّمت دورها في الحياة، وقلَّصت آمالها وتطلعاتها حتى غابت في ظلمات البيت وصخب الأسرة. إحساسها بالهم والتلاشي في تزايد، مما يستدعي شعورها بالفقد والتشظي ويعمق احساسها بالوحدة: ((وحدة حارقة والبيت يضج بأصوات صاخبة[...] توقفت أسرتي عن إيجاد حل لما أوغلت الدخول فيه، تكبيرها لم ينغصني والأسى يرافقني وأنا ألد طفلي الرابع، وأنا أحمل طفلي السادس

[...] غابة من الأطفال حولي. أرضع معهم سنواتي وأرتشف قطرات بؤسي [...] أتجمد عند نظرة تتكلم عبر صورتي، حروفها تنصت باهتمام إلى همس يناديني بأن بؤسي يأتي عبر حياتي...))[٦٢].

زاوجت البطلة في هذا الاقتباس من مونولوجها الداخلي بين الأفعال الماضية والافعال المضارعة، على الرغم من أن المونولوج يستحضر سنواتها السابقة باسترجاعاتها عن ولاداتها لأطفالها، أي أن الاسترجاع لم يبنى على أفعال ماضية فقط، بل استعان بالأفعال المضارعة أيضا، من أجل أن تُشعِر-الساردة-المتلقي باستمرار أزمتها إلى زمن السرد الآني، بغية زجِّه في جو القصة بشكل تام، وتفاعله مع محنة الشخصية أيضاً.

إن سر تعاسة هذه الشخصية يأتيها عبر حياتها هذه، فعذاباتها مستمرة وعدد أطفالها يزداد وهم يرضعون معها سنوات عمرها، بينما ترتشف هي قطرات بؤسها وحزنها، تتأمل ذلك كله في استرجاعاتها لحياتها، لتجد أن تلك الحياة ما هي إلا موت بطيء، فالموت الذي لم تعد تخشاه يتزين لها، حتى أنها قد ألفته، ولا يكاد أحد ممن حولها يشعر بآلامها[٦٣]، مما يعمق احساسها بالفقد والتلاشي واللاجدوى.

أما قصة (ابتكار سعادة) فقد استعانت بالتبئير الداخلي في سرد استرجاعات الشخصية لحياتها الماضية عندما كانت طفلة ترى أمها تحاول جاهدةً ابتكار السعادة من أجلها، وتتصنَّع دوراً تحاول فيه إضفاء المرح والفرح على ابنتها، على الرغم من استقرار الحزن الصامت في داخلها، تجسد ذلك من خلال حفلة عيد الميلاد التي تجهزها الأم لهذه الطفلة: ((ليس تماما أنني ولدت في مثل هذا اليوم.. ما زلت مُصرة على ذلك...بيد أن أمي لا تنفك تذكرني قبل أسبوع من حفلة "عيد ميلادي" ماذا تعد، وأي الأسماء تضعها في قائمة الدعوة.. أي فستان سألبس[...] أعرف إن أمي مولعة بابتكار السعادات))[٦٤]. يستمر هذا الاسترجاع لصفحات من القصة يصور وبشكل كبير استهجان الطفلة لهذا الدور الذي تمارسه الأم، لكنها بعد مضي السنوات وموت الأم تجد هذه الطفلة، التي أصبحت أُمَّاً أيضاً، بأنها قد ورثت هذا الدور عن والدتها. تقول الطفلة/الأم: ((غير أنني بعد سنوات من غيابها الأبدي رحت استعد قبل أسبوع لحفلة عيد ميلادي وافعل الشيء ذاته بشغف ومحبة لابنتي))[٦٥].على الرغم من أن أعياد الميلاد تعد من الممارسات التي تنشر الفرح والسرور، فضلاً عن دلالة كلمة (بشغف ومحبة) التي تضمنها الاقتباس، إلّا أن هذه الاسترجاعات قد تضمنت بعداً ترميزياً للدور النمطي المتوارث والمحدود الذي تؤديه المرأة داخل اسرتها، تلك المحدودية التي تشكِّل بؤسها ولا جدواها. ولم يتجلى ذلك بالكلمات فقط، بل بالتبئير الداخلي للشخصية الذي أفصحت عنه استرجاعاتها وعمَّقت من إنزوائها أيضاً.

