فن البداية في القصة العراقية المعاصرة

أ.م.د. ثائر عبد المجيد العذاري _ جامعة واسط – كلية التربية _ قسم اللغة العربية

1. مفهوم البداية

(1 . 1) على الرغم من الأهمية البالغة لهذا الجزء من بنية القصة فانه لم يحظ بالقدر الكافي من الدراسة إذ لم نوفق في الوصول الى دراسة موسعة لتقنيات (البداية)، ودورها البنائي في الأدب القصصي، اذا ما استثنينا طبعا الاشارات العاجلة التي لا تكاد تخلو منها دراسة في هذا الأدب تقريبا، والقليل من المقالات المبتسرة[1]، وهذا ما جعل البحث يشق طريقه في ارض مجهولة، صارت معها قضية صياغة قاعدة نظرية عامة أمرا شاقا، ومدعاة للكثير من التأمل.

واذا كانت الدراسات حول البداية قليلة، فان هناك قضية مهمة ذات علاقة بها، يمكن أن نقرر أنها أهملت إهمالا تاما، وهي قضية العنوانات، إذ لم نعثر على أية اشارة صغيرة أو كبيرة تشير الى وظائف العنوان في القصة القصيرة[2]. ونرى أن القصة تبدأ، فيما يتعلق بالقارئ في الأقل، من العنوان وليس من الكلمة الأولى بعده فهو أشبه ما يكون بتلك الدقات الثلاث على خشبة المسرح قبل بداية العرض، أو بذلك المذيع الذي يظهر على شاشة التلفزيون ليعلن للمشاهدين أن يترقبوا خبرا مهما. صحيح أن العنوان جزء أصيل من بنية النص القصصي، لكنه يقوم بوظيفة (العلامة اللاصقة Lable) التي تعرف تلك البنية، ولعل هذا أدق ما يمكن أن يوصف به.

حين يمر الدارسون على قضية البداية في القصة القصيرة، فانهم، غالبا، يهتمون بالمستوى الحكائي لها دون غيره. ويقول احدهم: "ما يريده القارئ هو أن يجد ما يشير الى متعة، ستجعله يسترخي على كرسيه المريح، (من المفارقة انه ينتهي الى أن يجلس على حافة الكرسي ويأخذ بقضم أظافره)، والاهم من ذلك كله هو أن هناك ما يدفعه الى أن يقلب الصفحة"[3]. فهو يشير الى وظيفة التشويق التي طالما عدت الوظيفة الأساسية للبداية، ثم يشترط في البداية أن تجعل القارئ على معرفة بالزمن ومعرفة بالمكان، وإحساس بالفعل (الحركة)[4].

وقد رأى (كلينث بروكس) هذه المعارف على أنها الوظيفة الأساسية للبداية ففيها، عنده، يجب التعريف بالشخصيات والتحضير لما سيحدث، والتعريف بالحالة الأساسية[5]. إلا انه يشير اشارة بعيدة الى دورها الفيزياوي، بوصفها بداية مادية للنص، فهو ينعتها بكلمة شاع استخدامها في الحديث عن المؤلفات الموسيقية الكلاسيكية وهي (الافتتاح Exposition)[6].

ويركز عدد من الدارسين في حديثهم عن البداية على كثافتها، ويشترطون فيها أن تقدم اكبر كمية ممكنة من المعلومات بأقل ما يمكن من الكلمات، فيتوقف أحدهم طويلا أمام قصة (بذلة الأسير) لـ (نجيب محفوظ): "كان جحشة بائع السكاير، أول السابقين الى محطة الزقازيق، حين اقترب ميعاد قدوم القطار" فراح يشرح مطولا الكمية الكبيرة من المعلومات التي تقدمها هذه الجملة القصيرة، فهنا تحديد للمكان واشارة الى الزمان، واسم البطل، ومهنته، وإيماءة الى نشاطه، فهو أول الحاضرين[7].

وكتب آخرون عن ضرورة أن تكون بداية القصة القصيرة قريبة من قمة الحبكة، "فلا يمكن، أبدا، أن تبدأ القصة من بدايتها المطلقة، لأن القاص يريد أن يقبض على النقطة التي تقود بسرعة وبمنطقية نحو..... لحظة القرار الحاسم لمصير الشخصيات"[8].

وتخاطب القاصة (نانسي مور) كاتب القصة قائلة: "انه، بكل بساطة، يترتب عليك أن تقفز مباشرة الى المشكلة التي تواجه شخصيتك الرئيسية"[9]. وهذا هو رأي دارسين آخرين مثل (توماس ي. بيرنتز)[10].

ويتطرف بعض من درس القصة تطرفا شديدا في اعتقاده باستحالة دراسة أو حصر تقنيات البداية إذ يرى "إن من الحماقة أن نحاول تسطير الطرق المناسبة أو المتبعة في استهلال الأقصوصة واختتامها، لأن لكل أقصوصة معالجتها الخاصة بها"[11].

* * *

(1 . 2) كانت الدراسة المسهبة الوحيدة التي اطلعنا عليها، حول البداية في القصة القصيرة، هي دراسة (ياسين النصير) الذي يعقد فصلا خاصا بهذه القضية في كتابه (الاستهلال)[12] بيد أن الدارس تعامل مع البداية بوصفها كينونة قارة في بنية النص القصصي فحسب، ولم يدرسها على أنها واحدة من التقنيات المتاحة للقاص، أي انه لم يعالجها من زاوية كونها مهارة حرفية، ولذا كان اهتمامه منصبا على وظائفها ومدلولاتها إزاء القصة.

والبداية عن (النصير) هي الجملة الأولى من القصة، والجملة، هنا، حسب المفهوم النحوي للجملة البسيطة التي تتكون من مبتدأ وخبر، أو من فعل وفاعل، وقد تكون موسعة فيكون خبرها جملة فعلية. وهو ينظر الى هذه الجملة على أنها "أشبه ما تكون بالبيضة المخصبة التي ستكون جنينا متكامل الهيأة"[13]. ذلك لأن كل المفردات الواردة فيها ستولد الأجزاء التالية من بنية القصة، الأسماء تولد الشخصيات، والأفعال تولد الأحداث. وتأثُر النصير بأبحاث (تودوروف) واضح جدا، وبخاصة في دراسة الأخير الشهيرة لحكايات (الديكاميرون)[14].

ويحاول (النصير) إجمال الوظائف الأساسية للجملة الأولى في القصة بسبع نقاط، يلاحظ أنها يمكن أن تصنف على مجموعتين، تتعلق الأولى بالحكاية، وتتضمن وصف الوضع الموشك على الانهيار، واستحضار البطل، والتمهيد للنهاية، وتتعلق الثانية ببنية النص، وتشتمل على

صياغتها الأسلوبية المهمة، وكونها جملة متعدية، وقدرة مفرداتها على التوليد، وعلاقاتها العضوية بالنص عبر (حسن التخلص)[15].

وقضية الأسلوبية المبهمة هي التي تطور فيما بعد، خلال البحث. ليتضح أن (النصير) يريد أن يصل الى أن جملة البداية أو الاستهلال، كما يسميها، لابد أن تكون على درجة من المرونة "فعلى كلمات الجملة الاستهلالية أن تفسر بتفسيرات عديدة وان تعرب إعرابا متنوعا، وان تبنى بطريقة لا تعطي لنفسها أية حدود واضحة"[16]. ثم يمضي في تقديم عدد من التطبيقات لإثبات هذه الفكرة وتوسيعها.

* * *

(1 . 3) إن لأي كلمة في اللغة ثلاثة أبعاد مميزة، بعد صوتي، وبعد دلالي، وبعد إيحائي يتأتى مما تثيره الكلمة من إشارات الى عناصر أخرى في الحقل الدلالي الذي تنتمي اليه[17]. ولعل القصة القصيرة تقترب من الشعر في تأثرها بهذه الأبعاد الثلاثة معا.

إن البداية في القصة هي بداية لثلاثة خطوط متوازية، فهي أولا البداية الفيزياوية للنص بوصفه وجودا ماديا، وهي بداية من نقطة ما في الحكاية التي بنيت عليها القصة، وهي بين هذا وذاك بداية للمستوى الإيحائي الذي يُسرِّب شعورا أو جوا سيكولوجيا محددا الى ذهن القارئ[18].

والمستوى الأول (النصي) هو الأهم بين الثلاثة، حسب الفرضية التي بني عليها هذا البحث، وحين ندرس البداية على أنها البداية المادية للقصة، سننظر اليها على أنها شكل لغوي لا غير، وينصب البحث على إيجاد العلاقات والأشكال اللغوية التي تميز البداية، وليست هذه العلاقات إلا ظواهر شكلية تختص بنوع الجمل وأطوالها وأصواتها..... الخ.

أما المستوى الثاني، وهو المستوى الايحائي، فهو يأتي بالدرجة الثانية إذ يتم توظيف البداية لبناء جو سيكولوجي محدد يرافق القصة بكاملها اعتمادا على تقنيات محدد سيأتي الحديث عنها.

وأما المستوى الثالث المتعلق بالبنية الحكائية، الذي استحوذ على اهتمام الدارسين أكثر من غيره، كما تبين في الفقرة السابقة، فان أهميته لشكل القصة تأتي بالدرجة التالية للمستويين السابقين، فهو مستوى موضوعي يتعلق بالدلالات المعجمية التي تحيل اليها الألفاظ، أو انه يمثل بنية افتراضية توجد خارج النص وبموازاته.

