مستوى ترتيب الأحداث في القصة القصيرة العراقية
"نماذج مختارة"

م. م. حسن زهراو غانم أ.م.د. عارف حمود الساعدي
الجامعة المستنصرية– كلية التربية– قسم اللغة العربية
arif_aisaadi@hotmail.com
h.alzahrawee81@gmail.com

الخلاصة:

إنَّ الوعيَ بأهّميّةِ الزمنِ ودلالتِهِ تتولّدُ من إحساسِ الإنسانِ في فطرةِ تكوينِه الأولى فالزمنُ متأصّلٌ في الحياةِ التي نشهدُ فيها دورةَ حياة كل كائن حي، لذا فإن فاعليةَ حضورِ الزمنِ في القصِّ تتمثّلُ بوصفِها الركيزةَ الأساسيةَ التي لا غنى عنها في إقامةِ هيكلِ البناءِ السرديّ، بل إنَّ ارتباطَ حداثةِ القصّ تتعلقُ بقدرِ ما يُجيدهُ الراوي في إطارِ تعاملِه الفّني الخاصّ مع البنيةِ الزمنّية، فالزمنُ نبضُ القصّ، وهذا ما سيتضح في المجموعات القصصية –موضع البحث– من خلال معاينة أثر مستوى ترتيب الأحداث عبر تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

الكلمات المفتاحية: الأحداث، الزمن، القصة القصيرة ، الاسترجاع

The level of arrangement of events in the Iraqi short story
Selected models

Hassan Zahraw Ghanem Dr. Aref Hammoud Al-Saadi
Al-Mustansiriya University - College of Education

Abstract:

The awareness of the importance of time and its connotations arises from a person's sense of the instinctive nature of his initial formation. Time is inherent in the life in which we witness the life cycle of every living being, Therefore, the effectiveness of the presence of time in storytelling is represented as the basic and indispensable pillar in establishing the structure of the narrative structure. Rather, the relevance of the novelty of the story is related to the extent of what the narrator is proficient in in the context of his special artistic deal with the temporal structure, This will be evident in the story groups - the topic of the research - by examining the effect of the level of order of events through the two techniques of retrieval and anticipation.

Keywords: events, time, short story, recall

المقدمة:

مهما اتسعت دراسةُ الزمنِ في السردِ القصصّي، فإن تقاربَ الرؤى النقدية لا تبتعد –إجمالاً – عن اتخاذ الثنائية الزمنية (زمن الخطاب، وزمن القصة)، وطبيعة العلاقاتِ الناجمة بينَ الزمنينِ أساساً وأداة لبحثِ البنيةِ الزمنية، وهو ما نتبناهُ منهجاً للكشفِ عن مستوياتِ اختلافِ الأزمنة في نصوص المدة –موضع البحث– فالقاصّ إنما "يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضٍ ومستقبل، وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنَّه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل"[(١)]، ففي داخل كل بناءٍ زمنيّ قصصي هناك تقسيماتٌ ومفارقاتٌ زمنيّة تنشأُ بفعل حالة الأختلافِ والتباينِ بينَ زمنَي القصّةِ والسرد، لينجمَ عن ذلك مستويان مختلفانِ من الأزمنةِ هما:

أولاً: الزمن من حيثُ الماضي والحاضر، والمستقبل (المستوى الأفقي في ترتيب الأحداث)، وسنعتمد في دراستِهِ على تقنيتَي (الاسترجاع، والاستباق).

ثانياً: الزمن من حيثُ قياس سرعةِ السرد وبطئه، أو (المستوى العمودي للإيقاع القصصي)[٢]، ويتحددُ هذا المستوى في أربع تقنياتٍ سرديّة هي (الخلاصة، والحذف والوقفة، والمشهد)،

وسيختصر بحثنا على المستوى الأول (ترتيب الأحداث ودلالته في النصوص القصصية).

اتجاهات نقدية في دراسة الزمن القصصي :

يبقى المعطى الزمنيّ الذي تكرست الجهودَ البحثيةُ لدراستِه، خصوصيتُه المعرفيّة، والفنية سواءً في مسارِه التتابعي أو في تجاوزِه لذلك، وللكاتب –في أي نوع سردي– الحريةُ بتشكيلِ بنيةِ نصَّه بمستوياتٍ زمنيةٍ مختلفة، وبمرجعياتٍ واقعيةٍ وتخييلية، ولكن اعتماد المسار الزمني المتأرجح في نظامِ ترتيبِ الأحداثِ بينَ زمن الحاضرِ المتخيلِ ونقطةِ الانطلاقِ منه إلى الماضي، أو نحو استشرافِ المستقبل، هو ما سيكسبُ القص جمالية ورُقياً فنياً، ويعاضد هذا الاشتغالَ معرفةٌ الكاتبِ لنوعيةِ وهويةِ نصَّه السرديَ، فالإمتدادُ الزمنيّ في الرواية –مثلاً– له مدياتُه الواسعة، نظراً لما تمتلكهُ من حيزٍ نصّي كبير "فالرواية –غالباً– ما تكون منفتحة على أزمنة مضت قبلها، وأخرى ستأتي بعدها، أنَّها جزء من حركة الزمن وأحداثه"[٣]، وفي مقابلِ هذهِ السعة، لا يُعدّ الحديثُ عن سمةِ القصرِ في القصةِ القصيرةِ عجزاً في قدرتِها على "الذهاب بعيداً في الماضي، أو على القفز بهذا التخييل في هذا الاتجاه أو ذاك"[٤].

فما تكتنزُه لغةُ القصةِ القصيرة في بنيتِها المكثفة، والدالة تجعلُها قادرةً على استيعابِ الأزمنِة بتنوعها، والتحليق في أجوائها، فمزايا لغةِ القصةِ القصيرة تتصف بأنّها "شديدة التركيب وتقوم أساساً على نحوٍ يتصف بالدمج، والتغطية، فكل نقطة من نقاط القصة تشع في عدد من الاتجاهات في الوقت نفسه"[٥]، ومن أوائلِ الدراساتِ والاتجاهاتِ الأدبيّةِ التي لفتتِ الانتباهَ إلى الوعي بأهميّة الزمنِ في الأدبِ لاسيما الأعمالُ السردية منه، في ضوءِ العلاقاتِ التي تجمعُ الأحداث، وتربطُ بين أجزائها، هي ما قدمته الشكلانية الروسية، وتحديداً في كتابات (شكلوفسكي) حل التأطير والتوازي وتبطئة السرد، وغيرها، كما وظف (توماشفسكي) الثنائية الزمنية المتن الحكائي والمبنى الحكائي، إذ يقول : "لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائي (Fable)، فإننا نسمي متناً حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها التي يقع اخبارنا بها من خلال العمل، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث، أو أدخلت في العمل، في مقابل المتن الحكائي بوجود المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنَّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لها"[٦]، غير أنَّ هذه الاسهاماتِ التنظيريّةَ لم يُكتبْ لها الاستمرارَ، بفعلِ ما تعرّضتْ لهُ في عقرِ دارها من رفضٍ سياسي، وانتقادٍ معارضٍ تمثل بخطرِها، وعدمِ ترجمةِ نتاجها الأدبيّ إلى لغات أخرى، حتى مجيء بدايةِ الستيناتِ من القرنِ الماضي حيث بدْت بوادرَ انبعاثِها من جديدٍ [٧]، على يديّ بنيويين فرنسيين هما: (تزفيتان تودوروف)، و (جيرار جينيت)، إذ أقام الأوّلُ (تودوروف)، ثنائيته التقابليّة على غرارِ ثنائية (توماشفسكي)، وفيها الخطاب (الشكل)، يقابل المبنى الحكائي، وأن الحكاية (المضمون)، تقابلُ المتنَ الحكائي، مفضياً إلى بيان وقوع التباين بين الزمنين بقوله: "مردّ هذه التدخلات الأختلاف بين الزمنيّين من حيث طبيعتهما. فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيّل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسين: الاسترجاعات أو العود إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات"[٨].

ثم يأتي (جيرار جينيت)، مقيماً رؤيتَهُ في الزمن السرديّ على وفقِ المقارنةِ بينَ زمنِ القصة (الأحداث كما وقعت فعلاً)، وزمنِ الخطابِ (الأحداث كما هي ظاهرة في السرد)[٩]، ليخرجَ بتصنيفٍ ثلاثيّ أدرجَ فيه مستوياتِ التفاوتِ الزمنيّ، بحسبِ العلاقة زمني (الخطاب، والقصة)، ويشمل:

١– النظام: وتبرز فيه تقنيتا الأسترجاع، والاستباق.

٢– المدة أو الديمومة للأحداث: وفيه تظهرُ أربَع تقنياتٍ سردية هي، الخلاصة والحذف، والمشهد، والوقف.

التواتر أو التكرار [١٠].

إنَّ التبايَن الناشئ بين زمنِ القصةِ وزمن الخطابِ لا بد أنْ تتولد عنه حالةٌ من خلخلةِ مسارِ الزمن، ومن ثَمّ انحرافه عن تتابعهِ المنطقّي، وهو ما يؤدي إلى حصولِ المفارقةِ الزمنيةِ التي تعني: "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب

الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[١١]، مما يجعلُ الراوي ينظمُ نصّه الروائي "حسب تسلسل أحداث الحكاية، بل على تصور جمالي، أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي"[١٢].

وإن عدمَ التوازي بينَ زمنِ الخطابِ والقصةِ سوف ينتجُ عنه حركتانِ أساسيتانِ هما: "الاسترجاع، والاستباق"، ففي إطارِ تعاملِ السردِ مع موضوعة الزمن، فإن الأحداث في مسارِ تواليها الحكائي إمَّا أنْ تعود إلى الوراءِ لإستعادةِ أحداثٍ مضت، أو أنَّها تستشرفُ المستقبلَ وما هو متوقَّعٌ من الأحداث.

