The philosophy of interrogative gaps in the Iraqi narrative after 2003

Researcher: Sate' Jassim Hamza
satteajasim@gmail.com
Asst. Prof. Rafal Hassan Taha Al-Taie, PHD
rafal.h@uokerbala.edu.iq
Karbala University/ College of Education for Human Sciences

DOI: 10.31973/aj.v2i139.2616

Abstract:

Interrogative narrative gaps in narrative texts are among the important techniques in attracting and exciting the reader and increasing ones desire to read. Novel texts are based on narrative gaps, and the reader has the responsibility to consider them until the literary work is embodied and achieved. It cannot be overlooked, that the presence of gaps in the text represents a blocking or postponement of knowledge, which raises the reader's curiosity in accessing that blocked or postponed knowledge. The text presents questions waiting for answers, leading the reader to reach them in order to fill them in, as the text based on the gaps is based on dialogue and discussion. The Iraqi narratives represent a wide narrative space for these virtual spaces, especially the flowing narrative production after 2003, with all its political, social and cultural changes represented by this interval of time. Since the gap is related to the reader more than it is to the text, the reader must be responsible for revealing the place and space of the gap. For this reason, the idea of the research was born to monitor the interrogative gaps in the Iraqi novels, in order to shed light on them theoretically and in practice, and to show the important and pivotal role of the interrogative gaps in the Iraqi novels after 2003.

Keywords: gaps, voids, narratives, novel.

فلسفة الفجوات الاستفهامية في المحكي الروائي العراقي بعد ٢٠٠٣م

الباحث ساطع جاسم حمزة
جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية
satteajasim@gmail.com

أ.م. د. رفل حسن طه الطائي
جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية
rafal.h@uokerbala.edu.iq

(مُلَخَّصُ البَحث)

تعد الفجوات السردية الاستفهامية في النصوص الروائية من التقانات المهمة في جذب القارئ وإثارته وزيادة رغبته للقراءة، إذ تبنى المحكيات الروائية على الفجوات السردية، وتقع على القارئ مسؤولية النّظر فيها حتّى يتجسد العمل الأدبيّ ويتحقق، ومما لا يمكن إغفاله، أن وجود الفجوات في النّصّ يمثل حجبا أو تأجيلا للمعرفة، مما يثير فضول القارئ في الوصول لتلك المعرفة المحجوبة أو المؤجلة، فالنص يقدم استفهامات تنتظر أجوبة، يقود الوصول إليها من القارئ لملئِها، إذ إن النص المبني على الفجوات قائم على التحاور والمُطَاوَلَة، والمحكيات السردية الروائية العراقية تمثل فضاءً سرديا واسعًا لتلك الفراغات الافتراضية، ولا سيما النتاج الروائي المتدفق بعد ٢٠٠٣م، بما مثلته هذه المدة الزمنية الفاصلة بكل تغيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية، وما دامت الفجوة متعلّقة بالقارئ أكثر من ارتباطها بالنّصّ، وجب على القارئ مسؤولية الكشف عن مكان وحيّز الفجوة، ولهذا السبب ولدت فكرة البحث لرصد مكامن الفجوات الاستفهامية في المحكيات الروائية العراقية، بهدف تسليط الضوء عليها نظريا وتطبيقيا، وبيان الدور المهم والمحوري للفجوات الاستفهامية في المحكيات الروائية العراقية بعد ٢٠٠٣م.

الكلمات المفتاحية: الفجوات، الفراغات، المحكيات، الرواية.

التمهيد

طلب المعرفة غريزة الإنسان وفطرته الذي يحرك سلوكه في القراءة والبحث والاكتشاف لكل باطن وظاهر، خير وشر، نافع وضار، والكاتب يعي هذه الغريزة الإنسانية، لذا يحجب المعرفة، ويؤجل الوصول إليها، فيحدث انقطاع مؤقت بين البنى النصية وعملية الفهم المركبة، من خلال خلق فجوات، لذلك تتوقف عملية إعادة الاتصال على إدراك القارئ نفسه، إذا ما علمنا أن عملية التلقي ليست تلقين بل تفاعل متبادل وعلاقة تحاور متبادلة، «وهي بذلك تقيم مسارا ثنائي الاتجاه من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النص»(طه، ١٩٩٣، ص٩٥)، إذ أصبح القارئ هو المحرك الذي يوجه النصّ ويرسم له مساره، أو يمكن القول هي اتفاقية عرفية بين النص والقارئ، فليس من المنطقي أن يستوعب القارئ النص دفعة

واحدة، فيقف القارئ طويلا أمام النص، «وهذا المثول عند نقطة تلتقي عندها الذاكرة بالتوقع. وتؤدي الحركة الجدلية الناتجة إلى تعديل مستمر للذاكرة وتعقيد مطرد للتوقع»(آيزر، ٢٠٠٠، ص١٢٥)، فهناك آليات محددة بمجموعة من العلاقات المتوالية تنتج بعضها البعض في ضوئها ينمو النص(مفتاح، ٢٠٠٠، ص٩). ويزرع الكاتب استفهاماته منذ بداية الرواية ليستمر حتى النهاية في سلسلة من المحكيات، التي يترك فيها للقارئ عملية الربط والتنسيق، وهذه الاستفهامات ناتجة عن الإيحاءات المبطنة والمبثوثة في أغوار النص، والتي تمثل لحظة خلق الفجوة المرتبطة بانفعالات الكاتب، إذ لا يمكن له أن يعلنها بشكل مباشر، لكي لا يلغي دور القارئ، تدفعه لذلك أسباب منها (الخوف أو الاستنكار أو التجاهل). وتقف وراء تلك الأسباب عوامل عدّة، منها سياسية أو اجتماعية أو دينية أو نفسية أو غير ذلك، فيأتي النص ملغزا بضبابية تتطلب من القارئ التوقف للتفكير والتأمل ورسم الاستفهامات الافتراضية، والتأويلات، والافتراضات التي لا تأتي من خارج النص؛ بل من خلال ربط أجزاء النص المتناثرة، «والفراغات هي التي تقوم بعملية الربط هذه. فهي تدل على ضرورة الربط بين مقاطع النص على اختلافها، ولو أن النص نفسه لا يقول ذلك. وهي بمثابة مفاصل غير مرئية للنص»(آيزر، ٢٠٠٠، ص١٨٧)، لذلك فالفجوات هي من تمنح النص الحياة من خلال زرع علامات استفهام غير مرئية أو مخفية، تحتاج لمسحة ذهنية من قبل القارئ تُظهر تلك التساؤلات، وتحاول وضع الأجوبة بفعل القراءة؛ للوصول للأجوبة التي تكمل النص.

المبحث الأول: أسباب خلق الفجوات في الرواية.

يخلق الكاتب نصا مفتوحا على التأويل، متجاوزا فيه المعايير الاجتماعية والتاريخية، «إذ إن المعايير هي نظم اجتماعية تُحرم آليا عند نقلها إلى الرواية من طبيعتها التداولية»(آيزر، ٢٠٠٦، ص٥)، لذا يعمد الكاتب إلى الانحراف عن تلك المعايير ليترك للقارئ إيجاد التوازن بينهما من خلال دوره في وضع وشيجة بين « ما قبل المعنى المحتمل (الكامن) والنص، مع تحيين القارئ لهذا الاحتمال من خلال عملية القراءة» (آيزر، ٢٠٠٦، ص٦)، وترتكز عملية التفاعل على وضع فجوات بين مفاصل النص تدعو القارئ لملئها، وقد تولد الفجوات من النص يسير إليها الكاتب بتلقائية وهو يحاول أن يبطن أفكاره ، منصاعا لذلك بسبب عوامل تتعلق بالكاتب وبيئته، و لا سيما الخوف من السلطة السياسة أو الدينية أو سلطة المجتمع، وسندرس في هذا الجزء، تناول المحظور أو المسكوت عنه، وكذلك عملية تحقيق التواصل، والاستجابة الجمالية، والبقاء الذاتي للنصّ بوصفها عوامل تدعو الكاتب لخلق فجواته.

١. تناول المحظور دون مباشرة (المسكوت عنه).

دخول منطقة المحظور بمثابة دخول منطقة مليئة بالألغام؛ ولذلك يحرك الكاتب قلمه بين تلك الألغام بحذر شديد؛ وهذا ما يدفع الكاتب إلى اختيار طريقة تنحرف عن المسارات المألوفة، وما دامت دراستنا قد اختارت الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، فعلينا أن نتوقف أمام مرحلة من التغييرات الجذرية على جميع النواحي والأصعدة؛ السياسية، والدينية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، فقد بدأ المجتمع يمارس نوعا من الحرية على الصعيد السياسي والديني، لكن رغم ذلك لم يختفِ الخوف، بل تجسَّد الخوف في الكثير من الروايات العراقية في خطابها، ولغتها ومحكياتها، إذ تمثلت تلك المخاوف بالخوف من السلطة السياسية الجديدة المدعومة من سلطات ثانوية أخرى – تدعي أنها تمثل سلطة السماء– تشاركها المصالح الخاصة ، فضلا عن الخوف من الجماعات المسلحة والمتنازعة فيما بينها، والتي تتنكر بعناوين ومسميات قانونية، يعمل بعضها تحت غطاء القانون، كما أن هناك مخاوف من الصراعات الطائفية التي كانت تمثل تهديدا لكل قلم يعترض أو ينتقد، زد على ذلك، سلطة العادات والتقاليد والموروثات المتزمتة التي أصبحت تمثل قوة متنامية أمام ضعف السلطة التنفيذية للدولة، بعد أن أصبح للقبيلة نفوذٌ في السلطة والمجتمع، فلا غرو أن لم تمارس حرية الكتابة بشكل تام بعد هذا الفاصل الزمني المهم للبلد، رغم تغير نوع الحكم من استبدادي إلى ديمقراطي، فقد نال القمع والاضطهاد والقتل مجموعة كبيرة من الكتاب والمثقفين (موسى،٢٠١٦، ص١٠٠)، لذا نحن أمام نصوص روائية تحمل في موضوعاتها ومحكياتها غموضا وإبهاما وإشارات ملغزة متناثرة بين نصوصها، تركت للقارئ حرية الربط والملء ليتحقق عند ذلك النصّ، وتكتمل دلالة تشكيل المعنى، وبذلك «ينظر إلى معنى النصّ على أنه من إنشاء القارئ ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية»(هولب، ١٩٩٤، ص٢٣٧)، ففي رواية (قياموت) للكاتب نصيف فلك، وبالتحديد في المحكي الإطار (برعم)، يتوقف القارئ أمام فجوة استفهامية تحتاج إلى ربط الأجزاء حتى يفهم النص، إذ يبدأ هذا المحكي بحلم غامض تظهر فيه بعض النبوءات لما سيحدث له في المستقبل، فهو ميت ولا أحد معه وسط بغداد المنكوبة، ويسترسل بوصف هذا الموت حتى يصل إلى « أعض لساني حنقا وأفضح الجميع واكشف عورة الأولين والآخرين، أفضح كل من لعق بلسانه المشطور، لسانه العربي الفصيح قطرة دم مجهولة الهوية» (فلك،٢٠١٥،ص٧)، فيتساءل القارئ: من صاحب اللسان العربي الذي يلعق دم مجهولي الهوية الذين امتلأت شوارع بغداد بجثثهم بعد ٢٠٠٣م؟ هذه الفجوة التي تثير تساؤلات القارئ الذي يحاول جاهدا ملأها من داخل النص، من خلال كشف قصدية الروائي، التي تظهر ملامحها حين يكمل: «ومن قبض ثمن رأس تدحرج من فوق تلال ظلمات البلاد العالمية» (فلك،٢٠١٥،ص٧)فيتصور

