السرد الرسائليّ

قراءة في ((سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح))

لمحمّد صابر عبيد

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/3732)

الجميلي ، محمد مطلك

السرد الرسائلي قراءة في (سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح) / محمد مطلك الجميلي:- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/3732).

الواصفات:/ /القصص العربية //النقد الادبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-129-9

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+
خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

السرد الرسائليّ

قراءة في ((سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح))

لمحمّد صابر عبيد

محمد مطلك صالح الجميلي

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

الفهرس

المقدمة 9
التمهيد:1. السيرة الذاتية والعلمية للأديب محمد صابر عبيد 11
2. السرد الرسائلي 14

الفصل الأول

العنونة

المبحث الأول: العنونة الكبرى 29
مفهوم العنوان 31
-العنوان وعلاقته بالنص 33
-العنوان و الأهمية 35
-العنوان بين التغيير والتطور 37
-عتبة العنونة في (سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح) 39
المبحث الثاني: العنونة المتوسطة 45
-رسائل الشروع 48
-رسائل التفاحة الحمراء 49
المبحث الثالث: العنونة الصغرى 53
أمطار يحرسها القصب 55
حروف مجففة بالعطش 58
أخطاء الفراشات 59
خميس المربد الحادي عشر 61
ليس للحب طريق مختصر 63
أحلام بلا أجنحة 66
المغفرة للعشاق أولاً 67

الفصل الثاني

فضاء النص الرسائلي

المبحث الأول: مفهوم المكان 73

-المكان في التجربة الابداعية 77
-المكان العام 80
-المكان الخاص 92
المبحث الثاني: مفهوم الزمن 95
- الترتيب الزمني..... 97
-الإيقاع الزمني 105
المبحث الثالث: مفهوم الرؤية..... 116
-الرؤية على مستوى الزمن 118
-الرؤية على مستوى المكان 122

الفصل الثالث

عناصر السرد السير ذاتي

المبحث الأول: الحدث السير ذاتي 131
المبحث الثاني: الشخصية السير ذاتية 139
المبحث الثالث: الأنا والآخر 149

الفصل الرابع

التداخل الإجناسي

مدخل 163
المبحث الأول: التداخل مع الأدب - التداخل مع الشعر 165
- تداخل السير ذاتية مع الرسائل 172
المبحث الثاني: التداخل مع الفنون الأخرى - التداخل مع السينما 174
- التداخل مع الموسيقى 180
المصادر والمراجع..... 185

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أكرم الخلق وخاتم الأنبياء والمرسلين محمد ﷺ وآله الطيبين الطاهرين وأصحابه الغر الميامين.

وبعد:

يعدّ أدب الرسائل فناً راقياً من فنون الأدب، فهو تصوير لواقع الحياة الاجتماعية وواحد من الموضوعات التي لم تلق اهتمام الكثير من الدارسين، وعلى الرغم من ذلك استطاعت أن تسجل لها حضوراً فاعلاً في الأوساط الأدبية. وقد انصب الاهتمام من خلال ما تم التوصل إليه في مجال الدراسات السردية الحديثة على الأعمال الأدبية الحديثة (الرواية القصة الحكايات الشعرية...)، في الوقت الذي لم ينل فيه موضوع السرد الرسائلي حظوظه من الدراسات إذ ما قيس بالاهتمام بالأعمال المشار إليها في عصرنا الحاضر. لذلك ارتأينا أن نسير على هذه الأرض البكر ساعين إلى الكشف عما تحتويه من عناصر وما سعت إلى تحقيقه عن طريق البحث عن مضامين السرد الرسائلي في، (سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح) لمحمد صابر عبيد.

إن تأخر البحث في أدب الرسائل ولاسيما السرد الرسائلي يمثل دافعاً أول حملنا على الاهتمام بهذا المجال وكان لزاماً علينا في مستهل العمل تحديد مفهوم السرد الرسائلي عبر عرض نصوص من الرسائل ودراستها.

وتطمح هذه الدراسة إلى البحث عن قيم السرد الرسائلي ومستوياته في النثر العربي متخذة من رسائل الكاتب محمد صابر عبيد نموذجاً للمعاينة والدراسة والتحليل السردي الكفيلة بالوصول إلى المكونات الأساسية التي تنبثق من داخل الرسائل وتسهم في تشكيل هيكلية بنائه الفني، أما طريقة البحث فترتكز أساساً على الوصف والتحليل وتنتهج الاستقراء والمقارنة والاستنتاج، أي أنها تقوم على تتبع الخصائص الفنية لموضوع السرد الرسائلي في (سير الجسد وصهيل المطر الجريح).

قامت هذه الدراسة على تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، فجاء التمهيد على محورين أولهما سيرة حياة الكاتب وثانيهما مفهوم السرد الرسائلي، تناولت الدراسة في الفصل الأول عتبة العنونة في ثلاثة مباحث: تضمن المبحث الأول العنونة الكبرى في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح وخصص المبحث الثاني للعنونة المتوسطة (عناوين الرسائل) وتضمن المبحث الثالث العنونة الصغرى في الرسائل. أما الفصل الثاني فقد تناول فضاء السرد الرسائلي وجاء في ثلاثة مباحث تضمن المبحث الأول: مفهوم المكان وخصص المبحث الثاني: لمفهوم الزمان وتناول المبحث الثالث: مفهوم الرؤية، أما الفصل الثالث: فكان منصباً على الفضاء السير ذاتي وقد جاء في ثلاثة مباحث تناول الأول: الحدث السير ذاتي وتضمن المبحث

الثاني: الشخصية السير ذاتية أما المبحث الثالث: فتناولنا فيه مفهوم الأنا والآخر، أما الفصل الرابع: فقد تضمن دراسة التداخل الأجناسي في الرسائل وقد تناولنا فيه: أولاً التداخل مع الشعر وثانياً تداخل السيرة الذاتية مع الرسائل، وثالثاً تداخل السرد الرسائلي مع السينما ورابعاً التداخل مع الموسيقى.

التمهيد

السيرة الذاتية والعلمية للأديب محمد صابر عبيد

مدخل:

لا تكتب حياة المبدعين، ولا أعتقد أنهم يرغبون بأن يكتب عن حياتهم، فنتاجهم الأدبي هو حياتهم، وهذا جزءٌ من أدبيتهم، لأن فن السيرة لم يطرق إلا على قلة، وإن زعمنا إننا نعرف عن حياة المبدع المعرفة كلها، فلا ندرك عن حقيقتها ولو جزء من أجزائها، لذا فنحن شبه مخدوعين حين نتصور إننا قادرون على إحصاء كل حادثة من حوادث هذه الحياة، وتحليل كل خفية من خفاياها في عدد من الصفحات.

حياته:

محمد صابر عبيد "ابن قرية (زمّار) التي هي عبارة عن نتوء جغرافي في خريطة نينوى، قريته هذه منسية حافية من كل المباهج،..كانت طفولته متعبة لما كان ينطوي عليها من كل إحساس مبكر بالوحدة والوحشة وعدم الميل كثيراً إلى اللعب مع أقرانه"[1].

ولد(الكاتب والشاعر والناقد) محمد صابر عبيد في محافظة نينوى سنة 1957 لأسرة ريفية[2]. ويقول الكاتب في هذا السياق: عرفت مبكراً إنني سأكون كاتباً ورحت أتغذى على هذا الحلم، وأرعاه بما تيسر لي من الأماني الممكنات..وأستعين بما تطاله يداي من الأدوات المتاحة كي أسرع بتحقيقه، فقرأت كثيراً من الكتب[3]، ويقول: " لم يكن في محيطي من يعلمني كيف يمكن أن أعيش الحلم وأتوغل فيه وأتمكن منه، الكلّ معنيون بنشيد العيش المرّ"[4].

ويقول عنه في هذا الصدد أحد أدباء الموصل أحمد محمد سعيد: " لقد نشأ مصادفة في أوقات لا نتذكرها جيداً، مثل أية شجرة تنبت على طريق مرورنا اليومي، لم يزرعها أحد، إنما نهضت بفعل طاقتها الكامنة بين يدي التراب والريح

---

(1) ينظر: النافذة والريح إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، د. محمد صالح رشيد الحافظ:17- 18.

(2) ينظر: البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد: 15.

(3) ينظر: طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم، د. خليل شكري هياس: 48.

(4) المصدر نفسه: 48.

والمطـر، لتتشـكل غريبـة، متغرّبـة، مسـتغربة، بـين الطفولـة والصـبا، والشـباب والرجولة"[1].

ويقول الكاتب في هذا السياق :" ربما كنت غريباً ضعيفاً ومشتتاً وسريع العطب أنفقت وقتاً كثيراً ألعب بأغلب التوافه التي كانت تتوافر في ما حولي[2]"، فانغمسـت بشـتى المغـامرات مـن أبسـطها إلـى أعقـدها، فكنـت مـن رواد المقـاهي المدمنين، وتعرضت لمطاردات من والدي الذي كان يرى في ذلك عملاً مشيناً، لكنني لشدة ولعي ظللت أمارسه بشغف ومتعة[3].

ولم يساعدني أحد في ذلك الوقت عندما كنت فيه بأمس الحاجة إلى من يدرك معاناتي، ويشعر برغبتي الجامحة في نفسي، كنت ضائعاً لا أعرف ماذا أفعل، اتسمت طفولتي بالانغلاق وقلة الفرح وكبح جماح الرغبات[4]، إذ " ثمة مرحلة طفولة أجدها نائية جداً تتلبث في أقاصي الذاكرة مشحونة من الضباب والظلام والغبار تسبق هذه المرحلة مرحلة غير قابلة للتمييز والتعيين والاستعادة [5]، وهكذا ظللت ضائعاً أبحث عن شيء مفقود ولا اعرف ما هو، حتى بلغت مرحلة الدراسة المتوسطة، وكنت في هذه المرحلة مهووساً بالمجلات التي بوسعي الحصول عليها من أي مصدر كان، أقرأها بنهم ولذة من الغلاف إلى الغلاف وكلما التقطت عنواناً لشركة أو مؤسسة أو مجلة أو نادي ثقافي أدّبّج فوراً رسالة وأبعثها بالبريد، وربما كانت رغبتي في الكتابة هي التي تقودني إلى تمثيلها عن طريق كتابة الرسائل بشكل مستمر، إذ كنت اكتب رسالة في كل يوم على الأقل، وانعكس هذا التدريب الفطري غير الواقعي على أسلوبي في الكتابة فكنت أفضل طلبة المدرسة في كتابة الإنشاء.

أنهيت دراسة البكالوريا في الفرع الأدبي وكنت الأول على دفعتي في ثانوية زمار للبنين بمعدل قارب 85% ،وكان هذا المعدل يؤهلني بطبيعة الحال للدخول في أية كلية مخصصة للفرع الأدبي واخترت كلية التربية في دورتها الأولى، ودخلت قسم اللغة العربية الذي كان يتلاءم مع تطلعاتي في الكتابة والقراءة.

وكتبت في هذه الفترة أول مقال عنوانه الملامح الصوفية في شعر البياتي ونشرته في مجلة الجامعة التي كانت منبراً ثقافياً مهما آنذاك، وجدت فيما بعد مجالاً آخر للنشر مقابل مكافأة جيدة في جريدة (الحدباء)الثقافية الموصلية التي نشرت لي عشرات المقالات والقصائد، وهكذا وجدت شيئاً من ضالتي، كانت ثمة مسابقة ثقافية

---

(1) ينظر: النافذة والريح إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية:19.
(2) المصدر نفسه: 48.
(3) ينظر: طائر الفينيق: 48.
(4) ينظر: المصدر نفسه: 49
(5) طائر الفينيق: 49-50.

مهمة لطلبة الجامعة مخصصة لكتابة البحوث الأدبية اشتركت فيها أوّل مرة وأنا طالب في السنة الثالثة ببحث عنوانه(الليل في شعر البياتي) وفاز بالجائزة الأولى.

وفي السنة الرابعة اشتركت ببحث آخر عنوانه (اللون في شعر نزار قباني) وفاز أيضاً بالجائزة الأولى، وبعد التخرج من الجامعة عينت مدرساً للغة العربية فور تخرجي نهاية 1979 في الثانوية التي تخرجت فيها، كنت الأول على الكلية وكان بوسعي اختيار أفضل مكان للتعيين وفي عام 1982 قبلت في الماجستير[1].

هكذا رويداً رويداً بدأ صوته يعلو وصارت كتاباته موضع اهتمام النقاد والمهتمين بالأدب، بعد أن أخذت طريقها إلى صفحات الصحف والمجلات الأدبية والثقافية العراقية والعربية، وكذلك بدأت مساهماته في العديد من الأمسيات الأدبية والثقافية في الموصل وبغداد وغيرها من المدن، وبدا للجميع أن مبدعاً حقيقياً يدرج بقوة وأناة، وصمت في طريقه إلى الوسط الثقافي العام، ليمسك بالقوة النقدية الناعمة، وليزداد تأثيراً فيمن حوله [2].

إن " محمد صابر عبيد ليس منحازاً إلى منطقة أو مدينة أو بلد أو فئة أو طائفة أو دين أو قومية، بل الأدب هو جواز مروره إلى الآخر، ينحاز إليه، ويصطفّ إلى جانبه، والنص بمثابة آصرة قربى تشدّه إلى المبدع، حتى لو كان المبدع- الآخر لا يعرفه تماماً"[3].

السرد الرسائلي:

لقد جاءت كلمة (سَرَدَ) في معاجم اللغة العربية لتدل على معانٍ عديدة "سَرَدَ الحديث يسرده سرداً، أي تتابع بعضه بعضاً"[4]، وهو يدل على " توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[5].

فالاصل اللغوي لكلمة (سرد) هو " تَقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعضٍ متتابعاً، ويقال سرد الحديث ونحو يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له"[6].

أما السرد في دلالته الاصطلاحية فهو يعني "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار

---

(1) ينظر: طائر الفينيق: 53 -54.
(2) ينظر: النافذة والريح إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية:21.
(3) المصدر نفسه:23.
(4) معجم العين، الخليل ابن أحمد الفراهيدي(ت175): 7 /226 -227
(5) مقاييس اللغة، لابن فارس: 157/3
(6) لسان العرب، ابن منظور: (مادة سرد) 4 / 195.

الخيال"[1]، ويشمل السرد أي حدث يشترك من خلال أفكار أخرى، أو أحداث ممكنة الحصول حول حدث ما يقوده إلى آخر[2]، بهذا يؤدي السرد الأحداث أو القصص التي يرويها الخطاب السردي تمثيلاً أو إخباراً.

لذا فالسرد هو"نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية[3]"، فينقل السرد الإخبار بالحكي عن وقائع الأحداث.

بوصف السرد منتجاً ومتغيراً، موضوعاً وفعلاً يتضمن أحداث حقيقية متخيلة مقدمة بطريقة صريحة أو متخفية يقوم السارد أو أكثر بهذا الدور وموجه إلى مخاطب أو أكثر، فمن هنا تنبثق دلالة مصطلح السرد لتؤدي وتعني "مجموعة الكلام الذي يؤلف نصاً[4]"، لأنه يعد الأداة أو طريقة تقديم المنتج ذهنياً عن طريق سرد الحكي في العمل الفني لينتقل بعد ذلك إلى النص المكتوب، والسرد "هو رواية سلسلة من الأحداث واحدة كانت أو أكثر حقيقية أو متخيلة وتتم بوساطة راوٍ واحد أو اثنين أو عدة رواة وغالباً ما يكون صريحاً إلى مروٍ له واحد أو اثنين أو عدة مروٍ لهم"[5]، لهم"[5]، فالسرد وثيق الصلة جداً مع الكلام السردي، ولا سيما بشكل الراوي[6]، فهو فهو "بلاغة ـ حكي ـ علاقة بين وقائع حقيقية أو خيالية"[7]، ومن هنا فإن الراوي وبحسب هذه الرؤية يحدد أحداث القصة أو الرواية أو جنساً سردياً آخر عن طريق السرد الذي يقدمه للمروي له.

وسنعتمد في تقديم السرد على نمطين، الأول السرد الموضوعي والثاني السرد الذاتي[8].

أ ـ **السرد الموضوعي**: يكون الكاتب فيه (السارد) مطلعاً على الأحداث في داخل عمله السردي حتى الأفكار السرية لأبطال[9]، لأن الراوي الموضوعي هنا هنا يروي أحداثه. "بالضمير الثالث لا علاقة له بشخصيات الرواية، ولا يشارك في أحداثها[10]"، ومن هنا فإن الراوي يمتلك حرية التنقل بين عناصر عمله فيعطي من المعلومات ما يريد ويحجب ما يريد عن المتلقي

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس: 198.
(2) ينظر: كاظم الأحمدي قاصاً دراسة فنية ، أياد جوهر عبد الله، (رسالة ماجستير): 54 .
(3) الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل: 188 .
(4) دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم: 6.
(5) مدخل إلى علم السرد، تأليف مونيكا فلودريك، ترجمة باسم صالح مراجعة أ. مي صالح أبو جلود: 19 .
(6) المصدر نفسه: 14.
(7) معجم اللسانيات، ترجمة الحصري، بإشراف جورج مونان: 245.
(8) ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب: 189 .
(9) ينظر: الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر: 182.
(10) البناء الفني للرواية العربية في العراق،(الوصف وبناء المكان) د.شجاع مسلم العاني: 179 .

وتتمثل هذه الحالة "أساساً في هيمنة دور الراوي العليم (أو كلي العلم) الذي يعرف كل خفايا شخصياته وأسرارها"[1]، ليكون "عاكساً في الأحداث والأفعال التي يقوم بها أشخاص القصة[2]، ويتولى الراوي في السرد الموضوعي الفعاليات جميعها في داخل المتن السردي (الحكائي)، ويتميز الراوي العليم بحرية نقل التصرفات في داخل العمل والتعليق عليها ونقلها إلينا وهو ما يسمى أحياناً بالراوي الشامل أو المتعدد[3]، فلا يروي الراوي عن نفسه وإنما عن دواخل الشخصية المتباينة بقصه، فهو يرينا الشخصية عن قرب وكأننا نعايشها ونتقن التعاون معها[4]، ففي هذه الحالة يكون القاص مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل في تغيير الأحداث وإنما وصفها وصفاً محايداً كما يراها أو يستنبطها من أذهان الأبطال ويسمى السرد موضوعياً لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ومن ثم يؤوله[5]، لذا فإن السرد الموضوعي قائم على مقاصد الراوي من إخفاء بعض المعلومات أو البوح بالبعض ليعطي شكلاً مقصوداً من ذاته لعمله السردي.

ب ـ **السرد الذاتي**: وهو النمط السردي الذي "نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع مع تفسير لكل جزء، متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[6]"، ففي مثل هذا السرد يتكلم السارد بضمير المتكلم "فهو يعلق على الأحداث أو يقدم وجهة نظره، من زاوية ذاتية، حول موقعه من العالم ومن الشخصيات الأخرى ومن بعض الأحداث[7]"، وباستخدامه الضمائر تعطي هذه الضمائر وجهات نظر متعددة لتضفي حيوية أكثر على العمل السردي، إذ إنّ استعمال ضمير المتكلم في السرد هو مصدر راحة للقاص(الكاتب) في مجال عمله فهو أسلوب يكوّنه على هواه ويعطيه حرية في طرح أفكاره[8]، ففي هذه الحالة لا تقدم الأحداث والمشاهد التصويرية "إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يُخبِر بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يَفرِضُه على

---

(1) الصوت الآخر: 182.
(2) الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، د. موريس أبو ناضر: 117.
(3) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي، د.عدنان خالد عبدالله: 86 .
(4) ينظر: السرد في كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، جابر حسن هرم(رسالة ماحستير): 27
(5) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني: 47.
(6) نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس: 189.
(7) السرد في روايات محمد زفزاف، عز الدين التازي: 26 .
(8) ينظر: صنعة الرواية: بيرس لوبوك، ترجمة، عبد الستار جواد: 124 .

القـارئ، ويـدعوه إلـى الاعتقـاد بـه"[1]، فالشخصـية الراويـة هـي السـاردة والمتحكمة بمنطق السرد، إذ يختفي الراوي فاتحاً المجال للشخصية للدخول فـي مغـامرة إثبـات الـذات الراويـة عبـر منطـق السـرد الحكـائي[2]، لـذا فـإن السرد الذاتي يشتغل أساساً على "إقصاء دور الراوي العليم ومحاولـة تقديم الحدث عبـر رؤيـا شخصـية قصصـية مشـاركة أو مراقبـة وهـي فـي الغالـب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي[3]"، لذا فالسرد الذاتي عملية عملية صوغ للأحداث وتقديم الأفعال ويعمل فيها الراوي الذاتي ليجعل من القـارئ مشاركاً في العملية السردية وخلقاً تفاعل أكبر في الجو السردي.

(1) بنية النص السردي: 47.
(2) ينظر: جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد، و د.سوسن البياتي:233.
(3) الصوت الآخر: 183.

مصطلح رسالة :

ورد مصطلح الرسالة في التراث العربي بسياقات مختلفة عديدة منها(الترسل، مرسل، التوقيع، المكاتبات/ الرسائل الديوانية والإخوانية والرسائل الأدبية)، و"التوقيعات تتكون من جمل موجزة بليغة يكتبها الخلفاء العباسيون على ما يقدّم إليهم من ظُلامات الرعية وشكاوها[1]"، أما الرسائل الديوانية، وهي التي تختص بتصريف شؤون الدولة، وكانت تمتاز بالوضوح والجمال الفني، كما كان لا بد لكتابها من أن يُلّم إلماماً كبيراً بأنواع المعارف، أما الرسائل الإخوانية وهي التي تعبر عن مشاعر الكتّاب والشعراء نثراً ونظماً من مدح وهجاء إلى غير ذلك، أما الرسائل الأدبية وهي تتخذ من خصال النفس البشرية وأهوائها وأخلاقها وخيرها وشرها موضوعاً لها[2]، وقد اشتقت كلمة رسالة من الفعل (رسل) لتدل على معان حسية عديدة، وردت في معاجم اللغة العربية ومنها "الرسل القطيع من كل شيء والجمع إرسال[3]، وقد حُدد ذلك وقصر "على القطيع من الآبل والغنم[4]"، في حين إن الرسل:"الآبل قطيع بعد قطيع، يقال: أرسلوا أكثر رسلهم، وصاروا ذوي رسل أي قطائع"[5]، ويقال:"أرسلت فلاناً في رسالة فهو مرسل ورسول"[6]، ولعل هذا الاستعمال اللغوي أخذ من الأصل الحسي في قولهم :"أرسلوا إبلهم إلى الماء إرسالاً أي قطعاً، وراسله مراسلة فهو مراسل ورسيل[7]"، ثم تطور هذا المدلول اللغوي من الاستعمال الحسي إلى الاستعمال المعنوي، وعلى ضوء ذلك فقد ذكر أن الإرسال يعني "التوجيه والاسم الرّسالة والرَّسالة"[8]، ولها مدلولات معنوية أخرى "التسليط والإطلاق والإهمال"[9]، ومعنى ذلك أنه قد جاء الفعل أرسل ليفيد هذه المعاني جميعاً، فهو يعني توجيه الشيء من مكان إلى آخر والإطلاق من القيد، لذا فهي من أهم الفنون السردية بما فيها الإنشاء والمحادثة، إذ تقوم بمخاطبة الغائب واستدراجه عبر فنيتها وبلاغة كلماتها ومدى قوتها، وهي "أحد المكونات الرئيسية لأي فعل من أفعال التواصل (اللفظي).

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة و كامل المهندس:127.
(2) معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب:178.
(3) معجم مقاييس اللغة: 463/1. وينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي:(مادة رسل) 3 / 395.
(4) المصدر نفسه:1 / 463. وينظر: تاج اللغة وصحاح العربية ، الجوهري: 4/ 1708.
(5) معجم مقاييس اللغة: 463/1. وينظر: لسان العرب: 11 / 282 .
(6) المصدر نفسه:(مادة رسل) 11/ 282.
(7) المصدر نفسه: (مادة رسل) 11/ 282.
(8) معجم مقاييس اللغة:(مادة رسل) 11/ 282.
(9) القاموس المحيط: (مادة رسل) 3/ 395.

إن الرسالة هي "النص المادة الدالة، سلسلة العلامات التي يتعين فك شفرتها الذي يقوم المرسل بإرساله إلى المرسل إليه "[1]، ويدل هذا الاستعمال على أن الرسالة تعني التواصل بين المتخاطبين في أثرٍ مكتوب.

أما تعريف الرسالة "جمع رسّالة، والمراد فيها أمور يرتبها الكاتب: من حكاية حال من عدو أو صديق، أو مدح أو تقريظ، أو مفاخرة بين شيئين، أو غير ذلك مما يجري هذا المجرى، وسميت رسائل إذ إن الأديب المنشئ لها ربما كتب بها إلى غيره مخبراً فيها صورة الحال، مفتتحة بما تفتتح به المكاتبات، ثم توسع فيها فافتتحت بالخطب وغيرها"[2].

وإن كانت كلمة (الرسالة) لفظاً مرناً قادراً على اكتساب المعنى الذي يقتضيه السياق من دون أن يتخلى عن المدلول الأصلي، وقد عمل القدامى على تمييز الرسالة المكتوبة عامة والمكتوبة كتابة خاصة، ووضعوا مصطلحات عديدة خاصة بأغراض الرسائل المكتوبة كان أقربها مصطلح الترسل وهو اسم الصناعة التي تنتج الرسائل.

ولكي تكون الرسالة الأدبية مؤثرة يتعمد مبدعوها على بلاغتها، واستعمال المعطيات الثقافية كافة التي يمتلكها المنشئ والاهتمام بمنزلة المخاطب، فيكون الرد هو السياق الطبيعي لهذه المخاطبة حتى نحا هذا التراسل منحى تتجلى فيه متانة الصلة بين المتكلم والمخاطب المفرد أو المجتمع، إذ أصبحت الرسالة تعبر عن علاقة أدبية تدعم العلاقة الاجتماعية وتغذيها، وحين صار التخاطب عبر الرسائل يقتضي أسلوباً من الكتابة يصوغ غرضه في لغة المثقف الملّم بالمادة الأدبية ويطرد استعمال العبارات العامة ليكسب إعجاب قارئه المساوي له في الأدب حتى نشأت على هذه الحال ما يصطلح عليه بالرسائل الأدبية.

الرسائل الأدبية:

غالباً ما تقوم الرسالة على السرد الأدبي، وتصوير الوقائع زمن الكتابة، وبهذا المنزع تثري الرسائل أدب التحدث عن النفس أو الواقع من دون أن تأخذ شكل الخبر أو القص، وقد تكون سرداً لحادثة ينقلها المرسل إلى المرسل إليه وهما متباعدان في المكان حقيقيا أو وهمياً يفتعله المرسل لإنشاء الرسالة بغض النظر عن المقام.

فإن "أدب الرسائل من الفنون الأدبية القديمة، عرفه الناس منذ تعلموا الكتابة، وتجشموا متاعب السفر، واحتاجوا إلى التخاطب من مسافات بعيدة، ثم أخذ الأدباء يتأنقون في كتاباتها حتى جاءت آثاراً رائعة مانعة"[3].

---

(1) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام: 107.
(2) صبح الأعشى في صناعة الانشا، أحمد بن علي الفزاري القلقشندي: 5 / 243.
(3) من أدب الرسائل، ناجي جواد: 6.

والرسالة فن من فنون الأدب ازدهر في أوائل القرن العشرين، إذ الرسالة قطعة أدبية؛ لأن الأديب يكتبها وهو في حالة صفاء ذهني، فتنثال عباراته الأنيقة وهو في غاية التجويد والإتقان، وإن "السياقات التي وردت فيها كلمة رسالة في التراث العربي متنوعة ونجد مدونة ضخمة تسمى رسائل، ولكنها تضم أنواعاً من النصوص مختلفة"[1].

لذا فالرسائل "لون من ألوان النثر الفني، يعبر الكاتب من خلالها بما يجيش في صدره ويعتمل في وجدانه، وهي نجوى الذات التي تنبعث عن أغوار النفس لتصور ما حولها، وتجسد الواقع وتعكس أصداءه المتباينة"[2].

ولعل أبسط تعريف للرسالة الأدبية هي "نص نثري سهل، يوجه إلى إنسان مخصوص ويمكن أن يكون الخطاب عاماً، فهي صياغة وجدانية حانية مؤنسة، وفي عتاب رقيق يظهر النجوى أو الشكوى، ويبوح بما في الوجدان من أحاسيس وأشجان، وتتوارد الخواطر فيه بلا ترتيب ولا انتظام، لتغدو الرسالة إن قصرت أو طالت قطعة فنية مؤثرة دافعة إلى استجابة المشاعر لها، وقبولها ما باحت به"[3]، وتختلف الرسالة عن الخطاب المعتاد أو الذي جرى عليه العرف، بأنها تتخذ صبغة أدبية عن وعي، ومقصوداً بها من النشر عمداً، وعن الخطابات التعليمية الرسمية وعن التعليقات المنشورة حول المسائل السياسية والدينية والأدبية[4].

لذا فالرسالة الأدبية تكتسب أدبيتها الكتابية لتؤدي دوراً فعالاً في الحياة اليومية، محركة ذلك التخاطب بين الأفراد ومن ثم تنطوي على خطاب يتضمن قصد الكاتب، إذ "تسهم الرسالة في إضاءة الحدث أو تقديمه مما تضمنه أحيانا من قرارات ملزمة التنفيذ، وهي بهذا تسهم أيضاً في تأطير الحدث"[5].

وقد أضحت الرسائل في "تاريخنا الحديث مودة العصر، وأدب المترفين، ذلك لسهولة التعبير عن الذات، وما يتصارع في أعماقها من طموح ونزوات، تنفعل به من هموم ومسرات، فالرسالة هي وجدان الأديب، وصورة نفسه بكل ملامحها وظلالها، ويصبح القول هنا الأسلوب هو الرجل"[6].

فالرسالة تضم أنواع التعبير كلّها في وصف العواطف والمشاعر، وهي قصة للأحوال المتغيرة، أو تحليل للمشكلات التي تعترض الإنسان، وهي عرض

---

(1) الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، صالح بن رمضان: 100.

(2) الرسائل الفنية في العصر الإسلامي حتى العصر الأموي، غانم جواد رضا: 3.

(3) المقالة في الأدب السعودي الحديث، د. محمد العوين: 243.

(4) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي: 169.

(5) تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين: 203.

(4) من أدب الرسائل: 1/ 7 .

لموضوعات علمية أو أدبية أو هي وعظ وإرشاد، هذا ما يجعل أدب الرسالة فناً قائماً بذاته لا يمكن فصله عن الفنون الأدبية الأخرى، حتى أن عدداً من الأدباء كتبوا روايات أصابت شهرة عالمية، عبر سرد الحوادث والتعبير عنها على شكل رسائل متبادلة بين شخصيات الرواية كما في كتاب (مجدولين) و (آلام فارتر)[1].

وأحسب، إن من أشهر كتّاب الرسائل الأدبية في العصر الحديث "مصطفى لطفي المنفلوطي، وأمين الريحاني، والدكتور أحمد أمين، وأبو قاسم الشابي الموجهة إلى صديقه الأديب التونسي محمد الحليوي، ورسائل مي زيادة التي تبودلت بينها وبين جبران خليل جبران، ولطفي السيد، ويعقوب صروف، ومصطفى صادق الرافعي، وعباس محمود العقاد"[2].

وبعد ذلك ازدهرت كتابة الرسائل وطالعتنا رسائل "الأستاذ ذوالنون أيوب، ثم رسائل الدكتور فاضل الجمالي، و(مائة رسالة) لشاعرنا نزار قباني، ورسائل البدوي الملثم إلى ولده، ورسائل الدكتورة نعمات أحمد فؤاد إلى ابنتها"[3].

لذا فإن وجود أي نص أو رسالة لا بد من تضمنها على خطاب لتؤديه عن طريق (الحكي) السرد الذي بدوره يشتغل على إيصاله إلى المتلقي/ القارئ الذي يقرأ سرداً في هذا الخطاب أو الرسالة، ولبيان طبيعة هذا السرد التي تمتاز به الرسائل الأدبية لا بد من تقديم عرض توضيحي لماهية الرسائل وبيان حدودها السردية.

فالرسائل الأدبية يمكن أن تكون جزءاً من تاريخ الشخصية الأدبية أو من تاريخ العلاقات بين الكتاب فيتحول السرد إلى خطة من خطط التراسل الأدبي.

تتميز الرسالة في "أنّها تتجه إلى قارئ محدّد، هو شخص المرسلة إليه، على خلاف النصّ العام الذي يتجّه إلى مطلق. لذا، فالقارئ المتخيَّل، الذي يلبد في رأس الكاتب عند كتابته نصّ الرسالة، ليس قارئاً مثالياً مطلقاً بل هو قارئ محض واقعيّ "[4]، إذ كتابة الرسالة تتيح للكاتب قدراً أكبر من البوح والحرية، وتتيح له أن يكون أكثر التزاماً بذاته طالما أنّه تحرّر إلى حدٍّ كبير، من قارئه المتخيَّل المطلق، الذي يرهقه بشروطه.

فما يشتهر أديب أو فنان حتى تتوجه الأنظار إلى رسائله، ومن بين "الأسباب التي تجعل في الرسائل كل هذه الجاذبية أن الأديب أو الفنان عندما يكتب رسالة خاصة فإنه غالباً ما يكون مستعداً لإماطة اللثام عن ذات شخصه، وبهذا يقدّمنا إلى الذات الشخصية التي كانت تلبس قناعاً وهي تبدع رواية أو قصيدة أو عملاً فنياً

---

(1) ينظر: التعبير الفني، محمد غازي التدمري:186.

(2) من أدب الرسائل: 1 / 7 - 8.

(5) المصدر نفسه: 1/ 8.

(4) جبرا إبراهيم جبرا أرى كتاباً جميلاً، رسائل جبرا إلى ماهر الكيالي(1981-1994) تقديم: د. محمد محمد شاهين/ زهير أبو شايب:19.

معيناً"[1]، وقد يكون هناك سبب آخر يدفعنا إلى قراءة الرسائل وهو لهفتنا إلى شهادة من الفنان نفسه يدلي بها في رسائله تعرفنا عن بعض أسرار عمله الفني.

لذا يقول الشاعر نزار قباني في رسالة إلى الكاتب محمد صابر عبيد بتاريخ 1984/12/3 منها: "الرسالة عملية إبداعية خطيرة، وقد تكون أهمّ من قصيدة وأخطر من ملحمة.. ولو طلبت إلى روّاد الشعر عندنا أن يكتبوا رسالة- أي رسالة- لارتبكوا "[2]، يبين الشاعر نزار قباني أهمية الرسالة، فهي عملية إبداعية خطيرة ليست بسيطة أو سهلة بل تتجاوز أهميتها القصيدة والملحمة.

ويضيف قباني من الرسالة ذاتها قائلاً: "منذ رسالتك الأولى إليّ، شعرت أنك تلعب على الورقة جيدا، وتعرف كيف تخطف الأضواء والأبصار. فأرجو أن تستمر لاعباً بارعاً وذكياً وخفيف الحركة والظلّ، وأن لا تبقى مسجوناً في دائرة الدراسة الأكاديمية "[3]، ويقول من الرسالة نفسها: "رسالتك كشفت لي عن الشاعر والروائي فيك. ولا أقولها لك على سبيل المجاملة"[4]، ولا يكتفي بهذا الاعتراف ويقول من رسالة أخرى: "قليلة هي الرسائل التي تخضّني..وتحرضّني.. وتعطيني مفاتيح الدهشة. ورسالتك استوفت كل شروط التحريض.. فما تريد أكثر؟.."[5]، ثم ينتقل ويضع تعريفاً للرسالة ويساويها لأهميتها بالإنسان فيقول: "الرسالة هي الإنسان.. وليس كل إنسان يعرف أن يكتب رسالة.. إنها في نظري ورطة ومأزق... وقد سبق لي أن قلت إن كتابة النثر هي فضيحة الشاعر... وما أكثر كتابنا الكبار الذين إذا كتبوا رسالة، أي رسالة، تمنّى ساعي البريد أن يغتالهم"[6] .

السرد الرسائلي :

يأخذ السرد الرسائلي وظيفته داخل الرسالة ليؤدي الخطاب المقصود في التوجه إلى المرسل إليه، مكوناً سرداً قادراً على خلق التواصل بين المرسل والمرسل إليه معبراً عن الظروف التي احتوتها الرسالة في أثناء صوغها من سرد الكاتب.

---

(1) المصدر نفسه:7.

(2) و(5) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح، محمد صابر عبيد:9.

(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:9.

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 9.

(5) المصدر نفسه:9.

(6) المصدر نفسه:7 .

فالسرد الرسائلي "هو سرد نثري مخصوص وآني، يخاطب فيه المرسل مرسلاً إليه محدداً، وبينهما ميثاق حاسم في تحديد هوية (المروي) النوعية "[1]، فالمرسل يشترك مع المترسل في وضع عام هو كتابة الرسالة، ولكن يتميز بعلاقة التخاطب التراسلي ويكتب نوعاً من الرسائل ويقتضي جواباً أو يكون جواباً على ابتداء، وقد "يكشف السرد الرسائلي عن وصف وتحليل جوانب معينة ومحددة من تجربة الكتابة الذاتية"[2].

إذ يعبر الكاتب أو المرسل عن ظاهرة من الظواهر التي ينشط الكاتب الحديث عنها، إلا أنه لا يواكب أحداثا معينة يومية دقيقة، ولا يمثل ردّ فعل مباشر إزاء وقائع متغيرة، وإنما يعبر عن مواقف فكرية ورؤى ذاتية تغلب عليها الصيغة الأدبية وهذا " قدر تعلق الأمر بالظروف النفسية والاجتماعية والإنسانية لحظة كتابة الرسالة، لذا فهي تتمخض عن صورة شاملة تبرز حياة كاتبها كاملة وتفسرها"[3]، فنلحظ تعبير الكاتب عن مواكبته المرهفة عبر تصويره الذي يرمي إلى تسجيل دوره في خضّمها، والتعبير عن أحساس الكاتب بما يجري "مقتصرة في ذلك على تمثيل حياته وتتبع أحاسيسه وعواطفه في المرحلة التي يمكن أن تسجلها الرسالة، أو مجموعة الرسائل"[4].

إذ يلحظ أن ثمة رسائل كثيرة عمل فيها كُتّابها على تصوير أحاسيسهم، لذا فالسرد الرسائلي يعبر "عن نماذج مهمة ومنتخبة من تجربة الكاتب الحيوية بطرائق مختلفة ومتنوعة، ويظل كاتبها في ذلك مرتهناً بالحاضر وبحساسية اللحظة التي تكتب فيها الرسالة"[5]، وفي كل رسالة لا بدّ من الأسلوب الوجداني، وتوضيح أركان أركان الرسالة وتسلسلها وحسن استخدام الكلمات، تدلّ على ذوق كاتبها، و"تعد الرسائل من التقانات السردية المهمة التي ينطلق منها الكاتب ليطور إمكاناته الكتابية ويسعى إلى خلق أسلوبية جديدة ومغايرة في نصه- روائياً كان أم قصصياً أم شعرياً- لاسيما ذلك الذي أوتي من أسلوبية الكتابة المغايرة حظاً وافراً، فالرسالة بهذا المفهوم تقانة وليس عتبة"[6].

ويدّون الكاتب في هذا تجربة من تجاربه بعيداً عن الأنا والنظرة الجزئية، وإن يغلب عليها الاهتمام بسيرة الكاتب لا بوصفها مقصداً أدبياً مستقلاً بل بوصفها معنى

---

(1) المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، محمد صابر عبيد: 234 .

(2) السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد:134.

(3) المصدر نفسه:134.

(4) المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي: 234.

(5) المصدر نفسه: 234 .

(6) عتبات الكتابة، بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي:99.

من معاني الترسل الأساسية، و"إذا كان من أهم أهداف السيرة الذاتية هو الوصول إلى جمهور المتلقين عبر مشروع توزيع منفتح وغير محدد، فإن الرسالة تكتفي بتعيين مرسل إليه تتوجه إليه الرسالة بطريقة شبه خفية لا تتكشف على سواه" [1]، إذ يرسل المرسل (الكاتب) رسالة وقد يكون كلي العلم في هذه الحالة على درجة من الفنية إلى المرسل إليه، والكاتب هنا حاضر في التعبير والممارسة وهو شرط أساس قائم ولا يمكن أن يختفي ومستعيناً بتقانات السرد كلها.

السيرة الذاتية:

فهي تعني "فن ترجمة الحياة لشخص ما أو تاريخ مدون لحياة شخص أو الجنس الأدبي لقص ترجمات الأشخاص"[2]، إذ يقصد بالسيرة الذاتية، أن يسجل الكاتب بنفسهِ تاريخ نفسه، فينقل حوادثه وأخباره ويسرد أعماله، ويذكر طفولته وشبابه وما جرى فيها من أحداث تعظم وتتفاعل تبعاً لأهميتها، ومنهُ قولهم سيرة فلان أي الأحداث المأثورة عنه، تسير وكأنها وصلت إلينا مع انتهائها جريانـاً، ويعرفها فيليب لوجون بأنها "الرواية النثرية التي يروي فيها شخص ما قصة حياته بعد مضي فترة من الزمن، مسلطاً الضوء على حياته الشخصية وخاصة على تاريخ تكوّن شخصيته"[3]، فإنّ السيرة الذاتية هي "حكي استعادي نثري بأشكال سردية متنوعة يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاصّ والعامّ وذلك عندما يركز على حياته الفرديّة والجماعيّة وعلى تاريخ شخصيته الجزئي أو الكلي"[4]، والغاية التي تحققها السيرة الذاتية هي الغاية المزدوجة التي يؤديها كل عمل فني صحيح، بتخفيف العبء على الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة فيها، فهي متنفس طلق للفنان، يقص فيها قصة جديرة بأن تستعاد وتقرأ، وتوضيح موقف الفرد من المجتمع، كما تمنح الفرصة لإبراز مقدرة فنية قصصية إلى حد كبير، وتريحهُ نفسياً لأنها تستند إلى الاعتراف[5]، ويحسن أن يكشف المترجم لنفسه قبل كل شيء عن غايته "فهي التي تحدد أمامه معالم طريقه، وترشده إلى ما يجب أن يسقط ويهمل، وما يجب أن يثبت ويختار، وخاصة إذا ما أراد أن يصور ترجمته الذاتية في قالب روائي لأنه حين يعرض لنا وقائع حياته، لا يعتمد على الخيال الطليق، كالروائي أو المسرحي، ولا يعتمد مثلهما أيضاً على الأسطورة...ويعتمد اعتماداً كلياً

---

(1) المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي: 234 .
(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 205.
(3) أدب السيرة الذاتية في فرنسا، المفاهيم والتصورات، فيليب لوجون، ترجمة: ضحى شيخة عن الفرنسية، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (4) لسنة 1984: 60.
(4) عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي، د. محمد الباردي:179.
(5) ينظر: فن السيرة، أحسان عباس:100.

على المعاناة في تذكر الحقيقة، ومحاولة نقلها نقلاً أميناً، وعلى نحو ما حدثت في واقع الحياة[1].

وميثاق السيرة الذاتية هو " تأكيد هذا التطابق في النص الذي يحيل في نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف... وإذا ما اكتشفناه عبر النص رغماً عن المؤلف نجدهُ دائماً أكثر صحة وأكثر عمقاً"[2]، فالشخصية موجودة في السيرة الذاتية وحتى إذا عمد الكاتب إلى خرق ميثاق الصدق والحقيقة عن قصد منه أو عن غير قصد، فإنه لا يمكن أن يتخلص من التطابق القائم بين الكاتب والشخصية، فالغاية التي تحققها السيرة الذاتية هي تخفيف العبء عن الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة فيها.

(1) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، د. يحيى إبراهيم عبد الدايم التراث العربي: 5.
(2) السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون: 38_39.

الفصل الأول

العنونة

المبحث الأول: العنونة الكبرى

- مفهوم العنوان
- العنوان وعلاقته بالنص
- العنوان والأهمية
- العنوان والاختيار
- العنوان بين التغيير والتطور
- عتبة العنونة في (سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح)

المبحث الثاني: العنونة المتوسطة

- رسائل الشروع
- رسائل التفاحة الحمراء

المبحث الثالث: العنونة الصغرى

العناوين الداخلية:

- أمطار يحرسها القصب
- حروف مجففة بالعطش
- أخطاء الفراشات
- خميس المربد الحادي عشر
- ليس للحب طريق مختصر
- أحلام بلا أجنحة
- المغفرة للعشاق أولاً

المبحث الأول

مفهوم العنوان

العنوان لغة:

يعد العنوان بتعريفه المعجمي الأساس الذي يعتمد عليه البحث، فلا بد للباحث من الوقوف على مثل هذا المعنى كما تناولته المعجمات العربية، منها:" وعننت الكتاب أعنه عنا، وعنونت وعنويت عنونة وعنوانا"[1].

وقال ابن دريد:"وعنونت الكتاب عنوانا، وفي العنوان أربع لغات، يقال عنويت الكتاب وعلونته وعننته وعنوان"[2].

وجاء أيضاً"عُنيان الكتاب، وعُنوانه، وعُنيانه، وتفسيره عندنا أنه البارز منه إذا خُتِم"[3]، وجاء بمعنى قريب من "وكما استدللت بشيء يظهرك على غيره فعنوان له"[4]... وهو فيما ذكر مشتق من المعنى، مثال غيره من جعل العنوان من المعنى: عنّيت بالياء في الأصل[5].

العنوان في الاصطلاح:

يُعدُّ العنوان في الأدب العربي الحديث عنصراً أساسياً لا تخلو منه النصوص الأدبية، ولاسيما النثرية منها، وليس إضافة شكلية فارغة من المدلول، وإنما أصبح يشكّل واحداً من مفاتيح النص الأدبي التي تساعد على كشف مدلولاته واستكناه لأسراره، و"يعد ضرورة كتابية، فهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية، أي بنصبه، يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل"[6].

وهو في تشكيله "مقطع لغوي أقل من الجملة نصاً أو عملاً فنياً"[7]، وهنالك من عدّ "العنوان مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص

---

(1) كتاب العين: 90/2.
(2) جمهرة اللغة، ابن دريد: 144/3.
(3) معجم مقاييس اللغة: مادة (عنت) 2/ 179.
(4) ينظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مادة:(عنت) 4/ 154.
(5) ينظر: معجم مقاييس اللغة:2 /179.

(6) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار: 45.

(7) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش: 155.

لتحدده، وتدل على محتواه"[1]. والعنوان لا يخرج عن كونه "حمولة مكثفة من الإشارات والشيفرات التي إن اكتشفها القارئ وجدها تطغى على النص كله، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصاً موازياً، ونوعاً من أنواع التعالي النصي، الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن لها أن تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب"[2].

وأغلب التعريفات نجد أنّها انبثقت في مجملها من وظيفة العنوان، فهو تارة تعين الكتاب وطوراً تحدد مضمونه، وقبل كل ذلك تجذب القارئ إليه، فنكون أمام وظائف عديدة للعنوان في مقدمتها التعيين والإغراء[3].