الاسترجاع [١٣]: Analepsis

هي إحدى أهمَ التقنياتِ التي يعتمدُها الراوي لإستعادةِ ما وقعَ خارجَ الإطارِ الزمنّي للنصّ القصصّي أو بعده، فالاسترجاعُ محاولةٌ من الراوي لاستدعاءِ الأحداثِ الماضية، لسببٍ أو وظيفةٍ ما، ومن ثمَّ دسها في حاضرِ زمنِ السرد (نقطة صفر الكتابة)، وهذا الانقطاعُ عن الانطلاق للأمامِ يحملُ سرداً لقصٍ ثان، كما يراه جينيت، إذ يقول: "كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج –فيها– التي ينضاف إليها – حكاية ثانية زمنياً تابعه للأول"[١٤].

وتختلفُ أنواعُ الاسترجاعِ، وتتعدّدُ تقسيماتُه، تبعاً للقربِ أو البعدِ من نقطةِ انطلاقِ الحدثِ المستعادِ بوساطةِ الراوي أو الشخصيةِ القصصية، فمثلاً يجد (تودوروف) أنَّه "يمكننا طبقاً لتقاطع الاسترجاع مع القصة الرئيسة أو عدمه أنَّ ننعتهُ بباطني أو خارجي"[١٥]، بينما يتَجهُ (جيرار جينيت)، إلى اعتمادِ مفهومَي (المدى والسعة [١٦]، في تقسيمه الاسترجاعات، وهي تنقسم لديه إلى ثلاثة أنواع[١٧]:

- استرجاع خارجي: يعود الراوي فيهِ إلى ما قبلَ بدايةِ الحدثِ في القصة.
- استرجاع داخلي: يعود الراوي فيهِ إلى ماضٍ لاحقٍ لبدايةِ القصة، بقصدية منها، ملء بعض الثغراتِ التي خلفها الراوي وراءه من دون أنْ يتجاوزَ زمنَ القصةِ الأوّل.
- استرجاع مزجي: يجمعُ بين النوعينِ السابقين، وتكوُن نقطةُ مداه سابقةَ لبدايةِ القصةِ الأولى، ونقطة سعته لاحقة لها.

ومهما تعددت هذه المسمياتُ أو اختلفتْ ففي المحصلةِ النهائية جميعُها تحملُ الدلالةَ نفسَها التي يقصدها الراوي عندما يتوخى العودة بالأحداثِ الماضيةِ إلى منطقةٍ تقعُ قبلَ اللحظةِ الراهنةِ في حاضرِ السرد، ويتأتى له ذلكَ من خلال سلطتِه راوياً، أو عن طريقِ الشخصيةِ القصصيةِ التي تستعينَ بالوسائلِ الفنيةِ في تيارِ الوعي [١٨].

مع إدراكنا لما تبدو عليهِ خصوصّيةُ الشريطِ اللغويّ للقصةِ القصيرةِ المتسم بالتكثيف والإختزال، بالقياسِ إلى ما تمتازَ به الروايةُ من أبعادٍ متسعة، وأزمانٍ غائرة في القدمِ مِمّن لها الغلبةُ في تحققِ الاسترجاعات ذاتِ المدياتِ الخارجية، والداخلية –قبل الحدثِ وبعده– ونجدُ هذا الأمرَ أيضاً في القصةِ القصيرة، إذ لم يحدّ قصرُ الحيزِ النصّي فيها من الذهابِ نحوَ الاتساع الزمنيّ في سردِ الأحداث، ليتسنى لنا رؤيةُ تحققِ الاسترجاعاتِ على أرضيّتِهَا كما في الروايةِ وبطرقٍ متنوعة، أضافت على حبكة البناءِ القصصيّ تنوعاً في استدعاءِ ما يخدمُ النص، ويمنحُه صفةَ الإحاطةِ بمجرياتِ الحدثِ المرتد نحو الماضي، لفائدةٍ معينةٍ تتلخصُ في سدِ الفراغ الذي يحصلُ في القصة، أو إضاءة زوايا مظلمةٍ من حياةِ الشخصية، والتعريف بها[١٩]، ولغرضِ تأكيد أمرٍ ما أقتضاهُ مسارُ السرد، ومن تلكَ الطرق، الاعتمادُ على فعل الذاكرة، والاستعانة بانثيالاتها ومحفزاتِها، وهو ما انعكستْ صورتُه في وعي ومنظور الشخصياتِ لحظة استعادتِها لأحداثٍ ماضيةٍ يقع استذكارُها حولَ ما كان سائداً من أزماتٍ وحروبٍ في حقبةِ النظامِ البائد، الذي حرصَ النتاجُ القصصيُ بعد سنةِ ٢٠٠٣، على أنَّ يتمثلَ في نصوصِه القصصية، لاسيما بعد زوالِ موانعِ سردها، في محاولةٍ لإدانتِها من جهة، ومن جهة أخرى الإتكاء عليها للمرورِ إلى حدثٍ آخر، ومن الوسائلِ الاسترجاعيةِ الأخرى التي أوجدتْ حلقةَ الارتباطِ التزامنية مع حاضر السرد التخييلي، وهي توظيف الرسائل، وأحلام اليقظة، والمونولوجات، وغيرها من تقنيات "تيار الوعي" "التي تعني بصورة رئيسية بماضي الشخصيات بصفته ماضياً، تكشف ذلك الماضي على أنَّه حاضر في الوعي المباشر، أي الحاضر القصصي (Fictional Present)، لتلك الشخصيات[٢٠].

وسنحاولُ إيضاحَ ذلك في ضوءِ استقرائِنا لتقنيةِ (الاسترجاع)، وفعلها الدلالي في القصص – موضع البحث – وعلى وفقِ تقسيماتِ "جيرار جينيت" وتأتي مجموعة (معرض الجثث)، للقاص (حسن بلاسم)، في مقدمة أمثلة النصوص القصصيةِ التي غلب عليها الارتدادُ إلى الأحداثِ الماضيةِ لعقدّي الثمانيناتِ والتسعيناتِ من القرنِ الماضي، بكلّ ما في مضمونِها من متغيرات وتقلبات ألقتْ بأثقالِها على كاهِل الشخصيّةِ العراقية، فانبرتْ للإفصاحِ عنها ساردةً اياها في يومياتٍ واعترفاتٍ رافقتْ حياتها آنذاك، وتوالت معها في هجرتِها نحوَ بلدانِ الغربةِ والمنافي مستعيدةً مشاقَ ما عصفتْ بها بأنواعٍ مختلفةٍ من الوسائِل الاسترجاعيةِ (السياقية، او الذاكرة، أو الفعل المحفز للتذكر وغيرها)، ممن جاءت على لسانِها، أو من خلالِ ما اخبره الراوي عنها، وهذا الأخيرُ لم يقتصرْ تأديةَ السردِ الاسترجاعي فحسب، بل كان الذاتَ المقابلةَ للمؤلف (القاص)، بفعلِ تصريحهِ المباشر باظهارِ صوتهِ مؤلفاً بين طياتِ الأحداثِ الاسترجاعيّةِ من جهة، ومن جهة اخرى قيامِ (القاص)، نفسِهِ ببثَ الكثيرِ من جوانبِ سيرتِهِ الذاتية (الماضية)، بنسقٍ متوازٍ مع سردِ الأحداث، وهذا ما وردَ في أكثرَ من قصّة[٢١]، حيث يقومُ الراوي بأستنطاقِ ماضي شخصياتِهِ معتمداً على ما اسماه هنري جيمس (استنطاق الماضي)، وهو أسلوبٌ قائمٌ على فعلِ الذاكرةِ والتداعي الى الوراءِ زمنًا وكلاهما ضروريانِ لدى كتابة الترجمة الذاتية [٢٢] التي تشترط في راويها التصاقَهَ بواقعِهِ المعيش، كي يتسنّى له الصدقُ في سردِ ما تقعُ عليهِ عيناه، فضلا عن معايشتِهِ لما يقص [٢٣]، ونأخذ مثالا قصة (حقيبة علي)، التي يقصّ فيها الراوي / الشخصية جانباً من سيرةِ يومياتِهِ مع زملائِهِ في مركزِ اللاجئينَ في ايطاليا، ثم ينعطفُ مسارُ السردِ لديهِ لأجلِ الاتيان بأسترجاعٍ خارجيّ، يتعلقُ بماضي حياةِ الشخصية (علي البصراوي–أحد اللاجئين)، الذي استثار مكامنَه لحظةَ مشاهدتِهِ إياه صامتًا ملازما لحقيبةِ سفرهِ وسط صخِب المشاجرةِ التي اندلعتْ في مركزِ اللاجئينَ بينَ جنسياتٍ عربيةٍ واسيويةٍ بعدَ مشاهدتهم في التلفاز دخولَ القواتِ الامريكية لبغدادَ سنة ٢٠٠٣، وتنازعهم حولها بينَ مؤيدٍ ومعارضٍ، فانبرى حينها (الراوي)، موقفا السرد عندَ هذه النقطة (حادثة المشاجرة)، ليقدّمَ استرجاعاً وضح فيه حجمَ ما تعرّضَ له (علي)، من أذىً وبؤسٍ عاشه مع عائلتِهِ في مدينتِهِ (البصرة)، وكان نتيجة في انطوائه على نفسِهِ، وملازمته لتلك الحقيبة.

"**في تسعينات القرن المنصرم، كان علي يعيش مع اخوته السبعة الذين يكبرونه سنا في أحد الاحياء البائسة في البصرة. كان والده حارسا ليليا لبضع محلات تجارية في وسط المدينة. وكانت أمه، مثل اغلب الامهات العراقيات، عبارة عن كائن صُب على راسه وحوله الحزن والظلم والوحشية (...) أخوة علي كانوا قد ورثوا عن أبيهم الادمان على تحميل الأم كل مصائب ومشاكل الفقر والاقدار. كانت تضرب من اجل أتفه الأسباب. وكانت الأم تعاتب دوما ربها الذي لم يرزقها ببنت، تعاونها في أمور البيت، وتعطف عليها. لم ينس علي بسهولة ذلك اليوم الذي واصل فيه الاخ الأكبر لكم ورفس المرأة المسكينة الى أنَّ غابت عن الوعي، لأنها لم توقظه، كي يذهب الى السوق بحثا عن عمل...**"[٢٤].