القارئ أن الذي كان وراء القتل بلاد العالم- أي الغرب- لكن كيف يكون للبلاد الغربية لسان عربي فصيح؟ ومن الذي يدفع لهم الثمن؟ وهنا تحدث فجوة استفهامية أخرى، وعلى القارئ أن يستمر في القراءة لحل الأحجية أو اللغز في النص، والتأويل في هذه النصوص يعتمد على نوع القارئ، وهذه الفجوة تزيد من رغبة القارئ على مواصلة القراءة للوصول إلى الفهم، ويتحقق ذلك عندما يكمل محكي (برعم) الذي يمثل السارد، بعد أن يفزز نومه (كلب ابن كلب) -على حد قوله - وهو ينادي بقيام (القيامة)، يعلن تذمره منه ومن جيوش العفاريت التي تقف في باب منامه، ومن خلال التسميات التي يذكرها لهذه الجيوش يجد القارئ ضالته ويملأ تلك الفجوة التي أحدثت له توترا وانقطاعا في الفهم إذ يصنف تلك الجيوش: «جيش العرش وجيش السماء وجيش الذباحة وجيش العلاسة وجيش الصكاكة وجيش الخلفاء وجيش الحلفاء وجيش الجلفاء، ثم سمعت رنين اسم (جماعة الثقوب السود)» (فلك،٢٠١٥،ص٨)، وهي تسميات أغلبها ملغزة وعلى القارئ تقع مسؤولية التأويل والفهم، ولكن ضمن توجيهات النص، ويرى آيزر «أن المعنى أحرى بأن ينتمي إلى النص منه إلى مجال القارئ» (هولب، ١٩٩٤، ص٢٣٨)، بشرط أن يكون المعنى نتاج لفاعلية القارئ، وإذا عدنا إلى النصّ نجد أن كل جيش من هذه الجيوش يمثل جهة محددة فـ(جيش العرش والسماء) قد تكون إشارات إلى الجماعات التي تقتل وتذبح باسم (الدين)، و(جيش الخلفاء والحلفاء) قد تمثل إشارة إلى الحكومات العربية المتحالفة مع القوات الأمريكية (البلاد العالمية) والتي تتضارب مصالحها مع (جيش الجلفاء) و(جماعة الثقوب السود)، فجيش (الجلفاء) قد تكون إشارة إلى دولة إقليمية مجاورة، إذ إن كلمة (الجلفاء) في اللهجة العراقية الشعبية تشير إلى صفة البخل التي تتميز فيها قومية تلك الدولة، فالخوف من السلطة المقسمة على عدد تلك الجيوش، يضع الكاتب في خانة الحذر لكي لا يكون مصيره مصير مجهولي الهوية، فقيمة النص الأدبي تكمن في داخله، ولا يمكن معرفة قيمته دون الغوص فيه، وبذلك يجعل الكاتب بنية نصّه مخزنا استراتيجيا لما يريد قوله دون أن يقوله، خوفا من المحظور. وفي رواية (ساعة بغداد) للكاتبة شهد الراوي وعند محكي الساعة (ساعة بغداد)، هذه الساعة التي يضطرب في جهاتها الأربعة الزمن، وتتعطل الساعة بعد أن تقصف من القوات الأمريكية، لتقوم الحكومة بعد ذلك بإصلاحها، غير أن عقاربها تتوقف من جديد، ففي كل جهة من جهاتها الأربع تتوقف العقارب على توقيت مختلف، وبذلك ينقسم سكان بغداد بين جهات الساعة، وكل جماعة تنظر إلى الساعة من جهتها، اضطرب الزمن في مدينة واحدة، وأصبحت كل مجموعة تعيش في زمن مختلف، وهنا يتوقف القارئ متسائلا : كيف يمكن لمدينة واحدة أن يختلف فيها الزمن بهذا الشكل؟ وتعمد الكاتبة في إدخال شخصيات تاريخية تأتي لتتعايش مع سكان بغداد (هارون الرشيد، شارلمان، المعتضد بالله، الجنرال مود، ابن جبير)، منهم

من يدخل مطعم، ومنهم من يعمل نادلا، ومنهم من يرتدي بزة عسكرية، ويزداد توتر القارئ، فكيف يمكن له أن يفهم هذا المحكي وسط غموض وغرائبية لا تتفق مع أفقه؟ وتحفزه هذه التساؤلات على مواصلة القراءة ومعرفة الغاية من ذلك، حتى تصف الكاتبة حال أهل بغداد على لسان (ابن جبير): « بعضهم عندما وجد صعوبة في التأقلم مع هذه الفوضى الزمنية، قرر أن يذهب بإرادته ليعيش في التاريخ» (الراوي،٢٠١٦، ص٢٥٦)، ليسترسل بعد ذلك (ابن جبير) في بيان كل جماعة ماذا اختارت وماذا ارتدت، لينتهي بهم الأمر بخوض معارك تاريخية على جانبي ساعة بغداد، حتى ظهر لهم (خليفة الموت) على دابة حديدية من الشام معلنا أن الزمن زمنه، فالقارئ في أثناء قراءة النصّ تقف في طريق فهمه وإدراكه مجموعة من الفجوات التي تضعها الكاتبة، وعليه تقع مهمة التأويل بفرضيات وتوقعات لا نهائية، إذا ما علمنا «أن بعض فرضيات وتوقعات القارئ تظل معلقة. بمعنى، أنها غير مثبتة، وهذا يعني أن القارئ يستبعدها»(بوعزة،٢٠٠٧، ص٦٥)، وقد تجعل الفجوة النص مفتوحا حتى النهاية، فعند قراءة الرواية حتى نهايتها، نكتشف إن لم نكن مخطئين، أن ساعة بغداد تمثل العراق، أما اتجاهاتها فهي إشارة إلى التقسيمات القومية والطائفية التي جعلت المدينة مقسمة على نفسها، وأمام حيرة الزمن المتوقف اختارت كل جماعة أن تعيش في الماضي بالرجوع لتأريخ كتبها، دفنت رأسها في تلك الكتب وشهرت سيفها من هناك، فالكاتبة بتوظيفها للمفارقات الكثيرة (الساعة والزمن، الدابة والمصفحة العسكرية، وغيرها) قد عمقت فجوات النصّ واربكت ذهن القارئ، بتضمينها لموضوعات حساسة، اختارت أن تتناولها بغموض وإبهام، تاركة في داخل بنائها النصي فجوات على طول المحكي الروائي، بعيدا عن التصريح، كما أنها لم تعلن مسميات تلك المجاميع التي توزعت على جهات ساعة بغداد بشكل مباشر، فالحذر من السلطة التي تتقاسمها تلك الجهات، وما تمثله تلك السلطة من نفوذ يجعل الكاتب في غِنًى عن المواجهة المباشرة.

تحقيق مقاصد الكاتب في الغاية الجمالية والفنية.

للنص الأدبي مقصديته التي تميزه عن الكلام العادي المباشر، «فإن المقصدية الأدبية غير مباشرة لأنها تتوسل بشتى ضروب المجاز والاستعارات والكنايات، وعليه فالقارئ لا يجد المعاني دائما في متناوله ؛ بل عليه أن يتعب ويكد في إعمال الحدس والفكر لبلوغ المقاصد العميقة» (لحميداني،٢٠٠٣، ص١٠٥). كما تختلف غاية الكتّاب في نتاجاتهم باختلاف المذاهب التي يتبعونها، وباختلاف البيئة والظروف المحيطة بهم، فالكاتب يخضع لسلطة الانفعال والتجربة الشخصية مع الاهتمام بقيمة الخيال، ولكل كاتب غاياته، و«باستطاعتنا أن نلمحَ بعض تلك الغايات عندما نحدد مذهبًا أدبيًّا كمذهب الفن للفن، بأنه: المذهب الذي يتخذ للأدب غاية خلق القيم الجمالية»(مندور، د.ت، ص١٨٣)، فحتى لو كان للكاتب

أهدافه المحددة التي يحاول بثها من خلال أفكار في داخل العمل الروائي، فالاهتمام بالصياغة الفنية لتحقيق الجمالية هي من تحقق تلك الغاية، وتجذب القراء للدخول في عوالم شخصياته، والامتزاج مع محكياتها والتفاعل مع أفكار كل شخصية، لتترك انطباعاتها على القارئ؛ ولذلك يمكن القول «إن وظيفة الوسائل الفنية في النصّ أن تصوغ المادة الحياتية في إطار غير مألوف أو مأنوس، ممّا يولد أشكالا فنية على قدر كافٍ من التعقيد، وهذا بدوره يبطئ عملية الاستيعاب ويجعلها أكثر إثارة»(طه،١٩٩٣، ص١٢٠) لكننا لا يمكن أن نعدّ إنتاج العمل الروائي غاية ما لم يفضِ إلى إنتاج معنى، و لا سيما المعنى المضمر؛ فهو غاية ميتا النص، لذا عملية خلق الفجوات في داخل النص تساهم في إخفاء قصدية الكاتب أو تأجيلها، وهذا ما حَبَا عليه أغلب الروائيين العراقيين، ونجد ذلك في رواية (علبة في بلدة) للكاتب حامد فاضل، التي يؤرشف من خلالها سيرة مدينة السماوة بطريقة بين الإيهام والواقع، ففي محكي (سلام) الابن الوحيد لمصور البلدة وخازن تراثها الذي عاد إلى بيته بجسد بارد بعد أن اعتقل من رجال السلطة أصحاب المعاطف الثقيلة، ليقف سلام عاجزا أمام مسؤولية إعالة العائلة، فشلت كل محاولاته في الحصول على عمل في داخل البلد أو خارجه، لينتهي الأمر به ببيع الصور الفوتوغرافية لوالده، وبعد أن باع جميع الصور، ولم يتبقَ إلا صورة والده، وقف خجلا وحائرا أمام صورته التي اتجه لإنزالها من الجدار بعد أن طلبت والدته حملها إلى غرفتها، ليكتشف أن هناك فتحة «كانت مخبأة مثل كنز الحكايات. لمع الأمل في عَيْنيَّ أمي، واحتجت إلى بضع دقائق كي أشعر بدفء يدي، ألتفتُ إلى أمي: – خزانة نقود!»(فاضل،٢٠١٥، ص٢٤)، وكان هو ووالدته ملهوفين لمعرفة ما تحتويه هذه العلبة من نقود مخزونة، وما وضعه والد سلام من شقاء العمر، وهذا التوتر والقلق والانفعال ينتقل من الشخصيات إلى القارئ الذي يتفاعل مع محنة سلام وعائلته ويتساءل عما تحتويه العلبة من نقود؟ لكن الكاتب يقطع عنه هذه المعرفة ويتركه حائرا في فجوته بعد فتح باب الكنز« أمي التي لا تفصح عن مكنونها ألقت نظرة واحدة، وغادرت الغرفة حاملة صورة أبي، وأنا صُعُقْتُ بما في قلب العلبة»(فاضل،٢٠١٥، ص٢٥)، ليختتم الفصل بالعبارة السابقة، وليترك القارئ يتساءل ويخمن؛ هل أن سلام وجد العلبة فارغة؟ بدليل مغادرة الأم صامتة مع صورة الأب؟ أم أن الصورة لديها أهم من ما في العلبة رغم الظروف الضنكة التي تمر بها العائلة؟ أم أن سلام وجد مبلغا مذهلا وغير متوقع وممكن أن يتكفل حياة العائلة لمدة طويلة مما جعل سلام يصعق، وقد يكون هو السبب في مغادرة الأم كرد فعل على إخفاء هذا السر (المبلغ الكبير) عنها من قبل زوجها؟، تساؤلات تحتاج من النص أن يتدخل للإجابة عنها، وهذه الهوة هي من أضافت للرواية جمالية وجعلت مواصلة القراءة أكثر متعة واشد تشوقا لمتابعة أحداث الرواية، واكتشاف ما يحاول النص تأجيله، بدليل أن «الموضوع الجمالي لا

