The theory of narrative formation of the Iraqi novel Asst.

Prof. Dr. Asmaa Adeeb Abbas

University of Baghdad / College of Education for Girls

E-mail: asma.abbbas@coeng.uobaghdad.edu.iq

Abstract:

The scholarly discourse represents a major entity of the elements of the literary text in general and the novelistic text in particular, as the novelistic text cannot be built except through this material, as it is one of the sources of textual production and the most important cultural tributaries from which the novelist derived references that form his images, as it is an important part of the intellectual creation of peoples, and after his era of intellectual dominance over the recipient to form an important reference of the references of the narrative image, the research deals with the creativity of creators and their cultural references in the work of the novelist. The novel represents a reflection of reality in a form that almost differs in its famous way of drawing it, and it represents the creator's awareness, culture, and the abundance of his knowledge and sources. The novel is an active, vast, and complex world, in which different sciences and cultures mix and all melt together in the crucible of the literary work. The subsequent overlap of these elements in a creative way forms the novel's fabric within interactive structural relationships based on contrast, difference and substitution. The narrative pictorial formation arises from these dynamic relationships that have influenced the management of events within the work's composition, which eventually merge to form the general narrative structure of the novel to form the novel in its final form, its final depiction and all of it. It is thus a refraction of the sciences of life in the author's own edition, and a vision of the world expressed and received on the page. That is, in this manuscript, the essence of the novel. The style of expression and the divine design method of the novel is a feature of survival and immortality, if this work is of a certain level of formulation and ability to create new events and incidents, all novels carry within them an aspect of experimentation but in a new way of creation, when a genius takes over the novel, he elevates it to the level of literary classification, based on considering it useful facts and established knowledge that he conveys to the recipient. The novel can continue as an intellectual manifestation in form, that this book of manifestation is an objective reflection of the developments of literary work and management over time, and if it is bankrupt to acknowledge the social specificity of the novel, there is no escape from copying as well with the

importance of the relationship of ideological, economic and realistic problems with the development of this art, and the text remains open to all readings, and there remain multiple questions when contemplating the novel text, where do you get the idea of novels from? And how the civilization of the dead began and arose and arose a great universe teeming with creatures, events and diverse cultural situations, sometimes extreme in symbolism, and sometimes rooted in a specific historical real soil, so the text starts from 20 ... Without the producer of the text having any intention for it, then looking in spite of it, it represents the limitation of creativity that stops at receiving the work, and the truth of the matter is that the work is an active, interactive participation between multiple aspects represented by the creator, and the creative text, of the work and reception, and one aspect can be looked at without the harmonies of the interaction of the other, as the novel is formed from different ideologies and references from the creative work, in which the events of the text take place; And if we think that we work for it with meaning, then we should include it within a higher system, and if we do not do that, then we should admit that the work has no meaning, as it does not enter into a relationship except with itself, as it is (sui index) it refers to no other place, our work will be according to the writer's ideologies and references that extend to several novel images and we will start with them in terms of heritage and its formation and branches and how to dissolve and fuse it in the literary work, and the myth that distinguishes it partially and basically in every sense of the word from the peoples of peoples, and nature with its entities and types and types and branches, and the ideas of the creators continue to clash in waves within the literary work, sometimes they dissolve and merge, and sometimes they are declared and represented in the best way.

Key words: Ideology, references, nature, pictorial texture, worldview

أيديولوجيا التشكيل السردي في الرواية العراقية

أ.م.د. أسماء أديب عباس
جامعة بغداد/ كلية التربية للبنات
E-mail: asma.abbas@coeng.uobaghdad.edu.iq

الملخص:

تمثل الأيديولوجيا مكونا رئيسا من مكونات النص الأدبي عموما والنص الروائي على وجه خاص، إذ لا يمكن بناء النص الروائي إلّا من خلال هذه المادة فهي من مصادر إنتاج النص وأهم الروافد الثقافية التي استمد منها الروائي مرجعيات تشكّل صوره، فهي جزء مهم من التكوين الفكري للشعوب، وبما يحمله من سطوة فكرية على المتلقي ليكّون مرجعا مهما من مرجعيات الصورة السردية، يتناول البحث أيديولوجية المبدع ومرجعياته الثقافية والدينية في العمل الروائي. فالعمل الروائي يمثل انعكاسا للواقع في صورة تكاد تختلف في طريقة رسمها وعرضها له، وهي تمثل وعي المبدع وثقافته وكثرة اطلاعه ووفرة مصادره، فعالم الرواية عالم واسع متشعب، تتمازج فيه علوم وثقافات مختلفة فتتصهر جميعا في بوتقة العمل الأدبي.

كما إن تداخل هذه العناصر الفنية فيما بينها بطريقة إبداعية يشّكل النسيج التصويري الروائي ضمن علاقات بنيوية تفاعلية قائمة على التقابل والاختلاف والاستبدال، فالتشكيل الصوري السردي بذلك ينشأ من هذه العلاقات الدينامية التي لها الأثر البالغ في تسيير الأحداث داخل توليفة العمل، والتي بورها تندمج لتكوّن البنية السردية العامة للرواية لتشكّل الرواية في شكلها النهائي وكليتها التصويرية، فهي بذلك انكسار أشعة الحياة في بلورة المؤلف الخاص، ورؤية للعالم مُعبرا عنها، وإلهاما مُلقى على الصفحة، ذلك هو إذن، بهذا المنظار، جوهر الرواية.

إن أسلوب التعبير وطريقة العرض تمنحان العمل الروائي سمة البقاء والخلود، إن كان هذا العمل على قدر من الصياغة، وقدرة على خلق جديد للغة والأحداث، فكل الأعمال الروائية تحمل بين طياتها جانبا من التجريب ولكن بطريقة خلق جديدة، فحين يستولي عبقري على الرواية، فإنه يسمو بها إلى أرفع مراتب الأدب، ويستخدمها لنشر حقائق نافعة، ومعارف متقررة ينقلها إلى المتلقي.

إن الرواية يمكن أن تبقى تجليا فكريا في صورة كتابية، على أن هذا التجلي الفكري، هو انعكاس موضوعي لتطورات تاريخية لعمل أدبي على امتداد الزمن وإذا كان من الممكن الإقرار بالخصوصية

الإجتماعية للرواية، فلا مناص من الإقرار أيضا بأهمية علاقة الإشكالات الايديولوجية والأقتصادية والواقعية بتطور هذا الفن، ويبقى النص مفتوحا للكثير من القراءات، وتبقى هناك تساؤلات متعددة عند تأمل النص الروائي، من أين جاءت فكرة الروايات؟ وكيف تطورت وتشعبت واستقامت كونا عظيما يعجُّ بالكائنات والأحداث والإحالات الثقافية المتنوعة الموغلة في الرمزية أحيانا، والمنغرسة في تربة واقع تاريخي بعينه أحيانا أخرى، فالنص ينطلق من أيديولوجيا ومرجعيات متعددة متنوعة يمنحها الخيال خلقا جديدا إذ تغدو الحقيقة متماهية في النص الجديد.

وقد نظر البعض إلى أهمية هذه الثقافات وتعدديتها ليست عند مبدع النص إنما من خلال القارئ، فالنص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تتداخل كلها بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل في الوقت الحاضر: إنه القارئ، وقد تكون للقارئ ذات تتفاعل مع النص وتندمج معه وقدرة في كشف نقاب مضامين العمل الروائي دون أن يكون لمنتج النص قصدية بها، وهذه النظرة رغم صحتها إلا أنها تمثل محدودية الإبداع التي تتوقف عند متلقي العمل، وحقيقة الأمر إن العمل هو مشاركة فاعلة متفاعلة بين جوانب متعددة يمثلها المبدع، والنص الإبداعي، والمتلقي للعمل، ولا يمكن النظر إلى جانب واحد دون الالتفات إلى الجوانب الأخرى، فالرواية تتشكل من ايديولوجيات ومرجعيات مختلفة مستوحاة من بيئة المبدع، التي تدور فيها أحداث النص؛ لأننا إذا قررنا أن العمل له معنى، فينبغي أن ندرجه داخل نسق أعلى، وإن لم نقم بذلك فينبغي أن نعترف بأن العمل لا معنى له، فهو لا يدخل في علاقة إلاّ مع نفسه، فهو (*Index sui*) إنه يشير إلى ذاته دون أي مكان غيره، وسيتم عملنا وفق ايديولوجيات الكاتب ومرجعياته التي تشكل بدورها الصورة الرواية ونبدأ بها من حيث الموروث وتشكلاته وتفريعاته وكيفية تذويبه وصهره في العمل الأدبي، والأسطورة بوصفها جزءا لا يتجزأ من ثقافة الشعوب، والطبيعة بكل كينوناتها وأنواعها وتفريعاتها، وتبقى ايديولوجيات المبدع تيارا تتضارب أمواجه داخل العمل الأدبي، فتارة تذوب وتتماهى، وتارة يصرح بها ويتمثل بها خير تمثيل.

الكلمات المفتاحية: الأيديولوجيا ، المرجعيات ، الطبيعة ، النسيج التصويري ، رؤية العالم.

مرجعيات تشكّل الصورة السردية:

يغترف الروائي وهو يرسم صور روايته من منابع متعددة وثقافات مختلفة، إذ إن العمل الروائي يمثل انعكاسا للواقع في صورة تكاد تختلف في طريقة رسمها وعرضها له، وهي تمثل وعي المبدع وثقافته وكثرة اطلاعه ووفرة مصادره، فعالم الرواية عالم واسع متشعب، تتمازج فيه علوم وثقافات مختلفة فتنصهر جميعا في بوتقة العمل الأدبي، أضف إلى ذلك الخيال الذي يمثل أهم عناصر تشكل العمل الروائي.

إن تداخل هذه العناصر فيما بينها بطريقة فنية إبداعية يشكل النسيج التصويري الروائي ((ضمن علاقات بنيوية تفاعلية قائمة على التقابل والاختلاف والاستبدال))[١]، فالصورة بذلك تنشأ من هذه العلاقات الدينامية التي لها الأثر البالغ في تسيير الأحداث داخل توليفة التشكيل السردي، وهي تندمج لتكوّن البنية السردية العامة للرواية لتشكّل الرواية في شكلها النهائي وكليتها التصويرية، فهي بذلك ((انكسار أشعة الحياة في بلورة المؤلف الخاص، ورؤية للعالم مُعبرا عنها، وإلهاما مُلقى على الصفحة، ذلك هو إذن، بهذا المنظار، جوهر الرواية))[٢].

إن أسلوب التعبير وطريقة العرض تمنحان العمل الروائي سمة البقاء والخلود، إن كان هذا العمل على قدر من الصياغة، وقدرة على خلق جديد للغة والأحداث، فكل الأعمال الروائية تحمل بين طياتها جانبا من التجريب ولكن بطريقة خلق جديدة[٣]، فحين ((يستولي عبقري على الرواية، فإنه يسمو بها إلى أرفع مراتب الأدب، ويستخدمها لنشر حقائق نافعة، ومعارف متقررة))[٤] ينقلها إلى المتلقي.

إن الرواية يمكن أن تبقى ((تجليا فكريا في صورة كتابية، على أن هذا التجلي الفكري، هو انعكاس موضوعي لتطورات تاريخية لعمل أدبي على امتداد الزمن وإذا كان من الممكن الإقرار بالخصوصية الإجتماعية للرواية، فلا مناص من الإقرار أيضا بأهمية علاقة الإشكالات الأقتصادية والواقعية بتطور هذا الفن))[٥]، ويبقى النص مفتوحا للكثير من القراءات، وتبقى هناك تساؤلات متعددة عند تأمل النص الروائي، ((من أين جاءت فكرة الروايات؟ وكيف تطورت وتشعبت واستقامت كونا عظيما يعجُّ بالكائنات والأحداث والإحالات الثقافية المتنوعة الموغلة في الرمزية أحيانا، والمنغرسة في تربة واقع تاريخي بعينه أحيانا أخرى؟))[٦]، فالنص ينطلق من مرجعيات متعددة متنوعة يمنحها الخيال خلقا جديدا إذ تغدو الحقيقة متماهية في النص الجديد.

وقد نظر البعض إلى أهمية هذه الثقافات وتعدديتها ليست عند مبدع النص إنما من خلال القارئ، فالنص ((مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تتداخل كلها بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل في الوقت الحاضر: إنه القارئ))[٧]، وقد تكون للقارئ ذات تتفاعل مع النص وتندمج معه وقدرة في كشف

نقاب مضامين العمل الروائي دون أن يكون لمنتج النص قصدية بها، وهذه النظرة رغم صحتها إلا أنها تمثل محدودية الإبداع التي تتوقف عند متلقي العمل، وحقيقة الأمر إن العمل هو مشاركة فاعلة متفاعلة بين جوانب متعددة يمثلها المبدع، والنص الإبداعي، والمتلقي للعمل، ولا يمكن النظر إلى جانب واحد دون الالتفات إلى الجوانب الأخرى، فالرواية تتشكل من مرجعيات مختلفة مستوحاة من بيئة المبدع، التي تدور فيها أحداث النص؛ لأننا ((إذا قررنا أن العمل له معنى، فينبغي أن ندرجه داخل نسق أعلى، وإن لم نقم بذلك فينبغي أن نعترف بأن العمل لا معنى له، فهو لا يدخل في علاقة إلاّ مع نفسه، فهو (*Index sui*) إنه يشير إلى ذاته دون أي مكان غيره))[٨]، وستشمل الدراسة العوامل الايديولوجية التي تساعد على تشّكل الصورة في الرواية العراقية منها الموروث وتشكلاته وتفريعاته وكيفية تذويبه وصهره في العمل الأدبي، والأسطورة بوصفها جزءا لا يتجزأ من ثقافة الشعوب، والطبيعة بكل كينوناتها وأنواعها وتفريعاتها، وتبقى الايديولوجيا تيارا تتضارب أمواجه داخل العمل الأدبي، فتارة تذوب وتتماهى، وتارة يصرح بها المبدع ويتمثل بها خير تمثيل.

الطبيعة:

تمثل الطبيعة مصدرا من أهم مصادر تشكل الصورة السردية الروائية، فهي كل ما يحيط بالمبدع ويحرك وجدانه ويثير ضجيج خياله، إذ إنها مظهر من مظاهر المصادر التجريبية، أي كل ما جربه الإنسان في أثناء وجوده في بيئته ومعاصرته لها، وهي على أنواع: إما طبيعة جامدة وهي تشكل كل ما لا يكمن فيه الشعور، وإما طبيعة متحركة وهي كل ما بث فيه الله الحياة والمشاعر[٩]، أو طبيعية صناعية وهي التي تمثل ما قام بصنعه الإنسان وتدخلت يده في وجوده[١٠].

تتمخض فكرة الرواية وكيفية تشكلها عبر رؤية للعالم كما عبر عنها غولدمان، فطبيعة المبدع، وانتماؤه الثقافي والفكري، وكل ما يؤثر فيه ويتأثر به، هو الشكل النهائي للعمل الأدبي، فولادة العمل الإبداعي ليست باليسر والسهولة فهي عملية مخاض وعناء يمر بها المبدع؛ لينتج النص بشكله الكلي، إذ لا يكتفي المبدع بتصوير الواقع كما هو وإنما يشكل صور روايته باستثمار مرجعياته الطبيعية وإعادة صياغتها وبنائها وقدرة خياله على إعادة رسم كل ما يحيط به رسما مختلفا مغايرا لما هو موجود متمثلا بالإبداع التصويري وخصب الخيال، ومن هذه الصور التي تؤلفها المرجعيات تتكون الرواية بوصفها تعبيرا عن ((الحضارة الحديثة التي تلاءمت معها(...) تبعا لكل تحولاتها))[١١]، وهي بذلك تأخذ ((طابعا جديدا ناتجا عن الاتجاه الراهن للعقول نحو المسائل الهامة في المجتمع))[١٢]، أضف إلى ذلك خيال الروائي وقدرته على تشكل المرجعيات بما يخدم فكرة الرواية.

وثقت الكثير من الروايات الطبيعة من خلال أيديولوجيا المجتمع وحالاته، إذ يقحم الروائي بقصدية أو غير قصدية نزوعاته النفسية والفكرية والأيدلوجية التي يعايشها ويتعايش معها بطريقة نقل إبداعية، فالعمل الروائي يمثل واقعا لغويا اجتماعيا فهو عن طريق اللغة ينقل واقع المجتمع وبنياته في مستوى لساني تتعدد فيه الدلالات، فهي لم تعد مجرد إحالة إلى معنى بل تكوّن نسيجا بنائيا متعالقا يشكّل الصور، وبتعاضد هذه الصور وتشاكلها مع بعضها البعض تتشكل الصورة الكلية للرواية، وعند إنعام النظر في بدايات الرواية العراقية التي تمثل مرحلة النشأة لها، ومنها رواية (جلال خالد) التي تشكلها مرجعيات الوضع القائم آنذاك في العراق، والتقاليد الاجتماعية، والعلاقة بين الرجل والمرأة، والظلم الاجتماعي للمرأة، والظلم الآخر الذي يتمثل فيما يعانيه الفلاح في الريف العراقي، إذ جاءت الرواية على شكل رسائل متبادلة بين شخصياتها في محاولتها تغيير الواقع المرير الذي يعانيه الشعب، وهم مجموعة من المثقفين الثائرين.

وتمثل هذه الرواية أنموذجا يؤدي وظيفة أيديولوجية يعرض الروائي عن طريقها الظلم الاجتماعي، ويرصد بعض مشاكل الريف مثل الثأر وغسل العار وهتك الأعراض وغيرها.

إن للنص الروائي القدرة على تجسيد الواقع الاجتماعي في لغة أدبية إبداعية يصور بوساطتها رؤيته للواقع بكل تمظهراته وجزئياته، لذلك عدّ الباحثون الرواية أكثر قدرة على نقل الواقع من الشعر و((يتم تقديم هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة وضمّها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية))[١٣]، فالنص يمثل بنية منتجة تتفاعل فيها بنى ثقافية وأيديولوجية واجتماعية فلا تكاد رواية تخلو من الصور الاجتماعية إذ إن ((الأدب بنية من بنيتين: بنية المجتمع الذي نشأ فيه، وبنية اللغة التي كتب بها. ولكنه على الرغم من ذلك يشكل بنية مستقلة))[١٤]، وتندرج الطبيعة تحت البنية الاجتماعية فعن طريقها تتضح صورة المجتمع، ففي رواية (جلال خالد) تتضح الطبيعة في صفحتها الأولى إذ نقرأ: ((ارتقى الباخرة (باجورا) وكانت راسية في فرضة البصرة... بيده اليمنى عصا، وباليسرى يحمل حقيبة سوداء... وقد ظهرت في السماء الصافي أديمها الأنجم الزهر على السطح مستلقيا فوق كرسي طويل، ينظر إلى الماء الجاري في نهر البصرة العظيم))[١٥]، هذا النسج الكلي يمثل كناية عن (رحلة) مثلتها الطبيعة بأشكالها المختلفة والمتعددة فالباخرة تمثل المكان الذي أوى إليه للانتقال من مكان إلى آخر، وقد اختار الروائي إسما من أسماء المناطق الهندية (الباجورا) لأنه ذاهب إلى الهند[١٦]، ومثّل كذلك جانبا من جوانب البيئة الجنوبية (البصرة)، وثمة لوحة أخرى استعارها الروائي من بيئته، وهي صورة السماء إذ استطاع أن يمنحها صفاءً واعتدالا من خلال رؤيته النجم، ويبدو إلحاح الكاتب واضحا في تضمين نصه عناصر الطبيعة عبر تلك الانتقالات بين السماء، النجم، وانتهاءً بـ(الماء) الذي يمنح الصورة مرجعية طبيعية قارّة، ويبدو إن الصورة التي تعتمد على مرجعيات طبيعية لا تحتاج إلى ذلك السرد

المعمق. لأن الطبيعة تحتاج إلى تقديم تفاصيلها بصورة تتضمن تلك الفنية التي تسمح بها تلك الطبيعة بما تحويه من انكشاف ووضوح وفي مستهل روايته اللوحة الأولى لتشكل الرحلة إلى المجهول دون أهداف للبطل الثوري. لقد استطاع محمود أحمد السيد (الروائي) أن يتكئ على الطبيعة ويتخذها مصدرا مهما ومرجعا من مرجعيات تشكل الصورة في روايته وأن يتمثل بها خير تمثيل.

