مرجعيات الصورة السردية في قصص محمود جندار

أ.م.د. رواء نعاس محمد

قسم اللغة العربية / كلية الآداب / جامعة القادسية

rawaa.mohammed@qu.edu.iq

الباحثة . ساهرة ابو شون جباكي

قسم اللغة العربية / كلية الآداب / جامعة القادسية

الخلاصة :

ترتبط فكرة البحث بتقصي حضور النمذجة المرجعية التي تقوم عناصرها على التألق والإنتاجية والتي تكون مرافقة للصورة السردية بوصفها فعلا تخييليا . ومن هنا اختص البحث بدراسة الصورة السردية ومرجعياتها التي اسهمت في تشكيلها، وهي تمثل على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر فهي رؤية توسعية في الوظيفة البلاغية التي تتكأ على عدة حقول معرفية مثل: البلاغة والنقد والتشكيل والفلسفة وغيرها، لتصبح الصورة موسوعة فنية وجمالية رحبة ترتبط بالسرد بدل الجملة ،وهي ايضاً نقيض لكل من الصورة الشعرية والفنية الدرامية والسينمائية، لانها تتشكل في رحم السرد وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية. وهو ما ينسجم مع ميزات القصة عند محمود جنداري، فقد نسج سياق تجربته في رؤية قائمة على شحن صور الواقع في بنية مركبة تتداخل فيها مجموعة من المرجعيات الاسطورية والدينية والادبية والتاريخية التي تستجيب لأفقية الحكي وقدرته التصويرية التي حاول فيها الخروج على تقاليد القصة القصيرة التقليدية ومن صورة الواقعة الاجتماعية إلى صورة تحتمل الغرابة والادهاش والمألوف في آن معاً.

Narrative image references in Mahmoud Jindar's stories

Assistant Professor Dr. Rawa Naas Muhammed

researcher. Sahera Abu Sean Jabaky

Department of Arabic Language/College of Arts/University of Al-Qadisiyah

Abstract:

Types of the research idea by investigating the presence of the reference modeling that carries its elements to brilliance and productivity, watching that accompany the narrative image in an imaginary act. Hence, the research focused on studying the narrative image and its references, which represent a typical pattern and represent an accurate and direct approach to the relations between the individual and society in our time, an expansionist vision in the state that relies on several fields of knowledge such as: rhetoric, criticism, formation, philosophy and others. It is also the antithesis of both the poetic, artistic, dramatic and cinematic image, because it is formed in the womb of the narration and it is formed in the womb of the narration and interacts with a group of people that form the narrative plot. The short story can be seen in the realistic image that responds to the horizontality of the tale and the historical that responds to the horizontality of the narration and its ability to be photographed. Try to get out of the short story and from the image of the social reality to an image that bears strangeness, surprise and familiarity at the same time.

المقدمة :

ترتبط فكرة الصورة بالوجود الذي يبنى ذهنيا وفق مجموعة من التخيلات ،فتختزله في كليته بعده عدماً، كونه متخيلا يظهر المعنى الخفي للواقع. وان دلت الصورة على حقيقة الشيء ومظهره، كما يشير التأسيس الدلالي لها انطلاقا من الفكر اللغوي أو المعجمي الذي خصها بالهيئة والمظهر فقد ((ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشي وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي صفته))[1]. إذ وردت لفظة صورة من الفعل ((صور يصور: صوراً. مال، اعوج، صور تصويراً: جعل له صورة وشكلاً. ورسمه: نقشه، صور الأمر: وصفه بدقة. صور له: خيل له.))[2]. ومنه دلالة ((صور في اسماء الله تعالى: المصور وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها))[3] اذ خرجت الى معنى التجسيد والتمثيل المادي. ف((الصورة اما تجسيد مادي كالصورة التي ينحتها المثال أو يرسمها الرسام، واما تخيل نفسي يتخيله الاديب في كتابته. وهي في كليهما تعكس الملامح الأصلية كلاً أو بعضاً))[4]. أي أن لها وجهان دلاليان : احدهما مادي ((تمثيل بصري لموضوع ما))[5]، والاخر ذهني.

ومن ذلك ما ورد لدى النقاد العرب القدامى، فالجاحظ (ت 255 هـ) استعمل الصورة والتصوير في مكان واحد في حديثه عن الشعر قال: ((فإنما الشعر، صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير))[6]، فتكوين الشعر عند الجاحظ قائم على التصوير أي الشيء التخيلي الذهني.

ومنه رأي قدامة بن جعفر (ت337 هـ)،: ((إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من انه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة))[7]، وهنا عد قدامة الصورة اداة تتشكل بها المادة الموضوعة، كما في الصناعات الاخرى. ولم يخرج عن ذلك ابو هلال العسكري (ت395 هـ) في حديثه عن البلاغة[8]، و عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) [9].

كذلك ارسطو، فقد ربط التصوير بالمجاز والاستعارة وعنده الأديب من صور موضوعه عبر المجاز أو الاستعارة حتى يفصل بين اللغة العادية (الرطانة) واللغة الادبية (الملغزة) التي تتألف من استعارات ومجازات والواقع أن طبيعة اللغة الألغازية تتمثل في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة في تركيبات لغوية مستحيلة، وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية ولكن باستعمال بدائلها[10].

مما يظهر اهمية الصورة في تألق اللغة ،اذ يعد ارسطو الصورة والمجاز ادوات لرفعة اللغة وتألقها وجمالها، فهي وسيلة أساسية يبنى عليها العمل الادبي وتقوم بنقل التجربة[11]،

وهو ما أكد عليه (نيتشه)عندما أحدث قلباً تراتبياً بين الظاهر والجوهر عن طريق كشف الطابع التصويري (الاستعاري، والكنائي) للغة، وعن طريق الالحاح على اولوية الظاهر في الفن الذي يحدده بوصفه الارادة الطيبة للوهم[12].عبر ايمانه بانه لا توجد لغة طبيعية خالصة دون امتزاجات بلاغية، فلابد للغة من تحويل وحركية، مما أثر في طرق التناول اللغوي، إذ هي دعوة قوية للبحث عن القوة البلاغية في مكونات أي لغة، فهناك رموز لغوية مجازية[13]، لذا هناك من عرفها على انها ((الابداع المحض للذهن وهي لا يمكن ان تنشا من تشابه ما بل من جمع واقعين بعيدين إلى حد ما عن بعضهما))[14]،مما ينتج في رأي الفيلسوف غيورغي غاتشف: الكل الفني المكتمل الذي يقوم على اساس العلاقة بين جوانبها الحسي والعقلي، المعرفي والابداعي، وهي تمثل على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر[15]. فهي: ((جوهر كل الفنون وهي شيء ما يوجد فقط لأدراكنا، مجرد من نظامها الفيزيائي والسببي))[16].