وبامتدادِ سعةِ هذا الاسترجاعِ، يتبين لنا أنَّ (الحقيبة)، كانت تحوي بداخلها بقايا من اشياء وعظام تعوُد لوالدة (علي)، سبق وجمعها قبل هجرتِهِ، وهو ما يخبرنا به الراوي:

"عمل طوال عام في اسطنبول في معمل لصناعة البالونات، كي يقدر على مواصلة رحلته في دروب الهجرة السرية. وطوال عام وعلي يحدث أمه في الليالي، عن البلد البعيد الذي اختاره للعيش بسلام وعن رغبته في البدء بحياة جديدة ونسيان العذاب. لكنه صار يعاني بسبب الأم التي حشرها في حقيبته..."[٢٥].

ان الخروجَ المتعمّد عن التسلسلِ المنطقيّ للأحداث، يمنحُ الراوي سعةً في استيعابِ مداراتِ الحدثِ ضمنَ أزمنتِهِ الثلاثةِ (الماضي، والحاضر، والمستقبل) وعلى وفق تباينِ انساقِ بناءِ الحدثِ بين (التتابع، والتداخل، والتوازي، والتضمين وغير ذلك) لذا فأن من الطبيعي أن نشهدَ ايجاباً في الحصولِ على خطابٍ جماليّ مغاير، بفعل هذا التلاعب الزمنيّ، الذي لا يقفُ عندَ حدود التسلسلِ او التعاقب الخطي، المتسم بتوالي الأحداثِ في لحظةٍ مشحونةٍ بزمنٍ واحد، لا فسحةَ فيه للرجوعِ الى الماضي، أو محاولة الاستباق لما هو قادم، بينما خلافا لذلك، تنطلقُ الوسائلُ والتقنياتُ الناجمةُ عن المفارقةِ الزمنيّة إلى تأكيدِ فاعلّيةِ خلخلة (نظام ترتيب الأحداث)، بوصفِه منتجاً لتنوعِ الفعل الدلالي في كل توظيفٍ لتقنّيةٍ أو حركةٍ زمنيّة (سردية)، ويبرز لنا أسلوبُ المذكراتِ وسيلة اخرى، يتمُ من خلالِها تعرفُ مجريات زمنٍ مضى بكلّ ما يحملَهُ من تعالقاتٍ زمكانية، يُستدلُ فيها لإضاءةِ عوالمَ ما زالتْ

تعقدُ صلاتِها بماضيها، غير منفصلة في صميمِ دواخِلها عن استحضارِ ماضيها، وتمثله أمامها في اللحظةِ الراهنةِ السرد، "فالاعتماد على الذاكرة يضع الأسترجاع في نطاق منظور الشخصية، ويصبغه بصبغة خاصة، ويعطيه مذاقا عاطفيا"(٢٦).

يتوضح هذا الأمر لدى القاصة (بثينة الناصري)، التي تتَجهُ الى جعل قصتِها (يوميات الكوفي شوب)، قائمةً بسردِها الاسترجاعي عن طريقِ المذكرات، إذ إنَّ أحداثُ القصةِ عبارةٌ عن سلسةٍ من المذكراتِ الشخصيّةِ (اليوميات)، التي دونت فيها يومياتها، ومقتطفات أخرى من سيرةِ حياتِها للأحداثِ المعيشةِ في المدة الزمنية الواقعة بين (٢٠٠٤–٢٠٠٨)، وعمدت الى أنْ تنتظمَ هذه اليوميات على شكلِ عنوانات فرعية، يرافقُها توثيقٌ تاريخيٌ مثل "ليل شتائي ٢٠٠٤، يوم مضطرب أواخر شتاء ٢٠٠٥، يوم مشمس في شتاء ٢٠٠٨..." وباستخدامِ أسلوبِ السردِ الذاتي بالضمير (أنا)، تقدّم سردَها لمشاهداتها، وما تعرضتْ له من أحداثٍ خلالَ مدةِ إقامتِها في جمهورية مصر، من بعدِ مغادرتِها لبلدِها العراق على اثرِ التغييرِ الذي حصلَ فيه بعد عام ٢٠٠٣، وما أعقبّه من متغيراتٍ لم تستطعْ مواجهتَها حينها، لتضطرَ الى اختيارِ الهجرةِ سبيلاً لنجاتِها،

"**أول شتاء ٢٠٠٤**

بدأت القصة بعد بضعة أسابيع من وصول أبني أياد، وزوجته هند وأولادهما الثلاثة الى مصر، بعد سنة من الأحتلال، كنت عاطلة عن العمل، كما لم نجد لأبني عملا مناسبا، حين قالت زوجته أنَّها تستطيع أن تساهم في مصاريف العائلة، كما فعلت أيام حصار العراق في التسعينات، بخبز الفطائر والكعك وبيعها الى المحلات ..."(٢٧).

ولا نخفي سرا، اذ قلنا بأن بطلةَ القصة في حقيقةِ الأمرِ لم تكنْ سوى القاصةِ نفسِها للتماثِل الكبير بين الاثنتينِ حتى في الجزيئاتِ الحياتيةِ الصغيرة، وهذا الأمرُ تؤكده القاصةُ لحظةَ انطلاقِها بسردِها من الحاضرِ التخيلي (نقطة الصفر في الكتابة)، مظهرةً صوتَها داخلَ القصةِ بأنّها تحكي سيرةً من حياتِها، وهو ما أخبرتْ عنه بقولِها الذي أوردته بعنوان (يوم غاضب نهاية ٢٠٠٥)

"**لم أسألها ابدا عما يتحدثان. وأنا أكتب هذه اليوميات الآن، وهي بعيدة الآف الأميال أشعر بالندم اني لم أسألها في حينها، ربما كانت ستغطي عدة صفحات هنا**"(٢٨).

ما نلحظه في آليةِ الاسترجاعِ المتولّدِ من فعلِ المذكراتِ أو اليومياتِ في الأمثلةِ السابقة، هو أنَّ نقطةَ أنطلاقِ سردِها قد بدأت من **(لحظة الحاضر المتخيل/ نقطة الصفر في الكتابة)**(٢٩) لتمتَّد بعدَ ذلك باتجاهِ استعادةِ تفصيلاتِ الزمنِ الماضي، في دلالةٍ ايضاحيةٍ على عدمِ اغفالِها للزمنِ الحاضر، الذي وإنْ ظهرَ بسيطاً وموزعاً في حضورِهِ بينَ تضاعيفِ السردِ والحوار، إلا إنَّه عمل محفّزاً للاستذكار.

وليسَ الأمرُ مقتصراً على مجيءِ الاسترجاعِ المنساقِ مع فعلِ التذّكِر لما هو خارج نطاقِ زمنِ القصةِ بل يمكن ان نلحظ استرجاعاً داخلياً لحدثٍ تشكّلَ وتمت استعادتَه ضمنَ الحيزِ الزمنيّ للقصة، وهو أمرٌ يحملُ بينَ طياتِهِ إمكانيةَ تحققِ هذا النمط من الاسترجاعات على الرغمِ من المحدداتِ النصيّة للقصةِ القصيرة، ومثالُ ذلكَ يتوضَحُ في قصةِ (شاحنة الأغنام) للقاصّ (عبد علي اليوسفي)، اذ يتُم تداركُ مسارِ السرد نحو الأمامِ بالتوقف ، لأجلِ العودةِ الى ماضٍ لاحقٍ لبدايةِ حدث القصةِ الرئيس، حيث تبدأُ القصةُ بحادثةِ تهريبِ (بطل القصة وراويها)، في شاحنةٍ محمّلةٍ بالأغنامِ الى خارجِ البلد، هرباً من بؤسِ ما يحياهُ في واقعِهِ، ولكي يجدَ فرصةَ شفائِهِ مما تعرضَ له من تشوّهٍ جلديّ طال وجهَهَ واجزاءً من جسمِهِ، بسببِ احتراقِهِ بلهبٍ ناري من قاذفةٍ للصواريخِ كان قد أطلقها بقربهِ زملُيه في الحرب، وما أنْ يجدَ ضالتَه في ملاذِ الغربة، يعودُ مستذكراً تلكَ اللحظةَ التي تخللتْها رحلتُهْ المحفوفةُ بالمخاطرِ، ومشاهد الاختباءِ بين الاغنامِ وفضلاتِها، أو صور التخفي الأخرى وذلك ما أخبرنا به قائلا:

"**ما أتذكره أني شحنت في عربة الأغنام ثم عربة النساء–والخيول وخصافات التمر والكيزان، وفي عربة الخيول تذكرت (فائق حسن). ورغبتي في امتطاء حصان أبيض والمرأة التي رشت علي العطر وامرأة المشجب وغرفتي الكئيبة في ساحة الميدان وصوري وانا اتخفى مثل لصوص القطارات الليلية**"(٣٠).

كما تتمّ الاستعانةُ بنافذةِ (الرؤى الحلمية)، بوصفها محفزاتٍ لأستدعاءِ ذاكرةِ الأيامِ الماضية، بكلّ ما تحملهُ من أحداثٍ تقعُ في الماضي (القريب أو البعيد)، نظراً لما يمتلكُه (الحلم) من طاقةٍ لا يُمكِنُ تجاهلُها في الكشفِ عن مضمرِ الوعي الداخلي

للشخصيات، ومن ثم تقديمه أمامَ (القارئ)، ليتسنى له الإحاطةُ بماضي السرد وحاضرِه في القصة، ففي قصة (حفلة اللوبياء)، يقومُ القاصُّ (فرج ياسين) بتقديمِ ماضي شخصيتِهِ (الرجل العجوز) عن طريقِ عرضه لمنامات حلمية متكررةٍ تراءت للشخصية – في أكثرَ من موضعٍ في القصة– حيث أبانتْ عما يعتمل بداخل (الرجل العجوز)، من شعورٍ بالانتشاء لحظةَ دخولِهِ في تلكَ العوالِم الحلمية، التي أفضتْ إلى استعادةِ شريط ذكرياتِهِ الممتدّةِ بينَ مرحلةِ الطفولة، وعبث المراهقة إلى أحداث أخرى قد تركت بصمتها ماثلة على واقع ما يحييهُ في حاضرِه المعيش، وتحت وطأة الحدثِ المستعاد بفعلِ الحلم أوردَ قوله:

"**فأخذت أرى أضغاثاً عجيبة تلوح فيها صورة الصبية إطاراً غائماً لأحوال جلها يردني إلى عالم الطفولة النائي... ها أنا ذا بين الأقران، بدشداشتي البازا المخططة، وشعري الهاطل على عينيّ، أعبث بجراء أو قطط حديثة الولادة، أو اضطهد عصفوراً مهيض الجناح أو أقفز من مكان مرتفع إلى كومة رماد أمام فتيات صغيرات ضاحكات**"(٣١).