تناول السيد الطبيعة في مواضع مختلفة من روايته، ومن ذلك قوله: ((... كان الفتى وجهه إلى القبح أميل، تعلوه سحابة من الغباوة. له شاربان كثيفان. أو ليس من الظلم أن تساق إلى هذا، الفتاة تلك الوديعة وداعة الحمل، الجميلة جمال التمثال نفخت فيه الروح، وجرى في عروقه دم الحياة ؟))[١٧]، الوصف هنا يأتي منسابا، وهو يؤشر سردا أقرب إلى العفوية، إذ إنه لا يحتاج إلى العناء لإدراك المفردات والصور، فجاءت تشبيهاته مستمدة من البيئة والطبيعة مثل (سحابة، وداعة الحمل، جمال تمثال)، فالقارئ لا يحتاج أن يكد ذهنه في محاولة فهم النص وفك شفراته إذ جاء بلغة أقرب للمباشرة ولا تحتاج إلى عناء فكري واستحضار قوي للذهن، إذ إنه حاول أن يصف بشاعة الفتى وقبحه، وجمال تلك الفتاة ورقتها وهدوءها، فاستطاع عبر هذا الوصف المتناقض بين مظهر الفتاة الجميلة وقبح ذلك الشاب وغبائه أن يخلق معادلا موضوعيا لسوء الأوضاع الاجتماعية في البلاد وكأن الفتاة صورة عن بلده الجميل والفتى هو الحاكم الذي لا يعرف شيئا سوى السيطرة عليه وهتك كل جمال فيه، كالفتى الذي يحاول الزواج من هذه الفتاة الجميلة، ففي هذه الصورة المتناقضة يتعرض الكاتب لأحوال البلاد وتناقضاتها. لقد جاءت هذه الصور والتشبيهات متعكزة على مرجعيات طبيعية ثابتة كالسحابة، ومتحركة كالحمل، وصناعية كالتمثال، فجاءت الصور قريبة ومفرداتها بسيطة كبساطة العصر الذي يعيشه السيد.

واذ ما انتقلنا إلى رواية (مجنونان) للروائي عبد الحق فاضل، التي عدّها البعض محاولة ناضجة في التأليف الروائي[١٨]، اذ تتحدث عن أديبين (صادق شكري وصفية سعدي) أحبا بعضهما حبا جنونيا، ولكن البطل لم يعرّف البطلة بنفسه بل ذكر لها اسم التحبب له (صدقي) وهو صاحب فكر، وتجري التحولات في الرواية للبرهنة على صحة أفكاره التي تنكرها (صفية)، إذ إنها أحبت (صدقي) وأنكرت (صادق شكري) بل إنها جعلت منه نكرة، فيما يحاول البطل أن يهبها نفسه كلها، كما وهبته نفسها كلها، ولكن عدم اكتراث البطلة بـ(صادق) وما يحفل به من مواهب متعددة وما يحف باسمه من بريق جعله يمزق قلبه بيده، فهي لم تفهم ما يرنو إليه (صدقي)، وعندما تعرف (صفية) الحقيقة عن طريق أخيها تحاول اللحاق بـ(صادق) الذي تركها؛ لإحساسه بالإهانة منها. لقد عدّ البعض هذه الرواية أكثر نضجا وتألقا في الاستيعاب الصحيح والإدراك الأمثل لفن الرواية، إذ إنها تمثل تشكلا غير مسبوق لهذا الفن، ولتأثر الكاتب بالروايات الفرنسية والإنكليزية التي صبها وعكسها في رواياته[١٩].

ومن جملة ما تم تأشيره من المرجعيات الطبيعية للرواية قوله: ((وإنها لذكرى قبلة! فقد قبلها في هذه الغرفة ذاتها، ولم يكن فيهما غيرهما طبعا. دخلتها مصادفةً فوجدته وحده يتأمل صورة زيتية تمثل كوخا ريفيا على ساحل البحر وأطفالا يلاعبون كلبا غليظ الخلقة، وسفينة غامضة في عباب البحر البعيد. فلما رأته يمعن النظر في الصورة بشغف الحالم، سرّت بوجوده منفردا وطفقت تتأمله هي أيضا بشغف ولذة حالمين))[٢٠]، فالعناصر الطبيعية في النص تكمن بالألفاظ (الغرفة، كوخا ريفيا، ساحل البحر، كلبا، سفينة غامضة) وهي امتزاج بين المتحركة الحية والصامتة ومثال ذلك: الغرفة التي حوت في داخلها لوحة امتزجت بها الطبيعة المتحركة (بحر السفينة، كلبا) ووجود البطل والبطلة في هذا المكان؛ لمنح تلك اللحظة بعدها النفسي عبر وصفه المكان الذي حدثت فيه القبلة، موظفا عناصر الطبيعة في استذكاره هذه اللحظة التي مرت كالبرق، فكأن الكوخ الريفي على ساحل البحر بطبيعته الهادئة ووجود اطفالٍ يلعبون يمثل دليل البراءة والعفوية، أما وجود كلبٍ غليظ الخلقة فهو إشارة منه إلى سوء الحكم او غلظة القوانين مما يجعل البلاد كحال سفينة غامضة في عباب البحر لا تعرف إلى أين ومن يقودها !! استطاع الروائي توظيف الطبيعة على صعيد نظرته للواقع وعلى صعيد العمل الروائي ومكابرة البطل والبطلة أمام الحب الذي عصف بهما.

وفي نص آخر تتضح العناصر الطبيعية في قوله: ((كان اليوم عاصفا أهوج، والرياح الجنوبية العنيفة تملأ الجو بالغبار وتتواثب مولولة على سطوح المنازل، ...))[٢١]، ففي هذا النص تتمثل معالم الطبيعة بنوعيها الصامت والصناعي بوساطة الألفاظ: (عاصفا، الرياح، الجو، الغبار، المنازل) لتشكل صورةً في محيط يعج بقلق الأشياء وعدم استقرارها كما هو حال البطل في اضطرابه وعدم استقراره، فضلا عن ضبابية أفكاره التي تشابهت مع الغبار.

وفي موضع آخر شكلت الألفاظ التي استوحاها المبدع من الطبيعية صورة ليمنحها البعد الجمالي ((وأيقنت أن هدوءه مفتعل، وأن وراءه عاصفة هوجاء قد تفضي إلى فراق عامين آخرين أو أكثر من عامين))[٢٢]، فالعاصفة من العناصر الطبيعية التي تعبر عن عدم الاستقرار وقد وظفها المبدع غير مرة في روايته.

وجاء في قول (صفية) لأخيها: ((لن يفلت من يدي ولو تعلق بالسحاب))[٢٣] فهي تعبر عن مكنونها عن طريق توظيف لفظة (السحاب)؛ لتثبت استحالة الأمر واستعصاءه في أن يبتعد؛ لأنها لن تتركه، وكانت هذه هي العبارة الأخيرة من الرواية، وبقيت نهايتها مفتوحة للقارئ في احتمالات متعددة. وتناثرت بين طيات الرواية عناصر مختلفة من الطبيعة منها (الماء، والرياح، والعواصف، الغبار، البيت، أشعة

الشمس، السحاب،...) كونت بدورها نسيج عمل متكامل، ومن مجموع الصور بكليتها التي تتعاضد وتتآزر شكلت بدورها الصورة الكلية للعمل.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية اخرى من روايات المرحلة الثانية وهي مرحلة تطور الرواية في العراق التي مثلت النضج الروائي، نقف عند رواية (الوجه الآخر) للروائي فؤاد التكرلي الذي عُدّ من كتّاب المدرسة الواقعية، والذي عُرف عنه أنه لم يكن يلتزم التزاما كليا بها[٢٤]. جاءت روايته (الوجه الآخر) التي تحكي قصة شاب أسمه (محمد جعفر) يعمل موظفا بسيطا بأجر ضئيل جدا أمام متطلبات الحياة، يسكن في إحدى المناطق الشعبية في بناية قديمة، يقيم فيها أشخاص عدة منهم المرابي (سيد هاشم) الذي يقرض المال للشاب مقابل ذهب زوجته لدفع تكاليف الولادة، و(أم سليم) التي تقطن مع ابنتها (سليمة) التي لا تتجاوز الخمسة عشر عاما، و(سعدية) وهي زوجة (محمد جعفر) وابنة خالته، إذ يقع لها حادث في أثناء الولادة يضطر الطبيب إلى إجراء عملية فيخرج الجنين ميتا، وتصاب الأم بالعمى بعد تعرضها إلى حمى دماغية، فيشعر حينها الزوج أنها عالة عليه فيطلقها ويرسلها إلى أهلها ثم يعود بوجهه الآخر للحياة.

وفي موضع آخر تشكل المرجعيات الطبيعية أساسا لصورة وصف الروائي لبطله فيقول: ((كان ساكنا يتأمل نور النجمة الصغيرة التي جذبت عينه خلال الفرجة. كانت تتألق وتخفق كالطفل في مكانها البعيد. تمنى لو كان بمقدوره أن يضيع بنظره في السماء كلها))[٢٥]. الألفاظ (النجمة، السماء) تمثل مرجعا طبيعيا في تشكل الصورة إذ حملت البطل بين صفحات السماء لتعبر عمّا يجول بفكره وعوالمه الداخلية.

وفي موضع آخر ((لم يكن فيها كل هذا القبح والغباوة الحيوانية والضياع. إنها تؤلمه، تؤلمه. كانت ساكنة منحنية بوجهها نحو الأرض، وشعرها اللماع منكوشا من جوانبه))[٢٦]. في هذا النص ألفاظ متحت من الطبيعة صورتها وهذا الاشتغال الذي انبثق من الطبيعة جاء في وصف الزوجة اليائسة، فبعد أن ينتهي السارد من اشتغالاته التوصيفية ينتبه القارئ إلى مفتتح النص ليجد أن هذا الوصف قائم على وصف متقدم يخص الزوجة إذ منحها بدءا صفة الغباوة والحيوانية والقبح ومعنى ذلك أن السارد وظف الطبيعة لأعطاء صورة من شأنها أن تكون أكثر رسوخا عن طريق هذا الوصف التشبيهي.

واذ ما تناولنا رواية أخرى يعدها النقاد انتقالا أو حدا فاصلا بين مرحلتين في الكتابة الروائية في العراق[٢٧]، وهي رواية (النخلة والجيران) للروائي غائب طعمة فرمان التي تتناول أحداثها واقع العراق الاجتماعي، والاحتلال البريطاني له، والتغيرات الاقتصادية والاجتماعية للأفراد مع دخول الانكليز، وما يشوب المجتمع من ظلم للطبقات الفقيرة الكادحة، والمعاناة التي يمر بها الفرد للحصول على قوته، والعلاقات الاجتماعية بين سكان الحي الواحد، وتتحدث الرواية عن امرأة هي (سليمة الخبازة) تسكن في

حي فقير، توفي زوجها وترك لها ابنه (حسين) الذي عكفت على تربيته، وكان جزاء فعلها أنه أراد بيع المنزل الذي تسكن فيه من أجل (تماضر) الفتاة التي يعاشرها في الخفاء، ويسكنها في حجرة استأجرها لها، وتواجهنا شخصية (مصطفى الدلال) الذي يحاول إقناع سليمة بإعادة النظر في حياتها وأن لها الحق في العيش برغد وهناء من أجل أن يخدعها ويأخذ منها مدخراتها ليفتح لها مشروع فرن، ويستغل هذه المدخرات في شراء السلع غير المرخصة من معسكرات الإنكليز.

عتبة النص تشي بتأثير الطبيعة، إذ كانت (النخلة والجيران) جانبا من جوانب تشكل العمل الروائي الواقعي وقد مثلت النخلة مستظلا للإنسان، وهي واحدة من العناصر الطبيعية الحية التي تمثل الشموخ، والطبيعة العربية الأصيلة في عمومها والعراقية الجنوبية على وجه التحديد، وأول ما يطالعنا في هذه الرواية: ((رأت أمامها نخلتها القميئة تبرك قرب الحائط وسط دائرة سوداء. نخلة مهجورة عاقر مثلها تعيش معها في هذا البيت الكبير خرساء صماء، تتحمل كل المياه القذرة التي تلقى في حوضها، ويمر الصيف والشتاء دون أن تحمل طلعا، أو تخضر لها سعفة))[٢٨]، إنه يوظف مفردات الطبيعة متخذا من النخلة معادلا موضوعيا لشخصية البطلة فجاءت الألفاظ (نخلتها، الحائط، نخلة، البيت، المياه، حوضها، الصيف، الشتاء، طلعا، سعفة)، وهي طبيعة بانورامية منها الصامتة (نخلتها، نخلة، المياه، الصيف، الشتاء، طلعا، سعفة) ومنها الصناعية – اي ما كانت من صنع الإنسان وتدخلت يده في إيجاده وصناعته–[٢٩] مثل (الحائط، البيت، الحوض)، استمد الروائي أغلب مفرداته من عتبة العنوان (النخلة والجيران) حتى نهاية صفحات روايته من البيئة الطبيعية التي كان يحن إليها ويشعر بالانتماء لبلده وإحساسه بمعاناة الشعب إذ إنه تربى على وفق فكر سياسي فكان يقول: ((وانا لا أقصد بالسياسة هنا المعنى الاعتيادي المتداول بل أقصد بها القيمة الفنية والعقائدية التي تحدد موقف الكاتب سياسيا ولا تضر بالفن، إنها السياسة التي توضح أمام البصيرة الكثير من الأشياء التي تلعب دورا عميقا في أصالة وعمق الأدب))[٣٠]، فهو من الروائيين الذين يمثلون الواقعية الفنية في أغلب أعمالهم عن طريق تصوير مفردات الواقع السياسي والاجتماعي والأيديولوجي لهم، وتجيء الطبيعة مرجعا مهما من مرجعيات تشكل النص الروائي، الذي يصف به السارد بطلته في قوله: ((مساء! كانت سليمة الخبازة مسترخية على حصيرة الخوص ساكنة. ومن مكانها راقبت الشمس تتسلق برج الكنيسة، وتغيب، وتصطبغ الجدران والأرض بلون رمادي يغمق، ويزداد اسودادا، ثم يلوح حائط الطولة أمامها مبتعدا عنها، داخلا في الغبش، ساحبا معه النخلة القميئة))[٣١]، إن الطبيعة بنوعيها الصامت والصناعي كونت هذا النص (مساء، الشمس، برج الكنيسة، الجدران، الأرض، حائط الطولة، الغبش، النخلة) لتشكل بوساطتها النص بكليته، وتمثل من خلاله الحالة الاجتماعية لسليمة الخبازة، وكل ما يحيط بها، وهي صورة واضحة للبطلة إذ إنها تشبه هذه النخلة المهجورة العاقر، كما منح الروائي الشمس صورةً تشخيصية ليصور منظر الغروب ولبس النهار ثوب

السواد لمغيبها، ونلحظ توظيفا مماثلا في النص الآتي: ((نزلت من القطار وصعدت الزورق معتمدة على ذراع زوجها. وجلست في حذر. ثم ما لبث الزورق أن تهادى فأغمضت عينيها في لذة خائفة، واستمتعت بقلبها يغوص في صدرها ويطلع، وفتحت عينيها على صوت يقول شوفوا السمج يلبط! ولكنها لم تر السمك، بل رأت مواشير الضوء تحت الماء والحصى))[٣٢]، في هذا النص امتزجت اللغة العامية والفصيحة، لتعطي صورة اقترضت من الطبيعة الصامتة والمتحركة والطبيعة الصناعية عبر الألفاظ (القطار، الزورق، الزورق، السمج، السمك، الضوء، الماء) لتمنح المتلقي صورةً كاملةً تعج بالحياة .

وثمة نص آخر، يوظف السارد فيه عناصر الطبيعة كالآتي: ((كان الوقت ظهرا. والشمس تتوسط السماء لاهبة الأرض بشواظها. ومرهون السائس يتنقل بين العربة والمعالف ضاويا عرق الجسم))[٣٣] نلحظ أن الطبيعة هنا تتحدد بالألفاظ (ظهرا، الشمس، السماء، الأرض، العربة، ضاويا) لتكتمل صورة تعج بالطبيعة التي رسمها الروائي وقت الظهيرة والحر والعرق يتصبب من مرهون السايس، وكان لانعكاس الشمس عليه لمعة وبريق يشبه ذلك الضوء، وكأن كل هذه التوصيفات كان حريصا عليها السارد في منح المتلقي دلالة شدة الحر عن طريق توظيف الألفاظ السابقة. وفي نص آخر يقول: ((كان الليل بلون الرماد. وفي الشارع العريض كانت الجواميس تعدو عائدة من دجلة إلى حي المعدان حيث يقاسمها الناس حظائرها. لطخات سود في لوحة مساء داخن يزفر رائحة دهن محروق، وماء آسن تلهث به أرض طينية، ونكهات أطعمة ممزوجة برائحة رماد ساخن ونفط لم يحترق بعد))[٣٤]، المرجعيات الطبيعية في هذا النص واضحة: (الليل، الجواميس، دجلة، حظائرها، مساء، ماء، أرض) وهي صورة استقاها المبدع من الطبيعة لينقل لنا عبر ألفاظها التي مثلتها صورةً موحشةً مظلمةً يملؤها الفزع والخوف، فبدل من أن يكون المطر نذير خير كان لهم نذير شؤم، ومن هنا جاءت الألفاظ مشبعة بالشؤم، فالمساء ساخن يتنفس ولنفسه رائحة نتنة.

وعند انتقالنا إلى رواية (اليد والأرض والماء) لذي النون ايوب، نجدنا ومنذ البدء أمام عتبة عنوانها الذي استمده الروائي من الألفاظ الطبيعية الصامتة، ويصور قضية الريف العراقي واستيلاء الاقطاع على الأراضي الزراعية فيه، ومعركة الخير والشر، وكيف أن السلطة والمال ينتصران على الحق والشجاعة، إذ تبدأ الرواية بمعركة بين الأهالي، وينقل أغلب الفلاحين عقب أثرها إلى المستشفى ومن بينهم الفلاح (سليم) جريحا وبدوره يتعرف على الدكتور (حسام) الذي يصفه بالوسامة والأناقة والدكتورة (هيفاء) خطيبته الفتاة الجميلة ذات الصوت الرقيق الحنون[٣٥]، وصديقها المحامي (ماجد) الاسمر الوجه وطويل القامة[٣٦] الذي كان هو محور الرواية في دفاعه عن الحق فينقل لنا المؤلف صوراً عدة لطباع العشائر وتقاليدهم ونقل الفكر اليساري ومواقفه المعادية للسلطة القائمة[٣٧].

تبرز المرجعيات الطبيعية في هذه الرواية لتشكل الصورة وتمثل أهم العناصر فيها في قوله: ((توهجت الشمس محمرة عند الأفق فصبغت مياه النهر تحتها بلون ذهبي براق يخطف الأبصار، وأخذت تغوص كأنها تغطس في مياه النهر الهادئة لتبرد))[٣٨]. استمد الروائي صورته التي تنتمي إلى مرجعيات طبيعية متمثلة بالألفاظ (الشمس، الأفق، مياه النهر) ليرسم لنا صورة هادئة تبعث في النفس إحساساً بالمحيط واندماجاً فيه؛ لجماله وهدوئه فجعل الشمس إنسانا يغطس في النهر ليبرد حرارته، فجاءت الصورة ذات حمولة طبيعية وقد استثمر الألوان تعبيرا عن جمال الريف وما يدور في فلكه، ثم ينتقل بالقول: ((انعطفت السيارة بعد أن عبرت جسر ديالى، فقطعت بضعة كيلومترات في طريق جانبية غير معبدة، لا تمتاز عما يجاورها من الأراضي إلا بخلوها من صفر الخضروات وبخلوها من أثمار البطيخ الأحمر والأصفر المنتشرة بين شجيراتها فوق الأرض كالحصباء المغبرة))[٣٩]. تمكن الروائي من رسم صورته هذه في الرواية عبر دمج الطبيعتين الجامدة والنابضة والمتمثلة بما هو سائد على جسر ديالى وأراضيها من (الخضروات، أثمار البطيخ الأحمر والأصفر، وشجيراتها، الأرض) جاءت هذه الألفاظ لتعطينا نصاً يبين لنا وصف الريف وطريقه، فالروائي يؤمن بأن على عاتق الأدباء مهمة عليهم أن ((يضطلعوا بها هي إعطاء صورة صادقة لما يقع تحت أبصارهم من أصوات عجيبة، وشخصيات غريبة، وانظمة وقوانين حكومية أو شعبية يدخل ضمن ذلك تلك القوانين غير المكتوبة التي يخضع تحت تأثيرها المجتمع، وينفذها غير خائف عقاباً، أو راجياً ثواباً))[٤٠]، إذ يؤكد الروائي واقعيته وانتماءه الأيدلوجي عن طريق نقله كل ما يقع عليه النظر مع بعض التصرف ليشكل عملاً فنياً إبداعياً.