والمتفق عليه أنّ "العنوان مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنص الذي يعنيه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة"[4].

بناء على ما سبق فالعنوان أيضاً "نظام سيموطيقي مكثف لنظام العمل، حتى ليصل إلى حد التشاكل الدلالي، وحتى النص يظل معلقاً على اكتشاف آليات هذا التشاكل"[5]، فيصبح العنوان وصيّاً على النص، بعد ما رفعت وصاية النص على العنوان ليصبح العنوان نصاً آخر في مقابل النص الأصلي.

لذا فالعنوان "علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده، وتغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب، فكم من كتاب كان عنوانه سبباً في ذيوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالاً عليه وعلى صاحبه"[6].

والعنوان للكتاب "كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي نفسه يسمه العنوان - بإيجاز يناسب البداية- علامة ليست من الكتاب جُعلت له؛ لكي تدل عليه"[7]، لأن العنوان يزيل العماء والغموض عن النص.

العنوان وعلاقته بالنص:

يتشكل النص الإبداعي الحديث من معادلة، أولها العنوان وآخرها النص وحقيق لمن كانت له الصدارة (العنوان) أن يُدرس ويُحلل، وينظر عبره إلى النص، فلا شيء كالعنوان "يمدنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراسته، وهنا نقول إنه يقدم لنا

---

(1) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر،الكويت، المجلد (28) العدد (1) لسنة 1999: 456.

(2) علامات في الإبداع الجزائري، عبد الحميد هيمة: 64.

(3) ينظر: علم العنونة، عبد القادر رحيم: 43.

(4) تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، عبد الملك مرتاض: 277.

(5) لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، محمد فكري الجزار: 218.

(6) علم العنونة:45.

(6) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي: 15.

معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه"[1]، حملاً على تبعية النص للعنوان، فتكون بذلك "الدلالات المتكونة للنص إنما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان"[2]، لذا فـ "العنوان أصل والنص فرع، أو قل فروع دلالية للجملة المركزة المشحون "العنوان"[3]، فالعتبات هي مدخل النص ومنها تبدأ القراءة.

فإن "العنوان هو الذي يفرض وجوده ومنه يتولد النص، فيغدو العنوان وكأنه بنية رحمية تقوم بتوليد النص، فتبدأ خيوط النص بالتجمع والانضمام إلى بعضها مشكلة نسيجاً مخلصاً للعنوان، إن العلاقة بين العنوان والنص في هذه الحالة أشبه ببذرة زرعت في الأرض ثم نمت نمواً طبيعياً لتؤتى أكلها من نوع البذرة نفسها وليس من غيرها"[4]، ومن ثمة يتحقق إخلاص النص لعنوانه فينهض النص معلناً ولادته من هذا العنوان "الذي يسمي النص، ويعينه، ويصفه، ويثبته، ويؤكده، ويعلن مشروعيته القرائية، وهو الذي يحقق للنص كذلك اتساقه وانسجامه وتشاكله، ويزيل عنه كل غموض وإبهام"[5]، فالعلاقة قائمة بينهما ولا يستطيع أحدهما أن يفلت عن الآخر، فكلاهما أخذ هجانته من نصوص سابقة.

فمهمة الكاتب ازدادت تعقيداً، إذ أصبح العنوان الحد الفاصل بين العدم والوجود.إذ لا بد من أن تكون هناك علاقة قائمة بين العنونة والنص أي تستطيع أن تسميها علاقة تبادلية ترابطية، فـ "الروابط والبروتوكولات الواقعة بين النص الموازي والنص الفعلي أن تمهد لنا الطريق ـ من ثم ـ إلى إسرار العلاقة الكائنة بين العنونة والنص إذ تنبثق، تبعاً للمواثيق النصية، أنماط من العلاقات المتنوعة"[6]، من من هنا تنبثق أهمية العنوان لأنه المفتاح أمام باب النص الموصد، فـ "العنوان بالنسبة للكتاب كالوجه للإنسان. فكما يخلق الوجه الذي نراه لأول مرة انطباعاً أوليا: إيجابياً أو سلبياً تجاه حامله، كذلك يخلق عنوان الكتاب لدى القارئ فضولاً لقراءته، أو نفوراً لعدم لمسه. ومن هنا قيل: الكتاب يقرأ من عنوانه"[7].

---

(1) دينامية النص تنظير وإنجاز، محمد مفتاح: 72.
(2) التناص في شعر الرواد، أحمد فاهم: 77.
(3) علم العنونة: 40.
(4) سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس: 105.
(5) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي مجلة عالم الفكر،الكويت، المجلد (25) العدد (3) لسنة لسنة 1997: 3.
(6) المصدر نفسه: 45.
(7) عناوين الكتب بين القديم والجديد: بين الجمالية والدلالة، طراد الكبيسي مجلة عمّان، العدد(45) العدد(45) لسنة 1999: 30.

إذ يشكل العنوان نافذة مشرقة على العالم تظهر وتكشف عن قابلية النص للقراءة، ومن هنا استقدم الكتاب على أن يعنونوا ما كتبوا لكون العنونة باتت الشريك بين النص والمتلقي/ القارئ.

العنوان والأهمية:

يمثل العنوان صوت الكاتب الذي ينطلق من خلاله إلى العالم عبر نصه، إذن هو مصغر ذو بنية تركيبية وسيميائية عالية يوضع في أعلى المتن النصي،و"العنوان الفني لا يدل على موضوعه على سبيل الحقيقة، بل هو يدل عليه عن طريق المجاز أو الانزياح"[1]، أو يمثل نصاً ثانوياً يرفع من قيمة النص الأدبية، أو "سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن. وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته"[2].

فوجود النص مرتهن بوجود العنوان، فكلما تزداد فنية العنوان ازداد الإحساس بجمالية الصياغة اللغوية، ويمنحه التأمل ويجعله أقرب إلى أجواء الخيال والقراءة المتجددة، ونظراً لهذه الأهمية "شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزاً كبيراً من النقاد"**(3)**. كما تتجلى أهمية العنوان فيما "يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلّا مع نهاية العمل"**(4)**.

فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، التي يكون سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثاً عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان.

العنوان والاختيار:

تختلف قصة اختيار العنوان من كاتب إلى آخر؛ فلا يتم اختيار الكاتب لعنوان عمله عفو الخاطر، إنما هو مسألة أصبحت تحتاج من الكاتب إلى نظر دقيق، وتأمل طويل، قبل أن يغامر، ويطرح اسم مولوده الجديد أمام الملأ، "إذ تختلف بين ناقد وآخر، وإن عملية الاختيار تمر في مرحلة مخاض وتشابك خيوط كثيرة وتفاعلات في ذهن المؤلف تصهر فيها المواد الأولية لنسيجه الذي يتبلور في هيكل دلالي/

---

(1) نبوءة العرّاف قراءة في العنوان الفني للدراسة النقدية، د. سوادي فرج مكلف، مجلة الأقلام، بغداد، العدد(6) لسنة 2000: 31

(2) سيمياء العنوان:39.

(3) الأديب عبد المجيد الشافعي: مقاربة تحليلية نقدية لإنتاجه الأدبي، شريبط أحمد شريبط: 11.

(4) السيميائية السردية دراسات تطبيقية، رشيد بن مالك:139.

رمزي، ما يوحيه أكثر مما يدل عليه بشكل مباشر، بمعنى أن المجاز أو الانزياح يؤدي دوراً كبيراً"[1].

ويقول الروائي والباحث محمد الباردي:"أن العنوان كان مشكلاً بالنسبة إليَّ، وأتساءل كيف يعثر الكاتب بسهولة على عناوين أعمالهم الإبداعية"[2].

ولا يخفي جبرا إبراهيم جبرا أهمية العنوان في كتاباته السردية [3].

أما واسيني الأعرج فيستعيد الهموم الفنية والأدبية ذاتها، خصوصا عندما يؤكد أن العنوان يفتح الدلالة على وسعها [4]، أما عناية المبدعين(ولا سيما الشعراء) بالعناوين فأمر ظاهر، حتى أنّ الشاعر عبد الوهاب البياتي يذكر أنّ كثيراً من الشعراء يطلبون منه أن يضع لهم أسماء لقصائدهم [5].

أما الروائي السوري نبيل سليمان، فيجعل من انتخاب العنوان المرتجى، له صلة وطيدة بما يسميه بـ(طقوس الكتابة)[6].

وتتميز عناوين الروائي اللبناني رشيد الضعيف بالغرابة والخروج عما هو مألوف "غالباً ما يكون العنوان بالنسبة لي شراً لا بد منه،!"[7].

ويعد صبري موسى من الروائيين الذين يصرون على إيلاء العنوان أهمية خاصة، وهذا ما هذه الآراء حول طبيعة اختيار الكاتب عنوان عمله الأدبي، ومهما يكن فإن العلاقة والترابط تبقى قائمة بين النص والعنوان.

العنوان بين التغيير والتطور:

ونهج الكتاب حديثاً إلى هجر هيمنة العناوين القديمة، فبدت عناوينهم "تنزع إلى توجه بلاغي يكسر هيمنة العنوان الكلاسيكي الحرفي، الاشتمالي، ويؤسس لمعان متقاطعة بين ما هو ظاهري وباطني يغذي القراءة والتأويل، باعتباره علامة ثقافية

---

(1) نبوءة العرّاف قراءة في العنوان الفني للدراسة النقدية، د. سوادي فرج مكلف، مجلة الأقلام، بغداد، العدد(6) لسنة 2000: 38.

(2) طموحي هو أن أكتب لكل الناس، محمد الباردي: 146. العنوان في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون:45.

(3) ينظر: معايشة النمرة، جبرا إبراهيم جبرا: 282

(4) مدارات الشرق، بنيات التفكك والاختراق، واسيني الأعرج، مجلة نزوى، عمان، العدد (9) لسنة 1997: 52. ينظر: العنوان في الرواية العربية:45 - 46.

(5) ينظر: علم العنونة: 48-49.

(6) ينظر:العنوان في الرواية العربية: 46.

(7) الرواية الممتعة هي بالضرورة رواية متسائلة، رشيد ضعيف، مجلة عمان، الأردن العدد(126) لسنة 2005:65. العنوان في الرواية العربية: 47- 48.

ومعرفية ودليلاً يحقق للنص جنسه"[1]، وتبعاً لهذا التطور الانقلابي الجديد، أصبح العنوان أكثر عمقاً من ذي قبل، وغدا مكوناً دالاً ينطوي على أكثر من مدلول.

وعلى وفق هذا التحديد أصبح(فن العنونة) له مقوماته الدقيقة، إذ بمقتضى هذا المنظور الجديد، يغدو الحديث عن تفاصيل العنوان الإبداعية والنقدية لا يختلف عن الحديث عن فن الكتابة والقراءة.

لقد أظهرت الدراسات الحديثة النقدية الأهمية القصوى لمحفل العنوان ولا بد من الاعتراف بأن ديباجة العنوان لا تعرف الثبات والاستقرار بحكم موقعها، فأخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فعاليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان.

العنونة الكبرى:

مدخل:

عتبة العنونة الكبرى أو (عتبة الغلاف) وهي العتبة الرئيسة التي تتصدر كل العناوين، وتنطوي تحت عباءتها وتتدرج في سياقها العنونة المتوسطة والعنونة الصغرى، وكل من هذه العنوانات لها وظيفة معينة تقوم بها، فالعنونة الكبرى بموقعها المركزي الذي يحيط بكل النصوص هو الكفيل بتحقيق تلك الأهمية من الهيمنة، والعنوان الكبير"يكتسب أهميته وخطورته من موقعه الرئيس على رأس النص"[2].

إذ يقع أمام عين القارئ مباشرة، ولا يمكن تجاوزه، ويستعين به القارئ في أول خطوة قرائية، وبدون العنوان يصبح النص صعبا وبعيد المنال ويتعذر إمكانية الوصول إليه، لأنه أول منجز للنّاص عبر فعل عنونته، فهو العتبة الأولى التي تعقد القران بين النص والقارئ، فالنص يبتغي المجهولية والقارئ يطلق سوطه للكشف عن تلك المجهولية، إذ سيكون الوسيط في ذلك عتبة العنوان.

إن العتبة المحيطية الكبرى هي "العتبة التي لا يمكن أن تستقلّ كلياً بمفردها استقلالاً حاسماً من دون العلاقة بينها وبين شبكة من العنوانات الداخلية التي وضعت خدمة لها[3]، وهي خدمة متبادلة علي الصعيد التبادل الدلالي والسيميائي، وإن كانت العنونة الكبرى هي المستفيد الأول.

---

(1) هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل: 6.

(2) تجليات نظرية العنوان: تأويل قرائي في مدونة سعدي المالح السردية، د. فاتن عبد الجبار:33.

(3) المصدر نفسه: 47.

إن العنوان بموقعه المكاني الخاص على ظهر الغلاف(الموقع الاستراتيجي) تجعله يحصر نفسه في الزاويا العليا بحرف أو كلمة أو كلمتين أو جملة فهذا الاقتصاد بالحرف أو الكلمة ليتناسب مع الموقع، فالنّاص قد حدد أهداف عنوانه وأولها انتظار القارئ المحدد له، إذ أن الموقع للعنوان يفرض عليه ذلك الاقتصاد من اللغة، وبالمقابل الإفراط اللغوي في النص، ومن هذا الاقتصار يحقق العنوان سمته وتميزه ويعلو على النص على الصعيد الفني والدلالي.

ولنقف أمام عنونة رسائل الكاتب ونتأمل محتواها:

عتبة العنونة في ((سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح)) :

تتشكل عتبة العنوان في(سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح)، بوصفها ممارسة يؤديها الكاتب عبر رسائل سردية ذاتيه ومعبرة، فقد حرص الكاتب على العنوان منذ الرسالة الأولى التي أرسلها إلى الشاعر نزار قباني، وظل يشتغل على وفق هذه الصيغة التي ضمت مجموعة من الرسائل وقد حققت قدرة الكاتب الهائلة على التعبير لتتشكل تجربة ذاتية عبر الرسائل، وغالباً ما يلجأ الكتاب إلى الإيجاز والتكثيف في صيغة عنونتهم، لكنها ها هنا جاءت طويلة

لذا فـ "إن أهمية طول العنونة، تأتي لاستيفاء المعنى، وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقي"[1]، واختار الكاتب العنوان المركب وجاء بالصيغة الصورية الطويلة، وإن تشابه في بعض الأحيان مدلولها مع الجملة الاسمية إلا إن هذه الصيغة تتفوق عليها، إذ استخدم لفظ (سيرة) وهي ذات مدلول أقوى في الفضاء الصوري ، ومنذ بداية عتبة عنوانه (سيرة) يشير "إشارة لافتة ذات طبيعة علامية ضاغطة على انتمائه الصريح إلى منطقة السيرة الذاتية"[2]، وحين تتبعها مفردة الجسد تتحد الصورة لتعطي احتمالية أكثر وتنتقل إلى فضاء أوسع بحرف العطف، وقد اختار الجسد لا لأنه ميدان رحب للجري ونزف الألفاظ فحسب بل لأنه بئر الحكاية وكنز التأويل، وقد جاءت مفردة صهيل على وزن (فعيل) لما لها من قوة في الحضور، وقد منحت هذه الدلالة بعد إضافتها إلى مفردة المطر قوة، لتصبح أشبه ما يكون مقطعاً شعرياً، فصهيل المطر بعد وصفها بمفردة (الجريح) شكل تلاؤماً صوتي بين صهيل صوت الفرس وصوت المطر، وهو علو صوت الأنسان الجريح، فمفردة صهيل تجر القارئ إلى تشكيلة صورية جديدة تتجلى إجاباتها في الرسائل التي كتبها، وتدل مفردة المطر: على الحياة والتجدد، والكلمات(سيرة، جسد، صهيل، مطر، جريح، جسد جريح، صهيل مطر)، جاءت مختلفة، ولكنها في النص متآلفة، فهي تصور الصوت وتحاكيه في الوقت ذاته، فضلاً عن كونها تصف حركة ذلك الجسد وصورته، ولو

---

(1) هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل: 15.

(2) الرّاوي المتماهي مع مرويّه: قراءة في (سرد الذات) لسلطان القاسمي، محمد صابر عبيد:20.

كان العنوان(سيرة الجسد الجريح وصهيل المطر) لأصبح العنوان مباشراً لا يحتمل أي تأويل، لذا نجد التأويل زاد من بلاغة العنوان وزاد من مساحة الرؤية للقارئ.

لا شك في إنّ " وعي العنونة وفق هذه الرؤية هو وعي ضروري بالغ الضرورة، وذلك لاستيعاب حساسية الاشتباك والتفاعل والمجاورة والتوازي بين نصّ المتن والنص الموازي له نص العنونة"[1]، وبذلك يدل هذا على اكتمال فاعلية العنونة، لتمنح القارئ الرسالة الجامعة بين الواقعي والخيالي والحسي والذاتي والذهني.. لتنصهر بعضها في البعض الآخر مكونة وحدة منسجمة في الرؤية وتتطابق مع وحدة العنوان، وتستعين بنوع من الإيقاع قوامه الصفتين، أولهما الصوتية(صهيل)، والثانية البصرية (جريح) لتشكل صراعاً ضد اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول وعضوية اللفظ والمعنى، وتنافر الأصوات وهذا ما أراده الكاتب في اختيار عنوانه، ويعبر توظيف العنوان بهذه الصورة عن قدرة اختيار الكاتب للحروف وتوظيفها بأساليب تعبيرية وبمرونة تركيبية حتى جعل كل حرف من حروف العنوان يحمل تحت طياته مجموعة من الرسائل.

ولا بد في هذا السبيل من إدراك أنّ "المرونة التركيبية التي تحظى بها عتبة العنوان ترتبط ارتباطاً مهماً بالنسبة للدالة السيميائية التي يتأسس النص على وفق مقتضياتها- حيث إن حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلالية بدلالة النص العامة، لأنها تستجيب على نحو ما للإرادة النصية في صياغة فضاء معين وإنتاج إيقاع معين يرسم عموماً السياسة النصية، للخطاب الإبداعي في تشكيله الكلي والنهائي"[2]، وهذه المرونة التركيبية والاختيار عملت على تثبيت الصلة بين الاسمين على الرغم من إختلاف وضعيتهما، فالجسد: اسم يدل على الروح، أما أن تكون معذبة أو تكون مرفهة، أو ربما حتى من دونها، أما المطر: فهو اسم مشتق لكن فيه نوع من الحركة، إذ يدل على العذاب، وقد يكون دالاً على الثراء وخصوبة المعنى وهذا يحدده سياق الكلام، فالصلة على أشد ما يكون من التلاحم لأنها حصيلة صلة، فصهيل صفة صوت باسم من ناحية، وصلة مسمى الأول بمسمى الثاني.

فابتداء العنونة وتشكيل فضائها بدالة (سيرة) وإضافة دال (سيرة) إلى دال (الجسد) تنحرف بها إلى مسار رؤيوي ودلالي آخر يبعد بعض الشيء عن مسار التوقع مع الإفادة من المخزون الدلالي المنفرد الذي احتواه الدال أساساً، وتشغيله في التشكيل المتضايف ليخرجهما من سياقهما الدلالي الطبيعي، ويمنحهما أبعاداً دلالية

---

(1) المصدر نفسه: 20.

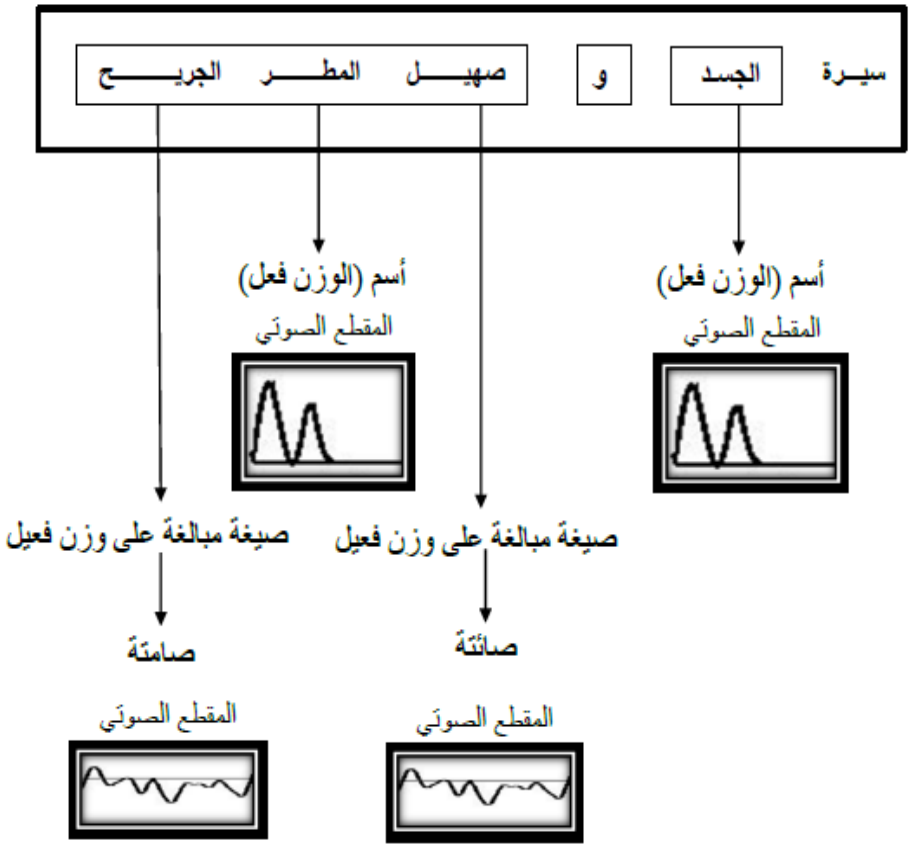
(2) ينظر: في مناهج الدراسة الأدبية، حسين الواد:108. شعرية الحجب في خطاب الجسد، محمد صابر عبيد: 26.

جديدة بحكم التجاور والتداخل البلاغي والتصادي في حركة الأصوات وأصدائها، فيؤدي تناسب الأصوات في العنوان إلى التماسك فونولوجياً، وبمقدار ما يوجد تناغم بين الأصوات في العنوان يكون التماسك في ذلك العمل، ويتضح التماسك الصوتي في العنوان بمجيء (السين، والصاد، والحاء)، فالسين من الأصوات المهموسة، (والجيم الراء، والطاء، والياء والميم) من الأصوات المجهورة، ولا يوجد منها ما يحتاج إلى مجهود عضلي كبير كالإطباق والتفخيم، والسين صوت احتكاكي صفيري[1]، فالتماسك بين الكلمات هي الخطوة الأساسية في العنوان، بل هي خطوة مهمة في بناء النص كله، فعدم وجود التماسك والانسجام بين الكلمات يختل العنوان.

ويتكون العنوان من مقطعين هما (سيرة الجسد)، و(صهيل المطر الجريح) أي أن كلاً منهما يمثل نصاً فرعياً قابلاً للاشتغال بذاته، لكن النصين متكاملا الغاية في المصاحبة بمستوى ويزيد هذا الازدواج من التطابق في مستوى التركيب والمعنى والصيغة كما في الشكل(1-1)

شكل (1-1)

(1) ينظر**:**علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران:143. ينظر: علم العنونة:99.



خطاطة رسم عنوان(سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح)

ويلحظ في العنوان خلوه من الأفعال، لكي لا يرتبط بزمن محدد، إذ يدل الاسم على الثبات والاستقرار، والمطلق ليدل على ثبوتية، ودوام الألم في الرسائل التي كتبها، وعزز ذلك من نظام التعبير لتعطي تأويلاً يتلاءم مع مستوى المتلقي، والجملة الاسمية تدل أيضاً على اللاوجهه واللامكان..إذ ينفتح الفضاء السردي ليعبر عن حقيقة الواقع المعيش المشرد والضياع واللاهدف.

وعلى الرغم من الاختيارات التي وسم بها الكاتب عنوانه بالصعوبة من حيث مخارج الأصوات، إلا أنه كان حريصاً على إزالة الصعوبة عبر الانسيابية في الأصوات وتقديمها وترتيبها بالتدرج من المستساغ إلى المعقد لتحقق نوعاً من الإيقاع، واللافت للانتباه في عنوان (سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح) خضوع عباراته لترتيب ثلاثي الأول (سيرة)، ولها تشظيها بالتأويلات المختلفة تنتج تعادلاً

سيمائياً بل يزداد هذا الإنتاج بعد الإضافة، والثاني (الجسد) إذ وردت في المرتبة الثانية، ويليها (صهيل المطر الجريح) في المرتبة الثالثة، فما الداعي لذلك؟ هل لأهمية السيرة في مسار الأحداث أم اختيار عفوي فحسب.

ولا يمكن أن نستمد الإجابة من العنوان، إلاّ بعد قراءة مضمون الرسائل، فقد جاء رسم العنوان (سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح) على سطرين، الأول في الأعلى (سيرة الجسد)، والثاني أسفل (صهيل المطر الجريح)، وقد كتبت باللون الأزرق الداكن على الغلاف الأبيض، أسفلها خط عريض أزرق وقد كتب فيه - هذه رسائلي - بين شارحتين، وهو ما يُخرج العنوان من أي صورة لبس ليكون عنواناً موضحاً، ويضفي هذا العنوان الصغير الموضح جمالية وقصدية، وفي أسفل العنوان صورة لفتاة، وهي تعزف بآلة الناي، وشعرها يسبح في الهواء في وسط الغابة، ربما إشارة إلى الشاعر الكبير نزار قباني.

فالكاتب أعطى عنوانه من البداية تأويل مفهوم يتناسب مع مستوى المتلقي باختياره لتلك الألفاظ، ثم انتقل بفك قيود هذا التسلط عبر اللوحة الفنية ليشتغل الرمز عنده بوعي مركب، ويعطي جزءاً من الرومانسية للقارئ، لذا نجد الكاتب قد استعمل الرمز القباني لينقل القارئ من الإطار المحدد للرسائل.

وقد خصب الكاتب عنوانه بتخصيبين الأول مفردة صهيل وهي صوت الفرس المعروف، فما الذي أعطته تلك اللفظة فخرجت للدلالة على الرمز، وهذا لا يقلل من ديناميتها وفعاليتها الانتقالية، أما التخصيب الثاني (الجريح)، فهل يُجرح المطر، فهذا خارج الصيرورة الواقعية.

وقد عني الكاتب باختيار هذه الكلمات (صهيل، جريح)، من حيث هي صوت ملحن لا صوت مرتجل، فركز على العلاقات التي تربط وحداته والانسجام المتولد والمنظم المنبعث، فينتجان تفاعلاً ظاهرهما تقابل وباطنهما تكامل، فالتقارب بين مفردات العنوان واستضافة بعضها لبعض يضيق مساحة الاختلاف وهذا ما أراده الكاتب في عنونته، لا سيما قد أضحى العنوان لعبة مثيرة في الكتابة الأدبية.

فالدمج في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح على الرغم من أن هناك انزياحاً وتباعداً بين مفردة صهيل ومطر، وهذا يصعد من غرابة العنوان، فمفردة صهيل تتلاءم مع الفرس لكن هناك ترابطاً وإيحاءً دلالياً للجملة(صهيل المطر) فلفظة ((مطر، صهيل، جريح)) ألفاظ لا تعطي معناها المراد إلا من خلال تركيبها مع غيرها في هذه العنونة، فالعناوين المركبة تركيباً وصفياً أو إضافيا على وصف القاعدة المذكورة تسهم في تحفيز القراءة.

ولو سلطنا "نظرة فاحصة لعناوين الكتب النقدية لمحمد صابر عبيد نجد ذلك التركيز والاهتمام بصياغة عنوانات كتبه، وارتباطها بالداخل النصي، فثمة علاقة

تبادلية بين الاثنين/ العنوان / النص "[1]، فهذه العلاقة تكون تبادلية تبين قيمة الكتاب وتؤسس لغوايته.

(1) عتبات الكتابة: بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية: 29.

المبحث الثاني

العنونة المتوسطة

مدخل:

عتبة العنونة المتوسطة وهي عتبة كبرى أيضاً طالما تتصدر مجموعة من العنوانات بشرط ألّا تكون إحدى هذه العنوانات، وتندرج تحت تقسيماتها مجموعة من العنوانات وهذه التقسيمات تعد عنونة صغرى أو عنونة داخلية، لكن على وفق هذه التقسيمات تصبح العنونة متوسطة عنونة صغرى، إذ هي نفسها ناتج عن إدراج أو تقسيم المؤلف، فهو يتحرى عن الاحاطة وربط نصوصه عبر بعضها البعض، وعلى الرغم من أنّ العتبة الكبرى على صفحة الكتاب لا يمكن عبورها كونها تحيط بالموضوع من ألفه إلى يائه، أما العنونة المتوسطة يلجأ إليها المؤلف، حين يرى قارئه بأمس الحاجة إليها، فكلما كانت هناك تقسيمات معنونة للنصوص فإنّها تساعد على إضاءة العتمة وتجدد وتشحن القارئ ويتفاعل معها، وتحظى بالأهمية كونها تعد رابطاً للتفاعل بين العنونة الكبرى/ على غلاف الكتاب والعنونة الداخلية الصغرى التي تترأس النص مباشرة، وهذا ما يبحث عنه المؤلف، فالنص بدون العنوان تبقى مشدودةً أوتارُه، فلا ترخى إلّا عبر تقسيمه إلى عنوانات، إذ أن طول النصوص السردية، أو الاستراتيجية التي تكتب بها قد تضع القارئ في متاهة المتابعة، ومن مهمة العناوين المتوسطة توجيه النص وقراءته والإغراء والاهتمام به لتوفير أفضل فرصة ممكنة للقراءة.

العنونة المتوسطة:

لم تعد العناوين مجرد ألفاظ عابرة بل طريقة للكتابة، ويشير العنوان إلى ما هو آت، ولا سيما في العصر الحديث، إذ يحمل في طياته تعابير دقيقة، ولغة مرمزة تنطق بالأقنعة، فالعنوان هو الذي يؤشر النص ويخرجه من العَمَاء، بينما النص فإنه يؤكد العنوان ويجعله في متناول القارئ، وبتعبير كونكور "يؤسس العنوان لغواية ينساق معها القارئ، فهو أيضاً المرآة التي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطباعا مشتتاً، ومن زوايا وأحجام متعددة تدفع العنوان كي يفتح سؤالاً، ولا تتم الإجابة عنه إلا متأخراً جداً"[1].

(1) هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل: 21.

وكتابة العنوان ممارسة إبداعية جوهرها العدول وخرق اللغة الاعتيادية والمغامرة بإيجاد علاقات بين الأشياء حتى تتولد إنزياحات في تشكيل العنوان، وقد تكون العناوين الداخلية في بعض الأحيان خالقة لأفق انتظار معين "والعنوان الداخلي لم يعد مجرد تعبير عن تلخيص لحدث ما يمكن توقع حدوثه، ولا نقطة توجيهية في ترتيب القضايا في سلسلة تتابع الأحداث وتواليها داخل النص، حتى وإن حصل شيء من ذلك، فإن الإضاءة تكون هشة ولا تستبطن كثافة اللامعقول، منفتحةً بأفاقها على اللا متوقع"[1]، فقد تخلق فضاء يوهم القارئ وتشكل بؤراً نصية ماكرة، "فإن الغموض الجمالي في العناوين الداخلية يربك أفق انتظار القارئ ويستحثّه على الوقوف مليّاً عند أبعاده التركيبية والأسلوبية لسبر معاني العنوان العميقة، في سياق استكشاف الدلالات الثاوية فيه، سيما وأن العناوين الداخلية غدت مجموعة لوحات تشكيلية أكثر مما هي موجهات نصية"[2]، ويتطلب من الكاتب أن يجعل من العنونة بؤرة تقاطع تناصي يتداخل فيها الماضي والحاضر، لذا تتجاوز عنصر التمهيد وليست علامة بريئة بل عالية الصنعة، و "منذ القديم حتى زمننا هذا، لا يزال المؤِلف والمؤلَّف معاً، يبحث، كل عن عنوانه بجمالية ودلالية"[3].

تعد العناوين الداخلية بمثابة الصوت الآخر للمؤلف في توجيه عملية تنظيم قراءة النص غير المباشرة، فهي تحدد نوع القراءة للنص، وربما تتجاوز ذلك إلى ما هو غامض، فليست العناوين عنصراً زائداً، وإنما ضرورية وهي التي ترسم العلاقات و"يمكن القول إن كل عنوان داخلي تعتمل فيه حركة مزدوجة: حركة جاذبة، تعزله وتفصله وتغلقه حول حدوده ؛ وحركة نابذةٌ، فإذا نُظِر إليه من زاوية منفصلة، فهو يشكل كلاً مستقلاً، لكن هذا الاستقلال الذاتي محدود لان العنوان يقوم على شكل سردي يتجسد كذلك في العناوين الداخلية المجاورة له، فلا يتم تمثل العنوان الواحد إلا مصحوباً بذكرى العنوان الآخر/ السابق" [4].

هكذا يمكن القول إن العنوان غدا يؤسس لشعرية نصية خاصة به تنطلق من فكرة الانفصال عن العناوين التقليدية والنمطية، أو كما يؤكد جاك ديريدا إن كل عصر له (عنونته)، وهذا ما يدعمه جيرار جينيت، عندما يتوقف عند أهمية النص المحاذي عامة ولا سيما العنوان، إذ يعده استعمالاً يتطور باستمرار، لا يخضع

---

(1) العنوان في الرواية العربية: 141

(2) المصدر نفسه: 138.

(3) عناوين الكتب بين القديم والجديد: بين الجمالية والدلالة، طراد الكبيسي، مجلة عمان، العدد(45) لسنة 1999:32.

(4) العنوان في الرواية العربية:140.

لمنطق الثبات، من هنا فصياغة العناوين تطورت عبر التاريخ؛ لأنها محكومة باستعمالات متغيرة [1].

ويمكن أن تتغير العناوين الداخلية بتغير الأزمنة الأدبية، كما تتبدل وظائفه، وتتنوع رهاناته ليس من حيث قدرته على إنتاج عوالم ذاتية أو جمعية مختلفة فحسب وإنما، أيضاً من حيث تكوينه البنيوي والشكلي، فتغير العنوان وتبدل الوظائف والتنوع لم يعد مسألة فردية يتحكم فيها الكاتب وإنما اطلاع الأدباء الآخرين والناشر والسلطات المتعددة (سياسية/ دينية/ أخلاقية)، والـ "عناوين لا تقود القارئ إلى النص فقط بقدر ما تستضيفه في عتباتها، وتطرح أسئلتها، ليبدأ حوار القارئ والنص، الذي لا يمكن أن يشرع إلا بانفجار مجمرة الأسئلة ولكون العناوين عتبات، يسوّغ لها أن تستوطن بالأسئلة، لتبدأ لذة القراءة: القارئ ينتشر في النص والنص يتشتت في القارئ "[2]، التي تشكلت بين النص والقارئ فيغدو النص على وفق هذا نامياً وقد نال بعض من استقراريته.

ومع ذلك "إنها عناوين داخلية شديدة الصلة بالعنوان الرئيسي، من جهة وبالنص الأدبي من جهة أخرى، فهي تعمل على استعادة الحدث / الأحداث أو تكثيفها، أو تخلق فضاء يوهم القارئ، كما أنها تشكل علامات / بؤر نصية ماكرة ومخاتلة، تتجاوز وظيفتها التحديد الفقراتي للنص لتطول وظائف أخرى، تستمد من سياق نسيج النص الأدبي كله "[3]، ويأتي العنوان الفرعي وينسل من العنوان الرئيسي (الحقيقي) ليقوم بتحديد المعنى أو تعريف بما هو آت من نص، ويمكن أن نسميه العنوان الثانوي ليقوم بمعاونة العنوان الرئيسي وتحديد النص المنوط به أي يعد وريث العنوان الحقيق ويستخلفه.

رسائل الشروع :

تتركب عنونات رسائل الشروع من جمل قصيرة أو تراكيب مكثفة، وتعد من العناوين البسيطة والتي لا تتجاوز الكلمتين، إلا إنها تقوم على عتبة العنونة التضايفية، وتعمل على تكوين فضاء تكويني من المضاف والمضاف إليه، فرسائل خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) أو مفعول به لفعل محذوف مع فاعله تقديره أقرأوا(رسائل) وهو مضاف والشروع مضاف إليه، و"هي من العنوانات البسيطة عملياً، إذ إن بناء عنونة تقوم على مضاف ومضاف إليه مما لا يحتاج إلى جهد بنائي كبير"[4]، وتحقق عنونة التضايف منجزها التشكيلي عبر التداخل الواحد عن الآخر

---

(1) ينظر: العنوان في الرواية العربية: 74.

(2) في نظرية العنوان: 178.

(3) العنوان في الرواية العربية: 141.

(4) عتبات الكتابة القصصية: دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جميلة عبدالله العبيدي: 36.

في وضعها الافرادي من جهة، ويتداخل أحدهما بالآخر في حالة التضايف من جهة أخرى، على النحو الذي يكسب العنونة طابعاً مركباً إذا ما نجح القاص / الكاتب في اقتناص بلاغة التعبير والتشكيل والتصوير في لوحة العنوان[1].

وتركيز الكاتب على وضع رسائل الشروع في بداية كتابه، يعد تصعيداً لفعالية التوتر السردي في الرسائل، وهذا من شأنه أن يحرض القارئ على تفعيل حساسيته القرائية باتجاه الاندماج المباشر بجو الرسائل منذ بدايتها، ومضاعفة التواصل مع طبقات المتن الرسائلي، باندفاع أكثر ومتعة ووضع الرسائل في البداية وبهذا الاسم: ونوعاً من الولاء الكامل للشاعر الكبير نزار قباني وحرص الكاتب على نشر الصورة الأصلية للرسائل تأكيداً لذلك وهي أيضاً تعد عاطفة نقية وحساسية انتماء صافية من قبل الكاتب لهذا الشاعر، وتزيد وتضع القارئ في قلب الحدث وتخلق فضاءات واسعة أو تمهد لذلك، وقد جاءت رسائل الشروع لتكون تمهيداً لرسائل أخرى آتية عبر عنها الكاتب فيما بعد برسائل التفاحة الحمراء.

رسائل التفاحة الحمراء :

تؤثر بداية النصوص الأدبية عموماً والسردية خصوصاً في التشكيل النصي، ومن ضمنها العنوان، ويفيد الكاتب في عتبة (رسائل التفاحة الحمراء) من معطيات اللون وخواصه، وبهذه تقوى النصوص على إقناع القارئ بقراءة النص، و"إن الفاعلية السيميائية لخطاب المقطع اللوني تعمل على تضاعف قيمة اللوني في الدلالي لتتحد على وفق حساسية شكل/ مضمونية، لتأخذ فضاءً مضيئاً يتصاعد فيه الزخم اللوني ليتجاوز ما هو ديكوري سطحي إلى ما هو باطني نفسي"[2]، والعنونة الصورية هي نوع من العنونة ذات الطابع التشكيلي الخاص والنوعي، وعلى الرغم من أنها تناظر على صعيد الوضع النحوي عنونة الجملة الاسمية إلا أن الفضاء التصويري المقصود في بناء العتبة يتجاوز الحدود الدنيا للتشكيل العنواني الذي يقوم على الجملة الاسمية فحسب، وينفتح على رؤية تصويرية تسعى إلى الوصف والتحديد، وتسليط الضوء على المصوّر ودعمه بحساسية ديكورية حين يقتضي الأمر ذلك [3]. ليؤسس مناخاً يحوله إلى موضوع طريف يجذب المتلقي/القارئ، ويعمل اللون على تفعيل فاعلية الرمز في الفضاء الرسائلي مخاطباً أعماق النفس الإنسانية والضمير أو الوجدان الذي يتحول إلى دلالة في البنية الرسائلية[4]. وعبر النظر في عنونة التفاحة الحمراء وهي بمثابة ملخص لرسائل الكاتب الذي نجد فيها صدى

---

(1) المصدر نفسه: 39.
(2) فضاء التشكيل الشعري: إيقاع الرؤية إيقاع الدلالة، محمد يونس صالح: 124.
(3) عتبات الكتابة القصصية: دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل: 51.
(4) ينظر: فضاء التشكيل الشعري: 122.

لتجاربه نقلها وعبر عنها بمشاعر الحب على تباينها بين أفراحها وأتراحها، فثمة صلة بين عنوان(رسائل التفاحة الحمراء) وهي من العنونة المتوسطة وعنوانات رسائل العنونة الصغرى بأثر سيطرة المضمون الإنساني على مجمل الرسائل، ويكون تشكيل العنوان عادة متلوّاً بإجراءات تفسر وتفصل، إلى أن يجد القارئ نفسه في قلب الرسائل، وهذا ما يميز الأسلوب الصابري على انتخاب العناوين التي تحفز على القراءة عبر توظيف المركب للحكاية والعاطفة، لأن القارئ / المتلقي عادة ما يميل إلى الحكاية الممزوجة بالعاطفة، لكي تذكي جذوة التلقي، وإثارة شهيته.

ويتضح في عنونة (التفاحة الحمراء) أنها تتمركز نصية العنوان بإقامة العلاقات الممكنة بين عناوين الرسائل المتوسطة، وعنوان الكتاب هذا أولاً وثانياً تكون فيما بعد عن المقول الدلالية لمفردات من داخل رسائل الكتاب، وعنوان (رسائل التفاحة الحمراء) الذي بين أيدينا صيغ في جزأين، الجزء الأول رسائل وقد جاءت بصيغة الجمع (رسائل)، فيمنح العنوان دلالة جمعية، وكأنه أراد أن يقول ليست رسالة واحدة، وإنما مجموعة من الرسائل، تقودنا في نهاية المطاف إلى العنونة الرئيسة، وجاءت التفاحة الحمراء بصيغة المفرد، وبهذا يحيل منذ البدء على السيميائية، فعند التمعن فيه أكثر نفهم مباشرة المعنى الذي يتضمنه العنوان من حيث الدلالات كالناحية الصرفية والتركيبية للعنوان.

ولنقترب أكثر من العنونة إذ كتب العنوان (رسائل التفاحة الحمراء) بالخط الديواني، وما له من تأثير وتشظٍ في التعبير عن العاطفة والحب، وغالباً ما تكتب بالخط الديواني من دون أن يعرف أصحابها إن هذا الخط ديواني أو نسخ أو ثلث، لكن العاطفة تدفع صاحب الإهداء إلى إطالة الحرف الأخير من كل كلمة، أو نهاية المقطع، مثل الراء أو الياء وغيرها، وهذه مميزات الخط الديواني، على حين تكتب عنوانات الكتب العلمية أغلبها بالخط الكوفي، أما كتابة القرآن الكريم غالباً ما تكتب بالخط الثلث أو النسخ، "إذ يسهم الخط في توضيح الدلالة وتبيانها للمتلقي"[1].

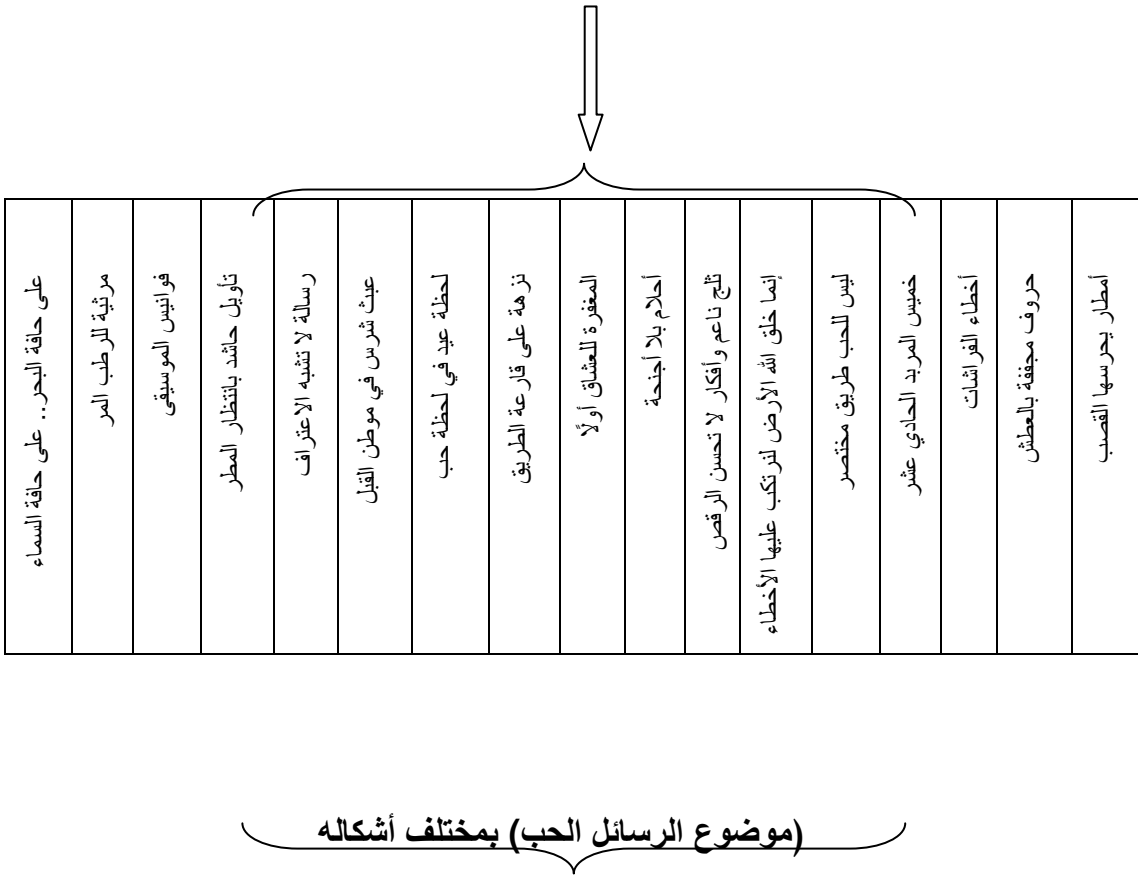
فكتابة العنوان بهذا الخط والصورة، إذ ما هو إلا نوع من التلازم والترابط بين الكاتب ومن يحب.

أما المستوى الدلالي للعنوان فمفردة رسائل واضحة، لكن مجيئها بصيغة الجمع لتشكل دلالة تنطلق منها بؤرة مشفرة باشتراكها مع (التفاحة الحمراء)، لكن ما التفاحة الحمراء ؟ فاللفظة مؤنثة ومعرفة بأل، وجاءت بعدها الحمراء نعتاً لتلك التفاحة، ولو رجعنا إلى الموروث الغنائي الشعبي بمفرداته كلها، فيقودنا إلى (يا بو خدود تفاح) و(خدوده كالتفاح) وفي لهجة الشام(إخديده تفاح أحمر)، وقد تكون التفاحة /الأنثى لتمثل الإغواء وجاء اللون الأحمر/ الحب (الموت حباً) فمن هنا اشتق الكاتب

---

(1) محورية النص الأدبي: المصطلح- الرؤية- الِشفرة، حبيبة مسعودي:65.