أولا : **مفهوم الصورة**

أخذت الصورة مديات وتصورات أكثر عمقا فهي ((قد تكون ذاتية كما تكون موضوعية، وانها اكبر من فكرة، انها دوامة من الافكار المختلطة، وهي مباشرة ولا موارية ملتوية))[17]. كما شهدت الدلالة الصورية انتقالا ملحوظا مع باشلار الذي ربطها بالخيال ((فالصورة انتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللغة، وتعارض المجاز الذي لا يخرج اللغة عن (دورها الاستعمالي)))[18]. مما اكساها لباسا فنيا من طاقات مجازية، حتى غدت ((خلق ذهني خالص. لا يمكن ان تولد من مقارنة، بل من مقاربة واقعين متباعدين بنسبة أو بأخرى، وكلما كانت الصلات بين الواقعين المقاربين بعيدة كلما جاءت الصورة قوية، وكلما زادت قدرتها التأثيرية زاد واقعها الشاعري))[19]. ومن هنا كان ارتباطها بالعالم الادبي فما الصورة الادبية الا ((اللقطات أو الاعمال الادبية الموجزة ذات الدقة في الصياغة اللغوية والرقة في المشاعر. ويوحي التعبير بالصورة المبهجة أو الانطباع الخاطف المشهد أو شخصية أو موقف))[20]. أي هي العمل الدقيق والرقيق الذي يكمل الانتاج الفني

،فالصورة هي واسطة الشعر وجوهره، فبناء الشعر هو بناء صوري، كما تظهر الصورة عبقرية الشاعر وخصوصيته لأنها الاداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته[21].وتتجلى شعريتها في: ((تحويل ما هو مألوف ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية واستعارية وبلاغية خارقة لما هو عادي. ومن ثم، فالصورة هي عملية تحويل وتغيير وتعويض واستبدال، وتتم هذه العملية على المحورين المتقاطعين: المحور الاستبدالي الدلالي والمحور التأليفي التركيبي اللذين يسهمان في تحقيق الوظيفة الشعرية حسب رومان جاكوبسون))[22]. ويظهر ان الصورة الأدبية هي بناء فكري خالص لأنها جوهر اللغة

ويرتد اصل المتعة التي تقدمها الصورة، إلى نوع من التعرف على اشياء غير معروفة، وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية، يثير فضول النفس، ويغذي توقها إلى التعرف على ما تجهله، فتقبل عليه، لعلها تجد فيه ما يشبعها[23].ويتضح مما ذكر ان الصورة احتفت بطاقات اللغة وامكاناتها في التعبير المجازي والبلاغي.

وهناك من يرى ان الصورة هي ((اجراء اسلوبي، اي طريقة في التعبير حرة ومقننة، والمقصود بكون الصورة حرة لجوء المتحدث اليها بمحض اختياره، بحيث يمكنه تعويضها بغيرها، والمقصود بكونها مقننة انتساب كل صورة إلى نسق أو بنية معروفة يمكن نقلها من محتوى إلى اخر مثل الاستعارة والكناية))[24]، ويظهر ان محمد العمري يشير إلى دخول الصورة حيز البلاغة الجديدة. اذ يبدو ان ميدان اشتغال البلاغة الجديدة هو الصورة. وقد ساعد (نيتشه)على فهم هذه الرؤية التوسعية ، وكان (ج – غوت) على حق عندما يذكرنا في (نيتشه والبلاغة) ان الفيلسوف الالماني يعد البلاغة قبل كل شيء لغة تصويرية لا يمكن اختزالها إلى مشكلتي الفصاحة والاقناع[25]. ويرى بييرف زيما ان بول دومان يعيد الصلة عندما يؤكد أن الاستعارة بالنسبة لـ نيتشه هي: النموذج اللغوي بامتياز، وليست شكلاً للغة بين اشكال اخرى[26]، والاستعارة هي ((صورة الصور عند (نيتشه)، بل هي الصورة التعبيرية كلها، ولهذا فأنها تتصل بالفكر الانساني نفسه، فهذا الفكر – كما يرى نيتشه – لا ينفصل عن اللغة وان خصوصيتها... فهذا الفكر بلاغي بصورة كلية))[27].و تعد هذه النظرة البلاغية للتكوين الفكري ثورة في رؤية الوظيفة البلاغية، كما تولدت ثورات اخرى رفعها (نيتشه) للدرس البلاغي الجديد، ويقوم اساس هذه الثورة على التبصر الجيد بالمجازات والاستعارات التي تتضمن دلالات عكسية مراوغة كذلك على حد تعبير نيتشه[28]. اذ أن ((رؤية (نيتشه) تعد ثورة بلاغية تقوم على دينامية متجهة اتجاهات كثيرة ترسم خطوطاً متداخلة ومتوازية ومتناقضة ايضاً))[29]. ويقول كريستوفر لوريس: ((يخلص نيتشه إلى ان الحقيقة هي: جيش خفيف متحرك من الاستعارات والكنايات والتجسيمات...، أما الحقائق فأوهام ينسى المرء انها بالفعل اوهام... انها عملات معدنية طمس وجهها ولم يعد لها قيمة باعتبارها عملات وإنما معدن))[30]،

ومن هنا يمكن القول ان الصورة تصوير لغوي وخيالي وذهني وعقلي وحسي، اهم ما فيها طبيعتها اللغوية والجمالية والفنية، فهي قد تنقل العالم الواقعي أو تتجاوزه نحو عوالم خيالية أو افتراضية، كما انها ترتبط بمتخيلات غنية وثرية، ولها اليات تعبيرية قد تتجاوز الصور الشعرية إلى صور سردية ونثرية ودرامية موسعة تجعل من الصورة عالماً خصباً ومنقحاً[31].

ثانيا: الصورة السردية

وتسمى ايضا ب((الصورة الروائية، أو البلاغة النوعية، لأنها مرتبطة بالجنس أو النوع الادبي))[32]، وتختلف الصورة السردية عما كان شائعاً من مفهوم الصور الشعرية. اذ ان عز الدين اسماعيل يرى فرقا كبيرا بين الصورة الشعرية والتصوير القصصي، ففي الصورة الشعرية نوعاً من التكثيف الشعوري الناتج عن تلاشي الابعاد الزمنية التي تفصل بين الاشياء، والشعر – فن زمني – لا يعترف بأبعاد الزمن، ولا يعترف بموضوعية حقيقته، والتصوير القصصي يقترب من التصوير الشعري كلما اهمل عنصر الزمن في تنسيق علاقات الصورة المسرودة، فالمشهد القصصي وان كان زمانياً يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية لان هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمن، أما الصورة الشعرية فهي حلم الشاعر، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمن فهو اذاً لا يعترف بالسببية، والصورة الشعرية رمز والرمز ماثل في الاساطير والخرافات[33].

ويعد الباحث المغربي الدكتور محمد انقار من رواد بلاغة الصورة السردية كما في كتابه (صورة المغرب في الرواية الأسبانية)[34]،ومؤسس حلقة تطوان التي تؤسس دعائم البلاغة السردية أو النوعية، وتضم هذه الحلقة مجموعة من الدارسين والباحثين الذين تتلمذوا على يد محمد انقار ومن هؤلاء مصطفى الورياغلي، وشرف الدين ماجدولين ومحمد مشبال وجميل حمداوي وغيرهم، وتأسس مشروع دكتور محمد انقار على معيار الصورة الروائية الذي يتكأ على عدة حقول معرفية مثل: البلاغة والنقد والتشكيل والفلسفة وغيرها، لتصبح لديه الصورة موسوعة فنية وجمالية رحبة تشمل ما تعارفت عليه البلاغة الكلاسيكية من صور مجازية ومحسنات انطلاقاً من مكوناتها التجنيسية الثابتة وسماتها النوعية المتغيرة التي تحضر وتغيب[35].وهو ما حاول الوقوف عليه في مشروعه النقدي الجديد[36]،

وتستند الصورة السردية بصفة عامة إلى مجموعة عناصر منهجية تتمثل في قواعد الجنس والطاقة اللغوية والطاقة البلاغية مما يستوجب ربط الصورة بسياقها النصي والذهني، فقد كانت البلاغة التقليدية تدرس الصور الشعرية بمعزل عن سياقها النصي والتداولي فتتعامل معها على انها جمل وعبارات وابيات شعرية لا تمت بصلة إلى اطارها الابداعي والنصي، أما البلاغة السردية فتتعامل مع الصور القصصية في سياقها النصي والذهني

