إشتغال الوصف في المجموعة القصصية (النزوح نحو الممكن) لميثم الخزرجي (مقاربة سيميائية)

المدرس الدكتور
همام ياسين شكر الماشطة
دائرة التعليم الديني والدراسات الإسلامية، ديوان الوقف السني
homamhimam@gmail.com

The preoccupation of the description in Maytham's Al-Khazraji the collection of short stories (Displacement where could be Possible) "semiotic study"

Lecturer Dr.
Hammam Yassin Shukr Al-Mashita
Teacher , Department of Religious Education and Islamic Studies ,
Diwan of the Sunni Endowment

الملخص:-

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على واحدة من التجارب السردية والقصصية الحديثة، وبالتحديد تجربة القاص (ميثم الخزرجي) الموسومة بـ (النزوح نحو الممكن)، تنطلق الدراسة من رؤية تؤمن بأنَّ الوصف ركيزة أساسية في العمل القصصي، لا تقتصر وظيفته على الوظيفة الجمالية أو التفسيرية فحسب، وإنما تتعدا ذلك إلى تشييد المعنى، فما عادَ الوصف في التجارب الإبداعية المعاصرة حلية جمالية أو أداة تفسيرية فقط، لاسيما وأنَّ القصص أخذت تعالج وبشكل فعَّال قضايا مصيرية (اجتماعية وسياسية ودينية وثقافية) طفت على السطح في ظل الواقع المأزوم الذي أخذ يعصف بالمجتمعات العربية خاصة؛ لهذا وغيره أخذ المبدعون يُغنون تجاربهم بالنصوص الوصفية، ليرسموا بواسطتها صورا مميزة عن واقعهم المعاش. ترصد هذه الدراسة آليات اشتغال الوصف ودوره في تشييد المعنى الذي يريده القاص، بواسطة تحليل المقاطع الوصفية لـ(المكان والشخصية والزمان) ومقاربتها مقاربة سيميائية.

الكلمات المفتاحية: الوصف، القصة، ميثم الخزرجي، النزوح نحو الممكن، السيميائية.

Abstract:-

The study aims to shed light on one of the modern narrative and fictional experiences، specifically the experience of the storyteller Maytham Al-Khazraji that labeled (*Displacement where could be the possible*). The study stems from an opinion that believes that description is an essential pillar in fictional work. Its function does not limit to aesthetic or explanatory function only but it goes beyond to the construction of meaning. In contemporary creative experiences، the description is not just an aesthetic ornament or an interpretive tool. Nowadays، the stories began to deal effectively with crucial issues as social، political، religious and cultural issues that surfaced in light of the crisis reality that was ravaging especially Arab societies. The creators; for this reason، began enriching their experiences with descriptive texts in order to draw distinctive pictures of their lived reality. This study shows the mechanisms of functioning of the description and its role in constructing the meaning that the narrator wants، by analyzing the descriptive sections of place، personality and time and approaching them semiotically.

Key words: description, story, Maytham Al-Khazraji, displacement where could be possible, semiotics.

المقدمة:ـ

إنَّ من يقين القول أنَّ لكل نص قصصي أو روائي لا بدّ من سرد ووصف، يتضافر كلاهما لتشكيل ذلك النص، كل حسب وظيفته البنيوية والدلالية، ولعل من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنَّ الوصف - بحسب ما ذهب باختين- أجدر وألزم بالحضور من السرد في بعض النصوص، إذ يمكن تخيل أو تصور نصوص وصفية خالصة أكثر من تصور نصوص سردية خالصة منزهة من أي صدى وصفي.(١)، وإذا ما أمكن تصور نص دونما وصف، فإنَّه قد يخشى - كما يقول مرتاض- أن يستحيل النص إلى " قطع لغوية تشبه القطع الميكانيكية في جفائها وأدائها"(٢).

فليس ثمة شك إذاً بأنَّ الوصف هو أحد أهم الركائز الأساسية في العمل القصصي، لا بوصفه وسيلة إنشائية يستعرض بواسطتها القاص مهارته البلاغية، وإنما بوصفه وسيلة يتوسل بها القاص لتشكيل فضاء قصته بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها، تشكيلا فنيا يكون فيه الوصف - في الغالب - موظفا لغير ذاته إن صحَّ التعبير، بمعنى أنَّ المادة الوصفية المستعملة لم تستعمل لغايات جمالية أو حتى لمجرد غايات تفسيرية فحسب، وإنَّما لغايات إيديولوجية تخدم في النهاية الفكرة الإيديولوجية المتبناة من قبل المبدع. لاسيما وأنَّ القصص أخذت تعالج وبشكل فعَّال قضايا مصيرية (اجتماعية وسياسية وثقافية ودينية) طفت على السطح في ظل الواقع المأزوم الذي أخذ يعصف بالمجتمعات العربية خاصة؛ لهذا وغيره أخذ المبدعون على عاتقهم رسم عوالم سردية خيالية يعالجون بواسطتها أزمات مجتمعهم، تارة بنقد الواقع القائم، وتارة بالاستعاضة عنه بعالم خيالي يبتغيه المبدع وينشده، وفي كلتا الحالتين هناك رفض للواقع القائم، وهروب نحو الواقع الممكن.

سيميائية الملفوظات الواصفة.

إذا كانت اللغة أداة إعلامٍ وتوصيلٍ، فإنَّها في الوقت نفسه أداة تحكمٍ وتأثيرٍ، بغض النظر عن طبيعة تشكُّل تلك اللغة، سواء تشكَّلت على صورة نص شعري أو نص روائي أو مقالي أو غير ذلك، فإنَّ للغة في كلِّ أشكالها الأدبية تأثير على المتلقي، فليس ثمة نص أدبي بريء من نية التأثير في المتلقي، حتى في تلك النصوص التي تبدو وصفية إلى حد بعيد، لاسيما إذا توجهت تلك النصوص إلى متلقٍ مقصود، يشترك مع المرسل بنفس البيئة

والمجتمع. وإذا كان الوصف هو تصوير لحالة ما من دون إنجاز أو فعل، وأنَّ الأفعال الكلامية هي إنجاز وفعل، فهذا لا يعني أنَّ الملفوظات الوصفية - على المستوى العميق- تخلو من أفعال كلامية، بمعنى أننا لا يمكن أنْ نعدم وجود اشارات إنجازية في الملفوظات الواصفة، فهي تتعدى كونها مجرد منطوقات كلامية خالية من أية أنماط إنجازية يبتغيها الواصف من الموصوف له، أو الباث من المتلقي، فثمة ملفوظات واصفة لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون تعبيرات انفعالية، أو إخبارية تقوم على ثنائية الصدق والكذب، ولاسيما في النصوص الفنية، لأنَّ للخطاب الفني " بنية ونظام خاص يختلف عن بقية الأنظمة الدلالية الأخرى السياسية والاجتماعية والفكرية"(٣).

إنَّ القراءة المتفحصة للملفوظ الوصفي ستصل حتماً إلى قصدية ما قابعة في وعي المرسل، بغض النظر عن تلك القصدية، فقد يصف المرسل بقصد النهي أو الأمر أو التحذير... الخ. فلو أنَّ مرسلا ما وصفَ مكانا ما بأنَّه مظلم وموحش في نص قصصي يحكي عن الواقع العراقي على سبيل المثال، فليس من المنطقي أن يكون مجرد إخبار فحسب، بل لعله أقرب إلى تثوير المتلقي وتبصرته بواقعه المأزوم، للعمل جاهدا من أجل النهوض بهذا الواقع. لابد للقراءة إذاً أن تتجاوز التحليل المحايث وتنفتح على قراءات متعددة؛ لتسبر أغوار النص وتبوح بأسراره، حينها سيتبين أنَّ الوصف عنصر بنائي مهم في تحول الخطاب السردي "من مستوى الاستعراض والتنميق والزخرف إلى مستوى الإنماء والاشتغال العميق للبنيات الدلالية للغة الوصفية"(٤).

ولعل القراءة السيميائية كفيلة بأن تتلقف المعنى الكامن خلف تلك الملفوظات، انطلاقا من تحرير الدال من قيده المعجمي، فالدال أو اللفظة الواحدة - بحسب المقاربة السيميائية- قابلة للتعدد القرائي وغير مقتصرة على الاشارة إلى شيء مباشر، وهكذا إجراء سيفتح الباب للمؤول إلى عدد كبير وربما لا متناه من الدلالات التي ستُضبط فيما بعد وتُحجَّم بغية الوصول إلى المعنى الذي يطمئن إليه القارئ ضمن سياق ما، في ظل التكاثر الدلالي للدوال اللغوية المستهدفة بالقراءة، فالنص "لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ"(٥).