قصة (همس البحر) هي أيضا تسرد على وفق استرجاعات البطلة التي تكون قد فارقت الحياة، وما أُثر عنها من سرد ما هو إلا استرجاعات لواقع أليم ومحزن عاشته بضياع وتشظي، تحكيه للروح المأزومة التي تلتقي بها عند ساحل البحر: ((قبضت بكفها على حفنة رمال تشع بالدفء، تركتها تنث من بين اصابعها كساعة رملية لتذروها الرياح. ذرات كثيرة مختلف ألوانها وقشيرات صغيرة لقواقع كانت يوما جزءاً من هذا العالم المتفجر حياة تتأملها وهي تتساقط بأستسلام))[٦٦].

إن هذا الاقتباس لم يلقِ بالضوء على تفاصيل حياتها التي كانت قد سردتها لروح الشاب الذي معها، بل شخَّص بوضوح مدى الانكسار الذي تعانيه هذه الشخصية، إذ إن كل شيء حولها يتلاشى ويسقط باستسلام كأيام

عمرها التي أصبحت في مهب الريح يوم كانت جزءاً من هذا العالم، فتسير نحو البحر وهي تتأمل ضياعها وتلاشي أثرها لتظل مجرد ذكرى ماكثة في عقلها تهمس بها لأمواج البحر: ((سارت باتجاه البحر.. خطواتها منداة تتبعها، سرعان ما تمحى مع كل موجة قادمة...))[٦٧]. مثَّلت هذه الصورة المتحركة إطباق المحنة على الشخصية بشكل تام، ورسمت تلاشيها وإحساسها بالفقد. ومثلها تماماً كانت قصة (غثيان) التي يأتينا السرد فيها من خلال الشخصية الميتة أيضاً[٦٨].

ولا بد في هذا المقام من تأكيد سمة فنية تتجلى في الاسترجاعات ولا تتحقق لغيرها اطلاقاً، تتحدد هذه السمة في قدرة الاسترجاعات على دمج زمن في زمن آخر، فهي بطبيعتها تكون تلخيصاً لحياة طويلة للشخصية السردية يتم إجمالها في عبارات وجيزة، نجد فيها الشخصية تعاني انكساراً واحساساً بالتلاشي احياناً عندما تقف وهي تتأمل حياتها الماضية، وهذه السمة تحقق جمالية لفن القصة القصيرة ومنفعة للقارئ أيضاً، تتجلى السمة الجمالية في قدرتها على تغيير خط سير السرد، وكسر نمطيته، عندما لا يكون هنالك رتابة في سرد الاحداث، بل قفزات استرجاعية تبعد الملل عن المتلقي. أما السمة النفعية فتتحدد بقدرة الاسترجاعات على إلقاء الضوء على ماضي الشخصيات، أو تفاصيل الاحداث وأبعادها، مما يمكِّن من ردم الكثير من الفجوات التي من الممكن أن تظهر في مجرى السرد أو في رسم الشخصيات أمام عيني القارئ. كل ذلك يحقق أهمية الاسترجاعات في فن القصة وضرورتها أيضاً، فضلاً عمَّا تمَّ التطرق إليه في هذا المبحث من قدرة هذه التقنية على استكناه الأغوار النفسية للشخصيات وكشف خوافيها وتأزمها.

الاستشرافات:

هي تقنية تأتي على الضد تماما من تقنية الاستذكار، ويُراد بها التنبؤ بوقوع أحداث مستقبلية سيشهدها السرد في وقت محدد، أو توقع حدوثها، أو على الأقل الإشارة إلى ذلك ضمناً[٦٩].