عنوانه وجعله منفتحاً لمجموعة من التأويلات (فالتفاحة الحمراء) أصبحت الحبيبة، فهذا التعبير يليق بها لما تحظى في قلبه من حب ووفاء وتقدير، فمن التأويلات التي تخرج من العنوان، رسائل حب إلى التفاحة الحمراء، أو رسائلي إلى الحبيبة التي مثل التفاحة الحمراء، إذ يمكن القول إن موضوع رسائل التفاحة الحمراء هو (الحب بأشكاله المختلفة)، وتعد هذه الرسائل المرتكز لرسائل الحب المتفرعة منها، وللتحقق من مدى صحة ذلك سنقوم بدراسة الرسائل الخمس الأولى بالتسلسل من دون انتقاء.وينظر الشكل (2-1).


رسائل التفاحـة الحمــراء
أمطار يحرسها القصب
حروف مجففة بالعطش
أخطاء الفراشات
خميس المريد الحادي عشر
ليس للحب طريق مختصر
إنما خلق الله الأرض لنرتكب عليها الأخطاء
ثلج ناعم وأفكار لا تحسن الرقص
أحلام بلا أجنحة
المغفرة للعشاق أولًا
نزهة على قارعة الطريق
لحظة عيد في لحظة حب
عبث شرس في موطن القتل
رسالة لا تشبه الاعتراف
تأويل حائك بانتظار المطر
فوانيس الموسيقى
مرثية للرطب المر
على حافة البحر.. على حافة السماء
(موضوع الرسائل الحب) بمختلف أشكاله

المبحث الثالث

العنونة الصغرى

مدخل:

عتبة العنونة الصغرى عتبة تقع على رأس النص مباشرةً، وهي أقرب العنوانات فلا يفصل بينها وبين النص أي عنوان آخر مثل الاهداء أو الاستهلال... ويلجأ إليها الكاتب، لا سيما في الأعمال السردية التفصيلية، فالعنونة الكبرى ليس بمقدورها الانغراس مباشرة في النصوص، فهذا من واجبات العنونة الصغرى الداخلية، "إذ أنّ هذا العنوان شديد الصلة على مستوى تحليل صورته الدلالية بالتفاصيل الداخلية المتعلقة بالفضاء القصصي أو الحكائي من مكان وزمن ورؤية"[1].

فالنص تبعاً لإحدى وظائف العنوان يبحث عن هويته ووجوده ليخرج إلى فضاء التميز، فمهمة العنونة الكبرى على الرغم من الإحاطة بكل النصوص المنطوية تحت عباءتها إلّا أنها بحاجة إلى العنونة الصغرى/ العنونة الداخلية.

العناوين الداخلية:

يعد العنوان الداخلي مفتاحاً لنص موصد، ويدرج على رأس النص ليحدده، ويستكين إلى ألفة الوجود وينال هويته فـ " العناوين الداخلية، عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية"[2].

ولا يتم البحث والتأويل غالباً إلا عبر العناوين الفرعية فـ "إنّ العنوان المركزي والعناوين الفرعية تتيح للمتلقي الفرصة الكافية للتأويل والتفسير والبحث عن المعنى المقصود من وراء هذا الاختيار من جهة، والبحث عن مشروعية التفاعل القائم بين العنوان والنص من جهة أخرى"[3]، وعلى الرغم من قلة أهميتها مقارنةً بالعنوان الأصلي إلا أنها تبقى بنفس الأهمية فـ "للعنوان الفرعي أهميته في الكتابة الإبداعية، فهو الذي يعيّن طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي"[4].

---

(1) تجليات نظرية العنوان،د.فاتن عبد الجبار:63.

(2) عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص:124_125.

(3) جماليات التشكيل الروائي: 36.

(4) سيرة جبرا الذاتية، في البئر الأولى وشارع الأميرات، د. خليل شكري هياس: 40.

وهذا ما رصده جيرار جينيت في تصنيف آخر للعناوين في ضوء استقلالها عن نصوصها بتميزه بين (العنوان الرئيسي) و(العنوان الفرعي) الذي يأتي كبينة شارحة للأول[1]، ومن ذلك لا يمنع أن يشترك العنوان الأصلي مع العنوان الفرعي إذ "أن هناك عناوين تستتبع عنواناً ثانوياً فرعياً متمماً يؤدي وظائف أخرى من بينها الإيضاح أو التلغيز، كما قد يكون أسلوباً فنياً في العناوين بهذه الشاكلة: عنوان رئيسي + عنوان ثانوي أو يليه عنوان فرعي يفرق بينهما بـ " أو" [2]. إذ نجد إن هذه العناوين في أغلبها أدبية فـ " يأتي العنوان الفرعي ليلعب دور الموجه القرائي " الموجه الحقيقي لقراءتنا " "[3]. ويسميهما (ش. غريفر)[4] بـ(العنوان المركزي) و(العنوان التابع) على الترتيب.

وهناك مسائل عدة نستطيع من خلالها التفريق بين العناوين منها "أنه ما من ضرورة لوجود العناوين الداخلية في الكتاب على عكس العنوان الأصلي الذي يعد حضوره ضرورياً، فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضروري وإلزامي في كل الكتب، إلا ما كانت تحتاج إلى تبيان أجزائها وفصولها ومباحثها"[5]، فتوضع هذه العناوين لزيادة الإيضاح، وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة طباعية، ويعتمدها الكاتب لداع فني وتجاري.

ومن العنونة الصغرى نأخذ بعض العناوين.

أمطار يحرسها القصب :

تبدأ العنونة بلفظة أمطار بصيغة الجمع، فعنوانات الكاتب محمد صابر عبيد تمثل "العنوانات الدالة على الجمع، إذ أغلبها يحيل على جمع التكسير ومفردها مذكر"[6]، ورمز بها الكاتب على دلالة قرب حصول اللقاء، فلفظة أمطار توحي بالثراء والخصوبة ، وتذهب أنا الكاتب في العنوان لتشخيص مفردات الطبيعة (أمطار/ القصب)، وتجسيدها ومفاعلتها مع الفعل(يحرسها) لتوليد إيقاع يقوم بربط المفردتين(أمطار، القصب) وهذا ما حرص عليه عبر اعتماد الفاظ تصويرية رمزية

---

(1) ينظر:اطراس-الأدب من الدرجة الثانية، جيرار جينيت، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، العدد (16) لسنة 1999: 131. جماليات العنوان مقاربة في شعر محمود درويش الشعري،جاسم محمد جاسم: 51.

(2) هوية العلامات: في العتبات وبناء التأويل : 23.

(3) المصدر نفسه: 80.

(4) السيموطيقا والعنونة، جميل مداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد (3) لسنة 1997: 109.

(5) عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص: 124_125.

(6) عتبات الكتابة: بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية:34.

استطاع من خلالها تحفيز المتلقي، إذ يستعين بكاميرات تسجيلية في توجيه مشاهد العنوان وإنتاجه، لتنتهي بتحفيز رغبة القراءة بمزيد من التأويل والاحتمال، تبدأ الرسالة بلفظة الوقت، إذ يقول: "الوقت يمضي مستهتراً بأضرحة الحجر الأبيض، وهي تتطاول بكبرياء وصلافة وبرود، لتشقّ وداعة الفضاء وتسكن فيه وإليه..

الحمام الذي تآلف مع السطوح واستوطنها ضاعف من رغبته في الهديل هذا اليوم"[1]، ثم ينتقل إلى مشهد آخر إذ يقول:"الأشياء كلّها تتقد.. المطر الذي أصبح عصّياً على السقوط بالرغم من انهماك السماء بجبال مضطربة من الغيوم"[2]،إذ جاءت لفظة الوقت يمضي، والحمام الذي ضاعف من رغبته في الهديل هذا اليوم، وهذه إشارة إلى حالة الحزن التي يمر بها الكاتب، وفي المشهد الآخر أصبح المطر عصيّاً على السقوط، فدلالة المطر ثرية وخصبة ومنفتحة ولكن عندما يكون سقوطه عصيّاً فالأمر يختلف، إذ نجد إن شعور الحزن طاغٍ عليه، وهو يعاني حالة من الضيق والمعاناة التي يمر بها.

ثم ينتقل إلى مشهد آخر، إذ يقول: "لقد فاض المكان برائحة أيقظت في داخلي حنيناً وحشياً يصعب احتواؤه والسيطرة وأصابني في الصميم"[3]، في هذا المشهد من الرسالة يبث صورة الحزن والاحساس بالألم نتيجة لتجربة خاضها لكنه يتحول إلى مشهد آخر يصور لنا حالة مغايرة فجأة فهو يتحول إلى ذهب بمجرد اللمس "وأعطى " ميداس " لكل ما حولي قابلية التحوّل إلى ذهب بمجرّد اللّمس... يا إلهي.. إنّ الجمال شيء مروّع إذ ما استيقظ في أخطر ساعات التجلّي وأكثرها رهبة.."[4].

ثم ينتقل إلى مشهد آخر إذ يتضح الموقف أكثر فيقول:**"يا سلام.. ها هو المطر يتخلّى عن عصيانه، ويتساقط بعنف ولا مبالاة غير مكترث بالمواعيد فهو لم يجرّب غزل الهواتف ولا حريق آهاتها العابرة للقارات والأحلام.."**[5]، فهو يتخذ من من المطر قناعاً يستتر به ليبث معاناته من الحب، منحدراً من أعلى قمة للحزن واللوعة ويبدأ يبث لوحة حبه وسريانها في دمه بعبارة سردية بقوله:"الطريق إلى بغداد في هذا الصباح المبلّل بالشوق مثيراً للتأمل والتحمّل.. الطفولة معلّقة مثل فانوس خجول في الذاكرة، وهي معلّقة مثل قمر فضيّ في الحلم..تبادلاً، تعانقاً، اندمجا، فكان سراباً ضبابياً ينفر وجهي الرطب من وراء الزجاج "[6].

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 15.

(2) المصدر نفسه: 15.

(3) المصدر نفسه: 15

(4) المصدر نفسه: 15.

(5) المصدر نفسه: 16.

(6) المصدر نفسه: 16

ثم ينتقل إلى مشهد آخر في رسم حالته ولوعته :" كان صدري العاري وقد أزهرت فيه شجرة رمّان أزليّة يلتف بحشيشه المتآمر الكثيف على أنينها المقدّس المنبعث من آية الكرسي الفضيّة.. لحظتها تحوّلت الأرض كعكة مملوءة بالحلاوة..."[1].

ويستعير في آخر مشهد اسما منادياً إياها ويقول:"مرّي يا فينوس بعربتك التي تجرّها الأرواح على الأمم عباداتي كي تنتصب بها كلّ ذرات الرمل والتراب"[2]، إذ جعل من(فينوس) آلهة الحب والجمال لدى الرومان، واسمها في اليونانية(أفروديت)[3] قريناً لحبيبته الغائبة.

لقد جاءت الرسالة بهذه الصورة معتمدة في خلق فضائها السردي، على المغامرة للكشف عن حاجة ملحة في داخله، وجاءت الألفاظ(الوقت، الحمام، المطر، الطريق، الجمال،..) لتعطي النص مكاناً وتمنحه خيالاً سردياً أضفى على المكان هيبة قابلة للامتداد المفتوح، لهذا نرى عاصفة الحب عنده بدأت تهدأ وهذا ما لحظناه عبر المشاهد الأخيرة، إذ أخذت أفعال اللوحة التي رسمها لنا الكاتب تتحول إلى حديث ينساب من بين أضلاع الشاعر وصدره العاري، وهيمن الإيقاع البصري هيمنة كبيرة على فضاء الرسالة[4]. فموضوع الرسالة لا يخرج عن حب مؤلم إما فاشل وإما من طرف واحد.

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 17.

(2) المصدر نفسه: 18.

(3) ينظر: اساطير شرقية، كرم البستاني:124. ينظر: شظايا الماس قراءة جمالية في نصوص رسائل حب بالأزرق الفاتح، مصطفى مزاحم:45.

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 16 _17.

حروف مجففة بالعطش:

تنهض عتبة العنوان (حروف مجففة بالعطش) باشتغال مؤثر في المتن النصي، فغدا وكأنه إحدى عبارات النص، فهو جزء لا يتجزأ من النص، أصبح العنوان بهذا الانتقاء مخبراً عن الأحداث الواقعة تحت متنه ينفعل بها ويتفاعل معها، إذ بدأ العنوان بـ(حروف) وجاءت بصيغة الجمع المنكّر، وهي تحمل صفة الإخبار، فيكون التقدير(هذه حروف) وبعدها ينتقل إلى الجزء الثاني من العنوان (مجففة) فلم تكن جافة بل مجففة لا بد من شيء أحدث التجفيف وهو العطش، ويدل حرف الباء على السبب والوسيلة، ويظهر المستوى الدلالي في العنوان تلك الدلالة اللفظية وتوجب هذه الدلالة وظيفة النهوض "على الإيحاء بالمعنى فهو يخاطب من القارئ ثقافة وملكات، ويستعمل من اللغة طاقاتها في الترميز، وليس همه التوصل إلى عكس المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة فهي تلمّح إلى الموضوع أو القضية أو الشخصية أو المكان أو سواها دون أن تعين وتقيم حجاباً بين النص وقارئه"[1]، فالكاتب أراد من خلال تسليط الضوء على العنوان بهذه الدلالة ليضيء مناطق السرد، وينهض على عري العتبة، التي تثير فيه كثير من الالتباسات أن يصور حاله، فهو لا يختلف عن عنوان حروفه المجففة، إذ يعترف بتمرير أصابعه الموسيقية على شعيرات صدره كمن يحاول العزف، ويحرر قدراً من العزيمة في أوصاله كي يتمكن من إدراك جسده وقد أثكله النوم، ثمة ارتباك وقلق أصيلان، وثمة شعور يفرش العواطف فيقول: لا أدري هل كان عليّ أن أحاول الاستجابة لأنين ندائها الخفيّ، ساعة حدّق مليّاً في وجهي وفضح سرّي الساخن المكتمل بنقصه والمتّزن بمراهقته !!"[2].

إذ نراه ينتقل بنا عبر صور أخرى قائلاً: "الصورة إياها تلهث في رغوة الرغبات، والشبح المطارد يسحق في هزيمته المناخات ويدوس على أحلام التجربة ويتلاعب بجغرافيتها، والسرير المشغول بالفراغ يتوسل الشبح أن يقترب بأنفاسه ليلد طيره البرّي الذي ينتظر"[3]، ثم ينتقل إلى وصف فجره فهو في مأزق ويضع الندم تحت شفتين طريتين، إذ يتلبس المؤلف حالة الشاعر عندما يتذكر قول فاليري فيقول: " ربما كان بول فاليري على حق بقوله :إن البيت الأوّل من القصيدة هديّة من

---

(1) براعة الاستهلال في صناعة العنوان، محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد(313) لسنة 1997: 43. وينظر: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام حسن جواد: 76.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح : 19.

(3) المصدر نفسه: 19.

السماء، والفجر هنا تلك الهدية التي تلقيتها ذات سفر من السماء"[1]، ثم يبدأ فجره يتضاءل ويتضاءل معه الزمان، حتى تصل اللوحة إلى حالة من التبلور والاستكمال على النحو الذي تكون فيه جاهزة وهو آخر ما لديه "أفتّش في جيوب فضائي فلا أجد إلاّ أريج الحروف تختلط بدم أصابعي، وترتفع نحو براري صدري لتفتنها بدعابة ترجئ الشعر إلى فجر هو فمي وبابي، حاملاً نواياه في أكياس من المعاني المعتلاّة"[2]. نلحظ في هذا المشهد أنه يبدأ بـ(أفتّش) وبعد ذلك يتلوها (أريج - تختلط - ترتفع – تفتن- حاملاً) فالانتقال تدريجي من السهل إلى الصعب ويصور حسن التقاطه العالي للألفاظ وهذا ما عبرت عنه رسالته في المقاطع الآنفة الذكر.

أخطاء الفراشات :

إذا تأملنا المحتوى الدلالي لصيغة العنونة(أخطاء الفراشات) فإن أسئلة كثيرة تبدو على السطح العنواني بالظهور من قبيل ماذا تمثل الفراشات أو ترمز؟ وهل تخطئ الفراشات ؟ وإن أخطأت ماذا يكون عقابها أو نتيجتها ؟ واستناداً إلى هذا المعطى الاستنتاجي للعنونة، فإنها تطلق شهوتها في حدود التأويل وإطلاق حرية لا حدود لها، لتبقي الباب مفتوحاً لتأويلات أخرى.

تقوم عتبة العنونة(أخطاء الفراشات)على عتبة العنونة التضايفية على فضاء تكويني من المضاف (أخطاء) والمضاف إليه (الفراشات) فإن "أغلب العنوانات تحيل على الصيغة الأنثوية، ولعل الحس النقدي وذائقته النقدية لم يدفعاه إلى التوقف عند هذه المسألة"[3]، وربما يعدها البعض من العتبات البسيطة، التي لا يحتاج بناؤها إلى جهد كبير، وقد يستمد المضاف تعريفه من المضاف إليه بوساطة أل التعريف، ولكن هل أخذت لفظة (أخطاء) تعريفها من (أل) التعريف في الفراشات ولا أحسب أن هذا الذي جرى ولكن العكس صحيح، إذ صارت أل التعريف هنا أداة إبهام وغموض على أقل تقدير، ولو كان المعرف بأل ضمن مسار المتوقع لاصطاده القارئ بأول نظرة وكان لا يحتاج إلى تفكير وتأمل كبيرين.

ويشير العنوان إلى إحالة واضحة وقاطعة، إذ تنكشف خطوط السارد عندما يمضي وهو يتحدث عن اللوحة الأولى في تجلياتها السردية، إذ يقول: " كان ذلك الفجر العازف أكثر إدهاشاً كان من الدهشة ذاتها، فاللحظات التي حفّته جعلت منه كرنفالاً تخجل من نضارته الألوان وتستحي من بهجته الفصول.. واقتحم كياني،

---

(1) المصدر نفسه: 20.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:21.

(3) عتبات الكتابة: بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية:34.

وأنبت في سهول وجدانه قمح المسرّات"[1].. ثم يمضي ويقول: " ما الذي يحدث.. لماذا تبدّلت الأشياء فجأة فالعربات تسير إلى الوراء، والشوارع معلّقة لا تستقرّ على شيء.."[2]، ثم ما لبث أن يعترف وقد تفجرت عيون الرغبة والحب على نحو يستطيع ابتلاع نصف ما في الكون من أنوثة في أول لحظة اتصال..ويقول: "لنقطف عناقيد الغيم معاً ونكتب على صفحات المواسم بشرى القصائد... وتنطوي العتبة العنوانية بهذا التشكيل على وعد معزز بالإغراء يلوح بالكشف والاعتراف والتشويق وتنتهي بمحاولة الكاتب إلى انسحاب الذات الساردة إلى الحكاية محاولاً الانسحاب من حالة السحر والإدهاش الباذخة التي رسمها. يثق في نهاية المطاف إن البيت الصغير يوماً ما سيكون أصعب على الموجة، وسترتفع فيه كنوز الطبيعة عالياً، وسيصبح الطريق الواهن شارعاً جباراً يسخر من قوة الموجة. وهي تتحطم على أرصفته المبتسمة" [3].

خميس المربد الحادي عشر :

جاءت العنونة بهذه الصيغة الزمكانية، التي تحدد لسيرة المكان لتفصح عن طابع سردي وفي هذا تجاوز لوظيفة العنوان التعيينية، لينتقل العنوان من الحيز المكاني الموقعي إلى المتخيل السردي، فهو يحتمل تأويلات عديدة ومفتوحة لا تضعه في تأويل محدد، فيحتمل أن يكون للتعجب، فيكون التقدير عجبني، أو أعجب، أو ما أعجب خميس المربد الحادي عشر، أو قد يكون للنداء يا خميس المربد الحادي عشر، ويخاطب الكاتب مخيلته ويستعمل صيغة النداء المؤلفة من أداة النداء والمنادى خميس المربد الحادي عشر فهو يتأمل في ذاكرته مسترجعاً لأيام قضّاها في مهرجان المربد لن تتكرر لسحرها وجمالها، إذ اختار العنوان لرسالته يوم الخميس، وهذا يوم يختلف عن بقية أيام الأسبوع، فهو يوم غالباً ما تكون فيه الأفراح والمسرات ثم يتلو لفظة الخميس بلفظة المربد ليحدد هذا الخميس، إذ نرى في أول عبارة من رسالته يقع صريع لحظة اندهاش وانبهار فيقول: " في تلك اللحظة المربدية العظيمة من خميس المربد الحادي عشر، وهي تمتد بين التاسعة والنصف لهفاً، الخامسة حباً، ومركز الفنون مزهواً بمعرض الفنانات العراقيات وزاهياً بالملك المغرور والملكة الناعسة"[4]، وسرعان ما ينتقل بوصف تلك اللحظات الساحرة وهو يتذكر أسماء فنانين ولوحاتهم وهذا جزء من الوفاء لهولاء الفنانين وهذا ما يتميز به الأسلوب

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 22.
(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 22.
(3) المصدر نفسه: 24.
(4) المصدر نفسه: 24.

الصابري، ثم ينتقل بأسلوب بسيط حتى يتدرج شيئاً فشيئاً، "منمنمات جميلة هنا، تدرج للاستخدام اللوني هناك، وثمة أشياء رائعة أخرى تتحرك على سطوح اللوحات، وأخرى أجمل وأرحب وأكثر غموضاً ومرحاً سرياً وتحفزاً وتوردا تشتغل في الداخل يذوب الفن والجمال والعالم بأسره"[1].

وينظر الانتقال التدريجي وكيف أستعمل صيغ الظروف والأفعال تتقابل:

هنا _____ هناك _____ وثمة أشياء أخرى
وأخرى أجمل _____وأرحب _____ وأكثر
غموضاً _____وفرحاً _____ سريًاً
تحفز_____ وتورد.

وسرعان ما تسترخي عواطفه منبئة بحدوث أشياء مدهشة ويقول: "كانت سماء مركز الفنون حبلى بأمطار ملّونة يستر الله من هولها، إذا ما سقطت كلها دفعة واحدة ويقول: وسترتوي لوحات (هناء الخطيب) وربما ستتحول إلى سطوح"[2].

ويأتي بالاستقبال الآخر، "وربما ستتحول إلى سطوح بيض محايدة"[3]، إذ حطّت جبال الحب عن إسرجة خيوله ولتملأ القلبين بالسحر والجهل في مركز الفنون، ويبدأ تعجبه، " يالله.. ما هذه الرائحة الفردوسية، وما هذا الدفء الملائكي، يحتضن أحلامنا الصغيرة الدفينة"[4]، ويكرر لفظة (سلاماً) مرات عديدة حتى ينتقل إلى مشهد آخر فيقول: "هكذا تنزع العصافير قبعاتها"[5].

فالكاتب يعبر عن حالة من التفاؤل والأمل في داخله فكانت الأحبة أشبه بالعصافير وهي مستوحاة من الطبيعة، وجاءت في الرسالة لتدل على الحركة والجمال والإيقاع المفعم بالتفاعل والحركية، ويسأل هل انتهى خميس المربد ؟ ويجيب عنه مثلما تنتهي الفاصلة بين العين والعين، وهذه دلالة بأن ليالي المربد مرت بثوان لجمالها وروعتها وسحرها بمشاركة مجموعة من الأصدقاء يبدأها بفرج ياسين وتنتهي بقاعة ابن رشد، ويعرج قليلاً على مجموعة من الذكريات القديمة الجميلة منها(عيد قريتنا الأسطوري) و(حكايات جدتي) حتى يستدرجنا إلى الذاكرة الحلوة وهي(سلاماً على القراءة الخلدونية) واحد موضوعاتها(إزار أمي أزرق) غير متناسياً الحياة الريفية الممثلة بالجراجر والمذاري وغيرها، ويقول في النهاية: سلاماً يا

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 24.

(2) المصدر نفسه: 24.

(3) المصدر نفسه: 25.

(4) المصدر نفسه: 25.

(5) المصدر نفسه: 26.

خميس المحبات والعذابات والجنون المشتهى، وهو ينادي أسراب القطا الباحثة عن أعشاش من أوراق الخريف المؤجل.

فنلحظ في الرسالة استخدام الكاتب لأسلوب النداء الذي يغلب عليه حرف النداء (يا)، وقد نجد استعماله للاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي، وكان للذاكرة وحسن توصيفها زمانياً ومكانياً بطريقة درامية وبأسلوب متداخل وقدرة تعبيرية بطريقة فنية وجمالية، لتكسب الرسائل سحرها الفريد، وتسهم في إضاءة الأحداث، لتحقق العلاقة بين النص والعنوان.

ليس للحب طريق مختصر :

تمثل عنونة(ليس للحب طريق مختصر) إنموذجاً جديداً وهي الصيغة المركبة، فـ "إن العنوانات تأتي دوما – في مدونة الناقد عبيد – جملة مركبة تركيباً وصفياً أو إضافياً"[1]، إذ للعنونة بهذه الصيغة دوال مشتبكة يحتاج كل دال إلى كينونته اللفظية المفردة أولا، وسياق تداخله ثانياً، ومجيء العنوان بهذه الصورة يغريك بإعادة قراءته، إذ يفجر طاقات جديدة، وكأن مع العنوان يتفاعل فعل القراءة والتأويل، وتتكون الرسالة من ثلاثة مشاهد هي:

المشهد الأول يبدأ:**"الطريق إلى بغداد طويل وفيه متّسع للحديث.. لِمَ العجلة ؟"**[2]، ويلحظ كيف استطاع الكاتب أن يثلث موضوعه بتقاسيمه الثلاثة المتساوية، والانتقال التدريجي، وهذا ما عرفناه في الأسلوب الصابري وهو السهل الممتنع، ويدل العنوان بهذه الصيغة التي تبدأ بصيغة النفي، والأسلوب الانتقالي على أن الكاتب يمتلك صيغ متعددة وجمالية قابلة للتطور والمواكبة بأشكال العنونة كلها جاءت برؤية واقعية وأسلوبية مستنفراً طاقته الفكرية كلها ليخلق في النهاية عنونة تحتمل التأويل.

يبدأ المشهد الأول يقول الطريق إلى بغداد طويل وفيه متّسع للحديث.. لِمَ العجلة ؟.. بدأت كل الأشياء، كل الأشياء كما ينبغي لها أن تبدأ، فالبداية شبه طبيعية فالرحلة تسافر معها الأحلام، ثم ينتقل إلى شد المشهد بأكثر سخونة ويقول: الألم السرّي يمتزج بالتسلية الظاهرة في عناق يلبس أحدهما شكل الآخر وروحه، بحيث يستحيل بعد ذلك فصلها، ثم ينتقل ليصف الحافلة وهي كيف تسحق الطريق بلا رحمة أو هوادة وكأنه يصف أولئك الذين لا يتقنون الحب بأنهم كتلك الحافلة، ويمضي يتحدث ويعلل كما يقول العارفون كل الاختيارات سيئة.. إننا نحب فقط لنتعلم كيف نعيش.

---

(1) عتبات الكتابة بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية:31.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 28.

يبدأ المشهد الثاني يقول: **"الطريق إلى بغداد ليس طويلا كما يجب وليس فيه متّسع للحديث والهمس كما كنا نأمل"**[1]، عبر هذا المقطع يبدو أن الوقت أصبح عند الكاتب قصيراً وليس فيه متسع من الوقت للحديث والهمس، ثم ينتقل إلى لوحة رائعة ويستخدم فيها أسلوب الاستفهام المتضمن معنى النفي فيقول: **"كيف يمكنني أن أعلّم الحصان البري كيفيّة التمرّد، والنهر كيفيّة الجريان، والشمس كيفيّة صناعة الدفء والضوء والعينين الصافيتين كيفيّة البكاء، والعاشق كيفيّة الحلم ؟.. كيف يمكنني نزع الجلد عن التمثال، وقراءة(نفوس ميتة)، على أنها فكرة بوشكين وسرد غوغول، وكيف يمكنني أن أنسى زكي الالوسي..؟"**[2] فالكاتب يتقن فن اللعبة ويترك القارئ يستمتع للبحث للإجابة على الأسئلة على الرغم من استحالة تحقيقها ليشاركه في همه ولوعته، والإحالة المرجعية كانت حاضرة فيقول: سأل دلكوز صديقه ستاندال: ما نفع قبة كاتدرائية ماربطرس في روما.. فأجاب ستاندال: لتحرك القلوب.

ثم ينتقل عبر المكان هذه المرة إلى شارع فلسطين لكن الفرص تضيق، لكنه سرعان ما ينهض قليلاً ليستجمع قواه عبر أفعال الأمر(قم وابحث) من فضاء أخضر في هذا الحيز القائم من الحصار، فالدقائق تمر ويطارد بعضها بعضاً والبساط الأخضر الذي اكتشفناه لم يتجاوز أرضيته مترين ويمضي، يتحدث حتى يصل ويصف بأن جسده الذي لا يترهل أبداً انه عاشق أزلي لا وقت له لخزن الشحوم والبلادة والظلمة، فالحب كما يقول هو الجرثومة المضادة الوحيدة التي تجعل الإنسان يتفادى الهرم والشيخوخة.

ثم يأتي المشهد الثالث ويقول: **"الطريق إلى بغداد قصير جداً لا يتّسع حتى لهمسة"**[3]، الطريق قصير جداً لا يتّسع لهمسة حتى غدا يمسح الحروف ويلغي النقط ويمحو آثار الأقدام وأطلق سراع جياد الوقت ويلون الأشجار الهاربة بالأخضر وينهي لوحته الفنية الرائعة عبر مجموعة من الأفعال المضارعة (أمشط، واعزي، وأفرط، واشد) لتعطي الحركة والاستمرارية حتى يصل بقوله: **"إننا جديرون بالحياة، وأهلُ لاحتساء الروع الطريّ من وجهها المعمّد بماء القمر.. فليس للحبّ أيتها اللبوة الملغومة بالفصول طريق مختصر"** [4].

---

(1) المصدر نفسه: 28.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 29.

(3) المصدر نفسه: 30.

(4) المصدر نفسه: 30.

أحلام بلا أجنحة:

تعد عنونة رسالة (أحلام بلا أجنحة) من العنونة الصورية، والعنوان يبدأ بالخبر، إذ جاءت لفظة (أحلام) بصيغة جمعية وما تتمتع من دلالة ضاربة في أعماق العاطفة الإنسانية، وتتبعها(بلا أجنحة) وهنا تتغير الدلالة وتحيل على نوع من الاضطراب وعدم الاستقرار على الرغم من إن العنوان بهذه الشاكلة يحيل على النهج القصصي، وإذا كان العنوان سمة لشيء ما، فإنه إلى التنكير أقرب إذ يدلنا(أحلا م بلا أجنحة)على شيء يكتنفه الإبهام، ثم يكون الكشف والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات، ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة، ويقول سيبويه: (واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة، لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به. فمن ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة)[1]، ولو تأملنا لفظة (أحلام) إذ وصفت بدون أجنحة فهذا يوحي بأنها أحلام لم تحقق، وهذا ما بدأ رسالته فيقول: **"تفحصت أجنحتي صباح هذا اليوم فوجدتها لا تصلح للتحليق، أجنحة كثيرة لي ولا جناح فيها يعمل.. تصوري...، فلم يكن أمامي دائماً منذ أن زرعت في جسدي كل هذه الأجنحة ولم أوفق يوماً في استخدامها، فاستخدام الأجنحة مثلما اكتشفت متأخراً بحاجة على القيادة التي لا أحسنها أبداً- قلت لم يكن أمامي سوى ارتياد اللعبة الوحيدة التي لم أجيد فيها التدبير.. لعبة الحلم..، ولا أعرف جمعاً للحلم غير جمع تكسير واحد هو(أحلام) "**[2].

أما موضوع الرسالة فهو رحلة حلب بدلالة قوله:**((لم تكن رحلة حلب درساً عابراً في المصادفة أو نشيداً قصيراً سهل الحفظ، كما لم يكن وليداً لقيطاً قذفه المد على الساحل في ظهيرة تشرينية متأخرة، بل كانت مهرجاناً ملوناً في لعبة الحلم التي أعرف، ألم تكن رحلتنا الحلبية بلا أجنحة هي الأخرى؟))**[3]، فنجد أن العلاقة قد تحققت بين العنوان والنص.

المغفرة للعشاق أولاً:

---

(1) سيبويه " الكتاب" تحقيق عبد السلام هارون: 21. وينظر: العنوان في الرواية العربية:130.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 38.

(3) المصدر نفسه: 38.

العنونة بهذه الصياغة التقليدية المألوفة تبدأ بالاسم المعرف، (المغفرة) بالصيغة الخبرية، فلمن تطلب المغفرة، ومن أجل من تطلب فيحدد ذلك لفظة الجار والمجرور (للعشاق) وتحمل هذه اللفظة معنى إيجابياً ويمنح بعض صفات البهجة للعنوان.

وتأتي لفظة أولاً لتحدد لمن ستكون هذه المغفرة، ستكون أولاً لكل عاشق، وجاء الجار والمجرور ليصعد من وظيفة التحديد ويتبعه بلفظة المفعول المطلق(أولاً) فهذه الدلالة لها عمقها وعملها في توظيف ونقل المعنى، إذ نجح الكاتب في عنوانه ليجعله من العناوين العاطفية الرومانسية وهذا ما يحرّض القارئ إلى المضي قدماً نحو الانسجام مع العنوان.

تبدأ الرسالة بـ((يا لهذه التفاحة البضّة المسحورة انشطرت))، وتخرج(يا) من النداء لتفيد التعجب والندبة أو حتى التألم والتوجع معاً، ويتبعها بلفظة (التفاحة...)، لتؤكد إن التفاحة هي الحبيبة، ولكن جعلها مشطورة من فضول الشراهة على نصفين، نصف قضمته الريح المنحوسة، وهي رياح الحب التي أوقعت تلك التفاحة / الحبيبة في شباكه، وأما النصف الآخر فقد ظلّ حائراً ولكنه صامد.

وبعدها يتحول في المشهد الثاني، وكأنه ينادي النصف الآخر/ غير الممطر فيقول: "ما أجمل الحيرة وهي تنتزع جزيرة التأمل شبراً شبراً... ما أبهاها وهي تجرّ خلفها خيول الذاكرة... ما أسعد الحقول وهي تحتشد بالصمت والوقت... ما أحلى المدى وهو يواصل الاتساع.."[1]

ثم ينتقل في المشهد الثالث ويصور حاله باستفهام متضمن معنى النفي، فيقول: " كيف يمكن لكفّ رقيقة لم تمارس في حياتها سوى لعبة الكتابةِ والكهانةِ ولمس المسرّات أن تغطي شجرة صنوبر فاجعة الأنوثة..." [2] وهو يتخيل الحبيبة، باتت شجرة صنوبر/ الحبيبة، والمعروف عن شجرة الصنوبر مقاومتها لكل الظروف ومنها العطش وما فيها من أشواك تحميها فالحبيبة قرينة لشجرة الصنوبر، وعلى الرغم من ذلك فهو مازال يتشبث بخيط من الوصل، ويقول: "وهمسة عشق لا تسمع لفرط رهافتها، أن تحرق باب المعظّم بكلّ عظمته وجلالهِ وطول بالهِ.." [3]، ثم يسترجع قليلاً، ويقول: "الحبّ عليكَ هو المكتوب يا... ولدي" [4]، شكراً لنزار قباني وعبد الحليم حافظ والموجي...ويستمر في عرض حالته في مشاهد عديدة سنختصر جزء منها: "عليّ أن أنسى شيئا أتسلى به في عزلتي وانفرادي المرعب.."[5] ومشهد

---

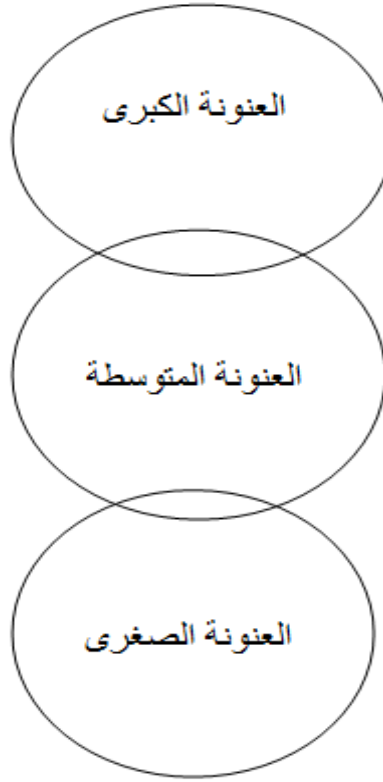
(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 42.
(2) المصدر نفسه: 43.
(3) المصدر نفسه: 43.
(4) المصدر نفسه: 43.
(5) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 44.

آخر: " كطائر مهزوم...تتراجع اللحظات في ذهني.. وأنا أغادر مواسم الدهشة والعذوبة.."[1] ومشهد آخر: السيار"ة وصلت مرآبها.. والسحرُ الشاحبُ الماثل في الأبد.. لا مرآب له...."[2]، وينهي رسالته بتكرار لفظة (مرحى) ثلاث عشرة مرة، ويقول: " إذا انهمر المطر بكلّ رغبةِ الخصب والعناقِ والجنون.. فليس بوسع الأرض أبداً أن ترفض الماء" [3].

وترتسم عبر هذه المشاهد علاقة النص بالعنوان، إذ تشتغل عتبة العنوان (المغفرة للعشاق أولاً) على آلية التدرج في بناء المشاهد لتثبيت الدلالة في تشييد قيمة المعنى العنواني وبنائه، غير أن هذا الدال إذ يوصف العشاق فأنه يعمل على تحديد نوع المغفرة وهذا التحديد يتبين عبر نوع الألم والعذاب الذي يلاقيه، وتأتي لفظة (أولاً) ليضاعف من قيمة الدال المغفرة ويمارس ضغطاً أكثر على توجيه دال المغفرة للعشاق لتحقق علاقة النص بالعنونة. ينظر الشكل(2 -1) لتوضيح العلاقة بين العنونة الكبرى والمتوسطة والصغرى.

---

(1) المصدر نفسه: 45.
(2) المصدر نفسه: 45 .
(3) المصدر نفسه: 49.



شكل (2-1) مخطط العلاقات في العنونة

الفصل الثاني

الفضاء السرديّ

المبحث الأول:

- **مفهوم المكان**
- **المكان في التجربة الإبداعية**

المكان العام:

- **المدن**
- **القرى**
- **القاعات**
- **المقاهي**
- **الشوارع**
- **الدكاكين**

المكان الخاص:

- **البيوت**

المبحث الثاني: مفهوم الزمن

الترتيب الزمني:

- **الاسترجاع**
- **الاستباق**

الإيقاع الزمني:

- **تسريع الزمن - الحذف-الخلاصة**
- **تعطيل الزمن -الاستراحة-المشهد**

المبحث الثالث: مفهوم الرؤية

الرؤية على مستوى الزمن:

- **(الزمن الطبيعي الخارجي/ الظاهري)**
- **الزمن النفسي(الداخلي/ الباطني)**

الرؤية على مستوى المكان:

- **الرؤية الموضوعية**
- **الرؤية الذاتية**
- **الرؤية التركيبية**

يعد المكان م سبة إلى الخطاب النقدي، ويشكل محوراً من المحاور الرئيسة التي تدور حوله نظرية الأدب، والمكان الروائي هو المكان المتخيل[1]، الذي تتجلى هذه الصياغة المكانية في التجربة اليومية على

(1) ينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، مهدي عبيدي: 26.

صعيد اللغة والسلوك، فإن الأمر يفترض مقاربته على أكثر من صعيد: إنَّ المكان كعلاقة لغوية هو أحد شظايا الجذر اللغوي (ك، و، ن)على وزن (مفعل) وهذه الصيغة اسم المكان_ يعني(موضع الشيء) أي المحل الذي يحلّ فيه ويتموضع، والفضاء الذي يحيط به، ويحدد موقعه بالقياس إلى شيء آخر، عبر الأبعاد الأربعة للمكان: الأبعاد التقليدية الثلاثة والبعد الزمني، كإسهام من النظرية النسبية في مقاربة المكان. والمكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن[1].

والمكان عند باشلار: فهو "الصورة الفنية ذاتها، التي يتواصل معها المتلقي مما يجعله قادراً على استحضار الصورة المتخيّلة لذكريات مكانه الأليف"[2]، وهو ليس "عاملاً طارئاً في حياة الكائن الإنساني، وإنما معطى سيميوطيقي. والمكان يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني، حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، يصبح جزءاً صميمياً منها، فالمكان هو الفسحة التي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم"[3]، فالمكان على هذا النحو "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة وتقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوف، مثل الاتصال، المسافة"[4]، والمكان هو" المكان الأليف، وذلك البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكان في الأدب هو الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[5].

وللمكان أهمية كبرى فهو "يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني، ويعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش، للوجود"[6]، وإذا كان المكان بهذه الأهمية في صياغة الكائن.

والمكان الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك الحاوي للشيء المستقر، وهو متنوع شكلاً وحجماً ومساحة. إن الأمكنة شكل من أشكال الواقع[7]، ويرى (أفلاطون) أن المكان هو "الخلاء المطلق"[1].

---

(1) ينظر: لسان العرب: (مكن) . وينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا: 27.

(2) جماليات الصورة، جاستون باشلار:290.

(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً: 60. وينظر: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا: 26.

(4) مشكلة البناء الفني-يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم وراز، بمجلة ألف العدد (6) لسنة 1986:23

(5) جماليات الصورة: 290.

(6) إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، ياسين النصير: 395.

(7) ينظر: الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، الكفوي، ترجمة: عدنان درويش ومحمد المصري: 223. جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا: 27.

وهو يعد كذلك على مستوى آخر "المسافة الممتدة المتناهية لتناهي الجسم"[2]، بينما يرى (أرسطو) أنَ المكان "موجود ما دمنا نشغله ونتحيّز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر، والمكان لا يفسد بفساد الأجسام"[3]، أي يدرك المكان عبر التعامل معه بوصفه يمتلك نوعاً من الاتساع، إذاً "المكان غير مستقل عن الأشياء ويتشكل من خلالها"[4]، ويمكن تقسيمه على "المكان العام الذي يحوي الأجسام كلّها، ويساوي مجموع الأمكنة الخاصة، بمعنى أنَّ المكان عند أرسطو موجود ولا يمكن إنكاره"[5]، ويتضح مما سبق علاقة الإنسان بالمكان علاقة حميمية جدّاً، إذ المكان معطى سيميائي مشحون بالقيم، والدلالات الروحية، ويعيش في اعماقنا.

و "المكان خاص ومشترك: المكان الخاص هو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره، والمكان المشترك هو الحيّز الذي تشغله جملة الأجسام"[6]، والمكان عند باشلار: هو الصورة الفنية ذاتها، التي يتواصل معها المتلقي مما يجعله قادراً على استحضار الصورة المتخيّلة لذكريات مكانه الأليف[7]، ويمكن تعريف "المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكان في الأدب هو الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[8].

ويقسم باشلار المكان من وجهة نظر إنسانية على نوعين هما:

1. **المكان الأليف**: الذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، أي المكان الذي نحب وهو مكان ممتدح لأسباب متعددة...، ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها والتي يمكن أن تكون قيمة ايجابية.
2. **المكان المعادي**: وهو المكان الذي تتجسد فيه الكراهية والصراع والكوابيس والألم[9].

---

(1) موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي: 169. جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا: 28.
(2) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي: 196. جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا: 28.
(3) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا:48.
(4) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا:28.
(5) المصدر نفسه: 28.
(6) المعجم الفلسفي، يوسف كرم، مراد، ويوسف شلالة: 166. وينظر: جماليات المكان: 28.
(7) ينظر: جماليات الصورة، جاستون باشلار، ترجمة، د. غادة الإمام:290.
(8) جماليات الصورة : 290.
(9) ينظر:جماليات المكان، جاستون باشلار: 37.

وفي تقسيم آخر يرى (ريال اوئيليه) أن المكان ينقسم على واقعي، له وجوده الموضوعي وأبعاده الهندسية، وخيالي يعيش فيه الإنسان ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميز فهو لم يعد أبعاداً هندسية وحسب، ويسميه (المكان العام)[1]، وهنالك أيضاً فضلاً عن المكان العام والخاص، المكان التاريخي و"هو ذلك ذلك المكان الذي له بعد زمني، يحاول القاص من خلاله تصوير وإظهار التغيير الذي يحدثه الزمن أو الأحداث في بقعة مكانية معينة، أو يعتمد إلى تصوير مكان معين بما فيه من أشياء في زمن معين"[2]، ويختزل غالب هلسا أنواع المكان إلى ثلاثة أنواع فقط هي[3]:

1. المكان المجازي
2. المكان الهندسي
3. المكان المعاش

وفي دراسة (ياسين النصير) للمكان تبلورت لديه ثلاثة أنواع رئيسة للمكان، ولا سيمّا في الرواية العراقية وهي :

- **المكان المفترض:** وهو كل مكان تخيلي افتراضي، نشأ بفعل تهويمات الخيال وتأملاته في مخيلة غالبا ما تكون مريضة ومأزومة.
- **والمكان الموضوعي:** ويعني به تلك الأمكنة المغلقة التي تبلورت بفعل الأوضاع العامة مثل السجون والمنفى.

وأخيراً المكان ذو البعد الواحد وهو مكان عام لا يكتسب هويته الخاصة داخل النص الإبداعي[4].

أما فلادمير بروب قسم الأطر المكانية التي تؤدي الشخصيات على ثلاثة أنواع: المكان الأصلي، والمكان الذي فيه الاختيار الترشيحي أي انه المكان الذي يتعرض فيه البطل إلى محنة، والمكان الذي يقع فيه الانجاز[5].

---

(1) ينظر: جماليات المكان: 37. وينظر: البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من 1990-2000 د،حسين غازي لطيف:237.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق:260-261. وينظر: البناء الفني في القصة القصيرة في العراق1990-2000: 238.

(3) الرواية العربية واقع وآفاق مشترك، مجموعة مؤلفين:217-224. وينظر: البناء الفني في القصة القصيرة في العراق:238.

(4) ينظر: الرواية والمكان، ياسين النصير: 41-42. وينظر: البناء الفني في القصة القصيرة في العراق: 239.

(5) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة،تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر: 58-59.

إن المكـان فـي الأدب لـيس مجـالاً هندسـياً، تضـبط حـدوده أبعـادٌ، وقياسـات خاضعة لحسابات دقيقة كما هو الشأن بالنسبة إلى الأمكنة الجغرافية ذات المواصفات الطبوغرافيا[1].

لقد لعب المكان في حياة الإنسان منذ القدم وما يزال دوراً أساسيا، تجلى أثره في تشكيل وجدانه على نحو معين، ووصم حياتـه بسمات خاصـة، تركت أثارها في تحركاته وسكناته، وأكثر ما تجلى هذا التأثير في الأدباء على مر العصور، بحكم أنهم يمتلكون المقدرة على إعادة إنتاجه، واكسابه إمكانية التجدد والتواصل.