يتشكل إلا من خلال فعل التعريف من جانب القارئ، فإن التركيز عندئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعا إلى فعل القراءة بوصفه نشاطا علمياً» (هولب،١٩٩٤، ص٢٠٢) ولكي يحصل القارئ على إجابة لردم الفجوة التي خلفها النص وأوقعت القارئ في مأزق يقلب القارئ الورقة متجها صوب الفصل التالي، لكن الكاتب يمدد في منح المعرفة للقارئ، مستطردًا في توصيف حال سلام على لسانه حتى يقول محدثا نفسه: « ربما خبأ أبي في العلبة التي خلت من النقود ما هو أثمن من النقود.؟»(فاضل،٢٠١٥، ص٢٧)، وهنا الكاتب يدلّل على قدرته في تقسيط المعرفة رويدا رويدا، فهو ينفي احتمالية وجود النقود لكنّه في الوقت نفسه لا يبوح بما في العلبة، إذن هو يلغي مجموعة من التساؤلات ويزرع تساؤلات جديدة، وهذا ما تحدث عنه آيزر بالفجوة الداخلية التي تكون وظيفتها الربط بين مفاصل النص عند ملئها، إذ تحتم الفجوات ضرورة التكافؤ في عملية ربط مفاصل النصّ، ليتمكن القارئ من معرفة البيانات الإدراكية التي ترتكز عليها المقاطع المجزأة، وبمجرد إدراك تلك العلاقات الموجودة بين عناصر الموقف بالاستبصار ليتحقق المعنى (آيزر،٢٠٠٠، ص١٨٩)، ثم يعود الكاتب ليوهم القارئ أنه لم يفتح العلبة، ويتساءل القارئ كيف خمن سلام وأمه التي انسحبت مع الصورة أن العلبة ليس فيها نقود؟ ثم يتسأل هل العلبة فارغة؟ حتى يبدأ سلام بحوارية بينه وبين العلبة التي يمنحها صفات إنسانية (أنسنة)، يسألها عن السر المكنون فيها، إلا أنها لا تجيبه، وهنا تبرز جمالية اللعبة السردية بين الكاتب والقارئ في المشاركة والاتفاق غير المعلن بينهما في طرح التساؤلات، وكأن الكاتب على لسان السارد (سلام) يطرح تساؤلات القارئ: «ربما لم تكن مثل ما ألفنا من عُلب؟ ربما هي علبة ساحر يخفي بداخلها ألف لعنة؟ ربما هي كائن حيٌ على شكل علبة؟ ربما مسكونة بالكائنات التي تسمعني وتراني، وأعجز أن أسمعها أو أراها؟ ربما هي علبة بقاعين؟» (فاضل،٢٠١٥، ص٢٨)، وحين مدّ يده متوجسا في داخل العلبة وجد فيها صورة لبقايا سور الوركاء. فالقارئ بعد أن يكتشف ما بداخل العلبة، ينفي تساؤلات سابقة مع إجابات غير موفقة، وتزول مواضع الإبهام، وتحل محلها تساؤلات جديدة، وهذا ما يمنح النص جمالية في التلقي من القارئ، وعليه مواصلة القراءة للخروج من تلك المتاهات منتصرا، فالفجوات نظام «يضمن للطرفين حرية الصراع من أجل البقاء في معادلة التواصل الأدبي»(طه،١٩٩٣، ص٩٦)، وينتج عن هذا الصراع تحولات وانقلابات دلالية للمعنى « تبعث في نفس القارئ ذلك التوتر الذي يطلق نشاطه التكويني والذي لا يهدأ إلا بإخراج الشيء الجمالي»)آيزر،٢٠٠٠، ص١٧٨). فالكاتب بتلك الألاعيب السردية بين حضور معنى وغياب آخر يوهم القارئ ثم يسلب توقعاته بوضع فجوات تمنح نتاجه جمالية، ليجد القارئ أن محكي (سلام) مسخرٌ لسرد سيرة مدينة جاعلا من المكان إنسانا لا موضعا. وللوقوف على جماليات النص لابد

من وجود قارئ متميز ذي ثقافة عميقة، لديه أفق من التوقعات، يتمكن من سبر أغوار العمل الروائي من خلال لعبة النصّ نفسه(أفق النص)، وما بين الأفقين (أفق القارئ وأفق النص) قد يحصل التوافق، وحينها لا يأتي العمل الأدبي بجديد ولا تظهر جماليته، وقد يخيّب أفق النص توقعات القارئ فتحصل صدمة وتأثير جمالي، وتسطير جديد لأفق القارئ يتماشى مع النص، ففي رواية (مدينة الصور) للكاتب لؤي حمزة عباس، لا يسلم الكاتب مفاتيح النسيج الحكائي للقارئ، بل يجعله حائرا بين بطل الرواية الراوي بضمير (الأنا) الذي يجمع ويلصق في دفتر مدرسي الصور، صور مقتطعه من الجرائد والمجلات وصور مطبوعة بمختبرات التصوير، وبين محكي (خاله) الذي يلصق له صورة ويأخذ بالمقارنة بين خاله وصورته، وكذلك يشاركه في هذه المقارنة محكي الفنان المصري (عبد الحليم حافظ) في الرواية وصورته على فراش المرض، وبذلك يحاول الكاتب إجهاد القارئ في الربط بين تلك المفاصل، وما يزيد المسافة بين تساؤلات القارئ والإجابة المنتظرة؛ الحضور المستمر والغامض لجملة (الصور تكذب)! « الصور تكذب. ذلك ما قلته لنفسي في اللحظة التي رفعت الصورة فيها من الألبوم لالصقها في دفتر الصور»(عباس،٢٠١١، ص١٢)، وتصبح متلازمة فهو مهتمٌ بالصورة ونافي لحقيقتها «أعرف أن الصور تكذب. وإنها أبداً لن تكون الوجه، والحكاية، والحلم»(عباس،٢٠١١، ص٧٧)، وبذلك تتولد تساؤلات لدى القارئ؛ هل قصدية الكاتب بكذبة الصور هي محددة في الصور نفسها؟ أو إنه يرمز بذلك لكل الصور الواقعية التي تمرق بشكل يومي أمام أي شخص، بما تحمله في داخلها من تناقض بين حقيقتها ومظهرها المعروف والسائد في العقل الجمعي؟ وما الغاية من تكرار جملة (الصور تكذب)، فهو يرى خاله في الصور لا يشبه خاله في الواقع «لم تكن بين خالي وأنا أتصوره متمهلا يمشي على الكورنيش وصورته المحفوظة في البوم العائلة أية صلة» (عباس،٢٠١١، ص١٢)، إذن الكاتب يأتي بنماذج ليبرهن نظرية (الصور تكذب) من خلال انحراف الثابت، وهو يمثل انحراف غير طبيعي بالنسبة للقارئ، فالكاتب يريد أن يوجه القارئ في الصورة إلى معنى مخفي وعلى القارئ اللبيب أن يشارك الكاتب في عملية اكتشاف دلالته واستخراج المعنى المقصود، كذبت الصورة في نقل حقيقة خاله، وكذبت الصورة في نقل خبر رقود (عبد الحليم حافظ) على سرير المرض، فملامحه في الصورة لا تدل على أنه يعيش أزمة صحية، فالكاتب باستخدام فن الفوتوغراف يزرع فجواته، وعلى القارئ أن يستنطق قصدية الصمت فيها، فهو وحده من يبعث الحركة، ويمنح الصورة الحياة لتعبر عما يريده النص، إذن على القارئ أن يمازج بين النص ونص الصورة حتى يستطيع ملء الفجوة ويحقق الاتصال، ولن يستطيع القارئ ربط مفاصل النصوص والصور إلا بعد أن يملأ تلك الفجوات بين المفاصل من داخل النص نفسه، من خلال تفعيل اتصالي بوشيجة من

الإجابات والتوقعات والاسترجاعات والتناظرات بين النصوص، وبهذه الطريقة يستطيع الكاتب أن يفرض تأثيره في القارئ بسحر وجمالية سرد محكياته، بترك فضاءات له في الصور ليتعامل مع نص تمويهي تتحدد استجابة القارئ للصورة في ضمن حدود صانعها؛ «لأن هناك رغبة في أن يرى المؤلفون ما لم يتوقعه القراء للوهلة الأولى، رؤيته في وجود أفق للتوقعات، وزوايا عميقة من الصمت والبياض والمرسل والمهمل»(العطوي،٢٠١٤، ص٦)، من أجل نيل استحسان القراء بما تمثله النهايات لهم من شعور ماتع، كما ويطفق الكاتب إلى توظيف المحكيات المتداخلة ليبعد الإجابة عن متناول القارئ، فهناك محكيات متعددة ومتشابكة في الرواية (محكي المعقل، محكي خال الراوي، محكي صفاء وسوق الجمعة، محكي ياسين، محكي عبد الحليم، محكي الحاج أبو حميد والإيطالية، محكي عبد الكريم قاسم، محكي سعود وكريمة) وغيرها من المحكيات عمد الكاتب إلى توظيفها ليوسع المسافة الجمالية بين تساؤلات القارئ والإجابات المنتظرة.

٣.البقاء الذاتي للنصّ

من خلال خلق الفجوات بالتأجيل الواعي لمنح المعرفة للقارئ، يتحقق البقاء الذاتي للنصّ، ونقصد به، الخريطة الفنية التي يضعها الكاتب عند صياغة العمل الأدبي ويلزم نفسه بالسير في داخل مساراتها؛ ليغوي القارئ على الانجذاب لنصه والاستمرار في مواصلة القراءة، فالنصّ يرفع شعار (الفجوة من أجل البقاء)، وترى شلوميت ريمون كنعان، إن البقاء الذاتي للنصّ يتحقق بطريقتين: التأجيل والثغرات(كنعان،١٩٩٥، ص١٨٣)، ويرى الباحث أن التأجيل هو إحدى الطرق والوسائل التي تقود الكاتب إلى خلق الفجوة، إذ يتمثل التأجيل بإخفاء حقائق تتعلق بالمحكيات الروائية، من خلال إيراد المعرفة ناقصة، أو من خلال الاستطرادات والوقفات الوصفية، بإبطاء السرد، وكذلك بالتلاعب بأفقية الزمن من استرجاعات أو استباقات، كذلك التأجيل المستمر للدلالة، من خلال الاختلاف المرجأ (دريدا،٢٠٠٠، ص١٠٦) للتأويلات دون الوصول إلى مدلول نهائي، غايته خلود النصّ واستمرار الحياة فيه، فضلا عن لعبة تنوع المحكيات وتداخلها، إذ نجد أن التأجيل يتخذ مسارين في الرواية: أول يرتبط بالنصّ يتمثل بالزيادة أو بالقطع؛ لذلك «يؤجل النصّ سرد الحدث القادم في القصة، أو حدثا يكون القارئ متلهفا لمعرفته، أو سرد حدث يكون قريبا، بشكل دائم أو مؤقت، من المساق المتكلم عنه»(كنعان،١٩٩٥، ص١٨٣)، أو قد ينقص من منح المعرفة، ومسار ثان يرتبط بالقارئ يتمثل بالمدة التي يستغرقها في أثناء القراءة للوصول إلى الدلالة التي يحاول النصّ جاهدا عدم منحها للقارئ دون مشقة في التوقع والتخمين. ففي رواية (الحفيدة الأمريكية) للكاتبة إنعَام كجَه جي، نزعت الكاتبة إلى التأجيل ولاسيما محكي الإطار (زينة) المؤلف الضمني وصوت الروائية بضمير المتكلم (أنا) من

خلال الاسترجاعات الكثيرة الموظفة بين تساؤلات القارئ ومنح الإجابات مما ولد مجموعة من الفجوات؛ منحت النصّ الديمومة، إذ إن ضرورة المبنى الحكائي للرواية جعل بدايتها من النهاية، وهذه البداية خلقت فجوة استفهامية، إذ تسترسل (زينة) بسرد شجنها «أتستر على جوفي لئلا يفور ما فيه وينضح ويشي بالهزّة التي حدثت لي منذ أن عدت من بغداد خرقةً معصورةً من خرق مسح البلاط» (كجه جي،٢٠١٩، ص١٠)، وينتظر القارئ معرفة ما الذي حدث لزينة بعد عودتها من بغداد؟ وما السبب الذي جعلها محملة بحصى الشجن؟ ولكي يشبع القارئ فضوله عليه أن ينتظر صفحات مليئة بالأحداث والتداعيات التي تمثلت باسترجاعات كثيرة، خلقت فجوة استرجاعية، ويمكن أن نضع تلك الاسترجاعات تحت ثلاثة عناوين: استرجاعات الطفولة في بغداد، واسترجاعات الحياة في أمريكا، واسترجاعات العمل مع القوات الأمريكية في العراق، هذه الاسترجاعات التي وقفت بين تساؤلات القارئ والإجابة المنتظرة، تكاتفت معها وقفات وصفية ترافقت مع الاسترجاعات، ساهمتا في التأجيل الذي اشعل حماس القارئ وفضوله للوصول إلى المعرفة التي تأخرت حتى الصفحات الأخيرة، مما منح العمل الروائي الاستمرارية والبقاء الذاتي، و«مثل هذه الاسترجاعات كثيرا ما تملأ فجوة نشأت في السابق، وأحيانا فالفجوة التي يتم ملؤها هكذا يتم غلقها عن طريق استعادة الأحداث الماضية»(كنعان،١٩٩٥، ص٧٥_٧٦)، وهناك وسائل فنية لا يمكن حصرها يوظفها الروائي في التأجيل ليحقق بقاء نصه ذاتيا، ففي رواية (حبال الغسيل) للكاتب طه حامد الشبيب، يوظف الروائي لعبة تداخل المحكيات وتشابكها، وهي واحدة من الأساليب الفنية التي تحتاج إلى كاتب يعي تلك اللعبة في تحقيق التأجيل أولا، وفي جعل تلك المحكيات المتداخلة لمنفعة النصّ واستكماله، ففي هذه الرواية التي تتحدث عن مجموعة من البسطاء المضطهدين والمنتفضين على السلطة التي حكمت البلاد قبل٢٠٠٣م، قاموا بالاستحواذ على مبنى وزارة الدفاع التي هرب منها من كان يشغلها، لأنهم وجدوا أنهم أحق بإشغال المكان من القوات الأجنبية التي نظرت لهم بأنهم (إرهابيون)، لتحدث المواجهات بين الطرفين، وما يهمنا في الرواية محكي الصحفي (أبو زيد)، الذي يأتي للمبنى لعد تقريرا صحفيا، لكنه يجد نفسه جزءًا من هؤلاء، رغم علمه بالنهاية المحسومة له معهم أمام ما تملك القوات الأميركة من عدة حربية متطورة، «جاي آخذ معلومات عن حياتكم بهذا المكان وانشرها بالجريدة لكن مادام صارت الأمور على هذي الحال آني باقي وياكم، وشلون ما تريد تصير خلي تصير»(الشبيب،٢٠٠٥، ص٣٠)، ويبدأ الصحفي بالتعاون مع من يقود سكان المبنى (أم سعدون) و مساعدها الرجل الريفي المسن (موسى الهادلي) المولع بقراءة الروايات العالمية، و (عاصي) و(أبو خضير)؛ برسم خطة لمواجهة القوات الأمريكية المتمركزة عند بوابة المبنى والتي تنوي اقتحام المبنى، ويبدأ القارئ يتساءل عن مصير هؤلاء أمام القوات

