مقتربات السـيميوطيقيا
في سرديات عبد الزهرة عمارة

مقتربات السـيميوطيقيا
في سرديات عبد الزهرة عمارة

الأستاذ الدكتور
مصطفى لطيف عارف
أستاذ السرديات الحديثة
الناصرية الحزينة
٢٠٢٢/١١/٢٦

عنوان الكتاب : مقتربات السيميوطيقيا في سرديات عبد الزهرة عمارة

النوع الأدبي : دراسات نقدية

تأليف: ا.د . مصطفى لطيف عارف

نوع الكتاب : ورقي قياس الورق : 21x14

الطبعة الأولى : 2022

عدد الصفحات : 300

تصميم الغلاف : الرسامة الدكتورة فرح عبد الزهرة

التنضيد والتنسيق الداخلي : أمارجي

طباعة : دار أمارجي للطباعة والنشر_ العراق

الرقم الدولي: ISBN : 978-9922-9567-3-2

الإهداء

إلى أخي وولدي وصديقي
الغالي والحبيب
الأستاذ محمد لطيف عارف
أهديك جهدي المتواضع
عسى أن ينال القبول

مصطفى العارف

هذه الأبيات للشاعرة الكبيرة
الدكتورة عهود عبد الواحد
كتبتها عند صدور كتبي النقدية

حينَ ينطقُ النقد
لي أخٌ في العلم شَعَّتْ شَمْسُهُ

كانتِ العلياءُ تشتاقُ (الأماني)
إذْ رأى (شوقيَّهُ)فيها (أميرا)

(صورةً) في العينِ تستدعي التهاني
ثم قال (السَّرْدُ) لا(عارفِ) مرحى

إنَّ (تأويلك) يا فَذُّ احتوانِي
فاحرثِ (النصَّ) أَمَا فيه سِهَامٌ

و(علاماتٌ)؟ فمنك القطفُ دانِي
بابتسامٍ قالَ للنقدِ : أتيتُ

: مرحباً يا صاحِبِيْ تِلْكَ جِفَانِي

المقدمة

تعد الرواية جنسا أدبيا يستهويه اغلب الكتاب ، وذلك لفضاءاته الدلالية المفتوحة التي تنسج عبر مجموعة عناصر تحت مظلة السرد ،إذ إن كل عنصر من هذه العناصر يحمل مؤشرا دلاليا معينا يتطابق عند إيصاله بالأخر مع الكتلة الدلالية التي يتألف منها النص الروائي ، هذه العناصر تعد من الثوابت في النص الروائي إلا أنها تتغير من حيث مضامينها تبعا لرؤية الراوي ، والأفكار التي يريد إيصالها إلى المتلقي ، وهذا ما نلمسه في الرواية العربية عموما والعراقية على وجه الخصوص ،إذ تمثلت الروايات في سابق عهدها بالتزام النمط التصاعدي لنمو الأحداث بأسلوب شفاف ينم عن سطحية عالية وإدراك متعارف ، وذلك بسبب عدم تصارع عناصر البنية السردية فيما بينها ، وهو ما يؤدي إلى اختزال الفضاءات الدلالية واستبيان الكتلة الرئيسة للدلالة من دون عناء ،وتفكير،ولكنها بعد ذلك بدأت تخطو خطوات التوائية لا لإحداث الغموض واللبس ، بل لجعل المتلقي يستكشف جملة من الدلالات قبل الوصول إلى الدلالة الرئيسة للرواية ، وقد زاد ذلك الالتواء من إكساب الرواية لونا من الإيحاء والرمز وتزينها بالإبداعية ، وذلك على خلفية رؤية الراوي ،واستبصاره للأحداث التي ينسجها بفضل هذه العناصر،وعلى وفق هذه الأهمية ارتأينا استنطاق البنية السردية في سرديات القاص ،والروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) الذي يمثل نسجا من الالتواءات التي ظهرت في الساحة الروائية العراقية وقد تطرقنا إلى مقصدية المتكلم في الصياغة النثرية كونها تمثل البؤرة الدلالية التي تتشظى منها الرؤى المختلفة ، وذلك في أطار السرد الذي يضم تحت مظلته عناصر تمتزج فيما بينها لتطوير الدلالة ، إسدال

الستار عليها ،ونقول أن هذه المقصدية لم تكن موجودة على هيأتها هذه من الإيحاءات ،والرمز ،والتشظي الدلالي في الروايات العربية ،والعراقية في بواكير تأليفها ، بل كانت في بادئ الأمر معتمدة على السرد المباشر التصاعدي الخالي من الصور،والإيحاءات ،وأصبح يحمل بين طياته صورا شعرية ، ورموزا أسطورية ،واستخدمت آليات عدة منها المنولوج الداخلي ، ومناجاة النفس ، مما ابعد الرواية عن الرتابة التقليدية لينشرها في العالم اجمع ، تميز أسلوب القاص والروائي (عبد الزهرة عمارة) بأسلوب يحيل اليوم إلى فن اليوميات أكثر من فن السيرة ، فهو يوم ليس ككل الأيام ، أو هو احتدام الأيام في دورة زمان قياسية محددة ، تتصادم فيها أيام الدكتاتورية مع أيام الاحتلال ، ساعات الإحباط بأوقات الأحلام، لكن ليل بغداد / العمارة ليس ضاجا بالحياة إلى هذا الحد ، بل نراه يسرد لنا المواقف الصعبة التي تمر بها بغداد في ظل الاحتلال الغاشم كما لو أن بغداد تواصل من جديد دورة الموت التي وعدت بها والتي نذرت لها تطل ومضات تأريخها التي تألقت فيها وازدهرت إلا بضعة عقود هنا وبضعة سنوات هناك ، بينها كانت المدينة مسرحا لمختلف أشكال العنف والدراما وساحة للموت الجماعي ، إن سبب اختيارنا للأديب الرائع الأستاذ (عبد الزهرة عمارة) لأنه صاحب منجز أدبي كبير ولم تسلط عليه الأضواء الإعلامية ، والنقدية إلا بعض المقالات التي كتبت عنه وهي قليلة جدا لا تتناسب مع منجزه الإبداعي ، وسنحاول جاهدين دراسة سردياته الجميلة لكي نعطي صورة مشرقة عنه ،وعن منجزه تناولنا في هذا الكتاب عدة دراسات نقدية حداثوية طبقت على سردياته المتوفرة لدينا ،ومنها تحدثنا عن علاقة الشعرية بالسيميوطيقيا ، كتقديم للموضوع فكانت القراءة الأولى: فضاء السيميوطيقية في رواية (فادية)، والثانية قراءة سيميائية

في المجموعة القصصية (الشمس تشرق في عيون الناس) ، وكانت القراءة الثالثة سيموطيقيا السرد في رواية (كلاب في الظلام) ، والرابعة تميزت بقراءة سيمولوجية في المجموعة القصصية (السكرتيرة والخريف) ، والقراءة الخامسة تناولت السيرة الغيرية في رواية (غدا سأرحل) ، والقراءة السادسة كانت العتبات النصية في المجموعة القصصية (قطة في الطريق) ، والسابعة قراءة حداثوية لسيموطيقيا العتبة في رواية (والتقينا في بروكسل)، تناولت القراءة الثامنة المونتاج السينمائي في رواية (الخدم في إجازة) وكانت القراءة التاسعة لشخصية رواز كريدي في رواية (عاشقة من كنزاربا) وأخيرا القراءة العاشرة سيميولوجية الذات وجمالية الآخر في رواية (دماء في بحيرة الأسماك) دراسة نفسية،كان التنوع في القراءات النقدية السيموطيقية للروايات ، والمجاميع القصصية للمبدع المتألق الأستاذ القاص ،والروائي (عبد الزهرة عمارة) من اجل المتعة ،والفائدة حتى لا يدخل السام ،والملل إلى القارئ ،والمتلقي، وهناك بعض الروايات والمجاميع القصصية التي لم تتوفر عندنا بسبب نفادها من المكتبات والاسواق المحلية ، وعندما تتوفر لدينا سنقوم بدراستها ومنها : (ليلة عاصفة في الكوفة ، أنفلونزا في بغداد ،ولا وقت للدموع ، في انتظار القمر ، بلاد بطيخ ، آنسات بابل ، متى تخلع العمامة وغيرها) ،والله ولي التوفيق

الأستاذ الدكتور

مصطفى لطيف عارف

أستاذ السرديات الحديثة

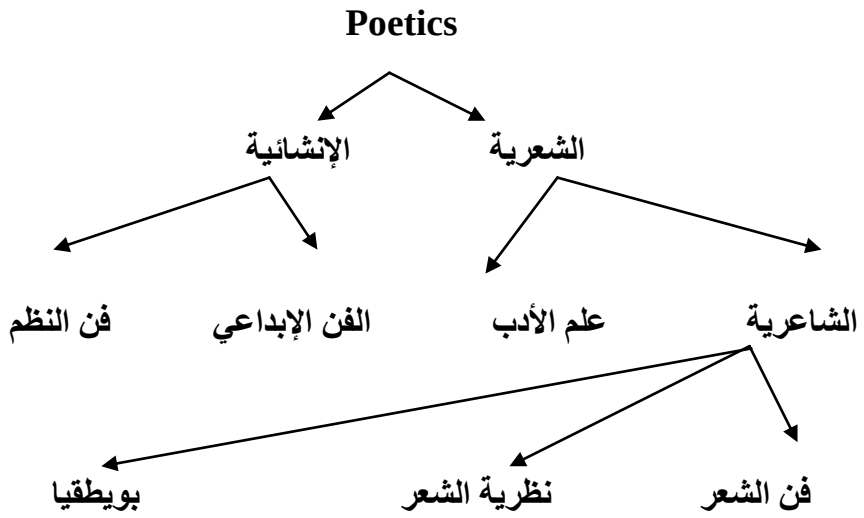
الناصرية الحزينة

٢٠٢٢/١١/٢٥

علاقة الشعرية بالسيميوطيقيا ٠

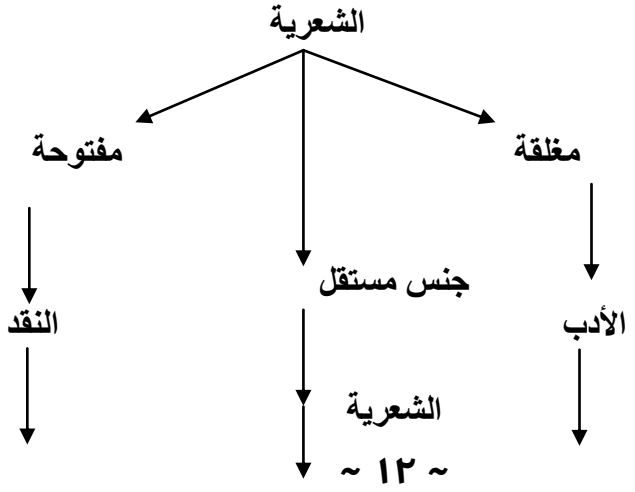
الشعرية غادرت كلمة الشعر دلالتها النقدية الفاعلة في الكتابات الحديثة ، وأدغمت بمصطلح قديم جديد هو مصطلح الشعرية الذي ضم الشعر ،والنثر معا ،فاستعملت الكلمة توسعا لتدل على كل موضوع قادر على أثارة الحس الجمالي ، وصارت في طبيعتها النقدية الجديدة خصيصة علائقية مجردة ، ومتعالية تسبغ على الآثار القادرة على إثارة الدهشة ،والانحراف عن المألوف ، وبها تكون فريدة ، وغير قابلة للخرق [١] ،ومن الجدير بالذكر أن ثمة وهما يقترن بمفهوم الشعرية يتجلى في تصورها ترتبط بالشعر ، مجانسة لاسمها ، ولا ترتبط بالنثر ، وهذا أمر غير صحيح فهي ترتبط بهما معا من حيث المفهوم، والإجراء، والتطبيق ، ولعل ما أدى إلى شيوع هذا الوهم هو أن المصطلح المقترن بالنثر بأنواعه المتباينة هو مصطلح السردية ، فمن هنا كانت الشعرية أكثر رواجا في التعبير عن الشعر بأنواعه المختلفة [٢]،والشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته ، ويرجع أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو ، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من انه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع ، ويبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة ، ويبدو بروز هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي ، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية ، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء [٣] ، ويكتنف مصطلح (poetics) شيء من اللبس لتعدد معانيه ودلالاته ،وتنوع تعريفاته ،نظرا لتباين المنطلقات الفكرية، والنقدية التي تنطلق منها تلك التعريفات ، ونقل النقاد العرب المعاصرون هذا التباين [٤]،فمن حيث الترجمة ترجم هذا المصطلح ترجمات عدة منها : (الشعرية ،الشاعرية ،الأدبية ،الإنشائية ،

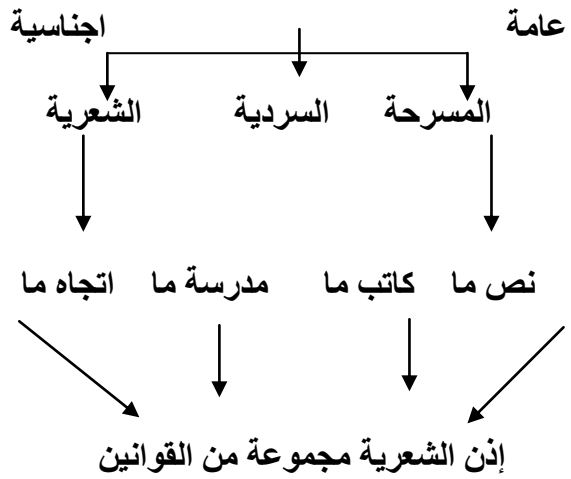
نظرية الأدب ،قضايا الفن الإبداعي ،صناعة الأدب) فضلا عن البيوطيقا ،وهي تسمية وان شاعت حديثا إلا أنها التسمية التي اعتمدها المترجم الأول (بشر بن متى) لكتاب أرسطو فن الشعر، وهو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب ،والوقوف على خصائص أنماط الخطاب الأدبي ، ولم يطلق عليه العرب اسم الشعرية وإنما سموه ابوطيقا ،أو الشعر، واشتهر بالاسم الأخير، ولخصه الفلاسفة المسلمون ، ووجد طريقه إلى كتبهم ، وبعض كتب البلاغة والنقد العربية [٥] ، وكلمة (poetics) بحسب ما يراه (حسن ناظم) لها عدة معان كما في المخطط السيميائي الآتي :-



بيد أن الشائع في الأدبيات النقدية العربية من هذه المصطلحات هو مصطلح الشعرية [٦]، ولا يعدو مفهوم هذا المصطلح أكثر من مفهوم يضم قوانين لغة الأدب - شعره ونثره - وهو اسم لكل ما يتصل بخلق الأعمال الأدبية،وإنشائها التي تتخذ من اللغة جوهرا، وأداة لها [٧]، أي هو فرع من الدراسة الأدبية يبحث عن قوانين الإبداع الأدبي ،أو الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي ومن ثم تصنع ادبيته [٨]،وأن الهدف من ورائه هو اكتشاف الأنساق ،والبنيات التي تحدد أدبية النصوص ، فهو

الذي يجيب عن السؤال الذي يقول : ما الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا ؟[٩]، إن الشعرية بوصفها مقترحات نظرية واصفة يظل معناها مألوفا، ومدركا ،أنها مجموع المبادئ الجمالية التي توجه كاتبا ما في عمله ،أنها بهذا المعنى اختيار يتبناه كاتب ما من بين مجموعة من الاختيارات، والممكنات ، سواء تعلق الأمر بالموضوع، أم بالأسلوب، أم بالسرد ، وإن الشعرية في هذا الاختيار تغدو مجموعة القواعد المتبناة من قبل مدرسة ما ، أو من قبل كاتب معين ، لكن الشعرية بوصفها اختصاصا علميا فإنها تسعى إلى أن تكون نظرية داخلية للأدب ، أنها تهتم بمقولات الأنواع الأدبية، وتحاول استيعابها ارتكازا إلى قواعد علمية ، أنها تنحو نحو إكساب العمل الأدبي علميته عبر اتخاذ إجراء النظر إليه في كليته ٠ إن الشعرية خصصت منذ البداية للشعر ، وحتى في القرن العشرين عرفت كعلم موضوعه الشعر [١٠] ،لم يعد موضوع الشعرية الخاص هو الشعر، ولقد أشار صاحب معجم النقد إلى الشعرية البنيوية (تودوروف) ،التي لا تختلط مع الجنس ،ولا مع النقد بمعناه المعتاد ، مشيرا إلى أن جنيت بدوره تكلم عن الشعرية المفتوحة مقابل شعرية الكلاسيكيين المغلقة ، مبينا أن جيرار جنيت يميز بين شعريتين هما شعرية عامة ، وشعرية أجناس ،أو اجناسية [١١] ، وبحسب المخطط السيميائي الآتي:-





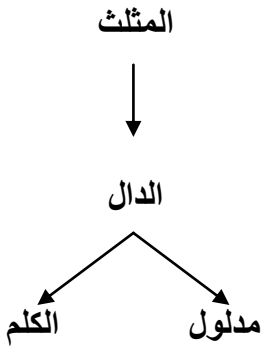
إن الحديث عن الشعرية في كتابات تودوروف ،ورومان جاكسون ، وجان كوهين في العصر الحديث ، لايعني ذلك أن الشعرية من المفاهيم الحديثة فقد تعرض لها أرسطو في كتابه فن الشعر إذ يرى أن الشعرية هي علامة العبقرية المميزة [١٢]،ويأتي تودوروف في طليعة المهتمين بهذا الكتاب ، حيث عده دعامة أساسية للتأسيس لعالم الشعرية كونه عالما متموجا لايمكن ضبطه بقواعد معينة، أو جاهزة ، لان الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها [١٣]،ذلك أنها ليست في اخذ معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول (جيرار جنيت) ، كما أن منافذها ،وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر، والاشتغال ، كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة ، يدمج الشعرية ضمنه ، وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر[١٤]،إن الشعرية عند تودوروف تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري ،التطبيقي ، وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية ، ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي ،وخصائصه ،ومكوناته البنيوية والجمالية [١٥]،وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي ، وبعبارة أدق ما الذي يجعل الخطاب الأدبي يؤدي

وظيفة جمالية تأثيرية إلى جانب وظيفة التوصيل ،والإبلاغ [١٦]،على أن قيمة العمل الأدبي لاتكمن فيما يقوله ،أو في معناه،لأن من الممكن أن يؤدى ذلك المعنى بطرائق كثيرة،ولكن تكمن قيمته في طرائق صياغة ذلك المعنى ،وهي في النص الأدبي طريقة القول، أو شكل النص الأدبي،فهو يستمد حياته ،ومعناه من تأثيره بالناس ،واستجابتهم له [١٧]،الذي هو ميدان الشعرية ،وساحتها سواء أكان العمل الأدبي شعرا، أم نثرا، وبهذا الشأن أشار النقاد إلى أن هذا الفرع من الدراسة الأدبية لا يختص بدراسة الأعمال الشعرية، وان كان منطلقه منها ،ولاسيما بعد اتساع مفهوم الشعرية ليشمل أنماط الأدب كلها[١٨]،حتى أصبحت الشعرية اليوم تشمل كل أشكال المعرفة ،بل أصبحت - بحسب كوهين - بعدا من أبعاد الوجود [١٩]،وهكذا لم تعد الشعرية حكرا على الشعر فقط ،وان كان الشعر هو المعيار الذي تقاس به الأنماط الأدبية الأخرى ،لأن لغة الشعر لاتتحقق إلا بكونها لغة تتميزعن لغة النثر ،وفي ضوء ذلك انخرطت السردية بوصفها تمثل الجانب النثري مع الشعرية التي تمثل الشعر في بوتقة واحدة لكونها تندرج ضمن علم عام يعنى بقوانين الخطاب الأدبي بوجه عام شعره ،ونثره [٢٠]،إن الاهتمام المتزايد بالسردية جعلها موضع اهتمام أكثر من اختصاص ، ومع كثرة الاهتمامات تم التوصل إلى مرحلة من البحث أصبحت فيها السردية لا علاقة لها بالأدبية ،هذه المرحلة أعقبتها اقتراحات (أيكو) بإدخال القارئ المشارك في فضاءات ومدارات السردية [٢١]،إن السردية تأخذ قيمتها من كونها مستمرة ولا يمكنها أن تندثر، أو تختفي ، فالرواية جنس يمكنها أن تغيب، أما السردية فلا، أنها وظيفة بيولوجية أساسية تماما مثل التوالد ،وعموما ،فان السردية تبقى على علاقة وطيدة مع الشعرية ،ولاسيما وأن علم السرديات لايعدو أن يكون فرعا من فروع الشعرية التي

تتعـدد اختصاصـاتها، وتوجهاتهـا ، إن السـردية فـرع مـن أصـل كبيـر هـو الشـعرية التـي تعنـى باسـتنباط القـوانين الداخليـة للأجنـاس الأدبيـة، واسـتخراج الـنظم التـي تحكمهـا، والقواعـد التـي تحكـم أبنيتهـا، وتحـدد خصائصها وسماتها [٢٢]، والشعرية وان كانت دراسة في البنيات المتحكمة في الخطاب الأدبي على اختلاف أنماطه وأشكاله ، إلا أن ذلك لايعني عدم مراعاتها الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية ،لهذا نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأجناس ، فكانت هناك شعرية للمسرح ،وأخرى للقصة، أو السرد أطلق عليها السردية ، وهناك غيرها شعرية خاصة بالشعر [٢٣]،وقد اتفق معظم الدارسين، والباحثين على أن مصطلح الشعرية هو الأعم في المجالات الأدبية ،والفنية كافة، لذلك وقع اختيارنا على مصطلح الشعرية لنعنون به دراستنا ، فالشعريات الحديثة لم تقصر بحوثها في مجال الأدب ،وإنما اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى كالرسم ،والسينما ،والمسرح وغيرها ،بيد أن القاسم المشترك في هذه الدراسات هو وقوفها على الملامح التي تؤثر في الحواس ،وتثير الإحساس بالجمال [٢٤] ، بقي علينا الإشارة إلى أن هذا المصطلح مصطلح قديم يعود إلى أرسطو الذي شغل نفسه بالبحث عن القوانين العامة التي تحكم الإبداع أي: عناصر هوية الأدب الجمالية - ولاسيما في كتابه المعروف (فن الشعر) أو (الشعرية) كما هو شائع في أدبيات النقد الغربي [٢٥] ،أما النقاد العرب المعاصرون فإنهم بحثوا في الجهد النقدي العربي القديم للعثور على مفهوم للشعرية يقارب المفهوم الحديث ، فتبين لهم من خلال ذلك أن الشعرية بمفهومها الحديث كانت حاضرة - كمفهوم وليس مصطلحا - بنظرية عمود الشعر ، وكذلك بجهود الجرجاني في نظرية النظم الذي يشمل مستويين ، تحدث عنهما النقاد المحدثون ،أمثال جان كوهين ، ورومان

جاكبسون ، وعبد الله حمادي ، وهذان المستويان هما الصوتي، والدلالي ، يقول عبد القاهر الجرجاني :- في نظم الكلم تقتفي الحروف في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس ، والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة ،والكلم المنظومة أنك أذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت الفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالاتها ،وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل [٢٦]، هذا القول هو دعوة صريحة من عبد القاهر الجرجاني إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون ،أو الصوتي ،والدلالي ، ومثلما بنى عبد القاهر الجرجاني النظم على الوحدة بين هذين المستويين بنى ابن طباطبا العلوي مفهومه للشعر على الانزياح ،وهو جوهر ما دعت إليه الدراسات النقدية الحديثة في تاسيسسها للشعرية عند رومان جاكبسون ، وجان كوهين ، وعبد الله حمادي ، وأدونيس وغيرهم [٢٧] ، فكتاب عيار الشعر لابن طباطبا العلوي يوحي لنا بالكثير، إذ العيار يقتضي معيارا تنزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعرية ، يقول ابن طباطبا العلوي :- الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي أنعدل عن جهته مجته الأسماع [٢٨] ، فالعدول ،أو المجاز، أو الانزياح كلها ذات دلالة واحدة في ضوئها تتحقق الشعرية في تصور ابن طباطبا، فضلا عن نظرية الأقاويل الشعرية المستمدة من المحاكاة والتخييل عند القرطاجني، وغيرها [٢٩]،لقد استهل حازم مدونته بمنهج نظري يختص به علم الدلالة إذ تناول فيه فكرة تشكل المعنى من ثلاثة معالم لايتخلى الواحد منها عن الآخر في تآلف الكلام ، وانسجام المعنى في أذهان الناطقين بلسان واحد عبر ما سماه طرق العلم بالمعاني [٣٠]،ذلك أن هناك أشياء خارجة عن العلامة ، لكنها لاتستغني عنها ، وإنما ترجع إليها ،

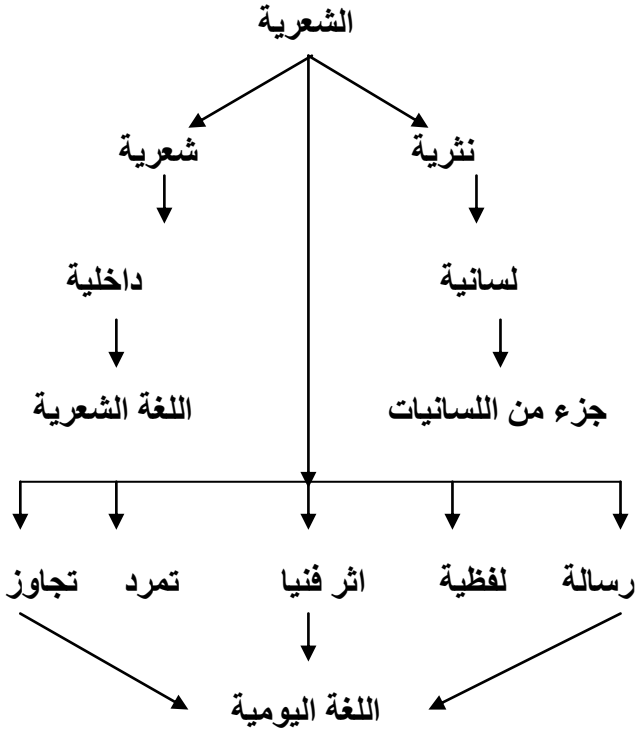
وهي الموجودات ، فاستبدلت بما أطلق عليه حازم الهيئات النطقية [٣١]،أو العبارات ، ومن هنا نحصل على ثلاث زوايا تمثل الزاوية الأولى الدال المعنى ، وتحيل الزاوية الثانية على الأشياء ،أو الموجودات عبر الدال أو الكلم ، وبحسب المخطط الآتي :-



ويبدأ تشكل هذا المثلث بدءا من الذهن ، لتتكون فكرة عن الأمور الموجودة في الطبيعة الحسية فتنتقل من المتكلم إلى السامع بمداليل، أو عبارات توضع أساسا لكي تحيل المتلقي على تلك الموجودات العينية، أو الطبيعية بدل إحضارها لحظة التخاطب [٣٢]، وقد أجمل حازم ذلك في قوله :- لما كانت المعاني إنما تتحصل في الأذهان عن الأمور الموجودة في الأعيان ، وكانت تلك المعاني إنما تتحصل في الذهن بإعلام من العبارة [٣٣]، ولم يخل الأمر من تتبع بعض النقاد العرب لمصطلح الشعرية في أدبيات النقد العربي القديم ،وسنلاحظ على الرغم من أن كلمة شعر قد عنت زمنا طويلا ، معايير نظم الشعر وحده ، لكننا نجد لدى معظم النقاد العرب القدماء ، تقديرا شعريا لأنماط التعبير الأدبي التي تحمل كل الخصائص الشعرية باستثناء الوزن والقافية ، وهو ما دعوه بالقول الشعري ،وبتعبير آخر ، إذا كان الشعر فنا لفظيا ، والشعرية لاتتخذ اللغة عامة موضوعا لها ، بل تقتصر على شكل من أشكال استعمالاتها الخاصة ، أي صناعة الكلمات ،

والصناعة مصطلح شائع في النظريات الشعرية العربية ، ومجال بحثه هو الصور البلاغية، والبيانية التي تكون جوهر الفن الشعري [٣٤] ، ويظن كثير من الباحثين أن الفضل الكبير يرجع للشكلانيين الروس فيبعث مفهوم الشعرية ، ومن ثم دفعه لأخذ مكانته المميزة على ساحة النقد الأدبي الحديث ، وذلك عندما نبهوا على أن وظيفة النقد هي الحديث عن أدبية النصوص الأدبية بمعزل عن كل المقاربات الخارجية [٣٥]، فهذا رومان ياكوبسون وهو احد أهم المنظرين اللغويين البارزين الذين ينتمون إلى هذه المدرسة ينطلق من مبدأ هو أن هيمنة الوظيفة الشعرية في الشعر على وظائف اللغة الأخرى فيه سببه يرجع إلى انزياح لغته - الانزياح بحسب جان كوهين والفجوة مسافة التوتر بحسب كمال أبي ديب - عن اللغة المعيارية المألوفة التي هي لغة النثر لديه [٣٦]،فأفضى إلى خلق الأثر الجمالي الذي أثار هو أيضا الصدمة أو الهزة - كما يسميها جان كوهين - لدى المتلقي وهو أمر لا يقتصر على الشعر وحده وإنما يشمل الأنماط الأدبية كلها ،وينطلق من أن تلك الوظيفة قاعدة جمالية لا تمثل إلا جزءا من قواعد أخرى على الشعرية - التي هي فرع من اللسانيات - الكشف عنها ،أو ابتكارها من داخل النصوص في ضوء نظرية الانبثاق ، أي الانطلاق من العمل الأدبي ذاته للكشف عن قوانين الإبداع، أو الخصائص المجردة التي صنعت فرادته، وليس من خارجه - بعيدا عن المؤثرات الخارجية - على أن يكون ذلك مستندا إلى تصور منهجي واضح، ومفاهيم إجرائية محددة، ومضبوطة [٣٧]،والشعرية خاصية ذاتية كامنة في النص الأدبي ،وبما أن الأدب يشتغل في اللغة ، فالشعرية خاصية لسانية ، لا تغادر النص الأدبي إلى خارجه ، وإنما تكتفي في البحث عن بنيته الداخلية ،أي البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك [٣٨]،أي ما

يحدد اجناسيته شعرية كانت أو نثرية ، وللشعرية مفهومان ، إحداهما أنها جزء لا يتجزأ من اللسانيات ،وأنها تعمل على تقصي الدواعي التي تجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا كما تقدم [٣٩]،أما المفهوم الآخر فهو اللغة الشعرية التي تتحقق بفعل التجاوز، والتمرد على اللغة التقريرية واليومية ، إذ تسعى إلى وضعنا قسرا في حالة من الوعي ،والانتباه [٤٠]،هي اللغة المتسمة بالشفافية، والمشحونة بالتصوير بدءا من أبسط أنواع المجاز [٤١] ،عودا إلى المقطوعات الأسطورية الشاملة ، وبحسب المخطط السيميائي الآتي :-

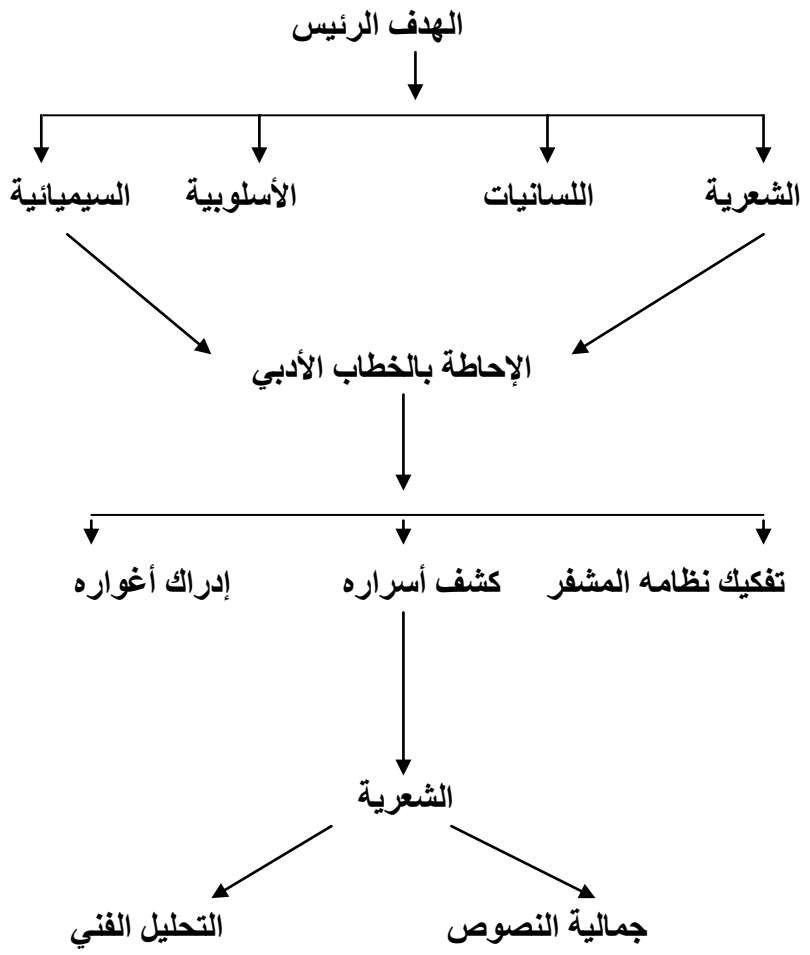


فضلا عن هذين المفهومين ما ذهبت إليه بعض الدراسات الحديثة ،ومن منظور معاصر إلى أن مفهوم الشعرية يتجاوز مجموعة المحددات التقنية المشكلة لما كان يسمى بأدبية الأدب ،إذ يحتضن ظواهر الصفة، ومن وراءها ، مما يرتبط بأوضاع الخطاب ، واستراتجياته ، الأمر الذي يفتح منافذ جديدة ، تستوعب أفق النص الشامل بكل تفاعلاته الحيوية ، ويشير خصوصا إلى عصبه الرئيس الماثل في وجهته[٤٢]، وفي ضوء ذلك يرى جان

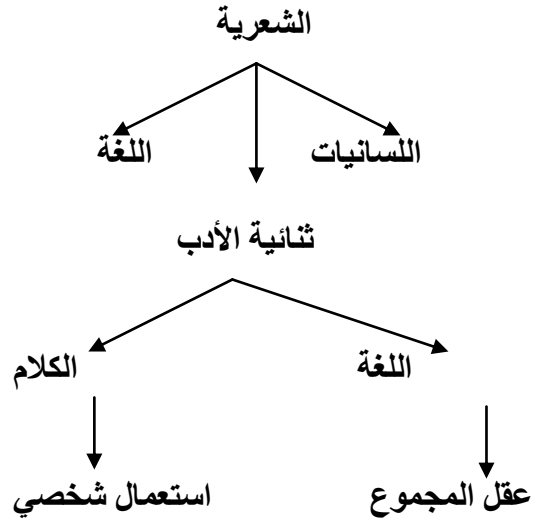
كوهين أن الشعرية إذا أرادت أن تصبح علما عليها أن تتبنى المبدأ نفسه الذي تبنته اللسانيات ، وهو تفسير اللغة باللغة وعدم الركون إلى علوم خارجية عنها ،وبذلك يكون الفرق بينها - الشعرية - وبين اللسانيات هو ، أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة في حين تعنى اللسانيات بالقضايا اللغوية عامة [٤٣] ،فاللسانيات هي الجسر الذي عبره الأدب نحو العلمية ، ولاسيما بعد أن اصطبغت حياتنا بصفة العلمية ،وغلبة المذهب التجريبي ،وهذا هو الذي وضع النقد، والدراسات الأدبية في مأزق بسبب محاولة النقاد إكساب صفة العلمية على الأدب ودراساته ، ولولا بزوغ نجم الدراسات اللغوية الألسنية التي وجد النقاد بها وسيلة توفيقية لتحقيق ذلك ،لما استطاعوا أن يثبتوا من خلال اللغة علمية الأدب ،وهذا مكنهم - بعد أن اكتسبت دراساتهم دقة ،وصرامة الدرس اللساني - من الاستغناء عن أية نظرية علمية خارج اللغة لإثبات تلك العلمية [٤٤]،وفي ضوء ذلك غدت الشعرية جزءا من اللسانيات ، بل علمية خارج اللغة لإثبات تلك العلمية [٤٥]،وهاهو ياكوبسون يعرف الشعرية بأنها فرع من اللسانيات يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى [٤٦]، وغير بعيد عن ذلك ما يراه تودوروف من أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعا لها ، وان اللسانيات ليست علم اللغة الوحيد ، ذلك لأن موضوعها هو نمط معين من البنيات اللسانية من دون أنماط أخرى تدرسها علوم أخرى ،بيد أن الشعرية تستطيع أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة جزءا من موضوعها وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب اقرب أقربائها علما [٤٧]، وبما أن الخطاب الأدبي خطاب تواصل باللغة تهيمن فيه الوظيفة الشعرية -بحسب ياكوبسون - من دون غياب الوظيفة التواصلية [٤٨]، وان الشعر - كما يقول كوهين - شأنه شأن

النثر كلاهما خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ ،وهو لابد من أن ينطوي على تواصل بين المؤلف، والقارئ ، وأن يفهمه القارئ [٤٩]،لذلك صارت الحاجة ماسة لعلم يعنى بخصائص الخطاب الأدبي التي يتحول بموجبها الخطاب عن سياقه التوصيلي الإخباري إلى وظيفة تأثيرية جمالية ،فكانت الأسلوبية التي يميزها -الدرس اللساني - من الشعرية بكون الشعرية لا تهتم بالأسلوب المميز إلا إذا كان في منظومة العمل الأدبي ، وعلى هذا الأساس عرف الشعر بأنه نوع من اللغة وعرفت الشعرية بأنها أسلوبية النوع [٥٠]، فالشاعر عندما يتحدث لا يتحدث كما يتحدث الناس ،بل إن لغته لغة شاذة أو منزاحة عنها ، أي: أن لغته لغة شعرية ،وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا [٥١]،وفي ضوء ذلك لابد أن تكون الشعرية محتوية للأسلوبية، ومتجاوزة لها أيضا لأن الشعرية هي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له ، وان الأسلوبية هي إحدى مجالاتها ، فهي وصف لخصائص القول في النص ،لأنها تتناول ما هو في لغة النص فقط ،ولا يعنيها الأثر الذي ينشأ في المتلقي نفسه ، وهذا لا يقوم أساسا وافيا لأدراك أبعاد التجربة الأدبية، ومن ثم تفسيرها ،فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره ،والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها ،وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى أتمامها [٥٢] ، فتهدف الشعرية ،واللسانيات، والأسلوبية ،فضلا عن السيميائية إلى محاولة الإحاطة بالخطاب الأدبي، وتفكيك نظامه المشفر، ومن ثم كشف أسراره ،وأدراك أغواره التي هي جوهر خلوده، واستمراره ،فالشعرية وان كانت تبحث عن أسباب جمالية النصوص الأدبية ،أو ادبيتها إلا أنها تعتمد الآلية نفسها التي يعتمدها الشكلانيون ،والبنيويون ، وهي عدم السؤال عما يعبر عنه النص ،والاكتفاء بالسؤال عن كيفية التعبير ،ففي ضوء هذه

الكيفية تكتشف قوانين الإبداع في النص كما يرى ذلك د٠ عبد الكريم السعيدي ،أي إن قاسما مشتركا يجمع هذه التوجهات النقدية هو الانغلاق على النص بمعزل عن المؤثرات الخارجية ، وهذا جعل النقاد ،والباحثين ينعتونها بالنصية ، وهنا ينبغي التنبيه على أن هذه الاتجاهات النقدية لا تسعى إلى تجريد عناصر النص الأدبي ، ومن ثم منحها قيما ذاتية مستقلة ، بل إنها تنظر إلى تلك العناصر مجتمعة كونها نسيجا متجانسا ،لان في ذلك فقدانا لشعرية ،أو جمالية ،أو أدبية النص ،وليس معنى هذا تفوق التوجه الجمالي على التحليل الفني ، ومن ثم الاستغناء عنه ، بل أن التحليل النصي للنصوص الأدبية يوفر لنا الوسائل التي نفهم بها الصلات بين النص وسياقه الثقافي ،وشخصية كاتبه[٥٣]، وبغية الكشف عن ذلك نستعين بالخطاطة الآتية :-

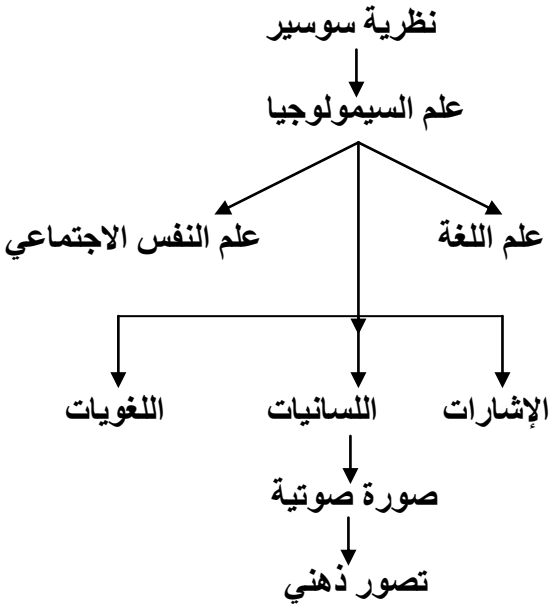


فالأدب بناء من القيم مبني على نحو يجعل كل شي يقع قبله مفهوما من خلال طريقة تركيبه ، في حين تفضي طريقة التركيب تلك إلى فهم ما يترتب عليه ، ومن ثم فلابد للنقد الجمالي منه أن يفكك النص الأدبي ليميز عناصره ، ولو كان هناك من يرى أننا حينما نستمتع بعمل ما لا نكون واعين بالأجزاء التي ينطوي عليها ، على أنها كيانات مستقلة ذوات قيم ذاتية قائمة بذاتها ،في حين أن تفكيك النص الأدبي إلى أجزائه يقضي على جماليته [٥٤]،وكثيرا ما يبدو أن الشعرية هي الأقرب من الجمالية في الوقت الذي لا تبدو فيه الأسلوبية كذلك ، فقد اتضحت الجمالية مؤخرا كونها اشتراطا لابد منه لنجاح أية شعرية ، ولاسيما بعد أن أصبحت الشعرية مع بداية القرن الثامن عشر فرعا من فروع علم الجمال الفلسفي،ولاسيما في ألمانيا [٥٥]،والشعرية من المواضيع التي لم تتبلور بعد بصيغتها المستقرة ولم تأخذ كفايتها ممن نظروا لها وتعرضوا لأهميتها قياسا بالبلاغة القديمة على الأقل فقد، ولدت الشعرية لتلفي نفسها مطالبة بالتضحية بكيانها في معبد المعرفة العامة [٥٦]، وهي بعد من جهة المصطلح ما زالت تستوعب غير تسمية ، وتتحمل أكثر من عنوان،تنطلق الشعرية في تحديد ،وتأسيس موضوعها من علم اللسانيات، ويبدو القاسم المشترك بين حقل اللسانيات، والشعرية متجليا في اللغة [٥٧] ،كونها مادة للمقاربة اللسانية ،أو الشعرية على حد سواء ، وطبقا للثنائية اللسانية (اللغة - الكلام) ،اللغة بما هي الوجود داخل عقل المجموع ،والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس ، طبقا لهذه الثنائية تتكون على مستوى الشعرية ثنائية الأدب / الكلام الأدبي ، يكون الأدب في الثنائية الشعرية بمثابة اللغة في الثنائية اللسانية، بينما يكون الكلام الأدبي في الأولى بمثابة الكلام في الثانية [٥٨] ، نلحظ هذه الثنائية من خلال الترسيمة السيميائية الآتية :-



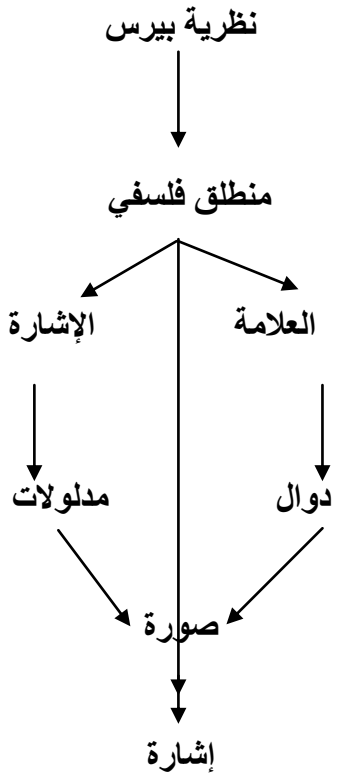
تعد السيميولوجيا من مناهج ما بعد البنيوية، وان جمعهما تاريخ واحد [٥٩]، وان كل واحد منهما يعد ندا للآخر إذ يتضافر معه لاستكشاف النصوص الأدبية ،ودراستها من منطلق لساني،ولان البنيوية تدرس الأنظمة الاشارية المختلفة ،صعب على بعض النقاد التمييز بينها ،وبين السيميولوجيا [٦٠]،لهذا اقترح احد النقاد وهو جوناثان كولر التمييز بينهما جغرافيا ، إذ قصر البنيوية على ممارسات النقاد الفرنسيين [٦١]،فما تمثله السيميائية في الواقع هو نقد أدبي غيرت الألسنية البنيوية صورته، وجعلته مشروعا أكثر ضبطا، واقل انطباعية ،وأكثر،وليس أقل امتلاء بثروة الشكل، واللغة من معظم النقد التقليدي [٦٢]،يعد اللغوي السويسري دي سوسير مؤسسا للسيميولوجيا ، وذلك عندما تنبأ في بدايات القرن العشرين في أثناء دراسته للإشارات بولادة علم جديد أطلق عليه السيميولوجيا ، ورأى فيه علما عاما ينطوي تحته ،ويخضع له علم اللغة بوصفه فرعا منه ،وقال بهذا الخصوص[٦٣] :إن علما يدرس حركة الإشارات في المجتمع لهو علم قابل للتصور، وسيكون هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي ، ومن ثم علم النفس العام ،وسأدعوه بالسيميولوجيا من المصدر الإغريقي [٦٤]،ويرى دي سوسير وأتباعه من الأوربيين ولا سيما

الفرنسيون أن الإشارة - ويقصرونها على اللسانية، أو اللغوية - هي صورة صوتية، وتصور ذهني ، وهي لا تحيل على أشياء بل على تصورات ذهنية ،وليست حقائق عينية ملموسة ، وبعبارة أدق أنها تدل على شيء آخر غير نفسها ، وعلى الرغم من أن دي سوسير جعل السيميولوجيا جزءا من علم النفس الاجتماعي ، لأنها تدرس حياة الإشارة، أو العلامة ضمن المجتمع ، إلا إننا نجد أن ضمن المجتمع ، ومن ثم فان تحديد مكانها بدقة ستكون من مهمة عالم النفس ،إلا أننا نجد أن الدراسات السيميولوجية تنهج نهجا شكلانيا حتى صارت انجازاتها لا تختلف عن انجازات البنيوية بعد استبعادها المحددات الاجتماعية للثقافة [٦٥]، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



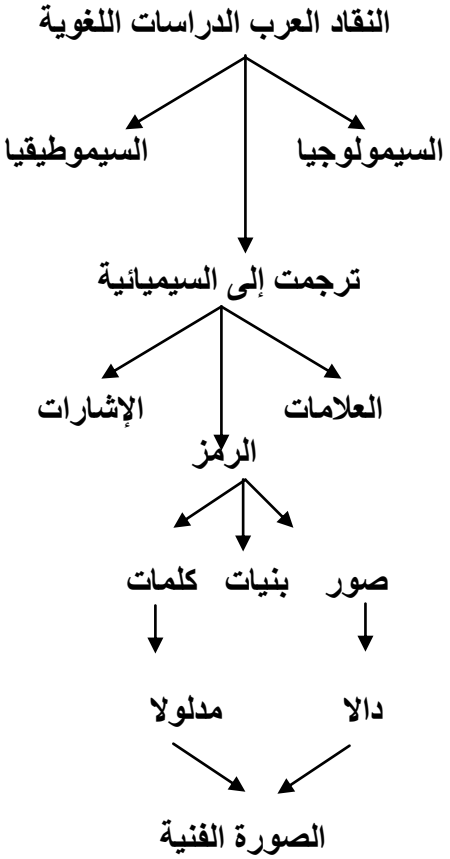
وفي الوقت نفسه كان بيرس ،وهو اللغوي الأمريكي ينطلق - كغيره من العلماء الأمريكيين - من منطلق فلسفي منطقي برغماتي ذرائعي [٦٦]، ليؤسس سيميولوجيا خاصة به، وبأتباعه أصحاب المدرسة الانجلو أمريكية اسماها بالسيميوطيقا درس بموجبها الإشارة، أو العلامة، ورأى أن كل شيء في الوجود يصلح أن يكون موضوعا للإشارة حتى الذات الإنسانية ،

والإشارة لديه دوال تدل على مدلولات معينة وهذه الدلالة نلمحها إما بعلاقة التجاوز المكاني ،وإما أنها إيقونات تشبه ما تشير إليه فعندئذ نتخيل العلاقة بينها ،وبين مدلولها مثل صورة السيارة في إشارة المرور، إما النوع الثالث من الإشارات فهو الرمز، ونموذجه الكلمة اللغوية الذي تكون علاقته مع مدلوله علاقة اعتباطية، أو عفوية غير مخطط لها ،وليست سببية[٦٧]، ولأن بيرس يستند في وجهة نظره هذه إلى الفلسفة النفعية البرغماتية ، أو الذرائعية ، نراه يركز على الجانب الذي أهملته الدراسات اللسانية، وهو الجانب الاتصالي ، أي علاقة الإشارة بمستخدمها، وهو جانب ظل مستبعدا من الدراسات اللسانية ،لأن تلك الدراسات شغلت بالقواعد الشكلية ،وعلم التركيب، والمعاني [٦٨]، ونلحظ النظرية السيميوطيقا لبيرس من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



وتلقف النقاد العرب هذه الدراسات اللغوية - السيميولوجيا كما يرى سوسير، وأتباعه أصحاب المدرسة الأوربية ،أو السيميوطيقا بحسب رؤية

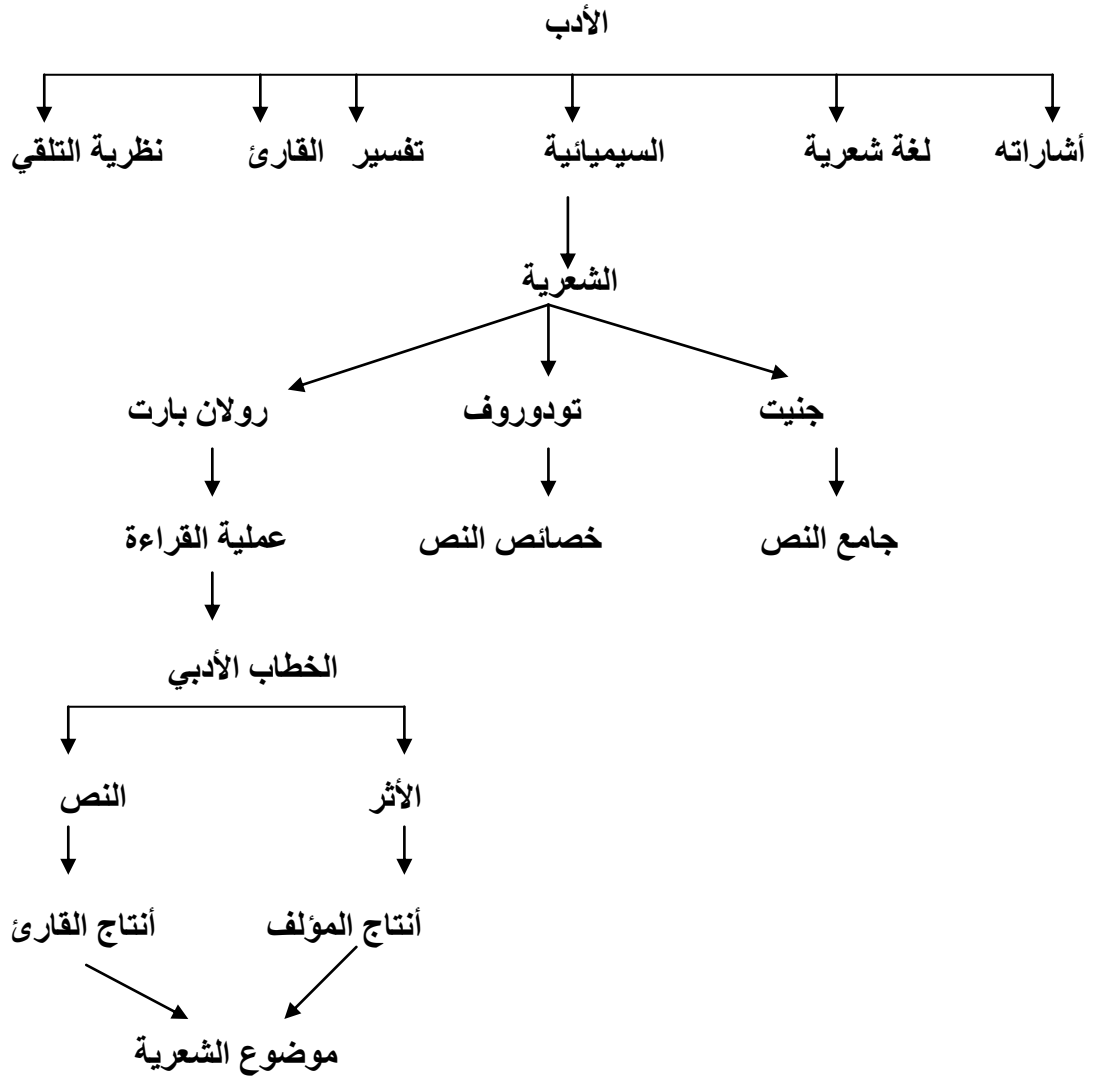
بيـرس، وأتباعـه أصـحاب المدرسـة الانجلـو - أمريكيـة - وترجمـوا هـذه المصـطلحات إلى السـيميائية، أو علـم العلامـات، أو الإشـارات [٦٩]،أمـا وقـد ارتبطـت السـيميائية بمصـطلح الرمـز، والإشـارة فأننـا نحـدد مقصـدنا منـه توخيـا للدقـة العلميـة ،والمنهجيـة [٧٠]، فنقـول :إن مصـطلح الإشـارة واسـع يشمل كل عنصر من عناصر النص الأدبي من صور ،وبنيات، وكلمات ، وهو لـيس بـديلا عـن مصـطلح الكلمـة بـل هـو الكلمـة نفسـها ، علـى الـرغم مـن أيماننـا باشـارية اللغـة ،وان الكلمـة فيهـا عبـارة عـن إشـارة كونهـا دالا يثيـر مـدلولا معينـا ،والأمـر كـذلك مـع الصـورة الفنيـة في الـنص الأدبي التـي هـي عبارة عن إشارة أيضا [٧١] ، ولتوضيح العلاقة بين النقاد العرب، والغرب عن طريق الترجمة تتضح العلاقة من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



وفي ضوء ذلك يحق لنا القول: إن الأدب بأشكاله المختلفة يعمد إلى خلق أشاراته بما ينطوي عليه من لغة شعرية ، ثم يأتي دور السيميائية لتفسير

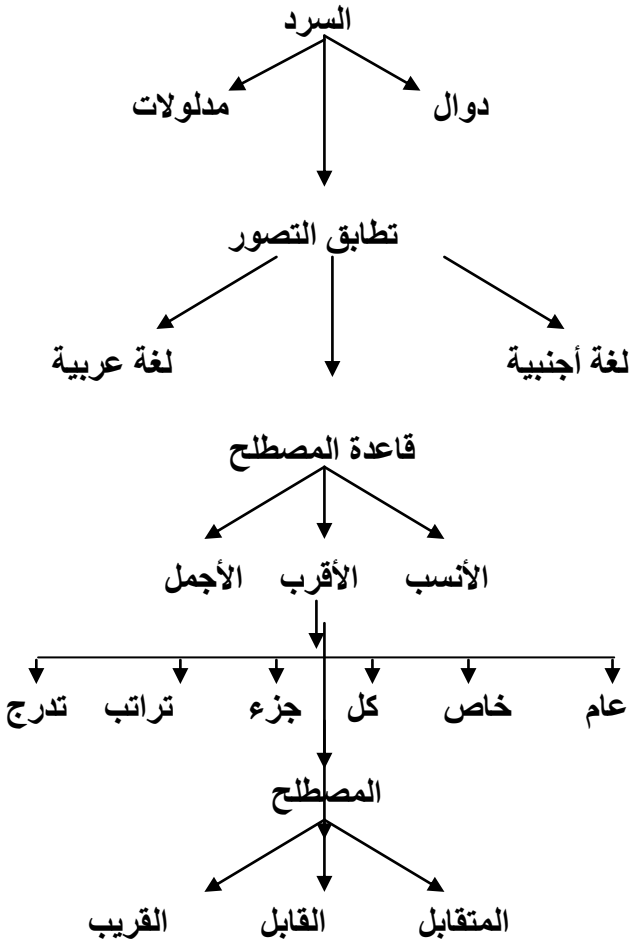
آليـة اشـتغال اللغـة الشـعرية في ذلـك الأدب، ووصـفها ، علـى أن ذلـك لـم يمنعها من أن تتوفر على نشاط يتحرك بموجبه القارئ في ضوء ما أتاحته لـه نظريـة التلقـي[٧٢]، ونظـرا لتبـاين المنطلقـات التـي انطلـق منهـا النقـاد للكشف عن الخصائص ،أو القوانين التي تتحكم في النصوص الأدبية - أي شعريتها - تعددت تبعا لذلك طرائق استنطاقهم تلك النصوص ،حتى صار الحديث عن استنطاقات ،وليس استنطاقا واحدا ،ومن ذلك ما يراه جيرار جنيت أن موضوع الشعرية هو جامع النص ،أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده،أي العناصر الداخلة في علاقة تناص في النص [٧٣]،أما تودوروف ،ورولان بارت فهما يربطان الشعرية بعملية القراءة ،فالشعرية - كما يراها تودوروف - هي الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لا ينتهي من النصوص ، فتودوروف يسعى إلى تحديد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه رولان بارت بين الأثر، والنص - الأثر هو إنتاج المؤلف ،في حين أن النص هو إنتاج القارئ - وبناء عليه لا يصلح الأثر موضوعا للشعرية ،لأنه عمل موجود أما موضوع الشعرية فهو العمل المحتمل ،أي النص الذي يولد نصوصا لا نهائية [٧٤]. ليست الشعرية مفهوما دارجا ،أو مصطلحا تألفه القواميس الأدبية التي تتناولها أوساطنا الثقافية بعامة ،والأدبية بخاصة ،وجزء من الأوساط الأكاديمية المتخصصة بعلوم العربية نعم قد يكون هذا المصطلح أكثر رسوخا ،وانتشارا، ووضوحا في الوسط النقدي لما يمنحه هذا الوسط من مساحة للانشغال به ، ولادة،ونشأة، وتطورا ،واستقرارا ، إلا انه يمكن القول وعن تجربة علمية إن كثيرين، ومن بينهم أكاديميون، وربما مختصون كما أسلفنا ما زالوا يخلطون حتى يومنا هذا بين الشعر وبين الشعرية معتقدين أن الشعرية منحوتة من الشعر أو مشتقة منه حصرا ،وليس لها

علاقة بغيره من الأجناس الأدبية الأخر[٧٥]. وفي الوقت الذي هناك من يرى أن كلمة شعرية تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا ، هناك آراء تمضي إلى ابعد من ذلك بأنها تكاد تكون متعلقة بأعمال نثرية حين يكون الرجوع إلى الشعرية بمعناها الاشتقاقي الذي يرى أنها اسم لكل ماله صلة بإبداع كتب، أو تأليفها إذ تكون اللغة هي الجوهر، والوسيلة في آن واحد [٧٦]،وسوف نوضح الشعرية ،وتفرعاتها من خلال المخطط السيميائي الآتي -:



إن مصطلحات أي اختصاص كيفما كان نوعه تكتسب دلالاتها الخاصة في الاختصاص نفسه ، إنه يحددها على وفق ما يمليه عليه السياق الذي يضعها فيه ، وهذا هو مرد اختلافات دلالات المصطلح الواحد باختلاف الاختصاصات والتصورات إذا اتفقنا على هذه القاعدة ،يمكن أن نذهب إلى أن هناك نظريات متعددة، ومختلفة لتحليل السرد، وطبيعي أن نجد المشتغلين بهذه النظريات يستعملون دوال مصطلحات معينة لكن كل اختصاص يحصلها بمدلولات تطابق التصور الذي ينطلق منه ، إذا اتفقنا على هذه القاعدة كذلك لا مفر من الذهاب إلى أن الدال السردي المصطلح الواحد له مدلولات سردية اصطلاحية علمية متعددة بتعدد النظريات والاجتهادات ، ويقتضي هذا، إذا ما حصل التسليم بذلك أن أي مصطلح من المصطلحات السردية لا يمكن أن نضع له مقابله المناسب ما لم نفهم جيدا، ونستوعب جيدا مدلوله داخل الإطار النظري الموظف في نطاقه [٧٧]، هذه القاعدة تتصل بالمصطلح الأصلي في اللغة الأجنبية ، ولابد من قاعدة موازية ترتبط هذه المرة بـ المصطلح المقابل الذي نود اقتراحه من داخل اللغة العربية ، بعد تمثل القاعدة الأولى ،ووضعها في الاعتبار: فهم المدلول الخاص بالمصطلح فهما دقيقا، تقدم اللغة إمكانات مهمة في الاستعمال ،وعلينا انتقاء الأنسب، والأقرب ،والأجمل من المفردات التي نعتزم اقتراحها، وعلينا أن نحسن اقتراح كلمة معينة من وسط شبكة من الكلمات المتقاربة ، وفي تقديرنا الضمني أن بعضا منها قابل للاستثمار للدلالة على مصطلح قريب [٧٨]، وبمراعاة هذا التوزيع يمكننا في حال انتقاء بعضها أن نحمل مجاورتها دلالة قريبة ، ولكنها تكون أخص ،أو أعم ، أو ما شاكل هذا من العلاقات التي تنظم الوحدات المعجمية المشتركة (عام ، خاص ، كل ، جزء، تراتب ، تدرج..) بذلك ، وتبعا للاقتضاء ،والاستعمال ،

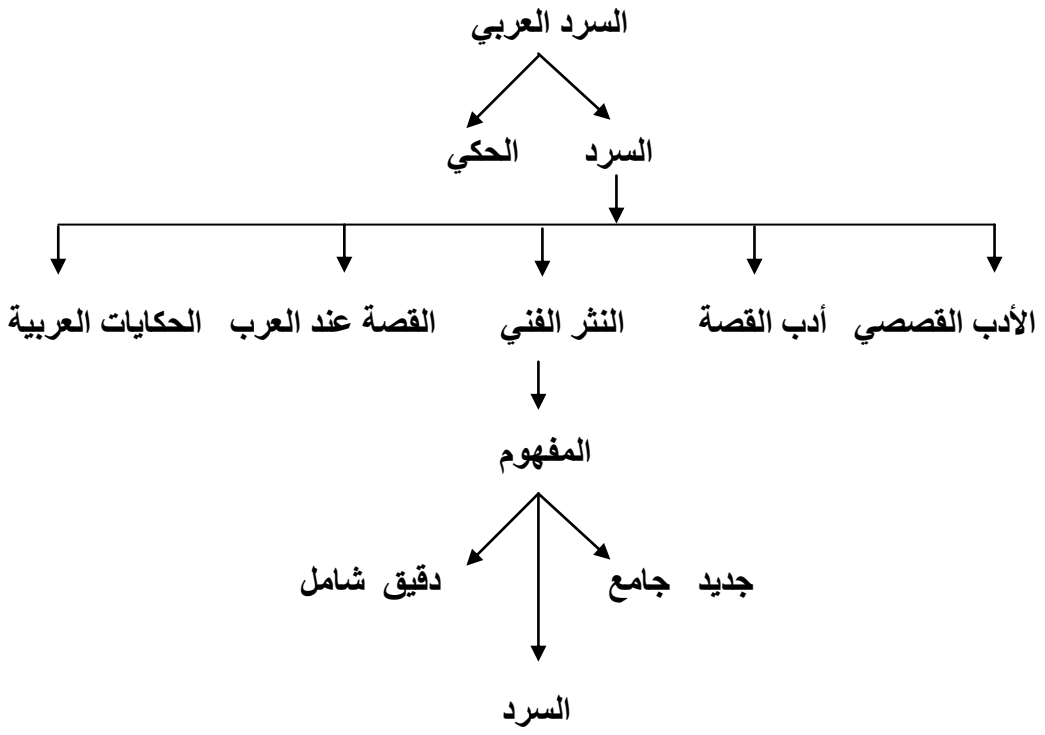
يمكننا تقديم المصطلح المتقابل، والقابل للتميز عن المصطلحات القريبة منه ، بمقوم ذاتي أو أكثر، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-

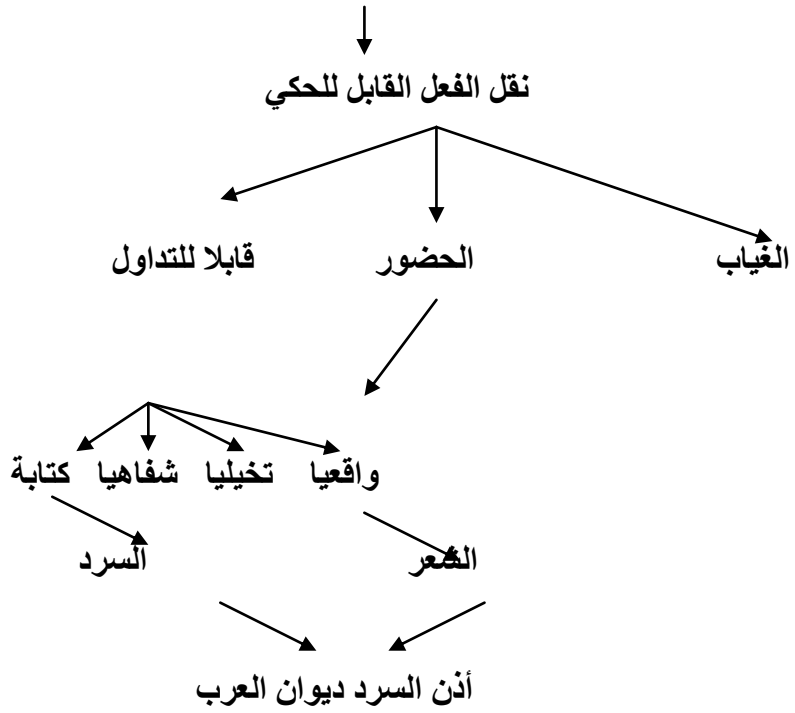


وإن الكشف عن شعرية النصوص، وجمالياتها لا يتوقف على طبيعتها، ومدى ما تحمله من قوانين ،وأسباب، ولا يتوقف على الإمكانات والأدوات التي يمتلكها الدارس ،والمتقصي لتلك الشعرية، والجماليات ، وإنما يتسنى الحديث عن الشعرية النثرية من كليهما لحاجة كل منهما إلى الآخر ، فالعمل الأدبي لا يعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب وطرائق تمثل موضوعاته [٧٩] ، وعندما نطرح السؤال الأول حول السرد العربي ،فان أول ما سيتبادر إلى الأذهان هو : هل هناك سرد عربي ،وآخر غير عربي ؟ وقبل ذلك ماذا نقصد بـ السرد حتى نضيف إليه صفة العربي ؟ وهل

، عندما نقول السرد العربي الآن يوحي هذا المفهوم بالنسبة إلينا جميعا بالأشياء نفسها ؟ ... أم أن كل واحد منا يمكن أن يتصور من خلاله أشياء خاصة تخالف ما يتصوره غيره ؟ أسئلة عديدة يمكن أن تنبثق من السؤال الأول ،وعلينا أن نتتبعها ، ونعمل على تأطيرها ضمن إشكال مركزي بقصد الإجابة عليها [٨٠]،نقول الشيء نفسه عن السرد العربي فهو قديم قدم الإنسان العربي ،وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك ،مارس العربي السرد ،والحكي ،شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان ، بأشكال وصور متعددة ، وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراثا مهما ، لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم ، ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا ،وبصور شتى [٨١]،ينطبق الشيء نفسه على مفهوم السرد العربي كما أتصور ذلك لأننا سنجد أنفسنا أمام استعمالات عديدة ،قديمة وحديثة ، لا رابط بينها ،ولا ناظم ، نجد من بين هذه الاستعمالات : الأدب القصصي ، أدب القصة ،النثر الفني ، القصة عند العرب ، الحكايات العربية ، وما شاكل هذا من المفاهيم ، ومعنى ذلك أننا عندما نقول مفهوما جديدا ، فان هذا المفهوم الجديد نوظفه ليكون مفهوما جامعا من جهة ، وليكون دقيقا، وشاملا من جهة ثانية [٨٢]،إن المفهوم الجامع يستوعب أشكالا متعددة من الممارسات ،والتجليات النصية ، ويغطي تسميات عديدة ألحقت بتلك الأشكال، وفي مختلف الحقب ،وذلك على اعتبار أن التسميات السابقة كانت محدودة، وضيقة عن الشمول ،أو كانت تحكمها رؤيات خاصة ، وهذا ما جعلها غير دقيقة عكس المفهوم الجامع ،انه يرصد الظاهرة في كليتها ، ويسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها، وملابساتها ، ويغدو تبعا لذلك قادرا على جعلنا ، في أطار توظيفه التوظيف المناسب ، نفهم الظاهرة بصورة أحسن ،وأوضح ، أما المفاهيم

القديمة فإنها ، بسبب طبيعة تشكلها، وطريقة توظيفها ، تصبح مفهومة فهما خاصا ،وضيقا، كما أن دلالاتها تغدو محدودة ،ومكرورة ، بحيث لا تسهم في إضاءة الظاهرة ، ولا تعميق النظر إليها ، وهذا حال العديد من الاستعمالات التي يمكن أن نمثل لها في حينها [٨٣] ،وإذا ما عرفنا السرد بأنه نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور،وجعله قابلا للتداول ، سواء كان هذا الفعل ،واقعيا أو تخيليا ، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة ، ونظرنا في تاريخ الإنسان العربي وموقعه الجغرافي منذ القدم بين حضارات مختلفة ، لظهر لنا فعلا أن الحضارة العربية لا يمكنها أن تقوم فقط على الشعر ،ولكن على السرد أيضا ، ونريد أن نغامر لنقول أنها قامت ، وبصورة اعم على السرد ، إن السرد ديوان آخر للعرب ،ولنتذكر الأسمار، والمجالس ، بل وهنا يمكن أن اجلي مبالغتي ، وأقول انه أهم وأضخم ديوان ، ولا سيما عندما نتبين أن جزءا أساسيا من الشعر العربي ينهض على دعائم سردية [٨٤]، وسنبين ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-





نظريا تراجعت نظرية الأنواع الأدبية كونها مدخلا للتصنيف، يتم اعتماده للفصل بين جنس أدبي ،وجنس آخر، ولكن على المستوي التطبيقي لم تزل بعد - في أدبنا العربي- قائمة، ولم يزل بعد البحث - نقديا - يسعى لتأصيل مفهوم النوع، والبحث عن السمات الفارقة بين جنس وآخر ، فهل استطاعت الأعمال الأدبية العربية بحق إحداث هذا التماهي بين ما هو شعري ،وما هو نثري ؟ بمعنى اعتماد السرد بنية منظمة للنص شعريا كان أم نثريا ؟ وإذا كان الأدب بعامة أداته الأولى هي اللغة، فما الحدود الفاصلة بين لغة القص، ولغة الشعر ؟ وكيف تتحول البنى السردية لتنتقل من القص إلى الشعر، والعكس ؟ إن التطور الحقيقي الذي لحق النوع الأدبي بعامة سواء في أدبنا العربي، أو الغربي، يمكن رصده عبر مبدأ نقاء النوع، الذي غدا هو المحور الذي تدور حوله الأعمال الأدبية، بمعني أنه لم يزل بعد التقسيم النوعي للأدب إلى رواية، وقصة، وشعر، ولكن لم تعد هذه الأشكال أو الأنواع الأدبية يتجلى كل منها في نوع ينفصل تماما عن

الأنواع الأخرى، وإنما هناك سمات مهيمنة عبر هذه الأنواع جميعا، ما فتئت تنتقل من نوع إلى آخر حتى غدت يصعب الفصل فيما إذا كانت تنتمي إلى النثر، أم إلى الشعر مثلا، وهنا لا يمكن البحث عن فرادة للنوع الأدبي، وإنما عن سمات مشتركة تنتمي إلى الأدبية، وليس إلى الشعر[٨٥] ٠ فالمتعارف عليه - منذ أقدم عصور الأدب - أن الشعر، والقص جنسان أدبيان لكل منهما خصائصه ،وتقنياته التعبيرية، وأن للسرد خصوصية نثرية، ومن ثم كان السؤال: ما الأسباب التي دعت لتسرب تقنيات السرد داخل بناء القصيدة ؟ وهل استطاعت سردية الشعر أن تكسر حاجز أسلوبية الجنس الأدبي، والجنس التعبيري عموما، بخلق حوار الأجناس داخل عمل واحد ؟ وإن كان فإلى أي مدى استطاع المزج أن يبلغ مداه ؟ وإلى أي جنس يمكن أن ينتمي النص مع ما يحمله من الملامح المشتركة .

فمفهوم الجنس ،أو النوع الأدبي في معناه الأصل يدل على الجذر أو الفصيلة التي ينتمي إليها العمل الفني، وإن كان المصطلح قلقا في ذاته، دائم التغير نظرا لاتساع محتواه، ومن هنا تأتي الصعوبة، فحتى بالنسبة لمجموعة الأعمال المعينة التي يتم إدراجها تحت نوع واحد، فإنها لا تسلم من التقسيم المستمر إلى أجناس فرعية أخرى متعددة ٠ ولعل نظرية الأنواع الأدبية لم تعد تحتل مكان الصدارة الآن في الدراسات الأدبية، فالتمييز بين الأنواع لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب العصر، والحدود بين النوع ،والنوع الآخر تعبر باستمرار، والأنواع تختلط ،أو تمتزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة، إلى حد ما صار المفهوم نفسه موضع شك بتعبير رينيه ويلك [٨٦]،ويبلغ هذا الأسلوب ذروته في نصوص الكاتب (عبد الزهرة عمارة) النثرية، إذ يعبر عن التفاصيل بإشارات تكاد تكون ابرز ملامح أسلوبية القاص والروائي المبدع ،إلا أن

أسلوب التعويض في العمل الأدبي ، لابد لكي تتحقق النظرية الشعرية في لغة النص ، أن يقابله تعويض في عملية تلقي هذا النص ، إذ ليس يسيرا الخوض في رحلة البحث عن قوانين الأدبية في لغة القاص ،وما يكتنزها من غموض،وتعقيد فدخلنا إلى سرديات (عبد الزهرة عمارة) لسهولة الولوج إلى عالمه النثري الذي يمتاز بالوضوح، والسهولة في اغلب الأحيان ، ولابد لنا من إعطاء سيرة مختصرة عن علم من الإعلام السرد في العراق على وجه العموم وفي مدينة العمارة على وجه الخصوص ، إذ ولد القاص ،والروائي عبد الزهرة عمارة عام ١٩٥١م في مدينة العمارة التابعة لمحافظة ميسان جنوب العراق ،أكمل دراسته الابتدائية والثانوية في مدينة العمارة ، التحق لإكمال دراسته الجامعية في كلية الهندسة التكنولوجية (الجامعة التكنولوجية حاليا) في بغداد وحصل على شهادة البكالوريوس في الهندسة الاليكترونية عام ١٩٧٦-١٩٧٧، أصبح عضوا في نقابة المهندسين العراقية بدرجة مهندس استشاري٠

أثاره الأدبية : -

أولا الروايات :-

١- عاشقة من كنزا ربا عام ١٩٧٩مطبعة المعارف -بغداد ٠

٢- غدا سأرحل عام ١٩٨٠ مطبعة المعارف - بغداد٠

٣- كلاب في الظلام عام ٢٠١٠ مطبعة دجلة –بغداد ٠

٤- دماء في بحيرة الأسماك ٢٠١٠عام مطبعة دجلة – بغداد ٠

٥- الخدم في اجازة ٢٠١٠ دار أمارجي -العراق ٠

٦- في انتظار القمر ٢٠١٩ دار امارجي – العراق٠

٧- فادية عام ٢٠٢١ دار امارجي - العراق٠

٨- والتقينا في بروكسل عام ٢٠٢٢ دار امارجي – العراق٠

ثانيا المجاميع القصصية :-

١ - الشمس تشرق في عيون النساء عام ١٩٧٩ مطبعة المعارف –بغداد

٢- قطة في الطريق عام ١٩٨٧ مطبعة المعارف – بغداد ٠

٣- متى تخلع العمامة عام ٢٠١٢ مطبعة دجلة – بغداد ٠

٤- السكرتيرة والخريف عام ٢٠١٩ دار امارجي – العراق ٠

ثالثا الكتب المشتركة :-

١- انطولوجيا الرواية العراقية في المهجر ٠

٢- الموجز في الرواية العراقية المعاصرة ٠

٣- انطولوجيا القصة القصيرة النسوية العراقية ٠

٤- انطولوجيا القصة القصيرة جدا العراقية المعاصرة (ثلاثة اجزاء)٠

٥- ضفاف الرافدين للقصة القصيرة العربية ٠

٦- الجنائن المعلقة للقصة القصيرة العربية ٠

٧- شهرزاد في بغداد (سير ونصوص) ٠

٨- شهريار في بغداد سير ونصوص ٠

٩- بوابة عشتار للقصة القصيرة العربية ٠

١٠- عطر السرد في بلاد الرافدين قصص قصيرة جدا٠

١١- عطر السرد في بلاد الشام قصص قصيرة جدا ٠

١٢- (١٥٠ أيقونة عربية قصص قصيرة جدا) ٠

رابعا الكتب العلمية :-

١- نظام الفيديو المنزلي٠

٢- صيانة الأجهزة المنزلية ٠

٣- الاسس الفنية في إصلاح التلفزيون الملون٠

٤- رحلة مع ويندوز ٩٨ ٠
٥- الطرق الحديثة في صيانة اللابتوب ٠
٦- المهارة الفنية في إصلاح الموبايل٠
٧- الجديد في صيانة الموبايل٠
خامسا نتاجه الثقافي:-
١- اصدر مجلة أمارجي للثقافة والأدب والفنون عام ٢٠١٧ وهي مجلة شهرية ورقية وكان رئيس تحريرها٠
٢- اصدر مجلة عروس الآداب وهي تعني بالقصة القصيرة جدا عام ٢٠٢٠ وهي مجلة شهرية ورقية وكان رئيس تحريرها ٠
٣- رئيس الرابطة العراقية للقصة القصيرة جدا في العراق٠
سادسا : أراء النقاد فيه :-
١- الأستاذ الدكتور مصطفى لطيف عارف أستاذ النقد الحديث في كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ذي قار:- تميز أسلوب القاص والروائي (عبد الزهرة عمارة) ، في روايته (كلاب في الظلام) بأسلوب يحيل اليوم إلى فن اليوميات أكثر من فن السيرة ، فهو يوم ليس ككل الأيام ، أو هو احتدام الأيام في دورة زمان قياسية محددة ، تتصادم فيها أيام الدكتاتورية مع أيام الاحتلال ، وصباحات المنفى مع فجر العودة ، ساعات الإحباط بأوقات الأحلام، وخلاصته قوافل أحداث كابوسيه تمتد من الليل إلى الليل ، لكن ليل بغداد / العمارة ليس ضاجا بالحياة إلى هذا الحد٠
٢- د٠ مصطفى العارف : استطاع الروائي (عبد الزهرة عمارة) من التعبير عن الزمن الداخلي من خلال ثنائية الحلم – اليقظة ،فهو يعتمد على شخصية البطلة الفاعلة في أحداث رواية (فادية)٠

٣- د٠ مصطفى العارف يقول :- وهذا أسلوب جديد في الكتابة عند القاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) في ادخال تقنية المشاهد السينمائية في مجموعته القصصية (الشمس تشرق في عيون النساء)، ويلجاء القاص إلى الطبقات الفقيرة في نصوصه القصصية،لأنه يؤمن أن الأدب هو صوت الفقراء،وهو المرآة التي تعكس همومهم،وأفراحهم،ومآسيهم،وطموحاتهم أما الأدب الذي لا يروى بصوت الفقراء فهو إما أدب دعائي،أو أدب البرج العاجي،الذي يترفع عن الخوض في مآسي الفقراء٠

٤- الناقد والقاص العراقي الدكتور مصطفى العارف يقول : يكتب القاص (عبد الزهرة عمارة) قصصه بصدق،صدق الإحساس ،وخفة الحلم،وكأنه يحصي خسارته التي هي خسارتنا،تراه ينصت لنبض الحياة رغبة بالكتابة،لنزعة إنسانية بداخله،نزعة مفرطة في الصدق، قصصه تعلن رصد تعارضات حادة تشكل الواقع العراقي في مشهديه سينمائية٠ قصصه تعلن امتدادها الزمني نهاية الثمانينيات،وصولا إلى بداية الألفية الجديدة بوصفها أي قصصه الخيط الدقيق الذي يربط بين الواقع ،والخيال ،بين الحياة نفسها ،والحلم٠قصصه تجمع للمختلف،وللحالات المتناقضة،وتجسيد لماهية الوجود الإنساني بأصالته،وجدته،وهشاشته٠ قصصه حافلة بالمشاعر الإنسانية بطعم عذب يشبه مرارة الواقع،واقعنا العراقي،واختلالا ته،عبر لغة ترصد حياتنا العراقية بحروبها،وحصاراتها،واحتلالها،لغة ترصدبتامل،بإيحاء،بتمرد،بعبث،بجنون،لغة واقفة في المهب من اجل اقتناص لحظة بوح باذخةالدهشة٠ (السكرتيرة والخريف)

٥- يقول الدكتور مصطفى العارف : ولعل رواية (غدا سأرحل) للروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) هي أبلغ ردٍّ على هذا التساؤل لأنها تُعَدُّ الشَّكْلَ الأكثر توثيقاً للفضاء الزماني، والمكاني، والأكثرَ ضماناً لعمق هذا

الفضاء ،واستمراره على مر الزمان، بل يمكننا القول عموماً إن للرواية قيماً أدبية ،وفكرية تحوّل التاريخ الذاتي إلى أفق للكتابة يتحدى مجال البوح والاعتراف حين يحوّل ممارسة الكتابة ذاتها إلى وعي مكمّل لإدراك العالم المحيط بالروائي خلال مختلف مراحل العمر٠

٦- يقول الدكتور مصطفى العارف :- تميزت المجموعة القصصية (قطة في الطريق) بالسهولة ، والبساطة ، والوضوح ، وعندما نعود إلى العنوان يتألف من مقطعين الأول (قطة) الرمز الذي تناوله القاص عبد الزهرة عمارة ، والثاني (في الطريق) الذي بينه القاص من خلال المقطع الثاني الذي دل على الضياع أيضا في كل زمان ،ومكان ، ويتوسط المقطعين اسم القاص (عبد الزهرة عمارة) ٠

٧- يقول الأستاذ الدكتور مصطفى لطيف عارف :- ولكون الروائي (عبد الزهرة عمارة) يميل إلى وضع اسمه فوق العنوان أعلى الغلاف، وبشكل بارز كونه يشكل وجها من وجوه الاعلان والترويج، وإشارة إلى اهمية رواية (والتقينا في بروكسل)، وكذلك ليلفت انظار القراء بسهولة ممن يستهوون اقتناء روايته خصوصا، و بهذا التخطيط الإحاطي يتفحص المختبر السيميائي كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع النصي، فلم يكن ذلك ليخلو من دلالة أو جمالية معينة؛ لأن وضع الاسم في أعلى الصفحة يختلف عن وضعه في اسفلها فكلاهما يعطي الانطباع الخاص به، ووجود اسم المؤلف والحالة هذه؛ ليؤكد بالتعاضد مع الدلالة الإيحائية المتقدمة على المقدرة الفذة من قبل الروائي (عبدالزهرة عمارة) في التفنن بصياغة مؤلفاته، وسيطرته على مكامن الابداعات فيها، فضلا عن كونه مجددا في ما ورد في بعض منها وليس مقلدا٠ رواية (والتقينا في بروكسل) ٠

٨- يقول الناقد الاكاديمي الدكتور مصطفى العارف : ما يميز رواية (الخدم في اجازة) للروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) بدأت فيها من النهاية للحديث عن بطلة الرواية (سفانة) الفتاة الريفية المظلومة والمضطهدة ،حتى وصلت بداية الرواية ،وقد تحققت تقنية المونتاج السينمائي ، عن طريق عرض سيناريو الأحداث التي جرت ، وتقطيع المشاهد بحسب الشخصيات الرئيسة المذكورة في الرواية ، وحركة الكاميرا أفقيا وعموديا ، وتميزت أيضا بالبناء الروائي النادر في زمننا الحالي ،لم يكتب بهذه الطريقة إلا القليل من الروائيين الكبار أمثال جبرا إبراهيم جبرا ، وغائب طعمه فرمان وغيرهما ، وجاءت بحبكة لا تعرف الرخاوة من حيث تناول الأحداث

٩- الأستاذ الدكتور مصطفى لطيف عارف أستاذ السرديات كاتب وناقد يقول :- واهم ما يميز الروائي (عبد الزهرة عمارة) في روايته (عاشقة من كنزاربا) اعتمده على تقنية الفلاش باك من خلال استرجاع ذاكرته للإحداث السياسية، والاجتماعية التي عاشها في الستينيات وما بعدها ، وممارسة النقد اللاذع للمحتلين، وأصحاب الدين المزيف ، فضلا عن تشتت الرواية لتعطي صورة واضحة ،وواقعية عن تشتت البلد ، والصراعات الطائفية فيه ، أكد على بعض الشخصيات المحورية الساردة للأحداث٠

١٠- ونلحظ اللغة السردية هنا في رواية (دماء في بحيرة الاسماك) تختلف عن اللغة السردية عند الروائي (عبد الزهرة عمارة)، فهي هنا بسيطة ، منتبهة ، حالمة أحيانا ،وخالية مما يعتري السرد من ترميز ، وإيحاءات ، ويبدو لي أن الروائي أراد أن يكتب شيئا خارج السرد التقليدي ، وربما أراد الخروج من كل الأشكال ، والتقنيات التي ألفى الكتابة بها ،وأرد للغته أن تظل عارية تماما لتعكس بكل دقة،وحرفية ٠

٢- الأستاذ طالب عمران المعموري كاتب وناقد (رواية عاشقة من كنزا ربا)

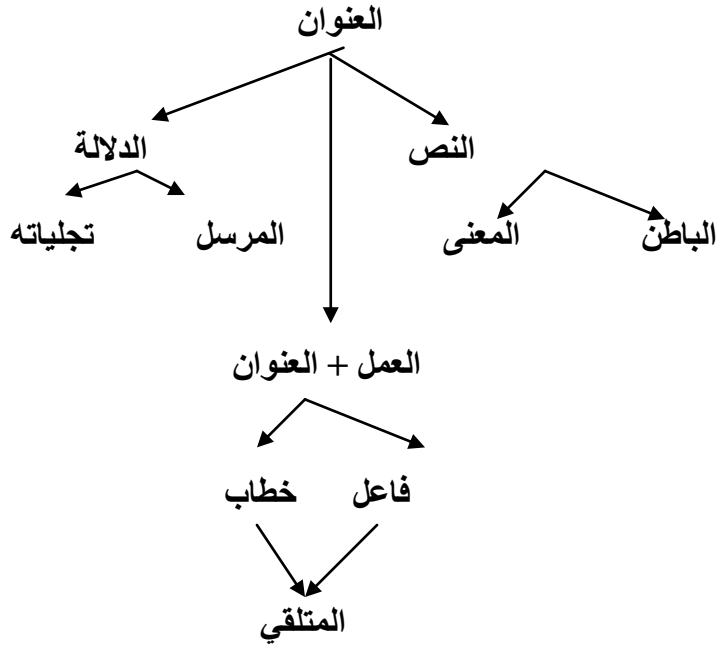
امتلاك الروائي عبد الزهرة عمارة قابلية سرد الأحداث في أسلوب تعبير (مذكرات) والتي تعد بمثابة توثيق وشهادة لمرحلة تاريخية مهمة من تاريخ العراق،يتسم السرد بالتماسك وانتفاء الترتيبية الزمنية وضبط الأحداث ، إن براعة الكاتب تجلت في قدرته على خلق الشخصية الساردة (الأنثى) وهذه تحسب له إمكانية الكتابة في غير جنسه وفي مرحلة عمرية مختلفة ، أن الروائي له مخزون وموروث ثقافي وظفه في نصوصه استطاع ان يستحوذ على مشاعر القارئ وان هناك شعورا وإحساسا قويا يربط الكاتب بمحيطه٠

٣- م.م محمد كتوب المياحي كاتب وناقد :- تكمن قدرة الكاتب عبد الزهرة عمارة الإبداعية في تمظهر ما يعرف بـ(نظرية الفن من اجل المجتمع (الشمس تشرق في عيون النساء)٠

١- فضاء السيميوطيقية في رواية (فادية)٠

١- <u>عتبة العنوان</u> :- العنوان نص لغوي يحتل مكان الصدارة من العمل الأدبي ، ويتربع على عرشه ، بل انه تاج العمل في مملكة النص ، وهو بعد ذلك مؤشر يدل على ما بعده ويفتح الطريق إليه مضيئا دهاليز النص المتن ومبينا جوانبه الغامضة من جميع الجهات [٨٧]،ولما كانت اللغة نظاما نظاما من العلامات فان العنوان لا يخرج عن هذا المنحى في كونه علامة تدل على النص ، أو توحي إليه من خلال تحليل هذه العلامة اللغة واستكشاف بنيتها الدلالية[٨٨]،إن تحديد النص والكشف عن مخبوءاته يندرج ضمن فعالية العنوان ، وهو يفعل فعله في النصوص ، بل انه يعد مفتاحا إجرائيا للدخول إلى عالم النص ، مفتاح لما استغلق من هذه النصوص ، يمكن للمتلقي أن يدخل إلى هذا العالم من الصور ، والأصوات ، وقد درج النقاد في كتاباتهم النقدية وهم يتناولون موضوع العنوان على عده بمثابة الرأس من الجسد ،ويعد العنوان الركيزة الأساسية لمعرفة النص والدلالة عليه ، ومثلما نسمي الأشخاص فان العنوان يعني الاسم للكتاب ،فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء ، به يعرف وبفضله يتداول ، يشار به إليه ويدل به عليه [٨٩]،والعنوان بما يحمله من قصدية فاعلة لكشف الباطن بفعل أرادة ملزمة للبداية وإحراج المعنى ،لذا فان العنوان يكون صلة قائمة بين مقاصد المرسل وتجلياتها الدلالية في العمل [٩٠]،إن علاقة العمل بالعنوان علاقة فاعلية تتكئ على منطق الضبط ، تلك العلاقة أنما نكتشفها من الترابط بين المرسل بمراسلته (العمل + العنوان) فهو فاعل هذا ، وفاعل ذاك [٩١] ،ونحن نعد العنوان خطابا سيميائيا فكريا ،

يحمل مقاصد شتى ، لان الاتجاه المرسوم للفاعلية المستحضرة يعتمد على قصدية المرسل ، فالعنوان خطاب يعرف من خلال العمل الذي يتوجه به إلى المتلقي ،ذلك ممكن من خلال سياق الفعل الإبداعي ، وقد تضيع على المتلقي آليات التعامل مع العمل إذا ما توهم فضاءات أخرى من العلامات لا يمكن أن تكون فاعلة،بل أن هناك ترابطا وتزامنا جدليين بين العنوان والنص في علاقة المحايثة ، والعنوان مفتاح الشفرة والخطاب ، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيمائي الآتي :-



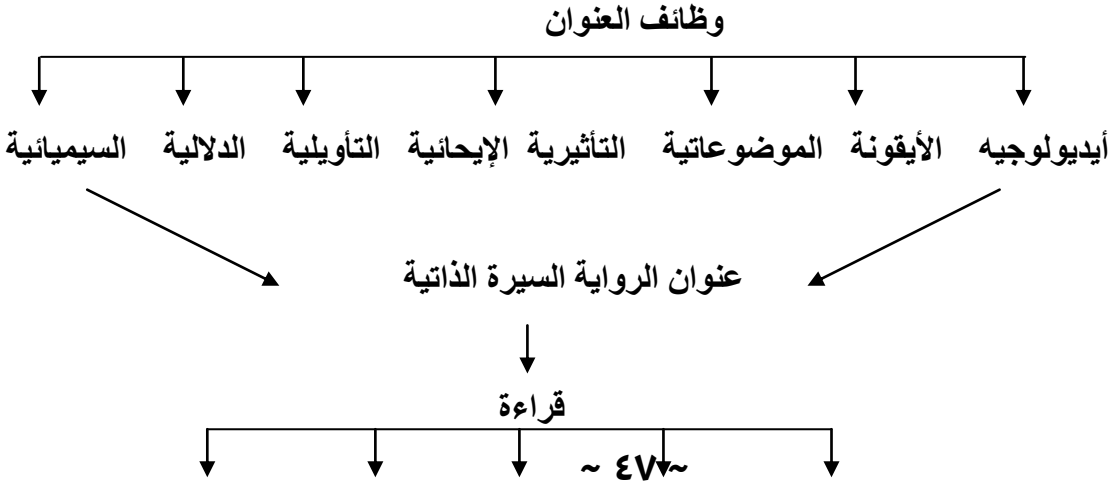
وعد العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية؛ نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي، والتخييلي بصفة عامة، والروائي بصفة خاصة، ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص وبدايته، وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص، وتسميه، وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي،والهوامش، والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية [٩٢]. لقد أهمل العنوان كثيرا سواء من قبل الدارسين العرب أم

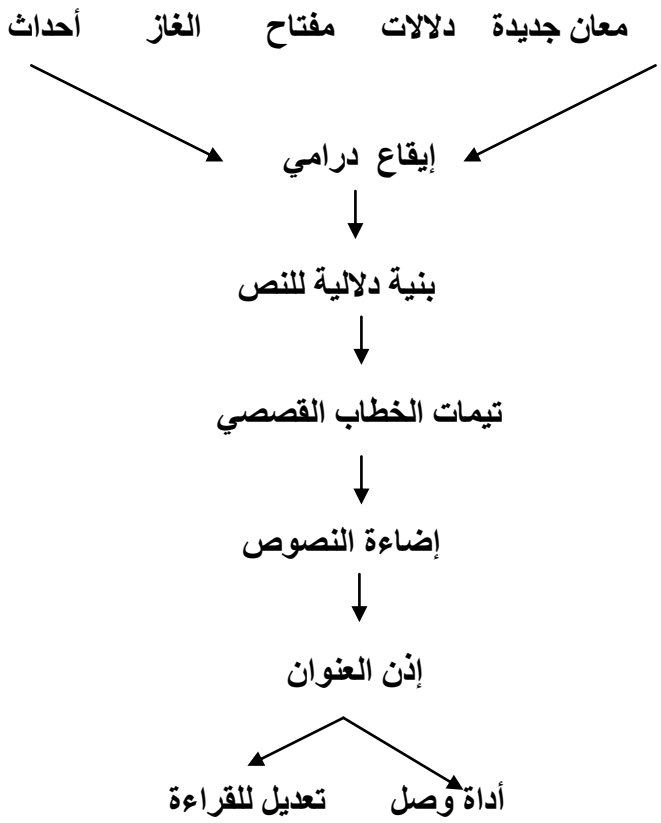
الغربيين قديما وحديثا،لأنهم عدوا العنوان هامشا لاقيمة له، وملفوظا لغويا لايقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص ، ولكن ليس العنوان الذي يتقدم النص ويفتتح مسيرة نموه يقول علي جعفر العلاق مجرد اسم يدل على العمل الأدبي يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير وأوضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه، وممراته المتشابكة لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا[٩٣] ، وعلى الرغم من هذا الإهمال فقد التفت إليه بعض الدارسين في في الثقافتين العربية، والأجنبية قديما وحديثا، وتنبه عليه الباحثون في مجال السيميوطيقا، وعلم السرد ،والمنطق، وأشاروا إلى مضمونه الإجمالي في الأدب، والسينما ،والإشهار نظرا لوظائفه المرجعية، واللغوية، والتأثيرية والأيقونية، وحرصوا على تمييزه في دراسات معمقة بشرت بعلم جديد ذي استقلالية تامة، ألا وهو علم العنوان (TITROLOGIE) الذي أسهم في صياغته وتأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم: جيرار جنيتو، هنري متران،ولوسيان گولدمان ،وشارل گريفل ،وروجر روفر، وليوهويك الذي يعرف العنوان بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية ، يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه ،والإشارة إلى مضمونه الإجمالي ومن أجل جذب الجمهور المقصود[٩٤]،هذا وقد نادى لوسيان گولدمان الدارسين ،والباحثين الغربيين إلى الاهتمام بالعتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، وأكد في قراءته السوسيولوجية للرواية الفرنسية الجديدة مدى قلة النقاد الذين تعرضوا إلى مسألة بسيطة مثل العنوان في رواية الرائي الذي

يشير مع ذلك بوضوح إلى مضمون الكتاب، ليتفحصوه بما يستحق من عناية[٩٥] ، وتعد دراسة العتبات لجيرار جنيت أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة ،والعنوان بصفة خاصة؛ لأنها تسترشد بعلم السرد، والمقاربة النصية في شكل أسئلة ومسائل، وتفرض عنده نوعا من التحليل[٩٦]، ويبقى ليو هويك المؤسس الفعلي لعلم العنوان ؛ لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي ،والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا ،وتاريخ الكتاب والكتابة، فقد رصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ،ودلالاتها ،ووظائفها ، كما أن النقد الروائي العربي لم يول العنوان أهمية تذكر، بل ظل يمر عليه مر الكرام، لكن الآن بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار يندرج ضمن سياق نظري، وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساس من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عندما يميزها ،ويعين طرائق اشتغالها؟[٩٧]، ومن أهم الدراسات العربية التي انصبت على دراسة العنوان تعريفا وتأريخا ،وتحليلا، وتصنيفا نذكر ما أنجزه الباحثون المغاربة الذين كانوا سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على العنوان تنظيرا وتطبيقا، إن العنوان عبارة عن علامة لسانية وسيميولوجية غالبا ماتكون في بداية النص، لها وظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص ،والتلذذ به تقبلا وتفاعلا، يقول الباحث المغربي إدريس الناقوري مؤكدا الوظيفة الإشهارية ،والقانونية للعنوان تتجاوز دلالة العنوان دلالاته الفنية ،والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية، والتجارية تحديدا؛ وذلك لأن الكتاب لايعدو كونه من الناحية

الاقتصادية منتوجا تجاريا يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة، وبهذه العلامة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا فضلا عن كونه وثيقة قانونية ،وسندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب أو النص، وانتماءه لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب أو الفن[٩٨].

