DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

توظيف السرد الأيقوني في القص العراقي وانزياحاته (دراسة انتقائية)

م.م. هبة محمد هاشم
قسم البحوث ـ دائرة التعليم الديني والدراسات الاسلامية – ديوان الوقف السني – العراق
الإيميل : hibamulis@gmail.com

الملخص

أولت الدراسات النقدية العربية والعراقية على وجه الخصوص اهتماما بالغا في اساليب القراءة السيميولوجية للنص الأدبي بُعيد انتشاء المرحلة البنيوية لدى القراءة النقدية والتحليلية للنص ، غير أن نظرة فاحصة تكشف عن إهمال أو تجنب واضح في دراسة الأيقونة وما تنطوي عليها من رمز ودلالة داخل المقترب السردي ، فكان لابد من الخوض في غمار الايقونة السردية في القص العراقي مقترحا لمضمون هذا البحث . ولا شك أن الأيقونة كرمز علائمي مر بمراحل عديدة منذ نشأته كفن طقسي في الديانة المسيحية حتى ولوجها لعالم الرمز لتظهر كأحدى علامات الدالة السيميولوجية التي يستنطقها تأويلا وتحليلا . بعلائميتها الدالة على الرسوخ والثبوت الإدراكي للإشارات .

اعتمدت الدراسة على الطريقة الانتقائية لاختيار النماذج القصصية لدراسة صور تواجد الأيقونة داخل السرد ، بغية انتقاء نماذج جيدة غير فوضوية تبرز تواجد النموذج الايقوني المفترض في متن النص القصصي وصور تأويلها الانزياحي داخل النص ، واستنطاق ما يعرف بالنص الموازي ، أو المتن الخابي تحت علائم الرمز الايقوني .

ظهرت الأيقونة في النص القصصي العراقي بصور شتى ؛ غير أن الحدود المنهجية والكمية فرضت دراسة نوعين فقط من انواع السرد الأيقوني هما : الأيقونة الصورية بعلامتها الشاهدية ، و الأيقونة الشخصية التاريخية ، وكذا عن طريق انزياح الإحالة بوصفها صورة من صور الاستحداث الأدبي في الفن القصصي العراقي ، وربما تسنح قابل الايام استكمال قضايا المقترب الأيقوني بمزيد من التحليل والتأويل .

الكلمات المفتاحية: السرد الايقوني، القص العراقي، الرمز الايقوني.

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

Investment of the Iconic Narrative in Iraqi Stories and its Displacements

Hiba Mohammad Hashim
Research Department - Department of Religious Education and Islamic Studies
Sunni Endowment Bureau – Iraq
Email: hibamulis@gmail.com

ABSTRACT

Arabic, and Iraqi studies in particular have paid great attention to the semiological reading of the literary text after structuralism has reached its peak. Yet a keen observant eye will find out that the iconic studies of Iraqi narration have been neglected and avoided. Thus it becomes very necessary to study iconic narration which is the subject of this paper. No doubt that the icon as a semantic symbol has passed by many phases since its creation as an artistic ritual in Christianity until its usage in the symbolic realm to be one of the signs that semiology attempts to interpret its significance that signifies the cognitive resilience of signs.

The study relied on the selective method of selecting models of short stories to study the images of the presence of the icon within the narration. And that is to select good non-anarchic models that highlight the presumed presence of the iconic model in the body of the narrative text and pictures of its displacement interpretation within the text, and the interrogation of what is known as the parallel text, or the hidden text under the signs of the icon symbol.

The icon appeared in the Iraqi narrative text with various images. However, the methodological and quantitative limits necessitated the study of only two types of iconic narratives. The first is the iconography of the photo with its ability to document the historical moment and the iconography of the historical character, as well as by shifting the referral as a form of literary development in Iraqi fictional art. Perhaps it is possible to complete the issues of the iconic approach with more analysis and interpretation, in the near future.

Keywords: iconic narration, Iraqi storytelling, sign of icon.