وعندما ننتقل إلى رواية (نبوءة فرعون) لميسلون هادي وهي رواية تجمع الحقيقة بالخيال بأسلوب شيق تسرد عبره ما يدور من صراعات في العالم بتجلياته وانعكاساته كافة، وتسقط عليه الماضي بأساطيره وتراثه؛ لبث عنصر التشويق لدى المتلقي وبعث روحٍ جديدة لمستقبل مشرق. لقد تعكزت الروائية على المرجعيات الطبيعية بأنواعها كافة، فجاءت مبثوثةً بين طيات صفحات الرواية، منها قولها وهي تصف ما تفعله (ملائكة) وما يقابل ذلك من مشاعر (توفيق): ((وأحيانا تمر غيمة بيضاء من فوقها فتحجب شمس الخريف الخدرانة وتطفئ الضوء عن الحديقة، فيذوب قلب توفيق ويصير ماءً، ويدور رأسه ويصير هواءً وينتقل الصمت بأكمله من الكون إلى الحديقة، وينتقل الورد بأكمله من الحديقة إلى الكون.. ويصير السطح جنة))[٤١]. ترسم لنا الروائية المكان وعوالم (توفيق) الداخلية وما يعتمل في ذاته من أحاسيس مرهفة، فأذابت قلبه وكأنه جليد، وانصهر فصار ماءً، ويدير رأسه فيصير هواءً في لوحة تفيض بالعناصر الطبيعية منها ما هي طبيعية صامتة مثل: (غيمة، شمس، الخريف، الحديقة، ماء، هواء، الكون، الحديقة، الورد، جنة)، ومنها ما هي صناعية مثل: (السطح) لتجسد من مجموع هذه العناصر والمرجعيات صورة لأحاسيس (توفيق) تجاه (ملائكة).

وفي موضع آخر من الرواية تقول: ((وفي عالم خال من الزوابع والعواصف الشمسية أرسل فيه الإبن بعثة مركبة الفضاء (سبرتنتي) المتوهجة بالنار إلى ما وراء الأرض فنفذت من أقطار السموات والأرض، وانزلت عربتها العجائبية ذات الأرجل الستة لتهبط كالعنكبوت على بر منتقى بحساب من سطح المريخ))[٤٢].

في هذا النص تظهر المرجعيات الطبيعية المتمثلة بالألفاظ: (الزوابع، العواصف الشمسية، مركبة الفضاء، الأرض، السموات، الأرض، عربة، العنكبوت، المريخ) فهو يزدحم بالألفاظ التي تمثل المرجعيات الطبيعية الصامتة والمتحركة والصناعية لتشكل بمجموعها صورة يرسمها الأب لابنه، وهي صورة تبين لنا طبيعة المجتمع والتحضر وما وصل إليه العلم، عبر جمع الحاضر بالأساطير في (نبوءة فرعون).

وتشكل المرجعيات الطبيعية في رواية (مشرحة بغداد) لبرهان شاوي مصدرا مهما من مصادر الصورة، تلك الرواية التي تحاكي وجع العراق وجراحاته التي لا يتوقف نزيفها، يمثلها الروائي عبر شخصياته وأحاديثهم مع بطل الرواية (آدم) وهو شاب فقير يعمل حارسا في المشرحة، فيرى أبشع الجرائم فيها، وتبدأ الجثث بسرد حكاياتها عليه، ويجري الحديث عن جدلية الموت والحياة. وهو يعمد فيها إلى مرجعياته الطبيعية في رسم الصورة داخل عمله الأدبي من ذلك قوله: ((ليس لدى الحارس آدم أي أخوة أو أخوات، فهو وحيد أمه التي هي بدورها وحيدة وكأنها شجرة في صحراء، مقطوعة وبلا جذور))[٤٣]، ففي هذا النص يرسم الروائي صورة بطل روايته؛ ليعبر عن وحدته فشبهه بأمه التي يشبهها بشجرة في صحراء، والمعروف أن الصحراء لا أشجار فيها؛ لشدة حرارتها وعدم وجود الماء، ولكنه لم يكتف بتشبيهه بتلك الشجرة الوحيدة إنما جاء بمعنى أعمق فهي مقطوعة وبلا جذور، فهي أشبه بالشجرة الميتة أي انه إنسان حي ميت، وهي المعادلة التي تجد طرفها بالألفاظ: (شجرة، صحراء).

ويستمر الروائي برسم صورة بطله موظفا المرجعيات الطبيعية من ذلك قوله: ((لقد كان الحارس آدم ورقة مهملة سقطت من شجرة مجهولة، بلا جذور))[٤٤]، فهنا يؤكد أن هذا الشخص ليس لديه أحد، فأتم الروائي تأكيده وحدانية هذه الشخصية عبر تصويرها بورقة ساقطة من شجرة مجهولة.

وفي رواية (فهرس) لسنان أنطون التي تحكي قصة نمير الذي يزور العراق بعد الاحتلال الأمريكي له، ويلتقي بـ(ودود) بائع الكتب في شارع المتنبي وهو شخص غريب الأطوار عمل على كتابة الفهرس الذي يؤرخ ويسرد به ما حدث للعراق ليس على لسان البشر فحسب، وانما على لسان الحيوان والنبات والحجر بأسلوب جميل سلس، يذهل به بطل الرواية.

لقد شكلت المرجعيات الطبيعية جزءا مهما في صورة الرواية ومما جاء فيها قوله: ((أما الكبار الذين كنت أعرفهم من قبل فبدا وكأن الزمن قد سحقهم بعرباته الثقيلة))[٤٥] تمكن الروائي من رسم صورة لعمر

الإنسان والكبر، وكيف يدور الزمن بعجلته التي لا ترحم أحدا، فهي تدهس كل من يمر أمامها دون اكتراث من هو ومن يكون وكيف، فجاءت الطبيعية الصناعية (عرباته الثقيلة) لتعبر عن قوة الزمن وجبروته وطغيانه في تشبيه الزمن بتلك العربة التي تسحق ما يأتي أمامها.

وفي موضع آخر يقول: ((أمطرني الآخرون بأسئلة عن أمريكا والحياة فيها وعمّا سيحدث في العراق في المستقبل))[٤٦]. حاول البطل أن يبين مدى كثرة هذه الأسئلة التي انهالت عليه؛ وهي محاولة ربما تكون غير متكلفة في تبيين كثرة الأسئلة، ولكنها من الجانب الدلالي حققت منفعة على مستوى الإيصال، وكان ذلك بفعل الطبيعة المتمثلة بالمطر.

ويستمر الروائي باستثمار العناصر الطبيعية في رسم صوره من ذلك قوله: ((سألني وأنا أجلس "كيف كان صيفك؟ مثمرا على ما أرجو؟" ابتسمت وقلت" لا أعرف إن كنت سترضى عن نوع الثمار"))[٤٧] فلم يقصد به الثمر الحقيقي وإنما أراد معرفة النتاج والعمل في هذا الفصل (فصل الصيف) ومن شأن هذا التوصيف أن يخلق من خلال هذا المجاز بعدا إيجابيا، هو البعد الذي يوظف دلالة الثمر توظيفا يخص الكتابة على أنها من ثمار الجهد.

ويستمر سنان أنطون باتكائه على المرجعيات الطبيعية الصامتة والمتحركة والصناعية عندما تصف بطلته حبيبها فتقول: ((عيناه بئران مليئتان بالليل))[٤٨] إذ أرادت ان تعبر عن سواد عيني حبيبها الحالك ووسعهما وعمق نظراته حتى أنها لا تستطيع الولوج في أعماقهما، فشبهتهما بالبئر العميقة ملؤها الليل في تعبير مجازي يحيل على تلك الدلالات.

ويستمر الروائي في ذكر العناصر الطبيعية في تشكيل صوره فيقول: ((ثم جاء يوم سمعت فيه السماء تتكسر وتنهمر منها الحمم. كأن قاع الجحيم قد انهار. اخترقت ما تبقى من قلبي شعلة أضرمت النار فيّ. خفت لكنني استبشرت خيرا، فهذا الجحيم سينهي موتي الذي بدأ منذ سنوات. ظننت أن روحي ستحلق إلى الجنة، راضية مرضية، عند أختنا الكبرى، سدرة المنتهى. لكنني ما زلت هنا أحوم حول ذكراي. وأشعر كأن جذعي ما زال هنا))[٤٩]. في هذا النسج من الألفاظ التي تشكل مرجعيات طبيعية، مثّل المبدع أحاسيس بطله المتضاربة بين ما هو كائن وما سيكون عليه، فهو يعيش الآن جحيما لا يطاق من الألم المروع ووجع قلبه وتناثر أشلائه، ولكنه يحفل بهذا الأمر ويعانقه فهو السبيل للخلاص من الحياة الدنيا والانتقال إلى الحياة السرمدية التي يتطلع اليها ويروم الوصول لها، فجاءت ألفاظه الطبيعية ك(السماء، الحمم، الجحيم، الجنة، سدرة المنتهى) لترسم لوحة تعتصر القلب لحياة مريرة استثمر الروائي في تكوينها المرجعيات الطبيعية والدينية في آن واحد.

وفي رواية (عازف الغيوم) لعلي بدر وهي رواية ساخرة من الواقع العراقي المتمثل بسياسته والرموز الدينية التي تقوده، إذ تدور أحداث الرواية حول شاب رومانسي حالم موسيقي (عازف تشيللو) يقطن حي الكرادة، وفي أثناء عودته إلى منزله ليلا يلتقي بمجموعة من المتشددين ينهالون عليه ضربا ويحطمون آلته فيقرر مغادرة العراق إلى الأبد ليبدأ حياته من جديد مع أفكاره الفلسفية وفنه السامي الذي يظن أن باستطاعته أن يغير العالم، ويستثمر الروائي المرجعيات الطبيعية في تشكيل صور روايته منها قوله: ((في داخله صراخ أخرس. غضب ينمو، مثل شجرة تنمو في حقل ممنوع، لم تعد الكلمات تخرج من فمه مثل بارود يخرج من الفوهة، كما في الماضي))[٥٠] . يستثمر الروائي المرجعيات الطبيعية ليمنحها معنىً جديدا ويشكل نصه بمفارقات مختلفة ليرسم شخصيته وما اعتراها من تغيير ملموس بين ما كانت عليه وما عليه الآن فشبه الغضب بـ(الشجرة) ومنحه صفة النماء في داخل هذه الشخصية.

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) للروائي سعد محمد رحيم التي تبحث في مقتل (محمود المرزوق) بطل الرواية لاستقصاء بواعث هذا الموت الغامض، تبدأ رحلة بحث الصحفي (ماجد) بعد تكليفه من صديق المرزوق ومعرفة أسراره، وتبرز المرجعيات الطبيعية عندما يصف الصحفي (محمود المرزوق) قائلا: ((كيف يجرؤ أي شخص على قتل إنسان كبير لا يؤذي فراشة مثل محمود المرزوق؟))[٥١] استثمر الروائي (الفراشة) وهي من المرجعيات الطبيعية المتحركة ليخبر أن هذه الشخصية لا تضر أحدا فكيف من الممكن ان يُقتل وهو لا يؤذي حتى الفراشة؟ .

ثم يعاود وصف المساء وما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس، إذ يقول: ((المساء الذي حل كئيب.. يعصر أحشائي.. الكهرباء الوطنية مقطوعة منذ الأسبوع الأول للحرب))[٥٢]، فهنا يستثمر المساء الذي يمثل مصدرا للطبيعية الصامتة ويسقط عليه صفة من الصفات البشرية (الكآبة) فالمساء ليس كئيبا انما عكس أحاسيسه على شعوره بذلك المساء وأسقطه عليه فكان مرآة له.

ونلحظه يستثمر مصطلحات شعبية دارجة في الشارع العراقي، معتمدا على المرجعيات الطبيعية؛ ليدلل على أذية فعل هؤلاء الاشخاص بكاكه عباس: ((أتعرف ماذا سيفعلون بك كاكه عباس إن أمسكوا بجنابك الكريم.. سيشوون البصل على أذنيك))[٥٣]. جاءت ألفاظه سهلة سلسة، موظفا إياها توظيفا دقيقا، مستثمرا مرجعياته في تشكيل صور روايته، وقد التجأ إلى تعبير دارج وظف من خلاله الطبيعة؛ ليعطي دلالة قوية من خلال ما تحمله هذه الكلمات من تأثير مشاع بين العامة.

وفي موضع آخر يقرأ الصحفي ما كتبه المرزوق في مذكراته فيقول: ((فجأة انبثقت أمامي امرأة في الخريف القاحل من العمر؛ نصف أنثى ونصف كائن حي..))[٥٤]. وصف المرزوق تلك المرأة بالكبر عبر

استثماره المرجعيات الطبيعية (الخريف) وهو التجاء إلى رمز طبيعي تصب دلالته كليا بما يخدم فكرة السارد عن الكبر.

ومن ضمن ذلك خطاب المرزوق للأمريكان الذين اقتحموا مكتبته: ((أنا أشد الناس عزلة في هذه المدينة.. كأنك تسأل ضفدعة مستوحدة عن أسماك القرش))[٥٥]. جاءت مرجعياته بألفاظها السلسة الواضحة (ضفدعة، أسماك قرش) لترسم صورة الوحدة التي يعيشها، عن طريق هذا التشبيه التمثيلي.

ويرسم صورة لهذا الزمن مستثمرا المرجعيات الطبيعية قائلا: ((في هذا الجزء الشنيع من العالم، في هذا الزمن الأغبر، صورة التاريخ هي الحلقات المفرغة.. دوامات تبقيك دائخا مضروبا على يافوخك ليل نهار.. يغدو الحال أشد إبهاما يوما بعد آخر.. كاكه عباس يقول:" احتاجت أوربا إلى مائتي سنة من أجل أن تستقيم الأمور فيها".. أقول: "حتى وإن كنا سلاحف لن نعيش حتى نرى بضعة أعوام بيض.. لا تأمل بقارب نجاة"))[٥٦]. هذه الصورة التي تحفل بالعديد من الألفاظ التي تمثل مرجعيات طبيعية مختلفة الأنواع منها صامتة ومنها متحركة ومنها صناعية (أغبر، ليل، نهار، سلاحف، قارب) تشكل بمجموعها صورة لواقع العراق المرير وما حل به ونظرات اليأس التي تبلغه باستحالة إصلاح هذا الواقع.

ومما وقفنا عليه في هذا الحقل، قوله: ((الليل يهبط في الخارج. وفي الداخل أطفأت النور فحل ظلام عكر مقبض للروح.. مشيت على مهل أتحسس الأشياء من حولي بيدي ورجلي.. وجدت كرسيا.. جلست عليه.. شعرت بالألم في معدتي، وبطوفان من الحزن يكسر ضلوعي.. فجأة فعلت ما لم أفعله منذ لا أذكر من زمان سحيق؛ بكيت))[٥٧]. ترسم المرجعيات الطبيعية متمثلة بالألفاظ (الليل، النور، ظلام، كرسيا، طوفان) صورةً لنفسه البائسة اليائسة، والحزن الذي يعتريه ويتلبسه ويحيط به، وظلام روحه التي يراها في ذلك الليل.

ويستمر في هذه النظرة السوداوية التي تمكنت منه فتنعكس على كل ما يراه أمامه إذ يقول: ((حر قاتل، حر أسود، حر سوريالي، الدنيا تنور كبير.. وناقلات الهمر المدرعة تحمل جنودا سلخت جلودهم الشمس))[٥٨]، هذه الصورة المكررة بالفاظها ومرجعياتها (تنور، ناقلات الهمر، الشمس) ليمنح نصه دلالة إضافية متكئا على المرجعيات الطبيعية في رسم لوحته الساخنة بجوانبها كلها.

لقد مثلت الطبيعية جانبا مهما من جوانب الرواية وتشكّل الصورة فيها، فكانت، بأنواعها كافة، طبيعةً متحركةً وصامتةً وصناعيةً، وجاءت الروايات متكئةً عليها، وقد مثلت مرجعا مهما من مراجعها، بسيطةً حينا بصورها في روايات النشأة، متطورةً عميقةً في الروايات الحديثة.

المبحث الثاني

الأسطورة

تمثل الأساطير منبعاً مهماً للروائي؛ فهي صنع خيال الإنسان فصدق ما صنع واعتقد به[٥٩]، وهي ((تروي أحداثا تتجاوز الواقع والمنطق، وتهدف دائما إلى تفسير أصل الحياة وأسرار الكون والوجود ومحاولة الإجابة عن الأسئلة المرتبطة بها))[٦٠]، فالأسطورة هي ليست مجرد إقحامٍ في النص انما هي عنصرٌ مهم داخل السرد له تأثير في المجتمع وقدرة على جذب القارئ ومحاولته لفك شفرات النص، والتعرف على ما فيه من أساطير، وقصص خرافية، وشخصيات خارقة، ورموز، وطلاسم عليه حلها فـ((عالم الأسطورة عالم غزير متشعب، استوعب الكثير من التفسير وعكس دلالات ومعاني كثيرة، وقد حظيت الأسطورة باهتمام بالغ))[٦١] من الروائيين إذ أذابها البعض بين نسيج الرواية الجديدة وجعلها كلاً متكاملاً، والبعض الآخر اغترف منها العبرة والموعظة وضمنها ضمن روايته، فكانت وسيلة لإقناع المتلقي بما يجول في نفس الكاتب من أفكار بطريقة رمزية مشفرة توافق فنية العمل الأدبي الروائي، إذ ((إن العالم الأسطوري السحري الحقيقي هو العالم الذي تختلط فيه حدود الممكن والمستحيل، وتستخرج فيه مستويات الخيال بالواقع، ويصبح العمل بأكمله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية))[٦٢]، فالمبدع بذلك يلبسها ثوباً جديداً، ويمنح عمله دينامية ورمزية حسية عن طريق قدرته على إدراك ما حوله وإخراجه بشكل منظم[٦٣]؛ ليصل بين الماضي والحاضر بأسلوبٍ راقٍ ذي فنية عالية، فالإنسان يلجأ إلى تلك القوى الغيبية في مراحل تطوره، وعندما يجد صعوبة في تفهّم ما حوله وإعطاء تفسيرات وإجابات لما يمر به[٦٤]، فيصنع الأساطير التي يحملها المبدع بين متون نصه ليخرجها بشكلها الجديد عبر قدرته التوظيفية لها. إن مهمة الروائي المعاصر تعدت حدود نقل الواقع الخارجي ووصف شخصياته ومطابقتها له[٦٥]؛ وإنما في قدرته على الإتيان بكل ما هو غريب في الفكرة والابعاد وبما يشحذ نصه بهالة من الغموض لجذب المتلقي وجعله عنصرا فعالا بالعمل عبر فك شفراته وحل رموزه، ومن الرموز التي يلجأ اليها المبدع (الأسطورة) التي تتطور ((تحت تأثير صنعة القاص وعند ذاك ينس أصلها الديني وتتخذ شكل حكاية خرافية أو شعبية))[٦٦].

وهنا تكمن قدرة المؤلف أو الكاتب على صقل لوحته وجعلها أكثر تماسكاً لا يبدو فيها أي اعوجاج، فوعي الكاتب وخزينه المعرفي والثقافي والاجتماعي والديني ينصهر جميعاً مع فكرة الرواية في بوتقة واحدة لينتج عملا أدبيا فنيا رائعا، إذ إن الأديب مهما حاول عبثا أن ينسلخ عن أفكار مجتمعه وموروثه الثقافي والعلمي والأيدلوجي فإنه لابد له أن يسقط في بئرها.

إن العمل الروائي الفني يتحول عبر التاريخ الإنساني الطويل إلى منهج رمزي يربط الرواية بعضها ببعض ويكسبها الوحدة الفنية ليخرجها من التسجيل المباشر للتاريخ إلى تسجيل فني متعدد ومتنوع الأبعاد؛ ليثبت بذلك وجوده في كل زمان ومكان[٦٧].

إن لجوء الروائي إلى الأساطير يكسب نصه لغزاً وبعداً أخلاقياً إذ إنها تقدم النصح والإرشاد والحث على العمل الفاضل والتحلي بمكارم الأخلاق، أضف إلى هذا البعد انها صورة رمزية لجأ إليها أسلافنا لأسباب غامضة أحياناً، ويرى البعض أهمية نقل هذه الأفكار التي تحمل على مضض بعض حقائق التاريخ الذي عاشه أجدادنا وعلينا معرفة الحقائق التي حملها لنا[٦٨].

إن توظيف الروائي للأسطورة توظيفاً ((فنياً يشكله الفنان تبعاً لتصوراته وقدراته الخاصة))[٦٩] لذلك فإن قيام الروائيون بتوظيف الأساطير في أعمالهم الإبداعية ليس مجرد حشو للرواية أو فكرة عائمة تأتي مخيلته فيسجلها بل هو ترابط موضوعي ناتج عن ثقافة ووعي الروائي والعودة إلى تجربته في مراحل تكوينها، والقدرة على الحضور و((التجدد المستمر والالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف العصور... وهي لا زمانية في كونها حاضرة أبداً))[٧٠] فهي بذلك تمنح النص طاقة متجددة إذ يندمج النص الأسطوري مع النص المنتج؛ ليمنحه بعداً شمولياً وليعمق الفكرة يربط الماضي بالحاضر.