كما اثبت الدراسات النقدية الحديثة ،والمعاصرة أن للعنوان وظائف أخرى تتمثل في الوظائف التالية:- (الوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة التسمية، ووظيفة التعيين، و الوظيفة الأيقونية/ البصرية، و الوظيفة الموضوعاتية، والوظيفة التأثيرية ، والوظيفة الإيحائية، ووظيفة الاتساق والانسجام، والوظيفة التأويلية، والوظيفة الدلالية أو المدلولية، والوظيفة اللسانية والسيميائية) ، إن العنوان هو الذي يوجه قراءة رواية السيرة ، ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالات الرواية السيرة فهو المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث ،وإيقاع نسقها الدرامي، وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات الخطاب القصصي، وإضاءة النصوص بها، إن العنوان كما كتب كلود دوشيه عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة[٩٩]،وسوف نبين ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-

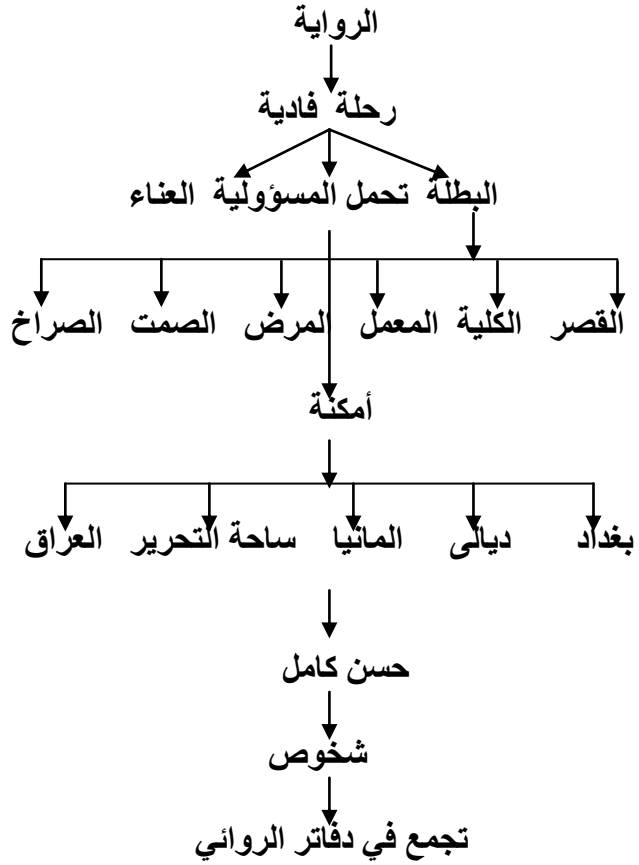




إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي ،واسم فارغ[١٠٠]، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني بعده نظاما، ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لاتراكميا بدلالات أخرى، ومن ثم فإن العنوان قد يجسد المدخل النظري إلى العالم الذي يسميه، ولكنه لايخلقه إذ إن العلاقة بين الطرفين قد لاتكون مباشرة كما هو الشأن في الآثار الفنية التي يحيل فيها العنوان على النص، والنص على العنوان الأسطورة ،ومعظم حكايات ألف ليلة وليلة،والرواية الموسومة بالواقعية على نحو مباشر، وفي هذا الحال فإن العنوان يتحول من كونه علامة لسانية أو مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص إلى كونه لعبة فنية وحوارية بين التحدد واللاتحدد، بين المرجعية المحددة وبين الدلالات

المتعـــددة وذلـــك في حركـــة دائبـــة بـــين نصـــين متفـــاعلين في زمـــن القراءة[١٠١]،وقد جسد ذلك الروائي (عبد الزهرة عمارة) في روايته (فادية) ،إذ يحلل عنوان الرواية بطريقة الرواية السيرة الذاتية ، فنراه يقول : خلف احدي زوايا تلك النوافذ المضيئة من القصر الكبير الفاخر المطل على شاطئ دجلة كانت تقف فادية ابنة الثالثة والعشرين ربيعا تمتلك شخصية قوية ونظرة ثاقبة للأمور كانت فارعة القد بيضاء البشرة رشيقة القوام متوردة الخدين[١٠٢]

ونجد ذلك متجسدا من خلال المخطط السيميائي الآتي :-

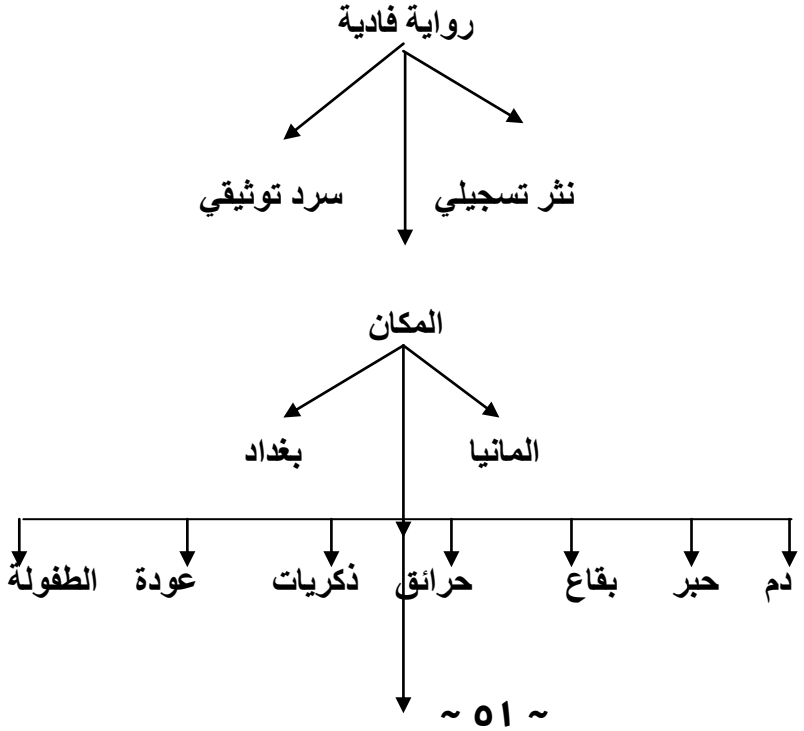


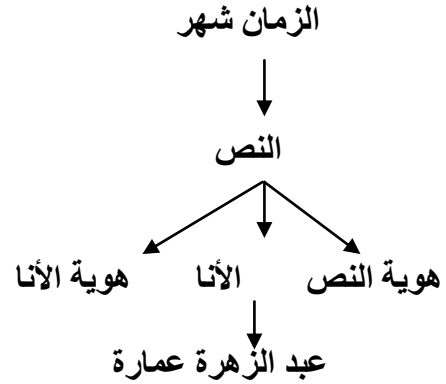
وعنوان رواية (فادية) للروائي (عبد الزهرة عمارة) يشتمل على علامات سيميائية متعددة تفضي إلى دلالات خارجية تكشف عنها بنيتها السطحية التي تحيل على البنيات العميقة التي تتمثل بالعالم الدلالي الذي يحيل عليه الروائي المبدع، ويكشف النص عن فضائيين دلاليين مهمين أولهما

يحيل على الفضاء الزماني فادية، والآخر يحيل على الفضاء المكاني ،المرأة ، وبين الفضاء الأول ، والثاني يتوسط اسم الإشارة هذه ، ليربط بين العالمين ربطا مبهما ، ومن هنا يبدأ الفضول يتسلل إلى المتلقي فادية التي تركها الروائي نكرة قد فعلت فعلها في المتلقي ، إذ أحالتها على كل جنس فضاء زماني متسع الآفاق ، يحيل على أيام طويلة من العناء والقاء وتحمل المسؤولية ،إن رواية (فادية) عنوان يقع ضمن مايعرف بالسهل الممتنع إذا ما قراناه قراءة سطحية عابرة تكتفي بالنظر إليه نظرة جانبية ، على أن النظرة المحايثة العميقة ربما تكشف لنا عما دفنه فيه مبدعه من أشارات، وعلامات دالة ٠

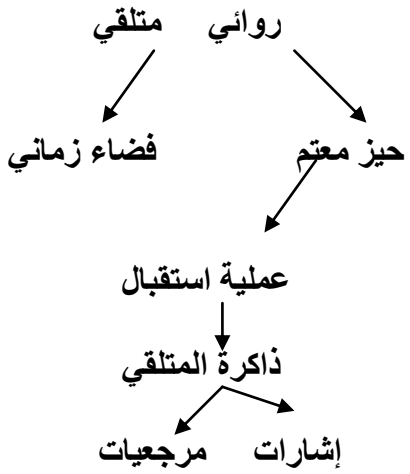
وانطلاقا من كل هذا قد يكون بالإمكان تتبع عمل العنوان في النص والشروع في نمذجة تصنيفية للعناوين وفقا لعلاقاتها بشرح الروائي بالذات عن طريق الاختزال إلى الحد الأقصى، فإما أن الرواية السيرة الذاتية تعبر عن عنوانها تشبعه، وتفك رموزه، وتمحوه، وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص ،وتبلبل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الشعرية الكامنة للعنوان، محولة المعلومة، والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء[١٠٣] ، إن العنوان الذي يلتصق به العمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع،وتيمته العامة، وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أوالترميز، وهذه الصورة العنوانية قد تكون فضائية يتقاطع فيها المرجع مع المجاز، فمثلا عنوان رواية زقاق المدق عند نجيب محفوظ قد يعني الحارة الضيقة من حارات القاهرة القديمة كما يعني سكانها من البشر خلال الحرب العالمية الثانية، لكن امتداد ظل هذا الزقاق كمكان، وقيامه بدور المركز في الحركة القصصية ،وتحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في القصة ،ويفرض نفسه على عنوانها ،ويبلور رؤية

المؤلف لعالمه[١٠٤]. ومن هنا فالعنوان عبارة عن صيغة مطلقة للرواية ،وكليتها الفنية والمجازية، إنه لايتم إلا بجمع الصور المشتتة ،وتجميعها من جديد في بؤرة لموضوعات عامة تصف العمل الأدبي، وتسمه بالتواتر، والتكرار والتوارد، إذن، فهو الكلية الدلالية أو الصورة الأساسية أو الصورة المتكاملة التي يستحضرها المتلقي أثناء التلذذ ،والتفاعل مع جمالية النص الروائي ومسافاته ، فالصورة العنوانية قد تندرج ضمن علاقات بلاغية قائمة على المشابهة ،أو المجاورة، أو الرؤيا، فيتجاوز العنوان مجازيا مع دلالات الفضاء النصي للغلاف وتنصهر الصورة العنوانية اللغوية في الصورة المكانية لونا ورمزا[١٠٥]، ونلحظ ذلك عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) ، فنراه يقول :- وفي المانيا كانت فادية في تحسن مستمر بعد تشخيص سبب المرض الذي بقي طي الكتمان في ذهن عمها أبو جلال فقط لمعرفة القائم بهذا الفعل الإجرامي وبقيت أكثر من شهر في المستشفى وتعافت جيدا وعادت إلى بغداد [١٠٦] ،ولتوضيح ذلك على وفق المخطط السيميائي الآتي :-

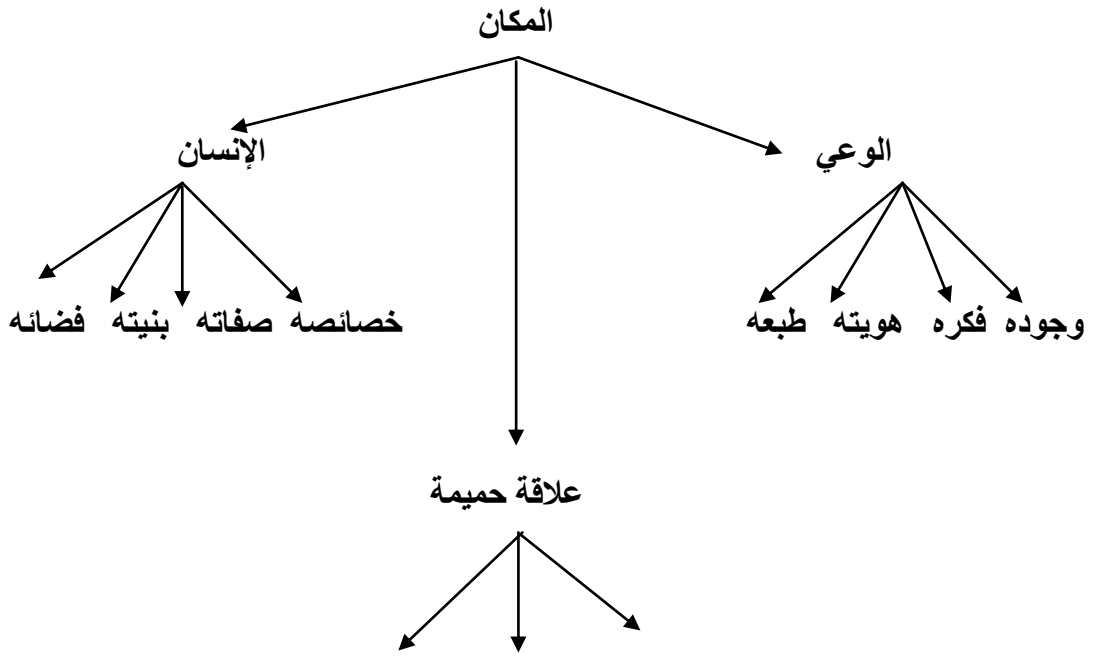




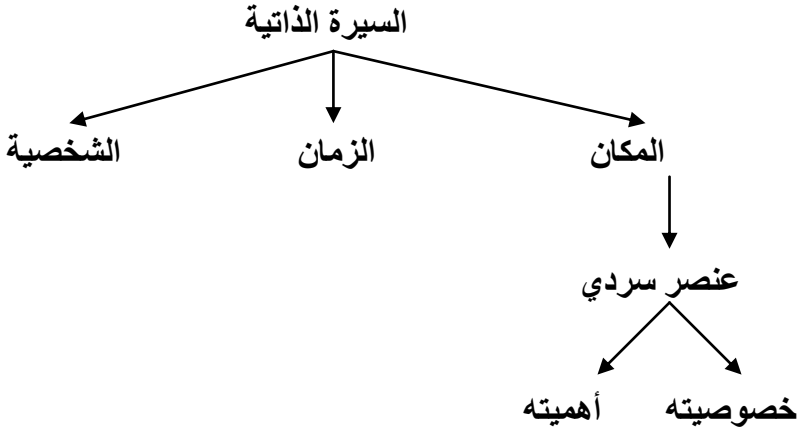
أنها رواية (فادية)،ولا يعرف المتلقي ماهية عنوان الرواية إذ يضعه الروائي (عبد الزهرة عمارة) أمام حيز معتم من الفضاء الزماني ، ولهذه العتمة دورها الايجابي في عملية الاستقبال ، إذ ستغري القارئ بالإسراع إلى قراءة الرواية ، والتأكد من هذا العنوان المفردة ، والكشف عن ماهيته ، أما المرأة فهي تحيل على منظومة مرجعية كاملة في ذاكرة المتلقي ، أنها تختزن كما هائلا من الإشارات ، والمرجعيات التي يحيل عليها اسمها ، (فادية) العنوان ، والبطلة إن الناظر إلى عنوان الرواية تتقاسمه دلالتان سطحية مكشوفة تؤدي وظيفة تفسيرية وصفية ، وأخرى تأويلية إيحائية غير مكشوفة تتصل بعمق الدلالة المطلوبة ، وتنأى عن السطحية الساذجة ،وعلى الثانية المعول، فالعنوان (فادية) يحيل سطحيا على البطلة (فادية) أنتجها الروائي (عبد الزهرة عمارة) ،لكن الدلالة العميقة تشير إلى مؤثرات زمكانية تنثال منها دلالات متعددة ، فادية معادل موضوعي للذات إذ هو مكون شخصي بحت ،ومن هنا تحيل دلالة كل فادية البطلة على موقف شخصي حصل ذات يوم في مكان معين ،وزمان معين ، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



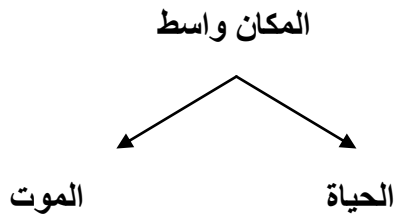
٢- <u>عتبة المكان</u> :- تبدو علاقة الإنسان بالمكان علاقة تأثيرية تسير باتجاهين، إذ يسهم المكان في تشكيل وعي الإنسان بوجوده، ويطبع فكره وهويته ،وقبل ذلك كله فيزيولوجيته بطابعه، فيما يسهم الإنسان في إضفاء خصائص إنسانيته على المكان بتبديل صفاته، وبنيته، وأنسنة فضائه، وهذه العلاقة التأثيرية المتبادلة تتحول بفعل التعود على مر الزمن إلى علاقة حميمية، يترك هدمها أو قمعها آثاراً كارثية على الطرفين ، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-

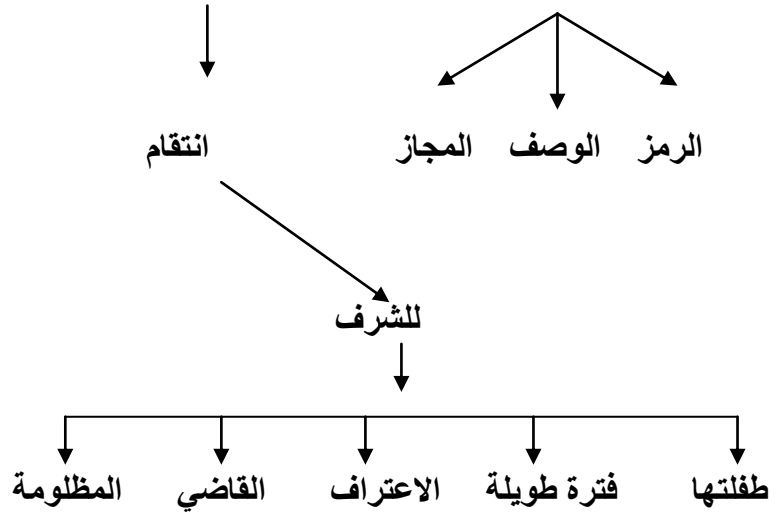


يتكئ الانشغال بالمكان على كون السيرة الذاتية فناً زمكانياً يقف خارج القسمة التقليدية للفنون إلى فنون زمنية وأخرى مكانية، وهو بذلك يعكس تفرداً للنوع بقدر ما يعلن تقويضاً للتقسيم ذاته[١٠٧] ، وبقدر ما نسعى إلى تقديم المكان في السيرة الذاتية على أنه عنصر سردي يتمتع بخصوصية، وأهمية، نؤكد أن هذا العنصر لا يمكن النظر إليه من منطلق عزله عن بقية العناصر السردية الأخرى الزمن، الشخصية، ولا سيما عنصر الزمن، إذ يستحيل وجود مكان أرضي، أو غير أرضي لا يتضمن كمية من الزمن وجدت بوجوده، واستمرت باستمراره[١٠٨]، كما أن المكان لا تتجلى أبرز صفاته الجمالية إلا من خلال الزمان ،والإنسان [١٠٩]، وباعتبار أن الشخصية تعد عنصراً رئيساً من عناصر السرد، وترتبط أهميتها بوجود العمل السردي نفسه، ولاسيما في السيرة الذاتية المبنية على النمط التقليدي، وإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية، والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال ،وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية عامة [١١٠] ، ونجد ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الآتي :-

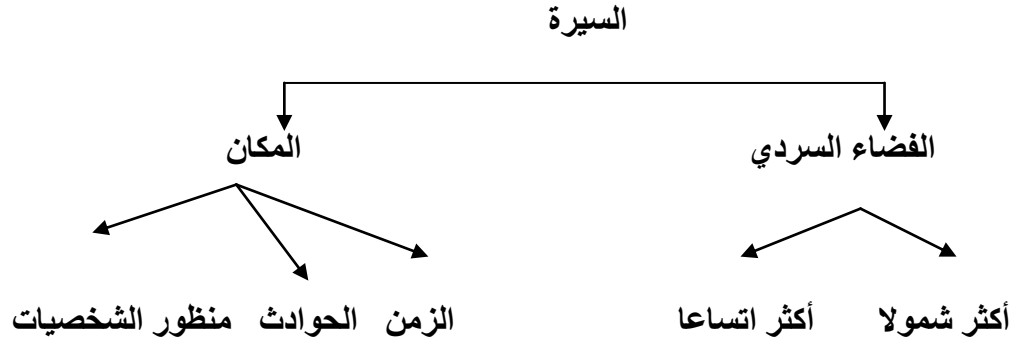


ويعـرف المكـان بأنـه: الحيـز مـن الفضـاء الـذي تقـدم فيهـا الوقـائع، والمواقف، الذي تحدث فيه اللحظة السردية، في الــنص السردي مصطلح الفضاء الجغرافي، باعتبار أن المؤلف يورد عدداً لا بأس فيه من الإشارات الجغرافيــة التــي تشــكل تصــوراً يمكّــن مخيلــة المتلقــي مــن التحليــق ،والوصــول إلى مخطــط منهجــي للأمكنــة، والتعــرف علــى خصائصــها وصفاتها[١١١] ، ومن المهم أن نشير إلى أنه من الممكن أن يتم السرد بدون الإشـارة إلى مكـان الأحـداث المرويـة، ومكـان اللحظـة السـردي ،أو العلاقـة بيـنهم، إلا أن المكـان في حـال التأكيـد عليـه يمكـن أن يلعـب دوراً مهمـاً في السرد، وأن السمات ،أو الوصلات بين الأماكن يمكن أن تكون مهمة ،وتؤدي وظيفـة موضـوعية ،وبنيويـة كوسـيلة للتشـخيص، ولا سـيما في نصـوص السـيرة الذاتيـة، إذ يلعـب المكـان دوراً مهمـاً ،ومحوريـاً في تكـوين مرجعيـات الذات التي تحكي تجربتها،فضلا عن دوره في جعل أحداث النص، ومواقفه ووقائعه ممكنة الحدوث، وتشي بواقعيته، و قربه من المعقول[١١٢]، وقد تجسد المكان بشكل واضح عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) وهو يروي السيرة الذاتية المكانية فنراه يقول :- كنت حامل وهربت إلى صديقتي في مدينة واسط وهناك ولدت طفلة وبقيت فترة غائبة عن الأنظار واشتغلت حتى اربي ابنتي وحين كبرت ودخلت كلية القانون رجعت إلى شقتي في بغداد الجديدة لا كون قريبة من تعليم ابنتي وفي نفس الوقت قررت أن انتقم لشرفي شيء لا يصدق والله هذا ما حصل صدقوني أنا القاتلة[١١٣]، ونجد ذلك مجسدا في المخطط السيميائي الآتي :-



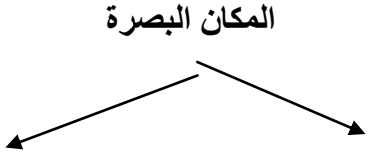


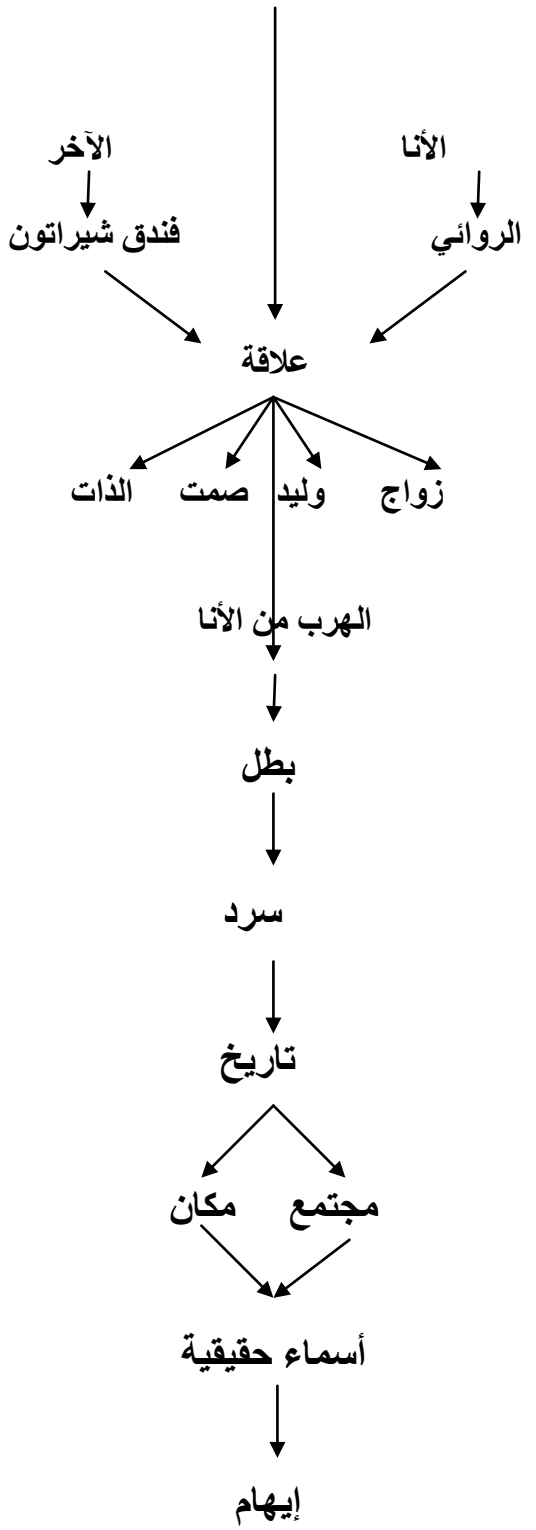
إن أهمية دراسة المكان في السيرة الذاتية تنبع من ضرورة الوصول إلى تحديد طبيعة الفضاء السردي فيها، لأن الفضاء أكثر شمولاً، واتساعاً من المكان، فهو أمكنة الرواية كلها، فضلا عن علاقاتها بالزمن ،والحوادث ومنظور الشخصيات٠



ولو تأملنا طبيعة المكان في السيرة الذاتية بمعزل عن أساليب تقديمه، لوصلنا إلى نتيجة تؤكد أنه ليس مجرد ديكور للحدث وحسب، ولا بعداً كنائيّاً للحدث، أو الشخصية، أوالبيئة، على نحو ما كان سائداً في الروايات التقليدية، بل بوسعنا التأكيد أن المكان أصبح يشكل رموزه التي تعيد تشكيل أدبية النص ،والرؤية فيه، وهذه الرموز ستؤسس ولاشك بنى

جمالية خاصة بجنس السيرة الذاتية، مما يجعل المكان في هذا الجنس الأدبي رمزاً لحياة البشر، يجسد الغربة ،والملل، والضيق ،والمفارقة، والعبور المؤقت، ويؤثر على مفهوم الزمن، فيعكس اضطرابه بين الديمومة ،واليومي، بين السطحي والعميق، وبين الوهم والحقيقة [١١٤]، ففي رواية (فادية) من السيرة الذاتية للروائي (عبد الزهرة عمارة) نتلمس معالم أمكنة عديدة متنوعة التفاصيل والأحوال ، مما يضعنا أمام نص يمثل رحلة في ثنايا المكان، كما يؤكد نفسه أهمية المكان بالنسبة له: لديه ارتباط كبير جدّا بالمكان، بقدّر ما يسمّى بجمالية المكان في القصة أو الرواية على الرغم من أنّه صاحب مذهب كلاسيكي واقعيّ ،ولكنّه مرتبط جدّاً بالأماكن، وأحياناً يكتب عندما يكون جالساً في مكان معيّن فنراه يقول :- و بعد أسبوع حصلت الموافقة وتزوج السيد الجوهري من صاحبة العيون الخضراء وفي فندق عشتار شيراتون كانت الليلة الموعودة بعد أن اقنع أم فادية بأنه مسافر إلى البصرة لمدة أسبوع لقضاء بعض الأمور تتعلق بالشركة ومرت الشهور وكانت فرحته واسعة سمع خضراء وهي تقول له ولي العهد قادم [١١٥] ، إن المكان في نص (عبد الزهرة عمارة) يفرض نفسه بطلاً قبل أي بطل آخر، في سرد يعادل في قيمته قيمة الوثيقة التاريخية التي تدون تاريخ مجتمع ومكان، وما ذكر أسماء الأماكن الحقيقية إلا تقنية استخدمها الروائي لتوفير أكبر قدر ممكن من الإيهام الذي يجعل المتلقي يؤمن بحقيقية النص، وأحداثه،وشخوصه، وبالتالي مضاعفة طاقة التأثير به ، وبحسب المخطط السيميائي الآتي :-

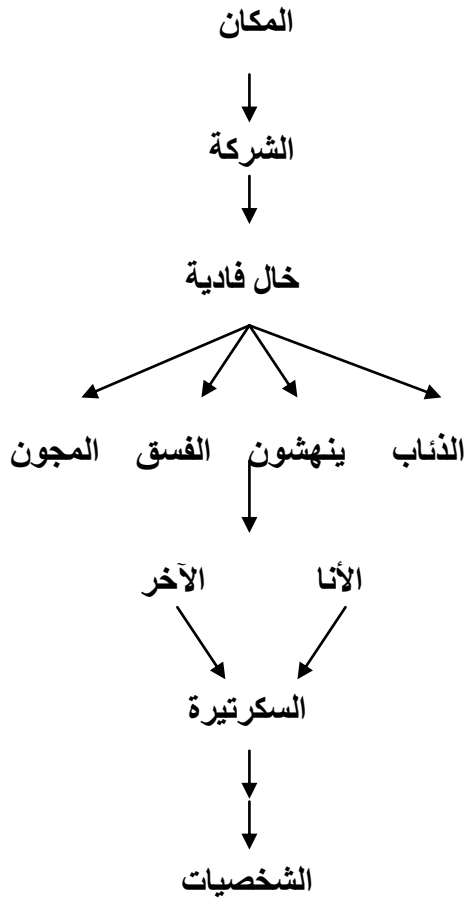


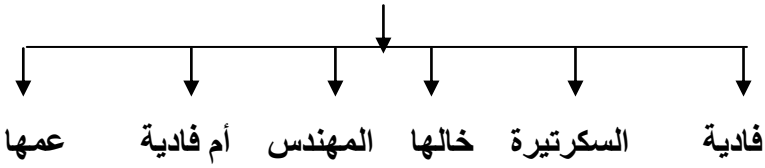


ولعل ولع (عبد الزهرة عمارة) بالأمكنة هو السبب، وأول ما نلحظه ذلك الحرص الشديد منه على تسمية الأمكنة، مما يشير بالتالي إلى حرصه على إضفاء بعد واقعي للمكان الذي تدور فيه الأحداث على أقل تقدير، وأول الأماكن التي تصادفنا في النص التالي هو حديث الروائي ، عن (فادية) في وصف سيرة ذاتية رائعة تحس وكان لديه كاميرا للحديث عنها ، ويعطينا معلومات إضافية عنها، وكأنه يفعل ذلك بقصد الدلالة على أنها مكان

إجباري يكتفي منه بالهرب من الخارج، ولذلك فهو لا يشعر فيها إلا بالعزلة التامة عن الناس،ويسرد الحديث عنها وكأنها حبيبة الروائي وتتحول هذه العزلة عنده إلى سجن يؤرقه كل تفصيل فيها، فنراه يقول :- وفي صباح يوم جديد قررت فادية أن تضع حدا لهذا العذاب بعد أن تأكدت من شعورها تجاه حسن وانه غير طامع في ثروته وانه وقف طيلة الفترة الماضية معها وكان سندا لها في نجاح الشركة وانه رجل نزيه وعفيف وأمين [١١٦]. أما بغداد ، هذه المدينة التي أحبتها الساردة (فادية) إلى حد يأسها منها، لكنها لا تتقبل فكرة هجرها، فإنها تجسد المكان كبطل، بحاناتها، ودور السينما فيها، ومقاهيها، وشوارعها التي تحولت بيتاً لقطاع الطرق واللصوص، وغيرهم من الشاذين والمهمشين والفقراء، وخسرت مجدها لأسباب كثيرة، منها السياسي ومنها الاجتماعي، والحياة ما زالت تدب في المدينة، لكن مجدها الذهبي ضاع، غادرتها ثروتها الذهبية لكن روحها باقية، لا أحد يتساءل كيف يمكن إنقاذها أسطورتها أقوى من تاريخها، امتيازها أنها لم تفقد كل روحها على الرغم من صدام الحضارات فيها، أسطروها بدون مهارة فميعوا ما تبقى لها من صلابة عراقتها. وبفعل هذا التركيز على المكان في سيرتها الذاتية، أتيح للروائي (عبد الزهرة عمارة) إمكانية رسم لوحة تعكس عمق الفاجعة الاجتماعية التي تخفيها المدينة في علاقات طبقة المهمشين فيما بينهم من جهة، وبينهم وبين المكان والبيئة التي يعيشون فيها، وأتيح له أيضاً أن يشكل شخصيات نصه الممزقة ،والمتداعية نفسياً، وأخلاقياً بدلالة هذا المكان،وبهذا يسهم المكان بدلالاته في الكشف عن أبعاد الشخصيات، مثلما تكشف الشخصيات بدلالاتها بنية المكان ،وعلاقاته، فظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي أسهمت فيها، هو ما ساعد على تشكيل البناء المكاني في النص[١١٧]،فنراه يقول :- وفي

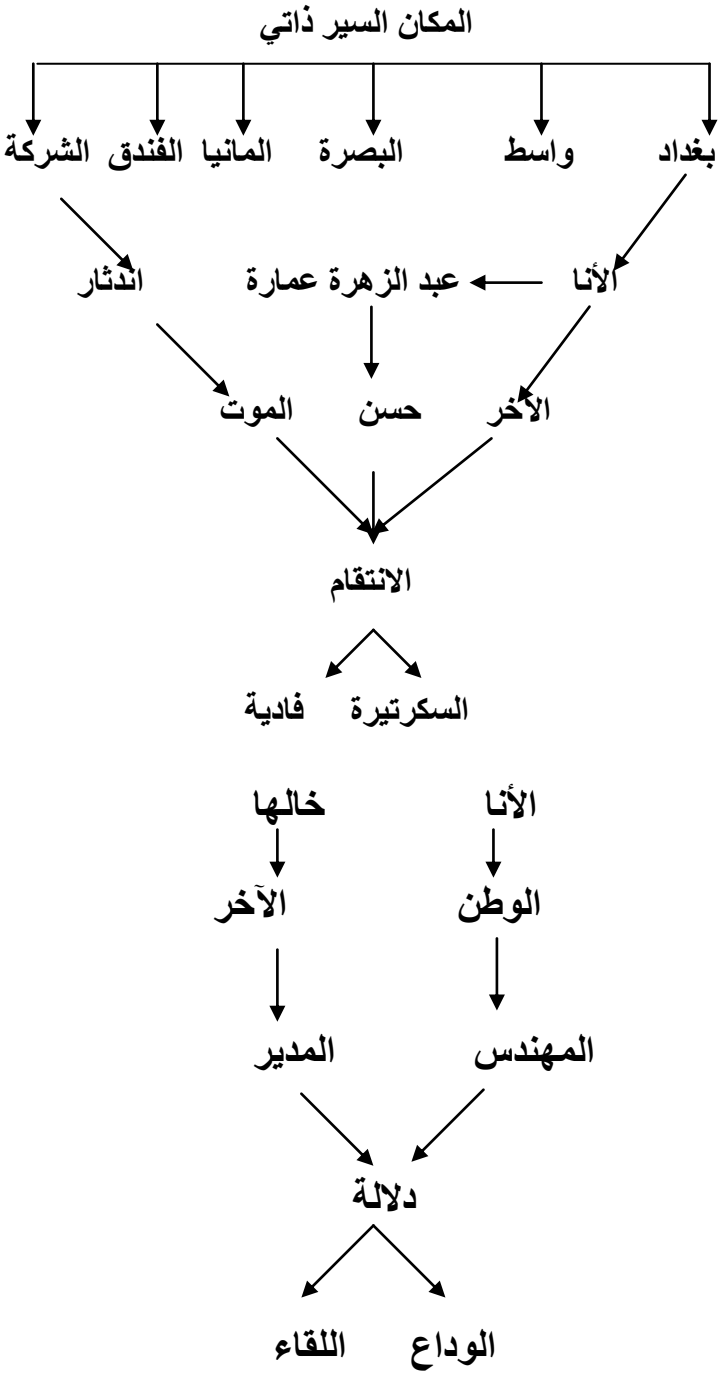
الساعة العاشرة والربع جاء خالها ودخل إليها كالثور الهائج قائلا لماذا لا تنهين خدمات المهندس أيضا ؟ إنهاء خدمات السكرتيرة أشعل النار في جسده واحتقن الدم في وجهه وتابع قائلا وكأنه يتحدى فادية أنت غير جديرة بإدارة الشركة تركتي الذئاب ينهشون مال الشركة بالفسق والمجون والسرقة أنا لم اعد اهتم بقرارك القرار الأخير سيكون عند أمك أما أنت مجرد طفلة لا تحسن التصرف صرخت فادية بوجهه اخرج [١١٨]، ولما كان للمكان حضوره المؤسس ،والبناء لعلاقات المجتمع بفعل تفاعل الإنسان مع محيطه الجغرافي وأشيائه، فإن للإنسان بالمقابل دوره في تشكيل القيم الخاصة بهذا المكان عبر مجموعة العلاقات، والسلوكيات الإنسانية التي تصبح فيما بعد رموزاً دلالية تشكل في مجموعها صفات مكان ما، وفي علاقة جدلية تأثريه ،وتأثيرية تصبح صفات البشر صفاتا للأمكنة، ويمكن تجسيد ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-





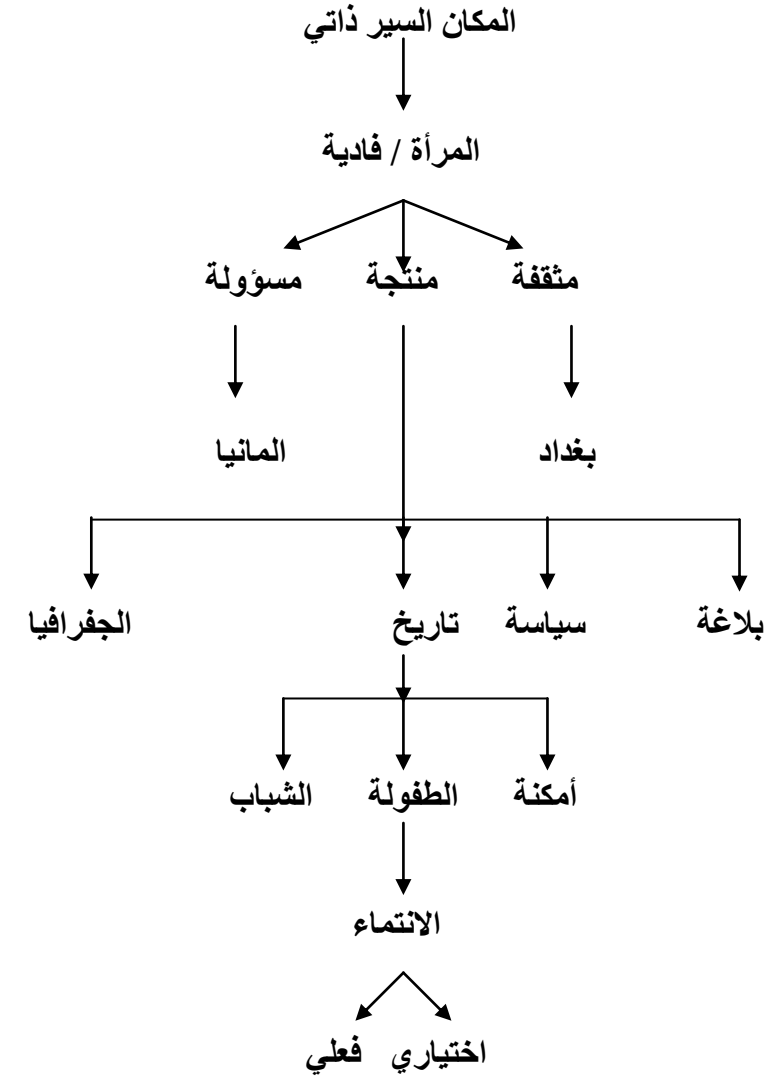
وبهذا المعنى يقول عبد الرحمن مجيد الربيعي في سيرته الذاتية أية حياة هي؟ سيرة البدايات كأن المدينة الحديثة جعلتنا نعيش في معازل، لا أحد منا يعرف حتى جاره إلا في حالات قليلة، وهذه الحالة نجدها في كل العواصم العربية، عشتها في بغداد، وأعيشها في تونس، كل امرئ لاهٍ بنفسه ومشاغله، وقليلون منهم من يكلف نفسه عناء إلقاء تحية صباح أو مساء على وجه جاره، وكأن هذه التحية مفتاح لعلاقة هو في غنى عنها[١١٩]، وعلى الصعيد النفسي يبدو المكان في رواية (فادية) تشكيلاً ذاتياً تسهم استعادة ذكرياتها في ترميم ذاكرتها من جهة، وترميم ذاتها المتشظية في أمكنة كثيرة من جهة ثانية، وإذا كانت لحظة معرفتها بحقيقة السيرة قد شكلت دافعاً لكتابة سيرتها، فإنها قبل ذلك شكلت دافعاً لقيامها بزيارة مجموعة من الأمكنة أرادت منها أن ترمم ما تمزق من ذكرياتها عنها، ومن هنا نفهم قيامها بزيارة المدن التي أسهمت بتشكيل ذاتها في مرحلة الطفولة ، وزيارتها المدينة التي تلقت فيها أوّليّات العلوم التي جعلت منها مديرة شركة ،وفي هذا الجانب يقول (عبد الزهرة عمارة) موضحاً علاقة المكان به وبسيرتها الذاتية خارج المكان: إلى جانب اللغة كانت الجغرافية في مركز ذكرياتيه عن تلك السنوات الأولى، خصوصاً جغرافية الارتحال، من مغادرة ،ووصول ،ووداع ،ومنفى ،وشوق ،وحنين إلى الوطن وانتماء، ناهيك عن السفر ذاته، فكل واحد من الأمكنة التي عاش فيه يملك شبكة كثيفة ومركبة من العناصر الجاذبة، شكلت جزءاً عضوياً من عملية نموه واكتسابه هوية وتكوين وعيي لنفسه وللآخرين[١٢٠]،فيصف لنا

المكان بطريقة جديدة يجمع بين المكان القديم ، والمكان الحديث في الوقت نفسه ، ونجد ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



أما على الصعيد الفكري فإن (عبد الزهرة عمارة) في سيرته الذاتية يناور في أفق البلاغة، والسياسة، والتاريخ في آن معاً، فهو لا يغادر المكان على مستوى الواقعة، جغرافياً، إلا من أجل أن يعود إليه رمزياً ليحتويه ،ويعلن انتماءه إليه، وعدم تخليه عنه، والإمساك به حتى الرمق الأخير وهذا الانتماء الاختياري لهذه الأمكنة ،أمكنة الطفولة والشباب يقف في موقع النقيض من وجوده الفعلي[١٢١]. وفي مكان آخر، أقرب ما يكون إلى المنفى، الذي يصفه الروائي بأنه:أحد أكثر الأقدار مدعاة للكآبة، ولهذا فإن كتابته عن موطنه الأول،بغداد، وبقية الأماكن التي عاصرت مراحل تكوين شخصيته العمارة والبصرة والناصرية تمثل فيما نرى استبطاناً لوجدان ،وذاكرة، وفكر الروائي ، وهي كما أسلفنا كتابة تخلق من تظهير المكان حالة ترميم لذات متشظية، وتؤدي وظيفة رمزية نفسية ،وفكرية من ناحية، كما تساهم من ناحية ثانية في تشكيل معززات واقعية حسية للبنية المفاهيمية الرمزية التي يتأسس عليها فكر، وعقل (عبد الزهرة عمارة)، ويأخذ المكان بُعده الوظيفي ،والدلالي في السيرة الذاتية في رواية (فادية) حيث يشكل المكان في النص صورة تعكس وعي المؤلف للعالم، ولذلك نلحظ في سيرته حضوراً خاصاً للمكان ،ولاسيما في مرحلة الطفولة، ويشير جبرا إلى ذلك بقوله: كان المكان يومئذٍ يعني من ناحية، حيز المعيشة الآنية، حيز الأكل، والشرب، والنوم، حيز علاقة حبل السّرة بين الولد ووالديه في غرفة صغيرة، ويعني من ناحية أخرى ذلك الفضاء الفسيح الهائل الذي كانت الغرفة الصغيرة، في تجربتي الشخصية تقوم فيه وكأنها ليست أكثر من كهف في منسرح جبلي، حيث يقوم التضاد لذيذاً ومحفزاً بين الداخل ،والخارج، بين المكان كرقعةٍ محدودة، والمكان كفضاء لا يحدّ إلاّ بأفق قصي جباله زرقاء متلألئة، وبسماء قصية غيومها بيضاء متناثرة[١٢٢]،

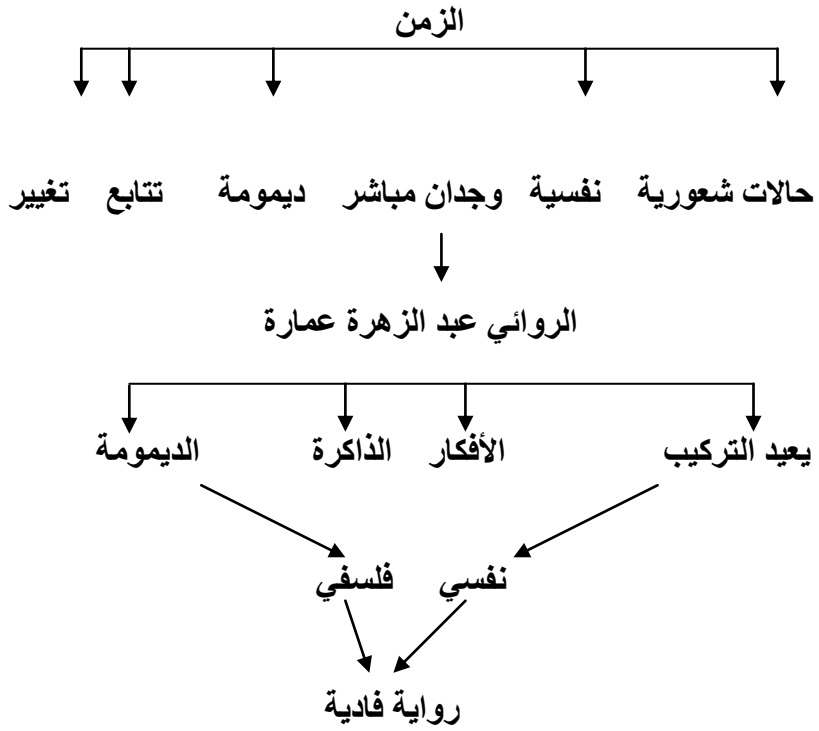
والبعد الدلالي الذي أشرنا إليه سابقاً، والذي يؤديه المكان في السيرة الذاتية ، يظهر بجلاء، ووضوح في مشاهد وصف المكان التي تشكل وثائق تعكس واقع طبقة اجتماعية ينتمي السارد إليها، ووصف الشركة يدل بوضوح على هذه الطبقة الاجتماعية الفقيرة ، وهذا لا يعني بحال من الأحوال أن وصف المكان لا ينطوي على دور جمالي تزييني أخاذ، وبذلك تمتزج وظائف المكان لتؤدي أكثر من دور بآن[١٢٣]، ونجد ذلك واضحا في المخطط السيميائي الآتي :



٣- <u>عتبة الزمن</u> :- قليلة هي الكتب التي تعنى بمعالجة بنية الزمن في الأدب بشكل عام، والرواية السيرة الذاتية بصفة خاصة، وستبقى في ذاكرة

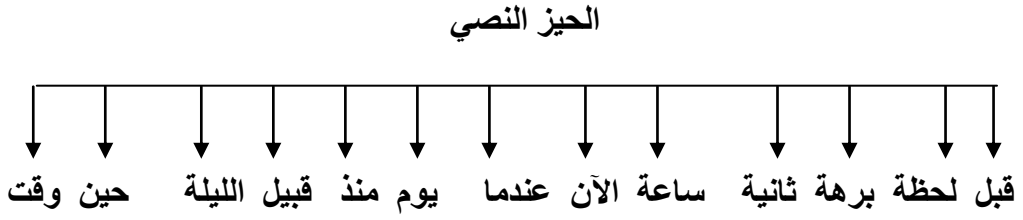
القارئ بعض الكتب اليتيمة، والتي صدرت منذ سنوات، ولم تزل إلى حد الآن هي المراجع العربية في هذا الموضوع ومن تلك الكتب يمكن أن نذكرها كتاب تيار الوعي في الرواية الحديثة، والذي ترجمه محمود الربيعي عام ١٩٧٥، وكذلك كتاب الزمن في الأدب، ترجمة أسعد مرزوق عام ١٩٧٢، ومن الكتب التي تعالج موضوع الزمن بشكل عام كتاب كولن ولسون والذي كان بعنوان فكرة الزمان عبر التاريخ، وقد ترجمه فؤاد كامل عام ١٩٩٢، وكتاب التطور مخالف لهنرى برجسون ١٩٨٤، هناك ولا شك كتب أخرى تلامس فكرة الزمن، وفى الأدب الروائي على وجه الخصوص، ولكنها كتب قليلة من الناحية النقدية النظرية، والتطبيقية بسبب صعوبة التعرض لمثل هذا الموضوع الذي يتشابك مع الفلسفة، وعلم النفس، ويتداخل معهما[١٢٤]. وهذا الكتاب الذي نستعرض بعض محتوياته يدخل ضمن هذا السياق، فهو يبحث في الموضوع الزمني، وبينته في الرواية السيرة الذاتية، ولذلك جاء عنوان الرواية (فادية) للروائي (عبد الزهرة عمارة) ، وربما كانت الرواية اقرب إلى السيرة الذاتية للبطلة فادية ، مع بعض التحويرات الإضافية، التي تسمح بأن تكون الرواية في متناول القارئ العام، والمتخصص،على الرغم من أن نوعية الموضوع لا يتوقف عندها إلا من كان يتعامل مع النقد ،والقراءة النقدية التطبيقية ،والنظرية [١٢٥]. ولعل افتتاحية الرواية تحاول أن تعرف الزمن بمعناه المتعدد، ولاسيما عند برجسون في تصويره للزمن النفسي أي ذلك الزمن المعطى مباشرة في الوجدان، وبتركيز أكثر على مفهوم الزمن عند برتراند رسل في ربطه للوجدان بالخبرة، والذاكرة، وكذلك منظور القديس أوغسطين الذي يركز على الاختبار اللحظي، فيحدث ذلك التقارب الذي افرز رواية السيرة الذاتية عند (عبد الزهرة عمارة)، إذ يشكل التذكر ملمحا بارزا، فهو أحد

المقومات السياقية الرئيسة في تشكيل رواية السيرة الذاتية عالميا[١٢٦]، أما السبب المباشر في تقارب مفهوم الزمن النفسي عند برجسون من المفهوم الأدبي فيرجع إلى الاعتماد على الحالات الشعورية ،والنفسية، من حيث الاقتران ليس بالوجدان المباشر، بل أيضا بالديمومة، التي يعبر عنها التتابع والتغيير، وابلغ تعبير عن ذلك كتابات فرجينيا وولف وبروست ، ونجد ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



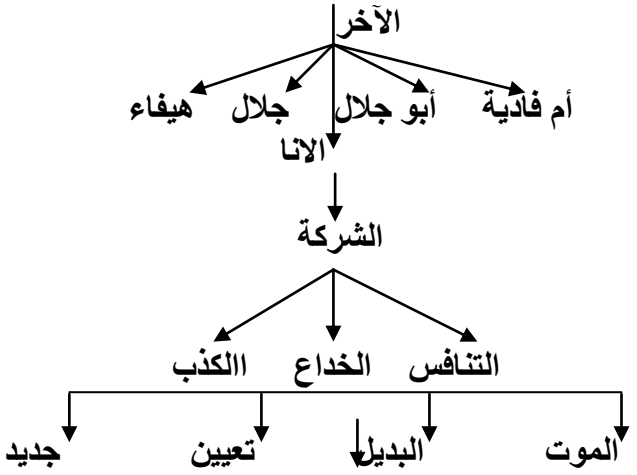
وهنا يبدو واضحا أن الروائي (عبد الزهرة عمارة) يعيد تركيب بعض الأفكار المعلن عنها في العلاقة بين الرواية ،ومفهوم الزمن، حيث يخلص إلى القول بان الذاكرة والديمومة تعدان الأداتين اللتين يتفق حولهما الزمن النفسي، والفلسفي للأدب، فإذا كانت الديمومة هي التدفق المستمر للزمن، فإن الذاكرة ليست سوى مستودع أو خزان للمسجلات ،والآثار الثابتة للأحداث الماضية يشبه السجلات المحفوظة في الطبقات

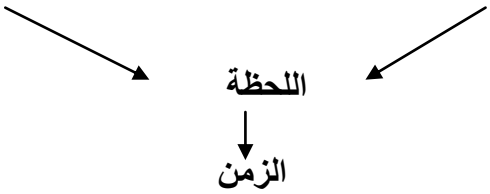
الجيولوجية ، غير أن الفكرة الرئيسة التي لم يتوسع الروائي في شرحها تتمثل في تصوره حول التداخل الدينامى، إن العلاقة المتفاعلة بين الزمن ،والذات، وهو ما يفرز لنا مدى التركيز على الترابطات الزمنية التي لا يتم ترتيبها بانتظام في الرواية السيرة الذاتية، مما يعنى كسر العلاقة بين السابق واللاحق ،كما تكشف عنها الأحداث في الطبيعة [١٢٧]، لقد تم تقسيم الحيز النصي إلى ثلاثة عشر نصا ، كل نص يحمل اسم ظرف زمان دالا على الترتيب أو على المدة ، و قد وردت كالتالي (قبل ، للحظة ، لبرهة ، ثانية ، الساعة ، الآن ، عندما ، يوم ، منذ ، قبيل ، الليلة ، حين ، وقت) وهي الكلمات الأولى التي وردت في بداية كل نص، الملاحظ أن توظيف هذه المفردات الدالة على الظرفية الزمانية لم يكن توظيفا اعتباطيا من قبل الروائي ، بل إن ذلك قد أعطى للرواية بناء زمنيا متداخلا متشابكا لا يقوم البتة على التسلسل الزمني الأفقي ، و هذا ما تطرحه الرواية المعاصرة التي يطرح فيها الروائي عن قصد المرجع الزمني منظما نصه الروائي لا بحسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه الروائي [١٢٨] ، ونجد ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



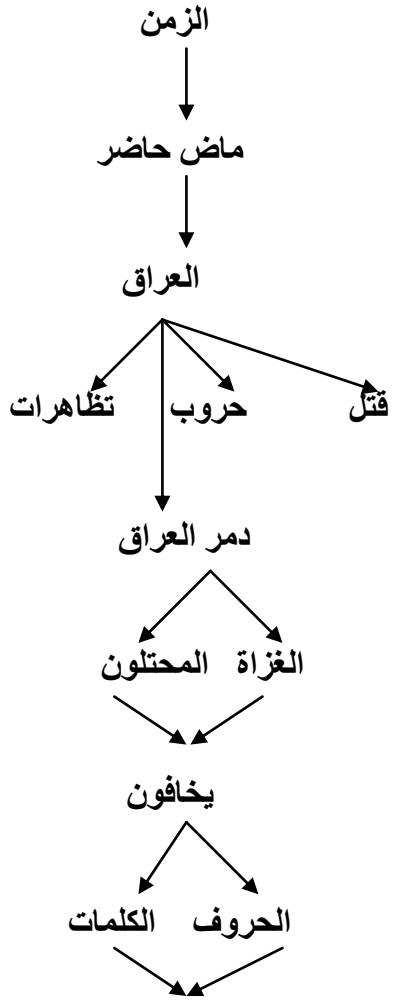
وفي رواية (فادية) نجد أنفسنا أمام فترة زمنية قصيرة، و حدث مختزل جدا إلى أقصى حد، و الذي يكون منطلقا لمجموعة من التداعيات، و الذكريات المتعلقة بطفولة البطلة ، و كذلك علاقاتها الأسرية ،و الاجتماعية،

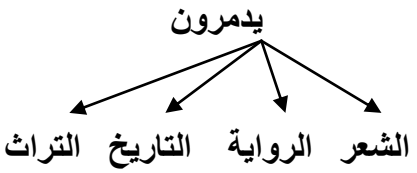
و النفسية، و كذا موقفها من الحياة، و الناس و السلطة ، غير أن هذه الفترة الزمنيـة القصـيرة تطـرح هـي الأخـرى بـدورها زمنـا أطـول علـى مسـتوى الخطاب الروائي الذي يخضع لمجموع النصوص و الأحداث الجزئية المكونة للرواية ككل ، بحيث يبدو لنا البناء الزمني للرواية عنصرا معقدا ،و شريانا حقيقيا من شرايينها [١٢٩]، فنراه يقول :- وفي الساعة الخامسة والنصف دق جرس الباب وهرولت فادية لتفتح الباب لكن أمها نهرتها قائلة : - فادية انتظري لا تفتحي الباب سأقوم أنا بالمهمة قالت فادية وفي رأسها علامة استفهام – حاضر عادت فادية إدراجها وقفت في ركن البيت وراحت تنظر إلى من الطارق سمعت أمها تقول – أهلا وسهلا بابو جلال تفضلوا رأت فادية عمها يدخل وتبعه ابن عمها جلال ثم ابنة عمها هيفاء [١٣٠]، نجد الزمن الذي أنتج فيه الروائي عمله ، باعتبار أنه لا وجود لأي عمل فني قائم في الهاء مهما كان خياليا ، و كما يقول قولدمان إن عالمنا خيالي غريب تماما في الظاهر عن التجربة الحياتية كعالم حكايات الجن مثلا ، يمكن أن يكون مماثلا في هيكله لتجربة مجموعة اجتماعية معينة أو على الأقل مرتبط بها بشكل ذي مدلول [١٣١] ،و هذا العمل في تنزيله على مستوى السياق التاريخي ،و الاجتماعي يطرح زمنا يتراوح بين القديم، والحديث ونلحظ ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



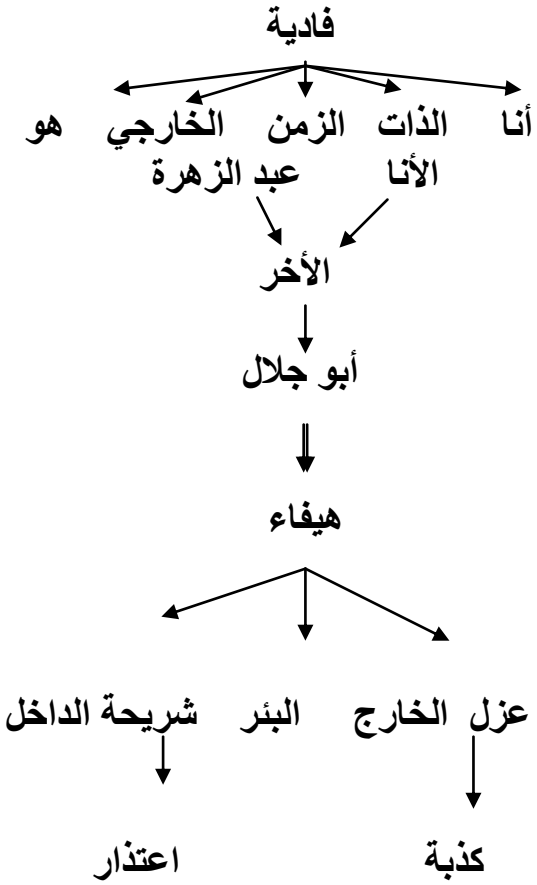


نجد الروائي (عبد الزهرة عمارة) قد جمع بين زمنين في نصه النثري الذي تحدث فيه عن خطوبة فادية من ابن عمها جلال والخديعة التي قامت بها ابنة عمها هيفاء ،وتدمير الاوصر الاجتماعية بينهما بسبب الكذب الذي مارسته هيفاء وخدعت فادية ، وبين الزمن الحاضر الذي دمر حياة فادية بعد توليها مسؤولية إدارة الشركة بدلا عن والدها السيد الجوهري الذي توفي ، ونلحظ ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الآتي :



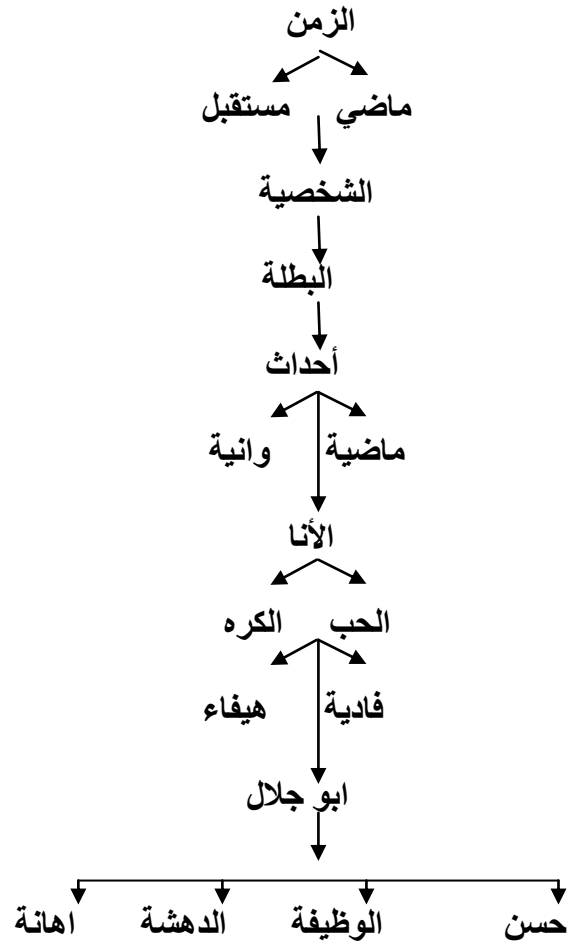


والزمن الذي يبقى عند طرفي رواية (فادية) ، البداية و النهاية ، و بما أن الرواية ليست حدثا يسير أفقيا فإنه من الصعب بما كان تحديد زمنها الخارجي ،و مع ذلك فإننا نعتمد في تحديد هذا الزمن على مجموعة من القرائن التي تدل عليه ، كون الحدث الأول ، متى وقع ذلك في الليل، أم في النهار، فهذا المقطع يدلنا على أن الزمن هنا يتعلق بفترة معينة ، لذا فإن الزمن الخارجي للرواية يقوم على فترة محددة، و قصيرة ،و يكون بذلك الزمن الإطار الخارجي لكامل أحداث الرواية وهو زمن الحاضر ، ونجد ذلك قد تجسد عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) ،وهو يتحدث عن شخصيته بقناع شخصية مبتكرة من لدن الروائي تدعى فادية ، ويروي لنا سيرتها الذاتية بقوله :- وعند الظهر اتصلت فادية بعمها في الوزارة وأخبرته بأنها وافقت على تعيين المهندس حسن كامل في الشركة لكن عمها استغرب قائلا – ماذا تقصدين ؟ أي حسن كامل ؟ أي وظيفة ؟ وفغرت فادية فاها ولم تستطع أن تبتلع دهشتها قائلة – غريب ما هو الموضوع ابنتي فادية ؟ فهميني – هيفاء اتصلت بي وطلبت مني الموافقة على تعيين المهندس حسن كامل في الشركة وقالت بابا يسلم عليك ويطلب منك الموافقة على تعيينه [١٣٢]، اعتمد الروائي (عبد الزهرة عمارة) على مجموعة من القرائن لتحديد الزمن الخارجي ،لذا اختار شخصية إنسانية رمزية من ابتكاره ليوضح فيها الزمن الخارجي لروايته،وهي مطرزة بالإيحاء غير المباشر تارة ،والوضوح تارة أخرى ،ويتجسد ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



إن الزمن الداخلي ذلك الزمــن المرتبــط بالشخصية المحورية الفاعل يقوم على استحضار البطل الماضي بواسطة الذاكرة ،و الومضة الوراثية ، وهو زمن المستقبل المعاش في الحلم بنوعيه حلم النوم ،وحلم اليقظة [١٣٣] ،وعلى هذا الإحساس بنيت أحداث رواية (فادية) ، على الزمن الداخلي هو الغالب ، وتبتدئ وقائع الحدث بعملية انتقال من وضعية ،لا واعية إلى وضعية واعية الاستفاقة من الحلم ، وتنتهي بعملية معاكسة ، أي الانتقال من حالة واعية إلى حالة غير واعية فنلاحظ أن الزمن الداخلي دائما يتم تقليصه على مستوى الخطاب الروائي لإفساح المجال أمام الخواطر ،وحديث النفس، والتداعيات الحرة ،والذكريات، و الأحلام ، فلا يتبع الزمن في هذه الرواية رسما تصاعديا تتطور عبر مساره الأحداث ،و تتضافر في نسج الحبكة الحديثة، والفنية فإنما يتخذ شكلا تتشابك فيه الأبعاد

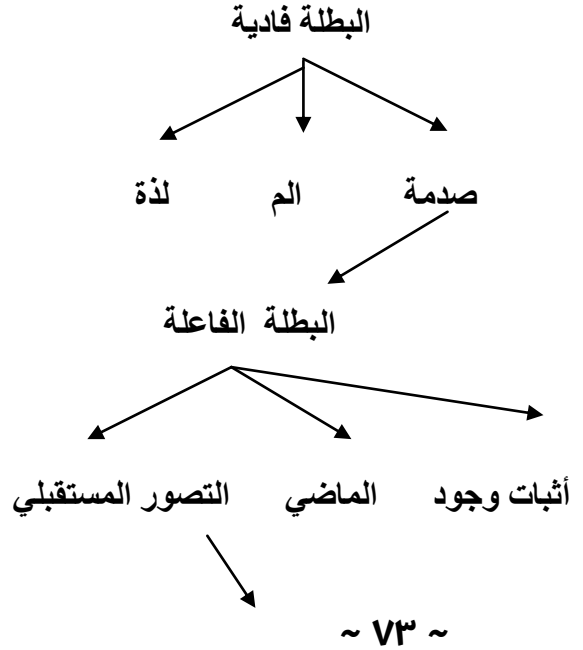
الزمنية الثلاث ، الماضي، و الحاضر ،و المستقبل ، إذ نجد البطلة /الفاعلة ، عند تلقيها للصدمة يلجأ إلى تغييب رد الفعل الخارجي الجسماني ليحل محله النشاط النفسي المعتمد على الذاكرة التي تتراكم فيها ذكريات مشاعر الإحساس بالمحنة ، يتكاثف ،زمن الديمومة أي الزمن الجاري لا زمن القياس زمن يجري، ويتكون كما يقول برغوس هو الذي يجعل كل شيء يتكون [١٣٤] ، استطاع الروائي (عبد الزهرة عمارة) من التعبير عن الزمن الداخلي من خلال ثنائية الحلم – اليقظة ،فهو يعتمد على شخصية البطلة الفاعلة في أحداث رواية (فادية)، ويتضح ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-

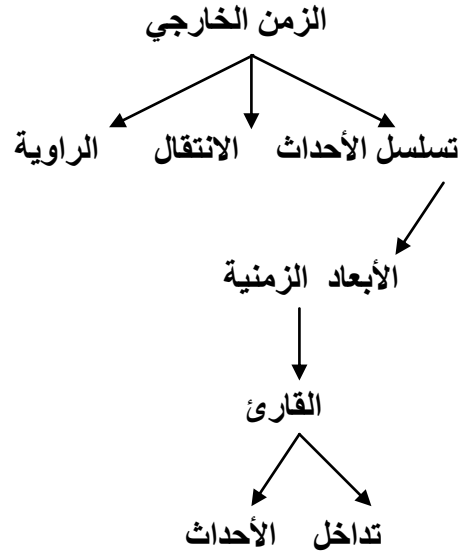


إن اعتماد الروائي(عبد الزهرة عمارة) على الزمن الداخلي هو الذي خلف توارد جميع أحداث رواية (فادية) باعتبار أن الفاعل في الجزء الأول من

ملفوظ الرواية يعيش حالة الصدمة، و الألم، ويلجأ إلى استحضار الماضي عبر الأحلام، و الذكريات لتفتيت هذا الألم ،و إحلال محله اللذة ، وفي الجزء الثاني من ملفوظ الرواية عندما يكتشف الفاعل لدخول التحدي عن طريق إثبات وجوده باللجوء إلى الماضي ،و التصور المستقبلي ، فيقع بذلك تجاوز للزمن الخارجي ،وما يطبعه من رتابة يولدها تسلسل الأحداث السردية تسلسلا خطيا ، فالبطلة /الفاعلة تنطلق من الآن إلى الماضي ثم ، إلى المستقبل عبر الحاضر إلى زمن تنتقل فيه الراوية بين مختلف الأبعاد الزمنية بكل حرية دون اعتبار لما قد يحدث لدى القارئ من تداخل بين الأحداث وما قد يجده من عسر في إدراك رباطها المنطقي [١٣٥] ،وفي إطار هذا الزمن الداخلي المتشابك يبرز الزمن الكائن المتصل بماضي الفاعل البطل ، و حاضره ،وما يتسم كلاهما من التأزم المرتبط بعلاقة انفصال اللذة /الأم ،الوعي /اللاوعي كما يبرز الزمن الممكن وهو يومئ إلى المستقبل وما يمكن أن تفعله الكتابة المضادة التابعة من كيان الفاعلة المثقفة الذي يدرك أحقيه هذه الكتابة في تغير الوضع الكائن،

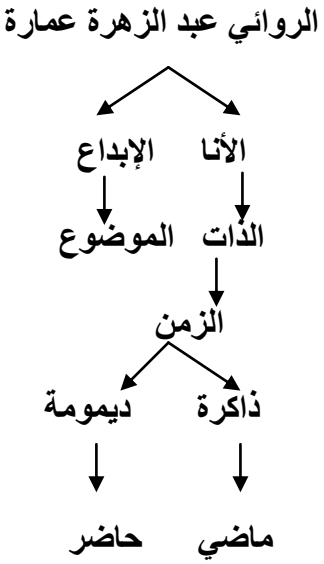
تمكن الروائي (عبد الزهرة عمارة) من محاورة ،ومخاطبة الأزمنة المختلفة في نص رواية (فادية) ،وقد تجسد ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي





ويعد زمن الرواية بكل ما ينطوي عليه من إشكالات ،وتداخلات إحدى الركائز الأساسية في خلق النص السير ذاتي فالماضي بوصفه البنية الزمنية الأساس في السيرة يقدم الحوادث المطلوب استقدمها مجردة ، ويقوم فعاليات الذاكرة باستلام هذه الحوادث على شكل مادة أولية لايصح نقلها كما هي في كيان فعل أدبي خلاق [١٣٦]،لان الذاكرة في استعادتها للماضي ،تفلسف الأشياء،وتنظر إليها من زوايا جديدة تسهم فيها الرؤية الآنية في صياغة المستحضر،فتهدم، وتبني، وتجد التعليل، والمعاذير للأشياء السابقة،لأنها تمثل عملية كشف جديد [١٣٧]،هذا الأفق الرؤيوي للذاكرة سينسحب حتما على الزمن أيضا،لان الذاكرة لا تستطيع الاحتفاظ بماضيها متسلسلا مرتبا تتراصف فيه الأحداث ،والوقائع بحسب تدرج وقوعه فيما مضى من الحياة ،فالإشكالية التي تطرحها الرواية تكمن في المفارقة الزمنية الحاصلة بين زمن الكتابة ،وزمن التجربة مما يشي بوجود مسافة فاصلة على الدوام بين من عاش الحدث الشخصية ،ومن يسرد الحدث أي السارد وهو يتذكر الحدث [١٣٨]،وقد تجسد ذلك عند الروائي وهو يسرد لنا الأحداث برواية السيرة الذاتية في روايته (فادية) ،وهو يتناول

الزمن بكل أبعاده في خلق النص عن طريق ذاكرة الروائي للماضي في نقل الأحداث الروائية إلى روايتة، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي



وهذا الكلام يدحض الرأي القائل بضرورة الترتيب الكرونولوجي التصاعدي في ترتيب الأحداث في النص السردي الروائي [١٣٩]،لأنه كأي نص سردي آخر محكوم بمبدأ الانتقائية النابعة من زاوية نظر الروائي ،ورؤيته لحياة مضت ،وانفلتت من بين يديه ولم يعد بإمكانه مهما فعل أن يعيدها كما جرت دون أن ينالها النسيان، أو يشوبها الوهم، أو يعسر البوح، والكشف عن جوانب منها ،فضلا عن أن هذه الحياة إذا ما أراد الروائي أن يرويها بحسب تسلسل وقوعها من دون هدف ،فانه سيحتاج إلى مجلدات ضخمة وزمن طويل لتدوينها كما أن من شان هذا النوع من التدوين أن يباعد بين الحوادث، والأفكار، ويبعثرها بين السنين [١٤٠]، فيفقد النص حيويته الإنسانية الكاشفة عن الذات المسرودة في النص ،وإذا كانت هذه الطريقة تسري بقانونها على النصوص الروائية بشكل عام ، فإنها تكون أكثر فاعلية في النص السير ذاتي عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) ٠

٢- قراءة سيميائية في المجموعة القصصية (الشمس تشرق في عيون الناس)

يطلق اسم القصة عادة في اللغة العربية على النمط الأدبي القصصي لكنه يستعمل كذلك للتعبير عن تسلسل الإحداث في مختلف الأنماط الأدبية أو حتى الفنية بصفة عامة، [١٤١]إن القاص –وهو يقدم على فعل الكتابة- إنما يعبر عن موقفه من العالم،وينطلق من رؤى يسعى من خلالها إلى محاورة ذلك العالم، معبرا بذلك عن حلمه في إنشاء عالم مغاير يجسد رؤيته ورؤياه،ويتجسد- قبل كل شيء- في كلماته،وعندما تتعدد أنماط كتاباته،ونصوصه وتتنوع فان تلك الرؤى ووجهات النظر تتوزعها تلك النصوص ،والكتابات بوصفها عالما متكاملا من الأفكار،والأحلام،[١٤٢]ولأنها كذلك، فان الباحث عن تلك الأفكار،والرؤى،والساعي إلى معرفة ذلك العالم لابد له من إن يقوم بعملية مداخلة بين تلك النصوص القصصية،لتكون-في النتيجة- فضاءات/مواطن التقاطع هي التي تشكل العالم القصصي ،وغير القصصي للقاص (عبد الزهرة عمارة) إن الفضاءات التي تتقاطع من خلالها نصوص القاص لاتقتصر فقط على الموضوعات والأفكار،والرؤى التي تعبر عن هاجسه،وموقفه من العالم- وان كانت أبرزها- بل تتعداها إلى اللغة ،والشخصيات،وإنشاء الصورة،وبناء النص ايضا٠ وقد ارتأينا دراسة المنهج السيميائي دراسة نظرية والدخول إلى عالم (عبد الزهرة عمارة) القصصي لمعرفة نصوصه القصصية ودلالاتها من خلال الكشف عن ابرز عناصر القصة من عنوان ،والزمكان،والحدث،ولغة الحوار،والشخصية، كدراسة تطبيقية على الرغم من أن القاص إنما ينتج نصا واحدا جنينا مهما تعددت نصوصه ،وتنوعت

ويرى الباحث فضلا عن ذلك أن النص الواحد ليس هو النص الأول الذي يكتبه،وإنما هو خلاصة النصوص التي كتبها،انه كامن في أعماق ذهنه،وتتوالد عنه النصوص عندما يراد لها أن تولد ،وليس النص الأول نفسه إلا منبثقا عن ذلك الجنين القابع هناك داخل الذهن،ولذلك كان لابد من معرفة هذا النص الذي كتبه (عبد الزهرة عمارة) المتشكل من مجموعة نصوصه الإبداعية،والنقدية من خلال استكشاف المحاور التي تمفصلت هي ذاتها،ثم تمفصلت من حولها ،ومن خلالها نصوص القاص ،وكذلك تأطير الشخصية التي جسدت رؤاه،واللغة التي عبرت بها تلك الشخصية وعن تلك الرؤى، من خلال البناء النصي الذي احتوى كل ذلك وصيره عالما متكاملا أساسه الكلمة،[١٤٣] نقول إننا من خلال استنطاق النصوص القصصية قد سلطنا الضوء على قاص كبير قاس من الاحتلال ،ولم يعرف على الساحة الأدبية،وتعد هذه الدراسة النقدية ربما الأولى التي تدرس قاصا من مدينة العمارة ،هو القاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) ،ومجموعته القصصية (الشمس تشرق في عيون النساء)،التي طبعت في مطبعة المعارف في بغداد ، الطبعة الأولى عام ١٩٧٩ ٠