وفي موضعٍ آخر يردُ أيضاً بقوله (الرجل العجوز):

"**في الأحلام اللاحقة رأيتني ألعب في الزقاق مع ثلةٍ من الأطفال –بنين وبنات– في سن السابعة أو دون ذلك بقليل، نطارد بعضنا بعضاً وندخل بيتاً خرباً مهجوراً في الجوار، فتظهر فتاة صغيرة وتشرع بمعابثتي، تزج جسدي إلى كومة حجارة وتجر شعري محاولة إجباري على التدلي من حائط أكثر ارتفاعاً من قامتي**"(٣٢).

ويُوظفُ المونولوج وسيلةٍ ناجحةٍ في إمكانيةِ التنقلِ بينَ أزمنةِ القصّة، ومعرفة أعماقِ الشخصياتِ وهي تستعيدُ ماضيها في لحظاتِ حوارِها مع نفسِها أو تداعيها الذهني، فالمونولوج "تكنيك لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي"(٣٣)، فيصلُ إلى سبرِ اغوارِ الشخصيةِ وكوامِنها، من خلالِ نمطينِ أساسيين هما: المونولوجَ الداخلي المباشر، وهو "ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أنَّ هناك سامعاً"(٣٤)، أمَّا المونولوجُ الداخلي غير المباشرِ فهو "ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنَّها تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف"(٣٥).

ومن تلك القصص التي هيمن عليها الطابع النفسيّ لشخصياتها وهي تعود لماضيها في لحظة تنامي أزمتها، قصة (الخطأ القاتل) للقاصة (ميسلون هادي)، وذلك بفعل ما تعرضت لها شخصية القصة (جنات) من صدمةٍ نفسية – على أثر فقدانها لوالديها في حادث سير– جعلها في حالةٍ مرضيةٍ تتأرجح بين هواجس التخييل والانفصام عن محيطها، ليأتي سردها في خطٍ متداعٍ بالأفكار والانثيالات الذهنية المتمثلة في المونولوج الداخلي المباشر الذي استعادتْ به جزءاً من حياتها الزوجيّة، وقد اتّسم بتصورات مخيلتها ووسواسها عن خيانة زوجها لها مع إحدى المذيعات في الموقع التصويري حيث يعمل وذلك بناءً على وشاية (عبد الصاحب) أحد زملاء زوجها – وهو ما ورد بقولها:

"**قلت لنفسي ربما كان معها هي، إذن في كابينتها وليس في كابينة المخرج كما يدّعي وأردت اخباره بذلك، ولكني تمهلت قليلاً (....) هل جاء "عبد الصاحب" حقاً وأخبرني بذلك الأمر أم أنّ أنني قد تخيلت ذلك كما تخيلت سواه من قبل.. لقد ظهر واختفى بطريقة غريبة كأنها حلم قصير.. فمن يضمن أنّ ما سمعته هو كلام حقيقي، وليس مجرد هلوسات شأنها شأن غيرها من الهلوسات.. وقادني ذلك السؤال إلى سؤال آخر عن الأعرابية التي حادثتها قبل قليل (....) هل ناديت الأعرابية فعلاً أم أنني استغرقت معها في حلم يقظة قصير بدا لي كأنه حقيقة وقعت فعلاً؟... هل نهضت فعلاً من مكاني وحادثتهما تلك المحادثة القصيرة قبل أنّ أعود إلى مكاني وأكمل تناول الأفطار؟؟....**"(٣٦).

ما نلحظه في الحدث الذي أمامنا هو أنّه لم يخرجْ عن النطاق الزمنيّ للقصة، بما في ذلك الحوار مع (الأعرابية راعية الغنم)، التي كانتْ ترعى الغنم في جانبٍ قريبٍ من الموقع التصويريّ لعمل (الزوج)، فخطاب الشخصية في القصة ينزلق من مستوى القص الأوّل– اللحظة الحاضرة– إلى حيث المستوى الثاني للقص المتضمن للذكريات الاسترجاعية (٣٧). التي جاءتْ عن طريق المونولوج الداخليّ المباشر، وبنمط الاسترجاع الداخليّ، كما يحدث الاسترجاع الخارجيّ في قصة (الرجوع إلى الغد) للقاصّة (عالية طالب) عن طريق المونولوج الداخلي غير المباشر، الذي قدمه الراوي العليم راصداً ما انتهى إليه مصير شخصية (الأبن)، بعد ما

ضاق بمحيطه الاجتماعّي، بما كان يتلقاه من زملاء عمله الذين وصفوه ساخرين بالمتصوف، والمقعد العاجز الذي لا يثأر لفضيحة (والدته)، وحادثة اختفائها عن أنظاره بديلاً عن البقاء، أو العيش مع (والده)، بإذلالٍ وإهمال، وعدم الاهتمام بمشاعرها كزوجة، وبامتداد مجرى الحدث في القصة يتبنى راويها العليم كشف ما أضمره (الابن)، من خلال استعادة ذكرى والدته، ومصيرها المجهول، وذلك بقوله: "**يعود ليسأل نفسه، هل كره ما فعلت؟ وهل أدانها ليرضي الآخرين، وهادنها مع ذاته ليرضي حبه لها، أم تراه ضائع بين أرضى به الآخرون وما حارب به نفسه. وهو لا يكرهها أنَّه وافق تماماً لتذهب مع من تشاء، لكن كل ما اخطأت به هو تركه وحيداً: ترى لماذا استفزه ذلك الزميل ذو المغامرات البذيئة بعبارة "وأنت ألم تلدك امرأة" أكان يعرف شيئاً أم هي تهريجات تافهة...**"[٣٨].

وبمعرفةٍ مطلقةٍ أيضاً ينفذُ لها الراوي "كلي العلم" في نمطِ السردِ الموضوعيّ، ليتمكنَ في ضوئِها من استعادةِ الزمنِ الماضي، بما يملكُهُ من سلطةٍ في توجيهِ دفّةِ السردِ كيفما يشاء زمانياً ومكانياً، وبالشكل الذي يخدمُ البناءَ السرديّ للقصة، والموضوعة التي يتناولها القاص، وكثيرة هي الاسترجاعات الزمنّية المتأتيةُ ضمنَ هذهِ الآلية، والموزعة في نصوصِ المجموعاتِ القصصيّة بأنماطٍ مقسمةٍ على (الخارجي، والداخلي، والمزجي)، ومثل هذا الأمر نجدهُ واضحاً في قصة (غرفة التحقيق)، للقاصّ (حسن العاني)، فالراوي العليم في هذه القصة، كان دائمَ التنّقل بينَ الأزمنةِ الماضي القريب، أو البعيد، ومن ثمّ العودة إلى حاضرِ السرد، وقد تمثلَ الماضي القريبُ في العلاقةِ القديمةِ الجديدة، التي ربطتْ بينَ المسؤولِ عن التحقيق (ابراهيم)، وصديق الطفولة السجين السياسي (ستار)، لتبدوَ غرفةُ التحقيق التي جمعتْ بين الصديقينِ بعدَ طولِ غيابٍ بمنزلةِ المسرح الذي يُقامُ على خشبته الأحداث، أمَّا الماضي البعيدُ فقد تمثلتْ صورتُهُ بتلك العلاقةِ الطفوليّةِ البريئة، التي شهدتْ لقاءَ الندين (المحقق، والسجين) على مقاعِد الدراسة، حينما كانوا في المرحلةِ الابتدائيةِ قبلَ أنْ تفرّقهم مشاغلُ الحياة، وأحوال الأنتماءات السياسية التي أضحت، فيما بعد سبباً آخر في تجددِ لقائِهما.

"**لعلَّ شيئاً أكبر من أنَّ يكون مجرد "تعاطف" قد أوجع قلب المساعد، ليس الآن هذا الشاب هو زميل مقعده الدراسي على مدى ثلاث سنوات في الابتدائية، وإنما لكونه الصورة المشرقة التي ترسخت في أعماق روحه، وتمنى بجسد معلن، لو كان هو ذلك الولد، غير أنَّ الطريق إشتطت بهما منذ غادر اهله سكنهم القديم، واختاروا لهُ مرغماً نوع الوظيفة، فيما اختار ستار طريق السياسة، وها هي سنوات من المتاعب، يصعب عدّها قد باعدت بينهما، ولم يلتقيا أبداً، ومع ذلك لم تنقطع أخبار ستار عنه، كان لا ينهي حكماً بالسجن لبضعة أشهر حتى يعود لتمضية عدة أعوام**"[٣٩].

إنَّ الاسترجاعَ هنا هو من نمطُ الاسترجاعِ المزجيّ أو المختلط الذي يجمعُ بينَ النوعَينِ (الخارجي، والداخلي)، والاسترجاعات المزجية هي التي "تكون نقطة مراها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها"[٤٠]، ولعلنا لا نأتي بجديدٍ إذ قلنا أنّ نسبةَ هذا النوعِ من الاسترجاعات تكونَ أقلَّ بكثيرٍ من النوعين الآخرين.

