الانحسار والاتّساع بين مجموعة "حائط البنادق" القصصية ورواية " أطراس الكلام"

م. عادل عباس عطية
المديرية العامة للتربية في محافظة القادسية

الخلاصة

قرأ البحث متنين سرديين للروائي عبد الخالق الركابي، هما القصتان القصيرتان (حائط البنادق، والخيال)، من مجموعته القصصية اليتيمة (حائط البنادق)؛ وجهد أن يصف ويحلل معالم محو القصتين السالفتين، وبناء روايته (أطراس الكلام) فوق الورقات الممحوات، بتقنية (الانحسار ثم الاتساع).

Abstract:

The research studied two narrative texts by the novelist Abdul Khaliq Al-Rikabi, namely the two short stories (The Wall of Guns and Imagination), from his single short story collection (The Wall of Guns); and he tried to describe and analyze the features of erasing the two previous stories, and building his novel (The Parchments of Speech) on top of the erased pages, using the technique of (retreat then expansion).

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين محمد وآله الطيبين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين ...

وبعد ...

فـ (الانحسار والاتساع) من المضامين التي شغلت جزءًا من ذهنية الروائيين عامة، ومنهم الروائي العراقي عبد الخالق الركابي؛ بوصفها تقنية روائيّة خلَّاقة، تدعو إلى الوقوف عليها، وإلقاء نظرة على تلك السلسلة من التفاعل النصي الذاتي بين نصوص الكاتب نفسه، ومدى تناصّه أو تداخل أدبه نصيًّا، أو تعاليه، أو حواريته، مع غيره من نصوصه السابقة.

لعلَّ حضور تقنية (الانحسار والاتساع)، أو ما يصطلح عليه بـ(الطرس)، يُعدُّ مظهرًا واضح المعالم في كثير من المتون السردية العربيّة؛ إذ حفلت به منذ تجاربها الأُوَلى؛ لاسيّما في روايات الأديب الواحد نفسه، فتجد روايات بعضهم كأنها سلسلة من الترابط، قائمة _ في بعض الأحيان _ على محو بعض القديم وإعادة إنتاجه _ إن صحّ التعبير _ في رواية لاحقة؛ ومن تلك المتون السردية، متنان سرديان للروائي عبد الخالق الركابي، هما القصتان القصيرتان (حائط البنادق، والخيال)، من مجموعته القصصية اليتيمة (حائط البنادق)؛ إذ محا القصتين السالفتين، وخلَّق روايته (أطراس الكلام) فوق الورقات الممحوات، بتقنية الانحسار ثم الاتساع.

واستناداً إلى مقتضيات المنهج العلمي؛ فقد توزع البحث على إضاءة بمنزلة مهاد نظري للبحث ومبحثين؛ انطوى الأوَّل على قراءة وصفية للنصين المنحسرين مع النص المتسع، وكان المبحث الثاني

وقوفًا عند البنيات المنحسرة والبنيات المتسعة من المتنين المنحسر والمتسع؛ وقد اتبع البحث منهجًا وصفيًّا تحليليًا، أفاد من بعض معطيات الدراسات النصيَّة، في البحث عن معالم الانحسار والاتساع، بين القصتين والرواية، مع محاولة الوقوف عند آليات انبناء هذا التكنيك الجمالي في رواية أطراس الكلام.

ثم إن الدراسة لا تدعي الكمال والتمام؛ فالكمال لله وحده

إضاءة:

قبل الشروع بقراءة متنين سرديين للروائي عبد الخالق الركابي، من زاوية انحسار نصّ سابق واتساع نصّ لاحق، كان لزاماً على البحث أن يُطلّ على الانحسار والاتساع، بوصفهما كيانًا واحدًا يحاكي التفاعل النصيّ في نص كاتب بعينه، وبهذا هما الأساس النظري والمهاد للبحث والقراءة في المتنين السرديين: مجموعة (حائط البنادق) القصصية؛ نخص منها القصتين المنحسرتين (حائط البنادق، والخيَّال)، ثمّ رواية (أطراس الكلام) المتسعة.

ولا يبتعد الانحسار والاتساع في المتنين المدروسين عن مصطلح (التفاعل النصيّ الذاتي)؛ إذ يُقصد به الصلة القائمة بين نصوص الكاتب نفسه؛ وفي سياق مشابه فالتفاعل النصيّ الذاتي بحسب قول الدكتور سعيد يقطين: "إنّ الكاتب يظل يمتح من عالم تجربة معيّنة، لكنّه يتعامل بحرية مع هذا العالم. صحيح تظل ملامح التجربة واحدة: لغة وأسلوباً وطرائق كتابة" [١]... الخ؛ فبالانحسار يأتي نصٌّ أوّل، ثمّ يأتي نصّ تالٍ له يدخل معه في صلة الولادة منه، أو الانضمام إلى النص الأبكر، لتكوين نصّ (هجين) من السابق واللاحق.

وقد وقف الدكتور سعيد يقطين على تقنية شبيهة بما سبق؛ إذ يقول فيما فعله جمال الغيطانيّ: ففي "إحدى قصصه القصيرة التي ضمّنها مجموعته "الحصار من ثلاث جهات" (١٩٧٥)، والتي صدرت لا حقاً ضمن مجموعة ثانية تحمل عنوان القصّة التي نتحدّث عنها "إتحاف الزمان فيما جرى لجلبي السلطان". نجد هذه القصّة تنقلنا إلى عالم الزيني بركات بحذافيره، بحيث يمكننا تلمس ذلك دون أدنى جهد إذا كنّا قد قرأنا الرواية. لكننا نفاجأ بكون بناء القصّة يختلف جوهرياً عن الرواية من حيث الخطاب"[٢]. ولعلنا نقف على خط الدالة نفسه مع كلام الدكتور سعيد يقطين، في بحثنا الذي نشتغل فيه على انحسار نصين قصصين، واتساع رواية لكاتب واحد، بتقنية تحاكي التفاعل النصيّ الذاتي.

وليس اصطلاح (التفاعل النصي الذاتي) بعيدًا عن **الاتساعية** النصيّة؛ فهي كما يراها جيرار جينت علاقة توحد نصًّا (B) يسمى النصّ المتّسع، بنصّ سابق (A) يسمى النصّ المنحسر، والنصّ المتّسع ينشب أظفاره في النص المنحسر، من دون أن تكون العلاقة ضربًا من الشرح [٣]. ويبدو أنَّ عبد الخالق الركابيَّ لم يكن بعيداً عن عرف الروائيين عامة؛ فقد سبقه آخرون من أمثال (الغيطاني وإلياس خوري وحليم بركات وأميل حبيبي وحيدر حيدر)[٤] ؛ إذ ينطلق جمٌّ من متونهم السردية من "عوالم خاصة ومتشابهة، بحيث يسهل علينا تلمّس خصوصيّة تجربة كلّ كاتب، وتفاعل نصوصه بعضها ببعض، سواء على مستوى القصة أو الخطاب"[٥]؛ ولأنَّ كلَّ نص كما يرى جان إيف تياديه: "يقع عند التقاء عدّة نصوص يكون في نفس الوقت إعادة لقراءتها وتكثيفاً وانزياحاً وتعميقاً لها"[٦]؛ لذا قرَّ في ذهن الباحث قراءة هذا التفاعل النصيّ الذاتي (انحسارًا واتساعًا)، بين قصتي (حائط البنادق، والخيال)، وبين رواية (أطراس الكلام)، مفيدًا من الأدوات الاصطلاحية السالفة في تفكيك النص، والكشف عن العلاقات بين النصوص، ومحاولة التسويغ والبحث عن الجدوى من هذا الاتساع الحاصل في النصين، بأداتي الانحسار والاتساع السالف ذكرهما، والمنفضتان من تقنية (الطرس) التي اجترحها (جيرار جينت) مقابلًا للتفاعل النصي والتناص.

المبحث الأوّل: النصّ المنحسر والنصّ المتّسع:

أولًا: النص المنحسر:

إنَّ معرفة الدارس منتج الكاتب كاملًا أو كلّيًّا، ونظام بنائه للجنس الأدبيّ المدروس، أمر غاية في الأهمية، للدخول إلى النص محل الاهتمام، وإجراء المقاربة بينه وبين السابقات، وكذلك اللاحقات؛ لمعرفة مستويات التفاعل النصيّ الذاتيّ بين نصوص الكاتب نفسه؛ بالاتكاء على مفهوم التناص، الذي من معانيه بأنَّه: "التفاعل النصيّ داخل النصّ الواحد، وهو دليل على الكيفية التي يقوم بها النصّ "بقراءة التاريخ والاندماج فيه""[٧]؛ إنَّ هذه المعرفة غاية في الأهمية لمتنين، العلاقة بينهما بهذا المستوى العالي من التواشج؛ لذا فقد رأى البحث أن يصف هذه العلاقة الجوهرية في المبحث الأوَّل، ثم يتجه في المبحث الثاني للنظر في (البنيات) المتسعة، ويجدر _ هنا _ أن نقف عند وصف السياق / النص المنحسر في القصتين (حائط البنادق، والخيَّال) ومضمونه أولًا، يليه وصف للسياق المتسع في رواية (أطراس الكلام) ومضامينه.

١ _ حائط البنادق:

في "١٤ آذار ١٩٨١"[٨]، أتمّ الكاتب كتابة القصّة لتنشر في مجموعته القصصية الصادرة في العام ١٩٨٣؛ تتسردن القصّة بأنّ رجلًا عسكريًّا كان يهوى جمع البنادق، وكانت أسرته تضيق بذلك، فطالما جلس في الغرفة الطينية، وقد مدّ تلك البنادق بين يديه ينظف هذه، ويطيل النظر في تلك، ويحض ولده الوحيد بأن يشغل اهتمامه بتلك البنادق، التي يصفّها على حائط الحجرة؛ لأنَّها إرثه الوحيد. تبدأ تلك القصّة، وفضاؤها النصيّ ممتد لتسع عشرة صفحة، بوصول برقية [٩]، مقتضبة للولد الذي صار شابًّا، وخلّف أهله وراءه، وانتقل إلى السكن في بغداد.