هذا النمط من السرد يقضي بقلب الأحداث في النص السردي عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث؛ أي القفز على نقطة ما من زمن القصة كان قد وصل إليها السرد، لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في عالم النص[٧٠].

وربما يكون السرد بضمير الـ(أنا) هو الأسلوب السردي الأنسب الذي يتم من خلاله تذويب استشرافات مستقبلية بشكل مضمن غير مقحم، غير أن لتقنية الحلم في النصوص السردية أهمية كبيرة في الإشارة إلى الاستشرافات أيضاً، عندما توظف في متون النصوص من أجل التلويح أو التلميح لمستقبل الشخصيات أو أحداثها المقبلة. ففي قصة (صروح) مثلاً جاء الاستشراف على شكل حُلُم للشخصية البطلة، كما ان تفسيره من قبل والدة الفتاة قد أزال عنه كل ترميز أو تشفير، وبذلك يتجلى الاستشراف بشكل لخَّص حياة البطلة المستقبلية وما سيواجهها من مستجدات: ((يا ابنتي.. والعلم عند الله.. سيمر في حياتك خمسة رجال، وبقناعتك وحدك ستكونين الطرف الحاسم للقضية، وأنت دائماً من يقلع نبتة الحب التي تنمو بينك وبينهم[...] وستغيرين مكانك بعدها وسيكون التغير نحو حياة جديدة وحب جديد في أرض جديدة))[٧١]. يستجلي هذا الاقتباس محنة الشخصية التي تعيش على أمل تحقيق حلمها الوردي، وتترك الواقع يسير على وفق ذلك الحلم، مما يؤكد عفويتها وضعفها

عن خلق مستقبلها، مثل ريشة في مهب الريح. كما أن الأفعال المضارعة السابقة الدّالة على الاستقبال، بدلالة "سين الاستقبال" قد ألقت الضوء بشكل واضح وشديد السرعة على مستقبل الفتاة، إذ لم يعد ذلك المستقبل غامضاً أو مجهولاً، ولم يعد لدى القارئ أي فعل سوى تتبع نمو الأحداث وسيرها حتى النهاية، أو بالأحرى تطلعه لتحقق الحلم بالشكل الذي تلقاه عند تفسيره، مما يجعله مجرد مُتلقٍ سلبي تقريباً؛ لتضييق أفق التوقعات لديه، عند قصر التحليل على ما تمَّ توقعه من قبل والدة البطلة.

غير أن ذلك الاستشراف قد عمل على تحقيق أمور مهمة على الرغم من إخفاقه في تفعيل دور القارئ، فقد ساعد على خلق عنصر التشويق لديه عند حثه على تتبع السرد، وإعداده لما سيتم سرده عليه من أحداث، فضلاً عن تمكنه، وبدرجة كبيرة، من ربط أجزاء المتن الحكائي بعضها ببعض، وتحصين النص ضد التفكك والانقطاع، وتُعد هذه الأمور من أهم وظائف الاستشراف في القصة[٧٢].

وتعد الشخصية الرئيسة في قصة (لم أعد أحلم) هي الأخرى أكثر تمسكاً بعيشها في الاحلام، وتركها الواقع تماماً غير عابئةً به إطلاقاً، إذ إن القصة بمجملها تسرد على شكل حلم متكرر يراود البطلة في منامها وحتى في يقظتها، عندما تظل تستذكر تفاصيله، وهذا الحلم هو استشراف لما ستكون عليه الأمور تقريباً في لاحق السرد: ((الشاحنة التي تحمل حزم الأسياخ جاءت مسرعة واخترقت الباص الذي اجلس فيه، فدخلت الاسياخ أجساد الركاب بمن فيهم أنا، فصرخت.. وسقطت من السرير))[٧٣].