في ضوءِ ما تقدّم من مقاربة قرائيةٍ تتبعت مسارات الرجوع إلى الزمنِ الماضي الذي يتولّد منهُ السردُ الاستذكاريَ في النصوص القصصّية –موضع البحث– رصدنا تفاوتاً في توظيفِ الزمنِ الاسترجاعيّ بأنماطِهِ الثلاثةِ (الخارجي، والداخلي، والمزجي)، وكان أكثرُها حضوراً هو الاسترجاعَ الخارجيّ ويليه الاسترجاعُ الداخلي، بينما يأتي الاسترجاعُ المزجيّ بنسبةٍ أقلَّ بكثيرٍ منهما معاً، ولعلّ السببَ فيما تفرضُه طبيعةُ التعاملِ مع القصةِ القصيرةِ ذاتِ المحدداتِ النصيّةِ واللغوية، التي تعتمدُ مراعاةَ الايجازِ والتكثيف، وتستوجبُ من القاصّ الأخذَ بذلَك بكل حذر، وتأتي لحظة إنزياحِه إلى ما يقعُ في خارجِ النطاقِ الزمنيّ من أحداثٍ واستذكارات متنوعةٍ يحرصُ على تقديمها بوسائلَ وصيغٍ متنوعة لتنهضَ بموازاةِ مقصديتِهِ التي وجدناها في جملةٍ من النصوصِ القصصيّةِ تحملُ دلالةً ذاتَ حمولاتٍ معرفيةٍ، ومنظورات إيديولوجية ، وتعبيريّة ذاتية، سواءً أكانَت بسرديّةِ اليومياتِ أو المذكرات، أو تلك المتمثلة في الحديثِ الاستعادي (الباطني/ النفسي)، والانثيالات الذهنيّة المعبر عن صورتها بالاسترجاعات المونولوجية، والتداعيات المرافقة لمجرى الذكريات.

من جانبٍ آخرَ كان لخطابَ الذاكرةِ الهيمنةُ الواضحةُ في صياغةِ المفارقةِ الزمنية، التي من شأنِها كسرُ رتابةِ السردِ في نكوصِها إلى واقعٍ مضى، ومن ثمّ عودها الى واقعٍ معيشٍ في حاضرِ السردِ المتخيل، وبتداخلٍ يتناغمُ فيهِ الزمنانِ بسلاسةٍ وإنسيابيةٍ

لا يستشعرُ القارئُ في ظلالِها بأيّ شرخٍ أو تلكؤٍ خلالَ سيرورةِ الحدثِ القصصيّ، هذا فضلاً عن أنَّ الحدث المستعاد في القصص –موضع البحث– تأويلاً مضمونه عدم إغفال دورَ (الشخصيات القصصية)، في متغيراتِ الحياةِ بدءًا من سردّيةِ هروبِها من ضبابيةِ الحاضرِ اليوميّ المثقلِ بذاتِ الخيباتِ والأزماتِ المتجذرةِ في ذاكرتِها إلى محاولاتِها البحثَ عن الفردوسِ المفقودِ عبر أزمنةٍ وأمكنةٍ أخرى، علّها تخلّصهم من جحيم ما يتداعى لها من ذكريات الحروب وتبعاتها المتوالية، في الوقت نفسه نلحظ تعذر الكثير من القاصّينَ في مروياتِهم القصصية مغادرة مثل هذه الاسترجاعات التي تعد قاتمة سوداوية في هويتها؛ إذ إنَّها غدت لهم معيناً استذكارياً يؤرشف وجودَهم الحَياتيّ من جهة، ومن جهة أخرى أظهرَ القاصونَ هذه (الاسترجاعات)، ممتزجةً بوجهاتِ نظرٍ يُهيمنُ عليها الرفضُ والإدانةُ لما رافقَ أرشيفَها الزمني من أحداثٍ توزعتْ بين التقلباتِ الاجتماعيّةِ والاقتصاديّةِ الناتجةِ من الحروب، والممارسات القمعية المتبناة من السلطةِ الحاكمةِ آنذاك.

الاستباق [٤١]: Prolepsis

تقنية زمنية تستشرف الأحداث المستقبلية في صياغة "سردية تقوم على أنَّ يروي حدث لاحق أو يُذكر مقدماً"[٤٢]، ووصفت هذه الحركةَ أو التقنيةُ الزمنّيةُ أنَّها تنشدُ رؤيةَ المستقبلِ بعد تجاوزِها لحظة الزمنِ الماضي، أو حاضر السردِ المتخيل، فهي تعرضُ حدثاً سيقعُ حصولُهُ في مسارِ الأحداثِ ضمنَ النطاقِ الزمنّي للقصة، ليكونَ في ضوءِ ذلكَ استباقاً داخلياً مغايراً عن الخارجيّ منهُ، الذي يقعُ في خارجِ هذا النطاق [٤٣]، حيث تبقى أحداثُهُ الاستباقيةَ مفتوحةً على احتمالاتٍ تَحقّق بعضُها أو كلُّها تبعاً للسياق، وهما معاً يشكلانِ "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة، تفارق الحاضر إلى المستقبل، وهي إلماح إلى واقعة أو أكثر، ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني، ليفسح مجالاً للاستباق، وله مدى أو نطاق محدود، يعطي مدة محدودة من زمن (القصة)، فزمن القصة الذي يُغطيه يشكل بُعداً زمنياً محدداً"[٤٤]. ويضيف "جيرار جينيت" في هذا الصدد بأن القصَّ بالضمير، المتكلم هو الأكثرُ نصيباً في توظيفِ الاستباقِ، لاعتقادِهِ بأن "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل.."[٤٥]، فما تم التنويه له بشأنِ المساحةِ المتوافرةِ للسردِ الذاتيّ في الاحالةِ الزمنيّة، والقفز باتجاهِ استشرافِ المستقبلِ، لا يعني حتماً إقصاءَ حضورِ الاستباقِ في السردِ الموضوعيّ وراوية العليم، الذي يُدركُ ما ستؤولُ إليهِ الأحداث، فيتجهُ مسبقاً بالإشارةِ إلى تحقِقها على أرضّيةِ السرد.

إذن الأمرُ مرهونٌ بإجادةِ ما سيقدُمه الراوي في خطِ امتدادِ الأحداثِ سواءً اتّسعَ في حيزِهِ النصيّ (الرواية)، أو كانَ الاختزالُ والتكثيفَ اللغويُ علامةً دالةً عليهِ (القصة القصيرة)، فمحاولة خرقِ التسلسلِ الزمنّي، واستثارة القارئ إلى هذهِ المغامرة والمفارقةِ الزمنّية، هو ما يتوخاهُ الراوي، لكسرِ تراتبيةِ منطقّيةِ الأحداث، وذلك بتَجاوزَ لحظة السردِ الآنية إلى ما تمّ توقعُه مسبقاً من خلالِ وسائلَ وصيغٍ منها التوقعاتُ المتحققة، والتنبؤات، وقراءة الطالع، والحدس، والتنويه بما سيتحقق، وهي قنواتٌ تحملُ استشرافاً دالاً ومؤثراً في بنيةِ الحدث والشخصية، وهو ما سنحاولُ التطرّقَ له في النصوص القصصيّة، لبيانِ فاعليةِ تقنيةِ الاستباقِ ضمن البناءِ الزمنيّ في السرد، ومن ذلك ما يقدمه القاصُّ (سلمان شهيب)، في قصةِ (ياقوتة الفجر)، وهو استباق داخلي تجاوزَ فيهِ خطيةَ الأحداثِ التي ابتدأتْ بتتابعٍ متسلسلٍ لو لا هذا الخروجُ المفارق في نسقِ بناءِ الحدث، عن طريقِ ما أوجسَ به (بطل القصة وراويها)، من توقع سيء اعتمل بداخِلهِ اتجاه مصيرِ حبيبتِهِ وزميلتهِ في الدراسةِ الجامعية، لحظة مغادرتِها إياه لبرهة، كي تجلبَ له باقةً من الوردِ الذي يُحب، حينها ارتهنَ وجودُهُ في صمتٍ وترقبٍ وخوفٍ من أنَّ يحصلُ لها ما لا يُحمدُ عقباه، جراءِ توقعاتهِ المنذرةِ بالخطرِ القادم:

"وقع خُطاها في أعماقي، كانت تخطو في دمي، تحلق كفراشة ضوئية في عتمةِ الروح الكثيفة.. انتابني توجس ما، بل أفزعني شيء ما.. يرقد في أعماقي، توثب قلقاً، متحفزاً، لكنّه لم يزحزح جثمان أبي الهول من حولي!!

بقيتُ قلقاً أرقب رشاقتها الخارقة، وهي تندفع عبر الشارع كياقوتة الفجر، تقطف الورود والأزهار، ولا أدري لماذا مرّ بخاطري بودكير في "أزهار الشر"؟

أقبلت عائدة بباقة الورود وفي منتصف الشارع كانت هناك سيارة سوداء بلون الأسفلت قادمة، منطلقة كقذيفة مدفعية يقودها مسخ خالٍ من أي معنى –لم يحاول حتى أنَّ يتحاشاها... صدمة هائلة طار الجسد الفضي في الهواء..، وطار معه الورد ملوناً بالدماء..."(٤٦).

لم يتّسعْ طويلاً خطَ الحدثِ المتوقع من لدن الشخصية، إذ سرعانَ ما شهدنا تحققَ ما توجس منه خيفة، حيث شاهدَ أمامَه مصرعَ (حبيبته)، في حادثةِ دهسٍ نفذها سائقٌ مجنون، لتقتلَ بذلك جميعُ آمالهِ، وأحلامهِ بصنعِ حياةٍ هانئةٍ كان قد أعدَّ لها مع من يُحِبُّ.

