# الذكوات البيض

اسم مشتق من الذكوة وهي الجمرة الملتهبة والمراد بالذكوات الربوات البيض الصغيرة المحيطة بمقام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب{عليه السلام}

شبهها لضيائها وتوهجها عند شروق الشمس عليها لما فيها

موضع قبر علي بن أبي طالب {عليه السلام}

من الدراري المضيئة

{در النجف}فكأنها جمرات ملتهبة وهي المرتفع من الأرض، وهي ثلاثة مرتفعات صغيرة نتوءات بارزة في أرض الغري وقد سميت الغري باسمها، وكلمة بيض لبروزهاعن الأرض.وفي رواية إنّها موضع خلوته أو إنّها موضع عبادته وفي رواية أخرى في رواية المفضل عن الإمام الصادق {عليه السلام}قال: قلت:يا سيدي فأين يكون دار المهدي ومجمع المؤمنين؟ قال:يكون ملكه بالكوفة، ومجلس حكمه جامعها وبيت ماله ومقسم غنائم المسلمين مسجد السهلة وموضع خلوته الذكوات البيض

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
دائرة البحث والتطوير

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education & Scientific Research
Research & Development Department

No.:
Date:

الرقم:
التاريخ:

ديوان الوقف الشيعي / دائرة البحوث والدراسات

م/ مجلة الذكوات البيض

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ...

إشارة الى كتابكم المرقم ١٠٤٦ والمؤرخ ٢٠٢١/ ١٢/٢٨ والملحق بكتابنا المرقم ب ت ٥٧٤٤/٤ في ٢٠٢١/٩/٦ ، والمتضمن أستحداث مجلتكم التي تصدر عن الوقف المذكورة أعلاه ، وبعد الحصول على الرقم المعياري الدولي المطبوع وانشاء موقع الكتروني للمجلة تعتبر الموافقة الواردة في كتابنا أعلاه موافقة نهائية على أستحداث المجلة.

... مع وافر التقدير

أ.م.د. حسين صالح حسن
المدير العام لدائرة البحث والتطوير / وكالة
٢٠٢٢/١/١٧

نسخة منه الى:
- قسم الشؤون العلمية / شعبة التأليف والنشر والترجمة / مع الأوليات.
- الصادرة.

مهند ابراهيم
١٠ / كانون الثاني

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – دائرة البحث والتطوير – القسم الأيمن – المجمع الثربوي – الطابق السادس

إشارة إلى كتاب وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / دائرة البحث والتطوير
المرقم ٥٠٤٩ في ٢٠٢٢/٨/١٤ المعطوف على إعمامهم
المرقم ١٨٨٧ في ٢٠١٧/٣/٦
تُعدّ مجلة الذكوات البيض مجلة علمية رصينة ومعتمدة للترقيات العلمية.

# الذكوات البيض

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن
دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

العدد (١٧) السنة الثالثة جمادى الآخرة ١٤٤٦ هـ تشرين الأول ٢٠٢٥ م
رقم الإيداع في دار الكتب والو ثائق (١١٢٥)
الرقم المعياري الدولي ISSN 2786-1763

عمار موسى طاهر الموسوي
مدير عام دائرة البحوث والدراسات

رئيس التحرير
أ.د. فائز هاتو الشرع

مدير التحرير
حسين علي محمد حسن الحسني

هيأة التحرير
أ.د. عبد الرضا بهية داود
أ.د. حسن منديل العكيلي
أ.د.نضال حنش الساعدى
أ.د. حميد جاسم عبود الغرابي
أ.م.د. فاضل محمد رضا الشرع
أ.م.د. عقيل عباس الريكان
أ.م.د. أحمد حسين حيال
أ.م .د. صفاء عبدالله برهان
م.د.موفق صبرى الساعدى
م.د.طارق عودة مرى
م.د. نوزاد صفر بخش

هيأة التحرير من خارج العراق
أ.د.نور الدين أبو لحية / الجزائر
أ.د. جمال شلبي/ الاردن
أ.د. محمد خاقانى / إيران
أ.د. مها خير بك ناصر / لبنان

العدد (١٧) السنة الثالثة جمادى الآخرة ١٤٤٦ هـ – تشرين الأول ٢٠٢٥ م

الذكوات البيض

التدقيق اللغوي
م.د. مشتاق قاسم جعفر

الترجمة الانكليزية
أ.م.د. رافد سامي مجيد

# الذكوات البيض

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن
دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي


العدد (١٧) السنة الثالثة جمادى الآخرة ١٤٤٦هـ - تشرين الأول ٢٠٢٥م



العنوان الموقعي

مجلة الذكوات البيض

جمهورية العراق

بغداد /باب المعظم

مقابل وزارة الصحة

دائرة البحوث والدراسات

الاتصالات

مدير التحرير

٠٧٧٣٩١٨٣٧٦١

صندوق البريد / ٣٣٠٠١



الرقم المعياري الدولي

ISSN ١٧٦٣-٢٧٨٦

رقم الإيداع

في دار الكتب والوثائق(١١٢٥)

لسنة ٢٠٢١



البريد الالكتروني

إيميل

off reserch@sed.gov.iq

hus65in@gmail.com

# دليل المؤلف .....

١–أن يتسم البحث بالأصالة والجدّة والقيمة العلمية والمعرفية الكبيرة وسلامة اللغة ودقة التوثيق.

٢– أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

أ. عنوان البحث باللغة العربية .

ب . اسم الباحث باللغة العربي، ودرجته العلمية وشهادته.

ت . بريد الباحث الإلكتروني.

ث . ملخصان: أحدهما باللغةِ العربية والآخر باللغةِ الإنكليزية.

ج . تدرج مفاتيح الكلمات باللغة العربية بعد الملخص العربي.

٣–أن يكونَ مطبوعًا على الحاسوب بنظام( office Word ٢٠٠٧ أو ٢٠١٠) وعلى قرص ليزري مدمج (CD) على شكل ملف واحد فقط (أي لا يُجزَّأ البحث بأكثر من ملف على القرص) وتُزوَّد هيأة التحرير بثلاث نسخ ورقية وتوضع الرسوم أو الأشكال، إن وُجِدت، في مكانِها منَ البحثِ، على أن تكونَ صالحةً مِنَ الناحيةِ الفنيَّة للطباعة.

٤–أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (٢٥) خمس وعشرين صفحة من الحجم ( A4 ).

٥. يلتزم الباحث في ترتيب وتنسيق المصادر على الصغية APA

٦–أن يلتزم الباحث بدفعِ أُجُور النشر المحدَّدة البالغة (٧٥،٠٠٠) خمسة وسبعين ألف دينار عراقيّ، أو ما يعادلها بالعملات الأجنبية.

٧–أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

٨–أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

أ. اللغة العربية: نوع الخط (Arabic Simplified) وحجم الخط (١٤) للمتن.

ب . اللغة الإنكليزية: نوع الخط ( Times New Roman ) عناوين البحث (١٦). والملخصات (١٢)

أما فقرات البحث الأخرى؛ فبحجم (١٤) .

٩–أن تكونَ هوامش البحثِ بالنظام الأكتروني(تعليقات ختامية) في نهاية البحث. بحجم ١٢.

١٠–تكون مسافة الحواشي الجانبية (٢,٥٤) سم،والمسافة بين الأسطر (١) .

١١–في حال استعمال برنامج مصحف المدينة للآيات القرآنية يتحمل الباحث ظهور هذه الآيات المباركة بالشكل الصحيح من عدمه، لذا يفضّل النسخ من المصحف الالكتروني المتوافر على شبكة الانترنيت.

١٢–يبلَّغ الباحث بقرارِ صلاحيَّة النشر أو عدمها في مدَّةٍ لا تتجاوز شهرين من تاريخ وصولهِ إلى هيأةِ التحرير.

١٣–يلتزمُ الباحث بإجراءِ تعديلات المحكّمين على بحثهِ وفق التقارير المرسلة إليهِ وموافاةِ المجلة بنسخةٍ مُعدَّلةٍ في مدَّةٍ لا تتجاوزُ (١٥) خمسة عشر يومًا.

١٤–لا يحق للباحث المطالبة بمتطلبات البحث كافة بعد مرور سنة من تاريخ النشر.

١٥–لاتعاد البحوث الى أصحابها سواء قُبلت أم لم تُقبل.

١٦–تكون مصادر البحث وهوامشه في نهاية البحث، مع كتابة معلومات المصدر عندما يرد لأول مرة.

١٧–يخضع البحث للتقويم السري من ثلاثة خبراء لبيان صلاحيته للنشر.

١٨–يشترط على طلبة الدراسات العليا فضلاً عن الشروط السابقة جلب ما يثبت موافقة الأستاذ المشرف على البحث وفق النموذج المعتمد في المجلة.

١٩–يحصل الباحث على مستل واحد لبحثه، ونسخة من المجلة، وإذا رغب في الحصول على نسخة أخرى فعليه شراؤها بسعر (١٥) ألف دينار.

٢٠–تعبر الأبحاث المنشورة في المجلة عن آراء أصحابها لا عن رأي المجلة.

٢١–ترسل البحوث إلى مقر المجلة – دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي بغداد – باب المعظم )

أو البريد الإلكتروني:(hus65in@Gmail.com) (off reserch@sed.gov.iq ) بعد دفع الأجور في مقر المجلة

٢٢–لا تلتزمُ المجلة بنشر البحوث التي تُخلُّ بشرطٍ من هذهِ الشروط .