تخبر البطلة جدتها بالحلم وهي تغزل الصوف بيديها، فتخبرها الأخيرة، غير مبالية بالحلم، بأنها أضغاث أحلام، تستهجن البطلة لا أبالية الجدة واهتمامها بغزل الصوف أكثر من اهتمامها بالحلم عندما تسرده لها في كل مرة، فتحاول إثارة الجدة وكسر الصمت بينهما بقولها: ((-إنها مهنة منقرضة. قلت لها محاولة استفزازها لكي اختصر مسافات الصمت بيننا، لكن عرقا واحداً فيها لم يُستَفز، بل انفرجت اسارير وجهها وهي تقول:

-الحمد لله أن أصابعي ما تزال بخير وأنني أعمل، ولا أحلم.))[٧٤]. هذه العبارة الأخيرة كانت مثل الصاعقة التي ضربت البطلة وأثارت اهتمامها، فالجدة هنا سخرت من وضعها الحالم ومن سلبيتها، مما جعلها تلوذ بالصمت لتتأمل انكسارها وانهزامها، فيما تذهب الجدة للسوق دون عودة، إذ قيل إن شاحنة محملة بأسياخ الحديد جاءت مسرعة واخترقت الباص الذي تجلس فيه، فدخلت الاسياخ في أجساد الركاب بمن فيهم الجدة[٧٥].

هذا النوع من الاستشراف يختلف عمَّا تناولناه في المثال الأول، إذ إنه جاء على افعال ماضية ولم يبنى على افعال مضارعة مبدوءة بحروف الاستقبال؛ وذلك لأن الحلم بحد ذاته قد يكون تلويحاً أو تلميحا إلى استشراف أمور ستتحقق في المستقبل، ولكن عند سرده حتماً سيُسرَد بأفعال ماضية، وبذلك يمكننا أن نقول أن الاستشرافات في المتون السردية لا تنحصر بالافعال المضارعة المسبوقة بحروف الاستقبال، وكما تم إيضاحه. هذه من جانب، ومن جانب آخر فإن هذا الاستشراف يقوم على غموض ما، يجعل من أمر انكشافه بشكل كامل بحسب توقع القارئ له غير متحقق، مما يثير اهتمام القارئ ويحفز تفكيره- نوعا ما- للتأويل والتأمل.

ويبدو أن الاستشراف لم يكن له ذلك الحضور الذي حظي به الاسترجاع، مما يؤكد تأزم الشخصيات في قصص القاصات العراقيات، إذ إن تلك الشخصيات ما زِلنَ في توق للماضي الذي يحقق لهن الألفة والراحة أكثر من الحاضر الذي يمارس عليهن سطوته، ويشعرهن بانكسارهن، فيتركهن يعشن بحزن وبإحساس بالفقد والتلاشي، لأن الحاضر لم يكن كفيلاً باستيعاب الشخصية أو احتوائها. كما أن المستقبل المُسْتَشْرَف مُبهَمٌ وغير واضحٍ، وليس هنالك قدرة للشخصيات على التطلع إليه؛ لانغمارها في انكساراتها وتشظيها.

من هنا يبرز ما للزمن دور فاعل ومؤثر في تجسيد الحالة النفسية للشخصيات وتصوير الإحساس بالضيق والانكسار الذي يرسم قلقها واضطرابها، وبالتالي تشظيها في عالمها المعيش، مما دفع المبدعة العراقية إلى تكثيف الزمن في المتون السردية من أجل منح الأبعاد النفسية للشخصيات عمقاً أوضح.

الخاتمة:-

تجسدت مشاعر الحزن والاحساس بالفقد والتلاشي في أكثر قصص القاصات العراقيات، وقد تحقق ذلك بسبب إحساس الشخصيات بعزلة روحية طاغية على حياتها التي تعيشها، فتتركها رافضة لواقعها أو لمجتمعها وغير منخرطة به تماما، بل متماهية مع ماضيها الذي تسترجعه، أو مع احلامها وخيالاتها، فضلاً عن أن شفافية تلك الشخصيات ورهافة احاسيسها تجعلها أكثر تحسساً لسلبيات هذا الواقع المرير الذي يمارس اقصاءها وتهميشها، لذلك تظل تتوق إلى سعادة يصعب تحقيقها، وإلى واقع يلبي رغباتها، ولما تخفق في إيجاد ذلك، تصل في نهاية المطاف إلى إحساسها بالتشظي والفقد.