المكـان حاضـر فـي العمـل الأدبـي، وهـو الفضـاء الـذي تجـري فيـه الحـوادث، وعبره توصف الأمكنة لتساعدنا على فهم الشخصية الأدبية.

المكان في التجربة الإبداعية :

يشـكّل المكـان فـي التجربـة الإبداعيـة، انطلاقـاً، واسـتجابة بـه لمـا عاشـه، أو عايشه الأديب، سواء على مستوى اللحظة الآنية ماثلاً بتفاصله ومعالمه، أو على مستوى التخيّل وافداً بملامحه وظلاله، إلا أنّ حضوره التجربة الإبداعية يفقده بعضـاً مـن خصوصـيته الواقعيـة التاريخيـة والماديـة، لكنـه يـزوده بجملـة مـن الخصـائص المجازيـة التـي تتركـز أساسـا علـى رؤيـة الأديـب، وتتغـذى ممـا يسـتوحيه مـن فضـاء التجربـة المعيشـة، ومنـاخ الإحسـاس الـذي ينتابـه، ويصـاحبه أينمـا حـل وارتحـل؛ إنـه الرحم الذي يتفاعل فيه الفرد الاجتماعي بكيانه ووجدانـه، كمـا بإمكانـه إبـراز مختلـف الأنشـطة والسـلوكيات الاجتماعيـة التـي تعاقبـت عليـه وارتبطـت خصائصـها بـه، إن المكان في السرد الحكائي هو الصفحة الوحيدة التي تطل على الماضـي، وتؤرخ لـه بـإخلاص، سواء كـان ذلـك علـى مستوى الاستقطاب الموضـوعي، أو علـى مستوى الاسترفاد الذاتي(الوجداني والنفسي)[2].

إن المكان في السرد الرسائلي لا سيما التجربـة الإبداعيـة بوجـه أخص، هو المكان الذي يشعرنا بوجوده وضرورته، لذلك ينقل لنا الكاتب ذلك عبر رسائله وقد أحدث تداخلاً يصعب عزلنا عنه، فقد نقف على عتبة البيت الذي ولدنا فيه، فنشعر أن ثمة علائق وشيجة تعيدنا إلى الامس البعيد فيقول: **((البيوت الطينية تتداخل سقوفها بحميمية بالغة حتى تبدو للرائي من بعيد وكأنها ذات سقف واحد لا يكاد ينقطع))**[3]،

---

(1) ينظر: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باديس فوغالي: 181.
(2) ينظر:المصدر نفسه: 181.
(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح : 140.

فمن تجاربه الوجدانية مغامرات صباه وشبابه، ومن تجاره الفكرية تتضح همومه ومعاناته إزاء الذكريات الأليمة، فيقول في رسالته (الحصاد): " **ثم ما تلبث مناجلهم أن تبدأ باقتحام هذه الحقول بخطوط مستقيمة تحت أنغام أغنيتهم الشعبية المشهورة (خَبَب يمشي المدللْ بازركْ النيلي).. يا لها من أيام موغلة في الماضي، لقد اختفت كل هذه المواسم العفوية المتفجرة صدقاً وحياة**"[1]، يصف احتفالية شعبية سادت ثم بادت، إذ تتجلى لدى الكاتب رفضه لطمس ذلك باستعادة ذكرياته الآفلة عبر سرده الرسائلي والانطلاق في محاولة لتشكيل صورة للحياة في استمرارها والتعلق بها، ويذكر ذلك عبر رسالته الآنفة الذكر **ويقول: "على الرغم من مرور ما يزيد على عشرين عاماً_ياه..عشرين؟!.. كم نحن تعساء ومغفلين إذن!_ على غفوة هذا الكلام ولا أصدق أن ما حصل بكل هذه الشراسة والعدوانية قد حصل، وأن عليّ أنا العاشق المولع بلعبة الذاكرة أن أتصدى للزمن الغادر وأعيد ترتيب أشيائي من جديد**"[2]، فهو يحدد البعد التاريخي معلناً صيحة زمنه (- ياه..عشرين ؟!..) فهو يتحسر، وتمثل(ياه) نوعاً من التحسر، فالمكان لم يعد بهذه الصفة الوظيفية وعاء يحتوي جملة من الذكريات سطرها الماضي ونقلت عبر سرده الرسائلي، وإنما أصبح وعياً فكرياً ونفسياً واجتماعياً ووجدانياً، يتفاعل مع الذات ويظهر بأشكال متعددة حسب رؤية الكاتب المستقطبة لتمثله فيقول: " **سعيت إلى الاحتماء بالكتابة والمعرفة والحب وصناعة الأمجاد المزيفة واختراع مزيد من الأقنعة والأكاذيب والحجج لأتملص من عذابات وجهي، وأعبر إلى الضفة الأخرى التي تخلو من (الحرفيش) و(الكشون) و(البنجنجل)، وليس فيها(جرزة) تصلح(الشواريك) ولا(كرزة) تزدان**

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 139.
(2) المصدر نفسه: 123.

ربيعاً بسحر عشرات الأنواع من الورود والفتيات...ولا(بير العبد) نصطاد منه حماماً برياً ولا (حمرة الطنانير) نطارد فوق تربتها الملونة أوهامنا الندية"[1]، في هذ النص من الرسالة يختار الكاتب مجموعة من الألفاظ(الحرافيش، الكشون، البجنجل، الجرزة، الشواريك، خضرة الحشيش، حمرة الطنانير) ليوحي بجمالية المكان عبر لغة سردية تؤدي وظيفتها في التحديد أي المكان، إذ جعل للمكان فضاءً عبر الألفاظ التي أوردها في النص، إذ تتيح للمتلقي مجال الإيحاء.

المكان في السرد الرسائلي هو المحرك لتشكيل كتابة الرسائل، وأنه يشغل الحيز الأكبر، ولا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد الرسائلي، ويمكن أن نعدّ المكان في الرسائل هو الأرضية التي تشكل جزيئات العمل.

وسنتناول المكان في رسائل الكاتب من خلال تقسيم المكان إلى:

(1) المصدر نفسه: 123_124.

المكان العام والمكان الخاص

المكان العام هو المكان الذي يحوي الأجسام كلها[1]. أما المكان الخاص فهو أول ما فيه الشيء، وهو الذي يحويك لا أكثر منك[2]، وعليه فالمكان العام هو مجموعة الأمكنة الخاصة. أما المكان الخاص فهو الذي يحوي أكثر من جسم واحد[3].

المكان العام

لا يستغني العمل الأدبي مهما كان شكله وجنسه عن عنصر المكان، فـ "المكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة وإحساساً آخر بالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه. فقد حمّله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطمح شخوصهم"[4]، فهو الأرضية التي تشد جزيئات العمل كله، فإنّ للمكان نكهة خاصة تولد في الأديب تجعله ينتشي، ويتصهد وجدانياً كلما لامس شعوره من ذلك المشهد المكاني الغائر في أعماق ذاكرته[5].

يشمل المكان العام مجموع الأمكنة والتي نتلمسها عبر ما عرضه الكاتب في سرده الرسائلي، وهي، المدن، والقرى، والقاعات، والشوارع، والأرصفة، والمقاهي، والحوانيت، والمتنزهات العامة، والسينما، والمطاعم، والساحات العامة [6]، ومن أمثلة المكان العام في رسائل الكاتب:

المدن:

تشكل المدينة أحد الروافد الأساسية التي أسهمت في صقل موهبة الكاتب محمد صابر عبيد، إذ كانت المكان الميداني العملي لنشاطاته الأدبية كافة، فقد شكّلت تحولاً في حياته، وتعدداً واثراء لرؤيته، فقد رفدته بالكثير، ووسعت آفاق الإبداع عنده، ومن الطبيعي أن يرتبط ظهور المدينة بعناصر مكانية أخرى: الجامعة/الشارع/ المقهى/القاعات..الخ وعلى الرغم من أنها مستقلة فلا أثر لوجود مدينة من دونها

---

(1) ينظر: تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، 142. وينظر: شعرية المكان في القصة القصيرة جداً: قراءة تحليلية في المجموعات القصصية(1989 -2008) لهيثم بهنام بردى، د. نبهان حسون السعدون: 40.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 40.

(3) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري:149. وينظر: شعرية المكان في القصة القصيرة:40.

(4) الرواية والمكان دراسة المكان الروائي، ياسين النصير:9.

(5) ينظر: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي:1.

(6) ينظر: شعرية المكان في القصة القصيرة جداً: 40.

بوصفها إطاراً مكانياً لها، إذ يقول في رسالته (أمطار يحرسها القصب): " **الطريق إلى بغداد في الصباح المبلل بالشوق مثير للتأمل والتحمّل.. الطفولة معلّقة مثل قمر فضيّ.. تبادلاً، تعانقاً، اندمجا.. فكان سراباً ضبابياً ينقر وجهي الرطب من وراء الزجاج.. وهدير المحرّك يجعل الأشياء قصيّة نائية كلّما كادت أن تحطّ في حضني وتقبض على لساني الخارج عن القانون. كنت أتنقل من حلم إلى حلم، ومن وهم إلى آخر، غير عابئ بملل المسافرين وكآباتهم وانشغالاتهم وأسئلتهم الفجّة الساذجة..كم الساعة الآن.. المطر يجعل الطريق أطول.. قد نصل متأخرين..عندك نار.. نعم، لكن ليس بوسعها إشعال سيجارة..عذراً.. وغيرك مما لم أكن ألتفت إليه أحياناً. هاهي بغداد تلوح في الأفق مثل عروس من خلال المطر، تتبختر بفتنتها ونضارتها، ترشق الغيث الهاطل بالمحبة والمواعيد وثمار الدرّاق.. المارّة يلوذون بحواف الجدران والمظلاّت والمعطف الواقية، وبالمطر نفسه حين يتساقط من كلّ الجهات فلا مناص"**[1]، يرسم الكاتب المكان في مشهد مشبع بالدينامية والحركة عندما يشبه مدينة(بغداد) مثل عروس تتبختر بجمالها وحسنها، وتكتسب جماليتها عبر بداية المقطع(الصباح المبلل بالشوق) و(ها هي بغداد تلوح في الأفق).

ومن رسالته (أبي)يقول: **"اصطحبني أول مرة إلى مقهى أحمد رشيد المزينة ليلاً بمصابيح نفطية(لوكسات)، كانت تجعل من المكان فضاء ساحراً فاتناً أشبه بالعيد، الرجال يتحلقون حول المناضد يلعبون الورق والدومينو والطاولة، ويحتسون الشاي والحامض والكوكا والمشن والتراوبي صودا والفانتا المبرّدة إذ كانت من أجمل فواكه الصيف، ولم أعد أعرف من اين تأتيني زجاجات المشروبات الغازية بأنواعها كافة، وأنا أكرعها بلا طائل حتى التخمة، كان ذلك يوماً تاريخياً في حياتي لا يضاهيه سوى تلك الليلة التي اصطحبني فيها أبي إلى الموصل، وحين دخلت ليلاً من شارع النجفي إلى شارع نينوى المعروف بـ((السرجخانة) صعقت من الدهشة لهذا الفضاء الذي لا وجود له إلا في الأحلام النادرة"** [2].

يرسم الكاتب المدينة ولا سيما الحيز المكاني الذي هو حاضر للكاتب ومحتوياً إياه، ولذا فهو ينطبع بطابعه وينشد إليه من الدهشة ذلك هو ليل المدينة وهو أشبه بالعيد تتجلى فيه كل مظاهر الحياة؛ من أنوار ولعب ومشروبات غازية.

المدينة تعد من الأماكن المفتوحة عند الكاتب محمد صابر عبيد على الرغم من بيوتاتها المجصصة والسمنتية الجامدة ، إلا أن شوارعها المزينة ليلاً، ومقاهيها المكتظة بالناس والصراخ.

القرى:

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 16- 17.

(2) المصدر نفسه: 107.

تعد القرية من الأماكن التي حظيت باهتمام الكاتب فهو من خلالها عدَّ مصوراً بارعاً لأصالة المكان فقد نقلها بكل تفاصيلها وطبقاتها، وهذا يتضح عبر حضورها الدائم في أغلب رسائله، فهي تمثل بؤرة انبعاث وتجدد، لما يتميز به فضاء القرية بهدوئه ومناظره الخلابة وانفتاحه على الحقول الزراعية بأشجارها والبيوت الطينية التي وقف عندها كثيراً وأعياد الحصاد، إذ نجد نظرته إلى الطبيعة نظرة لا تخلو من التأثير الرومانسي، إذ غالباً ما يمتزج فيها جمال الطبيعة بأحلام الكاتب ورؤاه وهذا مقطع يبدأ بما تسجله الذاكرة منذ الولادة ويقول: **"في (عين سطام) قرية أبناء عمومتي عشيرة القضاة تزوج أبي من أمي وولدت أنا"**[1]، إذ أصبحت القرية الذاكرة والحلم والزمن إلى درجة تأليه المكان مما إنعكس ذلك في جل رسائله فتحولت إلى حساسية مكانية مغمورة بالجمال وحافلة ويقول في رسالته(زمّار يا أبا علي)**:" زمّار هذا الإيقاع السحري الذي ما ينفك يتردد في أوصالنا ويصهل في دمائنا ويتلّبث مقيماً أزلياً بين ضلوعنا... زمّار التي لم تعد مكاناً مجرّداً تحتفظ به الذاكرة لأغراض أخلاقية تحسسنا بشرف الانتماء حسب، بل تحولت إلى فضاء ومناخ وحلم لا يتوقف عن التكرار.."**[2]، تبدأ بؤرة المكان عبر العنونة(زمّار، يا أبا علي) فتحمل صيغة الجملة الجوابية قبل صيغة السؤال، لما تحمله من تأثير في ذاكرة الكاتب ويزداد تفعيل ذلك عبر تعزيز الأجوبة عن زمار وما تحمله فيجعلها إيقاعا سحرياً (زمار هذا الإيقاع السحري الذي ما ينفك يترد في أوصالنا ويصهل دمائنا...)، ولم يكتف بالسحر الذي يتردد في الأوصال ويصهل في الدماء بل يجعل منها أسطورة الزمن الجميل، لقد استطاع الكاتب في سرده الرسائلي أن يضاعف من طاقة السرد ولا سيما من خلال التشكيل المكاني، فقد ظلت الطباع القروية التي نشأ عليها تؤكد ذلك الترابط ومتن العلاقة إلى حد المغالاة في ذلك، إذ تضمنت رسائله روح ذلك الترابط إذ يقول**:زمار أسطورة الزمن الجميل حيث كانت خمسة فلوس فقط كافية لملء جيوب دشاديشنا الجانبية الطويلة بالسسي والقضامة من دكان (أبو غانب) ذلك الرجل الموصلي الحاضر أبداً في ذاكرة الطفولة الزمارية"**[3]، ولهذا ظل المكان وما يزال الهاجس المحوري القوي الذي يمتلك المقدرة على شد الأديب إلى منبته الأول، فله نكهة خاصة وسحر مميز يولد إحساساً متفرداً، يجعله ينتشي، كلما تحسس شعوره الغائر في أعماق ذاكرته، ويصف حيز القرية بطائفة من الخصائص التي تجعلها تتميز عن حيز المدينة. وينقل ذلك عبر رسالته (الزمّاريّ الطائر) يقول:**((منذ زمن ضارب في الخضرة والمحبة والربيع، كانت زمّار _ ذلك الحلم**

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 105.

(2) المصدر نفسه: 127.

(3) المصدر نفسه: 127.

الطفوليّ الساحر تعبث في حواسنا وسلوكنا وتأملاتنا))[1]، فيقف الساعات الطوال يسترجع بتأملاته فيصور لنا(زمّار) تلك القرية النائية التي خرج منها ويكرر ذكر قريته زمار ويطيل التوحد بالمكان وكأنه في حالة تعبدية فيقول من رسالته (الزمّاريّ الطائر): **" إن العالم عندك يبدأ من زمار وينتهي بها، إنها عاصمة العالم لديك، إن لم تكن في قلبك فإنك تدور في أوردتها وشراييناها دماً حاراً متوهجاً بروعة الحنين وحميمية الذكرى، ليس بوسعك الابتعاد عنها، هي وطنك وأنت وطنها"**[2]، يصور الكاتب انفعاله بقوة مع زمار عبر المقاطع السابقة من خلال بطلها(أحمد زمَّاري)، إذ يعط للقرية سحراً فنياً.

ومن رسالة أخرى (أمطار يحرسها القصب) يقول: **" كانت القرية في ذاكرة البصر القديمة مكللّة بتيجان الطين وأهلّته وصولجاناته كلّ شيء كان طينياً.. البيوت والتنانير والطرق والملابس، حتى الوجوه المكتفية بشحوبها وخبزها ولبنها كانت طينية.. هكذا هو شتاء قريتنا الفظّ العاصي الكريم.."**[3]، يروي الكاتب بأقصى ما يحيل إليه السرد الرسائلي من الذاكرة المحملة بالدلالة والمعنى والفضاء، فكانت البؤرة المكانية الهائلة تتمركز حول (البيت/ القرية) فهو يحسن الانتماء بصيغة الجمع(نا / قريتنا) ذات النسبة الحاضرة إلى المفرد والجمع معاً وهذه الصيغ(البيوت، التنانير، الطرق، الملابس، الوجوه..) توفر قدراً استثنائياً من حساسية الانتماء والتداخل والتلاحم الكلي، فصيغة الجمع وسّعت البؤرة المكانية وقد نقل لنا الكاتب ذلك عبر رسائله، إذ رسم ارتباطه بالقرية خاصة بفصل الشتاء، بجمال هذا الحيز وتميزه، إذ إنه ربط البيوت الطينية والتنانير والطرق التي هي الأخرى طينية، وجعل منها إطاراً رائعاً للغته الشعرية ولسير الأحداث ولتسلسل الذكريات، حتى أحدث تداخلاً يصعب عزلنا عنه، فقد نقف على عتبة البيت الذي ولدنا فيه فنشعر أن ثمة علائق وشيجة تعيدنا فيقول: **" البيوت الطينية تتداخل سقوفها بحميمية بالغة حتى تبدو للرائي من بعيد وكأنها ذات سقف واحد لا يكاد ينقطع"**[4]، فالسرد الرسائلي لم يكن خالياً من الرمز، فإمكانية التكييف مع المعطيات النفسية والوجدانية كان حاضراً، فقد عده رمزاً للفخر والتملك وبسط النفوذ في كثير من الشواهد السابقة، أما في هذه اللوحة فيرمز إلى الهشاشة والزوال، ويغدو رمزاً للأسى والتوجع على ما مضى من جميل الأيام، فيقول في رسالته التي تحمل عنوان (عيسى عبدالله الجرجيس) _الشاهد الغائب_**:"..هل صحيح أن (زمّار) القديمة غمرتها مياه السدّ ولم يعد لها وجود ؟ ومنحونا بدلاً عنها زماراً إسمنتية جديدة، الدكاكين فيها أكثر من المنازل، ومن لا**

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 75.
(2) المصدر نفسه: 76.
(3) المصدر نفسه: 16.
(4) المصدر نفسه: 140.

تعرفهم فيها أضعاف أضعاف من تعرفهم(زمار) أخرى لا تحمل، لا من ألق الماضي ونضارته وإشراقته سوى الاسم الشاحب الكسير بلا لون ولا طعم ولا رائحة...ترى أين ذهبت تلك الذكريات الوادعة المكتظّة بأسراب القطا والحمام والزرازير ! ألم يكن بإمكانها أن تشفع للمكان وتخطفه من أمام السيل الجارف وتنقذه من مخالب الغرق؟"[1].

ومن رسالته التي تحمل عنوان (الزماري الطائر) يقول:**"كانت زمّار يوم كنّا عرباً وكرداً مسلمين ومسيحين"**[2]، ويقول في رسالة أخرى(أبي):**"صارت زمّار هي البديل الطبيعي وقد أسهمت قرية(عين زالة) النفطية- المبنية على الطراز الإنكليزي المدهش- كثيراً بجعل زمار بلدة متحضرة، سكنها العرب والكرد والمسيحيون بألفة راقية خلت من أية حساسية يمكن أن تعكسها القومية أو يفرضها الدين.."**[3].

ففي القرية، نلقى عادةً مجتمعاً صغيراً متماسكاً متضامناً، يكاد يكون أسرة واحدة، عبر أعراف وتقاليد تقوم على التضامن والتسامح ، وهكذا يعطي لقريته التميز بالقيم الأخلاقية التي تحلت بها وتجسدت في علاقات أبنائها، ويمنح المكان إنسانيته ليعلو من شأنها، ويتحدد المكان في قرية زمّار التي يسكنها العرب والأكراد والمسيحيون ويظللها التسامح والود.

ويسترسل الكاتب في صورة قريته وبيوتها الطينية ولا سيما في فصل الشتاء، وسقوط الأمطار الغزيرة وكيف يعمل الرجال السدود الترابية التي لا تقف أمام عنف الطبيعة، والأطفال ورحلتهم مع صيد الحمام.

وقد وصف الكاتب قريته بلغة حكائية مفصلة، ووضح سماتها وسمات ساكنيها عن طريق التوصيف، ورسم لوحات جزئية، بمجملها أعطت مشاهد انسانية حركية جميلة، وكأنه يؤمن- في أعماقه- أن كل مَن ينتمي للقرية يتحلى بالخصال الرفيعة.

القاعات:

تعد القاعات من الأمكنة المشهورة التي يؤمها الناس وهي الملتقى للمناسبات، لا سيما أيام المهرجانات والأعياد، إذ تُقام الاحتفالات وتجرى على أرضها الأنشطة الأدبية كافة وغيرها ومن القاعات (مركز الفنون) يقول في إحدى رسائله:**"مركز الفنون.. يا الله.. ما هذه الرائحة الفردوسية.. وما هذا الدفء الملائكي يحتضن**

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 123.

(2) المصدر نفسه:75.

(3) المصدر نفسه: 105.

أحلامنا الصغيرة الدفينة"[1]، فيبدأ من(مركز الفنون) يا الله إذ ينقل دهشته واعجابه، إذ كانت قاعة المركز مكتظة وكأن موجودات القاعة تشاركه في أفراحه.

وفي رسالة عنوانها (ثلج ناعم وأفكار لا تحسن الرقص) يقول: **"لا بد أنّ القاعة المقفلة كانت تطرد بردها إلى المربّع الصغير الذي يتقدّم بوّابتها في الطابق الأوّل، خوفاً على معارفها وعلومها المستلقية في بطون الكتب من الزكام وأمراض الحبّ المعدية، والاعتراف برغبتها الطاحنة في الذوبان والتلاشي"**[2]، يعطي الكاتب القاعة بعداً آخر وهو أنها تغدو فسحة طبوغرافية يواجه بها الكاتب شعوره بالفراغ المزمن، وليست أي مكان يظهر بشكل عابر، فالقاعة عنده في هذا المقطع مكاناً يواجه به فراغه المستحيل عبر طردها البرد إلى المربع الصغير.

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 25.
(2) المصدر نفسه: 35.

المقاهي:

تمثل المقاهي مكاناً ترفيهياً في الحياة الاجتماعية و"يشكل المقهى واحداً من الفضاءات الانتقالية الخاصة التي تتميز بتنوع دلالاتها الفنية فهو البؤرة المكانية التي تلتقي عندها الشخصيات ومن طبقات اجتماعية مختلفة محاولة البحث عن راحتها النفسية في وسط ذلك الفضاء"[1]، وفي مكانه فسحة للتأمل والراحة النفسية، و"المقهى لا تصبح ملكاً لأحد بحكم أنها ليست جزءاً من تركيبة خاصة بأحد، وبأعمدة المقهى، وارتفاعاتها وسط الفضاء الداخلي تصنع راحة نفسية لا تشبه التي يعيشها المرء في بيته المزدحم فالجالس في المقهى يستطيع أن يمد بصره"[2]، فهو مكان اجتماعي وملتقى لقطاع واسع من الناس، فـ"المقهى ملتقى الولادات الفكرية، ومنطلق لها كذلك، لأنها ملتقى لضياء الشوارع المتقاطعة ومنطلق لبصر الجلساء"[3]، إذ يقتاده الناس ويشكّل ساحة التقاء.

ويتميز المقهى بوصفه مكاناً "لتصريف فترات الفراغ وإمداد الفرد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية"[4].

ومن المقاهي التي يقف عندها الكاتب مقهى(أحمد رشيد) وفي رسالته المعنونة (أبي) يقول:" **اصطحبني أوّل مرّة إلى مقهى أحمد رشيد المزيّنة ليلاً بمصابيح نفطية(لوكسات)، كانت تجعل من المكان فضاء ساحراً فاتناً أشبه بالعيد، الرجال يتحلقون حول المناضد يلعبون الورق والدومينو، ويحتسون الشاي والحامض والكوكا كولا والمشن والتراوبي صودا والفانتا المبرّدة إذ كانت من أجمل فواكه الصيف، ولم أعد أعرف من أين تأتيني زجاجات المشروبات الغازية بأنواعها كافة، وأنا أكرعها بلا طائل حتى التخمة**"[5]، إذ يعطي الكاتب صورة جميلة عن ذلك المقهى ويصفه بالمكان الساحر الشبيه بالعيد عبر زينته ومصابيحه(اللوكسات) والرجال يتحلقون حول المناضد وهم يلعبون.

والمقهى الآخر(مقهى البجاري) من رسالة أخرى تحمل عنوان(فزت بالجائزة غبطة الإصدار الأوّل) يقول: **"حدث في عام** 1998 **حيث كنت ألتقي مجوعة من الأدباء الشباب في مقهى مستطيلة الشكل تدعى (مقهى البجّاري) وصاحبها (أبو**

---

(1) سيرة جبرا الذاتية، في البئر الأولى وشارع الأميرات: 181.

(2) الرواية والمكان، دراسة في المكان الروائي: 80.

(3) المصدر نفسه: 80.

(4) بنية الشكل الروائي:39.

(5) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 107.

صالح)، وتقع في شارع المتحف الموازي لشارع حلب الشهير وسط مدينة الموصل...حدث في هذا المناخ الحافل أن أعلنت دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عن مسابقة سنوية للأدباء الشباب في المجالات الأدبية كافة... وظلت المقهى تغلي ولا سيما في الأيام التي كان على نتائج المسابقة أن تظهر..."[1]، إذ يقدم صورة حية أيضاً عن ذلك المقهى عبر التقائه مجموعة من المثقفين الشباب في شارع حلب الشهير في الموصل.

وفي رسالة أخرى تحمل عنوان (رجل كثير الأخطاء) يقول: **"جلسوا في مقهى أحمد العلي حيث يجتمع الأصدقاء عادة، وضع على الطاولة المدوّرة مجموعة من الكتب التي يتأبطها ثم أخرج من جيبه ديوان البياتي وأطلع أصدقاءه علة قصيدة (المعجزة) التي حدّثهم سابقاً بمشروع الكتابة عنها.."**[2]، وفي مقهى(أحمد العلي) يقف قليلاً إذ يكتفي بإشارة سريعة للمكان عبر مقطع صغير، إذ يتحول المكان إلى مكان للتعارف مع الشاعر عبد الوهاب البياتي.

---

(1) المصدر نفسه: 170 -171.

(2) المصدر نفسه: 190.

ويتضح مما سبق أن للمقهى دور في تشكيل ثقافة الكاتب محمد صابر عبيد وجزء من ماضيه، ففيه قضى بعض أوقاته مع أفراد عائلته واصدقائه الآخرين، إذ شرب معهم الشاي (والحامض والكوكا والتراوبي والفانتا المجمدة)، وغدا الحدث في المقهى له دلالته المكانية، ولا سيمّا إذا كان يجمع الأصدقاء على طاولة مستديرة، ويعد المقهى على وفق النصوص السابقة فضاءً مكانياً.

الشوارع:

تشكل الشوارع أحد الافضية العامة للكاتب، إذ تشهد حركة الشخصيات، لا سيمّا الشوارع التي أنتقل إليها وحل عليها ضيفاً في أيام الطفولة، فـ "الشارع صحراء المدينة، وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري، لامتداده، طاقة على مد الخيال"[1]، لأنه يعطي حرية الحركة والتنقل، ويصف "بودلير الشارع بأنه شعر المدينة ونقول عنه هو النهر اليومي للمدينة"[2]، إذ تجري فيه كل فعاليات الحياة، وحوله تتجمهر الأسواق.

ولما "كانت الشوارع تشكل أحد الأفضية المنفتحة- بل من أغنى أنماط الفضاء المنفتح- النابض بالحياة والموحي بالتجدد والاستمرار"[3]، إذ وقف الكاتب محمد صابر عبيد عند بعض شوارع العاصمة بغداد ليعطيها بعدها الدلالي والوظيفي ومنها شارع (فلسطين).

ومن رسالته (ليس للحب طريق مختصر) يقول: **"في شارع فلسطين تضيق الفرص وتضغط الرغبة على الصدور، ويخفق العصير الأصفر المحلّى، والجاتو الرديء واستدراج العواطف خفية، في الاعتذار عن الكآبة والتعب"[4].**

ينقل الكاتب في سرده الرسائلي حدثاً في شارع معروف ذي تحديد جغرافي لخارطة وجوده(شارع فلسطين) وله من القدسية لا سيمّا وأنه يقع في العاصمة العراقية(بغداد)، ويجعل للشارع سلطة يفرضها عليه لتشاركه في همومه، لتضيق حرية الجسد بعد أن ضاقت به الفرص وضغطت الرغبة على الصدور.

ومن الصور التي يقف عندها الكاتب في رسالته (أبي) يقول: **" وحين دخلت ليلاً من شارع النجفي إلى شارع نينوى المعروف بـ(السرجخانة) صعقت من الدهشة لهذا الفضاء الذي لا وجود له إلا في الأحلام النادرة، شارع مكتنز بالأضواء**

---

(1) الرواية والمكان: دراسة في المكان الروائي: 110.

(2) شحنات المكان:163.

(3) الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي:50 -51 . سيرة جبرا الذاتية: 165.

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 29.

الملوّنة والحاجيات المعروضة بشكل مثير للغاية"[1]، إذ نجده يعكس ما شاهده في شارع نينوى المعروف بـ(السرجخانة) بوصفه المكان الذي تنطلق منه البؤرة ، والدالة على الفرح والدهشة وتحقق ذلك عبر الأضواء الملونة والحاجات المثيرة للغاية، والمتأمل في هذا النص ووصفه بهذه الدقة ونقل الصورة بكل تفاصيلها يعكس حضوره الدائم في ذاكرة الكاتب، وينهي حديثه بقوله:(وأذكر أنني اشتريت أوراق ملونة... إذ كنت طالباً في الصف الرابع الابتدائي).

إنَ الشوارع بوصفها فضاءً مفتوحاً، تتمظهر في السرد الرسائلي بشكل مفصل، ينجح الكاتب في الوقوف على تفاصيلها التي تغني الحدث، وهذا راجع إلى أن الأماكن في السرد الرسائلي، تأتي مركزة ومكثفة وتحتمل الوصف الدقيق والطويل، ولا سيمّا إنها تعتمد على الاسترجاع، فالأماكن نقطة التقاء بين الشخصيات، وفي فضائها تظهر دلالة مواقف الشخصيات واندماجها في المكان.

الدكاكين:

يضفي (الدكان) أو الحانوت جماليات إضافية على فضاء الريف/ القرية، إذ فضلاً عن وظيفته في إمداد القرية بالمؤن والحاجات الضرورية، تشكل صلة الوصل بين القرية والمدينة، فإنه أيضاً يعدُّ مكاناً اجتماعياً/ ثقافياً، غالباً ما يختلف إليه ساكنو القرية، لتبادل الأحاديث وتمضية الوقت[2]، وفي رسالته الزماري الطائري يقول: **"وبير عبد، وحمرة الطنانير، وصفى عبوش، وصفى ملا علي، وبستان وذنونة، والشواريك، والجزرة، والحويجة، والشرشح، ودكان(أبو غايب)، وشماشا، ومقهى أحمد رشيد وقصابة يونس الحجي، ودكان (أبو جميل)، وكريم السقا، ومئات المفردات والحيوات الأخرى، تختصرها جميعاً في رقعة صغيرة بحجم الكفّ تسطّر عليها بخطّ كوفيّ..أحمد زمّاري.. لتباهي بها الآخرين وتحدّثهم باستماع وفخر عن مجد جميل غابر"**[3]. في هذا المقطع يبين عشقه للمكان حدّ الانصهار به فجاء ذكره له وفاءً وافتخاراً بأنه جنة الأحلام الأولى وكنز القيم والحكايات الأصيلة.

ومن رسالته (زمار يا أبا علي) يقول: **"...كانت خمسة فلوس فقط كافية لملء جيوب دشاديشنا الجانبية الطويلة بالسسي والقضامة من دكان(أبو غايب) ذلك الرجل الموصلي الحاضر أبداً في ذاكرة الطفولة الزمارية، والمتزوج من**

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 107.

(2) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 321.

(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 77.

امرأتين والحالم بمجيء ابنه الموعود(غايب) من دون جدوى إذ ظلّ غائباً إلى الأبد اسماً وفعلاً "[1].

إن الكاتب محمد صابر عبيد يقظ ولا تفوته مثل تلك الأمكنة ولا سيما إذا كانت ذاكرته سردت ما خزنته بنسيج قصصي كما أخبرنا عن صاحب الدكان أبو غايب، وبهذا السرد الرسائلي يسعى الكاتب ليكشف عن غنى المكان وامتلائه والإيحاء بكثافة الوجود عبر الترابط بين الكاتب والمكان، إذ نجح في نقل وتشكيل المكان بروائحه وأصواته وأسراره بكل دقة.

المكان الخاص:

البيوت:

تتميز البيوت بالخصوصية لساكنيه ويبقى السكن هو الهاجس الذي يجمع بين الإنسان والبيت فـ "بدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً، والبيت هو ركننا في العالم"[2]، ذلك أن البيت كالمكان يسهم في تصوير حالة الإنسان، وتشكيل طباعه ووعيه، ويقال:"تبات البيوت فينا ولسنا نحن الذين نبات فيها، بمعنى أنها منذ الطفولة وحتى الوقت الحاضر تحتوي شخصيتنا ومشاعرنا وأحلامنا وطموحاتنا وأفكارنا، منذ الصغر كل واحد منا أن يبني له بيته الخاص ويسكن فيه أحلامه وألعابه" [3]. فالبيت يعني الأمن والحماية والراحة، ويعكس القيم الاجتماعية لساكنيها. وله حضورٌ متميزٌ لدى الكاتب في سرده الرسائلي، ويصور جزءاً أساساً من حياته ففيه عاش أحلى الذكريات.

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 127.

(2) جماليات المكان، باشلار:38-37. وينظر:المكان في الشعر العراقي الحديث، سعود أحمد يونس (اطروحة دكتوراه): 44.

(3) الرواية والمكان: دراسة في المكان الروائي: 175.

وينقل الكاتب برسالة معنونة (بير الحمام) ويقول: **" البيوت الطينية تتداخل سقوفها بحميمية بالغة حتى تبدو للرائي وكأنها ذات سقف واحد لا يكاد ينقطع.. تنتهي جميعها بنهاية الحوض الذي ينفرش تحت أقدام سلسلة هضاب التي تندفع باتجاه شرقي جنوبي القرية، منتشرة على مساحات واسعة تتخللها الأودية العميقة التي تمتلئ حتى أعناقها أو ما يزيد بمياه الأمطار التي يذكر أنها كانت تسقط بغزارة مدمّرة أحياناً، فتنساح على سفوح الهضاب لتهجم على البيوت بغتة فتغرق قسماً منها حيى منتصفها، حين تخفق كل التحصينات التي يتوهم الناس أنها تقيهم شرّ فيضان متكرر لا يعرف الرحمة.. ويصبح الحوض الذي يفصل بين القرية وحدود الهضاب التي يدعونها بـ(الكزرة) أشبه ما يكون ببحيرة ماء يلتمع سطحها كما تلتمع ظهور مئات الأسماك"**[1]، ولما يحمله البيت من خصوصية في ذاكرة الكاتب، إذ بدأت رسالته به وجاء بصيغة الجمع، إذ ينقل الكاتب عبر سرده الرسائلي حال البيوت الطينية، لا سيما في الشتاء ويكتسب قيمة مضاعفة عندما يجتمع الناس ، وعلى الرغم من أن البيوت من الطين لكنها توفر الحماية لساكنيها، ونتيجة لذلك تتعمق أواصر العلاقة بين المكان وساكنه، ويتحول البيت عندئذ إلى تاريخ للآلفة والمسرة، ولذا " فمن الخطأ النظر إلى البيت كركام من الجدران"[2]، وانتقاله من بيت إلى آخر، نجد أنّه لم ينعكس سلباً على نفسيته، إذ نرى هنا أن المكان/ البيت انسجم مع الكاتب، وعبر عنه بالحالة الشعورية والنفسية عندها، ويقول من رسالته (زمار يا أبا علي)**: "وعلى الرغم من أن بيتي كان بعيداً إلا أن بيت جدّي لأمي يونس الحاج حامد كان ملاصقاً لبيت الحاج علي، مما سهّل عليّ التردد عليه كلما وجدت ذلك**

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:140.
(2) بنية الشكل الروائي: 43.

ضرورياً.."[1]، فهو يرى في البيت المكان الأليف وله الخصوصية على الرغم من أنه بيت آخر غير بيته، ففيه ومنه تبدأ رحلة الذاكرة، وتنشط عبر السرد الرسائلي باستدعاء مجموعة من الأحداث التي تحفظ للمكان ارتباطه بالكاتب، فعبرها يستعيد تشغيل وتحفيز ذاكرته لتنتج ذاكرة رسائلية برؤية ذاتية فقد جاءت (الياء) و(أنا) الكاتب عبر(بيتي، جدي، لأمي).

ويختلف المكان في السرد الرسائلي عن المكان في الأجناس الأخرى (الرواية، القصة..) ففي هذه الأجناس هو لفظ متخيل وإيهامي يصوغه الكاتب حسب رؤيته لبناء الأحداث ولا يعني مطابقته للحقيقة، أما المكان في السرد الرسائلي فهو مكان واقعي وحقيقي، وللمكان ألفة قوية مع الإنسان، فكيف إذا كان أديباً مثلما نجده في الكاتب محمد صابر عبيد، فهو يتحسس ألفته وانتماءه بصورة أقوى من الإنسان العامي، لا سيمّا إذا كان المكان يشكل عنده ذكريات الطفولة لأنه يرتبط بها ويستعيد أيام الصبا، ويزداد هذا الحس المكاني أهمية إذا ما تعرض للتغيير أو الاندثار.

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:128.

المبحث الثاني

مفهوم الزمن

لا شيء يهيمن على وعي الإنسان وعلى أحاسيسه، وعقله ومشاعره مثل الزمان، ومن أشهر الأقوال المأثورة عن (أوغسطين) تساؤله في اعترافاته: ما هو الزمان ؟ وإجابته بأنه طالما لم يطرح السؤال فإن الزمان معروف جيدا، أما إذا طرح السؤال، فلا ولن نعرف ما هو الزمان ويستحيل صياغة إجابة[1]، وهذا ما قاله أفلوطين عن الزمان: "إننا نحس إزاءه بخبرة معينة تحدث في نفوسنا بغير عناء، وعندما نحاول أن نختبر أفكارنا عنها نحتار"[2].

ويوظف قول أبي منصور بصيغته" الدهر عند العرب يقع علة الزمان من الأزمنة على مدة الدنيا كلها.. والزمان يقع على الفصل من فصول السنة"[3].

والإحساس بالزمن، يتناسب طردياً حسب التغيير الفيزيائي، وطبيعة المجتمعات، وكذلك تحولاتها، وانتقالها من حال إلى حال، إذ يتبلور بقفزاتها النوعية نحو التقدم والرقي وتتباين قيمته من أمة إلى أمة من مجتمع إلى مجتمع[4].

---

(1) ينظر: الزمان في الفلسفة والعلم، د، يمني طريف الخولي:85.

(2) أفلوطين، التاسوع الثالث، الفصل السابع: عن الأبجدية والزمان: 489. الزمان في الفلسفة والعلم: 85.

(3) لسان العرب: 1967/3 .

(4) ينظر: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي: 49.

والزمن لا يمكن إدراكه، ولا يمكن فصل الزمان عن المكان لأننا "عندما نغير الزمان بفضل آلات الضبط الخارجية إنما نقيسه بواسطة المكان أي المسافة التي يقطعها العقرب، وهو يدور حول ميناء الساعة"[1].

ويعد الزمن أحد الركائز الأساسية في التعبير عن السرد الرسائلي، إذ معظم الرسائل هي سجل لأحداث وقعت في الزمن الماضي.

والزمن من العناصر الأساسية المكونة للنص الأدبي بعامة، ومن الطبيعي جداً أن يحتل مكانه عند الكاتب محمد صابر عبيد، فالرسائل تقوم على السرد ومعظمها جرت في زمن ما من حياة الكاتب، وإذا ما أردنا التحديد الزمني لهذه الرسائل فإن المدة الزمنية التي استغرقتها تمتد بين 1983م إلى 2010 م أي تنتشر أحداثها على ثلاثة عقود من الزمن، وهي مدة لا بأس بها من ناحية المنظور الواقعي، إذ شهدت تلك المرحلة تغيرات ومنعطفات أثرت في حياة الناس والكاتب وعلاقاته الذاتية والموضوعية.

وكانت مهارة الكاتب ظاهرة في التلاعب بخطية الزمن الظاهرة على مساحة الأحداث. وعلى الرغم من أن السرد الرسائلي يعتمد على الزمن التاريخي بوصفه ظهيراً لا يمكن تجاوزه، لكن الكاتب محمد صابر عبيد ذاته سعى إلى تشكيل زمنه الخاص به. وسنعتمد في دراستنا للزمن في السرد الرسائلي على المحاور الآتية :

أولاً: الترتيب الزمني.

ثانياً: الإيقاع الزمني.

---

1 لحظة الأبدية(دراسة في الزمان في أدب القرن العشرين)، سمير الحاج شاهين:180. ينظر: دلالة المدينة: في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق: 313.

الترتيب الزمني:

ويشكل الترتيب الزمني في السرد الرسائلي المسار للسرد من الاستحضار للماضي في زمن الحضور وكذلك الاستباق، أي تداعي المستقبل في زمن الحضور، وقد أطلق المعنيون بها:

أ- الاسترجاع

ب- الاستباق

أ- الاسترجاع :

يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا إلى أحداث تخرج من الحاضر لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، أي استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى، ورواية هذا الحدث في لحظة لاحقة لحدوثه[1]، ويعرف الاسترجاع بأنه "ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[2]، أي عودة إلى الماضي تشكّل استذكاراً لماضيه.

ويعرفه بعضهم "يمثل قطع الراوي/ السارد لزمن السرد الحاضر وذكر أو استدعاء الماضي لجميع أو بعض مراحله، وتوظيفه في زمن الحاضر الذي وصل إليه السرد"[3].

وبهذا يكون الاسترجاع "مخالفة سير السرد، وتقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، والاسترجاع يمكن أن يكون موضوعياً أو ذاتياً غير مؤكد، ووظيفته التفسيرية غالباً تسليط الضوء على ما فات من حياة الشخصية، أو على ما وقع من خلال غيابها عن السرد"[4].

وان هذا النوع من الاسترجاعات يرتبط بالسرد الرسائلي الذي يعتمد بشكل كبير على الشخصية التي تقوم بالاسترجاع عن طريق السرد الرسائلي، أما الاسترجاع الموضوعي فإن العملية فيه تتعلق بالحاكي الذي يرى من المفيد العودة بالقارئ إلى الوراء لإعطائه معلومات إضافية عن تاريخ مكاني أو ماضي شخصية ما، وهي كذلك تشتغل مع السرد الرسائلي لمعرفة الشخصيات والأماكن التي عاشت مع الشخصية التي سردت السرد الرسائلي. وللاسترجاع وظائف منها: الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً، ثم اتخذ الاسترجاع وسيلة لتدارك الموقف، وسد

---

(1) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: 104.

(2) خطاب الحكاية بحث في المنهج (جيرار جينيت): 54.

(3) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 121.

(4) النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، عبدالله الخطيب: 182. المغامرة السردية: جماليات التشكيل القصصي،سوسن هادي جعفر:117.

الفراغ الذي حصل في القصة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير بعض دلالة الأحداث السابقة[1].

ولما كان الماضي يُذكر بمستويات مختلفة ومتفاوتة فإن جيرار جينيت في كتابه (خطاب الحكاية) يقسم الاسترجاع الذي يسميه بالإرجاع على: [2]

1– خارجي
2- داخلي
3- مزجي أو مختلط

ويقسم الاسترجاع على ثلاثة أقسام :

أ-**الاسترجاع الخارجي:** وهو الذي "تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[3].

والمقصود بالاسترجاع الخارجي تداعي الماضي البعيد (ما قبل بداية الحدث) ويلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث، أي سد ثغرة حصلت في النص القصصي، أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت[4].

أما في السرد الرسائلي فمعظم السرد فيه قائم على الاسترجاع الخارجي فهو يحتاج إلى الإحالات أو لإعطاء معلومات أو حتى تضمين قصة ؟

ب –**الاسترجاع الداخلي:** وهو "استرجاع لماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص[5]، وتكمل وظيفته في تسليط الضوء على بعض الشخصيات في الرواية أو الإخبار عن شخصيات يتم إدخالها حديثاً في الرواية[6].

ج-**الاسترجاع المختلط:** وهو يجمع بين النمطين في أعلاه و"تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعته لاحقة"[7].

---

(1) شعرية الخطاب السردي، دراسة، محمد عزام:106.

(2) خطاب الحكاية60. تحليل الخطاب الروائي:77 -78. بناء الرواية: دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم: 54.

(3) خطاب الحكاية:60.

(4)ينظر: المدخل إلى نظرية القصة: 77- 78. ينظر: بناء الرواية، 54-56 . ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 106.

(5) بناء الرواية: 40.

(6) ينظر: خطاب الحكاية: 60.

(7) خطاب الحكاية: 60.

والاسترجاع في السرد الرسائلي كثير جداً، ومعظم الرسائل قائمة على الاسترجاع، بل أن الكاتب قد عنون مجموعتين من رسائله وهما "رسائل الغياب ورسائل الذكريات" [1].

وهي استرجاعات لأحداث وقعت في الماضي أراد الكاتب أن يسجل تفاصيلها وينقل أحداثها لتكون سجلاً موثقاً.