* * *

2. العنوان

(2-1) إن قضية الشفاهية لهي واحدة من ابرز الصفات العريقة في الأدب العربي، فهذا الأدب، حتى بعد عصور التدوين، ظل، في الغالب، أدبا شفاهيا. فالأديب، شاعرا كان أم خطيبا، كان يكتب وفي ذهنه انه سيلقي ما يكتب في جمع من الناس. ولعل تناقل تلك الأعمال الأدبية شفاها هو الذي أدى الى غياب العنوان أو عدم الاهتمام به، واذا كان القران الكريم أول كتاب مدون بالعربية، فاننا نلاحظ كيف أن سوره عرفت، غالبا، ببداياتها أكثر ما عرفت بأسمائها، فيقال سورة (براءة) و (نون) و (عبس) وغير ذلك. فاذا جئنا الى الأدب لاحظنا كيف أنهم كانوا يعرفون القصائد بمطالعها، ولم نعرف أي شاعر قديم وضع لقصائده عنوانات، واقرب الظن أن هذه الظاهرة لم تعرف إلا بعد ازدهار الطباعة والنشر، باستثناء عناوين الكتب والفصول، لأننا نتحدث، هنا، عن العنوان في العمل الابداعي.

والأمر غير هذا مع القصة، فهي عند ظهورها في الأدب العربي استقرت على الشكل الذي عرفت به في الآداب الغربية، وكان العنوان جزءا قارا في هذا الشكل، فضلا عن أن من الصعب، عمليا، الاشارة الى قصة معينة وسط هذا الكم الهائل من القصص، بغير أن يكون لها عنوان يكون بمثابة بطاقة الهوية التي تعرفها، فكيف تعامل القاص العراقي مع هذه القضية؟

* * *

(2-2) يوفر العنوان عددا من الامكانات التي يفيد منها القاص في انتاج الأثر المطلوب. وعند استقراء الأدب القصصي العراقي يلاحظ أن تقنيات العنوان يمكن أن تصنف على سبعة أصناف نرى أنها تضم كل ما استخدمه القاص العراقي من عنوانات، وهي:

(2-2-1) العنوان الموضوعي:

هذه هي التقنية التقليدية، وربما كانت الأقدم في عنونة القصة، وتتلخص بان يختار القاص لقصته عنوانا يشير الى ثيمتها. كما استخدمها (عبد الملك نوري)، مثلا، في (الرجل الصغير)[19]. فهذه القصة تدور حول صبي صغير من عائلة معدمة، تضعه الظروف مسؤولا وحيدا عن حياة أمه التي تحتضر. وتحتاج هذه المسؤولية الى رجل راشد يحسن التصرف، وكان على هذا الطفل أن يتقمص شخصية الرجل.

ومثل هذا التوظيف في (الشارع الجديد) لـ (برهان الخطيب)[20] فأحداث القصة تدور في محلة شعبية قديمة، تقوم الخدمات العامة بشق شارع جديد يخترقها، وتبنى القصة على ما يحدثه هذا من آثار في الناس والمحلة.

ففي كلتا الحالتين السابقتين يلاحظ أن العنوان إنما يشير الى الموضوع الرئيس الذي تدور الحكاية حوله.

(2-2-2) العنوان الايحائي:

هذه واحدة من أكثر تقنيات العنوان فاعلية، ويفسر هذا إقبال كتاب القصة عليها وإكثارهم من توظيفها.

تقوم تقنية العنوان الايحائي على أساس اختيار عنوان فيه شيء من الغموض، إلا إن هذا الغموض يزول في وسط القصة. وبعد الانتهاء من قراءتها يجد القارئ نفسه أمام تساؤل عن سبب اختيار القاص ذلك العنوان، لأن العنوان الذي تم إزالة الغموض عنه أثناء القراءة يتضمن دلالة كنائية. وهكذا تكون علاقة العنوان بالقصة علاقة تنوير متبادل، فالقصة تزيل الابهام من عنوانها، ثم تقوم الكناية التي يتضمنها العنوان باضاءة جانب جديد من جوانب القصة، بعد اكتمال قراءتها.

(الجدار الأصم) لـ (عبد الملك نوري)[21] واحدة من القصص التي استخدم فيها العنوان الايحائي، فـ (ستار) الشخصية الرئيسة فيها، يعيش واقعين متناقضين فهو، في الظاهر، نديم مرح يجالس أصدقاءه وينشر البهجة في أجواء المقهى. لكنه يعيش واقعا داخليا مأساويا لفقدانه ابنه (قدوري) الذي زج به في السجن، الذي يصور على انه عالم رهيب، ولا يعرف له مصير. أما الجدار الأصم، فالقارئ يعرف وسط القصة انه جدار السجن، جدار عال يخفي وراءه ألوانا من العذابات التي لا يستطيع احد التنبؤ بها، وبعد انتهاء القراءة نفهم أن كلمة (الأصم) تشير الى الفقدان التام للاتصال بين العالمين اللذين يفصل بينهما ذلك الجدار.

وقصة (التنور) لـ (فؤاد التكرلي)[22] تعرض اعترافات متناقضة لبطلها المتهم بقتل زوجة أخيه، فهو يعترف بالقتل مرة، ويدعي انتحار القتيلة أخرى بأن ألقت عددا من الاطلاقات في التنور. فـ (التنور) ترد في منتصف القصة اشارة الى وسيلة الانتحار، ولكن ما الذي دفع القاص الى اتخاذ هذه الكلمة عنوانا؟ إنها تشير في الواقع الى البنية بكاملها، فالبطل كان يعيش بين ألسنة صراع داخلي قوامه الرغبة الجنسية والحنق والشعور بالذنب والعار والخيانة... الخ كما لو كان بين ألسنة اللهب في التنور.

(2-2-3) العنوان المعادل:

تعتمد هذه التقنية على اختيار عنوان يشير الى معادل موضوعي متضمن في بناء القصة مما يساعد القارئ على الربط بين ذلك المعادل والحكاية التي بنيت عليها القصة، وتكون هذه التقنية فاعلة بالقدر الذي يكون فيه المعادل الموضوعي خفيا، كما في قصة (القنديل المنطفئ) لـ (فؤاد التكرلي)[23]، إذ يكون القنديل معادلا موضوعيا خفيا لحالة بطل القصة المأزوم.

ومن أمثلة استخدام العنوان المعادل قصة (اسماك – مقهى السعادة)، لـ (جمعة اللامي)[24]، فالقصة مبنية على موت ثلاثة من أصدقاء الراوي (من القهر)[25] على التوالي، وعلى التوازي مع موت ثلاث من الأسماك الموضوعة في حوض خاص في مقهى السعادة،

ووضع الراوي في مقابلة السمكة الرابعة. لكن المعادل عند (جمعة اللامي) كان مكشوفا الى الحد الذي يقربه من أن يكون نوعا من التشبيه.

ووظف (حسب الله يحيى) هذه التقنية في (دماء الحمامة)[26]، إذ ترد صورة حمامة افترسها قط فلم يتبق منها سوى الريش والدم أثناء سرد قصة فتاة عاشت حياة سلبية، وزواجا فاشلا، وانتظارا لحلم بعيد المنال.

(2-2-4) العنوان الرابط:

هذه واحدة من أشيع تقنيات العنوان في القصة العراقية، وتتم باختيار عنوان يشير الى عنصرين أو أكثر من عناصر الحكاية باستخدام واو العطف، ويغلب أن تكون هذه العناصر غير متجانسة. وتساعد هذه التقنية على لفت نظر القارئ الى مقابلة قد تكون خفية، لكنها ضرورية لبناء ثيمة القصة.

في قصة (الظل والصدى) لـ (موسى كريدي)[27] يعيش بطل القصة حالة انفصال تام عن الواقع، وبواسطة المونولوج يقدم الكاتب هذا الانفصال من خلال أفكار البطل، فهو يشك حتى بمعنى ارتباط الأشياء بأسمائها، يقول: "قبل قليل طلبت شيئا كان من الممكن أن لا يحدث فيك اسمه أي صدى، إذ كان أمامك حضورا مجسدا، ولكنك لم تستطع أن تلفظ اسمه"[28].

هذا الشيء هو (المنشفة) التي أحدثت الصدى الكبير في أعماقه، لأنه كما كان يفعل دائما مع بقية الأشياء، لم يستطع تذكر الاسم الذي يدل عليها. وفي المقطع الأخير من القصة: "نسيت أن لك ظلا على الأرض"[29].

فالظل والصدى اذن اشارة الى الربط بين الوهم والحقيقة، هذه المفارقة التي أراد القاص أن تكون خفية الى حد ما.

واستخدم (موفق خضر) هذه التقنية في (الحمامة والنافورة وحلم الصيف)[30]، فهذه القصة مبنية على أربعة مقاطع منفصلة، يمثل كل منها موقفا مستقلا لبطلها، والكلمات الثلاث في العنوان تشير كل منها الى رمز من الرموز الثلاثة التي تربط مقاطع القصة، ثم الوصول الى الانطباع النهائي بعد الانتهاء من القراءة عبر وضع العناصر الثلاثة في المقابلة التي يقترحها العنوان.

(2-2-5) العنوان التشخيصي:

كثيرا ما يستخدم القاص عنوانا يساعد القارئ في تكوين حدود معينة لصورة الشخصية الرئيسة، والقصص التي توظف هذه التقنية، غالبا، هي قصص الشخصية. وهناك طريقتان لتوظيف هذا العنوان، أما الأولى فهي استخدام اسم الشخصية، ولابد من أن يكون هذا الاسم ذا دلالة خاصة، كأن يكون مرتبطا بالبيئة الشعبية، مثلما فعل (عبد الملك نوري) في (عبود)[31]، و (غازي العبادي) في (علوان)[32]، أو استخدام اسم غريب كما فعل (حسب الله يحيى) في

(ظروف الآنسة [س])[33]، أو توظيف كنية ذات دلالة خاصة كما في (تحولات سلمان المحمدي) لـ (جمعة اللامي)[34].

وأما الطريقة الثانية فهي استخدام صفة تساعد القارئ في استدعاء صورة نمطية للشخصية الى ذهنه قبل أن يشرع في القراءة، مثل (مغني الكورس) لـ موسى كريدي)[35] و (الموظف) لـ (عادل كامل)[36].