السيمياء دراسة في المصطلح والمفهوم: هذه محاولة في ارتياد أفق من آفاق الشعرية ، هو الأفق الذي يربط الشعرية بالسيمياء والتوصيل وفك شفرات أوإشارات النص ورموزه وطرائق تكثيفه وترميزه ، عبر اعتماد آلية التأويل وتلقي النص الأدبي للكشف عن المعنى الغائب أو معنى المعنى. كما يقول الجرجاني . وهو أفق رأينا ألا نختار معه منهجية محددة بعينها . كما اقترح احد النقاد [١٤٤]. وإنما سنعمد إلى جمع شتات نظريته من مظان كثيرة ، تصب كلها في خانة واحدة هي محاولة الوصول إلى معنى المعنى أو المعنى الغائب للإشارات والعلامات السيميائية ، ومما لا شك فيه أن

البحث في العلامة والإشارة قد ارتبط تاريخيا بمناهج ما بعد البنيوية ، ولاسيما المنهج السيميائي بمرجعياته المختلفة ومدارسه المتنوعة ، سواء أكانت أوربية مع دي سوسير أم أمريكية مع بيرس ، وهذا جعلنا أمام منهج متشعب ومتعدد الاتجاهات ، ومما زاد الأمر التباسا وتشعبا تداخل هذا المنهج مع مناهج وتصورات واتجاهات نقدية أخرى متساوقة معه ، كالتأويلية والتوصيلية ، فضلا عن اتجاهات القراءة والتلقي ، ولأن البحث يتطلب حضور كل تلك المناهج والتصورات والاتجاهات النقدية . ولو بدرجات متفاوتة. كان لابد لنا من الأخذ منها بما يخدم قضيتنا في قصص (عبد الزهرة عمارة) واجتناب التعمق فيها ، لأن خلاف ذلك سيفضي إلى متاهة يصعب الخروج منها ، ولا مناص من القول هنا إن هذا الأفق النقدي قد حظي. الآن. باهتمام النقاد والباحثين العرب ، ولاسيما في جانبه النظري ، إلى درجة طغى فيها جهدهم النظري على بعض المحاولات التطبيقية المتواضعة ، ربما بسبب عدم اهتمام النقد بما تقوله النصوص الأدبية ، بل بالكيفية التي تقوله بها ، وانسجاما مع ما تتطلبه المنهجية العلمية والأكاديمية في مثل هذه المواقف ، فقد هيأت لنا افتتاحية هذا الفصل من الدراسة الخوض في ذلك الجهد النظري ، على أننا لا نأتي بجديد هنا غير ما يحسب لنا من إمكان الخروج بجهد نظري هو في الواقع (خلطة نظرية) أو هو حوارية نظرية تسمح بتكامل المناهج الداخلية والخارجية في تفاعل وتداخل وهذه المقدمة النظرية لا تدعي التعمق في استقصاء أطرافه تلك الخلطة كافة،إنما هي وقفة أملتها المنهجية ، وفي ضوء ما تقدم لابد من التمهيد بالقول إن المناهج النقدية كافة مرتبطة بأصول معرفية فلسفية تمتد جذورها إليها وتنبع منها ، وفي أقل تقدير أن هناك تداخلا بين الفلسفة والنقد يصعب معه الفصل بينهما ، فالفلسفة والنقد كلاهما محاولة

لتفسير الوجود ، ويبقى الاختلاف في ماهية ذلك الوجود ، فالوجود في منظور النقد هو النص الأدبي ، وإذا شئنا التفصيل قلنا إن النقد علم شأنه شأن العلوم المادية والنظرية الأخرى ، فالطبيب يتعامل مع الواقع المدروس المتمثل بجسم الكائن البشري ، وفاحص الدم يتعامل مع عينة الدم التي أمامه بوصفها واقعا مدروسا ٠ أما النقد الأدبي فانه ينظر إلى النص الأدبي على أنه واقع مدروس ، ومن المؤكد أن هذه النظرة لا تعتمد في الأساس على تصورات فلسفية معينة ، وعليه يمكننا القول ، إن الفكر النقدي هو فكر فلسفي لأنه يفسر الوجود المتمثل بالنص الأدبي ، ولا تُخرج الانطباعية والذاتية النقدَ عن تلك الساحة ، لأن من الطبيعي أن يصطبغ النقد بوصفه تحليلا بصبغة ذاتية حتى يكون فنا أيضا، فالقول إن النظريات النقدية ما هي إلا صدى لنظريات فلسفية فكرية صحيح، لأن ما من تجربة نقدية أو تيار نقدي إلا وصدر عن جذر فلسفي[١٤٥] ،ولو استقرينا كل المناهج النقدية لتبين لنا أنها تميل مع الفكر الفلسفي الطاغي في وقتها ، فكلما مال بندول الفكر الفلسفي صوب المادية والتجريب والشك ، ظهرت نظريات نقدية متساوقة مع هذا الفهم الفلسفي ، والأمر كذلك مع المثالية واليقين الفلسفي ، وبعبارة أخرى إن تجريب لوك وشك نيتشة يتكرر بالقدر نفسه في مناهج النقد الأدبي ونظرياته، ففي بداية عصر التكنولوجيا تحرك الفكر الفلسفي صوب المعرفة اليقينية المعتمدة على الحواس وعلى المنهج العلمي التجريبي ، فظهرت البنيوية في أحضان التجريب ، وبعد أن لمس الناس الدمار الذي خلفه الاستخدام السيئ لآخر حلقة من حلقات التطور التكنولوجي ممثلة بالقنبلة النووية ، آثار ذلك الدمار إحساسا بالرعب وتأكد للناس أن العلم قد أخفق في تحقيق السعادة وجلب الآمان لهم ، فتحرك الفكر صوب الذاتية ، فارتمى في

أحضان الذات الأمر الذي مهد لظهور مناهج أو نظريات نقدية. نظريات ما بعد البنيوية. تعتقد أن للذات قدرة على تحقيق السعادة والمعرفة ، إلا أن هذا الارتماء في حضن الذات لم يكن شاملا كما اعتدنا ذلك في الدورات الفكرية والفلسفية التي مرت بها الإنسانية، ذلك لأن موجة الشك الجديدة كانت أكثر شمولا وعمقا ، فقد خلفت إحساسا بالخديعة من العلم والذات معا ،حتى صار الإنسان يشك بهما معا . العلم والذات . وبقدراتهما على إسعاده[١٤٦] . لقد أفادت المناهج النقدية السياقية أو اتجاهات ما قبل البنيوية مثل (الاجتماعي ، النفسي ، التاريخي ، الأسطوري ٠٠٠) من العلوم الإنسانية المختلفة كالتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس والانثربولوجيا ، فزخرت كتاباتها بتحليل بيئة النص ونفسية مبدعه وغيرها من الأمور التي أطلق عليها مصطلح (ما حول النص) ، أي إنها اهتمت بالمؤلف على حساب النص والمتلقي ، ذلك لأنها كانت تعتقد أن معنى النص الأدبي أو دلالته الحقيقية ترتبط بقصد المؤلف ولا يجوز التقول على لسانه ، وإذا أردنا التوصل إليها علينا الانصراف إلى دراسة المؤلف وحالته النفسية وثقافته ومحيطه الاجتماعي ، لنتوصل إلى تأويل صحيح للنص يتفق ومقاصد المؤلف ، وبعبارة أدق علينا قراءة المؤلف في نصه[١٤٧] ، وهو ما دعا إليه أصحاب نظرية القصدية [١٤٨]، وهذا جعل أحد النقاد المنتمين للفكر المضاد أن يقول : ((إن تاريخ الأدب كان مؤلفين بلا أعمال أدبية))[١٤٩] ، فـ(هيرش) و(جادامير) بوصفهما من المؤولين المؤمنين بنظرية القصد يميلون إلى الرأي القائل إن المؤلف قد أودع نصه قصدا محددا ينبغي على القارئ البحث عنه وعدم فرض أقواله هو على النص [١٥٠]، بل جعل(هيرش)المؤلف إلها [١٥١]، ويرى (هوسرل) موجد الظاهراتية. وهي الفلسفة التي قامت عليها نظرية القراءة والتلقي. أن كل

شـيء مقصـود مـن المؤلـف في العمـل الأدبي ، حتـى السـأم في العمـل القصصي ، فإذا قلنا إن هذه القصة تبعث على السأم ، فمعنى هذا أن المؤلف قصد أن يسأم قراءه [١٥٢] ،ومن المألوف ألا يقدم السياق . على وفق ما تقدم . إضاءة للمعنى إذا لم يشركه المؤلف في قصده[١٥٣]، حتى وان قال(بتغنشتين):((لا تفتش عن معنى الكلمة ، وإنما عن الطريقة التي تستعمل فيها)) [١٥٤]، بيد أن الأمر ليس بهذه السهولة ، فحتى لو كان كان المعنى مرتبطا . كما يقول أصحاب النظرية القصدية . بقصد المؤلف فليس من السهل تحديده فالقارئ هنا يتوهم بأنه المؤلف ويذهب بعيدا في تحقيق غاياته بانتهاكه القواعد الأخلاقية [١٥٥] ، فيزعم أن هذا هو قصد المؤلف، أو أن تفسيره للنص هو التفسير الوحيد الذي يتطابق وقصد المؤلف [١٥٦] ،ولغرض التقليل من حدة هذه المشكلة اقترح أصحاب هذه النظرية ربط المعنى الأدبي بشكل العمل الأدبي ، بوصفه انعكاسا للقصد [١٥٧]، وسوى ذلك فان أفضل الطرائق للوصول إلى قصد المؤلف هي ما دعت إليه المناهج السياقية كالنفسية والاجتماعية والتاريخية عندما أعطت المؤلف مكانة عليا وسلطة إلى حد جعلت العمل الأدبي معه أسيرا في دائرة مبدعه ، فلا معنى إلا ما أراده المؤلف نفسه ، فجعل هذا جهد النقاد والباحثين ينصب على دراسة شخصية المبدع وحالته النفسية والاجتماعية وظروفه البيئية والتاريخية التي أبدع فيها ، فضلا عن ثقافته وميوله حتى يتمكنوا بعد ذلك من التوصل إلى مقصده ، ومن الطبيعي أن يكون كل ذلك على حساب النص الإبداعي نفسه ، لقد تبنى تراثنا الإسلامي فكرة القصد، ولاسيما مع النصوص المقدسة ، فالمعتزلة مثلا يرون أن من الصواب ألا نفرض تفسيرا أو معنى أو قصدا أو غرضا وننسبه إلى صاحب النص ، أي الادعاء بأنه قصد كذا ولم يقصد كذا من دون دليل

شـرعي ، لأن ذلـك سـيدخلنا في مشـكلات شـرعية [١٥٨]، إلا أن الأمـر لـيس ببساطة الحكم الشرعي القائل : لا اجتهاد مع النص دائما ، فهناك نصوص قرآنية شريفة لا يكفي التفسير معها للوصول إلى قصد الباري عز وجل ، بـل يحتـاج الأمـر معهـا إلى التأويـل [١٥٩] ، فأفضـى إلى شـيوع مدرسـتين مختلفتين . في التفسير القرآني . كانتا على طرفي نقيض في مفاهيمهما واتجاهاتهما؛ (الباطنية) التي تدعو إلى تجاوز الحدود السطحية والغوص في داخل النص القرآني لإنتاج قراءة تتجدد بتغير الزمان والظروف ، لأن القرآن حمال أوجه ، أي أن قصد الباري عز وجل هنا غير محدد بل هو مفتوح على كل تلك القراءات ، والمدرسة الأخرى (الظاهرية) التي تنظر إلى النص القرآني بوصفه خطابا ظرفيا يعايش القارئ في حالة حضوره الدائم ومن ثم فان قصد الباري هنا محدد بالدلالة الظاهرة فقط[١٦٠] ،وفي مواجهة الاتجاه النقدي الذي انصرف إلى المؤلف واخذ يبحث عن موقفه وقصده ، ظهر اتجاه نقدي آخر عني بالنص نفسه. البنيوية. وهو نقد يتبرأ من قصد المؤلف ولا يعول عليه في فهمه لمعنى الخطاب ، وإنما يعول على البنية اللغوية للخطاب وينغلق عليها ، فقد كانت البنيوية عند الأقطاب الرئيسة المؤسسة لها قائمة على مقولتي فرويد في اللاوعي حينما تتجسد الصور في لاوعي الإنسان ، فضلا عن مقولة دي سوسير في نظام اللغة ، ومعلوم أن دي سوسير كان يعتقد أن اللغة نظام متضمن في الكلام ، أي أن اللغة مقدرة عقلية لا واعية. اعتباطية. تزود الكلام بمجموعة من الإمكانات التي تتشعب بها طرائق التعبير ، وبهذا حصر دي سوسير دور اللسانيات والتأويل في البحث عن أنماط هذا النظام ،وبناء على ما تقدم فأن اللاشعور الذي قال به فرويد يظهر في اللغة المستخدمة أو في نظامها ، ويكفي الوصول إلى بنية اللاشعور لكي نتمكن من تفسير صحيح

لأنظمة اللغة ،أي إن اللغة نظام عام يخضع لضوابط عقلية غير واعية من لا شعور الفرد[١٦١] ، وعلى نحو عام فان البنيوية أرجعت النقد إلى ساحته الأولى المتمثلة باللغة . فالأدب ظاهرة لغوية قبل كل شيء بعد أن شرقت المناهج السياقية وغربت بالنقد ، فالبنيوية اهتمت بالنص أكثر من اهتمامها بمبدعه وسياقه ، بل أنها قالت بموت المؤلف وسجن النص بوصفه بنية لغوية قائمة بذاتها ، وعدم الاعتراف بالقول القائل إن الأدب مرآة مجتمعه ، أي أن كل نص معزول قدر الإمكان عن أي مظهر من مظاهر الاتصال ، فضلا عن النصوص الأخرى ، فأفضى . في سبعينات القرن الماضي . إلى ظهور اتجاهات نقدية تهتم بالمتلقي أو القاريء ، وبهذا اكتملت المناهج النقدية في الحياة ، بعد أن كانت قد بدأت بالمؤلف ثم سرعان ما تحولت إلى النص نفسه وأخيرا انتقلت إلى المتلقي أو القارئ بوصفه مبدعا لا متلقيا سلبيا حسب ، فقد آن الأوان . بحسب هذه النظريات . لفسح المجال للمتلقي لتفعل فعلها في إنتاج الأدب، وقد أطلق على هذه النظريات النقدية أو الاتجاهات تسمية اتجاهات ما بعد البنيوية ، لأنها اتجاهات نقدية تولدت من نقاط اقتراب أو ابتعاد عن البنيوية ، ثم صارت فيما بعد مناهج أو نظريات قائمة بذاتها لها طابعها الخاص كالتفكيكية ونظرية القراءة والتلقي التي يعتقد أصحابها أن المتلقي هو المنتج الحقيقي للمعنى الأدبي، وان كل نص أقوم بقراءته هو في الواقع المعنى الذي اقصده أنا كقارئ [١٦٢]، أي إن أيديولوجية وثقافة القارئ ، فضلا عن زمانه ومواقفه كلها عناصر تدخل في تشكيل المعنى وإنتاجه[١٦٣] ، ذلك لأن القارئ لا يأتي إلى النص خلوا من كل شيء[١٦٤]، ولغرض التقليل من حدة ميل أصحاب هذه النظرية صوب القارئ وعده المنتج الحقيقي والوحيد للمعنى الأدبي اقترح أصحاب مدرسة جنيف النقدية حلا وسطا

بين القصدية والقراءة والتلقي وهو إقامة المعنى الأدبي على ثنائية الإنتاج بين القارئ والمؤلف معا [١٦٥]، وفي ضوء ما تقدم يتضح أن التحليل السيميائي يقرا ما بين السطور ويستكشف العلاقات الدلالية غير المرئية، وهو يتأثر بشخصية من يقوم به وبالسياق الذي حوله ، لأنه يربط النص بالواقع ، لذلك قد يختلف التحليل من شخص إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى ومن فترة زمنية إلى أخرى ، وهو مجال خصب للإبداع لعدم وجود القيود عليه ، سوى وجود دلائل على صحة هذا التحليل من عدمها . إن ما يجمع النظريات النقدية الحديثة هو اعتراضها على ((الرأي القائل إن المعنى كامن كليا في النص وملفوظه اللساني ، فالمتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لا نهائية لمعنى النص بإعادة بنائه وإنتاجه وتلقيه)) [١٦٦]، أي إن هذه الاتجاهات أو النظريات النقدية الحديثة كالقراءة والتلقي ترفض حصر المعنى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى ، ذلك لأن أبسط مفهوم للقراءة هو ((دمج وعينا بمجرى النص)) [١٦٧]، وعلينا التأكيد هنا على أن هذه النظريات النقدية الحديثة هي جهد علمي متميز. وليست هرطقة أو أنها نبيذ عتيق يقدم في قوارير جديدة كما يتصور بعض الناس [١٦٨] . يولي اهتماما بالمضامين وصولا للمصطلحات بإزاء ما يفرزه الزمن من تحديات جديدة ، ويمكن أن نطبق هذه النظريات على بضاعتنا القديمة فنكتشف حينها شيئا جديدا لم نسمع به [١٦٩] ، ويبدو جليا أن الأساس الذي اختلفت فيه اتجاهات ما بعد البنيوية مع البنيوية ، هو المعنى وبكلمة أوضح هو التأويل أو استنباط دلالة النص ، وفي هذا الصدد نجد من الواجب الإشارة إلى أن علم التأويل (الهيرمينوطيقا) الذي اختلفت النظريات النقدية في فهم آليته الإجرائية ، كان مدار حديث النقاد والفلاسفة منذ آلاف السنين وهو لم يكن من بدع

زماننا هذا ، منذ أرسطو والسفسطائيين مرورا بمعنى المعنى عند الجرجاني [١٧٠] ، بيد أن الذي حصل الآن هو أن (الهيرمينوطيقا) بوصفه دراسة معنى المؤلف في كلماته وتعابيره . كما في الفهم الكلاسيكي أو التقليدي . قد تحول إلى دراسة المعنى الناتج من عملية فهم المتلقي [١٧١] بعد أن كانت البنيوية تحيله إلى مرجعيات معجمية ، ولكن الأمر يزداد تعقيدا ، ولاسيما مع النصوص التي تربك القاريء أوالمتلقي ، تلك النصوص التي سميت في عصرنا الحديث (الخطاب أو النص) [١٧٢]، ففي هذا النص نلمس صعوبة في التوصل إلى دلالة واحدة محددة ، كأن ينطوي على دلالة إيحائية وأخرى تقريرية ، وعلى أية حال ، فليس كل النصوص واضحة جلية تقدم نفسها للقارئ من دون وجود مشكلة في التوصل إلى دلالتها الحقيقية ،ومن ثم لا تكلف القارئ جهدا وعناء ، وهو ما اسماه هيرش بـ (المعنى) [١٧٣]، ويعني به المعنى الحرفي الموجود في النص الذي وضعه المؤلف فيه وقصده ، فهناك نصوص (خطابات) يحتاج فهمها إلى تأويل ، وهو ما أطلق عليه هيرش بـ (المغزى)[١٧٤]،وبعبارة أدق إن التأويل يعمل على الخطابات التي تحتمل ((دلالتين فيبرز الثانية البعيدة على وفق قرينة من جهة الأخرى)) [١٧٥]،وبالتأكيد أن ذلك يشمل الخطابات الشعرية ، بوصفها أكثر أنواع الخطابات احتفاء بالرموز والإيحاء والغموض[١٧٦] ، ذلك لأن ((أهم وظائف الخطاب الشعري هو خلق الالتباسات وجعل الوعي لاعبا يقظا وهو يقوم بتنفيذ اللغة التواصلية)) [١٧٧]، فالنص الشعري لا يهدف إلى تقديم معنى محدد ، إنما يسعى إلى تقديم حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية نفسية جمالية ، فيجعل الجزم بمعنى واحد أمرا صعبا لا تطمئن إليه أذهان المتلقين ، فيصبح التأويل ضرورة لا مفر منها ، أي إن الشعر من النصوص التي تحقق قدرا كبيرا من

الانزياح عن حدود الفهم ، فقد يظن قارئ ما انه استنفد كل ما فيها من دلالات ومعان ، ويأتي آخر فينمي فيها علائق ودلالات جديدة لم يفطن إليها القارئ الأول ، ومن ثم فان التأويل حاجة تتطلبها النصوص التي تحقق قدراً معقولاً من العمق وتعاند المتلقي وتستعصي عليه دلالاتها ومقاصدها [١٧٨] ، فيفضي إلى تحفيز القارئ للمشاركة الفاعلة في تأويلها ، وعلى أية حال ، فالنقاد بوصفهم متلقين توصلوا إلى تأويلات كثيرة للخطاب ، وفي بعض الأحيان يكون التأويل أفضل من توجيه المؤلف نفسه [١٧٩] ، لأن المؤلف قد ينصرف إلى مقصدية أحادية تتنافى مع الوجوه الجمالية الأخرى التي يمكن أن يكتشفها الناقد ، ومن ثم تلغى تداعيات اللاشعور التي لم يكن المبدع يعيها حينما أبدع النص ، حتى قال أحد النقاد :((علينا أن نفهم المؤلف أفضل مما فهم هو نفسه))[١٨٠] ، وفي هذا الصدد يرد قول الشاعر الفرنسي الشهير (بول فاليري) : ((لأشعاري المعنى الذي تحمل عليه)) [١٨١] ، فليس ثمة حقائق في الأدب . كما يقول نيتشه . بل ((هنالك تأويلات)) [١٨٢]يعتمد الوصول إليها على ثقافة المتلقي وبراعته وهذا ما نادت به نظريات ما بعد البنيوية، فالتفكيكية على سبيل المثال تنفي فكرة القراءة الصحيحة الوحيدة ، وتعنى بفكرة تعدد القراءات التي تعتمد على مبدأ اللاجزم [١٨٣]، ولاسيما النصوص الحديثة التي تسمح لمتلقيها الذهاب بعيدا في تأويلها والإسهام على نحو فاعل في إنتاج دلالتها نظرا لما تنطوي عليه من إيحاء وغموض [١٨٤] ،و منذ ابتدع العالمان اللغويان . السويسري دي سوسير والأميركي بيرس . علم الإشارة أو علم العلامات الذي ترجمه النقاد العرب بالسيمياء ، منذ ذلك الوقت والنقاد يرون أن الأديب يعمد إلى مادة مبذولة في الحياة مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي ليقيم في داخلها نظاما فنيا جديدا

يعتمد على شفرة موضوعية وجمالية ، وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ، بل متراكبة فوقها ، فدار جهد النقاد على محاولة استخلاص قواعد هذا التشفير الأدبي ومعرفة كيفية تماسه وتخالفه مع شفرة لغة التعامل اليومي، أو كيف يمكن لهذه الأدوات اليومية الشائعة بين الناس أن تتحول بفعل التنظيم اللغوي إلى أعمال فنية متماسكة ذات أبنية دلالية ووظائف جمالية [١٨٥] ، فما السيمياء سوى تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج الأديب بها معانيه [١٨٦] ، والحق إن دراسة سيمياء النص الأدبي لا تختلف اختلافا كليا عن التأويل التقليدي ، سوى أن الناقد السيميائي يضع النص وضعا مختلفا عما يضعه المؤول فيقدم أبعادا ويستبعد أخرى ، فضلا عن استخدامه منهجية نقدية معدة سلفا على عكس التأويل الذي يعتمد على فطنة المؤول وذكائه في ((تفسير الرموز في النصوص اللغوية)) [١٨٧]، وإذا كان المؤول يبحث في النص الأدبي عن معنى المؤلف الذي قصده ، فان الناقد السيميائي يبحث عن البنى النوعية التي تطلق ذلك المعنى وتقيده أو تجعله غامضا ،لأن النص من وجهة نظر سيميائية عبارة عن مجموعة من العلامات أو الإشارات. لغوية وغير لغوية. في حين يسمح أصحاب نظرية القراءة والتلقي لقرائهم بتوليد المعاني التي يرونها مناسبة [١٨٨] وعلى نحو عام ومختصر إن العلامة أو الإشارة اللغوية عند دي سوسير كائن مزدوج الوجه يتكون من دال هو صورة مادية تتجلى بصورة صوتية أو صورة سمعية أو صورة بصرية ، ومدلول هو تصور ذهني أو مفهومي غير مادي، والمفاهيم. كما هو معلوم. من أركان الفكر وليس من أركان الواقع[١٨٩]، على أن بين الدال والمدلول هنا هي علاقة اعتباطية ، فليس ثمة مناسبة موضوعية بين الدال والمدلول ، في حين يميل بيرس إلى تصور ثلاثي للعلامة أو الإشارة ؛ دال هو

الأداة أو العلامة ، ومدلول هو مفهوم ذهني عن الإشارة ، وبعد ذلك المرجع الواقعي أو الموضوع الذي تنوب عنه الإشارة [١٩٠]، واستنادا إلى ما تقدم فان مفهوم الإشارة أو العلامة يساوي المعنى ، وبعبارة أدق إن البحث في الإشارة يعني البحث في المعنى .

ثم استثمر الشكلانيون هذه المحصلة ، ولاسيما ياكوبسون في نظرية التوصيل أو التواصل التي تقوم عنده على ستة عناصر : (مرسل . رسالة . مرسل إليه . سياق . اتصال . سنن) [١٩١] ،ومن جهة أخرى ترفض الذرائعية أو البرغماتية التي استند إليها بيرس في السيميولوطيقا كينونة أي رسالة إذا لم ترتبط بالتبادل والمنفعة في جانبها التواصلي أو التوصيلي [١٩٢] ، ولما كانت هذه النظرية تشتمل على كل أنواع التواصل والتوصيل ، فأنها لابد من أن تشمل اللغة أيضا ، بوصفها نظاما معينا من الإشارات تهدف إلى الاتصال والتواصل [١٩٣]، وللتوضيح أكثر نقول إن نظرية ياكوبسون في التواصل تقول : إن المرسل عندما يرسل رسالة إلى المرسل إليه يجب أن تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا ،وأن تكتب بلغة يفهمها الطرفان . المرسل والمرسل إليه . وأن تكون لها قناة حافظة كالظرف للرسالة الورقية ،والأسلاك الموصلة للهاتف والكهرباء، والأنابيب للماء، واللغة للمعاني،وعند مقابلتنا خطاطة ياكوبسون التوصيلية مع ما جاءت به السيمياء ، ولاسيما عند دي سوسير، تغدو الإشارة أو العلامة السيميولوجية رسالة عند ياكوبسون ، التي يمكن أن تكون نصا أدبيا أيضا[١٩٤]،فالإشارة بالمفهوم الحديث تدل على ما تحيل عليه الموجودات ، فهي شيء يخبر بشيء آخر [١٩٥]،وإذا ذهبنا بعيدا في المطابقة فان المرسل إليه في نظرية ياكوبسون التواصلية يغدو متلقيا عند أصحاب نظرية القراءة والتلقي [١٩٦] ،ومن ثم فان العناصر الرئيسة لتلك الترسيمة ستغدو كالآتي :

(المؤلف . الإشارة . المتلقي) ، وعليه فان نظرية الاتصال الياكوبسونية ستنطوي على الأدب بوصفه شكلا من أشكال التوصيل ، لأنه فن ليس لديه غير اللغة ليصنع بها نفسه ، يهدف . فيما يهدف . إلى الاتصال والتوصيل ، وبهذا فهو يشبه أي عملية تواصلية أخرى ، بل تنطبق عليه المواصفات نفسها التي أشار إليها ياكوبسون [١٩٧]،فالأدب لم يخلق للمتعة فقط ، بل لابد من المنفعة والأديب كغيره من أفراد المجتمع يتوجب عليه أن يهتم بقضايا مجتمعه من خلال الرؤية الفكرية والمعرفية والثقافية التي يبثها في نصه، وهذا يترك تأثيرا يرتقي إلى مستوى الفكر فيتحول إلى سلوك يحرك المشاعر ويوقظ الوجدان [١٩٨] ، ونحن إذا نظرنا إلى الأدب بوصفه بنية جمالية لا تهدف إلى غاية ولا تحمل رسالة تريد إيصالها ، نكون قد أنكرنا على الأديب إنسانيته وجعلناه طفلا يقوم بنشاط عبثي لا جدوى منه[١٩٩]، وهذا ما يؤمن به أنصار اتجاه (سيمياء التواصل) كجورج مونان حيث تعني السيمياء عندهم جميع أنواع السلوك أو الأنظمة التواصلية والبلاغية [٢٠٠] ،فالنص الأدبي بنية تواصلية قبل كل شيء ، على الرغم من كونه سلسلة من الإشارات أو العلامات اللغوية التي تشكل بمجملها معطى سيميائيا يتصف بصعوبة الكشف عن معناه ، نظرا لاعتماده آلية التلميح دون التصريح مما يستدعي خصوصية في التعامل معه ، هذه الخصوصية تتجلى في المرونة التي منحتها السيمياء ، فضلا عن التأويلية ونظرية التلقي لمتلقي هذا النمط التواصلي نحو اجتهاد فردي ذاتي في الكشف عن المعنى ، وعلى هذا الأساس تحرص اغلب النصوص الأدبية منذ عنوانها على تشفير معانيها ودلالاتها النهائية في عدد من الإشارات والرموز التي تضم تلك المعاني .إن كل ما يميز الأدب عن المعيار اللغوي المألوف هو أن الأديب يعمد إلى الإيحاءات والتلميحات والرموز والإشارات

لإيصال رسالته ومحمله الأيديولوجي ، وهو بهذا يقبض على غايتين في آن واحد ؛ الأولى تحقق له التأثير في نفس المرسل إليه (المتلقي) ، الذي ينفر من المباشرة ، والثانية تجنيبه الرقابة ، ولاسيما في البلدان التي تحظر الأدب التقدمي والثوري كأدب احمد مطر ، وفي هذا الصدد أشار النقاد والباحثون إلى أن تغييب الدلالة الحقيقية للخطاب الأدبي ارتبط . في بعض حالاته . بدرجة الانهيار والتفتت والقمع على مستويات الحياة كلها [٢٠١] ، حتى صار ما يقوله النص ينجز معناه الكامل في ما لم يقله [٢٠٢]، وبناء عليه فان ما يقال في هذه النصوص ليس هو المقصود دائما ، وان ما يجب انجازه يظل في الحقيقة غير منجز [٢٠٣]،وعليه فان الغامض هنا هو المرئي وليس غير المرئي ، وتأكيدا على ما تقدم أوصى علماء اللغة واضعي القوانين تحري الدقة عندما يصوغون قوانينهم ، وان تكون لغتهم واضحة لا لبس فيها حتى يسدوا الطريق على الاجتهادات والتأويلات المتعددة ، فهم ليسوا أدباء حتى يميلوا إلى الغموض والتعمية [٢٠٤] .سيقتصر حديثنا هنا عن تلقي الإشارة أو العلامة الجمالية بحسب ، أي إن مدار الحديث هنا سيكون بين المتلقي والإشارة ، وبالرجوع إلى مفردات خطاطة ياكوبسون في التوصيل (المرسل. الرسالة المرسل إليه. قناة الاتصال. الشفرة. السياق) نجد أن الوظيفة الجمالية هي التي تستطيع أن تجعل الإشارة أو الفعل الاتصالي يشير إلى الأشياء أو إلى العالم الخارجي ، أي تجعله عملا أدبيا ، وفي الواقع الذي نعيش فيه يمكن أن تحصل مطابقة بين فكرنا والعالم الخارجي ، مثلما يمكن أن يؤدي نظام إشارات رياضي معين في الفيزياء الذرية إلى تدمير شامل إذا ما أول تأويلا تكنولوجيا [٢٠٥]، ومن جهة أخرى فان ربط الجمالية أو الشعرية بالإشارة يفضي إلى شعرية المعنى وجماليته ، ونحن إذا ما سلكنا سلوكا بنيويا هنا وانغلقنا على النص

بوصفه منبع المعنى الوحيد نكون قد بحثنا في (بناء) المعنى وليس (إنتاجه) ، أي سوف نعتمد على ما انطوى عليه النص من بنى لغوية وسياقية وتناصية مع أفكار دينية وأساطير وخرافات ، ذلك لأن إنتاج المعنى يرتبط بخبرات المتلقي وما اختمر في ذهنه من ثقافات متنوعة ، وخلاصة القول في هذا الموضوع أن هناك مقاربتين لملامسة شعرية المعنى الأدبي في الإشارة أو العلامة الأدبية ؛ الأولى هي شعرية بناء المعنى الذي تتبناه البنيوية ، والثانية هي شعرية إنتاج المعنى التي يتبناها التأويل السيميائي في ضوء الحرية التي إتاحتها نظرية القراءة والتلقي [٢٠٦]، فالمؤول السيميائي ينتج دلالات الإشارات والعلامات والرموز التي تنطوي عليها النصوص الأدبية من دون الرجوع إلى دلالاتها المعجمية ، بل يعمل على فهمه الخاص تبعا لاستعداده الثقافي وموهبته ، ولا يتبادر إلى الذهن هنا أن هذه القراءة غير منضبطة ، ذلك لأن المؤول السيميائي ليس حرا في صنع المعنى ، بل هو حر في العثور عليه بإتباع طرائق عديدة خارج نطاق الكلمات ، أي انه يستطيع إضافة أي معنى يشاء ، بل المعاني كلها التي يستطيع ربطها بالنص عن طريق الشفرة التأويلية ، أي انه يستطيع أن يغرف معانيه من مرجعيات تقع خارج النص بعيدا عن نطاق الكلمات[٢٠٧] ،وسنوظف كلا الاتجاهين في التوصل إلى معاني بعض الإشارات أو العلامات الأدبية الجمالية في دراستنا على قصص القاص المبدع _(عبد الزهرة عمارة) ، وسنركز حديثنا على بعض عناصر السرد الرئيسة كالشخصية و الفضاء السردي بوصفها إشارات سيميائية جمالية ، فضلا عن عناصر أخرى بعينها كالعنوان ،على أن نترك الباقي مبثوثا في أثناء الدراسة خوفا من الإطالة والتكرار ، ولا يفوتنا هنا الإشارة إلى إفادتنا من بعض المحاولات التجريبية الرائدة في هذا الموضوع ، ولاسيما تلك

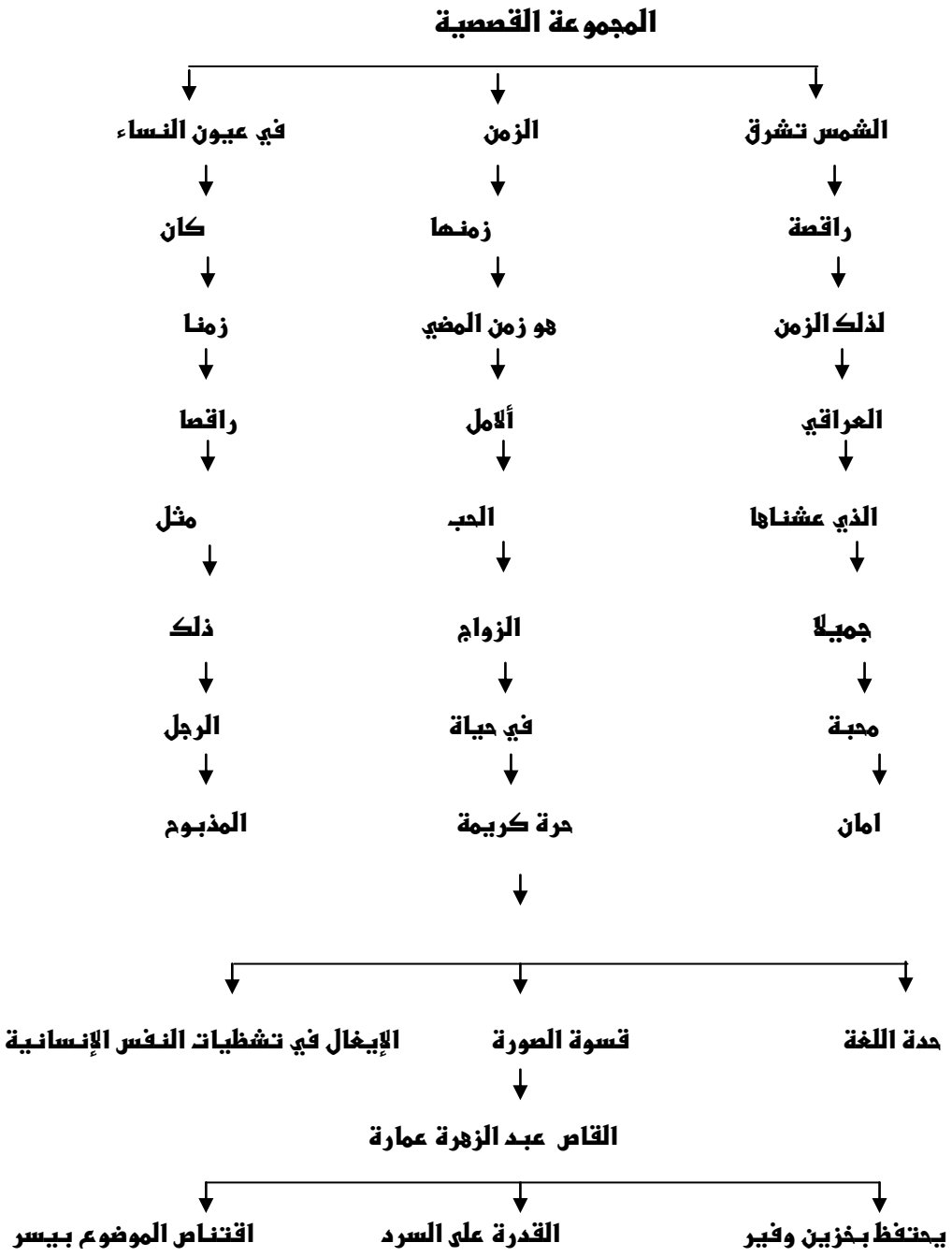
التجارب التي خاضها د٠ عبد الكريم السعيدي في دراسته للشاعر احمد مطر ٠وأخيرا نقول قد درسنا المنهج السيميائي ، وعلاقته مع المناهج النقدية الأخرى لكي نسلط الاضوء على المنهج النقدي السيميائي أولا ، ومن ثم تطبيق المنهج على قصص القاص العراقي المبدع (عبد الزهرة عمارة) في مجموعته القصصية (الشمس تشرق في عيون النساء) ٠

مقترب أول: العنوان:- لقد تنبه كتاب القصة إلى خطورة العنوان في البناء الفني،فراحوا يتأنقون في صياغته،واختياره استجابة لوصايا نقادهم،[٢٠٨]حتى أنهم استهلكوا في صياغته،واختياره ضعف الوقت الذي استهلكوه في كتابة قصصهم،[٢٠٩]ذلك لأن عملية اختيار العنوان القصصي أو الروائي ليس بالعمل اليسير،وان من يكتشف عنوانا لعمله القصصي،يكون كأرخميدس الذي صاح صيحته الشهيرة:وجدتها وجدتها(يوريكا،يوريكا)عندما اكتشف قانون الطفو الفيزياوي،[٢١٠]إنها لحظة تنوير تلك التي يكتشف فيها القاص عنوانا لقصته أو روايته،لأنه في الحقيقة يكتشف عالمه القصصي،أو الروائي نفسه،[٢١١]وعلى نحو عام أن العنوانات القصصية غالبا ما تلخص فكرة العمل القصصي نفسه،ويذكر النقاد بهذا الخصوص أنماطا من العنوانات،مثل العنوان الفلسفي كـ(دروب الحرية) لسارتر،والعنوان التاريخي كـ(كفاح طيبة) لنجيب محفوظ،والعنوان السياسي ك(اليد والأرض والماء) لذنون أيوب،الذي أعلن عن إيمانه بقيمة اليد،والعمل في الإنتاج الزراعي،وهو الموضوع الذي تدور حوله الرواية،[٢١٢]وهناك عنوانات أمسكت بأحد عناصر السرد الرئيسة- الحدث،والزمن،والمكان،والشخصيات- في إشارة إلى هيمنة هذا العنصر على العناصر الأخرى في ذلك العمل السردي،كـ (زقاق المدق،وخان

الخليلي) لنجيب محفوظ كمثالين عن العنوان المكاني،ومثال العنوان الزمني (ألف ليلة وليلة)الذي هو عنوان يشير إلى هيمنة العدد ودلالته،والألف كما هو معلوم عدد قال عنه العرب ليس هناك من يتمكن من إنهائه،[٢١٣]فكيف إذا زيد الألف واحدا؟ هذا هو على وجه التحديد ما أرادته شهرزاد من شهريار لتغير مما يقتنع به،ومن ثم تنفذ بنات جنسها من بطشه، ويرد هنا عنوان جيمس جويس(يولسيس)بوصفه مثالا لعنوان الشخصية،ومعلوم أن هذه الشخصية هي شخصية أسطورية استعارها الكاتب الايرلندي من ملحمتي هوميروس اللتين اتخذتا الأسلوب نفسه في العنونة (الإلياذة،والأوديسة)،ولعل من الثابت أن القصص السيكولوجي الذي هو قصص شخصيات في المقام الأول،لذلك يغلب حضور الشخصيات على عنواناته ،ويرد هنا كذلك عنوان ابن المقفع(كليلة ودمنة)بوصفه أنموذجا لعنوان الشخصية،[٢١٤]أما عنوان الحدث فهو مزية لقصص الجريمة أو القصص البوليسي،نظرا لهيمنة هذا العنصر على سائر عناصر البناء السردي فيه،[٢١٥]. وفي ضوء ما تقدم يتضح أن العنوان القصصي يأتي أما على عبارة لغوية،أو رقما،وربما يأتيان معا،وأخيرا لابد لنا من الإشارة إلى أن كتاب القصة القصيرة يسلكون طريقين في اختيار عنوانات مجاميعهم القصصية هما: الاستعانة بعنوان إحدى القصص لجعلها العنوان الرئيس للمجموعة بأكملها،وهذه القصة أما أن تكون احدث زمنا أو أكثر قصص المجموعة تطورا من الجانب الفني،أو أشهرها ،أو أكثرها ذيوعا،أو أن عنوانها يتسم بعنصر جمالي أو دلالي يؤهله لأن يكون عنوانا للمجموعة برمتها،والطريق الثاني انصرافهم إلى عنوان آخر ينتزعونه من السياق العام للمجموعة القصصية،[٢١٦]وهو ما فعله القاص (عبد الزهرة عمارة) عند اختياره عنوانات قصصه عن المجموعة القصصية

(الشمش تشرق في عيون النساء)،وكان الزمن-زمنها- هو زمن أمل العراقيين،أمل الإنسانية في حياة حرة كريمة،فقد كانت االقصص راقصة لذلك الزمن العراقي الذي عشناه حبا وعشقنا ، كان زمنا راقصا مثل ذلك الرجل المذبوح كما ورد في الشعر،وقد يرقص المذبوح من الم الذبح٠ بقي العنوان،قد يرتبط بالشخصية أو لا يرتبط تماما،فهناك عنوانات بعض القصص باسم أحدى شخصياتها،وقد يكون العنوان لا يحمل اسم شخصية من شخصيات القصة ٠ كما يبين إحجامه عن تقييد القارئ بعنوان ربما يوجه اهتمامه نحو مظهر من القصة دون آخر،اعتقادا منه أن العنوان يمثل جزءا حيويا من بنية النص إلى جانب كونه مفتاحا تأويليا،والعنوان في تركيبته التأويلية ينبئ عن علم مكتظ من العلامات ،والشفرات التي تتحول إلى دوائر تدور حول بعضها مثيرا عددا غير قليل من الدلالات،والبنى الإيحائية٠[٢١٧] عنوان المجموعة يظهر قاصرا على أقصوصته بعد العاشرة ،وليس قاسما مشتركا لها،ووحدانية -القص- بوصفها كيانات ،تحتسب لصالح- الحكاء- مع تكامل الصور لترسيمها عملا إبداعيا(إنتاج مادي،وروحي)،وتطابق مجريات المتغيرات التي تحدث داخل المشاهد التصويرية سواء أكانت فاعلة أم هامشية حقيقة كانت أو مفتعلة،٠ [٢١٨]إن النص الذي يأسر القاص (عبد الزهرة عمارة) ،ويدفعه لخلقه،ورميه إلى ذائقة المتلقي هو النص المتماوج على حدة اللغة،وقسوة الصورة،والإيغال في تشظيات النفس الإنسانية،هذه الركائز الثلاث هي ما يستطيع مطالع مجموعة (الشمس تشرق في عيون النساء) الوقوف على أثافيها ليخرج باعتقاد أن القاص يحتفظ بخزين وفير من القدرة على السرد،واقتناص الموضوع بيسر،وعرض النص بما قد لا يريح المتلقي،ويترك في نفس القارئ فسحة للابتهاج،نص عبد الزهرة عمارة هو

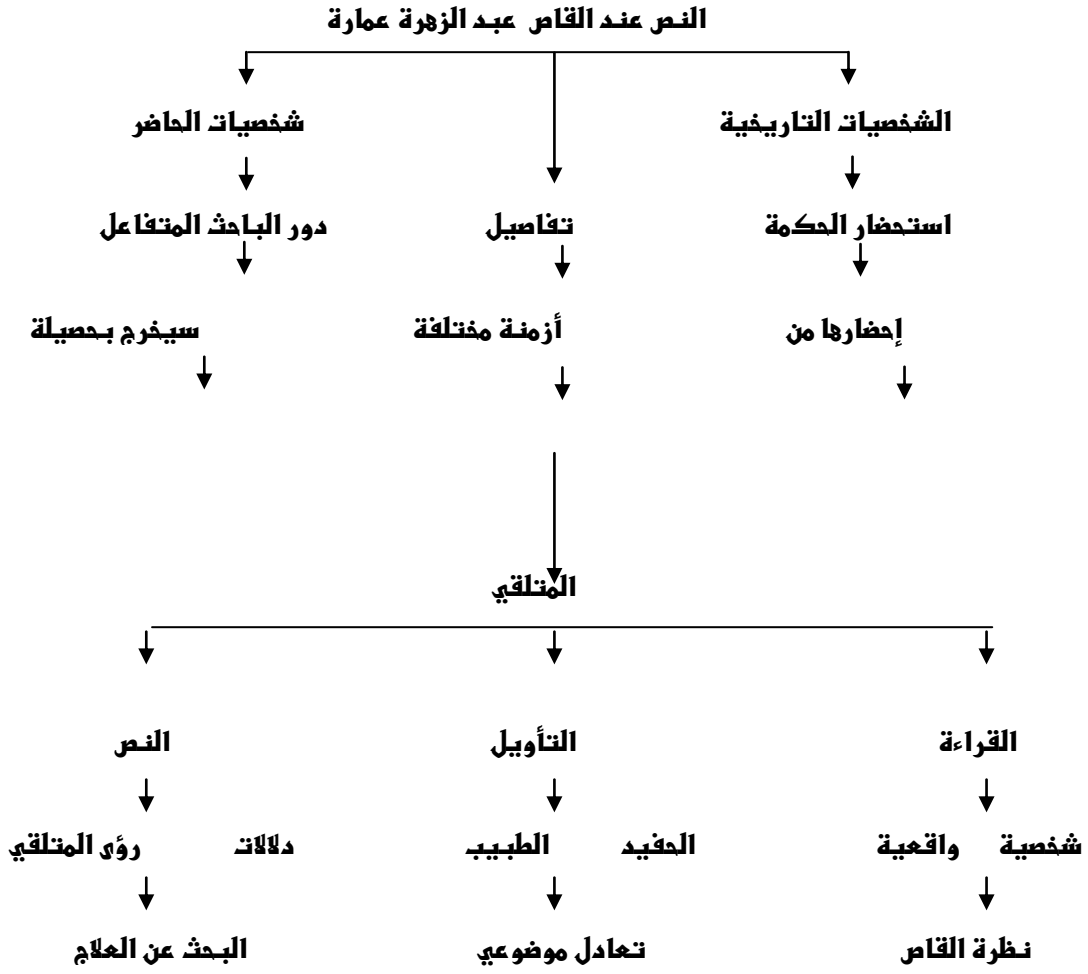
نص الشفرة التي لا تترك ألما بل تصنع جرحا يحتاج القارئ لوقت غير قصير كي يشفى من صراخه،[٢١٩]نستنتج مما تقدم أن عنوان المجموعة القصصية للقاص (عبد الزهرة عمارة) تعطينا دلالات نقدية سيميائية تدل على مضامين المجموعة القصصية،والقاص،ومن خلال الترسيمة السيميائية الآتية:-



مقترب ثان الشخصية:- إذا كانت القصة لا تقوم إلا على أحداث فان الإحداث لا تجري دون شخصيات،والشخصية هي الإنسان أو الحيوان الذي يستخدم رمزا لشخصية إنسانية،لغاية من الغايات،وشخصية كل إنسان تتألف من عناصر أساسية هي: بيئته،ومولده،ومظهره العام،وسلوكه،وطعامه،ومنامه، وحبه،وكرهه،وما شابهها،[٢٢٠]ومن منا لم يعجب،وهو يقرأ قصة على قدر من الجودة،كيف استطاع القاص أن يبث الروح في شخصياتها،ويمنحها خصائصها المميزة على غفلة من قرائه،بحيث لا يستطيع المرء أن يحدد بسهولة أين،ومتى منحت الشخصية صفاتها المحددة،ورسختها في الذهن،[٢٢١]إن الشخصية هي بمنزلة محور تتجسد المعاني فيه والأفكار التي تحيا بالأشخاص أو تحيا بها الأشخاص وسط مجموعة القيم الإنسانية التي يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام في مظهر من مظاهر التفاعل بحسب ما يهدف إليه الكاتب (عبد الزهرة عمارة) في نظرته للقيم،والمعايير الإنسانية،والشخصيات أيضا تجسد القيم على اختلاف أنواعها في المجتمع،وتدل عليها،وتعمل على تفهمنا لها في إطار الإبداع الفني[٢٢٢]، فنراه يقول : كانت سعاد تعمل في جريدة الراصد اليومية شابة في مقتبل العمر حين تزوجها انور دلف الى المطبخ وعمل قدح من القهوة وعاد وجلس في الشرفة ينتظر سعاد ولكن الانتظار طال وبدا القلق يساور قلبه وبدا كيانه يهتز ويديه ترتعتش وتحرك قدح القهوة ليسقط من يده وكادت القهوة ان تنتشر على ثيابه انه يحترق ابخرة ساخنة تخرج مع انفاسه كجمرة ابليس تقطعه تدمره [٢٢٣]، وحديثنا عن الشخصية في العمل القصصي يجرنا إلى الحديث عن ثلاثة نشاطات في التحليل الأدبي،النشاط الأول هو أن نحاول أن نفهم طبيعة،ونفسيتها،وخفاياها الشخصية في

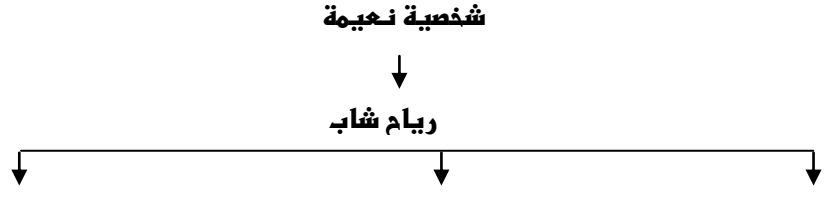
العمل القصصي،والنشاط الثاني أن نحاول فهم الأساليب الفنية التي يتبعها القاص ،والطرق التي يسلكها لعرض الشخصية وخلقها،وتصويرها في العمل القصصي لإقناع القارئ بحقيقتها،والنشاط الثالث هو أننا بوصفنا قراء مهتمون بمدى صدق هذه الشخصية وبمدى أيماننا بان القاص قدم شخصية يمكن أن نقتنع بها،ونصدق بوجودها،والنشاط الأخير يعني بالضرورة الحكم على الشخصية القصصية من خلال العمل وحدة متكاملة،وكيفية نجاح القاص في أو إخفاقه تصوير شخوصه ضمن إطار العمل القصصي[٢٢٤]. ومن خلال استنطاق قصة((في عيادة الطبيب)) نجد النص الذي يريده القاص (عبد الزهرة عمارة) محمولا بالدلالات،لابد أن يأتي مستلا من تفاصيل سلوكيات اجتماعية ارتأى إحضارها من أزمنة مختلفة في العلائق، ومتفاوتة في التشابكات،فهو يستعين بالشخصيات التاريخية استحضارا للحكمة،ويتكئ على شخوص الحاضر معطيا اياها دور الباحث المتفاعل الذي سيخرج بحصيلة تتكرس مدلولات تسهم في فائدة البشرية في التعامل،والحكم ،انه يمنح المتلقي أبوابا متعددة مواربة للقراءة،والتأويل اعتمادا على كون النص كرة كريستالية تبث الدلالات التي تستنهض رؤى المتلقي فتثير فيه مهمة البحث عن الشفرات[٢٢٥]، فهو يستعين الحفيد في نصه من يوم ولادته الذي يتعادل موضوعيا،وسقوط النيزك من رحم السماء لتحدث طائر الهزار الذي يسرق رغبة حديثه ليمنحه-أي الرغبة-له فيروح يستطرد بكلام يفضح معاناة ،هو الذي أراد نفسه أن يبوح فنراه يقول: صوت المؤذن يعلو في السماء معلنابدء صلاة المغرب – حي على الصلاة ٠٠٠ حي على الصلاة مضى هزيع من الوقت وبدا الليل يسدل ظلامه ويلف المدينة بغلالة رمادية انتظرت بفارغ الصبر بدات القاعة تفرغ من الزحام لكنني شعرت بارتياح بالغ لسير العملية

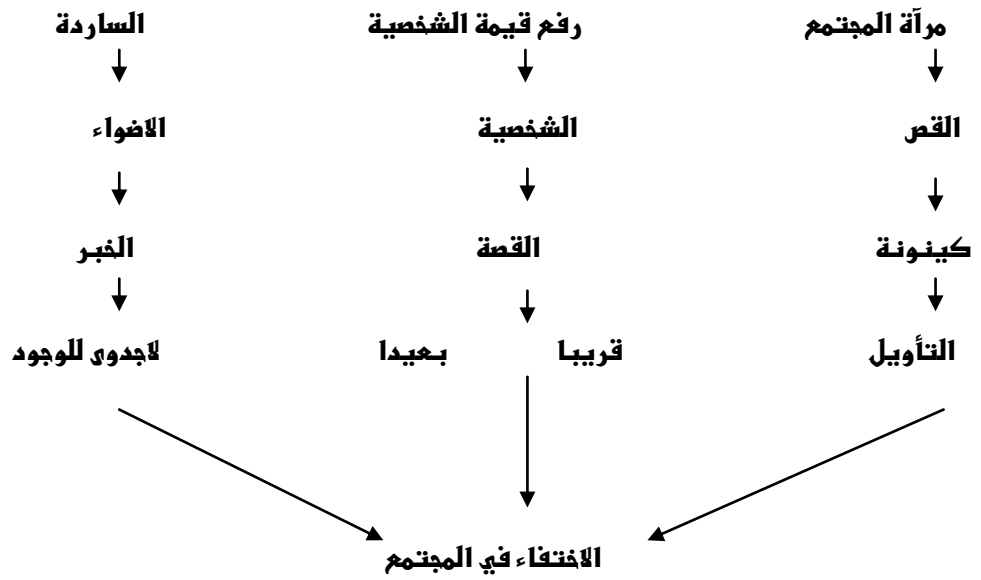
وسهولة الاجراءات والمعاينة من قبل الطبيب اخذت نفسا عميقا واخيرا لم يبق احد من المراجعين ودعاني البواب والتقيت بالطبيب الذي وجدته مسترخيا على الكرسي الدوار مرتديا البدلة البيضاء الخاصة بوزارة الصحة ولن انسى صورته طول عمري [٢٢٦]،وسيتضح ذلك من خلال الترسيمة السيميائية الآتية :-



ولا يختلف اثنان على أهمية الشخصية بوصفها العنصر السردي الأكثر أهمية في العمل القصصي بكل أشكاله ،وأنماطه ، ولاسيما في القص السيكولوجي الذي تستقطب فيه الشخصية الأضواء، والاهتمام كله على حساب العناصر السردية الأخرى [٢٢٧] ذلك لان العمل القصصي هو عبارة عن الأعمال التي تقوم بها تلك الشخصية[٢٢٨]،وان النص الذي يصور

الأحداث من دون فاعلها هو اقرب إلى كينونة الخبر منه إلى كينونة الرواية [٢٢٩]، وعلى الرغم من أيمان اغلب النقاد بمكانة هذا العنصر في البناء السردي ، إلا أنهم اختلفوا حول ماهيته وطريقة النظر إليه، وأهميته ،أما النقاد والروائيون الواقعيون فقد أولوا هذا العنصر السردي اهتماما بالغا لافتا للنظر ، إلى حد اعتقدوا معه أن وظيفة عناصر السرد كلها هي إضاءة هذا العنصر ،والكشف عنه في العمل السردي ، استطاع القاص (عبد الزهرة عمارة) تسليط الضوء على ابرز شخصية من شخصياته الرئيسة في المجموعة القصصية (الشمس تشرقفي عيون النساء) ، وهي شخصية (نعيمة) التي تبحث عن ذاتها ،وتسير في القصة كلها ،فنراه يقول : قبيل الفجر كان صابر ينتظرها قرب الساقية تحت شجرة الكالبتوس الكبيرة ونظراته تطول في نهاية الطريق تحسس مجيء نعيمة على احر من الجمر سمع اصوات نباح الكلاب فتسمر مستطلعا الامر لكن سرعان ما توقفت الكلاب عن النباح ولكن لم يظهر أي شيء من بعيد يوحي بقدوم نعيمة [٢٣٠]،أراد القاص أن تكون نعيمة مرآة للمجتمع العراقي المتطور ،والمتحضر، ورفع قيمة شخصيتها القصصية التي هي - بحسب تصوره- نسخة طبق الأصل من الساردة ، أو شبيهة بالمرأة العراقية المثقفة الموجودة في الواقع ، جعل شخصيتها تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية ، كما صار اختفاء الشخصية القصصية في العمل القصصي نظيرا لاختفاء دور الفرد في المجتمع العراقي ، ويتضح ذلك من خلال الترسيمية السيميائية الآتية



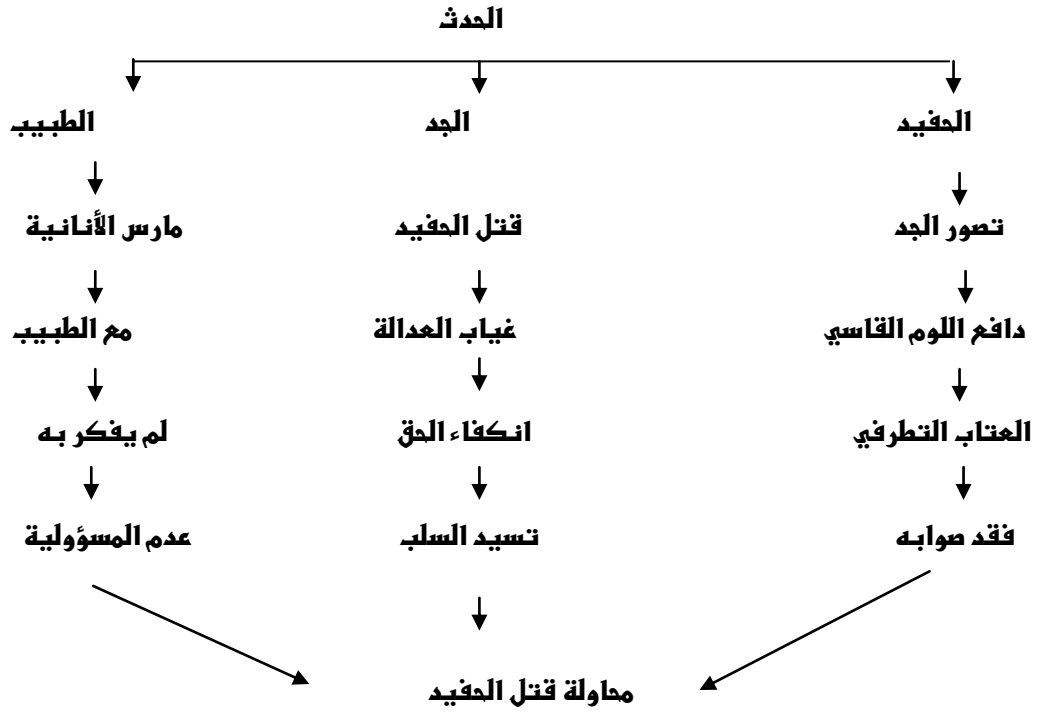


يلجأ القاص (عبد الزهرة عمارة) إلى الطبقات الفقيرة في نصوصه القصصية،لأنه يؤمن أن الأدب هو صوت الفقراء،وهو المرآة التي تعكس همومهم،وأفراحهم،ومآسيهم،وطموحاتهم أما الأدب الذي لا يروى بصوت الفقراء فهو إما أدب دعائي،أو أدب البرج العاجي،الذي يترفع عن الخوض في مآسي الفقراء، وتعني له مدينة العمارة :المهد، والحلم،ففيها ولد،وفيها تصاعدت أحلامه،بتغير حياة شخصياته القصصية،وتدور أحداث اغلب قصصه في أجوائها،ولم تبتعد جغرافيتها ما عدا بعض قصصه التي تدور أحداثها في بغداد، ونستطيع القول إن القاص (عبد الزهرة عمارة) لجأ إلى تدعيم نصوصه القصصية،والروائية بتراثنا الثر،محافظا على تراثنا ألشفاهي من الاندثار،أو النسيان٠

مقترب ثالث الحدث:- الحوادث وهي موضوع القصة أو الوقائع الجزئية التي يحاول الكاتب (عبد الزهرة عمارة) سردها،أو التي تدور حولها الحكاية،وهي تتشكل من خلال ملاحظات الكاتب،ومشاهداته،وتجاربه اليومية،وانتقاء ما يثير اندهاشه،وما يرى فيه أهمية خاصة تصلح للموضوعات القصصية،[٢٣١] والقصاص الجيد هو الذي لم يكتف

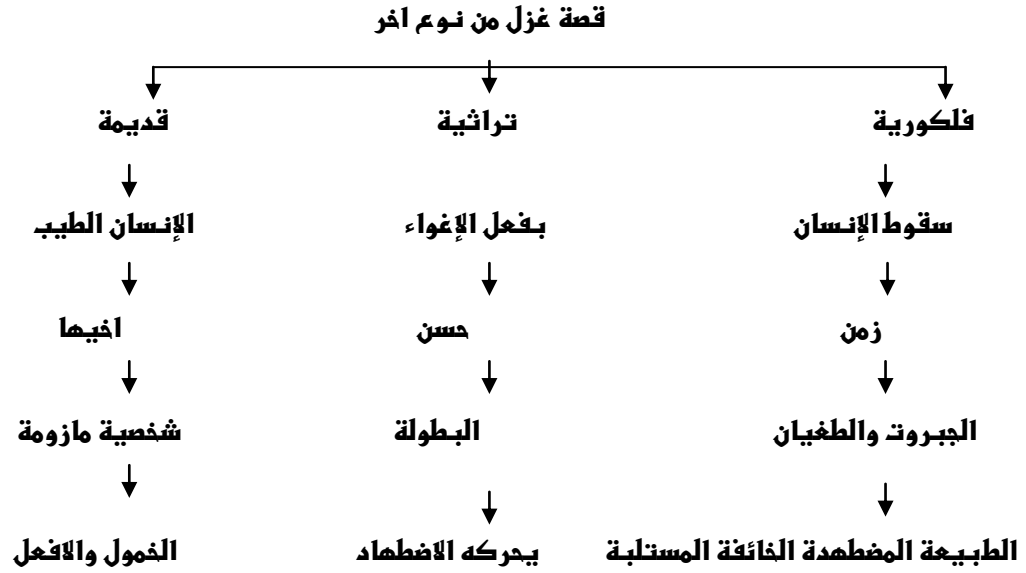
بالسماع،والقراءة،والمشاهدة،وإنما يعمل على سبر أغوار النفوس الإنسانية،وكشف أعماقها،والتعرف على ما يدور فيها،فهو إذا ما التقط برؤيته الثاقبة الأحداث التي تثير اهتمامه،وكشف بعض الأمور التي تزيد من تجربته اختزنها إلى وقت الحاجة،وساعة النضج،والمخاض،[٢٣٢] وللإحداث أثر كبير في أهمية القصة،ونجاحها،ولكن بشرط استعمال عنصر التشويق بصورة حسنة،ذلك الذي يعد أبرز وسائل تسيير الأحداث ،وإدارتها،فهو-لو أحسن استعماله- يتمكن من إثارة اهتمام القارئ ،وشده إلى القصة[٢٣٣]،وقد لاحظ فورستر هذا العنصر،وأثره فيما قامت به شهرزاد إزاء زوجها السفاح شهريار فقال وقد نجحت شهرزاد من سوء مصيرها،لأنها عرفت كيف تحسن استعمال سلاح التشويق،تلك الأداة الوحيدة في الأدب التي لها سلطان على الطغاة المتوحشين-فهي لم- تبق على قيد الحياة إلا لأنها استطاعت أن تجعل الملك يتساءل دائما،ماذا سيحدث بعد ذلك؟وفي كل مرة تدركها شمس الصباح فتتوقف في منتصف الجملة تاركة إياه يحملق فيها كالمذهول،[٢٣٤] ولا يختلف نص لقاص (عبد الزهرة عمارة) ،وهو يطرح حدثا قد يبدو غريبا،لكن حدوثه قد يأتي أيضا مقبولا في حالة النظر إلى جوهر الحالة، تصور الجد ان الطبيب قتل الحفيد جاء بدافع اللوم القاسي،والعتاب التطرفي،لان الجد مارس الأنانية مع الطبيب ،فلا هو فكر به،ولا هو ارتضى شناعة الفعل ،فعندما يغيب التكافل،وتتلاشى المسؤوليات حتى ليغدو المرء لا يفكر إلا بنفسه،تنبجس حالة اجتماعية مرضية تتفشى فايروساتها في جسد المجتمع فيطاح بهيبته،ويعلن تبعثره،ويغدو من العسير تلافيه،وفي حالة سلوكية مدانة تجد بيئتها في حالة غياب العدالة،وانكفاء الحق ،وتسيد السلب،وتقدمه على الإيجاب ، فنراه يقول : اخذ الابرة وزرقها في مؤخرة الطفل الذي

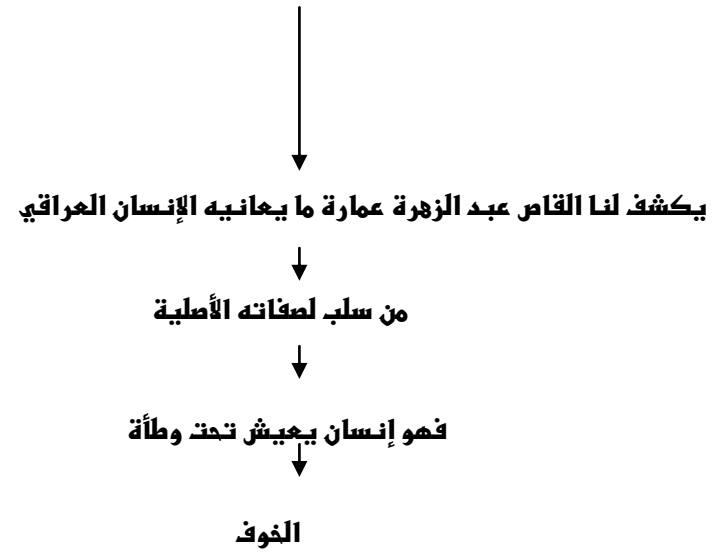
سرعان ما تهالك وسقط على الارض مغشيا عليه جن جنوني ولا اعرف كيف امتدت يدي وامسكت الطبيب من ربطة عنقه واحاول ان سحبه فوق المنضدة وانا اشدد على رقبته واضيقها وهو يستغيث وفي حالة يرثى لها وانا اصرخ – ساقتلك لقد قتلت الولد لن يرحمك احد من غضبي سمع البواب صراخي وتدخل لفك عنق الطبيب من قبضة يدي وهو يقول – ما الخبر؟ ماذا حدث؟راح الطبيب يعيد ترتيب ربطة عنقه ويحاول جاهدا ان يكون بخير ويتحاش النظر لي لكني في هذا الوقت سمعت الولد يقول – جدو جدو انا بخير [٢٣٥]. ومن خلال الترسيمة السيميائية الآتية يتضح الحدث في القصة



استعمل القاص (عبد الزهرة عمارة) الموروث بشكل جديد،إذ أدمجت الأساطير ،والحكايات الشعبيةوالايات القرانية المباركة ، والاغاني ،وأبطالها في نسيج الإحداث الواقعية لقصصه،فكان هذا أسلوبا جديدا لم تتطرق إليه القصة العراقية إلا نادرا،كما في نصوص المبدع الكبير الراحل جليل

القيسي،والراحل الفذ محمود جنداري،كما في نص (غزل من نوع اخر) ،قصة فولكلورية، جميل نصها،ومعانيها،فيها صور،وأجواء من الخيال السامي الخصب للبابليين،وما يهم القاص (عبد الزهرة عمارة) من القصة ما تركته من آثار مباشرة على روايات العهد القديم الدينية، فنراه يقول : - صحيح قديما قال احد الحكماء اذ كانت المراة تعرف اربعة لغات فالخامسة بعينيها قالت بابتسامة – لماذا تتحرش بالمراة ؟ - لن اتحرش وانا مجرد انقل كلام الفلاسفة الحكماء في وصف المراة و٠٠ وقبل ان يكمل حسن كلامه شعر بيد من الخلف تمسك كتفه بقوة وصوت يصرخ الويل لك يا سافل وعندما التفت حسن سدت له لكمه على انفه تطاير الدم على اثرها في حين زمن تصرخ قائلة – اخي كفى كفى بالله عليك [٢٣٦] ،بعد ذلك تبدأ الشخصية الرئيسة بسرد قصته مع التنبيه إلى طريقة سرد القصة ،سأقص عليكم ما رأيت ،وما شعرت به،وتبدأ بالكشف عن طبيعتها المضطهدة،والخائفة،والمستلبة،وما كانت شخصية (زمن) في النص تتحرك باتجاه الفعل، باتجاه الخمول، ٠ويتضح ذلك من خلال الترسيمة السيميائية الآتية :





،وقد بين لنا القاص (عبد الزهرة عمارة) في قصته آنفة الذكر بان من الواجب على الإنسان العراقي المعاصر أن يبحث عن خلاصه بالمعرفة،فهي قدرته على التفكير المعرفي المعمق والتصرف الصحيح المبني على اسس اجتماعية تجعله يعيش بسلام على ارضه المقدسة وان يدافع عن قيمه من كل ما يحيق به من صراعات على خيراته٠

مقترب رابع لغة الحوار:-الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر، [٢٣٧]كما أن الحوار في القصة يتجه صعودا أو هبوطا نحو خطابات الآخرين في إطار ما تطرحه مجموعات الخطابات من علاقات اجتماعية،ورؤياوية،وخصائص أسلوبية متنوعة،ومن هنا تصبح لغة السرد في الحوار تتسم بحركة الأنا،والآخر في آن داخل التشكيلات الحوارية،إن الحوار لا يرقى بنفسه ،ولا يضع مؤشرا بنفسه،وإنما من خلال اصطراعه مع صوت الآخر قربا أو بعدا،[٢٣٨]لكل قصة كتبها القاص (عبد الزهرة عمارة) ثمة حوارات،والحوار فيها عنصر مهم من عناصرها،فحواراتنا تشيع ثقافة السلام ،،تلك هي رسالة القاص في اغلب نصوصه القصصية،إذ تتضمن حوارات تشيع ثقافة المحبة،ماعدا بعضها إذ كانت الأحداث يسردها رواي القصة،وقد استعمل الرموز التاريخية،والأسطورية،والدينية،والشعبية في

القصة، ، إنَّ نـصَّ الحداثـة السـردي عنـد القـاص يُولَـدُ عـادةً مـن قطبَـين متفاعلَين ومتصارعَين هما : الذات، والعالَم الافتراضي ، فالنَّص الحداثي لا يبدأ في العُزْلة أو الفراغ ، بل في نطاقٍ من العلاقات التي تُرسَمُ بين القاص ، وقصصه أو الواقع بتعارُض مفرداتِهِ وتعقُّد علاقاته، إذ من الطبيعي ألَّا توجد في هذا الكون ذات " متوحِّدة "، بمعنى أنَّها تُمارس وجودَها بمعزل عن الآخرين وعن الأشياء ، رُبَّمَا تتخذ تلك الذات موقف " الرفض "، ولكنَّها لا تستطيع أن تتخذ موقف " النفي " منه ، ولا تبرز الذَّات في النَّص القصصي نسقاً منعزلاً عن الآخر كما نلحظها في أثناء حديث القاص لنفسِه ،وغنائيتِهِ الدَّاخلية التي يطلق عليها (المونولوج الداخلي للسارد) ؛ إذ لا يُمكن النظر إلى تجلِّي الذات متجرِّدةً عن الآخر ، فإنَّ من المُحال أن يبرز الآخر في النَّص القصصي بعيداً عن الذات ؛ لأنَّ الذات تُشكِّل المحورَ الرئيس في العلاقة الثنائية بينها، وبين الآخر لتتمظهر في النَّص من قريبٍ أو بعيدٍ فهي التي شكَّلت هذا الآخَر بل هي التي خلقتهُ في النَّص ، وأقامت علاقتَهُا مع غيره، وأنَّ الوعي الوجداني بالذات لا يتم بطريقةٍ ذاتيةٍ ، كما لا يتم بناؤها وتطويرها إلَّا من خلال " الآخر " بإدراكه والوعي به ، وتفسير دوره ، والصراع المستمر معه ، سواء أكان ذلك " الآخر " حقيقةً أم خيالاً ، ومهما كان بعيداً أو قريباً، والحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر، كما أن الحوار في قصص (عبد الزهرة عمارة) يتجه صعودا أو هبوطا نحو خطابات شخصياته في إطار ما تطرحه من علاقات اجتماعية، ورؤياوية،وخصائص أسلوبية متنوعة،ومن هنا تصبح لغة السرد في الحوار تتسم بحركة الأنا،والآخر في آن داخل التشكيلات الحوارية ،إن الحوار لا يرقى بنفسه ،ولا يضع مؤشرا بنفسه،وإنما من خلال اصطراعه مع صوت الآخر قربا أو بعدا، ونلحظ اللغة السردية هنا في المجموعة القصصية (الشمس

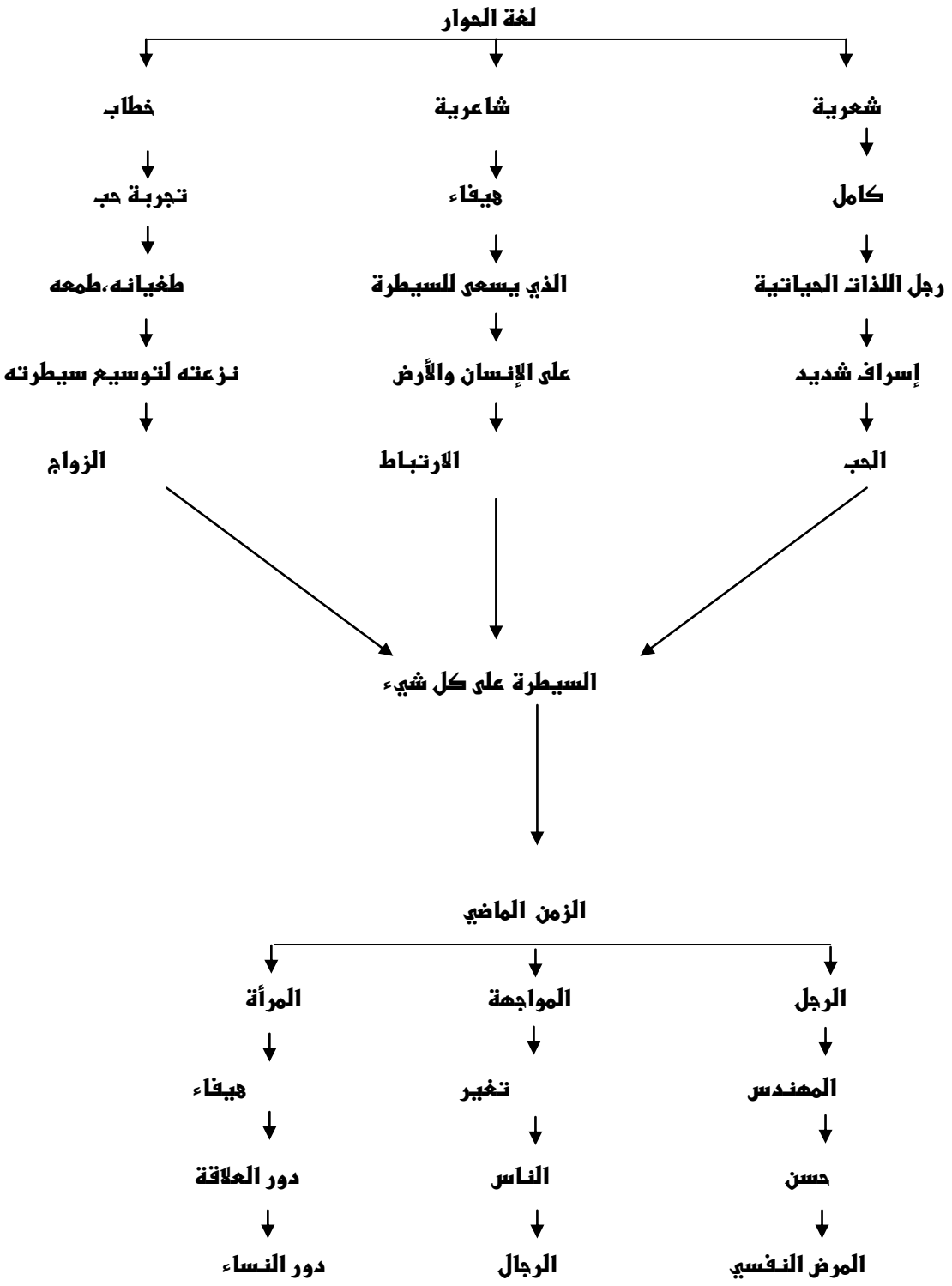
تشرق في عيون النساء) تختلف عن اللغة الشعرية في رواياته فهي هنا بسيطة ، منتبهة ، حالمة أحيانا ،وخالية مما يعتري القصة من ترميز ، وإيحاءات ، ويبدو لي أن القاص (عبد الزهرة عمارة) أراد أن يكتب شيئا خارج الرواية ، وربما أراد الخروج من كل الأشكال ، والتقنيات التي ألفى الكتابة بها ،وأراد للغته أن تظل عارية تماما لتعكس بكل دقة،وحرفية ،فهي تحدثت عن علاقات حب تجمع بين حبيبين تكونت علاقتيهما من خلال الجيران او في الكلية او غيرها مثلت شخصية المرأة الدور الرئيس في اغلب القصص التي ضمتها المجموعة القصصية ، وبين الرجل الدور الثانوي فيها ، فنراه يقول : - مارأيك ؟ قالت وهي تبتسم – غريب جاء الى هنا ورائي شيء لا يصدق؟! راح يؤكد لها ذلك وهي في حيرة وقالت بعد هدوء – حسنا اريد ان اراه ولكن عن بعد قال لها مؤكدا – لك ذلك متى تحبين ؟ - بعد غد الساعة العاشرة والربع صباحا رتب نصر اللقاء لكن قلبي كان يرتجف خوفا يريد ان يخرج من بين ضلوعي كاني نازل الى حلبة مصارعة[٢٣٩]،فالموازنة بينهما تُصبِح بمنزلة مرآةٍ قد تكون أداةً وسبيلاً للتعارف والتجاوز ، فالآخر طريقٌ إلى الوعي بالذات بقدر ما يُوقِظُ الذات على حقيقتها ، ونحن حينَ ننظر إلى الآخر نرى فيه الجانب المغاير والمختلف ، ولذلك قد ننكفئ إلى ذواتنا فنحتمي بخصوصيتنا ، وتعترينا حالةٌ من النرجسية أو نعود إلى نرجسيتنا الأصلية حينَ تكون العلاقة بالآخر علاقة تحدٍّ ، فالنظر إلى الآخر إنَّما هو اختراقٌ للذات ؛ إذ إنَّ الآخر قد يمثل الجدِّية ، فيبهرنا بغيريتِهِ ، وتجذبنا حقيقتُهُ ، ويدفعنا إلى التماهي معه ، ولذلك فإنَّ الموازنة معه قد تُفضِي إلى التجاوز ومن ثَمَّ إلى التعارف والائتلاف، إنَّ تضخُّمَ الذات وسعيها إلى نفي الآخر، غدت من السمات المترسِّخة في الخطاب القصصي ، ومنه تسرَبت إلى الخطابات الأُخَر ، ومن

ثَـمَّ أصـبحت نموذجـاً سـلوكيّاً ثقافيـاً يُعـاد إنتاجـه ؛ لكونهـا قيمـةً نسـقيةً منغرسة في الوجدان الثقافي وهي ما تسبَّبت في إحداث انقسامٍ بين الذات ، والآخر في الميدان السردي الذي يؤكِّد على تلازُم الذات بالآخر في إشارةٍ إلى عدم تمكُّن الذات من تقوقُعِها على نفسِها واحتفالها بنرجسيتها وهو ما يماثل رأيَ هيغل الذي يُشير إلى أنَّ الفرد يكتشف " الأنا " الخاصة به ليس عن طريق الاستبطان، بل عن طريق الآخرين في سياق عملية الاحتكاك والنشاط منتقِّلاً بذلك من الخاص إلى العام، فنراه يقول: - مساء الخير استاذ هل انت ذاهب للمدينة ؟ لم يجبها اولا تنحنح قليلا ونظر اليها مليا كمن يتفحصها لأول مرة وكان قلبه يقول لا باس وخرج ولسانه يقول – وعليكم السلام اهلا هيفاء نعم انا ذاهب الى المدينة !- تسمح اذهب معاك سيارات المصع ربما تتأخر كثيرا من يدري – تفضلي بكل سرور وبدون تردد كانت هيفاء تجلس في المقعد الامامي للسيارة جنب المهندس كامل وما الا دقائق حتى راحت السيارة تلتهم الطريق لهما سألها سؤال روتيني – كيف الحال – الحمد لله [٢٤٠]

إذن ثمَّةَ جدل قائم بين الأنا، وذاتها من جهةٍ ، وبينها وبين الآخر من جهةٍ أخرى ، فالأنا تتحدَّد في متكلمٍ بعينه على المستوى اللغوي ، وعلى المستوى السيكولوجي ، تتحدَّد عبر حالات الوعي الذاتي من خلال بوابة اللغة التي هي أوجب الأفاعيل الوجدانية ؛ إذ يتم بوساطتها وعي الإنسان لذاتهِ ، أمَّا الآخر فقد يتموضع في ذواتٍ أُخَر تكون مرآةً لأناهُ ، وقد يتحقَّق هذا الآخر في الذات الوجدانية أو في العالم الواقعي بما يشتمل عليه من كائنات وظواهر على نحوٍ يُبرز التفاعلَ بين الأنا ،وذاتها ،أو الذات وذواتٍ أُخَر، أو بينها وبين العالم ، لقد بدأ في نصِّهِ القاص (عبد الزهرة عمارة) يتمظهر في نوعٍ من الحوار، والحوار الأعمق بين ذاتهِ، وذات الآخر ، وهو حوار

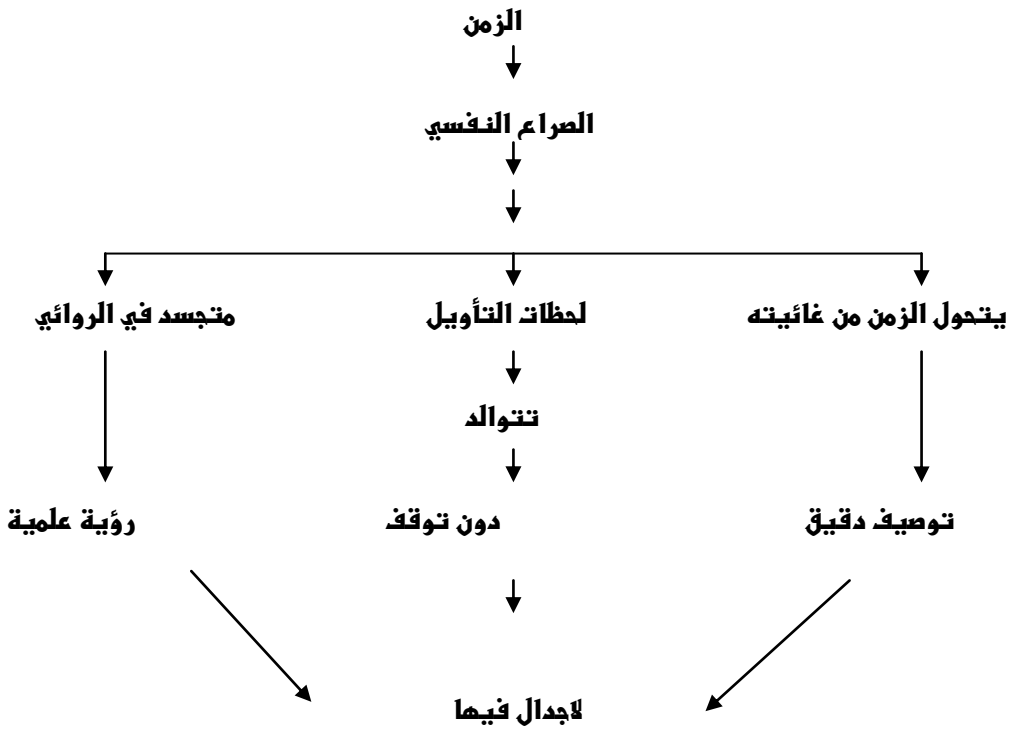
من شأنِهِ أن يعمل على تشخيص النقائض والمختلفات التي يتألف منها الوجود الإنساني ، فكان نصُّهُ القصصي مزيجاً من الداخل والخارج ، الخاص، والعام المرئي، واللامرئي ، الواقعي والسردي ، وأن يُجلي تمظُهرات الذات، والآخر ، وتمركُز الآخر وازدياد حضوره في مواضعَ معينةٍ ليعكس اهتمام الذات به وتوافقها معه ؛ إذ إنَّه يصدر عن تجربةٍ حقيقية لها مسوِّغاتُها نحو الآخر المحبوب أو الغزلي ولذلك فهي/ الساردة / هيفاء من فرط حبِّهِا له وولعها به ، تراه يبسط لها جانباً كبيراً من عواطفه ،واهتماماته ليجعلها تتمركز على حساب الذات ، أن طبيعة الخطاب هنا يكون محمَّلاً بالخشية والخوف من الفقدان والصدِّ والتوق إلى الامتلاك ، وأحياناً أُخَر تكون الذات مرآة لها تقوم بتشذيبها ، وتستعرض فيها ما يتخلل ذهنها من أفكارٍ ورؤى ، ولذا فإنَّ الذات هنا تحتلُّ نسبةَ المركز قياساً إلى الآخر الذي يكون حضورُهُ مكمِّلاً لصورةَ الذَّات بما يُحقِّق صورةَ التَّلازم بين الذات والآخر ، وبمعنى آخر يكون للآخر حضور نسبي يستدعي وعياً من الذات بدلالة وجودِهِ في المشهد السردي إذ يتدخل هذا الآخر بأشكاله المختلفة في الضّغط على جزءٍ من الذات المتداخلة وتوجيه وعيها ، وإن أهم ما يميز القاص (عبد الزهرة عمارة) قدرته على السرد المرئي عن طريق حوارات جميلة كتبها بلغتة الشعرية، والشاعرية ورسمها كاللوحات الفنية بريشته النقدية، وهي مشاهد سينمائية لقصة وقعت بين حبيبين على الرغم من فشل هذه التجربة الحقيقية التي حدثت في الزمن الماضي فضلا عن قدرته على شد المتلقي من خلال الحوار الداخلي المونولوج ، وقدرته الفائقة على تسلسل الإحداث ،والتشويق الجميل الذي يجعلك تعيش كل لحظات القصة وكأنها تمثل أمامك ، وأنت تبحث عن النهاية ، ومن خلال تصويرالقاص الجميل للمشاهد،والأحداث ،

والحوارات الداخلية ،والخارجية ، فضلا عن ممارسته للنقد اللاذع للقضايا الاجتماعية ، واختار النصوص القصصية المعبرة عن الواقع ، ومن خلال الترسيمة السيميائية الآتية نجد كيف جسد القاص (عبد الزهرة عمارة) لغة الحوار.