ولعلَّ من المهم أن نشير إلى أنَّ المجموعة القصصية التي نحن بصددها، تنتظم في نسق

يحاول القاص بواسطته تسيير المتلقي من الموت إلى الحياة، من الوعي الزائف إلى الوعي الحقيقي، من الكائن إلى الممكن، ولعل في وسم المجموعة باسم (النزوح إلى الممكن) إشارة إلى ذلك، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون اختيار العنوان عبثيا، من دون أي قصدية وغاية، فالعنوان علامة سيميائية تمارس الإشارة والتدليل وليس فضلة أو حلية لفظية.

إنَّ اسم المجموعة هذه أشبه ببطاقة دعوة للمتلقي لهجرة الوعي الكائن وتحقيق الوعي الممكن، هجرة كل ما من شأنه أن يعمل على إبقاء الوضع على ما هو عليه من الانحطاط والبؤس المعرفي والثقافي، والاقبال على كل ما من شأنه أن ينوِّر الوعي ويبني واقعا إنسانيا معرفيا. يذكر أن هذين المصطلحين قد تبلورا على يد الفيلسوف (لوسيان غولدمان)، وقد أشار بـ (الوعي الكائن) إلى الوعي القائم أي الموجود والآني، في حين أن (الوعي الممكن) هو وعي التغيير والتطوير، وقلب الواقع الفعلي، وهو المحرك والموجه لرسم المستقبل[٦]. يختزل العنوان هذه الموضوعة المكثفة، ففي المتن يُشرح للمتلقي - بواسطة المستوى السطحي للنص- عقم واقعه واهترائه، ثم عبر مسار دلالي عميق تتبدى إشارات دعوية ذات طابع ثوري يعمل على تثوير المتلقي ضد واقعه المأزوم، فكل وصف أو صورة بائسة للواقع، تقابلها دعوة مضمرة على ضرورة العمل على تغيير ذلك الواقع.

وصف المكان:

يُعدُّ المكان واحداً من أهم العناصر السردية التي تساهم في تشكيل النص القصصي، ففي كل قصة لابد من مكان مُتخيَّل تجري عليه أحداثها، وتتحرك عليه شخوصها وتتعالق معه، تؤثر فيه وتتأثر به، أياً كان شكل ذلك المكان ولونه، ويزداد التفاعل كلما تجاوز المكان بعده الجغرافي والفيزيائي، إلى أبعاد دلالية عميقة ذات منحى نفسي أو ثقافي أو اجتماعي أو ديني، بل إنَّ ثمة نصوصا قد يُصوَّر فيها المكان بشكل أعمق، كأن يكون فيها مِثلَ إنسان يرى ويسمع، ويحب ويكره، إلى غير ذلك من الحواس والمشاعر، وهذا ما اصطلح عليه النقاد بـ(أنسنة المكان). فالمكان إذاً ليس عنصرا زائدا وإنَّما هو عنصر فعال ومشارك في عملية توليد المعنى[٧].

ويزداد المكان عمقا كلما كان الكاتب متمكناً من أدواته الوصفية، فثمة أمكنة ترسم بدقة متناهية كما لو أنَّها رسمت بريشة فنان، لتؤدي في النهاية دوراً ما يصب حتماً في الفكرة التي يريد الباث إيصالها إلى المتلقي، فكثير من الملفوظات الوصفية تجر المتلقي بدون

وعي إلى الجهة التي يريدها الباث عن طريق رسم صورة للمكان قد تكون سوداوية قاتمة تُنفِّر المتلقي، أو قد تكون على العكس من ذلك أليفة إليه ينجذب إليها ويأمن بها، وفي كلا الحالتين هناك قصدية ما ستستهدف المتلقي تبعا إلى إيديولوجيا الواصف، لاسيما وأنَّ الوصف أشد ارتباطا بالمكان من باقي المكونات الروائية(٨).

(ترجلت مستفهما عن بهجة المكان بالسير على هوانة من أمري، مستشفا بأنظاري المتوهجة التي أخذت تسرف بالتحديق لما رمقت من بساطة وروعة المكان، السماء فاتحة الزرقة تعانقها غيوم بيضاء ناعسة، محتواة من ضوء الشمس المنتشر في مديات الكون، لتشرق معلنة البهجة والضياء على من في الأرض، الشجيرات الخضراوات متعاضدات الواحدة تلو الاخرى، تراهنَّ منتصبات القوام، باسقات الطلع، دانيات الجدائل، بلونها الشديدة الخضرة، تتمايل بغنج جمعي منسق عند مداعبة أنسام الهواء لها؛ لتجذب المسامع بحثيثها الرقراق، سابغة لمن انمغس في تراتيلها الملائكية كورال من فنارات الحياة والأمل، لتعزف أبهى وأصدق أنغام السماء... زقزقات العصافير اللواتي يرفعن أسمى آيات الرخاء والاطمئنان، لينذرننا بصباح جلي خال من الرتابة، أوراد الزينة هنا وهناك، خرير الماء أسمعه جيدا، يسير بلحن واحد، لا تغير من انسيابيته المنتظمة هذه، سوى مداعبة البط له الذي يضيف رونقا وحلاوة إلى هذه المسحة من الجمال، الأصوات والأشكال ترفل ببداهة ساحرة، كل شيء طبيعي في هذا المكان)(٩).

ثمة ما يدعو للتساؤل الآتي: هل يمكن أن يقتصرَ هذا المقطع الوصفي - بكمّه ودقة مفرداته- على الوظيفة الإخبارية من دون الوظيفة الانجازية؟ هل أراد القاص أن ينقل للمتلقي انفعالات الشخصية وانطباعها عن المكان فقط، أم أراد أن يقول أمراً آخر؟

إنَّ من يُمعن النظر في الوصلة الوصفية هذه يدرك بلا شك أنّ فيها علاوة على الجانب الإخباري جوانب إنجازية أخرى، فلم يُرد القاص - بواسطة هذه الصورة البانورامية - إخبار المتلقي بموجودات المكان فحسب، وإنّما أراد أشياء أخرى بالتأكيد، لاسيما وأنّه أطال نفَسَه كثيرا في وصف المكان على حساب السرد، فحشد له من العلامات اللسانية كل ما يزيده ألفة وبهجة وأمنا، فتعاضد في رسم الصورة الشكل واللون، الصائت والصامت، الساكن والمتحرك، المادي والمعنوي، الحقيقي والمجازي، كل شيء قد سُخِّر بإتقان لإعلاء

شأن المكان، لهذا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نجعل هذه الوصلة مرتهنة بتصوير الواقع أو نقل المشاعر فحسب، دون الأخذ بنظر الاعتبار الجانب التأثيري والانجازي فيها، إذ أنَّ " تقنية التصوير بالوصف ليست فقط صورة فنية، بل نلحظها صورة سيميائية متممة لتبليغ مقاصد الخطاب"[١٠]. بل إنَّ الصورة أحيانا تعد خطابا، وتمارس سلطة على المتلقي.

وبحسب سيميولوجيا التواصل فإن وظيفة العلامات اللسانية هي التأثير في المتلقي قصد إقناعه بشيء أو إبعاده عن شيء أو حثه على فعل شيء[١١]، بمعنى أنَّ المُرسِل يرسل رسالة إلى المُرسَل إليه، لوظيفة قصدية ما. إذاً ما القصدية التي أرادها الكاتب من مقطعه الوصفي أعلاه؟ بحسب معطيات السرد يشتغل الوصف على تأسيس مكان يوتوبي ينعم بالراحة والاستقرار والسلام، بديلا عن ذلك المكان الديستوبي المظلم، ثمة دعوة حقيقة إلى العودة إلى حياة القرية بنقائها وصفائها وبساطة أهلها، والانعتاق في الوقت نفسه من حياة المدينة، بصخبها وكدر العيش فيها.

إنَّ القرية التي قصدتها الشخصية وأسرفت في وصفها هي عرض مغرٍ للهرب من اللا استقرار إلى الاستقرار والطمأنينة، وهي نقد مبطن من جهتين، الأولى هي نقد للطبقة الحاكمة وأحزابها، تلك التي أورثت المدن مزيداً من الحروب، والنزاعات والصراعات الطائفية والمذهبية، والثانية: هي نقد لصيغة العيش الرأسمالية المشبعة بالجوانب المادية والنفعية، التي أغرقت البلاد بوحل الاستهلاك، والتقاتل من أجل الربح وتحقيق المصالح الشخصية من دون مراعاة أي اعتبار للجانب الانساني، لذلك ثمة اشتغال وصفي ورغبة ذاتية للتأثير في المرسل إليه للعودة إلى طبعه الانساني وعيشه البسيط الخالي من الخلافات والصراعات، ولعل استعمال الثيمة الريفية - إن صح التعبير- خير أداة للتأثير في الآخر، نظرا لما في الريف من تحريك لمشاعر الحب والحنين والألفة؛ لذلك هو علامة سيميائية ذات طابع يويتوبي فعال[١٢].