لم يفهم مضمونها؛ لكنّه سارع في العودة إلى قرية الطفولة والصبا، ليجد أنَّ المنية قد وافت أباه، وأنَّ البرقية ليست سوى وسيلة إلى استعجاله لحضور العزاء؛ وهنا تبدأ القصّة _ من حيث تعاقدها مع المتلقي _ بوقفة بإزاء (حائط البنادق)، الذي خلّفه الوالد متخمًا ببنادق من أنواع وأشكال شتى، كان يشتريها أو يحتفظ بها عقب كلّ حرب أو حدث، كانت البنادق هي الإرث الوحيد للراوي المشارك (غير المسمى)؛ لأنّه يمثل الجميع في زمن الكتابة، والحائط هو حائط الجميع في زمن الكتابة أيضًا؛ لأنّ الزمن _ وهو أمر معلوم للجميع _ زمن حرب.

٢ _ الخيَّال :

في "١٥ حزيران ١٩٨١"[١٠]، انتهى الكاتب من تسطير قصّة (الخيّال)، ومحورها الأساس أنَّ شيخًا من القرى المتاخمة للحدود الشرقيّة، يزور _ بين حين وحين _ منزل ولده، في مدينة تقف على هامش الريف، يجلب لهم ما تجود الأرض به، يتخللها عتاب مع "الابن العاق" وما إلى ذلك، ثم ينهي سفرته بأن يمتطي فرسًا أصيلة، ويصعد باتجاه الشرق نحو القرية والبستان، ونحو خيوله التي يسوسها ويدربها، قريبًا من الجبل الذي يفصل البلاد عن البلد المجاور، هذا الجدّ (الخيّال) كان يأخذ حفيده _ الذي أطلق عليه لقب "الولد العجوز"[١١] _ معه إلى تلك القرية الحدودية، ويشرع بتعليمه أصول الاعتناء بالخيول الأصيلة، ليُكبِر فيه روح الفروسية؛ ولأنَّ زمن القصّة زمن حرب، اشتغلت تلك القصة الاشتغال الملائم للحرب؛ ففي مقدمة السياق النصي وعتبة الإهداء، تصدرت عبارة "إلى المقاتل صالح موسى أحمد"[١٢]، وفي خاتمة السياق النصيّ أصبح الولد العجوز الولدَ المقاتل .[١٣]

لقد كان السياق النصيّ في (الخيّال) مشابهًا له في (حائط البنادق)؛ ولعلّ القارئ يهجس أنّ تلك القصّة ليست سوى جزء مقتطع من السابقة، عندما يتلقاها مباشرة عقب سابقتها؛ كأنّها سياق نصيّ مقطوع _ من دون تشويه _ من (حائط البنادق)، وليس هذا غريبًا في عرف النصوص السردية؛ ولقد نبَّه ليتش إلى أنَّ النصَّ عامة: "ليس ذاتاً مستقلّة أو مادّة موّحدة لكنّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى"[١٤]. وهذا ما حدث فعليًّا بين النصين القصصين؛ فبفعل التلقي يُلاحظ أن الكاتب أتمّها عقب شهرين من إتمامه قصّته الأولى؛ وليس أدلّ من هذا التقارب الزمني على أنَّهما كانا _ وإنّ على مستوى المتن الحكائي الأوسع _ جزءًا واحدًا، انفضّا ليصبحا قصتين منفردتين، والأغرب أنّ الكاتب اختار أن يقدم اللاحق على السابق؛ أي

(الخيّال) على (حائط البنادق) في محاولة مراوغتنا _ نحن المتلقين _ بأنَّهما منفصلان؛ فلو قدّم الأسبق على اللاحق لتبين أنّه _ أعني اللاحق _ جزء مقطوع بحرفية وحذق من السياق النصيّ السابق، ثمّ عاود عقب سنين المناورة نفسها بلباس آخر؛ إذ يبدو أنّ مراوغة المتلقي راقت له، فقرر إعادة الكرّة بأنْ يمحوَ (يطرس) النص السابق، ليؤسس نصًّا جديدًا على الأساس القديم؛ عملية تسمى الاتساع يجدر الوقوف عندها.

ثانيًا: النصّ المتّسع:

نشتغل هنا على سياقين نصيين أحدهما متّسع والآخر منحسر، وقد مرّ أنّ النصين القصصين (حائط البنادق، والخيّال)، في المجموعة القصصية (حائط البنادق) هما النص المنحسر؛ لأنّهما النص السابق، إذ أُنتجا في الثمانينيات، أمّا النص المتّسع فهو رواية (أطراس الكلام)، الذي أُنتج مطلع الألفية الثالثة، ومصاديق التفاعل النصيّ، انحسارًا واتساعًا، تتبين بمحو الرواية ما كُتب في القصتين القصيرتين، والتوسيع عليه، بالاعتماد على بنية حكائية قصصية ضيقة، توسّع في بنية مترامية الأطراف، حياتية، واسعة الثيمات، هي الرواية. وليس هذا بدعًا في الأدب؛ فالاتساع بوساطة التناص يفضُّ أيَّ إغلاق للنص؛ فكلُّ نص غير منبت عن نصوص سابقة [١٥]؛ وفي نصوصنا الثلاثة محل القراءة، نجد أنَّ هذه العلاقة النصيَّة القائمة على التناص انحسارًا ثمَّ اتساعًا غير منبتّة فيها.

١ _ في عتبة الاتساع:

لعلّ الروائي أشار إلى عملية الاتساع بوضوح بوساطة العتبات النصيّة: عتبة العنوان (أطراس الكلام)، ثمّ عتباته للفصول الثلاثة، وهي(طاء الطريق[١٦]، وراء النذير[١٧]، وسين السؤال[١٨])، وجمعها (طرس)، ثم، وبعد سياق طويل، يعرّج على المغزى الرئيس من اختياره هذه العتبة للعنوان، بقوله: "فتزاحموا حولي ليقودوني نحو لوحة الإعلانات، حيث عُلّقت بالقرب منها نشرة (...)، وقد تصدَّرَتْها قصّتي التي وضع لها المدرّس عنواناً غريباً هو (طرس الكلام) أعقبه بالآية (٣٥) من سورة النور ..."[١٩] ، ثمّ يقول في تفسير معنى (الطرس) مستعينا بالمدرس المتخيّل: "بعدما ثبّت نظارته العتيدة على أرنبة أنفه، بتفسير معنى العنوان قائلاً إنّ (الطرس) هو الكتاب الممحو الذي تعاد عليه الكتابة، وذلك هو شأن كل كتابة إبداعية حقيقية؛ ما من نصّ قيّض له الخلود إلّا نتيجة تراكم نصوص سابقة له"[٢٠]. وتبقى على القارئ / المتلقي مهمة كبيرة للكشف عن تلك التفاعلات النصية؛ فهو " يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها. إنّ التناص ينمّي عنده قدرة القراءة المنتجة ويعدّل في تقنيات الكتابة".[٢١]

ولعلّ الروائي قدّر أنّ المتلقي لمتنه الأدبي كاملًا، سيجد ذلك الانشعاب الواضح للرواية من القصتين السابقتين؛ فقرر أن يُرجئ تفسير فعله، إلى منتصف السياق الروائي؛ لأنه لا يرى نفسه مجبرًا على التسويغ من البداية؛ فليس كلّ المتلقين سيتنبهون إلى ذلك الانشعاب، ثمّ إنّ الأمر مسوّغ نقديًّا، فليس من داع للتفسير، وإرجاؤه إلى هذا الحدّ من السياق؛ أي إلى منتصف الرواية أو منتصف المبنى الحكائي، مع ختامها، كان للمتصالحين مع فعل (الطرس)؛ فالمتصالح سيواصل القراءة ليصل إلى المنتصف فالنهاية، وهناك سيجد أنّ الكاتب احترم _ غير مجبر _ ذهن المتلقي، وقدّم له تفسيرًا مقبولًا لفعله الفنيّ. أمّا من لم يعرف هذا الانشعاب من القصتين السابقتين؛ بسبب خلو ذهنه، وانعدام قراءته لهما، فالتسويغ لن يضيف له سوى معلومتين، إحداهما لغوية تتضمن معنى الطرس، والأخرى نقدية، تبين له ما انطوت عليه عتبة العنوان من معنى. ولعلّ الاتساع _ هنا _ عملية ابتناء بنية جديدة ومتن جديد، آخذًا بالاعتبار أصوله (المطروسة).

_ 2 الرحلة:

وبالعودة إلى الرواية نجد أنَّ زمنها الخارجي كان أيام التسعينيات، بدءًا من حرب عاصفة الصحراء، وما بعدها بسنوات قليلات، مع ارتداد تؤديه الشخصيات الروائيّة إلى الوراء قليلًا أو كثيرًا؛ أمّا المكان

فمكانان: الأول ينقسم إلى قسمين: مدينة على هامش الريف، مع قرية على الحدود الشرقية للبلاد، ومكان اشتغال الأوّل أوسع. أما الآخر: فمدنيّ بامتياز وهو بغداد، مكان العمل والدراسة والسكن، عقب هجر مدينة الأسلاف، وقرية أسلافه وجده لأبيه في مقدمتهم. أمّا الشخصيّات في الرواية فهي متعددة كثيرة تجمعها _ على الأكثر _ رحلة العودة في الباص [٢٢] إلى أرض الأسلاف، وليس فيها ما لم يؤدِّ دوره في خطاب الرواية، وفي الحكي والقص أيضًا، كلّ بحسب توجيه النص له. ويوشك الحدث أن يكون قدحة الزناد في الرواية، فهو الذي دفع شخصية الراوي المشارك إلى ركوب الحافلة في تلك الرحلة المضنية، التي هيّجت انثيالات الذاكرة، وأشركت الشخصيات غير المرتبطة بالراوي بأي رابط، بأن تُسهم في صناعة الرواية، من خلال تعدد الصوت السردي، وتعدد وجهات النظر. ومن الحدث الداخلي المتمثّل بتلقي الراوي المشارك _ غير المسمى _ اتصالًا هاتفيًّا [٢٣] من أحد أقربائه، في مدينة أسلافه لم يفهم مغزاه.