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

المقدمة :

لا يزال المنجز السردي العراقي يرفدنا بالمزيد من حالات التجريب ، معتليا في بعض أوجه مهمة الارتقاء بالتجربة الحداثوية ، ومن منجزات ذلك الارتقاء ظهور الأيقونة بصفتها العلائمية الدلالية داخل المقترب السردي ، والقصصي منه على وجه تحديد الدراسة وتقييدها ، فقد اطلت الأيقونة بصفاتها وأنماطها المتعددة ، والمنسلة من الطقس الديني بوصفها فنا ذات طابع ديني بحت في ظهورها الأول ، وحتى تطورها وتغلغلها واعتلائها ثيمة الدلالة الثابتة في المنجز الإنساني ككل .

وعلى الرغم مما سلف إذ لم تنل الأيقونة السردية حظها من الدراسة والتنظير النقدي ، ولتدعي الباحثة أن هذه الدراسة تكاد تكون الأولى من نوعها في هذا المجال ؛ وهو ما يشكل أهمية وصعوبة على قدر متساوٍ ، وكذا لا يسعها الكمال أو النجاة من الهانات فالبدايات غالبا ما تشوبها الشوائب .

في مطالعة انتقائية فاحصة للفن القصصي العراقي يظهر الرمز الأيقوني بعلاميته الدالة على الثبوت الدلالي داخل المنحنى السيمولوجي للنص ، ليظهر النص السردي الأيقوني قائما على فرضية المحذوف الدلالي ، او المعادل الرمزي المضمر أو المغيب ، وهو ما تحاول الدراسة قراءته وتحليله .

اقتصرت الدراسة على مبحثين تناول الأول ظهور الأيقونة الصورية في النص القصصي ، فما ترسمه الصورة الفوتوغرافية كأداة شاهدية واللوحة التشكيلية داخل المنحى الدلالي للنص القصصي من علامات تدل على رمزية فنية بإطارها الصوري ، فيما يستقصي المبحث الثاني ظهور الشخصية القصصية كأيقونة تأريخية داخل النص ، من خلال توظيفها كأيقونة شاهدية تحيل النص إلى ايقونة أخرى ذات معنى إنساني .

حاولت الدراسة الاتكاء على بعض كتب النقد السيميائية كون الأيقونة تعد جزءا من علامات السيمولوجيا ، ولعدم توفر بحوث أو دراسات سابقة تناولت ظهور الأيقونة في النص السردي على الأقل بين يدي الباحثة ، فكان الاتكاء على كتب المعاجم والمصطلحات النقدية ؛ مما شكل ذلك صعوبة بالغة . وليس هذا فحسب ؛ اذ شكل انتشار جائحة فايروس كورونا الصعوبة الأبلغ في إمكانية جمع المصادر والمراجع وانتقاء القصص المطلوبة للدراسة ، فانطوى الأمر على ما تمتلكه الباحثة داخل رفوف مكتبتها المتواضعة ، وما جاد به الأصدقاء من الناقد والقصاص من نتاجاتهم الإبداعية عبر الانترنيت ووسائل التواصل الاجتماعي فليس بالمتسع إلا توجيه الشكر والامتنان لهم .