ولتأكيد الصفة اليوتوبية للمكان، يتجه الكاتب إلى علامات وصفية أخرى غير العلامات الريفية من زرقة السماء وعذوبة الماء وزقزقة العصافير.

(غرفة الاستراحة... رفوف بسيطة مثبتة على الجدار المقابل لباب الدخول مكللة بمجموعة من الكتب المصفوفة بشكل عمودي على طول الجدار، مما تستهوي العقل قبل أي

شيء آخر... هذه الرفوف المتهالكة تزخر بها غرفة الاستراحة... هنالك المزيد المبهر من الجمال تحمله هذه الرفوف البسيطة بقوامها، الكبيرة بمحتواها... هنالك وطن مصغر جدا بحجم غرفة الاستراحة يسعنا بهمومنا وأحلامنا المؤجلة... وطن تتعاضد فيه الآراء وتهتاج فيه الأنفس، وطن يحتوي بوحا انسانيا من بين ثنايا غرفة رقم[١٢]، مادا ذراعيه بحنو وتفاؤل ضامنا إليه غير مصنف على أساس عرقي أو مذهبي، لا ينقصه إلا المزيد من أبنائه الذين لوثتهم مفاهيم المعوزين وعيا... سحبتني مخيلتي إلى هناك محاولا أن أقارن مساحة بلدي المكدر بمساحة غرفة الاستراحة التي ارتقت بأن تكون وطنا يزخر بالأمل)[١٣].

تتجه الرسالة - بواسطة وصف (غرفة الاستراحة)- إلى المرسَل إليه لتحثه على ضرورة التسلح بالمعرفة؛ لأنَّ المعرفة سلطة، وغيابها مما يجعل المجتمع أرضاً خصبة للمد الآيديولوجي. يضمن الآيديولوجي بقاءه متى ما تخلَّى المجتمع عن المعرفة، يقول (جون ديوى): " الجهل والخرفات مصدر عبودية الانسان واسترقاقه، وهي الدعائم التي تستند إليها كل حكومة طاغية للاستمرار في طغيانها "[١٤]. هذا يعني - بحسب ما هو بديهي وثابت - أنَّ ازدهارَ العلم يُعرِّضُ الإيديولوجيا للخطر[١٥].

ينتقي الكاتب لوصف المكان - الذي نحن بصدده- من الصفات ما يجعله مكانا معرفيا على الرغم من بساطته، فالكتب المصفوفة على طول الجدار في رفوفه البسيطة علامة سيميائية على معرفية المكان، وهي في الوقت نفسه مثير سيميائي للتواصل والتأثير في المرسَل إليه، لاسيما وأن انتقاء الأوصاف والعلامات مما يستهوي القارئ ويشده، بدءاً من تعريف الغرفة بالمضاف إليه (الاستراحة) وانتهاءً بنعتها بأنَّها (وطن مصغر)، فلفظ (الاستراحة) أعطى للمتلقي مساحة من الاسترخاء والطمأنينة، ولفظ (وطن) أشعر المتلقي بالانتماء والهوية بعيداً عن الفوارق العرقية والمذهبية، وقبل هذا أعطت (الغرفة) - بوصفها مكانا قصصيا متخيلا- شعورا للمتلقي بالاحتواء والراحة، بناء على دلالتها السيميائية[١٦].

وتأكيدا على ضرورة امتلاك العلم والوعي الكافيين للعيش الكريم، وانطلاقا من أنَّ الوصف متمم للسرد من جهة الاشتغلال الدلالي، يشرع الكاتب بتصوير (المدرسة) بعدِّها علامة على العلم والمعرفة واكتساب الوعي.

(وأنا على بعد خطوات من الدخول إلى المدرسة التي اعتلتها يافطة مكتوب عليها بخط

كحلي، أو ربما الأسود الذي بهت لونه " متوسطة المعرفة للبنين".. انزويت جانبا، مادا بصري نحوها تماديت إليها بمسير متئد متفحصا هيكلها المهترئ لاعتزم الدهشة... ثمة حزن شفيف راح يحاكي دواخلي لتظهر ابتسامة خجلة نزت لتقول ما هذا المكان؟... هل هو مكان لطلب العلم؟... أم ماذا؟... حجر مبنية من الطين، ينتصفها مكان مفتوح غير مستو عله يكون مكانا لفسحة الطلبة في وقت الاستراحة، لون المكان بني غامق، يسوره جدار مترهل... الحجر مصفوفة على بعضها خشية الوقوع)[١٧].

إنَّ تصوير (المدرسة) بهذه الهيأة المتهاكلة فيه دعوة ورجاء لضرورة النهوض بالواقع العلمي والمعرفي للمجتمع، فما ذكر من موجودات المكان وصفاته كالحجر الطينية المهترئة، والجدار المترهل، واللون البني الغامق، ليس مجرد تراكمات لفظية وإنما هي دوال ومحفزات سيميائية تثير المتلقي، وتلفت نظره، وتتجه به صوب قصدية الكاتب الحالم بتأسيس مدينة يوتوبية تتسلح بالوعي والمعرفة، حتى أنَّه اختار للمكان الموصوف اسماً يؤكد ذلك، فسماه بـ (متوسطة المعرفة). لقد أثبت المرسل - سيميائياً - عقم الجانب التعليمي، وترك للمتلقي اختيار الوسيلة المناسبة للنهوض بهذا الجانب، انطلاقا من أنَّ كل سيمياء تكون إما " إثباتية أو استفهامية أو أمرية أو للتمني؛ لأنَّ كل سيمياء هي وسيلة للتأثير في الآخر"[١٨]، يكفي إذن لفهم قصدية المرسل اثباته اهتراء الواقع. لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننظر إلى النص - وفق التصور السيميائي- مجرد نظرة جافة، بل لا بدّ من استثمار كل علامة شكلية أو لونية أو صوتية لاقتناص المعنى.

في المجموعة القصصية هناك اشتغال وصفي آخر لا يختلف كثيرا عن دلالية الوصف المذكور آنفا، بل يكاد يؤول إلى نفس النتيجة، وهي نقد الوضع الكائن والتطلع إلى الممكن، حتى ولو بدا ذلك الممكن خافتا صعب المنال، يقول الكاتب:

(لربما المقبرة هي الفسحة المتوفرة في علبة الحياة لعقد قران الفقراء مع إله السكينة هربا من صراعات القردة المتكالبين على مساحة حكم إمعانا لغرائز باتت متيقظة فيهم... المكان الذي أناخ إليه عناد ما هو الا بقعة مكتنزة بالتناقض يعيش بها الرجل الكهل ببيت من الصفيح يأويه من تقلبات المعيشة التي أنهكته وجعلته يلتجأ إلى المقبرة، فمن لم يجدوا لهم مكانا يتسع لأحلامهم أو أناسا تستقطب همومهم وشدة ضنكهم عليهم أن يلتحقوا بركب

الأموات إذ لا يوجد زحام المرور ولا وجود لسياسيين يمتهنون العهر المنظم ولا أجواء يسودها التعصب القبلي ولا القحط الديني ولا قطاعات معنية للميتين فالقادم مرحبا به أيا كان انتماؤه لا وجود لعراك وتهجير مذهبي أو طائفي، ثمة عدالة انسانية)[١٩].

ثمة مفارقة ساخرة تشكلت من جمع النقيضين: المقبرة والحياة، فـ(المقبرة) دال سيميائي على الموت والفناء، وهو يناقض إلى حدٍّ بعيد ثيمة الحياة، فالمقبرة منطقيا هي نهاية الحياة. تنشأ المفارقة من جعل الكاتب (المقبرة) مكانا للحياة والعيش الكريم، المتحرر من العصبية القبلية والصراعات الدينية، مع إنَّها مكان يرمز إلى الموت. هذه المفارقة فيها صفعة للطبقة السياسية الحاكمة، تلك التي جعلت الفرد يختار المقبرة/الموت، ويدع المدينة/الحياة، لأنَّه يرى أنَّ في الأولى هدوء وسكينة، وفي الثانية صخب وعهر سياسي. إنَّ هذا الاشتغال الوصفي أبلغ فنياً في رفض الوضع القائم، ومع أنَّه في ظاهره قد يبدو فيه استسلام للواقع، إلا أنَّ فيه على الطرف الآخر، رفض وإثارة لمشاعر الغضب والنفور من هذا الوضع، فليس شرطا أن يُقال لإيقاظ الجانب التثويري للمجتمع: انتفضوا وثوروا لتغيير الواقع، يكفي أن يوصف اهتراء الواقع ومرضه وتفسخه وصراعاته ليفهم منه وجوب الثورة والسعي للتغيير، لاسيما وأنَّ في الرسالة علامات سيميائية يفترض أنَّها ستلاقي مستقبِلا على وعي بها وباستعمالها، بناءً على عرفية العلامة. هناك نوع من الاتفاق المسبق - إن صح التعبير- بين الباث والمستقبل في دلالة العلامات المستعملة، يضمن هذا الاتفاق المسبق بناء نسق تواصلي فيما بينهم، إذ أنَّ العلامات المستعملة ستحيل إلى "معان أو مضامين بفعل تعالقها مع علامات أخرى... بحيث تندرج في منظومة دلالية أو تركيبية قادرة على إحالتها إلى سياق بعينه"[٢٠].