تبدأ الرحلة بالباص _ أحد المظاهر الفاعلة في الرواية _ لتشرع، من هناك، مرحلة من مراحل تخليق المبنى الروائي؛ فكانت المسافة بين بغداد ومدينة أسلاف الراوي التي يقصدها مع الركّاب _ وهي مسافة عبر الزمن الخارجي وعبر الزمن الداخلي للرواية _ فضاءً سرديًّا يجمع استرسال الشخصيات بالسرد، ويحمل أفكارهم ورؤاهم، فيتحول فضاؤها إلى خليط من مشاهد، وصور، وأشكال، منبثقة من عوالم لا جامع بينها، بل يوشك اختلاف المشارب أن يكون هو الجامع. تنطلق (**الرحلة**) وينطلق معها الماضي الذي يكتشف الراوي سطوته. تنطلق معه قصّة حبّ عتيقة خلّفها وراءه في مدينة أسلافه، خلّفها وهرب إلى بغداد في أوّل اختبار لوثاقة الحب في قلبه، ثمّ تنطلق علاقته بأبيّه الرجل الشديد صعب المراس، ثمّ تحضر أمّه الطيبة المحبّة له، وبعدها تستدعي الذاكرة جده (الخيّال)، الذي هبط من عصر الفروسيّة والفرسان إلى عصرنا، تنطلق الرحلة مع زمن يغلب أن يكون جديدًا عن سابقه في قصتي (حائط البنادق) و(الخيّال)، ومكان متنوع عنه في القصتين، وحدث أفاد من معطيات حدث سابق؛ لكنّه يُباينه في كثير من تفاصيله؛ وشخصيّات ثانوية لم يكن لها وجود في النصّ المنحسر، فكانت **الحافلة / الرحلة** توسيعًا خلّاقًا، بعد طرس رحلة الباص في (حائط البنادق)، توسيعًا يصل في الرواية إلى أضعاف الفضاء النصي في القصة السالفة. كانت الحافلة التي أقلتهم إلى القرية في (حائط البنادق)، تتضمن شخصية الراوي والعجوز المنتمي إلى فوج (الإمام موسى الكاظم)، والسائق بشعره الخشن وزنده المشعر، والراكب اللاهي بمسباحه ذي الصوت العالي [٢٤]؛ أما التوسيع في الرواية فكان بذكر مكان الانطلاق (كراج النهضة) والمدخل إليه، واصطفاف الناس للذهاب إلى المدن، والمطاعم التي تقدم المآكل الطيبة، ووصف الراكبين (رمزي، وأبو خضر، والرجل العجوز، والمرأة الكهلة وابنتها وخطيبها الشاب، والتاجر الجشع، والممرض)، ثمّ الانثيالات التي شرعت تدور في ذهنه وذكريات حبيبته السابقة (رؤى)[٢٥]، وتوسيع في موقف السائق الذي لم يكد يكون له صوت في (حائط البنادق)، توسيع بإطفائه السيارة، وتعاليه على المحتاجين إليه، ثمّ التشاؤم من شخصية التاجر (غراب الشؤم)؛ كما يقول السائق، ثم تكرار (بزنده المشعر) رسمًا لملامح السائق؛ وهي لازمة مقتطعة من قصَّة (حائط البنادق)، في عملية إعادة بناء واستدعاء لما (طرسته) الرواية من القصة وكتبت فوقه. لقد رسمت الرواية المعالم العامة للحافلة (المرسيدس الزرقاء) وركابها، على مدى (خمس عشرة) صفحة[٢٦]، وهو توسيع لم يكن المقام يتسع له في القصة المكونة أصلًا من (تسع عشرة) صفحة؛ ولعلّه تكنيك أرادت الرواية أن تعلن فيه عن جدوى المحو والكتابة فوق القديم (الطرس)؛ فهي تقول: إن المحو والكتابة هنا مسوّغ للمتلقي في تقبل عملية الطرس؛ فالقصة ذات إمكانيات أقل في استيعاب هذا الكم الواسع من الشخصيات، بل الحيوات، والرواية أجدى بذلك؛ فضلًا عن انتباه الروائي إلى أنّ قصتيه (حائط البنادق، والخيّال)، فيهما الاستعداد الكامل، والحظ الوافر لتكونا رواية واحدة؛ لتقارب المناخات فيهما، وتشابه النسق فيهما، فضلًا عن المكان الذي لا يشعرك بالانفصال بينهما؛ لذا نراه توجّه إلى تقنيات المحو وإعادة الكتابة والتوسيع على المطروس؛ بل واستعمال موادّه الخام؛ عملية تحاكي عمليه هدم بناء سابق، ثمّ تشييد عمران

أكبر على الأرض السابقة، بمواد جديدة، من دون إغفال لمواد البناء السابق، مع إضافة ملحقات جديدة. عملية توسيع لا تغفل عنها عين الرائي؛ إذ سرعان ما سيلاحظ بقايا البناء القديم وقد اختلطت بالعمران الجديد؛ لكنّه في نهاية المطاف عمران أوسع من سابقه.

المبحث الثاني: بنيات الاتساع والانحسار في النصيّن:

لقد وصف المبحث الأوّل النصين المنحسر والمتسع معًا، كاشفًا العلاقة الجوهرية بينهما، وآن الأوان للوقوف عند الجانب الفنيّ في هذا الانحسار والاتساع؛ إذ إنّه لم يكن ارتجاليًّا أو هامشيًّا، بل كان على أسس جمالية، لعلها كلها تأتي في إطار البنيات الفنية، اقتضى البحث الوقوف عليها، ليجيب عن تساؤل ضمني، مفاده: كيف بُني هذا الانحسار والاتساع؟

أولًا: مقدمة السياق النصيّ وختامه:

يعقد الروائي ميثاقه معنا _ نحن المتلقين _ في مقدمة السياق النصيّ من القصّة والرواية؛ ففي قصة (حائط البنادق) يتلقى الراوي المشارك، غير المسمّى، (برقية) من عمه (المحب) تجعله يوجس خيفة، يقول: "منذ استلامي للبرقيّة وإلقاء نظرة متوجّسة على كلماتها المقتضبة التي تحمل صبغة الكاربون (...) كان يكفي أن يحدجني أبي بواحدة من نظراته تلك لكي أنكمش على نفسي طوال ذلك النهار أعاف الطعام والشراب في انتظار صباح الغد وسماع صوته وهو يدعوني إلى حجرته فأعلم أنه صفح عنّي"[٢٧]. نلحظ أنّ هذا النصّ ينطوي على أنَّ شكل التواصل بين الراوي وأسرته، كان بوساطة برقية أرسلها عمه إليه، ومن البرقية تبني لنا القصة صورة الأب في عين الابن، نظرات الأب الصلبة، وانكماش الراوي / الطفل وترك الطعام و ... الخ، مما أراد أن يكرّس به صورة الأب الصلبة ثابتة في ذهن المتلقي، مدّة تلقيه القصّة المكونة من تسع عشرة صفحة، ولعلّ الكاتب هجس أنَّ السياق النصي للقصة قصير، نسبيًّا، فقرر أن يصور الأب بهذه الصورة من بداية السياق؛ كي تبقى تسير معه في القصّة كلّها؛ وهي _ كما يلاحظ المتلقي _ سُردت في مقدمة السياق النصيّ لقصّة (حائط البنادق)، لتكون بمنزلة تعاقد مع القارئ والمتلقي في تكريس صورة الأب الصلبة. هي عملية تبارٍ بين الكاتب والنص من جهة؛ إذ لا يرغب أن تتفلت المضامين من يده في نصّ قصير، يقتضي أن يُقرأ / يُتلقى دفعة واحدة؛ وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، فالكاتب يريد ألا يغفل المتلقي عن صورة الأب، وأن يكون مقتنعًا بمنطق النصّ وصدقه الفنيّ ومقبوليته.

لقد أفاد الكاتب من هذين الأمرين في عملية التوسيع التي أجراها في الرواية؛ فالتوسيع فيها يكون بتغيير شكل التواصل الأسري، من برقية إلى اتصال مشوش عبر الهاتف، يتلقاه مبتورًا من مدينة أسلافه، يقطعه خلل في خطوط الاتصالات، أبان الحرب الأمريكية العراقية: "عبثاً بقيت متشبّثاً بسماعة الهاتف أستنطقها المزيد، فقد انقطع الاتصال قبل أن أفهم ما حصل (...) فإذا بتينك العينين _ عيني أبي وقد علتهما غمامة الشيخوخة _ ترمقانني بنظرة إدانة لا ترحم"[٢٨]. وفيها يظهر اختلافان في الشكل، واتفاق واضح في المضمون، فالاختلاف في الشكل يتبيّن في شكل التواصل بين الراوي وأهله؛ ففي القصّة كان بوساطة برقية عليها صبغة الكاربون، أمّا في الرواية فباتصال هاتفي مبتور، وفي الحالتين فإنّه اتصال مشوه، بالكاربون تارة وبالانقطاع والبتر تارة أخرى، ولعلَّه في هذه الحالة اختلاف في الشكل، واتفاق في المضمون والمغزى، المهم أنّ تواصلًا حدث بين الراوي وأهله في أرض الأسلاف، وهو شكل من أشكال انحسار نصّ سابق واتساع آخر لاحق؛ أمّا التوافق بين النصّين، فيبدو جليًّا في تشكيل صورة الأب في النص المتّسع، ففي مقدمة السياق النصيّ؛ أي في الصفحة الأولى ترمق الراوي عين أبيه التي لا ترحم، برغم أنّ الشيخوخة علتهما؛ ثمّ إنَّ اختلافاً طفيفاً حدث في النص المتّسع (الرواية) عنه في النصّ المنحسر (القصّة)، فقد أعاد الكاتب ذكر ذلك الاتصال الذي يسميه "النداء الهاتفي المبتور [٢٩]"في أكثر من مورد من بداية الرواية فضلًا

خاتمتها، لـ(يطرس) البرقية في (حائط البنادق) رسميًّا بهذه المهاتفة المبتورة، ولعلَّ هذه المعاودة مرّة أخرى إلى النداء المبتور كانت لغرض التقوية، في سياق يوشك أن يكون في خاتمة السياق النصيّ للنص المتّسع. والأمر هنا مسوّغ بأنّ بنية النص المنحسر _ أعني القصة _ قصيرة في سياقها النصّي، وليس سهلًا أن تتفلت مغازيها من ذهن القارئ، أمّا الرواية فمبنى كبير واسع، بسياق نصيّ طويل، يقتضي التجاء الكاتب _ أحيانًا _ إلى (التكرار)؛ كي يثبّت المظهر الكتابي الذي يريده في ذهن المتلقي.

ومشابهة للمعنى السابق، أيضًا، تعود نظرة الأب الصارمة في خاتمة السياق النصيّ للنص المتسع (الرواية) بقوله: "كأنّنا نتوقع أن ينفتح في أية لحظة ليرمقنا بواحدة من نظراته الصارمة"[٣٠]. وبقوله: "ومن الحائط المقابل أطلّ أبي من صورته المعلقة إلى يمين صورة جدّي، متأملاً إياي بنظرته الغابرة التي زادت من وقعها عشرات البنادق المتراصفة تحتها على الحائط نفسه"[٣١]. كلَّ هذا توسيع يبقي ميثاق الثقة وعقدها معقودًا بين النص المتسع والمتلقي.