مدخل إلى الايقونة

أولا : نبذة تاريخية

لطالما تناهت إلى مسامعنا لفظة أيقونة ؛ ونحن نضغط على نوافذ الحاسب الآلي أو حينما نصف علما من أعلام الفن والأدب والعلوم ... إلى ما هنالك . وبمطالعة تاريخية قد يظهر لنا ان لفظ أيقونة يعود أصله لكلمة يونانية وتعني صورة " εἰκών" (Robin ,1997 , صفحة 46) ، ولها اعتبارات لاهوتية لغرض العبادة (ينظر : المصدر نفسة : 46) ، إذ يسند إلى رسام ما من قبل الكنيسة القيام برسم لوحة أو صورة لها اعتبار أيقوني ديني ، تختلف اختلافا حتميا عن أي لوحة أخرى ذات غرض فني جمالي ، ووفق قواعد فنية أسستها الكنيسة لا يعار فيها اهتماما بمنظورات وقواعد الفن التشكيلي ؛ كالظل والضوء ، ولا يعمد الفنان فيها بنقل مشاعره الخاصة تجاهها ، وإنما يتوجب عليه فقط تجسد الطقس أو الحدث الديني وفق عاطفة وقوى روحية تنبعث من داخل الأيقونة الدينية ، لترتقي بحياة الناظر إليها عن الأمور الأرضية وتسمو به الى عالم الروح (ينظر : المصدر نفسه : 46) ، فكما ان للأيقونة بعدا دينيا ، فقد أخذ من الفن شكلا عقائديا غرضه السمو ؛ سمو النفس البشرية إلى ما ورائيات ألا مرئي (الروح) ، وتطور ذلك المنظور الأيقوني حتى أخذ بعدا رمزيا كالصليب دلالة على المسيح عليه السلام في الديانة المسيحية والأفعى النحاسية رمزا الشفاء في جميع الثقافات حتى أخذ يرمز لعلم الصيدلة الدوائية .

وقبل هذا وذلك كانت الإشارات الصورية دليلا تواصليا في ثقافات الإنسان الأول إنسان الكهوف ، وهو ما كشفت عنه الأحافير والتنقيبات الأثرية ، ومنها الكتابة الهيروغليفية في مصر القديمة ، وهي كتابة ذات شكل صوري رمزي يرمز للأشياء برسم صور تقريبية لها .

فيما ظهرت الأيقونة في الآداب جميعها والأدب العربي على الخصوص من خلال قدرة الشاعر والأديب على تصوير الحدث الشعري والنفسي بما يملكه من ملكة تصويرية ، وقدرته على تفعيل الإستعارة البلاغية كأول شكل

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

من اشكال التصوير الفني والرمزي في الادب العربي. بإنجاز نوع ((من انواع التماهي والانصهار بين المكتوب والصورة المرسومة)) (الحياني ، 2017 ، صفحة 54) .

أما في الأدب والنقد الحديث فبفضل اتساع الثقافات ، وظهور أشكال الصور المرئية والسينمائية والفن التشكيلي واتساع الرقعة الرمزية في فضاءات الأدب لذى أولى النقد الادبي الحديث أهمية بالغة في تقصي ((الإشارات والرموز وانظمتها حتى ما كان منها خارج نطاق الكلمات التي تصنع الحيّز الداخلي للنص)) (الجيلالي ، 2001، صفحة 34) ، فأخذت الاشارية والسيميائية كمنهج نقدي في استقطاب مضامين النص إلى ما وراء المحتوى اللغوي اللساني ؛ إلى مستوى أخر من أحافير الرمزية والإشارية ، وأنساق العلائم النصية باستحضار علم الدلالة بهدف ((الكشف عن القيم الدلالية والعلامات ، لأن السيمولوجيا جاءت لتقريب العلوم الانسانية .....، وإعادة المعنى الغير مرئي للصورة)) (ثاني ، 2005 ، صفحة 135) ، فالدلالة الرمزية تقوم مقام النص الكنائي ، أو المعادل الرمزي للنص غير المكشوف للعلن ؛ والذي من شأنه استدعاء القراءة والتفكيك الاجتراحي للنص الأدبي / الرمزي المغلق إلى عوالم الانفتاح والانعتاق .

ثانيا : الايقونة الرمزية

بعد إدراكنا أن لفظ أيقونة (ICON) وتعني الصورة في اللغة اليونانية كما سلف ، فيما يرى معناها الاصطلاحي أو النقدي شارلز سندرس بيرس معرفا إياها كونها : ((اي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من سمات ذاتية تشبه المرجع او المشار اليه)) (الرويلي ، البازعي ، 2000 ، صفحة 109) ، فالايقونة تقوم على علاقة مشابهة بين علامة الدال والمدلول الرمزي له كعلاقة السبب والنتيجة لذا فهي علاقة واقعية محضة (المصدر نفسه : 110) ، ((تؤدي وظيفتها كما تؤدي أي علامة أخرى وظيفها)) (المصدر نفسه : 110) ، من هنا يظهر ارتباط الأيقونة بالرمز والدلالة ؛ كونها ثالوث علم السيمولوجيا (ينظر المصدر نفسه : 110) في قراءة العلامات النصية ودراستها .