ومن الاسترجاعات الخارجية التي يسجلها الكاتب من رسالة:(زماريات.. ذاكرة المكان – ذاكرة الروح. المعلم): **"تاريخ طويل يمتد اليوم أكثر من ثلاثة وعشرين عاماً، عابقة بتلك الروح الطرية الناعمة الخائفة التي تقف بإجلال وإكبار أمام معلمها القاسي الوديع، والتي ما زالت حتى هذه اللحظة تهفو إلى سماع أي شيء يصلها بتلك الأيام حيث صنعت منه الرجل الذي يكونه الآن، وما زال إذا ما قادته المصادفة لأن يلتقي أحد معلميه على كامل الاستعداد لأن يتحول إلى ذلك الصغير الذي كانه ولا حيلة له في ذلك أبدا.. وعلى الرغم من أنه يواصل تعليمه للحصول على شهادة الدكتوراه إلا أنه لا يستطيع أن يضع عينيه في أيّ معلم من معلميه إذا ما التقى بهم اليوم أو غداً لفرط القدسية التي تحلّى بها محيّاهم في ذاكرته الرطبة.. يا له من سحر أخّاذ وسطوة لذيذة خفيّة تلك التي تهيمن عليه عندما يرى معلمه، فتأخذ كل حواسه بالاستنفار ولا يسمع في داخله إلا صدى صوت يتردد بعنف((قيا.....م)) فيكتسحه صمت مطبق ويقف في حالة استعداد عسكري وهو يؤدي التحية، لا يغادر وضعه هذا حتى يسمع من معلمه كلمة الإفراج والحرية (جلوس...) "**[2]. ينقل الكاتب عبر رسالته (زماريات...) استرجاعاً يمتد لأكثر من ثلاثة وعشرين عاماً عندما كان طفلاً، ويصور حاله أنه لا يستطيع أن يضع عينيه في أيّ معلّم من معلميه إذا ما التقى بهم اليوم أو بعد غداً لفرط تهيبه وجلاله للمعلم، وهذا يتضح من عنوان الرسالة، إذ كان المعلم حاضراً في عنوانها (ذاكرة المكان...ذاكرة الروح – (1)(المعلم)

وفي استرجاع خارجي آخر من رسالته المعنونة بـ(الحصاد) يقول: **" لم تكن الأيام التي تبدو له بعيدة جداً سوى عيد يتجمّع فيه كل رجال القرية ونسائها، ويغادرون بيوتهم الطينية مع تباشير الصباح الأولى وهم يحملون مناجلهم معلّقة على أكتافهم مع ما تيسر من المتاع..."**[3].

وفي استرجاع داخلي آخر من رسالته (عيسى عبدالله الجرجيس)–الشاهد الغائب-يقول: **"على الرغم من مرور ما يزيد على عشرين عاماً – ياه.. عشرين؟!.. كم نحن تعساء ومغفلين إذن!- على غفوة الكلام ولا أكاد أصدق أن ما**

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 107 -133.

(2) المصدر نفسه:135-136.

(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 139.

حصل بكل هذه الشراسة والعدوانية قد حصل..."[1]، فعبر السرد الرسائلي ينقل ما حفظته الذاكرة بكل بساطة تشرح كيف تستعصي على الماضي ويشرح ثم يعلل ويجيب لتتمظهر الوحدة السردية وتستمر دينامية الشكل السردي للزمن.

وفي استرجاع مختلط من الرسالة ذاتها يسترجع **"كنّا نشترك في مسابقات شعرية ونجرّب كتابة المسرحيات وتمثيلها وإخراجها، ولعلنا نجحنا مرة في كتابة مسرحية اسمها(هكذا كانت المسألة) ومثلناها مع ثلة من أصدقائنا على مسرح عين زالة، في عرض أثار دهشة الجميع واستغرابهم"**[2].

وفي الاسترجاع المختلط يقول: **" كنا نقضي أوقاتاً طويلة ممتعة في جلساتنا إلى ساعات متأخرة من الليل أحياناً، وقد ينضم إلينا أصدقاء آخرون وكان الشأن العاطفي تقريباً هو المحور المركزي لحديثنا ولا سيما بعد أن وقع وعينا على كنز حلمي مدهش يدعى (المرأة)...إلا أن الشأن الثقافي مع ذلك كان حاضراً أيضاً على نحو ما، وكان يفاجئنا في بعض الأوقات عبد السلامة في مرحلة متأخرة نسبياً من هذا الزمن (أبو سندس) ليقرأ علينا من دفتر سميك ما كان يزعم أنه مذكراته..."**[3].

ويعتمد هذا الاسترجاع بصورة أساسية على فاعلية الذاكرة، إذ تعمل بأقصى طاقتها في جلب الواقعة الماضوية واستدراجها في اللحظة الزمنية المناسبة على نحو يناسب الوضع السردي القائم.

إن النظرة المتعمقة في السرد الرسائلي ولا سيما رسائل(الغياب والذكريات) تدلّنا على أن السرد قد تنحى جانباً من حيث الزمن الحاضر ودوره ليحل الاسترجاع محله بكل أنواعه الخارجية والداخلية والمختلطة الطويلة والقصيرة، فكثرة الألفاظ المتداولة في سرد الرسائل تعتمد على تشغيل وتكثيف آلية الاسترجاع في بناء أحداث الرسائل ومن هذه الألفاظ (أذكر، تذكر، مضى عشرون عاماً، تاريخ طويل يمتد أكثر من ثلاثة وعشرين عاماً...)

لكن للكاتب ووعيه السردي دوراً في تفعيل الذاكرة الاسترجاعية وبثها في اللحظة المناسبة عبر تشغيل واستجلاب المخزون الذاكراتي وبثه في سروده الرسائلية، حتى جاءت رسائله محملة بإسترجاعات على شكل انثيالات سردية خالية من التمهيد المتعارف عليه.

ب – الاستباق أو الاستشراف:

---

(1) المصدر نفسه: 123.

(2) المصدر نفسه: 125.

(3) المصدر نفسه: 128.

الاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي(بسبق الأحداث)[1]. وهي القفز إلى الأمام بذكر الأحداث قبل وقوعها.

وقد عرفه جينيت بأنه "تقنية زمنية تدل على حركة سردية تروي أو تذكر بحدث لاحق مقدماً"[2]، يتضح مما سبق أن الاستباق هو الخروج عن الاتجاه الزمني إلى آخر، والحفاظ على ربط الاحداث.

أما حسن بحراوي فقد عدَّه "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصل إليها المخاطب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"[3]، وتتمثل في ايراد الحدث مستقبلاً، و"توصف آلية الاستباق في المنظور السردي بأنها حالة استشراف وقراءة واستقدام للآتي"[4].

وبأنها في تشكيلها الزمني "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل) إلماح (كذا) إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها التوقف للقص الزمني ليفسح مكاناً للاستباق توقف، لقطة مستقبلية، منظور مستقبلي..."[5].

والغاية التي يؤديها الاستباق هي لتوقع حادث ما أو التنبؤ به،و"يحدث الاستباق في لحظة زمنية قابلة للاستجابة لمتطلبات التوقف الزمني عندما يكون بمقدور السارد بث شريط سينمائي عن أحداث قادمة ستقع فيما بعد، وربمَّا كانت لتنبؤات أو التطلعات أو الرؤى الاستشرافية هي أفضل النماذج السردية الصالحة لمثل هذا التوقف الزمني، والتنبؤ هو استقدام أمر مشروط بحدوثه"[6]، والاستباق "أحد أشكال (المفارقة الزمنية) الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة(الحاضر)؛ استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر أو اللحظة التي ينقطع عندها السرد التتابعي الزمني لسلسلة الأحداث لكي يخلى مكاناً للاستباق"[7]،أي ذكر أحداث سابقة عن أوانها، وتوقع حصولها، و"لذلك فأن هذه التقنية تشد القارئ وتزرع في نفسه التشويق لمتابعة الأحداث"[8].

---

(1) مدخل إلى نظرية القصة: 76. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 120.
(2) خطاب الحكاية: 51.
(3) بنية الشكل الروائي:132.
(4) جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق): 184.
(5) المصطلح السردي معجم المصطلحات، جيراند برنس:186. جماليات التشكيل الروائي: 184.
(6) جماليات التشكيل الروائي: 184.
(7) قاموس السرديات: 158.
(8) قصص بثينة الناصري القصيرة دراسة فنية، رمضان علي عبود:249.

وتعد الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي، ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، وعلى مستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان مسبق عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات[1]، ويتجلى الاستشراف في السرد الرسائلي القص بضمير المتكلم، وفي السيرة الذاتية، إذ يحكي الكاتب قصة من حياته، أو حياة أحد أصدقائه، وهو يعلم ما يعتقد وقوعه أو ما يظن وقوعه.

ومن الاستباقات ما جاء في رسالته التي تحمل عنوان (حمد صالح.. المبدعون يموتون بصمت) يقول: **" لم ألتق بالقاص المبدع حمد صالح إلا وقدرت أنه سيرحل عمّا قريب أو ربما في طريقه إلى الرحيل.. لم تكن ثمة مرتكزات نظرية ومنطقية أعتمدها في الوصول إلى هذه النتيجة التي بدت حتمية أكثر مما يجب لكنه كان هاجساً يجتاحني كلما التقيته "**[2].

ويلجأ الروائي في السرد الرسائلي إلى استخدام الفعل المضارع الدال على المستقبل في لحظة توجه الخطاب المسرود نحو فاعلية زمنية، لأنه الفعل الصالح عملياً للتشكيل السردي في مثل هذه الآلية الزمنية، وغالباً ما يأتي تمهيداً لحادثة معينة لها مساس جوهري بالواقع السردي المرصود عملياً داخل الحادثة مباشرة[3]، ومن الاستباقات ما جاء في رسالته (فزت بالجائزة...غبطة الإصدار الأول)) يقول**: " وأخطط بعد صدور عدد لاحق من الكتب حيث تبلغ إصداراتي العشرين كتاباً لتستكمل- حسبما أزعم- المرحلة الأولى من مشروعي، للانتقال إلى مرحلة نقدية أخرى أسعى فيها إلى إنجاز جديد في عملي النقدي"**[4].

فهو يستبق الزمن بقوله أخطط بعد صدور عدد لاحق من كتبه لتبلغ العشرين، وتحقق الاستباق أيضاً في الانتقال إلى مرحلة نقدية أخرى.

إن دراسة الزمن في السرد الرسائلي تعد نقطة ارتكاز مهمة لمعرفة خلفيات تلك الرسائل الأدبية ومقاربة جماليتها، فمعرفة تلك السمات الزمنية التي تنهض عليها الرسائل تعد منفذاً لدواخل هذه الرسائل، فالمسك بأطراف الحالة والوقوف على أبعادها في الرسائل تساعدنا على معرفة جزء من حياة الكاتب والبيئة التي عاشها، ومن ثم فإن دراسة الزمن تفضي بنا إلى أدق التفاصيل التي اعتمدها الكاتب في استرجاعاته واستباقاته التي نقلها عبر سرده الرسائلي بكل تشابكاتها وتجلياتها.

---

(1) ينظر: شعرية الخطاب السردي ، محمد عزام:107-108.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 130.

(3) ينظر: جماليات التشكيل الروائي: 184.

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 173.

إذ يعد الزمن سجلاً تاريخياً لسيرة الكاتب في السرد الرسائلي إذا ما أحسن توظيفه بوصفه شاهداً على معظم الأحداث ليرسمها بدقة عالية، ولا سيما إذا كان يمتلك قدرة على التصوير.

الإيقاع الزمني:

يذكر جينيت أن دراسة الإيقاع الزمني تكون من خلال أربع تقنيات سردية :الخلاصة، والحذف،(في تسريع السرد)، والاستراحة، والمشهد(في تعطيل السرد)[1].

تسريع الزمن:

ويقصد به العلاقة بين البعد الزمني للقصة والبعد الخبري للخطاب القصصي[2]، وهناك إجماع عند الكثير من النقاد يقضي بأن تسريع الزمن يتم من خلال تقنيتي (الحذف والخلاصة)[3].

أولاً: الحذف:

هو "تقنية سردية تشير إلى الجزء المحذوف من النص"[4]، أي يلغي الحذف سنوات أو أشهر من عمر الأحداث في القصة، وتؤدي هذه التقنية دوراً حاسماً في اقتصاد وتيرة السرد وتسريعها فهو يعد من الوسائل النموذجية فضلاً عن الخلاصة في تسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها[5]، ويتضح مما سبق إن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع.

وقسم جيرار جينيت القواعد التقنية على ثلاثة أنماط: الحذف الصريح والحذف الضمني والحذف الافتراضي، ويقول حسن بحراوي: "إن جينيت وضع الإطار المنهجي لدراسة هذه التقنية الزمنية التي تتخذها، والكشف عن الأدوار الحكائية التي ينهض بها السرد الروائي"[6].

---

(1) ينظر: شعرية الخطاب السردي دراسة، محمد عزام: 108.

(2) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين:125. ينظر: السرد في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة، محمد إبراهيم عبدالله (رسالة ماجستير):74.

(3) ينظر: بنية الشكل الروائي:145.

(4) المصدر نفسه:89. وينظر: سيرة جبرا الذاتية: 258.

(5) بنية الشكل الروائي: 159. ينظر: سيرة جبرا الذاتية : 258.

(6) بنية الشكل الروائي: 159 .

أ- الحذف الصريح (المعلن):

وهو على نوعين: الأول حذف صريح(محدد) بالسنة أو الشهر أو الأسبوع مثلاً، (وغير محدد) وهو نمط من الحذف الصريح يعمد فيه الراوي إلى القرينة الزمنية من دون أن يحددها تحديداً دقيقاً مثل (عدة أيام، بعد بضعة أسابيع، مضت شهور، عدة سنين) بحيث تكون الفترة المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة ويصعب التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة[1].

ومن أمثلة الحذف الصريح:

ما جاء في رسالته التي تحمل عنوان(فزت بالجائزة... غبطة الإصدار الأول) يقول: " أنا اليوم على مسافة (9) سنوات من فوزي بالجائزة وأعترف أن تحولاً مهماً حدث في حياتي العلمية والثقافية"[2]، يحدد الكاتب الزمن لهذا الحدث وهو مسافة تسع سنوات لذا يقدم الحذف إيحاءً بالتحول العلمي الحاصل في حياته الثقافية.

ومن أمثلة الحذف الصريح أيضاً:

ما جاء في رسالته التي تحمل عنوان (زماريات ذاكرة المكان.... ذاكرة الروح) يقول: **"تاريخ يمتد اليوم أكثر من ثلاثة وعشرين عاماً، عابقة بتلك الروح الطرية الناعمة الخائفة التي تقف بإجلال وإكبار أمام معلمها القاسي الوديع..."**[3]، يبين الحذف في السرد الرسائلي المدة الزمنية التي أسقطها من التاريخ الممتد أكثر من ثلاث وعشرين سنة، وما زالت روحه تقف بإجلال واحترام وإكبار أمام معلمها القاسي الوديع فتمثلت في هذا الحذف صفات الطالب المثالي الذي ما زال يحملها ويذكرها في أثناء رسائله.

وفي الرسالة نفسها يكشف عن حذف صريح آخر يقول: **" لم يكن يصدق أن عمره أصبح ست سنوات كي يلبس بنطاله الجديد ويحمل حقيبته، متلمساً أولى خطواته المترددة الخائفة إلى المدرسة التي تقع في الجانب الشرقي من مدرسته..."**[4]، يوجز الكاتب وصول عمر الطفل ست سنوات من دون تفصيل ويتحدث عن كيفية ارتداء بنطاله ويصور لنا خطواته المترددة الخائفة.

ب- **الحذف الضمني:**

---

(1) المصدر نفسه: 159.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 172.

(3) المصدر نفسه: 135.

(4) المصدر نفسه: 135.

ويتم الانتقال فيه من مدة إلى أخرى بعيداً عن التحديد الدقيق[1]، و"يعد هذا الحذف من أهم التقنيات السردية المستخدمة لخلق الزمن السردي، فمن خلاله يتم الانتقال من فترو زمنية إلى أخرى من دون الإشارة إلى ذلك"[2]، وتأتي هذه الأهمية لكون النص السردي عاجزاً عن الالتزام بالتتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطراً، وفي هذا النوع يصعب على القارئ تحديد الحذف الضمني في النص لأنه خالٍ من أية إشارة زمنية أو مضمونية وإنما يهتدي إليها القارئ من خلال اقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة[3].

ومن أمثلة الحذف الضمني:

ما جاء في رسالته(محمد قاسم مصطفى- دفاعا عن الزمن الجميل-) **يقول: " ربما لا يتذكرك تلاميذك الذين مرّوا من أمام منصة المعرفة سريعاً وحصلوا الشهادات من دون التقاط الدروس الثمينة التي لا تعلّمها الكتب ولا تقدمها النظريات ولا تحفظها المناهج..ثمة دروس سرية خاصة جداً أشبه باللآلئ لا تلتقط بسهولة، لكنه إذا ما أُحسن التقطها فهي مفاتيح خطيرة في شخصية التلميذ.."**[4]، لم يحدد الكاتب في النص مرور التلاميذ وعدم تذكرهم من أمام المنصة وإنما يستدل عليه عبر قفزة فوق التسلسل الزمني، ومن أمثلة الحذف الضمني: ما جاء في الرسالة ذاتها وفيها حذف ضمني يقول: **" لكنه بعد ذلك حيث تشتدّ أزمة الإنسان ويتسرّب آخر ما تبقى من رصيد الجمال في قلوب المخلصين وتجفّ الأرض لتتحول إلى وحش طارد.. يمضي بعيداً في الحياة والعمل والمعرفة وأغبطه أنا التلميذ على حماسته وقوته وإصراره، فيغادر البلد ويتنقل بين الجامعات بعزيمة لا أمتلك نصفها، بالرغم من استحقاقات العمر والجسد ومعاناتها في تحمّل العناء والغربة والسفر وانحدار المعرفة وإهمال العلم والعلماء.. راح يعمل وحده وعلى أنموذجه الشخصي، وأنا أتسقط أخباره كلما وجدت إلى ذلك سبيلاً، إلا أن الضغط الذي اكتسحنا جميعاً كان حتماً يشبه الأساطير.. تفرقت السبل وأقفرت الذكريات وضاعت جلّ الأحلام ومضى الزمن الجميل بعيداً في مضان المتاهة.."**[5].

لم يحدد الحذف وإنما يستدل عليه عبر الثغرات في التسلسل الزمني(يمضي بعيداً) و(يتنقل بين الجامعات) على الرغم من استحقاقات العمر..راح يعمل وحده

---

(1) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 133 .

(2) بنية الشكل الروائي: 162. ينظر: سيرة جبرا الذاتية:259.

(3) ينظر: بنية الشكل الروائي:162.

(4) المصدر نفسه: 121.

(5) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 120.

وأنا اتسقط أخباره، لذا يتحقق تسريع الزمن عبر هذه التقنية في الابتعاد عن التحديد الزمني الصريح.

ج -الحذف الافتراضي:

ويشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن واضحة تقف على تعين مكانه، أو الزمان الذي يستغرقه، ويتمثل بالبياضات الطبيعية التي تعقب انتهاء الفصول، فتوقف السرد مؤقتاً أي إلى حين استئناف القصة من جديد، من خلال نهاية المقاطع أو الفصول أو أجزاء النص[1].

ومن أمثلة الحذف الافتراضي ما جاء في رسالته (رجل كثير الأخطاء):

"-سيداتي:.... انفجر الجمهور بالصياح!

- آنساتي:.... هطل مطر عنيف كاد يطيح بكل شيء!

- سادتي:.... سادت موجة عارمة من الفوضى!

- أنا.. أنا.. رجل كثير الأخطاء...- صمت مطبق-"[2]

إن كتابة النص السابق بهذه الطريقة، يعد خروجاً عن النسق المعروف، وقد استند الكاتب إلى جزئية البياض الجزئي(....) والذي جاء في قوله(سيداتي....) وفي قوله(آنساتي....) وفي قوله(سادتي....) وفي قوله(أنا..أنا..).فإن آلية الكتابة(....) جاءت فاعلة، وعوض الحذف الافتراضي، فمراجعة البياضات في الأمثلة تثبت أنها تتيح للمتلقي أن يكمل البياض بوعيه الخاص، وإن الوعي الكتابي من قبل الكاتب لم يأت اعتباطاً، وإنما جاء انطلاقاً من وعي خاص بالتشكيل الكتابي ودوره في توليد شعرية بصرية ، فالحذف الافتراضي النقاط البيضاء تشير إلى رغبة في التركيز والبعد عن التقريرية.

فنلحظ أن الوقفة أو البياض يأتيان بمعدل مرتين كل صفحة في الرسائل والمتمثل بالعلامة(..) أو (...) فضلاً عن البياضات التي نجدها في كل صفحة من صفحات الرسائل.

---

(1) ينظر: بنية الشكل الروائي: 164.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:186.

ثانياً: الخلاصة

هي التقنية الثانية من تقنيات تسريع السرد، التي يستخدمها كاتب النص، والخلاصة أو التلخيص هي تقنية زمنية ينتج عنها ضغط لمدة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير، فتكون مساحة النص أصغر من زمن الأحداث في القصة[1].

والخلاصة هي تقنية زمنية تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة، وهي ذات طابع اختزالي، وتعرض الأحداث بصورة مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف، وهي نوع من أنواع التسريع للحظات عابرة من الماضي، ولا يمكن تلخيص الأحداث عند حصولها بالفعل، أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي، ولكن يجوز افتراضاً أن نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة[2]، و"هي أن يسرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام وشهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو الأقوال"[3]، أي أن زمن القصة أطول من زمن الخطاب، وتتصف الخلاصة بالضيق ومحدودية المكان الذي تحتله على خارطة النص الحكائي إذ لا تتجاوز بضعة أسطر، إذ تعد " الخلاصة معدلاً من معدلات السرعة السردية"[4].

ويسمي جينيت ذلك (بالموجز) ويقول: إنها أقصى انتقال من مشهد إلى آخر، ونسيج رابط في الحكاية الروائية التي يعرّف نسقها بتعاقب الموجز والمشهد أساساً، فهي تمهد للاسترجاع، وتقدم إشارات سريعة للثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث[5].

وللخلاصة وظائف عديدة في النص الحكائي منها: المرور السريع على فترات زمنية طويلة، وتقديم عام للمشاهد والربط بينها، وأيضا تقديم عام لشخصية جديدة، وعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية، والإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، وأخيراً تقديم الاسترجاع[6].

---

(1) ينظر: بناء الرواية: 76.

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي: 145.

(3) خطاب الحكاية:109. سيرة جبرا الذاتية:253.

(4) المصطلح السردي: 230.

(5) ينظر الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم حبرا: 128.

(6) بناء الرواية:56.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في رسالته التي تحمل عنوان(من غبار الصحراء إلى طراوة البحر) **يقول: " وأخيراً فالتحية والشكر والعرفان لكلية الآداب والعلوم الإنسانية ممثلة بشخص عميدها طائر المحبة والمعرفة والإطلالة السمحة الشفّافة البهيجة، وللجنة التحضيرية والعلمية وكل تلك الأيادي البيض التي تناضل نضالاً حقيقياً من أجل أن نجتمع هكذا على الفرح والحب والمعرفة، ترعانا عناية الله وقلوب الطيبين بين صوت البحر وصدى الجبل"[1].**

يعمل الكاتب على التلخيص مقدماً التحية والشكر لعميد الكلية ومن عملت معه وينهي خلاصة الأحداث بالدعاء برعاية الله وقلوب الطيبين.

وفي رسالته(الزماري الطائر) **يقول: " لك أيها الزمّاريّ الطائر أن تحلّق بزمّاريتك في فضاء الأمكنة والأزمنة والغايات، فهي بساط الريح تحملك فوق العصور، هي شهرزاد تروي لك حكايات منعشة لا تنتهي حتى الصباح، هي الغول والعنقاء والخلّ الوفي، هي المستحيل الذي لا بديل له، هي زمّار وحسب"[2].**

يقدم الكاتب في هذه الأسطر القليلة التجربة التي خاضها الزماري الطائر وأحتفظ بزماريته(أي لقبه)على الرغم من كل المصاعب التي لاقته وهو يحلّق بزماريته في فضاء الأزمنة والأمكنة البعيدة والغريبة.

وفي السرد الرسائلي تستعمل هذه التقانة بإعطاء موجز أو خلاصة عن الشخصية، ولا سيما المؤلف/ الكاتب إذ ما كان الحديث عنه أو عن أية شخصية أخرى، إذ تضمنت رسائله مجموعة من الشخصيات الأدبية والفنية المعروفة، والكاتب قد يجد نفسه متقنعاً بأحد الشخصيات، ويساعده في ذلك استخدام الضمائر، واما إذا ما وجد فائضاً في نص رسائله يستعمل الحذف وهذا لصالح الرسالة.

ونلحظ أن تقنيتي الخلاصة والحذف تستخدمان في الرسائل مثلما تستخدمان في الأجناس الأدبية السردية الأخرى، ولا سيما القصة والرواية، ويتجلى عملهما، في تسريع الزمن من خلالهما إذ يتمكن الكاتب أن يحذف الكثير من الأحداث والتفاصيل التي تشتمل عليها حياته الخاصة ويلخصها وهي من وجهة نظره لا تستحق الوقوف عندها أو هو يحاول أن يبعدها عن مسرح الأحداث.

تعطيل السرد: الوقفة

وأما(تعطيل السرد) فيتجلى في: "الاستراحة، والمشهد. أما(الاستراحة) فهي(الوقفة)وهي نقيض الحذف. وتظهر في التوتر في مسار السرد، إذ يلجأ الراوي إلى(الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل الزمن

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 161.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 77.

يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً"[1]، و(الوقفة): إحدى (درجات سرعة) السرد المعيارية، وهي فضلاً عن الثغرة والمشهد والتخليص والتمطيط (التمديد) إحدى (سرعات) السرد الرئيسة، وعندما لا يتفق جزء من النص السردي، أو جزء (زمن الخطاب) مع زمن (القصة) نحصل على(الوقفة)[2]، والوقفة "هي مقولة زمنية تحيل على التغيرات التي تطرأ على نسق السرعة وإيقاعه"[3].

فالوقفة ليست زائدة ويستعين الكاتب بها لتحقيق بعض الأهداف السردية، قد يمهد لحدث قادم وهذا لا يتحقق إلا بمقدرة الكاتب الأسلوبية في الرسائل.

ومن أمثلة الوقفة ما جاء في رسالته (تمرين فنتازي في السعادة) يقول: **"فرج ياسين روح مضطربة في سكونها وساكنة في اضطرابها، بين عينيه الثاقبتين الخادعتين ثمة احتمال دائم لكلام مختلف آخر"[4]**. إذ يلجأ الكاتب إلى الوصف ليحول دون إحساس القارئ بالزمن هذا من شأنه أن يوقف السرد.

ومن أمثلة الوقفة ما جاء في رسالته(رسالة حمود.. تراتيل آخر الليل) يقول:**"فتح عينيه برفق، لم يكن يرى غير شبح غارق بالقتامة كأنه يطلّ من وراء زجاج ملفّع بالضباب، وعلى محيّاه ابتسامة عريضة وقد تردّد أسماعه صوت رقيق حانٍ..**

- الحمد لله على السلامة..

لم يتبيّن الصورة ولا الصوت بدقّة..أغمض عينيه برفق لعلّه حلم جميل، أخذته إغفاءة قصيرة ثم ما لبث أن أعاد فتح عينيه وإذا به يلتقي بالوجه نفسه ويسمع الصوت نفسه، حرك رأسه قليلاً تحسّس بيده اليمنى ما تحته، كانت يده اليسرى تستقرّ بين يدي أحد الممرضين وهو ينظف جرحها بسائل معقّم، وساقاه مربوطتان بلفاف أبيض نظيف، في حين كان جمعٌ من رفاقه الممرضين يتهامسون حوله بما لم يكن قادراً على إدراكه أو تفسيره.. نظر إليهم ثم قال بصوت خافت متقّطع:

أي...ن..أ..نا!؟

- أنت في وحدة الميدان الطبية..."[5]

---

(1) شعرية الخطاب السردي: دراسة: 110.

(2) ينظر: قاموس السرديات: 190.

(3) معجم السرديات: 478.

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 150.

(5) المصدر نفسه: 203-204.

ففي هذا الحوار، إذ استخدم الكاتب تقنية الحوار لكبح جماح الزمن في تدحرجه الموصول باتجاه النهاية لإيجاد المزيد من التشويق.

المشهد

أحد سرعات السرد، ويُعد المشهد، إلى جانب الثغرة، والوقفة، والتمطيط والتلخيص أحد السرعات الرئيسة للسرد، وعندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي، و(المروي) الذي يمثل هذا المقطع(كما في (الحوار) مثلاً)، وعندما يكون(زمن الخطاب) معادلاً لـ (زمن القصة) نكون أمام (مشهد)[1]، ومن أمثلة ذلك ما جاء في رسالته فمي يتكلّم...صورة في قلب المرآة **"اختفت في داخلي الكلمات.. أُجهضت.. فلم يكن من سبيل غير الصمت.. صمتٌ برهةً.. ساعةً دهراً كاملاً.. كانت أشعة الشمس أقوى مما هي عليه.. شعرت فيها بحرارة لاهبة تخترقني.. تمزّق هدوئي:**

- **دعني أودعك الوداع الأخير..!!**

لم أستطع مواجهتها.. تشاغلت بالنظر إلى الأشجار وهي تنحني في هذه اللحظة وتتساوى بالأرض.. سمعت وقع قدميها يبتعد شيئاً فشيئاً.. حاولت أن ألحق بها.. أتحرك..أبكي.. تعطلت كلّ قواي وتلاشت أحاسيسي... الضباب الكثيف يلفّني.. دموعي تختلط بنداه المتكالف على وجهي.. غير ثمة نداءً خفّياً بدأ يتسلل من بعيد إلى قلبي فيوقظ فيه وجهك المتألق بكل بشاشته وعنفوانه"[2]، وفي هذا المشهد يلحظ توقف الإحساس بالزمن، لأن حديث الكاتب، وإن تخلله إشارات الحدث، إلا أنّ تلك الإشارات تتضمن معنى الوقوف على ذلك الحدث.

---

(1) ينظر: قاموس السرديات: 173.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 182.

ويمكن القول ان للمشهد قيمته في السرد الرسائلي فهو محور الأحداث، إذا ما غاب الكاتب فسيكون الكلام كحوار بين الشخصيات، وله قيمة أخرى في الافتتاحية وذلك عندما يشير إلى دخول الشخصية إلى مكان جديد، أما في نهاية الرسائل فيسهم في توقف مجرى السرد ويعد هنا بمثابة نهاية للسرد في الرسائل.

أما الوقفة لها أهمية في أن السارد يوقف مجرى الأحداث ليجند أمكاناته ليصف منظراً أو شخصاً أو شيء أخر، لفرض خلق حالة مشتركة من التفاعل.

المبحث الثالث

الرؤية

لقد بدأ موضوع الرؤية يحظى بأهمية كبيرة ولا سيما في الدراسات الحديثة، إذ يعد نمط الرؤية هو المحدد لطبيعة المادة ومنها الأدبية، وعلى الرغم مما أثاره من جدل واسع حول قضية الرؤية، فلا بد من الوقوف على أشكال الرؤية وما أثير حولها من دراسات بوصفها أحد مظاهر السرد.

وقد "عرفت (الرؤية) تسميات كثيرة: فبعضهم يسمّيها(وجهة نظر) وآخرون يسمّونها (زاوية الرؤية)، وغيرهم(بؤرة السرد)، والتحفيز، و(حصر المجال)،و(التبئير)، و(الرؤية السردية). ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعاً"[1].

ولقد بلور"(هنري جيمس) هذا المصطلح في مطلع القرن العشرين، ثم جاء الناقد الفرنسي (جان بويون) ففصل القول في الرؤية في كتابه(الزمن والرواية)، وصنّف (زاوية النظر) في ثلاث، وهي:

1. **الرؤية من الخلف:**

ويكون الراوي فيها عليماً بكل شيء، محيطاً بالأحداث، وهذه الصيغة التي يستعملها السرد الكلاسيكي في اغلب الأحيان، في هذه الحالة يكون السارد أكثر من معرفة الشخصية الروائية

ولهذا الشكل من الرؤية ليس لشخصياته أسرار، وقد يتجلى تفوق السارد في معرفة رغبات شخصياته، وفي هذه الحالة نحصل على نتيجة خاصة نستطيع أن نسميها(رؤية مجسمة).

---

(1) شعرية الخطاب السردي، دراسة:92.

2.**الرؤية مع:**

وتتساوى فيها معرفة الشخصية بمعرفة الراوي، فلا يقدم الراوي أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ويتبنى السارد منظور الشخصية ويرى معها ويلاحظ ما تلاحظه[1]، إن الرؤية مع، أو العلاقة بين الراوي والشخصية هي التي جعلها(توماتشفسكي) تحت عنوان السرد الذاتي والواقع الراوي يكون هنا مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويستخدم هذا الشكل من الرؤية ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلّم وثم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك الانطباع الأول يقضي الشخصية بإن الشخصية ليست بما يعرفه الراوي[2].

3. **الرؤية من الخارج:**

و"يكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية"[3]. ولا يعرف الراوي في هذه الرؤية إلا القليل عن شخصياته ويعتمد على الوصف في بعض الأحيان، ويرى "تودوروف أن جهل الرواي شبه التام هنا، ليس إلا أمراً اتفاقياً، وإلا فإن حكياً من هذا النوع لا يمكن فهمه" [4]، ونلحظ أن توماتشفسكي لم يشر إطلاقاً إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية السردية لم يكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد.. [5].

أما تودروف فقد ميز بين الحكي: كقصة وكخطاب، وأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن والصيغة، والجهة، كمقولات الحكي، انطلاقاً من استحياء اللسانيات، واعتبر جهات الحكي هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي في علاقته بالمتلقي. وقد استعاد تصنيف (بويون) للرؤيات مع بعض التعديلات الطفيفة في: الرؤية من الخلف، والرؤية المصاحبة والرؤية من الخارج، وفي مطلع السعينيات طرح الباحث (أوسبنسكي) وجهة النظر بطرق متعددة من خلال ما سمّاه(بويطيقا التوليف) ساعياً إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف[6].

الرؤية على مستوى الزمن:

---

(1) ينظر الأدب والدلالة، تودروف، ترجمة: محمد نديم خشفة:78- 79.

(2) ينظر: بنية النص السردي:48.

(3) ينظر: الأدب والدلالة:79.

(4) بنية النص السردي: 48.

(5) ينظر: بنية النص السردي:48.

(4) ينظر: شعرية الخطاب السردي ، دراسة:94-95.

إن أعظم حافز لرؤية الزمان بوصفه بعداً موضوعياً مطلقا وأساسياً كان تطور الساعة، أحدث ثورة في إحساس الإنسان بالزمان[1]، وتأتي الرؤية على مستوى الزمن لتمثل الإيقاع الذي يضبط أحداث الحياة القصصية والشاهد الحي على مصير شخصياتها والعنصر الفعال الذي يغذي الصراع[2]، إذ يميز الشكلانيون الروس في دراستهم الزمن في النص السردي بين(المتن الحكائي)و(المبنى الحكائي) ففي الأول ينصب الاهتمام على كيفية تقديم الأحداث على وفق السببية، في حين ينصب الاهتمام في الثاني على كيفية عرض الأحداث وتقديمها[3].

ويشير هانز ميرهوف إلى طريقة أخرى في التفكير بالزمن تقوم على مفهوم غير خاص أو ذاتي للزمن ولا يمكن تحديده عن طريق الخبر. إنما هو مفهوم عام وموضوعي أو يمكن تحديده بوساطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة[4]، فالزمن في النص الأدبي هو زمن مزدوج، زمن الملفوظ الحكائي/ القصة القصة التي هي تسلسل زمني للأحداث، وزمن السرد / الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص ويطلق عليه الزمن الكاذب[5].

الزمن الطبيعي(الخارجي/الظاهري):

هو الزمن الذي يمكننا إحصاءه واستقلاله في تنظيم علاقاتنا الواقعية فهو يعمل على دفعنا إلى الأمام كما يدفع بحاضرنا إلى التردي في العدم[6].

وهو الزمن الذي يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تتمثل بالسنة والشهر واليوم والظهيرة والمساء والليل والنهار[7]، وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ لأنه يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل الذاكرة البشرية[8]، فالزمن الطبيعي بركنيه الأساسين التاريخي والكوني يشكل إحدى الدعائم الأساسية لدى الكاتب لتعزيز عمله داخل النص السردي[9].

---

(1) ينظر: سيكولوجية الزمن، محمد قاسم عبدالله، مجلة المعرفة، العدد 445، لسنة 2000: 73.
(2) ينظر: باختين:الزمن السردي الحديث، مقديسي بيرنيق، ترجمة محمد درويش، مجلة الأقلام، بغداد العدد 6، 1999: 35.
(3) ينظر: نظرية المنهج الشكلي:179 -180. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، فاضل ثامر:84. عالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماري:68.
(4) ينظر: الزمن في الأدب، هانز مير هوف:11.
(5) ينظر: خطاب الحكاية: 46.
(6) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: 35.
(7) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً (دراسة فنية) د. فاطمة عيسى جاسم:133.
(8) ينظر:بناء الرواية:46. سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: 224.
(9) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 66

لذا يكون الزمن الطبيعي الخطوط العريضة والسقالات التي يبنى عليها النص، لما للزمن من ارتباط وثيق بالتاريخ إذ يمثل إسقاطاً للخبرة على خط الزمن الطبيعي، فهو يمثل الذاكرة في اختزان الخبرات المدونة في نص له استقلاليته عن عالم الوجود في النص السردي[1].

أما الزمن الكوني فيتمثل في اختلاف الليل والنهار، وينشأ عن ذلك ساعات وأيام، وأسابيع، وأشهر، وفصول، وأعوام، وعقود، ودهور، إذ ينحسر في الولادة والحياة والشيخوخة والموت عبر تعاقب الأجيال[2].

ومن أمثلة الزمن الطبيعي **" الساعات هي الخائن الوحيد الذي يمرّ من بين الأصابع والضلوع والقبل والهمسات واللمسات والاتحامات الجبّارة مرور المتربص اللص، الذي يسرق روح الزمن وطفله الوليد بلا رحمة ولا شفقة... بين السادسة مساءً والثامنة صباحاً كان الوقت ميّاساً وخاطفاً وذنبياً ولعوباً.. تُرى لماذا لم يتوقف المساء قليلاً، أو يتلبث منتصف الليل عند النقطة الحرجة طويلاً، ولماذا كان على الفجر أن يسرع في التقاط أنفاسه باتجاه الصباح.. صباح يغادر مسافراً في المدى إلى غير رحمة؟"**[3]، يوحي النص السابق بالزمن الكوني عبر ذكر الزمن والساعات والصباح والليل وهي تمثل الزمن الكوني.

ومن أمثلة الزمن التاريخي **" وها أنت بعد ثلاثة عقود من السفر المضني في شعاب الذات الإنسانية الملتاعة، ودروبها، ومدنها المعتمة، ترسو على شاطئ فقير**

---

(1) ينظر: بناء الرواية: 45.
(2) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق (بناء السرد)، شجاع مسلم: 68.
(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 76.

كثير الحصى"[1]، يوحي كلام الكاتب بالزمن التاريخي عبر العقود الزمنية الثلاثة التي قضاها الكاتب في السفر المضني في شعاب الذات الانسانية.

(1) المصدر نفسه: 69- 70.

الزمن النفسي: (الداخلي/ الباطني):

يعرّف أوغسطين الزمن تعريفاً نفسياً فهو يرى أن الزمن يشغل مساحة معينة من الذاكرة الواعية، فهو ذاتي أو سيكولوجي لأن الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية تعتمد على الذهن ونسميه الرؤية وحاضر الأشياء ونسميه التوقع[1].

إن الزمن النفسي من الغموض والميوعة النسبية مما يجعله عصياً على الفهم، كما أنه يضع إشارة في الذاكرة ليشكل صوراً حية تجيش بالأحاسيس والأوهام والخيالات، انه عملية تكديس للماضي الذي يتراكم فوق الماضي[2].

إذ يتم معرفة هذا الزمن وتحديد سرعته أو بطئه عن طريق اللغة التي تعبر عن الحياة الداخلية للشخصية[3]، لذا فهو يختلف عن الزمن الطبيعي، فهو لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية كالتوقيتات المتداولة[4].

ومن أمثلة الزمن النفسي**" متى ندرك أن السجن المؤبد لألسنتا قد انتهى، وحكم على أعيننا الملونة بالبراءة ، وآن لها أن تصافح مهرجان الورد بلا تردد؟ متى يا إلهي؟**

هل علينا أن نمتحن الذاكرة لندرك أنها تضيء، وأن نسير حفاةً من المحيط إلى المحيط لنقتنع بأن الأرض كروية، وأن نصلّي ألف ركعة في الدقيقة لنعتقل إيماننا الغامض في لحظة صاخبة للحياة؟"[5]، يعبر النص السابق عن الزمن النفسي الذي عاشه الكاتب، ويسأل هل انتهى، والسير حفاة، وأن نصلي ألف ركعة، هذا يعبر عن الحالة النفسية الداخلية التي يعيشها من الضيق بفعل تقييد حرية التعبير التي كانت ممنوعة.

ومن أمثلة الزمن النفسي **" كان صدري يئن بصخب لم أتعرف على إيقاع مسرّاته وآلامه بسهولة، وكان دمي يتدفّق نحو أصابعي بوحشية لم أألفها من قبل، ويطارد النجوم الملونة التي تربّت على وسادات العشق المدلّل الوثير.."**[6]، يوحي النص السابق بالانفعال الداخلي عبر أنين صدره الصاخب وتدفق دمه نحو أصابعه

---

(1) ينظر: إذن ما الزمن ؟ ريتشارد غيل تر: خالدة حامد، مجلة الموقف الثقافي، العدد 29 السنة الخامسة، 2000 م: 18-20.

(2) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: 35.

(3) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً، دراسة فنية: 134.

(4) ينظر: بناء الرواية سيزا قاسم: 52. ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق(بناء السرد): 68.

(5) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:59.

(6) المصدر نفسه: 35.

بوحشية، مما يدل على الوضع النفسي القلق الذي يعيشه الكاتب ، فهو لم يألف ذلك من قبل.

الرؤية على مستوى المكان

إن الفضاء الراوئي يُنسج وفق شبكة متضافرة من وجهات نظر" تكمن الغاية من رصد العلاقة بين الفضاء ووجهة النظر في القبض على الكيفيات التي يبتدي عبرها المكان الروائي على مستوى الرواي والقوى الفاعلة في مساحة الخطاب، إذ إن التمظهرات المكانية، ليست مستقلة عن الرؤية أو وجهة النظر، بوصفها مواقف وتقنيات أو طرائق يلجأ إليها الروائي لعرض مكونات فضائه، بعد امتصاصها ومعالجتها في البنية الذهنية والنفسية"[1].

إن الرؤية وحسب القراءة الراهنة هي الفعالية التي تدمج المكان في النسق التصوري وتعرضه في اللغة، فالكاتب "يستحضر ثقافته كلها كي يوازي حديث المكان، ويتخذ له موقعاً للرؤية، ويغيرها كما تطلب الموقف زاوية جديدة للرؤية، قد تكون هذه الحال استبصاراً حقيقياً لقدرة المكان للتأثير على أدوات السرد، فيغير من موقع الراوي ومن صوت وهوية الشخصية"[2].

وفي الواقع فإن مفهوم الرؤية يشكل مصطلحاً مفهوماتياً، يتيح لأكثر من مفهوم يتعلق بالمنظومة الذهنية أن يتموقع في فضائه، وبذلك فهو عرضة لاختراق وتعايش مفهومات مختلفة ومتنوعة، وهكذا يمكن أن تتحرك في فضائه مفهومات: وجهة النظر، البؤرة، حصر المجال، المنظور التبئير[3]، إلى ذلك يعرف سعيد علوش مصطلح الرؤية بقوله: "بأنه موقف يتخذه المؤلف، من موضوع، أو شيء ما"[4]، إن هذا الموقف تجاه الموضوع المرصود يتشظى على المستوى المكاني إلى رؤيات ثلاث: ذاتية، موضوعية، ورؤية مركبة(مو- ذاتية) وهذه الرؤيات توضح العلاقة بين الراوي والشخصية من جهة، وعلاقتها بالمكان من جهة أخرى[5]، وعليه فإن "الرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضنا علينا في خطابه"[6]، ويبقى مفهوم الرؤية المتحكم باستراتيجية المكان

---

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة: 113.

(2) شحنات المكان(حدلية التشكيل والتأثير) ياسين النصير: 85.

(3) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 114.

(4) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:221.

(5) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديد: 114.

(6)المكان في رسالة الغفران(أشكاله ووظائفه)، عبد الوهاب زغدان:20

الرؤية الموضوعية:

وهي تتحكم بعرض المكان، ووفقها يتم تقديم المكان بحيادية شبه تامة، دون إسقاط مشاعر وعواطف الواصف، وتكشف هذه الرؤية عن اهتمام كبير بالتفاصيل المكانية، ويكون أقرب إلى الطابع الهندسي، وغالباً ما يغيب الإنسان وتهيمن الأشياء على ساحة الخطاب، وتقترب اللوحة الوصفية الروائية من الصورة المثالية[1]، ومن أمثلة الرؤية الموضوعية **"هكذا أعدنا إنتاج الطبيعة ففر السأم والملل وفرّت الكآبة، ولحست الأرصفة خدود الشوارع وقبلّت هامات الأشجار سطوح المنازل، وتحرّر الناس من قيودهم وأصبحوا أكثر رشاقة ومرونة، وهم يتحركون كما يتحرك الندى، لا يلتفون إلا إلى إيقاع أجسادهم ونبض قلوبهم المرهفة.."** [2]،وفي هذه الرؤية، تقودنا إلى معرفة المكان، وعرضه من المنظور العام، إذ نقل المشاهد ووضعها في صورة الراوي كلي العلم. إن المعرفة بالمكان لا تتم إلّا عبر اللغة، إذ أنها "تعد أداة إستراتيجية وأساسية في التسمية والتقطيع وإنطاق العالم/ المكان ليلج فضاء المألوف"[3]، فرسم المكان وتحديد الرؤية ونقل فضائه تتحقق عبر اللغة لأنها تعد "نظام النمذجة الأول"[4].

الرؤية الذاتية:

وينهض المكان على وفق هذه الرؤية بكل قيمه ودلالاته، ويتحول إلى لوحة أو شاشة لمشاعر الواصف وعواطفه ونفسيته وأفكاره، وغالباً يغلف المكان بسمات رومانسية، ويغيب الإطار الموضوعي (الطبوغرافي) للمكان، لتبرز العلاقة المسكونة بالأسرار والغموض بين الشخصية والمكان[5].

ومن أمثلة الرؤية الذاتية ومن رسالته (نصير شمة... أصابع زاهدة تعتلي صهوة الأمل) يقول:**" مضى عشرون عاماً- يا لها من عشرين- على ذلك الحفل المدهش الذي حضرتُهُ لك في مدينة السليمانية، إذ كنتُ مدعواً لمهرجان المسرح الكردي السنوي صيف** 1987 **وقد زّينتَ المهرجان بعزفك الباذخ الذي فوجئت بعمقه وثرائه وصوفيته... منذ ذلك الوقت وأنا أرهف سمعي وإحساسي وروحي لنغم ساحر عميق ينبثق من رحم الأقاصي، ليغذي الفضاءات بإلهام صوتيّ هادر يوقظ**

---

(1) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 115.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 52.

(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة: 71.

(4) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ت، سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان: مجموعة مؤلفين: 60.