وصف الشخصية:

يقتضي المنطق الحكائي لأي حكاية وجودَ فاعلٍ سرديٍّ، أو شخصيةٍ يدور حولها الحدث، أو بالأحرى تصنع الحدث، هذه الشخصية هي كائن ورقي من صنع خيال الكاتب[٢١]، أكثر من كونها شخصية حقيقية من لحم ودم كما يصفها الواقعيون، لأنَّ هذه الشخصية ببساطة تخضعُ في رسمها وتكوينها لإيديولوجية الكاتب، يصورها على الشكل الذي يخدم قصديته، سواء في بعدها الفيزيولوجي أو السيكولوجي، يضيف ما يريد ويحذف ما يريد، حتى أنه قد يصورها بصورة فانتازية، بعيدة كل البعد عن الشكل الحقيقي المألوف،

لذلك هي أشبه ما تكون بالمورفيوم الفارغ الذي يمتلئ تدريجيا كلما تقدَّم السرد، بحسب فيليب هامون(٢٢).

تشبه الشخصيةُ العلامةَ اللغويةَ أو الدليل اللساني إلى حدٍّ بعيد، بوصفها تتألف من وجهين هما الدال والمدلول، إلا أنَّها - بحسب حميد لحمداني- " تتميز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث أنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تتحول إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص، في حين أنَّ الدليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها منزاحا عن معناه الأصلي"(٢٣). وهذا يعني أنّ مدلول الشخصية سيبنى - كما يرى هامون - بالاتكاء على محاور ثلاثة هي: التكرار والتراكم والتحول، وقد بينها حسن بحرواي بقوله: "يقصد بالتكرار إيراد مواصفة ما أو وظيفة عدة مرات، أما التراكم فيعني أنّ الشخصية غنية بمواصفات ووظائف مختلفة من خلال النص الروائي، في حين يقصد بالتحول مقدرة الشخصية على التغير بفعل التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية"(٢٤).

لهذا سيكون للوصف دور كبير في عملية بناء مدلول الشخصية، فحالما يتجه السرد لتقديم الشخصية، يبدأ المتلقي - مستعينا بالواصف- بلملمة صفاتها الجسدية: كالطول والقصر، والبدانة والنحافة، والحسن والقبح إلخ، وصفاتها النفسية: أفكارها وسلوكها ومشاعرها، فضلا عن صفاتها الاجتماعية والدينية والسياسية(٢٥)، وحالما ينتهي المتلقي من لملمة هذه الاشارات والصفات المتناثرة في الفضاء النصي، ستتبلور عنده بلا شك صورة المدلول، ومن ثمَّ صورة الحكاية ككل بعد تحليل باقي المكونات السردية.

ثمة علاقة وثيقة بين الشخصية والمكان لا يمكن التنكر لها، فوصف المكان قد " يكشف لنا حالة الشخصية، ويحدد طبقتها الاجتماعية، ويعكس ميولها النفسية، ويبرز رؤيتها للعالم"(٢٦). لذلك يبدو من الممكن أن نحلل الشخصية بالاتكاء على دلالية المكان. وبالعودة إلى القصة الأولى ومكانها الريفي الأليف، نجد الإلفة ذاتها على مستوى شخصياتها أيضا، يقول الكاتب في وصفه لـ(مدير متوسطة المعرفة):

(له قابلية ساحرة على سحب الطرف المقابل ليذعن محبا متجاوبا معه بالحديث، فضلاً عن غزارة جمله المحبوكة التي جذبتني إليه بمغناطيسية عالية... فلم يبهرني ويدهشني وحسب بل جعلني أستقي من تواضعه وكلامه الجزل الكثير الكثير، رجل تجاوز الخميس

على حسب تخميني له، متوسط القامة، كثيف الشعر، كثير التفحص لمن حوله، لم يعتق مؤخرة السيكارة لآخر زفير، كمن يمضغ بألم مهول ليستوعبه هذا الكم الهائل من الدخان، حالما يحد النظر إليك من وراء نظارته البرونزية ذات العدسات الكبيرة والاطار العريض... كانت سعادتي لا توصف، بل لازمتني نية معانقته لولا هالة اللقاء الأول)[٢٧].

هيأت القصة لشخصيتها أوصافا تجعل من يتصف بها شخصية غير عادية لها كاريزما خاصة، بمعنى أنّ الشخصية تتمتع ببعض الصفات والمؤهلات التي تجعلها أهلا للقيادة واتخاذ القرارات، باختصار: (له سحر خاص، يبهر ويدهش، متواضع، حالم، جزل الكلام، غزير الجمل، كثير التفحص)، إنَّ ما يريده الكاتب هو تأكيد ضرورة أن يتولى زمام الأمور من هو أهل لذلك، بغض النظر عن طائفته ومذهبه، فلا فرق في كونه من هنا أو من هناك، ما دام شخصية تعمل بجد واخلاص، واضعة نصب عينها هموم الشعب ومشكلاته.

فنياً يضمن هذه الاشتغال الوصفي استمالة المتلقي وتروضيه لاستقبال الرسالة والاستجابة لبعدها الفكري، إذ لابد من خلخلة نسقية أفكار المتلقي تمهيدا لتبني وعي وفكر تنويري جديد، فالمرسل يعلم جيدا أنه يناطح وعيا مريضا زائفا، لذلك هو يحاول جاهدا أن يمنح الرسالة شحنات عاطفية وتصويرية تضمن له ردم الهوة بين المرسل والمتلقي، المرسل الساعي إلى تشييد مدينة يوتوبية، والمتلقي الغارق في وحل الطائفية. ولعل تعزيز الكاتب للشخصية الموصوفة أعلاه بشخصيتين من نفس المنظومة الفكرية الواعية، له عظيم الأثر على المتلقي، الذي سيشعر لا إراديا أنه جزء من هذه المنظومة، سيتبنى أفكارهم ورؤاهم، لاسيما وأنهم جميعا يتصفون بنفس صفات السارد والشخصية المعنية، من طيب المعشر وحسن السلوك وصدق المشاعر، فضلا عن كونهم من طوائف مختلفة، الأمر الذي يعزز أيضا من أواصر الألفة والمحبة:

(تحدثنا طويلا ضحكنا وتشاركنا الهموم، متطلعين لغد مشرق، استفدنا من بعضنا البعض بوجهات النظر)[٢٨].

(إصلاح الذات وغرس مفاهيم أضحت مغيبة بعض الشيء في ظل أجواء مأفونة أو مشتولة في تخوم التخلف، فاللحظة المرتقبة قد أزفت والغاية المرجوة قد حانت لنمتطي جياد عزيمتنا بانتزاع يوم مغاير بصفائه وبهائه ليضفي على المستقبل سمة الأمل)[٢٩].

وإنَّ مما أسهم في استمالة المتلقي عاطفيا استعمال المُرسِل للضمير المتصل (نا)، فقد ساهم هذا بشكلٍ كبيرٍ في تحقيق اتصالٍ فعَّالٍ بين طرفي الخطاب، بصورةٍ تُظهر تضامن المُرسِل مع المُرسَل إليه، إذ "يكثر استعمال هذا التركيب في بعض السياقات التي تؤطرها العاطفة"[٣٠]، فـ(تحدثنا، ضحكنا، تشاركنا، استفدنا، عزيمتنا)، تجمع في بنية الخطاب العميقة بين (أنا وأنتم)[٣١]. وفضلاً عن التضامن فإنَّ الـ(نحن) أيضا قد أشركتِ المتلقيَ في اللعبةِ، فصار عليه أن يتخلَّى عن كل ما يؤدي إلى الفرقة والتناحر، وأن يعمل جاهداً على تغيير الواقع نحو الأفضل.

والدلالة نفسها تكرر ولكن بمعالجة موضوعية أخرى، ففي (غصة كونية) قصة لرجلين، الأول سائق لإحدى عجلات الحمل على الطريق الرابط بين صلاح الدين وبغداد، والثاني أحد الناجين من (مجزرة سبايكر)، يُنقذ الأولُ الثانيَ ويُخلِّصه من موت محقق، ناقلا إياه إلى بر الأمان في رحلة دراماتيكية أشبه ما تكون بالمعجزة. من الطبيعي جداً أنَّ يطغى على المقاطع الوصفية الطابع السيكولوجي، نظرا لما يثيره الموقف من الخوف والقلق والترقب، فاستعمال الكاتب - وهو يقدم الشخصية- دوال سيميائية مما يثير المتلقي ويستفزه، منها على سبيل المثال (سبايكر)، بالتأكيد لن يقف هذا الدال على مجرد الدلالة على مكان جغرافي لقاعدة عسكرية، سيتحرر الدال من قيده الجغرافي ويتشظى إلى مدلولات كثيرة، تثير في المتلقي مشاعر الاستهجان والنفور من التنظيمات المتطرفة من جهة، ومشاعر الحنين والحسرة على المغدورين من جهة أخرى. يقول الكاتب:

(أفقت برئة تتنفس بالكاد من جراء الإعصار الذي حل بنا)[٣٢]، (الرهبة لم تزايلني أبدا)[٣٣]، (أطلقت زفيرا طويلا بيد أن حالتي كانت لا تخلو من الرهبة)[٣٤]، (هذيان بات يتقمصني)[٣٥].