والكلي[37]. ومن ذلك ما دعا اليه محمد مشبال في كتابه (اسرار النقد الادبي) الذي نادى فيه إلى توسيع البلاغة، و دراسة النص بدل الجملة في دراسة النثر الادبي والسرد العربي القديم (النادرة، الحكاية، الخبر، ...) بدل الاقتصار على فن الشعر، كذلك دراسة السمات الفنية والجمالية والاسلوبية في اطارسياقها الكلي العام، مع دراسة الاساليب في بنائها، ووظائفها وابعادها الانسانية والاجتماعية، ثم الانفتاح على جميع الاجناس والانواع الادبية[38] الى ما يعرف ب(**الصورة السردية الموسعة**) أي ((تلك الصورة التي ترتبط بالسرد، سواء أكانت رواية أم قصة أم قصة قصيرة. وهي تصوير لغوي تخييلي، وتشكيل فني جمالي انساني، يراعي مجموعة من السياقات، مثل: السياق الذهني، السياق النصي، السياق اللغوي، السياق البلاغي، السياق الاجناسي والنوعي))[39]، وهي ايضاً نقيض لكل من الصورة الشعرية والفنية الدرامية والسينمائية، لانها تتشكل ، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية، ومن ثم يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، والشخصية، والفضاء، والراوي، والايقاع، والامتداد، والتوتر، وغيرها من الصور السردية الاخرى، التي تستخرج من داخل النص السردي[40]. ويستعرض محمد انقار مجموعة من الصور التي يمكن التعامل معها على انها صور سردية مثل (صورة الموضوع) اذ قد يتخذ الموضوع شكل الصورة ،كأن نقول صورة الشرقي في الرواية الغربية أو صورة المغربي في الرواية الإسبانية، وغالباً ما تتحول هذه الموضوعات إلى صور فردية، لاسيما في دراسات (الصورولوجيا). اذ ارتبطت الصورة السردية بمصطلح الصورولوجيا الذي ظهر في الادب المقارن و يشير إلى دراسة صورة شعب عند شعب اخر [41]، عندما تتشكل لدى الافراد تصورات عن افراد آخرين مختلفين عنهم، سواء على مستوى الزمن أو الظروف التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية[42]. ومن الصور السردية ايضا(صورة الفضاء) التي تتشكل في الزمان والمكان معاً، ومن جهة اخرى يمكن استجلاء (صورة الشخصية) في ضوء سياقها النصي المرتبط بصورة الفضاء والحدث، مما يحيلنا الى استكناه (صورة الانسان) بوجه عام [43]. ان استيعاب قدرة الصورة على الامتداد و التشكيل الموسع بهذه الكيفية قد اسهم في دخول الصورة مجال البلاغة الموسعة او البلاغة الرحبة. فاخذت بالتوسع ومزاوجة الميادين وظهرت دراسات تهتم بأساليب الصورة السردية وطريقة تشكيلها مما يعرف ب بلاغة السرد أي: ((مجموعة من القواعد التجنيسية والنوعية، وطاقة لغوية وبلاغية، تتجاوز البلاغة التزينية التي ترتبط بالشعر إلى بلاغة سردية موسعة))[44]. وهو تطور اخر شهدته البلاغة من الكلاسيكية القديمة إلى البلاغة الجديدة ثم البلاغة الموسعة، وما نلاحظه أن البلاغة في كل مراحلها لم تتخل عن الصورة، بل أن الصورة هي اداة التعبير الأولى في البلاغة، إذ أن: ((البلاغة المطلوبة ينبغي الا تنحصر في نظرية الشعر، أن عليها ان تستعيد اراضي امبراطوريتها الواسعة التي كانت عليها في العهد الكلاسيكي. وعلى نحو ما سبق لي أن قلت في موضع آخر:

أن سلطة الشعر على البلاغة أدت إلى انحلال التوازن الذي كان قائماً بين اجزائها لتختزل في الجزء الخاص بالأسلوب))[45].

كما أن مفهوم الرحابة غير منفصل عن الإشكال الادبي، فهو لا يربط مدلول الرحابة باستيعاب مجموع الاجزاء التي كونت البلاغة قديماً وهي: والأسلوب والترتيب والايجاز انما بالتوجه إلى عموم الخطاب، كما أن البلاغة تستمد ((مفهوم الرحابة من طبيعة تصورها للخطاب الادبي؛ فهي إذ تتعامل مع الاسلوب لا تختزله في مكونات محدودة، كما انها لا تختزل الادب في الشعر، بل تتعاطى جميع الانواع الادبية، ولا تنحصر في التصنيف الشكلي للصور البلاغية المتعالية، بل يهمها استشراف ما ينطوي عليه العمل الادبي، من سمات تعبيرية منفتحة وكشف ما ينظم عليه من دلالات وقيم انسانية)) [46].

فالبلاغة الأدبية تقوم على حدود رحبة، تتمثل في استثمار علاقات جمالية يفرزها الابداع الادبي فضلا عن قيامها على مرتكزات مستمدة من سياقات لم يتم تسخيرها في بلورة مفهوم البلاغة التقليدية كسياق الجنس أو النوع الادبي، والسياق النصي، وسياق القراءة[47]،

نتوصل إلى ان للبلاغة النوعية معايير تتمثل في استنباط النصوص الفردية داخلياً، ورصد متخيلاتها الانسانية، واستكشاف صورها التخييلية والجمالية، فضلا عن استثمار العلاقات الجمالية التي تنسجها كافة السياقات التي ترتبط بها الصور البلاغية وهو ما يجعلها تتحصل على بعد من أبعاد الرحابة الذي يخرجها من الباب الضيق لبلاغة التصنيفات والخانات، فهي بلاغة رحبة تؤثر الأصغاء للنص الادبي وتكتشف ما يدخره من اساليب، وهي بلاغة رحبة ايضاً إذ تستمر التجربة والخبرة الأدبية والذوق والتأمل والحياة في تفسير تركيب الصور الأدبية ودلالاتها[48]. وهو ما ينسجم مع ميزات القصة عند محمود جنداري، فقد نسج سياق تجربته في رؤية قائمة على شحن صور الواقع في بنية مركبة يتداخل فيها الواقع مع المتخيل، المرئي واللامرئي، بذلك فهي لا تستجيب لأفقية الحكي بنمطيته الواقعية بقدر ما تنزاح فيها تقانته السردية إلى أسطرة الواقع، وهذا ما يبدو بشكل جلي في (مصاطب الآلهة)[49] ومجموعته القصصية الاولى (اعوام الظمأ) التي نشرها سنة1969 ومجموعته القصصية (الحصار) و(حالات) و(الحافات)[50]. وحاول فيها الخروج على تقاليد القصة القصيرة التقليدية ومن صورة الواقعة الاجتماعية إلى صورة تحتمل الغرابة والادهاش والمألوف في آن معاً.

ثالثا : مرجعيات الصورة السردية

اما أهم المرجعيات القصصية التي استندت عليها قصص جنداري فهي:

1- المرجعية الأسطورية.
2- المرجعية الدينية.
3- المرجعية الادبية.
4- المرجعية التاريخية.

1- المرجعية الأسطورية.

هناك نمذجة مرجعية تقوم عناصرها على التألق والإنتاجية، وهذه النمذجة هي جزء فاعل ومهم في تشكيل نص القصة[51].اذ يرجع الكاتب إلى ((الواقع الذي تمثل معطياته المادة الخام للعملية الإبداعية))[52]، فيأخذ منه ما يناسب قصصه لخدمة النص ليجعله بأبهى صورة تعجب المتلقي وتأثر به وتجره إليها.