إن قدرة المبدع ليس في نقله الأسطورة نقلاً حرفياً بل في إذابة فكرة ما بين متون الرواية وجعلها مشفرة دون دخوله في تفصيلاتها، وهو بذلك يخلق قدراً من التفاعل بين المتلقي والمبدع ويجعله يغوص في بحارها ويفك شفراتها متعمقاً في ذلك النص، وهي بهذا تمثل قناعاً ((وراءه تداعيات تاريخية ومتداخلة ومعقدة وليست هي مجرد حلية))[٧١] تتحلى بها الرواية إنما هي التمام وتآزر بين بنيات النص وخلق تفاعلٍ فيما بينها؛ لمنح الصورة الكلية للرواية بعداً فنياً محملاً بالواقعية التاريخية عن طريق ترميزه.

لذلك وقع على عاتق الأديب أو الكاتب مهمة كبرى في كيفية توظيف هذه الأساطير وجعلها تتناسب مع العمل وإضفاء الصفة الإبداعية والفنية عليها من جهة، ومن جهة أخرى كيفية إذابة هذه الأساطير حتى يبرز العمل في لوحة متناسبة الزوايا متناسقة الألوان فقد ((دأب الإنسان على خلق مزيد من الأساطير لأنه كان يشعر مع كل أسطورة جديدة بأنه ينمي تكوينه الإدراكي والشعوري من خلال الأشكال اللغوية والصور الفنية والرموز الأسطورية))[٧٢].

إن ملامح البعد الأسطوري التصقت مع بداية نشوء الرواية لأنها ((من ناحية قادرة على استيعاب تجارب عصرية معقدة بشكل فني فريد يبعد الفنان عن تكرار الأشكال التقليدية، وهي من ناحية أخرى تكشف عن تشابه غريب بين موقف الإنسان القديم من الحياة، وكأن الإنسان الحديث يواجه الحياة بنفس الرؤية التي واجهها بها الإنسان القديم))[٧٣].

في رواية (مجنونان) نلحظ هذا البعد الأسطوري بقول البطلة صفية لحبيبها (صدقي):

((اسمع يا صدقي إنّ من يخرج من هنا لا يعود فهل تريد الخروج حقاً؟

- أعلم أنه الفردوس! ولكني لست آدم.
- وما تختلف عنه؟
- كل الاختلاف. أتجهلين هذا أيضاً؟ إن آدم خدعته الحية ووسوست له حواء. فأكل الثمرة المحرمة، وصمد من الفردوس أما أنا فلم آكل ثمرة محرمة ولم توسوس لي حواء ثم أني لم أر حية ولا حشرة ما وآدم لم يخرج وحده بل مع حواء، ثم أني لم يطردني أحد))[٧٤].

في هذا النص استطاع الروائي دمج الموروث الديني مع البعد الأسطوري من أجل إضفاء الصفة الفنية على النص والمتعة للقارئ، وكذلك إضفاء البعد الاستدلالي الحجاجي من أجل الإقناع، فذكر المحتوى الديني لقصة خروج آدم من الجنة وأسبابه ولكن في بعدها الأسطوري وليس ببعدها الديني القرآني، فنجد البطل يحاور البطلة بأنه لم تخدعه الحية كما خدعت آدم، ووسوست له حواء وأغوته ليأكل من الثمرة المحرمة، ليطرده الله من الفردوس فهذا شاع كأسطورة وليس له أصل من الدين إذ لا الحية ولا الوسوسة موجودان، فضلا عن اسم حواء الذي لم يذكر قط في القرآن الكريم بل ذكر زوجه فقط. اذ ﴿ٱدۡخُلَآ﴾ ﴿تم تهثم جح جم حج حم خج خم﴾ ﴿سج سح سخ سم صح صخ صم ضج ضحً﴾[٧٥]، والبطلة هنا تشبه نفسها بالفردوس كأسطورة من أساطير الجمال، والذي يخرج عنها كأنه طرد من الجنة فهنا يوظف الروائي هذه الأسطورة ببعدها الديني؛ ليضفي بعداً جمالياً ودلالات رمزية وأبعاداً فكرية تفسح الطريق أمام آفاق التأويل؛ لتكسب روايته بعدها الدلالي والجمالي[٧٦]، عن طريق التوظيف الأسطوري الذي يتضمن شحنة المقدس التي ((تعطي للكملة قوة استثنائية وتصلها بفعل الخلق والتكوين))[٧٧]، لتصل بذلك الكلمة إلى ذروتها في التأثير والإبداع.

وفي رواية الكاتب أدمون صبري (زوجة المرحوم) وفي محاورة بين البطل وبين مريم ومحاولته حملها على الاعتقاد والإيمان بأن اختراعه سيوفر لها وله الأموال الطائلة ويستطيع بذلك أن يكسوها ثوباً من الذهب، لكن مريم لا تقتنع بذلك بل يحاول الكاتب أن يصورها وهي ممتلئة أسىً من هذه الأمور التي يتحدث بها بسبب خياله الجامح ((تضرعت مريم في أسً (كذا): ليكن الله عونك- هذا الاختراع الذي ما تزال تردده وكأنه كنز من كنوز الملك سليمان، أي شيء لهو هذا؟ أي جدوى من ورائه؟

ملايين الدنانير يا مريم، استطيع أن أكسوك بقميص من الذهب))[٧٨]. النص يشير بصراحة إلى ملك سليمان، ولكنه جاء على لسان الشخصيات موظفا توظيفا أسطوريا، على مستويين الأول يخص

الشخصيات وكيفية تحقيق هذا الملك وعده أسطورةً، والمستوى الآخر يخص المُلك نفسه الذي أسطره القرآن لعظمته. لذا وظف الكاتب ما حفر في خيال الناس عن كنوز سليمان وما وهبه الله من ملك ﴿آتاه﴾ ﴿ئم ئه بج بح بخ بم به تج تح تخ تم ته﴾ ﴿جح جم حج﴾[٧٩]. ليكون دليلاً على لسان مريم بهدم مزاعم البطل كلها وما يحلم به من غنى سيتحقق من اختراعه، فهنا وظف الكاتب أسطورته ببعدها الديني لتكون دليلاً راسخاً من مريم على أوهام البطل وكذلك انتقاء الروائي لأسم بطلته (مريم) التي هي رمز إلى إيقونة الطهر والعفاف والبراءة فقد فضلها القرآن على نساء العالمين ووصفها بالصديقة الطاهرة، كقوله تعالى: ﴿ٱ يز يم ين يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج بح﴾[٨٠] وهذا ما حاول أن يوصله الروائي ويصف به بطلته.

فنجد المبدع ينهل من خلاصة التجربة الإنسانية ويستثمر جانبها الفكري ويفيد من التراث الديني ولكن ببعده الأسطوري الراكز في أذهان الناس، ويلبسه ثوباً جديداً يتناسب مع مضمون فكرته وروايته وكأنها إعادة صياغة الأفكار وبلورتها في قالب فني جديد.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية (اليد والأرض والماء) نجد الروائي يستلهم القصة الأسطورية بقول ماجد: ((أي أنني أشبه القديس الذي قتل التنين في الخرافات المسيحية أو كادمس الذي قتل التنين الهائل حين قفز وراء أسنانه واعمل سيفه بحنجرته كما جاء في أساطير اليونان))[٨١].

هذا النص متناسب مع أفعال المحامي الذي يحارب ظلم الإقطاع، فكأنه البطل الخارق الذي يحارب الفساد، ففي القصص القديمة يأتي هذا البطل المخلص من الظلم والجور والاضطهاد لينشر العدل والمساواة، ففعل بطلنا المحامي (ماجد) كفعل البطل الخارق مع التنين الذي قتله ليخلص الناس من جوره وطغيانه. ويستمر الكاتب في ارتشافه من بحر الأساطير بقوله: ((إن ماجداً قد أصبح (شمشون) بعد أن وجد دليلته، خلاف شمشون التوراة الذي فقد جبروته بعد أن تزوج دليلة))[٨٢]. فهنا خالف الكاتب مادته الأسطورية؛ ليمنحها مظهراً ونسقاً جديدين ويؤكد قصة بطله الخارق الذي لا يتجزأ عن حبيبته، ولكنه في الأسطورة يفقد الجبروت والقوة بعد زواجه منها أما بطلنا (خالد) فقد منحه هذا الحب قوة إضافية لتتماشى مع الصراع القائم بين الخير والشر بتوظيف الأساطير ومنح النص بعداً جمالياً إقناعياً فجاءت صياغته في ((لغة بسيطة سهلة التداول وأسبغ عليها تعابير إيحائية لتكون معاني معبرة بصدق عن واقع ذلك الإنسان وفكره))[٨٣].

إن مهمة المبدع دمج الأسطورة بالنص وجعلها تتفاعل معه بل تذوب في ذلك النص ليمنح الأسطورة الخلود الدائم في أدبه ويمنح نصه القدرة على امتصاص الزمن وتجاوز حدوده، وفي تكوين نسق مختلف قادر على إعطاء التجربة في أوجه مختلفة وجعلها أكثر تأثيراً في المتلقي، وفي الوقت ذاته يمنح النص حالة من الترميز إذ تعد كل أسطورة رمزاً[٨٤] تجتذب القراء في محاولة منهم لفك شفراتها والغوص

في أعماقها والعودة إلى منابعها والتأمل بها ثم الوقوف على أبعادها الفكرية والمعرفية، فهي انبعاث جديد في ثوب آخر وزمن آخر، فإن الأنموذج الأسطوري الأول والآخر المنتج يمنحان النص ((الشكل المصفى لها والذي تحمله الأسطورة))[٨٥]، الأساس فتفتح الباب أمام الأسطورة القديمة لتبث بها الحياة وتصبح مادة جديدة في النص الجديد.

وفي رواية (النخلة والجيران) نجد أن الكاتب قد وظف أساطير اجتماعية سائدة تدل في تكوينها الفكري على صورة خواء المجتمع وإيمانه بالخرافات والخزعبلات ونلحظ ذلك بقول مصطفى لسليمة خاتون: ((دشوفي، قبل ومن جان يكدر يطلع بالليل، حتى يطلع له جني من طولة حاج أحمد آغا، جانت الناس تشيل بجيوبها مخايط للطنطل، والحرامية أكثر من الملايكة في بيت مسكون))[٨٦]، فهنا يوظف أسطورة الطنطل والجني الذي يخرج ليلاً وما علق في أذهان الناس من أمور مخيفة نسبت إلى الجن وحيكت حولها القصص والخرافات ووجدوا الحل للخلاص من شرها عن طريق حملهم للمخيط، وهو عبارة عن ابرة كبيرة، أو حمل السكين لاعتقادهم إن (الجن) تخافها، وحكايات البيت المسكون (بالملايكة) ويقصد هنا (الجن) هذه كلها أساطير نسجها المجتمع ما بين الحكاية للمتعة وما بين إخافة الصغار لمنعهم من الخروج ليلاً خوفاً من هذه المخلوقات التي لا تستطيع إدراكها فعلقت في أذهان الناس ونسب إليها كل فعل خطير ومخيف متناسين بعدها الديني وإنها مخلوقات لها وظيفتها في الحياة وهذا ما يعكس الجهل المتفشي في المجتمع وحالة الانكماش الفكري لأن هذه الأمور دائماً تكون في المجتمع الفقيرة فكرياً ومادياً ودينياً فهنا الكاتب استطاع عن طريق هذا التوظيف أن ينقل لنا المستوى الفكري لأبطاله وأن يمنح النص بعداً إبداعياً عن طريق توظيفه أسطورة الطنطل بصدق وعفوية عكسها الحوار القائم بين سليمة الخبازة ومصطفى الدلال وقد نقل الكاتب حواره باللغة العامية لإضفاء صفة الواقعية والعفوية[٨٧] فعن طريق الأساطير يمكن ((اكتشاف المستوى المعرفي والعقائدي والعلمي والأخلاقي والثقافي للشعوب))[٨٨].

ويمكننا القول: إن الأسطورة هي سلسلة انبثاقات أو مفاجآت[٨٩]، يضمّنها الروائي في نصه بصورة مباشرة أو غير مباشرة تتجاوز الواقع الحقيقي المعاش إلى واقع تخييلي افتراضي؛ لغرض التأثير في الشخصية المتلقية وتحريك الأحداث وعلى وفق ما يروم إليه الروائي من جهة، واشعال فتيل المتعة والإثارة عند متلقي النص وجعله يلهث راكضا للتحري عن ((المعلومات التاريخية والأسطورية التي تساعد على فهم بعض رموز وتجليات))[٩٠] النص من جهة أخرى.

يتعكز الروائي في رسم هذه الصورة على الأساطير التي تداولتها الناس وهي في أغلب جذورها دينية، أو تُنسب إلى هذا الجانب؛ ليبين طبيعة الفكر ورسم صورة شخصيته عبر سلسلة من الأساطير المختلفة التي عرفتها الشعوب وتفاعلت معها، وما حملته لنا الأساطير والقصص التي جاءت على لسان

جداتنا وأمهاتنا ونُقلت إلينا والتي توضح أيديولوجية المجتمع وطبيعة فكر شخصياته في الرواية، فالأسطورة تندمج مع شخصية وفعل الشخصيات لرسم صورتها الكلية التي تجعل من القارئ عارفا بعقلية تلك الشخصية وموقعها من الأحداث. إن الأساطير تكسب النص المصداقية والقدرة على الإقناع والإمتاع في الوقت ذاته، إذ إنها ليست مجرد عنصر داخل السرد أقحم إقحاما فيه إنما ولد من رحم الحكاية واصبح جزءا لا يتجزأ منها، فالروائي ((يستعير من الحكايات الشعبية والأساطير والخرافات جملة من الخصائص التي تضعه ضمن كون قيمي مشتعل يميزه من باقي الشخصيات الأخرى))[٩١]، وهذا التميز يدل على قدرة الكاتب وذكائه بتوظيف الأسطورة توظيفا لا يخل بالعمل وإنما يضفي له جمالا خاصا ويكسب نصه ديمومةً ودلالات جديدة ومحاكاة للواقع وما حمل الماضي من أحداث وأقوال وحكايات قد يدلي بها الكاتب كما هي أو يحولها عما وجدت عليه ليكسبها دلالة جديدة في رسم صور روايته.

وفي رواية (نبوءة فرعون) تمثلت الأساطير في عبارات مزجت الواقع بالخيال وإسقاط الماضي على الحاضر بطريقة فنية إبداعية أحيانا بصورة مباشرة وأحيانا أخرى بصورة غير مباشرة، ومن هذه الأساطير ما جاء في الرواية على لسان توفيق وهو يسخر من (ملائكة) فيقول لها: ((- حذار.. فالقطط تطرد الملائكة))[٩٢]، إذ جاءت لغته ساخرة من الفتاة محملةً بما تناقلته ألسنة الناس من الأساطير القديمة وحاكت خيوطه عبر الزمن في أن القطط تحمل روحا شيطانية وهذا جاء نتيجة ان العقل البشري يبحث دائما عن تفسيرات لما يحدث أمامه، فالقطط تسقط مرات ومرات من دون أن يحدث لها شيء فنسبوا لها روح الشيطان أو أنه يقوم بحملها وإنها أينما وجدت فان الملائكة تغادر هذا المكان إذ لا يمكن وجود الملائكة والشياطين في مكانٍ واحدٍ، فجاء الحوار بين (توفيق) و(ملائكة) عندما نظر إليها وهي تمسح على رأس القطة محملا بالأسطورة في شيء من الاستخفاف والسخرية منها ومن التفكير السائد الذي حملته الرواية.

وفي موضع آخر من الرواية تحكي (أم يحيا) (بلقيس) لابنها بعض القصص والأساطير القديمة لمنحه الشعور بالدفء والأمان ولكي تسرع بعجلة الليل وتخفف من شدة وطأتها عليه، ولا يمد بصره إلى السماء ويعد نجومها لاعتقادها أن عد النجوم يلبسه مرض الثآليل، فراحت تقص عليه (ليلى والذئب، شيخ الجرذان، قطر الندى والأقزام السبعة) ((فقالت بلقيس: _ كان ياما كان في سالف العصر والأوان.. ملك ماتت زوجته فتزوج امرأة ساحرة الجمال وحسنها فتان .. وكانت لهذه الزوجة مرآة مسحورة لها لسان وتحكي كما يفعل الإنسان .. وذات يوم وقفت زوجة الملك أمام المرآة ونظرت إلى طولها الفارع كغصن البان فابتسمت وقالت:

- يا مرآة الجدار.. يا مرآة الجدار .. من أحلى النساء في هذي الديار؟

- فقالت المرآة:
- أنتِ.

ففرحت زوجة الملك فرحا شديدا، وأغمض يحيا عينيه ثم نام، فقال الملك:

– يا مرآة الجدار.. يا مرآة الجدار.. من أقوى الرجال في هذه الديار؟ فصمتت مرآة الجدار، ولم تجب.. فقال الملك صائحا صيحةً عظيمة:

– يا مرآة الجدار.. يا مرآة الجدار.. من أقوى الرجال في هذي الديار؟

فصمتت مرآة الجدار ولم تجب.. فاشتد غضب الملك وقال:

- لماذا صمتت مرآة الجدار؟

وسمع يحيا صوت نساء، وسمع صوت رجال فاستيقظ يحيا ولكنه لم يفتح عينيه، ثم قال الملك:

–أين ساحرة القصر؟

فأتت ساحرة القصر البيضاء وقالت:

–شبيك لبيك.

فسألها الملك:

–ما بها مرآة الجدار؟

فقالت:

– ربما هي غير متصلة بالنجوم))[٩٣]، حاولت الروائية في هذا النص دمج قصة الرواية والأسطورة مع الحلم وجعلت من الخيال والأساطير مادةً لتشكل الصورة الإبداعية ورسم شخصياتها فقدمت صورةً مليئةً بالخرافة والخيال ممثلة بشخصية (يحيا) الذي راح يحلم بتلك المرآة وارتباطها بالنجوم التي يعدها ليلا، فقد دمج في يقظة منامه بين أسطورة المرآة والمصباح السحري الذي يصاع لأمره مع النجوم التي يراها كل ليلة قبل نومه وهي تخفف وحشة ليله ويستأنس بها فيعدها ويعدها حتى يغفو وهو ينظر إلى جدران السماء.

وهناك انتقالة ودمج آخر للأساطير وشخصيات روايتها في حلم آخر ليحيا بقولها: ((سقطت بلقيس إلى الأسفل، فسمع يحيا من مكانه على السرير المعدني صوت ارتطامها بصبة الحديقة الكونكريتية، ثم تلاه صوت ارتطام سراحية الماء على الأرض. توفيق الراعي ذبح ناي.. وبيبي هنية أكلها الذئب.. شاكرين

الخنفساء جلست عند باب البيت ووضعت الحمرة على شفاهها والبودرة البيضاء على وجهها بانتظار عريسها شيخ الجرذان. فلما أقاموا العرس وتزوجا قال شيخ الجرذان وذيله يتلوى يمنة ويسرة:

– يا مرآة الجدار.. يا مرآة الجدار.. من أقوى الرجال في هذي الديار؟.

فصمتت المرآة ولم تجب.

أعاد شيخ الجرذان سؤاله وقال:

– يا مرآة الجدار.. يا مرآة الجدار.. من أقوى الرجال في هذي الديار؟

فقالت المرآة:

– قِ نفسك من الجاهل يحيا))[٩٤]

لقد كان لتكرار الحلم وما يتمناه (يحيا) في واقعه وظيفة تمثيلية مهمة استثمرت الكثير من مكونات الأساطير وكان له أثر في تكوين البنيات النصية الذي أسهم في إثراء الدلالة، فاتخذت الراوئية مجموعة منها حشدتها في حلم (يحيا) منها أسطورة ليلى والذئب والجدة، وأسطورة الف ليلة وليلة، وأسطورة الأميرة والأقزام، وأسطورة الجرذان عندما تتحول إلى إنسان لتمنح نصها دينامياً، تنفتح من خلال تطورها على قراءات متعددة، وتضفي له الروح. لقد تمكنت ميسلون هادي من جعل تلك الأساطير قناعا تختبئ خلفه تاركةً عددا من التأويلات لما رسمته من الصور في روايتها، متخذةً منها مرجعا مهما لتشكيل الصورة بما يتواءم مع فكرة العمل وتكثيف التجربة وخلق نص مشحون بالشعرية متجاوزا حدود مكانه وزمانه.

إذا انتقلنا إلى رواية (مشرحة بغداد) لبرهان شاوي نجد أن الروائي استطاع رسم صورة بطل روايته (آدم) من الداخل وطريقة تفكيره مستندا إلى الأساطير الدينية بقوله: ((أحيانا كان يفكر بهؤلاء الفلاسفة الذين يحترم تفكيرهم الفلسفي وتأملاتهم، ويسأل نفسه: كيف دوّنوا تلك الترهات فهم يتحدثون عن الحساب في القبر وأهواله، ثم يسأل نفسه: ماذا عن مئات الملايين من الهنود الذين تمّ حرقهم وأُلقي برمادهم في الأنهار المقدسة؟ كيف سيحاسبهم منكر ونكير؟ وماذا عن المسيحيين الذين يؤمنون بأن السيد المسيح هو مخلصهم وهو الذي تحمّل ذنوب البشر كلها؟))[٩٥].