الأجنبية؟ يأخذه الفضول لمعرفة نتيجة المعركة المتوقعة، إلا أن الكاتب يتخذ وسيلتين في حجب الأجوبة عن القارئ تتمثل الأولى بإبطاء حركة السرد، إذ إن الزمن الافتراضي للحكاية(المتن الحكائي) يتمثل بيوم وثلث اليوم، في حين يتمثل المبنى الحكائي للرواية على طول (٢١١) صفحة، إذ «من مصلحة النصّ تباطؤ عملية الفهم عند القارئ لضمان بقاء النصّ على قيد الحياة»(كنعان،١٩٩٥، ص١٧٨)، وقد وظف الروائي الاستطراد والوقفات الوصفية والتأملية والمشاهد الدرامية، فالوقفات الوصفية التي يوظفها الكاتب «تمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته»(بحراوي،١٩٩٠، ص١٦٥)، بينما المشهد الدرامي «ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية»(بحراوي،١٩٩٠، ص١٦٥)، أما الوسيلة الثانية التي جنح إليها الكاتب في التأجيل فتمثلت بالمحكيات المساندة والمتممة والموازية لمحكي (أبو زيد) الذي يمثل المحكي الاطار، إذ تداخلت تلك المحكيات وتشابكت بشكل انسيابي ومنطقي دون أن يحدث ملل أو ضجر لدى القارئ ، فبدأ بمحكي (موسى الهادلي) ، ثم محكي (أم سعدون) ومحكي (الفتى العاشق وفتاة التنور)، وقد كان لهذا المحكي تداخل كبير وموازٍ للمحكي الإطار أثّر في مسار السرد وحركته، كذلك (محكي العلم) وما له من أهمية في سير الأحداث، وبما شغل من امتداد مكاني كبير في النصّ، فضلا عن محكيات غير تامة متعددة (محكي الضابط الأمريكي الأشقر)، ومحكي المصور (أحمد علي)، ومحكي (أستاذ عبدالله)، ومحكي (بابلي)، ومحكي (أولاد هشومه)، وغيرها، وهذه المحكيات بتشابكها في الرواية قد وسعت من المسافة بين تساؤلات القارئ والإجابة التي تأخرت كثيرًا حتى الصفحة الأخيرة من الرواية، بل حتى النهاية عمد الكاتب على إيرادها ناقصة ومفتوحة على تأويلات متعددة، بعد أن يتوافق الزمن الافتراضي للرواية مع الزمن الفيزيائي «إني الآن أتذكر وأنا مقطوع الذراعين بأن ثمة حوامة كانت تحوم على النهر، بعيدا عن مرمى مسدسي، عندما كنت قابضا عليه بكلتا يدي أفرغ كل ما بقلبه في رأس الضفة الأخرى. وهذا آخر شيء أتذكره من وجودي لأول مرة في مبنى وزارة الدفاع» (الشبيب،٢٠٠٥، ص٢١١)، وبذلك تبقى النهاية مفتوحة أمام تأويلات القارئ، ما الذي سيحدث لسكان المبنى بعد مقتل أم سعدون؟ هل سيستسلم الجميع بعد مقتل قائدهم؟ أم أن لنيران القوات الأجنبية التي لا ترحم كلاما آخرا؟، وحتى يصل القارئ إلى الإجابة، لابد أن لا تخرج تأويلاته عن إرشاد النصّ وتوجيه التي الح عليها آيزر، إذ «يحاول آيزر أن يتخذ في هذ الشأن موقفا وسطا، بأن يذهب إلى أن النصّ يسمح بمعاني مختلفة، في الوقت الذي يحدد فيه الإمكانات» (هولب،١٩٩٤، ص٢٣٧)، فالكاتب ذكر في آخر نصّ من الرواية ـ وهو ما تحدثنا قبل قليل ـ أن ثمة حوامة تدور على النهر، وبذلك حقق الكاتب

البقاء الذاتي للنص من ناحيتين: أولا: من ناحية خلق فجوات استفهامية من خلال التأجيل وتداخل المحكيات، ثانيا: جعل النهايات مفتوحة مع توجيه غير معلن للقارئ في تأويل النص وإكماله. وقد عمد عدد من الروائيين العراقيين إلى خلق التأجيل، وخلق فجوات استفهامية ليمنحوا نصوصهم الحيوات والاستمرارية والخلود.

المبحث الثاني: فجوات النصّ الاستفهامية

يأخذ الكاتب على عاتقه إظهار أشكال من الانحراف النصي لرفض الرتابة الأحادية، «بل ويعمل جاهدا عامدا على كسرها وتشويشها، بأشكال متعددة من الانحراف النصي إلى اتجاهات أفقية وعمودية مختلفة، تعيق انسياب الأحداث»(طه،١٩٩٥، ص٩٨) على وفق الأسس التقليدية للبنية السردية. إذ نجد عند بعض من الروائيين« محاولات تجريبية من أجل جدل خيوط الزمن داخل بنيان السرد الروائي وعبر ثقوب في الأحداث نفسها لبناء شبكات زمنية ضمن نسيج السرد الحيزي [...] يغدو الزمن ليس أفقيا تلقائيا وحيد الاتجاه، بل ينشأ زمن آخر، زمنٌ عمودي يستطيل فيغدو ماضيا حاضراً ومستقبلاً»(عقاد،٢٠١٢، ص١٠٧)، وتتخذ فجوات النص إحدى أشكال النشاطات التأجيليّة للزمن داخل البنية النصية، و« تُعني فجوات النصّ بزحزحة بعض المعطيات النصّية، على مستوى الحكاية (fabula) بوجه خاص، من مواضعها "الطبيعية" وتغيير مواقعها في النص، ممّا يولّد مساحات نصية فارغة، وأخرى تبدو مقحمة في مواقعها "الجديد" في النص» (طه،١٩٩٥، ص٩٧)، إذن تعتمد فجوات النص على مبدأ التأجيل في محكيات الرواية، بالتلاعب بالزمن وهي استبدالات مكانية في داخل النص، لذلك أُطلق عليها (فجوات النص)، إذ إن خلق الفجوة وردمها لا يبتعد عن حدود النصّ، فالكاتب يخلق الفجوة من خلال توظيف الاستطراد أو الاستشراف أو الاسترجاع أو التمديد أو التضليل أو التغليق، فيؤجل المعرفة، فيشغل القارئ على طول الرواية، ويرهق تصوراته الذهنية، يمدد ويؤجل قبل أن يصدمه بما لا يتفق مع أفقه ورؤياه، ويمكن أن تقسم فجوات النصّ على أنواع منها:

١.الفجوة الاستطرادية: هي الانتقال بالقارئ من محكي إلى آخر من خلال تشويش أفقية الحكاية بالتلاعب بمسارها التتابعي للأحداث « يتحقق بأشكال متعددة منها التداعي ومنها التقابل من باب المفاضلة أو التباين أو التشابه، ومنها التقديم والتأخير»(طه،١٩٩٥، ص٩٩)، وبذلك يتخذ الاستطراد خروجا عموديا في داخل المسار الأفقي للرواية. إذ تتأسس الفجوة الاستطرادية على تعطيل المنطق الطبيعي للزمن، ونجد ذلك في رواية (حكايتي مع رأس مقطوع) للكاتب تحسين كرمياني، إذ يبدأ الكاتب بسرد محكي الدمية الغريبة التي ابتضعتها زوجة سارد الرواية (سالم)،المولعة بشراء الألعاب ودمى الأطفال والمنمنمات النازفة للنقود، إذ ينشغل القارئ بمحكي هذه الدمية الغريبة التي كانت ـ على حد وصف

سالم - تشبه رجلا كبيرا، حتى أصبح سالم يشعر بالغيرة منها، فهي تتكلم وتبصر، وقد وجدها سالم « جالسة مع الأطفال، كانوا فرحين وهم يداعبونها، وكانت تطلق جملا مريبة، كنت أختلس النظر إليها، وجدتها ترمقني بنظرات منتصر في معركة عنيفة، كدت أفقد تركيزي»(كرمياني،٢٠١١، ص٩)، يشعر القارئ أن أحداثا غريبة ستحدث في البيت، قد تكون مرعبة، وممكن أن تنال العائلة -بسببها -مصاب لا تحمد عقباه، ويبدأ السجل النصي للقارئ يدون ما يمكن حدوثه بفعل القراءة، فالقارئ يبدأ بوضع سجل نصي لكل محكي في الرواية، تساعده على فهم النص الأدبي، وللكاتب استراتيجياته إذ يضع في الحسبان قارئا ضمنيا، يملي عليه لعبته التي قد تكتشف خيوطها اعتماد على نوع القارئ، وقد يستدل القارئ إلى ذلك من خلال النص نفسه، حين يشير السارد إلى ذلك، واصفا نظرات الدمية؛ (نظرات المنتصر في معركة)، أي أن الدمية تحمل مآرب خفية ومبطنة ستحققها بعد وصولها إلى بيت سالم الوحيد في العائلة الذي استشرف ذلك من خلال نظراتها التي ترمقه بتحدي، إلا أن الكاتب ينتقل من محكي اللعبة إلى محكي آخر، إذ يجد في أثناء تجواله قبل طلوع الشمس في البلدة (رأسًا مقطوعًا) عند الزقاق القريب من بيته «في تلك اللحظة وجدت كيساً من بين الأكياس المرمية يتحرك، أو خلته فأراً ما وربما جرذاً لقوة الحركة تسلل إليه، لكن ظني خاب فجأة.. لحظة صدر صوت مخنوق: سالم.. أنقذني..!!» (كرمياني،٢٠١١، ص١٦)، وليعش سالم حكاية طويلة مع (الرأس المقطوع) يصبح رفيقه في غرفته، يحدثه عن قصته مسترسلا ومستطردا حواراته مع الرأس وهو يسرد مغامراته مع الجسد الذي كان ملتصقا به قبل أن يفصل بسكين أو منجل غير حاد، إذ يمتد محكي الرأس من الصفحة (١٠) حتى الصفحة ما قبل الأخيرة (١٣٣) دون أن يأتي أي ذكر للدمية الغريبة التي شغلت ذهن القارئ في المقطع الأول من الرواية، تاركا فجوة استفهامية عميقة عند القارئ، والكاتب في انتقاله إلى حكاية ثانية مباشرة دون إشارة، تشعر القارئ أن في الرواية حكايتين ترسمان مسارين منفصلتين للحبكة، ويبقى القارئ مستفهما على طول الرواية عن العلاقة بين محكي الدمية ومحكي الرأس المقطوع، وبذلك يستفز القارئ، ويستدعي يقظته، فيخلق استفهامات تحفز القارئ للإجابة واستكمال القراءة. وينتظر القارئ ما سيربط بينهما وكلما انتقل القارئ إلى مقطع جديد من الرواية صار يبحث عن إشارة لتلك الدمية، إلا أن أفق انتظاره يخيب في كل مرة، وتزداد خيبته مع اقتراب الرواية من النهاية، ويشعر القارئ أن لا علاقة بين المحكيين، بعد أن توقف المسار الأفقي لمحكي الدمية بانحراف عمودي ترك فجوة في ذهن القارئ، إذن دور الفجوة الاستطرادية قائم « بوظيفة مزدوجة تجاه القارئ، فهو من ناحية أولى يبعث اليقظة عند القارئ في أثناء القراءة، وذلك لأنه يشكل خروجا عموديا مع مسار أفقي، ومن ناحية ثانية قد يؤدي إلى نتيجة معاكسة تماما إذا ما باعد بين القارئ والمسار