حاولت القاصات العراقيات في المجموعات القصصية عينة البحث نقل التجربة الذاتية بعد تعميق معناها، من مستواها الشخصي إلى مستوى أكبر هو المستوى الإنساني الجوهري العام؛ أي جعل المسألة أشبه بمسألة جماعية يتم فيها إثارة ذاكرة جمعية إزاء المادة المحسوسة التي يراد لها جعلها قضية عامة لا خاصة، وقد ساعدها في ذلك كله بعض التقنيات التي تم توظيفها في النصوص السردية للقصة القصيرة، التي كان من أهمها المعادل الموضوعي وقدرته على تمثيل كل ذلك أروع تمثيلٍ.

الهوامش:-

* يريد الباحث بمفهوم التشظي والفقد كل ما يجعل الشخصية السردية تعيش تأزماً وتمزقاً في عالمها الذي يشكل حدودها وأبعادها، سواء أكان ذلك بسبب احساسها بالغربة والتشرد، أو بالضياع والتشتت، أو بسبب شعورها بالاستلاب والإقصاء، إذ إن كل ذلك يشكل لها تشظياً وتمزقاً واحساساً باللاجدوى في كثير من الاحيان، وكما سيتم الافصاح عنه عند تناول النصوص القصصية بالتحليل في مباحث هذه الدراسة.

(١) ينظر: النقد الروائي والإيديولوجي "من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيو لوجيا النص الروائي": حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت ،١٩٩٠، ص ٥١.

(٢) ينظر: الرواية السياسية "دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية" أحمد محمد عطية، مكتبة مدبولي-ناشرون-القاهرة، مؤسسة مطابع معتوق، بيروت، د ت، ص ٧.

(٣) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، ص٣٥٠.

(٤) المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو-أمريكي (بحث) حسن دواس، مجلة الأثر، عدد٢٦، سبتمبر ٢٠١٦، جامعة الأخوة منتوري (الجزائر)، ص٥١.

(٥)The sacred wood, Essays on Poetry, T.s.Eliot, London ١٩٢٠,P ٩٢.

(٦) المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو-أمريكي، ص٥٠.

(٧) المصدر نفسه، ص٤٨.

(٨) الشعر والاسطورة، موسى زناد سهيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٣٧-٢٣٨.

(٩) السأم يتلون، دنى غالي، طوى للثقافة والنشر والإعلام – لندن، ط١، ٢٠٠٩، ص٧٩،٧٧.

(١٠) المصدر نفسه، ص٧٩.

(١١) المصدر نفسه، ص٨٠.

(١٢) المصدر نفسه، ص٧٧.

(١٣) حافات حلم، إيناس البدران، أمجد للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ٢٠١٥، ص٣٧.

(١٤) المصدر نفسه، ص٣٨-٣٩.

(١٥) الليلة الأولى بعد الألف، إيناس البدران: مؤسسة العهد الصادق الثقافية، مطبعة المنتصر، ط١، ٢٠٠٩، ص٨٥.

(١٦) المصدر نفسه، ص٨٩.

(١٧) برتقال سمية، لطفية الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٢، ص٢٣.

(١٨) المصدر نفسه، ص٣٥.

(١٩) حكايات شهرزاد، عدد من القاصات العراقيات، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق -بغداد ،٢٠٠٩ ص ٦٩-٧٣.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٢٢) انعكاسات امرأة، إيناس البدران، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق-بغداد،٢٠٠٧، ص٥٨.

(٢٣) المصدر نفسه، ص٥٩.

(٢٤) المصدر نفسه،٦١.

(٢٥) يُنظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية –القاهرة، ٢٠٠٣، ص٥٩.