مجلة علمية فكرية فصلية محكمة تصدر عن
دائرة البحوث والدراسات في ديوان الوقف الشيعي

# محتوى العدد (١٧) المجلد السابع


| ت | عنوانات البحوث | اسم الباحث | ص |
|---|---|---|---|
| ١ | حروف المعاني في سورة طه دراسة في دلالة التعبير القرآني | أ.د. رياض عبود إهوين<br>م.م: حيدر جاسم خميس | ١٠ |
| ٢ | رِسَالَةٌ فِي قَوَاعِدِ الإِعرَابِ أَبُو الْقَاسِم بن حبيب النَّيْسَابُورِي (ت ٤٠٦هـ) دراسةٌ وتحقيق وتعليق | م. د. سمراء كاظم منصور | ٤٦ |
| ٣ | التخطيط الاستراتيجي للمماليك لتأسيس دولة حديثة مصر أُنموذجاً | م. د.احمد عبد الرسول جبر<br>الباحث:إبراهيم رسول حسين | ٦٠ |
| ٤ | دور جولات التراخيص في زيادة الانتاج النفطي العراقي | الباحثة بلبن أحمد خضير<br>أ.م.د. حيدر كاظم مهدي | ٨٢ |
| ٥ | العمل الجماعي في الاسلام وأثره في التنمية المستدامة بين النظرية والتطبيق | تبارك عبد القادر إبراهيم<br>أ.م.د. نضال حنش شبار | ٩٨ |
| ٦ | مرويات أبي هريرة (رض) الفقهية في بلوغ المرام من أدلة الاحكام<br>لابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ) كتاب الطهارة من «باب المياه إلى باب الوضوء» | م. د. رقية عامر شوكت | ١٠٨ |
| ٧ | الطرق النهرية والبحرية في بلاد الأندلس | م.د بشائر هادي حسن | ١٢٤ |
| ٨ | نقد المفيد لاعتقادات الصدوق في عصمة الأنبياء | قمر بني هاشم عباس علي<br>أ. د أحمد عبد السادة زوير | ١٣٢ |
| ٩ | المعمار الفني للقصّ (شكل القصة الداخلي)في القصة العراقية القصيرة | م. د.عبد الرزاق جبار سلمان | ١٤٠ |
| ١٠ | مفهوم فلسفة الذات في فكر محمد اقبال | أ. م. د حلا كاظم سلومي<br>الباحثة: فاطمة صالح خابط | ١٥٤ |
| ١١ | فاعلية استراتيجية مقترحة وفقا لنظرية التحديد الذاتي في تحصيل مقرر<br>اصول التعليم ومبادئه وتنمية التفكير الملكي لدى طلبة الجامعات | م.د.شيماء حسين عبد الهادي | ١٦٢ |
| ١٢ | الهِجاءُ عِندَ السَيِّدِ الحِمْيَرِيّ | الباحثة: نور عبد الزهرة هادي<br>م.د. صادق عطوان خريبط | ١٨٢ |
| ١٣ | دور الاتحاد الأوروبي في السياسة الدولية سياسة الاتحاد الاوروبي اتجاه<br>الأزمة السورية ٢٠١١-٢٠٢٤ أُنموذجاً | أ. م. فيصل شلال عباس | ١٩٦ |
| ١٤ | تمييز المصطلحات الحديثية الأربعة من حيث القبول والرد<br>عند المذاهب الخمسة في ضوء علوم الحديث. | م. علاء جبار كريم جبر | ٢٠٦ |
| ١٥ | الروبوت والمفهوم غير التقليدي للشخص | الباحثة:غادة حمود عبد<br>أ.د إياد مطشر صيهود | ٢٢٨ |
| ١٦ | الكفاءة المهنية لدى مدرسي المرحلة المتوسطة | الباحث: احمد محمد عزيز الجاف | ٢٣٨ |
| ١٧ | أثر الشريعة الأسلامية على التشريعات القانونية الحديثة –الحضانة أنموذجاً– | م. م. غفران ياسين محمد | ٢٥٠ |
| ١٨ | الدوافع الإيرانية للمطالبة بالبحرين بعد خروج بريطانيا والموقف الدولي منها | م. م. ذكرى عبد الدين عزيز | ٢٦٢ |
| ١٩ | الجرائم المرتكبة بالاعتماد على روبوتات المحادثة الذكية:التكيّف القانوني والمسؤولية الجنائية | م. م. زينب كاظم طالب | ٢٧٨ |
| ٢٠ | ظاهره العنف الاسري وتأثيره على الأطفال | م. م. نداء هادي صالح | ٢٨٨ |
| ٢١ | تحليل أثر التكنولوجيا المالية على الشمول المالي في العراق للمدة (٢٠٢٤-٢٠١٤) | م. م. معصومة غالي فليح | ٢٩٨ |
| ٢٢ | منهجيه استنباط الأحكام الشرعية للسيد محمد باقر الصدر دراسة تحليلية مقارنة | الباحث: محمد جبار زاجي | ٣٠٨ |
| ٢٣ | المساجد والجوامع في بلاد المغرب الاسلامي<br>من القرن السابع الهجري الى العاشر الهجري وخدماته الدينية | الباحثة: ابتسام موسى دهش | ٣٢٠ |
| ٢٤ | اليقظة الذهنية لدى طلبة كلية التربية المفتوحة في محافظة صلاح الدين | الباحث: إبراهيم حسن صابر | ٣٣٢ |
| ٢٤ | قلق البطالة لدى طلبة الجامعة | الباحث. أحمد كناص عبيد | ٣٤٢ |

# محتوى العدد (١٧) المجلد السابع


| ت | عنوانات البحوث | اسم الباحث | ص |
|---|---|---|---|
| ٢٦ | التحول الرقمي وأثره على ادارة المؤسسات الاعلامية | الباحث. اياد صبحي جابر | ٣٦٠ |
| ٢٧ | دور الاعلام من ظاهر التسول بحث وصفي استدلالي في مدينة العمارة(٢٠٢٢/٢٠٢٣) | الباحث:صلاح نعيم عبدالله م.د. مازن محمد | ٣٨٢ |
| ٢٨ | التوافق النفسي والاجتماعي لدى الطلاب النازحين في المرحلة المتوسطة | الباحث: علي ابراهيم سطوان | ٤٠٦ |
| ٢٩ | الجرائم والعقوبات في القانون الجنائي العراقي في ضوء حقوق الإنسان: دراسة تحليلية مقارنة | الباحث: سالم محمد نعيمة | ٤١٨ |
| ٣٠ | الذكاء العاطفي الرقمي كمتوسّط بين الاستخدام المكثف ومستوى القلق الأكاديميلدى طلاب الجامعة | م.م. ميثم كاظم جبر | ٤٤٠ |
| ٣١ | حركة المؤتمر الوطني الأفريقي (ANC) ضد نظام الأبارتايد في جنوب أفريقيا ١٩٦٠/١٩٩٤ | م. د. مثنى أيوب لفته | ٤٥٤ |
| ٣٢ | أثر استراتيجية التسريع الابداعي في تحصيل طلاب الصف الرابع اعدادي في مادة الاحياء وعزيمتهم الأكاديمية | م. د. معد سلمان ياسين | ٤٧٠ |
| ٣٣ | فاعلية استراتيجيتي (عبور الوميض الازرق) و(شيفرو الصفية ٣٠/٧٠) في اكتساب المفاهيم العلمية لدى تلاميذ الصف الخامس الابتدائيفي مادة العلوم وتفكيرهم المستنير | م. د. مجد ممتاز عبد عمران | ٤٨٨ |
| ٣٤ | أقسام الكلمة في اللسانيات الحاسوبية الفعل أنموذجاً | م.د. بتـول جاسـم محـمـد | ٥٠٤ |
| ٣٥ | Climate change and its impact on frost in Iraq | Alaa Kazim Abdul Dr.Oras Ghani | ٥١٤ |
| ٣٦ | تحليل جغرافي لواقع ومستقبل خدماتالتعليم المهني واستراتيجيات تنميتها في مدينة بغداد | أ. د. اريج بهجت أحمد | ٥٣٢ |
| ٣٧ | استراتيجية الكتاب المفتوح في تدريس مادة الاحياء | م. م. خالد عبد القادر علي | ٥٥٠ |
| ٣٨ | دراسة العلاقة بين رأس المال الاجتماعي والثقافي والسلوك الاجتماعي المرغوب لدى موظفي امانة بغداد | الباحث: علي حاسم علي | ٥٤٦ |
| ٣٩ | استراتيجيات العلاقات العامة في إدارة الأزمات الإعلامية | م.م. نبأ عباس موسى | ٥٧٠ |
| ٤٠ | تحليل أثر التكنولوجيا المالية على الشمول المالي في العراق للمدة (٢٠١٤-٢٠٢٤) | م. م. كرار جبار غاوي | ٥٩٠ |
| ٤١ | Allegory and Reality: Comparing the Political Satire of George Orwell's Animal Farm with HistoricalRevolutions | Hind Ahmad Kazem Mohamad | ٦٠٠ |

فصلية مُحكَمة تُعنى بالبحوث والدراسات العلمية والإنسانية والفكرية
العدد ( ١٧ ) السنة الثالثة جمادى الآخرة ١٤٤٦ هـ كانون الأول ٢٠٢٥م

# المعمار الفني للقصّ (شكل القصة الداخلي) في القصة العراقية القصيرة

م. د.عبد الرزاق جبار سلمان
وزارة التربية/المديرية العامة للتربيةفي محافظة بغداد الرصافة الثانية

المستخلص :
المعمار الفني للقص هو طريقة ظهور النسيج السردي للنص القصصي (المادة المكتوبة) على الورق، وهذا الظهور لا يمكن أن يكتسب الشكل والهيأة المناسبين إلاّ بوجود التخطيط المسبق، والقصدية الواضحة، والنية المبيتة من لدن الكاتب؛ لاقتناعه بأن هذا الوعاء الفني (شكل القصة الداخلي) هو خير حامل للأفكار والرؤى التي يريد إرسالها إلى القارئ، سواء أكان هذا الشكل مقسماً على عدة مقاطع أو أقسام، أم غير مقسم، أم كان على أيّة هيأة أخرى يرى القاص أنها الأنسب والأمثل من غيرها لإدامة تواصله مع القارئ.
ومن خلال استقرائنا لمجموعة منتقاة بعناية من القصص العراقية القصيرة التي كُتبت في المدة (١٩٩٠–٢٠١٠) فقد وجدنا بأن بعض كتابها قد لجأ إلى كتابة نص قصصي يتميز بـ(حداثوية) واضحة في تشكيل معماره الفني، وذلك من خلال تشظيته للمادة الحكائية، أو الحدث الرئيس، وتقسيمه على مقاطع متعددة ومختلفة، ومن ثم صبها في (قوالب سردية) توزعت على طول النسيج السردي للنص.
وقد انقسمت عملية تشكيل المعمار الفني لتلك النصوص على ثلاثة محاور، تمثل الأول بـ(التقطيع النصّي)، ويتم من خلاله تقسيم القصة القصيرة على مقاطع متعددة، وتتم الإشارة إلى كل واحد منها بالأرقام، أو أية إشارات طباعية أخرى، أو حتى العناوين الفرعية، وتمثل الثاني بـ(القصة المقطعية)، التي يتم من خلالها تقسيم القصة القصيرة إلى (لوحات سردية) شبه مستقلة، تعنون بعنوانات داخلية منفردة، ومستقلة تنضوي جميعها تحت لواء الموضوع الرئيس للقصة، أما المحور الثالث (القصة المتسلسلة) فيتم من خلاله تقسيم حدث القصة الرئيس إلى (مقاطع سردية) تعنون بعنوانات داخلية تتشابه في اللفظ والدلالة مع عنوان القصة الرئيس من خلال استخدام تقنيات سردية محدثة .