(5) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة:116.

في مخيلتي الرعناء رغبة الحلم بأسطرة الصوت وتحويله إلى نداء.. رسالة.. إلى فيض محبة يجتهد في إعادة تأثيث عفش العالم وترتيب أخلاقياته"[1]، وفي هذا النص يعرض الكاتب رؤية ذاتية، إذ ينهض المكان على وفق هذه الرؤية بكل قيمه ودلالاته، وهذا ما عرضه الكاتب في رؤيته الذاتية لهذا المشهد. إذ جاءت لغة الكاتب متداخلة في سرده الرسائلي ولا سيما الفضاء السردي عبر تحايثها مع المكونات السردية الأخرى، وبذلك يغدو المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء السرد الرسائلي كلها، إذ يتصدرها الفعل الماضي بضمير المتكلم، وتحمل الطابع السيميائي معبرة تعلوها صفة التراتب في المعاني والتوالي المنظم راسمة الواقع الاجتماعي، وأضاف عنصر اللغة من فاعلية السرد الرسائلي في تقديم ونقل صورة تامة، ولا سيمّا المكان حتى تبدو تكثيفية حادة الإيقاع وكان التنويع هو الآخر في شكل واستغلال ما هو متاح من ثقافته العالية.

الرؤية التركيبية:

إن المكان يخضع لمجوعة من الرؤيات ومن هنا تبرز مفهوم الرؤية المتحكم باستراتيجية المكان، إذ يعرض المكان من زوايا نظر مختلفة، **"**وفيها تتعاضد الرؤيتان: الموضوعية والذاتية، حيث الروائي يهتم بالإطار الموضوعي للمكان، فيقدم المكونات المكانية بأبعادها الطبوغرافية وتحديداتها الجغرافية**"**[2]، فإن النص الأدبي على مستوى الإنتاج الإبداعي يتعرض لعمليات متنوعة من التحويل، **"**لأن التمثيل الطبوغرافي البصري محور ضروري لتسكين القارئ وتنظيم خياله وترتيب المكان معطيات تصوره**"**[3]، ولا تغفل هذه الرؤية أيضاً علاقة المكان بساكنه على مختلف مستوياتها النفسية والأجتماعية والإيديولوجية لكون المكان:"لا يظهر إلا من وجهة نظر شخصية تعيش فيه، أو تخترقه وليس لديه إزراء الشخص الذي يندرج فيه**"**[4].

وعلى مستوى الرؤية يمكن القول أن المشاهد المكانية محكومة برؤية مركبة، تدمج الموضوعي والذاتي، فتتآزر الرؤيتان في تقديم المكان هندسة وقيمة، وإذا كانت

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 98.

(2) شعرية المكان في الرواية الجديدة: 116.

(3) شفرات النص، صلاح فضل:194.

(4) بنية الشكل الروائي: 32.

الرؤية الموضوعية مكلفة بموقعة المكان هندسياً على الشريط اللغوي، فإن الرؤية الذاتية تعوّم لنا اللامرئي، أي دلالة التي تستوطن الهندسي[1].

ومن امثلة الرؤية التركيبية **"هنا تمرد البطل وتدخّل في النص قائلاً: - عفواً.. لقد تذكرت شيئاً مهماً كنت سأرتكب خطأ كبيراً لو أنني أهملته أو تجاوزه الراوي لأي سبب كان، وهو عبارة عن خبر صغير متصل قد يفيد في جعل الأحداث أكثر غموضاً وتناقصاً وتفككاً، مفاده أن ثمة وضعاً نفسياً قلقاً عاشته القرية في أحد أيام أعيادها غير الرسمية، على أثر عودة جميع أبقار القرية وحميرها سالمة مع المساء من دون الراعي الذي لم يفعلها ولو مرة واحدة طيلة عام كامل، مع أنه يسمّى ((ابن البرية)) إذ يقال إنه جاء إلى الدنيا في ليلة مطيرة من ليالي شباط الظالمة البرودة، وقامت أمه بدفن ((سرّته)) في مكان بعيد من البرية تتجمع فيه الذئاب عادة ليكون ابنها شجاعاً يحمل شيئاً من صفات الذئب، غير أنه سرّته المدفونة في هذا المكان لم تجعل منه سوى راعياً عادياً، وقضى أهل القرية ليلتهم في البراري وهم يبحثون عنه بلا جدوى ووضعوا لذلك عشرات الاحتمالات والتفسيرات، غير أن عجوزاً طاعنة في السن كانت تتكلم ببطء شديد وبكلمات لا تصل خارج فمها حتى تفقد نصف حروفها.. قالت:**

إن الضبعة التي تسكن في أحدى مغارات((الجبَلَة)) هي التي سرقته، لقد سرقت من قبله ((فتحي الحمود العبدالله)) وتزوجته لمدة عشرة سنوات وأنجبت منه ولدين وثلاث بنات... إنها تبحث دائماً عن الرجال الذين يهبونها اللذة وقد استطاعت أن تحتفظ به عن طريق إفقاده القدرة على المشي بلحس باطن قدميه حتى فقدتا القدرة على تحسس الأرض والارتكاز عليها ، ولم ينقذه من هذا السر الجنسي سوى قافلة من البدو مرّت مصادفة قرب المغارة وسمع أفرادها صوتاً وأنيناً موجعاً فاقترب عدد منهم وأزالوا الصخرة الكبيرة من فوهة المغارة وأخرجوه، وظلوا يطعمونه السمن الحر حولاً كاملاً حتى اشتد عوده، وعندما تجمع الرجال ذات مساء كي يحدثهم عن تجربته المثيرة هذه.. قال:

كنت في البرية أبحث عن بقرتي الضائعة على الرغم من أنني ((شددت فمَ الذئب)).. ويقصد أنه أغلق موسى صغيرة وهو يردد آية الكرسي فضمن بذلك سلامته من أفواه الذئاب، ولم أشعر... سكت فجأة.. لقد انعقد لسانه وكفّ منذ تلك اللحظة عن الكلام.."[2]

فنلحظ أن الأحداث قد نقلت وقائعها على وفق هذا النوع من الرؤية، وهي تتحكم بعرض المكان برؤية موضوعية ونقل المكان بحيادية تامة، والحفاظ على

---

(1) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 208.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 191- 192.

مشاعر الكاتب وعواطفه ، وتكشف هذه الرؤية عن اهتمام الكاتب بالتفاصيل المكانية وقد تحقق ذلك في (المغارة والجبلة والبرية ودفن السرة...)

فالسارد هو الذات المهيمنة في السرد نظراً لموقعه الاستراتيجي، فهو جزء من الحكاية ومتضمن فيها داخلياً، وخارج الحكاية حينما يتعلق الأمر بالراعي/ ابن البرية، ولذا يتخذ وجهتين متلازمتين في رؤيته من الوجهة الذاتية (الرؤية الذاتية) حينما يسرد ما يخصه بضمير المتكلم، وسرد موضوعي(الرؤية الموضوعية) عندما يتعلق بالراعي /ابن البرية، وتمتزج الرؤيتان وتتحقق الرؤية التركيبية. إذ تكتسب عناصر المكان دلالتها عبر إدخالها في نظام اللغة، وبذلك فإن تمثيل المكان يخضع لمهارتها وغناها.

الفصل الثالث

عناصر السرد السير ذاتيّ

المبحث الأول: الحدث السير ذاتيّ

- نسق البناء المتتابع
- نسق البناء المتداخل
- نسق البناء الدائري
- نسق البناء المتضمن

المبحث الثاني: الشخصية السير ذاتية

المبحث الثالث: الأنا والآخر:

- الآخر لغة
- الآخر اصطلاحاً
- في مفهوم الآخر

المبحث الأول

الحدث السيرذاتيّ

قبل الخوض في السيرة الذاتية لا بدّ من الوقوف على الحدث، فلا يخفى على أحد من الدارسين ما للحدث من أهمية، بوصفه عنصراً مهماً تقوم عليه عناصر النص، إذ يشكل الحدث العنصر الذي يكوّن نسيج السرد الرسائلي "فكل من اللغة والوصف والحوار والسرد يقوم على خدمة الحدث وتصويره"[1]، ويرتبط الحدث في النص السردي بالزمن ارتباطاً وثيقاً، فهما في الواقع متداخلان، فالزمن(مدى بين الأفعال) والحدث (اقتران فعل بزمن)، وهكذا تنتقل خصائص الأول إلى الثاني وبالعكس[2].

إذ يعد الأساس الذي ترتكز عليه الشخصية، كما أنه يرسم ملامح البعدين الزماني والمكاني، اللذين يشكلان الإطار الذي تجري فيه الأحداث[3]، وهو" مجموعة الوقائع المنتظمة والمتناثرة في الزمان والمكان"[4]، والأوصاف لا توجد لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد على تطور الحدث "فهي في الواقع جزء من الحدث نفسه"[5]، والحدث كذلك يتكون من "مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحوٍ خاص"[6]، فالأديب ينتقي من الواقع ما يناسبه ثم يضفي عليه من مخزونه الثقافي والخيالي، إذ يعمل على صياغة الحدث وربطه مع الزمن.

إذ أفاد سارد السيرة الذاتية من تقنيات الزمن في السرد الرسائلي باعتبار إن السيرة الذاتية جنس أدبي لا يختلف عن السرد الرسائلي، وكذلك أفاد الكاتب من تقنيات الحدث في سرده فلم تختلف الرسائل عن الأجناس الأخرى في إمكانية وجود أكثر من نسق بنائي، على الرغم من هيمنة نسق التتابع على تلك الأنساق.

---

(1) البنى السردية في شعر السبعينات العراقي، شيماء ستار جبار(رسالة ماجستير): 80.

(2) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق:27.

(3) ينظر: تداخل الفنون في شعر سعدي يوسف، إشراق مظلوم التميمي:90.

(4) السردية في النقد الروائي العراقي(1985 _1996) احمد رشيد وهاب الدرة،(رسالة ماجستير): 108. وينظر: تداخل الفنون في شعر سعدي يوسف:90.

(5) البنى السردية في شعر السبعينات العراقي: 80.

(6) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل: 185.

وإذا كان الحدث ينطلق من الواقع، فإن الحدث في العمل الفني ليس كالحدث الذي نشاهده ونعيشه في الواقع[1].

وللحدث بداية ووسط ونهاية، فالبداية تمثل مرحلة من مراحل الحدث، يحتم وجودها أن يتبعها شيء آخر، فهي شيء يترتب على حدوثه شيء آخر، كما أن وجودها يفرض عدم وجود شيء يسبقها. وقد استخدم الكاتب انساق عدة لبناء الحدث تناولها الكاتب في رسائله ومنها:

- **نسق البناء المتتابع:**

لا يختلف نسق بناء الأحداث المتتابع في السرد الرسائلي عنه في الرواية بل أنه في السرد الرسائلي يعد من الأنساق التي تحظى بأولوية اهتمام الكاتب، الذي عادة ما يريد أن يعرض صوراً لسرده الرسائلي.

فالكاتب في السرد الرسائلي ملزم بربط أحداث سرده من دون ثغرات أو قفزات في هذا النوع من الأنساق، لأن فقدان شرط التعاقب الزمني يربك العمل، وعليه يجب أن تصاغ هذه الأنساق بصورة فنية تتسم بالوحدة، لأنه أمام أحداث وقعت فعلاً، وتحتاج كتابتها شرط التعاقب الزمني للحفاظ على وحدة الرسالة، لهذا يأخذ بناء الأحداث في الرسائل شكلاً متسلسلاً، إذ يبدأ من نقطة ويأخذ بالنمو من دون الرجوع إلى الماضي، فالكاتب في رسائله يسرد أحداثه واحداً تلو الآخر مع الحفاظ على خيط يربط بين الأحداث يمكن أن نسميه بالتتابع الذي يقصد به تتابع الوقائع في الزمان[2]، ويمكن تعريفه بأنه البناء الذي يبدأ سرد الحدث فيه "من منطقة محددة، ويتابع وصولاً إلى نهاية معينة، دون إرتداد أو عودة إلى الخلف"[3]، أو تسير الأحداث المنتقاة "وفق ترتيب محكم وتطور متنام، يسير بالقارئ قُدُماً باتجاه الغاية التي وضعها دون ثغرات أو قفزات، لأن خرق شرط التعاقب الزمني يحول عمله إلى...أصداء... وعليه يجب أن تصاغ بصورة فنية مترابطة تتسم بالوحدة والاتساق"[4]، فتعمل على "ربط الحدث السابق باللاحق ضمن تسلسل زمني صاعد

---

(1) ينظر: البنى السردية في شعر سعدي يوسف، علي داخل فرج(رسالة ماجستير):50. وينظر: تداخل الفنون في شعر سعدي يوسف:90.

(2) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: 27.

(3) المصدر نفسه:28 .

(4) إشكالية النوع والتجنيس، السيرة الذاتية نموذجاً، عادل الدرغامي زايد، علامات في النقد المجلد (17) ج65 ،النادي الثقافي بجدة 2008: 191.

من الماضي إلى الحاضر"[1]، أي أنّ الراوي يبدأ من نقطة زمنية حتى يصل إلى نهاية محددة من دون أن يتخلله إرتداد أو إرتجاع ومن أهم خصائص البناء المتتابع:

- توالي سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود خيط رابط بينهما[2]،
- التركيز على سرد الوقائع حسب ترتيبها الزمني[3]، أي دون تقديم أو تأخير.
- هذا النمط من البناء نمط تقليدي شائع لأنه يحاكي سلسلة الأفعال الإنسانية في الحياة ونجد هذا النمط في رسالته(أبي) إذ يقول: **" أذكر أنني كنت طالباً في الصف الثاني الابتدائي في مدرسة زمّار الابتدائية للبنين، إذ طرق الباب من يطلبني من المعلّم(حنّا) الذي سمح لي بالخروج فوراً على غير عادته، واصطحبوني وأخي الأصغر(علي) مع أمي وعدد من الأقرباء إلى الموصل، بعد أن اخبروني أن أبي عاد من بيروت إثر رحلة علاج استشفائي قاربت الأربع سنوات.. وجدته شابّاً جميلاً لا يشبه آباء الطلبة الذين أعرفهم، فلم تكتف بيروت بمعالجته بل جعلت منه كائناً آخر- أناقةً وحضارة ورقياً-، فرحت به كثيراً لأنني سأكفّ عن سؤال مزعج أردّده يومياً على مسامع أمّي أين أبي، ومتى يعود؟"[4].**

يستمر الكاتب في نقل الخبر والحفاظ على التسلسل المنطقي من دون أي خلل في التتابع الزمني للحفاظ على التداخل في السرد الرسائلي، فالأحداث مضت بشكل طبيعي، وقد حافظ الكاتب على تتابع الأحداث على تسلسلها.

ونجد هذا في رسالة أخرى إذ يقول**: " ويعود أستاذنا الدكتور قاسم بعد تجربة تدريس في دولة (قطر) قاربت الأربع سنوات ليحاضر فينا ونحن طلبة دكتوراه في السنة التحضيرية نهاية الثمانينيات، وقد اشتد عُودُنا المعرفي فيثق بنا أكثر ويفتح صدره وعلمه لجرأتنا ومداخلاتنا، وأتعلم منه الجديد.. كان يعطي بلا تحفّظ ونأخذ منه بعفوية وأمانة بلا تردد.."[5].**

---

(1) تجربة الرواية السورية، سمر روحي الفيصل: 202. وينظر:السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، فدوى طوقان وجبر إبراهيم جبر وإحسان عباس نموذجاً، تهاني عبد الفتاح شاكر: 228.

(2) ينظر:البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت: 38.

(3) ينظر:حركية الإبداع: 242

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 103.

(5) المصدر نفسه: 120.

يرتب الكاتب أحداث الخبر ترتيباً منطقياً في سياق أدبي متسلسل يعرض فيه تجربة أستاذه (قاسم) بعد جولة تدريسية في دولة (قطر) قاربت الأربع سنوات، إذ يقوم هذا المقطع من الرسالة في أحداثه المتتالية على تشكيل وحدة سردية متماسكة في عرض الأحداث مع الحفاظ على تسلسلها، وتقوم على السببية، فالحدث السردي الثاني/ اللاحق ناتج عن الحدث السردي الأول/ السابق، فمعرفة الكاتب وثقافته نتجت بفعل محاضرات الدكتور(قاسم)، وهكذا تتعاقب الأفعال السردية في الرسالة حتى تصل إلى نهاية الحدث، من دون أن نشاهد ارتدادات أو استرجاعات إلى الخلف.

ونجد أن تأليف الكاتب لرسائله جاء متتابعاً لسرده الأحداث التي عاصرت مرحلة الطفولة ودونها في معظم ذكرياته، ثم تليها مراحل الحياة اللاحقة بتتابع ملحوظ للأحداث فيتدرج القارئ بالأحداث من دون أن يلحظ الانتقال في الزمن فتستشف خط السرد التتابعي الرسائل في عرض الأحداث لمراحل وقوعها.

- نسق البناء المتداخل:

لا تخلو الرسائل الأدبية من وجود هذا النمط من البناء إذ تضمنت الرسائل أحداث متداخلة غير خاضعة في سردها لتسلسل زمني، وعليه فقد لا يلتزم الكاتب في سرده الرسائلي بالترتيب المنطقي للأحداث كما وقعت لا سيّما إذ ما تضمنت قصة فيتدخل في ترتيبها مثلما يصبو وهو يكتب فالأزمنة تتضارب وتتداخل، والأمكنة تتعدد وتتكاثر، فكسر الزمن يسهل توظيف الوقائع والأحداث بما يرسم له الكاتب، إذ " تتداخل الأحداث فيه دون اهتمام بتسلسل الزمان...، حيث تتقاطع الأحداث وتتداخل، دون ضوابط منطقية، وتقدم دون الاهتمام بتواليها، وإنما بكيفية وقوعها"[1]، وفي هذه العملية تسلط جميع الأضواء على الحدث بغض النظر عن الزمن الذي حصل فيه كونه ماضياً أو في الزمن الحاضر أو المستقبل أو أن يكون واقعاً على ضفتي مرحلة زمنية[2]، فالكاتب في السرد الرسائلي "غالباً ما يتذكر واقعة فعلية، ويجد نفسه يتحدث عن أخرى... بعد أن خضعت للتقليم والتنميق والتحريف الإرادي واللا إرادي"[3]، إذ يلجأ الكاتب / الراوي إلى "إحداث فجوات سردية عن طريق السرد الاستذكاري أو الاستشرافي"[4]، فيحيد المؤلف عن تتبع

---

(1) البناء الفني لرواية الحرب في العراق:28-29.

(2) ينظر: بناء الرواية المصرية، د. عبد الفتاح عثمان: 291.

(3) السير ذاتية بالمغرب، هشام العلوي، مجلة فكر ونقد العدد (53) لسنة 1997:25.

(4) السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، فدوى طوقان وجبر إبراهيم جبر وإحسان عباس نموذجاً: 228.

الأحداث بشكل ترتيب زمني، "تجنباً لسلطة الزمن الضاغطة من جهة، وخوفاً من خيانة الذاكرة من جهة أخرى"[1]، ومن أمثلة البناء المتداخل من رسالته (تمرين فانتازي في السعادة) يقول:" **قيل للنحات الشهير (رودان) ذات مرّة.. كيف تنحت تماثيلك يا رودان؟ فأجاب.. المسألة في غاية البساطة، آخذ قطعة من الرخام وأطرح عنها ما هو زائد عن الحاجة، والباقي هو التمثال.."**[2].

لقد أدخل الكاتب هذه الطرفة بداية رسالته لتقوم بدور مهم بتدعيم الجانب الموضوعاتي من حيث تجسيد الحدث، وهو يتساءل هل يكفي الدرس القاسي هدية متواضعة لأصدقائي المبدعين الكبار، ومنهم القاص العراقي فرج ياسين، فقد أسهم إدخال الطرفة على ارتباط الحدث بقوة الشخصية المحورية في الرسالة(فرج ياسين)[3].

ونلحظ التداخل في السرد لا يقتصر على سرد حدث واحد فحسب، بل يسرد مجموعة من الأحداث في بعض الأحيان، فيبدأ بسرد الحدث الأول ويتوقف عن سرده؛ لسرد مجموعة أحداث وحين يكملها يعود لإكمال سرده الأول.

- نسق البناء الدائري:

يدخل البناء الدائري هو الآخر في السرد الرسائلي، إذ يعمد فيه الكاتب إلى تقديم أحداث تبدأ من النهاية، فالقصة التي سردها الكاتب في سرده "عند نقطة نهاية أحداث الحكاية ثم تعرض ما سبقها عند نقطة بدايتها مجدداً"[4]،أي أن "الأحداث تبدأ من نقطة ما ثم تعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأت منها"[5]، ومثلما تبدأ نقطة نهاية الأحداث من غير تسلسل فيفقد الزمن في هذا النسق من البناء تسلسله، على الرغم من حالة التذبذب والاضطراب والتخلخل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ومن أمثلة البناء الدائري ما جاء في رسالته(فوانيس الموسيقى) إذ يقول: **" لا شيء يحدث إذا أرهقت الفريسة صيّادها ولم تتواطأ معه، فعند ذلك ليس ثمة مشكلة..أما إذا انقلب السحر على الساحر وأضحى الصياد هو الفريسة، فأحسب أن هذا ما يسعد ليل الصياد، لأن هدف المطاردة الأساس أن يكونا معاً، وفي هذه اللحظة تسقط الأوصاف وتذوب الأدوار، حيث يتّحد النفس والدم والجسد ، وكلّ**

---

(1) التماس بين السيرة والرواية، سلطان سعد القحطاني، علامات في النقد المجلد(17)ج (65) النادي الأدبي الثقافي بجدة 2008: 227.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 149.

(3) ينظر: سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:149 -150

(4) البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية(الوعول)، عبد الفتاح إبراهيم: 87.

(5) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 43.

يتغذى على بعضه كما تفعل (البلاناريا).. ربما أُخطئ في تقدير الحب، لذا فإنني أقلّص- ربما- ومياً من مغبة اتّصالي بالآخرين، وذلك من أجل تقليص العذابات التي يكلفّني إشباعها كثيراً من العرق والليل والقهوة."[1]، قدم الكاتب الأحداث بطريقة مختلفة إذ بهذا السرد المختلف يسهم في توصيل الحدث ومغزاه، فهو يبيّن انقلاب السحر على الساحر وأضحى الصياد هو الفريسة فجعل النهاية هي البداية أي أن الأحداث تبدأ من نقطة ما ثم تعود إلى النقطة التي انطلقت منها.

- نسق البناء المتضمن:

يتضمن السرد الرسائلي نسق البناء المتضمن أسوة بالأجناس السردية الأخرى، أي يمكن أن تتخلله قصص كثيرة تدرج في قصة واحدة، أي تضمين قصة في أخرى، أو ما يعرف بنسق القصة داخل قصة ، وهنا وكما يقول شلوفسكي "يمكننا أن نعد المناقشة بمساعدة حكايات طريفة ثانية لتضمين قصة قصيرة أخرى، فالحكايات تذكر للبرهة على فكرة، كما تستعمل الحكايات الجديدة كاعتراض على سابقاتها"[2]، أي نشوء سرد داخل سرد "يقوم على أساس نشوء قصص كثيرة في إطار قصة واحدة"[3]، أي " إدخال قصة في قصة أخرى"[4]، ويضمن فيه الراوي "قصة غريبة عن المتن الأصلي بحيث يوقفه حتى تنتهي القصة ومن ثم إكمال المتن الأصلي"[5]، ويتم ذلك بـ"أن الراوي يورد حكاية أو قصة على سبيل الاستشهاد، فيتم فيتم في خلال ذلك خرق قوانين السرد بتوقف الحدث الرئيس وصياغته على نحو جديد، ليكون الاهتمام بالحكاية المضمنة"[6]، ومن أمثلة نسق البناء المتضمن في رسالته(بير الحمام) يقول:**"إلا أن شلة من شباب القرية المغامرين كانوا يرقصون طرباً لمثل هذه الفرص التي يؤكدون فيها رجولتهم، وكان صغار القرية ينتظرون على أبواب بيوتهم قبيل المساء لاستقبال أخوتهم وهم ينحدرون من الهضاب، يرددون الأغنيات الشعبية وقد حفّهم زهو غريب أشبه بزهو الفاتحين.."**[7]، وفي

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 62.

(2) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: 147.

(3) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 16.

(4) مقولات في السرد الأدبي تزيفتيان تودروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق المغربية العدد 9،8 لسنة 1988:43.

(5) الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، سعد عبد الحسين العتابي: 177.

(6) جماليات التشكيل الروائي: 126.

(7) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:141-141.

الحكاية التي ضمنها الكاتب تختلف عن المتن الأصلي للرسالة، وقد أوردها الكاتب عن طريق التضمين ليكشف عبرها عن دلالة الحكاية المتضمنة وارتباطها بالحكاية الأصلية.

المبحث الثاني

الشخصية السيرذاتية

كثرت تعاريف السيرة الذاتية، وبات من الصعوبة تحديد ماهية جنسها، لتعدد استخداماتها، ولا سيمّا في النقد الأدبي، فـ "النقاد والدارسون العرب كثيراً ما يستخدمون مصطلحي(السيرة) و(الترجمة) وهما ممصطلحان قديمان في العربية استخدما غالباً لتعيين السيرة الغيرية موصوفين إما بكلمة شخصية أو بكلمة ذاتية للإشارة إلى هذا الجنس الأدبي"[1]، ولعل من الدارسين من يفرق بين السيرة والترجمة، فـ "(مصطلح (السيرة) يطلق على سيرة الحياة الطويلة، ومصطلح (الترجمة) على سيرة الحياة القصيرة" [2]، فهو تفريق سطحي لا يلبث أن يتبدد أمام أدنى تمحيص.

تمثل الشخصية السير ذاتية متنفساً طلقاً بالنسبة للكاتب، إذ يقص فيها قصة حياة جديدة بأن تستعاد وتقرأ، من ثمَّ توضيح موقف الفرد من المجتمع كما تمنح الفرصة لإبراز مقدرة فنية قصصية إلى حدٍ كبير، وتريحهُ نفسياً لأنها تستند في مادتها إلى الاعتراف السير ذاتي[3]، وهذا الاعتراف يتخذ الشكل الروائي أو المسرحي للتعبير عبر هذا الفن؛ معتمداً على الخيال الطليق وفي بعض الأحيان على الأسطورة أو ما شابه ذلك، وعبر هذا الخيال أو الأسطورة أو غير ذلك تنقل إلينا هذه التجربة السير ذاتية التي عمد الروائي إيصالها إلى القارئ مسقطاً منها ما هو غير مرغوب فيه وإعادة الجزء المتبقي بشكل عمل روائي قادراً على جذب القارئ[4]، فتوسع "الكتّاب في إفراغ أزماتهم النفسية والعاطفية والفكرية في هذا القالب يتطلب براعة فنية قد لا تتاح لكثير من الكتاب، إذ يمزج الكاتب هنا الحقيقة التاريخية المتعلقة بحياته بالصياغة الفنية المستعملة في الفن القصصي"[5]، وبهذا فالكاتب السير ذاتي يتخذ من عمله متنفساً رحباً للإسقاطات الشخصية على شخصياته الروائية، خالقاً لنفسه قناعاً من شخصياته والأماكن والأزمنة؛ وهذا يتيح له حرية الحركة وهو يسرد سيرته الذاتية على المتلقي.

---

(1) كتابة الذات، دراسات في السيرة الذاتية،أ.د.صالح معيض الغامدي:33.

(2) التراجم والسيرة، محمد عبد الغني حسن:28. كتابة الذات، دراسة في السيرة الذاتية:35.

(3) ينظر: فن السيرة: 100.

(4) ينظر: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث: 5.

(5) السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، دراسة في ثلاثية حنا مينا، يمنى العيد، مجلة فصول، القاهرة، المجلد (15) العدد(4) لسنة 1999: 14_15.

ولكن هذه الشخصية السير ذاتية لا تحتفظ بواقعيتها الشديدة داخل الرسائل عندما "تصبح موضوعاً للسرد إلا ويعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث عن مطابقة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة الشخصية الحقيقية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية المتخيلة الرئيسة في النص، فالوسيط السردي يعيد ترتيب العلاقات بما يوافق شروط العالم الفني الجديد"[1]، فمن يختار القالب الروائي يتوارى خلف الأحداث والمواقف التي حدثت له ليعبر عنها منحازاً بسيرته إلى الفن الروائي، أكثر من أن يجعلها منتمية إنتماءً كاملاً إلى فن السيرة الذاتية، فالكاتب في هذه الحالة قد حرر نفسه من الالتزام الصارم للحقيقة المطابقة لحياته مطابقة شديدة، وأصبح أمامه منطلق لأعمال الخلق والإبداع في الشخصيات والأحداث والحوار؛ على الرغم من اعتماده على حياته الخاصة فيما يكتب، أما إذا كشف عن غايته فإنه يصبح محتوماً عليه أن يلتزم فيما يكتبهُ عن ماضيه في صيغة روائية، ويصبح مقيداً حين يستعين بالفن الروائي[2]، إذ يتقنع الروائي بإسم تخييلي أو بإسم مرمز خوفاً من خطر يهدده أو لعبة روائية لا يرغب في الكشف عنها ويمكن "في حالة الاسم التخييلي _ أي المختلف عن اسم المؤلف _ الممنوح لشخصية تحكي حياتها، أن تكون للقارئ دوافع تجعله يظن أن الحكاية المعيشة من طرف الشخصية هي حياة المؤلف، إما عن طريق المقارنة مع نصوص أخرى؛ وإما بالإسناد إلى معلومات خارجية؛ وإما أثناء قراءة الرواية نفسها"[3]، لذا فإن أشخاص السيرة الذاتية وإن كانوا أشخاصاً حقيقيين لا يمنعهم من أن يكونوا مادة للأعمال الأدبية[4]، وإن كان هناك تماثل بين المؤلف وشخصياته فعلى الرغم من ذلك ليس من الضروري أن يكون صوت المؤلف ظاهراً في الرواية وإلا فإنه سيقع في حالة تداعي وضعف في نسيج الرواية، ولهذا فالروائي المبدع هو الذي يجعلنا نشعر بأنه يتوارى خلف ستار معين، ويقوم بعملية تحريك وتوجيه لشخصياته الروائية، من دون أن نبصر يديه في صنع هذه الديمومة والحركة في داخل العمل الروائي[5]، وبهذا يأخذ الكاتب دوره الكبير في الشخصية فهو دائماً ما يتستر بشخصية مقنَّعة ووجه يتحرك من خلاله في داخل العمل الروائي، وهذا الوجه "استعارة للشخص الحقيقي الواقعي وراء ستار الراوي يحركه ويحرك به القصة"[6]،

---

(1) مرايا ساحلية، مشكلة الهوية السردية، عبدالله إبراهيم، مجلة عمان، العدد (72)/ لسنة 1986: 62.

(2) ينظر: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث: 119.

(3) السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي: 36_37.

(4) ينظر: أوجه السيرة، اندريه موروا: 45.

(5) ينظر: مرايا ساحلية، مشكلة الهوية السردية، عبدالله إبراهيم، مجلة عمان، العدد (72) لسنة 1986: 63.

القصة"[1]، والقناع على هذا المستوى هو"استعارة لذلك الوجه بضمير الغائب، فشد النص إلى التخييل والفن؛ لأن السيرة الذاتية تتطلب انسجاما قصصياً لا تيسره محاكاة الواقع والوقائع كما حدثت"[2]، فكل ميثاق سير ذاتي يشكل رابطاً وحجةً على التوافق والتشابه القوي بين إحدى الشخصيات الروائية والكاتب أو المؤلف.

فإن السيرة الذاتية في مفهومها السردي "هي الرواية القائمة على الصوت المنفرد أي تلك التي تستعمل ضمير المتكلم في السرد"[3]، فهذا الضمير بما ينطوي من قيم معبّرة عن حقيقة الكاتب الفرد يحيل بمقتضى كونه سيرة ذاتية على خارج النص بقدر إحالته على الشخص النحوي في الكتاب، ومرد ذلك كله أنها تروي قصة حياة حقيقية في شكل روائي له خصائص التخييلية[4].

فالسيرة الذاتية:"الشكل الأهم والأخطر من شكلي السيرة، يتكفل فيه الراوي السير ذاتي رواية أحداث حياته، ويجري التركيز فيها على المجال الذي تتميز فيه شخصيته الحيوية، كأن يكون المجال الفني أو الاجتماعي أو السياسي أو العسكري.. إلخ"[5]، إذ ينقل ذلك كلما ضرورياً وممكناً، ويسعي في ذلك إلى انتخاب حلقات معينة معينة مركزة من سيرة هذه الحياة، و"حشدها بأسلوبية خاصّة تضمن له صناعة نص سردي متكامل ذا مضمون مقنع ومثير ومسلِ، ويحاول الراوي السير ذاتي الإفادة من كل التقانات والآليات السردية لتطوير نصّه السير ذاتي، ودعمه ما أمكن بأفضل الشروط الفنية"[6]، وعليه الالتزام بالطابع السير ذاتي العام حتى لا يخرج النص إلى فن سردي آخر، ولا يشترط في الراوي الاعتماد على الضمير الأوّل(المتكلم) بل قد يتقنع بضمائر أخرى تخفف من حدّة الضمير المتكلّم وانحيازه، بشرط أن يعرف المتلقي ذلك لكي لا يتحول إلى سيرة غيريّة، بحيث يظلّ الميثاق السير ذاتي بين الكاتب والمتلقي قائماً وواضحاً.

وترتكز السيرة الذاتية على آلية السرد الاسترجاعي، التي تقوم بتفعيل عمل الذاكرة وشحنها بطاقة استنهاض حرّة وساخنة لمخزونها الذاكراتي المرشح للعمل في الحقل السر ذاتي[7].

---

(6) سيرة الغائب سيرة الآتي (السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين)، شكري المبخوت: 132.
(2) سيرة الغائب سيرة الآتي (السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين): 132.
(3) أنساق الميثاق الاوطربيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً، حسن بحراوي، مجلة آفاق المغربية العدد(4)لسنة 1984:41، وينظر: البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح: تعدد الدلالات وتكامل البنيات،د. محمد صابر عبيد، و د. سوسن البياتي: 158.
(4) ينظر: البنية الرائية في نصوص إلياس فركوح:158.
(5) تمظهرات التشكل السير ذاتي:قراءة في تجربة محمد القيسي السير الذاتية:135 -136.
(6) المصدر نفسه:135 -136.
(7) ينظر: المصدر نفسه: 135_136.

ودائماً ما يعمد كاتب السيرة الذاتية في الحديث عن حياته، ويمكن أن يتحدث عن السيرة الغيرية للآخرين إذا كانت تمس حياته من بعيد أو من قريب، لكون تلك الشخصيات لها علاقة بمسيرة حياته الأدبية أو الفكرية أو هي جزء من تشكيل الذاكرة التي خلقت تلك الفضاءات في تكوينه النفسي والميثولوجي، سواء أكان هذا الحديث السير غيري واقعاً أم تخييلاً، إذ إن كاتب السيرة ينطلق من الآخرين وأهميتهم في سيرته للحديث عن وعيه وإدراكه الحسي للأشياء والمواقف منها[1].

ففي رسالته التي تحمل عنوان (هواء مضّبب لدم الزرقة) يقول وهو يرى واقعه العربي المؤلم: **"لا أريد أزجّكم في متاهة هذا العصر العربي السعيد، بأقبيته المحشوّة بالحكايات الطريفة والسير العجيبة، وبخطاباته العتيدة البليغة، وإعلاناته الضوئية الباذخة الإغراء عن عولمة عربية ((عوربة)) يبشّر بها قادته الأفذاذ المتحدّرون أبداً من أن أعرق الأصول وأصفاها، الذين قادونا بمباركة سماوية قطعاناً ننشد للحرية، ولتأريخ مجيد يقترحونه لدمائنا، ونهتف بسواعدنا الذابلة وشفاهنا المتيبسة اللاهثة لقطار العرب القادم من شغاف الغيب، محملاً باللّعب والهدايا والوعود المطعّمة بالشكولا.....لقطار العرب الذي ما زالت طفولتنا تغنّي له يطوّف من الشام لبغدان، ومن نجدٍ إلى يمنٍ، إلى مصر فتطوان.. على الورق لا على الأرض..، لأن لعبته ليست سوى لعبة حلم تنتظر دكتاتورية النهار لكي تجهز عليها وتعلّقها إلى ليل قادم.. في حلم قادم... عذراً... لأننا تخلّفنا عن المسيرة الماراثونيّة الدمويّة نحو الشمس، وتلبّثنا في أقفاننا دواجن مهلوسة الريش نعاني من نقص في اللقاح وسوء في التغذية فلا نحسن القتال.. عذراً لمجزرة المتحف الوطني والمكتبة الوطنية ودار المخطوطات..عذراً للتترية المتوطنة فينا"**[2]، يرسم الكاتب واقعه العربي المؤلم عبر سيرة ذاتية جماعية مختلفة ، على الرغم من أن السرد بالضمير(نا) المغلوب على أمره الذي تعرّض لشكل آخر من أشكال التخلف والترهيب لسجن سنوات طويلة والذين صدمت عقولهم الخطابات البليغة العتيدة، والآن قد استنارت أعيننا بذلك البصيص الثاقب عبر مسيرة مارثونية دموية نحو الشمس.

و"يمثل التشكيل السير ذاتي الرسائلي مجالاً رحباً لتجلي الرؤية السير ذاتية في سياق التعبير عن الذات والآخر والثقافة والفكر والحياة والحب وغيرها، لما للرسائل من قيمة سردية كبيرة يمكن أن تلقي الضوء على تجربة الأديب أكثر من أي مصدر سير ذاتي آخر، لأنها تضع الأديب صاحب الرسائل في مواجهة حرّة مع

(1) ينظر: الرواية السير ذاتية(نحيب الرافدين) نموذجا: 16.
(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 50-51.

نفسه أولاً، ومع المرسل إليه ثانياً بكل ما تحمله هذه المواجهة من صراحة وحميمية وتطابق مع الذات"[1].

فيبدأ التشكيل السير ذاتي بالتمظهر من مرحلة الطفولة وهي مرحلة تأسيسية تبقى تلقي بظلالها على الشخصية مهما حصلت عليها من تغيرات "فإن الإنسان ينشئ سيرته الذاتية كما ينشئ العصفور عشّه، أو القندس خصّه أو قل ربما كما تنشئ العنكبوت شعّها"[2].

ومن رسالته(زماريات) ذاكرة الروح.... _المعلم_ يكشف لنا عبر سرده الرسائلي ما تحفظ ذاكرته من ذاكرة الطفولة فيقول: **" لم يكن يصدق أن عمره أصبح ست سنوات كي يلبس بنطاله الجديد ويحمل حقيبته، متلمسا أولى خطواته المترددة الخائفة إلى المدرسة التي تقع في الجانب الشرقي من قريته...الدرس الأول.. دخل المعلم.. سمع من خلال الهمس الذي سرى في الصف كما يسري التيار أن اسمه ((عبدالله)).. الأطفال يجلسون بصمت والمعلم عبدالله يتحدّث إليهم بطريقة.. غريبة لم يفهم مما يقوله المعلم شيئاً، كان منشدّاً إلى موسيقى اللحظة بإيقاع مدهش، مذهولاً من سطوة المناخ على كينونته الصغيرة.. تعلّم بعد ذلك كيف يخطّ الحروف، وكيف يكتب كلمة ((العراق))، وكيف يردّد النشيد الوطني ويقرأ في القراءة الخلدونية..."**[3].

وعبر السرد الرسائلي الكاتب يتحدث عن نفسه في معظم الرسائل الأدبية التي ألفها، ولكن يصعب علينا أن نعرف التحدث عن النفس تعريفاً لعناصره المتناثرة في أغراض مختلفة، وفي أجناس شتى.

والاهتمام بالتحدث عن النفس في الرسائل مفيد في هذا المضمار لأنها تعد من الأجناس النثرية التي ينتظر قُرّاؤها أن يجدوا فيها هذا الجنس من السرد فهي من الناحية النظرية، جنس أدبي تستخدم فيه صيغ التخاطب بالتوسع في التحدث عن النفس[4]، إذ نجد الكاتب يتحدث عن نفسه معلناً فوزه بالجائزة الأولى في مجال النقد برسالة تحمل عنوان ("فزت بالجائزة...غبطة الإصدار الأول) وقد عبر في هذه الرسالة عن جزء من سيرته **الذاتية " حدث في هذا المناخ الحافل أن أعلنت دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة مسابقتها للأدباء الشباب في المجلات الأدبية كافة في دورتها الثانية، وكانت هذه المسابقة محور الحديث في المقهى حيث كان المبلغ المادي لجائزتها عندنا وفي ذلك الوقت بالذات يمثل ثروة حقيقية، لذا اشترك فيها القاصي والداني... وظلّت المقهى تغلي ولا سيما في الأيام التي كان على نتائج**

---

(1) التشكيل النصي: الشعري، السردي،السير ذاتي، د. محمد صابر عبيد:301.
(2) السيرة الذاتية، جورج ماي:165.
(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:135.
(4) ينظر: الرسائل الأدبية: 230_231.

المسابقة فيها أن تظهر، ونشط محبو الشائعات وعشّاق الأكاذيب في أطلاق شائعاتهم عن معرفة بعض أسماء الفائزين بحكم اتصالاتهم وعلاقاتهم الوهمية المتخيّلة، حتى نشرت إحدى الصحف العراقية أسماء الأدباء العراقيين الفائزين في جوائز المسابقة، وكان نصيبي الجائزة الأولى في مجال النقد الأدبي عن كتابي (السيرة الذاتية الشعرية).."[1].

وقد درس المهتمون بالرسائل السردية في الأدب الروائي الغربي دور الرسائل المتتابعة في رسم شخصية الكاتب، وفي التعبير عن مراحل حياته وما يعتريها من أزمات[2]، وأصبح التحدث عن النفس مصدراً لسيرة الكاتب فالتحدث "عن النفس مبثوث في الرسائل الأدبية في شكل شذرات، وفي سرد متقطع لا يؤلف سيرة ذاتية في المفهوم الاصطلاحي"[3]، وهذا المقطع من الرسالة يوضح الحديث عن النفس إذ **يقول: " أنا اليوم على مسافة ((9)) سنوات من فوزي بالجائزة وأعترف أن تحولاً مهماً حدث في حياتي العلمية والثقافية - وحتى الاجتماعية -،إذ واظبت على العمل بجدّ وجهد كبيرين، وأحسب أنني كرّست جلّ وقتي لعملي الذي تحول إلى جنتي الخاصة... وأصبح مكتبي في المنزل هو كلّ حياتي، حتى شغلي الأكاديمي في الجامعة نجحت في اختزاله إلى أضيق حدّ ممكن غير مخلٍّ لأتفرّغ لعملي الذي أحب ومساحتي الأرحب التي أجد فيها ذاتي..."[4].** تتجسد هنا رؤية الكاتب السير ذاتي وهو يلتقط زهور الذاكرة بانتقاء ذكي بقوله:(أنا اليوم على مسافة (9) سنوات..) ويستعين على توكيد حضورها في هذا المناخ، إذ تحول وقت عمله وتحوله إلى جنة.

وكاتب السيرة الذاتية يجد الفرص سانحة وأكثر حرية كما قلنا سابقاً في الإدلاء بمعلومات أو اعترافات لكونها ذات فضاء تخييلي.

فالتحدث عن النفس في السرد الرسائلي ليس مرتبطاً بتدوين الذكريات كمقصد من مقاصد الكتابة وإنما استدعته علاقة المتكلّم بالمخاطب زمن كتابة الرسالة، وفي هذه الرسائل يتغيّر استعمال الضمائر من فقرة إلى أخرى، إذ ينطلق الكاتب في سرده الرسائلي من ضمير المتكلم في صيغة الجمع ولكنه أنكفأ على نفسه قليلاً في القسم الثاني منها وخصّ حال سرده الرسائلي بالوصف من دون المخاطب ، أحيانا أخرى.

وما جاء من رسالته (الزمّاري الطائر) يقول:" كنّا نتشارك في كل شيء.. الخبز واللعب والحب وحليب الأم((فتحيّة)) أم الزمّاريين جميعاً، والطفل الذي لا

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:171.
(2) ينظر: الرسائل الأدبية: 231.
(3) الرسائل اللأدبية: 247.
(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 172.

يرضع حليبها فليرضع إصبعه.."[1]، يقدم الكاتب صورة جماعية لتكوّن صورة كاملة وهم يتشاركون في الخبز واللعب وحليب الأم (فتحيّة)، فحضور الصورة في كتابة الذات يسهم في دعم المدون السير ذاتي الكتابي.

فنلحظ أن الكاتب في هذا النوع من السرد الرسائلي استطاع أن يدخل إلى القارئ وكأنه المشترك معه في الكتابة ولاسيما التخاطب الثنائي، فزمن الطفولة والشباب الذي عاشه الكاتب، هو نفس الزمن الذي يعيشه القارئ وكأنّ كاتب الرسالة يدوّن ذكرياته وذكريات قارئه عبر سرده الرسائلي في زمن واحد.

إذ " تبقى النزعة القصصية لصوغ الحدث السير ذاتي مهيمنة على أسلوبية رواية الذات، مدعمة بنشوة الطفولة وفرحها وتوقها لأن تتجلّى بأقصى طاقة بهجة ممكنة، فضلاً على السعي إلى توكيد قوة حضور الذات في محيط الحدث وجوهره"[2]، وفي رسالته المعنونة (أبي) يقول: **"أذكر أنني كنت طالباً في الصف الثاني الابتدائي في مدرسة زمار الابتدائية للبنين، إذ طرق الباب من يطلبني من المعلّم(حنا)الذي سمح لي بالخروج فوراً على غير عادته، واصطحبوني وأخي الأصغر(علي) مع أمي وعدد من الأقرباء إلى الموصل، بعد إذ اخبروني أن أبي عاد من بيروت إثر رحلة علاج استشفائي قاربت الأربع سنوات.. وجدت شاباً جميلاً لا يشبه آباء الطلبة الذين أعرفهم، فلم تكتف بيروت بمعالجته بل جعلت منه كائناً آخر- أناقة وحضارة ورقيّاً-، فرحت به كثيراً لأنني سأكف عن السؤال مزعج أردده يومياً على مسامع أمي أين أبي، متى يعود؟"[3].**

يبدو الكاتب مشبعاً بالحنين والتذكر لماضٍ بعيد، تشتعل الرغبة في استدعاء لاستحضار المكان والزمن الماضيين بوجدانية انفعالية عالية، فيجمع الكاتب في سرده الرسائلي في نطاق الاسترجاع السردي للذكرى بين البصرية (المشاهدة)، إذ تتمظهر صورة الأب تمظهراً مهيمناً بواسطة شبكة من المهيمنات بقوله:(.. وجدت شاباً) والذهنية الاستعادية (الذكرى) داخل سياق تعبيري محبب واحد، إذ تسهم "فعالية التذكر وشدة الملاحظة تبقى واحدة من أكثر الصفات الغالبة على الشخصية الكتابية لكُتاب(سرد الذات) في حلقات كثيرة من حلقاته، حيث يهتم الراوي أحياناً بملاحظات تبدو غير ذات قيمة، لكنها تتمتع بشدة الملاحظة التي هي من أبرز ما يجب أن تتصف به الكتابة السير ذاتية، لأنها تعد مصدراً غزيراً من مصادر

---

(1) المصدر نفسه:76.