ومن دونْ أنْ يفقدَ السردُ عنصرَي الإثارةِ والمفاجأة في لحظةِ استباقِهِ الحدثَ القصصيّ، يعتمد القاص/ الراوي في استشرافهِ قادم الأحداث المستقبلية القيام بالتنويهِ اللفظيّ بما سيتحقق من خلالِ التصريحِ بالأمنيات والحدوس، التي تصدُرها الشخصياتُ في متواليةِ السرد، وهذا الأمر إمَّا أنْ يكونَ الإخبارُ عنه ضمناً، وهنا يُتركَ للقارئ استشعاره، والاهتداءُ له عبرَ تتّبعِ خيوطِ تحققِ الحدثِ الاستباقيّ حتى ختامِ القصة، أو أنْ يأخذَ (التوقع والحدس) لفظهُ الصريح بعبارات "حصل ما توقعتهُ مسبقاً، انتابني حدس حول، صدق حدسي، وتوقعي.."، ولهذا الأخير النصيبُ الأوفرُ من الانتقالاتِ الزمنيّة التي تتطلعُ إلى معاينةِ الزمنِ المستقبل بكلِ ما يحملَهُ من دلالات؛ ولعل ذلكَ يرجعُ لسهولةِ صياغِتهِ بين الاستخداماتِ الاستباقّيةِ وعفوية إنبثاقه، واتضاح رؤيتِهِ في الكشفِ عن وعي الشخصيةِ في راهن السرد، وهو ما تمثلَ في قصّة (لا تسقطي مأمونة)، حيثُ يقدّمَ القاصّ (عبد الحسن حسن خلف)، شخصيتهُ (مأمونة)، وهي تعرضُ ما ينتابُها من حدوسٍ متكرّرةٍ ترافقها في حياتها المليئة بالمفاجأت، إذ تستعينُ من خلالِ ذلك على استشرافِ القادمِ من الأحداث والنفاذِ إلى زمنٍ آخرَ علّها تجدهُ مغايراً عن واقِعها المعيش، الذي تقاسي فيه أحزان وحدتها، وأرق عنوستِها، ومن تلك الحدوس المتحققة ضمن زمن القصة، ما أحسته حين لقائِها بالفتاةِ التي يُرادُ لها مستقبلاً أنَّ تكون عروساً لأخيها (جابر)، فما أنْ رأتها حتى تطيّرتْ منها خوفاً، وأحدّست أنَّ نذير شؤومٍ سيلحقُ مصيرَ عائلتها:

"عندما دخلت تصافحنا توجّس قلبي منها، وأحسستُ عندما أقبلت نحوي كأنها تأكلني، شعرت بها تلذغني عندما قبّلتني، حدست في نظراتها وحركاتها شيئاً خفياً غير مألوف، لا أستطيع التحقق منه أو الاستدلال عليه لا تكذبني ولا تُنكر عليَّ إذ قلت لك أشك فيها مريضة، أو مسحورة أو مهووسة.

قهقه جابر بسخرية، تمتم قليلاً، وهزَّ يده، ثم قال:

- **أنتِ سحارة، ولا عجب في ذلك، لأنك تخرجتِ في كلية "الأحلام والأبراج"، قالت مأمونة:**
- **دعني أدخل معك في النصيحة من باب آخر بعيد عن "الأحلام والأبراج" هؤلاء من قبيلة كبيرة معروفة بالغدر والتحايل.."**(٤٧).

ويتدفّقَ السردُ إلى الأمامِ ليتحققَ ما توقعتْه وحذرتْ منه (مأمونة)، إذ شهد ختام القصة مكر وخداع الفتاة/ العروس، وعشيرتها.

"شعرت بالأسى، وضعت كفها على خدها، وإذا بأخيها جابر يدخل مسرعاً متلهفاً، سألها:

- **ماذا فعلوا؟ أجابت**
- **أخذوا أثاثك، وقبلها ثياب عروسك وحليها، يطلبونك بثأر، تقدم نحوها، أخذ يهز بسبابته بوجهها، ثم قال:**
- **ليأخذوا كل شيء، وسأخسر كل شيء للخلاص من عروس كانت بكارتها مفضوضة.**
- **حلقت مأمونة بعينها، خرطت خديها بأصابعها..."**(٤٨).

وفي قصة (غبار حلم أخر)، للقاص (محمد علوان جبر)، يكونُ (الحلم)، منطلقاً في إقامةِ الحدثِ الاستباقي، إذ يبدأ من لحظة الرؤيا الكابوسية لشخصيّةِ (الزوجة)، التي أنذرتْ بخطرٍ يحدق بزوجِها وبيتِها، ليجدَ القارئ نفسَهُ في حالةٍ ترقب وتطلّع لما سيسفرُ عنهُ حلمُ الزوجة، في المقابل يدخلنا في أجواء الزمنِ النفسيَ الذي أبان عن حالةِ التوجسِ والقلقِ والمشاعرِ المتضاربة، التي تُصارِعُها (الزوجة)، خشيةَ تحققِ نبوءةِ الحلم، نستدلّ بهذا المقطع السرديّ المتضمن لحلمِ الزوجة وحوار الزوج:

"رأيت حلماً... كاد أنَّ يضحك وهو يسألها

- **وهل تفعل الأحلام بالناس ما فعلتُه بك...؟ كدت أنَّ افقدكِ... حينما وصلتك**

لم تكوني تتنفسين...

قالت... وهي تبحث عن صورة زوجها المعلقة على الجدار أمامها

- **لقد رأيتك... ولم تستطع أنَّ تكمل**
  سألها ماذا رأيت يا حبيبتي...؟
  واصلت البكاء وأنفاسها تكاد أنَّ تنقطع... ثم صرخت، رأيتك ميتاً... مقتولاً وأنت مشدود إلى كرسي خشبي
  استغرب من الأمر... من تعنين...؟
  أشارت بأصبعها ناحية الصورة...
- **كنت مضرجاً بدمك (...) رأيتك بصورتك هذه "وأشارت إلى الصورة المعلقة فوق السرير" وأنت بملابسك العسكرية... ووجهك الوديع وبقايا ابتسامة متخشبة عليه، كنت كما أنت في الصورة تحمل نياشينك ونجومك على كتفيك ساقطاً على الأرض..."**(٤٩).

ما رأتْه (الزوجة)، في منامِها من الإيحاءِ بالخطرِ أو التهديدِ بالموتِ قد تحققتْ بعضٌ من رسائلِهِ، حين تعرّضَ (بيتُها) إلى إطلاقِ نارٍ كثيف وإنفجارِ قنبلةٍ بقربه، لينتجَ عن ذلكَ تهشمُ صورةِ (زوجها)، المعلقة على جدارِ إحدى زوايا البيت:

"**نظر إلى زوجته رأها مستغرقة في نومها العميق بفعل قرص المنوم... ذهب إلى الحمام... اغتسل... وفي الحمام سمع صوت تكسر زجاج قريب من أذنيه... خرج من الحمام ليستطلع الأمر، سمع رشقة رصاص كثيفة وانفجار قنبلة قريبة خافَّ عليها أنَّ تستيقظ، لكنه وجدها مستيقظة.. وهي في نفس حالتها بالأمس عيناها تذرفان دمعاً غزيراً، وأصبعها ممدودة ناحية الصورة.. التي لم يجدها في مكانها.. تعجب من ذلك.. اقترب من مكان الصورة التي وجدها ملقاة على الأرض... الصورة مقلوبة على وجهها، وقد تهشم إطارها الخشبي والزجاج المتطاير انتشر في أرضية الغرفة، وامتزج مع الزجاج الغبار وبضع بقع داكنة تشبه الدم...**"(٥٠).

إنَّ هذا الاستباقَ مع تحققه ضمنَ زمنيّةِ حدثِ القصة، فقد حملَ مؤشراً آخرَ حولَ التداخلِ الزمنيّ، وذلك باستعادةِ ما مضى من حدثٍ ومن ثم إدراجه فنياً في مسارِ الاستباق.

وضمن النبوءاتِ وقراءةِ الطالعِ نجدُ فاعليةَ هذا الانتقالِ الزمنيّ في قصصِ المدةِ موضع البحث – إذ نستطلعُ الشخصياتِ إلى رؤيةِ ما تُضمِرُهُ أقدارُها في المستقبلِ، لتتسعَ بذلكَ دائرةُ تناولِ الحدث، وتمتد بمؤثراتِها إلى بقيةِ العناصرِ السرديّةِ محدثةً إنزياحاً عن التراتبِ الزمنيّ، فضلاً عن انفتاحِ الحدثِ المستبقِ نفسهِ على احتمالاتِ التحققِ أو عدمِها، ومن تلكَ القصص قصةُ (القصف ودار العدالة المائلة)، للقاصّ (محسن الرملي) التي جاءَ فيها السردُ الاستباقيّ من خلالِ نبوءةِ (العجوز الغجرية)، لحظةَ قراءتِها لكفِ شخصيةِ القصةِ المحوريّة (أم سلمان)، ليشكلَ هذا الحدث المحورَ الأساس الذي لم يمنْع من أنْ يظهر في طياتِ مسارِهِ السرديّ وجوداً لبعضِ الاسترجاعات المستدعاةِ لضرورةٍ تتعلقُ بتسليطِ الضوءِ على حياةِ الشخصية "أم سلمان"، وماضي أحزانِها، لفقدانِها (إبنها) المقاتل في الحربِ العراقيةِ الايرانيّة، ودأب تواجدها المتكرر في محكمة دار العدالة/ البناية الآيلة للسقوطِ بسببِ تعرضِها لأهتزاز القصفِ المدفعيّ على المدينة، متأملةً إكمالها لاجراءاتِ استحصالِ المكافأةِ النقديةِ والراتبِ التقاعدي العائد لإبنها، وهذا ما ورد بالقول:

"**فها هي منذ أشهر تستيقظ مع قصف الفجر على كركوك، تصلي تفطر على بيضة، تحمل عكازها الهدية من عجوز غجرية مرت بكركوك قبل عشرين عاماً. قرأت كف أم سلمان قائلة لها: "على يديك ستدرأ صدوع ويستقيم مائل ويزداد البياض نصاعة""**(٥١).