الكلمات المفتاحية: المعمار الفني، القص، القصة الداخلية، القصة العراقية

**Abstract:**
The artistic architecture of storytelling is the way the narrative fabric of the narrative text (written material) appears on paper, and this appearance cannot acquire shape and form except with the presence of prior planning, clear intent, and clear intention on the part of the writer, due to his conviction that this artistic vessel (the internal form of the story) is the best carrier of ideas. And the visions that he wants to send to the reader, whether this form is divided into several sections or parts, or undivided, or in any other form that the storyteller deems more appropriate or optimal than others to maintain his communication with the reader.
Through our reading of a carefully selected group of Iraqi short stories written in the period (1990–2010), we found that some of their writers had resorted to writing a short story text characterized by a clear (modernism) in shaping its artistic architecture, This is done by fragmenting the narrative material or the main event and dividing it into multiple different sections that were cast into narrative templates distributed throughout the narrative fabric of the text.
The process of forming the artistic architecture of these texts was divided into three axes. The first represents (textual fragmentation),

through which the short story is divided into multiple sections, each of which is indicated by numbers, subtitles, or any other typographical indication, The second is represented by (sectional story), through which the short story is divided into semi-independent (narrative panels), They are titled with internal titles that all fall under the banner of the main topic of the story. As for the third axis (sequential story), the main event of the story is divided into (narrative sections) titled with internal titles that are similar in pronunciation and connotation to the main story title through the use of updated narrative techniques.

Keywords: artistic architecture, storytelling, internal story, Iraqi story

المقدمة:

مما لا شك فيه أن لكل نص إبداعي شكلين أساسيين، الأول: شكله الخارجي (جنسه الأدبي)، سواء أكان قصة قصيرة، أم رواية، أم مسرحية، أم قصيدة، أم أيّ جنس إبداعي آخر، والثاني: شكله الداخلي (المعمار الفني للقص)، ويتجسد ((الشكل الخارجي بواسطة عناصر مادية تُكوِّن وسائله التي يتحقق وجوده من خلالها، أمّا الشكل الداخلي فتتكون عناصره من وسائل التعبير والتحول في سياق المحتوى))(١)، ولكلّ شكل خارجي أنماط لا تُعدّ، ولا تُحصى من الأشكال الداخلية، فالقصة القصيرة –على سبيل المثال– بوصفها شكلاً خارجياً تتحصل على شكل داخلي يستعصي على التصنيف، فهو ((شكل مقروء لا يمثله شيء إلاّ ذاته، فهو شكل تحولي إشكالي لا يمكن ضبطه، أو تقنينه وفق قوانين، أو ضوابط ثابتة))(٢)، وقد قارب (ميشال بوتور) هذه الحقيقة بقوله: ((توافق الأشكال المتنوعة للقصة حقائق متنوعة))(٣)، وبعبارة أخرى، فإن ((القصة هي التي تقدّم للشكل قياساته))(٤).

وعلى وفق ما تقدم، فإن طريقة ظهور الشكل الداخلي للقصة (المادة المكتوبة) على الورق لا يمكن أن تتم بطريقة عبثية، فلا تخضع للقصدية أو للتخطيط المسبق، بل لا بد لها أن تجيء بعد مخاض عسير، وأن تكون وليدة ظروف تقنية، ونفسية، وفنية أدت بها إلى أن تصبح أشبه بالعجينة الطَيِّعَةِ بين يَدَّي مُنتج النص يُشكلِّها كيفما شاء، وبالصورة التي تجعلها أكثر ملاءمة، وأفضل قدرة على توصيل ما يريد قوله إلى المتلقي، كأن يقدّم قصته دفعة واحدة، بنسيج سردي واحد، أو أن يوزعها أو يقسمها على مقاطع متعددة تفصل بينها فواصل متنوعة كأن تكون أرقاماً، أو إشارات، أو عناوين فرعية، أو أيّة علامات إرشادية أخرى.

إنَّ التفاوت الحاصل في الأشكال الداخلية للنصوص القصصية إنما يعدُّ ضرورة حتمية، فهو يمثل ((الأداة الخالقة لكل جديد في النص، وهو سرُّ طرافة النص وابداعه))(٥)، وربما يرجع سبب هذا التفاوت لاختلاف العلاقات النصية التي تكوّنه، سواء أكانت في ذاتها (بوصفها علاقات قائمة بين عناصر نصيّة)، أم في انتظامها بعلاقات منتظمة مع غيرها(٦)، كما يمكن أن يكون مضمون القصة هو السبب في هذا التفاوت، إذ أن المضمون هو الذي يخلق شكل القصة الداخلي في أحيان كثيرة(٧)، ولذلك فإننا نجد أن لكل محاولة سرد قصة معينة طريقة خاصة تُحاكي المحاولات السابقة لها، لكنها لا تشبهها، على الرغم من استخدامها ذات العناصر المكونة للقصة ذاتها(٨)، ولعل هذا الأمر هو ما دفع الكاتب (جيمس جويس) إلى الإقرار بأن ((هناك خمسة ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها))(٩)، ولعلّ هذا الأمر أيضاً هو الذي أعجز النقاد والدارسين عن وضع تعريف نهائي للقصة القصيرة، وعدم ترسيم حدودها، وتثبيت اسوارها، لذا فإننا يمكن أن نضع تعريفات للقصة القصيرة بعدد الكتاب المتميزين الذين كتبوها (١٠).

ومن خلال الاستقراء الأولي للنصوص القصصية للمدة موضع البحث، فقد وجدنا أن عملية تشييد الشكل

الداخلي للقصة (المعمار الفني للقص) تدور في ثلاثة محاور، هي:

١- التقطيع النصيّ.

٢- القصة المقطعية (اللوحات السردية).

٣- القصة المتسلسلة (السلسلة القصصية).

وسنحاول في الصفحات اللاحقة دراسة هذه الأشكال المعمارية كلاً على حدة، وبشيء من التفصيل.

**أولاً: التقطيع النصيّ:**

عند النظر إلى الفضاء النصي للقصة القصيرة التي كُتبت في مرحلة السرد التقليدي نجد أن أغلب الكُتّاب قد دَرَجوا على كتابة تلك القصة بشكل يكاد يكون واحداً، وهيكلية تكاد تكون ثابتة، وهذا ما نجده من خلال تقسيم القصة على ثلاثة أقسام متتالية غير مرئية، وهي (البداية، الحبكة، النهاية)، مع الحرص التام على أن يكون فضاء القصة النصي خالياً من أية علامات، أو اشارات دالة على تقسيم القصة على مقاطع، أو أقسام كما هو الحال في تقسيم الرواية إلى فصول، أو أجزاء، ولعل السبب في ذلك يكمن في أن اتساع الرواية، وتمددها على الأزمنة المختلفة يجعل من الصعوبة بمكان متابعة الأحداث الروائية بصورة متلاحقة ومتتالية، ولكن مع ولوج القصة العراقية القصيرة إلى مختبرات التجريب القصصي واطلاع كتّابها على التجارب العالمية في هذا المجال، لذا فقد صار من الطبيعي أن يلجأ هؤلاء الكتّاب إلى تقطيع هذه القصة إلى فقرات، أو أقسام متعددة قد تطول، أو تقصر بحسب مساحة السرد، ورؤية الكاتب الفكرية، بل أن هناك من يرى أن هذا التقسيم في الحقيقة ما هو إلاّ ((توزيع خارجي للزمن السردي يقوم به المؤلف الفعلي على ضوء استراتيجياته الإبداعية التي ترتكز إلى منظومة معلوماتية عن علمه، وسياقات تلقيه المفترضة))(١١).

ويعدّ تقسيم القصة إلى فقرات واحداً من انعكاسات الفن السينمائي على الفن القصصي، إذ يُنظر إلى هذا التقسيم بوصفه واحداً من ((الآليات القصصية المُسْتَحدَّثة الناتجة عن تعقد في بنية القصة يؤدي إليها ضيق المساحة النصية، كما أنه اشارة إلى وجود ملمح تغريبي ناتج عن تَدَخُّلٍ واضح للمؤلف الفعلي بصورة تحاول نفي سمة الإيهام عن النص القصصي))(١٢).

ومن خلال تفحصنا لنصوص منتقاة من القصة العراقية القصيرة التي كتبت في المدة (١٩٩٠-٢٠١٠)، فقد وجدنا أن بعض كتّاب تلك النصوص قد استعان بعدة وسائل تقنية، وطباعية؛ لتقطيع نصوصهم القصصية إلى مقاطع، أو أقسام متعددة، مع وضع رقم معين لكل مقطع، أو الاستعاضة عن ذلك بإشارات، أو علامات دالة أخرى، مثل النجوم، أو المربعات، أو النقاط، أو أيَّة فواصل طباعية أخرى، أو أن يتمَّ اللجوء إلى عنونة المقاطع، وذلك بأن يضع الكاتب عنواناً فرعياً لكل مقطع من مقاطع القصة.

ومن غير المعقول أن يلجأ القاص إلى تقطيع نصه القصصي من قبيل العبث، او الدخول في مغامرات غير محسوبة العواقب، بل لا بدّ أن يكون ذلك لأسباب تقنية بحتة، أو لدواع فنية أوجبت على القاص اعتماد هذا النوع من التقطيع من دون سواه كأن تكون اسباباً فكرية أو موضوعية، أو حتى طباعية، أو غيرها، ويحدث في كثير من الأحيان أن يكون سبب هذا التقطيع هو التدليل على مرور مدة زمنية معينة محذوفة فَصَلَتْ بين كلّ مقطع والذي يليه، وهذا يعني أن هناك مجموعة من الأحداث قد تمَّ حذفها عند الانتقال من كلّ مقطع إلى الذي يليه، الأمر الذي يُولِّد فجوة زمانية واضحة بين المقاطع سيكون وجودها دليلاً قاطعاً على وجود الحذف في السرد، وهذا ما نجده –على سبيل المثال– واضحاً في قصة (قلوب على الزجاج) للقاص (مهدي جبر)، إذ تؤدي الأرقام التي فصلت بين مقاطع القصة الخمسة دور (الكوابح السردية) المُحْدِثَة لفجوات زمنية واضحة بين كلّ مقطع والذي يليه.