(2-2-6) العنوان المنبئ بالنهاية:

يغلب أن يكون العنوان المختار حسب هذه التقنية ذا دلالة صارخة تحمل القارئ على الترقب، بيد أن ما يترقبه لا يحدث إلا في النهاية، ومن هذه القصص (الحريق) لـ (محمود جنداري)[37]، فبطل القصة يحاول بطرق مختلفة، توزيع إضاءة الشمس المنبعثة من ثقب صنعه في جدار غرفته، على أنحاء الغرفة مستخدما أشكالا من المرايا، بيد أن الأشعة تتوزع بطريقة تؤدي، في النهاية، الى اندلاع حريق.

وحين يقرأ القارئ (الصرخة) لـ (محمد خضير)[38] فانه يظل في ترقب لهذه الصرخة، بينما هو يتابع سير سيارة سيرك في جو ممطر، حتى تأتي في النهاية.

إلا أن هذه التقنية تؤدي الى إفساد متعة القارئ حين تكون مكشوفة أو مباشرة، ففي قصة (الصوت العقيم) لـ (عبد الرحمن مجيد الربيعي)[39] يتسرب الملل الى القارئ من البداية، لأن العنوان أوحى اليه بأن كل شراسة الشخصية الرئيسة فيها ستنتهي الى الإحباط والنكوص لأنها صوت عقيم.

(2-2-7) العنوان التنويري (المفتاح):

تقوم هذه التقنية على اختيار عنوان لا يرد، غالبا، في نص القصة، لكنه يؤدي الى إضاءتها عند الفراغ من قراءتها، فيكون بمثابة المفتاح لفهمها، ففي قصة (غثيان) لـ (عبد الملك نوري)[40] نجدنا أمام انثيال أفكار (أمين عثمان) السريع عبر تيار الوعي، و (أمين عثمان) هذا شخصية عصابية تعيش حالة نفسية مأزومة فريدة، والعنوان هو الذي يتيح مثل هذا الاستنتاج.

واستخدمت (ميسلون هادي) هذه التقنية في (الطاحونة)[41]، فـ (يسرى) بطلة القصة تلتقي في إحدى الليالي بعجوز تكبرها بما يقرب من أربعين عاما، إلا أنها تدعي أنها كانت زميلتها في الدراسة. ولما كانت كلمة (الطاحونة) واحدة من الكنايات التقليدية التي يوصف بها الزمن، فانها تتيح لنا أن نفهم أن الكاتبة لعبت لعبة الزمن النسبي، أو إن العنوان يوجه فهمنا للقصة نحو موضوعة الزمن.

* * *

3-كيف تعمل البداية

(3- 1) هل يجب أن تتوفر كل قصة على جزء محدد يمكن أن يسمى بداية؟ وما هي حدود هذا الجزء، من الناحية العملية؟ إن الاجابة عن هذين السؤالين لفي غاية الأهمية، اذا ما أردنا اختبار المدخل النظري لدراسة البداية، وليس من المنطقي، طبعا، دراسة أي موضوع قبل تعيين حدوده الخارجية.

عندما يراد تعريف البداية فأن ذلك التعريف يرتبط، عادة، بالحدث أو، بمعنى أدق، ببداية الحبكة. بيد أن هذه النظرة ليست بمنجى من الخلاف بين الدارسين الكلاسيين أنفسهم. فبعد أن قرر (أرسطو) أن الحبكة لابد أن تبدأ من البداية، ينبري له احد منظري الكلاسية الكبار، وهو (هوراس) في دراسته للملحمة، ليقول أن الملحمة يجب أن تبدأ من الوسط[42].

وفي الدراسات الحديثة نجد، أيضا، فهما للبداية على أساس الحبكة، فلقد اهتم (بروب) ببداية الحكاية الشعبية، لكنه لم يعدها وظيفة من الوظائف التي حددها، لأنها لا تمثل فعلا، واكتفى بأن وصفها بأنها تعريف للوضع الأصل[43].

وعندما ينظر (تودوروف) الى القصة على أنها دورة من تناوب التوازن مع اختلاله أو مع فعل الانتقال بين الحالين[44]، فانه يقترب من تصور (بروب) السابق، فالبداية، عنده، وصف لحالة التوازن الأولى، التي يمكن مقابلتها بفكرة الوضع الأصل عند (بروب).

لكن فهم البداية على أنها بداية الحدث لم تعد ملائمة للشكل القصصي الحديث، فقد يكون هذا المفهوم محافظا، الى حد ما، على مصداقيته فيما يتعلق بالرواية أو المسرحية، أما القصة فأنها ما عادت تعتمد على حبك مجموعة من الأحداث برابط السببية، لها بداية ووسط ونهاية، حسب المفهوم التقليدي لبناء الأدب القصصي.

*** * ***

(3- 2) هل يمكن أن تكون هناك قصص قصيرة ليس لها بداية؟ في الواقع اذا ما فهمنا البداية على إنها بداية الحدث، أو حالة التوازن التي تبدأ منها الحبكة فيمكننا الاجابة بكل ثقة، أن هناك كثيرا من القصص القصيرة التي ليس لها (بدايات). ولنأخذ مثلا قصة (الصرخة) لـ (محمد خضير)[45]، فهي خالية من الأحداث بمعناها الأرسطي الذي يفترض الفعل أو الحركة المسببة لأنها ليست سوى وصف مسهب لثلاث لوحات مرسومة على جوانب سيارة سيرك تخترق شوارع مدينة في يوم ممطر، فالقاص يتحدث في البداية عن اسود تقفز، وأخرى متحفزة للوثوب، وعن المروض الذي يشير (الآن) الى احد الأسود الجالسة. وفي نهاية المشهد الطويل نسبيا، فقط، نكتشف أن تلك الحركة الفاعلة والمفعمة بالحياة لم تكن إلا لوحة على جدار سيارة سيرك. وليس هناك أية حكاية يمكن أن تستخلص من (الصرخة)، وليس هناك، بالتالي، حالة بداية للفعل يمكن أن يشار اليها.

وثمة نوع من القصص يعتمد على مبدأ من مبادئ تقنية الاخراج المسرحي. فتتألف القصة من عدد من المشاهد المستقلة الى حد ما، يشبه استقلال فصول المسرحية عن بعضها، وتقدم تلك المشاهد بطل القصة في أماكن ومواقف وأزمنة مختلفة. ومن هذه القصص (الحمامة و النافورة و حلم الصيف) لـ (موفق خضر)[46] الذي يقدم بطل قصته (حسانا) في أربعة مواقف موزعة على أربعة مشاهد منفصلة. يظهر (حسان) في الأول في مكانه الأثير أمام نافورة المتحف، غارقا في تأملاته للناس والشوارع، وبيده حمامة، وفي الثاني يكون (حسان) هو الراوي، فيتحدث عن حياته البائسة، وإصابته بطلق ناري في الرأس أثناء إحدى المظاهرات، وهو يعزو الى هذا الحدث سر تعلقه بالماء. وفي المشهد الثالث تفر الحمامة من يد (حسان)، وأخيرا يقدم المشهد الرابع منظرا ليليا يظهر فيه (حسان) منفردا، أمام النافورة التي توقفت عن رش الماء، فيسرع الى إطلاقه من جديد وإلقاء نفسه في قاعها.

إن كل مشهد من الأربعة يمكن أن يكون قصة مستقلة، لكن تجميعها معا كوّن قصة جديدة، وشكلا قصصيا آخرا يختلف عن أي من المشاهد الأربعة فهل يمكن أن تبسط الأمور حد القول أن بداية قصة كهذه هي الجملة أو الفعل الأولي منها؟ أن تحديدا كهذا لا يمكن أن يحدد البداية في هذا النوع من القصص. لأن البداية بهذا الفهم لا تبتدئ أي شيء سوى كونها بداية النص المطبوع، أو أول ما يُقرأ منه.

وتفرق (سوزان لوهافر) بين صنفين من القصص القصيرة، فالقصة عندها اما أن تكون (ستاتيكية) تقدم بطلها في حالة مستقرة واحدة (بالنظر الى الأفعال)، أو أن تكون (دينامية) تقدم بطلها عبر تتابع حالتين أو أكثر[47]. وتتضح (الستاتيكية) في قصة من مثل (إلغاء خطوط التماس) لـ (حسب الله يحيى)[48]. فالقارئ الذي أعجبته هذه القصة لا يستطيع أن ينقل إعجابه الى قارئ آخر، إذ ليس هناك ما يمكنه أن يعيد روايته، أو ليس هناك حكاية على الإطلاق وليست القصة سوى تداعيات أفكار الراوي في لحظات سريعة، بل إن الراوي كان يريد تأكيد حالة (الستاتيكية) هذه، فراح يكرر بين حين وآخر قوله أن الساعة الآن هي العاشرة والنصف وثلاث دقائق[49]. والقصة خالية من أية أفعال مرتبطة برابطة العلية. فالبداية هنا لا تبدأ أية حكاية، فكيف تتحدد كمية البداية في مثل هذه القصص؟

* * *

(3- 3) تصور (سوزان لوهافر) البداية بقولها: "إن بداية القصة هي نقطة ذات صدمة وجودية عظمى. بعد ذلك نحن في وضع جديد بصورة متزايدة من أجل تحديد مسارنا في القصة[50]. وحين تحاول تحديد هذه الصدمة تعود بنا الى القاعدة التقليدية التي تحول (البداية) الى كيان زئبقي لا يمكن الإمساك به. فتقول: "قد يكون أحسن حكم مبني على التجربة القول بأننا نجتاز المقدمة حالما نعرف من الذي يكمن في الخطر ومن أجل من"[51]. فهذا التحديد خال، في

الواقع، من أي شيء محدد ..لا لأن السؤال الأهم هو متى نعرف المعلومات؟ أليس هناك قصص لا تحدد (من الذي يكمن في الخطر أو من أجل من) إلا في النهاية حين تحين لحظة التنوير؟ فهل تكون البداية في حال كهذه ممتدة الى نهاية القصة؟ وهل أن كل قصة قصيرة تقدم، في بدايتها، شخصية تقوم بمغامرة أو مخاطرة لأجل كائن آخر؟ لا يمكن، طبعا، أن نجيب عن هذه الأسئلة بالإيجاب القاطع، لأن ذلك سيؤدي الى ضياع حدود عناصر البنية القصصية تماما، ويقصر إمكانية الدراسة على عنصر واضح واحد هو الشخصية.