(٢٦) يُنظر: البناء الفني للقصة القصيرة، القصة العراقية أنموذجاً "اطروحة دكتوراه"، مطبوعة على الآلة الكاتبة، ثائر عبد المجيد العذاري، كلية التربية، جامعة بغداد، ١٩٩٥، ص ١٣٨.

(٢٧) يُنظر: المصدر نفسه، ص٧٨.

(٢٨) يُنظر: نظرية الدراما، سنيشينا يانوثا، ترجمة: نور الدين فارس، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ٢٠٠٩، ص٧٠، ويُنظر أيضاً: كتابة الرواية، جون برين، ترجمة: مجيد ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ١٩٩٣، ص٨٠.

(٢٩) يُنظر: كتابة الرواية، ص٧٧.

(٣٠) يُنظر: المصدر نفسه، ص٧٩ ،٨٠.

(٣١) يُنظر: خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية –القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٨٥ – ١٨٧، ويُنظر أيضاً: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال-الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٤٦ -٤٧.

(٣٢) يُنظر: صورة الرجل في الرواية العراقية في النصف الثاني من القرن العشرين "اطروحة دكتوراه" فرح مهدي صالح الخفاجي، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٩، ص١٤٣.غير أنه لابد من التأكيد بأن الحوار الداخلي أو المونولوج هو من أقدم أشكال التعبير الأدبي التي يمكن أن نجد أمثلة له في آداب الحضارات القديمة المختلفة، وكان يسمى (Prsopopoela) ويمارس في المدارس إتبّاعاً لتعاليم كوينتاليان (Quintalian) وذلك للاعتقاد بأهميته في تدريب الخطباء، وقد تم توظيفه حديثاً كتقنية من تقنيات رواية تيار الوعي، ويعد الكاتب الفرنسي (إدوارد دي جاردن) مخترع "المونولوج الداخلي". غير أنه قد يُنظر، في بعض الأحيان للمونولوج بأنه تفريغ لتيار الوعي "Stream of consciousness"لشخصية ما ويكثر الخلط بينهما، ولكن هنالك فرق بين الاثنين في أن المونولوج الداخلي يتعرض لأفكار الشخصية ولا يمس انطباعاتها وتصوراتها التي هي من شأن "تيار الوعي "وللاستزادة ينظر: المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٢٥، وينظر: المصطلح السردي، ص٣٦ ،١١٥، ويُنظر: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي-بيروت،١٩٩٠، ص٧٦.

(٣٣) يُنظر: كتابة الرواية، ص٧٨.

(٣٤) عنقود الكهرمان، كليزار أنور، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ٢٠٠٦، ص ٦٣.

(٣٥) المصدر نفسه، ص٦٥-٦٦، ومثلها أيضاً في المجموعة نفسها قصة (نافذة من القلب)، وقصة يوميات دولة النمرود، في المجموعة القصصية يوميات دولة النمرود، عامرة البلداوي،٢٠٠٦، وقصة (تأوهات لوحة، وامرأة في العراء، بحر اللؤلؤ)، في مجموعة "بحر اللؤلؤ"، عالية طالب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٦، وغيرها.

(٣٦) انعكاسات امرأة، ص٨.

(٣٧) التداولية والسرد، جون –ك آدمز، ترجمة: خالد سهر، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ط١ ،٢٠٠٩، ص٧٧.

(٣٨) انعكاسات امرأة، ص٣٩-٤٠.

** لم يجد الباحث في القصص عينة البحث قصة توظف الحوار المنطوق وتعتمد عليه اعتماداً كلياً في رسم شخصياتها، وتصوير الأجواء المحيطة، وإلقاء الضوء على الأحداث التاريخية في المدة ما بعد ٢٠٠١سوى هذه القصة، وقصة (يوميات دولة النمرود)، في مجموعة "يوميات دولة النمرود"، إذ كان الحوار المنطوق يؤازر الأنواع الأخرى من الحوار في النصوص القصصية القصيرة للقاصات العراقيات.