يلحظ على الصور الوصفية أعلاه حرصَ الكاتب على الوظيفة الانفعالية فيها، لأنَّ هذه الوظيفة "ترصد لنا ذوات الفواعل في صراعاتها الداخلية والخارجية، وتشخص آلامها وانفعالاتها سلبا وإيجابا"[٣٦]، ويلاحظ أيضا أنَّ الكاتب قد أوكل إلى الشخصية نفسها أن تعبر عن نفسها بضمير المتكلم، وهو ما أعطى للشخصية مساحةً واسعةً للبوح عن مكنونات وخبايا النفس إلى الحدِّ الذي تبدو فيه الرسالة ذاتية إلى أبعد حدٍّ، وهذا لاشكّ أنَّه سيُعظم

من الأثر الذي يودُّ الكاتب إحداثه في المتلقي، ففي مثل هذا سيفقد " القارئ حياده في متابعة ما يحدث للسارد، وسرعان ما يشعر بأنَّه يُشاركه في هذا الذي يحدث له، وكأنَّه تماهى معه، وكأنَّ ضمير المتكلم بات ضميره هو (أي القارئ)"(٣٧).

ومن ثَمَّ سينسحب المتلقي شيئا فشيئا، ويتبنى الوعي الفكري والوطني نفسه الذي انتهت إليه الشخصية، فوعي الشخصية في بداية الرحلة ليس نفسه في نهايته، فظاهر الشخصية أول الأمر أنّها كانت ترى أن العدو ليس واحدا، وأنَّ الإرهاب المتطرف يستهدف طائفة من دون أخرى؛ لذلك ثمة غرابة قد تبدو في أن يُنقذ شخص من (تكريت) شخصا آخر من (ميسان): (مستحيل أنت من أهل المدينة مستحيل)(٣٨). لكن هذه الغرابة زالت تماما حين أدركت الشخصية المحورية أنّ العدو واحد، وقد حدث هذا بعد أن أُعدمت الشخصية الأولى (تكريت) بتهمة إنقاذ الثانية (ميسان): (وكان من بينهم العم محمد الذي أنقذني والتي بانت من اعترافاته أنه قام بإنقاذ أكثر من عشرة أشخاص من القاعدة، هذا ما جعلني متأكداً من إنَّ عدونا واحد)(٣٩).

لقد أدى الوصفُ للسرد خدمةً جليلةً، حينما استمال المتلقي وجعله يتعاطف مع الشخصية الموصوفة، ويتبنى رؤيتها في ضرورة التأكد بأنَّ العدو واحد، ولعل هذا مما يحسب للكاتب، الذي حرص على تقديم أدب ملتزم يساعد على تعزيز الوحدة الوطنية، ويدعو إلى نبذ الفرقة والصراعات. ستتصدع دفاعات القارئ فيما إذا كان لم يحسم أمره بعد من قمعية التنظيم ووحشيته تجاه كل الأديان والطوائف، سيرتسم في خياله - حال تلقيه انفعالات الشخصية وعذاباتها- مشاهد القمع والتعنيف، وسيتقبل الرؤى والأفكار التي تتبناها، إمّا تعاطفاً مع المقموعين، أو نكايةً بالقامعين، أو الاثنين معاً.

أحيانا تتجه الرسالة إلى تمرير أهدافها رمزياً، دونما مباشرة أو تقريرية فجة، يقول (نورمان فيركلف): " تُحقّق الإيديولوجيا أقصى فاعلية لها عندما تعمل في أقصى درجات الخفاء"(٤٠)، هذا يعني أنَّ على المرسل - في بعض الأحيان- أن يكون أكثر رمزية في رسالته - بوصفها وسردها- ليضمن لها تحقيق التأثير المرجو في المتلقي، فثمة من يعزف عن الرسالة حين تكون مباشرة لاسيما إذا كانت افكاره مخالفة لرؤى وأفكار المرسل.

في المجموعة القصصية ثمة شخصيات يمكن عدها - بناء على بعض المعطيات السردية- علامات سيميائية لنقد ورفض السلطة قبل عام ٢٠٠٣م، فمن يلملم الإشارات الوصفية

والسردية لشخصيتي (غافل) و(حسان) يعلم جيدا أن الشخصيتين دالان سيميائيان قد أعطاهما سياق الحكي دلالة نقدية:

(لن أتناسى غافل ذلك الذي لم يغفل عن الحقيقة أبدا بل لم تغفله هي، مدونا ما التهبت كينونته من ظلم بأفكار زانية - كما عدتها السلطة وقتئذ- تمثل الإساءة لها ولم نعرف عنه أي شيء لحد هذه اللحظة)[٤١].

حسان ذلك الولد القمحي، ذو الابتسامة الهادئة... كثيرا ما يبدي آراء يصفها البعض بأنَّها تؤدي إلى الهاوية... الذي قرر أن يصفع بآرائه الظلمة ثمنا لجريمة السلام!! عندما وشي لآمر الوحدة بوجود أوراق مخبأة ما بين حاجياته كتب عليها موضوعات مناوئة للحرب ليزج إلى محكمة عسكرية أعدم من خلالها)[٤٢].

حرص الكاتب وهو يقدم لهاتين الشخصيتين على إظهار دكتاتورية النظام السابق في تغييب ونفي كل من يخالفه بالفكر والعقيدة، فكلاهما قد أُعدِما بتهمة أفكار عدتها السلطة وقتذاك أفكارا تخالف إيديولوجيتها ونظام حكمها. وقد أعطى الكاتب الشخصيتين دور الضحية قبل أن يمرر خطابه النقدي، فغالباً ما يكون "طريق الوصول إلى الاقناع هو استمالة المتلقي عاطفياً، وكسبُ ودِّه من أجلِ تمريرِ البُعدِ الفكري للرسالةِ، الذي قد يُمرَّر إلى وعي المتلقي دونما أنْ يُصرَّح به، يكتسبه المتلقي لا شعورياً عن طريق التعاطفِ مع الضحية"[٤٣]، فظاهر الشخصيتين لا ذنب لهما سوى أنهما أرادا عيشا كريما خاليا من الحروب والظلم لكنهما دفعا حياتهما ثمنا لتلك الإرادة:

(صناعة الحياة هاجسنا الذي نسعى إليه ما دمنا نستقي من أوجاعنا طرقا نعبر من خلالها إلى ضفة الطمأنينة... البلد الذي يستكثر على أبنائه أن يمارسوا ذريعة التنفس بحرية مثلى علينا أن نطهره من مروجي القبح وسراق الصباح، أصدقائي القديسون لا تحتفظوا بهوائكم لأنفسكم، انشروه ما استطعتم عله يمثلكم في تصحيح الآخر)[٤٤].

فكرة الموت أو التضحية من أجل أن ينعم الاخرون بالحياة الكريمة هي فكرة سامية، قدَّمها الكاتب بأسلوب يقطر شاعرية، فزاد ذلك من تعاطف واصطفاف المتلقي مع الضحية في رفضه لأنظمة الحكم الديكتاتورية. وبصورة أبعد رمزيةً يمكننا أن قراءة شخصية (محمد

السلطان) في قصة (حكاية القرية):

(كان عاريا من الرحمة، شديد المجابهة، معتدا في آرائه حد الوقاحة... شديد البطش لعمال المعمل... شديد الاستغلال، مسرف في اللذات والرغبات، لا يغض الطرف حتى مع العاملات المتزوجات)[٤٥].

(هكذا كان الحال في القرية التي انتزعت منها رائحة الحياة عندما التزمت عائلة السلطان زمام الدفة. أجواء يسودها القسوة والاضطهاد اليومي والقحط)[٤٦].