من أشكال الاتساع والانحسار بين (الرواية) و(القصة)، محو صورة الجد في (الخيّال) وخيوله، واستعادتهما في الرواية، ولقد حدث هذا في مقدمة السياق النصيّ، ففي الرواية/ النصّ المتّسع نجد ذلك بقوله: "فلا خيوله التي درجت بي على درب طفولتي نحو تخوم الرجولة ... ولا أرضه التي غرسها بالفسائل ليلاً. برغم الرصاصات المنذرة"[٣٢]؛ فالخيول ودرب الطفولة انحسار من قصّة الخيال [٣٣]، ثمّ استعادة واتساع في الرواية، وهنا أراد أن يتعاقد مع المتلقين من مقدمة السياق النصيّ أيضًا، كفعله في محو قصّة (حائط البنادق) النصّ المنحسر، واستعادتها موسّعة في الرواية النصّ المتّسع، فقد مرّ أنّ النصّ المنحسر نصٌّ فقير للاتساع والحياتية؛ لذا مهمٌ جدًا أن تتشكل معالمه من مقدمة السياق النصيّ الداخلي؛ فيجري تلقيه بوتيرة واحدة غير منقطعة في الذهن.

أمّا استعادته (الخيّال) في مقدمة السياق النصيّ في النصّ المتّسع؛ فلأن بنية (الخيّال) المنحسرة من القصّة ستخمد في سياق نصي أبكر [٣٤] منه في (حائط البنادق)؛ فموت الجد سيعلن مع انتصاف الرواية النص المتسع. ولم يفت الروائي أن يضع حدودًا تنتهي بها اللقطات الحكائية في القصتين: (الخيّال وحائط البنادق)؛ منها وضعه حدًّا لنهاية الطائر (الكديري) [٣٥]، الذي يجلبه الجد في كلِّ زيارة لبيت حفيده الراوي، بأن يطير حالما يكبر؛ ولعل وضع النهايات لكل حكاية يغوِّرها السارد، ليس من سمات القصص، بل من سمات الرواية لاتساعها وانفتاحها.

ثانيًا: الفضاء المكانيّ:

إنّ قابلية المكان للتوظيف السردي تعني _ كما يرى هنري ميتران _ "استخراجًا لمجموع الخصائص التي تجعل ضبط المكان ضروريًا للإيهام بالواقع. فالمكان هو الذي يثبت أنَّ القصص التخييليّ حقيقة لا لبس فيها (...) فكلما كان المكان حقيقيًا كان كلّ ما يجاوره أو يقترن حقيقيًا أيضًا"[٣٦]، والرواية (النصّ المتّسع) تجهد أن تكون مقنعة أو حقيقيّة، من ذلك أنّ الكاتب كتب النصين: القصّتين المنحسرتين، والرواية المتّسعة منهما، في مرحلتين زمنيتين، فقد انتهى من كتابة النص المنحسر مطلع الثمانينيّات؛ ولو أمعنّا النظر لوجدنا أنّ الكاتب كتبهما وهو في سنين تجربته الكتابية الأولى؛ إي أنّه لم يزل تحت تأثير القرية النفسيّ؛ لم تزل (بدرة) موطن الطفولة مهيمنة نفسيًّا، ما ينعكس على مجهوده الجمالي، وهنا يظهر سبب _ لعلّه ليس الأوحد _ أنَّ النصّ المنحسر (القصتين) اتخذتا من القرية فضاءً مكانيًّا لهما؛ أمّا في نصّه المتّسع (الرواية)، فبتثبيت النظر على زمن الكتابة، أو لنقل (زمن الطرس)، فإنَّنا سنجد أنّه كتبها وقد صار بغداديًّا، وتمكنت بغداد، نسبيًّا، من لا شعوره، ووجّهته _ جماليًّا _ باتجاه التمدُّن؛ لذا فإننا نجد المدينة حاضرة من الصفحات الأولى

لنصّه المتّسع[٣٧]، ولعلّ ذلك خير مثال لسعي الكاتب إلى أن يكون الفضاء المكانيّ واقعيًّا مقنعًا، فلا صدقية أكثر من أن تكتب وأنت ممتلئ بالفضاء الذي يعبّر عنك، سواء أكانت القرية أم المدينة.

ولنقف على الفضاء المكاني للنصين (المتّسع والمنحسر) ففي المتّسع يترك الراوي المدينة: "سارعت بالهروب تاركاً مدينتي إلى الأبد"[٣٨]، أمّا في النصّ المنحسر فيترك القرية: "منذ اليوم الأوّل الذي أوليت القرية ظهري قبل سنوات، وقررت هجرها إلى الأبد"[٣٩]؛ والفكرة في النصين (المتّسع والمنحسر) واحدة _ تقريبًا _ وهي قائمة على هجران المكان / الفضاء، وفي الحالتين هي سعي من الكاتب إلى أن يكون المكان حقيقيًّا، ولعلّ أيَّ قارئ يقرأ النصين (المنحسر والمتّسع)، سيقتنع بصدقية المكان وحقيقيّته، ففي المنحسر فضاء القرية المفتوح على الجبال المطلّة على الحدود الشرقية، مقنع أكثر منه لو انتقيت المدينة للحديث عن عجوز ريفيّ خيّال، أو ابن يعمل في المسلك العسكري فيهتم بتجميع البنادق، ولا أدل على حقيقتيهما، من أن الكاتب عندما قرر أن يطرس النص (المنحسر)، ويكتب فوق أوراقه، ليختار المدينة فتكون فضاءً له، من أنّه أبقى شكل القرية وساكنيها؛ لاسيما الخيّال وابنه وحفيده، فليس من الحقيقي أن يكون المدني خيّالًا، وأن يعلّم حفيده ركوب الخيل وسياستها؛ لكنّ المعقول أنّ الحفيد من الممكن أن يتعلّم تعليمًا جيدًا، وهو مخيّر في أن يبقى قرويًّا أو يصير مدنيًّا، وهو ما حصل مع الراوي الذي نبذ القرية في النصّ المنحسر ليتّجه إلى المدينة، أمّا ما يسميه: "سارعت بالهروب تاركًا مدينتي إلى الأبد"، في (الرواية) النصّ المتّسع فليس سوى مماطلة لغوية، سيكتشف القارئ للنصين المنحسرين السابقين، أنّها ليست سوى عملية (مكيجة) للقرية لتصبح مدينة.

ثمّ إنَّ توسيع المكان قد اقتضى أن تُطرس (القرية) لتُستعاد بشكل مدينة، ولعلّ الكاتب هجس أنّ القرية فضاء ضيّق جدًّا على التوسيع الذي يُبتغى من إعادة الطرس؛ ما يقتضي فضاءً مكانيًّا أوسع، يُستطاع بوساطته بثّ قدر أكبر من الأحداث والأفعال السردية، التي يضيق بها فضاء القرية، ولن يكون صادقًا فنيًّا وواقعيًّا / مرجعيًّا، إنْ لم تكن المدينة بديلًا (اتساعًا) في شكل الفضاء.

لقد طَرست الرواية (النص المتّسع) _ من بدايتها _ الفضاء المكانيّ للقصتين السابقتين، بشكل يوشك أن يكون تامًّا، فالفضاء العام فيها مدنيّ، ممثلًا بـ (مكان العمل في الصحيفة، الزميلة الجميلة التي تحاكي عروساً، ثم المكاتب والأدراج، ومدنية زميلة العمل (أسماء) بتحررها وهيأتها العامة) [٤٠]، من دون غفلة عن ارتباط النصّ (المنحسر، بالمتّسع)، بوساطة الأفعال السردية ومنها الاتصال الهاتفي أو البرقية، الذي يربط المدينة في الرواية بالقرية في (حائط البنادق والخيّال).

يجدر أن نقف، أيضًا، على شكل من أشكال الاتساع والانحسار في الفضاء المكاني، وهو شكل المنزل في (حائط البنادق) المنحسر؛ إذ كان طينيًّا متهالكًا، بأثاث مرتجل صنعه والد الراوي يدويًّا، وهو ما يمثل ذوق القرية المحض، ففي القرية كلّ شيء يكون مرتجلًا بسيطًا خاليًا من التعقيدات، أمّا شكله في (الخيال) فهو منزل يوشك أن يكون مدنيًّا، ولعلّ الروائي طرس منزل (حائط البنادق) طرسًا تامًّا - خلا الغرفة التي تصطفّ البنادق على جدارها؛ لكنّها بضمن منزل يحاكي منزل الأب في (الخيال)، وليس الحائط الطيني في (حائط البنادق) - ولم يعد إليه البتّة، واستعار منزل (الخيّال) بدلًا منه، ليحاكي به منزل (الطرس المتّسع) في الرواية[٤١]؛ فالحبكة في (الخيّال) تقتضي أن يهجر الأب منزل الجدّ (الخيّال) في القرية؛ لأن عمله في المسلك العسكري يتطلب سكنًا قريبًا، ويترعرع الولد / الحفيد في ذلك المنزل شبه المدني؛ بلحاظ أن سكن والده كان في مدينة على هامش الريف، وقد اختير هذا الفضاء ليوسع في الرواية (النص التّسع)؛ مع بعض الإضافات التي أغفلتها القصة _ مجبرة _ بسبب سلوكها الحكائي المختصر، وإضافات أدخلتها الرواية بسبب سلوكها الحكائي الواسع؛ ولا ضير في أن نقف على واحدة من تلك الإضافات، بوصفها شكلًا من أشكال الاتساع في الرواية (النصّ المتّسع)، أخص الإضافة أو الاتساع في انهيار المكان[٤٢]، أو شبه انهيار المكان الأثير _ إن جاز لنا هذا التعبير _ للراوي؛ وأقف هنا عند منزل الجد في (الخيّال) المتّسع في

الرواية، ذلك باندراس أجزاء من معالمه عقب وفاته. البيت الذي كان يمثل الأمل للراوي، ومكان الولادة، والركن المتين الذي تأوي الأمّ إليه، هذا كلّه توسيع ما بعد (الخيّال). فاندراس المكان أو انحساره في (الخيّال)، اندراس للقصة كاملة، بل إجهاز على ما بقي منها.