وتمثل الأسطورة منبعاً مهماً للكاتب، وهي حكاية تدور احداثها حول الآلهة، وتتجاوز المألوف، فهي ترتبط ((دائماً ببداية الإنسانية أو ببدائية البشر، حيث كانوا يمارسون السحر ويؤودون طقوسهم الدينية التي كانت – فيما يقال– سعياً فكرياً لتفسير ظواهر الطبيعة))[53]. لذا يمكن عدها ((واقعة ثقافية بالغة التعقيد، يمكننا ان نباشرها ونفسرها من منظورات متعددة، يكمل بعضها بعضاً))[54]، ووظيفتها الأساسية هي: ((الكشف عن نماذج مثالية لجميع الطقوس وجميع اوجه النشاط البشري المحملة بالمعنى. كالغذاء والزواج والعمل والتعليم والفن والحكمة))[55]. فهي ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها، ليس لها مؤلف معين وليست نتاج خيال فردي ، وتتميز موضوعاتها بالجدية والشمولية، مثل التكوين والأصول، ومعنى الحياة وسر الوجود، والموت والعالم الآخر وغيرها، وترتبط بنظام ديني معين وتوضع معتقداته وتدخل في صلب طقوسه، وتتمتع بقدسية وبسلطة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم[56].

لذا فهي تعد ثروة هائلة تمكن الكاتب وتحفز مخيلته في تكوين عالمه الادبي، فالكاتب ((يستعير من الحكايات الشعبية والاساطير والخرافات جملة من الخصائص التي تضعه ضمن كون قيمي مستقل يميزه عن باقي الشخصيات الاخرى))[57] فيمتزج الواقع بالخيال في النص الادبي.

ان عودة الكاتب إلى الينابيع الأسطورية ليست حلية جمالية للعمل الادبي بقدر ما هي عامل مهم يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته، ومنحها بعداً شمولياً وضرورة موضوعية تستطيع النهوض بعبء الهواجس والافكار والرؤى المعاصرة[58].وتكمن البلاغة في الأسطورة في أنها استعارة ملحوظة لماضٍ خلاق غير حقيقي يمكن استعارته لتمثيل الواقع.

ومن اسباب توظيف الأسطورة في القصة القصيرة هي: ((إن القاص غالباً ما يعمد إلى ذلك لكي يبتعد عن ازعاجات أزمة بطلة المأزوم في صراعه الإنساني الباحث عن الحقيقة في خضم المعارك التحولات السياسية غير المستقرة التي يخشى التصريح بها مباشرة. وربما يكون طموح القاص في ان يجعل ابداعه عملاً جديراً بالبقاء والخلود كخلود الأسطورة التي وظفها))[59]، إذ يجعل الكاتب الأسطورة قناعاً يتوارى خلفه ليتمكن عبره من النقد والتوجيه.

وقد سئل محمود جنداري عن اسباب توظيفه للأسطورة في قصصه فقال: انا محلي قلباً وفكراً وروحاً مفتون بتاريخ العراق، وبدأت أرى العالم من خلال العراق، أراد نشر تاريخه العريق عبر توظيفه للملاحم والاساطير العراقية، وتوظيفه رموزاً في رؤية فنية معاصرة[60].وهذا راجع إلى وعيه وذكائه وكيفية توظيفه للأسطورة التي جعلها تتماهى مع شخصيات قصصه .

وتتجلى الأسطورة في قصص جنداري بصور شتى ومنها:

1- **صورة الميتوس:** وهي: ((نسيج حكاية أو حكايات قد تكون خرافية أو حقيقية حول رمز من الرموز البشرية أو الحيوانية أو الخارقة))[61]، يتكأ عليها القاص في صياغة متخيله ليتمكن عبرها من بيان ما فيها من ظلم واستبداد، وقد يرمز الميتوس الى صورة الإنسان المعاصر، ومتى ما كانت الآلهة لها قوة تتشكل صورة عن الآلهة البشرية، التي تمتلك سمات بشرية.
2- **صورة الامتداد:** أي: ((الاحداث وتعقدها وامتدادها في الزمان والمكان، وتوسعها على مستوى التحبيك والتمطيط السردي والخطابي))[62]، وصورة الامتداد هي عملية فنية تتشكل عبر الترابطات ما بين الأسطورة السومرية والأسطورة البابلية في قصص جنداري اذ تتشابك احداث الاسطورتين معا ، فيمد الكاتب شخصيات الأسطورة البابلية مع شخصيات الأسطورة السومرية فلا يمكن الفصل بين الاسطورتين. وقد يوظف جنداري اسلوب التمطيط السردي عبر مزج الاسطورة بالتاريخ، فيخرجها من نمطها الاسطوري ويدمجها بالحقيقة التاريخية أو الحدث الديني، لصياغة قالب الحكاية وتأسيس السرد ونموه، ومن هذا المزج

والتعقيد تصبح الأسطورة ممتدة ومتنقلة، فهي مبنية اساساً على هذا الامتداد الاسطوري ما بين ماهو واقعي وخرافي ومتخيل، فيدمج اكثر من مرجع واكثر من حدث، فضلاً عن تنوع الشخصيات .

ان مد السرد وربطه بين عوالم مختلفة قد تكون اسطورية ذات معتقدات دينية عجائبية ، وعوالم واقعية معاصرة ربما يرمز إلى امتداد صورة الماضي، ويشير إلى الرغبة في استمرارية هذا التصور وامتداده على الواقع العراقي المعاصر لتكريس رؤية الماضي المتمثلة بتجبر الالهة والملوك وتصوير امتداد دمارها وسطوتها على الانسان على امتداد العصور.

مع احتفاظ الصورة الاسطورية بالوظيفة التخييلية، فالخيال نشاط الذهني يتجلى في أعلى مستوياته في الصورة، فهو يستحضر المواد الخام لها، وينتقي منها الجزئيات التي ستكون الصورة فيما بعد، ويدمج بعضها مع البعض الاخر حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها قبل التكون، فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزة، بعد أن يكون قد نسقها الخيال ووضع كل جزء في مكانه من الصورة، بعد توحيد المتباعدات والجمع بين المتناقضات. كما يضم الخيال عناصر الوحدة العضوية ويقوم بتنسيقها وضبطها ودمجها[63].

قصة (زو العصور الصاعقة): وتقوم على مرجعيات اسطورية متعددة منها:

1- الأسطورة السومرية القديمة، وهي اسطورة (لوح نفر) إذ ((وردت الأسطورة السومرية عن الطوفان على كسرة تمثل الثلث الأسفل من لوح عثر عليه في مدينة (نفر) بالعراق، وهو لوح ذو ستة أعمدة، خصص جزء كبير من محتوياته لقصة الطوفان))[64]، استعار منها محمود جنداري ، الإله أنليل، وهو ((إله الهواء عند السومريين وكانت مكانته أرفع من أبيه (انو) في تصريف شؤون الأرض)).[65]

2- الأسطورة البابلية (ملحمة اتراخاسيس)، وهذه الاسطورة وردت ((مدونة على عدد من الرقم الطينية، أقدمها يعود الى العصر البابلي القديم، وقد قام بنسخ هذه الأسطورة كاتب يدعى (كو –أيا)))[66]. استعار منها الكاتب، الإله أيا وهو ((إله الماء وإله الحكمة عند البابليين))[67].