وتتحدث القصة عن مدرس يُنقل حديثاً إلى إحدى المدارس المتوسطة للبنات، ويُفاجأ هناك بأنه وبعد محاضرته

الأولى، قد أصبح فجأة محطَّ اهتمام طالبات المدرسة، ومحور حديثهن وانشغالاتهن –على الرغم من كبر سنه– حتى انهن صِرّن يرسمن يومياً قلوباً صغيرة على سبورة الصف، ونوافذ المدرسة وجدرانها، وعلى زجاج سيارته أيضاً، بل حتى على باب شقته، وقد قابل المدرس هذا الاهتمام الاستثنائي، وهذه القلوب الصغيرة بسعادة بالغة، وارتياح تام.

في المقطع الأول الذي يعطيه القاص الرقم (١) نشهد بطل القصة (المدرس) وهو يباشر يومه التدريسي الأول في مدرسة البنات، وينتهي المقطع بمشهد سردي يظهر فيه المدرس وقد غمرته السعادة، وملأ قلبه الارتياح وهو يلقي محاضرته الأولى، ليبدأ بعد ذلك المقطع الثاني (مقطع رقم ٢) بعبارة تقريرية دلَّت على وجود زمن محذوف، وحصول أحداث مختلفة لم يشأ القاص الخوض فيها؛ لعدم اهميتها، أو لقلة فاعليتها في ساحة سرد القصة، وهذا ما نسمعه في قول بطل القصة:

((بعد نهار طويل ارتمى على الأريكة، المدرسات انصرفن ولم يبق أحد سواه، كان متعباً فلم يلحظ الأوراق التي رسمتها الطالبات، أو التي دسسنها في دفاتره، أو التي عَلّقنها على اللوح))(١٣).

إنَّ عبارة (بعد نهار طويل) ما هي إلاّ إشارة واضحة على مدة زمنية محذوفة تخللتها العديد من الأحداث التي قد يؤدي ذكرها، أو الخوض في تفصيلاتها إلى ما يمكن أن نسميه بـ(الترهل السردي).

وعلى هذا المنوال يستمر سرد القصة بالانتقال من مقطع إلى آخر مع القفز على مدد زمنية مختلفة، وأحداث متعددة –لعل القاص كان يرى عدم جدوى الخوض في تفصيلاتها– لتنتهي القصة بخروج المدرس من مدرسته وهو يقود سيارته كالأعمى بعد أن امتلأت الشوارع بالقلوب الصغيرة التي صارت تهطل كالمطر من السماء.

إنَّ تقسيم القصة على مقاطعها الخمسة أنتج فجوات زمنية واضحة بين كل مقطع والذي يليه، ومما يُعضد وجود هذه الفجوات هو تصاعد خط سير الزمن التصاعدي مع توالي السرد واستمراره، هذا فضلاً عن الهيمنة التامة لصوت الراوي العليم الذي تولى إدارة دفة السرد على طول مقاطع القصة الخمسة.

إنَّ تقطيع القصة القصيرة إلى فقرات سواء باستخدام الأرقام، أم أيّة علامات أخرى، أم حتى عنونتها إلى عنوانات فرعية سوف يخلق لنا قصة هي أشبه ما تكون بقصص الأفلام من حيث اعتمادها على فكرة التقطيع، إذ سيتشكَّل هيكلها الداخلي، أو بناؤها المعماري من توالي عدة مقاطع، أو فقرات تتكامل فيما بينها بشكل مباشر، بحيث يشكّل كل مقطع جزء اللوحة الذي ستتشكل منه، ومن بقية الأجزاء اللوحة الكلية المتمثلة بالنص المعنون بعنوان القصة الرئيس (١٤).

وفي بعض الأحيان يتم تقسيم النص القصصي إلى عدة فقرات بحيث تؤدي كل فقرة دوراً مهماً في تحويل البؤرة السردية، وتغير مسارها من خلال تغير الأصوات السردية، أو تغير وجهة نظر الشخصيات داخل ساحة السرد، إذ يُمثل كل مقطع من مقاطع القصة وجهة نظر إحدى شخصيات القصة، الأمر الذي يجعل عدد المقاطع القصصية مقترناً بعدد الأصوات القصصية، أو بعدد وجهات نظر الشخصيات.

ويتجسد مثل هذا الأمر بصورة واضحة في قصة (جمرة) للقاص (كاظم الجماسي)، إذ يتمُّ تقسيمها على ثلاثة مقاطع، أو (لوحات سردية)، تمَّ الفصل بينها بواسطة علامات تشبه الوردة (****)، وقد رُوي المقطع الأول بأسلوب السرد الذاتي، وعلى لسان (الجمرة) التي رَوَتْ لنا بضمير المتكلم (نا) سيرة حياتها من لحظة اشتعالها وإلى ما قبل انطفائها، إذ نسمعها وهي تقول:

((جمرة أنا. لست أدري متى وِلدتُ، ربما لحظة اصطدام حجر بحجر في كهف ما ليلة شتاء باردة، أو ربما لحظة مسّ برقٍ ما أعواد حقل يابسة لكن يمكننا أن نوقن أنها لحظة فريدة))(١٥).

أما المقطع الثاني فيُروى بأسلوب السرد الموضوعي على لسان الراوي العليم، ونشهد فيه استقرار (الجمرة) في عُقب إحدى السجائر التي شارفت على الانطفاء، والتي لا يلبث الشاب الذي كان يدخنها أن يرميها من نافذة

غرفة الفندق الذي يسكنه مع أحد الأصدقاء:

((قال الآخر، وكان قد امتص كمية من الدخان!

ليس هنا من متفرج، الكل لاعبون.

نهض من مقعده، ومشى ناحية النافذة. ألقى بنظرة حسيرة إلى الظلمة في الخارج، ثمَّ قذف إليها، بأقصى قواه، سيجارته التي توشك أن تنطفئ))(١٦).

ويُروى المقطع الثالث بأسلوب السرد الموضوعي أيضاً على لسان الراوي المراقب، ونشهد فيه التقاط إحدى المومسات لـ(الجمرة)؛ من أجل أن تشعل بها سيجارتها الضخمة التي أهداها لها أحد مضاجعيها بعد ليلة حمراء ساخنة، وتأتي نهاية القصة حاملة نهاية رحلة هذه الجمرة، إذ تستقر أخيراً بعد رحلة مضنية وشاقة في مرحاض بيت المومس:

((شعرت بوجع في بطنها. نهضت، ومضت مسرعة نحو المراحيض تغوطت وقامت، ثم أسقطت في الفوهة المكشوفة ما كان قد تبقى من السيجارة الموشكة على الانطفاء))(١٧).

إنَّ الاشكالية التي تواجه المتلقي بعد انتهائه من قراءة هذه القصة –ذات الصبغة الرمزية– وأمثالها إنما تكمن في تحديد العنصر المهيمن على القصة، فهو قد يتمثل بالتقطيع، أو الرؤية السردية، أو حتى بالشخصية الرئيسة في القصة (الجمرة)؛ لأن كل مقطع من مقاطع القصة الثلاثة قد أسهم إسهامة مباشرة وكبيرة في رسم اللوحة الكلية للنص القصصي.

وقد يعمد بعض كتّاب القصة القصيرة إلى تقطيع نصوصهم القصصية اعتماداً على عنونة مقاطعها الداخلية كما هو الحال في الرواية، إذ يعدُّ كل عنوان داخلي للرواية –عناوين الفصول والأجزاء– مُرتَكَزاً، أو مُمَهِداً ((للانطلاق إلى مجال جديد من أحداث الرواية، أو نقطة تحول في وجهة النظر أو مسار الأحداث، أو دلالة على تطور في الشخصيات))(١٨)، ولقد تأخر ظهور العناوين الجانبية في القصة القصيرة ((إلى النصف الثاني من القرن العشرين ليكون ظهورها دليلاً على تعقد البنية السردية، ومحاولة السارد لفض الاشتباك والتداخل بين عناصرها))(١٩).

والملاحظ على مثل هذا النوع من التقطيع النصّي للقصة القصيرة أن مساحة الأحداث تتوزع على مُدد زمنية طويلة، الأمر الذي يجعل من هذا التقطيع يمثل حذفاً ضمنياً للزمن السردي لا يُصرح بوجوده في داخل النص، بل ((يمكن للقارئ أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال للاستمرارية السردية))(٢٠).

في قصته (موسيقى قصص الحب) يُقسِّم القاص (محمد الأحمد) القصة على تسعة مقاطع صغيرة تتمتع بنوع واضح من الاستقلالية في الفحوى والعنوان، إلاّ أنها ترتبط فيما بينها بخيط سردي رفيع يشدّها جميعاً إلى موضوع القصة الرئيس، وقد عنون القاص كل مقطع من مقاطع القصة التسعة بعنوان فرعي لخّصَ فيه محتوى ذلك المقطع، كما أنه حرص على أن يُؤدى المقطع الواحد بجمل قصيرة مبتسرة، يتمُّ من خلالها تسليط الضوء على جانب مهم، أو لحظات استثنائية من حياة الملحن المصري (بليغ حمدي)، بحيث تكون هذه المقاطع أشبه بـ(المقطوعات السردية) الجزئية المستقلة التي يجمعها موضوع واحد، وتنضوي تحت عنوان واحد ألاّ وهو عنوان القصة الأول، والرئيس (٢١).

لقد تجلى الحذف الضمني في هذه القصة عن طريق عنونة فقراتها التسع، وهذا الحذف إنّما يدل على وجود مُدد زمنية، وأحداث متنوعة لم يرد ذكرها في النص، ويمكن للقارئ ملاحظة هذا الحذف عن طريق ملاحظة وجود قفزات زمنية متعددة في تسلسل الأحداث.

**ثانياً: القصة المقطعية (اللوحات السردية):**

يُعدّ تقسيم القصة إلى مقاطع، أو فقرات متعددة شبه مستقلة واحداً من أهم الانجازات المهمة لمرحلة التجريب القصصي التي اندلعت شرارتها في العراق في ستينات القرن الماضي، إذ تكاد مرحلة السرد التقليدي تفتقد إلى مثل

هذا النوع من التقطيع، ويتم اللجوء لمثل هذه التقنية السردية المستحدثة – في أغلب الأحيان – نتيجة لتعقد بنية الحدث القصصي، إذ يعمد القاص الى توزيع المادة القصصية على طول النسيج السردي للقصة من خلال تفتيت الحدث، وكسره، وتوزيعه إلى مقاطع متعددة معنونة بعنوانات داخلية، وبعبارة أخرى، فإن هيكل القصة البنائي سيتشكل من عدة مقاطع نصّية شبه مستقلة، ويفردُ لكل مقطع عنوان فرعي خاص به يُلخص محتواه، إلاّ أنّها (المقاطع) تجتمع جميعها تحت لواء موضوع القصة الأصلي، وعنوانها الرئيس، الأمر الذي يجعل من هذه المقاطع أشبه بـ(لوحات سردية) ترتبط فيما بينها بخيط سردي واهن يكاد يشدها إلى موضوع القصة الأول.