مقترب خامس الزمان :- ويمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص ،فإذا كان الأدب يعد فنا زمنيا-إذا صنفنا الفنون إلى زمانية،ومكانية- فان القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن،[٢٤١]إن مكانة الزمن في المجموعة القصصية (الشمس تشرق في عيون النساء) للقاص المبدع (عبد الزهرة عمارة)،وسيطرته المحتملة على بناء القصص لها تاريخ طويل، لكن تدخل الزمن بشكل غامر وكان الزمن موضوعا،ووسيلة في آن معا،وحيث لم يسند أي تسلسل زمني سوى ما تسيطر عليه حركة الذهن،والإرادة،[٢٤٢]وقد تناول القاص (عبد الزهرة عمارة) في مجموعته (الشمس تشرق في عيون النساء) ،الزمن بشكل واضح،وكبير من خلال قصته الشمس تشرق في عيون النساء إذ يخضع الزمن فيها إلى معيار نسبي ليس له ملامح أو تأثير فاعل- بل هاجس وجودي يقع على هامش القص-على الرغم من أن حكايته الأولى توحي بان للزمن قسطا وافرا من مساحة القص لان الراوي يتحدث عن الانتحار والقلق والاعتداء على الزوجة بالضرب المبرح يفترض وجود زخم زمني متحرك،مؤطر،منفلت ،ووفق متطلبات الحدث،وان له خواتم،ونهايات،وامتدادات[٢٤٣] أيضا فنراه يسرد لنا قصته الأولى فنراه يقول : تمتم مع نفسه الانتحار شيء مخيف لا اقدر ان انفذ ما في راسي رفع راسه الى الاعلى ونظر افقيا راى بغداد البنايات الشاهقة شوارع المدينة المكتظة بالسيارات شرطة المرور في غفلة اشارات المرور تعمل بانتظام مال بوجهه قليلا وراى الارض الخضراء نهر دجلة العامر بمياهه الزرقاء جال ببصره الى الاسفل وراى اطفال صغار يلعبون الكرة نساء ورجال فرادى ومثنى في سباق مع الزمن عاد وتمتم مع نفسه مرة ثانية – الحياة حلوة ولكن [٢٤٤] لكننا نرى أن الراوي ،وهو يتحدث عن

النظام،والصراع الأيدلوجي الداخلي يشير إلى الحالة النفسية للشخصية الرئيسة في صراعها الداخلي ،وبهذه الكيفية،لحظات التأويل،يتحول الزمن من غائيته إلى متجسد في الإنسان- ليس مفهوما بايلوجيا ينقطع عند الموت/ الحياة - بل حالة تتوالد دون توقف،وذلك بحق توصيف دقيق،ورؤية علمية لا جدال فيها٠ ومن خلال الترسيمة السيميائية الآتية :

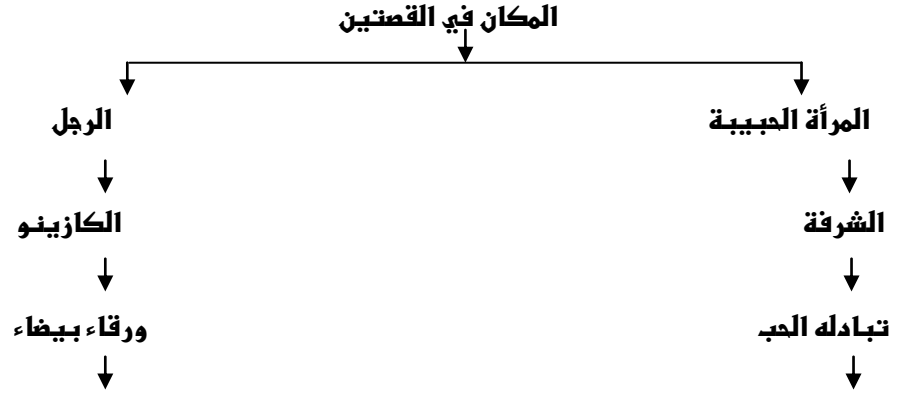


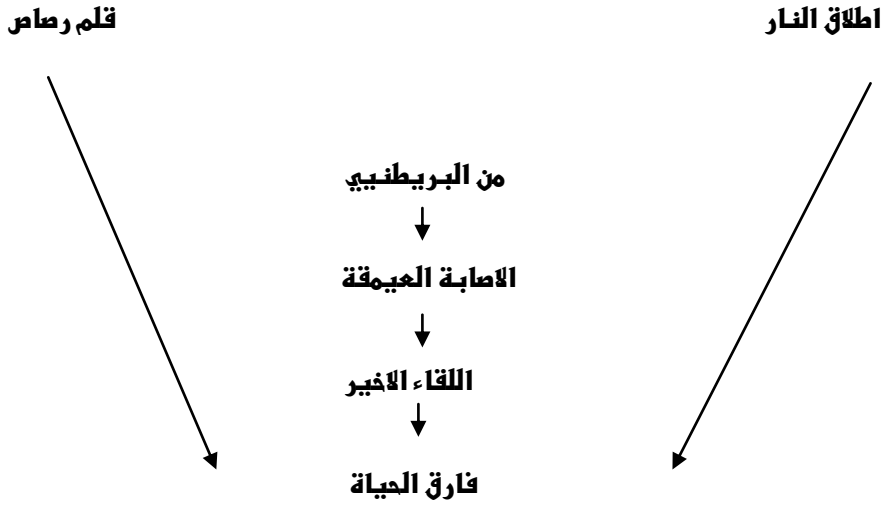
مقترب سادس المكان:- ان وصف المكان،وتحديد موقعه،ووصف الزمان،وتحديده،والتجديد الذي عرفته الكتابة القصصية ،وقد جعل منها كما يقول ريكاردو مغامرة الكتابة أكثر مما هي كتابة مغامرة- جعل أيضا من مغامرات الأشياء الموصوفة مغامرات وصف[٢٤٥] لذا فان وصف الأمكنة،والأشخاص،والأشياء،لايقل أهمية عن سرد الأحداث والأفعال،وتختلف حاجة الكاتب (عبد الزهرة عمارة) ،وهو يصف الخلفيات الخاصة لشخصياته،وأحداثه إذ قد يحتاج في بعض الأحيان إلى وصف

خلفية موسعة،أو يركز في أحيان أخرى على جزئيات صغيرة،وهذا كله يستلزم معرفة الكاتب لبيئته التي يصفها حتى يحقق أهدافه من هذا الوصف في عمله فالإحساس بالمكان لدى الكاتب،وفي تعبيره عنه يفترض أن يجعل القارئ يحس بالانطباع،والنكهة،والأصوات والجو المألوف الخاص به،وان يستطيع مراقبة الشخصية في عملها،وفي حياتها وان يرى ما تراه الشخصية في عملها،وفي حياتها،وان يرى ما تراه الشخصية من وجهة نظرها ،وان يحس ما تحس به تجاه هذا المكان،[٢٤٦]وقد طبق ذلك في مجموعته القصصية (الشمس تشرق في عيون النساء) ، فنراه يقول :غادرت البيت حملتني سيارة الاجرة قاصدا كلية التربية ومضى وقت قليل حتى وقفت السيارة نقدت سائق التاكسي اجرته ومضيت في شارع الزيتونة وعطفت في الشارع الفرعي المؤدي الى بابا الكلية الرئيسي وقلبي يزاد خفقانا ومخيلتي تتزاحم بها افكارا شتى تسمرت قدمامي اضطربت مفاصلي تدفق الدم في شرايني بعنف اهتز كياني روادتني تخيلات لا اعرف مغزاها وانا امام بوابة الكليةتساءلت مع نفسي – يا ترى هل اخفق في مبتغاي [٢٤٧]،والمكان يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني،والمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش،للوجود،لفهم الحقائق الصغيرة،لبناء الروح للتراكيب المعقدة،والخفية لصياغة المشروع الإنساني،[٢٤٨]ويعيش المكان العراقي واحدة من لحظات وجوده المؤثرة،لحظة امتدت عقودا من التراجع والاندحار،وهاهي تصعد إلى الذروة غير المأمولة للحدث،مدونة على مشهد الخراب الواسع كلمتها القاهرة،ساعية لتفكيك ما ينطوي عليه هذا المكان من علاقات إنسانية تشكلت عبره ،ووجدت ملاذها فيه،مثلما تشكل،بدوره،عبرها،ووجد مأواه فيها،ليغتني مع كل علاقة إنسانية جديدة تنشأ في ظلاله،ويتشرب بما

لاينتهي من المعاني،والدلالات مسقطا عنه شبهة الحيادية،والجمود،[٢٤٩]ولقد أدرك الإنسان منذ القدم الأهمية المتميزة للمكان،وعلاقته بوجوده،وكان لفكرة المكان أثر أساسي في الفكر الإنساني قديما،وحديثا،وتطورت هذه الفكرة مع تطور الفكر البشري في تعامله مع العالم الخارجي المحيط به،[٢٥٠]ويبدو أن المكان يأخذ حظه الأوفر في المجموعة القصصية (الشمس تشرق في عيون النساء) للقاص (عبد الزهرة عمارة) ،بوصفه عنصرا رئيسا يعزز المستوى الجمالي- مبيحا للشخوص حرية الاتساع،والحركة دون موانع،مشددا من كينونته بين طيات المسرودات على شكل لقطات تحاكي آلة تصوير سيمية تتناوب على وفق سيناريو معد بشكل جيد ما بين لقطة كبيرة/بعيدة/جامعة/لقطة الطائر/محتوية للمشاهد التصويرية بتفاصيل متنوعة،ففي قصته (بنت الجيران) -نجد المرأة البطلة (اميرة) التي تلتقي ببطل القصة كمال) تخبره أنها تبادله الحب بينما يقاتل كمال من اجل الزواج بها لكنه اصيب بطلق ناري من جنود الاحتلال البريطانيين على السيارة وفارق الحياة ، وهنا كانت اللقطة الاولى من خلال النظرة المتبادلة في الشرفة ، واللقطة الثانية من خلال اللقاء بالحديقة العامة ، واللقطة الثالثة كانت في تحديد موعد الزواج ، واللقطة الرابعة في المستشفى ، واللقطة الخامسة في اللقاء الاخير التي فارق الحياة فيها ، وهذا اسلوب جديد في الكتابة عند القاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) في ادخال تقنية المشاهد السينمائية في مجموعته القصصية (الشمس تشرق في عيون النساء) ، فنراه يقول : وكان يسال نفسه هل سيراها على الشرفة وهو يمد بصره من خلال زجاج نافذة السيارة ليرى صورة الارض الخضراء وهي تمتد طولا وعرضا على ارضنا الحبيبة وعلى دجلة الخير ومن بعيد راى صورة الحبيبة تبتسم له

وسط هذه الواحة الخضراء وهي تجري كالقطة البيضاء واحس انها تشعر بنظراته ولكن لم تكن له المقدرة على البوح بهذه الخلجات التي تعتلي دره كونه لم يلتقي بفتيات سابقا ويعرف كيفية النظر الى الجميلات [٢٥١]، ان القاص (عبد الزهرة عمارة) لم يكن بعيدا عن هذه الأجواء،فقد عاش بعضها،وسمع بعضها الآخر،وسبر غورا سيكولوجيا في نفسية الفرد،ولم يتركه سائبا،إذ لابد له ان يدخل ضمن أدواته التي يصرفها عنه بوصفه فردا من المدينة وعاشقا من عشاقها فقد كتب هذه المجموعة القصصية في بداية شبابه وكانت اغلب قصصها تتحدث عن المرأة والحب ، ومن خلال قصصه نجد القاص يسهب في وصف المكان منذ اللحظة الأولى ، فنراه يقول : اتخذ مقعدا منزويا في كازينو النهر المطلة على شاطئ الفرات حاملا معه مجموعة من الاوراق البيضاء وبيده قلم رصاص وفي راسه تدور افكار كثيرة عجبا في أي موضوع يكتب ؟! نظر الى مياه نهر الفرات الهادئة ومد بصره بعيدا حتى اصطدمت بالضفةالمقابلة للنهر كان مساء والطقس ربيعي النسمات الحالمة القادمة من الفرات ناعسة تدغدغ الوجوه لم يكترث بالجالسين من امامه وعلى جانبيه [٢٥٢]، وهذا وعي من القاص (عبد الزهرة عمارة) يحسب باتجاه ايجابي في كتابة القصة القصيرة،وهذا الإيجاب الذي ابعد لغتة المعقدة ،وحل محلها لغة شعرية معبرة ، وحقق له مجد للقصة القصيرة، من خلال الترسيمة السيميائية الآتية : -





المصادر والمراجع

- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر:د٠ عبد الناصر هلال،مركز الحضارة العربية،ط ١ ،القاهرة،٢٠٠٦ ٠
- أركان القصة :فور ستر:ترجمة حسن محمود،دار الكرنك،القاهرة ١٩٦٠
- إشكالية التلقي والتأويل:د٠ سامح الرواشدة،مطبعة جمعية عمال المطابع التعاونية،عمان،ط ١ ،٢٠٠٠ ٠
- إشكالية المكان في النص الأدبي:ياسين النصير،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،١٩٨٦ ٠
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق:عبد الله إبراهيم،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،١٩٨٨ ٠
- الحبكة:إليزابيث دبل:ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،دار الحرية للطباعة،بغداد،١٩٨١ ،موسوعة المصطلح النقدي (١٢) ٠

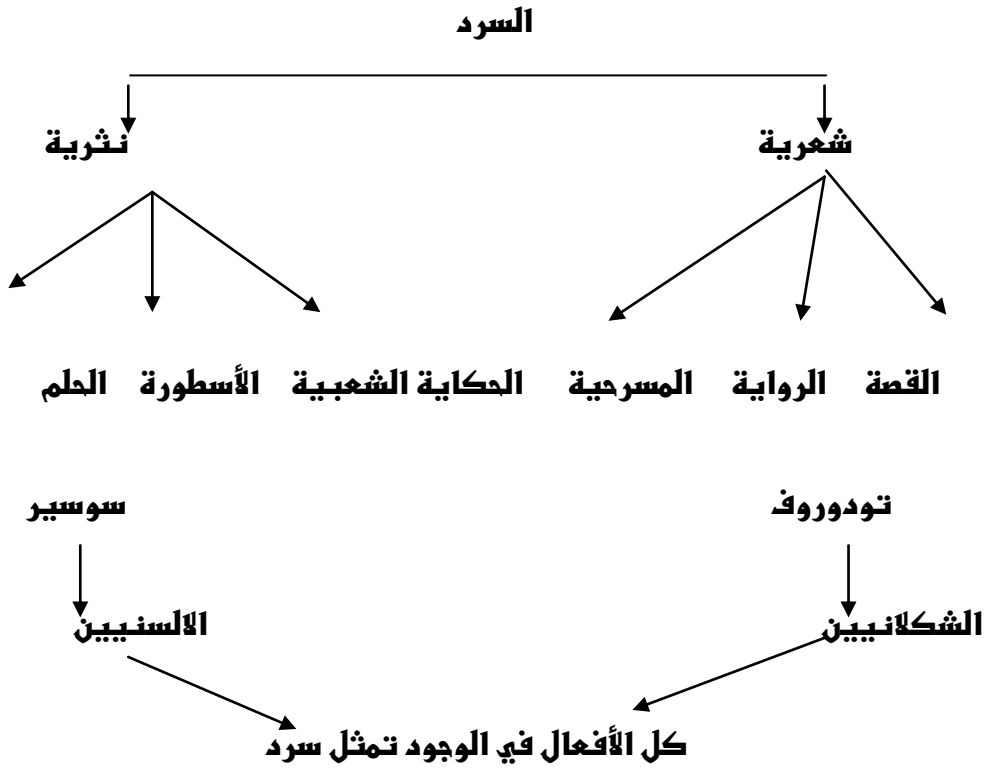
- الروايــة وصــنعة كتابــة الروايــة،مقالات أدبيــة مترجمة:ســامي محمد،الموسوعة الصغيرة(٩٩)،بغداد،١٩٨١ ٠
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:د٠ إبراهيم جنداري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط ١ ،٢٠٠١ ٠
- المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة: تحرير وتقديم لؤي حمزة عباس، بيروت، ط ١ ،٢٠٠٩ ٠
- النهايــات المفتوحــة :دراســة نقديــة في فــن أنطــوان تشــخوف القصصي:شاكر النابلسي، بيروت،ط ٢ ،١٩٨٥ ٠
- النقــد التطبيقــي التحليلــي: د٠ عــدنان خالــد عبــد الله،دار الشــؤون الثقافية العامة،ط ١ ، بغداد،١٩٨٦ ٠
- بحوث في الرواية الجديدة:ميشال بوتور،تر:فريد انطونيوس،بيروت ط ١، ١٩٧١ ٠
- بناء الرواية:سيزا أحمد قاسم،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،ط ١ ١٩٨٥ ٠
- تحليل الخطاب الروائي:سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط١ ،١٩٨٩ ٠
- تذوق الأدب:د٠ محمود ذهني،مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة ٠
- ثريــا الــنص: مــدخل لدراســة العنــوان القصصــي:محمود عبــد الوهاب،الموسوعة الصغيرة (٣٩٦) بغداد،١٩٩٥ ٠
- دلالات النص الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي:ولآت محمد،الهيأة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة،دمشق،٢٠٠٧ ٠
- شــعرية الســرد في شــعر احمــد مطــر:د٠ عبــد الكــريم ألســعيدي،دار السياب،لندن،ط ١، ٢٠٠٨ ٠

- قصص الجريمة أنماطه وشروط كتابته:رف كنيغ: ترجمة زيد نعمان ماهر الكنعاني،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١ ،١٩٩٩ ٠
- محاضرات في النثر العربي الحديث:د٠ حاتم ألساعدي،بيروت-لبنان،ط١ ،١٩٩٩ ٠
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا:سمير المرزوقي،وجميل شاكر،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ،١٩٨٦ ٠
- نظرية المنهج الشكلي:الشكلانيون الروس:ترجمة حسام الخطيب،الدار البيضاء،ط ١ ، ١٩٨٢ ٠
- الصحف والمجلات:
- مجلة الأقلام،ع ٧ ،تموز،١٩٨٩ ٠
- جريدة بنت الرافدين،في ١٦ /١٢ /٢٠١٠ ٠
- جريدة الزمان،ع ٢٧٤٢ ،في ٢٠٠٧/٧/٩ ٠
- جريدة الصباح،ع ٢١٧٣ ،في ١٠ /٢٠١١/٢ ٠
- جريدة الصباح الجديد،١٤٢٧ ،في ٢٩ /٢٠٠٧/٣ ٠

٣- سيموطيقيا السرد في رواية (كلاب في الظلام)

يعد السرد فرعا من أصل كبير هو الشعرية القائمة على استنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية ،وحتى وان عدل عن هذا المصطلح الدكتور علي جواد الطاهر إلى مصطلح القصصية بحجة أن مصطلح السردية إذا رفع عنه المقطع (يه) صار لا يعني الفن القصصي إنما صار يعني عنصرا من عناصره أو جزء من أجزائه حين يتدخل الراوي فيعرض الحادثة ،أو يعلق عليها،ويتدخل المؤلف المسرحي ليدل المخرج أو المشاهد على ما لم يكن في النص [٢٥٣]، لقد فتح النقد الأدبي الحديث المجال واسعا أمام هذا المصطلح فاكسبه دلالات أوسع من القص أو الحكي حتى صار يعني كل عمل طابعه الحكي أو الحبك، سواء أكان مكتوبا أم منطوقا أو مرئيا أو مسموعا، أي انه كل عمل تضمن قصة أو رواية بغض النظر عن مظهره التعبيري، وبناء عليه صار السرد يشتمل على القصة والرواية والمسرحية والحكاية الشعبية والأسطورة والحلم والشريط السينمي والنكتة والحزورة والحديث الإذاعي ، وغيرها كثير[٢٥٤]،وهذا هو المفهوم الذي تتبناه هذه الدراسة – بل أن تودوروف الذي وصل إليه أمر السرد من الشكلانيين الروس ثم أبحاث دي سوسير اللغوية ، ومن جاء بعده من الالسنيين ،لم يعد لديه الموضوع الحكائي ديدن السرد بل أصبح العالم كله لديه قابلا للسرد ،فالفلسفة سرد للفكر الإنساني، وعلم الاقتصاد سرد للحاجة، والندرة المتصارعة مع قانون العرض والطلب،ومن ثم أصبحت كل الأفعال في الوجود تمثل سرد الأنا المنطوية في العالم[٢٥٥] ، درج العرف النقدي ، ولاسيما التقليدي على التفريق بين القصة والشعر،بوصفهما نوعين مختلفين ، فالقصة فن نثري يكمن الإبداع فيه في بنيته الحكائية ، وطرائق

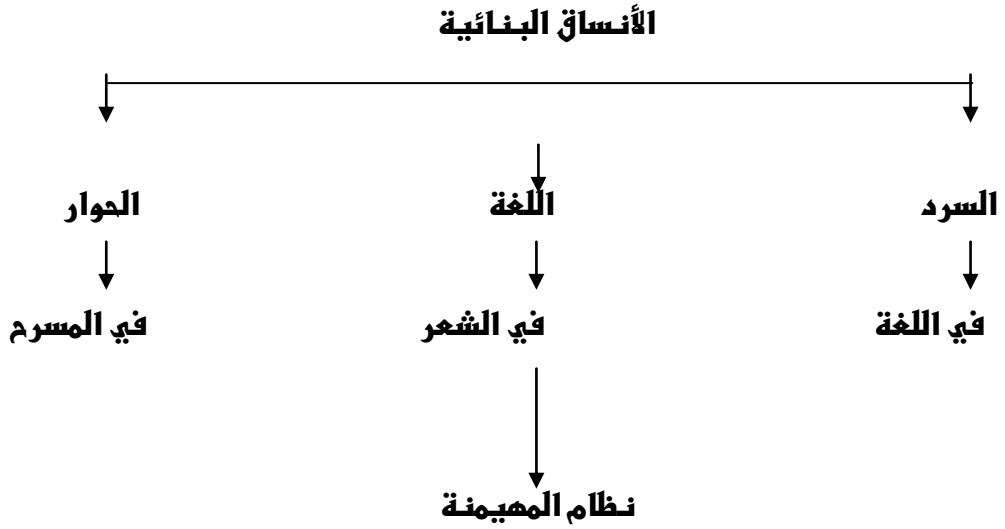
رسم شخصياتها ، على حين بني الشعر على نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة اللغوية إلى الوراء ،وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة[٢٥٦]، وكلما اقترب القصص من شرط الشعر ازدادت دقة كلماته أهمية،وكلما تحرك الشعر صوب السرد قلت أهمية لغته الخاصة[٢٥٧]، ومن خلال ما تقدم نستنتج ما يأتي وبحسب الترسيمة السيميائية الآتية :-



وفي هذا الصدد نود الإشارة هنا إلى نظام المهيمنة الذي قال به الشكلانيون الروس،ويعني بروز احد الأنساق البنائية،وتحكمه بالعناصر الأخرى بوصفه العنصر البؤرة في الأثر الأدبي[٢٥٨]،فإذا ما قلنا: السرد في القصة ،واللغة في الشعر ،والحوار في المسرح،فهذا لا يعني وجود عناصر أو انساق بنائية غير ما ذكر في الأجناس الأدبية المشار إليها(القصة-الشعر-المسرح)، إنما هذه العناصر هي مهيمنات فرضت حضورها على عناصر

اقل حضورا منها في الأجناس المشار اليها، واستنادا إلى هذا الفهم فان القصة إذا ما قررت الدخول في الشعر ،فإنها تدخل بأدوات الشاعر ،وعناصره بوصفها ضيفا مؤدبا على الشعر[٢٥٩]، ومن ذلك إهمال التفصيلات والميل نحو التكثيف،والإشارة السريعة واللمحة الخاطفة الموحية المتعددة التأويلات،وعدم الاستغراق في وصف إبعاد الشخصيات ،وتحديدها ،وتفصيلاتها،لان الشعر معني بالوقوف عند انفعالات النفس،أي انه يتحدث عن كوامن الأشياء وانعكاساتها في الذات المنفعلة بها[٢٦٠]،هذا من جهة القصة، إما من جهة الشعر فهو إذا ما قرر استضافة القصة فعليه التنازل عن بعض مميزاته لكي تتمكن القصة من اخذ مكانها المناسب فيه،ومن تلك المميزات اصطباغ الشعر بطابع التقريرية والمنطقية،ولا سيما في الوصف ،الأمر الذي يجعل ألفاظه تشير إلى اتجاه واحد هو المباشرة،وهذا يفضي إلى انكماش القدرة الإيحائية لبنيته اللغوية عند حدود الدلالة المعجمية[٢٦١] ،ومن ثم تقل أهمية اللغة الخاصة به لتصبح اقرب إلى الأسلوب النثري ،وانه سيقاوم محاولات القص المتكررة لأخذ النص الشعري إلى الاستغراق بالوصف ، ولاسيما تصوير الأشياء من الخارج تصويرا منطقيا مع التركيز على تفصيلاتها،بغية إقناع المتلقي بصدق ما يقال،من هنا جاءت الصعوبة في دمج هذين الفنين المتباعدين في طرائق البناء الفني،إذا لكل منهما اشتراطاته ،ومطالبه ،وعناصره ،الأمر الذي يتطلب أكثر من قدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القاص لدمجهما ،فالقصيدة بحكم أنها قصيدة لابد أن تكون شعرا،وبكم أنها قصة لابد أن تنقل ألينا قصة في شعر،وقصة في آن واحد،ونسبة متوازنة بين فنية الشعر ،وفنية القصة[٢٦٢]،نلحظ مما تقدم تداخل الفنون الأدبية بعضها مع بعض ،وعلى الرغم من استقرار كل فن من الفنون الأدبية بخصائصه،ومميزاته ،إلا

أن الشعر المعاصر سمح لنفسه الخلط،والدمج بين الفنون ،وكما يتضح ذلك من خلال الترسيمة السيميائية الآتية :-



أولا :- العنوان : إن العنوان في الحقيقة مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي ،واسم فارغ، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني بعده نظاما، ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لاتراكميا بدلالات أخرى، ومن ثم فإنه قد يجسد المدخل النظري إلى العالم الذي يسميه، ولكنه لايخلقه إذ إن العلاقة بين الطرفين قد لاتكون مباشرة كما هو الشأن في الآثار الفنية التي يحيل فيها العنوان على النص، والنص على العنوان وفي هذا الحال فإن العنوان يتحول من كونه علامة لسانية أو مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص إلى كونه لعبة فنية وحوارية بين التحدد واللاتحدد، بين المرجعية المحددة وبين الدلالات المتعددة وذلك في حركة دائبة بين نصين متفاعلين في زمن القراءة ، أن النقد الروائي العربي لم يول العنوان أهمية تذكر، بل ظل يمر عليه مر الكرام، لكن الآن بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار يندرج ضمن سياق

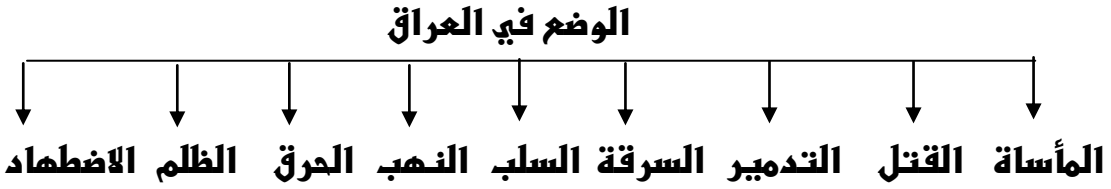
نظري، وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عندما يميزها ،ويعين طرائق اشتغالها، ومن أهم الدراسات العربية التي انصبت على دراسة العنوان تعريفا وتأريخا ،وتحليلا، وتصنيفا نذكر ما أنجزه الباحثون المغاربة الذين كانوا سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على العنوان تنظيرا وتطبيقا، وهو علامة لسانية وسيميولوجية غالبا ماتكون في بداية النص، لها وظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص ،والتلذذ به تقبلا وتفاعلا، وهو الذي يوجه قراءة الرواية (كلاب في الظلام) للروائي (عبد الزهرة عمارة)، ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالاتها فهي المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث ،وإيقاع نسقها الدرامي، وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات الخطاب الروائي، وإضاءة النصوص بها، وانه كما كتب كلود دوشيه عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة، ،وقد جسد ذلك الروائي(عبد الزهرة عمارة) في روايته (كلاب في الظلام) ،إذ يحلل عنوان يقع ضمن مايعرف بالسهل الممتنع إذا ما قرناه قراءة سطحية عابرة تكتفي بالنظر إليه نظرة جانبية ، على أن النظرة المحايثة العميقة ربما تكشف لنا عما دفنه فيه مبدعه من أشارات، وعلامات دالة ، وانطلاقا من كل هذا قد يكون بالإمكان تتبع عمل العنوان في النص والشروع في نمذجة تصنيفية ، الرؤية، فيتجاوز العنوان مجازيا مع دلالات الفضاء النصي للغلاف وتنصهر الصورة العنوانية اللغوية في الصورة

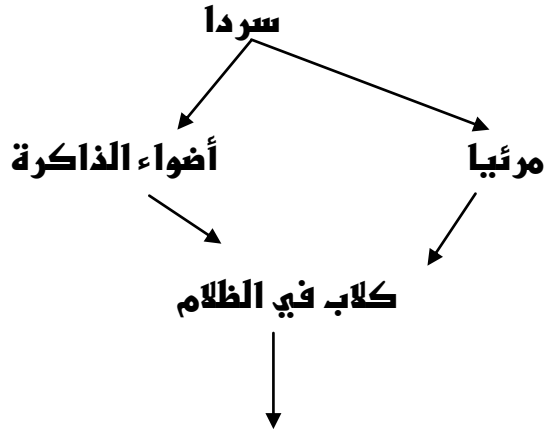
المكانية لونا ورمزا، وللعناوين في الرواية وفقا لعلاقاتها بالشرح الروائي ،و العنوانية قد تندرج ضمن علاقات بلاغية قائمة على المشابهة ،أو المجاورة، لعنوان الرواية وفقا لعلاقاتها بالذات عن طريق الاختزال إلى الحد الأقصى، فإما الرواية تعبر عن عنوانها تشبعه، وتفك رموزه، وتمحوه، وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص ،وتبلبل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الكامنة للعنوان، محولة المعلومة، والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء ، يلتصق به العمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع،وتيمته العامة، وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أوالترميز، وهذه الصورة العنوانية قد تكون فضائية يتقاطع فيها المرجع مع المجاز، وقيامه بدور المركز في الحركة الروائية ،وتحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في الرواية ،ويفرض نفسه على عنوانها ،ويبلور رؤية الروائي (عبد الزهرة عمارة) لعالمه، ومن هنا فهو صيغة مطلقة لعنوان الرواية ،وكليتها الفنية والمجازية، إنه لايتم إلا بجمع الصور المشتتة ،وتجميعها من جديد في بؤرة لموضوعات عامة تصف العمل الأدبي،وتحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في الرواية ،ويفرض نفسه على عنوانها ،ويبلور رؤية الروائي لعالمه فنراه يقول : ها هي الأيام تمر دون أن نجد حلا حقيقيا للمأساة كيف نترك السياسة والأمريكان يحتلون أرضنا ويتربصون بنا الدوائر ها هم الآن يرتكبون مجزرة في حديثة عرس يتحول إلى مأتم بفضل عنجهية الأمريكان رد عليه عمار مؤكدا صحيح هؤلاء الكلاب حولونا إلى قطيع أغنام [٢٦٣]. ،إن الروائي (عبد الزهرة عمارة) - وهو يقدم على فعل الكتابة- إنما يعبر عن موقفه من العالم،وينطلق من رؤى يسعى من خلالها إلى محاورة ذلك العالم، معبرا بذلك عن حلمه في إنشاء عالم مغاير يجسد رؤيته ورؤياه،

ويتجسد- قبل كل شيء- في كلماته،وعندما تتعدد أنماط كتاباته،ونصوصه وتتنوع فان تلك الرؤى ووجهات النظر تتوزعها تلك النصوص ،والكتابات بوصفها عالما متكاملا من الأفكار،والأحلام، ، وعن طريق تلك الأفكار،والرؤى،الساعية إلى معرفة ذلك العالم لابد لها من إن تقوم بعملية مداخلة بين تلك النصوص الروائية القصيرة جدا ،لتكون-في النتيجة- فضاءات/مواطن التقاطع هي التي تشكل العالم الروائي،وغير الروائي للروائي ، والفضاءات التي تتقاطع من خلالها نصوص الروائي لاتقتصر فقط على الموضوعات والأفكار،والرؤى التي تعبر عن هاجسه،وموقفه من العالم-وان كانت أبرزها- بل تتعداها إلى اللغة ،والشخصيات،وإنشاء الصورة،وبناء النص أيضا، يلجا الروائي (عبد الزهرة عمارة) في كثير من الأحيان إلى الطبقات الفقيرة في نصوصه والروائية ،لأنه يؤمن أن الأدب هو صوت الفقراء،وهو المرآة التي تعكس همومهم،وأفراحهم،ومآسيهم،وطموحاتهم أما الأدب الذي لا يروى بصوت الفقراء فهو إما أدب دعائي،أو أدب البرج العاجي،الذي يترفع عن الخوض في مآسي الفقراء، وتعني مدينة العمارة له :المهد، والحلم،ففيها ولد،وفيها تصاعدت أحلامه،بتغير حياة شخصياته القصصية والروائية ،وتدور أحداث اغلب قصصه في أجوائها،ولم تبتعد جغرافيتها ما عدا بعض قصصه/ رواياته التي تدور أحداثها في بغداد ، والكوفة ونستطيع القول إن الروائي (عبد الزهرة عمارة) لجأ إلى تدعيم نصوصه القصصية والروائية ، بتراثنا الثر،محافظا على تراثنا ألشفاهي من الاندثار،أو النسيان، فهو يعتمد على الثالوث القصصي الطبقات الفقيرة / المدينة/ التراث ، لأنه عندما ينتج نصا واحدا جنينا مهما تعددت نصوصه ،و أن هذا النص الواحد ليس هو النص الأول الذي يكتبه،وإنما هو خلاصة النصوص التي كتبها،انه كامن

في أعماق ذهنه،وتتوالد عنه النصوص عندما يراد لها أن تولد ،وليس النص الأول نفسه إلا منبثقا عن ذلك الجنين القابع هناك داخل الذهن،ولذلك كان لابد من معرفة هذا النص الذي كتبه (عبد الزهرة عمارة) المتشكل من مجموعة نصوصه الإبداعية، من خلال استكشاف المحاور التي تمفصلت هي ذاتها،ثم تمفصلت من حولها ،ومن خلالها نصوص القاص/ الروائي ،وكذلك تأطير الشخصية التي جسدت رؤاه،واللغة التي عبرت بها تلك الشخصية عن تلك الرؤى، من خلال البناء النصي الذي احتوى كل ذلك وصيره عالما متكاملا أساسه الكلمة، نقول إننا من خلال استنطاق النصوص القصصية والروائية نجدها تعبر عن أسلوب جديد في كتابة القصة ،والرواية عنده على الساحة الأدبية، ويعد جنسا سرديا معاصرا ، أراد لإصداره المغايرة عن عادة كتاباته السردية بالافتراق عنها خارج الإشكال ،والتقنيات التي إلف الكتابة بها في إصداراته السردية الوفيرة ،فجاءت رواية (كلاب في الظلام) سردا يكاد يكون مرئيا،مخترقا بأضواء الذاكرة عن عراق الكاتب بغداده تحديدا ،حيث اللغة هنا بأبسط إشكالها ، وليست عبارة (كلاب في الظلام) على غلاف الرواية سوى توثيق افتراضي فني لهذا العنوان ، وكلمة فني هنا كناية عن مناسبة لوصف ما يجري في بغداد من قبل كلاب الاحتلال ،بينما الأحداث الشخصية للكاتب تجري عميقا في تاريخه الشخصي عبر نهر طويل ، ومتصل من رحلة الطوفان إلى فكرة الخلود ، تتداخل فيه ملامح بغدادات عدة من العباسية إلى حرائق المغول ،وتتفاعل خلف طبقات من الخراب،وليس هناك مؤرخون مكلفون وحدهم بكتابة التاريخ ،كلنا نكتب التاريخ ،والتاريخ الحديث هو محصلة كل الكتابات ،لقد وجد الروائي (عبد الزهرة عمارة) عراقه مهشما مثل جرة أسطورية ما زالت فوقها النقوش والألوان ولكنها تحت الإقدام ،وتحت

العجلات ،وتحت الركام أما أبناء هذا الوطن فكأنهم يعيشون خارج الأرض في كهف اسمه العراق، فكانت عيني الروائي عدسات لرؤية العراق الجريح وهو يقطع من اقرب الناس إليه إلا وهم أبنائه الغيارى ،فكانت صورة مأساوية نقلها ألينا الروائي بريشته كفنان محترف ، وعند تسليطنا الضوء على التاريخ ، والعنوان نجده يتكون من مقطعين اثنين الأول يمثل التاريخ الافتراضي الذي اختاره الروائي (عبد الزهرة عمارة) ، وهو (كلاب) ،والمقطع الثاني يمثل العبارة الافتراضية وهي (في الظلام) ،وعند جمع المقطعين، فانه يمثل يوم في العراق وهو : كلاب الاحتلال ، وظلام البلد ، ويمكن توضيح ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي



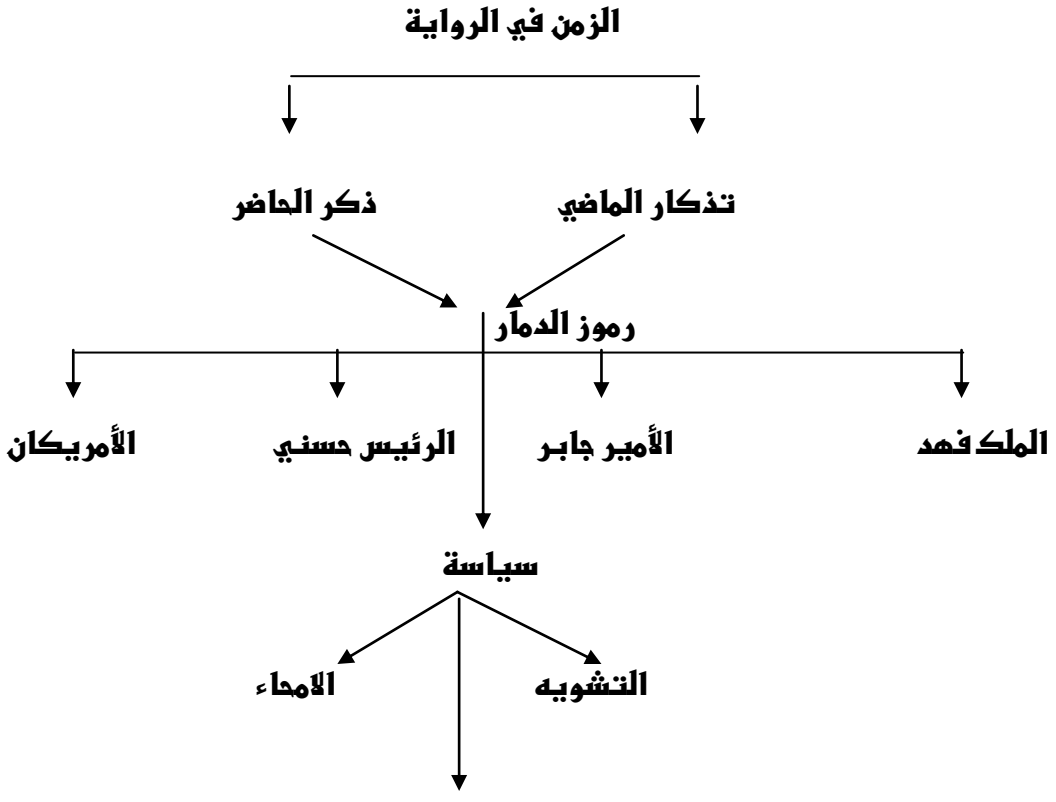


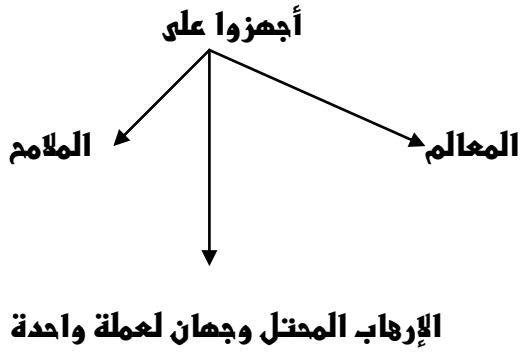
إذن يوم في العراق عند عبد الزهرة = ٢٤ ساعة عراقية مؤلمة ٠

٢- ثانيا الزمان :- لابد من الإشارة أولا إلى أن عزل البنيوية النص،وعلى وجه خاص النص السردي عن محيطه الخارجي،أو سياقه قد أفضى إلى

اكتشاف الأنساق البنائية التي ينتظم فيها الزمن السردي،ذلك لأن حاله حال العناصر السردية الأخرى ليس سوى نسق لغوي،[٢٦٤]ولعل أفضل ما قدمه الشكلانيون الروس لهذه المقاربة النقدية،وبالتحديد توماشفسكي هو تميزه بين المتن،والمبنى الحكائيين، فالمتن الحكائي هو المادة الأولية الخام للقص ،أو السرد،أما المبنى الحكائي فهو إعادة صياغة تلك المادة في ضوء رؤية الروائي (عبد الزهرة عمارة) ،وايدولوجيته، وبعبارة أخرى إن الزمن الخطي الذي نلمسه في المتن الحكائي ستجري عليه تعديلات تتضمن تقديم،وتأخير،وقفزات،وتوقفات،وهذا ما وقفت عنده مقاربة جيرار جنيت الشهيرة في هذا المجال الواردة في كتابه خطاب الحكي،[٢٦٥]إذ يرى- جنيت- أن زمن الحكاية يرصد عبر ثلاثة مستويات:الترتيب،ويتضمن استباق الأحداث،واسترجاعها،والتكرار أو التواتر ويتضمن المفرد ،والمكرر،والمؤلف،فضلا عن الديمومة أو السرعة والزمن هو العلامة الدالة على مرور الوقائع اليومية،[٢٦٦] إذ لايمكن قياسه من خلال الذهن المجرد وحده،بل يمكن استيعابه من خلال الوعي،والإحساس بحركته المتنامية،[٢٦٧]فنراه يقول : انفجرت خلال هذه الأيام الأزمة بين العراق والكويت بدا الجذب والشد عنيفا وراحت لهجة العراق تعلو وتحتد بينما سعر البترول يواصل انحداره العراق يخسر حاول الملك فهد والملك حسين ان يتوسطا لكن الفجوة كانت كبيرة[٢٦٨]،ويمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص ،فإذا كان الأدب يعد فنا زمنيا-إذا صنفنا الفنون إلى زمانية،ومكانية- فان القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن،[٢٦٩]إن مكانة الزمن في الرواية،وسيطرته المحتملة على بناء القصص لها تاريخ طويل،[٢٧٠]لكن تدخل الزمن بشكل غامر قد جاء عندما نشر مارسيل بروست:روايته (البحث عن الزمن المفقود)حيث

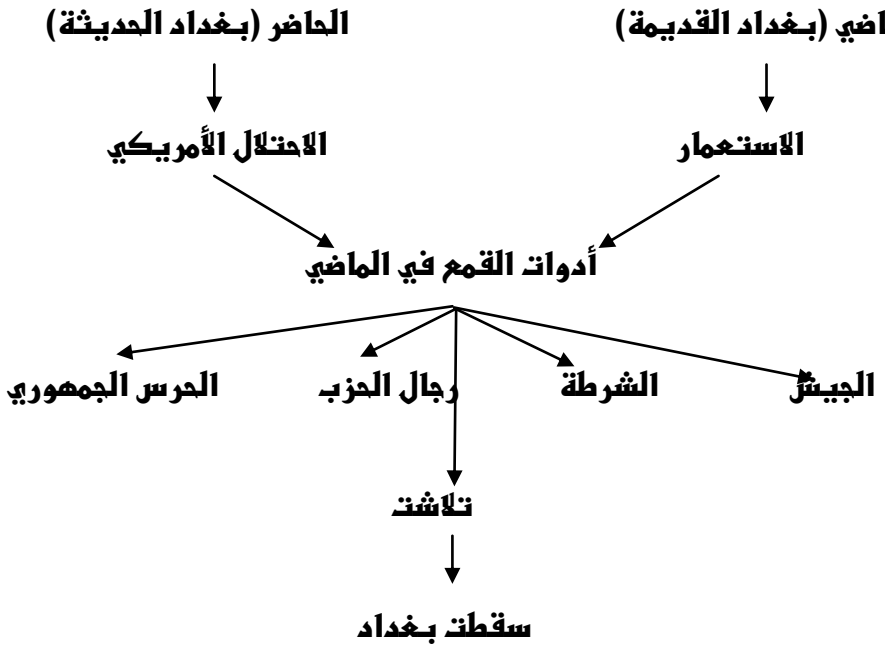
كان الزمن موضوعا،ووسيلة في آن معا،وحيث لم يسند أي تسلسل زمني سوى ما تسيطر عليه حركة الذهن،والإرادة،[٢٧١]وقد تناول الروائي (عبد الزهرة عمارة) الزمن من خلال نزهته اليومية في زمن مضى ، وعبر تذكرها وهو في العمارة ينطلق في تحليل تكوين من يعيشون قرب الأحداث الدموية في بغداد ، فنراه يسرد لنا الأحداث بلغة السارد العليم فنراه يقول : عام ٢٠٠٣بدات الحرب على بغداد من قبل الأمريكان تأمر الملك والأمير والرئيس فهد وجابر وحسني على بغداد اقبل الليل وانطلقت صفارة الإنذار معلنة بدء غارة جوية على بغداد وتجمد كل شيء قالت سلوى وهي ترتعش أنها قنابل ورد عليها عمار لا تخافي أنها أصوات المدافع المضادة للطائرات قالت أم عمار[٢٧٢] ، استطاع الروائي (عبد الزهرة عمارة)إن يعطينا أزمنة متعددة عن بغداد المظلومة والمضطهدة، وهو يسرد لنا الأحداث الزمنية بصور فوتوغرافية معبرة ومن خلال المخطط السيميائي الآتي : -





والنص الروائي في الواقع يختلف عن النص الشعري لافي الوزن ولا في اللغة ولا في العلاقة مع الشخوص والأحداث ، ولكن هناك فاروق جوهري جذري هو في العلاقة مع الزمن ، ذلك لأننا يجب أن نفرق بين مفهومين هما الزمن و الديمومة، الزمن هو كل متحد كما يقول بيرغسون : ماضي وحاضر ومستقبل ، أما الديمومة فإنها خط حدثي متواصل بين الولادة والموت كما يقول باشلار ولهذا فان الروائي (عبد الزهرة عمارة) يعتقد إن النثر هو النص الذي يتزواج مع حركة الديمومة من حدث لآخر هكذا بشكل أفقي متواصل ، ومن هنا فان العمل الروائي الناجح هو الذي يشتبك ، ويعانق حركة الديمومة هذه [٢٧٣]، ولهذا تجد أن الناس يحبون قراءة الروايات في القطارات ، وقبل النوم لما في ذلك من علاقة تناغم داخلية وخارجية مع حركة الديمومة هذا هو النثر ، ويسرد لنا الروائي الأحداث بزمن ، وزمان قديم ، وحديث في آن واحد فمثلا هو يتحدث عن الدولة العراقية في الماضي ثم يسرد القول عن الدولة العراقية في الوقت الحالي ، فنراه يقول :كانت الطريق مزدحمة بالناس الفارين من جحيم الحرب دبابات عراقية محترقة آليات وعجلات ومدرعات متفحمة ومسودة الدبابات الأمريكية ورجال المارينز الأمريكيين يشغلون الطريق متوجهين إلى بغداد طائرات الهليكوبتر فوق الطريق حماية الجيش الأمريكي الزاحف نحو بغداد لقد انتهى كل شيء سقطت بغداد تهاوت أركان النظام بأكمله بين ليلة

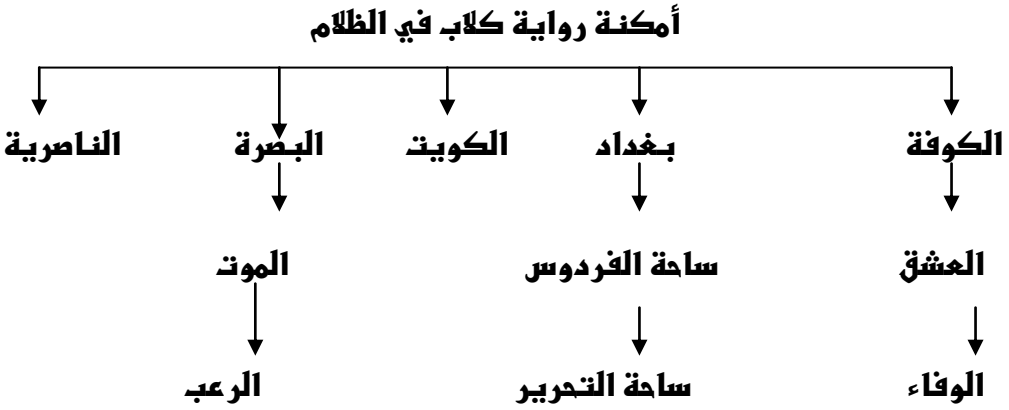
وضحاها تداعت مؤسسات الدولة العسكرية الدبابات الأمريكية تجول في شوارع بغداد بحرية وتعبث في كل شيء والجميع هنا في بغداد يرددون بسخرية أين الرئيس أين الجيش أين الحرس الجمهوري أين الشرطة أين رجال الحزب أين وأين [٢٧٤]، ونلحظ مما تقدم إن السارد استطاع إن يضفي على الرموز التاريخية القديمة دلالة لفظة الحياة، وان يضفي على الرموز التاريخية الحديثة دلالة لفظة الموت ، وسيتضح ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي : -



٣- <u>ثالثا المكان</u> :- ظلت عملية سرد الوقائع لا تبدأ إلا بعد تصوير الإطار الذي تتم فيه هذه الوقائع شائعة،ولزمن طويل في القصص التقليدي،أي وصف المكان،وتحديد موقعه،ووصف الزمان،وتحديده،والتجديد الذي عرفته الكتابة الروائية،وقد جعل منها كما يقول ريكاردو مغامرة الكتابة أكثر مما هي كتابة مغامرة- جعل أيضا من مغامرات الأشياء الموصوفة مغامرات وصف[٢٧٥] لذا فان وصف الأمكنة،والأشخاص،والأشياء،لايقل أهمية عن سرد الأحداث والأفعال،وتختلف حاجة الروائي (عبد الزهرة

عمارة) وهو يصف الخلفيات الخاصة لشخصياته،وأحداثه إذ قد يحتاج في بعض الأحيان إلى وصف خلفية موسعة،أو يركز في أحيان أخرى على جزئيات صغيرة،وهذا كله يستلزم معرفة الروائي لبيئته التي يصفها حتى يحقق أهدافه من هذا الوصف في عمله فالإحساس بالمكان لدى الروائي،وفي تعبيره عنه يفترض أن يجعل القارئ يحس بالانطباع،والنكهة،والأصوات والجو المألوف الخاص به،وان يستطيع مراقبة الشخصية في عملها،وفي حياتها وان يرى ما تراه الشخصية في عملها،وفي حياتها،وان يرى ما تراه الشخصية من وجهة نظرها ،وان يحس ما تحس به تجاه هذا المكان،[٢٧٦]والمكان يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني،والمكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش،للوجود،لفهم الحقائق الصغيرة،لبناء الروح للتراكيب المعقدة،والخفية لصياغة المشروع الإنساني،[٢٧٧]ويعيش المكان العراقي واحدة من لحظات وجوده المؤثرة،لحظة امتدت عقودا من التراجع والاندحار،وهاهي تصعد إلى الذروة غير المأمولة للحدث،مدونة على مشهد الخراب الواسع كلمتها القاهرة،ساعية لتفكيك ما ينطوي عليه هذا المكان من علاقات إنسانية تشكلت عبره ،ووجدت ملاذها فيه،مثلما تشكل،بدوره،عبرها،ووجد مأواه فيها،ليغتني مع كل علاقة إنسانية جديدة تنشأ في ظلاله،ويتشرب بما لاينتهي من المعاني،والدلالات مسقطا عنه شبهة الحيادية،والجمود،[٢٧٨]ولقد أدرك الإنسان منذ القدم الأهمية المتميزة للمكان،وعلاقته بوجوده،وكان لفكرة المكان أثر أساسي في الفكر الإنساني قديما،وحديثا،وتطورت هذه الفكرة مع تطور الفكر البشري في تعامله مع العالم الخارجي المحيط به،[٢٧٩]ويبدو أن المكان يأخذ حظه الأوفر في رواية (كلاب في الظلام) ، إذ نجد الروائي (عبد الزهرة عمارة)

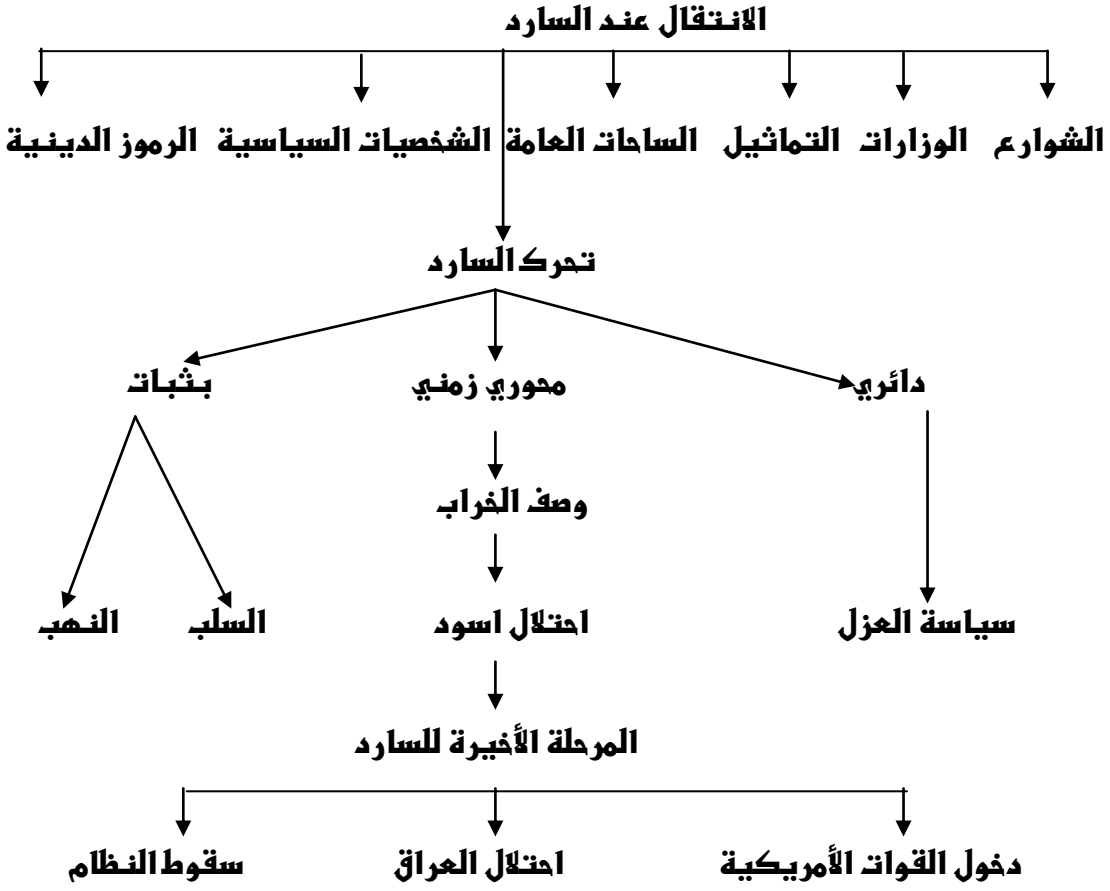
يتفقد أماكن عرفها في السابق ، وهو يسرد لنا تفاصيل الأحزان ، والموت وهي كثيرة ، وغريبة ، ورهيبة ، إلا انه استطاع اختصار الكثير منها في حديثه عن بغداد ترد بالحب ، والعشق ، والوفاء على كل مفردات الدمار ، والموت ، والرعب ، بغداد تواصل أمام مرآة الحقيقة ترميم وجهها الذي مزقته وحوش كاسرة وإرادات عدمية جاحدة للفن ، والحياة ، والإنسان ، تدربوا على هذه المسرحية في الشارع ، في نفس المكان ، أعدوها ، وأخرجوها بقدر ما تسمح به الحال فقد تحملوا تكاليفها ، ونذروا كل ما يملكون لإنتاج هذا العمل أقاموا كتل الديكور الذي كان بالألوان ، والأشكال ، والمناظر ، والمؤثرات الطبيعية ، لم يحتاجوا إلى فانوس سحري أو ألوان أو حيل فنية كما هو معروف اللون الأسود المتفحم والركام والأشلاء هي هي وكل ما تركته القنبلة وراءها ظل في أرضية المسرح ،استطاع الروائي (عبد الزهرة عمارة) أن يعطينا صورة ناطقة عن بغداد من خلال الترسيمة السيميائية الآتية : -



ومن هنا تقترب رواية (كلاب في الظلام) من تلك النصوص التي تقرأ بتغيراتها ، وليس بوصفها ، بتحولاتها لا بثباتها ، بل بانهدامها لا برسوخها ، ومن هنا أيضا لانجده يتحرك في هذه الرواية بطريق مستقيم بين ساحة

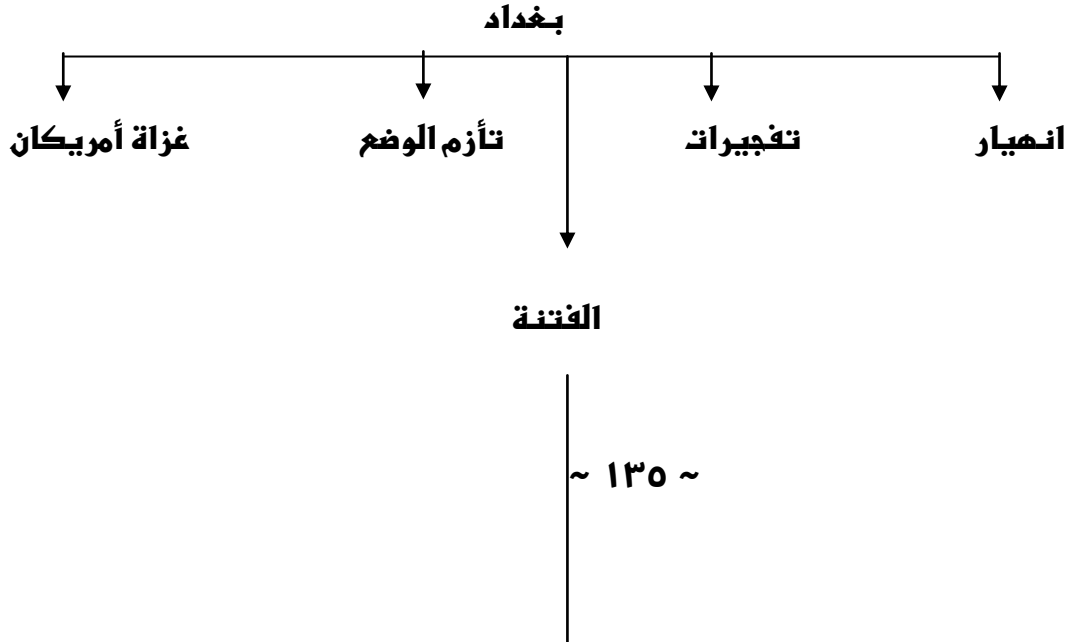
الفردوس ، وساحة التحرير ، أو بين ساحة الميدان ، وساحة الطيران ، ولا بين شارع النهر ، وشارع أبي نؤاس ، أو بين صوبي الكرخ والرصافة ، حركته داخل النص حركة انزياح ، وتمدد دائري يشابه إلى حد بعيد جغرافيا العاصمة المدورة، ويضارع الزمن المتداخل ، والمتدفق مثل نهرين يقتربان ، ولا يلتقيان عند خاصرة بغداد، وامتزاج المقابر بالمستشفيات ، إذ تتحول مدينة الطب أهم معقل صحي في الشرق قبل عقود إلى مشرحة كبيرة لعلها الأكبر في العالم حاليا ، وان نص الروائي متشظي المساحات بقدر تماسك بنائه ، يقرأ المكان بعين المرثيات ،مرثيات خراب المدن التي هي جزء كلاسيكي في تاريخ الأدب الرافديني ، بيد أن الخراب الحالي هو خراب عصري على الأقل من خلال تعبيراته في المشهد ، المولدات الكهربائية بصوتها ، ودخان عوادمها ، الكراسي المتحركة في بلد المعاقين ، الجدران الكونكريتية التي ترسم جغرافيا العزل ، الجسور فوق نهر دجلة الجاف مرثية تتعدى غرضها التقليدي لتخرج إلى الهجاء ، هجاء متعدد الجهات لكل من ساهم في إيجاد هذا العالم السفلي الذي حل بديلا غير مناسب لأحلام الخلود ، فنراه يسرد لنا بعض الأحداث بقوله : ولكن أين الشعب لقد اختفى واثر الجلوس في البيوت يراقب وينتظر لم يبق شيئا غير لصوص يهرولون حاملين معهم غنائم من دوائر الدولة المحترقة مجموعات وإفراد ينهبون مخازن الدولة مخازن الشعب بعض الناس ذابت إنسانيتهم وأصبحت غرائزهم الحيوانية تحركهم وتدفعهم إلى ارتكاب أعمال مخجلة ويندى لها الجبين أفرادا من الاستخبارات الكويتية يحرقون وزارة الصناعة والتعليم العالي والتربية والخارجية أيضا هو الانتقام بعينه يطلبون الثار [٢٨٠]،نلحظ مما تقدم أن السارد أعطنا صورة عن تدمير العراق من قبل الاحتلال الأمريكي ، بل هو نقل ألينا بأمانة علمية الأحداث التي

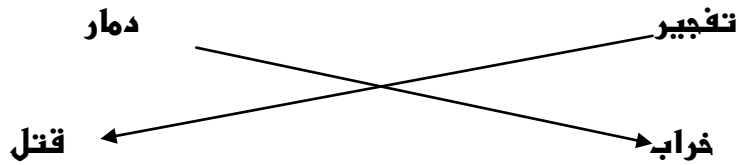
وقعت في العراق أثناء سقوط الصنم في العراق ، ونهاية الحكم الدموي الغاشم ، وسيتضح ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي : -



وعلى الرغم من أن الروائي (عبد الزهرة عمارة) حاول إلى حد معقول تقديم شهادة ثقافية اعتزالية متوازنة عن حال البلد إلا أنه وقع أحيانا تحت طائلة بعض عبارات الفتنة ، وفي تضمين القناعات السياسية الصادمة ليساق الخراب ،ولو بقت الرواية في حدود المشاهدات ، واحتفظت بلغتها الأدبية الرفيعة لنجا مما لحق به من غبار أهل السياسة ، أن ربطه للسياسة في روايته (كلاب في الظلام) ، وهو بالفعل كذلك أراد أن ينقل لنا

صورة التدمير إلى العالم لأنه حاول تصوير الأحداث بعين الكاميرا هذه بغداد التي أحبها ، ولأنه لا يستطيع مشاهدة الأشياء ونقلها مجردة من ظلالها ، وانعكاساتها في الخيال الإنساني من ناحية ، وأمام الأسئلة الساقطة فوقنا مثل النيازك ، كان بيكت يقول لايمكن أن نقول صباح الخير من دون سياسة وهو المعروف بمسرحه العبثي، فكيف للروائي (عبد الزهرة عمارة) أن يتحدث عن بغداد وعن انهيار ملامح بغداد المدنية دون السؤال الذي يجره وراءه حطام الرموز الحضارية العراقية ، وكيف حدث هذا ؟ وهل هي مجرد مشاهدات صامتة لكاميرا بشرية انه يرى بغداد بعدسة السؤال الكوني الذي خرجت هي من رحمه كما خرج هو من رحمها ، ولهذا فان علاقة الرؤية بالرؤيا في نص كهذا متداخلة ، وقد ترك لها كل الأفق اللازم لتتجلى، فنراه يسرد لنا بقوله :كانت بغداد تغلي التفجيرات على أشدها والوضع متأزم لكن الناس تراهم يزاولون أعمالهم بصورة طبيعية غير مكترثين بما يحدث أو أنهم اعتادوا على ذلك منذ سقوط بغداد عام ٢٠٠٣ على أيدي الغزاة الأمريكان [٢٨١]، نلحظ مما تقدم أن السارد استطاع إن يعطينا صورة المكان المعادي ، ويربط بين الكلام العادي ، والكلام السياسي بلغة أدبية رقية جد ا ، وسيتضح ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي:-

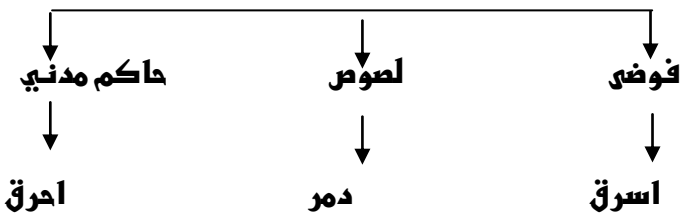


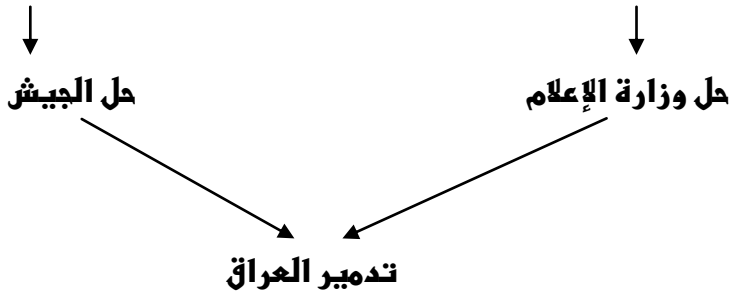


سقوط النظام

نقول بالطبع كان الموضوع السياسي المهيمن عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) ولكنه لم يريد له إن يكون الوحيد أو الطاغي وإلا لأزاح الماضي ، وأزاح الروائي مع هذه المدينة التي كان يلهو فيها ، ويسمر فيها بعيدا عن مأساتها السياسية اليوم ، وكان يقصد العودة إلى تلك الأيام مع بغداد ليرى نفسه فيها ، وليراها في نفسه ، كما التقيا أي قبل قرابة خمسة عقود ، فنراه يسرد لنا الأحداث التاريخية لبغداده مع بعض القضايا السياسية التي شغلته بالماضي ، والحاضر :غرقت بغداد في بحر الفوضى لصوص محترفين يسرقون كل شيء من الوزارات القصور الرئاسية المتاحف دوائر الدولة الخدمية والتجارية شعارهم اسرق دمر خرب احرق الدبابات الأمريكية لها موقع في اغلب شوارع بغداد اصدر الحاكم المدني في بغداد بول بريمر قرارا بحل الجيش وأجهزة الأمن والمخابرات والاستخبارات شرطة مكافحة الإجرام كما صدر قرارا أخر بحل وزارة الأعلام [٢٨٢]، نلحظ مما تقدم إن السارد أراد أن يعطينا صورة عن الوضع السياسي المؤلم ، ممزوج بآرائه السياسية ، ستتضح من خلال المخطط السيميائي الآتي : -

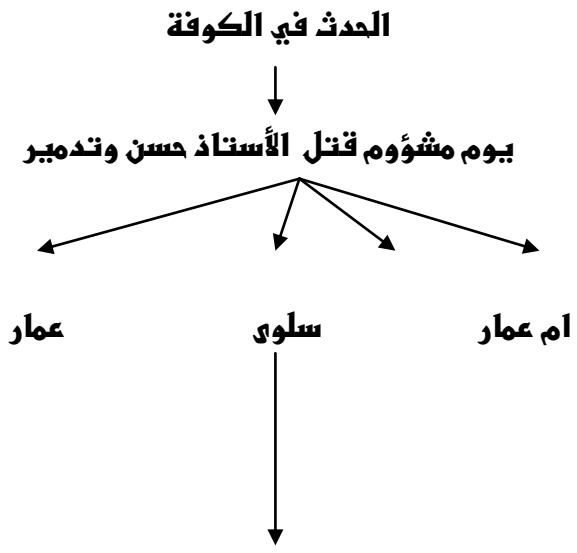
وضع بغداد

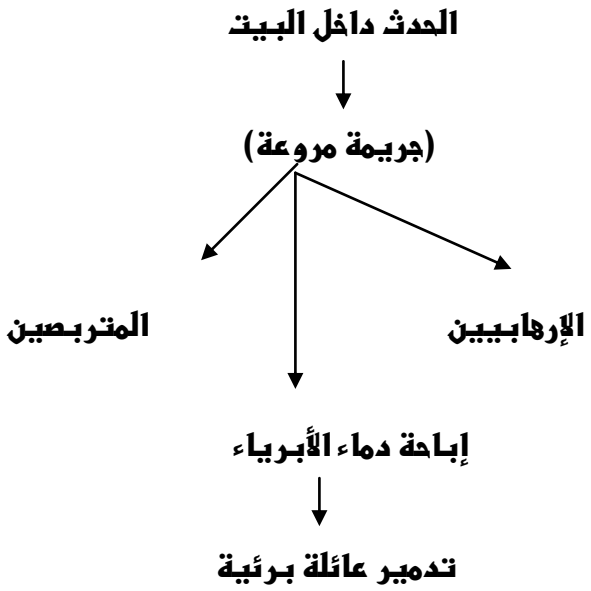




٤- <u>رابعا الحدث</u> :- الحوادث وهي موضوع الرواية أو الوقائع الجزئية التي يحاول الروائي سردها،أو التي تدور حولها الحكاية،وهي تتشكل من خلال ملاحظات الكاتب،ومشاهداته،وتجاربه اليومية،وانتقاء ما يثير اندهاشه،وما يرى فيه أهمية خاصة تصلح للموضوعات السردية ،[٢٨٣]والروائي الجيد هو الذي لم يكتف بالسماع،والقراءة،والمشاهدة،وإنما يعمل على سبر أغوار النفوس الإنسانية،وكشف أعماقها،والتعرف على ما يدور فيها،فهو إذا ما التقط برؤيته الثاقبة الأحداث التي تثير اهتمامه،وكشف بعض الأمور التي تزيد من تجربته اختزنها إلى وقت الحاجة،وساعة النضج،والمخاض،[٢٨٤]وللإحداث أثر كبير في أهمية الرواية ،ونجاحها،ولكن بشرط استعمال عنصر التشويق بصورة حسنة،ذلك الذي يعد أبرز وسائل تسيير الأحداث ،وإدارتها،فهو-لو أحسن استعماله- يتمكن من إثارة اهتمام القارئ ،وشده إلى القصة[٢٨٥]،وقد لاحظ فورستر هذا العنصر،وأثره فيما قامت به شهرزاد إزاء زوجها السفاح شهريار فقال وقد نجحت شهرزاد من سوء مصيرها،لأنها عرفت كيف تحسن استعمال سلاح التشويق،تلك الأداة الوحيدة في الأدب التي لها سلطان على الطغاة المتوحشين-فهي لم- تبق على قيد الحياة إلا لأنها استطاعت أن تجعل الملك يتساءل دائما،ماذا سيحدث بعد ذلك؟وفي كل مرة تدركها شمس الصباح فتتوقف في منتصف الجملة تاركة إياه يحملق فيها كالمذهول،[٢٨٦]ولا يختلف نص

الروائي (عبد الزهرة عمارة) في روايته الجميلة (كلاب في الظلام)،وهو يطرح حدثا قد يبدو غريبا،لكن حدوثه قد يأتي أيضا مقبولا في حالة النظر إلى جوهر الحالة الإنسانية التي تميز بها والد عمار من منطقة الكوفة الذي قتل مظلوما ، وقد جسد هذا الحدث المذهل الروائي وهو يسرد لنا الحدث بلغة جميلة ، تدل على مقدرته الأدبية فنراه يقول :وقف الرجال أمامه يريدون البطش به وهو يحاول أقناعهم باعتقاله وزجه في سجن البلدة ومن ثم محاكمته لكن الرجال رفضوا العرض معتبرين ذلك من السخف أن يفعلوه لقد جاء هؤلاء لهدف معين هو تأديبه بطريقة لا يمكن بعدها أن يتجرا مطلقا أن يتطاول كان الرجل في مأزق حرج لا يكاد يجد لنفسه مخرجا فقد بدا الهجوم عليه مباغتا وتملكته الحيرة فبدا عاجزا عن اتخاذ قرار سوى الدفاع حتى الموت لأنه يعرف أن معركته خاسرة كونه فردا وهم عصبة لذا صار مكتوف اليدين [٢٨٧]، نلحظ مما تقدم قدرة الروائي الكبيرة في تسجيل الحدث العظيم ، وهو قتل الأستاذ حسن عبد الكريم عن طريق الإشاعات الكاذبة ، ،لكن الشيء الملفت للنظر هو التصوير الفوتوغرافي من قبل الروائي وهو ينقلنا عبر كأميرته من مشهد لآخر ، وبحسب المخطط السيميائي الآتي :-

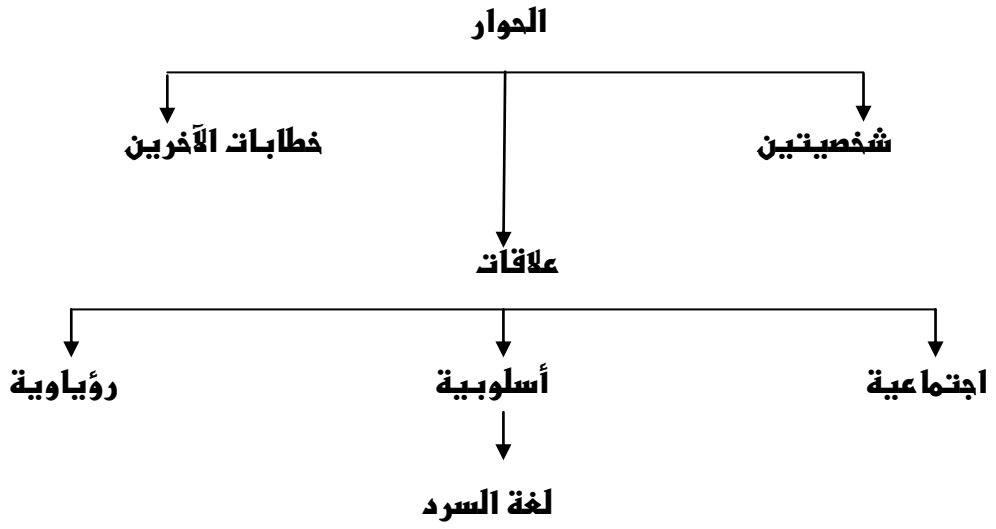


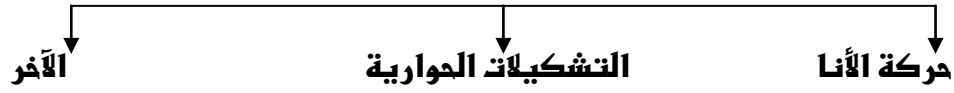


الحدث، إذن، يقوم في الماضي، ويعطي انعكاسه، في تطاول السياق، للحاضر والمستقبل، وفي الإسقاط، وهو معروف ومعمول به في الأدب، نستطيع أن نجعل القارئ يقرأ ما بين السطور، ويفهم الرمز الدال على أن الكلام على الماضي يقصد به الحاضر، والقصد، في الرمز كما في الأسطورة، يسبغ على العمل الأدبي متعة ورؤية، وبكلمة أخرى، هي فكرة تترسخ في مكون رئيسي من مكونات السرد و توصل إلى أن كل رواية تتضمن أحداثا تشكل النواة الأساسية للرواية و تتمثل بالأحداث الرئيسة و أحداث أخرى تكون ثانوية تتداخل مع الأحداث الأساسية

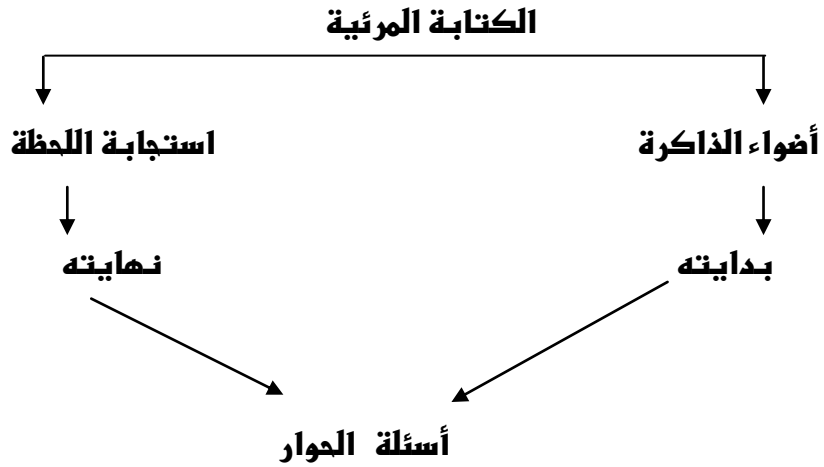
٥- <u>خامسا لغة الحوار</u> :- الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر، كما أن الحوار في الرواية يتجه صعودا أو هبوطا نحو خطابات الآخرين في إطار ما تطرحه مجموعات الخطابات من علاقات اجتماعية،ورؤياوية،وخصائص أسلوبية متنوعة،ومن هنا تصبح لغة السرد في الحوار تتسم بحركة الأنا،والآخر في آن داخل التشكيلات الحوارية،إن الحوار لا يرقى بنفسه ،ولا يضع مؤشرا بنفسه،وإنما من خلال اصطراعه مع

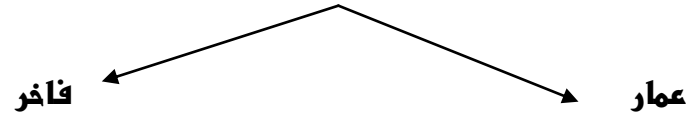
صوت الآخر قربا أو بعدا، نلحظ اللغة السردية هنا في رواية (كلاب في الظلام) تختلف عن لغة السرد عند الروائي (عبد الزهرة عمارة)، فهي هنا بسيطة ، منتبهة ، حالمة أحيانا ،وخالية مما يعتري السرد من ترميز ، وإيحاءات ، ويبدو لي أن الروائي أراد أن يكتب شيئا خارج السرد المتكلف ، وربما أراد الخروج من كل الأشكال ، والتقنيات التي ألفه الكتابة بها ،وارد للغته أن تظل عارية تماما لتعكس بكل دقة، وحرفية حتى مملة ربما كل ما يراه: أنت الدكتور عمار ؟ - نعم وأشار الضابط بيده فهم الشرطة مغزاه انهالوا عليه وسحبوه من فراشه – ماذا تريدون مني ؟ لا تخف مجرد أسئلة وتعود أوثقوه عصبوا عينيه بقطعة قماش واقتادوه نحو البوكس وانطلقت السيارات تنهب الأرض نهبا وفي مركز شرطة النصر فهم عمار التهمة الموجهة له وأودع في التوقيف لحين عرضه على قاضي التحقيق صباح اليوم الثاني وجه قاضي التحقيق التهمة لعمار قائلا – أنت متهم بقتل السيد صبيح نوري [٢٨٨]،نلحظ مما تقدم أن الحوار ولغة السرد سوف تتضح من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



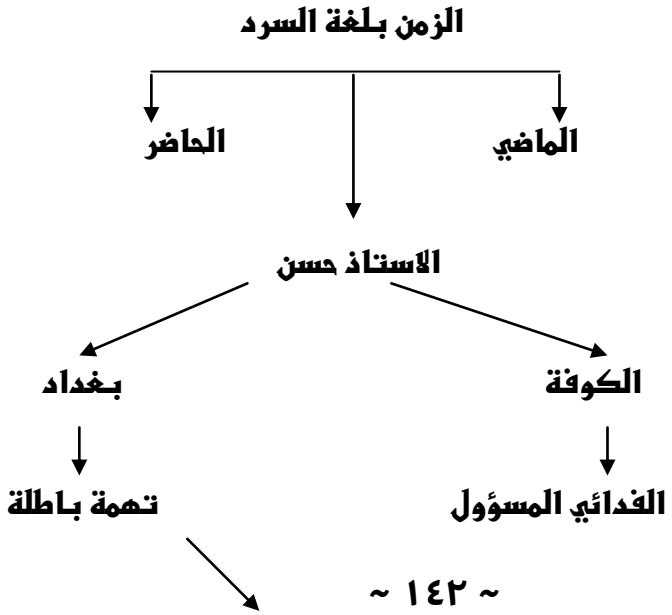


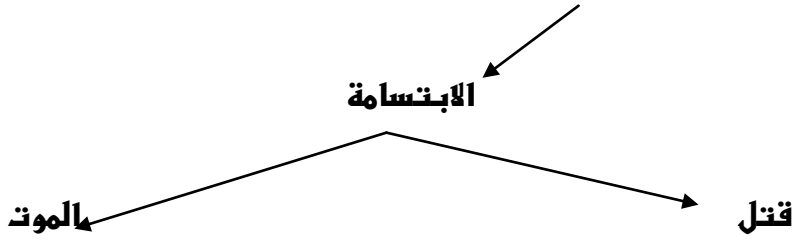
لذا وجد الروائي (عبد الزهرة عمارة) نفسه هذه المرة أمام تجربة من نوع مختلف ، وهي الكتابة المرئية التي تخترقها أضواء الذاكرة تارة ، أو استجوابات اللحظة الراهنة ، وأسئلتها كلها تتقاطع أمام الروائي مثل فليم بدايته نهايته ، ونهايته بدايته ، كما يمكن أن لا تكون هذه البداية هي حقا بداية ولا النهاية هي حقا نهاية ، لأنه في هذه النصوص السردية، فنراه يقول :صمت الاثنان ونظر كل منهما إلى الآخر وعجز الغريب أن يتكلم بشيء ويفضي ما في سره لكن الدكتور عمار باغته متسائلا تدعي انك قريبي؟ لا تستغرب كل شيء جائز في هذه الحياة الفانية أوجس الدكتور عمار منه خيفة فأدرك قائلا على كل حال أنا وقتي ضيق أرجو أن تختصر وتعرفني بنفسك أراك لا تريد أن تسمع قصتي بالطبع لا على كل يا دكتور أنا عمك فاخر عبد الكريم الطائي هلا عرفت الحقيقة أنها صدمة هزت كيان الطبيب عمار وهو يسمع هذا الكلام الصادر من الرجل الغريب[٣٨٩]،أعطانا الروائي صورة رهيبة للكتابة المرئية ، وستتضح من خلال المخطط السيميائي الآتي :-





أحس الروائي (عبد الزهرة عمارة) للمرة الأولى بمعنى الكتابة النثرية ، اقترب أكثر من الرواية التي كان ينظر إليها عبر نافذة الشعرية ، لكنه هذه المرة دخل النثر من بابه الأقرب إلى السرد ، أي ترك اللغة بأبسط أشكالها تحتوي كيانه بأعمق نقطة فيه ،ولعله في هذا النمط من الكتابة يقترب من بعض الكتابات اليابانية ذات الطابع التسجيلي ، والتي تبدو كأنها سهلة من الخارج ، ولكنها في الواقع تتطلب دراية ، وهندسة من نوع آخر ، فنراه يقول : الكوفة أخيرا وصل أليها ظهرا رجل في الثلاثين من عمره يرتدي قاط كحلي وقميص ابيض ورباط ملون وحذاء احمر لامع وجنبه حقيبة متوسطة سوداء كان بصره شاردا عن كل شيء إلا ما يدور في ذهنه من أمر واحد يريد أن ينفذه وبحماس وبدقة كان طويل القامة اسمر البشرة صارم الوجه ضيق العينين متناسق القسمات خفيف الشارب واسع الصدر[٢٩٠]،نجد الروائي يعطينا صورة واضحة عن الرجل الغريب الذي وصل الكوفة ويربط فيها بين الزمن الماضي ، والزمن الحاضر ، وبشعرية السرد من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



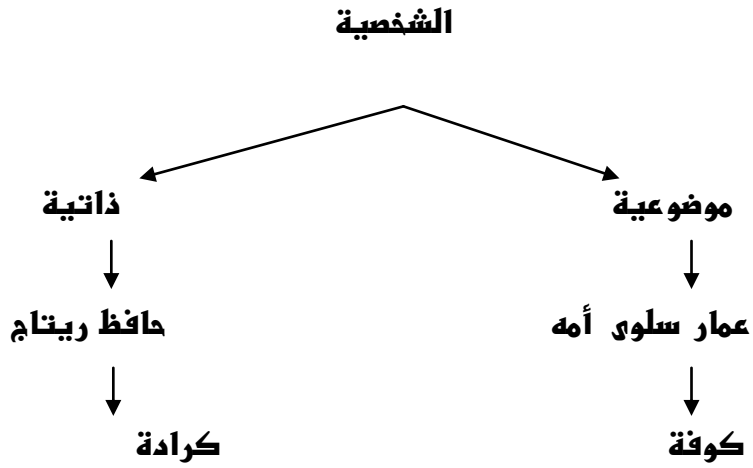


بغداد العاصمة شوارعها ، ونصبها ، ساحاتها ،، والتغيير الذي طرا على معالمها ، وبنيانها بعد الحرب الأميركية الظالمة ، حازت على اغلب السرد عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) أن لم يكن كله ٠

٦- <u>سادسا الشخصية</u> :- :إذا كانت الرواية لا تقوم إلا على أحداث فان الإحداث لا تجري دون شخصيات،والشخصية هي الإنسان أو الحيوان الذي يستخدم رمزا لشخصية إنسانية،لغاية من الغايات،وشخصية كل إنسان تتألف من عناصر أساسية هي: بيئته،ومولده،ومظهره العام،وسلوكه،وطعامه،ومنامه، وحبه،وكرهه،وما شابهها،[٢٩١]ومن منا لم يعجب،وهو يقرأ رواية على قدر من الجودة،كيف استطاع الروائي أن يبث الروح في شخصياته،ويمنحها خصائصها المميزة على غفلة من قرائه،بحيث لا يستطيع المرء أن يحدد بسهولة أين،ومتى منحت الشخصية صفاتها المحددة،ورسختها في الذهن،[٢٩٢]إن الشخصية هي بمنزلة محور تتجسد المعاني فيه والأفكار التي تحيا بالأشخاص أو تحيا بها الأشخاص وسط مجموعة القيم الإنسانية التي يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام في مظهر من مظاهر التفاعل بحسب ما يهدف إليه الروائي في نظرته للقيم،والمعايير الإنسانية،والشخصيات أيضا تجسد القيم على اختلاف أنواعها في المجتمع،وتدل عليها،وتعمل على تفهمنا لها في إطار الإبداع