3- أسطورة يهودية (أسطورة التنين)، والتنين هو ((حيوان يتكون من عناصر مختلفة، وان كان يشتمل بشكل عام على جسم أفعى ومخالب أسد ورأس تمساح، كما ان جسمه مغطى بحراشف)).[68]

اجتمعت في هذه القصة ثلاث أساطير قديمة أنتجت صورة الميتوس في الإشارة إلى الإنسان المعاصر الذي يمتلك السطوة والقوة، وقد تبلورت صورة الإمتداد عبر إمتداد ترابط الأفكار والأحداث بين الماضي والحاضر، إذ أن صورة الإمتداد تتحقق في فكرة السيطرة والنفوذ والرغبة في التحكم بمصائر البشر من قبل الآلهة الظالمة التي تسرق القوة وطاقات التمركز والتي تماثلها صورة الانظمة المتحكمة بمصائر الشعوب التي

تسرق مقدراتها ومكامن قوتها. وعليه فان الصورة الممتدة هي (صورة الظلم) الممتد من الماضي إلى الحاضر من العالم الاسطوري إلى العالم الواقعي.

إذ نتلمس ذلك في قصة ((زو العصور الصاعقة)، يقول الكاتب ((لكن الألواح نقصت واحداً فانتبهت الآلهة وطار ((زو)) إلى اعلى البرج ودق ناقوس الخطر. هبت الآلهة من مكانها وطلبت ان يتولى آيا حراسة الالواح، وان يتسلح بالحذر،...، كان يقرأ في الالواح لوحاً لوحاً ويثبت بيديه الناعمتين اسفاراً لم تطو،...، من عرف نفسه فقد فهم، قال – آيا – ليخفف عن نفسه هذا الهم وليتحاشى غضبه أنليل، خصمه الذي استخفه الطرب فخلع ثوبه الإلهي، وغسل قدميه، ومده يده في الفضاء ليمسك بالزورق المحمل بالألواح، لكن الإله زو، العصفور اقام من فوره سداً من ريشه الذهبي حجب به الزورق حتى عبر أسوار اوروك الحصينة))[69]. ان المرجعية الأسطورية واضحة في هذه القصة وتشكل موضوعها المركزي وقد أتخذت من أساطير العراق القديم منطلق لها، إذ أن ((أنليل أهتدى إلى الالواح، وتولى حراستها بنفسه، غادر عرشه، واستغرق في زينته، واستغل الآله زو، انشغال الإله بزينته فخطف الالواح، وفر بها إلى الجبل))[70].

وظف الكاتب هنا صورة الآلهة، (الاله زو)، الذي تمتع بقوة جبارة مكنته من سرقة (الالواح الإلهية) من الاله (انليل)، وهذه السرقة لا يرتكبها إلا كائن شرير، وهو (زو) من الهة العالم السفلي الذي كانت تراوده الافكار لسرقة الواح الاقدار من الاله أنليل كبير الآلهة، وفعلاً استطاع ان يسرقها عندما نزل أنليل للاغتسال والتطهر، ولان هذه الالواح هي مصدر قوة أنليل، وسر الوهيته وان سرقتها تقضي إلى خلخلة قوانين الكون وتعطيله، ويعتري الإلهة الذعر والهلع[71].

ان وظيفة الاله زو هنا هي وظيفة الشرير الذي أراد دمار الكون وقد نجح في مسعاه، وهرب بالألواح تاركا الآلهة في جزع شديد[72] بعد أن امتلك القوة . تشير هذه القصة إلى الاعتقاد بقوة الاشياء، فمن الممكن للأشياء جميعاً ذات الصلة الوثيقة بالإنسان ان تمتلك القوة وتضمنها في الإنسان كما تتضمن أيضاً جزءاً من كيانه لتزداد قدرته وطاقته وتكتمل قواه فيتشبه بصورة الاله، أن هذه الفكرة التي ركبها جنداري في قصصه قد تكون مستمدة من فلسفة ان الآلهة يرجع اصلها إلى قوة الطبيعة ولذلك هناك الهة للاشجار والجبال والانهار تعد كائنات روحانية[73]، وفي ذلك تصوير بلاغي دال على قوة الإنسان المعاصر المستمدة مما حوله من اشياء مادية لذا فهي غير نابعة من ذاته واعماقه .

أما الإله (أيا) فقد اقتصر دوره في القصة على المساعدة في عدم خطف الالواح، لهذا فهو قد اسهم في شكل من الأشكال في القضاء على الوحش ، فضلا عن الإله (أنليل)التي كانت وظيفته حماية الواح الأقدار

لكي يتوازن الكون ولا يعم الدمار فهو إله الخير. مثل الكاتب صورة الأنسان المعاصر (المتمركز والمتسلط) نظيرا لصورة الآلهة الإسطورية لاسيما الإله (زو) وتظهر بلاغة القص في المقابلة بين صورة الإله (زو) ووصورة الطاغية (صدام) ابان الحكم البعثي . ف (زو) إله العالم السفلي هو الطاغي الذي يعيش في عالم من أراذل المجتمع الذي لا يمتلك مؤهلات تأهله لدور السلطة قام بسرقة الألواح وتمثلها القوانين البشرية، قوانين الدولة،

التي لم تكن تابعة لإله معين أو ملك معين، إنما هي تشريعات الدولة، ولا يمكن لأحد أن يتحكم فيها، وان تعطيلها من النظام السابق، جعل العراقيين في معزل عن العالم، وسنن قوانين هو شرعها بنفسه وأمر بتنفيذها، فهي ليس للحاكم وإنما للعالم. ان الحكم كان طاغيا ومستحوذا على السلطة تمثل بدور الإله انليل فسرق سماته، رغبة في السيطرة على الآلهة جميعاً واحتلال مركز الصدارة، ولا يحصل على هذه المكانة إلا بسرقة الواح الأقدار التي يحملها أنليل، إذ تعطي لحاملها سلطة مطلقة في الآلهة والأكوان والبشر[74]. وتشير الأساطير القديمة إلى أن زو كان أشبه بالوحش، وهذا التمثل استدعاه الكاتب لتقريب صورة التوحش والهمجية والظلم المتمثل بالسلطة السياسية في العراق.

وتتكرس الوظيفة الجمالية للصورة السردية عبر المزاوجة بين التاريخ الأسطوري والتاريخ السياسي الذي صاغه الكاتب بطريقة أدبية تمتلك كثيرا من المقومات الفنية.

2- المرجعية الدينية.

يمثل الدين مرجعاً مهماً من مراجع تشكيل الصورة السردية التي يستثمرها الكاتب ليمنح نصه سمة الواقعية، ويرى الدكتور حسن النعمي انه: ((قيمة مثالية في حياة المجتمعات، وهو مرجعية متعالية على الواقع، مطلق غير مقيد بشرط الزمن الخاص أو العام، غير انه بالمعنى نفسه نصوص قابلة للتأويل والفهم في ضوء احداث الزمن المتجددة))[75].

يرجع الكاتب للدين كونه ((كنزا معرفيا يفيد منه لإعطاء قيمة عليا لنصوصه فضلا عن اضفاء صفة الاقناع عليها، كون الإنسان يقف امام الدين وقفة متلق سلبي لا رأي له ودون محاولة التشكيك به، أو عدم تقبله، أو البحث في صحته؛ لأنه يحمل صفة القدسية أضف إليه جمالية الصياغة التي تمنح نصه ألقاً وجمالاً ويحمل بين طياته صفة الاقناع والمقبولية التي تؤديها في ذهنية المتلقي وجذبه إلى ما اراد تصويره))[76].

ويعد الخطاب القرآني أبرز المرجعيات التي استند إليها جنداري في تأسيس عالمه القصصي، ويقصد بالمرجعية القرآنية ((تداخل نص أديب ما مع النص القرآني تداخلاً، بحيث يصدر معنى نصه وشكله عن معنى النص القرآني وشكله))[77]. فتمكن من النهل من القران الكريم وجمل به نصوصه، لما فيه من معان سامية واسلوب راقٍ، إذ يعطي القوة للعمل الادبي ويضيف اليه السمة الجمالية ويعمل على اقناع القارئ والتأثير به بما يحمله من قدسية.