والتوسع في شكل الغرفة، أيضًا، من أشكال الاتساع في المكان؛ ذلك بإضافة مكتبة الابن إلى غرفة الأب؛ لتجاور حائط البنادق وصورتي الأب والجدّ، يقول الراوي: "وحدّثتني أمّي كيف أنّ أبي رجع في أحد الأيام من المقهى، وفي أعقابه رجل محمّل بألواح وعوارض خشبية، دخل بها وسط دهشتها إلى غرفته، حيث استمرّ صرير المنشار، وأصوات دقّ المسامير أيّاماً متعاقبة انتهت بتجنيد أبي لأحفاده وحفيداته ليحملوا إلى غرفته كتبي التي كانت موزّعة في شتى الغرف"[٤٣]؛ وهذا اتّساع عنه في القصّة، ومنه أيضًا إضافة صورة الجدّ[٤٤] إلى جوار البنادق وصورة الأب في الحائط، فصورة الجدّ لم يكن لها وجود في القصّة (النصّ المنحسر)، وإضافتها في الرواية (النص المتّسع)، ليس سوى عملية اتساع، يقوم على إعادة الهيكلة، بأنْ يؤلّف الكاتب بين أطراف القصتين في متن واحد هو الرواية، وفي سياق نصيّ واحد هو سياقها، بعدما كانت في سياق قصصي خاص، فضلًا عن أنّ فعل الإضافة _ إضافة صورة الجدّ على الحائط ومكتبة الابن في الغرفة _ هو من محاور الاتساع في الرواية عنه في القصتين (حائط البنادق، والخيّال)، ولعل في إضافة مكتبة الابن إلى جوار حائط البنادق وصورة الجد، محاولة تهدئة صورة الأب العنيفة، بتصالحه مع توجهات الابن الحديثة التي كان يرفضها في السابق، فالعملية _ إذن _ طرس لجزئية رفض الأب واستهانته بتوجهات الابن، وترويض لشخصية الأب الصلبة في النص المنحسر؛ لتكون ألين _ نسبيًا _ في النص المتسع.

ثمّ أنهى الروائيّ تكوين الفضاء المكاني لنصّه المتّسع (الرواية)، بسرد وقوفه في الحجرة عقب وفاة الوالد، واستعار بقبس من (حائط البنادق) سَرَده في صفحات عدّة [٤٥]، وهذا يضفي على النص المتسع **ائتلافًا** أكثر بالنص المنحسر؛ وبحسب بارت فإنَّ: " كل كلمة، أو عبارة أو مقطع هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفرديّ أو أحاطت به، فليس ثمّة "أصالة أدبيّة" وليس ثمّة عمل أدبيّ "أوّل" كلّ أدب هو تناص"[٤٦]. ولعل المتلقي المطلع على النصين، سيجد معالم الائتلاف، بأن الروائي توسع في توصيف معالم الحائط وبنادقه في الرواية، وفي سرده ورسمه بصورة تتلاءم مع متن روائيّ، من سماته أن لا يكون مختصرًا عجولًا؛ بل لابأس أن يسير السرد بوتيرة أبطأ، وأن يتوسّع مفيدًا من الرخصة المعطاة له؛ ليكون وافيًا شاملًا متّسعًا حرًّا في أن يتوسع في سياقه النصيّ، وهذا ما بان جليًّا؛ فما احتوته القصّة (النصّ المنحسر) في صفحة واحدة _ تقريبًا _ سردته الرواية (النص المتّسع) بثلاث صفحات ونصف تقريبًا؛ توسّع يكمل تخليق الرواية بعدما طُرست القصّة، وأعيدت كتابة الرواية على الورق المطروس، طرس يرسخ الائتلاف ولا يجانبه.

ثالثًا: اتساع الزمن الخارجيّ الروائي:

مما يُستهل به النص المتّسع (الرواية) قول الراوي: "كانتْ تحاولُ طَمأنتي ... ولكنْ عبثاً؛ فثمَّةَ شعورٌ داخليٌ يُوحي ليْ بأنَّ أمراً ما قَد حصلَ يتعلقُ بأَبِي علىْ وجهِ التحديدِ؛ إذ ما سرُّ سماحه لهم بإجراء هذا الاتصال وهو الرجل العنيد الصلب الذي لم يتنازل عن كبريائه بالسؤال عني في أشد أيامنا هولاً حين كانت بغداد تُقصف، كل لحظة، في حرب "عاصفة الصحراء" وعلى امتداد اثنين وأربعين يوماً ؟!"[٤٧]، والاتساع هنا في الزمن الخارجيّ للرواية (النصّ المتّسع)، فاستحضار الروائي حرب الخليج الثانية (عاصفة الصحراء)، في العام (١٩٩١)، التي دامت اثنين وأربعين يومًا، وما أعقبها من أحداث لسنوات عدة، ثمّ يشرع بعد ذلك بذكر تفصيلات كثيرات عن تلك الحرب المرافقة للتلقي على امتداد الرواية.

يؤرخ (النصّ المتّسع) ظواهر تاريخية تمثل سياسة الأمريكان في التعامل مع الملف العراقي[٤٨]، ما هو إلا اتساع على النص المنحسر في القصتين (الخيال، وحائط البنادق)، وهو اتساع اقتضاه زمن الكتابة أو

العصر، فكما كان زمن الكتابة في (النصين المنحسرين) مطلع الثمانينيات، ما اقتضى أن تكون الحرب العراقية الإيرانية باعثًا على تخليق الحرب سرديًّا، فإنّ زمن كتابة (النص المتّسع)، هو زمن الحصار الاقتصادي الذي أعقب حرب الخليج، فقد اقتضى أن تقف الرواية على ما كان يدور في زمن الكتابة، ليكون زمنًا خارجيًّا للسرد، فضلًا عمّا للحرب من تأثير بالغ في السرد، وليس بدعًا انصراف اهتمامه إليها؛ فهو _ مثل عامة الروائيين _ يواكب "الحرب كظاهرة غريزية ملازمة للإنسان، وذلك لأن الأدب يعكس دوماً، بشكل أو بآخر حياة الإنسان على هذه المعمورة. ولما كانت الحرب منذ فجر البشرية وهي مشتعلة بين الأفراد والجماعات والحكومات، كان من الطبيعي أن تتبادل التأثر والتأثير مع الأدب. فالأدب يهيئ للحرب، ويعبر عنها. كما أن الحرب تمد الأدب بالعديد من المضامين والأفكار. وأكاد أجزم بأنَّه ما من حرب عرفتها البشرية في الشرق أو في الغرب، في الزمن القديم أو الحديث، إلا وتركت نوعاً من الأعمال الأدبية الخالدة، شعراً ونثراً، كانت من وحي الحرب وتأثيراتها"[٤٩]. ولعلَّ موقف الروائي، في استيعابه الحرب العراقية الإيرانية في (النص المنحسر)، وحرب عاصفة الصحراء في (النصّ المتّسع)، ينمّ عن موقفه الإنسانيّ المضاد للحرب بتوصيفها المعنوي، ولم يزل موقفه منها حاضرًا في ذهنه زمن الكتابة؛ لذا فقد انحسرت حرب في القصتين أو (النص المنحسر)، واتسعت أخرى في الرواية (النصّ المتّسع). وهنا كان يجدر بالبحث الوقوفُ عند انحسار الزمن واتساعه في النصين (المنحسر، والمتّسع). فالعملية قائمة على (المحو)؛ أو نبذ الزمن _ زمن الراوي _ في (حائط البنادق والخيال) هو زمن الحرب العراقية الإيرانية، مع نبذ الحدث وتفصيلاته، ثم (الطرس) التوسيع باستبدال الأول بالحرب الأمريكية العراقية عقب عاصفة الصحراء، وكلاهما حدثان في زمن خارجي تفيد منه الرواية في اشتغالها؛ بل لا تستغني عنه.

لاحظ البحث أنَّ زمن الراوي في القصتين (حائط البنادق، والخيّال) (النص المنحسر) كان مختلفًا، نسبيًّا، عنه في الرواية (النصر المتّسع)؛ إلّا في الهيكل العام للمحكي في السرديتين: القصتان والرواية. ففي القصتين يكون الزمن الخارجيّ مرحلة تسبق زمن القص بما يقارب عقدًا كاملًا، فيها يترعرع الصبي، حتى يصل إلى الشباب مطلع الثمانينيات، ويشارك في (الخيّال) في المعركة المندلعة على الجبهة الشرقية [٥٠]، وفي الرواية؛ فالزمن الروائيّ الخارجيّ أحدث قليلًا، إذ ينسحب الشباب إلى مطلع التسعينيات وأواسطها، وفيها تبدأ الحكاية والمحكيّ. وقد كان المغزى أن تسخر الرواية زمنًا أوسع، وحربًا أشد وقعًا، مع إيقاع الزمن البطيء في التسعينيات، وما به من تأثير في ذاكرة الروائي ووجدانه، فضلًا عن ذاكرة المتلقي ووجدانه. كانت التسعينيات زمنًا غير متصالَح معه، ولم يستطع الكاتب، أن يكتبه بحرية إلا عقب سقوط نظام صدام حسين، ولعله عدَّ هذا الزمن اتساعًا على الزمن السابق؛ أي على الثمانينيات وحربها، إذ جسدهما جزئيًّا في النصين المنحسرين؛ فقرر أن يضيف اتساعًا على ما (طرسه) من زمن في (النص المنحسر)، في الرواية (النص المتسع).

وربطًا بما سبق، يستهل الروائي نصه المتَّسع (الرواية) بالتاريخ؛ بوصفه زمنًا تاريخيًّا في مقدمة الرواية، راويًا الحصار الاقتصادي، الذي فُرض على العراق في التسعينيات من القرن الماضي، وعن عملية (عاصفة الصحراء)؛ فيقول: "لم أنس أن الظروف تغيرت ولم تعد كالسابق؛ ففضلاً عن الحصار، هناك الطائرات الأمريكية التي تجوب يومياً السماء قاصفة ما فاتها قصفه في أثناء الحرب"[٥١]. في هذا المقام من السياق النصي المتسع، يوثِّق الروائي عقده مع القارئ المتلقي في المقدمة، التي كانت خط الشروع لابتداء الرحلة؛ فالرواية تمثلها الرحلة بالحافلة إلى البلدة القديمة؛ يُستدل على ذلك من عتبة عنوان الفصل الأول الموسومة بـ(ط الطريق)، فما قبل شروع الحافلة _ التي أقلت الراوي الرئيس _ بالسير على الطريق المؤدي إلى أرض الأسلاف، يمثل مقدمة للفصل الأول؛ بل للرواية كلِّها، بعد الانتباه إلى عرضها الإجمالي لمعالم شخصية الراوي الرئيس العليم والمشارك، وكذلك عرضها التعاقدي مع المتلقي لمعالم ما سيدور في الرواية (النص المتسع) أيضًا[٥٢]؛ وهذا توسيع على ما سرده النص المنحسر في القصتين.