الفني[٢٩٣]، وحديثنا عن الشخصية في العمل الروائي يجرنا إلى الحديث عن ثلاثة نشاطات في التحليل الأدبي،النشاط الأول هو أن نحاول أن نفهم طبيعة،ونفسيتها،وخفاياها الشخصية في العمل الروائي،والنشاط الثاني أن نحاول فهم الأساليب الفنية التي يتبعها الروائي ،والطرق التي يسلكها لعرض الشخصية وخلقها،وتصويرها في العمل القصصي لإقناع القارئ بحقيقتها،والنشاط الثالث هو أننا بوصفنا قراء مهتمون بمدى صدق هذه الشخصية وبمدى أيماننا بان الروائي قدم شخصية يمكن أن نقتنع بها،ونصدق بوجودها،والنشاط الأخير يعني بالضرورة الحكم على الشخصية الروائية من خلال العمل وحدة متكاملة،وكيفية نجاح الروائي في أو إخفاقه تصوير شخوصه ضمن إطار العمل الروائي [٢٩٤]. ومن خلال استنطاق رواية (كلاب في الظلام) نجد الروائي (عبد الزهرة عمارة) يتحدث عن السارد العليم من خلال شخصية دكتور عمار البطل الرئيس في الرواية وهو يتحدث عن مدينة بغداد هو توثيق شخصي ، هو تأريخي الشخصي: لبغداد ، هي الصورة الوثائقية التي أخرجها الروائي (عبد الزهرة عمارة) من مكتبة عمره ، ونقلها على الورق إن هذا النوع من الكتابات أقرب أشكال الكتابة التاريخية إلى الواقع لأننا لا نؤمن ولا للحظة واحدة بالكتابة الموضوعية ، وكل من يتحدث عن الموضوعية إنما يسعى لوضع قناع عن ذاتيته في ما يكتب وما يقرر ، ليست الموضوعية إلا خداع بصر وذرا للرماد في العيون ، ويجب إن نخرج من هذه الكذبة الكبيرة ،إذن كانت شخصية السارد قد تحولت من الموضوعية إلى الذاتية من خلال السرد الذاتي إليه فنراه يقول : كان عمار في الخامسة من عمره عندما غادر مدينة الكوفة مع أمه وأخته الصغيرة سلوى غادرها إلى بغداد مرغما حط رحاله مع بيت خاله حافظ علوان في حي الكرادة تقاسم البيت مع خاله لحين شراء بيت

لهم في القريب العاجل وكانت لخاله ابنة في الرابعة من عمرها اسمها ريتاج وشاركتهم في اللعب وكم كانت فرحتها كبيرة بقدوم عمار وأخته سلوى وشعرت بان أصبح لديها أصدقاء تلعب وتمرح معهم [٢٩٥]،وسيتضح ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي : -



إن الذاتية هي حبر كل نص مهما كان حتى كتابة المعاهدات ،والدساتير ، والنصوص الدولية تلعب فيها ذاتية محرر هذه النصوص دورا كبيرا ، وكلنا يعرف كيف كتبت القرارات الدولية الشهيرة الخاصة بالمنطقة العربية ،وكيف صار الاختلاف في فهمها ، وقد عبر الروائي عن القضايا المصيرية التي تمس حياته بذاتية شعرية ، أو شعرية نثرية رائعة ، فنراه يقول : كانت ريتاج تسير بجنابة منتصبة القامة مرفوعة الرأس متوثبة الخطى تفيض عيناه بنظرة ظافرة حالمة كانت تختلس النظر بين الفينة والفينة بصمت وعندما تلاقت عيناها بعينيه افترت شفتاها عن بسمة رقيقة دخلت في قلبه مباشرة فقال لها وهو لا يزال ينظر إليها شاردا – أنت فاتنة يا ريتاج هذا اليوم ندت منها ابتسامة خجلي لا تخلو من سعادة فقالت

باستحياء وهي مطأطأة الرأس – شكرا أراد أن يفتح موضوعا معها لكنه كان شبه مقيد من أخته سلوى[٢٩٦] ،نجد شخصية الكاتب تتجسد من خلال تحول السرد من السرد الموضوعي ، إلى السرد الذاتي ، وبلغة أدبية رقيقة،ورفيعة المستوى تدل دلالة واضحة ، ومن خلال المخطط السيميائي الآتي : -

---

نتائج البحث

- تسليط الضوء على قاص عراقي من مدينة العمارة ، لم تسلط عليه الأضواء الإعلامية بسبب ميوله السياسية ٠
- دراسة رواية (كلاب في الظلام)،وهي سرد نثري رائع استطاع الكاتب أن يسرد فيه أحداث العراق المؤلمة ، بصورة أدبية سلسلة تشد القارئ من بداية الرواية حتى نهايتها ، لما يملكه الكاتب من أسلوب فني رائع٠
- تم تطبيق المنهج النقدي السيميائي في البحث ، وهو المنهج النقدي المناسب لدراسة هكذا موضوعات ٠
- نجح الكاتب في هذا النوع من الكتابة الأدبية الذي يطلق عليه فن السرد ،اوالتوقيعات ، أو المذكرات اليومية ٠

المصادر والمراجع

- آليـات السـرد في الشـعر العـربي المعاصـر:د٠ عبـد الناصـر هلال،مركـز الحضارة العربية،ط ١ ،القاهرة،٢٠٠٦ ٠
- أركان القصة :فور ستر:ترجمة حسن محمود،دار الكرنك،القاهرة ١٩٦٠ ٠
- إشـكالية المكـان في الـنص الأدبي:ياسـين النصـير،دار الشـؤون الثقافيـة العامة،بغداد،١٩٨٦ ٠
- بحوث في الرواية الجديدة:ميشال بوتور،تر:فريد انطونيوس،بيروت ط ١، ١٩٧١ ٠
- بناء الرواية:سيزا أحمد قاسم،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،ط ١ ١٩٨٥ ٠
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق:عبد الله إبراهيم،دار الشؤون
- الثقافية العامة،بغداد،١٩٨٨ ٠
- تحليل الخطاب الروائي:سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط١ ،١٩٨٩ ٠
- تذوق الأدب:د٠ محمود ذهني،مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة ٠
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : د ٠ يمنى العيد،دار الفارابي للنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٠ ٠
- التناص نظريا وتطبيقيا : د٠ احمد الزغبي ، مؤسسة عمون للنشر ، عمان ، ط ٢ ، ٢٠٠٠ ٠
- الحبكـــة:إليزابيث دبل:ترجمـــة عبـــد الواحـــد لؤلـــؤة،دار الحريـــة للطباعة،بغداد،١٩٨١ ،موسوعة المصطلح النقدي (١٢) ٠
- السيمياء والتأويل في النقد العربي المعاصر : عبد اللطيف محفوظ ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٦ ٠

- الشعر العربي المعاصر : د٠ عز الدين إسماعيل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣
- شعرية السرد في شعر احمد مطر:د٠ عبد الكريم ألسعيدي،دار السياب،لندن،ط ١، ٢٠٠٨ ٠
- علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي : بلقا سم دقة ، منشورات الجامعة ، الجزائر ، ٢٠٠٠ ٠
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:د٠ إبراهيم جنداري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط ١ ،٢٠٠١ ٠
- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر : د٠ خليل الموسى ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، ٢٠٠٠ ٠
- محاضرات في النثر العربي الحديث:د٠ حاتم ألساعدي،بيروت- لبنان،ط١ ،١٩٩٩ ٠
- مرايا نرسيس : د٠ حاكم الصكر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٩ ٠
- مشكلة المصطلح في الأجناس الأدبية : د٠ علي كاظم أسد ، جامعة اليرموك ، الأردن ، ١٩٩٥ ٠
- مصطلحات النقد العربي السيماءوي : د٠ مولاي علي بوخاتم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ ٠
- المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة: تحرير وتقديم لؤي حمزة عباس، بيروت، ط ١ ،٢٠٠٩ ٠
- نظرية البنائية في النقد الأدبي : د٠ صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٣ ، ١٩٧٨ ٠

- نظرية المنهج الشكلي:الشكلانيون الروس:ترجمة حسام الخطيب،الدار البيضاء،ط ١ ، ١٩٨٢ ٠
- النقد التطبيقي التحليلي: د٠ عدنان خالد عبد الله،دار الشؤون الثقافية العامة،ط ١ ، بغداد،١٩٨٦ ٠

الصحف والمقالات : -

- جريدة الحوار المتمدن ، ع ٢٧١٧ ، بتاريخ ٢٤ / ٧ / ٢٠٠٩ ٠
- جريدة الصباح : بتاريخ ٢٧ /١٠ / ٢٠٠٧ ٠
- جريدة كتاب العراق : بتاريخ ٣ /٢/ ٢٠١٠ ٠

٤- قراءة سيمولوجية في المجموعة القصصية (السكرتيرة والخريف)

يكتب القاص (عبد الزهرة عمارة) قصصه بصدق،صدق الإحساس ،وخفة الحلم،وكأنه يحصي خسارته التي هي خسارتنا،تراه ينصت لنبض الحياة رغبة بالكتابة،لنزعة إنسانية بداخله،نزعة مفرطة في الصدق، قصصه تعلن رصد تعارضات حادة تشكل الواقع العراقي في مشهديه سينمائية٠ قصصه تعلن امتدادها الزمني نهاية الثمانينيات،وصولا إلى بداية الألفية الجديدة بوصفها أي قصصه الخيط الدقيق الذي يربط بين الواقع ،والخيال ،بين الحياة نفسها ،والحلم٠ قصصه تجمع للمختلف،وللحالات المتناقضة،وتجسيد لماهية الوجود الإنساني بأصالته،وجدته،وهشاشته٠ قصصه حافلة بالمشاعر الإنسانية بطعم عذب يشبه مرارة الواقع،واقعنا العراقي،واختلالا ته،عبر لغة ترصد حياتنا العراقية بحروبها،وحاراتها،واحتلالها،لغة ترصدبتامل،بإيحاء،بتمرد،بعبث،بجنون،لغة واقفة في المهب من اجل اقتناص لحظة بوح باذخةالدهشة٠

١- مقترب أول: العنونة :- راح الكتّاب – في العصر الحديث – والناشرون يتفننون في صياغة عتبات مطبوعاتهم الأولى من عنوانات،واهداءات، ومقدمات ،فضلا عن شكل الغلاف،وكلمة الناشر،بل حتى الرسم التشكيلي الذي يوضع على غلاف الكتاب،[٢٩٧]وبالتحديد بعد نضج فكرة التداخل الاجناسي بين الفنون المختلفة،ومنها بين التشكيل،والأدب- وغيرها مما أطلقت عليه المقاربات السيميائية الحديثة (علم العنونة)،[٢٩٨]وصيرت له نظرية خاصة به ورائدا يشار إليه بالبنان هو الناقد الهولندي (ليو هوك)،وتتأتى أهمية هذه العناصر،التي أطلق عليها جيرارجنيت تسمية النص الموازي،أوعتبات النص،[٢٩٩] على

وجه خاص العنوان- من كونها تشغل منطقة استراتيجيه في عملية التلقي،هي المنطقة الأولى بصريا،ودلاليا،تلك المنطقة التي يحدث فيها التصادم الأول بين القارئ ،والعمل الأدبي[٣٠٠]،وفي ضوء ذلك امتلكت هذه العناصر وظيفة خطرة هي قيادة القارئ إلى جغرافية العمل الأدبي،ومنحه مفاتيح استكشافه ،وإضاءة مجاهله،ولاسيما أن رولان بارت قد وسع مفهوم السيمياء فلم يعد محددا- كما يرى دي سوسير- بالعلامة اللسانية،بل بكل ما هو لفظي،'وغير لفظي،أي محاولة تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية كالأساطير،والأزياء،ولون الغلاف،والرسم التشكيلي الذي يطرزه وغيرها فجعل السيمياء فرعا من اللسانيات،وليس العكس،فقد صارت السيمياء،ذلك العلم الذي يهتم بالإشارة مهما كان نوعها،طقوسا-رموزا-عادات-كلمات-ملابس-ديكورات-طعاما،وكل ما من شأنه أن يحمل انطباعا رمزيا او دلاليا،[٣٠١]

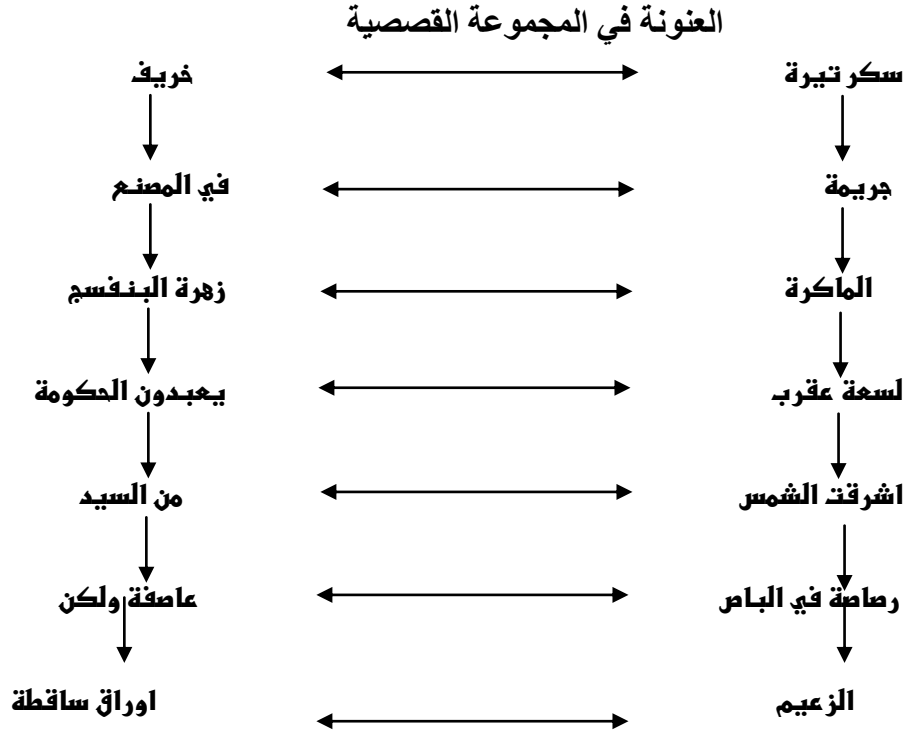
وعند تسليط الضوء سيميائيا على عنوان المجموعة القصصية

(السكرتيرة والخريف) للقاص (عبد الزهرة عمارة) وفي المجموعة القصصية تترابط جميع عناصر المجموعة ترابطا متناغما يشد العنوان إلى الكلمة الأخيرة فيها،مرورا بعتباتها النصية،والنصوص، فعنوان

(السكرتيرة والخريف) ،عنوان محمل بالدلالة،ومعبر عن صورة شاعرية أراد لنا القاص أن نتوقف عندها عندما اختار أن يكتب عنوانه بهذا الشكل ليست مألوفة في الحديث اليومي،لان (السكرتيرة) تكون مرئيا للجميع ولا حاجة للإشارة إليها وبذلك يكون (الخريف) الوارد هنا خريفا من نوع خاص،يحتاج إلى الإشارة للفت الانتباه إليه،ويأتي ذلك الصمت الذي يعقب الإشارة،ليعطي القارئ فرصة للتأمل في الخريف،وربما التساؤل عنه،لتتحقق المعرفة أخيرا ،بأنه خريف القاص،والمراد منه

نصوص هذه المجموعة القصصية الجميلة ،مما يكسب النص صفة معنوية قد لا يستطيع التعبير عنها بصورتها المكتوبة،فحرص القاص على إظهار هذه الصفة من خلال الإشارة إليها،وجعل هذه الإشارة فاتحة للمجموعة،ليدخل القارئ إلى عوالم النصوص القصصية ،وهو يختزل في ذاكرته تلك الصورة المعبرة عن الحقيقة التي تقف وراء النصوص،إذ أن الخريف يكون دوما بحاجة إلى ما يثيره،وأكثر عوامل الإثارة التي ترد في النصوص القصصية هي السكرتيرة ،التي تعبر عن ضراوة ما يعانيه القاص في نفسه نتيجة تأثره بالواقع،وأحداثه المترسبة إلى ذاته ، إن معاينة متفحصة لبعض عنوانات النصوص القصصية التي ضمتها المجموعة القصصية(السكرتيرة والخريف)تمنحنا فرصة سانحة نحو عوالم القاص (عبد الزهرة عمارة) ،وخساراته ،ومنها:(السكرتيرة والخريف ،جريمة في المصنع ، الماكرة ، زهرة البنفسج ، لسعة عقرب ، يعبدون الحكومة ، واشرقت الشمس ، من السيد ، رصاصة في الباص عاصفة ولكن ، الزعيم ، اوراق متساقطة)إنها رسائل موجعة بثها القاص إلى متلقيه،وهي تروي متانة تشبث القاص بناسه،ووطنه،ولاسيما في قصصه الاخيرة، فلا عجب أن تصطبغ نصوص المجموعة القصصية بلون الدم والدمار الذي حل بالعراق ،كتلك الأيقونة الحمراء التي تشير إلى خيط الدم الظاهر في مضمون المجموعة،فثمة وشائج سرية تربط بين الاثنين،وبسبب نثرية النصوص القصصية ،فان الصور والمضامين تشكل العلامة المهيمنة على فضاءات النصوص الدالة على احترفات الذات الساردة التي تحيلنا إلى عذابات القاص الحقيقية،وليست المتخيلة،أو المفتعلة مما اضفى ذلك على نصوص المجموعة القصصية صدق التجربة،وجمالية الأداء

الفني،وعلى الألفاظ،والصور،والتشبيهات ذات الظلال النفسية التي تومئ للقارئ باشارات تحيله إلى نفس القاص المضطربة من جراء اضطراب الواقع نفسه[٣٠٢] ،إن التوصيفات اللاذعة التي أطلقها القاص على شخصياته وإنها تشير علانية إلى معجم سردي شامل يعين القارئ على تلمس خطى القاص ،وأسلوبه الفني في كتابة النص القصصي ٠ ونجد ذلك في الترسيمة السيميائية الآتية :-



والتجريب عند القاص (عبد الزهرة عمارة) جاء نابعا من هوسه في البحث عن قصة جديدة ترتقي إلى مصاف التأويل يكون فيها الرمز أساسا للأبعاد الدلالية الموحية لأحداث معاشة ترمي ظلالها،وشباكها صوب المتلقي

لإثـارة التسـاؤل،والتفكير،وذلك مـا ندركـه واضـحا في قصـص مجموعتـه (السكرتير والخريف) ويبدو جليا من عناوين القصص أن القاص كان يلجأ إلى إدخـال الرمـز في قصصـه تدريجيا،ابتـداء مـن العنـوان الـذي يجـرده مـن محتـواه الواقعي،وينتقـل به إلى بعـد دلالي يربطه مباشـرة بمحتـوى القصـة التأويلي لإكمال عملية الترابط المدروس بين القصة وعنوانها[٣٠٣]،واحتكم القاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) إلى ضميره الأدبي ،وكتب ما أملاه عليه ضـميره،وما وجـده عادلا،ومنصـفا،فكانت قصصـه سـجلا لمظلمـات الشـعب العراقي،ومآسـيه في زمنـي الحـرب والاحـتلال ،وقـد خـرج مـن تلـك الحقبـة الحرجـة،ابيض الوجـه،وحظي بـاحترام الأدبـاء الاصـلاء الحقيقيين،والقـراء الجادين،وسـيبقى سـائرا في هـذا الطريـق الصـعب علـى الـرغم مـن وعورته،لكي يؤدي رسالة الأديب الانسانية٠

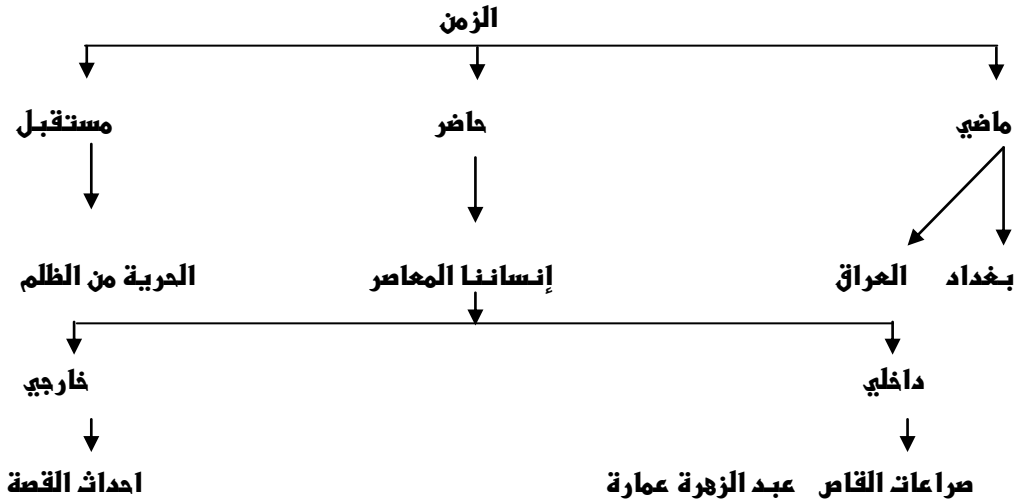
٢- مقتـرب ثان:الزمانيـة :- يلجـأ الكثيـر مـن الكتّـاب إلى وصـف الزمـان وصـفا مسـهبا في سـبيل إعطـاء القـارئ نكهـة الواقـع الـذي يحـاولون خلقه،وتصويره،والقاص الناجح لا يقتنع بإعطاء قرائه وصفا موضوعيا مجـردا للحقبـة التاريخيـة للحـدث،بل يحـاول أن يجعلهـم يعايشـون شخوصـــه معايشـــة وجدانيـــة، وفكريـــة عـــن طريـــق زج انفعالاتهم،واسـتجاباتهم الجماليـة في انفعـالات،ومواقف شخوصـه الوهمية[٣٠٤] ويعد الزمن عاملا فعالا في الحياة،لأنه عنصر يحمل قدرة على التغير يجعل البيئة بكل تفاصيلها لا تستمر في حالة ثبات ،بل يحركها باستمرار،بوصفه متحركا،فللحظة الواحدة متحركة إلى اللحظة التالية،وكل حركة تحمل معها تغيرا،وبما أن الزمان فعال في الحياة فهـو عنصـر فعـال في القصـة أيضـا،[٣٠٥] وبسـبب هـذه الفاعليـة لابـد

للكاتب أن يحدد زمن الإحداث التي تجري في القصة،كما ينبغي عليه إن يحرص على وضوح المراحل الزمنية بين كل حدث وآخر،لان كل حدث في القصة لا يكون له زمنه الخاص فقط،بل يكون له زمن علاقاته بلاحداث الأخرى[٣٠٦]،لقد كان الزمن وما يزال يثير الكثير من الاهتمام،وفي مجالات معرفية متعددة ابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية،فكانت منظورات الفلاسفة تنطلق من اليومي لتطال الكوني[٣٠٧]،فمقولة الزمن متعددة المجالات،ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ،ويتناول بأدواته التي يصوغها في حلقه الفكري،والنظري،وقد يستعير مجال معرفي ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر،فيوظفها مانحا إياها خصوصية تساير نظامه الفكري،[٣٠٨]فأرسطو يعرف الزمن بمقدار الحركة فيما يتعلق بـ القبل،والبعد،[٣٠٩]فهو يعرفه على أكثره اتساما بطابع الفيزياء،ويربط بينه وبين الحركة الفيزيائية،فلم يعد الزمان يعرف ميتافيزيقيا،على انه صورة للأبدية،أو حركة النفس،بل أصبح يعرف- كما يمكننا القول- فيزيائيا،أي كنظام عددي يبين اتجاه الحركة،يبين ما يتقدم،وما يتأخر،[٣١٠]ونجد في معظم قصص القاص (عبد الزهرة عمارة) تحتوي على رؤى فلسفية ،وليست هي الفلسفة المحضة التي ورد ذكرها في كتب الفلسفة،بل هي رؤى إنسانية تستشرف المستقبل،وتحاول تنوير الواقع،وتغيره إلى واقع أفضل،وكذلك الرؤية الفلسفية نحو الماضي من خلال رموزه التاريخية،والأسطورية،والحكايات الشعبية،وعند استنطاق نصوصه القصصية نجدها تتحدث عن الزمن الذي تجري فيه إحداث القصة،ويمكن إن يكون في الماضي،أو الحاضر،أو يكون في المستقبل كما في قصص الخيال العلمي،ويمكن إن تكون ارتدادات في الزمن

كما في قصص تيار الوعي فيتداخل الزمن الحاضر بالماضي،أو المستقبل بحسب إحداث القصة ولنأخذ قصة (رصاصة في الباص) نموذجا للزمان لوجدناها تتحدث عن توليد النص القصصي بطريقة المونولوج الداخلي تارة،وعلاقة السارد القاص مع الآخرين تارة أخرى،إما شخصية (بغداد) في القصة انفتحت بإشكالية مع العديد من الشواهد المرسومة،فأعطى دلالة وطنية تكرست داخل إطار الزمن المرسوم، فنراه يقول : بغداد عام ٢٠٠٦ استيقظت متاخرا هذا اليوم عن الدوام الحكومي مما اضطررت ان استقل باص الاجرة الذي غص بالركاب لاصل الى شركة النسيج القطني التي اعمل بها كان جو بغداد في غاية التازم الغزو الامريكي مبرر كما يقولون عبيد النفط والدولار وصناع السياسةسقطت بغداد على مرأى من العرب بل تأمر العرب عليها وانتشرت العصابات المنظمة مظاهر غريبة لم تكن من ثوب الشعب العراقي القتل على الهوية الذبح بحجة شرعية الطائفية على اشدها وفي منتصف شارع الوزيرية اوقفت الباص سيطرة عسكرية عراقية كما يبدو صعد احد الجنود ليسال الجالسين في مقدمة الباص – اسمك؟ فرد عليه بسرعة – عثمان فاشار بيده قائلا – انزل من الباص وانتظر وسال الثاني – اسمك ؟ عباس – ابقى في الباص ٠٠٠ التفت احد الجنود قائلا لي – اسمك؟ وبدون تردد قلت – بغداد !!صعق بوجهي قائلا – غبي اسالك عن اسمك تقول بغداد! قلت بعصبية – لاتقل غبي انت عسكري يجب ان تحترم الشعب تقدم نحوي وادار بندقيته وضربني على وجهي سال الدم على اثره قائلا – تريد تجعلنا سخرية نسالك عن اسمك اجب بسرعة والا حطمت راسك اجبته وفمي مليء بالدم – والله العظيم

اسمي بغداد هاكم الجنسية اقراؤها وراح العسكري يتفحص الهوية وهو يتمتم – بغداد حسن عبد السلام [٣١١] ، يمثل شفرة مختزلة لخطاب سيولوجي ،وسياسي عشناه في سنوات الاحتلال ،فكل فقرات التحول داخل جسد القصة إشارات إلى ذلك على الرغم من التموج الواضح بين التناصات الملحة بـ المقدس من جهة،والموروثات الأخرى من جهة ثانية،كما حدث للسارد والحديث عن شخصية بغداد الرئيسة في القصة وهو مشحون بإشارات رمزية لكشف حقائق واقعية عن شخصية ملموسة،وبحسب الترسيمة السيميائية الآتية :-

وكذلك عند تحليل الزمن تحليلا سيميائيا نجده يعطينا دلالات مختلفة من خلال الأزمنة الآتية :



مقترب ثالث المكانية :- إذا كانت القصة في المقام الأول،فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته،[٣١٢] ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع،[٣١٣] ودرجة السرعة فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم،ونحت في تشكيلها للمكان،إذ إن المكان في إبعاده يحتوي الزمن مكثفا،[٣١٤] والمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها إحداث القصة،في حين يتمثل الزمان في هذه الإحداث نفسها،وتطورها،لذلك فان طريقة إدراك الزمان تختلف عنها في المكان،فالزمان يرتبط بالإدراك النفسي،إما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي،[٣١٥] وللمكان أهمية كبيرة في القصة إذ انه هو الميدان الحاضن للحدث،والشخصيات المشاركة فيه،لذا فانه ينظم العناصر المكونة للقصة،[٣١٦] ويرتبط المكان بالزمان بحيث لا يمكن فصلهما في القص،[٣١٧] لأنهما لا يوجدان منفصلين في الواقع،إلا إن كلا من الزمان والمكان يأخذان بعدا جديدا في النص مع ارتباطهما بالواقع،[٣١٨] ولقد أدرك الإنسان منذ القدم الدور المتميز للمكان،وعلاقته بوجوده،ولعبت فكرة المكان دورا أساسيا في الفكر الإنساني قديما،وحديثا،وتطورت هذه الفكرة

مع تطور الفكر البشري في تعامله مع العالم الخارجي المحيط به،[٣١٩]وما تركتــه لنــا المعجمــات اللغويــة في تنــاول لفظــة المكان،ومرادفاتهــا الكثيرة،فالمكـــــان عنـــــد اللغـــــويين يعنـــــي الموضـــــع،وجمعه أمكنة،وأماكن،[٣٢٠]وقد صرح أفلاطون بأول استعمال للمكان إذ عده حاويا ،وقابلا للشيء،[٣٢١]والمكان عند القاص (عبد الزهرة عمارة) الذي تجري عليه إحداث القصة،يمكن إن يكون مكانا صغيرا مثل غرفة ،أو مكانا اكبر منها فقد تجري إحداث القصة في سوق،أو دائرة حكومية او مصنع ، او سيارة ،أو في مكان واسع في مدينة،أو مدينتين أو اكثر٠ وفي القصة الاولى من مجموعة القاص (عبد الزهرة عمارة) السكرتيرة والخريف ،فقد هيمن فيها جو المكان المفعم بالصمت،والظلمة،والمشاهد الحيوية ،لتغيب الشخصية المهيمنة،ويترتب عن ذلك تصورا لشخصية حكائية خلف المتن السردي،تعتمد محور القارئ ،لتتعدد القراءة،وتختلف في التحليل،ولعل هذه الشخصيات الناطقة باسم المؤلف- كما صنفها هامون- فهي تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة من يشارك في تشكيلها٠[٣٢٢]، فنراه يقول : صيف عام ١٩٧٠ شارع الرشيد مصنع الاجهزة الدقيقة الساعة الثامنة صباحا وقفت السيارة المرسيدس البيضاء امام باب المصنع ترجل منها رجل في الخمسين من عمره في كامل اناقته دخل باحة الادارة فيما لوح الموظفين بأيديهم بالتحية والترحاب – صباح الخير كان الرجل يرد التحية بوجه عابس صارم فيما السائق يحمل حقيبة سوداء ويمشي وراءه اوصله المصعد الكهربائي الى الطابق الثاني حيث مكتبه الفخم في حين استقبلته سكرتيرته الشقراء بابتسامة لطيفة قائلة – صباح الخير استاذ [٣٢٣]، وبقدر ما نسعى إلى تقديم المكان / أمكنة المجموعة القصصية (السكرتيرة والخريف) على أنه عنصر سردي يتمتع بخصوصية، وأهمية، نؤكد أن هذا

العنصر لا يمكن النظر إليه من منطلق عزله عن بقية العناصر السردية الأخرى الزمن، الشخصية، ولا سيما عنصر الزمن، إذ يستحيل وجود مكان أرضي، أو غير أرضي لا يتضمن كمية من الزمن وجدت بوجوده، واستمرت باستمراره[٣٢٤]، كما أن المكان لا تتجلى أبرز صفاته الجمالية إلا من خلال الزمان ،والإنسان [٣٢٥]، وباعتبار أن الشخصية تعد عنصراً رئيساً من عناصر السرد، وترتبط أهميتها بوجود العمل السردي نفسه، ولاسيما في المجموعة القصصية المبنية ولو تأملنا طبيعة المكان في بمعزل عن أساليب تقديمه، لوصلنا إلى نتيجة تؤكد أنه ليس مجرد ديكور للحدث وحسب، أو حتى بعداً كنائيّاً للحدث، أو الشخصية، أوالبيئة، على نحو ما كان سائداً ، بل بوسعنا التأكيد أن المكان أصبح يشكل رموزه التي تعيد تشكيل أدبية النص ،والرؤية فيه، وهذه الرموز ستؤسس ولاشك بنية جمالية خاصة بجنس القصص مما يجعل المكان في هذا الجنس الأدبي رمزاً لحياة البشر، يجسد الغربة ،والملل، والضيق ،والمفارقة، والعبور المؤقت، ويؤثر على مفهوم الزمن، فيعكس اضطرابه بين الديمومة ،واليومي، بين السطحي والعميق، وبين الوهم والحقيقة [٣٢٦]، ففي المجموعة القصصية (السكرتيرة والخريف) نتلمس معالم أمكنة عديدة متنوعة التفاصيل والأحوال ، مما يضعنا أمام نص يمثل رحلة في ثنايا المكان، كما يؤكد القاص ٠ عبد الزهرة عمارة) نفسه أهمية المكان بالنسبة إليه وعنده ارتباط كبير جدّا بالمكان،فهو اقدّر ما يسمّى بجمالية المكان في المجموعة القصصية على الرغم من أنّه كاتب واقعي واقعيّ ،ولكنّه مرتبط جدّاً بالأماكن، وأحياناً لا يعرف كيف يكتب حتى يكون جالس في مكان بعينه كالسيارة او المصنع او السيارة [٣٢٧]، فنراه يقول :- انا المحامي سالم منصور وبصفتي رجل قانوني ووظيفتي هي الدفاع عن

الحق ورفع الظلم عن الناس قاطعه الضابط بانزعاج قائلا – خلصني ماذا تريد ؟ تابع المحامي كلامه – وبصفتك الضابط المسؤول على المفرزة التي القت القبض على جاري فلاح المعموري اسئلك هل لديك امرا قضائيا بدخول المنزل ؟ اجاب الضابط باستهزاء – كلا رد عليه المحامي سالم – يعتبر هذا العمل خلاف للمادة ١٧ من الدستور العراقي والذي نص على حرمة المنازل مصونة ولا يجوز دخولها او تفتيشها او التعرض لهاالا بقرار قضائي وفقا للقانون اجاب الضابط بسخرية – نحن لا نقرا الدستور ولا نمشي بقوانيه – اذن من اين تاخذون اوامركم؟ - من السيد!!![٣٢٨]

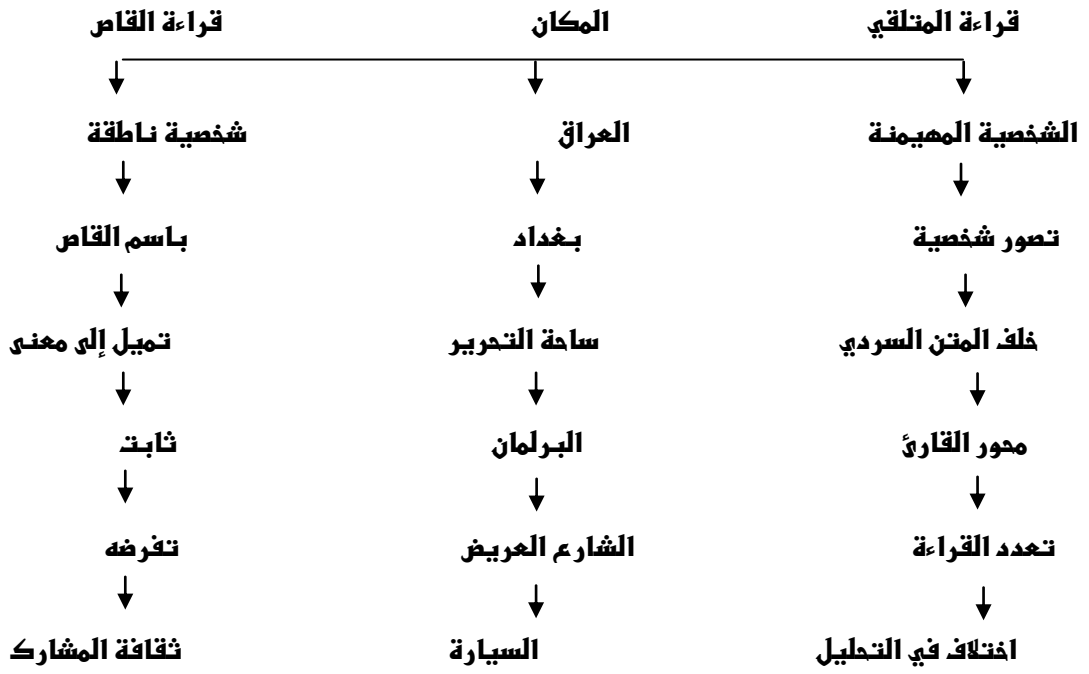
في النص السردي وضح القاص (عبد الزهرة عمارة) الهدف الأساس من القصة ،وهي رسالة موجهة إلى العالم لكشف المستور في المجتمع العراقي، من قيم ،ومبادئ مزيفة ، مخفية ،وهو يحاول فضحها ، وان اغلب المعاناة التي سجلها هو / معاناة الشعب العراقي من السياسية الهمجية التي حكمت عليه بالإعدام ، واعتمد على تقنية الفلاش باك بذكر الأحداث الماضية عن طريق الذاكرة القوية التي يمتلكها ، وأحداث المجموعة القصصية تنطبق في كل زمان ومكان للظلم والاضطهاد ، أما على الصعيد الفكري فإن القاص تناور في أفق البلاغة، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ في آن معاً، فهو لا يغادر المكان على مستوى الواقعة، جغرافياً، إلا من أجل أن يعود إليه رمزياً ليحتويه ،ويعلن انتماءه إليه، وعدم تخليه عنه، والإمساك به حتى الرمق الأخير، وهذا الانتماء الاختياري لهذه الأمكنة ،أمكنة الطفولة ،والشباب يقف في موقع النقيض من وجوده الفعلي[٣٢٩]، فنراه يقول : - قال الشيخ بنبرة غاضبة- نحن العراقيون خلقنا لنتحمل المصاعب والمصائب لا اعرف لماذا؟ الحرب الايرانية العراقية اخذت خيرة شبابنا وحرب الخليج الاولى طحنت اعز شبابنا وحرب الخليج

الثانية قتلت فلذة اكبادنا وعليه ملئت البلاد فوضى عارمة خلقت ارتال من الأرامل والثكالى والايتام والمعوقين والمفقودين صمت الشيخ قليلا واردف بوجه مكفهر – لعنة الله على الحكام فهم اساس كل بلاء قلت مؤكدا – نطقت بالصواب ياشيخ تبادلنا النظرات بصمت رهيب وبدأت قطرات من المطر تنزل على الارض لتبتلع التراب وتفوح رائحة الارض الزكية والمطر معا [٣٣٠]، وإذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية، والسياسية ،والاجتماعية من خلال الأفعال ،وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية عامة [٣٣١] ، ومن المهم أن نشير إلى أنه من الممكن أن يتم السرد بدون الإشارة إلى مكان الأحداث المروية، ومكان اللحظة السردي ،أو العلاقة بينهم، إلا أن المكان في حال التأكيد عليه يمكن أن يلعب دوراً مهماً في السرد، وأن السمات ،أو الوصلات بين الأماكن يمكن أن تكون هامة ،وتؤدي وظيفة موضوعية ،وبنيوية كوسيلة للتشخيص، ولا سيما في نصوص المجموعة القصصية (السكرتيرة والخريف) إذ يلعب المكان دوراً هاماً ،ومحورياً في تكوين مرجعيات الذات التي تحكي تجربة القاص (عبد الزهرة عمارة)،فضلا عن دورها في جعل أحداث النص، ومواقفها ووقائعها ممكنة الحدوث، وتشي بواقعيتها، و قربها من المعقول[٣٣٢]، وقد تجسد المكان الأليف بشكل واضح عند القاص وهو يروي لنا إن أهمية المكان وضرورة الوصول إلى تحديد طبيعة الفضاء السردي فيها، لأن الفضاء أكثر شمولاً، واتساعاً من المكان، فهو أمكنة المجموعة القصصية كلها، فضلا عن علاقاتها بالزمن ،والحوادث ،ومنظور الشخصيات ،إن نص القاص (عبد الزهرة عمارة) يفرض نفسه في سرد يعادل في قيمته قيمة الوثيقة التاريخية التي تدون تاريخ المجتمع العراقي ،ومكانه، وما ذكر من أسماء الأماكن الحقيقية إلا تقنية استخدمها

القاص لتوفير أكبر قدر ممكن من الإيهام الذي يجعل المتلقي يؤمن بحقيقية النص، وأحداثه،وشخوصه، وبالتالي مضاعفة طاقة التأثير به ،ولعل ولع القاص (عبد الزهرة عمارة) بالأمكنة هو السبب، وأول ما نلحظه ذلك الحرص الشديد منه على تسمية الأمكنة، مما يشير بالتالي إلى حرصه على إضفاء بعد واقعي للمكان الذي تدور فيه الأحداث على أقل تقدير، وأول الأماكن التي تصادفنا في النص التالي هو حديثه ووصفه الرائع للحوار بين المحامي (عبد العظيم جودة) ، والسارد وكيف صور لنا مكان المظاهرات والشهداء والقتلة والشعارات بصورة شعرية تدل على قدرته العالية في الوصف والسرد ، فضلا عن تصويره بدقة لزمانه ،ولشخصياته ، وكأنه يفعل ذلك بقصد الدلالة على أنه مكان إجباري يكتفي منه بالهرب من الخارج، ولذلك فهو لا يشعر فيه إلا بالعزلة التامة عن الناس،ويسرد الأحداث ، وتتحول هذه العزلة عنده إلى سجن يؤرقه كل تفصيل فيه، فنراه يقول : - متى نعبد الله دهشت لقوله وقلت متسائلا – ما الخبر يا استاذ ؟ - هل تعلم ان الاسلاميون يعبدون الحكومة ويقدسون السلطة بدل الله – لا اعتقد – الغريب يا ابو رضا ان الاسلاميون يسيطرون على الحكومة والبرلمان ولم يقدموا شيئا للناس انني اتساءل الم يخافوا الله ؟ ليس كلهم هناك اسلاميون قولا وفعلا اسمعت ماذا قال الامام الكاظم عليه السلام (من تكلم في الله هلك ومن طلب الرئاسة هلك ومن دخله العجب هلك) –متى تنقشع هذه الغمامة؟ متى يطبق القانون ؟ متى الاسلاميون يعدلوا ؟ متى متى ؟ ٠٠٠ امريكا تصنع الحكام والحكام والحكومة عملة واحدة تأتي بتوقيع من اسيادهم البرلمان ينتخبون من قبل الشعب يجلسون على الكراسي يطبقون ما يملي عليهم اسيادهم الحكومة والبرلمان عملة واحدة ايضا الوزراء يوافق عليهم البرلمان

والبرلمان منتخب من الشعب والشعب حر ينتخب من يريد ؟ البرلمان يعين الوزراء اذن هم امريكيو الهوى عراقيون الاصل الوزراء يستطلعون اقاربهم ويختارون المدراء العامون اذن المدراء العامون امريكيوا الهوى[٣٣٣] اخذ المكان بُعده الوظيفي ،والدلالي في القصة إذ يشكل في النص صورة تعكس وعي القاص للعالم، ولذلك نلحظ في قصته حضوراً خاصاً للمكان ،ولاسيما في مرحلة الاحتلال ، والذي يظهر بجلاء، ووضوح في مشاهد وصف المكان التي تشكل وثائق تعكس واقع طبقة اجتماعية ينتمي السارد إليها، ووصف من يحكم العراق يدل بوضوح على هذه الطبقة السياسية التي دمرت البلد ، وهذا لا يعني بحال من الأحوال أن وصف المكان لا ينطوي على دور جمالي تزييني أخاذ، وبذلك تمتزج وظائف المكان لتؤدي أكثر من دور بآن[٣٣٤]، وفي مكان آخر، أقرب ما يكون إلى المنفى، أحد أكثر الأقدار مدعاة للكآبة، ولهذا فإن كتابة القاص عن موطنه الأول،بغداد، وبقية الأماكن التي عاصرت مراحل تكوين شخصيته تمثل فيما نرى استبطاناً لوجدان ،وذاكرة، القاص ، وهي كما أسلفنا كتابة تخلق من تظهير المكان حالة ترميم لذات متشظية، وتؤدي وظيفة رمزية نفسية ،وفكرية من ناحية، كما تساهم من ناحية ثانية في تشكيل معززات واقعية حسية للبنية المفاهيمية الرمزية التي يتأسس عليها فكر، وعقل القاص (عبد الزهرة عمارة) ، ويتكئ الانشغال بالمكان على كون المجموعة القصصية فناً زمكانياً يقف خارج القسمة التقليدية للفنون إلى فنون زمنية وأخرى، تميزالقاص بأسلوبه الجميل ،والشيق في سرد الأحداث ، الاجتماعية ،والواقعية ،والنفسية ، والسياسية فهو يروي لنا معاناة أجيال من النساء ،والرجال المضطهدين

ونلحظ ذلك من خلال الترسمية السيميائية الآتية :



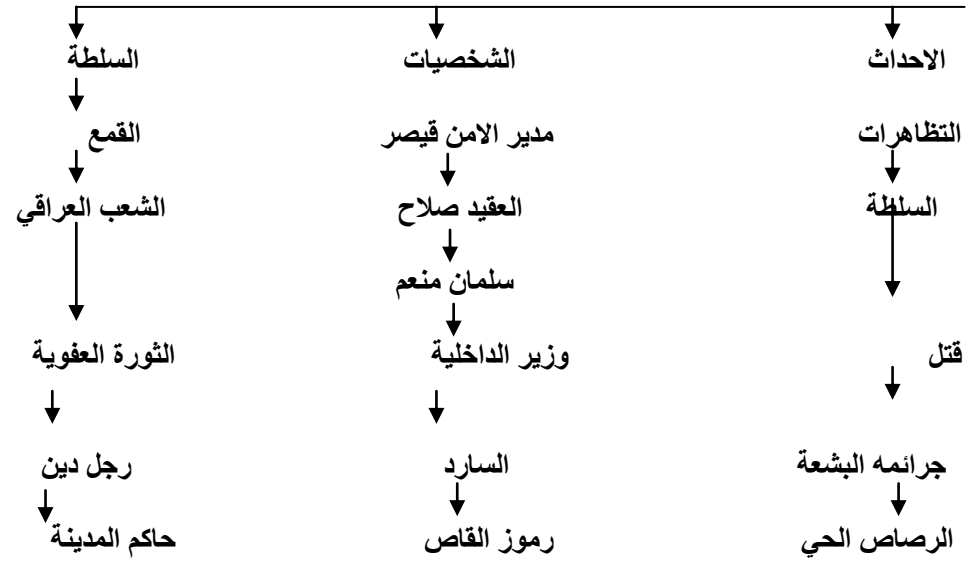
٤- مقترب رابع الحدث:- يمثل الحدث الركيزة الأساسية للعناصر السردية الأخرى في الخطاب الأدبي،والكاتب (عبد الزهرة عمارة) يعنى بواقعية الحدث فهو لدى القاص ليس حدثا واقعيا تماما طبق الأصل،حتى وان انطلق من الواقع باعتباره مرجعية[٣٣٥] الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كارتداد المنولوج الداخلي،والمشهد الحواري والتخلص والوصف[٣٣٦]،إن ترتيب الإحداث في القصة وأولوية ذكرها هو جزء أساس من تشكيل القصة ،وبنائها بناء فنيا متماسكا،فتنظيم البنيات السردية في أي نص قصصي يعتمد على مهارة القاص وقدرته على الربط ، [٣٣٧]،أي ربط هذه الملفوظات السردية من خلال العلاقات الدلالية،والإيحائية ،والمعنوية داخل التسلسل السياقي للنص ،وقدراتها على مزاولة الوظائف التأويلية للنص الذي يعبر عن الوحدات الشكلية (الشخصية،الإحداث،مراحل السرد،الموضوعات)ووحدات المعنى من

(طبيعة،وزمن،وصـــــــيغة،وهيأة)والوحدات النفســـــــانية،والانفعالات العاطفيــة،والانفعالات الشــاعرية،والتعليمية[٣٣٨]،والحــدث عنــد القــاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) هوعنصر أساسي في القصة إذ تعتمد عليه القصة،وبدونها لا يمكن أن توجد قصة،فالمتن القصصي عبارة عن أحداث متتابعة،أو متذكرة،أو متداخلة،وهي إحداث يكشف حدوثها عن دواخل شخصيات القصة ونجد ذلك واضحا في قصة (عاصفة ولكن) فنراه يقول : - اوصلني بالعقيد صلاح انا مدير الامن قيصر غيلان تلعثم المتكلم وقال – حاضر سيدي ولم تمض ثواني حتى سمعت العقيد صلاح يقول – تفضل تفضل سيدي – لديكم شخص يدعى سلمان منعم المسعودي – دقيقة سيدي ومضت اقل من دقيقة وسمعت العقيد يقول – نعم سيدي موجود – ما هي تهمته ؟ ٤ ارهاب – اكمل اوراقه واطلق سراحه – حاضر سيدي كان الشيخ منعم المسعودي يترقب مكالمتي بلهفة وحيرة وقلق ينتظر النتيجة وعندما سمع كلامي الاخير طفق يصافحني بحرارة ويشد على يدي ولسانه لا يفتر عن الثناء والعرفان والشكر لي ولم يمض شهر على الحادثة حتى استدعاني وزير الداخلية ليفاجئني قائلا – متى تفهم يا سيادة اللواء قيصر وتكتم لسانك ؟[٣٣٩] هناك أحداث بسيطة في بعض القصص،وأحداث كبيرة كما في القصص السياسية٠ وكانت قصة القاص في مجموعته القصصية متميزة،واستثنائية، كانت قصته تحتوي على رمز السلطة،وتمثل الظلم والاضطهاد ،وتقترف جرائمه البشعة يحيطها المنافقون،والجلادون،وقد اظهر تلك الجرائم بالمشاهد القصصية المؤثرة التي رفعت من الشأن الأدبي لهذه القصة التي يعتز بها كثيرا القاص (عبد الزهرة عمارة) ٠

ويكشف هذا المشهد الدرامي حجم المعاناة التي تحت وطأتها قطاعات كبيرة من الشعب بفعل سياسة القمع ،والإرهاب التي تمارسها السلطة إزاء المتظاهرين ،والمعتقلين ،ويعزز القاص (عبد الزهرة عمارة) هذا المشهد بمشهد آخر يقوم فيه احد المخبرين بتشخيص أفراد من المتظاهرين ،والمعتقلين ،ويعززالقاص هذا المشهد بمشهد آخر يقوم فيه احد المخبرين بتشخيص أفراد من المتظاهرين بقصد أدانتهم مما يوفر حركة درامية أكثر سعة مما هي في بداية القصة ،ولو استطاع القاص أن يمنح قصته هذه الطاقة المتفجرة منذ البداية لاستطاع أن يحقق نصا يلتزم على الأقل . بشرط النص الدرامي - صاحب المواصفات الفنية التي تتناسب مع مستوى الطرح الفكري فيه ، فنراه يقول :- تحركت المظاهرة الى شارع السعدون وهي تفور امواج من البشر تتلاطم في الشارع العريض وجاءت موجات اخرى من المتظاهرين من الشوارع الفرعية تهتف بقوة تسقط الحكومة يسقط الدستور تسقط الاتفاقية المشؤومة بين هذه الموجات العارمة وجدت نفسي في وسطها وعندما وصلت الجموع الغاضبة الى ساحة الفردوس اطلق الرصاص علينامن كل جانب سقط متظاهر وتبعه اخر ازدادت الحناجر تهتف بقوة لكن الرصاص ازداد بقوة وسقط اخر بدا المتظاهرون يلوذون بين الازقة الضيقة تفاديا للرصاص وللقبض وجاءت رصاصة قاتلة في راس المحامي عبد العظيم فسقط مغشيا عليه [٣٤٠]،الحوادث وهي موضوع المجموعة القصصية أو الوقائع الجزئية التي يحاول القاص نظمها،أو التي تدور حولها الحكاية،وهي تتشكل من خلال ملاحظات القاص (عبد الزهرة عمارة)،ومشاهداته،وتجاربه اليومية،وانتقاء ما يثير اندهاشه،وما يرى فيه أهمية خاصة تصلح للموضوعات القصصية والقاص الجيد هو الذي لم يكتف

بالسماع،والقراءة،والمشـاهدة،وإنما يعمـل علـى سـبر أغـوار النفـوس الإنسانية،وكشـف أعماقها،والتعرف علـى مـا يـدور فيها،فهو إذا مـا الـتقط برؤيته الثاقبة الأحداث التي تثير اهتمامه،وكشف بعض الأمور التي تزيد من تجربته اختزنها إلى وقت الحاجة،وساعة النضج،والمخاض، وللإحداث أثر كبير في أهمية القصة،ونجاحها،ولكن بشرط استعمال عنصر التشويق بصورة حسنة،ذلك الذي يعد أبرز وسائل تسيير الأحداث ،وإدارتها،فهو- لو أحسن استعماله- يتمكن من إثارة اهتمام القارئ ،وشده إلى المجموعة القصصية ، ولا يختلف نص القاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) إذ يعتمد الحدث في المجموعة القصصية (السكرتيرة والخريف) بصورة عامة على قطبي صراع رئيسيين هما :(السلطة /الشعب) ،هذين القطبين من خلال الطبيعة الاستغلالية التي تمارسها السلطة على أفراد الشعب يمثلان القوة الدرامية الوحيدة في المجموعة القصصية ،ويأتي التعبير عن هذه القوة بواسطة توزيع أجزائها (الشخصيات)إلى مواضع نفوذ درامية في القصص فنجد منذ البدء يتذمرون من واقعهم السيئ الذي يمارس القمع والإرهاب ضدهم ، ومما لاشك أن التناول المقطعي من الحدث يفقده الخاصية التي يتمتع بها البناء الدرامي من حيث كونها معقودة بأواصر بنائية متينة تمنح المجموعة القصصية نسقها الخاص بها ، وتبقى أنماط الصراع في القصص بحدود التراشق الحواري دون أن يتعدى ذلك إلى التصادم الدرامي الحقيقي بين الشخصيات ويكتفي القاص (عبد الزهرة عمارة) في إبراز صورة الصراع بين قطبي (السلطة / الشعب) بهذه الصيغة البسيطة من صيغ الصراع (التراشق الحواري) ، وفجأة يرتد بنا زمانيا إلى الزمن الماضي ،أو إنها هي تأتي إلى زمان الشخصيات الذي يمهد له بفعل درامي ما يحقق له صداه ، وتأثيره الذي ينبغي أن يحدثه ،

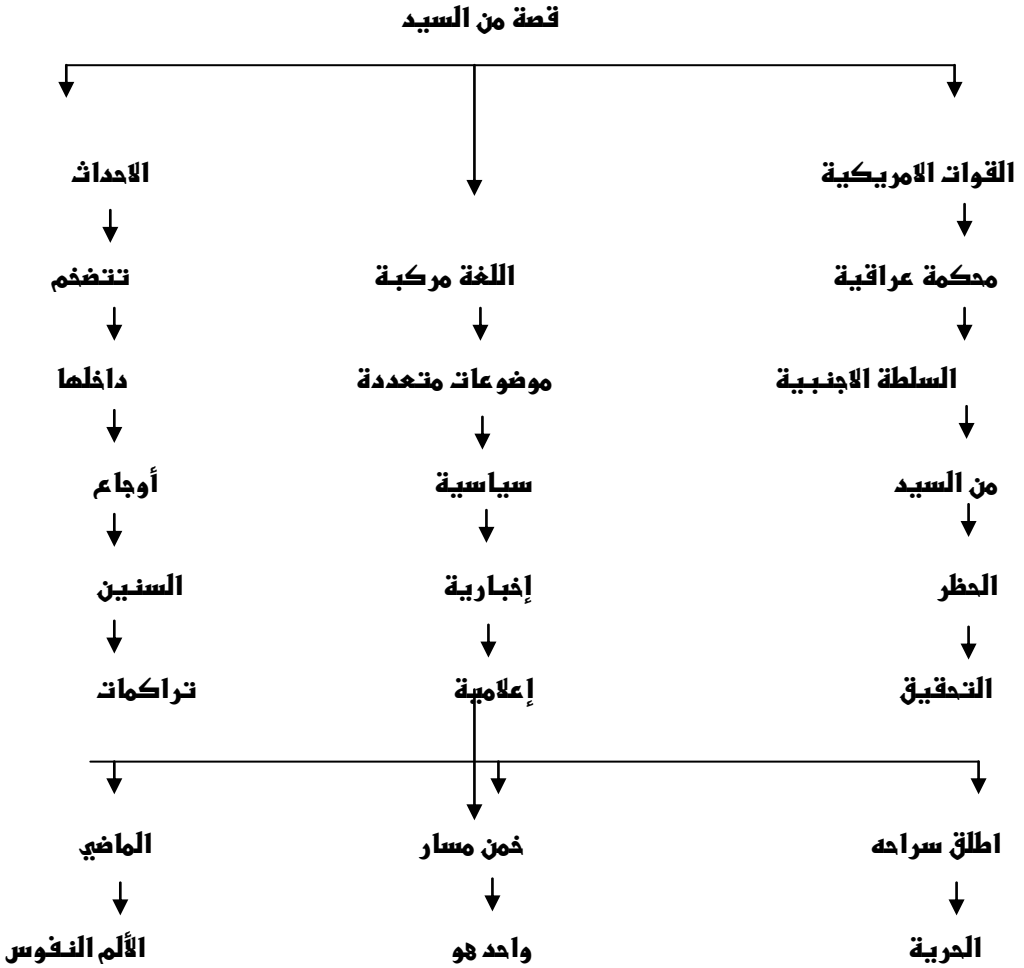
إذ إن طبيعة البناء الدرامي تفرض على القاص ضرورة تقديم وضع معقد يتبع التمهيد لظهور فعل الاحداث حتى يصبح خروجها مؤثرا وله وقعه الخاص ، إن الفعل الذي تقوم به الشخصيات من حيث الضرورة ألدراميه فعل له أبعاده المستقبلية ، وهو مما يخدم حالة الناس الذي يعيشون تجربة القيد ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الاتي :-



٥- مقترب خامس لغة الحوار: أن للحوار أهمية كبيرة في عملية كشف،وتصوير أبعاد الشخصية القصصية وبما إن الحوار هو الأداة الرئيسة في التعبير سواء،[٣٤١]كان الحوار مع النفس أو مع الآخرين ذلك انه الأداة القادرة أكثر من غيرها على التقاط الذبذبات المتوفرة بين شد وجذب،وبين مد وجزر،وهو الأداة الفعالة في تجسيد متناقضات الفكر،والشعور،متناقضات الحقيقية الداخلية والخارجية معا،[٣٤٢]إما لغة الحوار فهو الكلام الذي تتبادله شخصيات القصة أو الذي تقوله شخصية واحدة عندما يحدث لها تداعي ،وتتذكر إحداثا ماضية أو حاضرة أو تستشرف إحداثا في المستقبل،والحوار عنصر مهم في القصة إذ هو يكشف

عـن دواخـل شخصـيات القصـة،وقد اسـتطاع القـاص الرائـع (عبـد الزهـرة عمـارة) عبـر قصصـه أن ينقـل لنـا بعـض ملامـح ذلـك الواقـع الحزيـن،وذلـك الخـراب الشـامل بأمانة،وصدق،وبأسـلوب جميل تعتوره بعض الهنات التـي يمكـن تلافيها،وتجاوزهـا بقليـل مـن التـدقيق،والانتباه تبـرز مـن خـلال لغـة متشـابكة في بعـض المواضع،تحتشـد بالأوصـاف،والتعبيرات الزائـدة التـي تحتـاج إلى التشـذيب،والمراجعة ليسـتقيم السـرد،فنراه يقـول : غـدا صباحا سـوف نسـلمه للقـوات الامريكيـة – لمـاذا القـوات الامريكيـة سـلمه الى محكمـة عراقيـة عادلـة اذ انـك تخـالف الدسـتور العـراقي حسـب المـادة ٢١ التي تنص بحظرتسليم العراقي الى الجهاز الاجنبي والسلطة الاجنبية وبعد يومين ارسـل السـيد فـلاح المعمـوري الى الجانـب الامريكـي وبدا التحقيـق من جديد وتابع المحامي سالم قضية السيد فلاح المعموري في الجانب الامريكـي ودخـل معهـم في تفاصـيل عديـدة بعـد اسـبوع مـن التعـذيب المسـتمر اطلـق سـراحه لعـدم ثبـوت أي جريمـة[٣٤٣]،كمـا انـه اسـتعاض في قصصه عـن الفعل القصصي الذي ينمو باضطراد،ليكشـف بؤرة الحدث أو المضـمون القصصـي،بتلك الجزئيـات المبثوثـة التـي تسـود السـرد،والتي تكـون غالبا،بديلا عـن ذلـك الفعـل،غير أن الأمـر يعـد طبيعيا بالنسـبة لقاص مبـدع مثـل (عبـد الزهـرة عمـارة) لابـد أن يتخلـل أسـلوبه ،وأدواتـه الفنيـة بعـض التقنيـات الفنيـة ،ليعـالج بالمران،والدربة،والتواصـل في الكتابـة، وعنـدما نسـتنطق قصصـه نجـد القـاص ابتعـد عـن الرمزيـة المقصودة،التشـفير،ولجأ إلى اسـتخدامات اللغـة المركبة،وحشـوها في موضـوعات متعددة،سياسـية،إخبارية،إعلامية ضـمن مسـار واحـد هـو النفايـات التـي يقودهـا آدم بخـط متواصـل مـن السـير،والبحث المسـتمرين،ولغة الحـوار تتضـخم في داخلهـا أوجـاع السـنين،وتراكمات

الماضي،وألام النفوس الباحثة عن الاستقرار،[٣٤٤]كما اراد القاص أن يعبر عن هموم متداخلة،بين السياسة،والفوضى،والبحث الدائم عن اللاجدوى في الحياة التي اعتبرها مجمع كبيرللظلم ، ويمكن ان نلحظ ذلك في المخطط السيميائي الاتي :



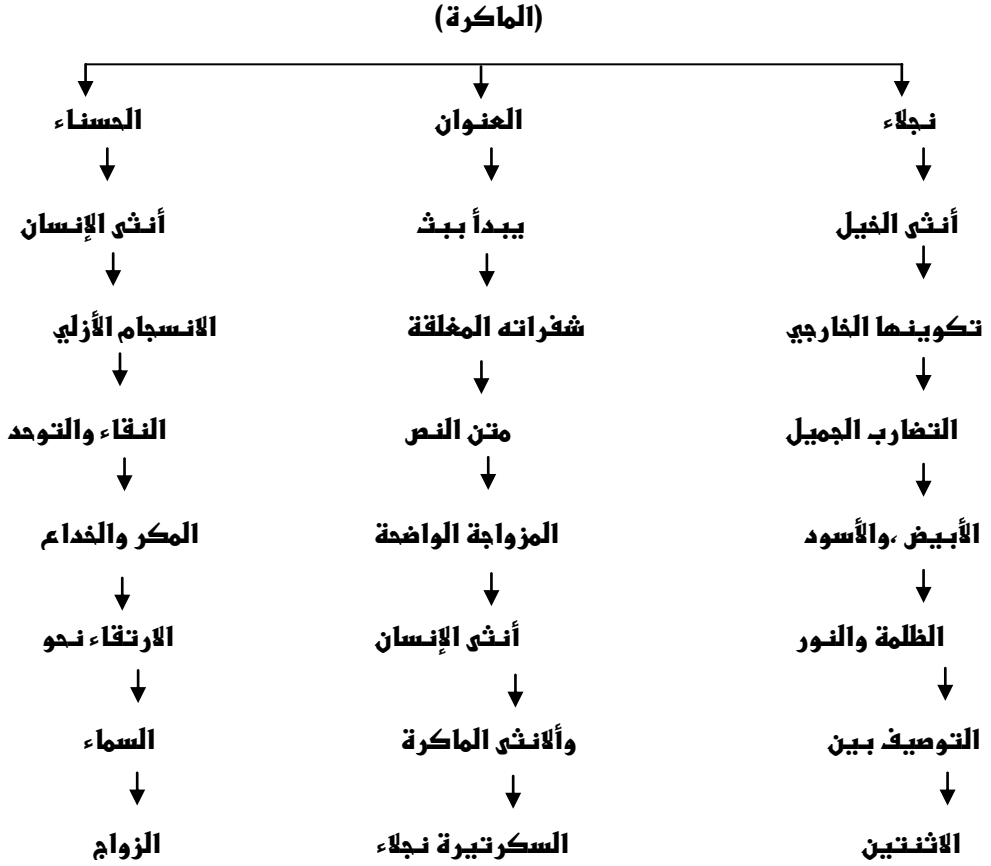
٦- مقترب سادس بناء الشخصية: ارتبط نشوء القصة بقدرة الروائيين على خلق الشخصيات القادرة على إقناع القارئ ،وإمتاعه والتأثير فيه ، ولاشك في إن رغبة الروائيين الواقعيين في التعبير عن المجتمع دفعتهم إلى بناء عوالم فنية روائية تشبه العالم الحقيقي،[٣٤٥]ومن البديهي في هذه الحالة أن يضم المجتمع الروائي ما يضمه المجتمع الحقيقي من شخصيات،وحوادث،وعلاقات، وزمان،ومكان،[٣٤٦]ولان المجتمع الحقيقي

الذي يعبرون عنه لا وجود له من دون الشخصيات،وقد انعكس ذلك في التعريف التقليدي للشخصية،وهو أنها أحد الإفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم إحداث القصة أو المسرحية،[٣٤٧]وقد أشار الناقد الدكتور عدنان خالد إلى إن معظم النقاد المحدثين يعدون الشخصية أهم عنصر من عناصر الفن القصصي،بل هو العنصر الأول فيه،[٣٤٨]لان الشخصية هي صانعة الحدث،[٣٤٩]ولكي يؤدي الحدث في القصة أو الرواية فاعليته المؤثرة يجب أن تتبناه شخصية من الشخصيات وإلا ظل الحدث بعيدا عن كونه حدثا فنيا،إلا إذا تفاعل مع الشخصية،ومن ثم يصبح مقوما من مقومات القصة أو الرواية٠ والشخصية في الدراسات السردية هي هذا العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع،[٣٥٠]تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء ،والمذاهب،والإيديولوجيات،والثقافات ،الحضارات،والهواجس ،والطبائع البشرية التي ليس لها لتنوعها ولا لاختلافها من حدود،[٣٥١]ومفهوم الشخصية في الإعمال الروائية يختلف باختلاف المبدع/ الروائي الذي يتناولها،ويتحدث عنها،وقد تطورت النظرة إلى الشخصية عبر المراحل الروائية المختلفة،فمثلا الشخصية عند الواقعية التقليدية هي شخصية حقيقية شخص من لحم ودم٠ لأنها شخصية تنطلق من إيمانها العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط،بكل ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التامة بين زمني ثنائية السرد/الحكاية،[٣٥٢]ولعل التركيز على بناء شخصية فنية وفق تكتيك سري لمرجعيات متعددة في قصص القاص (عبد الزهرة عمارة) قد أعطى قناعة لدى المتلقي فحواها أن القاص أراد بطريقة تركيبة فتح شكل تجريبي قادر على سحب اللغة الشعرية المقصودة داخل متن القصة الواحدة،لنجد زحمة من الإشارات،والعلامات التي تمتعت بها هذه

الشخصية فالشخصية القصصية ،والروائية[٣٥٣] بحسب تعريف رولان بارت لها أنها ناتج تركيبي يمكن أن يتكون من مجموعة من السيمات التي تتكرر فتكون تركيبة قادرة،أو تركيبة معقدة عندما تضم علامات متناظرة،أو متناسقة هذا التعقيد أو هذا التعدد هو ما يحدد شخصية الشخصية ففي قصته (الماكرة) التي سأمضي معها قليلا،[٣٥٤]والتي يتسيد فيها العنوان منذ الدخول الأول للقصة،ويبدأ ببث شفراته المغلقة إلى متن النص،حيث المزواجة الواضحة بين أنثى الإنسان،وألانثى الماكرة امرأة دلالاتها عميقة،وواضحة،تكمن عندها الأشياء،وتتناغم في حضرتها موسيقى الروح،إذ الانسجام الأزلي بين النقاء،والتوحد،(نجلاء) دلالة لا يمكن إغفالها عن، الارتقاء نحو السماء،والخالق،فهي التي حملت المكر والخديعة،لذا كانت التفاتة القاص (عبد الزهرة عمارة) حين أعطى بطلته ذات الاسم ذكية،وموفقة ،إذ أراد لها الشهرة الواسعة وهي امرأة معشوقة تحب المدير وتخدع الرجال ،وتتقن فن التشريح الذي سمح لها أن تعشق،المدير ، فنراه يقول : واستاذن المدير العام وخرج وبعد دقائق طرق الباب وكان بمعيته السكرتيرة الحسناء ليقول للمدير العام – سيدي هذه نجلاء السكرتيرة صدم المدير العام صدمة عنيفة هزت كيانه وهو يرى هذا الجمال الرهيب توقفت الكلمات بين شفتيه ولم يتفوه بشيء في حين انصرف مدير العلاقات وبعد طول انتظار بادرت السكرتيرة قائلة – سيدي انا تحت امرك – تفضلي اجلسي – كم مضى على تواجدك في هذا الموقع؟ - عفوا سيدي هذه اول مرة اشغل هذا الموقع – غريب وكيف كانت تسير الامور بدون سكرتيرة – المدير العام الذي سبقك كان قد نقل سكرتيرته معه –اذن من اختارك ؟ - السيد مدير العلاقات هو من كلفني بادارة هذه المهمة ولو مؤقتا[٣٥٥]،ومن هنا يجيء التقارب الموضعي في

التوصيف بين الاثنتين،(نجلاء) هي متأصلة في حياة متداخلة بين شخص الراوي،فهي السكرتيرة الجديدة الفتاة الحسناء ، فهي واقعة مبهمة،تحمل رائحة الحرية في تفاصيلها،ولكن حقيقتها خنق هذه الحرية بوسائل أكثر دموية،ولكنها مستورة،وغير مفضوحة،ولربما أراد القاص بهذا التلميح إلى كشف الدوافع الكامنة عند المدير العام الجديد للذبح،

ومن خلال استنطاق قصة (الماكرة) تتضح لدينا عدة معالم،ومن خلال الترسمية السميائية الآتية :



المصادر والمراجع

أولا الكتب:-

-القرآن الكريم ٠

-التجريب في القصة العراقية القصيرة:حسين عيال،ط ١،بغداد،٢٠٠٨ ٠

- الزمن في الأدب:هانز ميرهوف:ت د٠ اسعد رزوق،مؤسسة سجل العرب-القاهرة،١٩٧٢ ٠

- الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم:د٠ حسام الدين الالوسي،ط٢، ١٩٧٧

- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:د٠ إبراهيم جنداري،ط ١،بغداد،٢٠٠١ ٠

-المنتمي :د٠ غالي شكري،دار المعارف بمصر،١٩٦٩ ٠

-النقد الأدبي الحديث:د٠ محمد غنيمي هلال،دار العودة- بيروت،١٩٧٣ ٠

- النقد التطبيقي التحليلي:د٠ عدنان خالد،ط ١،بغداد،١٩٨٦ ٠

- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر:د٠ عبد الناصر هلال،مركز الحضارة العربية،القاهرة،ط ١، ٢٠٠٦ ٠

- بناء الرواية:سيزا قاسم،الهئياة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٢ ٠

- تحليل الخطاب الروائي:سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي- بيروت،ط ١، ١٩٨٩ ٠

-تقنيات السرد في النظرية والتطبيق:آمنة يوسف،دار الحوار للنشر التوزيع،سوريا ١٩٩٧ ٠

-جماليات المكان:جاستون باشلار،ت:غالب هلسا،دار الحرية للطباعة،بغداد،١٩٨٠

-دراسة في البناء الفني في خماسية مدن الملح:د٠ حسين حمزة،ط ١،بغداد،٢٠٠٤
-دليل الدراسات الأسلوبية:د٠ جوزيف ميشال شريم،المؤسسة الجامعية للدراسات،والنشر،والتوزيع،بيروت- لبنان،١٩٨٤ ٠
-شعرية السرد في شعر أحمد مطر:د٠ عبد الكريم ألسعيدي،ط ١،دار السياب لندن،٢٠٠٨ ٠
-عالم الرواية:رولان بورنوف:ريال اوئيلية:ت نهاد التكرلي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط ١، ١٩٩١ ٠
-غائب طعمة فرمان روائيا:د٠ فاطمة عيسى جاسم،ط ١،بغداد،٢٠٠٤ ٠
- في الإيقاع الروائي:د٠ احمد ألزغبي،دار الأمل ،عمان- الأردن،١٩٨٦ ٠
- لسان العرب:لابن منظور ،دار صادر،بيروت٠
- مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردي:د٠ شرشار عبد القادر،ط١،دمشق،٢٠٠٣ ٠
- معجم مصطلحات اللغة والأدب: كامل المهندس،ومجدي وهبة،مكتبة لبنان- بيروت،١٩٧٤ ٠
- مقاربة سيميائية لنص شعري:منقور عبد الجليل،ط١،دمشق،٢٠٠٣ ٠
- نظرية الأدب :أوستن وارين،ورينية ويلك،ت:محيي الدين صبحي،مطبعة خالد ألطرابيشي،دمشق،١٩٧٢ ٠

ثانيا الصحف والمجلات:-

- جريدة الاتحاد:في ٢٠٠٧/٦/٢٦ ٠
- جريدة الزمان،ع ٢٦١٣ ،في ٢٠٠٧/٧/٩ ٠
- جريدة الزمان،ع٢٧٤٢ ،في٢٠٠٧/٢/٧ ٠
- جريدة الصباح،ع١١١٢ ،في ١٤ /٢٠٠٧/٥ ٠

- جريدة الصباح،ع ٤٣١٣ ،في ٢٠٠٧/١٠/١٣ ٠
- جريدة الصباح،في ٢٠٠٧/٥/١٤ ٠
- جريدة الصباح،في ٢٠١٠/١٢/١٦ ٠
- جريدة الصباح الجديد،في ٢٠٠٥/٣/٢٩ ٠
- جريدة طريق الشعب،ع ٢٠٠٢ ،في ٢٠٠٦/٧/١٠ ٠
- جريدة طريق الشعب،ع٤٠،في ٢٠٠٧/١٠/٢ ٠

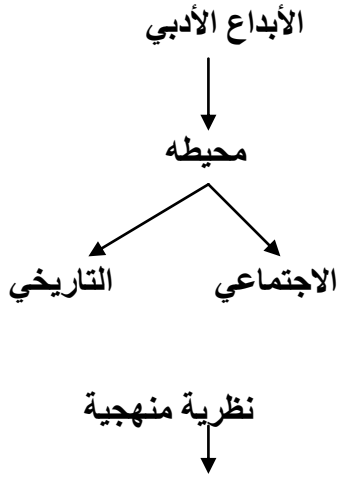
مجلة الأقلام،ع ٧،تموز، ١٩٨٩ ٠

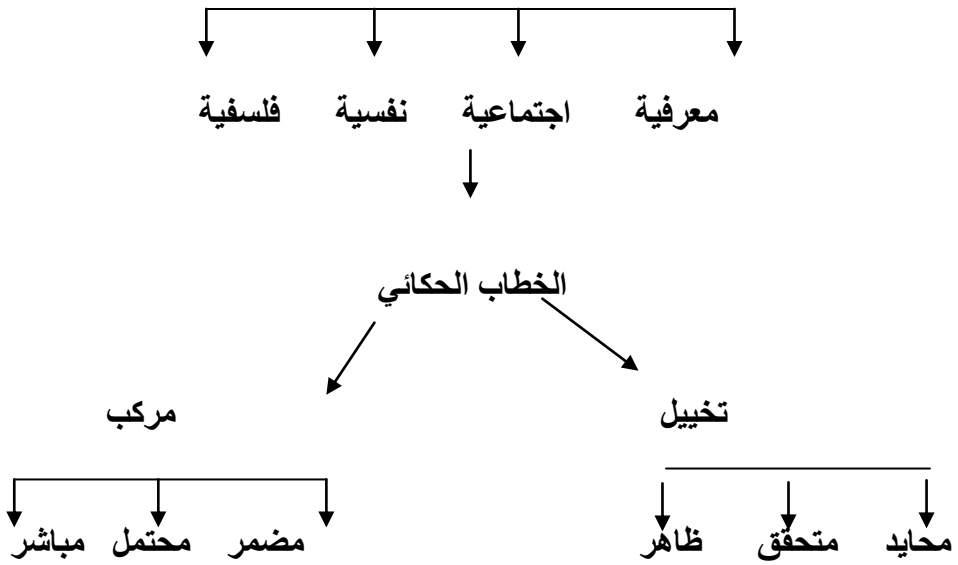
٥- السيرة الغيرية في رواية (غدا سأرحل)

روايـة السـيرة ليسـت ظـاهرة جديـدة في تـاريخ الأدب العـربي الحديث، بل كانت على العكس واحدة من أكثر الظواهر شيوعا في المراحـل الأولى مـن تـاريخ هـذا الأدب، فقـد اسـتخدم رواد الروايـة المصرية مادة حياتهم الشخصية ليصنعوا منها رواياتهم الأولى في صيغة سير واضحة، والأمثلة هنا كثيرة، أبرزها طه حسين في الأيام، وهيكل في زينب، والعقاد في سارة، وتوفيق الحكيم في عصفور من الشرق ويوميات نائب في الأرياف[٣٥٦]٠كما أنها لم تكن يوما ظاهرة نسـائية؛ فمعظـم الـروائيين الرجـال في الأدب العـربي المعاصـر استغلوا فعلا حـوادث، ووقـائع، وأطيافـا مـن حيـاتهم الشخصـية، ليصنعوا منها روايات سيرة جديدة من بينهم: إدوار الخراط، وعبد الفتـاح الجمـل، وجمـال الغيطـاني، وعبـد الحكـيم قاسـم، وإبـراهيم أصـلان، ومحمـد البسـاطي، ومحمـد مسـتجاب، ومنتصـر القفـاش وغيرهم[٣٥٧]٠وعلى وجه العموم، يبدو أن هناك علاقة عميقة لا مفر منها بين مخطط حياة الروائي الفرد كحكاية من ناحية، وبين شكل الرواية نوعا أدبيا من ناحية ثانية لكننا يجب أن نلقي مزيدا من الضـوء علـى هـذه العلاقـة الإشـكالية المتزايـدة في القـص العـربي المعاصـر؛ ذلـك أنهـا أضـحت سـمة مهيمنـة علـى هـذا القـص ،لقـد أصبح من دأب الكتاب أن يستخدموا موادا من حياتهم الشخصية

الفعلية، وأن يعلنوا عن ذلك في متن النص الروائي نفسه، ولم يكن من قبيل المصادفة أن أشهر النصوص القصصية في السنوات الأخيرة كانت نصوصا ،سيرة، أو شبه سير ذاتية، ومما يجدر ملاحظته هنا أيضا أن هيمنة الصيغة للسير جاءت مواكبة لاتجاهات طليعية وتجريبية في الكتابة، لا في الأدب العربي وحده، بل في كل آداب العالم، لقد جاءت هذه الصيغة وكأنها إعادة اكتشاف للعلاقة الخصبة المربكة بين الذات والواقع، بين عالم الداخل وعالم الخارج [٣٥٨]،والسيرة هي قصة حياة المرء التي يتذكرها ويكتبها بنفسه، ولذلك تكون خاتمة لحياة الشخص، وقد يكتبها كاتب أو سياسي أو مجرم أو قائد؛ لأن الشهرة والمعرفة المسبقة بصاحبها شرط ضروري للإقبال على قراءتها، أما رواية السيرة فعمل فني متخيل ينهض على أحداث ووقائع من حياة صاحبه مهما كان مغمورا، ولذلك يحدث أن يكتبها روائي غير معروف أو يكتبها روائي شهير كما في حالات كثيرة لكن هذا الاختلاف بين السيرة الذاتية، ورواية السيرة لا ينفي أن بينهما تشابها بديهيا، مردّه أنهما كلاهما يستندان إلى تذكّر خاص لوقائع وشخوص من حياة الروائي ، وتلك هي المشكلة: أنهما معا يقعان في المنطقة التي تفصل بين الخيال والحقيقة[٣٥٩]، وفي السيرة الغيرية في رواية (غدا سأرحل) يتحدث لنا الروائي (عبد الزهرة عمارة) عن شخصية ليلى المرأة المضطهدة التي سجنت ظلما وعدوانا في

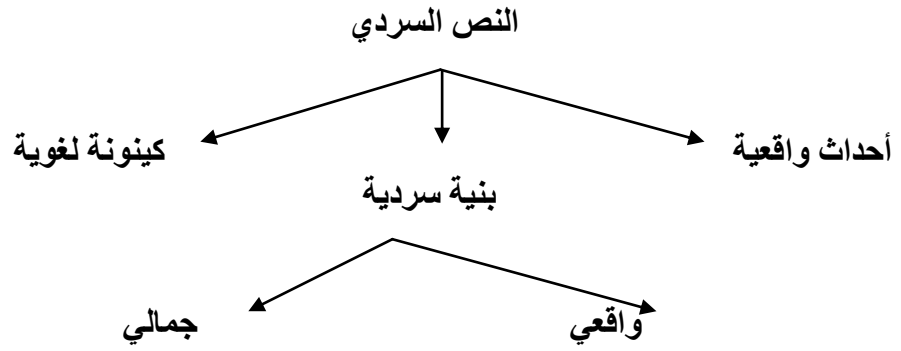
سـجن أبي غريـب فنـراه يقـول : لا احـد ينتظرهـا السـاعة العاشـرة صباحا سجن النساء في أبو غريب كانت تقف على رصيف الشارع العام المقابل إلى سجن النساء امرأة في عقدها الثالث من عمرها بيضاء البشرة طويلة القامة احتارت عينيها لا تعرف أين تستقران خرجت للتو من قفص الدنيا وتنفست طعم الحرية لأول مرة لا احد ينتظرها رفعت رأسها وقفت منتصبة بقدها الفارع الرشيق رغم تعـب السـنين[٣٦٠] ، إن صـلة الإبـداع الأدبي بِمُحِيطِـهِ الاجتمـاعي والتاريخي هي من القضايا الفكرية المستعصية على التدقيق، وقد نتجت عنها استعمالات نظرية ومنهجية ذات مفاهيم تنتمي إلى عدة حقول معرفية: اجتماعية ونفسية وفلسفية، ولذلك فإن ما تقتضيه تلك الصلة حين يتعلق الأمر بالخطاب الحكائي هو الانتباه إلى حالة من التخييل المركب: ظاهر ومضمر، متحقق ومحتمل، محايد ومباشر، لولاها لظل أي تصوّر للتخييل الحكائي بعيداً عن امتلاك قيم ثقافية نوعية ودالَّة ، نلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-





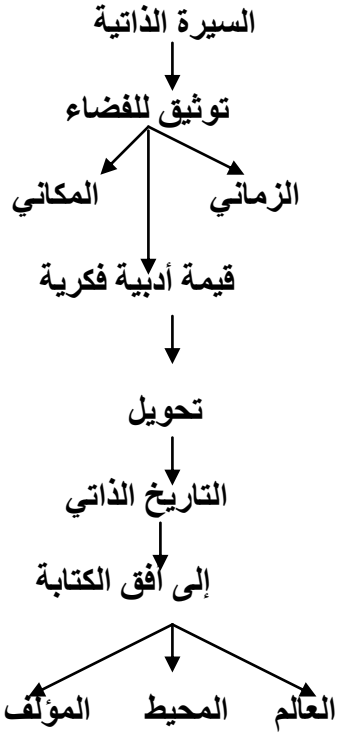
إن قيمةَ الأدبِ لا تَكْمُنُ في محاولة بيان كيفية انتصار الخيال على الواقع، بل تكمن في العلاقة التي يقيمها الأدب مع تعدد الواقع في الزمان والمكان بهدف بلورة موقف معين على صعيد الثقافة والمجتمع، لأن النصوص الأدبية عادة ما تتضمن هوية كاتبها، وحياتها لا تقع فقط ضمن هذا الحدّ الفاصل بين الواقع والخيال، أو بين الخيال الذي يصير واقعاً، والواقع الذي أمسى أكثر غرابةً من الخيال[٣٦١] ، فنراه يقول :- راحت تطيل النظر بعينين أجهدها التعب والملل وتمتمت بهمس – الله يلعنك يا سعاد ناصرية ! لا احد ينتظرها حتى زوجها تركها بعد أربعة أشهر من دخولها السجن وأرسل إليها ورقة الطلاق جالت ببصرها يمينا وشمالا وكم تمنت أن ترى ابنتها نور الهدى وهي تعانقها بحرارة تمسح الدموع من خديها [٣٦٢]، فالنص السرديّ يقوم على اقتناص الأحداث الواقعية وبلورتها وتحويرها لكينونة لغوية تحيلها من الواقعي إلى الجماليّ في إطار بنية سردية ، ومن هنا يستوقفنا تساؤل عما إذا كان الأدب يُكتَب للمعاصرِين

له، أو لمن عاصروا الواقع الذي كان مسرحاً لفضائه المتخيل؟ ونجد ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



ولعل رواية (غدا سأرحل) للروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) هي أبلغ ردٍّ على هذا التساؤل لأنها تُعَدُّ الشَّكْلَ الأكثر توثيقاً للفضاء الزماني، والمكاني، والأكثرَ ضماناً لعمق هذا الفضاء ،واستمراره على مر الزمان، بل يمكننا القول عموماً إن للرواية قيماً أدبية ،وفكرية تحوّل التاريخ الذاتي إلى أفق للكتابة يتحدى مجال البوح والاعتراف حين يحوّل ممارسة الكتابة ذاتها إلى وعي مكمّل لإدراك العالم المحيط بالروائي خلال مختلف مراحل العمر[٣٦٣]،فيعود الروائي (عبد الزهرة عمارة) للحديث عن الزمكان الماضي ،والحاضر لديه في الرواية السارة البطلة فيها ليلى وهو ما يسمى برواية الميتافكشن إن رواية الميتافكشن هي طريقة حداثوية جديدة إذ أن الروائي (عبد الزهرة عمارة) رجل ابتدع فكرة قراءة الرواية من قبل بطلة الرواية (ليلى) ، ويكون النص في سياقه الصحيح ، وتبدو أن هناك بطلة تروي قصتها كسيرة ذاتية فنراه يقول :- كانت ساكنة وجهها المدور ظهرت عليه علامات الشحوب قليلا أثقلها الزمن الذي لا يرحم بين قضبان السجن قتل أبيها في حادث عشائري في مدينة أبي الخصيب في البصرة وهي لا زالت

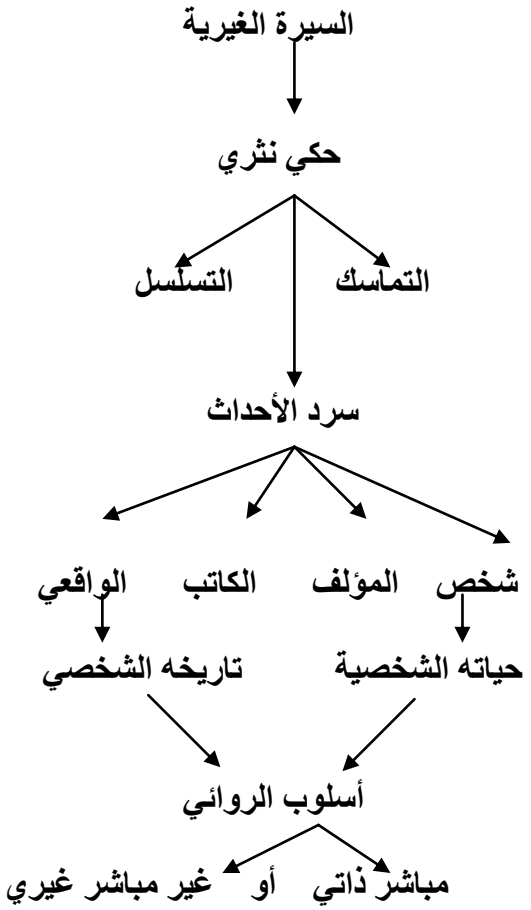
في المرحلة الابتدائية ورأت أمها تتهاوى كجبل وتفقد الحياة من اثر الصدمة مما اضطرت لتعيش في كنف عمها وفي قلبها غصة وفي نفسها لظى ،[٣٦٤]نلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي –



إذا سلمنا بهذا الاعتبار يمكننا الحديث عن رواية السيرة العربية كونها نوعاً أدبياً مثل بقية الأنواع، نوعاً لا يحكمه الميثاق التعاقدي بين الروائي ، والقارئ فحسب، بل توجهه الاختيارات الجمالية لأصحاب السير الذاتية، وتكون رواية السيرة بهذا المعنى نوعاً أدبياً معبراً عن حساسيات مختلفة:

- منها ما تسعى جاهدة إلى إعادة إنتاج نموذج سائد ومُتَرسِّخ للنَّوع ٠
- ومنها ما تبذلُ قُصارى جهدها من أجلِ خرقِ ذلك النموذجِ والتأسيسِ لِتَجاربَ مختلفة تسهم في بلورة منظورات جديدة حول الكتابة عن الذات واستعادة تاريخها[٣٦٥] والسيرة الغيرية عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) إنها حَكْيٌ استعاديٌّ نثريٌّ، يَتَّسِمُ بالتماسُكِ ،والتسلسل في سَرْدِ الأحداث،

يقومُ به شخصٌ واقعيٌّ عن وجودِهِ الخاصِّ، وذلك عندما يُركِّزُ على حياته الفردية وعلى تاريخِ شخصيتِهِ بصفةٍ خاصة، ويُشْتَرَطُ فيهِ أن يُصَرِّحَ الروائي بأسلوب مباشرٍ أو غير مباشرٍ إن ما يكتُبُهُ هو سيرةٌ غيرية للبطلة (ليلى) فنراه يقول : تحركت السيارة من المدينة وليلى تنظر يمينا وشمالا وهي لا تعي الموقف حتى قطعت السيارة مسافة عشرين كيلو متر لتدخل في البصرة تجاوزت شارع الكورنيش وليلى تنظر إلى شط العرب والسفن الصغيرة والكبيرة التي يزخر ببلاهة ثم انعطفت إلى شارع تموز وعبرت الجسر الحديدي القصير.[٣٦٦]،ونلحظ مما تقدم أن السيرة الذاتية / الغيرية وشروطها تتضح في المخطط السيميائي الآتي :-

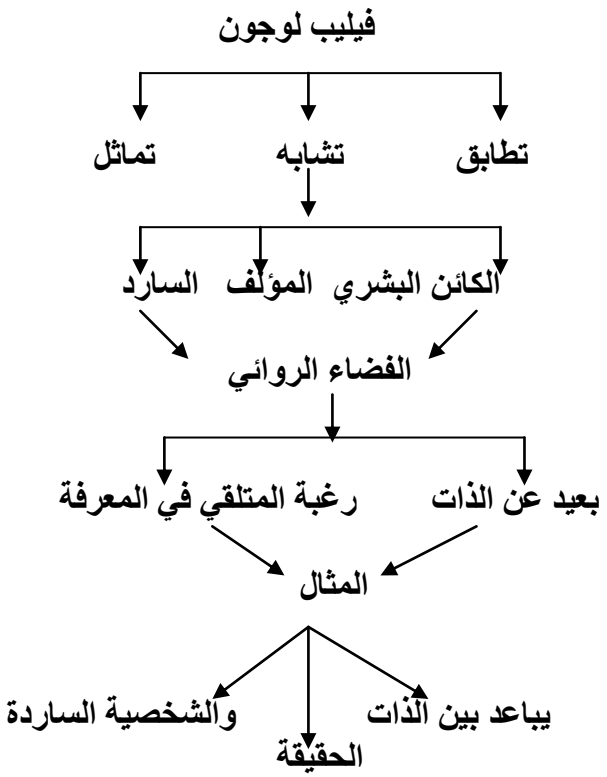


وروايـة (غـدا سـأرحل) فـن أدبي يتكفّـل فيـه الـراوي بروايـة أحـداث الشخصية الرئيسة (ليلى) ويجري التركيز فيها على المجال الذي تتميّز فيـه شخصـيتها الحيويـة، كـأن يكـون المجـال الفنـي ،أو الاجتمـاعي ،أو السياسـي ، كلّمـا كـان ذلـك ضـرورياً وممكنـاً، ويسـعى في ذلـك لانتخـاب حلقات معيّنة مركّزة من سيرة هذه الشخصية ، وحشدها بأسلوبية خاصّة تضمن له صناعة نص سردي متكامل ذي مضمون مقنع ومثير ومسلٍّ، ويحاول الراوي الإفادة من كلّ الآليات السردية لتطوير نصّه، ودعمه ما أمكن بأفضل الشروط الفنيّة، على ألاَّ تخلّ بالطابع العام حتى لا يخرج النص إلى فن سردي آخر، ولا يُشْتَرَطُ على الراوي الاعتماد على الضمير الأوّل المتكلّم، بل قد يتقنّع بضمائر أخرى تخفّف من حدّة الضمير المتكلّم وانحيازه، بشرط أن يعرف المتلقي ذلك لكي تتحوّل إلى سيرة غيريّة، بحيث يظلّ الميثاق التعاقدي بين الروائي، والمتلقي قائماً ،وواضحاً، كما ترتكز الرواية على آلية السرد الاسترجاعي التي تقوم بتفعيل عمل الذاكرة وشحنها بطاقةِ استنهاض حرّة ،وساخنة للعمل في حقل السيرة[٣٦٧]،ونجد ذلك واضحا عند الروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) وهو يسرد أحداث الرواية بما لديه من تقنيات حديثة فنراه يقول :- بعد أربعة شهور أوفدت ليلى إلى بغداد للاطلاع على معرض بغداد الدولي لمدة ثلاثة أيام وبعد أن انقضى يومين اتصل بها زوجها فوزي قائلا صباح الخير حبيبتي كيف حالك الحمد لله ،[٣٦٨] وكثيراً ما أعزى النقاد، والباحثون ضعف الحدود بين الأنواع والأجناس الأدبية أو زوالها تماماً تحت مسميات حداثية كالنص، والنص المفتوح، و العمل، والكتابة، فذهبوا إلى تفريعات إجناسية وتنويعات أسهمت في زيادة البلبلة على مستوى التلقي خاصة، وأحدثوا تشويشاً في أفق استقبال النصوص على وفق ما تكوّن في ذاكرة المتلقي

وخبرته، ولعل أخطر هذه التصنيفات الإجناسية تلك التي تضيف أفراداً من نصـوص جـنس أدبي أو نـوع إلى جـنس أو نـوع آخـر، بـدواع تشـابه بعـض أعرافها، متجاوزين أحياناً قصد الروائي من تجنيس عمله صراحةً، وتثبيته في عتبـات نصـه، واقتراحـه أن يكـون موجّـه قـراءة، تغفلـه تلـك التصـنيفات المتعسـفة [٣٦٩] . ومـن أبـرز الأمثلة التـي نحـن بصددها في بحثنا الخلط بين السيرة الذاتية والرواية المكتوبة بضمير المتكلم، حيث يتوهم الدارسون وجـود نـوع روائي أسـموه روايـة السـيرة الذاتيـة احتكامـاً إلى موقـع الـراوي ،وضـمير السـرد، فكـون الـراوي داخليـاً مشـاركاً وشخصـية مـن شخصـيات العمـل، واسـتخدام ضـمير المـتكلم في السـرد الـروائي، لا أجـدهما كـافيين لممارسة نقدية تقوم على قراءة تطابقية بين المؤلف والنص، أو الكاتب وشخصية الراوي أو السارد وهذا ما يراه الناقد حاتم الصكر في موقعه ، ونحـن لا نتفـق معـه فيمـا ذهـب إليـه ،بـل نقـر ونعتـرف بوجـود جـنس أدبي مستقل يدعى رواية السيرة ، أو ما تسمى بالمصطلح النقدي الحديث أو المعاصـر روايـة السـير ذاتي/ أو غيـري كمـا يسـميها الـدكتور محمـد صـابر عبيد وآخرون ، وفي هذا الصدد يفرّق فيليب لوجون بين خاصيتين فنيتين مهمتين هما: التطابق المتحقق في ميثاق أو عَقد السيرة الذاتية، والتشابه أو التماثـل المتفـاوت الدرجـة في الروايـة،[٣٧٠] وإذا كانـت المطابقـة تجعـل التساوي ممكناً بين المؤلف والسارد والكائن السيري ، فإن المشابهة في العمـل الـروائي الـذاتي تمنـع الإحالـة إلى سـارد سـيري أو كـائن يـروي قصـة حياته، لسببين مهمين:

أولهما :الفضاء التخييلي في العمل الروائي الذي يباعد المطابقة المفترضة في السيرة ، ويصنع على مستوى التلقي عالماً متخيلاً تبتعد فيه الذات الساردة عن ماضيها الذي يرغب المتلقي في معرفته،وثانيهما: المثال أو

النموذج الذي تحيل إليه الرواية والذي يأخذ شكلاً تعميمياً يباعد بين خصوصية الذات، والشخصية الروائية الساردة، وقد أشار إلى ذلك فيليب لوجون، مستشهداً بأقوال روائيين مشهورين وجدوا أن الحقيقة توجد في الرواية أندريه جيد، وأن الرواية تعبر عن جوهر أنفسنا فرانسوا مورياك ، والحقيقة لا يمكن أن أقولها إلا في عمل تخييلي سارتر[٣٧١]، نلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



إن ذلك إقرار بالأعراف الخاصة في السيرة ، واستخدام الروائيّين الثلاثة لكلمة الحقيقة، أوالجوهر ما هو إلا محاولة لإيجاد بديل للسرد السير ذاتي/ غيري القائم على تصريح شخصي يحمل طبيعة السيرة الذاتية كما يذهب مؤلفا نظرية الأدب اللذان يميزان بين هذا التصريح الشخصي، واستعماله في العمل الفني [٣٧٢] ،و لكن كتاباً وباحثين آخرين لا يرون تمييزاً

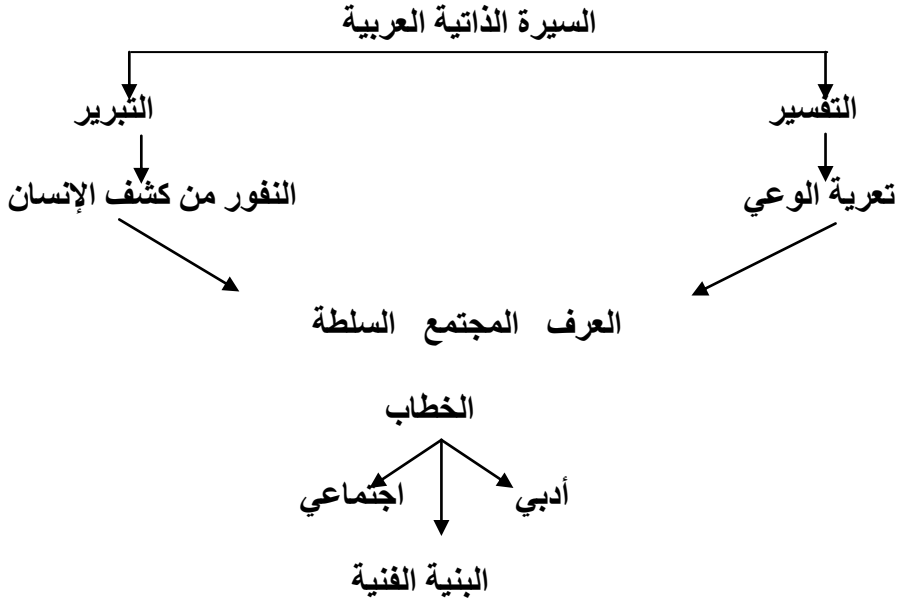
بين الاستعمالين، حيث تتبنى يمنى العيد التوسيع الذي اقترحه فابيرو للسيرة فتنقل عنه تحديده للسيرة الذاتية بأنها عمل أدبي قد يكون رواية أو قصيدة، أو مقالة فلسفية يعرض فيه المؤلف أفكاره، ويصوّر إحساساته بشكل ضمني أو صريح [٣٧٣]. ويتبنى جابر عصفور في دفاعه عن أطروحته حول زمن الرواية هذا التوسيع مستعيراً وظائف الرسالة التي بسطها جاكوبسون في مخططه الشهير، فيرى عصفور أن فن السيرة قد يميل إلى طرف التخييل، فتهيمن عليه الوظيفة الأدبية وتصل إلى النقطة التي تتحول فيها إلى عمل من أعمال القص، وهو ما يقود إلى تجنيس نوع من أنواع الرواية تحت اسم رواية السيرة الذاتية ، وهي الرواية التي تنطوي على حياة كاتبها ، بتعريف د. جابر عصفور[٣٧٤]،إن ذلك التصنيف وإن وجد مرجعيته في النقد الغربي ينطوي على مخاطر منهجية وفنية جمّة نذكر منها الآتي :-

١- العودة إلى مقولة الانعكاس، وتعبير العمل الأدبي آلياً ومرآتياً عن حقائق خارجية من الحياة أو الواقع، تدفع إلى التقصي،والمطابقة بين ما هو خارج النص، وما في داخله.