الأول للحكاية» (طه،١٩٩٣، ص١٠٠)، ويستمر الكاتب في لعبته هذه حتى الصفحة الأخيرة من الرواية حين يصدم القارئ بالعودة إلى تتبع محكي الدمية الغريبة وما حل بها، ليبين العلاقة بين الحكايتين، فبعد أن عاد من مركز الشرطة إلى بيته ووجد طفلته الصغيرة غاضبة وتخفي رأسها بين كفيها، سأل زوجته مستفسرا عن ذلك، لتجيبه بسؤال عن اختفاء رأس الدمية، الذي كان السبب في غضب الطفلة، حينها كرر سؤالها مستغربا، واستطرد مستذكرا «ألقيت نظرة إلى زاوية الصالة، وجدت جسد الدمية شامخاً كعادته، لكنه بلا رأس، فقدت صلتي بالأشياء، كانت عيون زوجتي تمتلئ بالنيران ... صعدت إلى غرفتي ركضاً، بينما زوجتي بدأت تصرخ: أين أخذت رأس الدمية يا سالم» (كرمياني،٢٠١١، ص١٣٤)، وبهذا المقطع السردي يختم الكاتب روايته، لتمتلئ الفجوة التي ترتبط بالثيمة (فجوة خارجية)، ولينفي أفق توقعات القارئ ويسلب افتراضاته، ونجد في رواية(مقتل بائع الكتب) للكاتب سعد محمد رحيم ما يجسد عملية توظيف الفجوة الاستطرادية، عندما يكلّف الصحفي(ماجد البغدادي) بإعداد كتاب عن بائع الكتب (محمود المرزوق) الذي قتل من رجل غامض يرفض الكشف عن هويته، وحين أراد الرفض نهره « لا تقاطعني سيكون كتاباً ممتازا كتاب العمر أنا متأكد أنت صحافي ذكي، وتحقيقاتك تنم عن قدرة على كشف المستور» (رحيم،٢٠١٦، ص٧)، فبعد وصول الصحفي إلى بعقوبة، ينتظر القارئ ما الذي سيتوصل إليه الصحفي وكيف سينجز مهامه ، وهل سيتمكن من معرفة سبب مقتل بائع الكتب؟ وهل سيتمكن من إنجاز كتابٍ عن المرزوق؟ ، لكن الكاتب يستطرد في محكي بائع الكتب وهو يتحدث عبر صفحات الرواية عنه منذ أن كان شابا وهو يواجه الاعتقال والسجن، ثم هربه من العراق وتفاصيل حياته في أوروبا، وتفاصيل حياته بعد عودته إلى العراق ، كما قام الكاتب بحشر مذكرات بائع الكتب التي وجدها في المكتبة، إضافة إلى مخطوطة كانت بحوزة عشيقته (رباب) ليوسع المسافة بين تساؤلات القارئ والإجابة عنها، اذا ما استثنينا بعض الهواجس في إكمال المهمة، وما تواجهه من صعوبات كثيرة، كان يبثها في الرواية، مما يجعل القارئ ينتظر ـيقظاـ الإجابة، إذ إن الاستطراد خلق فجوة أمام المعطيات النصية غير القادرة ـفي أثناء القراءةـ على الإجابة والملء، وهذ التساؤل هو من «يؤسس حوارا حقيقيا وحضورا للقارئ في داخل النصّ يتمثل في إبداء الرأي التساؤلي، القارئ يطرح أسئلة والنصّ يجيب، أو النص يطرح أسئلة والقارئ يجيب» (جودة،٢٠١٦، ص١٠١) إذ يعمد أغلب الكتاب إلى إخفاء المعرفة حتى الصفحة الأخيرة من الرواية، كما الكاتب قد عمد، بعد أن توصل إلى معرفة حقيقة وأسباب قتل محمود المرزوق، بعث رسالة إلى حبيبته « صباح الخير حبيبتي.. أظنني بدأتُ أعرف، الآن، إلى أين أمضي، وما يجب عليّ أن أفعل» (رحيم،٢٠١٦، ص٢١٦)، بهذه الرسالة وبهذه النقاط الممتدة ينهي الكاتب الرواية، وهي

إجابة متأخرة لتساؤلات القارئ، بما تمثله تلك الرسالة من إيمان الكاتب بما سوف يفعله، بعد استطرادات كثيرة باعدت بين محكي الحكاية الأول الذي تمثل بمهمة الصحفي (ماجد البغدادي)، وبين محكي الحكاية الثاني الذي تمثل بسرد لحياة بائع الكتب (محمود المرزوق). وبذلك حقق الكاتب مآربه من خلال خلق فجوة استطرادية غايتها الاستجابة الجمالية من القارئ.

٢.الفجوة الاسترجاعية: هي الفجوة التي تحدث فراغات في البنية النصية عند التوقف الزمني للحاضر بالعودة إلى الماضي بالتداعي أو الذكريات أو مونولوج الذكريات، لا تمثل ترفا شكليا ولا حشوا لمعلومات، بل مضمون أساسي يمثل محور الحبكة في القصة، تؤدي إلى يقظة القارئ بما يتولد من استفهامات وتساؤلات تؤجل الإجابة عنها، فيتشوق القارئ إلى المعرفة، ليجد الإجابة في سياق النص أو عند نهايته. ويمكن القول «إن تأجيل الإجابات يبقى إلى حين الانتهاء من متابعة مضمون الاسترجاع، بمعنى أن النص يقدّم إجابات على تساؤلات القارئ في سياق النص ذاته، يتلقاها القارئ أثناء القراءة، بحيث لا تبقى تساؤلاته معلّقة إلى ما بعد الانتهاء من قراءة النص. وإلى أن يتلقّى القارئ هذه الإجابات يبقى مدفوعا إلى متابعة القراءة متشوّقا للمعرفة»(طه،١٩٩٣، ص١٠٤)، وهذا الانحراف في التتابع الزمني يساهم في استبدالات مكانية في داخل النص، تخلق موضعا للتفاعل الذهني بين القارئ والنص، بما تمثله من عملية حوارية (سؤال وجواب) والمسافة بين السؤال والجواب هي الفجوة الاستفهامية، وعلى طول وقصر تلك المسافة تتحدد جمالية النص والأبعاد الاتصالية بينه وبين القارئ. ويمكن مقاربة ذلك في رواية (فندق كويستيان) للكاتب خضير فليح الزيدي، التي تبدأ أحداث الحكاية فيها من منتصف المتن الحكائي، وبالتحديد في محكي (ناصر رشيد فوزي) عراقي الأصل وصاحب الجنسية الألمانية، فبعد بلوغه الخمسين من العمر يقرر العودة إلى العراق لهدف يتمثل بلقاء «المرأة التي انبثقت من ثقب ضيق في ذاكرتي ثم كبرت كبالونة بمرور الأيام»(الزيدي،٢٠١٤، ص١٠) ، تلك المرأة التي فقدت زوجها في (حرب الثمان) كما يسميها الكاتب، إذ قام بمساعدتها في رحلة البحث عنه حين كان يعمل في مركز تسليم الشهداء، ولم يستطع قبل (٢٣) سنة من مصارحتها بحبه لها، لأنها كانت بحالة حزن حرجة، لكنه لم يبح لأصدقائه بذلك، وبعد ما يبوح به السارد بضمير المتكلم (أنا) وهو الذي يمثل بطل الرواية (ناصر) للقارئ بنيته المخفية تحت عذر البحث عن مخطوطة وطباعتها، ينشغل ذهن القارئ بما ستؤول إليه الأحداث، هل سيجد رباب؟ وهل ما زالت رباب على قيد الحياة بعد كل هذا الموت المجاني الذي تشهده البلاد؟ وهل فقدت رباب أي أمل في إيجاد زوجها؟ مما قد يدفعها إلى الزواج من شخص ثان، تساؤلات كثيرة تدور في ذهن القارئ الذي يتشوق لمعرفة الإجابة التي يفرزها النص لاحقا من خلال

معطيات ذات معنى محدد، إلا أن الراوي يعود إلى استذكار ذكرياته مع رباب، ومع الحرب، وذكريات كتابة مخطوطته، في أثناء العودة وهو على متن البوينك ٧٣٧، وبعد ذلك يسترجع ذكرياته في برلين لحظة وصوله إليها أول مرة ، ويستمر الكاتب في هذا الاسترجاع بحدود (٤٣) صفحة يتنوع فيها السرد مرة بصوت (ناصر) ومرة بصوت صديقه (علي)، حتى يصل إلى بغداد، وهذه الاسترجاعات الطويلة تخلق فجوة عند القارئ، الذي يحاول جاهدا الحصول على إجابات لتساؤلات ولدت في ذهنه منذ الصفحة الأولى، وهذا هو دَيْدَن الكاتب في صياغة نصّه، إذ إن صياغة النصّ يمثل «نتاج عملية إبداعية يمارس فيها الكاتب حضوره كذات مبدعة» (يقطين،٢٠٠١، ص٧٢ـ٧٣)، وبعد أن يقترب زمن السرد من الزمن الفعلي، عندما يلتقي الصديقان بعد فراق طويل، هذا الاقتراب اقترن بانفجار سيارة مفخخة في شارع المتنبي، أحرق الكثير من الكتب والمخطوطات التي قد تكون مخطوطته واحدة منهن، بعد ما أرسلها صديقه لأحدى دور النشر لطباعتها، وتستمر الأحداث وتتسع مع دخول شخصيات جديدة يرافقها استرجاعات كثيرة تمتد لحرب الثمان وليجد القارئ نفسه أمام (٥٠) صفحة جديدة تنقسم بين استرجاعات لذكريات سابقة، وبين البحث عن المخطوطة دون إشارة ولو بسيطة إلى رباب! التي كانت الغاية الرئيسة لعودة بطل الرواية (ناصر الكردي)، إلا أن أول الإشارات تأتي بعد أن عاش الرعب في بغداد ، بعد ذلك يستمر الكاتب في الصفحات المتلاحقة(٢٤) صفحة بين عرض صفحات من المخطوطة وبين استرجاعات، هذه الاسترجاعات لم تكن مجرد وسيلة شكلية، بل كانت تمثل جزءًا من مضمون الحكاية، وهي علاقة مزاوجة بين بنية التأثيرات (النص)، وبنية التجاوب (القارئ)، إذا ما وضعنا بالحسبان أن النص الأدبي ليس كينونة قابلة للتعرف، بل هو حدث دينامي في إعطاء مرونة وحرية للتنقل بين الأزمنة وذهن المتلقي، حتى يعود ليذكّر بتلك العودة معللا دوافعها، «هذا أنا مهما تقول عنّي الناس هنا.. مجنون أو مخبول.. أو أو أو .. جئت إلى بغداد من أجل رباب ولو كلّفني اللقاء المرتقب بها حياتي» (الزيدي،٢٠١٤، ص١٢٥)، بعدها يعود إلى الاسترجاع مرة يسترد ذكريات، ومرة يعرض صفحات من المخطوطة، ويصبح السارد في الفصل (٢٣) من الرواية أكثر جدية في البحث عن رباب برسم طريقة للوصول إليها، فيحصل على عنوانها ورقم هاتفها بعد ذهابه إلى مصنع أخيها، ليتمكن أخيرا من الاتصال بها هاتفيا، لكن التساؤل الأهم هل سيلتقي برباب؟ وكيف سيكون اللقاء؟ إلا أن الكاتب يعمد إلى تأجيل الإجابة، إذ بعد اتصاله برباب يختفي (ناصر الكردي) لخمسة أيام، وينشغل صديقه (علي) في البحث عنه، وليتمكن بعد جهد من مهاتفة رباب؛ لمعرفة أسباب هذا الاختفاء، إذ تخبره بأنها كانت قاب قوسين أو أدنى من أن تلتقيه، لولا ظهور جماعة مجهولة قامت بضربه واعتقاله دون معرفة مصيره، وبعد عناء وجهد يتمكن صديقه علي من إيجاده،

لكن هذه المرة في برّاد البناية الملحقة للطب العدلي، ليستلم جثته. فقد عمد الكاتب إلى خلق تلك الفجوة الاسترجاعية على طول صفحات الرواية، ليجعل القارئ شريكا ذهنيا في أحداث روايته.