تبقى شخصيّةَ القصةِ هنا مرهونةً بتلكَ النبوءة، التي لم تخف الإشارة أو التلميحَ إلى منظورِ الراوي الرافضِ والمستنكرِ لفوضى الحرب، ففي الأخيرةِ تغيبُ الحقوقَ، وتشيعُ الخسائرُ حتى لتبدو الأشياءُ من حولِنا في تصدّعٍ وهوانٍ يُنذِرُ بالزوالِ – كما هو شأن دار العدالة– وبتأرجحِ مسارِ النبوءةِ بين التحققِ أو عدمهِ نكونُ أمامَ قصديّةٍ أخرى يرومُ الراوي في ظلالِها جعلَ القارئ مشاركاً في ملءِ هذه الفجوة الدلاليةِ من خلالِ القراءةِ المتعددة. التي تفترضُ التأويلَ والانفتاحَ على احتمالاتٍ غيرَ محدودة.

بعد استقرائنا لقصص المدة – موضع البحث – تتضحُ لنا فاعليةُ السردِ الاستشرافي في خلقِ حركيّةٍ زمنيةٍ تتأرجحُ بينَ الارتدادِ إلى الخلف، والاستشرافِ إلى الأمام (المستقبل)، مانحةً الحدثَ القصصيّ المتشكل دلالاتٍ بنائيّةً يجدُ القارئُ فيها الاختلافَ

والانفتاحَ باتجاهِ متابعةِ شهيةِ القراءةِ بجماليةٍ يخلقُها الاستمتاعُ بملاحقةِ الحدثِ المستبق حتى ذروةِ تحقِقهِ وهذا ما افرزتْه التوظيفاتُ الاستباقيّةُ السابقة، التي وضعت القاصّ، والشخصية، والقارئ، أمامَ رهانِ الحاضرِ المأزوم والماضي المثقل بتبعاتِهِ، فما كان من سبيلٍ غير مغادرةِ تلك الرتابةِ بالتطلّع إلى المستقبل؛ أملاً في حياةٍ مغايرة، وانفراجاً عن ضيق الحاضرِ المعيش، وهو ما تمثلته مدوناتُ البحثِ وبحضورٍ واسعٍ لنمطِ الاستباقِ الداخلي مقارنةً بالخارجيّ منهُ، حيث حرصنا على تقديم نصيّ الاستباق (فعل الاستباق، ونتيجة تحققه)، في أرضيةِ سردِ الحدثِ القصصيّ، وهذا الاختيارُ أثرى الخصوصيةَ النوعيّةَ التي تسم القصةُ القصيرةُ بالإيجازِ والتكثيفِ السردي، فالتعاملُ المحكمُ من الراوي المختبئ خلفهُ القاص مع الحدثِ في لحظتِهِ المشحونةِ بالانفعاليةِ الشعوريةِ لم تحدّ رغبتَه في معاينةِ أحداثِهِ وهي تسيرُ نحوَ نتائجِ تحققِها مستقبلاً ضمن النطاقِ والحيز الزمنيّ للقصةِ يرافق هذا الاشتغال تحديّاً فنياً يتعلقُ بتقويضِ خطيةِ التتابعِ الزمني باستقدام زمنِ المستقبل، وصياغتِهِ بوصفهِ المحورَ والمرتكزَ في سرديّةِ الحدثِ المرادِ عرضَهُ وسطَ مدياتٍ وأخيلةٍ مفتوحةٍ يضعُها إبداعُ الراوي في فضاءٍ يقتربُ – في هذه الجزئية – من كتابةِ الرواية، لاسيما مع وجودِ نسبةٍ كبيرةٍ من قصاصينَ يجمعونَ بينَ كتابة الرواية والقصة القصيرة، وهذا أتاح لهم الأخذ بالدقة والاتساعِ مع الاحتفاظِ بمزايا كلّ قصّ.

والجديرُ بالذكر هنا قيام قصاصي المدةِ باستثمارِ الرؤى الحلمية؛ لما تُضفيهِ من دلالاتٍ استشرافيةٍ ضمن سردٍ توقعيّ لحدث ما، أو تكهني لمصير أحدى الشخصياتِ الفاعلة في القصة، عبر تقنيةِ الاستباقِ المنبثقةِ من واقعِ القصةِ من خلال تقنية الاستباق المنبثقة من واقع الحدث القصصي لتحقيقِ دلالتها في مساءلةِ الحاضرِ وصولاً إلى بناء المستقبل، أي أنَّ المستقبلَ في أغلبِ قصصِ المدةِ جاءَ وجودُهُ وتحققُه بصورةٍ أساسيةٍ وليست هامشية عابرة، فالقاص يُدركُ بأن توظيفه (الحلم)، لاستحصالِ الحدث المستقبلي، يأتي من اعتقاده بان الرؤيا "حكاية استشرافية غايتها قراءة الحاضر بنور المستقبل مع محاولة للتنبؤ بالآتي بطرق شتى"[٥٢].

الخاتمة :

إذا ما أجرينا مقارنةً بين حضورِ تقنيتي الاستباق والاسترجاع في القصِ عموماً، فإنّ استعادةَ الأحداثِ الماضية لها السبق والهيمنة، بفعلِ طبيعةِ السردِ الماضوية التي تقصُّ ما تتعرض لهُ الشخصيات من أحداث في سابق حياتها، وما تدّخرهُ فتعود لهُ لسردِ حكايتِهِ على طولِ امتدادِ مراحلِها العمريّة (بين الطفولة والشيخوخة)، ومما يرافقها من تحولاتٍ عديدة، تقدم لنا بمجملِها سعةً في السردِ الاسترجاعي بالقياسِ إلى السردِ الاستباقي، الذي يخضعُ لمحدداتٍ منها ما يُتكأُ فيها على استعادةِ الحدثِ الماضي، ومن ثم الانطلاق منه إلى المستقبل، والبعض الاخر –وهو الغالب– حيثُ يقتصرُ (الاستباق) على رغبةِ الشخصيةِ القصصية في تجاوز في انكسارها النفسي المتأرجح بين ماضٍ منصرم بآلامه وخيباته، وبين حاضر يختنق بمحيطه، لذا جاءت خطواتها متعثرة نحو (المستقبل) وهو ما يبرر ضآلة النصوص القصصية المبنية على الاستباقات مقارنةً بالاسترجاعات التي تشغلُ حيزاً أكبرَ في مساحةِ السرد.

الهوامش:

[١] بناء الرواية، د. سيزا قاسم، ص٢٩.

[٢] يُنظُر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ١– بناء السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص٦٢ وما بعدها.

[٣] الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، هيثم الحاج علي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، ص٥٣.

[٤] تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٠، ص١٧٧.

[٥] مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة، د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط١، ١٩٩٣، ص٨٤.

[٦] المَصدرُ نَفسَهُ، ص١٨٠.

[٧] يُنظُر: النظرية البنائية في النَّقدُ الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الإنجلو المصرية، ص٥٥– ٦٦، وينظر: أيضاً بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٢٧.

[٨] الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص٤٨.

[٩] يُنظُر: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص٤٥.

[١٠] يُنظُر: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ص٤٥– ١٦٨.

[١١] خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص٤٧.

[١٢] مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٧٦.

[١٣] يطلق على تقنية الاسترجاع أيضاً. (اللواحق)، و (الاستذكار)، و (الارتداد)، و (الفلاش باك Flash Back)، ينظر معجم السرديات، إشراف محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي بيضون للنشر– تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٢، وكذلك البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ١– بناء السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص٦٣.

[١٤] خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ص٦٠.

[١٥] الشعرية، تزفيتان تودوروف، ٤٨.

[١٦] (المدى): مسافة زمنية تفصل بين مدة في القصة يتوقف فيها القاص، ومدة أخرى في القصة يبدأ فيها القص المفارق، أمَّا (السعة)، فهي المفارقة الزمنية التي تغطي مدة زمنية طويلة، أو قصيرة في زمن القصة، ينظر: خطاب الحكاية، ٥٨– ٥٩.

[١٧] يُنظُر: خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص٦٠– ٦٤.

[١٨] يُنظُر: بناء الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني، ص٦٣.

[١٩] يُنظُر: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٠، ص١٢٢.

[٢٠] الزمن والرواية، أ. أ. مندولا، ص١١٢.

[٢١] يُنظُر: على سبيل المثال مجيء الاسترجاع بهذه الصيغة في مجموعته (مجنون ساحة الحرية)، في قصة (جريدة عسكرية)، وقصة (الملحن)، وقصة (خنفساء الروث)، وفي مجموعته الثانية (المسيح العراقي)، في قصة (الكلمات المتقاطعة)، وكلا المجموعتان ضمن اصدار موسوم (معرض الجثث).

[٢٢] يُنظُر: القصة السيكولوجية/ دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة: ليون ايدل، ترجمة: دكتور محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ط/ ٢١٥٩٢١، ص٢٣٦.

[٢٣] يُنظُر: فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ: حسن البنداري، مكتبة أم القرى، الكويت ط١/ ١٩٨٤، ص٢٠١.

[٢٤] معرض الجثث: ٥٤–٥٥.

[٢٥] المصدر نفسه: ٦٥.

[٢٦] بناء الرواية: سيزا أحمد قاسم: ٤٣.

[٢٧] كتاب المغامرات، ١٧٩، وهذه القصة من مجموعة (يوميات الكوفي شوب وقصص أخرى)، التي صدرت بعد سنة ٢٠٠٣، ضمن الأعمال القصصية الكاملة للقاصة الموسومة بـ(كتاب المغامرات).

[٢٨] كتاب المغامرات، ١٩٢.

[٢٩] يُنظُر ايضا: الزمان والسرد: بول ريكور، الجزء الثاني، ترجمة فلاح رحيم. مراجعة: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة ٢٠٠٦، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ص١١٩–١٣٠الزمن والرواية: أ. أمندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: احسان عباس، ص٢٥٠.