٢- إحياء المنهج البيوغرافي الذي يربط أو يُسقِط حياة الكاتب ومفرداتها وأحداثها على العمل الأدبي، فيتحول الناقد ،والقارئ أيضاً إلى محقّق يُعقّب الأحداث والملفوظات السردية في الرواية، لاختبار مطابقتها لحياة مؤلفها استدلالاً بضمير المتكلم المهيمن على السرد، أو بإحالات وإشارات قد تكون مضلله بسبب الطابع التخييلي للرواية [٣٧٥] .

٣- إغفال قصد المؤلف وتجنيسه الصريح لعمله بأنه رواية مما يفرض أعراف قراءة وموجّهات تُقصي ما لدى القارئ من ذخيرة، ومعرفة تحصلت له من قراءة نصوص سابقة في الجنس المقصود . ولا ينقذنا هنا الاحتكام

إلى التأويل كنشاط من أنشطة القراءة وممارساتها المشروعة، فالتأويل يستند إلى موجّهات ،أعراف،وأدلة لسانية، ولا يستند إلى افتراضات وتصوّرات لم يصرح بها العمل نفسه٠ وقد يكون لتفسير أو تبرير، ظهور رواية السيرة عربياً ما يجعله مقبولاً في الظاهر، كالحديث عن الاسترابة التقليدية من تعرية الوعي لأحواله، أو النفور من كشف الإنسان عن دواخله، بسبب العرف أو المجتمع أو السلطة [٣٧٦]، ولكن هذا الخطاب يقع في ربط ما هو أدبي بما هو اجتماعي ربطاً أساسياً يغفل البنيات الفنية، والأعراف الخاصة التي يميل النوع الأدبي إلى تكريسها ودعمها وتأكيدها عبر النصوص، التي تجعل الجنس أو النوع سلطة يضمن قابلية فهم النص من وجهة نظر صياغته ومحتواه، ويخبر القارئ عن الطريقة التي ينبغي أن يفهم بها النص، كما يؤكد نقاد التقبّل على التحويرات في البنية التي تولّد جنساً جديداً عبر اتساعها والتعديلات التي تُضفى عليها، لكنهم يؤكدون على التغير دون أن تفقد بنية الجنس المعين خصوصيتها[٣٧٧]٠ونستدل على ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



ويشكل التماس بين الفنين المتشابهين في المظهر، المختلفين في الجوهر السيرة والرواية، إشكالية معرفية سببها التشابه الظاهري ،والتداخل في معنى المسمى غير المصطلحي، فكل منهما ينضوي تحت المسمى المشتق من الفعل العربي، فيما يعني القص والتتبع، في الثقافة العربية، وسبب التداخل الذي جعل هذين النوعين من فن القص بشكل عام متشابهين، هو القص العربي المنقول من الماضي بالرواية، المنحدرة من الفعل العربي روى، وفاعلها راوٍ، والراوي في أساس الفعل الناقل للفعل، والرواية في المصطلح العربي القديم تعني النقل من الماضي، وتعتمد في الكثير من الأحيان على مقتطفات من سير الأبطال ،والمشاهير من طبقات المجتمع، ورواية الحدث الرئيس ،والذكريات، وما يصاحبها من الأحداث، لكنها تختلف في المصطلح العالمي الحديث للرواية كونها فناً قائماً بذاته، اصطلح عليه (Novel) في مقابل القصة الطويلة ،أو الحكاية، أو القصة القصيرة، وكل هذه المصطلحات تحت مسمى القصة بالمفهوم العام، لكن الرواية تختلف عن بقية أنواع القص (Fiction) تعنى بربط الحدث الماضي في تصوير مستقبلي، ويستعين الروائي بالماضي في بناء روائي له مقومات تختلف عن مقومات السيرة ،وبقية الفنون القولية، في نقل الحدث وتوظيفه، التوظيف المناسب، في رؤيا استشرافية لما يتخيله الروائي بناءً على معطيات الحاضر؛ الأول، أو رواية الأساطير مجردة من مضمونها الفلسفي الرمزي، وللرواية لغة معبرة عن مضامين القص الفني العام، والسرد بأنواعه المتعددة، كالسرد التاريخي، والخبر، والتقرير، والخطابة، وغيرها[٣٧٨]، ويشكل التماس بين الرواية والسيرة رافداً من روافد الرواية، باجتزاء جزء من السيرة يوظف في صلب الرواية على هيأة لقطات ذهنية، بعيدة عن التصوير الفوتوغرافي، مثل اللقطة التاريخية، فيما

يتعلق بالزمن، أو الجغرافية، فيما يتعلق بالمكان، أو الرمز الأسطوري العارض ضمن السياق الروائي؛ أما أن توظف السيرة بكاملها لتكون رواية فهذا هو المستحيل، لأن السيرة ليست موضوعاً صغيراً يمكن أن ترفد به الرواية، لكنها موضوع له حدوده ومقوماته، لا يمكن أن يكون رواية، كما أن الرواية لا يمكن أن تكون سيرة، مهما كان الأمر ، وهناك الكثير من الخلط بين هذه الأجناس الأدبية، عند الكثير من الدارسين المحدثين، الذين يعدون الحدود بين هذه الأجناس قد انعدمت تماماً، فالرواية في مذهبهم سيرة، والسيرة رواية، والقصيدة قصة، والقصة قصيدة، ونستطيع أن نحدد السيرة، التي عاث الباحثون في تعريفها، وذهبوا بها مذاهب شتى، وخلطوا بين المتشابهات من أجزائها ،وروافدها، مثل المذكرات ،والذكريات ،واليوميات، لكن أبسط تعريف لها هو تاريخ حياة شخص منذ الولادة حتى كتابتها، والرواية ليست تاريخاً بالمصطلح المعروف، لكنها دليل على تاريخ ما في حقبة ما؛ حتى الرواية التي سميت بالتاريخية في أوروبا منذ مطلع القرن التاسع عشر، وكان أولها رواية (أفان هو- Ivan hoe) للكاتب الاسكوتلاندي (السير ولتر سكوت)- (Walter Scott١٧٧١-١٨٣٢)، التي كتبها بالانجليزية، عدها النقاد رواية تاريخية، لكنها لم تكن ترصد الأحداث التاريخية، لكن بناءها أقرب إلى التاريخ، كما هو الحال في الرواية السياسية، ورواية الخيال العلمي، ومع وجود البطل في كل من الفنين في صورة ظاهرية، نجد خلو السيرة من الشخوص الفاعلين، أضف إلى ذلك أن السيرة أفقية الامتداد الزمني، بينما الرواية رأسية، في شكل هرمي متصاعد من البداية نازل إلى النهاية، والذي خدع الكثير من النقاد والدارسين، وجود الزمان والمكان، ولم يلاحظوا الاختلاف في الحدود والمفاهيم، للزمان والمكان، وهذا هو الذي جعل الكثير من النقاد غير

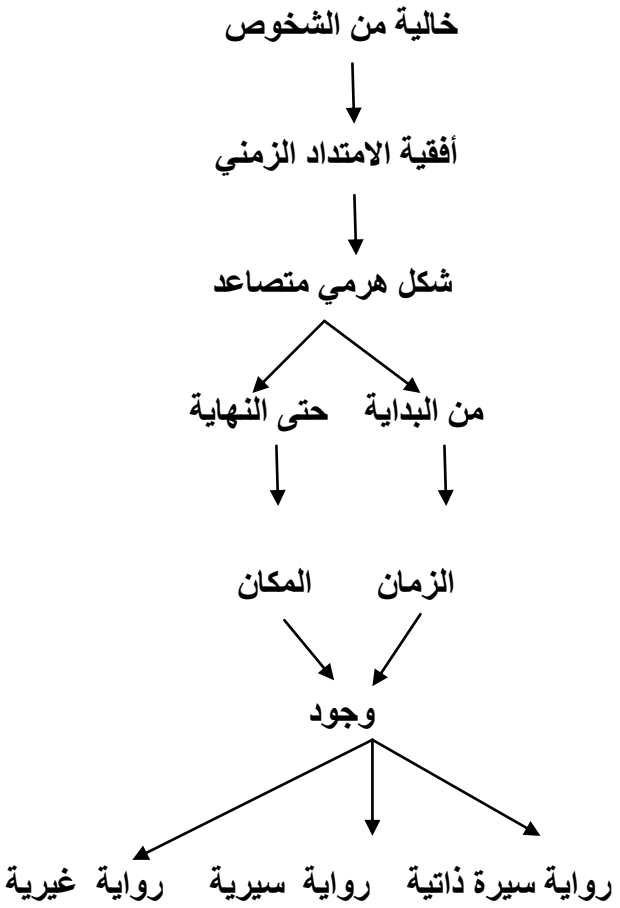
المتخصصين في فن الرواية يظنون أن العناصر المشتركة المكونة للنصين كافية لتكوين رواية، لأنها كافية لتكوين سيرة ذاتية، أو رواية سيرية، أو سيرة روائية وهذا ما يراه الدكتور سلطان سعد[٣٧٩] ،ونحن نختلف معه في الرأي إذ لم يخلط النقاد بين السيرة الذاتية ، والرواية بل هناك تداخل أجناسي بينهما، إلا أن مكان الرواية يختلف عن مكان السيرة، فمكان السيرة معروف محدد، ومكان الرواية خيالي موظف، وزمان الرواية تقريبي، وزمان السيرة محدد، وغالبا ما يكون مثبتاً بتواريخ، تقترب من المذكرات اليومية، والذكريات، وأدب الرحلات، وجولات الرحالة ،والدبلوماسيين، وينطبق على هذه الأنواع مصطلح البكاريسكية، (picaresque) ، وإذا كان مجتزأ السيرة من روافد الرواية، فإن السيرة لا يمكن أن تكون رواية حديثة بالمعنى المتعارف عليه في عالم الفن الأدبي الحديث، ويمكن أن تسمى قصة طويلة؛ فالسيرة ليست بهذه السهولة،والتواضع الشديد لتكون مادة كاملة لرواية ما، ولا الرواية بهذه السهولة التي يتخيلها بعضهم على أن تكون سيرة؛ والذين يرون في دمج هذه الفنون في بعضها يقضون عليها من حيث لا يعلمون، ويفقدون كل فن ميزاته وقوته، بل يسمون الأشياء بغير أسمائها، وفي هذه الحالة تضيع الفنون في بعضها ،وتفقد ذوقها، واستقلاليتها، وترابطها، بدلا من أن يقوي من أواصرها ويشد عضدها، في تكوين منظومة أدبية تمكن كل من أعطي موهبة في واحدة منها من الإبداع، فيضيع بالتالي المبدع في هذا المحيط المتلاطم الأمواج، ولا إبداع بعد ذلك، ونجد ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الآتي :-

السيرة الذاتية

↓

البطل

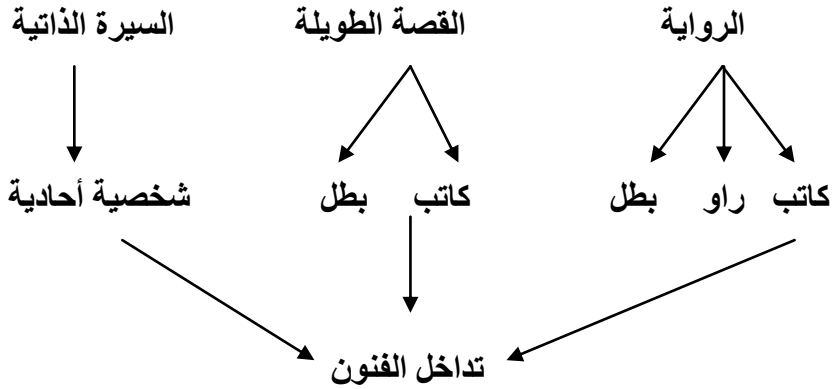
↓



عندما ظهرت السيرة، بمسماها العام، أخذت الأمم في تعريفها بما تعارفوا عليه في ثقافاتهم المتعددة، فالعرب عرفوها على أنها ما يمكن أن يتحدث به الإنسان عن نفسه أو عن غيره، وأطلقوا عليها سيرة دون تحديد ماهيتها، ذاتية أو غير ذاتية، ولم يثبت تعريف معين عند العرب، ولا عند غيرهم ما عدا التعريف بشخص، أو جواب على سؤال فحواه: من أنت؟، وتعرفوا على كلمة مولّدة عن الآرامية، تعني ترجمة فلان، يعني سيرة فلان، وهذا خطأ، فالترجمة لا تعني السيرة، إنها تعريف موجز، لا يسمن ولا يغني من جوع، وقد اقتربت الدراسات الحديثة من التحديد لمعنى السيرة التي كانت تشكل لبساً على المتلقين، فحددت السيرة غير الذاتية بمصطلح ((Biography))،والسيرة الذاتية ((autobiography) ،والرواية (Novel)، والقصة (Narrative)[٣٨٠]، للتفريق بين الفنون القولية النثرية،

لكن النقد العربي ما زال لم يدرك هذه التفريعات المتكاملة في بناء الفن الروائي ، وقد حاولت في هذه الدراسة الموجزة أن أحدد كل فن بحدوده العلمية، في زمن التخصصات العلمية، والفنية، وأن نسمي كل شيء باسمه، ونذكر تعالقه بالفن الثاني، لكن ليس على حساب الآخر، وأن لا نأخذ العناوين الظاهرية في خط دراساتنا دون تحليل المضامين في سياقات معرفية، والتفريعات من المصطلح الواحد قد تخدع في حين من الأحيان، فالقصة على سبيل المثال تأخذ تفريعات، وأبعادا متعددة، لا بد من التروي والنظر في المضامين قبل الشروع في الأحكام، فالأسماء المجردة من السياق لا تعطي الفن مصطلحه الخاص به ، ليس هدفنا الحديث عن كل فن من الفنون النثرية بل تحدثت عنها لأثبت لبعض النقاد والدارسين أن تتداخل الفنون الأدبية في الدراسات النقدية الحديثة ، بل حتى الكاتب أو القاص أو الروائي اخذ في كتاباته أن يمزج بين الفنون الأدبية الحديثة حتى يلحق بركب الحداثة ٠[٣٨١] إن الصفات إن لم توظف التوظيف العلمي الصحيح تنقلب في غالب الأحيان على نفسها، فالرواية ثلاثية كاتب، وراو، وبطل، والقصة الطويلة ثنائية كاتب، وبطل بينما تقوم السيرة على شخصية أحادية، تختزل الثلاثة في واحد، والرواية تستوعب الفنون والعلوم في قالب واحد يصوغها الروائي بالخيال الممزوج بالحقائق، بينما الحقائق مكشوفة ومجردة في السيرة، والشخصيات متنامية في الرواية الفنية، ولكنها في السيرة موظفة توظيفاً مؤقتاً، سرعان ما تحترق بنهاية دورها، فهي ذات أدوار محدودة، والزمن في الرواية متصاعد باتجاه قمة الحدث العقدة بينما الزمن في السيرة أفقي مستمر، والحدث في الرواية عام قابل لتوليد أحداث مرادفة مساعدة للحدث الرئيس، بينما الحدث في السيرة خاص بصاحبه، لا يختلف عن الحكاية الشعبية والمواقف اليومية،

والرمـز، والفلسـفة، والأسـطورة قابلـة للتطـور في الروايـة، ولا وجـود لهـا في السيرة، وإن وجدت فليس لها توظيف؛ لكن هذه الفنون النثرية لا يستغني بعضها عن بعض، مع عدم تطابقها، فالرواية تأخذ من كل شيء، لكنها لا تعطي شيئا، فلا يمكن أن تكون الرواية سيرة ذاتية، ولا السيرة يمكن أن تكون رواية، وقد حاولت تبرير هذه الآراء بالمفهوم العلمي، ولا نخفي أن هذه الفنون الأدبية مهمة في حياتنا الأدبية، وقد اجتهد النقاد في تعريفها ،وفصل كل منها فصلاً ليس بالكلي، لكن ليكون لكل منها شخصيته المميزة، ولذلك يجب علينا أن نحافظ عليها بتعزيزها وليس بخلطها، وجعلها تظهر في صور باهتة، مؤكدا أن الذي نسب للكتاب على أنه سيرة ذاتية، ليس من السيرة في شيء[٣٨٢]، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



تمتلك الكتابة السيرية سحرا خاصا يجعلها تنفرد بين أنواع السرود الأخرى بامتلاكها خاصيتي الذاتي ،والموضوعي بكفين متوازتين ، الذاتي حين تتطابق هوية الكاتب مع السارد ، والموضوعي حين تفترق أنا الكاتب ، وتحتجب خلفه الشخصية وتستتر بظلها لتبرز هوية السارد واضحة الشخصية ، والهوية الأولى الذاتية هي التي تميز السيرة الذاتية والسير

بنحو عام ، والمذكرات ، عن الرواية طبقا لتقسيم تودوروف وتصنيفه [٣٨٣]، وسوف اكتفي بما طرحته من آراء نقدية حول الفرق بين الفنون الأدبية النثرية ، ولاسيما بين الرواية ،والسيرة الذاتية ، لكن موضوعنا الرئيس هو السيرة الذاتية ، وكيف وظفها الروائي (عبد الزهرة عمارة) في روايته (غدا سأرحل) فنراه يقول : وفي المساء كانت ليلى في محطة القطار لتغادر بغداد إلى بيت عمها في البصرة بقلب واجف وعين باكية تنشد الراحة وهي تلعن الحب وأيامه وفي البيت رمت ليلى بنفسها حال وصولها على صدر عواطف مجهشة بالبكاء[٣٨٤] ، ونلحظ ثمة اقترابا في نص ما بعد الحداثة من نمط الكتابة السيرية، تجانسا مع الألفة الاجناسية المتحققة فيه ، التي تندغم فيها الكثير من الخطوط النوعية إلى الحد الذي صارت فيه قضية نقاء النوع أسطورة كلاسيكية بالية أو قناعا متهرئا لا يصلح نقابا للنصوص الحداثية المشعة ببريق الحداثة المتنوع ، والمضاد لكل مألوف ومسكون [٣٨٥] . وتتجلى عند الكتاب المتنوعي الإبداع الذين تتخلق إبداعاتهم في دوائر فنية مختلفة كالشعر والرواية ، والرسم ، والترجمة ، والكتابة السيرية،إشكالية الألفة الاجناسية فهي قائمة لديهم طريقة لافتة للنظر ، إذ لا تلبث مياه السواقي أن تمتزج مجراها بسواه ، وبذلك نلمح تشاكلا غريبا في القوانين التي تحكم أساليب الفن لديهم وتؤلف بينها ، كما تتهجن أساليب الحياة خالقة مسارها العجيب الواحد المتنوع [٣٨٦]. والروائي (عبد الزهرة عمارة) ، هو واحد من الذين فاضت كتاباتهم بتلك الألفة ، ونزفت شرايين إبداعه بدماء ذات ألوان متباينة تمتزج ، كما تمتزج خطوط اللوحة ألوانها ، وهو حين يكتب سيرة غيرية عن المرأة العراقية (ليلى) كثيرا ما يشير إلى أن أوراقا كثيرة قد نفذت منه إلى سيرتها ، ولكن من الطبيعي أن حياتها حين تصير كيانا ورقيا ، والمؤلف مؤلفا من ورق أن

تكون حياته هي الأصل لحكاياته ، ولكنها ستكون منافسة لعمله ، فثمة ارتكاس للعمل نحو الحياة وليس العكس كما يرى نقاد البنائية [٣٨٧] . ونصوص الحياة لا تماثل نصوص الكتابة ، وتأبى أن تنخرط ضمن تراتبية المقولات الاجناسية ، ولابد لها من الدخول في عمليتي التقطيع ،والمونتاج الفنيتين ليعيد الفن أنتاج الحياة ،فينفلت النص عن عالم الروائي ، ومهما كان نص التأليف غرائبيا فنجد ثمة مسافة ، تقترب أو تبتعد من الحياة، تفصل بين نص المؤلف ونص الحياة ، ليضع المؤلف حدا فاصلا بين ما يروي وما حدث ، بين من يروي عنهم وبين ذواتهم ، ويتخفى الراوي وراء صنوف الحكايات والأخبار المتنوعة [٣٨٨] .

٦- العتبات النصية في المجموعة القصصية (قطة في الطريق)

١- مقترب اول العنونة :- عد العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية؛ نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي، والتخييلي بصفة عامة، والقصصي بصفة خاصة، ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص وبدايته، وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص، وتسميه، وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي،والهوامش، والمقد مات والمقتبسات والأدلة الأيقونية [٣٨٩]، لقد أهمل العنوان كثيرا سواء من قبل الدارسين العرب أم الغربيين قديما وحديثا،لأنهم اعتبروا العنوان هامشا لاقيمة له، وملفوظا لغويا لايقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي؛ لذلك تجاوزوه إلى النص كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص ، ولكن ليس العنوان الذي يتقدم النص ويفتتح مسيرة نموه يقول علي جعفر العلاق مجرد اسم يدل على العمل الأدبي يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير وأوضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه، وممراته المتشابكة لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله مدة طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا[٣٩٠] ، وعلى الرغم من هذا الإهمال فقد التفت إليه بعض الدارسين في الثقافتين العربية، والأجنبية قديما وحديثا، وتنبه إليه الباحثون في مجال السيميوطيقا، وعلم السرد ،والمنطق، وأشاروا إلى مضمونه الإجمالي في الأدب، والسينما ،والإشهار

نظـرا لوظائفـه المرجعيـة، واللغويـة، والتأثيريـة والأيقونيـة، وحرصـوا علـى تمييزه في دراسات معمقة بشرت بعلم جديد ذي استقلالية تامة، ألا وهو علم العنوان الذي ساهم في صياغته وتأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم: (جيرار جنيت،وهنري متران،ولوسيان گولدمان، وشارل گريفلوروج، روفروليوهويك) الذي يعرف العنوان بكونه مجموعة من الدلائل اللسانية ، يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعيينه ،والإشارة إلى مضمونه الإجمالي ومن أجل جذب الجمهور المقصود[٣٩١]،هذا وقد نادى لوسيان گولدمان الدارسين ،والباحثين الغربيين إلى الاهتمام بالعتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، وأكد في قراءته السوسيولوجية للرواية الفرنسية الجديدة مدى قلة النقاد الذين تعرضوا إلى مسألة بسيطة مثل العنوان في رواية الرائي، لذي يشير مع ذلك بوضوح إلى مضمون الكتاب، ليتفحصوه بما يستحق من عناية[٣٩٢] ،وتعد دراسة(العتبات) لجيرار جنيت أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة ،والعنوان بصفة خاصة؛ لأنها تسترشد بعلم السرد، والمقاربة النصية في شكل أسئلة ومسائل، وتفرض عنده نوعا من التحليل[٣٩٣]، ويبقى ليو هويك المؤسس الفعلي لعلم العنوان ؛ لأنه قام بدراسة العنونة من منظور مفتوح يستند إلى العمق المنهجي ،والاطلاع الكبير على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا ،وتاريخ الكتاب والكتابة، فقد رصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بناها ،ودلالاتها ،ووظائفها ، كما أن النقد الروائي العربي لم يول العنوان أهمية تذكر، بل ظل يمر عليه مر الكرام، لكن الآن بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار يندرج ضمن سياق نظري، وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة

أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عندما يميزها ،ويعين طرائق اشتغالها؟[٣٩٤] ، ومن أهم الدراسات العربية التي انصبت على دراسة العنوان تعريفا وتأريخا ،وتحليلا، وتصنيفا نذكر ما أنجزه الباحثون المغاربة الذين كانوا سباقين إلى تعريف القارئ العربي بكيفية الاشتغال على العنوان تنظيرا وتطبيقا، إن العنوان عبارة عن علامة لسانية وسيميولوجية غالبا ماتكون في بداية النص، لها وظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص ،والتلذذ به تقبلا وتفاعلا، يقول الباحث المغربي إدريس الناقوري مؤكدا الوظيفة الإشهارية ،والقانونية للعنوان تتجاوز دلالة العنوان دلالاته الفنية ،والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية، والتجارية تحديدا؛ وذلك لأن الكتاب لايعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجا تجاريا يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة، وبهذه العلامة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا فضلا عن كونه وثيقة قانونية ،وسندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب أو النص، وانتماءه لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب أو الفن[٣٩٥]، إن العنوان هو الذي يوجه قراءة المجموعة القصصية (قطة في الطريق)، ويغتني بدوره بمعان جديدة بمقدار ما تتوضح دلالاتها فهي المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث ،وإيقاع نسقها الدرامي، وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات الخطاب القصصي، وإضاءة النصوص بها، إن العنوان كما كتب كلود دوشيه عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء، وخلال السرد الذي يدشنه، يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة[٣٩٦]، هو في الحقيقة مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي ،واسم فارغ[٣٩٧]، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي

تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاما، ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لاتراكميا بدلالات أخرى، ومن ثم فإن العنوان قد يجسد المدخل النظري إلى العالم الذي يسميه، ولكنه لايخلقه إذ إن العلاقة بين الطرفين قد لاتكون مباشرة كما هو الشأن في الآثار الفنية التي يحيل فيها العنوان على النص، والنص على مجموعة علامات لسانية تشير إلى المحتوى العام للنص إلى كونه لعبة فنية وحوارية بين التحدد واللاتحدد، بين المرجعية المحددة وبين الدلالات المتعددة وذلك في حركة دائبة بين نصين متفاعلين في زمن القراءة[٣٩٨]،وقد جسد ذلك القاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) في مجموعته القصصية (قطة في الطريق) ، إن (قطة في الطريق) عنوان يقع ضمن مايعرف بالسهل الممتنع إذا ما قراناه قراءة سطحية عابرة تكتفي بالنظر إليه نظرة جانبية ، على أن النظرة المحايثة العميقة ربما تكشف لنا عما دفنه فيه مبدعه من أشارات، وعلامات دالة ، وانطلاقا من كل هذا قد يكون بالإمكان تتبع عمل العنوان في النص والشروع في نمذجة تصنيفية ،للعناوين في المجموعة القصصية وفقا لعلاقاتها بالشرح القصصي بالذات عن طريق الاختزال إلى الحد الأقصى، فإما أن القصة تعبر عن عنوانها تشبعه، وتفك رموزه، وتمحوه، وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص ،وتبلبل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الشعرية الكامنة للعنوان، محولة المعلومة، والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء[٣٩٩] ، فنراه يقول : - كم كنت غبية عندما صدقتك فانت لا مهندس ولا جئت الى معرض بغداد لكنك ضابط مخابرات واني اكره هذا الصنف من الرجال قالت ذلك وهمت بالخروج اما انا فشعرت بصدمة قوية هزتني بعنف وقبل ان تخرج قالت وهل تحسبني هرة حمقاء اعجبت بطاووس ابله

مثلك قالت ذلك واطبقت الباب بقوة وبقيت اسمع صرير الباب فقط وانا لا اعيماذا تقول ؟[٤٠٠]يلتصق به العمل القصصي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع،وتيمته العامة، وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أوالترميز، وهذه الصورة العنوانية قد تكون فضائية يتقاطع فيها المرجع مع المجاز، وقيامه بدور المركز في الحركة القصصية ،وتحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في القصة ،ويفرض نفسه على عنوانها ،ويبلور رؤية المؤلف لعالمه[٤٠١]، ومن هنا فهو صيغة مطلقة للقصة ،وكليتها الفنية والمجازية، إنه لايتم إلا بجمع الصور المشتتة ،وتجميعها من جديد في بؤرة لموضوعات عامة تصف العمل الأدبي، وتسمه بالتواتر، والتكرار والتوارد، إذن، فهو الكلية الدلالية أو الصورة الأساسية أو الصورة المتكاملة التي يستحضرها المتلقي أثناء التلذذ ،والتفاعل مع جمالية النص القصصي ومسافاته ، فالصورة العنوانية قد تندرج ضمن علاقات بلاغية قائمة على المشابهة ،أو المجاورة، أو الرؤيا، فيتجاوز العنوان مجازيا مع دلالات الفضاء النصي للغلاف وتنصهر الصورة العنوانية اللغوية في الصورة المكانية لونا ورمزا[٤٠٢]، فنراه يقول : لم استطع النوم تلك الليلة فبقيت حتى لوع الفجر افكر فيها افكر في اسلوبها وتصرفاتها الغريبة وفي اليوم التالي كنت كنت مارا في باحة الفندق فاستقبلتني سلمى بابتسامة حلوة وقالت لي- هاي سنلتقي في مقهى دجلةعصرا وكان شيئا لم يكن ما عملته البارحة وقفت مشدوها امام هذه الفتاة الحمقاء وعند الظهيرة اختليت بصاحبة الفندق لا عرف منها حقيقة هذه الفتاة وعندما سالتها – ما رايك بـ سلمى ؟ ضحكت قائلة – عملتها معاك لم افهم ما تقول وتابعت – اطمئن سلمى فتاة طيبة لكن خيط من الجنون ينتابها بين حين واخر ثم اقتربت صاحبة الفندق وهمست في اذني

بضع كلمات بات على وجهي الدهشة والحيرة وفهمت كل شيء عنها وفي مساء اليوم نفسه استلقيت اول قطار ذاهب الى بابل لانجو بنفسي هربا من علة الاصحاء المجانين الذين تجندهم المخابرت [٤٠٣]، فالعنوان هو العتبة المقدسة نصيا ، فبه يتكثف المتن ومنه يأخذ هذا المتن شحنته التي تبقيه صالحا- وباستمرار- للقراءة بكل أشكالها المواجهة والفاحصة والمنتجة انه النص وعن طريق ضبطه نتمكن من إيصال طرود الانطباع والتأويل بسلامة تلق فاعل ، على اعتبار أن العنوان هو الموجه الأساس الذي تسترشد به القراءة عن أخبار النص الأدبي والغاية التي يريدها [٤٠٤]، فهو أداة توجيه مهمة جدا بين الاداوات الأخرى انه تسمية النص ، وجنسه وانتماؤه ، يعد العنوان أول المعايير التي يقاس في ضوئها - نصيا- مدى الاهتمام بالقارئ ، ومدى الاشتغال على إغوائه عن طريق هذه العارضة الاشهارية - العنوان- أي الاهتمام بالقارئ المقصود ، المخصوص بالخطاب ، الذي - كما يرى وولف- يمثل فكرة النص المركزية التي تشكلت في ذهن القاص (عبد الزهرة عمارة)، فالاهتمام بالقارئ يعني الاهتمام بالنص نفسه ، لان القارئ هو المتكفل بإعادة أنتاج النص وتشكيله على الدوام ، فقد أصبح القارئ مشاركا ومتابعا ومفسرا لكل شفرات النص ودلالاته وفك شفراته انه مبدع ثان للنص [٤٠٥].إن نظام العنوان يعمل وفق قوننة غاية في الحساسية ، إذ يتبلور النص بموجبه ، فإذا كان العنوان طويلا ساعد على توقع المضمون الذي يتلوه،أما إذا كان قصيرا فعندها لابد من قرائن تساعد على التنبؤ بالمضمون [٤٠٦]،ومن الممكن أن يكون دالا صوتيا كان المجموعة القصصية تكون (قطة في الطريق) ، أو أن يكون علامة محددة بنوعها مروية مثلا ، أو علامة استفهام ، أو على شكل نقاط وعند ذلك يبدأ العنوان عمله بوصفه حسب امبرتو ايكو - مفتاحا تأويليا [٤٠٧]، أو

مفتاحا لمدخل المجموعة القصصية ،فهو يختصر الكل ، ويعطي اللمحة الدالة على النص المغلق ، فيصبح نصا مفتوحا على كل التأويلات [٤٠٨]، وهنا في (قطة في الطريق) ، وعلى وجه خاص فان العنونة من كونها تشغل منطقة إستراتيجية في عملية التلقي، هي المنطقة الأولى بصريا ودلاليا ، تلك المنطقة التي يحدث فيها التصادم الأول بين القارئ ،والعمل الأدبي،وفي ضوء ذلك امتلكت هذه العناصر وظيفة خطرة هي قيادة القارئ إلى جغرافية العمل الأدبي ومنحه مفاتيح استكشافه وإضاءة مجاهله،ولاسيما أن رولان بارت قد وسع مفهوم السيمياء ، فلم يعد محددا-كما يرى دي سوسير- بالعلامة اللسانية ،بل بكل ما هو لفظي،أي محاولة تطبيق اللغة على الأنساق ، وقد مثلت الهندسة العنوانية عند القاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) جملة من الوظائف التي تعد وظائف ترويجية للمحتوى القصصي ، ففي العنونة اعطانا القاص صورة واضحة عن المجموعة القصصية من خلال الساردة (سلمى) عندما وصفت نفسها بهرة ، ووصفها للاستاذ قاسم التي شبهته بطاووس ابله ، مع العنوان الرئيس للمجموعة القصصية (قطة في الطريق) تميزت المجموعة القصصية بالسهولة ، والبساطة ، والوضوح ، وعندما نعود إلى العنوان يتألف من مقطعين الأول (قطة) الرمز الذي تناوله القاص عبد الزهرة عمارة ، والثاني (في الطريق) الذي بينه القاص من خلال المقطع الثاني الذي دل على الضياع أيضا في كل زمان ،ومكان ، ويتوسط المقطعين اسم القاص (عبد الزهرة عمارة) ٠

٢- <u>مقترب ثان عتبة الغلاف</u> :- إن اللوحة - بنوعيها لوحة الغلاف ، واللوحة الداخلية- هي الإيقونة الأبرز في أولى العتبات ، فهي علامة دالة تستقبل

ضمن انساق تتفاعل فيها اللغة ، واللون ، والحركة والقصد العام لهذه العلامة ، أي اللوحة ،وتمثل هذه العتبة الإيقونة الأولى، والأكثر وضوحا في شريط العلامات السيميائية التي يتشكل من مجموعها ، أي مجموع إيقونات هذا الشريط ، معرض النص [٤٠٩]، فاللوحة تمثيل للمكتوب ونقل له إلى صورة/ لوحة ، وهذه الصورة / اللوحة هي اجتهاد مستمر لاختزال مقول النص الذي تتبناه هذه اللوحة سواء أكانت لوحة غلاف لعمل كامل ، أم لوحة داخلية لنص محدد ، فاللوحة الداخلية تمثل فعلا مساعد يستمد مقاصده من الفعل الرئيس - لوحة الغلاف - ويجتهد من اجل فتح مديات أوسع أمام المحفل النصي [٤١٠]،وفي ضوء هذا الوصف نجد أننا أمام تقسيم بائن لهذه العتبة ، يتوزع على نوعين ثابتين وقارَين للوحة في العمل الروائي هما : لوحة الغلاف ، واللوحة الداخلية ، وهذا التقسيم يبين أن لهذه العتبة سلطة استقصائية للمعنى الأدبي منطلقة وراءه بدء من الغلاف ، الذي تتمركز فيه لوحة الغلاف ، مرورا بحيثيات المتن الأدبي الذي تقدمه – داخليا – اللوحة الداخلية ، وصولا إلى المعنى الدال والمراد منها – أي من اللوحة- تمثيله ونقله مبصورا إلى المتلقي [٤١١]، وعتبة لوحة الغلاف هي الشكل الخارجي الأكبر لهذه العتبة / اللوحة ، إذ تبين – داخل متنها – أشكالا صغرى لتكون بذلك شبكة سيميائية تستطيع الإحاطة - تمثيلا- بالمنجز الذي تغلفه ،ففي المجموعة القصصية (قطة في الطريق) للقاص الرائع (عبد الزهرة عمارة) والتي كانت لوحة غلافها من رسمها ، تتشكل من ثلاثة ألوان متسلطة وحاكمة على المرئي من هذه اللوحة وهي :الابيض ، والأحمر ،والاصفر ، وصورة فتاة رائعة الجمال لقد تمكنت من تغطية ثلث مساحة اللوحة تقريبا ، والمعروف أن هذه اللوحة ، انها دليل الجمال والحيوية ، وفي هذا تجهيز وذخيرة لتنفيذ التنبيه الذي انذر به العنوان ،

وهنا تكمن حساسية التوصيف اللوني ،صورة الفتاة الحسناء ذات الشعر الاشقر أدى دوره كدليل للجمال من جهة ، ومن جهة ثانية أعلن ضمنيا بالتجاور مع الألوان وهنا أعطنا القاص (عبد الزهرة عمارة) دلالة واضحة على السعادة والرقة و الحياة الجميلة والشيءالملفت للنظر ان جميع قصص المجموعة القصصية تتحدثعن النساء ، وقد اجاد في وصف الجمال للنساء وقد تتطابقت لوحة الغلاف مع مضمون القصص ، فنراه يقول : صباح يوم ربيعي كنت نازلا من سلم الفندق صدمتني فتاة صدمة ازعجتني وسمعت صوتا نسائيا ناعما يقول : - معذرة يا استاذ قاسم نظرت اليها وعقلي حانقا ناقما على ما سبت لي من ضربة قاسية وتابعت تقول وعلى شفتيها ابتسامة ناعمة وبين اصابعها سيجارة روثمان – لم اقصد ذلك انا مرهقة وراسي يدور بافكار شتى ارجو المعذرة مرة ثانية تبددت الثورة العارمة التي انتابتني في البداية وتلاشت وانا انظر الى هذا الملاك الجميل والوجه الطفولي كانت بيضاء كبياض الثلج فيها جمال صارخ اخاذ ترتدي ثوبا اصفرا ضيقا يبرز مفاتن جسدها الثائر غرقت في بحر عيناها الزرقاوين كزرقة البحر وشعرها الحرير الاحمر ينسدل على كتفيها يزيدها جمالا ورونقا [٤١٢]،واللون الأحمر قد توزع على مكانين من اللوحة في الأسفل مع اللوحة المرسومة من قبل الفنانة الرسامة الدكتورة فرح عبد الزهرة ، وفي الأعلى لكي يشارك في النقل / الأخذ إلى حدود عنوان المجموعة القصصية ، ففي المكان الأسفل الذي يعلو الشريط الاصفر في أرضية اللوحة نرى الأصفر حاضرا بكامل قواه اللونية ليتواصل بذلك مع دلالة االرقة والجمال التي تميزت بها لوحة الغلاف لفتاة تظهر بصورتها الجميلة بنصف وجها الابيض الذي زين اللوحة والتوقف عن الحياة التي قدمها هذا الشريط وبذلك يكون الأصفر علامة للنماء والبهاء وياتي احيانا

في انتهاك حقوق المرأة المستلبة ، فنراه يقول : الظاهر انت تتجاهلين امري فالانكار يولد الضياع غريب امرك يا سوزان الا تتذكرين ؟ بدا صبرها ينفذ فقالت له بحدة وانفال شديدين – كفى من هذه الخزعبلات انا اعرف جيدا ملاعيبكم ايها الشباب الطائش واعلم جيدا الاساليب القذة التي تريدون النفاذ اليها لتحقيق مارب شتى انت مخادع يا رجل انا لا اعرفك وكفى ؟! تابعت سوزان المسير وبقي مازن واجما لا يصدق عقله وبعد عراك مع افكار راسه قرر متابعتها تقدم عدة خطوات الى الامام حتى قطع سيرها وقال لها بتوسل – اصغي لي يا سوزان قليلا من التذكر حقا ستتكون لديك صورة ويمكن ان اروي لك حادث لتتذكري وقاطعته بحنق قائلة – وبعدين معاك اغرب عن وجهي يا رجل [٤١٣]،

والاصفر الممثل لعنوان اللوحة ، ليشير بتماهيه هذا أن له معنى أخر وهذا ما نلحظه في وصوله للمكان الأعلى الذي جاء على شكل كلمة كبيرة في أعلى المجموعة القصصية (قطة في الطريق) ، وقد خط اسم القاص (عبد الزهرة عمارة) باللون الاصفر ليؤكد أن هذا الاسم ينتمي إلى الشريط الاصفرفي أرضية اللوحة ، لذا كتب الاسم بالأعلى في حدود اللوحة ضمن الشكل الأصفر ليكون تعبيرا تشكيليا لما أراده العنوان ، أي انه اخذ هذا الاسم إلى حدود الشمس في ارتفاعها،و تشتمل على علامات سيميائية متعددة تفضي إلى دلالات خارجية تكشف عنها بنيتها السطحية التي تحيل على البنيات العميقة التي تتمثل بالعالم الدلالي ، فنراه يقول : يوم الخميس الاول من شهر نسيان شارع الجامعة في حي الكرادةيعيش كرنفال مهيب خمسة عشرة عربة تجري الخيول البيضاء في زفاف مهيب وبتنسيق مسبق الواحدة تلو الاخرى عربة العروسة في المقدمة تلك ستة عشرة عربة بالتمام والكمال تميزت عربة العروسة في كل شيء تناثرت

عليها الالوان بفوضى مقصودة كتب عليها وبالخط الكوفي العريض الاخضر زواج مبروك [٤١٤].

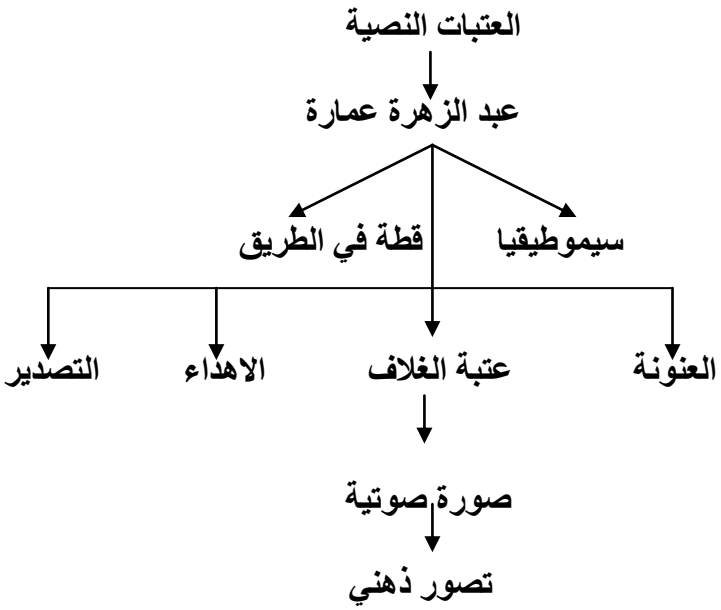
٣- مقترب ثالث عتبة الإهداء :- إن التحديد الأوسع لعتبة الإهداء أنها تقدير من الكاتب للأخر وهذا التقدير ينطوي على اعتبارات كثيرة منها ما هو واقعي / عاطفي (للام / للأب/ للولد) وهذا الإهداء يفيدنا في تكهن ما عليه النص من تمجيد واعتزاز ، أو رثاء للأب أو إلام أو الولد أو رثاء لأحدهم وما إلى ذلك ، ومنها ما هو توصيفي / فني يستهدف القارئ بشكل أكثر تعقيدا ويقدم له أدوات تساعده في مشغله القرائي في استكشاف النص واستبيان إبعاده[٤١٥] ، والإهداء المخصوص الذي يعين مهدى إليه ويختص به دون أن ينفتح من خلاله على الآخر ، وهذا الإهداء موجود بصنعة ودراية في المجموعة القصصية (قطة في الطريق) فنراه يقول :إلى الاستاذ الدكتور مصطفى لطيف عارف اهديك مجموعتي القصصية التي كتبت فيها قصصي في زمن اقرب ما يكون الى زمن الحياة الجميلة والتي عشت حلاوتها ومرارتها وهو بهذه المجموعة القصصية إهداء مخصوص بالناقد والقاص العراقي الدكتور مصطفى العارف ، وهذا ما يدل على الأولوية التي يحتلها المهدى إليه ، تناثرت الاوراق من امامه ضغط على القلم باصبعه حتى كسره سحب الدواة وقذفها على الارض حتى تهشمت اهتز كيانه بصق جانبا قذف بكلمات لاذعة ولعن الصحافة والصحفيين ولعن اليوم الذي ولد فيه منذ ان عمل محررا في جريدة الراصد الاسبوعية وكان مسؤوله المباشر رجلا فظا غليظ القلب ثرثارا قاسيا جبروت في طباعه متكبرفي شخصيته كانت تغلب عليه الانانية والرياء في حين يكون لطيفا ومؤدبا مع مدير ورئيس التحرير [٤١٦].

٤ – مقترب رابع التصدير :- غالبا ما يسبق المتن قبل الاستهلال، أي قبل قراءة فحوى العمل السردي بالتحديد، تعبيرا أدبيا مصاغا كمقولة أو بيت شعر، يعود إلى احدهم من الادباء والكتاب المتمرسين والمشاهير في هذا المجال، ويكون من اختيار صاحب العمل، غايته تنسجم بالارتباط مع المتن السردي، فتكون فاعليته بمثابة الحكمة الموصدة التي تحيل على حقيقة تعتبر جزءا من العمل، وخصها القاص (عبد الزهرة عمارة) عن طريق تصديره، وترك للقارئ الاجتهاد في حل اللغز، فهذه العتبة هي عتبة ضبط للنص ، فجملة القول التي يتضمنها التصدير مكتنزة بدلالات ايحائية معبرة عن العمل، وغالبا ما تكون مختصرة تبتعد عن التفصيل؛ لأن الكاتب أو المؤلف أو الروائي هو الذي يقتبسها من اقوال من ارتضاهم من الكتاب السابقين له في هذا المجال، الذين غالبا ما تكون اقوالهم صادرة لغرض طرح حكمة معينة عن تجربة، فنجد الكاتب يختارها ويصدر بها سرده أو شعره، لأنها تمت بصلة لعمله بحسب ما ابدته ذائقته وخبرته ، فهذا القول المصطلح عليه بالتصدير هو الذي يعرفه (جينيت) كما ينقل (عبد الحق بلعابد) اقتباس يثبت على رأس الكتاب أو في جزء منه ، وهذ التصدير بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب ملخصا معناه ، وهذا الاقتباس يقوم بابراز الجانب الذي يدور حوله العمل، فيدخل المتلقي إلى فضاء النص واشغالاته العقلية التي تقوده إلى الاستفهام والتساؤل عن السبب الذي كان وراء اختيار المؤلف لقول وصدَّر العمل به ، ويجب على المتلقي أن يكون له الادراك والوعي اللازمين في كيفية التعامل مع هذا المصطلح ولكن بحذر دقيق، إذ نلحظ كثيرا من الكتاب الذين يتعمدون أن يأخذوا نصوصا من اسماء مشهورة ليجعلوها اوسمة لابداعاتهم مع محاولتهم بسحب ذلك الاسم ضمن أطار

النص، وهنا يعمد الكتاب إلى ذلك ليفتحوا ابداعاتهم على مواطن التأويل وتوسيع الدلالات ، فتتكون بذلك لديهم مبررات تقوية العمل ولاسيما إذا كانت الشخصية صاحبة القول مشهورة، وقد ذاع صيتها وعرف عنها الاقوال والحكم، وهنا يتحقق جانبان، جانب متعلق بالعمل وتقويته عن طريق الاقتباس، وجانب آخر يبرز مدى اهمية الشخصية المقتبس قولها كتصدير من قبل القاص ، وهي أن يصدر القاص (عبد الزهرة عمارة) مقولة لغيره في مجموعته القصصية (قطة في الطريق) والتصدير الغيري يكون بمثابة عملية توليف ، ذلك لأنه قائم على استيراد مقولة غيرية لـ(لكاتب مصري يوسف السباعي) يصدر بها نتاج ذاتي ، أي انه حملة دعائية للمصدر ، ولابد لهذه الحملة ، لكي تحقق انتشارها ووصولها من أن تراعي سلامة انتقاء المقولة التصديرية للنص المراد ، والمراعاة تتم في فحص الرابط بين مقولة التصدير ،والمتن الذي تتقدمه ، لتبيان فاعلية هذا التصدير وقيمته الجمالية في رسم المسار البياني للكتابة التي يتبناها هذا التصدير [٤١٧]، (وعبد الزهرة عمارة) تكثف من استخدام هذا التصدير في مجموعته القصصية (قطة في الطريق) جاء التصدير الغيري في بداية المجموعة القصصية لكي يتمكن بموقعه هذا من التعريف بالنص القصصي في المجموعة القصصية كلها من جهة ، ومن ضبط حركة هذا الأداء ورسمه في ضوء محتوى هذا التصدير من جهة أخرى فنراه يقول :

(نحن شعب يحب الموتى ، ولا يرى مزايا الاحياء حتى يستقروا في باطن الارض) يوسف السباعي كاتب مصري ٠

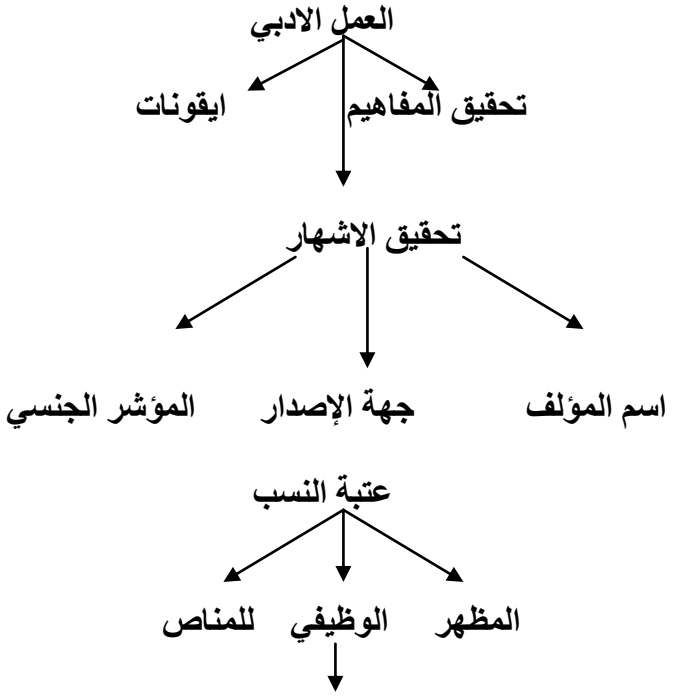
ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيمائي الاتي :


العتبات النصية
عبد الزهرة عمارة
سيموطيقيا
قطة في الطريق
العنونة
عتبة الغلاف
الاهداء
التصدير
صورة صوتية
تصور ذهني

٧- سيموطيقيا عتبة (اسم المؤلف وجهة الإصدار والمؤشر الجنسي)
في رواية والتقينا في بروكسل ٠

مقترب أول عتبة النسب النصي :- تتكون هذه العتبة من عتبات ثلاث مجتمعة هي (اسم الملف، جهة الإصدار، المؤشر الجنسي)، وترد هذه العتبات في هذه الصيغة كونها تنتمي إلى كيان مشترك ضمن القوة الإنجازية، التي هي إحدى الجوانب في صناعة المنشور[٤١٨] ، وهذه القوة تؤدي إلى ما هو ضروري وأساسي، ألا وهو (المظهر الوظيفي للمناص)، فالمناص في جميع أحواله كما يرى جينيت هو خطاب غير محدد باسم، وإنما يساعد ويوجه خدمةً لأشياء أخرى، تشكل وعي كينونته[٤١٩] ، فيكمن لكل عنصر من عناصر المناص على هذا السبيل أحقيته، واثبات هويته، فيؤلف بأيديولوجياته جانيا قائما بذاته، وجزءا يحتفى به في توجيه الخطابات والنصوص، وعلى وفق هذا تتمظهر هذه العتبات مجتمعة؛ لتحقق جانبا مناصيا مشتركا[٤٢٠]٠، وهذه العتبات تكمن أهميتها وضرورتها على وفق ما تتضمنه من وظائف ساهمت في رواجها، وهذه الوظائف تتميز بكونها مشتركة فيما بينها من حيث الأداء وهي: الإشهار، والتملك، وتحديد الجنس الأدبي، فضلا عن كونها عتبات تتموضع في واجهة الكتاب، أي الغلاف الذي يزودنا بمعلومات عنها، فمن خلاله يمككنا أن نتعرف على اسم الملف وجهة الإصدار والمؤشر الجنسي، الذي هو ذو تعريف خبري تعليقي؛ لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي لكي يخبر عن الجنس المتضمن عليه العمل الأدبي[٤٢١]، إذ يحدد لنا ماهية العمل، هل هو سرد أم شعر أم عمل قصصي، أم غير ذلك، ولكي نصل إلى القصد التام الذي تحتوي عليه كل من هذه العناصر المناصية،

لابد لنا من التوغل في ثنايا اغوارها المعرفية، والتعرض لها على حدة وبتفصيل أدق ،نجد على صفحة الغلاف الأولى عدة أيقونات، تكون بمثابة محددات وعناصر موجهة تسهم في تحقيق المفاهيم المختزلة كتعريف أولي للعمل، من حيث ملكية العمل الأدبي كما في أيقونة اسم المؤلف، أو إنها تكون جهة روجت للعمل واخرجته بصورته النهاية لتحقيق الاشهار والرواج، أو تختص بتحديد وفرز نوع العمل الأدبي كان يوكون رواية او قصة او مقالة او قصيدة ... الخ، فتجتمع هذه الإيقونات الثلاثة لتكوين عتبة النسب النصي.[٤٢٢]، ونجد ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي



مقترب ثان <u>اسم المؤلف</u>:-

تحوز هذه العتبة على مركزية استراتيجية كأيقونة بارزة على لوحة الغلاف، فهي أحد مكوناته، ولها دور كبير وأساسي، وهو نسبة العمل الإبداعي لصاحبه، وتتحقق الفائدة المرجوة من هذه العتبة كونها تفيد إذا كان المؤلف اسما حجة في تخصصه، وفي هذه الحالة سيكون لها وظيفة الإثارة والجدلية والمصداقية، مما

يساعد على حسم التردد في شراء الكتاب، وقد يكون اسم المؤلف ماركة مسجلة، لكنها ذات سمعة عكسية منحطة، وفي هذه الحالة قد تكون هذه العتبة وبالا على الكتاب، ولأهميته لا يمكن الاستغناء عنه أو التفريط به، فهو علامة تميز لنا كاتب عن آخر، فضلا عن كونه أحد مكونات النص المحيط الأساسية، فعن طريقه تتحقق أحقية الكتاب لصاحبه، وتتحقق ملكيته الفكرية والأدبية على عمله بغض النظر عن كون الاسم حقيقي أم مستعار [٤٢٣]، ولهذا نجد الاهتمام والحرص بوضع اسم المؤلف وكتابته بخط على كيفية محددة أو لون مقصود، والتفنن في إيراد ذلك في شتى المؤلفات سواء في الشعر أو الرواية أو القصص ، وتوجد هناك العديد من الكيفيات والإشكال التي يتموضع فيها اسم المؤلف، وقد أحصاها (جيرار جينيت) في ثلاثة هي:

١- الاسم الحقيقي لصاحب العمل ٠

٢- اسم الشهرة أي الاسم المستعار ٠

٣- الاسم المجهول ٠

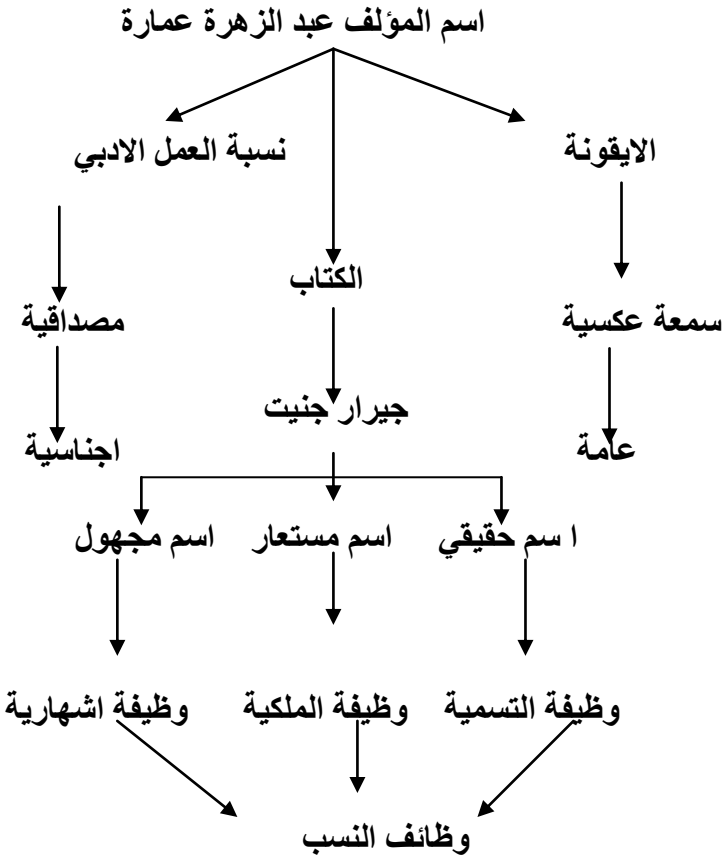
وتحمل هذه الأسماء التي تفضي إلى نفس الغاية دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه، وبالتالي يزكي حضور اسم الكاتب أو الشاعر أو الروائي مشروعية العمل، ويعطيه الأحقية القانونية في التوثيق والترويج، وعبره يتعرف القارئ إلى المؤلف ويكون أفق انتظاره الخاص، كلما أصدر ذلك المبدع كتابا آخر، فهو بمثابة التعريف والتوجيه والتحديد بكاتب دون آخر بحسب وعلى وفق ما تقتضيه الملكية والأحقية، وهذا يتناسب أكثر مع مجموعة من الوظائف التي تتمتع بها

هذه العتبة والتي أشار اليها (عبد الحق بلعابد) بحسب ما أدلى به (جينيت) وهي في الوظائف الآتية :

١ - وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

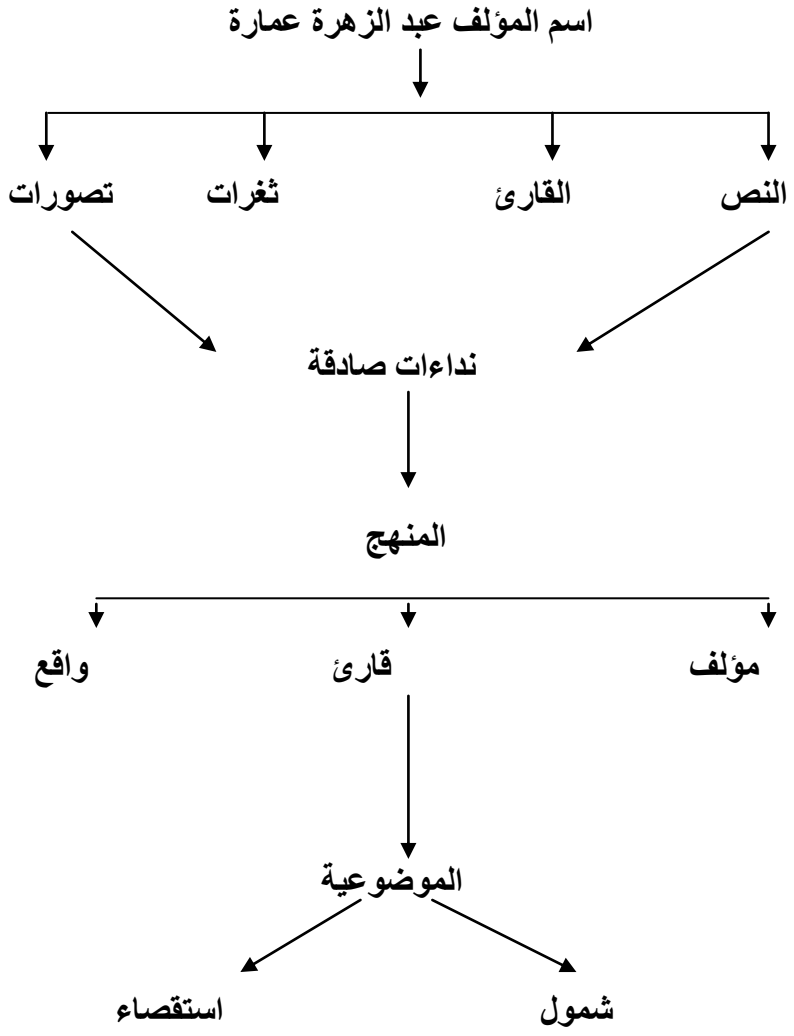
٢- وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب، فإسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.

٣- وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه ، ونجد ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الأتي :-



فأسم المؤلف هو إحدى الركائز التي يجب الالتفات إليها والاهتمام بها، وهذا ما نجده اليوم على ساحة الإبداع الادبي ففضلا عن تلك المحاولات لاندثاره وموته والتعويض عنه بالنص والقارئ لكنها تظل مجرد نداءات صامتة لا تلقى صداها، وتحمل في مجملها ثغرات وتصورات غير وافية من حيث المنهج والتقبل من قبل النقاد والباحثين بأي صورة، فالنقد الأدبي هو كل متكامل يلم بكل جوانب النص الأدبي من مؤلف وقارئ وواقع، وأي ابعاد لأحد هذه العناصر فإنه يورث النقص والاختلال في العمل، فيفتقر إلى الموضوعية والشمول والاستقصاء العلمي الدقيق ، وهذا يضع أمامنا مقدار الأهمية التي يقتضيها اسم المؤلف فلا يمكن إغفاله أو تجاوزه؛ كونه من العتبات المهمة المصاحبة للوحة الغلاف، ومما يرتقي بهذه الأهمية هو مكان ظهوره، إذ يشكل التوزيع الجغرافي للكلمات بعدا استراتيجيا من أبعاد الغلاف، فاختيار الموقع المناسب لأسم الشاعر يعطي أبعادا تنسيقية وجمالية، فعلى الأغلب نجد تموضع أسم المؤلف في صفحة الغلاف، أو العنوان، أو أي صفحة مناسبة أخرى، كبيانات النشر والصحف والملاحق الأدبية ،ويأتي في أعلى الغلاف ليدل على التملك والإشهار للكاتب وفي الغالب يأتي بخط واضح وغليظ فضلا عن زمان ظهوره وهو مع صدور أول طبعة للكتاب، وعلى وفق ذلك فإن ظرفي تواجد هذه الأيقونة يتطلب وروده وفق كيفيات محددة، تنتهج من قبل الكاتب ذاته، سواء أكان روائيا، أو قاصا أو أي كاتبا آخر كما يمكن لاسم الكاتب أن يتخذ عدة أشكال، وذلك يعود إلى رغبة الكاتب واختياره، فهناك من يضع اسمه الحقيقي وهناك من يفضل وضع اسم فني، أو اسم شهرة

وذلك يكون اسما مستعارا أما إذا لم يدل على أي اسم فنحن أمام حالة الاسم المجهول،ونلحظ ذلك في المخطط السيميائي الآتي :-



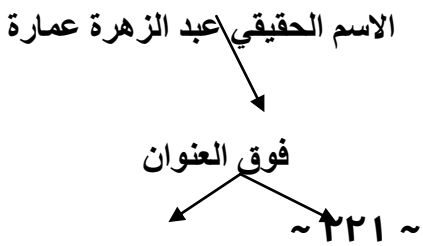
وعلى وفق ما تقدم نلحظ إن الروائي (عبد الزهرة عمارة) يستخدم اسمه الحقيقي في سائر مؤلفاته، ولم يستخدم أي اسم فني آخر، ويمكننا أن نحدد تمظهرات هذه الأيقونة وفق تمظهراتها الزمانية والمكانية، فأما من ناحية مكان الظهور فيوجد بين أيدينا أحد عشر كتابا للقاص والروائي الأستاذ عبد الزهرة عمارة ، وقد كتب اسم المؤلف على لوحات أغلفتها وهي وضع اسم القاص والروائي (

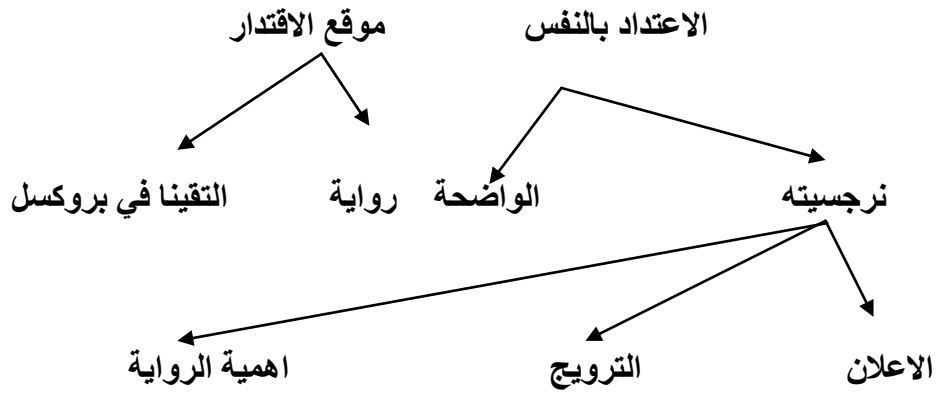
عبد الزهرة عمارة) فوق العنوان، وهذا كان في جميع سردياته / مؤلفاته والتي يمكن توضيحها من خلال صور أغلفتها؛ لمعاينة كيفية تموضع اسم المؤلف ووضع الكاتب لأسمه بهذه الكيفية يدل على الاعتداد بالنفس وتبيين مواقع الاقتدار ، وأيضا ليكون ذلك التحديد دليل على اعتداده بنفسه ونرجسيته الواضحة ، ولكون الروائي (عبد الزهرة عمارة) يميل إلى وضع اسمه فوق العنوان أعلى الغلاف، وبشكل بارز كونه يشكل وجها من وجوه الإعلان والترويج، وإشارة إلى أهمية رواية (والتقينا في بروكسل)، وكذلك ليلفت أنظار القراء بسهولة ممن يستهولون اقتناء روايته خصوصا، و بهذا التخطيط الإحاطي يتفحص المختبر السيميائي كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع النصي، فلم يكن ذلك ليخلو من دلالة أو جمالية معينة؛ لأن وضع الاسم في أعلى الصفحة يختلف عن وضعه في أسفلها فكلاهما يعطي الانطباع الخاص به، ووجود اسم المؤلف والحالة هذه؛ ليؤكد بالتعاضد مع الدلالة الإيحائية المتقدمة على المقدرة الفذة من قبل الروائي (عبد الزهرة عمارة) في التفنن بصياغة مؤلفاته، وسيطرته على مكامن الإبداعات فيها، فضلا عن كونه مجددا في ما ورد في بعض منها وليس مقلدا، فأما مواطن إبداعاته فيتجسد ذلك ما ورد في روايته (والتقينا في بروكسل) فأنا اشعر إن بطلها (ناصر) هو ذاته السارد ، وكأنما يتحدث عن نفسه وإحساسه وشعوره، فيتمثل إحساس الكاتب بالمقدرة من خلال التحدث عن نفسه بكبرياء فذ من خلال (ناصر الكويتي) كبرياء يحيط به التراجع والتخلف والانحطاط فنراه يقول : سكن الليل وكان ليل صيف لا قمر فيه هدا قلب ناصر بعد توتر وقرر السفر الى بلجيكا لملاقاة زبيدة وفي مطار بروكسل الدولي كانت زبيدة على أحر من الجمر للقياه وكانت

تراقب ساعة يدها كل دقيقة حتى هبوط الطائرة سارعت إلى صالة الاستقبال رأته واندفعت إليه بقوة التقى الاثنان وعلى شفتيها ابتسامة النصر تصافحا بحرارة .[٤٢٤]، يتمخض هذا الكلام عن شخصية حكيمة مناضلة، من أجل القيم والمبادئ، تتفجر من قصدية كلامها إيحاءات دالة على الحب والسيطرة والمواجهة والثقة العمياء بعد الخبرة الطويلة، وهذا الاعتداد يتناسب مع وضع اسم المؤلف أعلى لوحة الغلاف. الذي كون بتمظهره لنا بتلك الكيفية كعلامة سيميوطيقية تكونت من شفرات عديدة التي انتظمت مع غيرها؛ لتكوين النص ، ونلحظ إن هذا الاعتداد والاقتدار يتجسد بدرجة أقوى في مقطع آخر من الرواية فنراه يقول : استدارت زبيدة وعينا ناصر تلاحقها ومشت نحو الباب وأغلقته وغادرت المكان ولكن صورتها البهية لم تغب عن عيني ناصر بوجها المدور الناصع البياض وعينيها الزرقاوين الواسعتين وحاجبيها الممدودتين كالهلال الباهر وشعرها الأصفر الطويل المتهدل على كتفيها باهمال لقد بهرته شدته تسمر مبهوتا تقلص وجهه ملتاعا [٤٢٥] ، حيث الجزم والتسليم بأنه كل مواطن الإيجاب بتأكيد دقيق من خلال شخصية (ناصر / زبيدة)، التي كانت المرآة العاكسة للكاتب، فما دار من إحداث فيها قد وقع فعلا، واغلب المقاطع في الرواية كانت بهذه الصيغة لتدلل على مقدار الشموخ والاعتلاء المستساغ من حيث المبادئ الإنسانية الجمة، التي يتحلى بها البطل/ السارد ، والتي تستحق بأن يدون الروائي (عبد الزهرة عمارة) اسمه بهذه الفوقية المقبولة، والتي تبتعد عن معنى التعالي والتكبر، بل أفادت عناصر تتعلق بالعائدية والبروز، والتأكيد على استشعار معاني التمكن والإقتدار، فقد حقق الروائي بسرده من خلال هذه الرواية(والتقينا في بروكسل) تجسيد

الرؤية الحقيقية للواقع الاجتماعي العراقي فيما يتعلق بشريحة المنظومة التواصلية المسوؤلة عن الاحداث السياسية في البلد، وما حواه من موظفين ذووي صفات واطئة دنيئة في ظل ظروف قاسية ولهذا نجده قدم لنا هذا الحوار الخطابي الرقيق الذي لا يمت بصلة إلى القسوة والتكبر، ولإجل هذا التعبير والمفهوم احتل اسم المؤلف مكانا عاليا في تضاريس لوحة الغلاف كما لابد من الإلتفات إلى الكيفية اللونية التي تمظهرت بها أيقونة اسم المؤلف، إذ جاء باللون الأسود في روايته(والتقينا في بروكسل)، ومن خلال ذلك تنعكس رؤية الروائي (عبد الزهرة عمارة) وتظهر عبر اللون الأسود الذي كتب به أسمه، والدال دلالة قصدية على الحزن... فيذكر أن اللون الأسود يدل على التشاؤم والنظرة السوداوية لما يحيط به الفرد، ألا أن الإضطراب والحزن لا يدوم طويلا، إذ إن توسط اسم المؤلف في أعلى لوحة الغلاف يوحي بالأمل وبالغد المشرق ، وأما من ناحية كونه مجددا فهو إنه اعتمد في بناء مروياته على طريقته الخاصة، وهي طريقة تتلخص بإيراد قصة تكتمل احداثها في قصة أخرى بعنوان آخر كما فعل في روايته (والتقينا في بروكسل) وتحدث فيها عن فقدانه لزوجته عن طريق الغدر، واكملها بالقصة التالية لها الحديث عن حبيبته (زبيدة) العراقية الارملة التي قتل زوجها في العراق وسافرت الى بلجيكا والتقيا هناك فكانت هذه الطريقة بحق الطريقة الجديدة والبكر في أدبنا الحديث والمعاصر ابتكرها الروائي (عبد الزهرة عمارة) ، فنراه يقول : ومضى عام تزوجت زبيدة من ضابط برتبة نقيبمن الحرس الجمهوري وعاشت ايام جميلة وخصوصا بعد ما رزقت طفلا اضاف لها حياة سعيدة وهانئة سمع ناصر بزواج زبيدة اصيب بنكسة كبيرة وضربة قاضية كان يتمنى ان ياتي

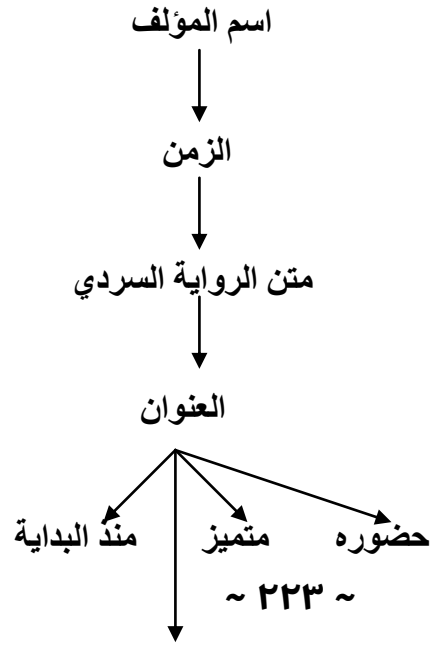
يوما ويتقدم لخطوبتهالكن القد شاء ان تتزوج من غيره دا ناصر يشعر وكان احدا طعنه بخنجر في خاصرته لذا راح يفكر كثيرا بها حتى اخذ منه التفكير جزا من صحته فبدا هزيلا ونحيفا وفي عم ٢٠٠٣ حدث الغزو الامريكي للعراق [٤٢٦]، ولبيان هذا الشكل السردي الفريد علينا أن نستقرأ ما جال في المتن فنقرأ ، يسرد لنا الروائي فجيعته بحبيبته (زبيدة) الي تزوجت من غيره وصعق هو بالامر وزوجها الذي قتل بسلاح الغدر، وهو بأمس الحاجة إليها في زمن لا يعرف الرحمة، ولا يمت إلى الانسانية بصلة، فيختار (عبد الزهرة عمارة) في هذه الرواية أن يكون صديقا للعميد سلطان عبر ثنائية ذكيه في عقد بوادر المحبة والوفاء بينهما؛ لكونه قد يأس من البشر وضاق ذرعا بهم، ثنائية تتخلص عبر طرفين هما (الراوي والمروي له)، الراوي في هذه الرواية هو (ناصر) والمروي له هو (الكاتب) فنراه يقول : وعاش في دوامة جلس ناصر ذاهلا في الصالون كلام خاله ابو عزام احرجه فكر مليا في سارة زوجة المستقبل بيد ان هناك زوجة اخرى في باله هي زبيدة التي ملكت قلبه وهو على شفا ايام تفصله عن اللقاء لكن سارة فتاة ممتازة بكل معنى الكلمة قمة في الاخلاق رغم جمالها الذي لايقارن مع جمال زبيدة فهي ناعسة وناعمة وتثير الاهتمام [٤٢٧]، اذ يروي لنا (ناصر) هنا للكاتب عن حقيقة الحيرة التي يعيش فيها الأخير اخترعه الكاتب؛ ليرائي الحقيقة أمام القراء النخبة ويجسمها عن حقبة من الزمن جارت على الشعب وجعلته تحت وطأة المقدس المفروض ، وقد تجسد ذلك من خلال المخطط السيميائي الاتي :