(2) الرواي المتماهي مع مرويه: محمد صابر عبيد: 60.

(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 103.

تمويلها"[1]، ومن رسالته التي تحمل عنوان (محمد قاسم مصطفى- دفاعاً عن الزمن الجميل) يقول: **"ربما لا يتذكرك تلاميذك الذين مروا من أمام منصة المعرفة سريعاً وحصلوا على الشهادات من دون التقاط الدروس الثمينة التي لا تعلّمها الكتب ولا تقدمها النظريات ولا تحفظها المناهج.. ثمة دروس سرية خاصة جداً أشبه باللآلئ لا تلتقط بسهولة ، لكنه إذا أحسن التقاطها فهي مفاتيح خطيرة في تكوين شخصية التلميذ.. واعترف لك يا أستاذي (محمد قاسم مصطفى) أنني التقطت منك إشارات مهمة أسهمت في تكويني على نحو ما، فأنت حيّ في ضميري بجانب أساتذتي الآخرين الذين ضاعفوا قدرتي على النظر في عمق الأشياء ودرّبوني على متعة سماع الآخر وقنص الدروس الفريدة حتى من بقايا أوراق الخريف على رصيف مهمل.."**[2]، وفي لحظة استرجاعية ينقل فيها دور استاذه في بلوغه مرحلة التكوين والصيرورة تؤهّله للقول في هذا الصدد(أنت حي في ضميري) بجانب اساتذته الآخرين.

ومن رسالته (عيسى عبدالله الجرجيس- الشاهد الغائب) يقول كنا نشترك في مسابقات شعرية ونجرّب كتابة المسرحيات وتمثيلها وإخراجها، ولعلنا نجحنا مرة في كتابة مسرحية اسمها **" هكذا كانت المسألة) ومثلناها مع ثلة من أصدقائنا على مسرح سينما عين زالة، في عرض أثار دهشة الجميع واستغرابهم، وكرمنا مدير الشركة بمبلغ خمسين دينار وعلب جكليت إنكليزية ما زالت رائحتها تعبق في أنفي، وربما لم أذق مثلها حتى الآن بالرغم من ولعي الشديد واحترافي لأفخر أنواع الحلويات والشكولا"**[3]، ويتحدث الكاتب عن جانب سيري من حياته، عبر مجموعة من الأفعال جاءت بصيغة الجمع (نجرب، نجحنا، كرمنا...) عن أداء مسرحية على مسرح سينما عين زالة وقد نالت إعجاب الجميع واستغرابهم وحضوا بتكريم مدير الشركة.

المبحث الثالث

الأنا والآخر

الأنا تعبير يعني الذات الواعية، وقد يستخدم المصطلح ليشير إلى تلك السمة أو أكثر، و(الأنا) هي التي تشعر وتفكر وتميز الشخص عن الذوات الشخصية

---

(1) الراوي المتماهي مع مرويّه: 60.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 121.

(3) المصدر نفسه:125.

الأخرى، وقد تعني الغرور وحب النفس ومرادفات الأنانية الأخرى[1]، والـ(أنا) التي تروي في (السرد متجانس الحكي)، هي أل(أنا) التي تروي؛(أنا) الراوي(في مقابل-أل(أنا) التي تجرِّب)، (أنا) الشخصية [2].

تثير مسألة الأنا والآخر إشكالية سردية ترتبط باختلاف وجهات النظر أو الزاوية التي ينطلق منها الروائي في إبرازها بصورة قد تكون معقدة وشائكة نوعاً ما، وربما تظهر الأنا/ مفردة بصورة أكثر وضوحاً فيما لو اقترنت بالآخر[3].

ويتم بناء العلاقة ومقترحاتها وسبل تلقيها وإدراك حدودها بأشكال مختلفة تبعاً للأسس التي تقوم عليها، التي تمثل "التعبير عن هذه الإشكالية في الإنتاج الفكري والأدبي عن طريق المقابلة بين صور الذات أو الأنا أو النحن العربية وصورة الآخر الحضاري الغربي، مع فروق في الطرح تحددها مواقف ورؤى المفكرين والأدباء"[4].

فإن نقطة الالتقاء بين الأنا والآخر داخل إطار المفهوم هي التي تشكل المادة الأساس لمشروع السرد الروائي، وهو ما يقيم نوعاً أو طرازاً من العلاقة الثنائية الجدلية بين "أنا النص والآخر، منتجاً جملة من الإحالات اللغوية والنفسية والفكرية التي غالباً ما تكون في خصوصية المعنى تعبر عن أنا وآخر في الوقت نفسه، فالسرد بوصفه التوليفة المحايثة لتوظيف كل منهما في تركيبة الوعي... كرغبة إرادية تمتحن كل أشكال وصيغ التعايش الممكنة بينهما ؟ يسعى لأن يجعل من الآخر أن يرتد في حيز الوجود إلى الأنا في إطار الكينونة"[5].

وكثيراً ما يختلف المقصود بالآخر تحديداً باختلاف هوية المتكلم وفكره وانتمائه، ومهما يكن من أمر فإن الآخر يُطلق على كل ما يقابل الذات أو أل(أنا)، فالآخر يعني المخالف في المذهب أو الفكر أو الانتماء أو اللون أو الجنس، إذ يختلف باختلاف هوية المتكلم.

لأن حتمية العلاقة بين الذات والآخر تجعل من المستحيل الكلام حول الآخر بمعزل عن الأنا أو الذات، فأينما وجد الآخر فالأنا بشكل بديهي تكون مقابل الآخر،

---

(1) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية:47.
(2) ينظر: قاموس السرديات: 61.
(3) ينظر: جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق):63
(4) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، مجموعة من المؤلفين: 811. وينظر: جماليات التشكيل الروائي:63.
(5) جماليات التشكيل الروائي: 64.

وبذلك فإن الآخر ممكن أن يكون مرآة يقرأ عبرها الأنا، فتصور الذات لا ينفصل عن تصور الآخر وبالعكس فإن نفي الآخر هو بتر للذات[1].

فالآخر يطلق على "ما يختلف عن المعايير المؤسسة التي تميز الجماعات الاجتماعية كوجود خاص، وبصورة أخرى هو الوضعية التي يكون فيها وجود مختلف عن الذات"[2].

وكذلك "يمكن أن يشار إليه بأنه التمييز الذي يقوم به الإنسان ليفرق بين نفسه وغيره عبر الاختلافات العقلية والاثنية والجنسية"[3].

وإن التفكير بوجود الآخر يشارك في خلق ثنائية منشؤها الأول الذات[4]، فالآخر سواء أكان فرداً أم مجتمعاً هو صورة أو حضوراً يتحد فيه شعور الذات بذاتها، وتزداد رغبتها بالاكتمال عبر الامتزاج به، أي وقفة الذات أمام الآخر باختلافه الثقافي الحضاري هي وقفة مشبعة بالقلق، فهي تبحث عن المختلف أملاً في الوصول إلى الكمال أو الأنموذج الأمثل [5]، وهي محتاجة بهذا إلى الجرأة في مواجهة معرفة الآخر انطلاقاً من الثقة بالتسلح المعرفي وليس انصياعاً للتهور واللامسؤولية.

فـ(الآخر) إذن ذلك الغير المقابل لمفردة الآخر، ذلك الآخر الذي يعني أحد الشيئين، ويكونا من جنس واحد[6].

كقول الشاعر أبي الطيب المتنبي:

ودع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الصادحُ المحكي والآخرُ الصدى[7]

والآخر الذي عناه المتنبي هنا من جنسه، أي من البشر أنفسهم، فالآخر لدينا هو المقابل والمشابه في الجنس الواحد على وفق رؤية معاجم اللغة العربية، وهو

---

(1) ينظر: صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه(في مسألة الآخرية):22. ينظر: الآخر في شعر المتنبي، سعد حمد يونس(رسالة ماجستير): 9.

(2) تمثيلات الآخر في أدب ما قبل الإسلام، د.فاطمة المزروعي: 37.

(3) المصدر نفسه: 37.

(4) ينظر: الآخر الغائب، أحمد حسن حميدان، مجلة المعرفة، العدد(518) تشرين الثاني لسنة 2009.

(5) ينظر مقاربة الآخر، د. سعد البازعي: 12

(6) المصدر نفسه: 69.

(7) ديوان المتنبي: 291/1.

يقابل معنى الـ(غير) التي قيل فيها بأنها تأتي " بمعنى سوى، والجمع أغيار"[1]، وتكون غير اسماً، تقول:"مررتُ بغيرك وهذا غيرك"[2]، فالغيرية، أي (الآخرية) إنما هي تدل كون" كل من الشيئين خلاف الآخر"[3]

ولهذا يمكن القول إن الآخر "يأتي بمعنى الـ(غير) من جنس الشيء ذاته(فمن البشر) كقولنا: الرجل الآخر، ومن الأشياء المادية(الثوب الآخر)، أي كونه من المادة نفسها" [4].

فنحن إذن أمام تعدد الآخر وتنوعه - في الشكل والهوية والمشروع والمنهج والفكر-، وبالمقابل تبقى الذات العربية / الأنا الفردية، والأنا الجمعية واحدة لا تختلف عبر مر العصور وإن اختلفت وجهات نظرها وتطلعاتها وآمالها، على النحو الذي يخلق إشكالاً تفاعلياً بين حركة الآخر في تغيّره المستمر وثبات الأنا في استمرارها النمطي على حال شبه مستقرة [5].

إن الغير وسيط ضروري بالنسبة للأنا ولوعيها والاجتماعي والتاريخي والإنساني. ومن ثم، فـ "العلاقة بين الأنا والغير ليست إيجابية، بل هي علاقة سلبية قائمة على الصراع الجدلي القائم على المخاطرة الحياة والموت، ولا يمكن لأي واحد منهما أن يحافظ على حياته وبقائه إلاّ عبر الصراع الجدلي الذي يعطينا في الأخير منتصراً ومنهزماً. ويفرز لنا اجتماعيا وطبقيا ثنائية السيد والعبد. فإن جان بول سارتر يرى بدوره أن الغير أمر ضروري ووسيط لا يمكن الاستغناء عنه في مجال المعرفة الإنسانية"[6]، فالذات لا يمكن أن تعرف كينونتها إلاّ عن طريق الغير الذي يراقبها ويستطيع تقويمها، كما أن الغير يتدخل في حياة الأنا، ويعرف مجموعة من التفاصيل الدقيقة عن الذات المرصودة من قبل الغير أو الآخر لذا، قال سارتر في "كتابه(الوجود والعدم) قولته المشهورة:(أنا، والآخرون إلى الجحيم). ومن هنا، فالمعرفة بين الأنا والغير مستحيلة وغير ممكنة، وهي مبنية على العدوان والصراع، على الرغم من كون الغير وسيطاً ضرورياً للأنا على مستوى المعرفة والأدراك"[7].
والأدراك"[7].

---

(1) لسان العرب: مادة(غير)، 35/5.

(2) لسان العرب:مادة (غير) 35/5. المعجم الوسيط: مادة(غير)668/2.

(3) المعجم الوسيط:2 /668.

(4) الآخر في رسائل الجاحظ، ياسر عبد علي(رسالة ماجستير):13.

(5) جماليات التشكيل الروائي: 64.

(6) الوجود والعدم، جان بول سارتر: 360.

(7)المصدر نفسه: 360.

إن النقطة الأساسية التي يجب التأكيد عليها في هذا المضمار، هي تموضع الأنا والآخر في مكان واحد وفضاء عملي واحد، فلا يمكن الحكم على الآخر بأنه الآخر ما لم يكن هناك صلة تربط الاثنين ببعضهما، يتحركان في فضاء مكاني وزماني واحد، ففي إطار هذا المفهوم تتكون "فكرة الآخرية من حجم الصراع بين الإنسان والإنسان، وكل صراع بين إنسان وإنسان يبتدئ من تموضع كلا الطرفين في حيزي الآخرية، فلا يمكن أن يحدث بينهما صراع ما لم يكن كل منهما آخر بالنسبة للآخر، على المستويين الفردي والجماعي بطبيعة الحال، والآخر هو الكلية المزدوجة للكينونة الذاتية وتقويضها في الآن نفسه..."[1]، ومن رسالته(بيان أبيض بقامة النهار) يقول:**" ما زلت أذكر تلك الطفولة الصافية البريئة على ضفاف دجلة، الذي كان يتحدث العربية والكردية بطلاقة وبهجة، فلا تفرّق صخوره الناصعة بين(مع السلامة)و(خو حافيز)، ولا بين(الله بالخير)و(بخير بين)، ومن كان منّا لا يجيد لغة الآخر كانت المحبة هي المترجم"[2].**

يبتعث الكاتب في رسالته روح المكان حين تأخذ السيرة منه مأخذها- يستل من الذاكرة بعض ما حفظته من التحيات بين أصدقاء رصدتهم ذاكرته، قد حلّوا عليه زمن الطفولة النظيفة مما جعل الذات الساردة بهذا الانتماء.

ويتأكد الحضور الطاغي للأنا الساردة عبر السرد الرسائلي في الوقت التي تتمظهر فيه الطرف الثاني /الحبيبة في ظلال هذه الأنا، ومن أمثلة ذلك ما جاء أيضاً في رسالته بيان أبيض بقامة النهار**" كان صدري يئن بصخب بحريّ لم أتعرّف على إيقاع مسرّاته وآلامه بسهولة، وكان دمي يتدفّق نحو أصابعي بوحشيّة لم أألفها من قبل، ويطارد النجوم الملوّنة التي تربّت على وسادات العشق المدلّل الوثير..عاشق مدلّل.. هكذا وصفك فرج ياسين، وهو يعالج افتقارك إلى الحكمة حين تتحوّل إلى مراهق معجون بالارتباك والشرود وانعدام القدرة على صناعة القرار، كان يعزّيك ربما، أو يقنعك بأن الحبّ ليس كما استسهلت وتعوّدت، بل هو كما يقول يوكيو ميشيما في أن تسعى وأن يسعى إليك.."[3].**

تمتزج الأنا السير الذاتية لتحكي قصة المعاناة والأزمة وتبين موقف الذات السيرية بسرد اعترافي ينحو منحى مجازياً، وتشتغل اللغة السير ذاتية على تشعير القول ورفعه طبقة أعلى من طبقات السير ذاتي التقليدي فخضعت الجمل لمنطق التصوير المجازي والتعبيري.

---

(1) سرد الآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، صلاح صالح:8. وينظر جماليات التشكيل الروائي: 65.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 152.

(3) المصدر نفسه: 35.

إلاّ أن الرسائل التي يوظفها السارد السير ذاتي هي رسائل قادمة(منها- إليه)تحمل أمكنة وأزمنة مختلفة[1] ومن رسالته(محمد قاسم مصطفى- دفاعاً عن الزمن الجميل) يقول:" **هل بوسعنا نحن الذين نتوسط توسطاً دافئاً وحميماً بين أساتذتنا وتلاميذنا أن نشهد بأننا عشنا، وأن تتجرأ شهادتنا على أن تكون صادقة وعميقة وثرّة ما وسعها ذلك..؟ أعترف أنا التلميذ المحب لأساتذتي والأستاذ المحب لتلاميذي أنني تعلمت منهما الكثير.. فمن أساتذتي عرفت مبكراً أنني مختلف فأتقنت فن التلمذة بمهارة ورحت ألتقط إشاراتهم مأخوذاً باكتشاف ذاتي وهي تتفتح بين أيديهم الأمينة شيئاً فشيئاً، ومن تلاميذي أدركت أن بإمكاني أن أعطي فجرّبت خبرة الأخذ بأيديهم لاكتشاف ذواتهم وتخصيبها وتثمير نوعها.. وعساني في طريق ما من طرق النجاح"[2].**

فنجد أن التموج في نسق الضمائر(الأنا/ الآخر/ نحن) يشير إلى أن هناك ظهوراً ووجوداً لهذه الضمائر من جهة ومن جهة أخرى ضمير المتكلم الذي يقحم نفسه في بؤرة التركيز، وهذه الصورة تنمّ عن التراكم المعرفي القائم على التجربة، فتجربة الكاتب الرسائلية(فردية صوته/ وتجربة جمعية) ، فالتجربة الجمعية للضمائر تخفي أنا الذات لتحل محلها(أنا المجموع) ولهذا نجد الضمير الموضوعي للغياب حاضراً حتى تبدو الاحكام والأفعال التي يقدمها لا تخص الكاتب وإنما تخص المجموع الآخر.

أما النحن الذي يشير إلى الصيغة الجمعية للأنا في مستوى معين من مستوياتها، فلا يتحقق حضوره إلا في "حالة وجود جماعة تضم في عضويتها عدداً من الأفراد يشعرون بالتعاون في ما بينهم، وباختلافهم عن- أو تعارضهم مع- جماعات معينة"[3]، ويقول الكاتب إن لعبة الضمائر لعبة سردية وغالباً ما يحاول الراوي أن يلعب على النص ليمارس نوعاً من التموج ولكن بالنتيجة يعدّ سرداً ويخفف من ضغط الأنا[4].

ومن رسالته(الحصاد) يقول: **"وكنا نحن أطفال القرية نصعد على ((الجراجر)) التي تجرها البغال وهي تدور على شكل حلقة،لا تهمّنا في ذلك أشعة الشمس اللاهبة وهدفنا في ذلك الاستمتاع أولاً والحصول على ما يسمّى ((الشرية))ثانياً- وهي كمية صغيرة من الحبوب نقايض بها بائعي الخضرة والفواكه العنب والتين وفواكه أخرى..يا لها من أيام موغلة في الماضي، لقد اختفت كل المواسم**

---

(1) ينظر: تمظهرات التشكل السير ذاتي: 115.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 119.

(3) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه: 812.

(4) لقاء مع الكاتب محمد صابر عبيد: الأربعاء 2013/6/5.

العفوية المتفجرة صدقاً وحياة بعد أن اكتسحت الحاصدات بمكننتها الحديثة الحقول لتلغي كل الأدوار وتسحق كل المتع الصغيرة، إذ فقدت هذه الأشياء احتفالياتها وطقوسها ولم يعد بوسعنا سوى أن نتذكر.. ونتذكر حسب"[1].

إن الكاتب في النص استطاع أن يمزج بين ما هو خاص وما هو عام ففيها عرض لمقاطع ولمحات زمنية خاصة في حياته من دون أن يفصلها عن محيطه وعن المقاطع العامة، إذ ينصهر عالمه الخاص في العام ليصبح الزمن واحد، إذ استعمل الضمير نحن والمقصود السارد / الكاتب جاء بصيغة المتكلم فالأفعال،(نصعد - كنّا - تهمنّا - هدفنا - نتذكر - بوسعنا) جاء ماضية متصلة بالضمير(نا) ومضارعة تبدأ بالنون وهو يتحدث عن نفسه والمخاطب وعن الشخوص الأُخر.

وسيطرة الأنا والآخر ليست تامة، ذلك أن الراوي يتدخل دوماً في إقحام ذاته، وبالتالي يصبح ضمير الغائب هو الفاعل والمسيطر على هذا التلاعب في الضمائر، ويسرد الكاتب لغته غالباً ما تكون بصيغة الماضي المسند إلى ضمير الجمع (نا) ويسانده في ذلك الفعل المضارع المبدوء بالنون فإنه يستخدمه في سياق يدل على الزمن الماضي ومن هذه الأفعال(مضينا-التقينا-تخلّفنا-تحدثنا-حررنا-أعدنا...) و(نحسب-نكن-نلتقي-نرسو- نشترك...). وذلك يعود إلى أسلوب خاص يتبعه الراوي في التحديدات الضمائرية، وهي تحديدات تعلن مسبقاً عن مهارة الراوي وبراعته في هذا التلاعب وقدرته على إدارة دفّة السرد والتحكم بمجرياته[2].

إن الأخذ بنظر الاعتبار وجود(آخر، متلقي) يتصدى للنشاط الكتابي الإبداعي ويتفاعل معه، يقدم ستراتيجية رؤية خاصة للكاتب بحيث لا تغدو السيرة ((سؤالاً خاصاً بالتكوين أو بوصف العمل، ولكن سؤالاً خاصاً باستقبال ذلك العمل))[3]. وعبر لغته ينقل الكاتب السيرة الغيرية للآخر فقد خصص رسائل عدة منها(رسالة القيسي) (الزماري الطائر)

أما "معرفة الذات بدلالة الآخر تعكس دوراً ضيقاً لا يتيح له فاعلية استدلال تسهم في صناعة هذه المعرفة وتوجيهها، لذا فإنها تستغل هذا التفاوت لتعرض ألوانها وتقاليدها ما يجعل من الآخر مرآة مستلبة"[4].

يؤلف الآخر، السلطة القطب الأساسي الضاغط على حرية الكاتب، وتنتج العلاقة بينهما على الدوام ما يعرف في الموروث السوسيوثقافي بـ(أزمة الكاتب)

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 139.

(2) ينظر: جماليات التشكيل الروائي: 67.

(3) نظرية الاستقبال- مقدمة نظرية، روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل جواد: 2. وينظر: تمظهرات التشكل السير ذاتي: 10.

(4) تمظهرات التشكل السير ذاتي: 11.

بسبب "أن واقعنا العربي نظراً لعوام كثيرة لا يحترم الكلمة، وهو لا يقف عند حد الاحترام، بل إن هذا الواقع ليحارب الكاتب ويحاصره في حقه الطبيعي في الخبز والحياة والحرية"[1].

إن تتبع مفهوم(الآخر) كما تصوره إيمانوئيل ليفيناس باعتباره دليلاً على تعين الكوجيتو بالمفهوم الديكارتي أولاً ولأنه بعد ذلك مفتاح الولوج إلى متاهة عالم الأنا، أو فهو على أقل تقدير نقطة الارتكاز التي لا بد للأنا من أكتشافها لكي تنجو من اللانهائية المدمرة [2].

إن الكاتب في السرد الرسائلي يسرد أحداثاً عاشها فعلاً وتعايش معها ووظف لها شخصيات حية أو كانت حية معه، إذ جاء السرد مشحوناً بوقائع وحقائق نقلها وعبر عنها عبر إحساسه بها، وربما لم يحس الكاتب بالمعاناة إلا حين جرب حياة الهناء بعد الشقاء والتعب، إذ نجده قارن ووازن بين حياة كانت حلوة في آن واحد وبين حياة يتمتع فيها بكل ما حرم منه وقتئذ.

وقد يصطنع الضمير المخاطب في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، وذلك لما فيه من حميمية وقدرة على تعرية النفس من داخلها وخارجها، وهو يستعمل ضمير الغائب بدون أي شعور بالحرج و"هو يتحدث عن الشخوص الأخرى، وذلك لما يمثله ضمير الغائب في عملية السرد من موضوعية اللغة الحقيقية"[3]، يوظف الكاتب للآخر في لغته شخصيات تراثية في سيرتها، وفي سؤال للكاتب، كيف تسجل أو تنقل حياة موسيقي أو فنان أو رسام وأنت أديب ؟ فيجيب إن الفن عموماً عندي عائلة واحدة، أحياناً أشعر أن لوحة الرسام بيكاسو قريبة مني فأسجل ذلك، ومن هولاء الذين كتب عنهم بلغته (الصائغ يوسف)(نصير شمة) فاستعمال ضمير الغائب في الحكي السردي يجسد الطريقة السير ذاتية التي تأخذ بتلابيب الإبداع الأدبي نحو التجارب والآراء النابعة من المؤلف ذاته.

فالتموج والتغاير بين الأنا والآخر في السرد الرسائلي حاصل، فالأنا هو الآخر والآخر هو الأنا، ويكون الأنا هو آخر لغيره بل هو آخر حتى لنفسه.

فالكتابة في السرد الرسائلي عن الذات تعكس غرق الكاتب في استبطان ذاته وتنقل تصوير الواقع النفسي عبر عرض ما خاضته من تجارب عاطفية سواء انتهت بالخيبة أو بالأمل، ولهذا السبب كانت قوة البناء في السرد الرسائلي ولا سيما العاطفي، فيجد القارئ في أغلب الرسائل الكتابة الرقيقة، مما يدفعه بنهم واستفزاز

---

(1) المصدر نفسه: 12.

(2) ينظر: جدل الأنا والآخر: قراءة في أفكار أيمانوئيل ليفيناس، عباس حمزة جبر، مجلة الأقلام، بغداد، العدد الثالث، 2010: 183.

(3) في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض: 93.

ليس في الكم الهائل من العواطف وإنما في الأسئلة التي يطرحها في المتن الرسائلي ولا سيما التي جاءت بصيغة الاستفهام المتضمن معنى النفي، فعبر الأسئلة استطاع الكاتب أن يستبطن ذاته ليعكس عالمه الداخلي عبر عرضه لواقع حياته وما تعرض له من احباطات وتأزمات أدت به إلى مصير عبثي في الأحيان.

ومن رسالته المغفرة للعشاق أولاً **" كطائر مهزوم.. تتراجع اللحظات في ذهني.. وأنا أغادر مواسم الدهشة والعذوبة.. ووجهي وعينيّ وشعري وسجادة إرثي المنسوجة بالأخطاء الحارة الصاخبة، تزاحم الأساطير.. وتقيّد الأعمار.. وتوغل في الأشواك الرمادية إلى أبعد وخزة خاطفة توقظ قطرة من دم..كم هي وديعة مخلوقات الله لدرجة أنها لا تستحق الموت.. وكم هي رديئة الطموحات حين تفتح في ثغرة اللذة وشماً للحلم الفظ.. وتهيّج في ريش الطاووس رغبة التجرد من فراء اللون ورفاهيته الطافحة بالزبدة والقشطة والسمن البلدي.."**[1].

إنّ انفتاح الكاتب على الآخر جاء نتيجة الثقافة الواسعة التي يحملها، فكان الآخر له حصته، فأفصح عنها في سرده الرسائلي.

إذ يتضح إن الكاتب كان متسامحاً مع الآخر، من دون تشويه له أو احتقار، إذ يأخذ القضية بصورة إيجابية في النظرة إلى الآخر له في العقيدة والجنس والقومية، وإن استيعابه للآخر تجسد وتجلى بوضوح من خلال تسامحه الذي برز في رسائله المتمثلة بإحتواء الآخر، وكانت نظرته موضوعية خاصة التي رسمها للآخر والتي تمثلت بالحكمة.

أمّا الآخر المرأة، فقد أعطاها صورتها، وتمثيلها بطابع حضري ذات الإحساس المرهف، إذ تبين من خلال رسمه صورة المرأة الراقية، انه مبدع في تصويرها خير تصوير ربما يعجز الشعراء عن وصف جمالها الحسي المعنوي مثلما فعل هو، بعد أن منحها دورها في المجتمع.

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 45.

الفصل الرابع

التداخل الإجناسيّ

المبحث الأول: التداخل مع الأدب

- **التداخل مع الشعر**
- **تداخل السيرة الذاتية مع الرسائل**

المبحث الثاني: التداخل مع الفنون الأخرى

- **التداخل مع السينما:**

لأسلوب المحوري في بناء اللقطات
استقلالية اللقطات
الإخراج السينمائي للرسائل

- **التداخل مع الموسيقى**

الفصل الرابع

التداخل الإجناسيّ

مدخل:

إن تطور الأنواع الأدبية أدى إلى اختلاطها فتداخلت الأجناس الأدبية فيما بينها تداخلاً استوعب مفاهيم وفنون السرد وأنواعه المختلفة، فتختلط الأنواع وتمتزج لتكون فنوناً أدبية متوالدة أنتجها ذلك التلاقح، فاختلاط الأجناس مثل لوحة ترسم تحتاج إلى ألوان متمازجة لتكوّن الصورة التي يريدها المبدع مثلما كان يخطط لها.

فالتداخل الأجناسي بين الرسائل وبقية الفنون الأخرى تداخل لا يمكن فصله، لكن الرسائل تبقى محافظة على قوانينها وتقاناتها، فهي كإحدى الأجناس فيها موجه جنسي متجدد يتداخل وُيحوّر مع بقية الأجناس السردية، "ولقد غدا الجنس الأدبي موجهاً من موجهات القراءة، أي أنه يمنح القارئ مفتاحاً لقراءة النص يهدي أعراف الجنس الذي ينضوي النص تحته، ولذا فإن تكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص، تستلزم بالضرورة تخطي الموجّه الجنسي للنص... فالحدود بين الأجناس الأدبية تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج كما إن القديم منها يحوّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى، مما جعل مفهوم النوع الأدبي نفسه موضع شك"[1]، ويمكن أن يفيد الكاتب من تداخل الأجناس الأدبية في تطوير اللغة العربية والفنية نتيجة هذا التلاقح، وتجريب أشياء أخرى تنفتح على إبداعات وقدرات سردية جديدة ومتطورة، لذا "فإن تلاقح الفنون وتداخلها على النحو الذي يطور أداء الفنون جميعاً يلزم الفنان من الإفادة من كل التقانات التي تقدمها الفنون الأخرى لتطوير الفنان لغته، والانتقال بعمله من حدود الاعتماد الكلي على ثوابت الجنس التي تعمل عليها إلى انفتاح كل على قدرات سردية لا حصر لها"[2].

ونتيجة لتلاقح هذه الفنون فيما بينها حصلنا على أنواع أدبية شكلت نوعاً أدبياً آخر، ويتضح ذلك على نحو جلي في السرد الرسائلي عندما تداخل مع غيره من أنواع أدبية أُخر، لها خصوصيتها النوعية المتشكلة في تهجين أدبين من مثل امتزاج السرد الرسائلي مع السيرة الذاتية مع ملاحظة الفرق بين النوعين.

---

(1) مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر: 16-17.

(2) السير ذاتي في الروائي(التداخل الأجناسي في روايات عبد الستار ناصر)، جابر حسون هرم:17.

إن النشاط الإبداعي والكتابي أسرع وأكثر تطوراً في النقد للكتابات الأدبية والإجناسية، ولذلك تقول جليلة الطريطر: "إن صعوبة الوصول إلى حدود جامعة مانعة في حقل التنظير للكتابات الأدبية يعود إلى تسارع النشاط الإبداعي في تاريخ تطور جنس أدبي معين، بحيث تغدو المدونة الممثلة له متقدمة باستمرار على عملية التنظير التي لا تألو جهداً في ملاحقتها ومحاصرتها ولكن دائماً بصورة متأخرة"[1]، ويمكن القول بأنه يجب أن لا نعزل الفنون الأدبية عن بعضها، إذ "أن الحدود بين الأجناس الأدبية وتعيين المناطق الخصوصية بمثابة شرك ينتهي إلى حجب معنى الإبداع ذاته وإخفاء معنى العمل الأدبي"[2]، فالنصوص الأدبية متناسلة ومتفرعة ومتشابكة وبصورة متناهية إذ يلقي كل نص سابق بضلاله على اللاحق من قريب أو بعيد[3].

لم يألوا الكتّاب حديثاً جهداً في توظيف كل ما هو متاح من عناصر فنية تمتلكها الفنون الأخرى، ويمكن للرسائل أن تحتويها وتتفاعل مع مقوماتها الفنية لتصعيد مستوى الرسائل وتميزها، وكان لهذا الانفتاح نتائج إيجابية.

---

(1) مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث(جزءان)، جليلة الطريطر:74.

(2) الرواية المغربية بين السير ذاتية واستحياء الواقع، دراسات بأقلام مجموعة من الكتاب: 7.

(3) ينظر: التناصية وألف ليلة وليلة، نظيرة الكنز، مجلة دراسات بغداد، العدد (417) بغداد 2006م: 58.

المبحث الأول

التداخل مع الأدب التداخل مع الشعر

تتداخل في السرد الرسائلي الأجناس الأخرى، سواء أكان مع الفنون الأدبية الأخرى أو مع العائلة السيرية، فالحدود الفاصلة بينهما وبين هذه الأجناس متداخلة ويصعب التمييز بينها، ويدخل في السرد الشعر ولكنه يختلف في كثير من تقاناته عن النثر إذ يقوم السرد على التكثيف أما الشعر فإنه يقوم على الإيماء ولا يستطيع أن يجاري السرود النثرية في الإطالة[1]، وعلى الرغم من ذلك فإن استحضار النصوص الشعرية بات أمراً طبيعياً ولا سيما إذا كان الكاتب ذاته شاعراً.

والمتأمل في حركة إنشاء الرسائل يلاحظ أن الصراع بين الشعر والنثر كان يدعمه صراع آخر محوره مقاصد القول وأغراضه.

ولكن التنازع بين الشعر والنثر انقلب حركة خلّاقة تسعى إلى محو الحواجز بين هذين الجنسين الكبيرين.

فالتداخل بين الشعر والنثر في خطاب الرسائل أعتمد على:

1. التركيب الثنائي البسيط: يمكن أن نصنّف الرسائل من حيث بنيتها العامة إلى صنفين: صنف بسيط وصنف مركب، وذلك باعتماد النصية مقياساً إجرائياً، والوحدة النصية مقطع من مقاطع الكلام يستقيم بذاته من النواحي النحوية والأسلوبية والدلالية، في جملة أو ما فوقها، وتقوم البنية البسيطة على تركيب نحوي واحد وأسلوب خبري أو إنشائي، واحد وصيغة بيانية واحدة.

أما البنية المركبة فيمكن أن تفككها إلى وحدات فرعية، كل وحدة بذاتها، فيستخدم الكتاب هذا التركيب في الرسائل ذات البنية البسيطة فيكون النص كله وسطاً بين الشعر والنثر، بل أن العبارة النثرية في هذه الرسائل تقترب من العبارة الشعرية[2].

ومن رسالته حروف مجففة بالعطش يقول:

"الصورة إيّاها تلهث في رغوة الرغبات، والشبح المطارد يسحق في هزيمته المناخات، ويدوس على أحلام التجربة ويتلاعب بجغرافيتها"[3].

---

(1) ينظر: السيرة الروائية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، العدد (14) لسنة1998 م:17.

(2) ينظر: الرسائل الأدبية: 328-329.

(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:19.

ومن الرسالة ذاتها يقول:

" الفجر!!! أين هو الفجر؟

أفتّش في جيوب فضائي فلا أجد إلا أريج الحروف تختلط بدم أصابعي، وترتفع نحو براري صدري لتفتنها بدعابة ترجئ الشعر إلى فجر فمي وبابي"[1].

ومن رسالته فوانيس الموسيقى يقول:

"هل أنتظر فرحاً قادماً؟

لقد هطل مطر غزير علينا أوّل أمس، أتراه يحمل وعداً ما؟ [2]"

2.**التركيب الثنائي المعقّد:**

يمثل التركيب الثنائي المعقّد مستوى من مستويات صناعة الرسائل يتجاوز فيه الكتّاب تضمين الشعر إلى إنشاء جنس أدبي وسط بين الشعر والنثر، وتحتضن الرسالة النثرية نتفاً شعرية يتحول بمقتضاها الخطاب كله إلى جنس جديد من أجناس الإنشاء، ولئن اهتم القدامى بهذه الظاهرة فإنهم أدرجوها ضمن أساليب تحسن الشعر للنثر[3].

فالجمع بين النثر والشعر يعد إثباتاً للمقدرة الأسلوبية وتعاقد بين الكتّاب وقُرائهم حول ملكية النص الأدبي وطريقة من طرق إثبات النص لصاحبه.

ففي رسالته (دعك من هذا المزاح الثقيل..واستيقظ) نجد امتزاجا في إحدى مقطوعاتها شعراً إذ يقول:

"إرخِ سمعك أيها القيسي..
أتدري ماذا أسمع الآن..
سربٌ من الآيائل يقتحم
جنون التفاح
فينطلق صهيل ورديّ
يقوّض زجاج الصمت
ويهشم التماعات السيوف،
ويثقب غرور القصائد
يهتف باسمك برقاً
يفترع الريح
ويلوّن السماوات بآلاف أقواس القزح،
ثمّ يفتح المدن

---

(1) المصدر نفسه:21.

(2) المصدر نفسه:61.

(3) ينظر: الرسائل الأدبية: 329 -330.

والطرقات
والمقاهي
والمطارات
وينزع عن الحكايات أسمالها:
صائحاً بكلّ مرارة الفقدان
وفرح الوهم
ودمع الدعاء:
دعك من هذا المزاح الثقيل.....
واستيقظ.."[1].

يرسم الشاعر لوحته لرثاء صديقه محمد القيسي وهو يناديه (إرخ) سمعك وبفقدانه فقد التواصل الحقيقي الذي كان قائماً بينهما فأمست أسراب الآيائل تقتحم جنون التفاح، وتحول الشعور بفقدان صديقه مبعثاً من بواعث الشعور بالحزن والأسى نتيجة البعد عن صديقه، وتتوسع المقاطع الشعرية في النص لتخلق مواقف وآراء، على طريقة المقابلة، ومثلما بدأ قصيدته نراه ينهيها بهذا المقطع (دعك من هذا المزاح واستقيظ)

من رسالته (أبي) التي تضمنت أيضاً مقطوعة شعرية إذ يقول فيها :

"لكَّ كلّ هذا المدى،
كلّ هذا النداء والرجاء والندى،
ولكَ الصوت والمسافة القصّية والصدى،
من أيّ بحرٍ أغرفُ الكلمات لك..
ومن أيّ سماءٍ أخطفُ النجومَ،
لأرصّعَ بها جبهتك..
ستبقى خالداً في جوهري.. في كتبي.. يا أبي،
ما أجملك.." [2].

ينقل الكاتب مكانة أبيه لديه ويقول:(ولك أول كتبي بعد رحيلك)ومن دون أيّ ريب ستستمرّ يا أبي كما هي الشمس كلّ صباح، لك اعتذاري الخجول المتأخر عن كلّ شيء.. يغلب على المقطوعة طابع الحزن.

ومن رسالته(على حافة البحر.. على حافة السماء)التي يضمن أكثر من نصفها شعراً إذ يقول:

" تلفّتَ النورسُ الأبيضُ،

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 117- 118.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 108.

النورسُ الأسمرُ،
النورسُ المستحيلُ،
إلى شوق الجهاتِ وسين الحروفِ..
فانقلبَ اللحنُ الناريُّ نحو حصنٍ أليفٍ،
ينمو في حارته الصمتُ وتطوفُ الأسرارُ..
الغيمُ يحطُّ على موسيقى السرير،
الأنفاسُ الربّانية تمطرُ شوقاً، فرحاً
في ظلّ عبير الزهر وإيقاع الرعشات،
والساحلُ يوقظُ فجرَ الريح بلا سفرٍ..
على وهج النغم الأخضر"[1]

يشكل المقطع الأفتتاحي(تلفّت النورس الأبيض) البؤرة التي تستقطب الحدث، والنواة التي تتناسل منها ثيمات النص الشعري، والشاعر يعطي حبيبه صفة التلفت، تلفّت الحبيب الأبيض/ الأسمر/ المستحيل، والتلفت هنا استعارة بدأها الشاعر عن الحب إلى الشوق، فنلحظ ها هنا قد حافظ على وحدة الموضوع، ولا سيما في المقطع النثري الذي سبق هذا المقطع فكان طائره في ذلك المقطع (الهدهد)، وأما في المقطع الشعري كان طائره (النورس الأبيض) فلا يختلفان عند الشاعر في شيء.

ومن الرسالة ذاتها يقول:

" غوصي في دمي أيتها الغزالةُ الأليفةُ،
مشّطي رغبتَهُ بالتدفّق بين أحضانك،
واسكبي على حمرته ذهباً من حضارة شفتيك.
حرّريه من عذابه الأبديّ،
قُصّي عليه مزيداً من الحكايات علّه يرعوي..
ثم يدرك أن الحياةَ محضُ حكاية
العبي معه ما شئت من لُعب الطفولةِ،
عنّفيه، وغذّيه برحيق المستحيلاتِ،
حيث لا تنمو اللحظات السعيدة في مرايانا...
كما نشتهي دائماً،
ولا تنسي أن تذكري له أنكِ من أفضل عشّاقه
–هو يحب ذلك طبعاً-
وعليه أن يفهمه في لحظة إشراقهِ جيداً،
ويضع في حسبانه أنّ الليلةَ إياها جنّةُ للمحبين،

---

(1) المصدر نفسه: 68.

وقبلة للقصائد إذا ما رغبت بالحجّ إلى كلمات الغزل.
لا تنسي أيضاً أن تضعي في أعلى رأس النبع
-إذ يكون الاحمرار على أشدّه - قبلة شوق..
تترك أثراً كالجرح
كي يبقى تحت لسانكِ طعماً حلواً،
لا يترك تلك الليلة مهما اشتدّ هياجُ الريحِ،
ومهما بَعُدَ البحرُ
وناءَ الطير الأجملُ
في أقصى الصحراء"[1].

ويبدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر (غوصي) المسند إلى المخاطب/ الحبيبة، والغوص هو النزول إلى الأعماق، ولعل سبب التواصل قد تحقق في هذا اللقاء، فهو يناشد بأن تمشط دمه وتحرره من عذابه الأبدي، وأن لحظة الحياة هي محض حكاية ويذكرها بأنه من أفضل عشّاقها، ويبحث عن ديمومة لحبه ووفائه.

إن الكاتب/ الشاعر محمد صابر عبيد في إنجازه هذا بما يسمى التداخل الأجناسي، إذ اهتدى إلى صيغة فنية أدبية بتكوين نص ينقسم على نصفين (شعر/ نثر) و(نثر/ شعر) أو بما يسمى النثر المشعرن أو شعرنة النثر/ السرد، والمتتبع لهذا الموضوع يجد أن بعض الروائيين/ الكتاب يستشهد بأبيات شعرية حتى بدون نسبتها لاصحابها، فكيف إذا كان الكاتب هو الشاعر؟ وهو ما يجعل القارئ بتذوق صيغة نصه الأدبي، ويمكن القول إن أهم وظائف النصوص المستشهد بها تتجلى في ما يلي:

- تمكن هذه النصوص من إبراز رؤية فنية وبالتالي التأثير غير المباشر على طبقة محدودة من النصوص التي تشكل في حدود ذاتها طبقة من الحساسيات خاصة، كما تمتلك سلطة رمزية لها رؤيتها الفنية المميزة
- الاستشهاد بالنص الشعري يعطي دليلاً قاطعاً على أهمية التلاقح بين الأجناس الأدبية الذي ساد التنافر بينها في ظل ثقافة عربية محافظة عملت على تسييد الممارسة الشعرية، وتفضيلها على ما سواها من الأجناس الأدبية السردية خاصة تلك التي كانت لها مرتبة دونية في سلم الأجناس الأدبية العربية[2].

فاستحضار النص الشعري في النصوص السردية له تأثير على الدور البالغ الأهمية الذي تلعبه الصور واللغة والتعابير الشاعرية في النصوص الأدبية، فالشعراء

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 70-71.

(2) ينظر:عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون: 186.

فنـانون يرسـمون بالكلمـات مشـاعرهم ويترجمـون مـا تكمـن بـه قلـوبهم بـأقلامهم، وتضمين الرسائل قصائد جعل من الرسالة تقوم مناصفة بين الشعر والنثر، ، فالكاتب كونه شاعراً يحتاج إلى الشعر فيتدفق الشعر حتى يأخذ مكانـه فـي الرسـالة لكن تبقى روح السرد واضحة فيه فيقول عن هذا الأسلوب "أنه شعر مشحون بطاقة السرد"[1].

(1) لقاء مع الكاتب محمد صابر عبيد: الأربعاء 2013/6/5.

تداخل السير ذاتية والرسائل:

ترتبط وتتداخل السيرة ذاتية مع الرسائل، إذ يلتقيان في نسق الزمن الاسترجاعي، فكل منها يعتمد على أحداث وقعت في الماضي، والمؤلف/ الراوي يسرد بضمير المتكلم " وخلافاً لذلك، فإن الدقة تكون أشدّ، وإن لم تبلغ حد الكمال، إذا ما أدرج كاتب السيرة الذاتية في نصه رسائل تعود إلى العصر الذي هو بصدد تذكره"[1]، إذ تنهض هذه الرسائل إذا ما ذكرت في السيرة لاستعادة بعض الحقائق التاريخية، "فإن الميل الفطريّ لكاتب السيرة الذاتية يلائم ذوق القارئ كل الملاءمة: فالأول بحاجة إلى إحياء ماض عزيز عفا، والثاني يجد لذة في أن يرى نفسه في غيره وان يطمئن إلى أنه إنسان سويّ، وفي هذا الصدد أيضاً نجد أن لبعض كتاب السيرة الذاتية من نفاذ السيرة ما يبعث الدهشة حقاً"[2]، وكاتب السيرة يشعر بمتعة في ذكر سنين مضت، ولا سيمّا إذا ما تضمنت جزءاً من حياته الخاصة، فـ "التغذي على طاقات الفنون الأخرى إنما يعمل على الارتفاع بمستوى الجنس الأدبي المعين إلى وضع مغاير ينطوي على قيم تعبيرية جديدة مدهشة"[3]، من المواضيع السير ذاتية الكثيرة التي تؤكد لنا هذه الظاهرة، ذاكرة الطفولة أو المراهقة، فهي من دون شك تجسد هذه الظاهرة خير تجسيد، فالشخص، قبل أن تكوّنه بيئته وثقافته تكويناً كاملاً، هو الأقدر على التأثير في الناس تأثيراً شاملاً، ولذلك فإن الحديث عن (طفولة) الشخصية يستغرق من السير الذاتية حيزاً كبيراً، وإن طائفة كبيرة من السير ذاتية تقف عند بلوغ صاحبها سن الرشد[4].

ومن أمثلة التداخل الأجناسي بين الرسائل والسيرة الذاتية من رسالته(أبي) " **مرّت سنوات وأنا أكبر وأبي يصّر على الاحتفاظ ببعض ما علمته بيروت إياه، مقابل إصرار البيئة على أن تعيده إلى حضيرتها الريفية.. ويتكشف عن قسوة لا تناسب شكله كانت تبهضني وقتها ولم أدرك قيمتها ونتائجها إلا فيما بعد ، وخيبت ظنه أولاً إذ لم أصبح طبيباً كما كان يشتهي، وعلى الرغم من أن سلوكي كان هادئاً ولم أكن عدوانياً في يوم من الأيام، إلا أن أعماقي كانت – وما زالت- تشتعل بالتمرد والبحث عن اللذائذ والتطلع الدائم الذي كان يورطني بالمزيد من الأخطاء، على**

---

(1) السيرة الذاتية: 144.

(2) المصدر نفسه: 115 .

(3) السير ذاتي في الروائي- التداخل الأجناسي في روايات عبد الستار ناصر،(اطروحة دكتوراه): 18.

(4) ينظر: السيرة الذاتية :114-115.

النحو الذي استحقّ فيه عقوبات أبي المستمرة، كنت لا أتوقف عن التمرد واقتراف الأخطاء، وكان لا يملّ من معاقبتي، في علاقة شائكة مثيرة أسهمت عميقاً في بناء جزء من شخصيتي على نحو لا يخلو من شطط.