ففي قصة (الكلاب) يعمد القاص (محسن ناصر الكناني) إلى كتابة نص قصصي يعتمد توليفاً سردياً لأربعة مقاطع قصصية، هي في الحقيقة أربع لوحات سردية مستقلة بنفسها، أو بالأحرى أربع حكايات مختلفة لا يجمع بينها سوى رابط سردي واحد، ألا وهو (الكلب)، الذي يكون حاضراً برمزيته الفاعلة، فضلاً عن حضوره الفعلي في كل لوحة من اللوحات السردية الأربع.

ففي المقطع الأول المعنون (موت كلب) يحدثنا السرد عن مقتل (كلب العائلة) بصورة غير متعمدة على يد صاحبه، الذي لا يلبث أن يرميه بعد موته في النهر؛ لإخفاء فِعْلَته عن أعين عائلته التي كانت تغطُّ في نوم عميق، إلاّ أن هذا (القاتل) لا يلبث أيضاً أن يرى نفسه في المنام مُطارَداً من مجموعة من الكلاب، وكأنّها تريد الثأر منه لابنها المغدور!!.

ونشهد في المقطع الثاني المعنون (كلب الخيمة) دخول أحد الكلاب الجائعة؛ للبحث عمّا يسدّ الرمق إلى خيمة خمسة من الصيادين الذين سرعان ما يواجهونه بالضرب والرفس، إلاّ أنه ينجح أخيراً في سرقة بعض الطعام منهم، ليولي بعدها هارباً خارج الخيمة، ونافذاً بجلده مع صيد ثمين.

ويحدثنا السرد في المقطع الثالث المعنون (يوسف ابتعد... سأطلق النار) عن قتل صاحب البستان (أبو يوسف) لأحد الكلاب السائبة التي عبثت بمزروعات بستانه، وقيامه بإطلاق النار على مجموعة من الشباب الذين كانوا يتسامرون ليلاً في بستانه، ومن بينهم ابنه يوسف.

أمّا المقطع الرابع والمعنون (احذر الكلب الجائع في البيت المهجور) فيتحدث عن (صبي الجيران) الذي استطاع ببراءته، وعفويته، وشجاعته أن يروّض ذلك الكلب السائب الذي يخافه جميع أهالي الزقاق؛ لكثرة ما روعهم، وأقض مضجعهم باعتداءاته المتكررة التي لم تعرف الانتهاء إلاّ على يدي هذا الصبي الذي استطاع أن يستنتج بفطنته، ونباهته أن كل ما صدر عن الكلب لم يكن سوى ردّة فعل لجوعه المستديم، لذا فإن حرص الصبي على تقديم الطعام للكلب بصورة مستمرة حَوَّلَ بوصلة ردة الفعل لديه من العداء إلى الألفة.

إنَّ تكرار ظهور (الكلب) الواضح والمؤثر في مقاطع القصة الأربعة يُجيز لنا أن نعدّه بمنزلة بطل القصة، والمحرك الرئيس لجميع مفاصلها، بل العمود الفقري الذي يشدُّ أجزاء القصة إلى بعضها البعض، ولولا هذا الظهور الذي كان بمنزلة حلقة الوصل التي ربطت بين مقاطع القصة الأربعة لكانَ بإمكان القاص أن يجعل من كلِّ مقطع من هذه المقاطع قصة مستقلة بذاتها(٢٢).

ولقد تكرر مثل هذا الأمر في أكثر من قصة من قصص المدّة موضع البحث، فإذا كان (الكلب) في هذه القصة كان بمنزلة حلقة الوصل التي ربطت بين مقاطع القصة الأربعة فإن شخصية (عفاف) في قصة (الرحيل في صخب الصمت) للقاص (ابراهيم سليمان نادر) –التي توزعت على ثلاثة مقاطع– قد أدَّت الدور نفسه (٢٣)، كما أدَّت الدور ذاته شخصية (عبد الباقي) في قصة (صورة الرئيس) للقاص (احمد ابراهيم السعد) التي توزعت على ثلاثة مقاطع أيضاً(٢٤).

ويمكن أن يُقسّم القاص قصته على مقاطع متعددة بحيث يمتلك كل مقطع استقلاليته الخاصة، وتفرده الواضح عن غيره من المقاطع، بل ويمتلك أيضاً العنوان الفرعي المستقل الخاص به، حتى أن هذه المقاطع يمكن أن تُشكِّل

وحدات قَصيّة قائمة بذاتها إلاّ أنها تظل سائرة في ركب العنوان الرئيس للقصة، ومنضوية تحت لواءه، هذا فضلاً عن الاختفاء التام لأيّ خيط سردي –مهما كان نوعه، وحجمه– يمكن أن يربط بين مقاطع القصة المختلفة.

ويتوضح مثل هذا الأمر بصورة كبيرة في قصة (خمس مقامات في السياسة والجوع)، إذ يقسمها كاتبها (محمد الأحمد) على خمسة مقاطع يعنونها بعنوانات تكاد تكون متشابهة (مقامة ١، مقامة ٢، مقامة ٣، .... الخ)، ولا ترتبط هذه (المقامات) مع أصلها التراثي بأية صلة تُذكر ما خلا الاسم فقط(٢٥)، وكان يمكن لكل مقطع من هذه المقاطع الخمسة (المقامات) أن يستقل بنفسه بوصفه قصة قصيرة مستقلة بذاتها، إذ لم ترتبط المقاطع فيما بينها بأيّ رابط سردي لا من قريب، ولا من بعيد، وممّا يعضد رأينا هذا لجوء القاص إلى نشر المقطع الخامس من القصة (مقامة ٥) بوصفها قصة قصيرة مستقلة وتحت عنوان جديد هو (الدروب التي لا تتصل بطريق)، ومن ضمن مجموعة (الحلم بوزيره) ذاتها (٢٦)، ولقد كان بإمكان القاص إذا ما أراد أن يفعل الشيء ذاته مع بقية المقاطع الأخرى بأن يجعلها قصصاً مستقلة بذاتها، ولكنه آثر أن يكتب قصته على هذا الشكل من التقطيع النصي، وربما أن الرغبة في التجريب هي من قادته إلى ذلك .

وعلى المنوال ذاته نسج القاص (وليد الصراف) النسيج السردي لقصته (مع الاعتذار لألف ليلة وليلة)، كما عزف على الوتر ذاته الذي عزف عليه القاص (محمد الأحمد) من حيث الاستناد على الموروث الأدبي، وذلك عندما قسَّم قصته على تسعة مقاطع تستمد وجودها، وعنوانات مقاطعها الداخلية من حكايات ألف ليلة وليلة المشهورة، إذ عُنونت المقاطع على الشكل التالي ((الليلة الأولى/ شهريار، الليلة الثانية/ قمر الزمان، الليلة الثالثة/ الشاطر حسن، الليلة الرابعة/ ذكريات قمر الزمان، الليلة الخامسة/ السندباد ونوح، الليلة السادسة/ المدينة المختفية من عهد نوح، الليلة السابعة/ مصباح علاء الدين، الليلة الثامنة/ بساط الريح، الليلة الأخيرة)).

وتختلف هذه القصة عن سابقتها (خمس مقامات في السياسة والجوع) في أن كاتبها حاول التماهي قليلاً مع الموروث الأدبي الذي استمد منه الإطار العام لقصته –على الرغم من البون الشاسع بين الاثنين– ولكنه في الوقت نفسه عمد إلى إضافة (لمسة حداثوية) على أجواء قصته، فهو يقلب الأدوار التي يقوم بها (شهرزاد، وشهريار) فيجعل من (شهرزاد) الحاكم، والزوج المستبد الذي يقتل الرجال بعد قضاء ليلة حمراء معهم، وجعل من (شهريار) القاص، والحكّاء الذي يروي الحكايات، كما أنه جعل (لياليه) تجمع بين الماضي التليد، والحاضر القريب (القرن العشرين) من حيث الأجواء، والأماكن، والأحداث، وكلّ ما يخص المناخ العام الذي غلّف أجواء قصته (٢٧).

وقد كان بإمكان هذا القاص أيضاً أن يجعل من بعض مقاطع قصته قصصاً مستقلة بذاتها –لاسيما المقاطع (٢–٨)– لو أراد ذلك، إلا أن شكل البناء الفني العام الذي اختاره لقصته هو من دفعه إلى كتابة قصته على هذا الشكل من التقطيع النصي، والدليل على ذلك أن القاص قد جعل من المقطع الثالث من قصته (الليلة الثالثة/ الشاطر حسن) جزءاً من قصة أخرى حملت عنوان (البيت الأبيض)، ضمتها أيضاً مجموعته القصصية (ظل التوت الأحمر –قصص للنسيان)، التي اشترك في كتابتها مع القاص (سعد محمد رحيم)(٢٨).

ويعمد القاص (لؤي حمزة عباس) إلى كتابة قصة قصيرة تختلف تماماً عن أية قصة قصيرة أخرى من حيث بنائها الفني العام، ومضمونها الداخلي، وربما حاز على قصب السبق، والريادة في هذا المجال، فالقاص لم يكتب من قصته (عن الظل والجرس: متتالية) سوى السطر الأول منها، إذ يقول:

((كان رنين الذكرى يتصاعد رغم الألم مختلطاً مع منبهات عالية وصرخات))(٢٩).

أما بقية القصة فقد كانت عبارة عن مقاطع متنوعة بلغت (١٦) مقطعاً اجتزأها القاص من قصص مجموعته (ملاعبة الخيول) ذاتها التي ضمت هذه القصة، ثم رتَّبها بشكل احترافي جاعلاً منها قصة قصيرة مستقلة بذاتها، وعلى وفق هذا المفهوم، فإن القاص لم يمارس فعل الكتابة في هذه القصة، بل شكَّل نسيجها السردي مستخدماً عملية القص واللصق (تقنية الكولاج) بحرفية عالية، كما أنه كان حريصاً على عدم إشعار القارئ بكل ذلك،

فهو لم يعمد إلى ترقيم المقاطع المجتزأة، أو وسمها بأية علامات دالة على الاجتزاء، أو حتى الإشارة إلى كل ذلك في هامش القصة، ولكنه اكتفى من كل ذلك بوضع النقطة ( . ) بعد نهاية كل مقطع مجتزأ، وللتدليل على ما ذهبنا إليه فقد اقتطعنا النص الآتي من القصة؛ لتبيان الآلية المتبعة في صياغة نسيج القصة السردي، مع ملاحظة أن الحروف (A, B, C) قد وضعناها نحن للتفريق بين المقاطع المجتزأة.