لقد وظف الروائي أسطورتين نسجهما الفكر الإنساني متمثلتين في عوالم الغيب والبعث والنشور وهو يسخر من هذا الفكر بطريقة استهزائية ساخرة كيف يمكن جمع رماد الجثث المحترقة ومحاسبتها؟!، ومن ثم يعود إلى تلك الأساطير ويسرد كيف ان المسلمين يؤمنون بعذاب القبر ووجود منكر ونكير لمحاسبتهم على الرغم من ان القرآن لم يذكر ذلك، فهي قصص نسجتها العقول وراحت تبثها في المدونات والكتب وتتناقلها

الألسن، والأسطورة التي تقابلها في الفكرة هي وجود المخلص الذي يخلص البشرية من العذاب، إن هذا الدمج بين السرد والأسطورة وتعدد الأساطير يضفي على الرواية أبعادا خصبة ومتعددة المعاني تتصل بطبيعة الدين والعقل البشري.

اما في رواية (مقتل بائع الكتب) فنجد أن الروائي تمكن من توظيف الأساطير في أكثر من موضع اذ استقى منها ما يمكنه من نماء نصه وإتمام صورته الإبداعية ومن تلك الأساطير ما جاء في حديث بطله مع شخص مهووس بكتب السحر طالبا منه كتابا منها فأجابه محمود المرزوق قائلا: ((لا تدفع لي الآن، لا يجوز. أتريد أن يتسبب أسياد المردة والجان بجنوننا؟. عليك أن تحضر في الساعة الثانية والنصف بعد منتصف الليل عند جسر المشاة الأوسط على نهر خريسان. وهناك عليك أن تتعرى تماما وتنتظر. سيأتيك جنيٌّ خارجا من الكتاب لاستقبالك ولن يراك أحد لا السكارى ولا العاشقون الساهرون ولا شرطة النجدة أو الحراس.. سيجعلك الكتاب مخفيا طالما إنك نويت على اقتنائه.. سيأخذ الجنيّ منك المبلغ ويسلمك الكتاب ويقول لك أنا وجماعتي طوع أمرك.. هكذا فقط يمكن أن يُباع مثل هذا الكتاب))[٩٦]، ففي هذا النص يسخر الروائي من تلك الشخصية المهووسة بالسحر ليبث من خلالها أفكاره ومعتقداته التي هي مخالفة لأغلب الناس فحاول أن يمتّن بنيات النص على وفق أساطير متداولة بينهم في ان الجن له القدرة على إخفاء البشر ليوائم ما يقتضيه النص والفكرة فكانت قدرته على التواصل في عملية خلق فكرة مستقاة من مرجعياتها الأسطورية.

وجاء في موضع آخر استخفافه بالأساطير وتلك الخرافات التي تتناقلها الألسن في حوار دار بين بطل روايته (محمود المرزوق) وصديقه (هيمن قره داغي) حين كان يقول لمحمود: ((أخاف عليك أستاذ محمود".. قال:" ممّن، من السعلوة.. السعلوة في الشط، والشط بعيد، فلا تخف))[٩٧]، استطاع الروائي أن يرسم لنا صورةً لبطله من الداخل ولطريقة تفكيره عبر استخفافه بتلك الأساطير التي قدستها عقليات بعض البشر حتى انها آمنت بها إيمانا مطلقا وتناقلتها عبر الأجيال، ومن هذه الأساطير أسطورة السعلوة التي وظفها توظيفا قريب المأخذ ولكنها حققت دلالتها ورمزيتها، فالسعلوة دارت حولها الكثير من الحكايات والأساطير الخرافية تارةً لبث الرعب في نفس متلقيها وتارةً اخرى للتسلية والترفيه. لقد تمكن الروائي الحديث من توظيف هذه الآلية وهو يعي تماما لها ولقيمتها التأثيرية عند متلقي النص وقد يتقصدها لإخفاء بعض الأفكار ((فكما أن البناء الروائي مغرق في الغرابة، فإن الاختفاء لا يمكن أن يكون هو الآخر إلا غريبا))[٩٨].

ومن أساليب توظيف الأسطورة أن يعرض لها الروائي بحيث تكون ملتحمة بالنص، ملتصقة بأجزائه كلها، كقول (محمود المرزوق): ((لي زبون برأس كبير صلف كلما رأيته وددت لو فركت له صلعته برمل

ساخن.. يوقظ فيّ عفاريتي.. أجيب على أسئلته الغبية بجفاء، وأحيانا لا أجيب))[٩٩]. يوظف الروائي في هذا النص أسطورة المصباح السحري بطريقته المعتادة عبر الاستخفاف بعقليات بعض البشر الصغيرة فوظف الأسطورة توظيفا ساخرا بتلك الرأس التي يود أن يفركها برمل ساخن لتحرك ما في داخله من عفاريت، وهنا جاء توظيف الأسطورة، للتعبير عن مشاعر الشخصية المكبوتة وحقيقة دواخلها تجاه المواقف والأشخاص.

وفي موضع آخر من الرواية جاء (فراس سليمان) وهو يحمل علبة حلويات معدنية قديمة تقشر بعض طلائها إلى أستاذ (ماجد) الكاتب والصحفي فقال: ((افتحها" أخشى أن ينط منها عفريت قائلا؛ شبيك لبيك.

"نعم، العفريت مختبىء تحت".

وأنا أهم بفتحها انطفأت الكهرباء.. صحت، أرأيتم سينط العفريت الآن".. ضج فراس والأستاذ حيدر بالضحك..))[١٠٠]، يكرر الروائي أسطورة المصباح السحري والعفريت الذي يخرج منه ويقول: شبيك لبيك عبدك بين يديك. لقد تمكن الروائي من الاتكاء على مرجعيات أسطورية تمنح نصه دلالات مستترة أحيانا وأحيانا أخر دون حجاب، فتبدو واضحة للقارئ بعد ان تم دمجها في العمل الأدبي ليغدو هذا العمل منفتحا متجددا فمن خلال هذه الآلية تنشأ دلالة النص، لذلك عدت الأساطير ((من الظواهر اللافتة في أغلب فضاءات الرواية العربية المعاصرة لتشغل الحيز الأكبر من تلك الفضاءات))[١٠١].

لقد عني الروائيون العراقيون بالأساطير فكانت من المرجعيات التي تعكز واتكأ عليها لأهميتها عند الناس، ومن ثم تحقيق المتعة الجمالية والأدبية للقارئ وتحفيزه على البحث خلف مضمون الأسطورة في بعض الأحيان، وأحيانا أخرى جاءت هذه الأساطير لتمثل قناعا يستتر خلفه المبدع فيتمثل بها وينسج صورته تلميحا لا تصريحا.

المبحث الثالث

الموروث

يمثل الموروث جزءاً مهماً من مرجعيات تشكل الصورة في الرواية العراقية على وجه الخصوص، والعربية والعالمية على وجه العموم، إذ يمتح الروائي من خزينه المعرفي الموروثي في كيفية إنتاج الدلالة وفي عملية الخلق الروائي وبناء الافكار، فـ ((المادة التراثية بما تحمله من زخم ثقافي وفني وأدبي، أهم رافد يتكئ عليه الخطاب الفني... فهو يعكس سياقات فكرية تتنوع بين الفلسفية والدينية واللغوية والأدبية... مما

يحقق له صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة تخلقها عقول تعي ضرورة تأصيل الحداثة بالعودة المستلهمة لما صلح من التراث))[١٠٢]؛ لذلك يلجأ المبدع إلى موروثه وحاضره ويصهرهما في قالب نصي لإتمام إنتاجه الأدبي؛ ليؤشر ثقافة الأديب وقدرته على الربط بين الماضي والحاضر ومنح الصورة في الرواية بعداً حقيقياً مؤثراً في القارئ، فكل موروث يكتسب صلاحية مختلفة عن غيره محدداً ذلك البعد الفكري للعمل وكيفية المقاربة بينهما ووعي الكاتب لهذا وطريقته لتوظيف ذلك الموروث[١٠٣]، ((فالنص الأدبي يستمد وظيفته من علاقة مزدوجة تشده إلى النصوص الأخرى السابقة له وإلى أنساق دلالية))[١٠٤]، ليكوّن بعد ذلك النص الأدبي الكلي عبر علاقات وتشكلات واشتباك ثيمات النص فيما بينها، فيتحول النص الأدبي إلى حاضنة لاستقبال المعاني من النصوص السابقة لإثراء النص الحالي وإغنائه[١٠٥].

فالصورة التراثية تكتسب حيويتها عن طريق النص وتفاعلها فيه والمعنى المراد منها تصويره، ونقله فقد تكون بطريقة رمزية مؤثرة في عملية البناء الروائي، والموروثات هي ((مجموع الانتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الاسلامية باللغة العربية وحين نركز على اللغة العربية في هذا التحديد فلأنها الاطار الذي نظم كل أشكال التعبير والتفكير))[١٠٦]، فالمبدع يخلق شكلاً روائياً يحفل بالعديد من السمات الفنية التي تعمل على الارتقاء بالعمل الأدبي ومنحه الشرعية الفنية.

لذلك يمكن القول: ((إن التثقيف بالتراث والإفادة من مضامينه المتعددة تسهمان في تطوير فن الأديب والارتقاء بأدواته التشكيلية، وقدراته التعبيرية وهذا هو ميلاد النص المبدع الذي يعيد ابتكار الماضي ويجدده ويحرر الكلمة ليقدم لنا نصاً إبداعياً))[١٠٧]، في عملية بعث وخلق للموروث إذ يعيد صياغته ويطلق أسراره خالقاً منه إبداعاً جديداً يحمل معالم الحضارة، جاهضاً الزمن مما يمنح النص بعداً دينامياً محملاً بعبق التراث.

فللعمل الروائي قدرة الانفتاح على أنواع الفنون والآداب كافة واستثمار أجناسها الأدبية، وهذا ما يجعله زاخراً بالعديد من الفنون المختلفة، فهو ينهل من كل ما يدور حوله ليصب في عمله الروائي وهنا تكمن قدرة المبدع على استحضار ما ولد في دواخله وقام هو برعايته ليوظفه في نصه الإبداعي وفي تشكيل صور تغذي النص وترفده وتغنيه، والنص بدوره ((يستفيد من تلك العلاقة لتأكيد واقعية الثيمة في حاضنته، وبالتالي إطلاق العنان للمخيال السردي في العمل على تخصيب النص بما هو متداول في التاريخ))[١٠٨]، وتكمن قيمة العمل الروائي في قدرته الانفتاحية على أجناس الأدب والفنون وإمكانية استثمارها في تشكيل الرواية؛ مما يجعله قادرا على محاكاة الواقع الثقافي للمتلقي وخلق عملية شد ذهني نحو العمل وشحنه بجو من التشويق والمحاكاة للواقع لجعل عمله أكثر التصاقاً بالحياة ومنحه الواقعية

الفنية، فهو ((كل متكامل. ولا يمكن فهم واستيعاب جوانب منه بدون اعتبار جوانب أخرى شديدة الصلة بها، حتى وإن بدا أحيانا بألا علاقة تجمع بينهما))[١٠٩]، فضلاً عن أن الموروث يشكل الخزين المعرفي الذي يمد الرواية بقيمتها الفكرية وصدقها وقدرة الأديب على توظيف ((ذلك الموروث الذي تركه الأسلاف لخلافهم من بعدهم وهو موروث ذو طابع فكري وثقافي أكثر منه مادي أو هو تراكم خلال الأزمنة من التقاليد والعادات والتجارب والخبرات وعلوم وفنون شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والخلقي))[١١٠]، فعليه يكون الموروث هو مجموع القيم الفكرية والمادية والسلوكية التي يستمد منها الأديب صوره الفنية ليضفي على عمله الروائي بعداً واقعياً ويمنح العمل سر تقبله وتعاطيه من المتلقي وخلق أواصر التواصل بينهما؛ كونه يمثل هوية شعب من الشعوب أو أمة من الأمم لينقل بذلك ما توارثته الأجيال جيلاً بعد جيل.

فالموروث لا يمكن وصفه ماضياً فحسب بل حاضراً يمتلك من القدرة والاستمرارية ما يمكنه العيش أطول مدة ممكنة مانحاً للنص سر حياته وديمومته، وهذا يتوقف على قدرة الروائي وتمكنه من إحياء هذا الموروث وإعادته للحياة عن طريق بث الروح في صياغته صياغة جديدة وجعله يتماهى حد الذوبان في النص الجديد ليشكل بذلك لوحة جميلة تجمع في صفحتها ألوان الحاضر والماضي فتستحوذ على وجدان القارئ في عملية تواصلية بينه وبين النص، فالموروث يعطي نوعا ((من الحركة على الصور الجمالية، وتزويد النص بمخزون الطاقة الإيحائية، وإحداث الأثر في قلب المتلقي))[١١١]، ومن مجموع هذه الصور تتكون الرواية التي تمثل هذا ((الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع المزدحم بالأحداث))[١١٢]، في الإفادة من الموروث ليمنح روايته قيمة فنية وحضارية مضافة، فضلاً عن تحقيقه عنصر التواصل وهو الأهم، عبر إضمار الدلالة وإخفائها في سياق رمزي وبنى حيثية عميقة مستوحاة من مرايا التاريخ[١١٣].

لقد ظل الأدباء ينهلون من ذلك المعين الذي لا ينضب في محاولة لدمج الماضي بالحاضر والإفادة من تجليات ذلك الاندماج و((شيئاً فشيئاً أصبحت الرواية العربية ونقصد نماذجها الجادة الواعية بخصوصيتها الاستيقية مجالاً لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والفضاء))[١١٤]، وبذلك تصبح الرواية تلك الحلقة التي تصل بين الموروث بكل ما يحمله من قيم رمزية والحاضر بما يحمله من دلالات واقعية فكان توظيف التراث في كثير من الفنون وخاصة الرواية الجديدة من أجل منحها معطيات ((الطبيعة الرمزية للتراث (...) فهو غابة من الرموز المتشابكة التي من شأنها أن تتحول في يد الفنان المعاصر إلى غرس جديد يستوعب تجارب فنية

رائدة))[١١٥]، منطلقاً من معرفته وإيمانه بأن التراث سيكون بكل نواحيه وجوانبه العمود الفقري من خلال اتصال سلسلته بكياننا الوجودي الحضاري وعلاقته المترامية الأطراف بالواقع فهي علاقة امتداد وتواصل[١١٦]، فكان إحياء الموروث ((ثمرة وعي المتنورين والمصلحين وجهودهم))[١١٧]، فيه لذلك فهو عند البعض ((كائن حي متحرك بصيرورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها، وهي بدورها تحيي فيه ومعه ولكن بشكل آخر ربما كان شكلها الأرقى وربما كان شكلها الرافض لها، وربما كان تعبيراً عن صراعها هي مع نفسها))[١١٨].

ويمثل التراث الديني أرضاً صلبة يستند إليها الروائي في بناء روايته، وهو كنز معرفي يفيد منه لإعطاء قيمة عليا لنصوصه فضلاً عن إضفاء صفة الإقناع عليها، كون الإنسان يقف أمام الدين وقفة متلقٍ 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 يحمل بين طياته صفة الإقناع والمقبولية التي تؤديها في ذهنية المتلقي وجذبه إلى ما أراد تصويره وبثه في قلب روايته أولاً ومتلقيها ثانياً.

لذا نجد أن الرواية العربية عموماً والعراقية خصوصاً قد وظفت النص الديني بمصادره القرآنية والتوراتية والإنجيلية، فضلا عن توظيف الأحاديث النبوية والتراتيل الدينية والفكر الديني (...) وعلى مستويات عدة كتوظيف البنية واستحضار الشخصيات الدينية ... بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية))[١١٩].

وتكمن وراء هذا التوظيف الديني دوافع وأسباب عدة أهمها أن الكاتب يحاول تأصيل عمله بالعودة إلى الموروث السردي الديني، ليكون عمله مقبولاً لدى القراء، فالموروث الديني يشكل جزءاً مهماً لا يتجزأ من ثقافة أبناء المجتمع، لذا فهو يحاول معالجة الواقع العربي عن طريق معالجة نصوص التراث الديني[١٢٠]، مما يعطي هذا التوظيف أهمية كبيرة داخل العمل الفني. فـ((الدين قيمة مثالية في حياة المجتمعات، وهو مرجعية متعالية على الواقع، مطلق غير مقيد بشرط الزمن الخاص أو العام، غير أنه بالمعنى نفسه نصوص قابلة للتأويل والفهم في ضوء إحداثيات الزمن المتجددة))[١٢١]، فيمثل الدين شذرات ترد في سياق الرواية ليحقق واقعية دينية وحقيقة معينة بهدف إقناع المتلقي وامتاعه ((فالتراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص، يتم وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل))[١٢٢] بينها.

وتتغير المرجعيات بمرور الزمن مما يؤدي إلى تغيير أساليب السرد وطرائق بناء الرواية وكيفية تمثلها السردي[١٢٣]،وأسلوب المبدع وطريقته في تشكيل أنساقها وتشاكلها فيما بينها.

اما الموروث الأدبي فهو يمثل جزءا مهما من مرجعيات تشكل الصورة في الرواية، إذ إن النص ينفتح ((على مرجعياته بصراحة ووضوح، وبذلك يهمل الميثاق السردي التقليدي الذي يغلب الظن بتخيلية

الأحداث، وباختراقه لهذا الحاجز، ويتحرر النص تماما من أية قيود أخرى، سواء في البناء أم الأسلوب أم اللغة، فيكتشف المتلقي الإمكانيات الكبيرة للنصوص الأدبية والسردية وهي تركب عناصرها وموضوعاتها، وسط تيار تتضارب أمواجه، فتنضد الوقائع التاريخية، والقصائد، والأخبار، إلى جوار الوقائع التخيلية، فتعكس هذه في مرايا تلك، دون أن تتخلى عن وظائفها الدلالية وفي الوقت الذي تتشظى فيه الوقائع وتتناثر في سياق النص))[١٢٤]، وهنا تكمن قدرة المبدع على استيعاب النصوص وتمكنه من اللغة ووعيه بالفنيات وطرائق إجرائها وتمثلاتها وجعلها تصلح لكل زمان ومكان، فالنص الجديد يسلب من النص القديم خصائصه ومقوماته الفنية بعد أن يذوب ويتماهى في ذلك النص[١٢٥]. وللمبدع القدرة على ربط الحاضر بالماضي عبر ربط تراثه بتجربته الشعورية واستخلاص عناصرها الإيجابية وتقديمها ضمن روايته وعبر رؤية خاصة له ((متخذا من النص التراثي غطاءً، أو وجهة، أو رداءً، في حركة من الاستبدالات والسياقات تدور في فضاء النص الجديد))[١٢٦].

وتشكل الأمثال والقصص التاريخية أرضا خصبة ينثر عليها المبدع بذور عمله وانماء غرسه فيعمد إلى ((قراءة التاريخ للاستفادة والاعتبار واستخلاص الدروس))[١٢٧]، وهي ليست عملية استعادة الماضي وتسجيله كما هو ((وانما تجريد الحدث التاريخي من قيود الزمان والمكان ونقله وتعديته ليتمكن الإنسان من الإفادة منه في التعامل مع الحاضر ورؤية المستقبل من خلاله، وبمعنى آخر، هو بعث للماضي وإحياء له في وجدان الحاضر))[١٢٨].

ويستثمر الروائي العراقي التراث الحضاري ليضمنه في نصوصه سواء أكان شعبيا أم أدبيا أم دينيا أم عادات وتقاليد أم قيما حضارية؛ لإضفاء الصفة الواقعية على روايته، فنجد في روايات الجيل الأول هذا الزخم من الموروث كما في رواية (جلال خالد) لمحمود أحمد السيد إذ يوظف الشعر في حديثه مع الشاعر الهندي:

((وقام خالد إلى قمطر رسائله وأدواته فاخرج منه بطاقة صغيرة طبعت عليها صورة ساذجة: فتى عربي وعلم مربع الالوان، تحتها هذا البيت:

يقول للعلم الخفاق في يده فيء من الأرض ما تختار ياعلم

الرمز لمثل النهضة الأعلى.

قال الهندوي: وهل كان للعرب هذا العلم؟

- كلا إنما هو علمهم الجديد، أخذت ألوانه من أعلام دولهم الخالية يجمعها هذا البيت القديم:

بيض صنائعنا سود وقائعنا خضر مرابعنا حمر مواضينا))[١٢٩]

أراد الكاتب أن يعبر عن سخطه وتهكمه من الوضع السياسي العربي وكيف أن الأمة العربية أمة شعارات فارغة لا تنتمي إلى ما يمكن أن نسميه دولة، متندراً عليها عن طريق توظيفه لبيت الشاعر صفي الدين الحلي بيض صنائعنا، فهو يريد أن يجرد هذه الدولة من القيمة المجملة للبيت إذ يرى فيها إسرافاً كبيراً وغلواً في المعنى إذ ليس لها صنائع تذكر أو وقائع تشهد وهو يذكر ذلك عقب البيت في الرواية[١٣٠]، فهو يحاول أن يعطي لنفسه السبب المقنع لهجرة بلاده من أجل التزود بالحضارة والأفكار والعودة إليها؛ لأنه أدرك أن الشعارات وحدها لا تفي تطلعاته ومتطلباته في الحياة السعيدة والتحرر من الأفكار القديمة والشعارات الفارغة التي يسخر منها بين الحين والآخر في طيات روايته وهذا ما نسميه بالواقعية في الأدب، كما نجده في موضع آخر يسخر من الموروث الديني الذي يدعو–بحسب اعتقاده– دعوة صريحة إلى التكاسل وعدم تغيير الواقع متكئاً على نصوص دينية يرى أنها السبب الذي أدى إلى هذا التخلف كما في قوله: ((لم أشهد من قبل إضراباً في بلادي لأنها لا عمال فيها، إنما فيها فلاحون جائعون، بيد أنهم قانعون راضون.