ومع إنَّ القصة لم يُعلم زمان ومكان حدوثها، إلا أنّ فيها إشارات يمكن استثماراها وعدها إشارات على رمزية القصة ودلالتها على نظام وسلطة الحكم قبل عام ٢٠٠٣م، فوسم القصة بعنوان (حكاية قرية) ربما يشعر المتلقي بأنّ القصة عن زمن ماض، إذ غالبا ما يفهم من قولنا حكاية أو حكايات أننا نروي قصة حدثت قبل سنين، لذلك ستتجه بوصلة المتلقي بعد تلقيه بعض الإشارات السيميائية إلى ما قبل العام ٢٠٠٣م، وأعني بالإشارات السيميائية تلك العلامات التي أصبحت عند ذكرها تنقل المتلقي مباشرة إلى تلك الحقبة وكأنها علامات خاصة بها، من ذلك على سبيل المثال كلمة (ديكتاتور)، فهي إحدى العلامات التي خصها العرف الاجتماعي بالدلالة على صفة الحكم فيما قبل ٢٠٠٣م، وصارت أحد الدوال التي تولد -حين ذكرها- انفجارا دلاليا لأنَّها تستدعي نصوصا غائبة.

إنَّ من يقرأ الصفات التي خلعها الكاتب على الشخصية -ولاسيما شدة البطش والاعتداد بالرأي والاسراف باللذات- يراها تنطبق إلى حد بعيد مع نظام الحكم آنذاك، فجميعها يدور في فلك الدلالة الديكتاتورية، هذه الصفات ستعطي للمتلقي بلا شك إشارات دلالية على النفور من هذه الشخصية ومن صفة حكمها. لقد قام الوصف بدور بنائي مهم أسهم إلى حد بعيد في فهم النص وإدراك مضامينه وكشف المسكوت عنه.

وصف الزمان:

يحظى عنصر الزمن بأهمية كبيرة في البناء السردي، فضلاً عن أهميته الفلسفية، فمثلما تحتاج القصة لمكان تجري عليه أحداثها، كذلك هي محتاجة بلا شك لزمان تقع فيه أحداثها، فلا يمكن بأي حال من الأحول تصور حكاية خيالية من دون زمن. يقول حسن بحرواي:

"من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن... فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"(٤٧).

ولعلً من الجدير بالذكر أن نشير إلى أنَّ زمن حدوث القصة هو غير زمن سردها، فـ"القصة لكي تروى لا بد وأن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر بكل تأكيد، لأنَّه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها"(٤٨). ولعل هذا ما دعا الشكلانيين الروس إلى صياغة مفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن هو الحكاية كما حدثت بالواقع، وفيها يخضع الزمن لمنطق السببية، بمعنى أنَّ الأحداث محكومة بزمنها الطبيعي، ولا تخضع إلى ترتيب زمني مقصود، بعكس المتن الحكائي الذي يكون رهينة بيد السارد، يقدم ما يريد تقديمه، ويؤخر ما يريد تأخيره، بحسب ما تملي عليه آيديولوجيته خلال السيرورة الفنية للأحداث، لأنَّ زمن الخطاب هو زمن متخيل، وليس زمنا واقعيا، بالتالي سيخضع للتقنيات الفنية كالاسترجاع والاستباق والحذف والوقفة والمشهد، وسيلعب الوصف دورا مهما في عملية تشكيل الرؤية الزمنية للمتخيل السردي، لا شك أنَّ هناك لكل من الزمن الماضي والحاضر والمستقبل رؤية ذاتية خاصة سنستشفها عن طريق الوصف، بمعنى آخر إنّ الوصف إما هو وصف لفترة زمنية سابقة أو حالية أو آتية، وبواسطته سنتعرف على موقف الكاتب من ماضيه وحاضره ومستقبله.

فالاسترجاع - بحسب ما يعرفه جان ريكاردو- هو "العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن"(٤٩)، وهو تقنية زمنية يستعملها الكاتب لقصدية ما، لعلً أهمها هو خدمة اللحظة السردية الراهنة، بواسطة تعزيزها دلاليا بمواقف وأحداث سابقة لزمن الحكي، على سبيل المثال يسترجع الكاتب قائلا:

(تذكرت جدتي بعويلها المر عندما كانت تؤبن موتاها بصور تنتصف ألواح الدار، فكرت بهذه الطريقة غير إني أحتاج إلى ألواح سماوية لكي تكفي)(٥٠).

في الملفوظ وصف للحظةٍ زمنيةٍ ماضيةٍ أعادها الكاتب - مستعينا بتقنية الاسترجاع- ليؤكد رفضه لنظام الحكم السابق، فقد أعادته لحظة بطش داعش وتنكيلهم بأصدقائه المغدورين في (مجزرة سبايكر)، إلى لحظة زمنية أخرى يراها تشبه إلى حد بعيد لحظته

الراهنة، ففي كلا اللحظتين دماء وموت وعويل.

يربط الكاتبُ الراهن بالماضي ليؤكد ديمومة الوجع، فيبدو في وصفه وكأنَّه يضع المتلقي في حلقة زمنية مغلقة، يدور بين ماض مظلم، وحاضر أشد ظلاما، لا يصف ظلام حاضره إلا ويعود ليستذكر ظلام ماضيه وحماقته، فتراه متذبذبا بين الماضي والحاضر، رافضا لكليهما، متطلعا إلى أمل يلقي به وبالمتلقي خارج دائرته الزمنية المغلقة.

(أتذكر عندما ساقونا للخدمة العسكرية أخذت أمي المرأة البسيطة ذات القوام النحيف بتحضير ملابسي لتفرغ ما بحوزتها من النحيب مدركة معنى الجحيم الذي ينتظرنا هناك أو ربما عدتني بتعداد المفقودين وهي تشاهد كم الشهداء الذين طحنتهم سرفات الأفكار البائسة)[٥١].

ويلحظ جليا حرص المرسل على استعمال قاموس لفظي يتساوق مع نمو الحدث، ويتناغم مع الحالة الشعورية للمتلقي، من قبيل (العويل، المر، النحيب، الجحيم، المفقودين)، فألفاظ كهذه تحاصر المتلقي شعوريا وترغمه على رفض ذلك الماضي.

إنَّ رفض للماضي يكاد أن يُشكِّل - في المجموعة القصصية- نسقا يتحكم في السيرورة الدلالية للسرد، فغالبا ما يتقصد الكاتب تعرية الماضي ونقده حتى في القصص التي تبدو بعيدة كل البعد عن المسحة السياسية، إذ لا تخلو تلك القصص من خيط رمزي يمكن قراءته على أنَّه وصف لحالة الرعب والرهبة وقتذاك. فمن قصة (إعلان سر):

(ذلك اليوم الذي أتذكره جيدا نعم سيدي أتذكره وظل معي طوال هذه الفترة فقد كانت والدتها استأذنتني للذهاب إلى سفرة للترويح من متاعب العمل في مدينة (ع) المطلة على نهر (....)... فما أن تبدد النهار وبلغ الظلام ذروته حتى تلقيت الفاجعة.

- وما هي الفاجعة يا سيد سعيد وهو فاغر فمه!

- موت الجميع غرقا... وكانت الناجية الوحيدة من هذه الحادثة ليلى التي أصيبت على إثرها بهستيريا غريبة من نوعها)[٥٢].

ليس في القصة أي إشارة واضحة لنظام حكم أو سياسة لا من قريب ولا من بعيد،

فالقصة تحكي عن امرأة اسمها (ليلى) ألقت بأطفالها في النهر، الامر الذي شكل صدمة كبيرة لزوجها وأمه، كون (ليلى) - كما في القصة- هي (امرأة مهذبة ومثقفة لم تتجرأ أن خدشت مشاعر إنسان بكلام قط ولو عن طريق المزاح)(٥٣)، رمزياً يمكن قراءة القصة على أنَّها إشارة ذكية إلى أنَّ بؤس الحاضر وضنكه هو نتيجة لأعباء سياسية واجتماعية مخلفة من الماضي، وأعني بالماضي ذلك الماضي القريب المشار إليه في أعلاه، لاسيما وأنَّ القصة قد ذكرت أن زمان الحادثة هو قبل ٢٥ عام، وكأنَّ المرسلَ أراد أن يقول: إنَّ الواقع المظلم اليوم هو نتيجة طبيعية لظلامية وقسوة الماضي، مثلما أنَّ ماضي (ليلى) هو السبب الأول في شقاء حاضرها، فالهيستريا التي أصابتها في طفولتها هي تركة ثقيلة خلفها لها الماضي، ويؤكد هذا قول الكاتب: (القلق وحده الذي نحتكم إليه ليقتص من مصائرنا التي نخرتها حماقة الماضي وانصياعنا لمستقبل ما انفكت عنه أثواب الأمس المتهرئة)(٥٤).