((قال لن نكون أخوة إلاّ بذلك، أخذ يكتب اسمه على ذراعي، خطوط متقطعة من دم باهت ترتسم تحت اصبعه وأُحسُّها ساخنة تحفر اللحم (A).

يقف في صفٍّ طويل من الصبية بانتظار لمسة السيف الخفيفة على رقبته، من وراء الحاضر يراهم ينحنون على الصينية الممتلئة بقطع العملة، ويتحسس في اللحظة نفسها سخونة قطعة النقد في يده المقبوضة من دون أن يتذكر من كان قد منحها إيّاه (B).

أخشى أن يرث الصغار ذلك فيجرحون أجسادهم كلما هبَّت الرائحة (C).

مع إغماضة عينيه.....))(٣٠).

وعلى الرغم من أن النسيج السرد للقصة قد تمت صياغته بطريقة احترافية عالية الدقة، إلاّ أن القصة افتقرت –من جانب آخر– لوجود (الحكاية) التي تدور حولها أحداث القصة الفرعية، كما أن الانتقالات المفاجئة، وغير المسوَّغة في بعض الأحيان من لدن السارد بين أسلوبي السرد الذاتي والموضوعي قد أسهم بعض الشيء في الحدّ من انسيابية السرد واستمراره، ونتيجة لكل ذلك فإن جانب (الصناعة السردية)– إذا جاز لنا التعبير– قد طغى كثيراً على هذه القصة، على خلاف كل قصص المجموعة الأخرى (٣١).

لقد صنع القاص (لؤي حمزة عباس) في هذه القصة نسيجاً سردياً لم تألفه الساحة القصصية العراقية مُطلقاً –على حدّ علمنا– وهي نقطة تُسجل لصالحه، ولكن لا بّد لنا هنا أن نتساءل، أكان القاص قاصداً، ومتعمداً عندما ترك الباب مفتوحاً أمام القارئ؛ ليكتشف ما مارسه من عملية اجتزاء وتضمين على نصه القصصي؟ أم أن كلّ ما فعله كان جزءاً من عملية تجريب قصصي مقصودة؟ وهل أن القاص كان قد نسي الإشارة في هامش نصه القصصي إلى الكيفية التي كُتبت بها هذه القصة؟ أو أن ذلك كان خارج إرادته تماماً لأمور تتعلق بعملية التنضيد والطباعة؟ وربما أن لفظة (متتالية) التي جعلها القاص جزءاً من عنوان قصته، والتي يبدو أنها مقصودة الدلالة قد أُريدَ منها أن تكون بمنزلة (مفتاح للقراءة) يضعه بيد القارئ؛ ليفتح بها كل مغاليق النص القصصي، ويعرف من خلالها أيضاً أسرار صناعته.

ثالثاً: القصة المتسلسلة (السلسلة القصصية):

وهي تلك القصة التي يتشكل هيكلها المعماري من توالي المقاطع السردية المعنونة بعنوانات داخلية فرعية تكاد تكون متشابهة اللفظ والدلالة في أغلب الأحيان، والغالب على هذه المقاطع أنها تتمتع ظاهرياً بنوع من الاستقلالية النصّية، ولكنها ترتبط فيما بينها ضمناً بوشائج سردية ترتبط هي الأخرى – بشكل أو بآخر– بالحدث الرئيس الذي يستند عليه بناء القصة السردي، والذي يشدُّ مفاصل القصة جميعاً إلى بعضها البعض، وتعنون هذه القصة غالباً بعنوان رئيس يكاد يكون مقارباً نوعاً ما في اللفظ والدلالة لعنوانات المقاطع الداخلية التي ستسير في ركابه، وتنضوي تحت لوائه.

وتتمُّ صناعة النسيج السردي لهذا النوع من القصص من خلال تكسير حدث القصة الرئيس، وتفتيته، وتوزيع أجزائه المختلفة على مقاطع القصة جميعاً بلا استثناء وذلك عبر استخدام بعض تقنيات القص الحديث، مثل [الارتداد (الفلاش باك)، والاستباق (الاستشراف)، وكسر نمطية القص التقليدي، والتنقل السريع بين الأزمنة]، وغيرها من التقنيات الأخرى.

ويتطلب هذا النمط من الكتابة القصصية المشاركة الفاعلة، وغير المباشرة من المتلقي في عملية هندسة النص،

وربط أجزائه المختلفة بعضها بالبعض الآخر، وبذلك تصبح عملية التقطيع النصي أشبه بـ(مباراة فنية) يتشارك في النهوض بها القارئ مع الكاتب، فلا تقع مسؤولياتها على عاتق هذا الأخير فقط بوصفه صانعها، لاسيما عندما يعمد إلى تقديم مقطع على آخر بالشكل الذي يُحدث خللاً وارتباكاً في نمطية التسلسل المعتادة، إذ لا بدّ هنا أن يبرز دور القارئ للخروج بمقروئية صحيحة للقصة، وذلك من خلال تعديل مسار سير الأحداث المروية، وشدّ أجزاء القصة إلى بعضها البعض، هذا فضلاً عن أجراء عملية (تقاطع المعلومات) بين معطيات مقاطع القصة؛ للوصول إلى الحبكة الرئيسة للقصة التي أضفى عليها القاص نوعاً من (التمويه الفني)، وجَعْلِ مفاتيحها السرية رهن ذكاء القارئ اللبيب، الأمر الذي يجعل من هذا الأخير مشاركاً فاعلاً في عملية انتاج النص القصصي.

في قصتها (تقرير يومي) تُقسِّم القاصة (بثينة الناصري) القصة على ثلاثة مقاطع تتشابه إلى حد كبير في اللفظ والدلالة، وتستمد وجودها وكينونتها من العنوان الرئيس للقصة، وتتلخص الأحداث القصصية في أن بطلها رجل الأمن (صالح عبد الصمد) يُكلف من لدن مرؤوسيه بمهمة مراقبة أحد المعارضين السياسيين للسلطة الحاكمة (حميد عبد الحق)، وكتابة تقارير مفصلة عنه تشمل كل تحركاته بل حتى أدق سكناته، وارسال هذه التقارير إلى الجهات العليا المختصة.

ويفتتح بطل القصة رواية الأحداث من خلال مقطع سردي موجز لا يتجاوز الأربعة أسطر، يتحدث فيه عبر تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) عن المهمة التي كُلف بها بمراقبة هذا (المشاغب السياسي)، والتي كانت المهمة الأخيرة له؛ لأنه أُحيل بعدها بثلاثة شهور على التقاعد.

وتلجأ القاصة بعد هذه (المقدمة السردية) إلى تقسيم ما تبقى من نسيج القصة السردي على ثلاثة مقاطع، عنونت المقطع الأول بـ(تقرير أول)، وقسمته على قسمين، خصصت الأول منه الذي وضعته بين قوسين لنص التقرير الذي كتبه رجل الأمن (صالح عبد الصمد) حول تحركات ذلك المعارض السياسي ليوم ٨/ ١١/ ١٩٩٥، في حين أفردت له الثاني ليتحدث من خلاله عن مشاعره، ومعاناته، والمصاعب التي كان يواجهها في أثناء مراقبته للمعارض السياسي.

ولم يختلف المقطع الثاني الذي عنونته القاصة بعنوان (تقرير) بأي شيء عن المقطع الأول، سواء بتقسيمه على قسمين، أم بفحواه، أما الاختلاف فكان في الزمن فقط، إذ تضمن هذا المقطع الحديث عن تحركات المعارض السياسي ليوم ٢٢/ ١٢/ ١٩٩٥.

أمّا المقطع الثالث الذي عنونته القاصة بعنوان (تقرير) أيضاً فلم يختلف عن سابقيه بشيء، إذ تمَّ تقسيمه على قسمين أيضاً، خُصص الأول منه لنص التقرير الذي كتبه رجل الأمن حول تحركات المعارض السياسي ليوم ٣١/ ١٢/ ١٩٩٥، وهو آخر تقرير كتبه قبل إحالته على التقاعد، أما الثاني فحمل لنا نهاية الأحداث القصصية، إذ يُفاجأ بطل القصة – والقارئ أيضاً– بأن المعارض السياسي (حميد عبد الحق) كان على علم تام بمراقبة رجل الأمن له طوال مدة المراقبة، بل أنه كان يعرف كل شيء عمّن كان يراقبه.

لقد شكلّت مقاطع القصة الثلاثة (وحدات قصيّة) قائمة بذاتها، وتتمتع بهامش كبير من الاستقلالية والخصوصية، ولكنها كانت ترتبط مع بعضها البعض بوشائج سردية ترتبط مباشرة بالحدث القصصي العام الذي خيَّم على أجواء القصة، الأمر الذي أدى لتشكيل سلسلة قصصية قائمة بذاتها (٣٢).

وهذا الأمر يمكن أن نجده في قصص أخرى متعددة، مثل قصة (الرتل نحو الغروب) التي يُقسِّمها القاص (كمال لطيف سالم) على أربعة مقاطع، معنونة بعنوانات تكاد تكون متشابهة، وتستمد من العنوان الرئيس وجودها، وهذه المقاطع هي (السيارة الأولى، السيارة الثانية، السيارة الثالثة، السيارة الرابعة)(٣٣).

كما نجد مثل هذه السلسلة القصصية في قصة (فضاء الوهم) للقاص (علي حسين عبيد)، إذ يقسّمها على أربعة مقاطع، هي (فضاء أول، فضاء ثان، فضاء ثالث، فضاء أخير)(٣٤).

وكذلك نجدها في قصة (بكاء الرصيف القريب) التي يقسّمها القاص (ابراهيم سليمان نادر) على سبعة مقاطع، هي (اللقاء الأول، اللقاء الثاني، اللقاء الثالث، اللقاء الرابع، اللقاء الخامس، اللقاء السادس، اللقاء الأخير)(٣٥). وقد يلجأ بعض الكتّاب إلى تقسيم النص القصصي على مقاطع متعددة تتمتع باستقلالية واضحة، ومعنونة بعنوانات غير متشابهة، وغير مُستمدة من عنوان القصة الرئيس، أو مشابهة له بصورة أو بأخرى، كما أنها لا ترتبط مع بعضها البعض بخطوط سردية مباشرة، ولا يجمعها زمن واحد، ولكنها من جانب آخر تجتمع جميعاً تحت خيمة موضوع القصة العام والرئيس، وتدين له بالولاء المطلق.