(٣٩) امرأة الصقيع الأحمر، نعيمة مجيد، مطبعة العبدلي، بغداد، ط١، ٢٠٠٩، ص٨٠.

(٤٠) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الحرية للطباعة – بغداد، د ط ،١٩٨٠، ص ٤٨.

(٤١) ينظر: الرواية والمكان "٢"، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة -بغداد، د ط ،١٩٨٦، ص١١٨.

(٤٢) امرأة الصقيع الأحمر، ص٨١.

(٤٣) المصدر نفسه، ص٨٢.

(٤٤) بحر اللؤلؤ، ص ٥.

(٤٥) من القصص التي سارت على "المونولوج" قصة (امرأة الصقيع الأحمر ،والغرير، والمد والجزر،...) في المجموعة القصصية، امرأة الصقيع الأحمر، وقصة(رقص الليل، وخريف دانماركي، ودوائر نجمة)،في مجموعة "السأم يتلون"، وقصة(الصديقة، والشهيد، الجدار)في مجموعة "البحث عن الخلندق"، سالمة صالح، منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا)- بغداد، ط ١، ٢٠٠٦.وقصة(رحلة، وفلسفة الأستاذ(م)..) ، في مجموعة "من أجلها"، ازدهار سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٣، وأكثر قصص مجموعة عنقود الكهرمان، وغيرها.

(٤٦) ينُظر: المصطلح السردي، ص٢٣١.

(٤٧) ينُظر: بناء الرواية، ص٢٦-٢٧.

(٤٨) ينُظر: المصدر نفسه، ص٢٦.

(٤٩) ينُظر: الزمن والرواية، أ.أ.مندولاو مراجعة: إحسان عبّاس، دار صادر-بيروت،١٩٩٧، ص٢٣.

(٥٠) ينُظر: عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء،٢٠٠٠، ص٣٩ – ٤٠.

(٥١) ينُظر: خطاب الحكاية، ص٤٥.

(٥٢) ينُظر: المصدر نفسه، ص٤٦.

(٥٣) ينُظر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، د ط، ١٩٨٦، ص٧٥.

(٥٤) ينُظر: خطاب الحكاية، ص ٤٦.

(٥٥) ينُظر: مدخل الى نظرية القصة، ص ٨٥.

(٥٦) يُنظر: خطاب الحكاية، ص٤٦.

(٥٧) يُنظر: مدخل الى نظرية القصة، ص٨٢.

(٥٨) يُنظر: غائب طعمة فرمان روائياً، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ٢٠٠٤، ص١٢٨.

(٥٩) يُنظر: الزمن والرواية، ص١٣٨، ويُنظر: غائب طعمة فرمان روائياً، ص١٣٤.

(٦٠) ينُظر: غائب طعمة فرمان روائياً، ص١٣٣.

(٦١) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ،١٩٨٤، ص٤٠.

(٦٢) بحر اللؤلؤ، عالية طالب، ص٨٦ – ٨٨.

(٦٣) ينُظر: المصدر نفسه، ٨٧.

(٦٤) في البيت المسكون، هدية حسين، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان-شارع الملك حسين، ٢٠٠٨، ص ٣٩-٤٠.

(٦٥) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٦٦) حافات الحلم، ص ١٣٨.

(٦٧) المصدر نفسه، ص١٣٨

(٦٨) حافات حلم، ص١٠٧-١١٦.

(٦٩) غائب طعمة فرمان روائياً، ص١٣٩، وينظر أيضاً: بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، حسين بحراوي، المركز الثقافي العربي-بيروت، ص١٣٢.

(٧٠) بنية الشكل الروائي، ص١٣٢.

(٧١) عنقود الكهرمان، ص٢٣ -٢٤.

(٧٢) ينظر: بنية الشكل الروائي، ص١٥٥.

(٧٣) في البيت المسكون، ص١٢٥.

(٧٤) المصدر نفسه، ص١٢٧-١٢٨.