٣.الفجوة الاستشرافية: نعد الفجوة الاستشرافية: هي الفجوة التي تخلق فراغات استفهامية من خلال الاستشراف الزمني للأحداث، تكون فيها المعرفة بين اليقين وانعدامه، ولا يتحقق ذلك إلا بعد أن يكون القارئ قد أدرك النهاية، ما يتحقق ضمن دراستنا شكلين؛ الاستشراف التمهيدي الخداع، والاستشراف الإعلاني المغلوط، إذ إن هذين الشكلين هما من يحدثا فجوة استفهامية تُوقع القارئ فريسة خداع الكاتب، أو قد يبقى القارئ على طول الرواية بين اليقين والشك، بسبب مغامرة الكاتب وارتياده للتجريب، نقارب ذلك في رواية (أحمر حانه) للكاتب حميد الربيعي، يبدأ الكاتب روايته من نهاية المتن الحكائي، إذ يبدأ القصّ بضرب شخصٍ غريب بالصنادل، وهو يصرخ « أعطوني برهة لأقرأ ما تبقى من أسرارها اللاهبة، اللاهثة في التيه، دعوني أروي بقية النبوءات» (الربيعي،٢٠١٧، ص٧)، لم ينتبهوا إليه حتى «قرأ الرؤيا وذكر العجل استمعوا له، أدركوا أن الفتى كان يتكلم» (الربيعي،٢٠١٧، ص٨)، هذه الإشارات الأولية في الرواية لنبوات يتحدث عنها (الفتى) مبهمة وتثير استفسارات وتساؤلات القارئ: من يكون هذا الفتى؟ وماذا تعني تلك التنبؤات؟ وهل ستتحقق نبوءاته؟ وماهي نبوءة العجل التي أشار إليها؟ وبعد أن يتحول السرد على لسان الفتى نجده يشير إلى تلك النبوءة بإشارة مقارنة « أنا يكفيني الشارع مرتعاً لكل محطاتي، بدءاً من أول الجسر حتى ...، أين ينتهي؟ أمتلك عصا موسى وسأشقُّ النهر، أنقذ شعبي من عبودية المستشارين أولئك القابعين في الطرف الآخر من النهر» (الربيعي،٢٠١٧، ص١١)، وهذه البواعث الجديدة تجعل القارئ يقظا ومحملا بالتساؤلات، ينتظر الإجابات، إذ تتضح بعض ملامح هذا الفتى الذي يتعرف القارئ على اسمه (إدريس) والذي يلقب مرة بالعاشق ومرة بالشيطان، عندما يتحول السرد على لسان أخته التي تتحدث عن أمور غرائبية رافقت أمها في أثناء حمله والتي تحاول مرارا أسقاط الجنين والتخلص من خطيئتها، إذ يقوم الطفل بمد خمس أصابع من موضع البطن تنقض سريعا على أقراط أمها، مما أصابها بالرعب، حتى قامت الأم بإسقاطه بعيدا في الأراضي المنخفضة من مدينة (خاراكس) إذ أنزل إلى مياه الهور مثل كرة ملساء تدحرجت(الربيعي،٢٠١٧، ص٤٢)، وهي تشير إلى تلبس إدريس قصة الإسكندر المقدوني والطاهي في أثناء استراحته قرب الهور في المدينة التي بناها في ما بعد، وأخذت اسم (خاراكس)، والتي تتلخص بطلب الإسكندر من الطاهي صيد حوت وطهيه وجبة غداء، إذ تفاجأ الطاهي بعد شقّ بطن الحوت أن فيها مولودا بشريا، و قد تنبأ الطاهي خيرا بهذا المولود «يا بني، ستكون أحوال وأهوال، صولات ووقائع، ما دمت قد ولدت في هور وأنجبك

حوت، كل حول سيقشر لك وجه وكل هول سيعلن دمك نفوره، فحاذر أن تعيش وحيدا، سيكون شأنك عظيما» (الربيعي،٢٠١٧، ص٤٦)، والقارئ ينتظر هل هذا الاستشراف سيتحقق؟، ويقترب إدريس من تحقيق حلمه إذ يجتمع بالأدارسة الآخرين (إدريس العريف، وإدريس الخراز، وإدريس العجوز)، وقد حقق كل منهم ما كلف به بإعداد جيش جرار، كما تمكن إدريس العجوز من السطو على مصرف (الزوية) ونهب أحد عشر كيلو ذهب ليتمكن من صناعة (العجل) (الربيعي،٢٠١٧، ص١٨١)، وهنا القارئ يقترب من معرفة رؤيا العجل التي وردت في الصفحة الأولى من الرواية، وتبدأ بعض الإجابات تكشف نفسها للقارئ من خلال معطيات النصّ مع اقتراب الأحداث من النهاية، ومع اقتراب إدريس من تحقيق حلمه بلقائه الجنرال ليسلمه مهمة قيادة الجيوش عند الجسر، وهنا القارئ يشعر أن الاستشراف التمهيدي سار على وفق ما مهدَّ له الكاتب، وعلى وفق أفق توقعاته المنسجمة مع النص، إلا أن أخت إدريس – التي تحولت بفعل ساحر إلى (حدأة) وبرغبتها للانتقام من أخيها– قد خيبت آماله بوشايتها لإخوة الكهف عنه، ليهجم عليه كلبهم ولتلوح صنادلهم في الأفق، دون الكف عن ضربه إلا بعد أن ذكرهم بالعجل الذي صنعه إدريس من سرقاته المتعددة، فالاستشراف المتعلق بمحكي (إدريس العاشق) هو استشراف تمهيدي خداع لم يحقق لإدريس ما كان يطمح إليه في النهاية، رغم أنه كان قاب قوسين أو أدنى من تحقيق ذاك الحلم.

٤.الفجوة التدريجية (التمديدية): هي فجوة تشكل فراغا نصيا من خلال التمديد والتأجيل بين الفجوة وملئها، أو بين التساؤلات وإجاباتها، التي تزيد من فضول القارئ وتفاعله مع النص حتى النهاية، يوظف فيها الكاتب أدوات محددة تحقق له غايته في ذلك. ففي رواية (ڤيرچوالية) للكاتب سعد سعيد، التي تمثل نصا حكائيا مجردا، يعتمد كليا على عنصر الحوار، تتمثل ببطل الرواية وهو كاتب روائي (أنس حلمي)، الذي يتحاور مع وحدة (SSR2981957-TS) أحدى الوحدات الإلكترونية لحاسوب الكاتب بعد تعطله والتي تتحدث بلغة ركيكة لا تتمكن من لفظ (ال) التعريف، يضطر فها الكاتب إلى مسايرة هذه الوحدة التي تفاجئه بنشر كل محاوراته السرية في موقع التواصل الاجتماعي الفيس بك – حتى المحذوف منها– على مواقع حقيقية، «قرر SSR2981957-TS أن يستعيد معلومات محذوفة وينشرها على موقع حقيقية حيث تعوّد بشر مدير أنس حلمي أن ينشر بعض ما يكتب»(سعيد،٢٠١٢، ص١٠) مما يجعل الكاتب في موقف حرج، بين مصدق ورافض لهذا الأمر، الذي استسلم له في نهاية الأمر، وهذه البداية الغرائبية وهذا الجدل الحواري الغريب بين الأنسان ووحدة من وحدات الحاسوب أثارت تساؤلات القارئ، وجعلته ينتظر معرفة المزيد عن حقيقة هذه الوحدة؟ وما الذي تود الوصول إليه؟، وهل هي كما تدعي أم إن هناك فعلا إنسانيا متخفيا خلف تلك التسمية والادعاء؟ وماذا سيفعل الكاتب

ليتجنب تلك الفضيحة التي تتمثل بنشر محادثاته الخاصة والسرية؟ وحتى يصل القارئ إلى تلك الأجوبة عليه أن يقرأ (٢٣٨) صفحة تعمد فيها الكاتب إلى التمديد والتدريج باسترجاع المحادثات القديمة والطويلة التي تم حذفها من قبل (أنس حلمي) ، وبالحوار الذي يوزع سلطة التعبير بين شخصين، وكذلك بالمراسلة الإلكترونية عبر برنامج دردشة (الفيس بك)، ففي كل مقطع يكون فيها الكاتب طرفا مع شخصية من أصدقائه الذين كان معظمهم من النساء، مستعرضا حوارات تركزت بين محورين اثنين (الثقافة والجنس)، وبذلك استطاع الكاتب أن يملأ تلك المساحة الكبيرة من الصفحات بتوظيف وسائل فنية ومعرفية، كذلك كانت له طريقته في رسم شخصياته بكل ما تحمل من ميول وأفكار ورغبات وتناقض، فقد وظف الاسترجاع ليجذب القارئ للاطلاع على أغلب المحادثات التي جرت قبل ظهور الوحدة SSR2981957-TS، بطريقة حوار توزع فيه الكلام بين شخصيتين من خلال سجالات وتبادل الأفكار والرغبات والهواجس، وهذه وسائل شكلية جاءت لتعبئة النص، إضافة إلى وظائفها الفنية والدلالية بما تمثله من رغبة الكاتب بإيصال إفكار محددة للقارئ تتمثل بالعالم الافتراضي الذي يعيشه الإنسان هربا من الواقع المرير، وهذا ما يشير إليه عنوان الرواية (ڤيرچوالية)، عندما يبين الكاتب معنى هذه التسمية في حوار أنس حلمي مع أحدى الشخصيات «– أهلاً بك في العالم الافتراضي في الفيرجوالية. – ماذا؟ – الفيرجوالية هي كلمة من اختراعي مأخوذة من (virtual world) وهي تعني العالم الافتراضي»(سعيد،٢٠١٢، ص٧١)، هذه الحوارات التي تنعكس أجواؤها المشحونة بالعواطف المتسارعة على القارئ، وتمنع أي ملل في انتظار ما سينتهي إليه محكي (أنس حلمي) مع تلك الوحدة الإلكترونية العجيبة، وهذا أمدَّ السرد وأبطأ من حركته وأخر من عملية التجسير والملء بين التساؤلات في بداية الرواية والإجابات المنتظرة حتى النهاية، وعندما يصل القارئ إلى النهاية التي تترك مفتوحة أمام تأويلاته، يجد أن الكاتب أراد من تلك المحاورة الافتراضية أن يستنكر من ذلك الأنسان الضعيف « أنت أضعف من أن تستطيع ذلك»(سعيد،٢٠١٢، ص٢٥٧)، الذي لا يستخدم منطق العقل في تقبل الواقع، ليكتشف القارئ قبل نهاية الرواية بسطر واحد، أن الذي يتحدث مع(أنس حلمي) لم يكن وحدة إلكترونية، وإنما هي أحدى صديقاته الافتراضيات (أمل بلغيث) التي أنهت ذلك الحوار بضحكة طويلة، مثلت صدمة للقارئ محت سجله النصّي وخيبة أفق توقعاته أمام رؤية النص، وبذلك تمكن الكاتب من خلق فجوة استفهامية، وتمديد المساحة الفاصلة بين تلك الفجوة وآلية ملئها، وفي رواية (لماذا تكرهين ريمارك؟) للكاتب محمد علوان جبر، وتحديداً عند محكي (برهان) الذي يمثل المحكي الإطار للرواية ، يغادر برهان البلد بجواز سفر مزور باسم صديقه (اكرم)، وبعد أن يستقر في بيروت، يبقى حنينه لمدينته بغداد