[٣٠] مدينة الأثل: ص٧٥–٧٦، وينظر الاسترجاع الداخلي أيضا في مجموعة (تهويمات من حجر)، في قصة (خطوات) ص١١٠، ومجموعة (ليلة الاختفاء بالحرية) في قصة (ليلة الاختفاء بالحرية)ص٣٧، ومجموعة (ينهمر الثلج) في قصة (في الكوخ)٦، ومجموعة (ما لا يتبقى للنسيان)، في قصة (الثمن)، ص١٩، ومجموعة (حارس المهدي المنتظر)، في قصة (حارس المهدي المنتظر)، ص٤٠، وقصة (اشياء صغيرة عن العرعر والورور) ص٩٨، ومجموعة (ظمأ قديم)، في قصة (نداء أخير)، ص٢٤، وقصة (حلم مساء)، ص٤١ ومجموعة (تحت خط الحب)، في قصة (دم الأراجيل)، ص١٥، ومجموعة (أوبرا الأتان)، في قصة (كمون الأعصار)، ص١٠١.

[٣١] بريد الأب: ص٥٥.

[٣٢] بريد الأب، ص٥٦، وينظر أيضاً، مجموعة (رقصة الموت)، في قصة (المهمة)، ص١٢١، ومجموعة (عودة الكومينداتور)، في قصة (العُراة)، ص٢٠، ومجموعة (احساس مختلف)، في قصة (زمن القداح)، ص١٠٠، ومجموعة (عربة الحصان الميت)، في قصة (أنا قتلت الأمبراطور)، ص٢٦٨– ٢٦٩، ومجموعة (باخوس المدينة)، في قصة (في حديقة عراقية)، ص٩٢، ومجموعة (القادمون فجراً)، في قصة (أحلام مبهمة)، ص١٨– ١٩، ومجموعة (نوارس الليل)، في قصة (حيوان القلعة)، ص٣٢، ومجموعة (الأقبية السرية)، في قصة (الوليمة)، ص٤٣، ومجموعة (ليسوا رجالاً)، في قصة (ليسوا رجالاً)، ص٥٣– ٥٤.

[٣٣] تيار الوعي في الرواية الحديثة: (روبرت همفري، ترجمة، د. محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥، ص٤٤.

[٣٤] المَصدرُ نَفسَهُ، ص ٤٤.

[٣٥] المَصدرُ نَفسَهُ، ص ٤٩.

[٣٦] ماما تور بابا تور: ص٩٩– ١٠٠، وينظر أيضاً: مجموعة (فتى الحروب)، في قصة (غيوم آنسة)، ومجموعة (عند مقام العذراء)، في قصة (ذكرى لن تغيب)، ص٨٣، ومجموعة (نوارس الليل) في قصة (هل نام حبيبي)، ص٦٨، ومجموعة (تهويمات منحجر)، في قصة (تهويمات من حجر)، ص٥٠ ومجموعة (ليسوا رجالاً)، في قصة (ما رواه عبيدال)، ص٥٩، ومجموعة (أنت تشبه السيد المسيح)، في قصة (اتريد أنّ تقضي اسبوعاً في جزر الكناري)، ص٣٨، ومجموعة (اميرة الزنبق الأبيض والمحار)، في قصة (خبال الحديد والفولاذ)، ص٩١– ٩٣، ومجموعة (عربة الحصان الميت)، في قصة (عصفور في الرأس)، ص١٨٤.

[٣٧] ينظر: الرواية الدرامية– دراسة في تجليات الرواية العربية الحديثة، د. باسم صالح حميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠١٢، ص٦٧.

[٣٨] بحر اللؤلؤ، ص١٣٣– ١٣٤، ويُنظُر: المجموعة نفسها في قصة (بحر اللؤلؤ)، ص٤٠، وقصة (دعوة إلى الجنون)، ص٩٢ وقصة (قاع اللعبة)، ص١٩٥، ومجموعة (تهويمات من حجر)، في قصة (أبعاد)، ص١٠٢، ومجموعة (تفاحة سقراط)، في قصة (أشجار)، ص١٧، ومجموعة (نوارس الليل)، في قصة (أنا أريدك)، ص٧٨، ومجموعة (طفولة هرمة)، في قصة (الحزن على وتيرة واحدة)، ٢٨– ٢٩. ومجموعة (عودة الكومينداتور)، في قصة (العائد)، ص٨.

[٣٩] رقصة الموت، ص١٧– ١٨، ويُنظُر أيضاً: الاسترجاع المزجي في مجموعة (بقايا غبار)، في قصة (بيت القدر)، ص١٦– ١٧، ومجموعة (ما لا يتبقى للنسيان)، في قصة (أنين الضفدعة)، ص١٣– ١٤، ومجموعة (زمن ما كان لي)، في قصة (ما آل إليه)، ص٦٨، ومجموعة (برتقالات بغداد وحب صيني)، في قصة (عيون)، ص٥٠، ومجموعة (عودة الكومينداتور)، في قصة (ليلة ضاع فيها الرغيف)، ص١٤– ١٥.

[٤٠] خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ص٦٠.

[٤١] ويترجم بتسميات أخرى (الاستشراف، السوابق، التوقع..."، ينظر: خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ٧٦، ومعجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط١، ٢٠١٠، ص٢١– ٢٢، ومدخل إلى نظرية القصة– تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، ٧٦.

[٤٢] خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ٥١.

[٤٣] يُنظُر: المَصدرُ نَفسَهُ، ص٧٧.

[٤٤] المصطلح السردي، معجم مصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ١٨٦.

[٤٥] خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ٧٦.

[٤٦] ياقوتة الفجر، ١٢– ١٣، وينظر: المجموعة نفسها قصة (الطائر القتيل)، ص٨٢ وما بعدها.

[٤٧] الحب والحيرة، ١٢٧– ١٢٨.

[٤٨] الحب والحيرة، ص ١٤٦– ١٤٧، ويُنظُر: مجيء الاستباق بمثل هذه الصياغة في مجموعة (مرادى المعيل)، في قصة (حميّد)، ص٤٢، ومجموعة (منحنى خطر)، في قصة (مخيلة)، ص٢٧، ومجموعة (حارس المهدي المنتظر)، في قصة (حارس المهدي المنتظر)، ص٢٩، ومجموعة (ليلة الاحتفاء بالحرية)، في قصة (السد)، ص٨٠، ومجموعة (غراميات شاكيرا وسلمان المنكوب)، في قصة (كلبة فوق سطح القمر)، ص٦، وقصة (الحرب وذاكرة موزارت)، ص٢١، ومجموعة (ما زال حياً يهزم)، في قصة (رسائل باردة)، ص٣٤، ومجموعة (تلك هي المسألة)، في قصة (ولا أجمل النساء)، ص١٣٩.

[٤٩] تراتيل العكاز الأخير: ٨٤– ٨٥.

[٥٠] المَصدرُ نَفسَهُ، ص ٦٨، ويُنظُر: الاستباق عن طريق (الحلم)، في مجموعة (الحيرة والأحلام)، في قصة (أبو اطويرة)، ص٥٥. ومجموعة (نبوءة متأخرة)، في قصة (نبوءة متأخرة)، ص٤٧– ٤٨، ومجموعة (عنقود الكهرمان)، في قصة (الصروح)، ص٢٣.

[٥١] تحفة السهران، ٢٥٦، ويُنظُر أيضاً: مجموعة (تفاحة سقراط)، في قصة (تعويذة الضوء والمرايا)، ١٦٢ وما بعدها، ومجموعة (زليخات يوسف)، في قصة (مومياء البهلول)، ص٤١– ٤٢، وفي قصة (ألزا... ماما)، ص١١٥، ومجموعة (بقايا غبار)، في قصة (الجنود لا يتحركون ليلاً)، ص٤٢ وما بعدها، ومجموعة (شرخ في الوجدان)، في قصة (ذبول فنن...)، ص٣، ومجموعة (درب العرافات)، في قصة (درب العرافة)، ص١٠٢ وما بعدها.

[٥٢] الحكاية التراثية (تنوع الأفكار ووحدة التأثير)، د. قيس كاظم الجنابي، الموسوعة الثقافية دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦، ص١٢٥.

المصادر :

- بحر اللؤلؤ، عالية طالب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، ط١، ٢٠٠٦م.
- بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤

- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ١- بناء السرد، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤
- بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٠
- تحفة السهران -الأعمال القصصية الكاملة- محسن الرملي، دار المدى للأعلام والثقافة والفنون، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.
- تراتيل العكاز الأخير، محمد علوان جبر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط٣، ٢٠١٠.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة: (روبرت همفري، ترجمة، د. محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥.
- الحب والحيرة، عبد الحسن حسن خلف، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
- الحكاية التراثية (تنوع الأفكار ووحدة التأثير)، د. قيس كاظم الجنابي، الموسوعة الثقافية دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦.
- الحيرة والأحلام، عبد الحسن حسن خلف، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٤م
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.
- رقصة الموت، حسن العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤ .
- الزمان والسرد: بول ريكور، الجزء الثاني، ترجمة فلاح رحيم. مراجعة: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .
- الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، هيثم الحاج علي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٨م
- زمن ما كان لي، محمد الأحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ٢٠٠٧م
- الزمن والرواية: أ. أمندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: احسان عباس.
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠
- فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ: حسن البنداري، مكتبة أم القرى، الكويت ط١/ ١٩٨٤
- القادمون فجراً، اسماعيل سكران، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ٢٠٠٨م
- القصة السيكولوجية/ دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة: ليون ايدل، ترجمة: دكتور محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت.
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة، د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط١، ١٩٩٣
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- مدينة الأثل، عبد علي اليوسفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ٢٠٠٩م.
- المصطلح السردي، معجم مصطلحات، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم، محمد بربري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣
- معجم السرديات، إشراف محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي بيضون للنشر- تونس، ط١، ٢٠١٠م
- معرض الجثث، حسن بلاسم، منشورات المتوسط، ميلانو - ايطاليا، ط٢، ٢٠١٥م
- نظرية الأدب (مدخل) تيري اندلتون، ترجمة: ثائر ذيب، دار المدى للنشر والثقافة، بغداد، ط١، ٢٠٠٦.
- النظرية البنائية في النَّقدُ الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الإنجلو المصرية
- ياقوتة الفَجر، سلمان شهيب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ٢٠٠٨م.