رابعًا: الاتساع في الشخصيات الروائيَّة:

بدءًا علينا أن نضع في ذاكرتنا القرائيَّة، عند تلقينا لأيِّ شخصية كانت في متن سردي، أنَّ الشخصيَّة: نظام ينشئه النصّ تدريجيّاً؛ لكنّها لا تعدم – بداية ظهورها – هويّة عامّة. فهي، في البداية، شكل أو بنيّة عامّة. وكلّما أضيفت إليها خصائص أضحت معقّدة غنيّة مرغّبة من دون أن تفقد هويتها الأصليّة [٥٣]. ومن الخصائص التي أضيفت للشخصية في الرواية خصيصة الاتساع، إذ كان الاتساع الأكبر في شخصية الراوي الرئيس العليم والمشارك، ثم تنال أسرته _ بالتبعية له _ قدرًا من هذا الاتساع، فشخصية الراوي في)حائط البنادق والخيّال(لم تكد تتضح جليّة، بل كان العرض والمرور سريعين عليه، وعلى شخصيتي الأب والأم أيضًا؛ أي كان عرضًا خارجيًّا، لا يدخل في إطار نظرة الشخصيّات له، أو نظرة الشخصيات فيما بينها، فالنظرة المتخوفة من الأب لم تكن لها مسوّغات غير السلطة، أمّا مصاديق ذلك التسلط فقد عملت الرواية على عرضه جليًّا [٥٤]؛ كذلك الحال في موقف الأمّ من الأب؛ ذلك الموقف الأقرب إلى الكره والخوف منه إلى الحب والاحترام؛ فعملية (الطرس) هنا شملت توسيعًا واضحًا لمعالم شخصيّات عدة، سنقف على أكثرها حظًا من الاتساع.

١ _ **الاتساع في الشخصية الرئيسة:** الاتساع في شخصية الراوي الرئيسة، ينسحب بالتبعية على الشخصيات الأخرى، الأب، والأمّ، والجدّ، والحبيبة، وشخصيات الرحلة في الحافلة، يبدأ هذا التوسيع في الرواية عنه في القصتين المنحسرتين، بتصوير طفولة الراوي، طفولة تبدأ بتوقيت تعلم ركوب الخيل على يد الجد الذي يمثل الأبوة المعنوية [٥٥]، هذا التوسيع وإن كان الروائي أخَّره إلى هذا المكان من انتصاف السياق النصي المتسع/ الرواية؛ إلا أنَّه يُعدُّ البداية المنطقية للشخصية المتسعة، هنا _ في هذا السياق المتأخر نسبيًّا _ رُسمت مرحلة عمرية امتدت من الطفولة إلى الشباب، اتساع في الشخصية من معالمه أن يكبر الطفل، ويقع في الحب، أو أن تتحرك عواطفه، فيستغل خلفية تعلمه ركوب الخيل، مادّة للتحرش بالفتاة هي المحبوبة (رؤى)، هنا كان التوسيع واضحًا على قصّة (الخيّال) المنحسرة؛ ففيها تعلم (الولد العجوز) _ الذي صار فيما بعد شابًّا يغوي الفتيات بحصانه _ ركوب الخيل بإرادة جدّه ومساعدته.

ومع اتساع شخصية الراوي، اتسعت الشخصيات المرتبطة به ارتباطًا وثيقًا، فضلًا عن الشخصيات المحايثة؛ لعل الهدف من هذا الاتساع هو التوصيلية العالية _ بوساطة اللغة _ في بنية الشخصيَّة عامة، وهذه الهويّة توصيليّة هدفها المحاكاة للواقع بوساطة اللغة التي تكشف لنا _ نحن المتلقين _ معالمها؛ فالشخصية كما يرى بعض الباحثين "عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصوّر أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها"[٥٦]، وبوساطة هذه التوصيلية اللغوية، جهر الراوي بصوته السردي الأقوى في الرواية، فكان الشخصية الأكثر فاعلية، والأكثر اتساعًا، والأكثر توصيلية، فبشخصية الراوي يتحرك الروي وبمدارها تتحرك الشخصيات والأحداث؛ لذا فهي تأتي أولًا، والشخصيات الأخرى تابعة _ بصورة أو أخرى _ لها.

٢ _ **الجدُّ والأبوَّة المعنوية:**

يأتي دور الجدّ المستعار من قصّة (الخيّال)، ليكون له وضع في الرواية [٥٧]، إذ تبدأ حكاية الجد (الخيّال)، وتشرع الرواية بعملية الحذف والاستعادة والتوسيع، بعد طرسه من القصّة، فيصير خيّال الرواية أكثر وضوحًا واتساعًا في المعنى والمضمون، وفي البناء والتلقي، وهذا الاتساع مسوغ في السرديات؛ لأنَّ الشخصية هي "السند المرئيّ لكلّ الأفعال المنجزة داخل القصّة، وهي كيان يتميّز بالتحوّل والعرضيّة"[٥٨]. فكان من معالم هذا التحوّل الاتساع في بناء شخصية الجد.

لقد اتسعت شخصية الجد في الرواية عنها في القصة بوساطة توسيع، أول دروس التربية التي خصَّ بها حفيده الراوي، باصطحابه إلى القرية وتعليمه الفروسيَّة [٥٩]، وهذا البناء السردي/ التحول للشخصية منتقى من قصة (الخيّال)[٦٠] المنحسرة، بوساطة التفاعل النصيّ الذاتيّ، حيث ستشهد اتساعًا لا تستطيع القصة مجاراته بسبب طبيعتها المختصرة. ومن معالم الاتساع في شخصية الجد التي ضمنتها الرواية، وصف **(الأمّ)** للجد _ تكريسًا لصورة الشخصية المثالية المتصالح معها من لدن الراوي _ "جدّك الشهم"[٦١]، من ثمّ يظهر الجدّ مرّة أخرى وبوساطة شخصية الأم باستنجادها به، عقب هروبها من منزل الزوجية، والولادة في داره الطينية، مع رسم معالم تلك الدار[٦٢] وما توفره من حالة دافئة لنفسيتها، أعْدَت بالتبعية ولدها/ الراوي، بعد ذاك تستعير الرواية عبارة الجد "هيه يا أهل الكهف ..."[٦٣] ، فهذه الجملة مستعارة بطريقة التناص التام من قصة (الخيّال)[٦٤]، بهذا التناص يشرع الروائيّ برسم صورة شخصيّة الجدّ المنحسرة في الخيّال، وبنائها سرديًّا بشكل موسّع في الرواية؛ فالعملية اقتضت طرسَ الجد في (الخيَّال)، ثم توسيع صورته في الرواية؛ لتكون باتساعها أكثر انسجامًا مع بنية روائيَّة حياتيَّة، حرَّة أكثر وأوسع بكثير منها في القصة.

كانت شخصية الجدّ المتسعة في الرواية تمثل الأبوة المعنوية للراوي، فكان موته روائيًّا [٦٥] يمثل موتًا لأبوة معنويّة احتضنته منذ طفولته، بدلًا من أبيه الحقيقي الصلب الشرس المفتقر لروح الأب الحنون، ليس ذلك فحسب؛ بل كان موته يعني موت (الخيّال) بوصفها قصّة، وحلول الرواية بدلًا منها، وموت الجد يعني محوًا من دون استعادة؛ لأنَّه في قصّة الخيّال وصل إلى الشيخوخة، عندما وقف ببابه حفيده (الولد العجوز) / الشاب المقاتل، أمّا في الرواية؛ فـ (الولد العجوز) لم يزل طالبًا انتقل توًّا من المرحلة الإعداديّة إلى كليّة الآداب[٦٦]؛ وليس بدعًا أن تموت شخصية الجد، فالشخصية عامة تتسم بالتحول والعرضية، والموت من سمات تلك العرضية في الشخصيَّة الروائيَّة.

ومن معالم رسم شخصية الجد المتسعة، يصير **(الأب)**، الذي كان في القصّة محظ سلطة، لم تتضح معالم شخصيته، ولا تفاعله الأسري في (حائط البنادق)، يصير راويًا لما حصل للجد المطروس في (الخيّال)[٦٧] . عملية بنائية جديدة أساسها الطرس؛ طرس القصتين (حائط البنادق، والخيال) المرتبطتين ارتباطًا وثيقًا من دون تصريح، والتوسيع في الرواية. ثمّ الشروع، وبوساطة الأب أيضًا، بإيجاد المسوّغ لتجميع البنادق ورصفها على الحائط، بأنَّ سببه الدفاع عن البستان الذي غرسه الجد والرصاصات تئزُّ من جوار أذنيه [٦٨]. كان الاتساع بدمج معالم بناء قديم غير واسع ومختصر للقصتين، وقول ما لم تقولاه، فقالته الرواية؛ فحظي الجدُّ فيها بعناية كبيرة، وارتسمت صورته وعليَ صوته على امتداد الروي والرواية، تتمظهر روائيًّا برسم طفولة الراوي التي غمرها الجدُّ بالحنان والتربية والتعليم للفروسية، بطريقة توصل خطًّا شفافًّا بين النص المتسع / الرواية [٦٩]وبين قصة الخيَّال [٧٠]، يتلقاه القارئ العارف بمعالم المبنيين السرديين _ القصتين والرواية _ بأريحيَّة وتصالح.