ويرى سيد قطب ان: ((الجمال الفني اداة مقصودة للتأثير الوجداني، فيخاطب حاسة الوجدان الدينية، بلغة الجمال الفنية. والفن والدين صنوان في اعماق النفس وقرارة الحس وادراك الجمال الفني دليل استعداد لتلقي التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع، وحين تصفو النفس لتلقي رسالة الجمال))[78]،

وقد يصدر عن توظيف المرجع الديني في قصص جنداري صور سردية مختلفة ومنها:

– **الصورة الإحالية** : وتتشكل هذه الصورة عبر توظيفات وتناقضات مستمدة من النص القرآني ومعانيه، و هي: ((الصورة القائمة على التضمين، والاقتباس والتناص، واستثمار المعرفة الخلفية))[79].

قصة **((في انتظار اللقاء الاخير)): وتقوم الصورة الاحالية فيها على مرجعيات قرآنية متعددة منها :**

1- الاقتباس القرآني كما يرد في المقطع الاتي : ((امريكا هي التي كانت تدير عملية الغزو هذه تماماً كما فعلت وتفعل في الفيتنام وانحاء عديدة من العالم: ثم انقشعت سحابات الذهول (كل من عليها فان) وانتصرت لحظات التوتر المميت))[80]. اذ يحيلنا هذا النص الى الصورة الإحالية المقتبسة من النص القرآني الوارد في قوله تعالى : **{كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ}**[81] اذ يستعين القاص في رسم صورة الفناء والموت الواردة في القصة بمرجعية قرآنية دالة معتمدا على ما تحيل اليه الصورة من معنى للتعبير عن فكرة الدمار الذي صاحب عملية الغزو الامريكي على العراق،.

2- استثمار المعرفة الدينية كما يرد في المقطع الاتي : ((اخبريني يا اماه: (يقولون انها ارادة السماء يا صغيري العزيز! – ومشيئة الرب. اياك ان تجحد بالسماء مرة اخرى. ضع الله في صدرك. احترس اترك له حرية العمل، ...، – واي اله – عفوك اللهم – يرضى ان يدخل جحيماً كهذا. ان الله عزيز علي وانا ما زلت اخشاه...، فكيف اضعه في صدري؟ سابقيكما خارج صدري بعيداً عن العفونة لأنني احبكما يا اماه))[82]. تتأسس الصورة الاحالية هنا على خلفية دينية استند اليها القاص في تقديم صورة اخرى للإنسان

متمثلة بان الإنسان كائن خطّاء وشرير (صورة الإنسان غير المثالي)التي جاءت على لسان الابن لتشير إلى (خراب الإنسان وجحيمه الداخلي) الذي لا يعقل– من وجهة نظر الشخصية– أن يدخل الاله اليه كونه نوراً ورحمة لا يتماشى مع شرور الانسان وجحيمه، وصورة الإنسان العاجز المستسلم الذي لا يمتلك ارادة التغيير،التي جاءت على لسان الام لتمثل العقل الانساني التقليدي الذي رسم صورة مغلوطة عن مفهوم الارادة والمشيئة الإلهية قادته الى الرضوخ و الخضوع التام لظروفه ظنا منه انها ارادة السماء .. لتمثل رفض الشخصية/الابن الإستسلام لأقداره.

3– المرجعية الأدبية.

يعد الادب وسيلة من وسائل الكاتب التي عبرها يوصل افكاره واحاسيسه للقارئ، فهو: ((الكلام الفني الجميل الذي يصور الفكر والعاطفة))[83]، إذ أنه عاطفة جياشة تؤثر في القارئ بما لها من الوان وانفعالات وبما تحتويه من متعة، وهو خيال مجنح يحلق بالقارئ عاليا في اجواء بعيدة[84]. ويعرفه عز الدين اسماعيل انه: ((كائن حي متجدد الحيوية، متجدد الحرارة، وله كيانه وشخصيته؛ مثلي ومثلك، انها شخصيه ممتلئة بالقوة، ولكنها شخصيه أميز ما فيها انها مرنة، وليست صلبة وجامدة))[85].

والعمل الادبي طاقة هائلة يشع الواناً من الاشعاعات على مر الزمن، وهو طاقة هائلة للتأثير، فيكفي ان يقول الاديب كلماته حتى يكون لها من الفعل بالنفوس ومن تحريك الارواح ما يفوق اثره كل قوة، وفعلها يمتد إلى كل انسان في كل مكان وفي كل زمان ولا يقتصر على جماعة من الناس في وقت من الاوقات[86].

وترتبط مهمة الكاتب في أنه ((يختار المادة وينظمها وفقاً لغرض خاص، وهو بذلك يركز الاهتمام على الشكل الجوهري في العالم المرئي وغير المرئي، وهو بذلك يؤمن أيضاً الغرض الذي يوجه التجربة))[87].

وقد يصدر عن استثمار المرجعية الادبية صور سردية موحية كما في قصص جنداري ومنها :

- **(صورة التضمين)** :((تعد صورة التضمين من الصورة البلاغية المعيارية الخارجية))[88]، وتعتمد على ((الاقتباس من آي القران الكريم، أو توظيف احاديث السنة، أو تشغيل المأثور من الكلام العربي نثراً وشعراً ومثلاً وحكمة ومقتبساً))[89] .

قصة (اصداف في ليل التراب): وتقوم صورة التضمين فيها على مرجعيات أدبية مختلفة منها

- الامثال : فللأمثال نصيب في قصص جنداري، ويعرف المثل بانه: ((مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والاصل فيه التشبيه))[90]، فهو ((يمثل الشعب بأكمله، فقد ينبع من طبقة راقية فيكون راقياً مصقولاً، وقد ينبع من العامة فلا يكون كذلك))[91].

ونتلمس استثمار المثل العربي في هذه القصة بوصفه المرجعية الأدبية في قول الكاتب: ((رضيت ان تكون جزءاً من عظمة راسي، لكنها بدأت تنفرني من ذاتي. انها دوده حقيرة – اتقي شر من ...))[92].

وقد ضمن الكاتب المثل العربي (اتقِ شر من احسنت اليه)[93]؛ ليضيف على النص بعداً واقعياً وجمالياً، وهذا تعبير يتداوله الناس في المجتمع، أي انتبه من شر الشخص الذي تحسن اليه، الذي تقدم اليه المساعدة، اذا كان ناكراً للمعروف والاحسان الذي قدمته له و قد احسن الكاتب اختيار موقعه في النص مما ادى به إلى افهام القارئ بما اراد قوله، من ان الشخصية في القصة قد احسنت إلى الفكرة التي بداخلها لكنها بالنهاية نفرت صاحبها الذي احسن اليها.

4- المرجعية التاريخية.

لكل أمة تاريخ خاص بها وملازم لها في كل زمان ومكان والتاريخ غني بالأحداث والشخصيات والامكنة، فيستعير الكاتب منه ما يريد ويوظفه في عمله الادبي.

ويعرف التاريخ بأنه ((سجل كل ما حدث داخل نطاق الادراك البشري))[94] ، فهو ((عملية مستمرة من التفاعل بين المؤرخ ووقائعه))[95].

وهناك علاقة بين المؤرخ ووقائع التاريخ، وهي علاقة اخذ وعطاء، فالمؤرخ جزء من الحاضر، اما الوقائع التاريخية تنتمي الى الماضي فيحصل تفاعل وحوار بين المؤرخ وبين الوقائع التاريخية[96].