لقد كانت (لوهافر) مدفوعة الى هذا التحديد بنظريتها التي سمتها (طية الواقع)، فهي ترى في تجربة القارئ معايشة ذهنية لأحداث القصة، لكن هذه المعايشة تحدث في زمن القراءة الذي ينفصل فيه القارئ عن واقعه المعاش، فكأن هذا الواقع يلتوي على نفسه لزمن مساو لزمن القراءة، وبعد فراغه يعود الى النقطة التي بدأ منها[52].

يضعنا هذا الفهم لتجربة القراءة أمام مشاكل، لا يمكن غض الطرف عنها، لعل أهمها الفرادة التي تميز تجربة القارئ الشخصية. لنقرأ هذه الفقرة:

"وببطء فتحوا بوابة السجن، واجتاز عريف شائخ الفسحة الصغيرة التي تفصل إدارة السجن عن البوابة، وسار حتى منضدة صغيرة وضعت على التو في الزاوية اليمنى لبوابة السجن، ووقف هناك يرقب النساء والأطفال والشيوخ الذين هدأت أصواتهم قليلا"[53].

حين يبني (جمعة اللامي) هذا المشهد، فلا شك انه كان متمثلا في ذهنه بتفاصيله، لكن القارئ يجد نفسه مضطرا لأن يكمل كثيرا من النواقص من مخيلته، وفيما يخص تجربتي الشخصية، قارئا، فلا أدري لماذا تصورت المشهد في جو غائم. ما بالك، اذا، بنص قصصي كامل؟ كم سيختلف القراء فيما بينهم حين يكملون نواقص الصور في أذهانهم؟ وقد نواجه قصة من الصعب أن تفسرها نظرية (طية الواقع) هذه. ففي قصة (تشيخوف) (كاشتانكا)[54] تسرد القصة من زاوية نظر الكلبة. ويرينا (عبد الملك نوري) العالم بعيني ديك هزيل[55].

إن عوامل متباينة، بل متناقضة، أحيانا، تدفع القارئ الى الدخول في عالم القصة، فهو قد يواصل القراءة لتعاطفه مع الشخصية، أو حقده عليها، أو غيرته منها، أو قد يواصل القراءة بدافع طلب المعرفة، معرفة (الكيف) أو (اللماذا) أو (المن) وبالإجمال، يمكن القول أن البداية تخلق دافعا لمواصلة القراءة، لكن ماهية هذا الدافع هي مظهر من مظاهر إبداع القاص، والتركيبة النفسية للقارئ..

إن دخول القارئ عالم القصة يختلف كثيرا عن مشاهدته فيلما سينمائيا أو مسرحية، فهو، هنا في القصة، يمارس دورا ايجابيا خلاقا، ولا يقف عن حدود التلقي السلبي، فأن عليه أن يبني الصور، ويملأ الفسح الزمنية الفارغة، ويحدد سرعة الاقفال، وأنماط الأصوات وغير ذلك مما لا تستطيع الكتابة، بوصفها أداة للتوصيل، إيصاله المياه.

ولا نظن أن هذا التصور سيجعلنا عاجزين عن فهم عمل البداية، فيما يختص بالقارئ، إذ ان بالامكان بناء نظرية واضحة، تفسر هذا الفعل، ولا تتضارب مع التصور السابق.

هناك تجربة، أظن أغلبنا قد عاشها مرة أو أكثر. وأنت تدير مؤشر المذياع بحثا عن إذاعة ما قد تسمع جزءا من لازمة موسيقية، ثم تجتازها وفجأة تجد أن دافعا مبهما يدفعك الى أن تدير المؤشر الى الجهة المعاكسة لتستمع الى تكملة تلك اللازمة ثم تعاود البحث عن إذاعتك[56].

وحين يستشهد أحدهم بصدر بيت من الشعر تجد نفسك مدفوعا الى أن تنظر اليه بارتياح وأنت تكمل العجز، واذا لم تكن تعرفه فأنت ستظل في حالة عدم ارتياح حتى يأتيك به.

هذا هو الأساس الذي تعمل عليه البداية، إنها تستغل ميلنا الى أن نرى الأنظمة في حالة تكامل. فهي تقدم معلومات واضحة جدا، وربما تكون مألوفة لكنها ناقصة، فالكلمة الأولى تكون جزءا من صورة ذهنية، والكلمة الثانية تكون جزءا آخرا يجاور الأول أو يبعد عنه قليلا، وعند اكتمال (البداية) نكون قد كونا في أذهاننا صورة واضحة تنقصها أجزاء مهمة، أو صورة كاملة لكنها في حالة جمود مع توقعنا لحركتها. فاذا استطاعت البداية أن توصلنا الى هذا الشعور، فأنها ستنجح في حملنا على مواصلة القراءة رغبة في اكمال النقص أو معرفة اتجاه الحركة القادمة. وقد تكرر هذه العملية في الأجزاء التالية من القصة ليكون البناء القصصي سلسلة من اكمال النواقص وتوقعات الأفعال الحركية، للوصول في النهاية الى النظام الكامل.

ولا بد من التأكيد هنا، أن تجربة القراءة، بهذا التصور، هي تجربة قراءة لا غير، فليس هناك ما يحمل على التصور بأنها معايشة لواقع القصة، أو دخول حقيقي في عالمها. فعملية اكمال النقص تتم بدافع الفضول المعرفي، ولا نظن أن القارئ يصل أثناء القراءة حالة من الاستغراق تفصله عن واقعه كما تشير الى ذلك (لوهافر).

* * *

(3-4) واذا كنا قد توصلنا في الفقرة السابقة الى تحديد فعل البداية في القارئ فأن المهمة الثانية ستكون تحديد كمية المعلومات التي تقدمها، أو، بمعنى آخر، طول البداية. فكيف يمكن تحديد النقطة التي تنتهي عندها؟

عندما أراد (كلينث بروكس) الاجابة عن هذا السؤال قال: "إن الجواب محدد عادة بمتطلبات الحالة المعينة، ففي قصص مثل (الحرب) لـ (بيراندللو) و (الفجيعة) لـ (تشيخوف)، و (القتلة) لـ (همنغواي) ليست هناك حاجة إلا للقليل من ماضي الشخصيات، لأن نمطية الشخصيات في هذه القصص تساعد في خلق أهمية الأحداث، إن الأبوين في عربة القطار في (الحرب) ليسا إلا أبوين نمطيين"[57].

يعني هذا أن (بروكس) ينظر الى المعلومات المقدمة في البداية على أنها مرتبطة بالشخصية، وان مقدارها يتحدد بما يستطيع تقديمه من خدمة للحدث، وهذا صحيح الى حد ما،

لكنه ليس صحيحا بصفة مطلقة. ولنعد الى قصة (بيراندللو) التي استشهد بها بروكس، وتبدأ بهذه الفقرة:

"كان على المسافرين من روما بقطار الليل السريع أن يتوقفوا حتى الفجر في محطة نابيانو الصغيرة ليستأنفوا رحلتهم في قطار محلي يربط الخط الرئيسي (بسلمونا)[58].

هذه هي الفقرة الأولى من القصة، فهل هذه هي البداية؟ وهل تدخلنا هذه الفقرة عالم القصة؟ وهل هذه هي الصدمة الوجودية العظمى التي تتحدث عنها (سوزان لوهافر)؟

لا تقدم هذه الفقرة، في الواقع، سوى خبر لا يشعر القارئ بأن قصة قد بدأت. وهي لا تبدأ إلا بعد أن يصف القاص عربة القطار وصعود الأبوين العجوزين اليها، واعلانهما أن ابنهما قد ذهب الى الجبهة، عندها يجد القارئ نفسه أمام الصورة التي تحتاج الى اكمال، فيخفف من سرعته في القراءة لأنه يكون قد دخل عالم القصة، وهذا لا يتم إلا عندما تلي الفقرة الأولى فقرتان طويلتان نسبيا.

ليس لصفات الشخصية اثر مهم في (الحرب)، فالشخصيات فيها نمطية، لا يميزها شيء أكثر من المشترك الانساني، ومع هذا كانت البداية طويلة نسبيا. فليس للشخصية، اذا، دور في تحديد كمية البداية.

إن ما يحدد طول البداية، في الحقيقة، هو نوع القصة، ونوع القصة يحدده العنصر البنائي البارز فيها، وعلى هذا يمكن تصنيف البدايات خمسة أصناف:

(3-4-1) بداية الحدث:

يوجد هذا في القصص التي تقوم على الحبكة بوصفها العنصر البنائي الأكثر بروزا، وتحدد البداية في هذا النوع من القصص بعرض حالة التوازن الأولى، ثم الاشعار بالخرق الذي ستتعرض له. وكثيرا ما يكون هذا الاشعار سابقا لتقديم حالة التوازن نفسها. هذه بداية واحدة من قصص الحبكة:

"تلك هي المرة الأولى التي يوقف فيها فوزي سيارته أمام سوبر ماركت المحطة القريب من منزله. تعود فوزي أن يجمع مشترياته التي يعود بها الى المنزل من أماكن متفرقة في طريق عودته من المحكمة، بعد أن ينتهي من القاء عدة مرافعات أمام حكام يعدونه من أكفأ المحامين....."[59].

ويستمر القاص في عرض هذا النمط اليومي لحياة بطله حتى نهاية الفقرة.

استطاع (عائد خصباك) في هذه البداية أن يشعر قارئه بأن هناك خرقا لحالة النمطية المتكررة ابتداء من الحملة الأولى. لأن (تلك هي المرة الأولى) تعنى أن هناك عادات يومية متكررة، وأن هذه المرة التي ستتحدث عنها القصة ليست كتلك الحالات.