– أتغبطهم على القناعة والرضى بحقير العيش؟

فسكت ولم يجب وظهر عليه شيء من الارتباك، فاستمر الكاتب يقول:

– وهم لاشك مسلمون يعتقدون أن القناعة كنز لا يفنى وأن الرضى بالرزق المقسوم واجب))[١٣١]، فهنا يريد أن يوضح أن سبب عدم ثورة الفلاحين والعمال في بلاده هو تأثير النصوص الدينية التي دعتهم إلى الخضوع والخنوع والاستسلام وعدم محاولة تغيير الواقع عن طريق توظيف النص الديني ((القناعة كنز لا يفنى))[١٣٢] فالرضى بالرزق واجب وهو بذلك يريد التهكم على هذا الأمر، وأن شعبه لم يفهم هذا النص على شرطه الصحيح بل أخذوا ظاهره دون فهم مغزاه، وهذا ما أدى بهم إلى أن يصلوا إلى ما وصلوا إليه في واقعهم المزري المتخلف السيء، لهذا لم يجد بوادر الثورة في بلاده رغم واقعها السيىء وهو بهذا التوظيف يوضح سذاجة الناس وبساطة تفكيرهم وأنهم بحاجة إلى الثورة لنقلهم من حال إلى حال، وهو متأثر بما حملته الثورة الشيوعية من أفكار تدعو إلى احترام الإنسان لذاته والابتعاد عن الموروثات والاعتقادات الدينية التي يجدها هدامة له، وأن الدين –على حد تعبيره– المعروف لكارل ماكس أفيون الشعوب. فهذه النصوص التي تمثل القناعة، وغيرها من النصوص التي تدعو صراحة وضمناً إلى الخضوع وعدم قيام الثورة؛ كونها تريد من الإنسان الاستسلام لقدره وعدم تغيير واقعه بما يجعله راضخاً راضياً بما هو عليه، وهذا يؤدي إلى سهولة استعماره واستخدامه كالآلة وهذا كله من متبنيات تلك الدعوة، والمدة الزمنية التي تحدثت عنها الرواية مناسبة لتقبل تلك الأفكار (١٩١٩–١٩٢٣)

فهو بداية الثورة الشيوعية وسيطرتها على الساحة الفكرية في العالم كونها تمثل ردة فعل على ما فعلته سياسة الكنائس بالشعوب عن طريق سيطرة رجال الدين على أفكارها وإحاطة انفسهم بقدسية عظيمة تاركين الأمم تغرق في الجهل وسوء الحياة، فحاول الكاتب هنا توظيف الجانب الديني من أجل إيصال أفكاره ومعتقداته عن طريق الاستخفاف بالجانب المظلم للإنسان وخضوعه واستسلامه للقدر دون تحريك ساكن له.

فالنص يحتاج أحياناً إلى قاعدة ليستند إليها ويكوّن على أساسها كياناً جديداً يرتكز على ما يحمله الكاتب من خزين معرفي وثقافي واجتماعي وديني وقدرة على دمج حاضره به بطريقة آلية، إذ إن توظيف التراث ((لا يمكن أن يكون منتجاً إلا إذا كان يتفاعل تفاعلاً إيجابياً مع واقعه (بمعناه العام) أي الواقع الذاتي الذي لا يزال يتفاعل مع التراث باعتباره امتداداً ثقافياً وروحياً ومع الواقع العام أي العصر الذي تنتج فيه متفاعلات نصية جديدة ومستمرة))[١٣٣].

وفي رواية (النخلة والجيران) وظف الروائي غائب طعمة فرمان الموروث الديني على لسان (مصطفى) وهو يحاول اقناع (سليمة) الخبازة بافكاره لكي يتمكن من السيطرة عليها وأخذ أموالها فيقول: ((الحرب بلاء من الله))[١٣٤]. يحاول (مصطفى) ومنذ بدء حديثه ان يشير إلى صعوبة الأوضاع التي يعيشها البلد والحروب الطاحنة التي تنعكس سلبا على أوضاع الشعب وهو يفتقر إلى أهم مقومات العيش بسلام باستثمار الموروث الديني في أن الحرب بلاء وأذى على الشعوب ويستمر باستثمار الموروث الديني للتمكن من عقلية (سليمة) البسيطة التي ما ان رأت هيأته ومسبحته وكلامه الذي يتعكز به على نصوص دينية وأحاديث نبوية حتى صدقته وتبعت خطواته ويستمر بقوله: ((معلوم إرادته، بس اشلون يذل من يشاء. ويعز من يشاء. يفقر من يشاء ويغني من يشاء. انت سامعة قول الصحابة: مصائب قوم عند قوم فوائد؟))[١٣٥]، هنا يؤكد على الفكرة ذاتها ليبث الامان في نفسها وفي أنها من الممكن أن تعم عليها الفائدة رغم الحروب وما خلفته من قحط ودمار للشعوب لان (مصائب قوم عند قوم فوائد)، ويستمر بحديثه قائلا: ((يمكن يصعدون لسابع سما اهتزت لهذا الكفر، فقالت مستغفرة:- اعوذ بالله. لا عيني، هذولة كفار. - لا، سليمة خاتون، كل شي بإرادة الله))[١٣٦]، حاول (مصطفى) اخافتها من تلك الأوضاع في نفس (سليمة) خاتون مسنعينا بالموروث الاجتماعي، أضف له ما حفظ من نصوص دينية وحاول تسييرها وفق أفكاره ورغباته.

ويستمر باستثمار موروثه الديني فيقول: ((- سليمة خاتون لا تقلقين، قل توكل على الله، فهو خير المتوكلين))[١٣٧]، حاول ان يعيد الطمأنينة إلى نفسها عبر نصه (الله خير المتوكلين) ليتمكن منها ومن السيطرة على عقليتها البسيطة، بعد ان بث الرعب في نفسها وقلبها.

ويُكمل الروائي: ((– انهجم بيتي. تأخرت على العجين))[١٣٨]، على لسان بطلته التي تاهت في دوامة حديث (مصطفى) فاستثمر الموروث الاجتماعي الذي يستخدمه عامة الناس بقولهم: (انهجم بيتي) وهو للدلالة على سوء الحدث. ويستمر بوصف تلك الخبازة وما حدث لها بعد حديثها مع مصطفى فيقول: ((وكانت تطرق الأرغفة بأصابع رخوة فيسيل العجين بين يديها. والناس، في ذلك اليوم، اكلوا قلبها: خاله سليمة اطينة خبز زين..))[١٣٩]، فهو يستثمر الموروث الاجتماعي المتداول بين الناس (اكلوا قلبها) وهو كناية عن الملامة لها على فعلها الذي فعلته إذ إنها كانت تحرق الخبز ويسيل العجين من بين يديها لان فكرها وعقلها لم يكونا معها ويستمر الروائي في استثمار موروثه الاجتماعي باللغة العامية فيقول على لسان بطلته: ((غاديه جنازه))[١٤٠]، وهي كناية عن التعب والارهاق والألم فهذه الألفاظ تشكل مرجعا مهما من مرجعيات تشكل الصورة الروائية وموروثا من موروثات المجتمع، إذ إن الروائي يحرص ((على استثمار التعارضات الفكرية، والانتماءات الأيديولوجية للشخصيات، والمواقف الثقافية المتباينة، ودمج تلك المكونات الأولية بوصفها خلفيات توجه الشخصيات، وبهذا فهي توظف شذرات من ذلك العالم، وتعيد إنتاجه وتركيبه بما يوافق أنظمتها السردية))[١٤١].

ويستمر الروائي بقوله: ((–عيني شبع، والناس من تشبع تسوي الاكو والماكو. فخزرتها سليمة بنظرة. خافت من شيء لا تدريه. ودفعت بالتي هي أحسن))[١٤٢]، وفي هذا النص يستثمر قوله تعالى: ﴿ ثى ثي فى في قىقي كا كل كم كى كي لم لى لي ما مم نر نزّ [١٤٣]، للدلالة على السلام ورد السيئة بالحسنة.

وفي استثمار للموروث الاجتماعي يقول الروائي على لسان حال بطلته: ((– اهوه، مو كلت لكم ما اعرف.. قابل دا احجي بالكردي؟))[١٤٤]، للدلالة على عدم فهم كلامها وهذا ما يستخدمه العامة من المجتمع عند عدم فهم المقابل لهم، وانه يتكلم بلغة غريبة غير مفهومة للمستقبل.

وفي رواية (مشرحة بغداد) لبرهان شاوي التي وظفت مرجعيات دينية واجتماعية وأدبية مختلفة بين طياتها كما في قوله:

((قد سمعت صوت المفتاح يدور في الباب مرة، ولا يدور إلا مرة يفكر في المفتاح، كل منا لا يتثبت من سجنه إلا عند حلول الليل...))[١٤٥] لقد استثمر المبدع الأدب الغربي فضمنه بين طيات روايته وبات يردده على لسان بطله بلغته العربية، كما أورد صاحب الرواية ذلك، على أنه من الشعر الانجليزي المترجم.

ويستمر في قوله: ((هل هؤلاء أحياء أو هم قتلى وشهداء كما يدعون؟ وفكر مع نفسه، ربما لأنهم شهداء فهم أحياء؟ لكنه أجاب على نفسه بنفسه في أن الشهداء هم أحياء عند ربهم يرزقون، وليسوا أحياء في المشرحة ؟))[١٤٦]، لقد استثمر الروائي قوله تعالى: ﴿ كي لم لى لي ما مم نر نزنم نن ني ىٰ

يرً[١٤٧]، لقد استطاع المبدع من توظيف النص القرآني وتضمينه وجعله يتماهى مع مضمون سياق الرواية الكلي فالنص يلم بجميع أقطاب الموضوع وينظم العلاقات الداخلة ضمنه ويحرر ((النص القرآني من كونه نصا مقدسا جادا، بطرق عدة في مقدمتها التركيب أو التأليف بين آيات عدة، تشكل في وصفها مجتمعة نصا ذا دلالة ضمن البنية السردية))[١٤٨]، وفي موضع آخر يصرح الروائي بالحديث النبوي تصريحا ضمن روايته فيقول: ((– ألم تسمعوا الحديث النبوي الشريف: الناس نيام، فاذا ماتوا استيقظوا؟))[١٤٩]، حاول المبدع استثمار هذا النص الديني الذي نسب حينا إلى الرسول الأعظم صلوات الله عليه، وحينا إلى الإمام علي (عليه السلام) وتضمينه صراحة في نصه رغم بعض الاختلاف وعدم المطابقة التامة له، إذ جاء في المصادر ((الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا))[١٥٠] فافاد المبدع من المعنى العام للحديث في أن الأمة في غفلة عن أمرها وهي لا تعي ما يحدث حولها ولا تعمل لآخرتها ولا تستيقظ من تلك الغفلة الإ بعد انقضاء أجلها، ويستمر بقوله: ((–بلى، إنه حديث معروف، لكنه غريب حقا، وكأن الموت هو الحقيقة، وما الحياة سوى كابوس طويل))[١٥١]، هنا يكمل ما بدأ من الحديث في ان هذه الحياة ما هي إلا حلم مزعج والحقيقة الوحيدة هو الموت فكأنه يقول الحديث ويعود ليفسر معناه ضمن سياق النص.

وللشعائر الدينية نصيب في المرجعيات السردية، وهو ما وقفنا عليه في النص الآتي: ((عرفت أنه متزوج، وعائلته معه ببغداد، وأنه يتاجر بالأشياء التي تستخدم في عاشوراء والمناسبات الحسينية كالسلاسل التي يستخدمها بعض رجال الشيعة في عاشوراء لضرب ظهورهم، والأقمشة التي تستخدم في الرايات وكتابة الشعارات، والمواد الغذائية التي تُستهلك في تلك الطقوس وأشياء أخرى لم يفصح عنها. فكرت أول الأمر أنه الرجل الخطأ، فهو بلا شك متدين وغارق في الدين حتى أذنيه، ولم أكن أعرف أنه غارق في المتعة والفسق))[١٥٢]. قدم الروائي في هذا النص صورة مختلفة تماما عما هو متعارف عن رجال الدين ومن يقوم بإحياء واستذكار مقتل الإمام الحسين عليه السلام في شهري محرم وصفر ومن ضحوا بارواحهم من أجل إحياء كلمة الحق ودحض الباطل، فقد صور لنا صورا مختلفة ولكنها موجودة حقيقة في واقع اختلط به الحابل بالنابل وأصبح الرياء والأقنعة هما الحقيقة في زمن الزيف والمكر، وأصبح التظاهر بالدين غطاء يتستر به عراة الدين والخُلق، ويمكن الاكتفاء من هذا النص بإشاريته التي تتجه صوب المرجعيات، ولكنه يثير فضول المتلقي من خلال البناء الضدي للمفارقة، بناء يستند إلى واقع فعلي يفضح الروائي تلك الممارسات التي يناقض ظاهرها باطنها، داخل الشخصيات مستعينا بلفظة (غارق) التي توزعت بين طرفي المفارقة، فهي كلمة عميقة التوظيف اشتغلت بعمقها على الجانبين

(غارق في الدين ـــــيقابلها غارق في المتعة والفسق).

إن ((التلائم (كذا) بين البنيتين الروائية والتاريخية يصنعه الروائي من خلال إدماج البنية الأولى في الثانية، ذلك أن الأبطال الرئيسة في النص الروائي))[١٥٣]، والتي يصنعها بسياق متآلف يخدم الفكرة الكلية للنص.

ومن المرجعيات الاجتماعية المتداولة بيننا ما نلحظه في النص الآتي: ((- يا حاج آدم.. نحن مر لحمنا. لسنا ممن تأكل لحمهم وتلقيهم عظاما. لحمنا مر))[١٥٤]، يستثمر القول الشائع بين العامة (لحمنا مر) و(تأكل لحمهم وتلقيهم عظاما) للدلالة على عدم الاستهانة بقدراتهم وعدم إمكانية الاستخاف بهم واستغلالهم. هذه الرواية محشوة بالاقتباسات الدينية والاجتماعية والأدبية، تارة تصريحا وأخرى تلميحا فالرواية تحرص على تقديم التمثلات السردية المرتبطة بالواقع واستثمار التعارضات والمواقف والانتماءات الأيديولوجية وتفككها ثم تعيد إنتاجها وصهرها في بوتقة العمل الأدبي.

واذا ما انتقلنا إلى رواية (فرانكشتاين في بغداد) فاننا نلحظ الآتي: ((فإن أم سليم البيضة جارة ايليشوا العجوز تؤمن بشدة أن هذه العجوز مبروكة ويد الرحمن على كتفها أينما تحل أو تمضي))[١٥٥] يحاول الكاتب أن يؤمن ببعض المتوارثات التي تسيطر على العقول البسيطة ومنها الإيمان بشخصيات مباركة من الله وأضاف إلى هذا الإيمان شيئا آخر هو استثماره قول الله في كتابه العزيز ((يد الله فوق أيديهم))، فقال: يد الرحمن على كتفها أينما تحل أو تمضي، واستمر في محاولة إقناع المتلقي بالأسلوب ذاته ودمج الدين بالتراث المتعارف عليه في قوله: ((ربما تبالغ وتقول أمام العجوز بشكل صريح إن هذا الحي من حظه أن ينهار ويخسف الله به الأرض منذ زمن بعيد لولا بعض سكانه المباركين ومنهم أم دانيال))[١٥٦]، فهو يستثمر الموروث الديني في قول الرسول الكريم: ((لولا اطفال رضع وشيوخ ركع وبهائم رتع لصب عليكم العذاب صبا))[١٥٧] فبين ان هذا المكان لما بقي على حاله لولا وجود الناس الاتقياء الذين رضي الله عنهم ورضوا عنه واستثمر ما ﷺ **ئر ئز ئم ئن ئى ئي** بر **بز بم** بن بى بيّ[١٥٨]، فلولا وجود الذين آمنوا وعملوا الصالحات والمباركين في هذه المنطقة لما بقيت تعج بالأمن والأمان، وجاء لتأكيد ذلك بشخصية ام دانيال فوظف رمزاً دينيا آخر وهو الاسم (دانيال) اسم نبي الله ليمنح نصه قوة الإقناع على ذلك وهو إلحاح من الروائي في إكساب شخصيته قداسة مضاعفة.

نجد أن أحمد سعداوي يبث في جوانب الرواية كافة، موروثات مختلفة منها السلوكية، ومنها الدينية، ومنها الاجتماعية، ومنها الشعبية، فجاء توظيف المثل الدارج في مجتمعنا العراقي منها قول الروائي: ((والله يهني سعيد بسعيدة))[١٥٩]. وهو موروث شعبي يستعمله أبناء العراق للدلالة على تمني المحبة والسعادة للزوجين، وقصة هذا الموروث والمثل الشعبي تدور حول فتى اسمه سعيد وهو ابن ملك وعندما قرب أجل هذا الملك طلب من أخيه أن يرى ولده بعد موته وأن يزوجه بمن يحبه وعندما حان الأوان واراد

الفتى أن يتزوج رشح له عمه ابنته سعيدة، ولكنه رفضها؛ لأنه يحب فتاة أخرى، ولكن عمه اشترط عليه أن يحرك حجراً أمام القصر، وعندما حاول الفتى لم يفلح بذلك فرفض والد الفتاة التي يحبها أن يزوجها به واستمر الفتى في محاولاته لخطبة أي فتاة أخرى إلى أن عاد إلى ابنة عمه وتزوج سعيدة واصبح المثل يضرب بهما: الله يهني سعيد بسعيدة(١٦٠).

في رواية (طشاري) لانعام كجه جي نجد أن الكاتبة تدير رحاها حول توظيف التراث الديني المسيحي والرحلة إلى مهبط الأنبياء إلى أور بلد إبراهيم الخليل (عليه السلام) ورحلة الحج الأعظم للمسيحين، وهذا يمثله البابا الأعظم وكيف ينظر إلى هذه الرحلة في بلد قد مزقته الحروب والحصار فهي تقوم على توظيف التراث الديني لعرض قضية سياسية مهمة، فحاولت أن تقارن بين رحلة المسيح المذكورة في الإنجيل وكيف توقفت في إيبولي وكيف توقف البابا يوحنا بولس الثاني في الجامع الأموي في دمشق ولم يكمل الرحلة إلى أور بقولها: ((مثلما توقف المسيح في إيبولي ورفض أن يمضي أبعد منها إلى القرى الفقيرة في إيطاليا، حل يوحنا بولس الثاني في الجامع الأموي في دمشق ولم يكمل رحلته إلى أور، مسقط رأس أبينا ابراهيم))(١٦١)، لتتوالى الاسئلة في رأس العمة وردية بطلة الرواية عن كيفية عودة البابا دون المرور بمسقط رأس سيدنا إبراهيم الخليل (عليه السلام) لأن مساقط الرأس بحسب فهمها هي الأصل، وما دونها ((أطراف وجلافيط))(١٦٢)، فتستثمر هذا التوظيف للموروث الديني المسيحي مستعيرة العبارة الشهيرة ((ردت الحكومة رغبة الحبر الأعظم بصفعة على الخد ويوحنا بولس الثاني بولوني متلزم بتعاليم المسيح يعرف كيف يدير خده الأيمن لمن يصفعه على الأيسر))(١٦٣)، وهذا توظيف لما ورد في الانجيل: ((من ضربك على خدك فاعرض له الآخر أيضاً ومن أخذ رداءك فلا تمنعه ثوبك ايضاً))(١٦٤)، مما يدلل على سلمية الدين المسيحي، لكنها هنا تنتفض على هذه المقولة تشعر بأنه قد خذل المسيحيين في العراق بعدم قدومه إلى أور المقدسة التي كان المفترض به أن يبدأ رحلته منها كما فعل أبونا إبراهيم (عليه السلام)، لذا فهي تقول: إنهم ليسوا مثل باقي المسيحيين طالما أن البابا توقف قبل أن يصل إليهم، ويصلي بينهم فالكاتبة هنا تستعمل قانون القلب في توظيف التراث الديني عن طريق رفض العمة وردية لهذه المقولة، فنجد أن النص الحاضر قد نفى النص الديني نفياً كلياً مما ولد مفهوماً جديداً أو نصاً جديداً(١٦٥)، يتناسب مع سياق العمل وتفكير شخوصه، لذا فهي تعتقد أنهم ليسوا بشراً ما دام العالم ينبذهم وما دام البابا لم يتوقف ولم يصل بينهم.