ومما سبق بالإمكان وضع تعريف ما لأيقونة الرمزية ؛ على إنها جنس علاماتي لها دلالة سببية كونها إحدى العلائم التي تدرسها السيمائية ، وتحلل نتاجاتها لاستخراج النص الغائي أو النص الخفي .

وبفضل انتشاء الرمزية وتغلغلها في مستوى الوعي السردي لا بد أن هناك لحظة فنية أفرزت عنها نشوء الأيقونة في النص السردي لدى كتاب الرمز كأحد نتاجات المرحلة الرمزية في الأدب والنقد ، وهذا ما يدفعنا إلى استدعاء تساؤل فلسفي ؛ حول من يقع على عاتقه صناعة التحولات واستحداث الظواهر الحديثة في النقد والادب؟ .

هل الكاتب يبتدع ظاهرة أدبية حديثة في المنظور النقدي ؛ يقوم باجترار النقد او النقاد لدراسة هذه الظاهرة المستجدة وتنظير قواعد نقدية تحليلية لها ، كنشوء البنيوية والسيمولوجيا لملاحقة هذه الظواهر ودراستها ؟ ، أم العكس صحيح وإن النقد يحمل المسؤولية التامة في تنظير وانشاء القواعد النقدية المستحدثة تبعا للتطور الاجتماعي والثقافي والفلسفي ادى لنشوء هذه العلوم التحليلية ؛ ليقوم الكاتب على غرارها باتباع تلك المقاييس النقدية وانشاء النص وفق هذه القواعد المنصوصة ؟ .

من وجهة نظر الباحثة قد يصعب الإجابة حاليا عن هذا التساؤل بشكل جدي ؛ كون النتاج الادبي والنقدي يحفل بتضاد هذه المقترحات فلابد أن هناك أديب ما حمل على عاتقه إنتاج فن مبتدع كأن يكون ان نتاجه الادبي دفعه لاستلهام الرمز او الرمزية (مثلا) ولاقى رواجا ادبيا دفع بذلك معاصروه من الادباء لمجاراته ليصل ذلك الاهتمام إلى النقاد ليقوموا بتنضيد وتنظيم قواعد ودراسات نقدية ، تحليلية حوله ، وربما من الجهة المقابلة ما نجده في مقاربات ادباء كأدباء الشعوب المختلفة في مجاراة ما تنتجه مدارس النقد الحديث وتوجهاته بفضل الاطلاع والترجمة .

وبما أن استلهام الأيقونة في الأدب ، كما أُسلف سابقا قد لا تكون هذه الجابة الصحيحة بالمطلق ، غير أنه يضل تساؤلا فلسفيا يبحث عن اجابة علمية .

ستقوم هذه الدراسة بملاحقة الأيقونة في النص السردي القصصي العراقي والبحث عن المحايث والمعادل الرمزي لهذه الايقونة ، وقراءته فنيا على اعتبار أن النص القصصي يمثل صورة جبل ثلج ، ما قد يبدوا منه سوى الجزء بسيط جدا ، فيما يتوارى معظمه تحت الماء ، وهو ما نوه عنه الناقد العراقي فاضل ثامر (ثامر ، 2004 ، صفحة 9) ، يذهب إلى أن ذلك الجزء الغاطس او المغمور لا يقل أهمية عما يظهر فوق الماء فذلك الجزء يمثل نصا غائبا أو موازيا للنص الظاهر والذي بدوره لا يقل أهمية عن النص المكتوب (المصدر نفسه : 9) ، وهو ما ستحاول الدراسة القاء الضوء عليه للكشف عن تلك الكتلة النصية المغمورة داخل النص لاستخراج

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

النص الغائي من داخل النص الظاهر ، عن طريق ملاحقة ما يخفيه ويكتمه النص الأيقوني تحت معطيات الصورة النصية الظاهرة والبارزة للعلن .وسيتم ذلك من خلال دراسة الصورة الفوتوغرافية والتشكيلية من جانب ، ومن جانب آخر ستحاول استبصار واستنطاق ما تخفيه الأيقونة الشخصية من إحالات علائمية ترمز لدلالات تحت سطح النص الظاهر .