ويبدأ (موسى كريدي) (المظلة) هكذا:

"لم يكن يقتني واحدة منها رغم تعرضه للبلل أكثر من مرة ورغم اعترافه أحيانا بجدوى حملها، فان أي رغبة لم تساور نفسه أو تدفعه للحصول على ما يمكن أن يقيه البلل أيام المطر. لقد اعتاد حين تمطر السماء أن يداري حاله بالانزواء في مقهى قريب أو بالوقوف تحت شرفة ما يصادفها في الطريق. وذات يوم من أيام تشرين الممطرة عاد الى بيته مبتلا، فاستقبلته زوجته بابتسامة فيها عتاب، وفيها تساؤل. ولم يكد يخلع ملابسه حتى رآها تلوح بها قائلة في فرح: "هاك خذها، لقد تسنى لي أن اشتريها لك هذا الصباح" وراحت تشرح له فوائد المظلة ومزايا استعمالها"[60].

يقدم القاص، هنا، حالة من النمطية المتكررة تتمثل في امتناع البطل الدائم عن حمل المظلة، ويشعرنا بامكانية خرق هذه النمطية حين تقدم الزوجة مظلة الى زوجها. ويساعد العنوان الموضوعي القارئ في التركيز على أهمية هذه الهدية.

ومما يميز بدايات هذا النوع من القصص، ورود الكلمات الدالة على (التدويم) أو (الاستمرار) مثل اعتاد، وتعود، ودائما، وكل يوم..... الخ.

* * *

(3-4-2) في القصص التي يكون فيها سلوك الشخصية أو أفكارها هو العنصر البنائي الأبرز، تتحدد البداية بعرض حالة أزمة أو تطرف تعاني منها الشخصية الرئيسة. وبعد البداية يجد القارئ نفسه باحثا عن أسباب هذه الحالة لاكمال الصورة الذهنية التي يكونها لتلك الشخصية. ومن أمثلة هذه القصص (ملقى في العراء) لـ (موفق خضر):

"تسكعت طويلا بعد أن غادرت ادارة الجريدة التي اعمل فيها محررا ومحققا تسكعت منذ الساعة الثانية بعد الظهر وبدأت أسيل مثل سائل هلامي لزج يتموج على الأرصفة ويتلوى مثل أفعوان، ألقيت بأفكاري المهووسة الى قعر هاوية من مهاوي النفس منتويا أن أكون ولو لسويعات انسانا عاديا لا يحمل عقلا مأفونا يتأجج بالأفكار الشيطانية"[61].

تضع هذه البداية تخطيطا سريعا لشخصية مأزومة، تعاني من ازدواجية أليمة اوحت بها هذه الأوصاف الشديدة القسوة التي أطلقها الراوي على نفسه.

والبداية الآتية من قصة (الموظف) لـ (عادل كامل):

"قالوا لي أن كامل أي السيد المدير، يوشك أن يموت، والسيد المدير مديري أنا، رجل جلف، عصبي بلا ذكاء، وقد استطاع أن يدمرني خلال عمله معنا، بصورة لم أجرؤ بالتحدث عنها لأحد خشية أن تكون العاقبة أفدح"[62].

إن العنوان التشخيصي الذي اختاره القاص يجعل توقعات القارئ منحصرة في بناء شخصية (الموظف) الراوي، لا المدير، إذ تضعنا البداية أمام شخصيته المأزومة تحت وطأة الشعور بالظلم والحنق اللذين تدل عليهما تلك الأوصاف التي أطلقها الراوي على مديره.

* * *

(3-4-3) البداية في قصة المشاهد:

هذا النوع من القصص كثير الشيوع في الأدب القصصي العراقي، ولا تكاد أن تخلو منه مجموعة قصصية. وكما سبقت الاشارة في الفقرة السابقة، فأن قصة المشاهد تعتمد على تقنية من تقنيات الاخراج المسرحي فالقصة تتألف من عدد من المشاهد المنفصلة إذ يمكن أن يعد كل منها وحدة قصصية متكاملة لكنها جميعا ترتبط بخيط رئيسي قد يكون الشخصية أو الحدث. ومن ناحية الاخراج الطباعي، فان المشاهد تكون منفصلة عن بعضها بفواصل واضحة.

تكون البداية، هنا، ذات شكل خاص جدا، فالعنوان وبداية المشهد الأول، يغلب أن يكونا مدخلا واضحا للقصة كاملة. وتوجد في هذه القصص بدايات ثانوية، هي بدايات المشاهد التالية للمشهد الأول، ذلك لأن نهاية كل مشهد تمثل وقفة تتيح للقارئ فرصة ترك الكتاب، وربما، اهمال القصة تماما.

تتبع قصة (صوت بلون التراب) هذه التقنية، فهي قصة تتألف من أربعة مشاهد تبدأ بهذه الفقرة:

"دحرج خطى بطيئة بينما ظلت عيناه في عيني الصبي عالقتين، ومد ذراعيه على طولهما ثم لمّ قبضتين ناحلتين أمسكت كل منهما بطرف. جس بأصابعه الخيط المربوط الى عنقه، وبدا أن مربعه الخشبي لم يستقم بأزاء صدره....."[63].

يعرض هذا المشهد صورة شيخ يتتبع خطوات صبي صغير في طريقه الى المدرسة، والشيخ يعلق في رقبته صندوقا خشبيا اسود اللون مربع الشكل، ولا يعلمنا القاص بماهية هذا الصندوق الذي يصفه وصفا دقيقا ويشير اليه بقوة في البداية، إلا في نهاية المشهد فنعرف أن الرجل بائع سجائر متجول معدم الحال. وفي المشهد الثاني يصبح الشيخ هو الراوي، فيتحدث عن وفاة زوجته بعد ولادة طفل، لكن فقره يدفعه الى التخلي عنه لصالح عائلة غنية محرومة من نعمة الأطفال. أما هو فيسيح في الأرض حتى يُنسى أمره وفي المشهد الثالث يظهر الشيخ بين زحام الناس والأطفال الخارجين من المدرسة ينادي ابنه فلا يسمعه أحد، ويسقط مغشيا عليه، فيندفع اليه الناس ليجلسوه بمحاذاة احدى الدور، ويترك على هذا. وفي المشهد الرابع يظهر الطفل أمام جثة الرجل الميت، يلمس وجهه فيفزع ويهرول بعيدا حتى يطويه الزحام.

يلاحظ أن كل مشهد يمثل وحدة قصصية تامة من حيث الشكل، لكن ثمة نقص في المعلومات يُؤجل كل مرة الى المشهد التالي، فالمشهد الثاني يبين السبب الذي يجعل الشيخ

يتتبع خطو الصبي، والمشهد الثالث يبين محاولة الأب التعرف على ابنه وتعريفه بنفسه، والمشهد الرابع يعرض النهاية المأساوية لتلك المحاولة.

إن صورة الشيخ العاجز التي تصورها البداية تظل شاخصة في المشاهد الأربعة بيد أن لكل مشهد بداية خاصة به كما لو كان قصة مستقلة. وهذه هي تقنية البداية في قصة المشاهد. فبداية المشهد الأول بداية للقصة بتمامها، لأنها تعرض معلومات متعلقة بالمشاهد التالية جميعها، أما ما تبقى من المشاهد فان بداياتها خاصة بها.

* * *

(3-4-4) يعتمد هذا النوع من القصص على المفارقة إذ تقدّم شخصية أو أكثر في موقف انساني محدد يمتاز بالاثارة والانفعالية. وفي النهاية تأتي لحظة التنوير لتكشف عن المفارقة التي تدل على أن ذلك الشعور كان نتيجة لسوء الفهم. وقد رأينا أن هذا النوع من القصص قليل جدا في النتاج القصصي العراقي. ومن أمثلته قصة (الوشاية) لـ (ميسلون هادي) التي تتحدث عن موظف كان قد اغتاب أحد زملائه في العمل وشعر أن هذا الزميل قد سمع تلك الغيبة بشكل ما، فيحاول أن يعتذر منه، لكن نهاية الموقف تكشف عن أنه لم يكن على أدنى علم بالأمر.

وتعتمد البداية، غالبا، في هذا القصص على توظيف الشعور الحاد الذي تعاني منه الشخصية في الموقف المعين. وهذه بداية القصة:

"نظرت الى الممر ثم عدت الى مكاني وتجمعت على نفسي كقنفذ أحس لتوه بالخطر ورحت انظر في نقطة ثابتة على الجدار والأسئلة تهوي على رأسي كمطارق تترى..... هل كان هو المقترب من الغرفة؟"[64].

تكفي هذه البداية لادخالنا في الموقف، إذ سنشعر بالحاجة لمعرفة السبب الذي يدفع الراوي الى هذا التخوف مجيء الشخص المقصود.

* * *

(3-4-5) البداية في القصة الفراغية:

ثمة نوع نادر من القصص تلغي أكثر عناصر البناء التقليدية من الشخصيات والأحداث وغير ذلك، ويكتفي بالوصف بهدف اثارة انفعال عاطفي محدد. ولا تعتمد هذه القصص على خطية الاستيعاب التي تفرضها الكتابة، بل تعتمد على الشكل النهائي الذي يتكون بعد الانتهاء من القراءة، ويكون هذا الشكل عادة متعدد الأبعاد، شكلا مجسدا وليس سلسلة من المعاني الخطية الشكل، ولهذا سميناها القصة الفراغية، فكأنها تتشكل، في النهاية بشكل يشغل حيزا من الفراغ. ومادام الوصف هو العنصر البارز في القصة الفراغية، فان بدايتها تكون شبيهة ببداية رسم لوحة، ومثلما يفعل الرسام، يقوم القاص برسم الخلفية، اللون الذي يميز اللوحة، وتكون هذه الخلفية متضمنة الاشارة الى النواقص التي سيتم رسمها لاحقا.