وفي رواية (فهرس) لسنان انطون نجد الموروث الأدبي بقوله: ((وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجم. ألم نقرأ معلقة زهير معا في (الشعر الجاهلي) قبل ثلاث أو أربع سنوات؟))(١٦٦)، في هذا النص يضمن البيت الشعري لزهير بن ابي سلمى في ان الحرب ليست في علم

الغيب لأنكم جربتموها وذقتم وبال أمرها وجرت بكم حسراتها ليمنح نصه المصداقية وجعل المتلقي أكثر تفاعلا مع النص. ويستمر باستثماره المرجعيات الأدبية بقوله:

((أمنْ أمِّ أوفى دُمنةٌ لم تُكلَّمِ بحومانةِ الدراجِ فالمتلثمِ

ودارٌ لها بالرقمتينِ كأنها مراجيعُ وشمٍ في نواشرِ معصمِ

بها العِينُ والآرامُ يمشينُ خلفهُ وأطلاؤُها ينهضنَ من كلِّ مجثمِ))[١٦٧]، الكاتب يوظف أبياتا كاملة من معلقة زهير التي يصف بها الشاعر أطلال أم أوفى التي تقيم في حومانة الدراج والمتلثم التي اسودتا من أثار الدمار والأماكن المنتشرة في هذا المدى الواسع والأرض التي شبهها كالوشم في المعصم وان تلك الأرض الواسعة قد رحل سكانها فانتشرت بها قطعان البقر الوحشي والضباء فجاء بالأبيات الشعرية بما يخدم النص وينسجم مع مضمون السياق للرواية. ويستمر في مد نصه بأبيات من المعلقة التي نثرها بين طيات الرواية.

ويستمر الروائي بذكر الموروثات والمرجعيات فيقول: ((" ها، خومو راح تلعب بذيلك؟" هو آني راح الحك أشوف ذيلي أصلا حتى ألعب بيه؟"))[١٦٨]، فيوظف المثل الشعبي المتداول بين أبناء العامة من الشعب (تلعب بذيلك) وهو كناية عن الحرية المطلقة التي تكون دون قيد أو شرط فيقال للشخص الذي يكون دون رقابة عليه. ويستمر باستثمار الموروثات قائلا: ((عندما طلب صاحب البيت من البستاني بعدها بأيام أن يتخلص مني رفض رفضا قاطعا. "حرام" قال له. لأنني شجرة الجنة. "عند سدرة المنتهى، عندها جنة المأوى، إذ يغشى السدرة ما يغشى. النبي صلوات الله عليه، جان يغسل أيده بأوراقها"))[١٦٩] ففي هذا النص يستثمر ما هو متعارف عليه عند عامة الناس في عدم قطع شجرة السدر لورود ذكرها في القران الكريم (كما تدعي العامة) وان من يقطعها فان وبالا سوف يقع عليه، أضف إلى ذلك استثماره النص القرآني: ﴿ أُفي قى قي كا كل كم كى كي لم لى لي ما﴾[١٧٠]، وسدرة المنتهى هي الشجرة التي وصل إليها الرسول صلوات الله عليه عندما عرج به إلى السماء. ويستمر الروائي بالاتكال على المرجعيات الدينية فيقول: ((وأصحاب اليمين، ما أصحاب اليمين، في سدر مخضود وطلح منضود))[١٧١]، وهو إشارة إلى الآية ﴿ تن تى تي ثر ثز ثم ثن ثى ثي فى في قى ﴾ [١٧٢]، فهنا استثمار تام دون تصرف أو تغيير ومثل هذه الاقتباسات تؤشر حالة نفسية، وجدت في هذا النص القرآني تطابقا مع الآية القرآنية لا يحتاج إلى تصرف ، لأنه نص يتوافق تماما مع ذات الكاتب.

وفي رواية (مقتل بائع الكتب) لسعد محمد رحيم نجد التراث مبثوثا بين طيات صفحات الرواية وموظفا إياه لخدمة العمل ومن ذلك قوله: ((حل هدوء شامل .. إن ألقيت قشة على الأرض ستسمع صوتها))[١٧٣]، وهذا التوظيف للقول الشعبي المتداول للدلالة على الهدوء في انك ان رميت القشة التي لا

صوت لها ستسمع الصوت من شدة الهدوء الذي يحل المكان. وفي موضع آخر يستثمر المثل الشعبي ويصرح به تصريحا بقوله: ((كان يلعلع والقوم كأن على رؤوسهم الطير كما يقول المثل ..))[١٧٤] لقد استثمر القول الشعبي عند العرب وهو كناية عن الترقب والسكون والخشية فيضرب هذا المثل للحلماء وهناك من يرى أن أصل الكناية هي أن الغراب إذا وقع على رأس البعير فإنه يلتقط منه الحشرات كالقراد فيبقى البعير ساكنا دون حراك لئلا يفر الغراب منه[١٧٥]. وفي موضع آخر استثمر الموروث الأدبي بقوله: ((المدينة مثل لوحة سريالية رسمها فنان دعي.. قصيدة دادائية كتبها شاعر نصف موهوب متبجح لا يعرف ماذا تعني كلماته..))[١٧٦]، لقد وظف الكاتب مفهومه الأدبي حول السريالية والدادائية وهما مدرستان تبنتا شعار لا للفن ومحاربة الفن بالفن عبر تحطيم أشكال الفن التقليدي كلها، فاستثمر ما فيها من فوضى وعدم المفهومية لينقلها إلى صورة تلك المدينة الفوضوية المترامية الاطراف التي تتماهى ملامحها عبر ما تحمله من صور. ويستمر في الأتكاء على الموروث الأدبي ووصفه لتلك الفوضى العارمة بقوله: ((قال" هذا يشبه مسرح اللامعقول.. لا تستطيع أن تتخيل المسار الدرامي؟"))[١٧٧]، فهو يشبه ما يحدث في العراق بذلك المسرح الذي لا يمكن للمشاهد معرفة مسار النهاية وكيف ستكون وما سيحل بعد ذلك. ثم ينتقل في موضع آخر ويستثمر التراث قائلا: ((قلت في دخيلتي؛ "هذا نائم آخر، ورجلاه في الشمس"))[١٧٨]، فهنا حاول البطل أن يصف صديقه بعد نقاش دار بينهما فجاء بموروث شعبي (نايم ورجليه بالشمس) وهذا المثل يقال لمن لا يعرف ما يجري حوله. ويستمر المبدع في الاتكاء على الموروث الشعبي فيقول: ((لي زبون برأس كبير صلف كلما رأيته وددت لو فركت له صلعته برمل ساخن.. يوقظ فيّ عفاريتي .. أجيب على أسئلته الغبية بجفاء، وأحيانا لا أجيب))[١٧٩]، إذ تمكن المبدع من دمج قصة الفانوس السحري وتشبيهه بصلعة الشخصية التي تتردد عليه وتعيد له السؤال ذاته في كل مرة وجاء توظيفه للقصة بطريقة مختلفة ففي القصة تفرك الفانوس السحري ليخرج منه العفريت أما هنا فهو يفرك الفانوس لأنه ايقظ العفاريت لديه بأسئلته الغبية المتكررة، لقد انتج المبدع صورةً في سياق تاريخي ليرفد النص ويغذيه في عالم متخيل فالنص ((باندراجه ضمن نوع ونمط وأسلوب محدد ينطلق في ذلك من تفاعله الخاص مع نصوص أخرى عن طريق استيعابها وتحويلها، وجعلها قابلة للاستقبال من خلال إنتاجه نصه الخاص))[١٨٠].

وفي موضع آخر يتكئ على الموروث الديني قائلا: ((قلت له: "أنت مثل أهل الكهف الذين استيقظوا في زمن آخر ستكتشف أن عملتك القديمة لم تعد لها أية قيمة.. تجارة الكتب بائرة .. من الجميل أن تفتح هنا، ولكن لا تتوقع أن تربح شيئا"))[١٨١]، ففي هذا الموضع يحاول صديق المرزوقي الاستخاف بكلامه وانه في زمن ليس زمنه، وأفكاره لا تصلح في مثل هذا الواقع المرير فالناس من حوله تركوا الكتاب ولم يعد أحدا يقرأ، فشبه صديقه باصحاب الكهف الذين عبدوا الله وتركوا عبادة الأوثان وقرروا الالتجاء إلى الكهف

للاختباء من ظلم الكفار وناموا فيه ثلاثمائة وتسع سنين وبعد هذه المدة استيقظوا وهم كما كانوا عند دخولهم الكهف لم يتغير فيهم شيء، فجاء هذا التوظيف الديني ليبين ان المرزوقي لا ينتمي لعصره ولا لزمانه. ويستمر الروائي في تغذية نصوصه من المرجعيات الدينية قائلا: ((يخاطبه الأستاذ حيدر:" لكنك كنت مندفعا أكثر منه". "كنت غبيا ضالا واهتديت"))[١٨٢]، يوظف الكاتب قوله تعالى: ﴿ ﴾[١٨٣]، استثمر قوله ليبين انه لم يكن يعلم ولم يكن على هدى من الأمر ثم عاد لرشده واهتدى بعد ان كان كثير المجادلة أصبح الآن لا يضيع وقته في مناقشات سياسية عقيمة لا تثمر ولا تجدي شيئا. ومن ذلك النسق قوله: ((علينا أن نذهب إلى هناك بعدّة أفضل مما ذهب بها المرزوق لمواجهة ربنا.. يوم لا ينفع مال ولا بنون"))[١٨٤]، استثمر قوله تعالى: ﴿ ﴾[١٨٥]،على لسان صديق المرزوق الذي حاول التهرب من الحديث مع الصحفي والكاتب لقصة المرزوقي ويقول له أترك المرزوقي وما يحيط بمقتله وحياته وتزود بالزاد الذي ينفعك يوم القيامة يوم لا ينفع الا العمل الصالح. وفي موضع آخر يستثمر المرجعيات والموروثات الشعبية قائلا: ((تريد تجعل من الحبة قبة))[١٨٦]، وهذا المثل الشعبي يُقال للدلالة على تضخيم الأمور التي لا تستحق ذلك. ثم يلتفت الروائي إلى الموروث الأدبي بقوله: ((لو كان كل منا حرا تماما ويتخذ القرارات الصحيحة دائما والرياح تجري بما تشتهي سفنه ربما ما كنا التقينا..))[١٨٧]، في هذا الموضع يستثمر قول المتنبي ويجعله جزءا لا يتجزأ من النص في أسلوب بسيط وتوظيف دقيق لقول الشاعر:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن[١٨٨]

اقتنص الكاتب الشطر الثاني من البيت وضمنه نصه للدلالة على إننا لسنا أحرارا وإن الأمور تجري بما لا نشتهي، فالكاتب يخلق نصا جديدا عبر تحطيم شكل النص القديم، ففي أحيان كثيرة يوظف النص كما هو وأحيانا لا يحمل النص كما هو عليه بل يمنح النص بعدا آخر على وفق مواقفه وأفكاره وانتمائه الثقافي والأيديولوجي ويدمج النص مع ما يحمله من تراكمات وموروثات دينية وشعبية وأسطورية وأدبية فيعيد انتاجها وتركيبها بما يوافق نظامه السردي وعالمه التخييلي.

إن الروائي يلجأ إلى هذا التوظيف من أجل إعطاء أهمية لعمله فضلاً عن موافقة أفكار المتلقي للعمل، أضف إلى ذلك أنه يعكس موقفه من عصره وقضاياه المهمة مدللاً على وعيه ومعرفته بذوق العصر، لذا يعمد الروائي إلى ما يتناسب مع عمله من تراث ديني أو شعبي حتى يضفي المقبولية على العمل لدى المتلقي وقدرته على أخذ هذا التراث وجعله في نسيج الرواية[١٨٩]، وجعله متداخلاً معها شكلاً ومضموناً متناسقاً ومتنامياً مبلوراً لصورة المجتمع الذي يحاول عكسه في روايته.

إن ((سعة عالم التراث وتعدد ألوانه واصطباغ العمل التراثي بنظرة الكاتب الخاصة للتراث وطبيعة المرحلة التي يكتب فيها الروائي))[١٩٠]، كلها أعطت متسعاً وتنوعاً للروائي في الأخذ من التراث، وطريقته الخاصة في هذا الأخذ، تأكيداً له أو رفضاً بحسب ما يريده الروائي من هذا التراث، لذا فقد مثل هذا التراث جزءاً مهماً في تشكيل الصورة للرواية العراقية الحديثة.

الخاتمة:

بعد أن أتمَّ الله فضله، وأسبغ عليّ نعمَهُ وآلاءَهُ، ،وأنا أتسلل بين صفحات الروايات، وأنا أسير على امتداد هذا التيار السردي، وأتنقل بين القراءة والتحليل والتدقيق، وجدتُ من الممكنِ أن أشيرَ إلى بعض النتائج التي توصل إليها هذا البحث، وهي فيما يأتي:

- لقد تنوعت أيديولوجية المبدع في تكوين الصورة في الرواية العراقية واختلفت منذ نشأة الرواية العراقية حتى الآن فمنها: الطبيعية، والصناعية، والدينية، والأسطورية، والأدبية، وكان استعمالها متباينا من كاتب إلى آخر تبعا لثقافته، وأيديولوجيته، والزمن المعاصر له، وكان اتّكاء الروائي على مرجعياته متأتيا تارة لإقناع المتلقي وتارة لإمتاعه وتحقيق عنصر الدهشة والإثارة لديه.
- تعددت أشكال الصور وتنوعت داخل المبنى السردي الروائي، فقد لجأ السارد في أحيان كثيرة إلى الأساليب البلاغية؛ ليرصّعَ عملهُ في محاولة منه لتقريب الأفكار، وفي أحيان أخرى لتكثيف المسرود وإيصاله إلى المتلقي، فجاءت الصور التشخيصية متنوعة ومتعددة ومختلفة من سارد إلى آخر وفقا لأفكاره والموضوع السردي الذي تتخلله، وقد اشتغلت الرواية الحديثة على هذه التقانة بصورة أكثر من الرواية في بدء النشأة أو مرحلة نضجها، إذ كان للسارد الحديث اهتمام بارز باللغة وطريقة تشكلها ونسجها في قالب شعري.

الهوامش:

(١) سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط، ط١، ١٩٩٠: ٢٣.

(٢) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٧٧: ٢٨-٢٩.

(٣) ينظر: الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت، ٢٠٠٨: ١/ ١٢٢-١٢٣.

(٤) مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠١: ١١٧.

(٥) شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة: ٢٥٥ .

(٦) آليات الكتابة السردية، أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩: ١٢-١٣.

(٧) نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، لبنان، ط١، ١٩٩٤: ٢٤.

(٨) طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد أدباء كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢: ٤٠ .

(٩) ينظر: البنية التكوينية للصورة الفنية درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، محمد الدسوقي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط٢، ٢٠٠٨: ١٥-١٦.

(١٠) ينظر: الطبيعة في القرآن الكريم، كاصد ياسر الزيدي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط، ١٩٨٠: ٩.

(١١) مدخل إلى نظريات الرواية: ١١٧.

(١٢) مدخل إلى نظريات الرواية: ١١٧.

(١٣) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١: ١٤٠.

(١٤) الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨: ٩.

(١٥) جلال خالد الأعمال الكاملة، محمود أحمد السيد، إعداد وتقديم الدكتور علي جواد الطاهر، الدكتور عبد الإله أحمد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، ط١، ١٩٧٨: ٢٧٥.

(١٦) ينظر: جلال خالد الأعمال الكاملة: ٥.

(١٧) جلال خالد الأعمال الكاملة: ٢٧٦.

(١٨) ينظر: فهرست الرواية العراقية ١٩١٩-٢٠١٤، أ.د. نجم عبد الله كاظم، سلسلة معاجم وموسوعات، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط١، ٢٠١٥: ٢٣.

(١٩) ينظر الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها، د. نجم عبد الله : ١٨-١٩.
(٢٠) مجنونان الأعمال القصصية الكاملة، عبد الحق فاضل، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط، ١٩٧٩: ٣٢٣.
(٢١) مجنونان الأعمال القصصية الكاملة: ٣٢٨.
(٢٢) مجنونان الأعمال القصصية الكاملة: ٤٠٤
(٢٣) مجنونان الأعمال القصصية الكاملة: ٤٣٢
(٢٤) ينظر: الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها: ٨٣.
(٢٥) الوجه الآخر: ٦٩.
(٢٦) الوجه الآخر: ٨٥.
(٢٧) ينظر: ندوة حول القصة وآفاقها أعدّها سليم السامرائي، الأقلام، ع٧ و٨، ص١٠٢. وينظر: القصة في ضوء مصطلح الرواية، علي جواد الطاهر، ألف باء، ع ٣٥١: ٤٤، وينظر الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠ وتأثير الرواية الأمريكية فيها: ٣٢.
(٢٨) النخلة والجيران: ٩.
(٢٩) ينظر: الطبيعة في القرآن الكريم: ٩.
(٣٠) الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها: ٣١.
(٣١) النخلة والجيران: ٤٩.
(٣٢) النخلة والجيران: ١١.
(٣٣) النخلة والجيران: ٣٩.
(٣٤) النخلة والجيران: ٥١.
(٣٥) ينظر: اليد والأرض والماء: ١٢- ١٣.
(٣٦) ينظر: اليد والأرض والماء: ١٢.
(٣٧) ينظر: اليد والأرض والماء: ١٤.
(٣٨) ينظر: الرواية العراقية وقضية الريف، باقر جواد الزجاجي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر الجمهورية العراقية، ١٩٨٠: ٣٨٧.
(٣٩) اليد والأرض والماء: ٢١.
(٤٠) الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٩: ٥٧.
(٤١) نبوءة فرعون،ميسلون هادي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٧: ٢٥.
(٤٢) نبوءة فرعون: ١٣١.
(٤٣) مشرحة بغداد، برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠١٢: ١٩.
(٤٤) مشرحة بغداد: ١٩.

(٤٥) فهرس، سنان أنطون، منشورات الجمل، ط١، بيروت، ٢٠١٦: ٢١.

(٤٦) فهرس: ٢١.

(٤٧) فهرس: ٣٠.

(٤٨) فهرس: ٣٧.

(٤٩) فهرس: ٦٢.

(٥٠) عازف الغيوم، علي بدر، منشورات المتوسط، ط١، العراق، ٢٠١٦: ٢٠.

(٥١) مقتل بائع الكتب، سعد محمد رحيم، دار سطور للنشر والتوزيع، ط٨، العراق، ٢٠١٨: ١٨.

(٥٢) مقتل بائع الكتب: ٥٠.

(٥٣) مقتل بائع الكتب:٥١

(٥٤) مقتل بائع الكتب:٥١.

(٥٥) مقتل بائع الكتب: ٥٥.

(٥٦) مقتل بائع الكتب:٥٨.

(٥٧) مقتل بائع الكتب:٦٤.

(٥٨) مقتل بائع الكتب: ٦٦.

(٥٩) ينظر: الواقع والأسطورة في شعر ابي ذؤيب الهذلي الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، دار الفكر للتوزيع والنشر، الأردن، د.ط، ١٩٨٥: ١٠.

(٦٠) السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨: ٤٤.

(٦١) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠: ٢٣.

(٦٢) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٨: ٣١٨.

(٦٣) ينظر: الصورة الأدبية عند شعراء الجيل الثاني في حركة الشعر الجديد في مصر، د. عزة محمد ابو النجاة، تقديم يوسف نوفل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١ ،٢٠١٧: ١١٥.

(٦٤) ينظر: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٧٨: ١٩.

(٦٥) ينظر: مقتربات السرد الروائي "دراسات في تقنيات سردية لنصوص روائية" د. سمير الخليل، دار المحجبة البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠١٦: ٧٩.

(٦٦) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة: ١١.

(٦٧) ينظر: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، نبيل راغب، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية الجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨: ٢٨٨.

(٦٨) ينظر: أثر التراث الشعبي في الروائية العراقية الحديثة، صبري مسلم هادي: ١٧.

(٦٩) الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، سليمان الشطي: ١٨٥.

(٧٠) دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، جمهورية العراق، د.ط، ١٩٨٢: ١٢٢.

(٧١) التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي، شعر عبد القادر القط أنموذجاً د. حافظ المغربي، الانتشار العربي، لبنان، ط١، ٢٠١١: ١٢١.

(٧٢) الأسطورة، د. نبيلة إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط ، ١٩٧٦: ٢٦.

(٧٣) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة: ٢٥.

(٧٤) مجنونان الأعمال القصصية الكاملة، عبد الحق فاضل، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٧٩: ٣٥٤.

(٧٥) البقرة: ٣٥.