والكاتب يلجأ الى التاريخ ليخلق عملية التفاعل مع الماضي، ويضيف اليه من ابداعه وخياله لغرض فهم الحاضر والتأثير فيه.

واذا كانت القصة تضع حكاية في تاريخ ما، فان القصة تعيد انتاج التاريخ وفق جمالية التحريف لذلك يكون التاريخ في هذا المحكي متخيلا فيتحرر التاريخ من سكونية رمزية أو جوهر دلالي، والتاريخ المحكي في النص القصصي تنفك عنه سلطة الماضي لتبني تاريخ رمزي حاضر[97].

والسارد يتكأ على التاريخ، ويأخذ من سياقاته التي تمنح نصه غطاءً شرعياً، كما يراوغ المبدع عبر هذه الممارسة الوضع القاهر، الذي يراه مناسباً فارضاً حضوره من عصور سابقة وصولاً الى عصره[98]، وقد ينتج عن هذا الاستثمار التاريخي صور سردية ذات اشارات فنية دالة كما في قصص جنداري الذي استثمر التاريخ العراقي القديم والتاريخ العربي الاسلامي ليكون مرجعية تاريخية مؤثرة في اعماله . ومن اهم هذه الصور السردية هي :

– **(الصورة التناصية)**: التي تعتمد على ((الاحالة المرجعية، والمعرفة الخلفية، واستدعاء الذاكرة الواعية وغير الواعية، في شكل ترسبات ثقافية ومعرفية، من اجل تطعيم النص السردي تعضيدا واسناداً وتقوية له))[99].

قصة (القلعة) : وتتشكل صورة التضمين في هذه القصة وفقا لمرجعيات تاريخية متنوعة كما في المقطع الاتي : ((وبعد هذه السنوات الطويلة فكر أحدهم في ان ينتسب الى الاسكندر الاكبر. عرف الاخرون بما فكر به فأعلموه ان الاسكندر مات وهو اعزب، لكن الرجل لم يرتدع ولم يقطع حديثة الهادئ مع نفسه، بل وجد فرصة مناسبة ليقول لهم ان الاسكندر كان على علاقة بامرأة من بابل، اختلى بها قبل وفاته بأيام، بعد عودته من غزو عيلام، ولما عاد الاسكندر مزهوا وجد تاييس قد تبرجت وجلست في غرفة الملك في قصر نبوخذ نصر))[100].

رجع الكاتب هنا الى التاريخ واستعار منه اسماء لشخصيات تاريخية معروفة (الاسكندر، تاييس، نبوخذ نصر)، مما يجعل القارئ في حالة استحضار مستمر لواقع هذه الشخصيات التاريخي اذ ((بمجرد ما نطرح اسماً تاريخياً ضمن سياق النص المعاصر، فأننا نقوم بعملية استحضار للإطار الفضائي الذي يحتوي قصة هذا الاسم في كل ايحاءاتها. الا ان الاسم التاريخي مرتبط دائماً بحقبة زمنية معينة لا كإطار يشير الى تحقيب معين، بل كإطار يشتمل على سلسلة من المعارف التي تحتاج الى معرفة سابقة تفسر سلوك هذا الشخص التاريخي. من هنا كان التحديد الزماني نقطة ارساء مرجعية تمد القارئ بمفاتيح مهمة للقراءة ويحيل الاسم التاريخي على تحديد سياسي انه يحيل على موافق سياسة /ايديولوجية قد تكون هي المبرر الرئيسي وراء استثمار هذا الاسم داخل نص معاصر))[101].

وبالرجوع الى التاريخ الفعلي للاسكندر واستدعاء الذاكرة الواعية والمعرفة الخلفية نعرف ان الاسكندر المقدوني ولد عام 356، وبعد ان اختيل والده، خلفه في الحكم، وشرع بزحفه على الشرق، واستطاع ان يحطم جحافل الامبراطورية الفارسية[102]، وهو ما يتوافق مع شخصية الاسكندر داخل القصة اذ جاء بدور المحارب الغازي.

أما تاييس: هي ممثلة ساحرة كانت في ملعب الاسكندرية تلعب ادواراً شتى، وكانت ترقص رقصاً يثير في النفس اقوى الشهوات، كما تبدو في مشاهد مخجلة، وكان يختلف اليها الشبان المدلهون والاغنياء المغرمون[103]، وجاءت شخصية تاييس في النص بدور الباغية. كذلك ونبوخذ نصر: الملك الذي تبوء عرش المملكة، بعد وفاة ابيه نبوبولاصر، فرض سيطرته على الدويلات السورية، ودمر مدينة عسقلان بسبب ثورة ملكها[104].

ان استعارة الكاتب اسماء من التاريخ في قصه أضاف للنص جمالية فنية لتكوين صور تناسب الواقع، و ليجعل نصه في ديمومة كما يجعله مقبولا عند القراء.

هوامش البحث

(1) المصدر نفسه، ص473.
(2) الرائد معجم لغوي عصري، جبران مسعود، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط7، 1992، ص503.
(3) لسان العرب، ابن منظور، مج4، بيروت، (د. ت)، ص473.
(4) المعجم المفصل في الادب، محمود التونجي، الجزء الاول، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1999، ص591.
(5) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط1، 1985، ص136.
(6) الحيوان، ابو عثمان الجاحظ، (تح) عبد السلام هارون، الجزء الثالث، مطبعة مصطفى الجلبي وأولاده بمصر، ط2، 1965، ص132.
(7) نقد الشعر، ابي الفرج قدامة بن جعفر، (تح) محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص65.
(8) الصناعتين الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري، (تح) علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، (د. ت)، ص16.
(9) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، (تح) محمود محمد شاكر، (د. ط)، (د. ت)، ص254-255.
(10) ينظر: كتاب ارسطو في فن الشعر، (تر) د. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، (د. ط)، (د. ت) ص189.
(11) ينظر: النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د. ط)، 1997، ص411.
(12) ينظر: التفكيكية دراسة نقدية، بييرف زيما، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص41.
(13) ينظر: دراسة في علم النص البلاغي، د. شوقي علي محمد الزهرة، دار الآفاق العربية، (د. ط)، 2015، ص72.
(14) المصدر نفسه، ص5، نقلاً عن روجرز فرانكلين، الشعر والرسم، ص132.
(15) ينظر: الوعي والفن، غيورغي غاتشف، (تر) نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص11.
(16) الصورة السردية في قصص شريف عابدين، د. مسلك ميمون، دار الهدى للمطبوعات، الاسكندرية، ط1، 2015، ص4، نقلاً عن حكيم راضي، فلسفه الفن عند سوزان لانجر، ص21.

(17) فن الشعر، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط3، (ب. ت)، ص92.

(18) المصدر نفسه، ص136.

(19) المصدر نفسه، ص91.

(20) معجم المصطلحات الأدبية، ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، (د. ط)، ١٩٨٨، ص224.

(21) ينظر: مقدمه لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق – سورية، (د. ط)، 1982، ص40.

(22) ينظر: بلاغه الصورة السردية في القصة القصيرة نحو مقاربه بلاغية جديدة للصورة السردية، جميل حمداوي، ط1، المغرب، 2014، ص28.

(23) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، ط3، بيروت، 1992، ص325.

(24) البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ٢٠١٢، ص23.

(25) ينظر: المصدر نفسه، ص41

(26) ينظر: المصدر نفسه، ص42.

(27) المصدر نفسه، ص73.

(28) ينظر: المصدر نفسه، ص73.

(29)المصدر نفسه، ص 74.