هذه بداية قصة الصرخة لـ (محمد خضير):

"كأي وقت بطيء، تحجزه السحب والوحول، كطقس أي فجر أو ضحى يوم كالأيام السابقة، مطفأ وشاحب، بلون الرماد أو الصخر أو الفضة أو الألمنيوم العتيق، ما تزال سماء متماسكة واطئة، بلون الرماد أو الصخر أو الفضة أو الألمنيوم العتيق تمطر منذ خمسة عشر يوما. وكان الجميع قد انسحبوا الى داخل الجدران"(65).

إن استخدام القاص هذه الألوان الغريبة الشاحبة، هو الذي يدفع القارئ الى مواصلة القراءة، فهو يريد معرفة السبب في هذه التشبيهات الغريبة التي تنم عن الأسى. إن فقرة البداية رسمت الخلفية الملائمة للقصة وعلقت القارئ بالمعلومات الناقصة.

4- توظيف البداية

وظف القاص العراقي البداية لأداء مجموعة من الوظائف المهمة التي تخدم النص القصصي وتتعلق هذه الوظائف بالنص نفسه بوصفه شكلا أدبيا، أو تكون موضوعية موجهة مباشرة الى مساعدة القارئ، أو بمعنى أدق، قادته الى عالم القصة. وسنمر، هنا، على بعض هذه الوظائف بشكل موجز لأن الموضوع درس بالتفصيل في الفصل الثاني (البيئة القصصية).

(4- 1) ومن الوظائف التي تؤديها البداية تحديد نوع القصة بطريقة تؤدي الى حصر توقعات القارئ في مجال معين، فهي غالبا ما تشعره بالعنصر البنائي السائد الذي سيكون محور بنية القصة فيما بعد، فحين نقرأ هذه البداية:

"سرنا وسط ارض انحسرت عنها مياه الهور منذ شهور وبدت فوقها آثار حرائق الشتاء تتخللها ركام نباتات البردي والكولان وأحراش القصب الفتي الذي يكاد يغطي قامة أطول رجل أو يخفي وراءه جرم بقرة"(66).

نتوقع أن القصة قصة حدث، فالراوي يعير اهتماما كبيرا لوصف الخلفية وصفا تصويريا، أي انه يهيئ مسرح الحدث. ويبدأ قاص آخر هكذا:

"غرفة مربعة مضاءة بنور رمادي، يمتزج فيها الضوء بلون الجدار، حتى لتضيع أبعادها الأربعة، وتبدو وكأنها تمتد في كل الاتجاهات، هذه الغرفة يجلس فيها رجل وراء طاولة سوداء فارغة من أي شيء، فيشعر انه يجلس وحيدا في مكان يمتد منه ليل فسيح يترامى في مسافات بعيدة"(67).

تفصح هذه البداية عن أن القارئ أمام قصة شخصية، وينتج هذا التحديد من الوصف الستاتيكي للمشهد، ثم الاتجاه الى صورة رجل جالس في وحدة وسكون، في حالة تأمل عميق أوحى بها استخدام الراوي عبارة (ليل فسيح).

* * *

(4- 3) وتحدد البداية الايقاع النثري للقصة بوساطة أطوال الجمل وعلامات الترقيم والتكرار والعطف وغير ذلك من الوسائل الأسلوبية. وهذه بداية قصة (التستري) لـ (جمعة اللامي):

"يقول لنفسه: أنا أهوى الصيد، ولاشك في ذلك. بيد انه هو الذي يصطاد باستمرار، ولم يكن هذا ليدهشه البتة، ولم يكن يود تشريط ذاكرته"[68].

تحدد البداية، هنا، النوع بقصة شخصية. وهي تهيؤ القارئ لدخول ذهن الشخصية بايقاع سريع، تحدده الجمل القصيرة والإكثار من حروف العطف ويستمر هذا الإيقاع حتى نهاية القصة.

* * *

(4- 4) وتحدد البداية جو القصة الانفعالي، أو الشعور العام الذي يغلب عليها ويتحدد هذا الجو، غالبا، بحقل عاطفي عريض، لا بشعور دقيق التشخيص:

"لم يسألني أحد عن اسمي، رغم أنني كنت موجودا بالنسبة اليهم جميعا، موجودا بقوة غير محتملة. وكان يتحتم علي أن اعتذر عن وجودي، أنا الواقف هنا أمين عثمان....."[69].

هذه بداية قصة (عثمان) لـ (عبد الملك نوري) وفيها يتضافر العنوان مع البداية لتحديد الشعور السائد في هذه القصة، الافتقار الى اهتمام الآخرين، أو (الافتقار العاطفي) كما يعرف في المصطلح السيكولوجي.

المجموعة	عدد القصص	مزامنة	منقطعة	مقلوبة	بعيدة
نشيد الأرض	7	–	5	2	–
السيف والسفينة	11	4	4	2	1
الشخص الثالث	12	5	5	2	–
حالات	6	3	2	–	1
في درجة 45 مئوي	8	2	5	1	–
الغروب الأخير	11	8	2	–	1
اليشن	9	2	6	1	–
الأسود والأبيض	21	9	8	–	3
كائنات ليلية	11	5	6	–	–
غرف نصف مضاءة	20	13	7	–	–
الشارع الجديد	19	6	12	–	1
الضفاف البعيدة	20	10	10	–	–
المطاف	21	12	7	2	–
أنفاس	28	18	7	3	–
الجبل الأبيض	7	7	–	–	–
	12	5	5	1	1

الغريم					
المجموع	223	109	91	15	8
النسبة المئوية	%100	%48	%41	%7	%3

الجدول (1)

علاقة البداية بالحكاية (أصناف البداية بحسب التاريخ الحكائي)

كما استعملت في القصة العراقية

5- أنواع البداية على المستوى الحكائي

إن علاقة البداية بالحكاية علاقة زمنية، تتحدد بالنقطة التي تبدأ منها القصة على الخط التاريخي للحكاية. ومن الناحية النظرية يمكن أن تبدأ القصة في أحد الاحتمالات الأربعة الآتية:

1. **في بداية الحكاية.**
2. **في وسط الحكاية.**
3. **في نهاية الحكاية.**
4. **بعد انتهاء الحكاية بزمن.**

وموقف الراوي هو الذي يحدد نوع البداية، لأن القارئ يرى القصة بعينيه فكأن القارئ في غرفة مغلقة والراوي معه فيها، ينظر الى القصة من ثقب في الجدار وينقل الى القارئ ما يرى، أو كأن الراوي ينقل القصة الى القارئ نقلا إذاعيا، ويمكن اذن، تصنيف البداية على أربعة أصناف هي:

(5- 1) البداية المزامنة:

تتطابق بنية القصة، في القصص التي تبدأ بهذه البدايات، مع الحكاية، وهذا أشيع أنواع البداية كما يظهر ذلك في الجدول (1)، إذ مثلت قصص البداية المزامنة ما يقرب من نصف القصص المحصاة.

وتمتاز البداية المزامنة بايقاعها السريع، وكمية المعلومات الكبيرة التي تقدمها. ذلك لأن بداية الحكاية، غالبا، ليست نقطة حاسمة فيها، فالقاص يطوي الأيام والشهور، وربما السنين حتى يصل الى موقف حاسم يبطئ عنده ايقاع نثره عندما يكون القارئ قد دخل اليه، ومن أمثلة هذا النوع قصة (زملاء) لـ (غازي العبادي):

"كانوا ثلاثة زملاء يجلسون في غرفة واحدة في إحدى دوائر الدولة العديدة..... وقد ظلوا لفترة طويلة منسجمين فيما بينهم يقضون أوقات الدوام الرسمي بأحاديث رتيبة لا تخرج عن نطاق العمل....."[70].

* * *

(5- 2) البداية المتوسطة:

إذ تبدأ القصة من نقطة ما وسط الحكاية، بينما يؤجل تقديم المعلومات الضرورية عن أولية الحدث وتاريخ الشخصيات وطباعها الى ما بعد البداية عبر تقنيات خاصة كالاسترجاع والحوار وغير ذلك. ويتيح هذا النوع من البداية للقاص أن يبدأ قريبا من الموقف الحاسم وان يختار من التاريخ الأسبق ما هو ضروري فحسب.

وفيما يتعلق بالقصة العراقية، يلاحظ أن البداية المتوسطة تأتي بالدرجة الثانية بعد البداية المزامنة، إذ نرى في الجدول (1) أن نسبتها كانت 41%. ومن أمثلة هذه البدايات قصة (السحب الخريفية) لـ (برهان الخطيب):

"رفعت صوتها وصاحت وهي تبتسم:

. ماذا تقول... لا استطيع أن أفهم شيئاً؟

وجاءت موجة أخرى فدفعتها بعيدا عنه.. سبح نحوها وصاح هو الآخر وهو يبتسم:

. الشمس.. ستحرق الشمس جلدك.."[71]

فهذه البداية لا تقدم أية معلومات عن هوية الشخصيتين ولا مكان وجودهما أو سببه.

* * *

(5-3) البداية المقلوبة:

تبدأ القصة، في هذا النوع، بحلول النهاية، أو عند نقطة القرار المؤدي اليها، وبعد ذلك يقدم الراوي أوليات القصة ليبين الأحداث أو المؤثرات التي أوصلت الى تلك النهاية. وهذه البدايات قليلة جدا في القصص العراقية إذ لم ترب على 7% في الجدول (1)، ومن أمثلتها قصة (السيد . أشواق سلم بن يوسف) لـ (جمعة اللامي):

"استيقظت المدينة كما لو أنها تعرضت الى هزة أرضية عنيفة ومفاجئة، ففي فجر ذلك اليوم، وقف الناس عند أبواب المنازل وفوق أسطحها وخف آخرون أقدامهم وهم شحاذون وباعة متجولون وحرفيون ومتعطلون...."[72].

هذا المشهد الذي تتحدث عنه البداية، هو، في الحقيقة نهاية الحكاية.