ويتوضح مثل هذا الأمر بصورة جلية في قصة (حُجيرات حسين نامق السرية) للقاص (خالد كاكي) الذي يعنونها بعنوان فرعي آخر هو (قصة في قصص)، ربما أراد منه أن يكون (مفتاحاً للقراءة) يضعه في يد القارئ ليلج به إلى أحداث القصة، ويفتح به كل مغاليقها، وقد قسَّم القاص قصته على أحد عشر مقطعاً، وعنونها بالعنوانات الآتية: ((١– البنطال، ٢– الثور، ٣– تعريف، ٤– السينما، ٥– الكناري، ٦– عبّاس، ٧– موزرات، ٨– قره جوخ، ٩– قرية (شكراً)، ١٠– علي شخصية، ١١– (تاج الدين) السكير)).

وهذه المقاطع هي أشبه ما تكون بمقتطفات موجزة من حياة بطل القصة (الجندي حسين نامق)، أراد القاص من كل واحد منها أن يكون بمنزلة (قصة قصيرة) تروي جانباً مهماً من جوانب الحياة اليومية لهذا الجندي لاسيما بعد دخوله الجيش (٣٦).

ولقد حرص القاص على أن يكون كل مقطع معزولاً تماماً عن المقاطع الأخرى فلا يرتبط بها بأيّ رباط سردي مباشر، وأن يتمتع باستقلالية تامة من ناحية الزمان، والمكان، بل حتى الشخصيات في كثير من الأحيان، الأمر الذي يؤهل كل مقطع لأن يصبح قصة قصيرة، ولكن كل هذه المقاطع مجتمعة إنما تصب في مجرى واحد ألا وهو موضوع القصة العام (الحياة اليومية لبطل القصة)(٣٧).

ويحرص القاص (كمال لطيف سالم) في قصته (خلوة العاشق) على المزج بين النمطين السابقين من التقطيع النصّي، فهو قسَّم قصته على ستة مقاطع، حرص على أن تكون الثلاثة الأولى منها بعنوانات متشابهة، ومستمدة من العنوان الرئيس للقصة، وهذه المقاطع هي (الحب رقم (١)، الحب رقم (٢)، الحب رقم (٣))، وأن تكون الثلاثة الأخرى بعنوانات مختلفة، ولا تُمتّ للعنوان الرئيس للقصة بأيّة صلة، وهذه المقاطع هي (الغياب، المقهى، الرسالة).

وتدور أحداث القصة حول بطلها الشاب (ك) الذي غادرته الوسامة، والمظهر الجذاب، مما أفقده مؤهلاً رئيساً، وشرطاً اساسياً لإيقاع الفتيات في حبائله، وجعل حياته العاطفية تشكو الجدب، واليباب، ولكن هذا لم يحبط من عزيمته، أو يصيبه باليأس من تحقيق أمنيته، ألاّ وهي الوقوع في أحضان الحب والعثور على الحبيب الذي كان يبحث عنه بكل جوارحه.

وتشاء الأقدار أن يتعلق قلب البطل – بعد أن أخفق في كل تجاربه السابقة – بفتاة رائعة الجمال كانت تنظر إليه من إحدى نوافذ الطابق الثاني للمبنى التجاري المقابل للمقهى الذي كان يجلس فيه، وممّا زاد من إحساسه بأن هذه الفتاة كانت تبادله الشعور ذاته هو تلك النظرات المفعمة بالأعجاب، والود التي كانت تصوبها نحوه فقط، هذا فضلاً عن أن تلك الابتسامة العريضة التي لم تكن تفارق شفتيها البتة كانت ترسلها له وحده فقط.

وبعد أن يقع بطل القصة (ك) في الحب الذي كان ينشده طوال حياته فإن علامات التغيير المفاجئ على هيأته، وشكله صارت تبدو واضحة جداً للعيان، حتى أن أهله استغربوا كثيراً من هذا الاهتمام الزائد لابنهم بهندامه، وشكله، بل حتى بنوعية عطره، لاسيما والدته التي أعلمها قبلها أن كل ذلك إنما كان من أجل حبيبته الموعودة التي نكتشف في نهاية القصة أنها لم تكن سوى دمية (مانيكان) تمَّ وضعها لعرض الملابس النسائية في المبنى التجاري المقابل للمقهى الذي كان يجلس فيه بطل القصة (٣٨).

لقد جاءت مقاطع القصة لتكون بمنزلة (مقتطفات سردية) من الحياة العاطفية لبطل القصة (ك)، أو بالأحرى نماذج

متنوعة من تجاربه الفاشلة في عالم النساء وصولاً إلى تجربته الأخيرة مع الدمية (المانيكان)، ولم تخضع هذه المقاطع –في أغلبها– للتسلسل الطبيعي في سرد الأحداث المروية، إذ أن الانتقال المفاجئ زمانياً، ومكانياً كان هو الصفة السائدة التي طبعت أحداث القصة، إلاّ أن كل ذلك كان يتمّ تحت مظلة موضوع القصة الرئيس (٣٩).

إنَّ جميع القصص التي تكون على هذه الشاكلة من البناء إنما هي في النهاية قصص قصيرة متسلسلة، ولكن سلسلتها تكون غير نمطية، فلا تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي لسرد الأحداث، كما لا يمكن أيضاً حدّها مكانياً، لذا فإن عنصري الزمان، والمكان فيها يكونان منفلتين لا يخضعان لأية ضوابط منطقية طبيعية، ويشكل هذا النمط من الكتابة واحداً من الأساليب الفنية التي يلجأ إليها القاص عند كتابة قصته فهي توفر عليه الدخول في تفصيلات صناعة الحبكة، والخوض في اشتراطاتها السردية، إذ أنه يترك كلّ ذلك للقارئ الذي عليه أن يقاطع جميع المعلومات التي ترفدهُ بها مقاطع القصة؛ من أجل الوصول إلى تلك الحبكة، أو الغاية من القصة.

**الخاتمة:**

في ختام صفحات هذا البحث لابدّ لنا من رصد أهم النتائج التي توصلنا إليها، والتي يمكن إجمالها بما يأتي :

- شهدت النماذج القصصية المدروسة ميلاً واضحاً من كتابها لإنتاج نص قصصي ذي صبغة حداثوية، أوجبتها طبيعة التطور والتجديد الذي أصاب أغلب مفاصل الأدب، ومنها الجانب السردي، الأمر الذي أدى إلى ظهور نصوص قصصية اصطبغت بهذه الصبغة في تشكيل معمارها الفني (شكلها الداخلي)، من خلال اعتمادها على تشظية (ثيمة) القصة الرئيسة (المادة الحكائية) إلى أقسام مختلفة ومتعددة (مقاطع)، وصبّها في (قوالب سردية) على شكل لوحات قصصية متعددة تشكل بمجموعها فضاء القصة النصّي، وقد توزع هذا الظهور على ثلاثة محاور (التقطيع النصي، القصة المقطعية، القصة المتسلسلة)، الأمر الذي أسفر عن انفتاح القصة العراقية القصيرة على عوالم تجريبية محدثة لم تألفها مرحلة السرد التقليدي.
- استند المحور الأول (التقطيع النصّي) على تقسيم النص القصصي على أقسام متعددة (مقاطع قصصية) قد تطول أو تقصر بحسب طبيعة النص، مع الإشارة إلى كل مقطع بوسيلة أو تقنية طباعية معينة، كأن يتم تمييز كل مقطع برقم معين، أو إشارة معينة (النجوم، المربعات، النقاط، الدوائر)، أو أية إشارات طباعية أخرى.
- اعتمد المحور الثاني (القصة المقطعية) على تشييد هيكل القصة البنائي من عدة مقاطع نصية (لوحات سردية) شبه مستقلة، مع إفراد عنوان فرعي لكل مقطع خاص به يُخلص محتواه، إلاّ أن جميع هذه المقاطع ترتبط فيما بينها بخيط سردي رفيع يشدها جميعاً إلى موضوع القصة الأساس، وعنوانها الرئيس .
- أمّا المحور الثالث (القصة المتسلسلة) فاعتمد على بناء النص القصصي من خلال تشكيل سلسلة قصصية، يقوم عمادها على تكسير (ثيمة) القصة الرئيسة على عدة مقاطع سردية معنونة بعنوانات داخلية فرعية، تتشابه في اللفظ والدلالة مع عنوان القصة الرئيس، إلاّ أنها تنضوي جميعاً تحت هيكل القصة البنائي، وفضائها النصي.
- لقد أراد القاص العراقي من خلال بنائه للقصة القصيرة على وفق هذه المراحل الثلاثة انتاج نصوص قصصية تعتمد أسلوب التحديث والتطوير في شكل القصة الداخلية، وتتوافق مع مجمل التغييرات التي شهدتها القصة العالمية القصيرة، لتواكب حركة التقدم والتطور التي أصابت جميع مفاصل الحياة والأدب، ومنها المفاصل السردي، والقصصي على وجه الخصوص.

**الهوامش:**

(١) مبادئ النقد ونظرية الأدب– القسم الثاني: د. رضوان القضماني، منشورات جامعة البعث، سوريا، ٢٠٠١– ٢٠٠٢: ص١١٤.

(٢) نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: د. رودان اسمر مرعي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (٣)، ٢٠١٢: ص١٥٤.