المبحث الأول : الرمز الأيقوني الصوري

من مبدأ بيرس ان الايقونة ((تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومدلولها أو مرجعها كما هو الحال في الصور الفوتوغرافية والتماثيل)) (الرويلي ، 2000، صفحة 109) يمكننا الانطلاق في تعريف الصورة في النص السردي كجنس من اجناس اشتغال الرمز الايقوني في النص السردي .

فيما يرى جاك أومون في مقدمة كتابه الصورة بانها ((صنو العالم ؛ ولكنها صنوه المشوه)) (أومون ، 2013 ، 12) فالصورة لديه هي كل نسخة عن مظهر من مظاهر العالم تُلتقط برهافة الاحساس كما انها تبدو فردية وعامة ونموذجية في الوقت ذاته (المصدر نفسه : 12) ، وبفضل دلالة اللغة السردية في النص تنعتق الصورة الفوتوغرافية عن كونها المنغلق على الذات ((إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع انظمة دالة اخرى كاللغة)) (غرافي ، 1998 ، عدد 13) ؛ لاستنطاق النص والخروج بتأويلات وقراءات أخرى ينتجها المتلقي المستقبل للنص .

استعانت النصوص السردية برحابة فضاءات الصورة الفوتوغرافية بفضل ما تمنحه للنص من طاقات بصرية لسد عجز الذاكرة ، فتبدو الصور كأرشيف للذاكرة المستلبة ، يمكن الرجوع اليها وكذلك لطبيعتها ((الشاهدية indexicality أي كونها ضربا من الشاهد على الشيء الذي تمثله)) (رحيم ، 2013 ، عدد 4191) في مجمل الحياة ، ومد جذور الذاكرة في الزمان والمكان ، ولا يغفل عن تبدل الحالة المزاجية للمستهلك للنص ، وانسياقه وراء مؤثرات الدعاية وغزو أفق التفكير بالحيل البصرية (محمد ، 2019 ، موقع) ، فأخذت الصورة ترسم البعد الزماني والمكاني للحدث السردي بفضل تلك الطبيعة الشاهدية فربما غدت الشاهد على الحدث والمشهد المتصاعد ، كما سترسمه النصوص القصصية في القص العراقي .

أولا : الصور الفوتوغرافية

استعان كتاب القصة في العراق بالفضاءات الرمزية للصورة الفوتوغرافية داخل متن النص القصصي ، وما قد يؤول بعضها بأيقنة الصورة الفوتوغرافية ، وجعلها معادلا مسرحيا في النص ، وهو ما ذهب به بعيدا القاص فرج ياسين في قصته (شمس في الغبار) (ياسين ، 2014 ، صفحة 63) تحتال الصورة الفوتوغرافية على شخصية السارد الممسرح ، وعلى القارئ بدوره الشاهد والمتلقي للنص ، ملقية إياه في دوامة معقدة قوامها التشتيت والتكرار المغاير ، إذ يبتدأ السارد بوصف الصورة :