ولحبيبته (هالة)، متحدثا في الفصل الثاني عن صورة وقعت عينه عليها في إحدى الصحف« منذ اللحظة التي وقعت فيها عيناه على الصورة في الجريدةٍ، شعر بأن أمر كبيرا سيحدث. لم يستطع أن يعرف ما هو، لكنه متأكد من حدوثه بشكل من الأشكال!»(جبر،٢٠١٨، ص١٥)، ويتساءل القارئ صورة من التي وقعت عليها عينه في الجريدة؟ وما الملامح التي أظهرت لبرهان ما كان مخبوءًا في طيات قلبه؟ وما العلاقة بين هذه الملامح وحلمه المتكرر، وما الأمر الذي تنبأ بحدوثه بسبب رؤيته لتلك الصورة؟ كل تلك التساؤلات التي تثيرها الإحالة السابقة جعلت القارئ يواصل القراءة منتظرا الإجابات، إلا أن الكاتب يعمد إلى التمديد والتدريج بالأحداث وهو يترك إشارات بسيطة بين الفينة والأخرى لتلك الصورة، وكأنه يتقصد إيقاظ القارئ لمواصلة بحثه عن تلك الإجابات، فهو يتخذ من استرجاع الذكريات، ومن الوقفات الوصفية ومن التكرار وسائل لهذا التمديد، لكنه في أثناء ذلك « يتذكر تلك الصورة التي رآها في جريدة (المستقبل) ثمة خبر فوقها (افتتاح مكتب لوزارة التجارة العراقية في بيروت)، لا يهتم سوى بصورتها التي حفزته لكي يستعيد الملامح التي يعرفها: الوقفة، التسريحة، الابتسامة. سرت رعشة في جسده كله (أهي هالة التي عرفها في ذلك المخزن المنزوي في محطة الشالجية؟)»(جبر،٢٠١٨، ص١٩)، وقد يسبق ذهن القارئ النصّ إلى هذا السؤال متشوقا لمعرفة الإجابة، إلا إن الكاتب يمدد السرد باسترجاعات كثيرة، مع وقفات وصفية تمتد لأكثر من (٣٢) صفحة، حتى يقرر بعد كل تلك الذكريات التي حركتها الصورة « في الذهاب إلى جريدة (المستقبل) التي نشرت الخبر وشرب فنجان قهوة مع رئيس تحريرها، السيد (شربل)، ليعرف الخبر»(جبر،٢٠١٨، ص٥٢)، وهذا التمديد هو من يخلق الفجوة بين تساؤلات القارئ ومعطيات النص المنتظرة لملء تلك الفجوة، ويستمر الكاتب في التمديد، فبالإضافة إلى تلك الوسائل الفنية التي استخدمها (الاسترجاع، والوقفة الوصفية)، ينحو بوسيلتين جديدتين؛ التكرار، وإقحام محكيات ثانوية تمثل الهامش للمحكي الاطار، فنجده يكرر محكي ثريا مع التمثال الجبسي(جبر،٢٠١٨، ص٥٤)، ويكرر كيف كانت ثريا تمسك يده مع أكرم لتقودهم للمدرسة (جبر،٢٠١٨، ص٧٤)، ويكرر قصة زواج هالة الثاني وطلاقها (جبر،٢٠١٨، ص٧٥)، ويكرر بإسهاب قصة (المرأة والعكاز) (جبر،٢٠١٨، ص٨٥)، ويواصل الكاتب تكرار بعض الأحداث عامد، ومحاولا أن يوظف تلك التكرارات مع ما يتناسب من الأحداث، من أجل أن يمدد ويتدرج في إيصال الأجوبة بشكل بطيء للقارئ، كما يسرد حكايات ثانوية تمثل الهامش للحكاية الاطار، فتأتي قصة (المرأة والعكاز) (جبر،٢٠١٨، ص٧٠)، هي قصة للكاتب نفسه صدرت في ضمن مجموعة قصصية حملت عنوان القصة نفسه (جبر،٢٠١٥، ص٢١)٢١، وحكاية الدكتاتور الذي حارب الجميع (جبر،٢٠١٨، ص٨٠)، وقصة (القطاف المر) (جبر،٢٠١٨، ص٩٠)، التي

تأخذ حيزا كبيرا من صفحات الرواية، مع الاسترجاعات والاستذكارات الطويلة، كلها امتدت بشكل عامد بين الفجوة وملئها وبين السؤال وجوابه، فهي إضافة لدورها الجمالي في تمديد وتدريج القارئ للمعرفة وما تحققه من تواصل وتشوق، فهي تأخذ دورا تكميليا في بنية الرواية من ناحية الشكل والمضمون والدلالة، فبعد (٧٣) صفحة من إعلانه نيته زيارة صحيفة المستقبل التي نشرت الصورة والخبر، وبعد أن حصل على عنوان (مكتب تجارة المواد الغذائية العراقية في لبنان) من قبل رئيس صحيفة المستقبل، كان وجها لوجه مع صاحبة الصورة « نهضت (هالة) مقتربة مني، فألقت نفسها على صدري، بتلقائية مذهلة، شممت العطر الذي أعرفه جيدا.. ابتعدت قليلا وطالعتني من رأسي إلى قدمي ثم عادت وضمتني إليها»(جبر،٢٠١٨، ص١٢٥)، ، وبعد (١١٠) صفحة على التساؤلات التي أثارها النصّ جاء الجواب من قبل المعطيات النصّية لتملأ الفجوة التمديدية في سياق النصّ.

٥.الفجوة التضليلية: هي الفجوة التي تحدث فراغات في داخل المعطيات النصّية المؤجلة، تقوم على تقديم معلومات نصية ناقصة أو مضللة، تتعلق بالشخصيات أو الأحداث، لا تستند إلى معطيات متكاملة وحقيقية، يكون فيها القارئ ضحية عند لحظة الانكشاف والمفاجأة، بكل ما تحمله من تأثير في المستوى الانفعالي والذهني للقارئ، ففي رواية (منازل ح ١٧) للكاتبة رغد السهيل، وبعد أن تقطع الكاتبة شوطا طويلا في محكي الشخصية التاريخية (قمر الزمان)، بما يحيط بهذه الشخصية من كرامات رافقت ولادتها إلى نبوغ مبكر، حتى تصدّرها للمشهد الديني وتزعمها لقومها، وبعد تلك الزعامة النادرة لامرأة، تطالب بتوحيد الأديان، ونسخ الشريعة، فتثير ضجة حولها، وعندما تقترب الرواية من نهايتها، ويبدأ القارئ بطرح تساؤلاته عن النهاية التي ستشهدها (قمر الزمان) بعد ما أثارت من فتن وانقسامات في (كربلاء وبغداد وبلاد فارس)، وينتظر القارئ حتى تأتي أول الإشارات، إذ تتنبأ قمر الزمان إلى مصيرها في أثناء حوارها مع (هُما خانم) زوج مدير شرطة طهران « إن أيامي معدودة يا هُما خانم، سوف يقتلني الشاه ويقتل زوجك بعدما ينتف لحيته أمام قصر كلستان!» (السهيل،٢٠١٩، ص٢٨٢) ، وبما أن نبوءات (قمر الزمان) على طول الرواية كانت تتحقق منذ أن كانت طفلة؛ لذا اطمئن القارئ إلى هذه النهاية وماهي إلا صفحات حتى تتحقق تلك النبوءة، إلا إن ذلك الاطمئنان عند القارئ يُتلتِل في نهاية المقطع نفسه، والسرد على لسان (هُما خانم) وهي تصف موت قمر الزمان بالاختفاء «وبعد اختفائها بسنوات قلائل قتل الشاه زوجي ظلما وافتراء ونتف لحيته أمام قصر كلستان» (السهيل،٢٠١٩، ص٢٨٣)، والقارئ يتساءل عن الاختلاف بين القتل في النبوءة السابقة والاختفاء الذي تحدثت عنه هُما خانم، وبذلك تحدث فجوة تضليلية، تعمدت الكاتبة في انقاص معلومات تلك النهاية هل قتلت أو اختفت ؟ أم إن (هُما خانم) بذكرها كلمة (اختفاء) قصدت موتها

واختفاءها عن مسرح الأحداث؟ إذ كان بإمكان الكاتبة أن تفصل القول على لسان (هُما خانم) بما حدث لها مثلما فصلت القول بما حدث لزوجها، وينتظر القارئ متشوقا حتى يصل مبدئيا إلى تفاصيل النهاية، فتتحدث الكاتبة عن ليلة يتصاعد فيها دخان مبخرة (قمر الزمان)، يظهر لها زنجي مكلف من قبل الشاه بقتلها، يأمرها أن تترجل من الفرس، وبعد ذلك يقودها داخل حديقة الأليخاني، يحكم على رقبتها من الخلف، يأخذ المنديل الذي رافق رسغها الأيمن منذ الطفولة، ويحشره في فمها دافعا به نحو بلعوها حتى تسقط، بعد ذلك « نفض الزنجي يديه، حملها ورماها في البئر» (السهيل،٢٠١٩، ص٢٩١) ، وبتلك التفاصيل يتأكد القارئ أن الرؤيا بقتلها من قبل الشاه تحققت، وهي نهاية طبيعية ومتوقعة من ناحيتين: أن سلطة الشاه تقتل كل من يقف بوجهها، ومن ناحية أخرى أن نبوءات قمر الزمان على طول الرواية كانت تتحقق، لكن توقعات القارئ تخيب أمام رفض(قمر الزمان) لتلك النهاية، بعد أن خفّت رائحة البخور « استعادت صلابتها واتخذت قرارها، فاهتزت طهران صباح اليوم التالي..» (السهيل،٢٠١٩، ص٢٩٢) ، ليكشف القارئ أنه ضلل مرة ثانية، فلم تكن تلك النهاية إنما هي هواجس (قمر الزمان) عند وضع رأسها في دخان المبخرة، ويتسأل القارئ ما القرار الذي اتخذته والذي سيهز طهران؟ حتى تخبرنا الكاتبة في المقطع التالي من الرواية بواسطة راوٍ عليم عن فرار السجينة (قمر الزمان) من بيت رئيس الشرطة بشكل مضلل وغريب دون أن يراها أحد «انتشرت الأقاويل والتفسيرات، قال أحدهم إنها شيطان يظهر ويختفي متى شاء، قال آخر تلبسها الجن جراء عصيانها وإلحادها فحملها بعيدا، وقال قوم آخرون لتذهب إلى الجحيم ما دمنا تخلصنا منها، وهمس أتباعها سرا ستظهر ثانية، وتعود بعد غيبتها، فلم يقتلها أحد، ولا عثروا على جثمانها، ولا أثر لكتبها وألواحها، لا شيء مطلقا» (السهيل،٢٠١٩، ص٢٩٣) ، وتستمر الكاتبة في تضليل القارئ بمجموعة خيارات، يشارك القارئ في اختيار ما يقترب من أفق توقعاته، إلا أن هذه الفجوة التضليلية التي يخلقها الكاتب للقارئ تختفي وتملأ بعد أن تشير الكاتبة أخيرا إلى النهاية الغرائبية لقمر الزمان، فعند هروبها من النافذة، جاءتها فرس دهماء امتطتها، وبزغت من جوف الأرض سبع عشرة نجمة تصاعدت حولها « مدت كفها لتلتقط نجمة، وحين لمستها ارتفعت هي والنجوم إلى السماء، واختفت للأبد!» (السهيل،٢٠١٩، ص٢٩٤) ، وبهذا التلاعب الفني في منح المعرفة للقارئ تتمكن الكاتبة من جعل القارئ متواصلا مع الرواية حتى النهاية، يقدم فرضياته ورؤياه متفاعلا ومشاركا، وهذا التفاعل الذهني وهو من يجعل النصّ راسخا بشخوصه في ذهن القارئ، فالمفاجأة التي يتركها النصّ لها أثرها الانفعالي الذي يقوده إلى المراجعة وإعادة ترتيب أفكاره، وفي رواية (ذَكْرَأَة) للكاتب علي الحديثي ،إذ يحمل المقطع الأول عنوان الرواية نفسها (ذَكْرَأَة) ويوهم القارئ المتعطش لمعرفة معنى تلك اللفظة!، إذ يقدم الكاتب للقارئ