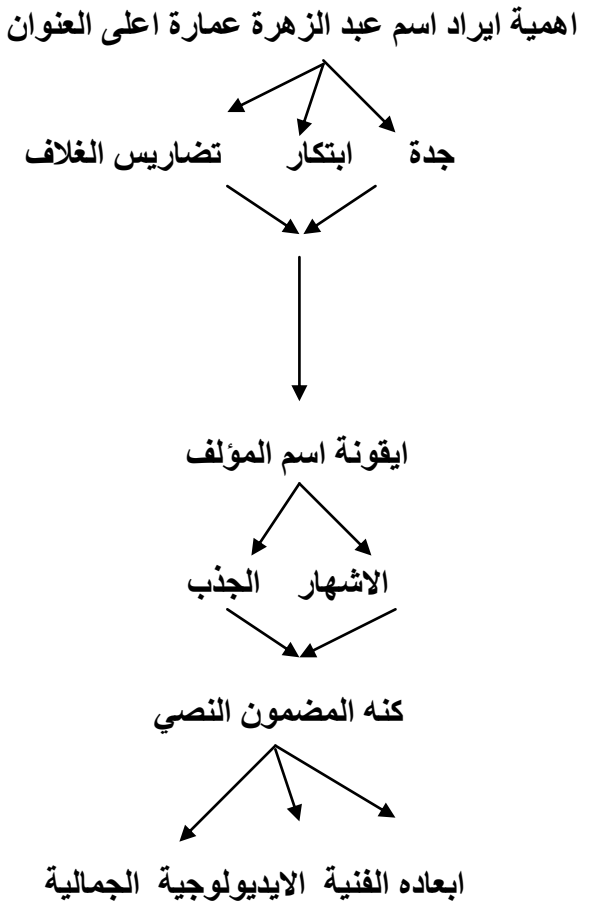




ويستمر الروائي (عبد الزهرة عمارة) في عرض آفات الزمن الذي ينتمي إليه في متن الرواية السردي ، فزمن مثل هذا حري به أن ينتج كهذه الفجيعة وهذا الظلم والعدوان، وكيف لا وهو كما يقول وسط ركام الغدر والمأساة والجريمة يفقد البطل حبيبته في بداية الرواية في زمن غادر ابطاله زوجته (اميرة) ، وبلغة هذه الرواية الباعثة على القسوة والنكال من العنوان والمتن يستشف المتلقي انبلاج المكنون في صدر الكاتب بهيأة مقاطع اوحت لمتلقيها بحضيض الزمن الموصول إليه، ولم تكتمل هذه الروية عند هذا الحد من الرواية والتلقي بل نجد إن الكاتب يكملها في جزئها الثاي من الرواية وهي وبهذا التكنيك الفني في السرد بذكائه وجدته برهن لنا بأحقيته في ايراد اسمه أعلى العنوان. فنلحظ مجيئه بخط كبير إذ أراد الروائي من خلال ذلك أن يثبت حضوره، ويحقق سمة البروز بهذه الحركة؛ كي يحقق عنصر لفت الإنتباه للوهلة الأولى، فيلتفت القارئ إلى اسم المؤلف قبل العنوان ، اذ نقرأ في هذه الرواية استكمالا واستمرارا في رواية أحداث الزمن الغادر، ونجد فيها انقلابا للأدوار بين الراوي والمروي له إذ إن الراوي هنا هو الكاتب والمروي له هو ناصر، فبهذا الأسلوب السردي الفريد يتميز كاتبنا، حيث الإنتقال وتبديل

المهام، فبعد أن كان ناصرهو الراوي في بداية الرواية ، أصبح الكاتب هنا هو الراوي فيها ، حيث يبدأ الكاتب برواية احداث الزمن الغابر للغدر، استكمالا وتتمة لرواية الفجيعة، وهذا بحد ذاته ما يجعلنا نؤكد تسويغ احقية كاتبنا بالجدة والإبتكار، وللسبب ذاته تجعلنا نقر باحقية تموضع اسمه أعلى تضاريس الغلاف فبهذا التشكيل الفريد من نوعه أراد الكاتب أن يبين حضوره المتميز منذ البداية ، كانت أيقونة اسم المؤلف قد حققت عناصر الإشهار والجذب من حيث كونها إشارة إلى تخصيص العمل بصاحبه، وهذا بدوره سيلغي كثيرا من الأسئلة الملتبسة والشائكة التي يعثر عليها المتلقي عندما يحاول معرفة كنه المضمون النصي وأبعاده الأخرى الفنية والإيديولوجية والجمالية ومن هنا نلحظ إن اسم المؤلف قد ابتعد من أن يكون مفهوما بسيطا ومجرد اسم علم يحيل على شخص محدد، وإنما كان ذا وظيفة بنيوية تقوم في جانب منها على فرضية إنجاز وظيفة وصفية بالتعاضد على مبدأ الإحالة على مبدأ الوحدة الكتابية، ومن هنا أمكن لاسم المؤلف أن يبرز بوظيفته كنص مواز ، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :





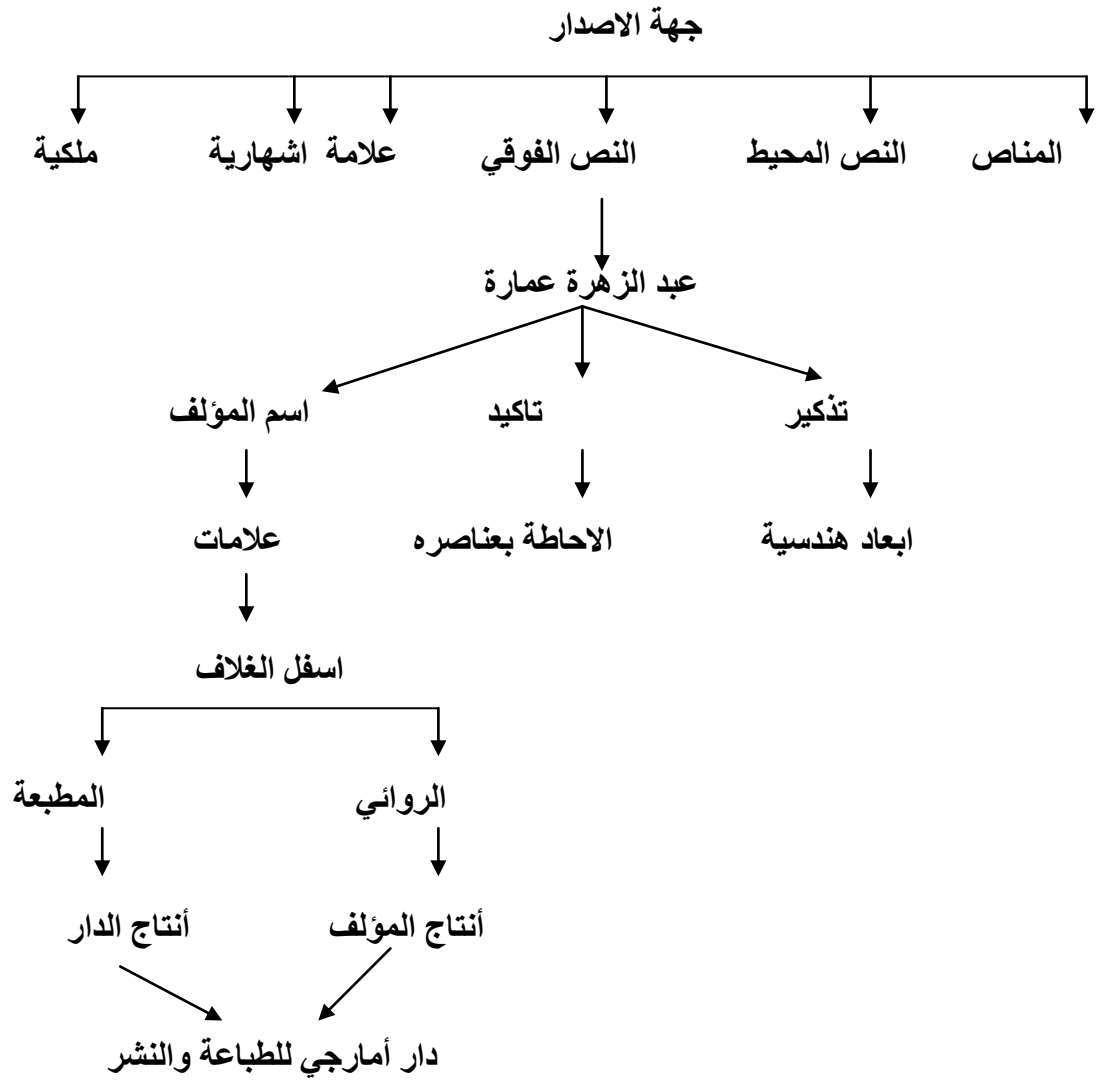
مقترب ثالث <u>جهة الاصدار:-</u> لهذه العتبة أهمية تتلخص في اثبات هوية العمل الأدبي ورواجه، فكل عمل أدبي سواء أكان قصة ام رواية او أي كتاب ادبي او نقدي آخر لابد له من جهة تصدره تكون في صفحة الغلاف الأمامي لكن بمساحة ضيقة ولون وحجم غير بارز أو تكتب في صفحة الغلاف الخلفي ، فقد اعتاد القارئ في تصفحه لأي كتاب أو مؤلَّف أن يجد هذه الأيقونة تحتل استراتيجية على ظهر الغلاف في إحدى زواياه أو وسطه، وتثبيتها والحالة هذه لا يخلو من قصدية أو دلالة فربما تكون هذه الجهة تجارية مشهورة من حيث دقة الإخراج والطباعة أو من حيث العلمية للمطبوعات التي تصدر من هذه الجهة، أو إنها تكون دلالة اعلامية لصالح الجهة الناشرة إذا كان الكتاب الذي تصدره يرجع إلى شخصية مشهورة في الإخراج والتأليف ، وتقع هذه الأيقونة ضمن المنطقة التي تعرف بالمناص النشري الإفتتاحي، الذي بدوره ينقسم إلى قسمين النص المحيط، والنص الفوقي، الذي يضم عدة

عناصر أخرى. وهذه العتبة هي العتبة الثانية التي تصافح بصر المتلقي، وقد ظهرت عتبة بيانات بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيفات المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية، فأحيانا تشكل أيقونة جهة الأصدار بما رسم فيها من اشكال مقصدية معينة للاتصال بالمتن، وأحيانا أخرى تكون مجرد علامة إشهارية لا تمت للمتن بصلة.ولدى الروائي (عبد الزهرة عمارة) كانت علامة اشهارية فضلا عن كونها تذكير وتأكيد لاسم المؤاف ، وأعتمد كاتبنا في اصداررواياته من جهة واحدة بمفردها، وكان عددها (١٦) يمكن ترتيبها بحسب كثرة عودة الكاتب إليها في صدور ونشر مؤلفاته ، وهي دار امارجي للطباعة والنشر ، ومطبعة المعارف ، ومطبعة دجلة ، مطبعة ميسان،إذ شكلت جزءا من الفضاء البصري في الغلاف واستحوذت على الجانب الأيمن من اللوحة، ويمكن ملاحظة أيقونة جهة الإصدار هذه من خلال ملاحظة صور الأغلفة ٠

١- شكل الايقونة: إذ تشكلت من رسمة جاءت على شكل الايقونة في بداية الغلاف عن لقاء رجل وامراة في بستان كبير بلون احمر فاتح وايقونة الغلاف الخارجي بلون ابيض ،

٢ - مكان ظهور الايقونة: تموضع شعار أيقونة جهة (دارامارجي للطباعة والنشر – العراق) في اسفل لوحة الغلاف الذي جاء شعار هذه الايقونة على اسفل لوحة الغلاف، وفيما يبدو أن جميع هذه التحديدات قد حققت العنصر الإشهاري لرواج رواية (والتقينا في بروسكل) ، من غير أن تكون على أية علاقة بالمتن النصي، أي إنها هنا مجرد علامة إشهارية وظيفتها تعريف المؤلَّف واخراجه إلى فضاء التأليف والابداع ، وبعد المعاينة والإطلاع نلحظ إن هذه الايقونة كانت على شكل تحديد خطي فريد بلونين الابيض ، والاحمر ولم يكن لها علامة سيميائية، تموضعت على اسفل لوحة الغلاف في الرواية ، نجد إن هذه الاجزاء اصبحت ضرورة ملحة، تقتضيها الرواية / القصة المعاصرة بشتى ابعاده الهندسية، إذ يتسنى للقارئ من خلاله الإحاطه بعناصره السيميائية واجزائه؛ بما يحتويه من علامات وأيقونات بصرية، وفيما يبدو ويتضح إن جميع هذه التحديدات قد حققت العنصر الإشهاري لرواج

الرواية ، وشهرتها في ميادين المعرفة والثقافة، ومما يمكن التنويه عليها إن هذه الشهرة والرواج هي ليست حكرا على الرواية، وإنما يمتد أثرها وبدرجة متفاوتة إلى ازدهار نشاط المؤسسة بحسب كثرة وتوالي اصداراتها التي ستحقق لمعتنقيها الثقة، وتحقق لها مزيدا من الإبداع والتألق ، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الاتي :

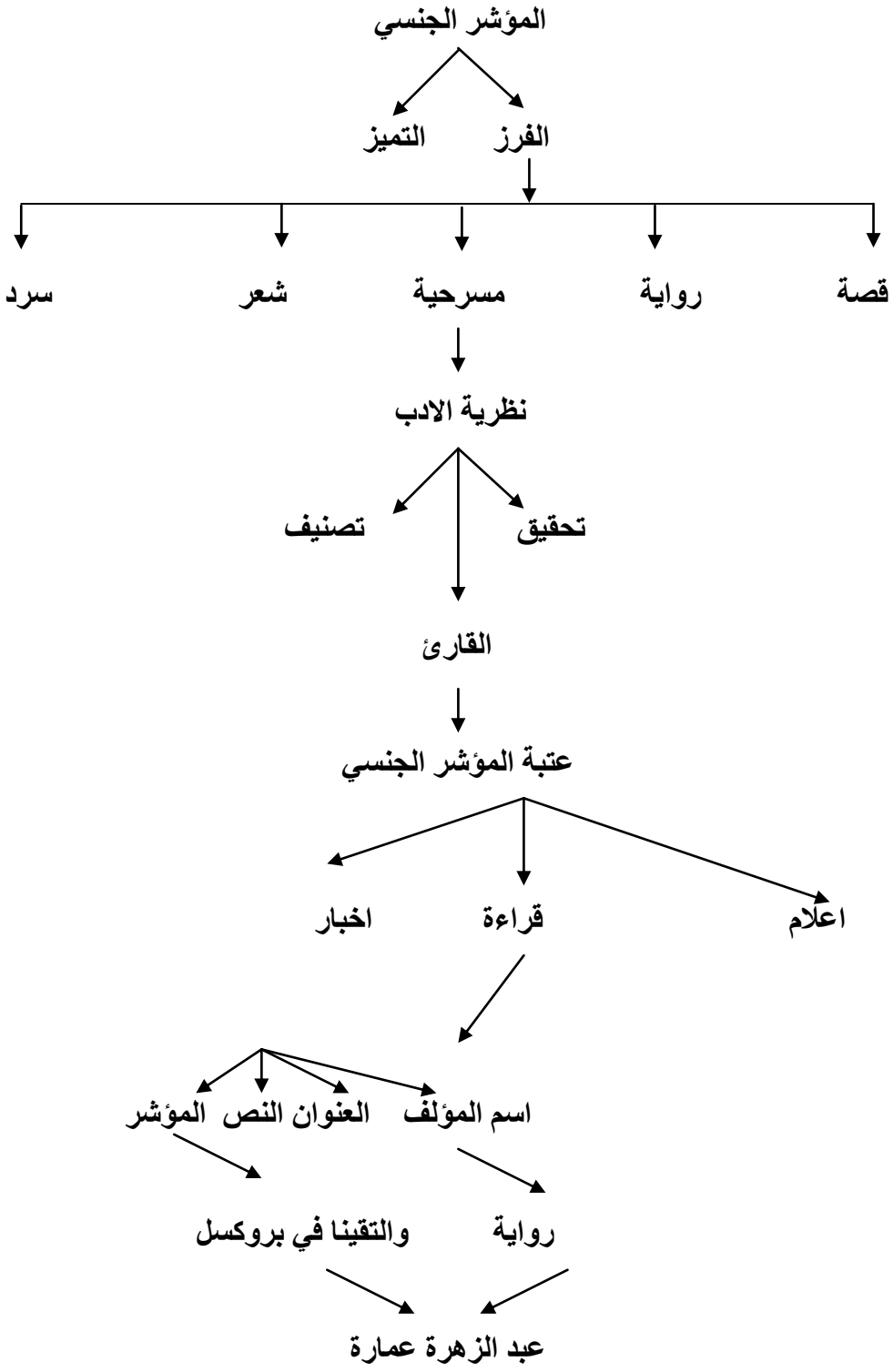


مقترب رابع: <u>المؤشر الجنسي:-</u> لكل عمل أدبي آلية تجنيس خاصة به، تقدم له وظيفة الفرز والتميز عن بقية الأعمال الأدبية الأخرى، كأن يكون قصة أو مسرحية أو رواية ، فتصنف هذه الأيقونة كإحدى التحديدات اللازمة من بين العناصر

المناصية الأخرى للتدليل على ماهية العمل، فهو من التفاصيل المهمة التي يستخدمها الكاتب، فالكتابة متنوعة وأيضا هو عبارة عن توضيح لنوع العمل ، تعد هذه العتبة من أبرز ما تناولته نظرية الأدب، إذ تستطيع أن تحدد الوصف الدقيق في عرض هوية النصوص من حيث السمات والمكونات، ومن حيث التحقيق والتقديم والتصنيف ، وتأخذ هذه العتبة دورا مماثلا بالعنوان إذ يعد ملحقا به على وفق ما يدلي به جينيت، إن اعلام القارئ واخباره هي وظيفة هذه العتبة أي تكون هناك وسيلة ربط بينه وبين القارئ بالذات، وهذا يعطي إنطباعا بعدم الولوج بالقراءة قبل التعرف على جنس العمل، أي إن التجنيس للعمل بمثابة الباب لإستفتاح مغاليق النص، وهو كما يراه جميل حمداوي مبدأً تنظيمياً للخطابات الأدبية، ومعياراً تصنيفياً للنصوص الابداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص والخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته ،يأخذ مكان ظهوره فيشكل أحد تضاريس لوحة الغلاف أو في صفحة العنوان، أو يحتلهما جميعا، وأحيانا يطالعنا في صفحات أخرى كالصفحة التالية لصفحة العنوان، أو صفحة قائمة المنشورات ، وعندما نأتي إلى رواية (والتقينا في بروكسل) للروائي (عبد الزهرة عمارة) نجد إنه قد وضع آلية تجنيس روايته اذ يذكر الروائي الجنس السردي فيها بعنوان (رواية)، وكان مكانه في صفحة الغلاف وصفحة العنوان معا، أسفل العنوان واسم المؤلف بترتيب (العنوان+اسم المؤلف+المؤشر الجنسي) كما في رواية (والتقينا في بروكسل) وبترتيب آخر (اسم المؤلف+العنوان+المؤشر الجنسي)، كما في رواياته الاخرى ، وأشتغل الروائي (عبد الزهرة عمارة) آلية تجنيسها تحت عنوان (قصص قصيرة) تأكيدا منه على كيفية حجم هذه القصص،

وكان موضعه أيضا في لوحة الغلاف وصفحة العنوان أسفل العنوان واسم المؤلف وبترتيب (العنوان+اسم المؤلف+المؤشر الجنسي)، كما في مجموعاته القصصية وشخص ذلك أكثر ما ابداه الكاتب من نبذة تعريفية في نهاية مجاميعه القصصية حيث استهل بأنها قصص قصيرة، وبترتيب آخر (اسم المؤلف+العنوان+المؤشر الجنسي)، التي استهلها الكاتب وأشتغل الروائي آلية تجنيسها بعنوان (قصص)؛ ليؤكد للقارئ بأنها قصص ليست قصيرة، وإنما حازت على حجم مناسب اقتضاه فضائها الكتابي، وتطلبته خبرة الكاتب وسعة إمكانيته، وكان مكانها في لوحة الغلاف، أسفل العنوان واسم المؤلف في جهة اليمين، وبذلك قد تحقق عنصر الجذب وتبرهن على مدى الاستهواء الذي هو من متوقعات الكاتب القصدية تجاه القارئ ، واشتغل الروائي (عبد الزهرة عمارة) تجنيسها تحت عنوان (مجموعة قصصية)، ومكانها فوق، وبالتحديد فوق حرف السين وبموازاة كلمة الشمس ، واسفلهما اسم المؤلف، جاءت هذه الصيغة؛ لتبرهن على تعدد الشخصيات في القصص، وقد حقق هذه البرهنة في المجموعة القصصية ،مجيئها بهذه الكيفية يوجي بالخروج عن النسق المعروف الخاص بآلية تجنيس المؤلفات؛ لغرض التخلص من التقييد والولوج بعنصر الابتكار والجدة.

-واعتماد الكاتب على طريقة (الراوي والمروي له)، وتبادل ادوارهما في هذا العمل الادبي، مع العلم بان المروي له هو الكاتب نفسه ثم ينتقل بعدها ليكون هو الرواي لهذه القصص والخروج عن المألوف في أعمال الكتاب والادباء، ونلحظ ذلك من خلال المطط السيميائي الاتي:-


المؤشر الجنسي
التميز
الفرز
سرد
شعر
مسرحية
رواية
قصة
نظرية الادب
تصنيف
تحقيق
القارئ
عتبة المؤشر الجنسي
اخبار
قراءة
اعلام
المؤشر
العنوان النص
اسم المؤلف
والتقينا في بروكسل
رواية
عبد الزهرة عمارة

أهم النتائج

١-تحقق الأيقونات الثلاثة مجتمعة أغراض اشهارية، وتحديدات وملكية على سبيل وعلى هيأة كيفيات محددة، فتسلح النص بهويته من خلالها، من حيث عودته إلى المبدع والجهة التي روجت له، وفرزه من بين أجناس أخرى.

٢- كانت قصدية مفروضة لأجل غايات متعددة من بينها الرواج والجذب، فتسنى لهذه العناصر باستراتيجياتها معاني ودلالات التقت بالنمط والوظيفة.

٣- التقت هذه العناصر مع بعضها؛ كونها تتفق فيما بينها في الحيز المشترك التي تفضي إليه، فجميعها قد انتمت إلى كيان واحد ساهم في التعريف كما في اسم المؤلف، والتخصيص كما في المؤشر الجنسي، وعائدية الصدور كما في جهة الإصدار.

٤- يكتنف هذه العتبة التنوع والتعدد، فيكسبها الروائي (عبد الزهرة عمارة) تفرعات متعددة تؤطر سرده، حملت عدة دوال وإشارات فاسم المؤلف بتموضعه أعلى العنوان حقق نوعا من الانفرادية والبروز والتميز، أما أسفل العنوان فيبث معاني أخرى تتسم بالتواضع والبساطة، أما جهة الإصدار فلم يكتف الروائي بجهة تصدر أعماله وإنما تعددت الجهات وتنوعت، كما لم يختص بجنس ادبي موحد وإنما اجتمعت في الإبداع في جنسي الروايات والقصص، وهذا ما يجعل هذه العتبة فاعلة في سردياته بما اكتنفها من اجتماع هذه المحددات والدوال.

٥- يحقق الروائي (عبد الزهرة عمارة) تباينا ملحوظا يتميز به عن غيره، فيما يخص بناء سرده، فوجدناه يعمد إلى آلية تجنيس مختلفة نوعا ما بالنسبة لسائر سردياته، كما نلحظ ذلك في روايته (والتقينا في بروكسل) إذ وضع آلية تجنيسها بطريقة جديدة اذ تكتمل أحداثها في قصص أخرى، ، وينفرد عن بقية الكتاب، فيحقق بذلك سمة تجديدية تحقق له الإبداع والتميز في الأدبي الحديث والمعاصر.

الهوامش:

(١) ينظر: تخطيط النص الشعري، أ. د. حمد محمود الدوخي: ٦٤.
(٢) ينظر: عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٥٧.
(٣) ينظر: تخطيط النص الشعري: أ. د. حمد محمود الدوخي: ٦٤.
(٤) عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٨٩.
(٥) عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الإدريسي: ١١٣.
(٦) ينظر:عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد : ٦٣.
(٧) ينظر: م. ن: ٦٤.
(٨) شعرية النص الموازي، جميل حمداوي: ٣٥.
(٩) عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٦٤-٦٥.
(١٠) ينظر: شعرية النص الموازي، جميل حمداوي: ٣٣-٣٤.
(١١) العتبات في شعر الرواد، د. سعدون محسن إسماعيل الحديثي: ٦٨.
(١٢) ينظر: عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٦٣- ٦٤.
(١٣) ينظر: م. ن: ٦٤.
(١٤) العتبات النصية في المجموعة القصصية "موج الظنون" لمحمد الصديق بغورة سيميائيا، فاطمة تيقرين و منار بختي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة-، الجزائر، ٢٠١٧- ٢٠١٨: ٣٣.
(١٥) تخطيط النص الشعري، حمد محمود الدوخي: ٧٠.
(١٦) العتبات النصية في ((رواية الأجيال)) العربية، د. سهام السامرائي: ٥٣.
(١٨) سيمياء النص العراقي، د. حمد محمود الدوخي: ٣١.
(١٩) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد الحمداني: ٦٠.
(٢١) القارئ والنص، سيزا قاسم: ٢٢.
(٢٣) ينظر: تخطيط النص الشعري، حمد محمود الدوخي: ٧٣.
(٢٤) شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، م. م. بان صلاح الدين محمد:

(٣٠) ينظر: العتبات النصية في رواية "٣٦٦" ل: أمير تاج السر، سمية زاني: ٧٠.
(٣٣) شعرية العتبات النصية في ديوان "اللعنة والغفران" لعز الدين ميهوبي، أمال بن عامر وحسناء طهراوي: ٢٩.
(٣٤) ينظر: العتبات في شعر الرواد، د. سعدون محسن إسماعيل الحديثي: ٦٨- ٦٩.
(٣٥) التشكيل البصري وحداثة النص الشعري، أوجه الحظور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، د. خميس شرفي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي- التبسي- تبسة- الجزائر، م: ١٢، ع: ١، ٢٠٢٠: ٥٣٨.
(٣٦) ينظر: قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي أفف ليلة أنموذجا، د. نجاة عرب الشعبة، حوليات جامعة قالمة اللغات والآداب، جامعة باجي مختار- عنابة، ع: ١٢، ٢٠١٥: ٧٨.
(٣٧) ينظر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر: ٣٨.
(٣٨) المصاحبات النصية – قراءة نقدية في المجموعة الشعرية الأولى (أوراق المساء) للشاعر صباح علاوي السامرائي، د. سهام حسن جواد السامرائي: ١٢١.
(٣٩) فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السردي السيرة الأدبية للربيعي أنموذجا، خليل شكري هياس، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، ع: ٦٠، ٢٠٢٢: ٢١.
(٤٠) عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٤٥.
(٤١) التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م)، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٨: ١٤٠.
(٤٢) ينظر: تخطيط النص الشعري، حمد محمود الدوخي: ٧٤.
(٤٣) ينظر: سيميائية العتبات النصية في ديوان "عبق الورد" ل: حمزة الاطرش –أنموذجا-: هاجر بن حميدة و هاجر طواهرة: ٦٣.
(٤٤) ينظر: شعرية النص الموازي: جميل حمداوي: ١١٧.
(٤٥) عتبة العنوان والغلاف في رواية "إخوة محمد" لميسلون هادي، نبيل شاكر عبد الحسين الكواز، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المعهد التقني بابل، جامعة الفرات الأوسط التقنية، م: ٢٩، ع: ١٢، ١٢٩.
(٤٦) ينظر: شعرية النص الموازي. جميل حمداوي: ٤٠.
(٤٧) ينظر: عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٨٩.
(٤٨) ينظر: م. ن:٨٩- ٩٠.
(٤٩) شعرية النص الموازي، جميل حمداوي: ٣٨.
(٥٠) ينظر: عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد: ٩٠.

المصادر والمراجع:

الروايات :-

١- والتقينافي بروكسل : عبد الزهرة عمارة ، دار امارجي للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، ٢٠٢٠ .

الكتب:

٥- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٦- تخطيط النص الشعري، أ. د حمد محمود الدوخي، دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.

٧- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠- ٢٠٠٤م)، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٨م.

٨- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧م.

٩- سيمياء النص العراقي، د. حمد محمود الدوخي، دار ومكتبة عدنان، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

١٠- شعرية النص الموازي، جميل حمداوي، كتاب ألكتروني، ط٢، ٢٠١٩م.

١١- عتبات (جيرار من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

١٢- عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، يوسف الادريسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٥م.

١٣- العتبات النصية في ((رواية الاجيال)) العربية، د. سهام السامرائي، دار غيداء للنشر والتوزيع، سامراء، ط١، ٢٠١٦م.

١٤- العتبات في شعر الرواد، د. سعدون محسن اسماعيل الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٢١م.

١٥- القارئ والنص العلامة والدلالة، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.

الرسائل الجامعية:

١٦- سيميائية العتبات النصية في ديوان "عبق الورد" ل: حمزة الأطرش- أنموذجا: هاجر بن حميدة وهاجر طواهرة، رسالة ماجستير، الجزائر، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي،

١٧- شعرية العتبات في ديوان "اللعنة والغفران" لعز الديم ميهوبي، أمال بن عامر وحسناء طهراوي، رسالة ماجستير، جامعة جيلالي بونعامة- خميس مليانة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٧- ٢٠١٨م.

١٨- العتبات النصية في المجموعة القصصية "موج الظنون" لمحمد الصديق بغورة سيميائيا، فاطمة تيقرين ومنار بختي، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة أكلي محند أولحاج- البويرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٧- ٢٠١٨م.

١٩- العتبات النصية في رواية "٣٦٦" ل: أمير تاج السر، سمية، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة محمد خضير- بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٥- ٢٠١٦م.

البحوث والمجلات الأدبية:

٢٠- التشكيل البصري وحداثة النص الشعري، أوجه الحظور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، د. خميس شرفي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة العربي- التبسي- تبسة، الجزائر، م: ١٢، ع: ١، ٢٠٢٠م.

٢١- شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، م. م بان صلاح الدين محمد، دراسات موصلية، جامعة الموصل، كلية التربية للبنات، ع: ٤٢، ٢٠١٣م.

٢٢- عتبة العنوان والغلاف في رواية "إخوة محمد" لميسلون هادي، نبيل شاكر عبد الحسين الكواز، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المعهد التقني بابل، جامعة الفرات الأوسط التقنية، م: ٢٩، ع: ١٢.

٢٣- فاعلية العتبات النصية في قراءة النص السردي السيرة الأدبية للربيعي أنموذجا، خليل شكري هياس، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، ع: ٦٠، ٢٠٢٢م.

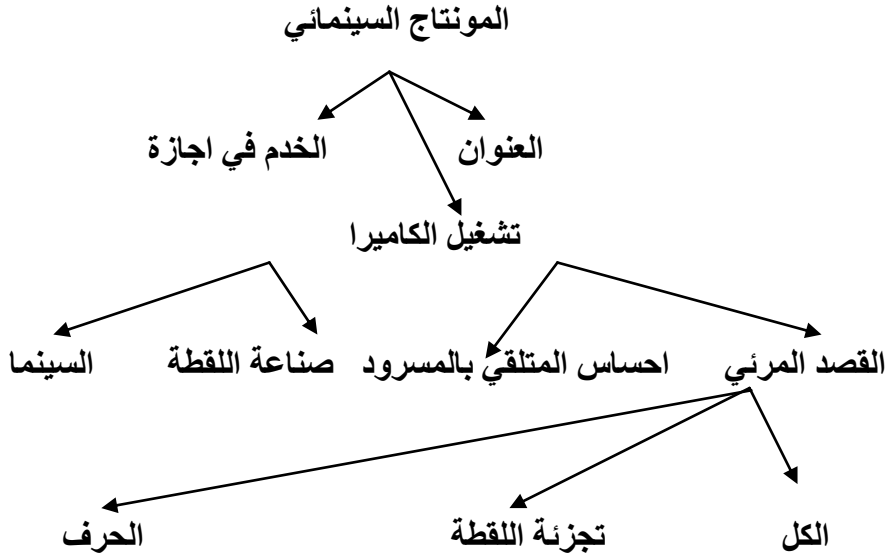
٢٤- قراءة في عتبة اسم المؤلف نجيب محفوظ في ليالي ألف ليلة أنموذجا، د. نجاة عرب الشعبة، حوليات جامعة قالمة اللغات والآداب، جامعة باجي مختار- عنابة، ع: ١٢، ٢٠١٥م.

٢٥- المصاحبات النصية – قراءة نقدية في المجموعة الشعرية الأولى (أوراق المساء) للشاعر صباح علاوي السامرائي، د. سهام حسن جواد السامرائي، مجلة سر من رأى، جامعة سامراء، م: ٩، ع: ٣٥، ٢٠١٣م.

٨- المونتاج السينمائي في رواية (الخدم في اجازة)

إن العنوان الذي يلتصق به العمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع،وتيمته العامة، وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أو الترميز، وهذه الصورة العنوانية قد تكون فضائية يتقاطع فيها المرجع مع المجاز، فمثلا عنوان رواية (الخدم في إجازة) عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) كمكان، وقيامه بدور المركز في الحركة السينمائية ،وتحديد مصائر من يسكنه جعله يقوم بدور البطولة الفعلية في الرواية ،ويفرض نفسه على عنوانها ،ويبلور رؤية المؤلف لعالمه[٤٢٨]، فنراه يقول :سفانة لؤلؤة القرية كما يحلو للبعض ان يسميها فيها نكهة الجمال الطبيعي الريفي الصارخ طويلة فرعاء عيناها عسليتان ينفذ منها نور عجيب وجنتاها متورتدان شفتاها بريئتان خاليتان من الاصباغ انفها الدقيق يسر الناظرين شعرها الأسود الطويل ينسدل على ظهرها بضفيرتين بشرتها البيضاء المتشربة بالحمرة تزيدها جمالا كل شيء فيها جميل حتى اسمها [٤٢٩]، إن تشغيل الكاميرا في المتن السردي يعني - قبل كل شيء- استهداف القصد بشكل مرئي ، بغية رفع أحساس المتلقي بالمسرود ، وتتمكن من تنفيذ استهدافها هذا عن طريق سلوكها الذي تقوم به لصناعة اللقطة ، فهي بهذا السلوك أنما تقدم اللقطة على أنها حرف سينمائي متبدل بحسب نغمة التجويد لهذا السلوك ، فالكاميرا هي التي تقوم بتصوير الكل بواسطة تجزئته باللقطة [٤٣٠]، : ان تشغيل الكاميرا في الرواية يعطينا صورة واضحة عن استخدام هذه التقنية الحداثوية من قبل الروائي (عبد الزهرة عمارة)، وهو ينقل الكاميرا من بداية اللقطة السينمائية التي وصفت المراة الجنوبية سفانة ومن ثم انتقل بكاميرته للحديث عن بطلة

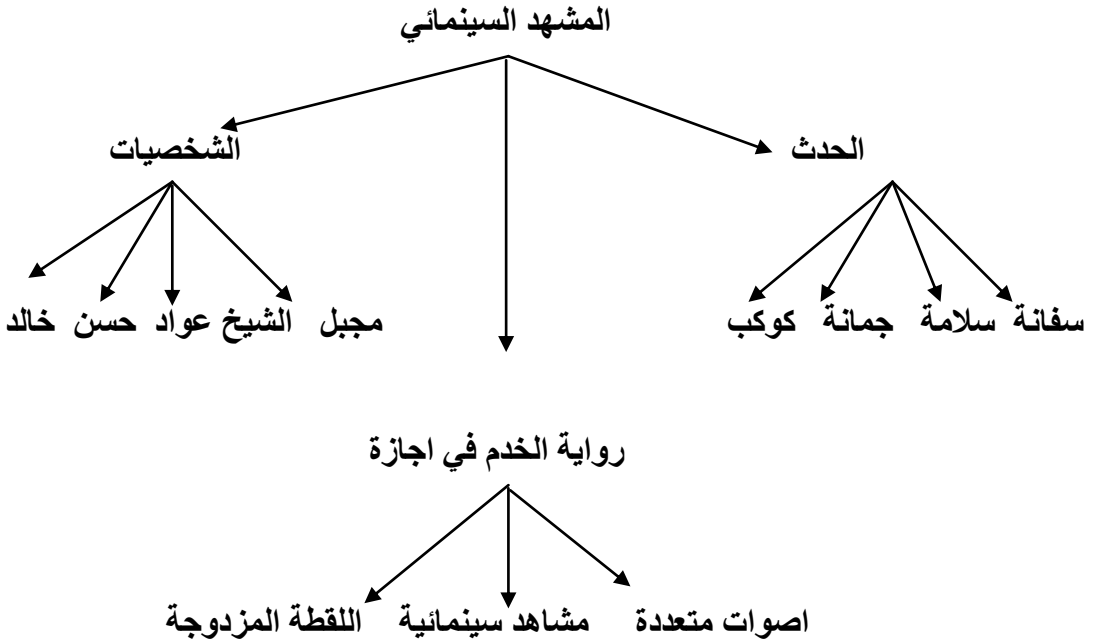
الرواية سفانة التي ينقل لنا مشهد زفافها من حسن البلام ، فنراه يقول : زفت سلامة بائعة اللبن إلى حسن البلام في يوم ربيعي دافئ بعد جذ وتراخي من عمها المتسلط القاسي القلب في حفل بهيج حضره بعض شيوخ القرية كالشيخ عواد رئيس عشيرة الحمران والشيخ جابر رئيس عشيرة زبيدة وكل من ضابط المركز للشرطة وطبيب المركز الصحي وإمام المسجد وسادة وإشراف والعوام من أهالي قرية السعدية [٤٣١]، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :



هنا بدأت عين الكاميرا نحو شخصية (مجبل) ،وهي تصور المشهد السينمائي قتل شقيق الشيخ في القرية ،وكيف استطاع الروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) من تحويل الرواية إلى مشاهد سينمائية متقطعة إذ جعل من كل شخصية من الشخصيات الرئيسة تتحدث عن الماضي ،وربطه بالحاضر ،وهذا ما نسميه بالنقد الحديث (الاستباق والاسترجاع) ، فهو جعل الحدث الرئيس مقتل (مجبل) شقيق الشيخ (عواد) رئيس قبيلة زبيدة وبدأت كل شخصية تروي عن لسانها الإحداث الماضية عن طريق الفلاش باك ،(سفانة ، سلامة ، حسن ، خالد ،الشيخ عواد ، فضة ،

جسار ، علي سعيد ، ثامر ، كوكب ، جمانة ، حمزة ٠٠٠) ٠

ينقل لنا الروائي (عبد الزهرة عمارة) اهم حدث في الرواية وهو مقتل (مجبل) شقيق الشيخ عواد ، فنراه يقول : بزغ الصباح على قرية السعدية المطلة على نهر الخير الذي يأخذ مياهه من دجلة العامر شاحبا هزيلا ونشر الضياء على البيوتات الحزينة بعد ليلة عاصفة نزلت على بيت الشيخ جابر رئيس قبيلة زبيدة بعد مقتل اخيه الاصغر مجبل ليلة امس في ظروف غامضة سجل دعوى قضائية في مركز الشرطة حضر ضابط المركز الى مضيف الشيخ جابر لتهدئة الموقف واتخاذ الاجراءات القانونية لمعرفة الجاني [٤٣٢]،ما ميز الروائي (عبد الزهرة عمارة) إدخاله تقنيات حداثوية في روايته (الخدم في اجازة) فهي رواية ذات أصوات متعددة بامتياز ،وتحتوي على عدة مشاهد سينمائية تأخذ اللقطة معنى مزدوجا : أنها تدخل أللاستمرارية، والتقطيع ،والوزن في الواقع امتدادا مكانيا ، أن نصوغه في السينما كسلسلة ، وذلك عن طريق تجزئته إلى لقطات ومن ترتيب تتابع هذه اللقطات ، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الاتي :



إن تقديم الرواية وفق قوانين حركة التصوير يضع الرواية وسط مكاشفة سردية تتعامل مع الضروري ، وهذا العمل يعد حتمية تتمثل بحركة الكاميرا في ميلها نحو الضروري تترك جانبا كل ما هو زائد [٤٣٣]، وبهذا التوصيف تكون الكاميرا وحدة الشعور الفيلمي فهي التي تؤسس الحركة العامة للفيلم وهذه الحركة تتكون من حركة تصوير المنظر ، ومن الحركة داخل المنظر وبذلك تؤدي الحركة إلى تغيير التكوين ، ويؤدي بنا إلى تغيير التكوين الحركي إلى تغيير الانفعال [٤٣٤]، ثم تنتقل عين الكاميرا الى الحدث الابرز الثاني وهو خطف ابنة القاضي ، فنراه يقول : وفجاة حدث زلزال في القرية جاء احد رجال الشيخ ليعلن الخبر أي خبر ابة القاضي خطفت وراح الجميع يتسائلون من الخاطف ؟ ولمن المصلحة في خطفها ولماذا ؟ صدم الشيخ عواد بالخبر نهض خرج من المضيف جمع رجاله القى عليهم رسالته كلام كالسهام خرج من فمه ليعلن امامهم القرار قائلا البنت يجب ان تعود فورا ؟ ابحثوا عنها في كل مكان التهمة ستنسحب علينا مهما كانت التبريرات لا احد يصدق الويل كل الويل اذا وجدت ان احدا منكم له يد في عملية الاختطاف سيكون حسابه عسيرا نفى الجميع ضلوعهم في العملية لكن من يدري بقلب الاخر وتفكير الاخر [٤٣٥]، لقد اشتغل الروائي (عبد الزهرة عمارة) على دعم نصه بهوية سردية بصرية من خلال التعامل مع الكاميرا التي تهدف من وراء ثباتها وحركتها إلى ترجمة قصد محدد، وهو بذلك يعمل على وضع نتاجه ضمن مجال بصري تتراجع فيه اللغة لأجل الصورة ، كما هو الحال في السينما فاللغة في الشريط السينمائي تكون مجرد ظهير للصورة [٤٣٦] ،إذ يتم الاستدلال على قصد المسرود عن طريق تتبع سلوك التصوير فبتغيير سرعة الكاميرا يمكن التعجيل بالحدث والتباطؤ به [٤٣٧]، وكذلك تتوفر للكاميرا ميزات تمكنها من تبني

دور الراوي فهي – فضلا عن عملها أثناء ثابتها – تتمتع في التحكم بتقسيم اللقطات المتحركة بحسب متطلبات وجهة النظر، ومن هذا التحكم تأخذ أهم أوضاعها التي تمكنها من متابعة الروي وهي :-

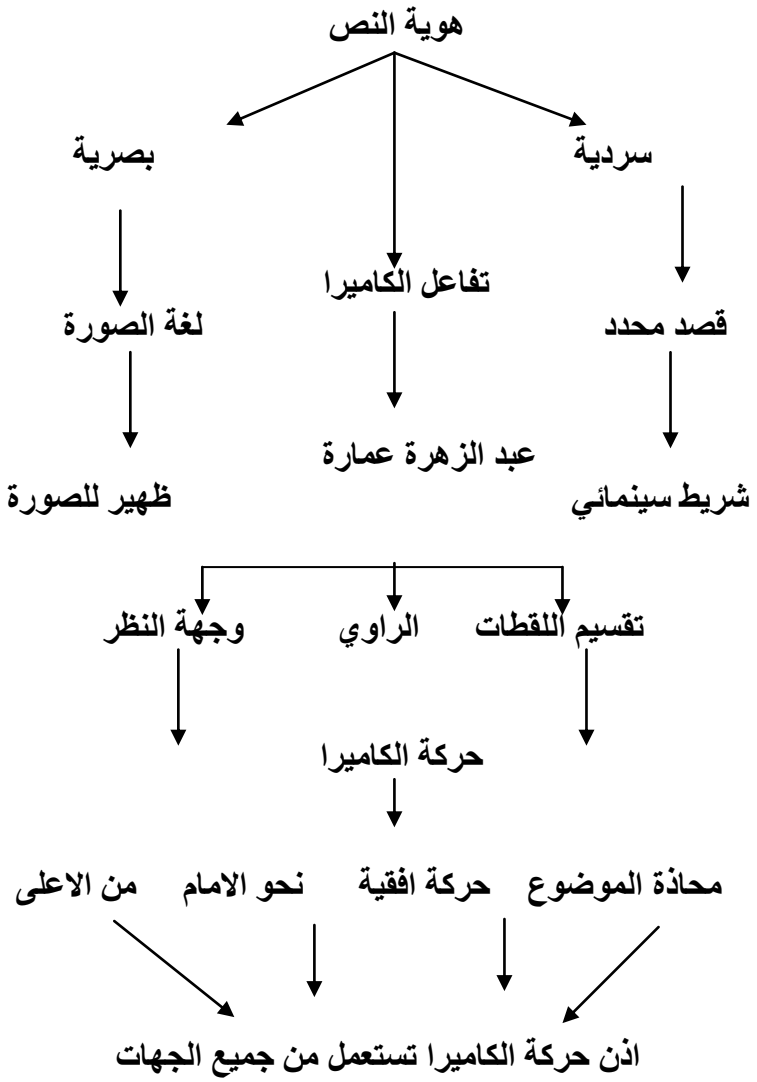
١-الكاميرا تسير محاذية للموضوع ٠

٢-الكاميرا تسير إلى الأمام أو إلى الخلف من الموضوع ٠

٣-الكاميرا تستعرض الموضوع أفقيا ٠

٤-الكاميرا تستعرض الموضوع من الأعلى إلى الأسفل أو بالعكس ٠

ونلحظ ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الآتي :-



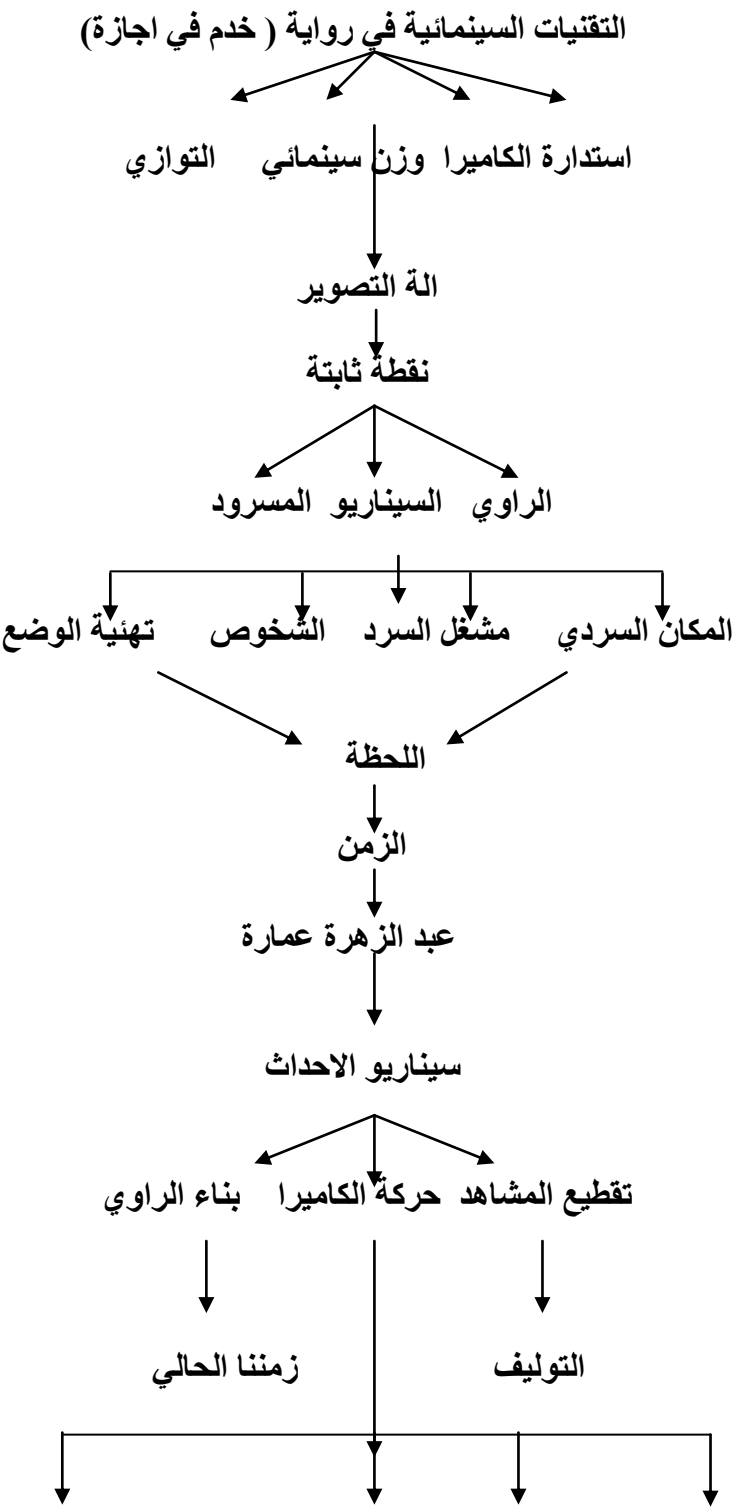
ويمكن استعمال كل حركة على حدة أو الجمع بين حركتين أو أكثر ، وكل لقطة تبين مجموعة مختلفة من العناصر التي تكشف عن المعلومات ، إن استدارة الكاميرا من نقطة ثابتة من التقنيات السينمائية، وهي بتغلغلها في الرواية المكتوبة تكون قادرة على تشكيل وزن سينمائي لهذه النصوص إلى جانب وزنها الأدبي لذا يحقق لدينا نوع من التوازي بين الفنين، واللقطة الأفقية تشمل حركة آلة التصوير على محورها الأفقي بوضح ثابت ، وهنا تقوم آلة التصوير الراوي بمتابعة الحركة بشكل أفقي –

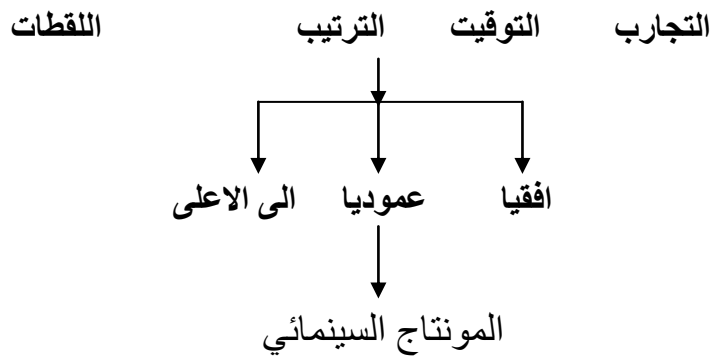
لقد تعرف الروائي (عبد الزهرة عمارة) على هذا الأسلوب المعاصر- السيناريو- ووعى فاعليته في تجهيز الرواية باليات من شانها أن تعطي للمسرود نكهة خاصة تتفاعل مع فعل القراءة ،وتفتحه أوسع أمام تحركات التأويل ، يفتح الروائي مشغل سرد رواية (الخدم في اجازة) بدورية سيناريوية تدور حول تهيئة الوضع السردي ، وذلك بموضعة الشخوص ، وتنضيد وحدات المكان النصي[٤٣٨] ، إذ يقول : وجيء بسفانة وناعسة كسبايا الى بيت الشيخ جابر الذي امر ان يذهبن الى حجرة الخدم مباشرة لحين تدبر الامر وفي حجرة الخدم بدا الغمز واللمز من قبل الخدم يطال سفانة وهي صامتة تسمع ولا تحرك ساكن واخذت احدى الخادمات تسخر منها وتغني بصوت عذب اغنية الفصلية للمطرب الريفي الشعبي عبادي العماري (جابوها دفع للدار لا دريم ولاحنه ولا صفكه ولادف النعر بالسلف لا هلوله لاملكه[٤٣٩]، ما يميز رواية (الخدم في اجازة) للروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) بدأت فيها من النهاية للحديث عن بطلة الرواية (سفانة) الفتاة الريفية المظلومة والمضطهدة ،حتى وصلت بداية الرواية ،وقد تحققت تقنية المونتاج السينمائي ، عن طريق عرض سيناريو الأحداث التي جرت ، وتقطيع المشاهد بحسب الشخصيات الرئيسة المذكورة في الرواية

، وحركة الكاميرا أفقيا وعموديا ، وتميزت أيضا بالبناء الروائي النادر في زمننا الحالي ،لم يكتب بهذه الطريقة إلا القليل من الروائيين الكبار أمثال جبرا إبراهيم جبرا ، وغائب طعمه فرمان وغيرهما ، وجاءت بحبكة لا تعرف الرخاوة من حيث تناول الأحداث ، وتمنح هذه الوسيلة السينمائية الروائي (عبد الزهرة عمارة) فرصة التحرر من القيود المكانية، والزمانية في السرد الحكائي التقليدي ، إذ يتمكن السارد من خلالها من التنقل بين الأزمنة ، والأمكنة بحثا عن الأحداث ،والتفصيلات الأكثر أهمية في الرواية [٤٤٠]، فالتوليف عملية انتخاب وتوقيت وترتيب لقطات معينة في تسلسل سينمائي – وهي العامل الخلاق الفاصل بإنتاج أي فلم- وان انتقالها من السينما إلى الخطاب الأدبي لن يؤثر- بالضرورة- في أهمية دورها في الخطاب الجديد[٤٤١]،فالتوليف بهذا المفهوم يمتلك قدرة واسعة على التخييل ، وتقديم اللقطات ، المؤثرة فنيا ، لأنه مؤسس على تراكب لقطات تراكبا هدفه أحداث تأثير مباشر ودقيق نتيجة لصدمة صورتين[٤٤٢]، تعبر كل واحدة منهما عن واقع محدد ، وتكون مهمة المشاهد / القارئ اكتشاف ، وتأويل نوع العلائقية التي يمكن أن تجمع بين هذين الواقعين ، استطاع الروائي العراقي المتميز (عبد الزهرة عمارة) تناول هذه التقنية الحداثوية في روايته (الخدم في اجازة)،فنرا يقول : ولم تمض ايام قلائل حتى عاد خالد من سفره وهنأ اخيه بالزواج وهو لا يعرف من هي زوجته وفي المساء استدعى الشيخ سفانة وقدمها لاخيه خالد قائلا – هذه سفانة زوجتي الجديدة من عشيرة الحمران ذهل خالد وذهلت سفانة وكان زلزال نزل عليهما لم يقل خالد للشيخ مبروك بل ادار وجهه وغادر المكان لا بل خرج من الدار ولاحظ نفسه يمشي بلا وعي في شارع القرية مهموما بائسا ساخطا حانقا وكم تمنى ان لا يرجع الى القرية كم تمنى ان لا يرى سفانة في

هذا الموقف الصعب[٤٤٣] ،نجد النص الروائي اعتمد على ثالوث التأويل ، من خلال حركة عين الكاميرا من بداية الرواية الحديث عن سفانة / الطفلة / اليتيمة/ الفصلية / الزوجة / الهاربة ، وقد ترك الروائي التأويل على مصراعيه للقارئ / المشاهد ،بمعنى آخر اكتشاف ، وتأويل (معنى المعنى) المتولد على حاصل الجمع بين اللقطتين من خلال أعمال الذهن ، والتأمل ، وإعادة النظر في المزج الصوري المونتاج بمختلف أنواعه الزماني ، والمكاني ، والتعبيري ، والاسترجاع الصوري (الفلاش باك) وغيرها من وسائل التوليف ، والمزج الصوري ، فكثيرا ما وجدنا الروائي يلجا إلى هذا النوع من التكنيك السينمائي ولاسيما في روايته (الخدم في اجازة) التي تشكل السمة الأسلوبية الأكثر بروزا في نتاجه الروائي ، إذ تمكن من الجمع بين صورتين الأولى يلتقطها من الاحداث الجارية في الرواية ، والأخرى يلتقطها من الأجواء المتشنجة التي تعيشها شخصيات الرواية ،كما يتجلى ذلك واضحا في استعمال المونتاج المكاني الذي يقوم به على أساس الجمع بين صورتين لمكانين مختلفين في زمن واحد أراد شكلا جديدا لحياتهما فابتدأ بالحب والغرام وإنجاب الذرية،إن مثل هذا النوع من المونتاج الذي يقوم على أسلوب المقابلة ،والمطابقة في تصوير ملامح البيئة العدائية الأليفة ، يخلق دون شك نوعا من أنواع المفارقة الناشئة من التباين الواضح الذي تمت صياغته بقصديه لمخاطبة المشاعر الإنسانية ، واستدعاء حالات التعاطف الوجداني ، ومشاركة الشخصية الروائية معاناتها ، فنراه يقول : عام ١٩٩١ بدات الفوضى تعم البلاد اثر انسحاب الجيش العراقي من الكويت بالقوة من قبل الجيش الامريكي بعد معركة غير متكافئة وبدت مدن جنوب العراق خالية من الشرطة والامن وكثر قطاع الطرق واللصوص واستباحت دوائر الدولة شملت الفوضى

السـجون واصـبحت خاليـة مـن الحـراس فانـدفع السـجناء وكسـرو الابـواب وهربوا وكان من ضمن الذين فروا هو حمزة بن الشيخ عواد ويدخل حمزة دار اهلـه خلـس بـه تهلهـل الام بعـودة ابنهـا سـالما لكـن الاب يقـي حـائرا قلقا[٤٤٤]، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الاتي :-



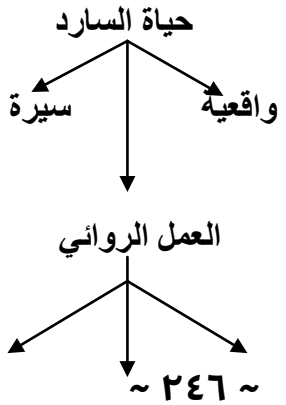


ومن خلال النص الروائي انف الذكر استطاع الروائي نقل معاناة الشخصية ،والاندماج فيها، معتمدا على ذاكرته في سرد الأحداث الماضية عن طريق تقنية الفلاش باك ،والاسترجاع للماضي عن طريق عين الكاميرا التي تتحرك من بداية القصة الرواية مرورا لبقية الاحداث في الرواية لتبين مدى تفاعل التقنيات السينمائية الحديثة مع فن الرواية ، والمونتاج ألزماني في رواية (الخدم في اجازة) للمبدع المتألق (عبد الزهرة عمارة) فيمزج بين لقطات صورية لشيء واحد ، ولكن في زمنين مختلفين ، ما يكشف عن أبعاد دلالية مختلفة، يتوصل إليها المتلقي عن طريق التأمل، والتأويل الذي تسمح به جوانب النص الروائي ، وغالبا ما يرتبط هذا النمط من التوليف بعرض تطور الشخصية، سواء في الخطاب الواقعي أو الخطاب ألغرائبي ، فيرصد المونتاج التغيرات التي طرأت على الشخصية مع تغير الظروف المرتبطة بتغير الفضاء الروائي ، أن الروائي قدم النقد اللاذع والاجتماعي عن طريق المونتاج الزمني بما يحمله من عناصر بصرية ،وذهنية متوزعة بين الماضي القريب، والحاضر يحمل رسالة ذات بعد اجتماعي يمثل إدانة ،واضحة لبعض العادات ، والأعراف الاجتماعية السلبية بما تحمله من تجاوز واضح وانتهاك لحقوق الإنسان ولاسيما المراة العراقية الريفية المظلومة ، ومن خلال اللقطة الأخيرة لعين الكاميرا التي توجهت إلى بطلة الرواية (سفانة) من اللقطة الأولى التي

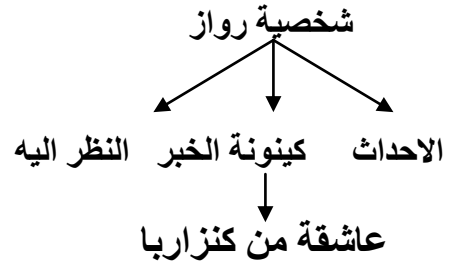
تحدث فيها عن حياة البطلة ، انتهت اللقطة باخر لقطة وهي هروب البطلة من القرية وقررت الزواج بحبيبها (خالد) وهي التفاتة نادرة، ورائعة من الروائي (عبد الزهرة عمارة) في حوارية جميلة بين (سفانة) ، (وخالد) بطل الرواية الذي حاورته بقولها : هربت سفانة من بيت اهلها وعادت الى خالد رغم معارضة ابيها الشديدة استشاط الشيخ عواد غضبا من ابنته سفانة على هذا التصرف في البداية لكنه سرعان ما هدأ لان مكان الزوجة هو بيت زوجها واقتنع بهذا التحليل وسكت ... كان بال سليمة لا يهدا الا باغتيال خالدالرجل المسالم الذي نبذ كل عادات وتقاليد العشيرة البائسة وجاء اليوم الاسود واطلق النار على خالد لكن الرصاصة اخطات هدفها واصابت سفانة في الراس وماتت في الحال وهرب الجناة توقف خالد اجزا من عمل أي شيء واسدل الستار عن فتاة كانت ضحية القوانين الظالمة للعشيرة [٤٤٥].

٩- شخصية رواز كريدي في رواية (عاشقة من كنزاربا)

إن النقد المعاصر ينظر إلى الشخصية بوصفها كائنا مصنوعا باللغة من صنع خيال الروائي ، لا وجود واقعي له خارج النص الأدبي ، لان الأدب لا يوجد شيء خارج اللغة ، وعليه فالشخصية في السرد- كما يرى تودوروف- هي قضية لسانية لا وجود لها خارج الكلمات ، ومهما كانت درجة مطابقتها للواقع ، فهي لا تعدو- كما يرى بارت- أن تكون كائنا من ورق ، وأحيانا أخرى تكون الشخصية واقعية ،وسيرة ذاتية عن حياة السارد الذي ينقل تفاصيل حياته، ويدخلها في روايته كما في رواية (عاشقة من كنزاربا) والتي تعد شخصية (رواز) بوصفها العنصر السردي الأكثر أهمية في العمل الروائي بكل أشكاله ،وأنماطه عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) ، ولاسيما في القص السيكولوجي الذي تستقطب فيه الشخصية الأضواء، والاهتمام كله على حساب العناصر السردية الأخرى ، ذلك لان العمل الروائي هو عبارة عن الأعمال التي تقوم بها تلك الشخصية/ (رواز)، وان النص الذي يصور الأحداث من دون فاعلها هو اقرب إلى كينونة الخبر منه إلى كينونة الرواية، وعلى الرغم من أيمان اغلب النقاد بمكانة هذا العنصر في البناء السردي ، إلا أنهم اختلفوا حول ماهيته وطريقة النظر إليه، وأهميته ، ونجد ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائ الآتي:-



اشكاله انماطه اعمال الشخصية



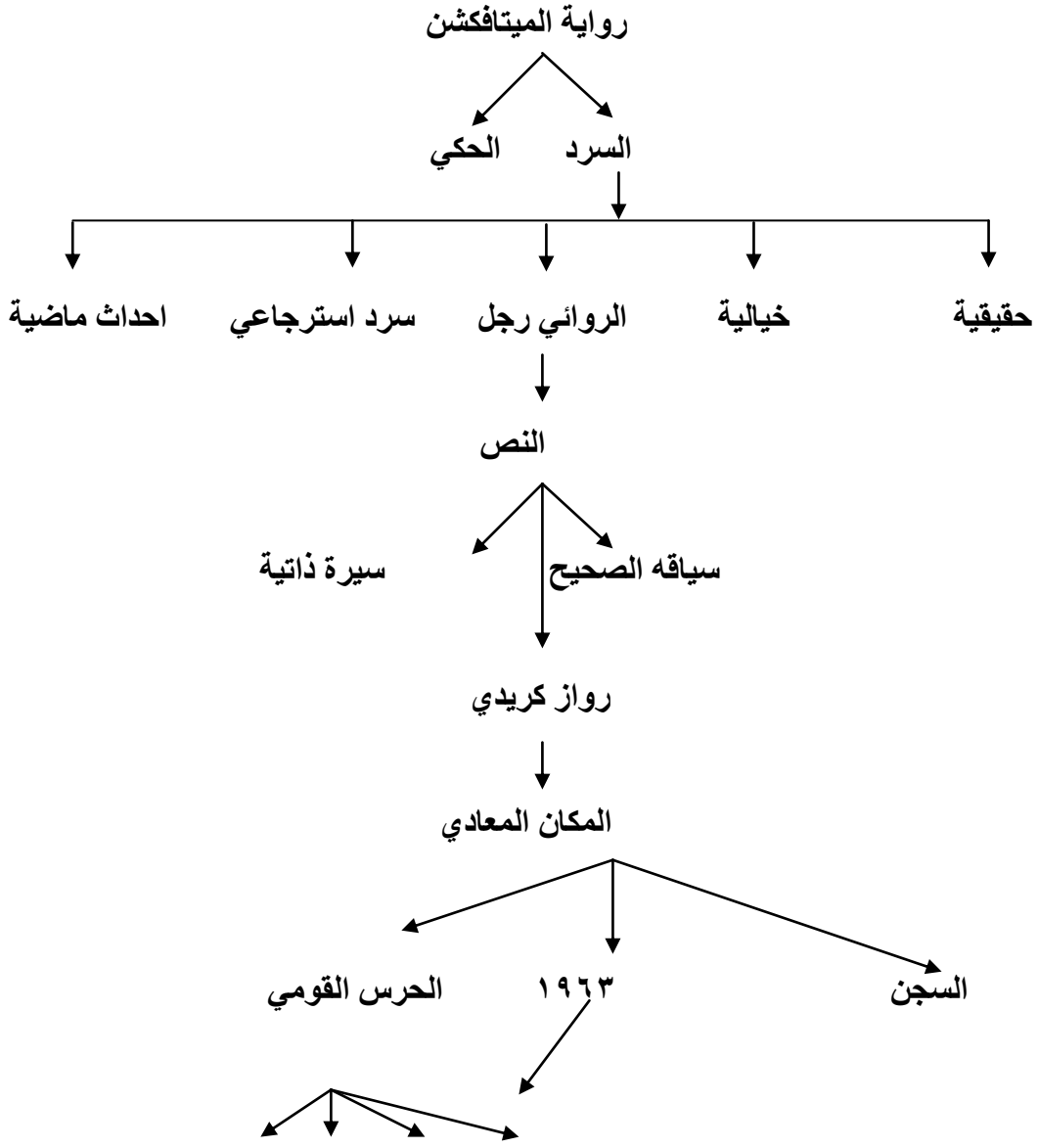
أما النقاد والروائيون الواقعيون فقد أولوا هذا العنصر السردي اهتماما بالغا لافتا للنظر، إلى حد اعتقدوا معه أن وظيفة عناصر السرد كلها هي إضاءة هذا العنصر/ اعني الشخصية ،والكشف عنه في العمل السردي ، استطاع الروائي (عبد الزهرة عمارة) تسليط الضوء على ابرز شخصية من شخصياته الرئيسة في روايته (عاشقة من كنزاربا) ، وهي شخصية (رواز) التي تبحث عن ذاتها ،وتسير في الرواية كلها ، : وهكذا عندما التقيت عادل ابراهيم لاول مرة كان كل شيء يبتسم لي انني فرحانة بلا حدود وقلت في سري – هل هذا هو الحب يا رواز ؟ قمت وتحركت خطواتوقفت امام المراة رحت اتامل تقاطيع وجهي باعجابمنقطع شعرت بالراحة وانا انظر الى ملامحي الفاتنة كنتالحظ نظرات الشباب بانبها واراقب حسد الفتيات باضضطراد فلا اعير لهم ادنى اهتمام ولا ازن لهم وزنا جعلتهم يزدادون شوقا والما وحرقة وكان الكثير يتمنون الزواج مني وخصوصا الاقارب لكني كنت اقابلهم بالرفض قائلة – لن اتزوج الا بقناعتي وتقول لي امي بتوسل – نحن اقلية وعقيدتنا لا تسمح بالزواج من غير طائفتنا وارد عليها بحزم – انا لا اؤمن بعقيدتكم ولا باي عقيدة اخرى انا احب الله والماركسية مذهبي ولينين قائدي فاذا كان احد من طائفتنا يحمل هذه الصفات فانا ساتزوجه [٤٤٦]، إن رواية الميتافكشن هي طريقة حداثوية جديدة إذ أن الروائي (عبد الزهرة عمارة) رجل ابتدع فكرة قراءة

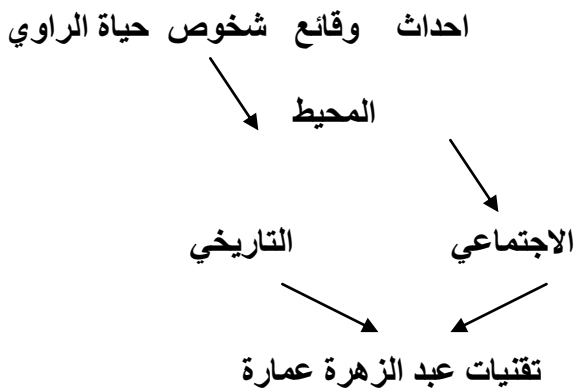
الرواية من قبل بطلة الرواية (رواز كريدي) ، ويكون النص في سياقه الصحيح ، وتبدو أن هناك بطلة تروي قصتها كسيرة ذاتية ، فنراها تقول : عام ١٩٦٣ سجن العمارة المركزي ٠٠٠ زنزانة رقم ٩ كان الوقت ساعة الظهيرة عندما قبض علي كنت قد حشرت مع طالبات في سن عمري في الزنزانة الضيقة حشرا مر أسبوع على اعتقالي من قبل إفراد الحرس القومي وقد قذفوني بلا رحمة في هذا السجن البائس بصورة مؤقتة بدلا من سجن بهو البلدية الذي غص بالمعتقلين والمعتقلات فلا يكاد تسع لمزيد من الأجساد الخاوية ، والروايةُ الجديدة (رواية الميتافكشن) كما وصفها عدد من الروائيين، هي الفنُّ الذي يُوفِّقُ ما بين شغف الإنسان بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال، ولعل هذا الوصف ينطبق على الفن بصفة عامة وعلى الرواية ، بصفة خاصة، حتى لو ادعى الكُتَّابُ أنْفُسُهُمْ غيرَ ذلك إلاَّ أنَّ الروايةَ الجديدة تبقى إلى جانب ذلك عملاً أدبياً، أي لا بد للخيال من أن يكون له دور فيه، فالنص الأدبي لا يكتسب صفته الأدبية إلا بالانتقال من الواقع إلى التخْييل وبقدر نجاحه في ذلك يكون نجاح العمل بصفة عامة، وإذا أقررنا بنجاح عملٍ أدبيٍّ ما، فإن البحث عن أسباب النجاح هو بحث في قدرة الروائي (عبد الزهرة عمارة) على رسم الواقع بصورة جمالية تلامس صورتها الأصلية مع مسحة فنية للخيال، وهو يتحدث لنا عن المكان ،بلسان الراوية / البطلة (رواز كريدي) فنراها تقول :وفي ليلة الأحد طوق بيتنا من قبل إفراد الحرس القومي وتم إلقاء القبض علي مرة أخرى واقتادوني هذه المرة إلى بهو البلدية بدلا من سجن العمارة المركزي ، بهو البلدية غرفة التعذيب كانت عيوني معصوبة بقطعة قماش اسود شعرت بسوط بلهب ظهري الخاوي بضربات متتالية حامية تكورت خلف قضبان الباب الحديدي محطمة الجسد خائرة القوى هنا عمل فني ينهض على

أحداث، ووقائع من حياة صاحبه مهما كان مغمورا، ولذلك يحدث أن تكتبها شابة غير معروفة كما في حالتنا هذه، أو يكتبها كاتب شهير كما في حالات كثيرة لكن هذا الاختلاف بين الرواية الجديدة ، ورواية السيرة الذاتية لا ينفي أن بينهما تشابها بديهيا، مردّه أنهما كلاهما يستندان إلى تذكّر خاص لوقائع وشخوص من حياة الروائي ، وتلك هي المشكلة: أنهما معا يقعان في المنطقة التي تفصل بين الخيال والحقيقة، إن صلة الإبداع الأدبي بِمُحِيطِهِ الاجتماعي والتاريخي هي من القضايا الفكرية المستعصية على التدقيق، وقد نتجت عنها استعمالات نظرية ومنهجية ذات مفاهيم تنتمي إلى عدة حقول معرفية: اجتماعية ونفسية وفلسفية، ولذلك فإن ما تقتضيه تلك الصلة حين يتعلق الأمر بالخطاب الحكائي هو الانتباه إلى حالة من التخييل المركب: ظاهر ومضمر، متحقق ومحتمل، محايد ومباشر، لولاها لظل أي تصوّر للتخييل الحكائي بعيداً عن امتلاك قيم ثقافية نوعية ودالَّة ،ولعل من أهم القضايا النقدية التي تناولها الروائي (عبد الزهرة عمارة) قضية الظلم والاضطهاد في روايته الجميلة (عاشقة من كنزاربا) والتي تميزت كتابته بشعرية عالية ،وشاعرية كبيرة ، فهو يملك أسلوبا جميلا في تقنيات الكتابة الروائية، ولديه القدرة العجيبة في شد المتلقي بتسلسل الأحداث ، والشخصيات ،والفضاء السردي الرائع ، أن عنوان الرواية تم ذكره في الرواية نفسها عن طريق الساردة نفسها ، ويبدو أن هناك علاقة عميقة لا مفر منها بين مخطط حياة الروائي (عبد الزهرة عمارة) الفرد كحكاية من ناحية، وبين شكل الرواية نوعا أدبيا جديدا يحتوي على تقنية حداثوية ظهرت لدينا في الكتابة الروائية الجديدة من ناحية ثانية لكننا يجب أن نلقي مزيدا من الضوء على هذه العلاقة الإشكالية المتزايدة في القص العراقي المعاصر ولا سيما انه يتحدث عن تجربة

حقيقية للتعسف وإدانة حقيقة للممارسات إلا أخلاقية مع النساء البريئات ، أو متخيليه عن الجرائم المخزية التي تمارس في السجون آنذاك ، والذي يميز الروائي (عبد الزهرة عمارة) كتابة الرواية الحداثوية وهي ما يطلق عليها طريقة كتابة رواية الميتافكشن ؛ أضحت سمة مهيمنة على هذا القص ،لقد أصبح من دأب الكتاب أن يستخدموا موادا من حياتهم الشخصية الفعلية، وأن يعلنوا عن ذلك في متن النص الروائي نفسه، ولم يكن من قبيل المصادفة أن أشهر النصوص الروائية في السنوات الأخيرة كانت نصوصا ،سيرا ذاتية، أو شبه سير ذاتية، ومما يجدر ملاحظته هنا أيضا أن هيمنة الصيغة للسير الذاتية جاءت مواكبة لاتجاهات طليعية وتجريبية في الكتابة، لا في الأدب العربي وحده، بل في كل آداب العالم، لقد جاءت هذه الصيغة وكأنها إعادة اكتشاف للعلاقة الخصبة المربكة بين الذات والواقع، بين عالم الداخل ،وعالم الخارج، كما ترتكز رواية الميتافكشن على آلية السرد ألاسترجاعي التي تقوم بتفعيل عمل الذاكرة وشحنها بطاقةِ استنهاض حرّة ،وساخنة للعمل في حقل السيرة الذاتية ، فنراها تقول :كنت متأكدة جدا من إنني سأصل إلى مثل هذا اليوم المؤلم منذ أن كانت طفولتي مضطربة وكان يوم ولادتي نذر شؤم على العائلة كما قالت لي أمي كان يومها قد عثر أبوك والتوت قدمه وسقط أخيك سروان من السرير على الأرض وهو لا يتجاوز عمره عامين وكاد يموت ،والرواية الجديدة التي تتضمن تقنية الميتافكشن يتكفّل فيها الراوي برواية أحداث حياته،عن طريق بطلة الرواية إذ تتحدث عنه بشكل مفصل ويجري التركيز فيها على المجال الذي تتميّز فيه شخصيته الحيوية، كأن يكون المجال الفني ،أو الاجتماعي ، ،كلّما كان ذلك ضرورياً وممكناً، ويسعى في ذلك لانتخاب حلقات معيّنة مركّزة من سيرة هذه الحياة، وحشدها

بأسلوبية خاصّة تضمن له صناعة نص سردي متكامل ذي مضمون مقنع ومثير ومسلٍّ، وتحاول راوية الميتافكشن الإفادة من كلّ الآليات السردية لتطوير نصّها، ودعمه ما أمكن بأفضل الشروط الفنيّة، على ألاَّ تخلّ بالطابع العام حتى لا يخرج النص إلى فن سردي آخر، ولا يُشْتَرَطُ على راوية الميتافكشن الاعتماد على الضمير الأوّل المتكلّم، بل قد يتقنّع بضمائر أخرى تخفّف من حدّة الضمير المتكلّم وانحيازه، بشرط أن يعرف المتلقي ذلك لكي لا تتحوّل إلى سيرة غيريّة، بحيث يظلّ الميثاق التعاقدي بين الكاتب، والمتلقي قائماً ونجد ذلك متجسدا في المخطط السيميائي الآتي :-





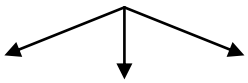
أراد الروائي (عبد الزهرة عمارة) من روايته أن تكون مرآة للمجتمع العراقي المتطور ،والمتحضر، بكل ديانته وأطيافه في العراق ورفع قيمة شخصيته الروائية (رواز) التي هي - بحسب تصوره- نسخة طبق الأصل من السارد، أو شبيهة بشخصية السارد العراقي الثائر، والموجودة في الواقع ،إذ جعل شخصيته الروائية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية الفقيرة ، كما صار اختفاء الشخصية الروائية في العمل الروائي نظيرا لاختفاء دور الفرد في المجتمع العراقي ، : ومرت الايام وسالته – ما هي نهاية اللقاء ؟ واجاب على الفور – طبعا الزواج – الا تعرف اني صابئية ؟ - اعرف لكنك في الاخر انثى وفيها روح الانسانية- اذن انت مسلم ؟! – اجل – دينكم لم يسمح بالزواج من دين اخر اليس كذلك ؟ - صحيح لكن الحب اقوى من كل شيء- كلام روايات – صدقيني – انتم تعتبروننا انجاس لا تصافحوننا لا تاكلون معنا لا لا كثير امور نبتعد فيها عنكم – هناك ناس جهلة ليس كل اصابعك متشابهة مثلا انا صافحتك واخوك سروان اعز اصدقائي وقد اكلت في يوم مضى في بيتكم اذ لا توجد فوارق بيننا الا ما ذكر في القران الكريم [٤٤٧]، أن شخصية (رواز) في رواية (عاشقة من كنزاربا) شخصية حقيقية ،وواقعية ،وهي تعبر عن وجهة نظر الراوي العليم ، فمن خلالها عالج الروائي (عبد الزهرة عمارة) الكثير من القضايا الاجتماعية

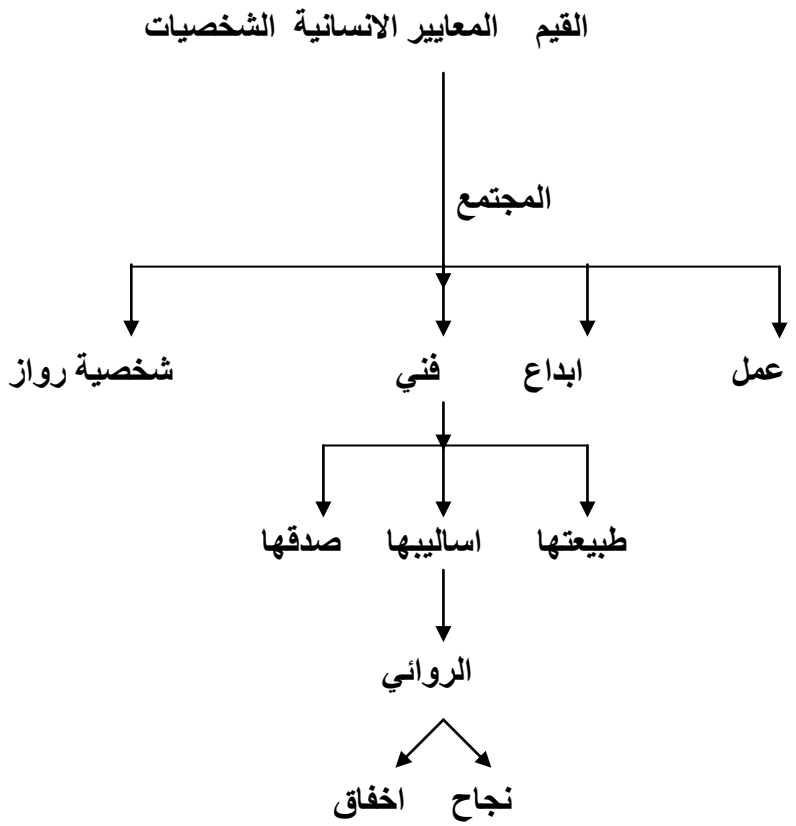
،والسياسية،والنفسية المهمة ،وجمعت بين الماضي، والحاضر من خلال المكان الأليف العمارة عاش الروائي أجمل لحظاته ، واعتمد على ذاكرته في استرجاع الإحداث فهي رواية تاريخية بامتياز لأنه أراد الكتابة عن مدينته، وبلده العراق، ما جرت فيه من إحداث تاريخية، فهي رواية ملحمية جامعة فضلا عن إدخاله تقنيات حداثوية ، وتحدث فيها الروائي (عبد الزهرة عمارة) عن مختلف الأطياف ، والديانات ،فهي عراق مصغر في منطقة واحدة ،وإذا كانت الرواية لا تقوم إلا على أحداث فان الإحداث لا تجري دون شخصيات،والشخصية هي الإنسان الذي يستخدم رمزا لشخصية إنسانية،لغاية من الغايات،وشخصية كل إنسان تتألف من عناصر أساسية هي: بيئته،ومولده،ومظهره العام،وسلوكه،وطعامه،ومنامه، وحبه،وكرهه،وما شابهها، ومن منا لم يعجب،وهو يقرأ رواية (عاشقة من كنزاربا) على قدر من الجودة،كيف استطاع الروائي (عبد الزهرة عمارة) أن يبث الروح في شخصياته،ويمنحها خصائصها المميزة على غفلة من قرائه،بحيث لا يستطيع المرء أن يحدد بسهولة أين،ومتى منحت الشخصية صفاتها المحددة،ورسختها في الذهن، فشخصية (رواز) حقيقية ، وهي صاحبة مشروع، ومن خلال الحوار بين الشخصيتين (خالد) ، و (رواز) يضيف السارد الروح إلى الشخصية فنراه يقول : كان عادل يصغي الي بامعان وبدهشة وقال مستفهما – ماذا تريدن ان تتوصلي لم افهم شيئا ؟ - اين هو ارتباكم بالله ؟ هل سمعتم منه جوابا ؟ لقاؤكم مع ائمة الهدى الاثني عشر انتم تسلمون عليهم دائما دون ان تسمعوا منهم جوابا وهذا امام الزمان الذي تعتقد بحياته متى تحثت معه وانست به وهو حجة الله كما يقول فقهاكم بل ان بعضكم يكذب بلقائه ببعض الناس وقاطعني عادل – على مهلك بدات تتهيمني وكاني احد فقهاء الاسلام رغم اني لا اؤمن بالكثير

مما يطرحون [٤٤٨]،إن شخصية (رواز) هي بمنزلة محور تتجسد المعاني فيه والأفكار التي تحيا بالأشخاص أو تحيا بها الأشخاص وسط مجموعة القيم الإنسانية التي يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام في مظهر من مظاهر التفاعل بحسب ما يهدف إليه الروائي (عبد الزهرة عمارة) في نظرته للقيم،والمعايير الإنسانية،والشخصيات أيضا تجسد القيم على اختلاف أنواعها في المجتمع،وتدل عليها،وتعمل على تفهمنا لها في إطار الإبداع الفني، وحديثنا عن الشخصية في العمل الروائي يجرنا إلى الحديث عن ثلاثة نشاطات في التحليل الأدبي،النشاط الأول هو أن نحاول أن نفهم طبيعتها ،ونفسيتها،وخفاياها الشخصية في العمل الروائي،والنشاط الثاني أن نحاول فهم الأساليب الفنية التي يتبعها الروائي،والطرق التي يسلكها لعرض الشخصية وخلقها،وتصويرها في العمل الروائي لإقناع القارئ بحقيقتها،والنشاط الثالث هو أننا بوصفنا قراء مهتمون بمدى صدق هذه الشخصية وبمدى أيماننا بان الروائي قدم شخصية يمكن أن نقتنع بها،ونصدق بوجودها،والنشاط الأخير يعني بالضرورة الحكم على الشخصية الروائية من خلال العمل، كوحدة متكاملة،وكيفية نجاح الروائي (عبد الزهرة عمارة) أو إخفاقه في تصوير شخوصه ضمن إطار العمل الروائي،: ولاحت في ذهني فكرة وبرز امامي رسمي سعيد انه الرجل المنقذ واطلعت ابي على الفكرة لكننا لا نعرف عنوانه وفكرنا سوية وتوصلنا الى نتيجة هي لا بد من مقابلة عادل ليطلعنا على عنوان رسمي سعيد وتلاحقت الايام واستطاع ابي ان يلتقي بعادل بعدجهد جهيد في مديرية امن العمارة واخبره بعنوان رسمي سعيد في بغداد وسافرت مع ابي الى بغداد والتقينا به وقد ابدى استعداده للسفر الى مدينة العمارة بنفسه ومتابعة الموضوعقائلا – اطمئنوا انا مدين لكم

بحياتي لن انسى موقفكم النبيل معي[٤٤٩] ،يتحدث الروائي (عبد الزهرة عمارة) عن توثيقه الشخصي ،لجرائم القتل والاغتصاب في العراق ، هي الصورة الوثائقية التي أخرجها من مكتبة عمره ، ونقلها على الورق إن هذا النوع من الكتابات أقرب أشكال الكتابة التاريخية إلى الواقع لأنها لا تؤمن ولا للحظة واحدة بالكتابة الموضوعية ، وكل من يتحدث عن الموضوعية إنما يسعى لوضع قناع عن ذاتيته في ما يكتب وما يقرر ، ليست الموضوعية إلا خداع بصر وذرا للرماد في العيون ، ويجب إن نخرج من هذه الكذبة الكبيرة،إذن كانت شخصية السارد قد تحولت من الموضوعية إلى الذاتية من خلال السرد الذاتي تتجسد من خلال تحول السرد من السرد الموضوعي ، إلى السرد الذاتي ، وبلغة أدبية رقيقة،ورفيعة المستوى تدل دلالة واضحة على حسرة الروائي (عبد الزهرة عمارة) على ما أصاب العراق ، ومدينة العمارة/ بغداد المظلومة المضطهدة ،واهم ما يميز الروائي (عبد الزهرة عمارة) في روايته (عاشقة من كنزاربا) اعتمده على تقنية الفلاش باك من خلال استرجاع ذاكرته للإحداث السياسية، والاجتماعية التي عاشها في الستينيات وما بعدها ، وممارسة النقد اللاذع للمحتلين، وأصحاب الدين المزيف ، فضلا عن تشتت الرواية لتعطي صورة واضحة ،وواقعية عن تشتت البلد ، والصراعات الطائفية فيه ، أكد على بعض الشخصيات المحورية الساردة للأحداث لكي تثبت تاريخ العراق، وأخيرا نقول انه تميز أسلوبه بالجدية، فضلا عن ثنائية العتمة، والأمل المشرق والبهجة كانت رواية تاريخية وسيرية رائعة ونجد ذلك واضحا من خلال المخطط السيميائي الآتي : -

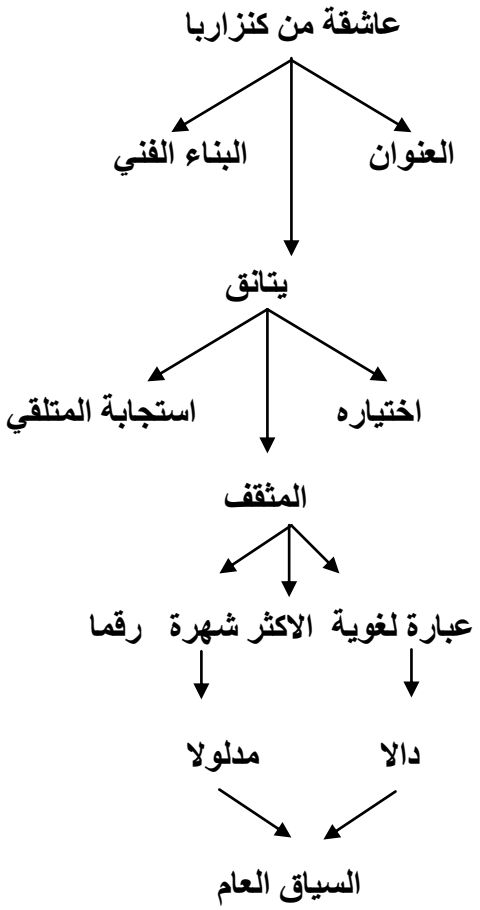
عبد الزهرة عمارة





لقد تنبه الروائي (عبد الزهرة عمارة) إلى خطورة العنوان في البناء الفني لروايته (عاشقة من كنزاربا) ،فراح يتأنق في صياغته،واختياره استجابة للمتلقي الواعي والمثقف ، حتى أنه استهلك في صياغته،واختياره ضعف الوقت الذي استهلكه في كتابة روايته وذلك لأن عملية اختيار العنوان ليس بالعمل اليسير، تلك التي يكتشف فيها الروائي عنوانا لروايته،لأنه في الحقيقة يكتشف عالمه الروائي ، وعلى نحو عام أن العنوانات الروائية غالبا ما تلخص فكرة العمل الروائي نفسه ،أن العنوان يأتي أما على عبارة لغوية (عاشقة من كنزاربا)،أو رقما (عام ١٩٦٣) ،وربما يأتيان معا، ولابد لنا من الإشارة إلى أن كتاب الرواية يسلكون طريقين في اختيار عنوانات رواياتهم هما: الاستعانة بعنوان فرعي في الرواية لجعلها العنوان الرئيس، وأما أن تكون احدث أكثر تطورا من الجانب الفني،أو أشهرها ،أو أكثرها

ذيوعا،أو أن عنوانها يتسم بعنصر جمالي أو دلالي يؤهله لأن يكون عنوانا للرواية برمتها،والطريق الثاني انصرافهم إلى عنوان آخر ينتزعونه من السياق العام ما فعله الروائي (عبد الزهرة عمارة) عند اختياره عنوان روايته (عاشقة من كنزاربا)، ونلحظ ذلك من خلال المخطط السيميائي الآتي :



١٠- سيميولوجية الذات وجمالية الآخر في رواية(دماء في بحيرة الأسماك)

دراسة نفسية

إنَّ مفهوم الذات والآخَر ليس جديداً في ثقافة الإنسان ، فقد وُجِدَ منذ وجودهِ ؛ بدليل أنَّ الذَّات الأُولى تتمثل في الإله أو الخالق الذي عنهُ وبفضلهِ ظهر الآخر إلى الوجود ، فالذاتُ لا تعرفُ لها طريقاً إلَّا بدلالة الآخر ، كما أنَّ الآخر لايُشار إليه إلا إذا كان مصحوباً بدلالة الذَّات والوعي بها ، فبين الذات والآخر إشكالية لايجوز معها الإلغاء أو التَّجاهل ، كما يتحدَّدُ وجودُ إحداهما وحضورِهِ بوجود الآخر والتَّفاعل معهُ ، فالذات إنْ سلبت الآخر وأقصتهُ فإنَّ ذلك يدخلها في باب الذات النافية للآخر أو المتضخَّمة على حسابهِ ، ومن ثمَّ فإنَّ الذات كلمة متشعبة الأصول والمفاهيم تضرب بجذورها في علم النَّفس والاجتماع والفلسفة ، تعرَّض لها كثيرٌ من العلماء ، أمَّا مفهوم الآخر فإنَّهُ ينطبق على الآخر الاستعماري أو الغربي ، و يُطلَق أيضاً على الآخر المؤتلف أو المختلف فكريَّاً أو دينيَّاً ، وأحيانا تحلُّ الذاتُ في الآخَر لتأخذ علاقتِها به علاقة انتماء وتصالُحٍ ، لذا تحاول هذه القراءة أن تستكنه النَّص السردي وتستخرج منهُ ما وجد طريقهُ إلى الذَّات أو الآخر وأن تتعرَّض لهُ بالعرضِ والتَّحليل ؛ رغبةً منا في إلقاء الضوء على رواية (دماء في بحيرة الأسماك) للروائي (عبد الزهرة عمارة) ، وإبرازها إلى الوجود ، ومع ما في هذه القراءة النقدية الحداثوية من فوائد جمَّة أظهرت اسم الروائي إلى ميدان الدِّراسات الأكاديمية ، ومفهوم الذات في المنظور النَّفسي : يعني قبل كل شيء هي لَمْ يعرف الإنسان الذات قديماً كما عرفها في الوقت الحاضر ، من حيث كونُها مصطلحاً نفسيَّاً لهُ دَلالاتهُ ، فلا توجد لغة في العالم

سواء أكانت قديمةً أم حديثةً إلَّا وجنحت إلى استعمال ألفاظ مثل : (أنا، ولي ، ونفسي) الّتي تُدلِّل على كُنه النفس ؛ لذلك فإنَّ جذور هذا المفهوم وأُسسهِ قديمة جداً ، إذ تؤكِّد المصادر بدايتها قبل الميلاد ، وإنَّ بعض الأفكار التي سادت في العصر الحديث ترجع أصولها إلى هوميروس ، الذي ميَّزَ بين الجسم الإنساني المادي والوظيفة غير الماديَّة ، والتي أُطلق عليها فيما بعد بالنَّفس أو الروح[٤٥٠].إنَّ الذَّات القادرة على الفهم والإدراك والتَّعلُّم والحدس والتَّفكير واللغة ، هي الذات التلقائية المتحرِّرة من أسر الصراعات ، فهذهِ هي الذات في أنقى صورها ، وهي تُشكِّل الحالةَ التي يمكن التعبير عنها بوصفها إحساساً آمناً ومتكاملاً بالنَّفس ، ويُقابلهُ في حالة فقدان القدرات السابقة حالةُ الإحساس المَشوب بالخوف والتَّبعثُر والتَّمزُّق ، وهذهِ هي الذات أو هو جزء بسيط ممَّا يتيسَّر علينا وصفُهُ منها ؛ ذلك لأنَّ الذَّات موضوع شديد التشعُّب نظرياً ، بالغ العُمق والأهمية وجودياً وفعلياً[٤٥١]، وهذا ما يتطلب منَّا بسطَ المحور النفسي والتوسُّع فيهِ.وقد سارَ علماءُ النَّفس في أُطروحاتهم الخاصَّة بدراسة هذا المفهوم في اِتجاهين هما : الأول اِعترض على اِستعمال هذا المفهوم ؛ لأنَّهُ يُرجِع الوظائف النفسيَّة غير المفهومة بشكلٍ تامٍّ إلى محرِّك مركزي غامض ، ومن أتباع هذا الاتجاه (فونت) ، إذ يرى أنَّ علم النَّفس سوف يتأخر بصفتِهِ علماً باستعمالهِ هذا المفهوم ، أمَّا (كيلفورد) فهو يرى أنَّ مفاهيم النَّفس والذَّات يجب أن تحتلَّ مكاناً صغيراً في أيَّة نظريةٍ متطوِّرةٍ عن السُّلوك والشَّخصيَّة[(٤٥٢)] ، أمَّا الاتِّجاه الثاني فهو يؤكِّد مفهومَ الذَّات ، إذ عدَّ عددٌ من الكُتَّاب الأمريكيين ومنهم ديوي (١٨٥٩ – ١٩٥٢م) ووليم جيمس (١٩٤٢ – ١٩١٠م) مفهوم الذات مفهوماً ضرورياً حتى عام (١٨٩٠م) بعد أن شعروا بأنَّ المفاهيم التحليلية لعلم النفس قد فقدت ما للعمل

الوظيفي من وحدة[٤٥٣].وفي القرن التاسع عشر اتَّسعت دائرة النِّقاش حول مفهوم الذات بعد أن أصبحَ علم النفس علماً مُعترَفاً به يدرس السلوك[٤٥٤] ، ويُعَدُّ وليم جيمس (١٨٤٢ – ١٩١٠م) نقطة اِنتقالٍ بين الطُرُق القديمة والحديثة للتفكير في مشكلة الذات ، فقد كتبَ فصلاً مطوَّلاً عن الشعور بالذات في مجلَّديهِ (مبادئ علم النفس) ، وقد فتحَ البابَ واسعاً للعديد من الباحثين الذين أتَوا بعدهُ ، فالكثيرُ ممَّا يُكتَبُ اليوم عن الذَّات والأنا مستمَدٌّ مباشرةً ممَّا كتبهُ وليم جيمس ، وقد صنَّفَ ممتلكاتِ الذَّات إلى :

١- الذَّات المادِّية : كلُّ شيء يستطيع الإنسان أن يدَّعي أنَّهُ لهُ – جسدهُ وسماته وقدراته وممتلكاته المادية .