٣ _ شخصيتا الأب والأم: قبل الخوض في الحديث عن شخصيتي الأب والأم، معًا، في النص المتَّسع، يجدر بنا أن ننبه إلى ما قاله المختصّون في السرديات من: أنَّ الشخصيات هم الأفراد الخياليون، أو الواقعيّون، معًا، الذين تدور حولهم رواية، أو قصّة، أو مسرحيّة ما [٧١]. والشخصيَّة إن لم تكن خياليَّة صرفة، فلا بأس من مشاكلتها الواقع ومحاكاته، وفي الرواية (النص المتَّسع) كانت الأم شخصية تحاكي الواقع كثيرًا؛ لكنها _ من الناحية الفنيَّة _ لم تتطور عن شخصية الأم في (الخيال وحائط البنادق) كثيرًا، من حيث حركية الشخصيَّة ونمطيتها؛ ولعلَّ شخصية الأب تطورت قليلًا عنها في (حائط البنادق)؛ فقد كانت بنية الشخصية في القصة تتجلى بمحور اهتمامه البالغ بالبنادق، واستهزاء الناس به، وهنا يظهر طرس لمعالم الأب في القصة مع خلق تفصيلات أخرى؛ وجرى توسيع مغاير عليها، فكأن الرواية زادت أمورًا لم تقلها في القصتين، ولعلَّ ذلك كان عن طريق التوسيع في بناء مديات العلاقة بين الأم والأب، الشخصيتين الدائرتين في سياق واحد تقريبًا من السرد، طيلة الرواية النص المتسع؛ لذا فلا يمكن أن نفصل في بحثنا

بينهما؛ فكلاهما يمتلك المستوى السردي نفسه في النص المتسع، تُبتنى تلك العلاقة بتقديم الأب، بوصفه الشخصية الصلبة ذات السطوة على الأم، لتبقى الأمُّ تحت سلطان شخصية الأب سرديًّا، تجسدها الرواية في مكابدات الأم من سلوكيات الأب في شيخوخته، واقتناصه الفرص لإعلان حالة شجار بينهما [٧٢]؛ لكنَّ الجدير بالانتباه هو توسيع الرواية رؤية الأب لابنه، إذ وجهت الرواية / المتسعة تلك الرؤية والمشاعر الخاصة بالأب، صوب الغيرة من ابنه بوصفه بعبارة (غريمي)[٧٣] ، في واحدة من الشجارات بين الأب والأم المغلوبة؛ المحاكية لشخصية الأم في ثلاثية (نجيب محفوظ). وهذا الموقف من الأب في الرواية كان مسبوقًا بمقدمات، تصفها الراوية بـ " تحكّم أبي في أدق أموري"[٧٤]؛ لتكون هذه الجملة السردية تبيانًا لحجم السلطة الأبوية، التي ستتسع على امتداد الرواية، حيث لا تستطيع القصتان تحمل ذلك.

ولعل من معالم اتساع شخصيتي الأب والأم، وعلاقة ذلك بالراوي الابن، أنَّ حركة السرد (الحبكة) توسعت كثيرًا، وبالتبعيَّة توسعت حركة العلاقات في النص المتسع، وذلك لم يكن مستطاعًا في القصتين، وجرى ذلك على مدى صفحات من السياق النصي المتسع [٧٥]. منه اكتشاف العلاقة بين الشخصية (رؤى) والابن، وجريان الأمور مجرى آخر يصعب السيطرة عليه بفعل أخوتها الأشداء، ثم مكاشفة الأم، ومن ثم مصارحة الأم للأب، يعقبه رفض الأب القاطع، وبالنتيجة إقدام رؤى على محاولة انتحار، ثم اتساع الخلاف بين الابن والأب، وتمني الابن الموت للأب عقب محاولة انتحار رؤى [٧٦]. فالخلاف مع الأب والخروج من المنزل مطرودًا: "كيف لي أن ألتقيه مجددًا وصدى صفقة باب غرفته الذي أطبقه ورائي، بعدما طردني إلى الأبد، لا يزال يتردد في ذاكرتي مورثًا إياي اليأس؟"[٧٧]. كل ذلك توسيع على (الخيال، وحائط البنادق)؛ لكنّ الراوي يختمه بالعودة بعد سنين إلى منزل الجد المنهدم [٧٨]؛ الذي كان عامرًا في (الخيَّال) برغم الحرب، ليكون هذا الانهدام مقدّمة لانهدام العلاقة بين الراوي ورؤى، وبينه وبين أبيه، وبوصفها مقدمة لنبذ القرية وتركها أمدًا طويلًا. وهذا كلّه توسيع على القصتين، فضلاً عن التشكيل الجديد للرواية وإعادة البناء.

٤ _ انحسار نهاية الأب: لقد جرى ذلك الانحسار في قصة (حائط البنادق)، والتوسيع عليه في الرواية، فيما يقرب من ختام السياق النصي المتسع [٧٩]؛ إذ جرى طرس لنهاية شخصية الأب في (حائط البنادق)؛ المتمثلة بانتظار العم الفضولي له، ثم ركوب المواطنين الحافلة جريًا إلى البلدة. هنا لم تنتهِ (حائط البنادق) بنهاية الأب؛ لأنّ الثيمة قائمة على البنادق المعلقة على الحائط، ليس على الشخصية كما الحال في (الخيّال)؛ لذا اقتضى أن يرجئ إنهاء القصة وطرسها تمامًا إلى نهاية الرواية، حينما وقف بإزاء ذلك الحائط، وقد ضمّ إلى جوار البنادق _ الإرث الوحيد _ صورتين لأبيه وجدّه، لتكون نهاية الرواية، هي رؤية أخرى وزاوية نظر جديد لنهاية (حائط البنادق)، ربّما لم يسمح السياق النصي المحدود لفنّ القصّة أن يستوعبه، وضاق عنه، فقرر الكاتب أن يوسّعه لرؤية فنيّة جمالية، ورؤية موضوعية مضمونية، دعتاه إلى استكمال ما فاته أن يسجّله في المتن السابق، فخلَّق له متنًا جديدًا يحمله بحمولاته كلها.

أما في خاتمة السياق النصي للنص المتسع؛ فتتسع الأفكار مقارنة بالنصين القصيرين المنحسرين؛ بدخول (عقدة أوديب) على الرواية، وافتقار وجودها في القصتين، توسيع مهم فإفادة الروائي من العلاقة بين الأب والأم، وانتزاع الأوديبية من سياقها، وغرسها في داخل الرواية [٨٠]. طرس مهمّ وتوسيع يكاد يكون جوهريًّا في الرواية.

٥ _ شخصية الحبيبة رؤى: من معالم التوسيع بوساطة (الفلاش باك) تظهر شخصية الحبيبة (رؤى)، بسرد المهاتفات الغراميات بين الراوي الرئيس وبينها [٨١]، مكونة شخصية المحبوبة بوصفها اتساعًا في الرواية. توسيع له مداه المديد في السياق النصيّ، يوشك أن يخلو من ملمح لـ (حائط البنادق والخيال)؛ فلا العلاقة بالجدّ وخيوله، ولا مناخ القرية، ولا الأب ولا الأم، ولا بنادق الأب... الخ.

تتسع شخصية الحبيبة بتوجيهها لإظهار وعي الروائي بمظاهر عصره التاريخية؛ بالإحالة عليها لا التصريح في الرواية؛ فشخصية الحبيبة رؤى أداة لإظهار ذلك برويها ما حدث في هذه المرحلة لكثير من

الأسر العراقية؛ إذ تقول: "وقد زاد من تعلقه بي استشهاد واحد من أشقائنا في الحرب مع إيران، وفقد آخر في (عاصفة الصحراء)، وثمة ثالث هاجر خارج العراق طلباً للرزق. إنه يقول إنني آخر من تبقّى له من الأسرة؛ لذا يحرص على تفقُّد أحوالي من حين لآخر يقضي عندي أياماً تاركاً أسرته الكبيرة في بغداد"[٨٢].
الرواية أوجدت حبيبة للراوي وأسرة لها وأخوة أشداء، ليكون اثنان منهم شهيدين في حربين، وواحد هاجر طلبًا للرزق، ولم يبق إلا أخ واحد؛ من بين الأخوة الأشداء الذين سردتهم الرواية من باب الاتساع [٨٣]. لقد كان ظهور (رؤى)، بوصفها شخصية تمتلك مدى من السرد والحبكة في الرواية، في أصله توسيعًا بهيأة إضافة جديد، إذ لم يكن لها وجود يذكر في القصتين، ولعلّ هذه الإضافة من باب إضافة الملمح العاطفي؛ الذي يعدُّ عرفًا يوشك أن يكون عامًا في الأدب الروائي عامة، وفي أدب عبد الخالق الركابيّ خاصّة؛ لذا اقتضت السلوكيات الروائية العامة، وسلوكيات الروائي خاصّة إبداع قصة حب أو قصتي حب؛ لإزجاء بعض المقروئية على النص، مستهدفة صنفًا معينًا من المتلقين، لا يطيقون الاستمرار في تلقي متنٍ سردي لا ينطوي على ملمح عاطفي.

يجدر بالبحث، قبل أن يختم الحديث، الوقوف عند خلق الروائي علاقتي حبٍّ؛ لتكون من مظاهر الاتساع في الرواية (النص المتّسع)، وكلاهما ينضمُّ _ استنادًا إلى الطبيعة البشرية وفي أكثر أحوالها العاطفية _ إلى بنية الشخصيَّة المؤنثة؛ أولاهما في بلدته القديمة، والأخرى في بغداد[٨٤] مقرّ الدراسة والعمل، وهنا كان لابد من أن يحصل الاتساع؛ تلاؤمًا مع سياق الرواية؛ لذا يجدر أن تتوسع في جوانب كثيرة؛ كي تغطي هذه الحياة الروائية المتسعة، ومنها _ مثلًا _ أن تُخلّق علاقتا حب قديمة وحديثة، فهو _ إذن _ توسيع واحتشاد خدمة للرواية. فاجتُرحت قصّة حبّ بين الراوي وبين (رؤى)، تلك الشابة من مدينته القديمة، ترغب بدراسة الطبّ، وتخرج معه إلى السينما، وهذا من محال المحالات حدوثه في القرية آنذاك، وسيُخلّ بصدقية الرواية؛ لذا لا نجد له أثراً في القصتين (النص المنحسر)؛ لكنّ الحبّ العذري نجده في قصص أخرى من المجموعة القصصية، غير داخلة في إطار بحثنا، ويوشك أن يكون كلّه في إطار الزواج؛ والممعن النظر في المبنيين (المنحسر والمتسع)، سيجد أنّ هذا التخليق لقصتي الحب، ليس سوى عملية اتساع في السياق، اقتضتها الخصوصية التي تمتاز بها الرواية المتّسعة، عن القصتين المنحسرتين؛ لأنّهما _ أي المنحسرين كما سبق أن أشرنا _ نصّان ضيقان في الحدثية والحكي والسياق؛ لذا اقتضت عملية التوسيع أن تأتي بما يضيق السياق النصيّ للقصتين عن احتماله.