((كنا نقف أنا وبيداء وعالية ، وفي اقصى الصورة بعيدا في العمق ، أقبل مثل سحابة دخان . طالعا من ظلمة الدهليز المفضي إلى الاقسام الدراسية بشعره الطويل ، وابتسامته المفتعلة ، وربطة العنق المخرمة القصيرة التي تعيد إلى الذهن مفارقات ازياء أوائل السبعينيات.... ببنطال اسود وسترة مخططة)) (المصدر نفسه : 64) ليبدو للمتلقي انتقال الوصف من شخصية السارد وزميلتيه بيداء وعالية ، إلى ذلك الكائن الذي استرق الصورة الفوتوغرافية التذكارية وجعلها تدور في فلكه ، حتى ((ان أجرامنا الثلاثة الشوهاء ما كانت ستلوح إلا لأنها خلفية تافهة مقحمة إقحاما في المقدمة)) (المصدر نفسه : 64) ، اذ يظهر من زاوية التصوير أن الصورة لها مركزي تبئير ، هما : (المقدمة) والمفترض ان تكون مركز الرؤيا في الصورة الفوتوغرافية ، و(الخلفية) الديكور الخلفي للقطة الفوتوغرافية ، غير أن الصورة هنا تنهض على تضاد مع الواقع ، ليكتشف المتلقي أن الخلفية (الرجل الغريب المقحم) هو مركز تبئير الصورة الفوتوغرافية ، وأن القدمة (السارد وزميلتيه) ليسوا سوى خلفية اشتطت طريقا نحو المقدمة ، فهي من وجهة نظره ليست سوى (خلفية تافهة مقحمة في المقدمة) ، في لعبته يتضاد فيها المنظور والبعد البؤري والحجوم القريبة والبعيدة فيزيائيا ، بل هو البعد النفسي أو فيزياء الرؤيا الروحية ، الذي يتعالى على علم الفيزياء المنظم لحياتنا الواقعية بقوانينه الصارمة ، صانعا قوانين هشة تسيرها جماح الأوهام ، واختلاجات الوعي ، ليصل لمرحلة يتساوى فيها الوعي والا وعي ليقدم اعترافا ((وبذلك تكون الصورة له ، وليست لي)) (المصدر نفسه : 66) .

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

وبعد قراءة ثانية لمحتوى الصورة الفوتوغرافية العتيقة المغطاة بقماطها الترابي ، يسلم مغامرا بالاعتراف امام نفسه انه يرتضي فراق من يجب عليه فراقه ((أسنا نصور انفسنا والناس والاشياء لأننا نعترف بانقضائها ؟)) (المصدر نفسه : 68) ، وهذا الاعتراف النفسي يعقبه تحولات ايديولوجية وسيكولوجية لها وقع الصدمة على المتلقي ؛ في لحظة التنوير التي تسقط كل تلك القوانين الهشة والرؤيا العبثية التي سقط ضحيتها القارئ ، لتظهر الصورة للمرة الاخيرة :

((كنت أقف وحيدا في الساحة الخالية بشعري الطويل وابتسامتي المفتعلة وربطة العنق المخرمة .... أرتدي بنطالا وسترة مخططة)) (المصدر نفسه : 70) ، ليتضح أن الرجل الغريب المقتحم ما هو إلا النسخة الحقيقية للسارد البطل والذي حاول جاهدا إنكار ذاته ، ومعارضتها بندية فائقة وحتى في لحظة التنوير والكشف ؛ تتفاقم لدى السارد إنكار مرجعية الصورة له ؛ بل للفضاءات الخالية والمدرجات المحيطة به : ((وكأن المصور تعمد أن يبرز ليس صورتي بل الفضاءات الخالية المحيطة بها)) (المصدر نفسه : 70) .

تبرز هنا قدرة الكاتب في انزياح الصورة الفوتوغرافية عن وظيفتها الثابتة غير المتحركة إلى وظيفة اخرى ذات جدوى سينمائية ، متغيرة ، متحركة ، مؤثرة على الجو العام للحدث ، ومتأثرة بالجو النفسي للسارد ، فنراها كما يوجهنا ويريدنا أن نراها ، لا بالكيفية البصرية أو العين الباصرة ، بل بالكيفية النفسية وعين الذات الرافضة والممقتة لها .

التوظيف الايقوني للصورة :

تنهض وظيفة الدلالة الايقونية للصورة الفوتوغرافية على صراع حدي ينشأ من عتبة العنوان (شمس في الغبار) ، هناك دلالتان تتصارعان على متن النص والعنوان معا هما

أولا : دلالة الغموض . التشويش . المباغتة : يمثلها (الغبار) في عتبة العنوان كمعادل رمزي لتشويش الرؤيا المباغت ، وتشكل الصورة الجماعية بما تحمله من اختلال في التوازن البؤري للرؤيا البصرية ، والظهور الفج لصاحب الشعر الطويل بملابسه الغريبة والملفتة داخل الصورة ، وما أضفى حضوره من تشويه للصورة وما يكتهن من غموض داخل شخصيته المقحمة والمباغتة على الجميع داخل المتن النصي .