(30) التفكيكية النظرية والممارسة، كريستوفر لوريس، (ترجمة) د. صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض – السعودية، (د. ط)، ١٩٨٩، ص132.

(31) ينظر: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية)، جميل حمداوي، ص23.

(32) الصور السردية في قصص شريف عابدين، د. مسلك ميمون، مصدر سابق، ص13.

(33) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، (د. ت)، ص138.

(34) ينظر: المصدر نفسه، ص92.

(35) ينظر: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، جميل حمداوي، مطبعة بني أزناسن – المغرب، ط١، ٢٠١٤، ص9.

(36) ينظر: بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، جميل حمداوي، مصدر سابق، ص37.

(37) ينظر: المصدر نفسه، ص11.

(38) ينظر: المصدر نفسه، ص46.

(39) بلاغة الصورة الروائية، المشروع النقدي العربي الجديد، جميل حمداوي، مصدر سابق، ص22.

(40) ينظر: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقاربة بلاغية جديدة للصور السردية)، جميل حمداوي، مصدر سابق، ص13.

(41) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص137.

(42) ينظر: الصورة السردية في رواية (ما لم يعشه السندباد)، لعز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير خولة قالي، الجزائر، جامعة العربي بن مهيدي، ٢٠١٩، ص22.

(43) ينظر: بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية، جميل حمداوي، مصدر سابق، ص14.

(44) بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، جميل حمداوي، ط١، 2014، ص16.

(45) أسرار النقد الأدبي (مقالات في النقد والتواصل)، د. محمد مشبال، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط١، ٢٠٠٢، ص37.

(46) المصدر نفسه، ص38-39.

(47) المصدر نفسه، ص46.

(48) ينظر: المصدر نفسه، ص47.

(49) ينظر: المصدر نفسه.

(50) ينظر: القصة العراقية المعاصرة، محمود جنداري، أ. د. ابراهيم خليل العلاق، مجلة دنيا الوطن.

(51) ينظر: مرجعيات بناء النص الروائي، د. عبد الرحمن التماره، مرجع سابق، ص58-59.

(52) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط٥، ١٩٩٥، ص243.

(53) الاساطير، احمد كمال زكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، ١٩٦٧، ص3.

(54) مظاهر الأسطورة، مرسيا الياد، (تر) نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق-سورية، (د. ط)، ط١، ١٩٩١، ص9.

(55) المصدر نفسه، ص12.

(56) ينظر: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر، دمشق-سورية، ط٢، ٢٠٠١، ص12-14.

(57) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٨، ص119.

(58) ينظر: المصدر نفسه، ص122.

(59) مقدمة في الأسطورة وبداية توظيفها في القصة العراقية، الحوار المتمدن، محفوظ فرج، العدد (3437)، 2011، محور الادب والفن، ص12-13.

(60) ينظر: المصدر نفسه، ص12.

(61) الصور السردية في قصص شريف عابدين، د. مسلك ميمون، مصدر سابق، ص35.

(62) المصدر نفسه، ص36.

(63) ينظر: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص99.

(64) اساطير العالم القديم، د. كارم محمود عزيز، مكتبة النافذة، ط١، ٢٠٠٧، ص144.

([65]) المصدر نفسه، ص145.

([66]) المصدر نفسه، ص150.

([67]) المصدر نفسه، ص154.

([68]) المصدر نفسه، ص216.

(69) ينظر: الأعمال الكاملة، محمود جنداري، دار تموز، دمشق–سورية، ط١، ٢٠١٨، ص527–528..

(70) ينظر: المصدر نفسه، ص531–532.

(71) ينظر: فاعلية الخيال الادبي محاولة في بلاغة المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفي، سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بغداد–العراق، ط١، ٢٠١٥، ص81.

(72) ينظر: مغامرة العقل الأولى – دراسة في الأسطورة – سوريا وبلاد الرافدين، فراس السواح، دار الكلمة، بيروت_لبنان، ط١، ١٩٧٦، ص228.

(73) الحكاية الخرافية، فردريش فون ديرلاين، (تر) د. نبيلة إبراهيم، القاهرة–مصر، دار رؤية، (د. ط)، ٢٠١٦، ص58–59.

(74) ينظر: المصدر نفسه، ص228.

(75) بعض التأويل مقاربات في خطابات السرد، حسن النعمي، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي بالرياض، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣، ص93.

(76) الصورة السردية في المنجز العراقي الحديث، د. اسماء اديب الربيعي، مصدر سابق، ص88.

(77) المرجعيات الثقافية القرآنية للشاعر الفارسي وحشي البافقي، د. جليل صاحب خليل الياسري، مجلة لارك للفسلة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، المجلد (1)، العدد (41)، السنة 2021، مديرية تربية كربلاء المقدسة.

(78) التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار الشروق، مصر، ط١٦، ٢٠٠٢، ص143–144.

(79) الصور السردية في قصص شريف عابدين، د. مسلك ميمون، مصدر سابق، ص36.

(80) الاعمال الكاملة، محمود جنداري، مصدر سابق، ص71

(81) القرآن الكريم، الرحمن: 26.

(82) الأعمال الكاملة، محمود جنداري، مصدر سابق، ص20.

(83) في الادب وفنونه، علي بو ملحم، المطبعة العصرية، صيدا – لبنان، (د. ط)، ١٩٧٠، ص1.

(84) ينظر: المصدر نفسه، ص1.

(85) الادب وفنونه دراسة ونقد، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، (د. ط)، ٢٠١٣، ص17.

(86) ينظر: المصدر نفسه، ص16.

(87) المصدر نفسه، ص15.

(88) بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية)، جميل حمداوي، مصدر سابق، ص102.

(89) بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية)، جميل حمداوي، مصدر سابق، ص102.

(90) مجمع الامثال، الميداني، مج1، تعليق نعيم حسين زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 2004، ص7.

(91) فجر الاسلام، احمد امين، دار الكتاب العربي، بيروت_لبنان ط١٠، ١٩٦٩، ص61.

(92) الاعمال الكاملة، محمود جنداري، مصدر سابق، ص64.

(93) مجمع الأمثال، أبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، ج1، المعاونية الثقافية للاستانة الرضوية المقدسة، (د. ط)، (د.ت)، ص152.

(94) فلسفة التاريخ في الفكر الاسلامي دراسة مقارنة بالمدارس الغربية الحديثة والمعاصرة، صائب عبد الحميد، دار الهدى، (ب. ت)، ص24.

(95) المصدر نفسه، ص24.

(96) ينظر: المصدر نفسه، ص24.

(97) ينظر: مرجعيات بناء النص الروائي، د. عبد الرحمن التمارة، مصدر سابق، ص 228–229.

(98) ينظر: بلاغة القصة مقاربات تطبيقية في القصة القصيرة، د. أحمد يحيى علي، د. احمد عبد العظيم، د. علاء عبد المنعم ابراهيم، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة–مصر، ط١، ٢٠١٠، ص58.

(99) بلاغة الصورة السردية في القصة القصيرة (نحو مقاربة بلاغية جديدة للصورة السردية)، جميل حمداوي، مصدر سابق، ص70.

(100) الاعمال الكاملة، محمود جنداري، مصدر سابق، ص462.

(101) شخصيات النص السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط١، ٢٠١٦، ص128

(102) ينظر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، طه باقر، ج1، دار الوراق للنشر، بيروت_لبنان، ط١، ٢٠٠٩، ص649–650.

(103) ينظر: تاييس، اناتول فرانس، (تر) أحمد الصاوي محمد، دار المدى، ط١، ٢٠٠٧، ص12.

(104) ينظر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، طه باقر، مصدر سابق، ص306.