* * *

(5- 4) البداية البعيدة:

هي أندر أنواع البداية في القصة العراقية، بلغت حسب إحصاء الجدول (1) نسبة 3%. وفي هذا النوع من البدايات تبدأ القصة مع بداية الحكاية شأن البداية الزمنية، سوى أن الراوي يشعرنا في البداية البعيدة أن القصة قد حدثت منذ زمن وانه يرويها بعد أن انتهت، وكادت تنسى. ومن قصص البداية البعيدة (الأسود والأبيض) لـ (خضير عبد الأمير):

"غادرت محلتي التي ولدت وعشت فيها أكثر من خمسة وثلاثين عاما، غادرتها الى جهة مجهولة بالنسبة لي. كانت هناك في جهة لا استطيع تحديدها، هناك عبر سدة بغداد الشرقية....."[(73)].

وهكذا يُشعِر الراوي، بعد أن حدد المكان بدقة، فانه سيتحدث عن أحداث وقعت في ذلك الحين.

* * *

(5- 5) يمكن أن نستنتج عددا من النتائج المهمة حول نوع البداية من الجدول (1). فهذا الجدول يظهر أن كتّاب القصة العراقيين لا يختلفون في أقلامهم من الاعتماد على البدايات المقلوبة والبعيدة، وهم متفقون في الاعتماد على المزامنة والمتوسطة، وفيما يتعلق بالأخيرتين يلاحظ أنهما متساويان في بعض المجاميع القصصية، لكن إحداهما ترجح قليلا على الأخرى في مجاميع أخرى من غير أن يشكل هذا الرجحان قاعدة ثابتة.

وتعني هذه المعطيات أن القاص العراقي كان يولي الترتيب التاريخي للحكاية عناية كبيرة، وانه كان حريصا على أن تكون بنية القصة، غالبا، موازية لترتيب الحكاية. وهذه الظاهرة تحتاج الى دراسة سيكولوجية وسيسيولوجية لبحثها، وهذا خارج إطار بحثنا هذا.

6-البداية على المستوى الايحائي

تقوم البداية، على المستوى الايحائي، بوظيفة أساسية، هي التهيئة لبناء الجو القصصي وقد لجأ القاص العراقي الى عدد من التقنيات لانجاز هذه الوظيفة أهمها:

(6-1) توصيف مكان القصة:

وقد يكون هذا المكان غرفة أو شارعا أو دار سينما.....، ويتخذ القاص من هذا الوصف أداة للايحاء بالجو القصصي بطريقة غير مباشرة، ويغلب أن تستخدم هذه التقنية في قصص الشخصية، إذ يكون وصف المكان اضاءة غير مباشرة للكشف عن طباع الشخصية التي تشكل

محور القصة، والدخول الى وعيها حين يلقي القاص على الأشياء صفات ذات اثر سيكولوجي ومن مثل هذا قصة (حالة خاصة) لـ (محمود جنداري):

"في الغرفة المطلة على البحر، آخر غرفة على اليمين من المبنى ذي الطوابق الأربعة، كان ثمة رجل بدين برقبة غليظة وساقين نحيلتين. يعالج اغلاق النوافذ المفتوحة بعد أن ضاق برائحة البحر. الستائر زرقاء بلون السماء أو بلون البحر، تنسدل تباعا وببطء شديد....."[74].

ثم يعبر عن ضيق الرجل بالأشعة التي تنعكس على الشاطئ عبر حدود النوافذ، وتفضيله لاغراقها في جو شاحب بعد نزول الستائر.

وهذه البداية من قصة (طقوس) لـ (عبد الرزاق المطلبي):

"غرفة مربعة مضاءة بنور رمادي، يمتزج فيها الضوء بلون الجدار حتى لتضيع ابعادها الأربعة، وتبدو وكأنها تمتد في كل الاتجاهات. هذه الغرفة يجلس فيها رجل وراء طاولة سوداء فارغة من أي شيء....."[75].

فالضوء الشاحب وضياع الأبعاد والطاولة السوداء كلها عناصر توحي بالكآبة.

* * *

(6- 2) وصف الطقس:

هذه أشيع تقنيات تحضير البيئة القصصية في بدايات القصة العراقية، ويعتمد القاص فيها على خلق أثر سيكولوجي أولي اعتمادا على توصيف حالة محددة من حالات الطقس كالجو المشمس أو الممطر أو الغيوم أو الرعد والبرق وما أشبه ذلك. ومن أمثلة هذه البدايات ما جاء في قصة (القنديل المنطفئ) لـ (فؤاد التكرلي)[76] حيث اتخذ القاص من أصوات المطر والرعد والتماعات البرق طريقة لاثارة الترقب. ويفتتح (امجد توفيق) قصته (حفنة من الثلج) هكذا:

"لم تكن السماء جميلة، فالغيوم كانت متصلة وبلون رمادي، وصخور الجبل تبدو رطبة كأن طبقة من البخار الأسود تغلفها....."[77].

وهذه بداية قصة (همس الليل) لـ (حسب الله يحيى):

"منذ وقت مبكر، كان شهر شباط يتسلل الى الأشياء، يعطيها عافيته والقه.... كانت الأشياء تنمو وتزهر وتكبر من خلاله...."[78].

* * *

(6- 3) تحديد ثوابت الشخصية:

تعتمد هذه التقنية على تحديد بعض الملامح الثابتة الخاصة بالشخصية والتي تساعد القارئ في أن يشعر بالجو المحيط بها. وقد تكون هذه الملامح عادات يومية روتينية أو صفات جسدية أو نفسية تميز الشخصية. وقد وظف القاص (خضير عبد الأمير) هذه التقنية في (في مقهى بنسويللا):

"اعتدت أثناء وجودي في مدينة (بانكوك) أن اقضي صباحاتي في مقهى بنسويللا وبالرغم من وجود أماكن أخرى يمكن أن يرتادها سائح مثلي لا عمل له، إلا أنني كنت أفضل ارتياد هذا المقهى لهدوئه في الداخل ولاطلاله على درب (سورى وونت) المزدحم بالمارة والسيارات والعربات، وبالمخازن وبمرور الفتيات....."[79].

فهذه المفارقة بين الهدوء في الداخل والضجيج في الخارج توحي بطباع الشخصية. فالبطل، هنا، يمكن أن يكون شخصية سلبية تحب الانفراد، ولكن ليس العزلة، فهو يريد أن ينزوي ويراقب ما حوله. وما حوله يجب أن يكون مكانا دائب الحركة. ويوحي تعمد الراوي تأخير مرور الفتيات الى آخر قائمة الأشياء التي يشاهدها بمحاولته إخفاء شعوره الجامح تجاه الجنس الآخر.

* * *

(6- 4) الإشعار بالفرادة:

تقوم هذه التقنية على إشعار القارئ، في وقت مبكر، بأنه أمام حالة فريدة، وقد تتعلق هذه الفرادة بعادات الشخصية أو بالحدث الذي بنيت عليه القصة، ويغلب أن تستهل هذه البدايات بجملة منفية. ومن هذا النوع قصة (بيت الأفاعي) لـ (برهان الخطيب):

"لا أحد يذكر متى ظهرت الأفاعي في بيتنا لأول مرة. لم أرها بعيني ولكن أخي الكبير وجدتي حدثانا عنها....."[80].

وقد يكون الأشعار بالفرادة بطريقة غير مباشرة. وذلك عبر استهلال القصة بطريقة فيها شيء من الندرة، كما فعل (خالد حبيب الراوي) في (الجسر الضوئي):

"كان الرجل ممدا على الأرض وفوقه بطانية خارج المستشفى الذي يحترق، ولم يقترب منه أحد في بادئ الأمر. فقد ظنه المواطن العجوز الذي رآه من بعيد ميتا"[81].

* * *

(6- 5) ويمكن تصنيف تقنيات التحضير في البداية على صنفين، فقد تكون بسيطة تعتمد على عنصر واحد من العناصر الأربعة التي سبق الحديث عنها، وقد يعتمد القاص على مركب من تقنيتين أو أكثر. ففي قصة (ضوء قلبك) لـ (حسب الله يحيى) يوظف القاص اثنتين من تقنيات التحضير:

"أنت.. يا هذا الجالس أمام منضدة الكتابة.. تلون حياد البياض في الأوراق بسطور خضر.. كأنما تنبت بالخضرة صحراء ممتدة، وترسم زرقة السماء والبحر وتجعلهما يحيطان بك

حين امتد بك البصر.. مثلما تجعل النقاء الناصع يخيم عليك ويظلل وجوده فوق راسك الذي غزاه الشيب.. وراح يزرع شيخوخة الأيام فوق شفتيك.."[82].

هنا وصف للمكان ووصف للشخصية، وربما أمكننا إضافة الاشارة العابرة الى عناصر الطقس.

وفي بداية قصة (ريح الجنوب) لـ (عبد الملك نوري) يوظف القاص الطقس والمكان:

"كان ينساب كالثعبان الحذر وسط القفر الجاف، مخترقا فيافي الغبراء القاحلة ببطء والشمس تتوقد فوقه بشدة وتملأ الفضاء الفارغ بشعاعها الحامي وكل شيء يتوهج تحتها ويتسع قضبان الحديد الممتدة في القفر وأعمدة التلفون السوداء، والصفائح المتروكة على الطريق"[83].

7- أشكال البداية

طور القاص العراقي مجموعة من التقنيات التي أصبحت عرفا غير معلن في التقاليد القصصية فيما يخص الشكل النصي (الأسلوبي) للبداية، وقد أمكن تحديد ستة أشكال منها بالنظر الى البناء اللغوي، وهي:

(7- 1) البداية المقطوعة:

تعتمد هذه التقنية على بناء الجملة الأولى كما لو أنها كانت مسبوقة بجمل أخرى ويتم هذا بطريقتين، أما الأولى، وهي الأشيع، فهي استخدام الضمائر التي لا تعود على اسم ظاهر قبلها، كما في (رمال) لـ (خالد حبيب الراوي):

"إنهم يمرون وينظرون الى الناس الذين يصفقون لهم....."[84].