ثانيا : دلالة الحقيقة والوضوح : وتمثلها (الشمس) في عتبة العنوان ، وظهور الشخصية الحقيقية لصاحب الصورة على الرغم من انكارها ورفضها ومعاداتها في متن النص الحكائي .

اما في قصة (خواتم) للقاص أنمار رحمة الله التي تنهض على ثنائية التضاد بين بين ايقونة الصورة الفوتوغرافية ، وبين ايقونة الخاتم ، اذ يرث السارد عن والده المتوفى بعد ولادته بعامين خاتما وبطولات ترويها والدته عن أبيه أبان الحرب العراقية الإيرانية التي لم يقدر له أن يستشهد بها ، على الرغم من البطولات التي أبداها إزاءها ، ليغدو الخاتم رمزا ايقونيا وشاهدا رمزيا على بطولاته أبان المعارك المحتدمة ، وفي المقابل لم يترك الوالد اثر اخر له غير الخاتم سوى صورة فوتوغرافية لوالدية العروسين (ينظر : رحمة الله ، 2018 ، 17) ، فالمعلومات المتداولة لدى السارد لا تغدو سوى بطولات شفوية ، تتغنى بها الزوجة امام ابنها الذي نمى وكبر على هذه القصص الطولية ، ثم لا اثر للبطل الغائب سوى ايقونتين :

الخاتم الغنيمة التي ((اغتنمها أبي من يد جندي معادٍ . كانت تحكي أمي كيف تصارع الجنود على الغنيمة ، ولكن والدي بقوته وشدة بأسه قد استولى عليها غناما ، ثم ارتداه بأصبعه لسنوات ، متفاخرا على الرجال بهذه الغنيمة الغريبة)) (المصدر نفسه : 17) .

الصورة الفوتوغرافية (صورة العرس) ((الكبيرة التي تعلقها أمي في الصالة ، صورة يظهر فيها أبي واقفا خلف أمي التي كانت الصورة بفستان زفاف واسع)) (المصدر نفسه : 18) ولا يظهر منه سوى وجه وجزء بسيط من جسده ، وهي الصورة الوحيدة . فالصور كانت تلتقط بصعوبة في ذلك الوقت على حد قول الوالدة (المصدر نفسه : 18) .

لذا يقرر السارد (الابن) البحث عن المصور الذي التقط هذه الصورة عساه ان يجد أثر أخر لوالده غير هذه الصورة ليتعرَّف المصور مباشرة فور رؤيته لها وكيف استدان والده بذلة عرسه وهو لا يملك ثمنها ، على الرغم من رواية والدته حول غنى أبيه فقرر أن يرد على كلام المصور ((فرحت أتباهى بخاتم والدي الذي ألبسه ، وكيف أن الخاتم ظل باقيا ولم نفرط به ، حتى بعد رحيل والدي ، وتلك القصة البطولية له في الحرب)) (المصدر نفسه : 19) ، ليأتي الرد الصادم من قبل المصور العجوز : ((والدك لم يلبس خاتما في حياته)) (المصدر نفسه : 19) يتصاعد الموقف بحدة أكثر لتأتي اللحظة المفصلية ويلقى المصورة امامه بصورة أخرى

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

للبطل الغائب يظهر فيها ((رجل معاق بلا ذراعين ، ذو ملابس بائسة رثة ، .... كانت ملامح الرجل المعاق شبيهة بملامح الرجل الواقف وراء أمي في صورة الزفاف)) (المصدر نفسه : 19) .
ويمكن ادراج الفوارق الضمنية بين ايقونتي الخاتم والصورة الفوتوغرافية في هذا الجدول :

ايقونة الخاتم	ايقونة الصورة الفوتوغرافية
الخاتم ايقونة بطولية كونه غنيمة حرب	الصورة ايقونة الدلالة والوضوح
يكشف عن غنى الوالد ، وتيسير ذات اليد ، والقدرة على الاحتفاظ بهذا الكنز الثمين .	تكشف بوضوح عن فقر الوالد وضعف حالته المادية ، بملابسه البائسة الرثة
امتلاك الخاتم دليل رمزي ضمني على امتلاك ذراعين قويين ، وقبضة شديدة .	لا يملك ذراعين كونه معاق بلا ذراعين ، وهذا دليل رمزي يكشف عن عدم قابلية امتلاكه للخاتم .