نتائج البحث:

وصل البحث إلى أن رواية (أطراس الكلام) لم يكن سوى نص متَّسع من القصتين (حائط البنادق، والخيال)، من مجموعة عبد الخالق الركابي الوحيدة (حائط البنادق)، وأنَّ هذه العملية التي يصطلح عليها _ في أحيان _ مصطلح (الطرس)، كانت عملية ناجعة خلَّاقة محكمة ودقيقة، وأنَّ الرواية، لقارئ النصين ومتلقيهما، كانت اتساعًا نافعًا وجماليًّا، على نص منحسر ضيق، لا يمتلك من الإمكانات الخاصة على مواكبة حيوات واسعة المدى، ولا مواكبة الرسائل التي يستطيع النص المتسع (الرواية)، إرسالها إلى متلقيه، بوساطة بنيات سردية اتسعت بنجاح عنها في القصتين المطروستين، وسياق نصيٍّ تضاعف كثيرًا ليحتوي تلك الرسائل المبتغى إرسالها بوساطة الرواية/ النص المتَّسع.

الحواشي:

[١] - انفتاح النص الروائي– النص والسياق، سعيد يقطين، ط ٣، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء – المغرب، بيروت _ لبنان، ٢٠٠٦: ١٢٤.
[٢] - م. ن: ١٢٤.
[٣] - ينظر: دراسات في النصّ والتناصيّة _ طروس الأدب على الأدب، جيرار جينت، تر: محمد خير البقاعي، ط ١، مركز الأنماء الحضاري – حلب، ١٩٩٨ :١٣٠.
[٤] - يُنظر: انفتاح النصّ الروائيّ – النص والسياق: ١٢٤.
[٥] - م. ن: ١٢٤.
[٦] - النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٣: ٣١٨. وينظر: أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨: ١٠٤.
[٧] - النقد الأدبيّ في القرن العشرين: ٣٢١.
[٨] - حائط البنادق _ قصص، عبد الخالق الركابيّ، دار الحريَّة للطباعة_ دار الرشيد للنشر، ١٩٨٣، الجمهورية العراقيَّة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية والنشر، سلسلة دراسات: ٧٤ .
[٩] - ينظر: م. ن: ٥٣ - ٦٤.
[١٠] - م. ن: ٤٩ .
[١١] - م. ن: ٢٦، ٢٧، ٣٢، ٣٦، ٤٠، ٤٢.
[١٢] - م. ن: ٢٣ .
[١٣] - ينظر: م. ن: ٤٩ .
[١٤] - نقلًا عن: الخطيئة والتكفير _ من البنيوية إلى التشريحيّة، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د. عبد الله الغذاميّ. ط ٤، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨: ٣٢٥
[١٥] - يُنظر: التناصيّة _ بحث في حقل مفهومي وانتشاره، مارك أنجينو، تر: محمد خير البقاعي. علامات في النقد مج ٥، ج ١٥، ١٩٩٦: ١٤٧. وينظر المقال نفسه في كتاب: أصول الخطاب النقدي الجديد: ١١١.
[١٦] - ينظر: أطراس الكلام _ رواية، عبد الخالق الركابيّ، ط ١، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر _ بيروت، ٢٠٠٩: ١١.
[١٧] - ينظر: م. ن: ٩١.
[١٨] - ينظر: م. ن: ١٥٧.
[١٩] - م. ن: ١٠٨ – ٢٣٥.
[٢٠] - م. ن: ١٠٨.
[٢١] - تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر. ترّو عبد الوهاب، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع: ٦٠ – ٦١، ١٩٨٩: ٨٠.
[٢٢] - ينظر: أطراس الكلام: ٢٣ _ ٣٨.
[٢٣] - يُنظر: م. ن: ١١.
[٢٤] - يُنظر: حائط البنادق: ٥٤ - ٥٥.
[٢٥] - ينظر: أطراس الكلام: ٢٧.
[٢٦] - ينظر: م. ن: ٢٣ - ٣٨.
[٢٧] - حائط البنادق: ٥٣.

[٢٨] - أطراس الكلام: ١١.
[٢٩] - م. ن: ٢٧، ١٩٤.
[٣٠] - م. ن: ٢٢٢.
[٣١] - م. ن: ٢٢٨.
[٣٢] - م. ن: ١١.
[٣٣] - ينظر: حائط البنادق: ٢٥ – ٤٩.
[٣٤] - ينظر: أطراس الكلام: ١٣٠.
[٣٥] - ينظر: م. ن: ١٠٤.
[٣٦] - معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط ١، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠: ٣٠٧.
[٣٧] - ينظر: أطراس الكلام: ١١ _ ٢٢.
[٣٨] - م. ن: ١٢.
[٣٩] - حائط البنادق: ٥٣.
[٤٠] - ينظر: م. ن: ١١ _ ٢٢.
[٤١] - ينظر: م. ن: ٢٢٢ – ٢٣٦. وينظر: حائط البنادق: ٦٨ – ٦٩.
[٤٢] - ينظر: أطراس الكلام: ١٨٥ – ١٨٦.
[٤٣] - م. ن: ٢٢٤.
[٤٤] - ينظر: م. ن: ٢٣٣.
[٤٥] - ينظر: م. ن: ٢٣٠ – ٢٣٣. وينظر: حائط البنادق: ٥٦ – ٥٧.
[٤٦] - ما بعد البنيوية في النظريّة الأدبيّة، تيري إيغلتون، تر: ثائر ديب. الموقف الأدبيّ، دمشق، ع ٢٨١، أيلول ١٩٩٤: ١٦٤.
[٤٧] - أطراس الكلام: ١٤.
[٤٨] - ينظر: أطراس الكلام: ١٥ - ١٦ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٣٣ - ٣٦ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ١٩٤ - ١٩٥.
[٤٩] - الرواية والحرب، د. أحمد أبو مطر، المعرفة ــ مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية السورية ــ دمشق، العدد ٢٣٥، أيلول ١٩٨١: ٩.
[٥٠] - ينظر: حائط البنادق: ٤٩.
[٥١] - أطراس الكلام: ١٤.
[٥٢] - ينظر: م. ن: ٢٠، ٢١، ٢٢.
[٥٣] - ينظر: معجم السرديّات، تأليف مجموعة مؤلفين، إشراف محمد القاضي، ط ١، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠: ٢٧١.
[٥٤] - ينظر: أطراس الكلام: ٤٤، ٤٥، ٤٦.
[٥٥] - ينظر: م. ن: ١٢٤ _ ١٣٠.
[٥٦] - معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط ١، مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٢: ١١٤.
[٥٧] - ينظر: أطراس الكلام: ٤٨.
[٥٨] - سيميولوجيّة الشخصيّات السرديّة، رواية الشراع والعاصفة لحنّا مينة أنموذجًا، ط١، مجدلاوي، عمّان، الأردن، ٢٠٠٣: ٢١.
[٥٩] - ينظر: أطراس الكلام:١٠٩، ١١٠.
[٦٠] - ينظر: حائط البنادق: ٣٢.

[٦١] - أطراس الكلام: ٤٨.
[٦٢] - ينظر: م. ن: ٥٦، ٥٧.
[٦٣] - م. ن: ٧٢.
[٦٤] - ينظر: حائط البنادق: ٢٥.
[٦٥] - ينظر: أطراس الكلام: ١٣٠.
[٦٦] - ينظر: م. ن: ١٣٠.
[٦٧] - ينظر: حائط البنادق: ٣٢.
[٦٨] - ينظر: أطراس الكلام: ٩٣.
[٦٩] - ينظر: م. ن: ١٠٩، ١١٠.
[٧٠] - ينظر: حائط البنادق: ٣٢.
[٧١] - ينظر: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط ٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤: ٢٠٨.
[٧٢] - ينظر: أطراس الكلام: ١٣٤.
[٧٣] - ينظر: م. ن: ١٣٥.
[٧٤] - م. ن: ٢٠.
[٧٥] - ينظر: م. ن: ١٦٦ – ١٩١.
[٧٦] - ينظر: م. ن: ٢٢٦.
[٧٧] - م. ن: ٧٠.
[٧٨] - ينظر: م. ن: ١٨٥ _ ١٨٦.
[٧٩] - ينظر: م. ن: ٢١٨.
[٨٠] - ينظر: م. ن: ٢١٦، ٢١٧.
[٨١] - ينظر: م. ن: ١٣٩ – ١٥٥.
[٨٢] - م. ن: ٢١٦.
[٨٣] - يُنظر: م. ن: ١٢٩، ١٣٠.
[٨٤] - يُنظر: م. ن: ١٢ – ٢٢.

المصادر والمراجع:

١ _ أطراس الكلام _ رواية، عبد الخالق الركابيّ، ط ١، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر _ بيروت، ٢٠٠٩.
٢ _ حائط البنادق_ قصص، عبد الخالق الركابيّ، دار الحريَّة للطباعة_ دار الرشيد للنشر، ١٩٨٣، الجمهورية العراقيَّة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية والنشر، سلسلة دراسات.
المراجع:
٣_ أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨.

٤_ انفتاح النص الروائي– النص والسياق، سعيد يقطين، ط ٣، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء – المغرب، بيروت _ لبنان، ٢٠٠٦.
٥_ تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر. تزّو عبد الوهاب، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع: ٦٠ – ٦١، ١٩٨٩.
٦_ التناصيّة _ بحث في حقل مفهومي وانتشاره، مارك أنجينو، تر: محمد خير البقاعي. علامات في النقد مج ٥، ج ١٥، ١٩٩٦.
٧_ الخطيئة والتكفير _ من البنيوية إلى التشريحيّة، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د. عبد الله الغذاميّ. ط ٤، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
٨ _ دراسات في النصّ والتناصيّة _ طروس الأدب على الأدب، جيرار جينت، تر: محمد خير البقاعي، ط ١، مركز الأنماء الحضاري – حلب، ١٩٩٨.
٩ _ الرواية والحرب، د. أحمد أبو مطر، المعرفة ــ مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الجمهورية العربية السورية ــ دمشق، العدد ٢٣٥، أيلول ١٩٨١.
١٠_ سيميولوجيّة الشخصيّات السرديّة، رواية الشراع والعاصفة لحنّا مينة أنموذجًا، ط١، مجدلاوي، عمَّان، الأردن، ٢٠٠٣:
١١_ ما بعد البنيوية في النظريّة الأدبيّة، تيري إيغلتون، تر: ثائر ديب. الموقف الأدبيّ، دمشق، ع ٢٨١، أيلول ١٩٩٤.
١٢_ معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، ط ١، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠.
١٣_ معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط ٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.
١٤_ معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ط١، بيروت، لبنان ٢٠٠٢.
١٥_ النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٣.