وأما الثانية فهي ابتداء القصة بواو العطف، كما في (المفتاح) لـ (ميسلون هادي):

"ولما استعصى النوم على الرجل فتح الدرج الذي بجانب السرير وراح يعبث بمحتوياته....."[85].

* * *

(7- 2) البداية الاستفهامية:

تكون الجملة الأولى استفهامية، تهدف الى توجيه توقعات القارئ نحو وجهة محددة، ومن ذلك استهلال (موسى كريدي) قصة (جفاف)[86]، إذ ان أول ما تبدأ به هو (ما الحب؟). وكذلك استهلال (عادل كامل) قصته (الهواء الرطب)[87] بالجملة (استيقظ.. متى تستيقظ؟)

* * *

(7- 3) بداية المونولوج:

في هذا الشكل من البدايات يوضع القارئ فورا أمام حوار داخلي للشخصية، وفي هذه الحالة يلاحظ إسراع القاص نحو إشعار القارئ بأزمة الشخصية الرئيسة، مثل:

"حا حا حا حاء. يراد له حظ كبير. من قال هناك شيء؟ ستار أفندي هاه؟ من قال هناك شيء على الأرض؟ أبدا والله..... ما ادري ما ادري.... هل وشوش احد في أذنيك ستار أفندي هاه؟ حا حا حا حاء. وخرج من فمه فحيح مخمور"(88).

* * *

(7- 4) بداية الخطاب:

وهي شبيه ببداية المونولوج سوى أن الراوي يتحدث عن الشخصية بلغة المخاطب وكأنها شخصية أخرى منفصلة عنه، على أن لا يكتسب الخطاب صفة الحوار بل يظل بصورة السرد القصصي، كما في قصة (جمعة اللامي) (لغة العز):

"كنت تقول سأكون وقتها سعيد، بعد أن تنتهي مدة السجن، سأحدد وقتا ثابتا للمطالعة، ليس في البيت، في مكتبة المتحف طبعا... وكنت تساور نفسك أحيانا فتؤكد، سيكون ذلك في البيت.... أي نعم في البيت، وعندما تبدأ الدنيا بالمطر تطفئ ضوء الغرفة، وتزيح ستائر النافذة المطلة على الشارع"(89).

* * *

(7- 5) البداية الخبرية:

تكون البداية هنا، بمثابة شكل إخباري يُقدم حدثا محددا يمثل بداية سلسلة أحداث في القصة، ويغلب أن تبدأ هذه البدايات بفعل، ويغلب أن يكون هذا الفعل ماضيا، وهذا مثال من (في وقت آخر) لـ (عادل كامل):

"هرول وتوقف قليلا بانتظار المصعد الكهربائي، حشر جسده الممتلئ قليلا والقلق باد عليه....."(90).

* * *

(7- 6) البداية التعريفية:

تعتمد هذه البدايات على عرض صورة قياسية للشخصية تتضمن أفعالها النمطية المعتادة. ويغلب أن تبنى (البداية التعريفية) على أفعال مضارعة. وان تتضمن كلمات دالة على (التدويم) والاعتياد، ومثال ذلك:

"كنت تراقب مثل كل مرة، أن تقف سيارته (الفورد) العتيقة، يطفئ محركها وينتزع مفتاحها انتزاعا، ثم يغلق بابها بشيء من القوة مثلما لو كانت يداه وجسده كله يقوم بعملية آلية....."(91).

الهوامش

(1) ثمة دراسة متخصصة واحدة فقط، ممثلة في فصل في كتاب لـ (ياسين النصير) سنعرضها في الفقرة التالية.

(2) لم نعثر في الحقيقة، على ما يشير الى وظائف العنوان حتى في الدراسات المتخصصة التي استطعنا الاطلاع عليها باللغة الانكليزية.

[3] Hand book of short story Writing, p. 122.-

(4) Ibid: p. 172

(5) Understanding Fiction: p. 646

(6) مصطلح موسيقي يطلق على الحركة الأولى من الحركات الأربع للسيمفونية الكلاسية.

(7) ينظر القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، آمال فريد: فصول، 4/ 1982، ص118.

(8) فن كتابة الأقصوصة، (تحرير)، ترجمة كاظم سعد الدين، الموسوعة الصغيرة (16)، بغداد، 1987، ص 71.

(9) Understanding Fiction: p. 646

(10) فن كتابة الأقصوصة: ص81.

(11) نفسه: ص66.

(12) ينظر الاستهلال . فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير: بغداد، 1993، ص ص 161- 193.

(13) نفسه: ص 163.

(14) للمقارنة ينظر الفقرة (3- 5) من التمهيد.

(15) ينظر الاستهلال: ص164.

(16) نفسه: ص 165.

(17) هذا التفريق من رومان ياكوبسن:
The Theory of Literary Criticism From Plato to the Present: p. 396.

(18) يشير رولاند بورنوف اشارة خفيفة الى مثل هذه الأبعاد الثلاثة في الرواية، ينظر عالم الرواية، رولاند بورنوف: ترجمة نهاد التكرلي، بغداد، 1991، ص 42.

(19) ينظر نشيد الأرض، عبد الملك نوري: بغداد، 1986، ص27.

(20) ينظر الشارع الجديد، برهان الخطيب: بغداد، 1980، ص 15.

(21) ينظر نشيد الأرض: ص 103.

(22) ينظر الوجه الآخر، فؤاد التكرلي: بغداد، 1986، ص 270.

(23) ينظر نفسه: ص 235.

(24) ينظر اليشن، جمعة اللامي: بغداد، 1978، ص 4.

(25) التعبير من القصة: ينظر نفسه: ص 46 و ص 59.

(26) ينظر أنفاس، حسب الله يحيى: بغداد، 1993، ص 7.

(27) ينظر أصوات في المدينة، موسى كريدي: بيروت، 1986، ص 37.

(28) نفسه: ص 40.

(29) نفسه: ص 42.

(30) ينظر الأعمال الكاملة (القصص): ص 445.

(31) ينظر نشيد الأرض: ص 43.

(32) ينظر المطاف، غازي العبادي: بغداد، 1980، ص 28.

(33) ينظر أنفاس: ص 122.

(34) ينظر اليشن: ص 7.

(35) ينظر غرف نصف مضاءة، موسى كريدي: بغداد، 1986، ص 207.

(36) ينظر الضفاف البعيدة، عادل كامل: بغداد، 1982، ص 121.

(37) ينظر قصاصون من العراق، سليم عبد القادر: بغداد، 1977، ص 271.

(38) ينظر في درجة 45 مئوي، محمد خضير: بغداد، 1978، ص 33.

(39) ينظر السيف والسفينة، عبد الرحمن مجيد الربيعي: بيروت، 1979، ص 5.

(40) ينظر نشيد الأرض: ص 55.

(41) ينظر الشخص الثالث، ميسلون هادي: بغداد، 1985، ص 31.

(42) ينظر للتوسع حول هذا الخلاف: Recent Theories of Narrative: p. 84.

(43) The Theoty of Criticism from plato to the Present: p. 361

(44) ينظر الفقرة (3-) من التمهيد.

(45) ينظر في درجة 45 مئوي: ص 33.

(46) ينظر الأعمال الكاملة (القصص): ص 445.

(47) ينظر الاعتراف بالقصة القصيرة: ص 23.

(48) ينظر أنفاس: ص 25.

(49) ينظر نفسه: ص 25، و ص 29، و ص 34.

(50) الاعتراف بالقصة القصيرة: ص 69 الاعتراف بالقصة القصيرة: ص 69.

(51) نفسه: ص 65.

(52) ينظر نفسه: ص ص 65- 66.

(53) اليشن: ص 8.

(54) ينظر المؤلفات الكاملة، انطون تشيخوف: ترجمة فؤاد أيوب وسهيل أيوب، دمشق، د. ت، ج2/ ص 711.

(55) في قصة (ريح الجنوب)، ينظر نشيد الأرض: ص 69.

(56) فيما يتعلق بالموسيقى تعد قضية الحنين الى التكملة من المبادئ المقطوع بها. وللمزيد على هذا ينظر الموسيقى الالكترونية، علي الشوك، الموسوعة الصغيرة (29)، بغداد، 1978، ص ص 11- 18.

(57) Understanding Fiction: p. 646

(58) الترجمة العربية للقصة في فن القصة القصيرة: ص 97.

(59) الغروب الأخير.

(60) غرف نصف مضاءة: ص 189.

(61) الأعمال الكاملة (القصص): ص 255.

(62) الضفاف البعيدة: ص 123.

(63) غرف نصف مضاءة: ص 343.

(64) الشخص الثالث: ص 67.

(65) في درجة 45 مئوي: ص34.

(66) المطاف: ص 142.

(67) كائنات ليلية: ص 165.

(68) اليشن: ص 78.

(69) نشيد الأرض: ص 57.

(70) المطاف: ص 13.

(71) الشارع الجديد: ص 5.

(72) اليشن: ص 28.

(73) الأسود والأبيض: ص 187.

(74) حالات: ص 5.

(75) كائنات ليلية: ص 165.

[76] ينظر الوجه الآخر: ص 273.

[77] الجبل الأبيض: ص 19.

[78] أنفاس: ص 171.

[79] الأسود والأبيض: ص23.

[80] الشارع الجديد: ص 116.

[81] العيون: ص 29.

[82] أنفاس: ص 194.

[83] نشيد الأرض: ص 69.

[84] العيون: ص 23.

[85] الشخص الثالث: ص 55.

[86] أصوات في المدينة: ص 79.

[87] الضفاف البعيدة: ص 187.

[88] نشيد الأرض: ص 105.

[89] اليشن: ص 102.

[90] الضفاف البعيدة: ص 69.

[91] كائنات ليلية: ص 201 (قصة حياة زرقاء).