(٣) بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور، ت: فريد انطونيوس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، منشورات دار عويدات، بيروت،

ط٢، ١٩٨٢: ص٧.
(٤) اسطوريات – أساطير الحياة اليومية: رولان بارت، ترجمة، د. المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦: ص٢٦٤.
(٥) نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: د. روان اسمر مرعي: ص١٥١.
(٦) يُنظَر: م ن: ص١٤٦.
(٧) يُنظَر: القصة القصيرة جداً– مقاربة بكر: د. أحمد جاسم الحسين، الأوائل، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٠: ص٥٩.
(٨) يُنظَر: العلاقات النصية التقنية والمعرفية، د. رودان اسمر مرعي: ص١٥١.
(٩) نقلاً عن (الرواية العربية البناء والرؤيا): د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣: ص٩٤.
(١٠) يُنظر: دورية (كتاب العربي)، سلسلة فصلية تصدر من مجلة العربي، العدد ٣١، ١٥/١/١٩٩٨: ص١٥.
(١١) في نظرية الرواية– المؤلف الفعلي إجراءً وتطبيقاً: د. محمد فكري الجزار، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، ع٦، يوليو/ تموز، ١٩٩٩: ص١٥٧.
(١٢) الزمن النوعي واشكاليات النوع السردي: هيثم الحاج علي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨: ص١٧٧– ١٧٨.
(١٣) قلوب على الزجاج: مهدي جبر: ص٣٠.
(١٤) يُنظَر في هذا الصدد: (الطريق إلى بغداد: بثينة الناصري، ص١٩– ٢٧)، و(رباعيات العاشق: شوقي كريم حسن، ص٦١– ٦٨)، و(الأشباح: خضير عبد الأمير، ١٦٥– ١٦٩)، و(بانوراما الخيول الوهم: ريكان إبراهيم، ص٦٥– ٧١)، و(السومري: عبد الرحمن الربيعي، ص٧١– ٨٢)، و(طفولة هرمة: عبد الكريم حسن مراد، ص١٨– ١٩)، و(زليخات يوسف: علي السباعي، ص١٣٨– ١٤٣)، و (الحلم بوزيره: محمد الأحمد، ص٨٩–١١٣: ص١١٥– ١٢٧)، وكذلك (في ظل ليمونة: مجموعة قصصية مشتركة، ص٣١– ٣٤: ص١٤– ١٨).
(١٥) لغو... لا أكثر: كاظم الجماسي: ص٣٠.
(١٦) م ن: ص ٣٢.
(١٧) لغو... لا أكثر، كاظم الجماسي: ص٣٤.
(١٨) الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي: هيثم الحاج علي: ص١٧٨.
(١٩) م ن: ص ١٧٩.
(٢٠) خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جينيت، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧: ص١١٩.
(٢١) يُنظَر: الحلم بوزيره: محمد الأحمد: ص٢٣– ٢٥.
(٢٢) يُنظَر: حنجرة العندليب: محسن ناصر الكناني: ص٥٣– ٦٠.
(٢٣) يُنظَر: عودة الرجل السابع: ابراهيم سليمان نادر: ص٨٥– ٩٣.
(٢٤) يُنظَر: جناحان من ذهب: احمد ابراهيم السعد: ص١١– ٢٠.
(٢٥) يُنظَر: الحلم بوزيره: محمد الأحمد: ص٨١– ٨٨.
(٢٦) يُنظَر: م ن : ص٢٧.
(٢٧) يُنظَر: ظل التوت الأحمر– قصص للنسيان: سعد محمد رحيم، وليد الصراف: ص٢٩– ٤٤.
(٢٨) يُنظَر: م ن: ص١١.
(٢٩) ملاعبة الخيول: لؤي حمزة عباس: ص٨٩.
(٣٠) المقطع الذي انتهى بالحرف (A) مجتزأ من قصة (دفن الضفادع): ص٢٥، من مجموعة (ملاعبة الخيول) القصصية، والمقطع الذي انتهى بالحرف (B) مجتزأ من قصة (حيوانات قتيلة): ص٥٤، من المجموعة ذاتها، والمقطع الذي انتهى بالحرف (C) مجتزأ من قصة (الرائحة): ص٤٢، من المجموعة ذاتها أيضاً، وهذه المقاطع موجودة في قصة (عن الظل والجرس: متتالية): ص٩٠، من مجموعة (ملاعبة الخيول) ذاتها.
(٣١) يُنظَر: ملاعبة الخيول: لؤي حمزة عباس: ص٨٧– ٩١.
(٣٢) يُنظَر: الطريق إلى بغداد: بثينة الناصري: ص٨٢– ٨٩.
(٣٣) يُنظَر: خيمة من رمال: كمال لطيف سالم: ص٨٤– ٨٨.
(٣٤) يُنظَر: كائن الفردوس: علي حسين عبيد: ص٩٩– ١٠٨.
(٣٥) يُنظَر: عودة الرجل السابع: ابراهيم سليمان نادر: ص١٢٩– ١٣٩.

(٣٦) لعل هذا هو السبب الرئيس الذي دعا القاص لأن يعطي لقصته عنواناً فرعياً هو (قصة في قصص).
(٣٧) يُنظُر: مهد المرايا المتقابلة، خالد كاكي: ص٦٣– ٨٦.
(٣٨) يُنظُر: خيمة من رمال: كمال لطيف جاسم: ص٥٠– ٥٥.
(٣٩) يُنظُر: في هذا الصدد: ثغرها على منديل: تحسين كرمياني: ص١٤– ١٨.

## المصادر والمراجع:


### أولاً: المجاميع القصصية :

١– الأشباح: خضير عبد الأمير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
٢– بانوراما لخيول الوهم: ريكان إبراهيم، شركة الوفاق للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٩٧.
٣– ثغرها على منديل: تحسين كرمياني، دار نعمان للثقافة، ط١، ٢٠٠٨.
٤– جناحان من ذهب: أحمد إبراهيم السعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.
٥– الحلم بوزيرة: محمد الأحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٠.
٦– حنجرة العندليب: محسن ناصر الكناني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٨.
٧– خيمة من رمال: كمال لطيف سالم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٦.
٨– رباعيات العاشق: شوقي كريم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣.
٩– زليخات يوسف: علي السباعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٥.
١٠– السومري: عبد الرحمن الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣.
١١– الطريق إلى بغداد: بثينة الناصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨.
١٢– طفولة هرمة: عبد الكريم حسن مراد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٧.
١٣– ظل التوت الأحمر– قصص للنسيان: سعد محمد رحيم– د. وليد الصراف (مجموعة قصصية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣.
١٤– عودة الرجل السابع: إبراهيم سليمان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
١٥– في ظل ليمونة: مجموعة قصصية مشتركة، دارا للطباعة الحديثة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
١٦– قلوب على الزجاج: مهدي جبر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧.
١٧– كائن الفردوس: علي حسين عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
١٨– لغو... لا... أكثر: كاظم الجماسي، مكتب فنون للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٧.
١٩– ملاعبة الخيول: لؤي حمزة عباس، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، ط١، ٢٠٠٩.
٢٠– مهد المرايا المتقابلة: خالد كاكي، منشورات الألف، مدريد، ط١، ٢٠٠٥.

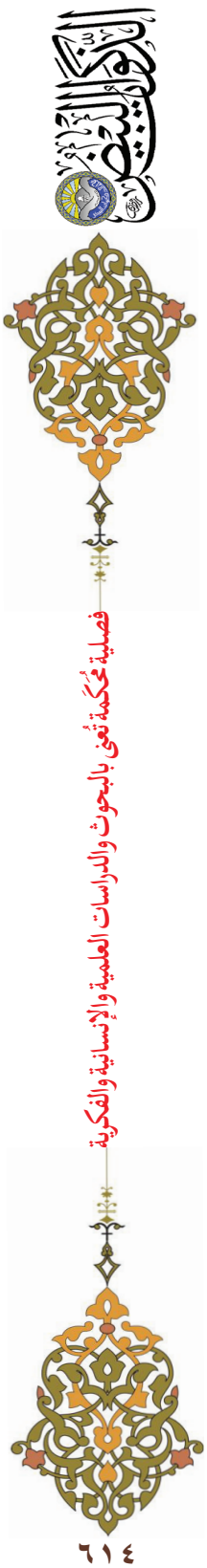
### ثانياً: الكتب العربية والمترجمة:

١– اسطوريات – أساطير الحياة اليومية: رولان بارت، ترجمة، د. المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦.
٢– بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بوتور، ت: فريد انطونيوس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، منشورات دار عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
٣– خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جينيت، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.
٤– الرواية العربية (البناء والرؤيا): د. سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
٥– الزمن النوعي واشكاليات النوع السردي: هيثم الحاج علي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
٦– القصة القصيرة جداً– مقاربة بكر: د. أحمد جاسم الحسين، الأوائل، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٠.
٧– مبادئ النقد ونظرية الأدب– القسم الثاني: د. رضوان القضماني، منشورات جامعة البعث، سوريا، ٢٠٠١– ٢٠٠٢
٨– نظم العلاقات النصية التقنية والمعرفية: د. رودان اسمر مرعي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (٣)، ٢٠١٢.

### ثالثاً الدوريات:

١– دورية (كتاب العربي)، سلسلة فصلية تصدر من مجلة العربي، العدد ٣١، ١٥/١/١٩٩٨.
٢– في نظرية الرواية– المؤلف الفعلي إجراءً وتطبيقاً: د. محمد فكري الجزار، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، ع٦، يوليو/ تموز، ١٩٩٩.

فصلية مُحكَمة تُعنى بالبحوث والدراسات العلمية والإنسانية والفكرية
العدد ( ١٧ ) السنة الثالثة جمادى الآخرة ١٤٤٦ هـ كانون الأول ٢٠٢٥م




# Al-Thakawat Al-Biedh Magazine

Website address
White Males Magazine
Republic of Iraq
Baghdad / Bab Al-Muadham
Opposite the Ministry of Health
Department of Research and Studies
Communications
managing editor
07739183761
P.O. Box: 33001
International standard number
ISSN 2786-1763
Deposit number
In the House of Books and Documents
(1125)
For the year 2021
e-mail
Email
off reserch@sed.gov.iq
hus65in@gmail.com

فصلية مُحكَمة تُعنى بالبحوث والدراسات العلمية والإنسانية والفكرية
العدد ( ١٧ ) السنة الثالثة جمادى الآخرة ١٤٤٦ هـ كانون الأول ٢٠٢٥م

**general supervisor**

Ammar Musa Taher Al Musawi

Director General of Research and Studies Department

**editor**

Mr. Dr. fayiz hatu alsharae

**managing editor**

Hussein Ali Mohammed Al-Hasani

**Editorial staff**

Mr. Dr. Abd al-Ridha Bahiya Dawood

Mr. Dr. Hassan Mandil Al-Aqili

Prof. Dr. Nidal Hanash Al-Saedy

a.m.d. Aqil Abbas Al-Rikan

a.m.d. Ahmed Hussain Hai

a.m.d. Safaa Abdullah Burhan

Mother. Dr.. Hamid Jassim Aboud Al-Gharabi

Dr. Muwaffaq Sabry Al-Saedy

M.D. Fadel Mohammed Reda Al-Shara

Dr. Tarek Odeh Mary

M.D. Nawzad Safarbakhsh

Prof. Noureddine Abu Lehya / Algeria

Mr. Dr. Jamal Shalaby/ Jordan

Mr. Dr. Mohammad Khaqani / Iran

Mr. Dr. Maha Khair Bey Nasser / Lebanon