تعريفا لذَكْرَأَة، لكن هذا التعريف يأتي للتضليل دون المعرفة، وهو تعريف لتنكير اللفظة التي لا تشفع لها (أل) التعريف، منوها إلى كائنه الغريب « هذه الكلمات سيرة أخطبوطية لكائن لا أحد يعرف متى.. كيف.. أين.. ولماذا وُلَد؟ وانتهى الأمر» (الحديثي،٢٠١٩، ص٩) ، فهو كائن ولد بلا مكان في كل زمان وبلا زمان في كل مكان، يحمل ملايين الوجوه، حتى أن الكاتب (السارد) يتحدث عن (ذَكْرَأَة) مرة بضمير (الهاء) ومرة بضمير (ها)، إذ يصف هذا الكائن اللامحدد: «منذ سنوات سبقت عمري جاءني في المنام يرتدي جسدًا عارياً طويلاً، كنت حينها أرقد في كهف مظلم، اندفع نحوي بقوة ليعمّدني بمائه اللزج، سرت فيّ الروح»(الحديثي،٢٠١٩، ص٩)، فالنصّ يوحي بالعلاقة الجنسية المتمثلة بالطبيعة الأنثوية عند الرجل (الأنيما) أو الطبيعة الذكرية عند المرأة (الأنيموس)، إلا أن الكاتب يحاول من خلال التلاعب بالمفردات بلغته الشعرية أن يضلل القارئ، ثم يعود ليطمئنهم « لا تقلقوا، لا يوجد خطأ مطبعي، في (ها) ضجيجها، هو هكذا، ليس خنثى، بدأ بأنين وانطلق بصرخة.. يبدأ رجلاً ويعيش بلغة المرأة، فهو (ذَكْرَأَة)، وكما بدأ رجلاً وبدأنا معه هكذا، ولن أقول انتهى امرأة، بل بدأ امرأة مرة أخرى» (الحديثي،٢٠١٩، ص١١)، ورغم أن الكاتب بذكر (ليس خنثى) يخرج القارئ من ما يوهمه العنوان ويخرج ذَكْرَأَة من دائرة التصنيف الجندري، لكنه يستمر في تضليل القارئ بهذا الكائن الغريب؛ ليخلق فجوة استفهامية، تترك القارئ يلهث وراء معرفة من تكون (ذَكْرَأَة)؟ هل هي كائن بشري؟ ولِمَ جنسها غير واضح؟ أم هي مجرد كائن مختلق من قبل الكاتب لقصدية يتعمد إخفاءها؟ ويمكن وصف أحداث الرواية بأنها اعتيادية تمثل سيرة ذاتية للراوي على لسان السارد، لكن الشيء الميتافيزيقي في الرواية هو محكي (ذَكْرَأَة) الذي يرافق السارد في كل مكان وزمان، السارد يشعر بها ولا يستطع وصفها، كلما نبس بها واجهته علامات الاستفهام ممن يحيط به ، فيجيب بلا جواب!، فمرة تكون رمزاً للصرخة الداخلية للإنسان، لتساؤلاته، لصراعاته النفسية، لاحتجاجه واستنكاره ورفضه، ومرة تنحصر أهميتها في القيادة ضد شيء مجهول لا يصرح به السارد، ومرة تتحول إلى أفعى جائعة، ومرة تكون الكتب هي من ترينا وجهها بينما النوم يمثل المهرب منها، ومرة يؤكد ما صرح به سابقا، لكن هذه المرة على لسان خاله بأنها (الصرخة) التي بداخل الإنسان، فيقع القارئ تحت رحمة التضليل، و لا سيما أن أحداث الرواية ترتفع وتنخفض فيها صرخة السارد بين متقلبات الحياة اليومية من الحرمان والخوف والحرب والسجن والحب، فنجد بأن ذَكْرَأَة ترتفع حدتها في بداية الرواية إلا إنها تنخفض دون أن تموت في نهاية الرواية «بحبك لم تمت ذَكْرَأَة، ولن تموت، لا قوة في الأرض يمكنها أن تلجم صوتاً يولد في داخلنا، لكننا نحاول أن نجد صوتاً أعلى وأجمل يمكننا أن نلوذ به من زعيق ذَكْرَأَة الأبدي، فكان حبك ذلك الصوت الأجمل الذي لاذت به روحي»(الحديثي،٢٠١٩، ص١٢١)

، لكن عشيقته اللبنانية (ليلى) ترد على السارد في أخر صفحة من الرواية متفقة معه لكن بطريقتها « يا عمار.. ومن وجد نصفه فلا حاجة له بذكرأة» (الحديثي،٢٠١٩، ص١٥٣) ، فالإنسان دون وجود نصفه الثاني يكون مزدوج الجنسية، وصرخة ضائعة، بما يمثله ذلك النصف الغائب، في إيجاد الحب، الوطن، الدين، الأهل، الجنس، السلام، الأمان... الخ. وبذلك تأتي الإجابة متأخرة للقارئ في معرفة معنى ذكرأة، إذ هي الصرخة التي بداخل كل إنسان تزداد وتضمحل بحسب الظروف المحيطة به، وبالنهاية يمكن القول أن للقارئ أيضا (ذكرأة) تمثل صرخة تساؤلاته التي أحدثت عصفا ذهنيا له، فلم تهدأ تلك الصرخة إلا بعد معرفة الإجابة، وبعد أن يتكفل النص بتوجيهه في ملء تلك الفجوة التضليلية التي وضعها الكاتب نفسه، مقيما علاقة حميمية بين القارئ والنص من البداية حتى آخر صفحة.

خاتمة البحث ونتائجه:

١. أن فلسفة الفجوات في النص قائمة على أسباب قد تكون إجبارية تتمثل بتناول المحظور دون المساس المباشر بمن يمثل ذلك المحظور، وقد تكون الدوافع اختيارية تتمثل بتحقيق الاستجابة الجمالية والفنية، لكسب استحسان القارئ، أو لتحقيق الاتصال مع القارئ، أو لتحقيق الخلود والبقاء الذاتي للنصّ.

٢.أن الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، قد وظفت فجوات النص بوصفها واحدة من النشاطات التأجيلية في داخل البنية النصية، مما ولّد مساحات نصية فارغة، أي من خلال استبدالات مكانية في داخل النص.

٣.أن خلق الفجوة في النصوص الروائية العراقية قد تحققت من خلال توظيف الاستطراد أو الاستشراف أو الاسترجاع أو التمديد أو التضليل أو التغليق، وبذلك عمد الكاتب إلى تأجيل المعرفة، ليشغل القارئ ويرهق تصوراته الذهنية في ملء الفجوة .

٤.اعتماد الكتاب العراقيين على تقانات حديثة ترتبط بالمتلقي، تتمثل بوضع فجوات سردية استفهامية، تمنحه سلطة موازية لسلطة المؤلف وسلطة النص، تخلق علاقة حوارية لا يكتمل النص إلا بمشاركة القارئ.

٥.عمد كتّاب الرواية العراقية، و لا سيما بعد ٢٠٠٣م إلى تحفيز القارئ على المشاركة والتفاعل لتحقيق أكبر قدر من التواصل، من خلال خلق فجوة استفهامية تضمر المعنى المقصود، وليتركوا للقارئ عملية البحث والاكتشاف والفهم، من خلال ملء الفجوات وتحقيق التواصل الأدبي بالمشاركة بينهما.

قائمة المصادر والمراجع:

آيزر، فولفغانغ.(٢٠٠٠). فعل القراءة. د ط. المشروع القومي للترجمة. القاهرة.

آيزر، فولفغانغ.(٢٠٠٦). القارئ الضمني. ط١. دار الشؤون الثقافية. بغداد.

بحراوي، حسن.(١٩٩٠). بنية الشكل الروائي. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت.

بوعزة، محمد.(٢٠٠٧). هيرمينوطيقيا المحكي. ط١. الانتشار العربي. بيروت.

جبر، محمد علوان.(٢٠١٥). تراتيل العكاز الأخير. ط١. دار ومكتبة علوان. بغداد.

جبر، محمد علوان.(٢٠١٨). لماذا تكرهين ريمارك.ط١. دار الحكمة. لندن.

جودة، جاسم حميد.(٢٠١٦). الظاهراتية والرمز. ط١. الدار المنهجية. عمان.

الحديثي، علي.(٢٠١٩). ذكرأة. ط١. دار نينوى. دمشق.

دريدا، جاك.(٢٠٠٠). الكتابة والاختلاف. ط٢. دار توبقال. الدار البيضاء.

الراوي، شهد.(٢٠١٦). ساعة بغداد. ط٢. دار الحكمة. لندن.

الربيعي، حميد.(٢٠١٧). أحمر حانة. ط١. دار صفصافة .الجيزة.

رحيم، سعد محمد.(٢٠١٦). مقتل بائع الكتب. ط١. دار سطور. بغداد.

الزيدي، فليح خضير.(٢٠١٤). فندق كويستيان. ط١. دار الحريري. بيروت.

سعيد، سعد.(٢٠١٢). ڤيرچوالية. ط١.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.

السهيل، رغد.(٢٠١٩). منازل ح١٧. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.

الشبيب، طه حامد. (٢٠٠٥). حبال الغسيل. د ط. مطبعة القبس. بغداد.

طه، إبراهيم.(١٩٩٣)."نظام التفجية وحوارية القراءة". مجلة الكرمل. (١٤): ٩٥-١٢٩.

عباس، لؤي حمزة. (٢٠١١). مدينة الصور. ط١.الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت.

العطوي، عبدالغفار.(٢٠١٤).القارئ في السرد. ط١. دار الروسم. بغداد.

عقاد، منقذ نادر.(٢٠١٢).بنية السرد في الرواية العربية الجديدة. ط١. دار الثقافة والأعلام. الشارقة.

فاضل، حامد.(٢٠١٥).بلدة في علبة. ط١. دار سطور. بغداد.

فلك، نصيف.(٢٠١٥). قياموت. ط١. دار سطور. بغداد.

كجه جي، إنعام.(٢٠١٩). الحفيدة الأمريكية. د ط. مكتبة الأسرة الأردنية. عمان.

كرمياني، تحسين.(٢٠١١).حكايتي مع رأس مقطوع.ط١.المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.

كنعان، شلوميت ريمون.(١٩٩٥).التخييل القصصي. ط١. دار الثقافة. الدار البيضاء.

لحمداني، حميد.(٢٠٠٣). القراءة وتوليد الدّلالة. ط١. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.

مفتاح، محمد.(٢٠٠٠). النص من القراءة إلى التنظير. ط١. شركة المدارس. الدار البيضاء.

مندور، محمد.(د.ت).الأدب ومذاهبه. د. ط. دار نهضة مصر .القاهرة.

موسى، عبد المطلب عبد المهدي.(٢٠١٦). ظاهرة العنف السياسي.ط١. دار غيداء. عمان.

هولب، روبرت.(١٩٩٤). نظرية التلقي مقدمة نقدية. ط١. النادي الأدبي الثقافي في جدة. جدة.

يقطين، سعيد.(٢٠٠١). انفتاح النصّ الرّوائي. ط٢.المركز الثقافي العربي. بيروت.

List of sources and references

- Abbas, Louay Hamza. (2011). city pictures. P. 1. Arab House for Science Publishers. Beirut.
- Akkad, Munqith Nader. (2012). The Structure of Narrative in the New Arabic Novel. P. 1. House of Culture and Media. Sharjah.
- Al-Atwi, Abdul Ghaffar. (2014). The reader in the narration. P. 1. Rossum House. Baghdad.
- Al-Hadithi, Ali (2019). Thekrat P. 1. Nineveh House. Damascus.
- Al-Rawi, Shahd. (2016). Baghdad Clock. P. 2. Dar al-Hikma. London.
- Al-Rubaie, Hamid. (2017). red pub. P. 1. Dar Safsafa, Giza.
- Al-Shabib, Taha Hamed. (2005). Clotheslines. P. i. Al Qabas Press. Baghdad.
- Al-Suhail, Raghad (2019). 17 homes. P. 1. The Arab Foundation for Studies and Publishing. Beirut.
- Al-Zaidi, Falih Khudair. (2014). Questian Hotel. P. 1. Hariri House. Beirut.
- Bahrawi, Hassan. (1990). The structure of the narrative form. P. 1. Arab Cultural Center. Beirut.
- Bouazza, Mohamed. (2007). Narrated Hermeneutics. P. 1. Arab spread. Beirut.
- Canaan, Shlomit Raymond. (1995). Narrative Fiction. P. 1. House of Culture. White House.
- Derrida, Jack. (2000). Writing and difference. P. 2. Dar Toubkal. White House.
- Fadel, Hamed. (2015). A town in a box. P. 1. Structure House. Baghdad.
- Falak, Nassif (2015). Qiyamut. P. 1. House of Structures Baghdad.
- Gabr, Muhammad Alwan. (2015). The last crutch hymns. P. 1. Alwan House and Library. Baghdad.
- Gabr, Muhammad Alwan. (2018). Why do you hate Remarque.1st. Dar al-Hikma. London.
- Hamdani, Hamid. (2003). Reading and semantic generation. P. 1. Arab Cultural Center. White House.
- Holb, Robert. (1994). Reception theory a critical introduction. P. 1. Literary Cultural Club in Jeddah. grandmother.
- Iser, Wolfgang. (2000). the act of reading. The National Translation Project. Cairo.
- Iser, Wolfgang. (2006). implicit reader. P. 1. House of Cultural Affairs. Baghdad.
- Judeh, Jassim Hamid. (2016). Phenomenology and symbol. P. 1. Methodology house. Oman.
- Kajah Ji, Inaam (2019). American granddaughter. Jordanian Family Library. Oman.
- Karmyani, Tahseen (2011). My story with a severed head. 1st Edition. The Arab Institute for Studies and Publishing. Beirut.
- Mandour, Muhammad (D.T). Literature and its Doctrines. . Egypt's Renaissance House, Cairo.

- Muftah, Muhammad. (2000). Text from reading to theorizing. P. 1. School Company. White House.
- Musa, Abdul Muttalib Abdul Mahdi. (2016). The phenomenon of political violence. P. 1. Ghaida's house Oman.
- Rahim, Saad Mohammed. (2016). The bookseller was murdered. P. 1. Structure House. Baghdad.
- Saeed, Saad. (2012). Virgo. P. 1. The Arab Foundation for Studies and Publishing. Beirut.
- Taha, Ibrahim. (1993). "The Gapping System and Dialogue of Reading". Carmel Magazine. (14): 95-129.
- Yaqtin, Saeed. (2001). The openness of the narrative text. I 2. The Arab Cultural Center. Beirut.