(٧٦) ينظر: في الأدب القصصي ونقده، عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣: ١٦٥.

(٧٧) الاعمال الشعرية خزعل الماجدي، جـ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١، ٢٠٠١: ٢٥.

(٧٨) ادمون صبري دراسة ومختارات (رواية زوجة المرحوم)، فوزي كريم، وزارة الثقافة والفنون، العراق، د.ط، ١٩٧٩: ٤١٨.

(٧٩) سورة ص: ٣٥.

(٨٠) ال عمران:٤٢.

(٨١) اليد والارض والماء: ٨٥.

(٨٢) اليد والارض والماء: ١٠٨.

(٨٣) الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد والثقافة الاجتماعية، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، سوريا، ٢٠٠٩: ٢٨.

(٨٤) ينظر: أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠: ٤٩.

(٨٥) الأسطورة والأدب، رايتر ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١: ٢٨.

(٨٦) النخلة والجيران: ١٩.

(٨٧) ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠: ٧٣.

(٨٨) الأسطورة توثيق حضاري: ٢٨.

(٨٩) ينظر: الشعر والأسطورة : ٩٤.

(٩٠) القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٧: ١٨٠.

(٩١) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقفي العربي، المغرب، ط١، د.ت، ١١٩.

(٩٢) نبوءة فرعون: ٣١.

(٩٣) نبوءة فرعون: ٥٥-٥٦.

(٩٤) نيوءة فرعون: ٦٥.

(٩٥) مشرحة بغداد:٣٢

(٩٦) مقتل بائع الكتب: ٢٠.

(٩٧) مقتل بائع الكتب: ٣٧.

(٩٨) السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، د.ت: ١٣٠.

(٩٩) مقتل بائع الكتب: ٦٥.

(١٠٠) مقتل بائع الكتب: ١٢٠.

(١٠١) مقتربات السرد الروائي" دراسات في تقنيات سردية لنصوص روائية": ٧٩.

(١٠٢) الموروث السردي في الرواية الجزائرية ((روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجاً مقاربة تحليلية تأويلية، اطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، نجوى منصوري، ٢٠١١- ٢٠١٢: ١٣.

(١٠٣) ينظر: الموروث السردي في الرواية الجزائرية: ١٣.

(١٠٤) السرد والذاكرة قراءات في الرواية العراقية، جاسم عاصي، من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، العراق، ط١، ٢٠١٣: ٢٤.

(١٠٥) ينظر: السرد والذاكرة قراءات في الرواية العراقية: ٢٣.

(١٠٦) السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، الدار العربية ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٢ : ٢٦.

(١٠٧) استيحاء التراث في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين (٤٠٠- ٥٣٩هـ)، إبراهيم منصور محمد الياسين، عالم الكتب الحديث، ط١، عمان، ٢٠٠٦: ٩٠.

(١٠٨) السرد والذاكرة قراءات في الرواية العراقية: ٣٥.

(١٠٩) السرد العربي مفاهيم وتجليات: ٢٩.

(١١٠) المعجم الأدبي، جبورعبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، ١٩٨٦: ٦٣ وينظر الموروث الشعبي، فاروق خورشيد، دار الشؤون، بيروت، ط١، ١٩٩٢: ١٢.

(١١١) وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر، د. ايمان عيسى الناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١: ٢٧٧.

(١١٢) أسئلة الرواية أسئلة النقد، محمد برادة، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٩٦: ٥٦.

(١١٣) ينظر: وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد المعاصر: ٢٨٣.

(١١٤) أسئلة الرواية أسئلة النقد: ٥٦.

(١١٥) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠: ١٦.

(١١٦) ينظر: الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢: ١٤٣ وما بعدها.

(١١٧) الرواية العربية النشأة والتحول، د. محسن جاسم الموسوي، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٨: ٥٥.

(١١٨) دراسات في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مكتبة المعارف، بيروت، ط١`، ١٩٧٢: ٤٦٤.

(١١٩) توظيف التراث في الرواية العربية،محمد رياض وتار،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٢: ١٣٩.

(١٢٠) ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية: ١٣٩.

(١٢١) بعض التأويل مقاربات في خطابات السرد، د. حسن النعيمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٣: ٩٣.

(١٢٢) التلقي والسياقات الثقافية بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، د. عبد الله إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٠: ١٤.

(١٢٣) ينظر: موسوعة السرد العربي، د.عبد الله إبراهيم،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ٢٠٠٨: ٦٩/٢.

(١٢٤) موسوعة السرد العربي: ٢٢٦/٢.

(١٢٥) ينظر: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، محمد سالم محمد الأمين، الانتشار العربي، لبنان، ط١، ٢٠٠٨: ٤٥ وما بعدها.

(١٢٦) التشكل بالصورة في الخطاب الرومانسي، شعر عبد القادر القط" نموذجا"، د. حافظ المغربي، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١١: ١٣٧.

(١٢٧) الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان:٣٥.

(١٢٨) الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان: ٣٥-٣٦.

(١٢٩) جلال خالد الأعمال الكاملة لمحمود أحمد السيد، اعداد وتقديم ومراجعة د.علي جواد الطاهر د. عبد الاله احمد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، ١٩٧٨، ٢٩٣- ٢٩٤ .

(١٣٠) ينظر: جلال خالد الأعمال الكاملة لمحمود أحمد السيد: ٢٩٤.

(١٣١) جلال خالد الأعمال الكاملة لمحمود أحمد السيد: ٢٨٣.

(١٣٢) روضة الواعظين: ٤٥٦.

(١٣٣) الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين: ٢٣٠.

(١٣٤) النخلة والجيران: ١٥.
(١٣٥) النخلة والجيران: ١٥.
(١٣٦) النخلة والجيران: ١٩.
(١٣٧) النخلة والجيران: ٢٢.
(١٣٨) النخلة والجيران: ٢٥.
(١٣٩) النخلة والجيران: ٢٧.
(١٤٠) النخلة والجيران: ٢٩.
(١٤١) موسوعة السرد العربي: ١٨٧/٢.
(١٤٢) النخلة والجيران: ٣٦.
(١٤٣) سورة فصلت: ٣٤.
(١٤٤) النخلة والجيران: ٣٨.
(١٤٥) مشرحة بغداد: ٤١.
(١٤٦) مشرحة بغداد: ٦٢.
(١٤٧) آل عمران: ١٦٩.
(١٤٨) أدبية النص السردي عند ابي حيان التوحيدي، د. حسن إبراهيم الأحمد، دار التكوين، دمشق، د.ط، ٢٠٠٩: ٣٩٥.
(١٤٩) مشرحة بغداد: ٧٩.
(١٥٠) الدرة اليتيمة في تخريج احاديث التحفة الكريمة: ٢٦.
(١٥١) مشرحة بغداد: ٨٠.
(١٥٢) مشرحة بغداد: ١٠٧.
(١٥٣) الرواية والتاريخ: ١٤٩.
(١٥٤) مشرحة بغداد: ١١٣.
(١٥٥) فرانكشتاين في بغداد: ١٥.
(١٥٦) فرانكشتاين في بغداد: ١٥.
(١٥٧) سنن البيهقي : ٣٤٥/٣.
(١٥٨) النحل: ٤٥.
(١٥٩) ينظر: الموروث الشعبي، فاروق خورشيد، دار الشرق، لبنان، ط١، ١٩٩٢: ١٢.
(١٦٠) ينظر: صحيفة الوحدة يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع- اللاذقية العدد ٩٠٠٤ الأربعاء، ٢٩ تشرين الثاني ٢٠١٧/ انترنت.
(١٦١) طشاري، انعام كجه جي، آفاق، ط٢، ٢٠١٤: ٣٤.

(١٦٢) طشاري: ٣٥.

(١٦٣) طشاري: ٣٧.

(١٦٤) انجيل لوفا: ٦: ٢٩.

(١٦٥) ينظر:توظيف التراث في الرواية،محمد رياض وتار،منشورات اتحاد الأدباء العرب، دمشق، ٢٠٠٢: ١٤٧.

(١٦٦) فهرس: ٣١.

(١٦٧) فهرس: ٣١-٣٢.

(١٦٨) فهرس: ٤٢.

(١٦٩) فهرس: ٦٠.

(١٧٠) النجم: ١٣-١٥.

(١٧١) فهرس: ٦١.

(١٧٢) الواقعة: ٢٧-٢٩.

(١٧٣) مقتل بائع الكتب: ٢٨.

(١٧٤) مقتل بائع الكتب: ٣٤.

(١٧٥) ينظر: المستقصى في أمثال العرب، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: ٢٠١/٢.

(١٧٦) مقتل بائع الكتب: ٤٨.

(١٧٧) مقتل بائع الكتب: ٤٩.

(١٧٨) مقتل بائع الكتب: ٦٢.

(١٧٩) مقتل بائع الكتب: ٦٥.

(١٨٠) السرد العربي مفاهيم وتجليات: ٣٠.

(١٨١) مقتل بائع الكتب: ٩٦.

(١٨٢) مقتل بائع الكتب: ١٠٥.

(١٨٣) الضحى: ٧.

(١٨٤) مقتل بائع الكتب: ١٠٦.

(١٨٥) الشعراء: ٨٨.

(١٨٦) مقتل بائع الكتب: ١٠٧.

(١٨٧) مقتل بائع الكتب: ١٢٦.

(١٨٨) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣: ٤٧٢

(١٨٩) ينظر: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة: ٨١.

(١٩٠) أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة: ٨١.

المصادر:

القرآن الكريم:

الروايات:

- أبناء وأحذية، محسن الرملي، دار المدى، العراق، ط١، ٢٠١٨.
- إحساس مختلف، هدية حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٤.
- الأوبرا والكلب، علي الشوك، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط١، ١٩٩٩.
- (جلال خالد) الأعمال الكاملة، محمود احمد السيد، إعداد وتقديم الدكتور علي جواد الطاهر، الدكتور عبد الإله أحمد، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، ط١، ١٩٧٨.
- (زوجة المرحوم) ادمون صبري دراسة ومختارات ، فوزي كريم، وزارة الثقافة والفنون، العراق، د.ط، ١٩٧٩.
- طشاري، انعام كجه جي، آفاق، ط٢، ٢٠١٤.
- عازف الغيوم، علي بدر، منشورات المتوسط، ط١، العراق، ٢٠١٦.
- العالم ناقصا واحدا، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط٣، ٢٠١٧.
- عشاق وفونوغراف وأزمنة، لطفية الدليمي، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠١٦.
- غرام براغماتي، عالية ممدوح، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠١٠.
- فرانكشتاين في بغداد، احمد السعداوي، منشورات الجبل، العراق، ط٤، ٢٠١٤.
- فهرس، سنان أنطون، منشورات الجمل، ط١، بيروت، ٢٠١٦.
- اللعبة، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب، ط٢، العراق، ١٩٨٣.
- (مجنونان) الأعمال القصصية الكاملة، عبد الحق فاضل، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، د.ط، ١٩٧٩.
- مشرحة بغداد، برهان شاوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، بيروت، ٢٠١٢.
- مقتل بائع الكتب، سعد محمد رحيم، دار سطور للنشر والتوزيع، العراق، ط٨، ٢٠١٨.
- نبوءة فرعون، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.
- الوجه الآخر، فؤاد التكرلي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢.
- اليد والارض والماء، ذو النون أيوب، مطبعة شفيق، بغداد، ط١، ١٩٨٤.

الكتب :

- آليات الكتابة السردية، أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط١، ٢٠٠٩.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
- الأدب والدلالة، تزفتان توردروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
- أدبية النص السردي عند ابي حيان التوحيدي، حسن إبراهيم الأحمد، دار التكوين، دمشق، د.ط، ٢٠٠٩.
- أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، مركز الإنماء الحضاري، حلب، د.ط، ٢٠٠٩.
- استيحاء التراث في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين (٤٠٠- ٥٣٩هـ)، إبراهيم منصور محمد الياسين، عالم الكتب الحديث، عمان، ط١، ٢٠٠٦.
- الأسطورة، د. نبيلة إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط ، ١٩٧٦.
- الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد والثقافة الاجتماعية، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠٠٩.
- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٧٨.
- الأسطورة والأدب، وليم رايتر، ترجمة: صبار سعدون السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١.
- أسلوبية الرواية العربية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠١١.
- أسلوبية الرواية مدخل نظري، حميد لحمداني، منشورات دار سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
- أسلوبية القصة دراسة في القصة القصيرة العراقية، أحمد حسين الجار الله، وزارة الثقافة، العراق، ط١، ٢٠١٣.
- أسئلة الرواية، أسئلة النقد، محمد برادة، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٩٦.
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ردمك، ط١، ٢٠٠٨.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤.
- الأعمال الشعرية خزعل الماجدي، ج١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠١.

- الانتقال المجازي من الصورة إلى التخييل، جيرار جونيت، ترجمة: زبيدة بشار القاضي، منشورات دار الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٩.
- انجيل لوفا: ٦: ٢٩.
- انفتاح النص الروائي، سعد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١.
- أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، ٢٠٠٨.
- أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، فرج ياسين، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠.
- بعض التأويل مقاربات في خطابات السرد، د. حسن النعيمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٣.
- البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة الوالي محمد وجرير عائشة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٣.
- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤.
- البنية التكوينية للصورة الفنية درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، محمد الدسوقي، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط٢، ٢٠٠٨.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.
- التجنيس وبلاغة الصورة، فخري صالح، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٨.
- تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد التبئير، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط٤، ٢٠٠٥.
- التخيل والقول مسبوق بمدخل إلى النص الجامع، جيرار جينيت، ترجمة، الصادق قسومة، مراجعة محمد كمال الدين قحة، دار سيناترا، تونس، ط١، ٢٠١٤.
- تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، عبدالرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٣.
- التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي، شعر عبد القادر القط أنموذجاً، حافظ المغربي، الانتشار العربي، لبنان، ط١، ٢٠١١.
- التصوير والخيال، د.ل. برايت، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مجلد٢، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
- تكوين الرواية العربية، محمد كامل، وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، ١٩٩٠.

- التلقي والسياقات الثقافية بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، د. عبد الله إبراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٠.
- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، بيروت، د. ط، ١٩٧١.
- توظيف الأسطورة في القصة العراقية،فرج ياسين،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠.
- توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٢.
- جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٣، ١٩٩٠.
- جماليات الرواية العراقية، نجم عبد الله كاظم، دار شهريار، العراق، ط١، ٢٠١٨.
- جماليات الصورة، جاستون باشلار، ترجمة: غادة الامام، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠.
- جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، د مسلم حسب حسين دار السياب للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧ .
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩.
- الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جوده نصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، د.ط، د.ت.
- دراسات في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة، مكتبة المعارف، بيروت، ط١`، ١٩٧٢.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، جمهورية العراق، د.ط، ١٩٨٢.
- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣.
- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، سليمان الشطي، المطبعة العصرية،الكويت، ط١، ١٩٧٦.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨.
- الرواية العراقية وقضية الريف، باقر جواد الزجاجي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام دار الرشيد للنشر الجمهورية العراقية، ط١، ١٩٨٠.
- الرواية العربية البناء والرؤيا ، سمر روحي الفيصل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٢، ٢٠٠٣.
- الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة ، عبدالمجيد الحسيب ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط١، ٢٠١٤.
- الرواية العربية النشأة والتحول، محسن جاسم الموسوي، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٨.
- الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت، د.ط، ٢٠٠٨.
- الرواية في العراق ١٩٦٥-١٩٨٠ وتأثير الرواية الامريكية فيها، نجم عبد الله كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط١، ١٩٨٧.
- الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، برنار فاليت، ترجمة سمية الجراح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

- الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان، عبد السلام أقلمون، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط١، ٢٠١٠.
- الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي، حسن المودن، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، سعد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢.
- الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، د.ط، ١٩٨٩.
- الزهر والندى دراسات في النقد الأدبي الحديث، د. فليح الركابي، أمل الجديدة للطباعة والنشر، سورية، ط١، ٢٠١٣.
- السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٨.
- السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.
- السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، الدار العربية ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠١٢.
- السرد وإنتاج المعنى، د. بديعة الطاهري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٥.
- السرد والذاكرة قراءات في الرواية العراقية، جاسم عاصي، من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، العراق، ط١، ٢٠١٣.
- السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠.
- السكون المتحرك (دراسة في البنية والأسلوب)، علوي الهاشمي، إتحاد كتاب الإمارات، الشارقة، ط١، ١٩٩٥.
- السيميائيات السردية، مدخل نظري، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الدار البيضاء، د.ط، ٢٠٠١.
- سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط، ط١، ١٩٩٠.
- الشعر الحديث في اليمن ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، عبد الرحمن عرفان، جامعة بغداد، د. ط، ١٩٩٦.
- شعر عبد القادر رشيد الناصري، دراسة تحليلية فنية، عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون العامة، بغداد، د.ط، ١٩٨٩.
- شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٢.
- شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩.
- شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، فتحي بو خالفة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠١٠.

- شعرية القصة القصيرة جدا، جاسم خلف إلياس، دار نينوى، دمشق، د.ط، ٢٠١٠.
- شعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، أبلاغ محمد عبد الجليل، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط١، ٢٠٠٢.
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الاندلس، سلطنة عمان، د.ط، ١٩٩٥.
- الصورة الأدبية عند شعراء الجيل الثاني في حركة الشعر الجديد في مصر، عزة محمد ابو النجاة، تقديم: يوسف نوفل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٧.
- الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، شرف الدين ماجدولين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠.
- الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، د.ط، ١٩٨٢.
- الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمود احمد الزواوي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٢.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٧٤.
- الصورة الفنية في شعر الوأواء الدمشقي، عصام لطفي صباح، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١١.
- الصورة الفنية معيارا نقديا، عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
- الصورة في الرواية، ستيفن أولمان، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦.
- الصورة المكونات والتأويل، غي غوتيي، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠١٢.
- الطبيعة في القرآن الكريم، كاصد ياسر الزيدي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠.
- طرائق تحليل السرد الأدبي، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد أدباء كتاب المغرب، الرباط، ط١، ١٩٩٢.
- عصر الصورة السلبيات والايجابيات، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ٢٠٠٥.
- علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، مصر، ط١ .
- فهرست الرواية العراقية ١٩١٩-٢٠١٤، أ. د. نجم عبد الله كاظم، سلسلة معاجم وموسوعات، العراق، ط١، ٢٠١٥.
- في الأدب القصصي ونقده، د. عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، ١٩٩٠.

- القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠٧.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٧.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٧٧.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة ط٣، ١٩٦٧.
- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، نبيل راغب، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية الجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨.
- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٨.
- الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، د.ط، ١٩٨٨.
- كولردج، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
- لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي دار النهضة، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
- مدخل إلى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠١.
- المستقصى في أمثال العرب، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.
- مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، محمد سالم محمد الأمين، الانتشار العربي، لبنان، ط١، ٢٠٠٨.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، ١٩٨٦.
- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس،ط١، ٢٠١٠.
- المعجم الفلسفي، جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، د.ط، ١٩٩٤.
- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة بيروت، د.ط، ١٩٧٤.
- المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة فالح، دار الأرقم للطباعة والنشر، العراق، ط١، ٢٠٠٧.
- المفارقة في القصص، دراسة في التأويل السردي، محمد ونان جاسم، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠.
- المفارقة وصفاتها، د. سي. ميويك، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مجلد٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

- مقتربات السرد الروائي"دراسات في تقنيات سردية لنصوص روائية" د. سمير الخليل، دار المحجبة البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠١٦.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٨٢.
- منازع التجريب السردي في روايات جهاد مجيد، نادية هناوي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٥.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٨.
- الموروث الشعبي، فاروق خورشيد، دار الشرق، لبنان، ط١، ١٩٩٢.
- موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.
- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨٧.
- نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي، جدة، ط١، ١٩٩٤.
- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧.
- النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة، عبد الهادي خضير نيشان، الفراهيدي للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٣.
- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستولنيتز، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط١، ٢٠٠٧.
- نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، لبنان، ط١، ١٩٩٤.
- الواقع والأسطورة في شعر ابي ذؤيب الهذلي الجاهلي، د. نصرت عبد الرحمن، دار الفكر للتوزيع والنشر، الأردن، د.ط، ١٩٨٥.
- وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقد العربي المعاصر، ايمان عيسى الناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١.
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩.

الرسائل والاطاريح:

- الصورة في شعر الرواد، علياء سعدي عبد الرسول، اطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥.
- المفارقة في القصة العراقية القصيرة والقصيرة جدا ١٩٨٠-٢٠٠٠ اطروحة تقدم بها سمير عباس كاظم، ٢٠١١.
- الموروث السردي في الرواية الجزائرية ((روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجاً مقاربة تحليلية تأويلية، اطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، نجوى منصوري، ٢٠١١- ٢٠١٢.