٢- الذَّات الاجتماعية : التي تتضمَّن نظرة الزملاء والآخَرين إلى الفرد .

٣- الذَّات الروحية : القوى أو الاستعدادات النَّفسية العينيَّة ، التي تتكوَّن من ممتلكات الفرد النفسيَّة ، ونزعاتهِ وميولهِ[٤٥٥].

أمَّا فرويد (١٩٣٩م) فقد كان تصوُّره عن الشَّخصيَّة الإنسانية أنَّها تحتوي على ثلاثة جوانب رئيسة هي (الذات الدنيا Id والذاتEgo والذات العلياsuperego) ، إذ تُشكِّل هذه الجوانب عند الإنسان السَّوي السَّليم عقلياً وحدةً واحدةً تعمل مجتمعةً متفاعلةً لغرض إشباع حاجات الفرد الأساسية[[٤٥٦]] . وأوَّل قِسم من أقسام الجهاز النفسي (الهو) : الذي يحوي كلَّ ماهو موروث وما هو موجود عند الولادة ، وما هو ثابتٌ في تركيب البدن ، وهو يحوي الغرائز التي تنبعث من البدن ، كما يحوي العمليات

النفسية المكبوتة التي فصلتها المقاومة عن الأنا، ففي الهو إذن جزء فطري وجزء مكتسب ، ويطيع الهو مبدأ اللذةPleasure Principle وهو لا يُراعي المنطق أو الأخلاق أو الواقع [٤٥٧] ، أمَّا النظام الثاني من الجهاز النفسي هو (الأنا) ، والانا هو الذي يُواجه الناس والمجتمع ويتدبر الأمور ، ويرسم الخُطَط ، وتتحقَّق بهِ الأحلام والصُّور الذِّهنية ، وهو جزءٌ من الهو يتخارج عنه ويعيش بطاقتهِ ، وإذا كان الهو لا منطقي فالأنا منطقي ومنظَّم ، ولأنَّ عمليات الأنا ليست أصليةً كعمليات الهو فإنَّ فرويد يُسمِيها عمليات ثانويَّة ، ويُميِّز الأنا بين الشيء بصفتِهِ فكرةً وبينه بصفتِهِ عياناً ، امَّا المبدأ الذي يسيطر على عملياته مبدأ الواقع ؛ لأنَّهُ يتعامل مع الواقع[٤٥٨] ، وفضلا عن ذلك هو يُمثِّل الحكمةَ وسلامةَ العقل على خلاف الهو الذي يحوي الانفعالات ، وتقع على سطحهِ العمليات النَّفسية الشُّعورية ، وكل شيء آخر في الأنا فهو لاشعوري[٤٥٩] أمَّا الأنا الأعلى : فهو ذلك الأثر الذي يبقى في النَّفس من مرحلة الطفولة التي يعيش فيها الطفل معتمداً على والديهِ ، وخاضعاً لأوامرهما ونواهيهما ، إذ يقوم عادةً بتقمُّص شخصية الوالدين ، ومن يقوم مَقامهما من المربِّين والمدرِّسين ، وبذلك تتحوَّل سلطةُ هؤلاء الأشخاص الخارجية إلى سلطة نفسيَّة داخليَّة في نفس الطفل تأخذ تراقبهُ، وتُصدرُ إليهِ الأوامر ، وتقوم بنقدهِ وتُهدِّدهُ بالعقاب ، ويُطلِق فرويد على هذه القوة النفسيَّة اسم " الأنا الأعلى " أو " الأنا المثالي " ، وهو ما يُعرف عادةً بالضَّمير[٤٦٠]، ويُخالِف العالمُ النفساني هاينتس هارتمان رأيَ فرويد ، فهو يركِّز اِهتمامه على الظَّواهر التي تجاهلَها التَّحليل النَّفسي

الفرويـدي ، فلـم يَعُـدْ ينظـر إلى الأنـا والهـو علـى أنَّهمـا متعارضـان بـل متجانسان ومتَّصلان ، ويشمل ذلك الانقسامات التي اِفترضها فرويد بين مبـدأ اللـذَّة ومبـدأ الواقـع ، والنَّشـاط الحـرك والمقيَّـد ، والعمليَّـات الأوليَّـة والثَّانويـة أصبحت تُقدَّم بوصفِها سلسـلة متَّصلة ومتجانسـة ، إنَّها تشـابه الأنا والهو ، إذ أصبحت تُتَصوَّر على أنَّها سلسلة هرميَّة متَّصلة من القوى الموجـودة علـى مسـتويات الهـرم كلِّـه ، إذ كـان تقسـيم فرويـد يركِّـزُ علـى الصِّراع بين الأضداد ، وعلى الظَّواهر الجَّديدة التي يُحدِثها هذا الصِّراع[٤٦١] أمَّا يونغ (١٩٦١م) فهو يرى (الذات) ليست سوى مفهومٍ نفسانيٍّ ، وبنية عليها أن تُعبِّر عن كينونةٍ تبقى مجهولةً لنا ، ونستطيع أن نقول عن الذات إنَّهـا " اللّهُ فينـا " إذ يبـدو أنَّ حياتنـا النفسـية تنبثـقُ منهـا منـذ بـداياتها ، فالمسـافة عنـد يونـغ بـين الأنـا والـذات هـي عينُهـا بـين السَّـماء والأرض ، لا يجوز الخلط بينهما ، فلا يُمكن على سبيل المثال تأليه الإنسان وإنزال الله ، أي أنَّ مـا يقـع وراء منطقنـا الإنسـاني يبقـى علـى أيَّـة حـالٍ عصـيَّاً عليهِ[٤٦٢]،ويخلصُ علماء النَّفس إلى صعوبة حَصْر مفهوم الذات ؛ لأنَّهُ ضبابي ، إذ لايمكـن إدراكـهُ بشـكلٍ حِسِّـيٍّ إلَّا مـن خـلال السُّـلوك ، وهدفـهُ مسـاعدة علم النَّفس على التَّفكير في الظواهر التي يدرسها كما يرى (والاس لابين) إذ يعتقـد أنَّـه لـيس هنـاك مـادة محـدَّدة أو عامـل نفسـي ممكـن رؤيتُـهُ أو قياسُهُ بشكلٍ مباشر ، وإنَّما هو مفهوم الذَّات الذي يُستدَلُّ عنه عن طريق السُّلوك[٤٦٣]،ورؤيتِهِ إلى الذات على أنَّها محورٌ أساسيٌّ في عمليات التَّفاعل ، إذ تُمثِّـل عنـدهُ الـذات الأسـاس الـذي يتحـوَّل بموجبِـهِ الفـرد الى فاعـل

اجتماعي ، له اِرتباط بالآخرين وبالذات يكوِّن الإنسانُ صورةَ نفسِهِ وصورةَ الآخـرين ، بوصـفِها موضـوعات أساسـيَّة للتَّفاعـل [٤٦٤] ، وقـد قسَّـم ميـد مكونات النَّفس الى جزأين هما : جزءٌ عفوي مندفع أطلق عليه اسم الأنا ، أمَّـا الجُّـزء الآخـر فهـو اجتمـاعي ضـميري ناشـئٌ عـن القـيم والمعـايير والتَّوقعـات الاجتماعيـة ، وقـد سـمَّاهُ بالـذات الاجتماعيَّـة ، إلَّا أنَّـهُ لـم يؤشِّـر حالةً من الصِّراع بين الفرد والمجتمع ، لكنَّهُ أوضحَ أنَّ الأنا لا يخضع دائماً لسـيطرة الـذات الاجتماعيـة أو ضـبطها ؛ ذلـك أنَّ الانسـان يختـرق القواعـد الاجتماعيـة أحيانـاً ، ويسـلك سـلوكاً قـد لا يتوقعـهُ الآخـر منـه أو يبـادر الى التفكيـر بـهِ[٤٦٥]إنَّ الأنـا في المنظـور الاجتمـاعي تُعَـدُّ نتاجـاً لعمليـة التَّفاعـل الاجتمـاعي ، فنظريـاتُ الأنـا والـذات تتركَّـز علـى إدراك الفـرد لكيفيـة رؤيـة الآخـرين لـهُ ، ومقارنـة نفسـهِ بالأنمـاط الاجتماعيَّـة الموجـودة مـن حولـهِ[٤٦٦]، ووفقـاً لنظريَّـة إدلـر في فهـم شخصيَّة الفـرد فإنَّـه يمكـن فهـم الفـرد فقـط في ضـوء مشـاركته مـع غيـره مـن أعضـاء المجـتم[٤٦٧] ، وقـد حـاول عـددٌ مـن العلمـاء في بدايـة النِّصـف الثـاني مـن القـرن العشـرين إبـراز دور الأنـا في علـم الاجتمـاع ، منهم هـاري سـتاك سـوليفان الـذي قـال بـأنَّ الأنـا أو الشَّخصيَّة كيـان فـردي خـالص ، لايمكـن ملاحظتُـهُ أو دراسـتُهُ بمعـزلٍ عـن المواقـف المتبادلة مع الآخرين ، ومن ثَمَّ فلا يمكن تخيُّل الشَّخص أو الأنا معزولاً عن المجتمـع ، فالعامـل الاجتمـاعي عامـل مهـم في تكـوين الأنـا وبنائـه [٤٦٨] وتُساعد الذات على تحقيق وجودها ضمن علاقة جدلية بين (الذات) ، ومَن يُقابلها هو مَن يُطلَق عليه (الآخر) عند كثيرٍ من المفكِّرين والفلاسفة

في مجال علم النَّفس والاجتماع والفلسفة منهم :(سارتر وفوكو ولاكان ودريدا) ، سواء أكان بهذا المعنى أم معاني قريبة منهُ [٤٦٩] ، وقد دخل هذا المفهوم في الدراسات العربية ولاسيما الثَّقافيَّة منها بقوةٍ[٤٧٠] فالآخر هو : الكائن المختلف عن الذات ، وهو مفهومٌ نسبيٌّ ومتحرك ؛ ذلك أنَّ الآخر لايتحدَّد إلَّا بالقياس إلى نقطة مركزيَّة هي الذات ، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتةً بصورةٍ مطلقة ، فقد يتحدَّد الآخَر بالقياس إليَّ كفردٍ ، أو إلى جماعةٍ معينةٍ قد تكون داخليَّة كالنساء بالقياس إلى الرجال ، والفقراء بالقياس إلى الأغنياء ، أو خارجيَّة بالقياس إلى المجتمع بصورة أعم[٤٧١] إنَّ الحديث عن الآخر في المحور الاجتماعي يتطلَّبُ وصفاً لطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الجماعات الإنسانية ؛ لان الآخَر لا يتحقَّق وجودُهُ إلَّا بوجود التَّمايز والاختلاف بين الجماعات الإنسانيَّة بالآراء ووجهات النَّظر، وبتبايُن حياة كلِّ منها ولاسيما في مسألة أنَّ اِنتماء الفرد إلى الجماعة شرط أساسيٌ لوجودهِ ؛ لهذا ليس بالضروري أن يكون هذا الآخَر هو البعيد جغرافيَّاً أو صاحب العداء التاريخي أو المنافس الدَّائم ، إذ يمكن للذات أن تنقسم على نفسها ويحارب بعضُها بعضَا [٤٧٢] ، فوجود الذات يستدعي دائماً وجود الآخَر ، وهذا ما يؤكِّدُهُ علماء النَّفس إلَّا أنَّهم يُشيرون إلى جدلية هذا المفهوم ، فحضور الآخر ليس شيئاً عارضاً ، و هو في الوقت نفسه ليس شيئاً ثابتاً بل تتغير خصائصهُ بتغيُّر الظُّروف والمواقع ، فكما يكون الآخر فرداً يكون في أحيانٍ أُخَر جماعة ، وكما يكون معروفاً للذات وقريباً منها ، فإنَّه يكون في أحيان أُخَر في أماكن بعيدة ، وفي أزمنةٍ مختلفةٍ [٤٧٣] ويجمع

الذات بالآخَر علاقة جدليَّة لا ينبغي تجاهلُها أو السُّكوت عنها ، فعلاقة كل منهما بالآخَر هي ثنائيَّة قائمة في طبيعة الحياة ؛ إذ يُعَدُّ كلُّ شرطٍ منها شرطاً لوجود الآخر والاعتراف به ، فالثُّنائيات الموجودة في الطبيعة والكون ، مثل ظواهر الطَّبيعة (البرد والحرّ والنُّور والظُّلمة) وجدلها (الثَّابت والمتحوِّل والنِّسبي) ، ومثل مفاهيم وقيم المجتمعات (الخير والشَّر والصِّدق والكذب) هي بصورة ما تُشبه علاقة الذات بالآخر ، وجدليَّةُ الذات بالآخر تعني في الحالات كلِّها أنَّه يستحيل وجود الواحد منها من غير وجود الآخر ، أو معرفة أحدهما من غير معرفة الآخر ، فهما ذاتان منفصلتان ومتَّصلتان في آنٍ واحد[٤٧٤] إذن لا آخرَ من غير ذات وبالعكس ، ويقول بعض فلاسفة علم الاجتماع إنَّ رفض الآخر يتَّأتَّى من الجهل به بالدَّرجة الأولى[٤٧٥]، وهذا التلازم على المستوى المفاهيمي بين الذات والآخر ينمُّ عن طبيعة الآلية التي يتشكَّل منها كل منهما ، فصورتُنا عن ذاتنا لا تتكوَّن بمعزلٍ عن صورة الآخَر لدينا ، وهذا ما أبرزته أعمال العلماء النفسيين والاجتماعيين الذين اِهتمُّوا بقضايا الذات والآخر ، وكانت أعمال وليام جيمس الأُولى في هذا المجال ، إذ أسَّست في نهاية القرن التاسع عشر أوَّل نظرة سايكولوجيَّة للذات[٤٧٦]، إذ يقول جيمس : إنَّ للإنسان من الذوات بقدر الذين يعرفونه من الناس ، فلهُ ذات معينة لزوجته وذات أُخرى لأولادهِ ، وذات أُخرى لزميلهِ في العمل ، وذات رابعة لربَّهِ [٤٧٧] ، ثمَّ طوَّر جيمس مارك بالدوين بعد ذلك رؤيةً تفاعليةً اِهتم فيها بعلاقة الذات بالآخر ، فقد شدَّدَ على أنَّ الأنا أو الذات والآخر مولودان معاً ، وذهبَ كولي إلى أنَّ الذات هي

مركـز شخصـيتنا ، وأنَّهـا لا تنمـو أو تُفصِـح عـن قـدراتِها إلَّا مـن خـلال البيئـة الاجتماعيـة ، وأنَّ الشُّـعور بالأنـا لـدينا لا يبـرز دون أن يكـونَ مصـحوباً بـذوات الآخـرين[٤٧٨]، نتعـرَّف أوَّلاً إلى ماهيَّـةَ ذات الـروائي (عبـد الزهـرة عمـارة) ومـاذا يُقصَـدُ بهـا ، فـذات الـروائي هـي حقيقتُـهُ ، هويتـهُ الشخصـية ، مـا بـهِ يكوِّنُ الروائي ذاتَهُ أي أديب بعينهِ ، بمعنى آخر مقومات وجودِهِ الواقعي أو الموضوعي ، بوصفِهِ إنساناً متميزاً أو بوصفِهِ كائناً اجتماعياً تنهض فيه إمكانية التفرُّد ، فهو من جهة يحيا عضواً في جماعة إنسانية ينتمي إليها ، ويدخل في سلسلة من التنظيمات التي أوجدتها ضروراتُ الاجتماع البشري في مرحلةٍ معينةٍ من مراحل التطوُّر الاجتماعي[٤٧٩]أمَّا المبدعُ فهو الشخص الـذي يمتلـك القـدرةَ علـى إدراك الـروابط المفقـودة بـين الاشـياء ، وإستكشاف العلاقات ومن ثَمَّ تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقـة بنفسـيتهِ ، وطريقتـهِ التـي يتميـز بهـا في تنـاول الأُمـور ، بحيـث تبـدو للآخـرين وكأنَّهـا تُـرى لأوَّل مـرةٍ[٤٨٠]، ومحاولـة إعـادة صـياغة الوجـود هـذه لا تتـأتَّ مـن فـراغ بـل تحـدث نتيجـة مـا يحـدثُ في دخيلتِـهِ مـن تـوتُّرٍ نفسيٍ[٤٨١].وتتفاعل الخبرات المكتسبة لدى المبدع في بوتقة خاصة ينماز بها عـن الآخـرين ، وهـي بوتقـة المبـدع والاسـتعداد الفطـري ، وذلـك يعنـي أنَّ المصـدر الإبـداعي لا يكمـن بعيـداً عـن ذات الإنسـان ، فهـو يسـكن في أعمـاق شخصيَّة المُبدع ، ودليل ذلك أنَّ الأفكار والأشياء والعلاقات التي تتخلَّل نسـيجَ العمـل الفنـي مسـتقاةٌ مـن واقـع الفنـان ، وإنْ اِمتزجـت بتصـوراته وتداعيات أفكارهِ اتجاهها[٤٨٢] ولمَّا كان الروائي (عبد الزهرة عمارة) يمتلك

القدرة على الإبداع ، وإعادة تشكيل الأشياء والعلاقات بشكل مميز ، فإنَّهُ يحتاج إلى بواعث تفجر هذه العملية لديه وتساعد على توضيح دلالاتها ، منها نفسيته وشخصيته المميزة ، وبيئتهِ التي عاشَ فيها وأُولى بواعث الإبداع هذهِ ، شخصيتُهُ وظروفُ حياتِهِ ، بما يمتلكهُ من ثقافةٍ واسعةٍ ، واطِّلاع على كلِّ جديدٍ يصدر في المكتبة العربية وصُحُفها ومجلاتها ، وكان نشاطه الأدبي غالباً ما تثيرهُ الاحداث السياسية والاجتماعية في العراق وهو يؤرخ هذه الأحداث في رواياته القيمة ومجاميعه القصصية الرائعة فهو يصور بدقة كل صغيرة وكبيرة ، وفي روايته (دماء في بحيرة الأسماك) يصور لنا الروائي أحداث المعركة في وصف سردي دقيق ،ونفسي عميق ، فنراه يقول : مدينة بنجوين نائمة انتصف الليل وخيم السكون وانقطع الحديث وقف وميض المدافع من بعيد أنقطع دوي الراجمات عما قليل بدا الجو هادئا لا يعكره صوت رصاص ولا ميض مدافع كانت السماء صافية القمر يرسل ضياؤه بهدوء على سفح الجبل كنت واقفا في موضع على التل بكامل ملابسي العسكرية أضع إصبعي على الزناد [٤٨٣]، ومن يترصَّد خُطى الروائي (عبد الزهرة عمارة) ، يجدهُ يوسم سرده بنكهة الشعرية ، وتترافق في سرده العبارة ولينها معاً حتى ليصبح المتلقي حائراً إزاء هذه المزاوجة العجيبة التي تُعيد الأذهان إلى الروائيين الكبار ، إنَّهُ الأديب الذي أحاطنا بأجواء المعركة والحروب المدمرة ، ويُصنَّفُ الروائي على أنَّهُ من جيل الستينيات أو من جيل الوسط الأدبي بين الستينيَّات ،والسبعينيات ، وقد اعتمدت نصوص هذا الجيل على الإبداع السردي ،

أمَّا المناهج والمدارس فهي ممرات تُفضي إلى الطريق الإبداعي ، وليست بديلةً عنهُ ، وبهذا اِبتعدَ همُّهُ الفنِّي عن صراع الأدباء فقد شهدت هذهِ الحقبة أوج الصِّراع بين المدارس والتَّيارات الأدبية تأسَّست على أثرها مجموعةً من المميزات أو الخصائص الفنية [٤٨٤] ، كما تخلص أدباء هذا الجيل من عقدة العسف ، فتعايشت في ضمائرهم ثقافات السَّلف والخلف ، ومعطيات البيئة الجغرافية والبشرية ، فتمثَّلوا كلَّ ذلك ليصوغوهُ صوراً فنيةً حارَّة الألوان ، حادَّةَ الخطوط ، باذخةَ المباهج[٤٨٥] وتفتَّحت الذَّات الواعية علماً وأدباً على حاضنةٍ أكبر للأدباء ، ان الروائي (عبد الزهرة عمارة ينحدر من بيئةٍ تميزت بغلبة الطابع الدِّيني المحافظ ،وهي مدينته العمارة فضلاً عن العامل الدِّيني والأدبي والعلمي الذي تميزت به مدينته ، وهذه عوامل مكتسبة أرفدتها الذات بقدرة فنية وموهبة فطرية ساعدت على تنامي ثقافة الروائي وترجمتها في النَّص ؛ فالنَّص الجيِّد يُقاس بمدى ثقافة مرسِلهِ أو كاتبهِ وتفاعُلِه مع المعطيات الثقافية والحضارية التي أسهمت في بنائه : سال الدمع على خدي بدون ان ادري رفعت أصابعي ومسحت الدمع فلمسته ساخنا عنها عرفت كم أنا حزين ! لا زال الجنود يغطون في نوم عميق وبعضهم يخرج صوتا مزعجا اقوي من الشخير طول هذه الفترة لم تغمض لي عين لذا قررت ان اترك التفكير الزائد لكن صورة خطيبتي عسل ماثلة أمامي حينها شعرت بارتياح كبير حركت مقعدي إلى الخلف أسندت ظهري عليه [٤٨٦]، ان الواقع يتعارُض مفرداتِهِ وتعقُّد علاقاته، إذ من الطبيعي ألَّا توجد في هذا الكون ذات " متوحِّدة "، بمعنى أنَّها تُمارس

وجودَها بمعزل عن الآخرين وعن الأشياء ، رُبَّمَا تتخذ تلك الذات موقف " الرفض " من العالَم ، ولكنَّها لا تستطيع أن تتخذ موقف " النفي " منه ، ولا تبرز الذَّات في النَّص الروائي نسقاً منعزلاً عن الآخر كما نلحظها في أثناء حديث الروائي (عبد الزهرة عمارة) لنفسِه ،وغنائيتِهِ الدَّاخلية التي يطلق عليها (المونولوج الداخلي للسارد) ؛ إذ لا يُمكن النظر إلى تجلِّي الذات متجرِّدةً عن الآخر ، فإنَّ من المُحال أن يبرز الآخر في النَّص الروائي بعيداً عن الذات ؛ لأنَّ الذات تُشكِّل المحورَ الرئيس في العلاقة الثنائية بينها، وبين الآخر لتتمظهر في النَّص من قريبٍ أو بعيدٍ فهي التي شكَّلت هذا الآخَر بل هي التي خلقتهُ في النَّص ، وأقامت علاقتَهُا مع غيره، وأنَّ الوعي الوجداني بالذات لا يتم بطريقةٍ ذاتيةٍ ، كما لا يتم بناؤها وتطويرها إلَّا من خلال " الآخر " بإدراكه والوعي به ، وتفسير دوره ، والصراع المستمر معه ، سواء أكان ذلك " الآخر " حقيقةً أم خيالاً ، ومهما كان بعيداً أو قريباً، ان الحوار يتجه صعودا أو هبوطا نحو خطابات الشخصيات في إطار ما تطرحه من علاقات اجتماعية، ورؤياوية،وخصائص أسلوبية متنوعة،ومن هنا تصبح لغة السرد في الحوار تتسم بحركة الأنا،والآخر في آن داخل التشكيلات الحوارية ،إن الحوار لا يرقى بنفسه ،ولا يضع مؤشرا بنفسه،وإنما من خلال اصطراعه مع صوت الآخر قربا أو بعدا، ونلحظ اللغة السردية هنا في رواية (دماء في بحيرة الاسماك) تختلف عن اللغة السردية عند الروائي (عبد الزهرة عمارة)، فهي هنا بسيطة ، منتبهة ، حالمة أحيانا ،وخالية مما يعتري السرد من ترميز ، وإيحاءات ، ويبدو لي أن الروائي أراد أن يكتب شيئا خارج

السرد التقليدي ، وربما أراد الخروج من كل الأشكال ، والتقنيات التي ألفى الكتابة بها ،وأراد للغته أن تظل عارية تماما لتعكس بكل دقة،وحرفية ،فهو تحدث عن شخصيات متعددة ومنها شخصية (عمار) زميله في الدراسة ، فنراه يقول :كان عمار وطني حتى النخاع اتهم بالشيوعية فسجن عام واحد قضى منها ثلاثة اشهر ثم افرج عنه لاسباب لا يعرفها دائما ما كنت استمع اليه وكان نقاش يطول بيننا رغم انني قليل المعرفة مقارنة بما يحمله من ارث فكري عميق دائما كنت اردد مع نفسي هذه الكلمات – جميل ان اجد صديقا وفيا اقاسمه همومي واحزاني وليس غريبا ان يسال عمار عن حالي فاجيبه على الفور وعلى شفاي ترتسم ابتسامة الرضا – الحمد لله صمت قليلا وعاد مرة اخرى مازحا – اتحب الدنيا يارضا ؟ وبدون تردد قلت – جميع الناس يعشقون الدنيا- لكنها قاسية احيانا ٠٠ هل ترى ذلك ؟[٤٨٧]،فالموازنة بينهما تُصبِح بمنزلة مرآةٍ قد تكون أداةً وسبيلاً للتعارف والتجاوز ، فالآخر طريقٌ إلى الوعي بالذات بقدر ما يُوقِظُ الذات على حقيقتها ، ونحن حينَ ننظر إلى الآخر نرى فيه الجانب المغاير والمختلف ، ولذلك قد ننكفئ إلى ذواتنا فنحتمي بخصوصيتنا ، وتعترينا حالةٌ من النرجسية أو نعود إلى نرجسيتنا الأصلية حينَ تكون العلاقة بالآخر علاقة تحدٍّ ، فالنظر إلى الآخر إنَّما هو اختراقٌ للذات ؛ إذ إنَّ الآخر قد يمثل الجدِّية ، فيبهرنا بغيريتِهِ ، وتجذبنا حقيقتُهُ ، ويدفعنا إلى التماهي معه ، ولذلك فإنَّ الموازنة معه قد تُفضِي إلى التجاوز ومن ثَمَّ إلى التعارف والائتلاف، إنَّ تضخُّمَ الذات وسعيها إلى نفي الآخر، غدت من السمات

المترسّخة في الخطاب الروائي ، ومنه تسرَبت إلى الخطابات الأُخَر ، ومن ثَمَّ أصبحت نموذجاً سلوكيَّاً ثقافياً يُعاد إنتاجه ؛ لكونها قيمةً نسقيةً منغرسة في الوجدان الثقافي وهي ما تسبَّبت في إحداث انقسامٍ بين الذات ، والآخر في الميدان السردي الذي يؤكِّد على تلازُم الذات بالآخر في إشارةٍ إلى عدم تمكُّن الذات من تقوقُعِها على نفسِها واحتفالها بنرجسيتها وهو ما يماثل رأيَ هيغل الذي يُشير إلى أنَّ الفرد يكتشف " الأنا " الخاصة به ليس عن طريق الاستبطان، بل عن طريق الآخرين في سياق عملية الاحتكاك والنشاط منتقِّلاً بذلك من الخاص إلى العام:- هذه مشيئة الله ما العمل ؟ - لا لا انها مشيئة الشيطان القابع في بغدا خرجنا الى الحرب ليس من تلقاء انفسنا هناك قوة قاهرة اجبرتنا على ذلك رغم عدم قناعتنا بهذه الحرب المضحكة تبادلنا نظرات كئيبة باهتة وغمز احدنا للاخر ولولا صراخ المذياع التابع للباص الذي اندمج مع صراخ الجنود الذي غطى على كلام زميلي عمار لاصبحنا في خبر كان تابع زميلي عمار قائلا بتاوه – الموت يطاردنا في الجبهة وفي المدينة قلت بهدوء – سنكتب في سجل الشهداء انفرجت اساريره عن ضحكة صامتة قائلا – من قال شهداء ؟ - العقل والمنطق يقولان – هل سمعت مجنون ليبيا القذافي يقول (قتلانا وقتلاهم في النار)[٤٨٨]إذن ثمَّةَ جدل قائم بين الأنا، وذاتها من جهةٍ ، وبينها وبين الآخر من جهةٍ أخرى ، فالأنا تتحدَّد في متكلمٍ بعينه على المستوى اللغوي ، وعلى المستوى السيكولوجي ، تتحدَّد عبر حالات الوعي الذاتي من خلال بوابة اللغة التي هي أوجب الأفاعيل الوجدانية ؛ إذ يتم بوساطتها وعي

الإنسان لذاتهِ ، أمَّا الآخر فقد يتموضع في ذواتٍ أُخَر تكون مرآةً لأناهُ ، وقد يتحقَّق هذا الآخر في الذات الوجدانية أو في العالم الواقعي بما يشتمل عليه من كائنات وظواهر على نحوٍ يُبرز التفاعلَ بين الأنا ،وذاتها ،أو الذات وذواتٍ أُخَر، أو بينها وبين العالم المحيط بالروائي (عبد الزهرة عمارة) ، لقد بدأ الروائي في نصِّهِ يتمظهر في نوعٍ من الحوار، والحوار الأعمق بين ذاتهِ، وذات الآخر ، وهو حوار من شأنِهِ أن يعمل على تشخيص النقائض والمختلفات التي يتألف منها الوجود الإنساني ، فكان نصُّهُ مزيجاً من الداخل والخارج ، الخاص، والعام المرئي، واللامرئي ، الواقعي والسردي ، وأن يُجلي تمظُهرات الذات، والآخر ، وتمركُز الآخر وازدياد حضوره في مواضعَ معينةٍ ومنها الحديث عن الحرب الامريكية في احتلال العراق ليعكس اهتمام الذات به وتوافقها معه ؛ إذ إنَّه يصدر عن تجربةٍ حقيقية لها مسوِّغاتُها نحو الآخر ولذلك فهو/ السارد / رضا ، تراه يبسط له جانباً كبيراً من اهتماماته ليجعله يتمركز على حساب الذات ، فنراه يقول :كانت بغداد تغلي وتفور الدبابات الامريكية تدخل من الغرب والجنوب والطائرات تقصف وتدمر كل شيء اطفات المصباح الزيتي في الغرفة واستلقيت على السرير بينما لا زالت حول راسي افكار شتى وتمتمت - ماذا حل ببلدنا هذا ؟ يا الهي لماذا نعاقب جماعيا ؟ لماذا ندفع اخطاء الحكام ؟ لكن بالمقابل اليس الظلم قاس وله انياب شرسة تهدم كل القيم الانسانية التغيير لابد منه وضروري الا نستحق ان نعيش بحرية وننعم بحياة كريمة لكن هل يكفي التغيير ان يحدث من قبل الشعب [٤٨٩]، أن

طبيعة الخطاب عند الروائي (عبد الزهرة عمارة) هنا يكون محمَّلاً بالخشية والخوف من الفقدان والصدِّ والتوق إلى الامتلاك ، وأحياناً أُخَر تكون الذات مرآة له يقوم بتشذيبه ، ويستعرض فيه ما يتخلل ذهنه من أفكارٍ ورؤى ، ولذا فإنَّ الذات هنا تحتلُّ نسبةَ المركز قياساً إلى الآخر الذي يكون حضورُهُ مكمِّلاً لصورةَ الذَّات بما يُحقِّق صورةَ التَّلازم بين الذات والآخر ، وبمعنى آخر يكون للآخر حضور نسبي يستدعي وعياً من الذات بدلالة وجودِهِ في المشهد السردي إذ يتدخل هذا الآخر بأشكاله المختلفة في الضّغط على جزءٍ من الذات المتداخلة وتوجيه وعيها ، وإن أهم ما يميز الروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) قدرته على السرد المرئي عن طريق حوارات جميلة كتبها الروائي بلغة شعرية، وشاعرية ورسمها كاللوحات الفنية بريشته النقدية، وهي مشاهد سينمائية لتصوير الاحداث بصور فوتوغرافية ، فضلا عن قدرته على شد المتلقي من خلال الحوار الداخلي المونولوج ، وقدرته الفائقة على تسلسل الإحداث ،والتشويق الجميل الذي يجعلك تعيش كل لحظات الرواية وكأنها تمثل أمامك ، وأنت تبحث عن النهاية ، ومن خلال تصوير الروائي الجميل للمشاهد،والأحداث ، والحوارات الداخلية ،والخارجية ، فضلا عن ممارسته للنقد ألاذع للاحداث السياسية والاجتماعية التي يمر بها بلدنا العزيز ٠

اهم النتائج

١- تميز أسلوب القاص والروائي (عبد الزهرة عمارة) ، في روايته (كلاب في الظلام) بأسلوب يحيل اليوم إلى فن اليوميات أكثر من فن السيرة ، فهو يوم ليس ككل الأيام ، أو هو احتدام الأيام في دورة زمان قياسية محددة ، تتصادم فيها أيام الدكتاتورية مع أيام الاحتلال ، وصباحات المنفى مع فجر العودة ، ساعات الإحباط بأوقات الأحلام، وخلاصته قوافل أحداث كابوسيه تمتد من الليل إلى الليل ، لكن ليل بغداد / العمارة ليس ضاجا بالحياة إلى هذا الحد٠

٢- استطاع الروائي (عبد الزهرة عمارة) من التعبير عن الزمن الداخلي من خلال ثنائية الحلم – اليقظة ،فهو يعتمد على شخصية البطلة الفاعلة في أحداث رواية (فادية)٠

٣- وهذا أسلوب جديد في الكتابة عند القاص المبدع (عبد الزهرة عمارة) في ادخال تقنية المشاهد السينمائية في مجموعته القصصية (الشمس تشرق في عيون النساء)، ويلجاء القاص إلى الطبقات الفقيرة في نصوصه القصصية،لأنه يؤمنالأدب هو صوت الفقراء،وهو المرآة التي تعكس همومهم،وأفراحهم،ومآسيهم،وطموحاتهم أما الأدب الذي لا يروى بصوت الفقراء فهو إما أدب دعائي،أو أدب البرج العاجي،الذي يترفع عن الخوض في مآسي الفقراء٠

٤- يكتب القاص (عبد الزهرة عمارة) قصصه بصدق،صدق الإحساس ،وخفة الحلم،وكأنه يحصي خسارته التي هي خسارتنا،تراه ينصت لنبض

الحياة رغبة بالكتابة،لنزعة إنسانية بداخله،نزعة مفرطة في الصدق، قصصه تعلن رصد تعارضات حادة تشكل الواقع العراقي في مشهديه سينمائية٠ قصصه تعلن امتدادها الزمني نهاية الثمانينيات،وصولا إلى بداية الألفية الجديدة بوصفها أي قصصه الخيط الدقيق الذي يربط بين الواقع ،والخيال ،بين الحياة نفسها ،والحلم٠ قصصه تجمع للمختلف،وللحالات المتناقضة،وتجسيد لماهية الوجود الإنساني بأصالته،وجدته،وهشاشته٠ قصصه حافلة بالمشاعر الإنسانية بطعم عذب يشبه مرارة الواقع،واقعنا العراقي،واختلالا ته،عبر لغة ترصد حياتنا العراقية بحروبها،وحاراتها،واحتلالها،لغة ترصدبتامل،بإيحاء،بتمرد،بعبث،بجنون،لغة واقفة في المهب من اجل اقتناص لحظة بوح باذخةالدهشة٠ (السكرتيرة والخريف)

٥- ولعل رواية (غدا سأرحل) للروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) هي أبلغ ردٍّ على هذا التساؤل لأنها تُعَدُّ الشَّكْلَ الأكثر توثيقاً للفضاء الزماني، والمكاني، والأكثرَ ضماناً لعمق هذا الفضاء ،واستمراره على مر الزمان، بل يمكننا القول عموماً إن للرواية قيماً أدبية ،وفكرية تحوّل التاريخ الذاتي إلى أفق للكتابة يتحدى مجال البوح والاعتراف حين يحوّل ممارسة الكتابة ذاتها إلى وعي مكمّل لإدراك العالم المحيط بالروائي خلال مختلف مراحل العمر٠

٦- تميزت المجموعة القصصية (قطة في الطريق) بالسهولة ، والبساطة ، والوضوح ، وعندما نعود إلى العنوان يتألف من مقطعين الأول (قطة) الرمز الذي تناوله القاص عبد الزهرة عمارة ، والثاني (في الطريق) الذي بينه القاص من خلال المقطع الثاني الذي دل على الضياع أيضا في كل زمان ،ومكان ، ويتوسط المقطعين اسم القاص (عبد الزهرة عمارة) ٠

٧- ولكون الروائي (عبد الزهرة عمارة) يميل إلى وضع اسمه فوق العنوان أعلى الغلاف، وبشكل بارز كونه يشكل وجها من وجوه الاعلان والترويج، وإشارة إلى اهمية رواية (والتقينا في بروكسل)، وكذلك ليلفت انظار القراء بسهولة ممن يستهوون اقتناء روايته خصوصا، و بهذا التخطيط الإحاطي يتفحص المختبر السيميائي كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع النصي، فلم يكن ذلك ليخلو من دلالة أو جمالية معينة؛ لأن وضع الاسم في أعلى الصفحة يختلف عن وضعه في اسفلها فكلاهما يعطي الانطباع الخاص به، ووجود اسم المؤلف والحالة هذه؛ ليؤكد بالتعاضد مع الدلالة الإيحائية المتقدمة على المقدرة الفذة من قبل الروائي (عبدالزهرة عمارة) في التفنن بصياغة مؤلفاته، وسيطرته على مكامن الابداعات فيها، فضلا عن كونه مجددا في ما ورد في بعض منها وليس مقلدا٠ رواية (والتقينا في بروكسل) ٠

٨- ما يميز رواية (الخدم في اجازة) للروائي المبدع (عبد الزهرة عمارة) بدأت فيها من النهاية للحديث عن بطلة الرواية (سفانة) الفتاة الريفية المظلومة والمضطهدة ،حتى وصلت بداية الرواية ،وقد تحققت تقنية المونتاج السينمائي ، عن طريق عرض سيناريو الأحداث التي جرت ، وتقطيع المشاهد بحسب الشخصيات الرئيسة المذكورة في الرواية ، وحركة الكاميرا أفقيا وعموديا ، وتميزت أيضا بالبناء الروائي النادر في زمننا الحالي ،لم يكتب بهذه الطريقة إلا القليل من الروائيين الكبار أمثال جبرا إبراهيم جبرا ، وغائب طعمه فرمان وغيرهما ، وجاءت بحبكة لا تعرف الرخاوة من حيث تناول الأحداث ٠

٩- واهم ما يميز الروائي (عبد الزهرة عمارة) في روايته (عاشقة من كنزاربا) اعتمده على تقنية الفلاش باك من خلال استرجاع ذاكرته

للإحداث السياسية، والاجتماعية التي عاشها في الستينيات وما بعدها ، وممارسة النقد اللاذع للمحتلين، وأصحاب الدين المزيف ، فضلا عن تشتت الرواية لتعطي صورة واضحة ،وواقعية عن تشتت البلد ، والصراعات الطائفية فيه ، أكد على بعض الشخصيات المحورية الساردة للأحداث٠

١٠- ونلحظ اللغة السردية هنا في رواية (دماء في بحيرة الاسماك) تختلف عن اللغة السردية عند الروائي (عبد الزهرة عمارة)، فهي هنا بسيطة ، منتبهة ، حالمة أحيانا ،وخالية مما يعتري السرد من ترميز ، وإيحاءات ، ويبدو لي أن الروائي أراد أن يكتب شيئا خارج السرد التقليدي ، وربما أراد الخروج من كل الأشكال ، والتقنيات التي ألفى الكتابة بها ،وأرد للغته أن تظل عارية تماما لتعكس بكل دقة،وحرفية ٠

الهوامش:

[1] المفكرة النقدية :٤٩ ٠

[2] م ٠ن :٥٢ ٠

[3] مفاهيم الشعرية :١١ ٠

[4] شعرية السرد في شعر احمد مطر :٢٠ ٠

[5] الشعرية :٤٤ ٠

(٦) مفاهيم الشعرية :١٥ ٠

(٧) نظريات معاصرة :٢١٩ ٠

(٨) الشعرية :٢٣ ٠

(٩) قضايا الشعرية :٢٤ ٠

(١٠) النص والمدار :١١ ٠

(١١) سردية الشعر وشعرية السرد :١٢ ٠

(١٢) بناء القصيدة في النقد العربي الحديث :٥٠ ٠

(١٣) الحقيقة الشعرية :٢٩٢ ٠

(١٤) شعرية تودوروف :١٦ ٠

(١٥) الأسلوبية في النقد العربي الحديث :٢٦٥ ٠

(١٦) شعرية الخطاب الأدبي :٧٢ ٠

(١٧) مقدمة في علم الجمال :٧٠ ٠

(١٨) شعرية السرد في شعر احمد مطر:٢١ ٠

(١٩) بنية اللغة الشعرية :٩ ٠

(٢٠) في الشعرية العربية :١١١ ٠

(٢١) النص والمدار :٢٢ ٠

(٢٢) السردية العربية :٩ ٠

(٢٣) اتجاهات الشعرية الحديثة :٩ ٠

(٢٤) استراتيجيات القراءة :٢٠٣ ٠

(٢٥) مفاهيم الشعرية : ١١ ٠

(٢٦) استراتجيات القراءة التأصيل والأجراء النقدي :٢٠٧ ٠

(٢٧) الحقيقة الشعرية :٢٨٧ ٠

(٢٨) عيار الشعر :٩ ٠

(٢٩) م٠ن : ٢٦ ٠

(٣٠) منهاج البلغاء وسراج الأدباء :٩ ٠

(٣١) أصول الشعرية العربية :٢٩ ٠

(٣٢) م٠ن : ٢٩ ٠

(٣٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء :٩ ٠

(٣٤) في الشعرية العربية قراءة جديدة في نظرية قديمة :٩ ٠

(٣٥) شعرية السرد في شعر احمد مطر : ٢٢ ٠

(٣٦)م٠ن: ٢٣ ٠

(٣٧) قضايا الشعرية :٣٥ ٠

(٣٨) بنية اللغة الشعرية :١٤ ٠

(٣٩) قضايا الشعرية :١٩ ٠

(٤٠) نظرية الأدب :٢٥ ٠

(٤١) التجريب :١١٧ ٠

(٤٢) تحولات الشعرية العربية :٤٥ ٠

(٤٣) بنية اللغة الشعرية :٤٠ ٠

(٤٤) المرايا المحدبة :١٠٧ ٠

(٤٥) الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب :٤٤ ٠

(٤٦) قضايا الشعرية :٣٥ ٠

(٤٧) الشعرية :٢٧ ٠

(٤٨) قضايا الشعرية :٥١ ٠

(٤٩) بنية اللغة الشعرية :١٧٣ ٠

(٥٠) شعرية السرد في شعر احمد مطر : ٢٣ ٠

(٥١) الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب :٤٣ ٠

(٥٢) الخطيئة والتكفير :٢٢ ٠

(٥٣) شعرية السرد في شعر احمد مطر :٢٤ ٠

(٥٤) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث :٧٣ ٠

(٥٥) مفاهيم الشعرية :٤١ ٠

(٥٦) مفهومات في بنية النص :٦١ ٠

(٥٧) الحقيقة الشعرية :٢٨٨ ٠

(٥٨) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث :٤١ ٠

(٥٩) مناهج النقد المعاصر : ٩٦ ٠

(٦٠) الخطيئة والتكفير : ٤١ ٠

(٦١) دليل الناقد الأدبي :١٠٧ ٠

(٦٢) نظرية الأدب :١٦٩ ٠

(٦٣) شعرية السرد في شعر احمد مطر :٢٤ ٠

(٦٤) الخطيئة والتكفير :٤٤ ٠

(٦٥) دليل الناقد الأدبي :١١٤ ٠

(٦٦) م٠ن : ١٠٠ ٠

(٦٧) شعرية السرد في شعر احمد مطر : ٢٤ ٠

(٦٨) مناهج النقد المعاصر: ٩٨ ٠

(٦٩) الخطيئة والتكفير :٤٢ ٠

(٧٠) شعرية السرد في شعر احمد مطر : ٢٥ ٠

(٧١) الإشارة الجمالية في المثل القرآني :٥١ ٠

(٧٢) دليل الناقد الأدبي : ١١٥ ٠

(٧٣) مدخل إلى جامع النص :٢ ٠

(٧٤) مفاهيم الشعرية :٣٤ ٠

(٧٥) المستويات الجمالية في نهج البلاغة :٣٧ ٠

(٧٦) الشعرية :٢٣ ٠

(٧٧) مجلة نزوى ،ع ٩ ، ٢٠٠٩ :٢٢ ٠

(٧٨) م٠ن : ٢٣ ٠

(٧٩) نظرية التلقي :٢٦ ٠

(٨٠) السرد العربي :٥٦ ٠

(٨١) م٠ن : ٥٧ ٠

(٨٢) السرد العربي : ٥٨ ٠

(٨٣) م٠ن : ٥٩ ٠

(٨٤)م٠ن: ٦١ ٠

(٨٥) عن السرد الجديد :٤ ٠

(٨٦) عن السرد الجديد :٤ ٠

(٨٧) العنوان في الشعر العراقي الحديث :١٥ ٠

(٨٨) ينظر علم اللغة العام :٣٣ ٠

(٨٩) العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي : ١٥ ٠

(٩٠) التحليل السيميائي للخطاب :١٥٤ ٠

(٩١) م٠ن :١٥٤ ٠

(٩٢) صورة العنوان في الرواية العربية :٣ ٠

(٩٣) شعرية الرواية :١٠٠ ٠

(٩٤) عتبات النص :٧ ٠

(٩٥) الرواية والواقع :١٢ ٠

(٩٦) الرواية والواقع:١٣ ٠

(٩٧) البنية والدلالة :٧ ٠

(٩٨) لعبة النسيان دراسة تحليلية نقدية :٢٤ ٠

(٩٩) عناصر علم العنونة الروائي :٥٢ ٠

(١٠٠) النص الموازي للرواية إستراتجية العنوان :٨٤ ٠

(١٠١) مقالات نقدية في الرواية العربية :٥ ٠

(١٠٢) رواية فادية : عبد الزهرة عمارة :١١ ٠

(١٠٣) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص :٤٣ ٠

(١٠٤) مقالات نقدية في الرواية العربية :٦ ٠

(١٠٥) صورة العنوان في الرواية العربية :٧ ٠

(١٠٦) رواية فادية : ٨٢ ٠

(١٠٧) قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر :٢٠ ٠

(١٠٨): م٠ن :٥٢ ٠

(١٠٩) المكان في قصص وليد إخلاصي :٢٥ ٠

(١١٠) الرواية العربية والحداثة ،ج١ :٢٣٢ ٠

(١١١) م٠ن :٢٣٣ ٠

(١١٢) ينظر المكان في قصص وليد إخلاصي :٢٧ ٠

(١١٣) رواية فادية : ١٠٢ ٠

(١١٤) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ٤٢ ٠

(١١٥) رواية فادية : ١٤١ ٠

(١١٦) رواية فادية :١١٧ ٠

(١١٧) وجوه :٢٤ ٠

(١١٨) رواية فادية :٧١ ٠

(١١٩) أية حياة هي ؟سيرة البدايات :٤٣ ٠

(١٢٠) م٠ن٢٣ ٠

(١٢١) داخل الزمان ٠٠ خارج المكان :٢٢ ٠

(١٢٢) أنا والمكان :٩ ٠

(١٢٣) م٠ن :١٠ ٠

(١٢٤) بناء الزمن في الرواية المعاصرة :٥ ٠

(١٢٥) م٠ن :٦ ٠

(١٢٦) م٠ن:٧ ٠

(١٢٧) ينظر بناء الزمن :٧ ٠

(١٢٨) أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر :٨٢ ٠

(١٢٩) دراسات في القصة العربية الحديثة :٣٣ ٠

(١٣٠) رواية فادية :٥٥ ٠

(١٣١) دراسات في روايات نجيب محفوظ :١٠٧ ٠

(١٣٢) رواية فادية : ٣٨ ٠

(١٣٣) دراسات في روايات نجيب محفوظ :١١٩ ٠

(١٣٤) م٠ن :١٢٠ ٠

(١٣٥) انبثاق المعنى في الرواية :٥٦ ٠

(١٣٦) السيرة الذاتية الشعرية :١٥ ٠

(١٣٧) ينظر مرايا نرسيس :١٤١ ، والقصيدة السير ذاتية :٣٥٠ ٠

(١٣٨) عندما تتكلم الذات :٢٨ ٠

(١٣٩) أوجه السيرة :٥٠ ٠

(١٤٠) فن السيرة الأدبية :٧٣ ٠

(١٤١) مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا : سمير المرزوقي،وجميل شاكر:١٢ ٠

(١٤٢) دلالات النص الآخر في علم جبرا إبراهيم جبرا الروائي: ولات محمد:٧٥ ٠

(١٤٣) ينظر دلالات النص الآخر:٧٦ ٠

(١٤٤) التحليل السيميائي للخطاب الشعري : ١٥ ٠

(١٤٥) الوعي الشعري : ٨٠ ٠

(١٤٦) المرايا المحدبة :٣٠٠ ٠

(١٤٧) قراءة التأويل والتفسير : ٢٣٩ ٠

(١٤٨) فلسفة المعنى في النقد العربي المعاصر : ٧٥ ٠

(١٤٩) إشكالية التلقي والتأويل : ١٥ ٠

(١٥٠) المصدر نفسه : ١٤ ٠

(١٥١) السيمياء والتأويل : ٣١ ٠

(١٥٢) فن الرواية : ٣٦٤ ٠

(١٥٣) التحليل الاجتماعي للأدب :٤٣ ٠

(١٥٤) مدخل إلى علم الدلالة الالسني : ٣٣ ٠

(١٥٥) النقد والنظرية النقدية :٩٧ ٠

(١٥٦) التأويل في مختلف المذاهب والآراء : ١٥٦ ٠

(١٥٧) الشكل والقصد في النقد الجديد : ٣٧ ٠

(١٥٨) التفكير الدلالي عند المعتزلة :٣٩ ٠

(١٥٩) . يقول الجرجاني عن التأويل في(التعريفات) : ٣٤ : وفي الشرع : صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب والسنة مثل قوله تعالى ((يخرج الحي من الميت)) إن أراد إخراج الطير من البيضة كان تفسيرا ، وان أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلا)) ، في الفرق بين التفسير والتأويل : نظرية المعنى في النقد العربي : ١٦٥ ، الخطاب الأدبي في ضوء التفسير والتأويل : ٣٣ .

(١٦٠) : الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي : ١٤٣

(١٦١) الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ١٢٥ .

(١٦٢) المعنى الأدبي : ١٨ .

(١٦٣)تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : ٢٢ .

(١٦٤)مقدمة في النظرية الأدبية : ٩٥ ٠

(١٦٥) المعنى الأدبي : ١٨ .

(١٦٦) نظرية التلقي أصول وتطبيقات : ١٤ .

(١٦٧) المعنى الأدبي : ١٧ .

(١٦٨) : المرايا المحدبة : ٢٢ .

(١٦٩) : التفكيكية النظرية والتطبيق : ٧ .

(١٧٠) الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ٢١ .

(١٧١) : المصدر نفسه : ٢٠ .

(١٧٢) إشكالية التلقي والتأويل : ١١

(١٧٣) . المعنى الأدبي : ١١٤ .

(١٧٤) . المعنى الأدبي : ١١٤ .

(١٧٥) تأويلية الشعر العربي : ٥١ .

(١٧٦) . وفي هذا الصدد نصحت الشاعرة نازك الملائكة الشعراء بالا يجعلوا شعرهم سهل المنال للقراء من ناحية المعنى ، بل عليهم ان يجعلوه غامضا ، : سيكولوجية الشعر : ٣٢ .

(١٧٧) . تأويلية الشعر العربي : ١٨٣ .

(١٧٨) : إشكالية التلقي والتأويل : ١٣ .

(١٧٩) . تذكر المصادر الأدبية أن المتنبي استغرب مرة عندما سمع تأويلا لشعره لم يكن يقصده ولم يخطر له ببال ، لهذا كان كلما يسأل عن معنى شعره كان يقول : (عليكم بالشيخ الأعور . ابن جني . فسلوه فانه يقول ما أردت وما لم أرد) ، وكان أيضا يردد قوله : (لو كان صديقنا أبو الفتح . ابن جني . حاضرا لفسره) ، : نعم التقى المتنبي بابن جني : ٢٨ وما بعدها .

(١٨٠) إشكالية التلقي والتأويل : ١٦ .

(١٨١) في مناهج الدراسات الأدبية : ٦٨ .

(١٨٢)١٠ . ضد التأويل : ٦٦ .

(١٨٣) إشكالية التلقي والتأويل : ١٦ ٠

(١٨٤) المصدر نفسه : ١٤٢ ٠

(١٨٥) شفرات النص : ١٨١ .

(١٨٦) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها : ١٢ .

(١٨٧) . إشكالية القراءة وآليات التأويل : ٤٥ .

(١٨٨) السيمياء والتأويل : ١٨٥ .

(١٨٩) المصدر نفسه : ٥٢ .

(١٩٠) السيميائيات أو نظرية العلامات : ٤٧ وما بعدها .

(١٩١) قضايا الشعرية : ٢٧ .

(١٩٢) دليل الناقد الأدبي : ١٠٢ .

(١٩٣) نظرية التوصيل في النقد الأدبي العربي الحديث : ٦

(١٩٤) المصدر نفسه : ٧ .

(١٩٥) معجم المصطلحات العربية : ٤٢ .

(١٩٦) نظرية التوصيل في النقد الأدبي العربي الحديث : ٨١ .

(١٩٧) بنية الخطاب النقدي : ٩٨ .

(١٩٨) : إشكالية المعنى في الشعر العربي الحديث : ٥٢ .

(١٩٩) الرؤية والأداة : ١٥ .

(٢٠٠) الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة : ٣٨ .

(٢٠١) الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة : ٩٠

(٢٠٢) الرأي للناقد سرجي دوبرفسكي ، ظ : الصوت الآخر : ٢٢٣ .

(٢٠٣) أوراق للريح : ٢١ .

(٢٠٤) علم الدلالة عند العرب : ٧٠٩ ٠

(٢٠٥) السيمياء والتأويل : ٥٢. ٥٣ .

(٢٠٦) جمالية العلامة الروائية : ٢٥ .

(٢٠٧) التأويل في النقد العربي خلال القرنين الرابع والخامس للهجرة: ١٥٠ .

(٢٠٨) إشكالية التلقي والتأويل:دراسة في الشعر العربي الحديث:د٠ سامح الرواشدة:٩٦ ٠

(٢٠٩) الرواية وصنعة كتابة الرواية:مقالات أدبية مترجمة:سامي محمد:٩٧ ٠

(٢١٠) النهايات المفتوحة:دراسة نقدية في فن أنطوان تشخوف القصصي:شاكر النابلسي:١١٤ ٠

(٢١١) شعرية السرد في شعر احمد مطر:٩٣ ٠

(٢١٢) المصدر نفسه:٩٣ ٠

(٢١٣) ثريا النص:مدخل لدراسة العنوان القصصي:محمود عبد الوهاب:٣٤ ٠

(٢١٤) شعرية السرد في شعر احمد مطر:٩٣ ٠

(٢١٥) ثريا النص:٤٧ ٠

(٢١٦) قصص الجريمة أنماطه وشروط كتابته:هـ٠ر٠ف كيتنغ،ت زيد نعمان الكنعاني:٢٦ ٠

(٢١٧) جريدة الصباح، ع ٢١٧٣ ،في ٢٠١١/٢/١٠ :١١ ٠

(٢١٨) مقال للأستاذ شاكر رزيج،نشر في جريدة الصباح:١١ ٠

(٢١٩) مقال للأستاذ زيد الشهيد،نشر في جريدة الصباح الجديد،في ٢٠٠٧/٣/٢٩ :٦ ٠

(٢٢٠) محاضرات في النثر العربي الحديث:٤٣ ٠

(٢٢١) ينظر تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية: أثير عادل شواي:٥ ٠

(٢٢٢) بحوث في الرواية الجديدة:ميشال بوتور:٧٧ ٠

(٢٢٣) الشمس تشرق في عيون النساء : ١٠٨ ٠

(٢٢٤) النقد التطبيقي التحليلي:د٠ عدنان خالد عبد الله:٦٧ ٠

(٢٢٥) مقال للأستاذ زيد الشهيد،نشر في جريدة الصباح الجديد:١١ ٠

(٢٢٦) الشمس تشرق في عيون النساء :٣٤ ٠

(٢٢٧) ينظر الصوت الآخر : ٢٠ ٠

(٢٢٨) القصة السيكولوجية : ٢٠ ٠

(٢٢٩) ينظر عالم القصة :٩٣ ٠

(٢٣٠) الشمس تشرق في عيون النساء:١١٣ ٠

(٢٣١) محاضرات في النثر العربي الحديث:د٠ حاتم ألساعدي:٤١ ٠

(٢٣٢) المصدر نفسه:٤١ ٠

(٢٣٣) تذوق الأدب:د٠ محمود ذهني:١٤٥ ٠

(٢٣٤) أركان القصة:فورستر،ترجمة حسن محمو:٢٥ ٠

(٢٣٥) الشمس تشرق في عيون النساء : ٣٥ ٠

(٢٣٦) الشمس تشرق في عيون النساء :١٢٣ ٠

(٢٣٧) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر:د٠ عبد الناصر هلال:١٥٤ ٠

(٢٣٨) المصدر نفسه:١٥٥ ٠

(٢٣٩) الشمس تشرق في عيون النساء : ٢٠ ٠

(٢٤٠) م٠ن:٨٨ ٠

(٢٤١) بناء الرواية:سيزا احمد قاسم:٢٦ ٠

(٢٤٢) الحبكة:إليزابيث دبل:ترجمة،عبد الواحد لؤلؤة:٨٠ ٠

(٢٤٣) ينظر مقال الأستاذ شاكر رزيج:١١ ٠

(٢٤٤) الشمس تشرقفي عيون النساء :١٠ ٠

(٢٤٥) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:١٨٤ ٠

(٢٤٦) البيئة في القصة:وليد أبو بكر:٦٣ ٠

(٢٤٧) الشمس تشرق في عيون النساء :١٦ ٠

(٢٤٨) إشكالية المكان في النص الأدبي:ياسين النصير،٠

(٢٤٩) المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة:تحرير وتقديم:لؤي حمزة عباس:١١ ٠

(٢٥٠) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:١٦٧ ٠

(٢٥١) الشمس تشرق في عيون النساء :٤٣ ٠

(٢٥٢) الشمس تشرق في عيون النساء : ٧٥ ٠

(٢٥٣) ينظر مصطلحات النقد العربي السيماءوي :د٠ مولاي علي بوخاتم : ٢٤٩ ٠

(٢٥٤) ينظر المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث : ١٥ ٠

(٢٥٥) شعرية السرد في شعر احمد مطر : د٠ عبد الكريم السعيدي : ٣٣ ٠

(٢٥٦) نظرية البنائية في النقد الأدبي : صلاح فضل : ٧٩ ٠

(٢٥٧) السمياء والتأويل : ١٨٩ ٠

(٢٥٨) ينظر مرايا نرسيس :٢٠ ٠

(٢٥٩) ينظر مشكلة المصطلح في الأجناس الأدبية : ١٣ ٠

(٢٦٠) ينظر الأداء القصصي في شعر خليل مطران : ١٢ ٠

(٢٦١) ينظر شعرية السرد :٣٤ ٠

(٢٦٢) ينظر الشعر العربي المعاصر : عز الدين إسماعيل :٣٠١ ٠

(٢٦٣) رواية كلاب في الظلام : عبد الزهرة عمارة :١١٤ ٠

(٢٦٤) شعرية السرد في شعر احمد مطر:د٠ عبد الكريم ألسعيدي:٢٣٥ ٠

(٢٦٥) تحليل الخطاب الروائي:سعيد يقطين:٧٦ ٠

(٢٦٦) البناء الفني لرواية الحرب في العراق:عبد الله إبراهيم:١٧ ٠

(٢٦٧) قضايا القصة العراقية المعاصرة:٢٥٦ ٠

(٢٦٨) رواية كلاب في الظلام : ٢٧ ٠

(٢٦٩) بناء الرواية:سيزا احمد قاسم:٢٦ ٠

(٢٧٠) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:د٠ إبراهيم جنداري:٤٩ ٠

(٢٧١) الحبكة:إليزابيث دبل:ترجمة،عبد الواحد لؤلؤة:٨٠ ٠

(٢٧٢) رواية كلاب في الظلام : ٨٣ ٠

(٢٧٣) ينظر الحوار المتمدن : هادي الحسيني : ٩ ٠

(٢٧٤) رواية كلاب في الظلام : ٨٧ ٠

(٢٧٥) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:١٨٤ ٠

(٢٧٦) البيئة في القصة:وليد أبو بكر:٦٣ ٠

(٢٧٧) إشكالية المكان في النص الأدبي:ياسين النصير،٠

(٢٧٨) المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة:تحرير وتقديم:لؤي حمزة عباس:١١ ٠

(٢٧٩) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:١٦٧ ٠

(٢٨٠) رواية كلاب في الظلام : ٨٨ ٠

(٢٨١) رواية كلاب في الظلام :٩٤ ٠

(٢٨٢) رواية كلاب في الظلام : ٨٥ ٠

(٢٨٣) محاضرات في النثر العربي الحديث:د٠ حاتم ألساعدي:٤١ ٠

(٢٨٤) المصدر نفسه:٤١ ٠

(٢٨٥) تذوق الأدب:د٠ محمود ذهني:١٤٥ ٠

(٢٨٦) أركان القصة:فور ستر،ترجمة حسن محمو:٢٥ ٠

(٢٨٧) رواية كلاب في الظلام : ١٥ ٠

(٢٨٨) رواية كلاب في الظلام : ١٨١ ٠

(٢٨٩) رواية كلاب في الظلام : ١٣٧ ٠

(٢٩٠) رواية كلاب في الظلام : ٧ ٠

(٢٩١) محاضرات في النثر العربي الحديث:٤٣ ٠

(٢٩٢) ينظر تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية: أثير عادل شواي:٥ ٠

(٢٩٣) بحوث في الرواية الجديدة:ميشال بوتور:٧٧ ٠

(٢٩٤) النقد التطبيقي التحليلي:د٠ عدنان خالد عبد الله:٦٧ ٠

(٢٩٥) رواية كلاب في الظلام :١٩ ٠

(٢٩٦) م٠ن : ٦٤ ٠

(٢٩٧) شعرية السرد:٩٠ ٠

(٢٩٨) مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردي:٢٧ ٠

(٢٩٩) مقاربة سيميائية لنص شعري:٢٦ ٠

(٣٠٠) شعرية السرد:٩٠ ٠

(٣٠١) التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري:١٢٨ ٠

(٣٠٢) جريدة الصباح ع ٢١٦٤ :١١ ٠

(٣٠٣) جريدة الاتحاد:زيدان حمود، ع٦٩٣٧ ،في ٢٠١٠/١٢/١٦ :٧ ٠

(٣٠٤) ينظر النقد التطبيقي التحليلي:د٠ عدنان خالد عبد الله:٨٣ ٠

(٣٠٥) ينظر غائب طعمة فرمان روائيا:د٠ فاطمة عيسى جاسم:١٢٧ ٠

(٣٠٦) البيئة في القصة:وليد أبو بكر،مج الأقلام، ع ٧، ١٩٨٩ ٠

(٣٠٧) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:د٠ إبراهيم جنداري:٤٣ ٠

(٣٠٨) تحليل الخطاب الروائي:سعيد يقطين:٦١ ٠

(٣٠٩) التجريب في القصة العراقية القصيرة:حسين عيال عبد علي:١٩٩ ٠

(٣١٠) الزمن في الفكر الديني والفلسفي القديم:د٠ حسان الدين الآلوسي:٢٥٦ ٠

(٣١١) السكرتيرة والخريف : عبد الزهرة عمارة :١٠٠ ٠

(٣١٢) التجريب في القصة العراقية القصيرة:٢٣٠ ٠

(٣١٣) ينظر في الإيقاع الروائي:د٠ احمد ألزغبي:٨ ٠

(٣١٤) جماليات المكان:جاستون باشلار:٤٦ ٠

(٣١٥) بناء الرواية:٧٦ ٠

(٣١٦) ينظر عالم الرواية:٩٧ ٠

(٣١٧) دراسة في البناء الفني في خماسية مدن الملح:د٠ حسين حمزة:١٠٥ ٠

(٣١٨) الزمن في الأدب :هانز ميرهوف:١١ ٠

(٣١٩) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا:١٦٧ ٠

(٣٢٠) لسان العرب لابن منظور:مادة مكن،وينظر تاج العروس للزبيدي٠

(٣٢١) مدخل جديد إلى الفلسفة:عبد الرحمن بدوي:١٩٦ ٠

(٣٢٢) جريدة الصباح، ع ١١١٢ :١١ ٠

(٣٢٣) السكرتيرة والخريف : ٩ ٠

(٣٢٤): م٠ن :٥٢ ٠

(٣٢٥) المكان في قصص وليد إخلاصي :٢٥ ٠

(٣٢٦) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: ٤٢ ٠

(٣٢٧) ينظر أسئلة الرواية لجهاد فاضل :٢٠٣ ٠

(٣٢٨) السكرتيرة والخريف : ٨٨ ٠

(٣٢٩) داخل الزمان ٠٠ خارج المكان :٢٢ ٠

(٣٣٠) السكرتيرة والخريف :١٠٨ ٠

(٣٣١) الرواية العربية والحداثة ،ج١ :٢٣٢ ٠

(٣٣٢) ينظر المكان في قصص وليد إخلاصي :٢٧ ٠

(٣٣٣) السكرتيرة والخريف : ٦٠ ٠

(٣٣٤) م٠ن :١٠ ٠

(٣٣٥) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر: د٠ عبد الناصر هلال:١١٦ ٠

(٣٣٦) تقنيات السرد : آمنة يوسف:٧ ٠

(٣٣٧) ينظر غائب طعمه فرمان روائيا:٦١ ٠

(٣٣٨) دليل الدراسات الأسلوبية:د٠ جوزيف ميشال شريم:١ ١ ٠

(٣٣٩) السكرتيرة والخريف : ١١٢ ٠

(٣٤٠) السكرتيرة والخريف : ٦٢ ٠

(٣٤١) غائب طعمة فرمان روائيا:١٢٢ ٠

(٣٤٢) المنتمي: د٠ غالي شكري:٣٦٨ ٠

(٣٤٣) السكرتيرة والخريف :٩٠ ٠

(٣٤٤) جريدة الاتحاد:٥ ٠

(٣٤٥) ينظر غائب طعمة فرمان روائيا:٧٩ ٠

(٣٤٦) النقد الأدبي الحديث :د٠ محمد غنيمي هلال:٥٦٢ ٠

(٣٤٧) معجم مصطلحات اللغة والأدب: مجدي وهبة:٦٥ ٠

(٣٤٨) النقد التطبيقي التحليلي: د٠ عدنان خالد:٦٦ ٠

(٣٤٩) نظرية الأدب:أوستن،ورينيه:٨١ ٠

(٣٥٠) ينظر آليات السرد:٨٦ ٠

(٣٥١) في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض:٨٣ ٠

(٣٥٢) تقنيات السرد:آمنة يوسف:٢٥ ٠

(٣٥٣) ٠ قراءة نقدية للناقد زهير الجبوري،نشرت في جريدة الصباح:١١ ٠

(٣٥٤) مقال لأستاذ زيدان حمود نشر في جريدة الاتحاد :٢ ٠

(٣٥٥) السكرتيرة والخريف :٣٥ ٠

(٣٥٦) تطور الرواية الحديثة في مصر :١١٨ ٠

(٣٥٧) مجلة نزوى ،ع ٣٦ ،في ٢٠٠٩/٧/٢٧ :١٢ ٠

(٣٥٨) م٠ن : ١٣ ٠

(٣٥٩) ينظر مجلة نزوى :١٤ ٠

(٣٦٠) رواية غدا سأرحل : عبد الزهرة عمارة : ٧ ٠

(٣٦١)رواية السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل :١٣ ٠

(٣٦٢) رواية سارحل غدا : ٨ ٠

(٣٦٣)رواية السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل :١٣ ٠

(٣٦٤) رواية غدا سأرحل : ٩ ٠

(٣٦٥) رواية السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل :١٤ ٠

(٣٦٦) رواية غدا سارحل : ١٠ ٠

(٣٦٧) رواية السيرة الذاتية بين الواقع والمتخيل :١٤ ٠

(٣٦٨) رواية غدا سأرحل : ١٤٧ ٠

(٣٦٩) الرواية والسيرة الذاتية من المماثلة إلى المطابقة :٢ ٠

(٣٧٠) السيرة الذاتية فيلب لوجون :٣٧ ٠

(٣٧١) م٠ن :٥٨ ٠

(٣٧٢) نظرية الأدب : ٨٠ ٠

(٣٧٣) السيرة الذاتية الروائية والوظيفية المزدوجة :١٣ ٠

(٣٧٤) زمن الرواية :٢٠٦ ٠

(٣٧٥) ينظر موقع الكاتب الدكتور حاتم الصكر ٠

(٣٧٦) زمن الرواية ٢٠٩ ٠

(٣٧٧) أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس :٦٣ ٠

(٣٧٨) بين الرواية والسيرة الذاتية :٢ ٠

(٣٧٩) جريدة الشرق الأوسط ، ع ١٠٩٠١ ، في ٢٠٠٨ :٦ ٠

(٣٨٠) جريدة الشرق الأوسط :٣ ٠

(٣٨١) م٠ن :٤ ٠

(٣٨٢) جريدة الشرق الأوسط :٤ ٠

(٣٨٣) أصل الأجناس :تزفيتان تودوروف :١١٨ ٠

(٣٨٤) رواية غدا سارحل :٩١ ٠

(٣٨٥) لعبة المتاهة في التأويل : د٠ بشرى صالح :١٢٧ ٠

(٣٨٦) م٠ن :١٢٧ ٠

(٣٨٧) هسهسة اللغة : رولان بارت :٩٢ ٠

(٣٨٨) لعبة المتاهة في التأويل : ١٢٨ ٠

(٣٨٩) صورة العنوان في الرواية العربية :٣ ٠

(٣٩٠) شعرية الرواية :١٠٠ ٠

(٣٩١) عتبات النص :٧ ٠

(٣٩٢) الرواية والواقع :١٢ ٠

(٣٩٣) الرواية والواقع:١٣ ٠

(٣٩٤) البنية والدلالة :٧ ٠

(٣٩٥) لعبة النسيان دراسة تحليلية نقدية :٢٤ ٠

(٣٩٦) عناصر علم العنونة الروائي :٥٢ ٠

(٣٩٧) النص الموازي للرواية إستراتجية العنوان :٨٤ ٠

(٣٩٨) مقالات نقدية في الرواية العربية :٥ ٠

(٣٩٩) مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص :٤٣ ٠

(٤٠٠) قطة في الطريق: عبد الزهرة عمارة : ٩٨ ٠

(٤٠١) مقالات نقدية في الرواية العربية :٦ ٠

(٤٠٢) صورة العنوان في الرواية العربية :٧ ٠

(٤٠٣) قطة في الطريق :١٠٠ ٠

(٤٠٤) سيمياء العتبة الشعرية : د٠ حمد محمود الدوخي :٢٩٧ ٠

(٤٠٥) ينظر كسر افق توقع القارئ عند شعراء المعلقات : رمضان احمد عامر : ٣٠٤ ٠

(٤٠٦) ينظر معجم السيميائيات : فيصل الاحمر : ٢٢٧ ٠

(٤٠٧) ينظر تخطيط النص الشعري : د٠ حمد محمود الدوخي : ٤٠ ٠

(٤٠٨) ينظر : معجم السيميائيات : ٢٢٦ ٠

(٤٠٩) تخطيط النص الشعري : د٠ حمد محمود الدوخي : ٢٥ ٠

(٤١٠) أدوات التنظيم الشعري : حمد محمود الدوخي : ١٧١ ٠

(٤١١) ينظر تخطيط النص الشعري : ٢٦ ٠

(٤١٢) قطة في الطريق : ٨٨ ٠

(٤١٣) م٠ن : ١١٣ ٠

(٤١٤) قطة في الطريق :٢٧ ٠

(٤١٥) تخطيط النص الشعري :١٠٣ ٠

(٤١٦) قطة في الطريق :٢٠ ٠

(٤١٧) ينظر تخطيط النص الشعري :٨٩ ٠

(٤١٨) تخطيط النص الشعري :٦٤ ٠

(٤١٩) عتبات جيرار من النص الى المناص :٥٧

(٤٢٠) تخطيط النص :٦٤ ٠

(٤٢١) عتبات النص في التراث العربي :١١٣ ٠

(٤٢٢) العتبات النصية في سرديات احمد الجنديل ، رسالة ماجستير مخطوطة : للباحثة خديجة كريم كاظم ، بإشراف أ٠د مصطفى لطيف عارف :١١٩ ٠

(٤٢٣) عتبات :٦٣ ٠

(٤٢٤) رواية والتقينا في بروكسل :٩٦ ٠

(٤٢٥) م٠ن : ٤٠ ٠

(٤٢٦) رواية والتقينا في بروكسل :٦٢ ٠

(٤٢٧) رواية والتقينا في بروكسل : ٩٤ ٠

(٤٢٨)ينظر مقالات نقدية في الرواية العربية :٦ ٠

(٤٢٩) رواية الخدم في اجازة : عبد الزهرة عمارة : ٧ ٠

(٤٣٠) ينظر جماليات الشعر المسرح السينما : د٠ حمد محمود الدوخي : ٢٥٠ ٠

(٤٣١) رواية الخدم في اجازة : ٩ ٠

(٤٣٢) رواية الخدم في اجازة : ٦٤ ٠

(٤٣٣) ينظر الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة : ٢٦٠ ٠

(٤٣٤) الروائي والتسجيلي :٢٨ ٠

(٤٣٥) رواية الخدم في اجازة :٩٤ ٠

(٤٣٦) في نظرية الرواية :٢٩٨ ٠

(٤٣٧) السينما العملية الإبداعية : ٢٣٧ ٠

(٤٣٨) ينظر جماليات الشعر المسرح السينما : ٢١٦ ٠

(٤٣٩) رواية الخدم في اجازة :١١٩ ٠

(٤٤٠) ينظر أسلوبية القصة : د٠ احمد حسين الجار الله :٥٩ ٠

(٤٤١) ينظر مأتم تنكرية عبد الستار البيضاني :٤٣ ٠

(٤٤٢) ينظر الثنائيات عبد الستار البيضاني :٧٤ ٠

(٤٤٣) رواية الخدم في اجازة : ١٢٨ ٠

(٤٤٤) م٠ن : ١٤٣ ٠

(٤٤٥) رواية الخدم ف اجازة :١٥٧ ٠

(٤٤٦) رواية عاشقة من كنزاربا :عبد الزهرة عمارة :٣٧ ٠

(٤٤٧) رواية عاشقة من كنزاربا : ٥٣ ٠

(٤٤٨) رواية عاشقة من كنزاربا :٥٤ ٠

(٤٤٩) م٠ن : ١٥٦ ٠

(٤٥٠) ينظر : مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق : ١٥ .

(٤٥١) ينظر: سيكولوجيا القهر والإبداع : ٢٦

(٤٥٢) ينظر : دراسات في علم نفس النَّمو: ٤٦ .

(٤٥٣) ينظر : النَّضج الإنفعالي وتقبُّل الذات وتقبُّل الآخرين عند الطلبة المسرعين والمتميزين وأقرانهم العاديين – : ٦٢ .

(٤٥٤) ينظر : مفهوم الذَّات بين النَّظرية والتَّطبيق : ١٦ .

(٤٥٥) ينظر : سيكولوجية الشخصية ، محدِّداتها ، قياسها ، نظرياتها : ٧٤٤ – ٧٤٥ .

(٤٥٦) ينظر : الذَّات والآخر في شعر السَّياب : علي عبد الرَّحيم كريم المالكي : ١ – ٢ .

(٤٥٧) الأنا والهو : سيجموند فرويد : ١٦ .

(٤٥٨) ينظر : التحليل النفسي والإتجاهات الفرويدية ، : ٣٣ – ٣٤ .

(٤٥٩) ينظر : الأنا والهو : ١٦ – ١٧ .

(٤٦٠) ينظر : م . ن : ١٧ .

(٤٦١) ينظر : أزمة التَّحليل النَّفسي: ٤٧ – ٤٨ .

(٤٦٢) ينظر : جدلية الأنا واللاوعي : ١٩٠ – ١٩١ .

(٤٦٣) ينظر : تمثيلات الذات المروية على لسان الأنا : ٢٢ – ٢٣ .

(٤٦٤) جدليَّة الذات والاخر في شعر سجون العصرين الأموي والعباسي (دراسة نفسية) :٩ .

(٤٦٥) ينظر : م . ن : ٩ – ١٠ .

(٤٦٦) ينظر : الأنا في شعر محمود درويش ، دراسة سوسيوثقافيَّة في دواوينِهِ : ٢٢ .

(٤٦٧) علم نفس الشخصيَّة: ٩١ .

(٤٦٨) ينظر : الأنا في شعر محمود درويش : ٢٢.

(٤٦٩) ينظر : صورة الآخر في شعر المتنبي (نقد ثقافي) : ٢١ .

(٤٧٠) ينظر : النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي ، العراق انموذجاً : ٢٦٤ .

(٤٧١) تمثيلات الآخر ، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط : ٢٠

(٤٧٢) ينظر : صورة الآخر في الخطاب القرآني ، دراسة نقديَّة جماليَّة : ٢١ – ٢٢ .

(٤٧٣) ينظر : صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا اليه (البعد الجغرافي وصورة الآخر مقاربة امبيريقيَّة) :٤١٩ .

(٤٧٤) ينظر : الآخر في الثَّقافة العربية من القرن الخامس حتى القرن العشرين : ١٩ .

(٤٧٥) ينظر : صورة الآخر في الخطاب القرآني : ٢٠ .

(٤٧٦) ينظر:صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً اليه : ٨١٢.

(٤٧٧) مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق : ١٧.

(٤٧٨) ينظر : صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً اليه :٨١٢ .

(٤٧٩) ينظر : الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية: ١٢ .

(٤٨٠) ينظر : عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر : ١٤ .

(٤٨١) ينظر : سيكولوجية الابداع في الفن والادب : ٨٥ .

(٤٨٢) ينظر : عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر : ١٥ .

(٤٨٣) رواية دماء في بحيرة الاسماك : عبد الزهرة عمارة : ٧ ٠

(٤٨٤) الذات والاخر في شعر الشي جميل حيدر ، رسالة ماجستير للباحث :علي حسن عبيد باشراف : أ٠د

مصطفى لطيف عارف :١٠٣ ٠

(٤٨٥) ينظر : الصُّورة الإستعاريَّة في الشِّعر الحديث : ٢٨٩ .

(٤٨٦) رواية دماء في بحيرة الأسماك :١٦ ٠

(٤٨٧) رواية دماء في بحيرة الاسماك :١٧ ٠

(٤٨٨) م٠ن :١٩ ٠

(٤٨٩) رواية دماء في بحيرة الاسماك : ١٢٢ ٠

محتويات الكتاب

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	5
القصيدة	6
المقدمة	7
علاقة الشعرية بالسيميوطيقيا	10
١- فضاء السيميوطيقية في رواية (فاديه)	43
٢- قراءة سيميائية في (الشمس تشرق في عيون الناس)	76
٣- سيموطيقيا السرد في رواية (كلاب في الظلام)	118
٤- قراءة سيمولوجية في (السكرتيرة والخريف)	150
٥- السيرة الغيرية في رواية (غدا سأرحل)	178
٦- العتبات النصية في (قطة في الطريق)	198
٧- سيموطيقيا العتبة في رواية والتقينا في بروكسل ٠	213
٨- المونتاج السينمائي في رواية (الخدم في إجازة)	235
٩- شخصية رواز كريدي في رواية (عاشقة من كنزاربا)	246
١٠- سيميولوجية الذات وجمالية الآخر في رواية (دماء في بحيرة الأسماك) دراسة نفسية	258
اهم النتائج	274
الهوامش	278
محتويات الكتاب :	295