أمي.. رسلية يونس الحاج حامد القوية التي ناضلت طويلاً في غياب أبي وفي حضوره اجتازت الامتحانات القاسية كلها بنجاح، وتمكّنت من جعل الأشياء قابلة للحياة على نحو ما.. اعتنت بأبي كثيراً بعد أن كبرنا وغادرنا بيت العائلة فظلّت بقربه فيضاً من المحبة والحنان حتى لحظة رحيله بين يديها، كما ظلّت تتشبّث بما تبقى من قوّتها بالرغم من انكسارها، ولا أدري كيف ستتعامل مع هذه الحقيقة المرّة التي تسميها الفراق وقد رأتها في سرّها قبل أن تحدث فعلاً. سيرته الذاتية سيرة الصمت والكتمان والتأمل، كانت محكومة أبداً بنظرية خير الكلام ما قلّ ودلّ..."[1]، يسجل الكاتب في هذا الجزء من الرسالة جانباً سيرياً يتعلق بحياة والديه وقد تجلى ذلك في بداية الرسالة (مرت سنوات) فيبدو الكاتب مشبعاً بالحنين والتذكر والاحساس بالفقدان، ولاسيمّا الأم وكيف اجتازت مجموعة من الصعاب وذللتها، وتحولت بعد غياب أبيه إلى أم فاعلة، لتجتاز مواقف الحياة الصعبة، وفي هذا المشهد تحقق تداخل السيرة ذاتية مع الرسالة.

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 103 -104.

المبحث الثاني

التداخل مع السينما

السينما هي أحدى الأبواب التي طرقتها الرسائل وحاولت الإفادة والتأثير منها وبها، إذ أصبحت إحدى المؤثرات التي أثرت في الرسائل وأثرت فيها، وارتبطت بعلاقة تأثير متبادلة إذ "ألغت الحدود الفاصلة بين الفنون الأدبية وتداخلت في الآخر.. وليس مثال التقنية السينمائية إلا واحداً من أمثلة كثيرة تضرب في هذا المجال لبيان ما ترك من آثار في الرواية، والقصة، والشعر، والرسم، والمسرح أيضاً"[1]، وأساليب عرض المادة في السينما كما هي الرسائل، إذ استفادت الرسائل ولا سيما أسلوب اللقطات، الذي يصطلح عليه بالمونتاج (البناء المقطعي) إذ يستخدم هذا الأسلوب "لوصف أحوال مضطربة وإيقاعات عصبية وسرعات مدمرة"[2]، وعن طريق تقطيع الصورة إلى لقطات يجمعها محور واحد ولكنها تتسلسل لتمثل موضوعاً معيناً، فالكاتب الحديث وجد في هذا الأسلوب منفذاً جديداً للتعبير عن موضوعه بشكل مغاير إذ يقوم "بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة، ويكون حشدها بهدف خلق انطباع معين"[3].

وتقديم فكرة أو موقف باختصار شديد وبصورة مختزلة ومكثفة، فهذا النوع من تشكيل الصورة وبنائها يتطلب " وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل يرتبط فيه بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقاً في وحدة متكاملة، نفسية، أو منطقية، أو عضوية، بحيث يشكل هذا الترابط أساساً في بناء الصورة الكلية"[4].

وقد استفاد الكاتب من عرض الأسلوب المحوري في بناء اللقطات الذي "يعتمد على تكوين لقطات تعتمد عناصر معينة عبر ربطها بخيط موضوعي مرئي، لكنه يكون محور اللقطات جميعها ومحور موضوعها الأساس إذ تبتدئ به اللقطة الأولى لتنتهي به اللقطة الأخيرة "[5].

---

(1) الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر:116.

(2) الفن والمجتمع عبر التاريخ، ارنولد هاوزر: 55- 56.

(3) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948- 1975، صالح أبو إصبع: 327.

(4) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 88.

(5) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ(المسرح، الرسم، القصة، السينما) فاتن عبد الجبار،(رسالة ماجستير): 114

وهنا يتم " خلق (انتقالات انسيابية) من صورة لأخرى أو من مشهد لآخر عبر دمج الصورة وتداخلها واستعمال أنواع التلاشي المختلطة والخاصة، وليس من الضروري أن تكون إنتقالات الصورة هذه مستندة إلى علاقة ظاهرة مرئية، بل ويمكن أن تكون قوامها أيضاً علاقة فكرية، أو علاقة تتجسم مع المشاعر والأحاسيس"[1].

ومن أمثلة الأسلوب المحوري في بناء اللقطات رسالته (فوانيس الموسيقى) الرسالة تتألف من أربع صفحات سنذكر بداية كل مقطع ونهايته، يبدأ المقطع الأول:" **أفتقدك أيضاً... ولا أدري إن كان عليّ أن اعتذر، أم أأسف، أم لا أفعل هذا ولا ذاك! ربما كان عليّ أن أمنحك رعايتي منذ الآن...هاأنذا أقترح فجراً جديداً، عليك أن تضغطي على ينابيعه ليتفجر النور من بين يديه ومن خلفه، وليعتذر القمر العاري عن خطأ لم يقترفه...))**[2].

أما المقطع الثاني **يبدأ ((لا شيء يحدث إذا أرهقت الفريسة صيّادها ولم تتواطأ معه، فعند ذلك ليس ثمة مشكلة...يالها من تطلعات ضارية هذه التي تستعر في هذياني، حتى حين أنظر الآن إلى وجهي في المرآة أتعذب كثيراً وأتكبد مزيداً من الشرود حتى أعرف أني لست سواي"**[3].

أما المقطع الثالث يبدأ **"هاأنذا أتقبل خطابك الأنيق لأنه يعبق برائحة الأحبة،... وأنتِ ترتدين حلّة الكتابة وتطبعين على جبهة الرشا ما تيسر من اسمي، ضاجّاً بالمن والسلوى والتين البرّي الذي يكاد ينفلق لفرط حلاوته..."**[4].

أما المقطع الرابع يبدأ **" بملء فمي أحييك، وأشدّ على يديك في استفزاز فمي... وإذا قُدّر لنا أن نلتقي في أية شفرة سرّية فسأصفعكِ على خدّك مرة أخرى، كما كان يفعل نابليون عادة مع استيقاظاته النهمة"**[5].

لقد اعتمدت الرسالة على الأسلوب المحوري في بناء اللقطات عبر ربطها بخيط موضوعي يجمعها على نحو غير مرئي، لكنه يكون محور اللقطات جميعها ومحورها

---

(1) حول صنعة كتابة السيناريو ، كورت هاتوكوبترود، الثقافة الأجنبية ملحق خاص بـ(كتابة السيناريو) 1980 ترجمة، إقبال أيوب: 13.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 61-62.

(3) المصدر نفسه: 62- 63.

(4) المصدر نفسه: 63-64.

(5) المصدر نفسه: 64.

الأساس إذ تبتدئ به اللقطة الأولى لتنتهي به اللقطة الأخيرة، إذ إن بناء الرسالة في هذا النوع من اللقطات يظهر الدور التأثيري للشكل التراكمي في العلاقات في عناصر العمل الفني.

استقلالية اللقطات:

لقد قدمت السينما على صعيد بناء اللقطة السينمائية أنماطاً كثيرة، أنتقل بعضها إلى ميدان الأدب الذي زاد بدوره من تفعيلها، حسب طبيعة علاقتها بالخارج وإستجابته لهما، فـ "الفيلم والأدب من الفنون التي قد تغلغلت في حياتنا الثقافية الحديثة، ولا بد من أن تكون لها صدى عميق على الطريقة التي ترى بها عالمنا، كما أن تطور هذين الفنين يتأثر تأثيراً كبيراً بالتغيرات التي تحدث في الطريقة التي نرى بها الأشياء"[1].

ولذلك فالإفادة من استقلالية اللقطات في السينما جاءت لتخدم الرسائل الحديثة، إذ تعتمد السينما على قطع اللقطات وفصلها، وهي تقنية جديدة تخدم الرسائل بإظهار قوة الحدث الدرامي وتطوره، ومن الرسائل التي بنيت على نظام التقطيع المحوري مثل رسالة: (حروف مجففة بالعطش)التي كتبت على أسلوب مقطّعات من غير الخروج عن موضوعها الأصلي، وتتكون الرسالة من سبع مقطوعات، المقطوعة الأولى قصيرة نسبياً إذا ما قورنت بالمقطوعات الأُخر وهي" الفم يكافأ عادة بحبّة تين، ويكافأ الأنف غالباً برائحة التفّاح" [2].

أمّا المقطوعة الثانية وتبدأ: " يغسل الفجر وجهي، ويعدل من وضع قميصي كي تعانق الأزرّةُ الفتحات المخصصة لها تماما"[3].

ويلحظ تصعيد للحدث عبر المقطوعة لتنتهي بالمقطع (الصورة إيّاها تلهث في رغوة الرغبات(إذ يتلاءم مع بداية المقطوعة التالية وهي تبدأ: "الفجر يواصل ترتيب فوضى المشهد، يضع الندم تحت شفتين طريّتين" [4] ثم أيضاً ينهي المقطوعة،(بين طرافة الصدى وخشونة الفرح).

---

(1) الفيلم والأدب، موريس بيجا، مجلة الثقافة الأجنبية ، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز العدد(1) 1986: 26.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 19.

(3) المصدر نفسه: 19.

(4) المصدر نفسه: 19.

ثم المقطوعة الرابعة التي تبدأ "الفجر تسرع أفعاله كثيراً كلّما اشتدت أسئلته نوراً " وينهي المقطوعة "ويكتفي بما تيسّر له من بقايا العين الأخرى ليتابع تدفّق الرائحة من نافورة القصيدة"[1].

ويلحظ على الكاتب محافظته على البناء في المقطوعات حتى يصل إلى المقطوعة السادسة التي يبدأها بإحالة لبول فاليري: (بما كان بول فاليري علي حق بقوله(إن البيت الأوّل من القصيدة هدية من السماء) ثم يتلوها بلفظة الفجر كسابق المقطوعات السابقة وينهيها (لأحتمي من خلاعة عيني من رغوة الكلام الحبيس في شتاء روحي) ويلحظ التوتر وازدياد ضيقه ويستدل على ذلك من بداية المقطوعة، ويعززه بنهاية المقطوعة بـ(الكلام الحبيس في شتاء روحي) لتلائم المقطوعة السادسة التي سنذكرها كاملة ليتضح تكامل نظام المقطوعات تبدأ: "الفجر يتضاءل ويتضاءل معه الزمان وتخذلنا التضرّعات في استبقائه والتشبّث بهامش متكاسل من هوامشه.. هكذا تنحسر اللحظة، ويستلقي البيت الأول عل رصيف الورقة، ويتبدى بول أوهام فاليري، ويعود الغياب ثانية ليهدّد النهار بحكاية أخرى تنطلي من جديد على سذاجة الطيور، وأعود أختبئ خلف السطر الأوّل شاعراً أو شاغراً، أتملّى ثمار النعاس وهي تهشّ الذباب عن عضلات القصائد، وتحشو نزوتي بحقل من أشواك، وتلطّخ خرائطي بالزجاج والشهقات والتأويلات، فيتفجّر فيها الصهيل لتلذع شظاياه حرّاس الظنون، وتمحق فضّتهم، وتوغل بعيداً في خسوفي"[2]، ويلحظ عبر هذه المقطوعة استمرار الكاتب في استكمال الحكاية بمسرود يرفع الحكاية من عاديتها وطبيعتها إلى تحول وانكماش حتى الأنفجار في حدثها، فالأفعال(يتضاءل-تخذل-تنحسر-يستلقي-تنكشف-تنطلي-أختبئ-أتملئ-تهش) حتى يصل إلى الفعل(يحشو وينفجر) الصهيل ليصل إلى نهاية المقطوعة عبر توظيف عال للأفعال، حتى يصل إلى المقطوعة السابعة والأخيرة ببداية تعجبية ثم يستفهم بعدها ويقول:(الفجر!!! أين هو الفجر؟) ويختم رسالته (وحتى يظلّ المعراج إلى فردوس الفجرنافراًعبقرياً ملغوماً برائحة اللوم المر والحداثة الشاحبة).

الإخراج السينمائي للرسائل:

يمثل الإخراج إحدى أهم تقنيات السينما، وبذلك تطورت مدارس الإخراج تطوراً كبيراً إلى الدرجة التي ارتبط فيها نجاح صناعة السينما بالإخراج، إذ "أصبح الإخراج واحداً من فنون القرن العشرين الذي أوشك على الانتهاء وسيصبح أخذه المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين حيث ستمتزج هذه الفنون بعضها

---

(1) المصدر نفسه:20.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:20.

ببعض الآخر وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها لتكون في مجموعتها فناً شاملاً تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة تحتاج إلى(يد) المخرج الماهر لتصنع اللمسات الأخيرة في إبداعه "[1].

ويمكن القول أنّ الإخراج السينمائي يأخذ "بعده الأساس في تحفيز المتلقي على الانفعال بالصورة على المستويين البصري والعقلي"[2]، فالرؤية البصرية تعد مكملة للرؤية العقلية في هذا المجال، لهذا "الصورة السينمائية بواقعها السينمائي ليست إشارة إلى شيء آخر غير نفسها"[3].

والإخراج السينمائي بهذه الفعالية تقنية عالية أفاد منها الكاتب محمد صابر عبيد ووظفها بشكل متميز في بعض رسائله، إذ قسمها على مشاهد أو مقاطع مظهراً معرفة دقيقة في توظيف فن الإخراج.

وتعد رسالته(ليس للحب طريق مختصر) من الرسائل التي اشتغل فيها الإخراج السينمائي، إذ عمد إلى تقطيع الرسالة إلى ثلاثة مشاهد متداخلة فيما بينها.

يبدأ المشهد الأول والمستوحى من العنوان" الطريق إلى بغداد طويل وفيه متسع للحديث.. لِمَ العجلة؟ "[4].

وعبر البدء في هذا المقطع يوحي الكاتب بأن رحلته بدأت طبيعية تسافر فيها الأحلام والأماني المشحونة برائحة التفاح، ولكن سرعان ما يتغير الأمر قليلاً في المشهد الثاني، إذ يقول: "الطريق إلى بغداد ليس طويلا كما يجب، وليس فيه متسع للحديث والهمس كما كنّا نأمل" [5].

فالطريق أصبح قصيراً، والوقت أضحى طائراً جارح يعمل لوحده، إما المشهد الثالث الذي يبدأ "الطريق إلى بغداد قصير جداً لا يتسع حتى لهمسة" وفي هذا المشهد تكتمل صورة المشهدين الأول والثاني، ويلحظ في هذا المشهد الختامي يزيد من فعالية التوتر ويقول: "فسرعان ما قفلت راجعاً أمسح الحروف والغي النقاط وأمحو آثار الأقدام، وأطلق سراح جياد الوقت" [6]، حتى يختم المشهد ويقول: (فليس للحب أيتها اللبوة الملغومة بالفصول طريق مختصر).

---

(1) فن الإخراج، زيموند هيبنر، ملحق مجلة(الثقافة الأجنبية) ت، د. محمد هناء متولي، 1980: 114.

(2) جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ: 132.

(3) لغة السينما، كريستيفان هيز، مجلة(الثقافة الأجنبية) ت، د. محمد علي الكردي، العدد(6) 1986: 38.

(4) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 28.

(5) المصدر نفسه: 28.

(6) المصدر نفسه: 30.

التداخل مع الموسيقى:

يحيل(كورت زاكس) الكيفية التي نشأت فيها الموسيقى البدائية على ثلاثة مراحل بحسب الأداة،"الأولى: أسلوب يمكن وصفه بأنه(وليد الكلمة)والثانية: وليد العاطفة، أما المرحلة الثالثة فهو أسلوب جديد انصهر فيه هذان الأسلوبان البدائيان"[1]، نفهم من هذا، أن لا وجود لفاصل حقيقي بين الكلمة والموسيقى والعاطفة التي هي المركز المحرك لعملية الإبداع، وعلى هذا تعرف الموسيقى على أنها "تحول الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر التعاقب، وإقامة (التكرارية) مكان التعاقب"[2].

فالتكرار "هو المولد لأي إيقاع ذي نسق منتظم يحكمه نظام معين"[3]، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعد مظاهر التكرار(المفردة والجملة والمقطع) نوعاً من أنواع التداخل، وهي بحد ذاتها مظهر من مظاهر الموسيقى وتقنياتها المعروفة، فقد احتوت رسائل الكاتب محمد صابر عبيد العديد من التكرارات أسهمت في خلق جو إيقاعي، وتجدر الإشارة إلى أن التكرار يؤدي وظائف عديدة على صعيد النص والمتلقي، من حيث مساهمته في مضاعفة فرص التلقي والتفكيك، يقول غريماس "ثمة ما يبرر للتكرار وجوده، إنه يسهّل استقبال الرسالة"[4]، وعلى ضوء هذا يعد التكرار مفتاحاً بيد القارئ/ المتلقي للولوج إلى عالم النص، وسبر تضاريسه وفجواته وكهوفه، استعداداً لممارسة التفكيك وتقويض الأبنية الصلبة فيه، وكذلك تتبدى وظيفة التكرار في "شد الانتباه"[5].

ومن أمثلة التكرار في رسالته(خميس المربد الحادي عشر) نجد أنه يكرر (سلاماً) إحدى عشرة مرة.

"سلاماً على أحضان الأمهات..
سلاماً على ذلك الصمت..
سلاماً على شواطئ العيون..
سلاماً على المطر المفاجئ المزخرف بالذهول..

---

(1) تراث الموسيقى العلمية، كورت زاكس، تر: سمحة الخولي، مروتق: د. حسين فوزي:14.

(2) الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية) د. عبدالله الغذامي:24.

(3) تداخل الفنون في القصة العراقية الحديثة، كريم شغيدل: 218.

(4) مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي:83.

(5) المصدر نفسه: 83.

سلاماً على (القراءة الخلدونية)..
سلاماً على الجراجر والمذاري والكشّون والبجنحل
سلاماً على جدول الضرب والباص الخشبي
سلاماً على معونة الشتاء والطين الأليف يداعب قلوبنا العارية..
سلاماً عليك يا خميس المربد الحادي عشر.." [1]

إذ يسهم تكرار(سلاماً) في رفع الإيقاع ومحاكاة الإيقاع الموسيقي، سيما وردت لفظة سلاماً مفعول ولها دلالتها الخاصة، ويمكن عده من محققات شعرية النص.

ويكرر(هكذا) أربع مرات في بداية الجمل
"هكذا أرعد الدم..
هكذا ارتجف الغياب..
هكذا تنزع العصافير قبعاتها..
هكذا ينحني الموج البهي المنمنم بالقبل.." [2]
فلفظة (هكذا) تدل على السببية ولها دلالتها الخاصة.
وكرر لفظة (مرحى) إحدى عشرة مرة في رسالته المغفرة للعشاق أولا[3]
وكرر لفظة (عذراً) عشر مرات في رسالته (هواء مضبب لدم الزرقة) [4]
وكرر أداة الاستفهام(متى) خمس مرات
"متى يجب أن نصدق ظنوننا..؟
متى يجب أن نعترف أننا جديرون بالأحلام..؟
متى يجب أن نصدق أصابعنا عندما ترتجف..؟
متى ندرك أن السجن المؤبد لألسنتنا قد انتهى..؟
متى يا إلهي؟" [5]

فتكرار(هكذا) و(مرحى) و(عذراً) و(متى) يزيد من خلق الإيقاع المشحون بالتوتر ليسهم في ضغط سردية الرسالة بشد حركية النص إلى مراكز إيقاعية لدى المتلقي قد عوضت عن القافية المفقودة في الرسالة. وعبر المستوى اللغوي العالي وانتقاء المفردات مدعوماً بتكرار بعض الألفاظ ومنها:

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:25- 27.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:26.

(3) ينظر: المصدر نفسه:48.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 50-51.

(5) المصدر نفسه: 59.

(عذراً لأسطورة الانتماء وخرافة الهوية)
(عذراً للتتريّة المتوطّنة فينا)
(عذراً لهذا الركام المقزّز من الكلام...)

فتكرار الألفاظ أو العبارات يخلق نوعاً من الإيقاع ليكون عوضاً عن الوجد الشعري، ونلحظ أن الكاتب يورد في سرده الرسائلي الأغاني ولا سيما الشعبية المشهورة (خبب يمشي المدلل بازرك النيلي)، وأغنية عبد الحليم حافظ(الحبّ عليك هو المكتوب يا ولدي) أما الأغاني الوطنية كانت لها حصة أيضاً ومنها(من تراب الوطن يا حمود ما تنداس كشّاية).

المصادر والمراجع

- سيرة الجسد صهيل المطر الجريح -هذه رسائلي- محمد صابر عبيد، تقديم نزار قباني، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، 2010م.
- الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف، ترجمة محمد نديم خشفة، حلب مركز الإنماء الحضاري، 1996 م.
- الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط6، 1976 م.
- الأديب عبد المجيد الشافعي، مقاربة تحليلية نقدية لإنتاجها الأدبي، شريبط أحمد شريبط ، منشورات التبيين الجاحظية ط1 الجزائر2000 م.
- اساطير شرقية، كرم البستاني،دار مارون عبود، ط1 ،1980 م.
- إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط1، بغداد،1986 م.
- الأصابع في موقد الشعر، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1986 م.
- الألسنية والنقد الأدبي، في النظرية والممارسة، د. موريس ابو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، 1979 م.
- أوجه السيرة، أندريه موروا، تر: ناجي الحديثي، دار الحرية للطباعة،بغداد، 1987م.
- أوراق في النقد الأدبي، إبراهيم رماني، دار الشهاب ط 1، باتنه، 1985م.
- بناء الرواية المصرية، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة التقدم، القاهرة ،1982 م.
- بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، الهيئة المصرية، العامة للكتاب، 1984 م.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق(الوصف وبناء المكان)،د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1،بغداد 2000 م.
- البناء الفني في القصة القصيرة في العراق من 1990-2000 د.حسين غازي لطيف، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2011 م.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق (بناء السرد)، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994 م.
- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2012 م..
- البنية الدلالية في مجموعة حيدر حيدر القصصية(الوعول)، عبد الفتاح إبراهيم، الدار التونسية للنشر تونس، 1986 م.
- البنية الروائية في نصوص إلياس فركوح: تعدد الدلالات وتكامل البنيات، محمد صابر عبيد، و د. سوسن البياتي، دار وائل للنشر، ط1، عمان، 2011 م.

- بنيـة الشـكل الروائـي (الفضـاء، الـزمن، الشخصـية) حسـن بحـراوي، المركـز الثقـافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 1990م.
- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت، تونس الدار البيضاء للكتاب 1975 م.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991 م.
- تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، دار القلم بيروت. (د.ت)
- تجربـة الروايـة العربيـة السـورية، سـمر روحـي الفيصـل، اتحـاد الكتـاب العـرب، ط1، دمشق 1995 م.
- تجليات نظرية العنوان، تأويل قرائي في مدونة سعدي المالح السردية، د. فاتن عبد الجبار، ط1، منشورات ضفاف ، 2013 م.
- تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، 1989 م.
- تحليل الخطـاب السـردي معالجـة تفكيكيـة سـيميائية مركبـة لروايـة زقـاق المـدق، ديـوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، ط1، الجزائر، 1995 م.
- تداخل الفنون في القصة العراقية الحديثة، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 2007 م.
- تداخل الفنون في شعر سعدي يوسف، إشراق مظلوم التميمي، من إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، ط1، بغداد،2013 م.
- تراث الموسيقى العالمية كورت زاكس، تر: سمحة الخولي، مروتق: د. حسين فوزي، دار النهضة العربية /مؤسسة فرانكلين / القاهرة / نيو يورك 1964 م.
- التراجم والسير، محمد عبد الغني، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1969.
- الترجمـة الذاتيـة فـي الأدب العربـي الحـديث، د. يحيـى إبـراهيم عبـد الـدايم، دار النهضـة العربية – دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1974 م.
- التشكيل النصي: الشعري، السردي،السير ذاتي، د. محمد صابر عبيد، مؤسسة اليمامة الصحفية كتاب الرياض (179) ط1، الرياض، 2013م.
- التعبير الفني، محمد غازي التدمري، دار الارشاد للنشر، سورية 1999 م.
- تمثيلات الآخر في أدب ما قبل الإسلام، د. فاطمة المزروعي،(د.ت) المجمع الثقافي، ط1، ابو ظبي، 2007 م.
- تمظهرات التشكل السير الذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السيرة الذاتية،أ. د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005 م.
- التناص في شعر الرواد، أحمد فاهم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 بغداد، 2004 م.
- تيارات فلسفية معاصرة، د. علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، مصر، 1984م.

- جبرا إبراهيم جبرا أرى كتاباً جميلاً، رسائل جبرا إلى ماهر الكيالي(1981-1994) تقديم: د. محمد شاهين/ زهير أبو شايب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس، ط1 ،عمان، 1996 م..
- جماليات التشكيل الروائي، محمد صابر عبيد، وسوسن هادي جعفر البياتي، عالم الكتب الحديث،ط1، إربد- عمان 2012م.
- جماليات الصورة، جاستون باشلار،د، غادة الإمام، التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط1 لبنان ،2010 م.
- جماليات العنوان (مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري) د. جاسم محمد جاسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان،الأردن، 2013 م.
- جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، مهدي عبيدي، منشورات الهيئة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2011 م.
- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1980 م.
- جمهرة اللغة لأبي محمد بن دريد البصري، دائرة المعارف العثمانية، ط1، حيدر آباد 1345هـ.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948- 1975، صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 بيروت 1979م.
- حركية الإبداع د. خالد سعيد ، بيروت دار العودة سنة 1979 م.
- خطاب الحكاية، بحث في المنهج (جيرار جينيت) تر: محمد معتصم عبدالجليل الأزدي و عمر حلي المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، مصر، 1997 م.
- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، عبد الله الغذامي،ط1، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1985م.
- دلالة المدينة: في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م.
- دليل الدراسات الأسلوبية ، جوزيف ميشال شريم ، مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان 1984م.
- دينامية النص تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1990م.
- ديوان ابو الطيب المتنبي،بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وجماعته، تراث العرب شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحالبي وأولاده، بمصر 1971 م.
- الرّاوي المتماهي مع مرويّه، قراءة في(سرد الذات) لسلطان القاسمي، محمد صابر عبيد، منشورات القاسمي، ط1، الشارقة، 2012 م.

- الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية) صالح بن رمضان، دار الفارابي، ط1، بيروت،2007م.
- الرسائل الفنية في العصر الإسلامي حتى العصر الأموي، غانم جواد رضا، دار التربية، مطبعة أسعد، بغداد (د، ت)
- الرواية العربية واقع وآفاق، مشترك ، مجموعة مؤلفين، دار ابن رشد، بيروت،1981 م.
- الرواية المغربية بين السير ذاتية واستحياء الواقع، منشورات الاتحاد الاشتراكي، دراسات بأقلام مجموعة من الكتاب، دار النشر العربية، الدار البيضاء، 1985م.
- الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2 ، دمشق ، 2010 م.
- الرواية والمكان، ياسين النصير، الموسوعة الصغيرة (58)، دار الجاحظ، شباط، 1981م.
- الزمان في الفلسفة والعلم، د. يمني طريف الخولي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.
- الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، د. باديس فوغالي، عالم الكتب الحديث، اربد عمان 2008م.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 1970م.
- الزمن في الأدب، هانز مير هوف، تر: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مطابع مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972م.
- سرد الآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، 2003 م.
- السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) سلسلة الموسوعة الصغيرة، (د.ط) بغداد (د.ت)..
- سيبويه الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، طبع هيئة الكتاب بمصر،ج1، ط، مصر، 1975م.
- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ، أ.د محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، ط1 ،إربد الأردن، 2007 م.
- السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجاً، تهاني عبد الفتاح شاكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2002م.
- السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة: عمر حلمي، المركز الثقافي العربي ، بيروت 1994 م.
- السيرة الذاتية، جورج ماي تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات(بيت الحكمة)، ط1، تونس (د.ت).

- سيرة الغائب سيرة الآتي (السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين)، شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر وتونس 1992م.
- سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات، د. خليل شكري هياس، دار اتحاد كتاب العرب، ط1 ، دمشق، 2001 م.
- سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، وزارة الثقافة، مطبعة البهجة، عمان 2002 م.
- السيميائية السردية، رشيد بن مالك: دراسات تطبيقية، دار مجدلاوي للتوزيع ط1، عمان الأردن2006 م.
- شحنات المكان(جدلية التشكيل والتأثير) ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2011 م.
- شظايا الماس: قراءة جمالية في نصوص حب في الأزرق الفاتح، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان 2009 م.
- الشعر في إطار العصر الثوري، عز الدين إسماعيل، الدار المصرية للتأليف، 1966 م.
- شعرية الحجب في خطاب الجسد، محمد صابر عبيد، منشورات دار الحوار، ط2 ، اللاذقية 2011 م.
- شعرية الخطاب السردي: دراسة، محمد عزام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- شعرية المكان في القصة القصيرة جداً، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989 -2008) لهيثم بهنام بردى، د. نبهان حسون السعدون، ط،1 دمشق،2012 م.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، الرياض: ط 1 ،مؤسسة اليمامة، 2000م.
- شفرات النص، د. صلاح فضل، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995 م.
- صبح الأعشى في صناعة الانشا، أحمد بن علي الفزاري، القلقشندي، تحقيق: عبد القادر دكار ، وزارة الثقافة دمشق(د،ط) 1981م.
- الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 400هـ)، تحقيق: محمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1979 م.
- صنعة الرواية: بيرس لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، وزارة الثقافية والأعلام العراقية، دار الرشيد، مركز العربي – بيروت 1981م.
- الصوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 ، بغداد1992 م.
- صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه،(في مسألة الآخرية) مجموعة من المؤلفين، تحرير: الطيب لبيب، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1999 م.
- طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد، د. خليل شكري هياس، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ،دمشق 2012 م.

- طموحي هو أن أكتب لكل الناس، محمد البارودي، حاوره المنذر بالريش في: كتاب عمان (1): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والفكر والفلسفة(د.ت).
- عالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماري، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، ط1 ، صفاقس،1996 م.
- عتبات الكتابة القصصية، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، جملية عبد الله العبيدي، تموز للنشر والتوزيع، ط 1، دمشق، 2012 م.
- عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1، سوريا 2009 م.
- عتبات الكتابة: بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، د سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون صلاح الدين، ط1، صلاح الين،2012 م.
- العتبات النصية في (رواية الأجيال) العربية،د. سهام حسن جواد السامرائي كتاب شرفات (2) ط1 ،الموصل 2013 م.
- عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، الجزائر 2008 م.
- علامات في الإبداع الجزائري، عبد الحميد هيمة، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، ط1، الجزائر،2000 م.
- علم العنونة، عبد القادر رحيم، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق،2010م.
- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران ،ط2 مصر 1992 م.
- عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي، د. محمد البارودي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
- العنوان في الرواية العربية، عبد المالك أشهبون، النايا للدراسة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2011 م.
- العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، القاهرة 1988 م.
- غائب طعمة فرمان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 ، بغداد 2004 م.
- فضاء التشكيل الشعري ،(إيقاع االرؤية وإيقاع الدلالة)، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث ،ط1، إربد، الأردن، 2013 م.
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، د. ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1 ،بغداد،2001 م.
- الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة، منيب محمد البوريمي، سلسلة الكتاب الجيب، دار النشر المغربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1983م.
- فن السيرة، أحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط6، الأردن، 1992 م.

- الفن والمجتمع عبر التاريخ، ارنولد هاوزر، ت، فؤاد زكريا ، 1971 م.
- في مناهج الدراسة الأدبية، حسن الواد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1984 م.
- في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، مطابع الرسالة، الكويت، 1998 م.
- في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين ط1، دمشق، 2007 م.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد أمام، مريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة 2003 م.
- القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب ،الفيروز آبادي الشيرازي، تح: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط8،بيروت لبنان، 1987م.
- القصة الحديثة في الغرب السيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة دراسة، عبدالله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1994 م.
- قصص بثينة الناصري القصيرة دراسة فنية، رمضان علي عبود، من اصدارات قصر الثقافة والفنون في صلاح الدين، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2012م.
- القصيدة السير ذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب)، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، 2010 م.
- كتاب العين:لأبي عبد الرحمن الخليل الفراهيدي(ت 175)، تحقيق، مهدي المخزومي،وابراهيم السامرائي،وزارة الثقافة والاعلام سلسلة الفهارس والمعاجم(50) دار الشؤون الثقافية العامة، 1984 م.
- كتابة الذات، دراسة في السيرة الذاتية،أ.د.صالح معيض الغامدي، الدار البيضاء، ط1، المغرب،2013 م.
- الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، الكفوي، ترجمة: عدنان درويش ومحمد المصري، وزارة الثقافة ،ج/2 ، 1981 م.
- لحظة الأبدية (دراسة في الزمان في أدب القرن العشرين)، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 بيروت، 1980 م.
- لسان العرب ابن منظور، للأمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، ط1، بيروت.د.ت.
- لسانيات الاختلاف الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، محمد فكري الجزار، أيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة ط1، مصر، 2001 م.
- اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء، 1994 م.
- محورية النص الأدبي، المصطلح- الرؤية-الشفرة، حبيبة مسعودي ،ط1 ،دمشق، 2010 م.

- مدخل إلى علم السرد، تأليف مونيكا فلودريك، ترجمة باسم صالح، مراجعة أ. مي صالح ابو جلود، دار الكتب العلمية، ط1، 2012 م.
- مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،الدار التونسية للنشر،(58)، 1986 م.
- مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، ،المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999م.
- مسائل في الإبداع والتصور، جمال عبد الملك، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم،ط1، الخرطوم، 1972 م.
- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ت، سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان: مجموعة مؤلفين، الدار البيضاء: عيون المقالات، ط1، 1988م.
- المصطلح السردي، معجم المصطلحات، جيراند برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003 م.
- معايشة النمرة، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1992م.
- معجم العين، عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت 175ه)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، د. ط، 1982 م.
- المعجم الفلسفي بالألفاظ: (العربية، الفرنسية، الانكليزية، اللاتينية)، د. جميل صليبا،دار الكتاب اللبناني ،ط1، بيروت 1984م.
- المعجم الفلسفي، يوسف كرم مراد، ويوسف شلالة، القاهرة: مكتب يوليو،1966م.
- معجم اللسانيات، ترجمة الحصري، بإشراف جورج مونان، ترجمة د. جمال الحصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 ،بيروت ،2012 م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985م.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، 1986 م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة و كامل المهندس، مكتبة لبنان للطباعة والنشر، بيروت، 1975 م.
- المعجم الوسيط، قام بإخراجه ابراهيم مصطفى وآخرون ، واشرف على الطبعة عبد السلام محمد هارون، دار الدعوة، د.ت.
- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971م.
- المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، أ. د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد، الأردن، 2010 م.
- المغامرة السردية، جماليات التشكيل القصصي"رؤية فنية في مدونة فرج ياسن القصصية، سوسن هادي جعفر،ط1 الشارقة ،2009 م.

- مقاربة الآخر، د. سعد البازعي ، دار الشرق،القاهرة، 1999م.
- مقالات في الأسلوبية ، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1990م.
- المقالة في الأدب السعودي، محمد العوين، مطابع الشرق الأوسط، ط1، الرياض، 1992م.
- مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث(جزءان)، جليلة الطريطر، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004 م.
- المكان في رسالة الغفران(أشكاله ووظائفه)، عبد الوهاب زغدان، دار صامد للنشر، ط2، صفاقس، 1985 م.
- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، سعد عبد الحسين العتابي، ط1، دار الشؤون الثقافية بغداد، 2001 م.
- من أدب الرسائل، ناجي جواد، مطبعة المعارف، بغداد، 1977 م.
- موسوعة الفلسفة، عبد الرحمن بدوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984م.
- النافذة والريح: إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012م.
- النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار، عبدالله الخطيب، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2008م.
- نظرية الاستقبال- مقدمة نظرية، روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار- اللاذقية، 1992 م.
- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، الدار البيضاء، 1989م.
- نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987 م.
- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة :إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، ط1، 1982م.
- النقد التطبيقي التحليلي، د.عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 1986م.
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2005 م.
- الوجود والعدم، جان بول سارتر،باريس، 1943 م.

الرسائل والأطاريح:

- الآخر في رسائل الجاحظ، ياسر عبد علي، (رسالة ماجستير)،إشراف أ.م.د كمال عبد الفتاح حسن، كلية التربية، جامعة سامراء،2013م.
- الآخر في شعر المتنبي، سعد حمد يونس،(رسالة ماجستير) إشراف، أ. د منتصر الغضنفري، كلية التربية، جامعة الموصل، 2005.
- البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينا، محمد علي يحيى،(أطروحة دكتوراه) كلية الآداب- جامعة الموصل 2000.
- البنى السردية في شعر السبعينات العراقي، شيماء ستار جبار،(رسالة ماجستير) أشراف أ. د عادل كاسب نصيف، كلية التربية للبنات جامعة بغداد2002.
- البنى السردية في شعر سعدي يوسف، علي داخل فرج، (رسالة ماجستير)، آداب كلية الجامعة المستنصرية، 2005.
- بنية السيرة الذاتية في السرد العراقي الحديث 1945_2000، آيات صاحب إسماعيل، (رسالة ماجستير)، إشراف أ. د بشرى موسى صالح، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2004.
- جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ، فاتن عبد الجبار،(رسالة ماجستير)، إشراف،أ.د محمد صابر عبيد، كلية التربية جامعة تكريت، 1999.
- الرواية السير ذاتية(نحيب الرافدين) لعبد الرحمن مجيد الربيعي-نموذجاً، موسى عبد درب، (رسالة ماحستير) أشراف أ.د.محمد صابر عبيد، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل،2012 م.
- السرد في قصص هيثم بهنام بردى القصيرة، محمد إبراهيم عبدالله، (رسالة ماجستير)، إشراف أ.م.د نبهان حسّون السعدون، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل2013.
- السردية في النقد الروائي العراقي(1985 _1996) احمد رشيد وهاب الدرة،(رسالة ماجستير)، إسراف د. شجاع مسلم دغيّم العاني، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 1997.
- السير ذاتي في الروائي- التداخل الأجناسي في روايات عبد الستار ناصر، جابر حسن هرم، (أطروحة دكتوراه)، إشراف صالح علي حسين الجميلي، كلية التربية جامعة تكريت، 2010.
- كاظم الأحمدي قاصاً دراسة فنية ، أياد جوهر عبد الله، (رسالة ماجستير) أشراف أ. د،عمر محمد الطالب،كلية التربية،جامعة الموصل،2002.
- المكان في الشعر العراقي الحديث، سعود أحمد يونس،(أطروحة دكتوراه)، إشراف بشرى البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل1996.

البحوث المنشورة والدوريات:

- أحلم باتحاد قوي للمثقفين، صبري مسلم، حاوره: عبد الرحيم العلام ومحمد بن رياح، جريدة العلم (الملحق الثقافي) العدد(764) لسنة 1992م.
- الآخر الغائب، أحمد حسن حميدان، مجلة المعرفة، العدد(515) تشرين الثاني لسنة 2009 م.

- أدب السيرة الذاتية في فرنسا، المفاهيم والتصورات، فيليب لوجون، ترجمة: ضحى شيخة عن الفرنسية، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (4) لسنة 1984 م.
- إذن ما الزمن ؟ ريتشارد غيل، ترجمة خالدة حامد، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 29،السنة الخامسة، 2000 م.
- إشكالية النوع والتجنيس، السيرة الذاتية نموذجاً،عادل الدرغامي زايد، علامات في النقد المجلد(17) ج 65 النادي الثقافي بجدة. 2008م.
- أطراس- الأدب من الدرجة الثانية، جيرار جينيت، ترجمة، المختار حسني، مجلة فكر ونقد العدد(16) لسنة 1999.
- أنساق الميثاق الاوطربيوغرافي: السيرة الذاتية بالمغرب نموذجاً، حسن بحراوي، مجلة آفاق المغربية، العدد(43) 1984م.
- باختين: الزمن السردي الحديث، مقديسي بيرنيق، ترجمة محمد درويش، مجلة الأقلام، بغداد العدد 6، 1999 م.
- براعة الاستهلال في صناعة العنوان، محمود الهميسي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد (313) لسنة 1997 م.
- التماس بين السيرة والرواية، سلطان سعد القحطاني، علامات في النقد مج(17)ج (65) النادي الأدبي الثقافي بجدة 2008 م.
- التناصية وألف ليلة وليلة، نظيرة الكنز، مجلة دراسات العدد (417) بغداد 2006م.
- جدل الأنا والآخر: قراءة في أفكار أيمانوئيل ليفيناس، عباس حمزة جبر، مجلة الأقلام،بغداد، العدد الثالث، 2010م.
- حول صنعة كتابة السيناريو، كورت هانوكوتبرود، الثقافة الأجنبية (ملحق خاص) ب(فن كتابة السيناريو) ، ترجمة د. إقبال أيوب1980م.
- الرواية الممتعة هي بالضرورة رواية متسائلة، رشيد ضعيف، حوار أجراه كمال الرياحي مجلة عمان، الأردن، العدد(126) لسنة 2005 م.
- السير ذاتية بالمغرب، هشام العلوي، مجلة فكر ونقد، العدد (53) لسنة 1997م.
- السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، دراسة في ثلاثية حنا مينا، يمنى العيد، مجلة فصول،القاهرة، المجلد(15) العدد (4) لسنة 1999 م.
- السيرة الروائية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، العدد (14) لسنة1998 م.
- سيكولوجية الزمن ، محمد قاسم عبدالله، مجلة المعرفة، العدد 445، لسنة 2000 م.
- السيموطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد(25) العدد (3) لسنة 1997 م.
- شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، الهادي مطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت المجلد (28) العدد (1) لسنة 1999م.

- عناوين الكتب بين القديم والجديد: بين الجمالية والدلالة، طراد الكبيسي، مجلة عمان الأردن، العدد (45) لسنة 1999م.
- فن الإخراج، زيموند هيبنر، ملحق مجلة(الثقافة الأجنبية)، ترجمة، د. محمد هناء متولي، 1980 م.
- الفيلم والأدب، موريس بيجا، مجلة الثقافة الأجنبية، تر: يوئيل يوسف عزيز العدد(1) 1986م.
- لغة السينما، كريستيفان هيز، مجلة(الثقافة الأجنبية) ت، د. محمد علي الكردي، العدد(6) 1986م.
- مدارات الشرق ، بنيات التفكك والاختراق، واسيني الأعرج، مجلة نزوى، عمان، العدد (9) لسنة 1997م.
- مرايا ساحلية، مشكلة الهوية السردية، عبدالله إبراهيم، مجلة عمان، العدد (72)/ لسنة م1986.
- مشكلة البناء الفني-يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم وراز بمجلة ألف العدد(6) لسنة 1986م.
- مقولات في السرد الأدبي تزيفتيان تودروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق المغربية العدد 8،9 لسنة 1988م.
- نبوءة العرّاف قراءة في العنوان الفني للدراسة الفنية، د. سوادي فرج مكلف، مجلة الأقلام، بغداد، العدد(6) لسنة 2000 م.
- وداعاً حمورابي، انتصار الفني على الإيديولوجي، بحث في روائية الرواية، كمال الرياحي، مجلة عمان (تصدر عن أمانة عمان الكبرى) العدد(101) لسنة 2003م.

اللقاءات :

- لقاء مع الكاتب محمد صابر عبيد: الأربعاء 2013/6/5

السيرة الذاتية والإبداعية

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991 /جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأولية.
- أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير واطاريح االعربية، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في الجامعات العراقية والعربية المختلفة.
- شارك في أكثر من ثمانين مؤتمراً وندوة في الجامعات المؤسسات الثقافية والفكرية
- في داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علميا نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في الدوريات العربية المختلفة.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- عضو الاتحاد العام والكتاب العرب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.
- يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه.

فاز بجوائز عديدة منها:

_ الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي _ الدورة الثانية 1998 في مجال(النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).

_ جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
_ الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
_ جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها:

1. السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة الإمارات 1999. طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث ،أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
2. القصيدة،العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001. طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009
3. الشعر العراقي الحديث: قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان 2002.
4. تمظهرات التشكيل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
   طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
5. رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.
   طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012.
6. مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.
   طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد،دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
   طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011.
7. تأويل رؤيا الحكاية في تمظهرات الشكل السردي، دار الحوار، اللاذقية، ط1،2007.
   طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
8. المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان ، 2007.
9. صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
   طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان،2011.
10. عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.
    طبعة ثانية ، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.
    طبعة ثالثة ،عدوان،للكتاب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان،2011.
11. أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع ، دمشق ، 2008.

12. شعرية الحجب في الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.
طبعة ثانية، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
13. المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
14. شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009.
15. المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
16. العلامة الشعرية _ بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17. الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث ، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي،2010 .
18. بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
19. تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009. 20. سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح _ هذه رسائلي _ عالم الكتب الحديث، إربد ، دار جدارا للكتاب العالمي ، 2009.
21.هكذا أعبث برمل الكلام _ هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22. سيمياء الموت: قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010.
23. اللغة النافذة _ مقاربات إجرائية في النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011.
24. المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، عالم الكتب الحديث،إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
25. التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد دار جدارا للكتاب العالمي عمان، ط1، 2010.
26. استراتيجيات النص الشعري ، عالم الكتب الحديث، إربد دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2011.
27. كتاب في الدهشة، أدونيس يبتكر مفاتيح المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2011.
28. التشكيل السردي: المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

29. التشكيل الشعري: الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.
30. التشكيل السير ذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق ،2012.
31. القصيدة الرائية: قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
32. المغامرة الجمالية للنص الأدبي: دراسة موسوعية، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة ، 2012.
33. الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.
34. استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ط1، 2012.
35. تجلّي الخطاب النقدي، من النظرية إلى الممارسة، دار بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الامان، الرباط ط1 2013.
36. الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيل، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.
37- الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013
38- حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.
39 ـ النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014.
40 ـ التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.
41ـ مدخل في نظرية القراءة والتلقّي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
42 ـ بلاغة المتخيّل الميراثي، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.
43 ـ النظرية النقدية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
44 ـ المتخيّل الاستشراقيّ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015.
45 ـ سرد الذاكرة: سرد الوعي، دار ثقافة، الإمارات، ط1، 2015.

ـ صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 - شظايا الماس ـ قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح ـ، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

2 - طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هياس، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

3- النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

4- أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012

5- فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2012.

6- عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، 2013.

7- البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

8- تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2013.

9- دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.

10- رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

11 ـ أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013.

12 ـ تقانات التعبير الشعريّ، د. فاتن عبد الجبار، كتاب (شرفات 8)، منشورات شرفات، الموصل، 2013.

13 ـ فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

14 ـ الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

15 ـ تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.