لذلك تبدو معظم المقاطع الوصفية المسخرة لوصف اللحظة الراهنة - والتي هي في حقيقة الأمر ستصبح ماضية أيضا بعد سردها- تبدو ذات مسحة يائسة ومظلمة أيضاً، ليس ثمة ما ينبئ بانفراج حقيقي قريب للأزمة، فالواقع لا يزال مأزوما مضطربا، إلا من إشارات خجولة تتناثر هنا وهناك، لا تزال في دائرة الحلم والتمني وإن كانت في بعض الأحيان تسعى لانتشال البلد من القاع إلى القمة:

(ما زلنا نبحث عن ذواتنا في الطمي أو بلاهة الصدى ممنين أنفسنا بأصواتنا المتخمة بالدعاء علها تكون أقرب إلى الله من غيرها، أعمارنا حبلى بأيام باهتة مغمضة الرجاء، الصباحات غائرة باللا جديد... الهواء الذي أدمناه قد استعمل في وقت فات ليصلنا بلا فائدة)(٥٥).

إنّ وصفنا لتلك الإشارات بالخجولة متأتٍ من إدراك المرسل للحياة بأنَّها لا تزال ولّادة بأيام مشابهة لسابقاتها، ليس ثمة جديد فيها، حتى أنّ الهواء ما عاد ينفع للتبشير بحياة جديدة؛ لأنه هواء مستهلك، سلب الماضي ما فيه من إرادة وعزيمة وحياة، لكنَّ هذا لا يعني انزواء الذات ووقفها موقف المتفرج، دونما أي سعي للتغيير. وجدير بالذكر أنّ جمالية الوصف هذه مدعاة للتحليق بمخيلة المتلقي وخلق مساحة لتصوراته وتأويلاته.

وتأكيداً على بؤس اللحظة الراهنة يُقدِّم الكاتب مقاطع وصفية ذات بعد حجاجي عال، الغاية منه توعية المتلقي وإقناعه بواقع حاله المأزوم، لعل ذلك يوقظ فيه حس التغيير

والبناء، تغيير الكائن وبناء الممكن، ثمة نزوح إلى الممكن تسعى المجموعة إلى ترجمته على أرض الواقع. يقول الكاتب:

(حالما يسمع بالموت يستشرف رزقه القادم... فالرزق موصول بكم الأموات أو المقتولين غدرا أو المتفحمين بسيارة مفخخة إيذانا بدين جديد يعتزم الغم بالخلق... مسافاته موت، مواعيده موت، الألوان نفسها والسكون الذي يعتلي المكان نفسه وغبرة الموت التي تحضن الشواهد نفسها...

صديقي الشهيد "فتاح". الحرب العراقية الإيرانية ١٩٨٤.

الشهيد "محمد" قتل عن طريق الخطأ برصاصة من طائشة من أحد أفراد شركات الحماية الأمريكية. بغداد الفضل ٢٠٠٦.

"جبار" مات ميتة جاهلية.... وهلم جرا)[٥٦].

يرسم الكاتب صورة فجائعية للواقع، فثيمة الموت هي الثيمة الأبرز والأظهر، لاسيما وأن الكاتب قد جعل الموت سبباً لحياة (عناد الدفان)، فحياته متوقفة على موت أو قتل غيره، مفارقة قد تبدو ساخرة، لكنها تجسد حجم البؤس والفجيعة، وقاموس لغوي يحاصر المتلقي بالموت من كل جهة، فقد تكررت كلمة (موت) ومشتقاتها سبع مرات، فلم يكد يخلو سطر من هذا الملفوظ منها: (بالموت، الأموات، موت، موت، الموت، مات، ميتة)، إضافة إلى العلامات الأخرى التي تؤدي نفس الدلالة: (المقتولين، المتفحمين، مفخخة، السكون، الحرب، رصاصة)، لقد أدى التكرار اللفظي دوراً بالغا في عملية تدعيم الطاقة الحجاجية[٥٧].

لقد برهن الكاتب حتمية الموت حين عزز الرسالة بذكر ثلاث ميتات في أزمان مختلفة، الأولى في ثمانينيات القرن الماضي، والأخرى في مطلع الألفية الثانية، وأما الثالثة فهي ميتة لا تزال تفتك بثلة من المجتمع جراء وعيهم المريض وعقمهم الثقافي، فلعل الإشارة بـ (جاهلية) فيها رمزية على التقاتل والتناحر الناتج عن العصبية والقبلية، فضلا عن القتل لأسباب مادية وشخصية.

وقد يبلغ اليأس - في وصف اللحظة الراهنة- مبلغه حتى في تلك النصوص التي تبدو وكأنها أقرب إلى تأملات النفس الإنسانية من وصف الواقع المأساوي، ففي المقطع الحواري

التالي خيوط رمزية وعلامات سيميائية سوداوية لا تكاد تفارق ذهن المرسل حتى عندما يكون بعيداً عن الوصف الصريح للواقع الكائن:

- بابا
- نعم حبيبي.
- ما هذا؟ مشيراً إلى ثلة من الأغصان الدانية من شجرة لم تبلغ مرحلة الشيخوخة في حديقة المنزل.
- إنَّها أولاد الشجرة يا عبدالله...
- وما هذا الضوء يا بابا؟
- إنَّه ضوء القمر يا حبيبي...
- وما هذا النور الذي توزع في السماء يا بابا؟
- إنَّه نور من السماء.
- وهل ينقطع هذا النور كانقطاعه الدائم لدينا؟
- كلا إنَّه نور سماوي يا ولدي.

لم يفت إلا القليل من الوقت وامتدت على هوانة من أمرها سحابة محت نتف الضياء المبعثرة... ارتكزت عينا عبدالله باتجاه السماء ما لم تكن قد تتبعت أثر السحابة ليس ثمة شيء إلا الظلام... الظلام، ارتعبت مخيلته فخب بعدوه مسرعاً إلى غرفة الجلوس مناديا بصوت يستحيل إلى صراخ... لقد انقطع النور عن السماء يا بابا... عرف والده أن تبريره لم يكن كافيا لإيصال الفكرة)[٥٨].

يدرك المرسل بأنَّه إذا ما أراد تحقيق الغاية من رسالته فعليه أن يستعمل علامات سيميائية أو تعابير وصفية تحفز أو تثير في ذهن متلقيه ما يشير إلى واقعية الوصف، سيستقبل المتلقي تلك العلامات وستثير فيه - ربما بلا وعي- مشاعر الامتعاض من الواقع، لأنَّ تلك العلامات قد اكتسبت بعدا دلاليا من واقع المتلقي ويومياته، فتعابير (الظلام.. الظلام، انقطع النور، كانقطاعه الدائم) تنقل المتلقي من الإشارة إلى مجرد صورة ذهنية لظلمة الليل

إلى صور ذهنية متعددة، تتلقفها مخيلته حال استقباله العلامة، "حيث تؤول النصوص والعلامات الحياتية تبعا للنسق والسياق لكل مؤوِّل ومؤوَّل"(٥٩).

على سبيل المثال: (انقطع النور) أو (كانقطاعه الدائم) علامتان لا تتوقفان على مجرد الإشارة إلى انقطاع التيار الكهربائي فحسب، وإنَّما سيتحول المدلول إلى دال ثان يولد مدلولات أخرى، فـ (انقطاع التيار) سيصبح دالا لمدلول آخر هو اهتراء منظومة الكهرباء الوطنية، وهذا بدوره سيصبح دالا لمدلول آخر هو فساد الحكومات المتعاقبة وعدم جديتها في إيجاد الحلول الكفيلة بحل تلك المشكلة، وهكذا تتقاذف المتلقي أمواج دلالية مختلفة، يتحول فيها المدلول الى دال ثان ينطوي على مدلولات اخرى. إنَّ مثل هذه النصوص تطلق" دوالا حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية؛ تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي"(٦٠).

الخاتمة:ـ

أظهرَ تحليل النصوص الواصفة اشتغالا دلاليا، والذي أسهم إلى حدٍّ بعيد في النهوض بالمعنى والقصد اللذين تبتغيهما المجموعة القصصية، فقد حقق الوصف أبعادا تداولية أسهمت هي الأخرى في إنجاح عملية التواصل بين الباث والمتلقي، ففي وصف المكان شكّل القاص نصوصه الوصفية من بتقنية عالية أدت المفارقة فيها دورا كبيرا، إذ عملت على استفزاز مشاعر المتلقي مرة بإظهار ألفة المكان وأنسه، ومرة أخرى بإظهار معاداته ووحشته، وقد عمل هذا الاشتغال على دفع المتلقي نحو العمل على تغيير المكان من ديستوبي مظلم إلى يوتوبي متنور. وفي وصف الشخصية، وضع القاص أمام متلقيه صنفين من الشخصيات، وصفَ الأول بالحلم والتواضع وسداد الرأي، ووصف الثاني بالاستبداد والسطوة وفساد الرأي، عمل الوصف بواسطة جملة من العلامات السيميائية الدالة على ترغيب المتلقي بالصنف الأولى وتحذيره من الصنف الثاني، أملا بإنارة وعيه وتبصرته بضرورة اختيار الشخصيات التي تنتشل المجتمع من القاع إلى القمة. أما وصف الزمان فقد توزعت النصوص الواصفة بين وصف اللحظة الراهنة ووصف اللحظة السابقة، مزج القاص بين اللحظتين ليبرهن للمتلقي استمرار دواعي البؤس المعرفي والثقافي، داعيا إياه إلى ضرورة الانتباه على الأفكار التي تسعى إلى إعادة كرة الحرب والألم مرة أخرى.