(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

المصـــــــــــــــــادر :-

أولاً: المجاميع القصصية: -

- امرأة الصقيع الأحمر، نعيمة مجيد، مطبعة العبدلي، بغداد، ط١، ٢٠٠٩
- انعكاسات امرأة، إيناس البدران، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق-بغداد،٢٠٠٧
- البحث عن الخلندق"، سالمة صالح، منشورات الجمل، كولونيا(ألمانيا)- بغداد، ط ١، ٢٠٠٦
- بحر اللؤلؤ"، عالية طالب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٦
- برتقال سمية، لطفية الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٢
- حافات حلم، إيناس البدران، أمجد للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ٢٠١٥
- حكايات شهرزاد، عدد من القاصات العراقيات، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق -بغداد ،٢٠٠٩
- السأم يتلون، دنى غالي، طوى للثقافة والنشر والإعلام – لندن، ط١، ٢٠٠٩
- عنقود الكهرمان، كليزار أنور، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ٢٠٠٦
- في البيت المسكون، هدية حسين، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان-شارع الملك حسين، ٢٠٠٨
- الليلة الأولى بعد الألف، إيناس البدران: مؤسسة العهد الصادق الثقافية، مطبعة المنتصر، ط١، ٢٠٠٩
- من أجلها: ازدهار سلمان، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٣
- يوميات دولة النمرود، عامرة البلداوي،٢٠٠٦

ثانياً: المصادر والمراجع العربية و المترجم إليها:

- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ،١٩٨٤
- بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)، حسين بحراوي، المركز الثقافي العربي-بيروت
- التداولية والسرد، جون –ك آدمز، ترجمة: خالد سهر، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ط١ ،٢٠٠٩
- تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي-بيروت،١٩٩٠
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الحرية للطباعة – بغداد، د ط ،١٩٨٠
- خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية –القاهرة، ٢٠٠٠
- الرواية السياسية "دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية" أحمد محمد عطية، مكتبة مدبولي-ناشرون-القاهرة، مؤسسة مطابع معتوق، بيروت، د ت
- الرواية والمكان "٢"، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة -بغداد، د ط ،١٩٨٦
- الزمن والرواية، أ.أ.مندولاو مراجعة: إحسان عبّاس، دار صادر-بيروت،١٩٩٧
- الشعر والاسطورة، موسى زناد سهيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٨
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال-الدار البيضاء، ١٩٩٠
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١.

- عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء،٢٠٠٠
- غائب طعمة فرمان روائياً، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ٢٠٠٤
- كتابة الرواية، جون برين، ترجمة: مجيد ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ١٩٩٣
- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، د ط، ١٩٨٦
- المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية –القاهرة، ٢٠٠٣
- المونولوج بين الدراما والشعر، أسامة فرحان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧
- نظرية الدراما، سنيشينا يانوثا، ترجمة: نور الدين فارس، دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، ٢٠٠٩.
- النقد الروائي والإيديولوجي "من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيو لوجيا النص الروائي": حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت ،١٩٩٠

ثالثاً : المصادر الإنجليزية :-

-The sacred wood, Essays on Poetry, T.s.Eliot, London ١٩٢٠,P ٩٢.

رابعاً: الأطاريح والرسائل والبحوث الجامعية:

- البناء الفني للقصة القصيرة، القصة العراقية أنموذجاً "اطروحة دكتوراه"، مطبوعة على الآلة الكاتبة، ثائر عبد المجيبد العذاري، كلية التربية، جامعة بغداد، ١٩٩٥
- صورة الرجل في الرواية العراقية في النصف الثاني من القرن العشرين "اطروحة دكتوراه" فرح مهدي صالح الخفاجي، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٩
- المعادل الموضوعي في النقد الأنجلو-أمريكي (بحث) حسن دواس، مجلة الأثر، عدد٢٦، سبتمبر ٢٠١٦، جامعة الأخوة منتوري (الجزائر).