هوامش البحث

(١) ينظر: حدود السرد: جيرار جينيت، ترجمة: عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، المغرب، ط٩، ص، ٥٩

(٢) في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): عبدالملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م، ٢٥٤.

(٣) التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر: فاتح علاق، مجلة جامعة دمشق، مج٢٥،ع١-٢، ٢٠٠٩م، ١٥١.

(٤) اشتغال الوصف في الخطاب الروائي: عبدالعزيز بن ادريس، مجلة مخبر السرديات التعليمية، الجزائر، مج٥، ع١٤، ٢٠١٨م، ٥٠٠.

(٥) نقد الحقيقة، علي حرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م، ٩.

(٦) ينظر: النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي): د.حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ٦٩.

(٧) ينظر: بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية): حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩م، ٣٣.

(٨) ينظر: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): ١٤٣.

(٩) النزوح نحو الممكن: ميثم الخزرجي، منشورات أحمد المالكي، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م، ٨-٩.

(١٠) اشتغال الوصف في الخطاب الروائي: عبدالعزيز بن ادريس، مجلة مخبر السرديات التعليمية، الجزائر، مج٥، ع١٤، ٢٠١٨م، ٥٠٢.

(١١) ينظر: السيميولوجيا والتواصل: إيرك بويسنس، تر: جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٧م، ٢١.

(١٢) ينظر: اليوتوبية، مقدمة قصيرة جدا: لايمان تاور سارجنت، تر: ضياء وراد، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م، ٢٨.

(١٣) المجموعة: ١٧-٢٠.

(١٤) الحرية والثقافة: جون ديوى، تر: أمين مرسي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٥٦.

(١٥) ينظر: أصول الفلسفة الماركسية: جورج بوليتزر، جي بيس، موريس كافين، تعريب: شعبان بركات، المكتبة العصرية، بيروت. ٢٥٣.

(١٦) ينظر: سيميائية المكان في الرواية المترجمة (بوابة الذكريات) لـ آسيا جبار: أميرة حنون، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦م، ٥١.

(١٧) المجموعة: ٢٣-٢٤.

(١٨) السيميولوجيا والتواصل: إيرك بويسنس، تر: جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٧م، ١١٩.

(١٩) المجموعة: ١٠١-١٠٣.

(٢٠) قراءة سيميائية لأنظمة الألوان في نماذج قصصية: خولة محمد الوادي، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية الاجتماعية، مج٤٥، ع٣، ٢٠١٨م، ١٠.

(٢١) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دمشق، ط١،١٩٩٣، ٧٢.

(٢٢) ينظر: شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ٩.

(٢٣) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: حميد لحمداني، المركز الثقافي، بيروت، ط٣، ٥١.

(٢٤) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية): ٢٠٥.

(٢٥) ينظر: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة: د. هاشم ميرغني، شركة مطابع السودان للعملة الموحدة، الخرطوم، ط١، ٢٠٠٨م، ٣٨٨.

(٢٦) مستجدات النقد الروائي: د. جميل حمداوي، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١١م، ٤٧٧.

(٢٧) المجموعة: ١٣-١٤.

(٢٨) المجموعة: ١٩.

(٢٩) المجموعة: ٢٠-٢١.

(٣٠) استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية: عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م،٣٠٠.

(٣١) ينظر: المصدر نفسه: ٢٩٢.

(٣٢) المجموعة:: ٢٩-٣٠.

(٣٣) المجموعة: ٣٤.

(٣٤) المجموعة: ٣٥.

(٣٥) المجموعة: ٤٢.

(٣٦) مستجدات النقد الروائي: جميل حمداوي: ٤٨٥.

(٣٧) السرد بضمير المتكلم في القصة القصيرة العمانية: د. إحسان اللواتي، صحيفة الرؤية، عُمان ٢٠١٨/١/١٧م.

(٣٨) المجموعة: ٤٠.

(٣٩) المصدر نفسه: ٤٢-٤٣.

(٤٠) اللغة والسلطة: نورمان فيركلف، تر: محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م ١٢١.

(٤١) المجموعة:

(٤٢) المجموعة: ٤٨-٥٠.

(٤٣) البعد الإيديولوجي في المنجز الروائي لوارد بدر السالم: د. همام ياسين شكر، أطروحة دكتوراه، جامعة الأنبار / كلية الآداب، ٣١٥.

(٤٤) المجموعة: ٥١-٥٢.

(٤٥) المجموعة: ٨٩-٩٠.
(٤٦) المجموعة: ٩٢.
(٤٧) بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية): ١١٧.
(٤٨) المصدر نفسه: ١٢٨.
(٤٩) قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م، ٢٥٠.
(٥٠) المجموعة: ٤٣.
(٥١) المجموعة: ٤٧-٤٨.
(٥٢) المجموعة: ٧٨.
(٥٣) المجموعة: ٥٧.
(٥٤) المجموعة: ٤٦.
(٥٥) المجموعة: ٤٦.
(٥٦) المجموعة: ٩٩-١٠٥.
(٥٧) ينظر: حجاجية العبارة السردية:د. بيداء محي الدين الدوسكي، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج٦٠، ع٤، ٢٠٢١م، ١٣٤.
(٥٨) المجموعة: ٨٥-٨٧.
(٥٩) اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية: آراء عابد الجرماني، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٢م، ٦٧.
(٦٠) الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر: عصام خلف ، دار فرحة للنشر، مصر، ٢٠٠٣م، ٤٧-٤٨.

قائمة المصادر والمراجع

- **الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر**: عصام خلف ، دار فرحة للنشر، مصر، ٢٠٠٣م.
- **اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية**: آراء عابد الجرماني، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.
- **استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**: عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.
- **اشتغال الوصف في الخطاب الروائي**: عبدالعزيز بن ادريس، مجلة مخبر السرديات التعليمية، الجزائر، مج٥، ع١٤، ٢٠١٨م.
- **أصول الفلسفة الماركسية**: جورج بوليتزر، جي بيس، موريس كافين، تعريب: شعبان بركات، المكتبة العصرية، بيروت.
- **البعد الإيديولوجي في المنجز الروائي لوارد بدر السالم**: د. همام ياسين شكر، أطروحة دكتوراه، جامعة الأنبار / كلية الآداب.

- **بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة:** د. هاشم ميرغني، شركة مطابع السودان للعملة الموحدة، الخرطوم، ط١، ٢٠٠٨م.
- **بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية:** حسن بحرواي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٩م.
- **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي:** حميد لحمداني، المركز الثقافي، بيروت، ط٣.
- **التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر:** فاتح علاق، مجلة جامعة دمشق، مج٢٥،ع١-٢، ٢٠٠٩م.
- **حجاجية العبارة السردية:** د. بيداء محي الدين الدوسكي، مجلة الأستاذ للعلوم الانسانية والاجتماعية، مج٦٠، ع٤، ٢٠٢١م.
- **حدود السرد:** جيرار جينيت، ترجمة: عيسى بوحمالة، مجلة آفاق، المغرب، ط٩.
- **الحرية والثقافة:** جون ديوى، تر: أمين مرسي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- **السرد بضمير المتكلم في القصة القصيرة العمانية:** د. إحسان اللواتي، صحيفة الرؤية، عُمان ٢٠١٨/١/١٧م.
- **سيميائية المكان في الرواية المترجمة (بوابة الذكريات) لـ آسيا جبار:** أميرة حنون، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦م.
- **السيميولوجيا والتواصل:** إيرك بويسنس، تر: جواد بنيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠١٧م.
- **شعرية الخطاب السردي:** محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد):** عبدالملك مرتاض، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
- **قراءة سيميائية لأنظمة الألوان في نماذج قصصية:** خولة محمد الوادي، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية الاجتماعية، مج٤٥، ع٣، ٢٠١٨م.
- **قضايا الرواية الحديثة:** جان ريكاردو، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧م.
- **اللغة والسلطة:** نورمان فيركلف، تر: محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.
- **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص:** رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دمشق، ط١٩٩٣.
- **مستجدات النقد الروائي:** د. جميل حمداوي، شبكة الألوكة، ط١، ٢٠١١م.
- **النزوح نحو الممكن:** ميثم الخزرجي، منشورات أحمد المالكي، بغداد، ط١، ٢٠٢٠م.
- **نقد الحقيقة:** علي حرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.
- **اليوتوبية، مقدمة قصيرة جدا:** لايمان تاور سارجنت، تر: ضياء وراد، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.
- **النقد الروائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي):** د.حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.