جدول رقم 1

وفي خضم هذا الصراع المتأجج بين ايقونتي (الخاتم . الصورة الفوتوغرافية) لانتزاع الصدارة والمشهدية داخل سياق السرد ، (فالخاتم) هنا يعد معادلا رمزيا لبطولة وشجاعة والده المزيفة ، و (الصورة الفوتوغرافية) ايقونة الدحض ، دحض الاوهام وكشف المستور ، والغائر بين طيات الحكايات الوهمية ، ومما سبق يظهر ان الصورة الفوتوغرافية تم توظيفها على انها ايقونة شاهدية تعادل الواقع والملموس على ارض الحقيقة كونها لحظة زمنية تم تجميدها لتظل شاهدا واقعيا على الحدث المتغير ، المتصارع داخل منظومة الحقيقة الشاخصة ، والوهم المزيف .

ثانيا : الفن التشكيلي

ومما مر سابقا كان للفن التشكيلي والرسم النواة الاولى لصناعة ايقونة الطقس الديني لدى الديانة المسيحية ، ومن الاولوية بمكان أن يظهر التشكيل كفن يبث روح الايقونة في السرد القصصي ويساهم في توظيفها داخل عمارة النص ، بما يجتره من انزياحات نصية لدى مبتغى المتن الحكائي المضمر .
ومن أقدم النصوص القصصية العراقية التي أفادت من جماليات الفن التشكيلي قصة (الأخطبوط والبحر) لسامي المطيري ، يباغت السارد الاشكالي ذائقة المتلقي باستهلال شعري : ((للبحر عيون بلورية ترتشف ينابيع الحلم الأسطوري ، وأنا بحار اتوسد زرد الامواج)) (المطيري ، 1985، صفحة 117) .
فالسارد الممسرح (موسى) يجد جسده عالقا بين امواج البحر المتلاطمة ، بعد هجوم بحري أبان حرب الثمان سنوات ، أصيب زورقه ، وفقد فيه جميع افراد طاقمه مدة ثلاثة أيام متوالية ، تحمله صحراء البحر فوق بساطها المخملي تحت ضغط الجوع والبرد والضباب ، وقد أعلن في المذياع عن وفاته هو ورفاقه (ينظر : المصدر نفسه : 117- 120) ، وفي سياق تداخلي مع لوحة تشكيلية معلقة على أحد جدران منزل شخصية السارد موسى : ((ثمة أخطبوط بحري ضخم ذو عين واحدة ، كبيرة ، حمراء ، ملصوقة في قمة الرأس ، وتمتد من جسده عشرات الاذرع ، وقد التفت بعض منها حول جسد الشاب ، والشاب يحاول جاهدا غرز مديه في رأس الأخطبوط)) (المصدر نفسه : 122) .
اذ يبدو وبصورة مباشرة ، أن القاص يحاول أن يلقي بحدث ظلي معادلا لما يحدث مع شخصية البطل موسى ، متخذا من اللوحة رمزا ايقونيا ، يكون مزامنا لما يحدث للشخصية من صراع مميت مع امواج البحر ، ((الدم بدأ ينزف من رأس الأخطبوط ، وقد خارت قواه ، وراح يفك حصار الأذرع عن جسد الشاب)) (المصدر نفسه : 123) .
وتزداد الدلالة أكثر ايضاحا وانفتاحا من خلال اضفاء اللغة السينمائية الحركية ليتخذ من اللوحة الثابتة والمُجمدة زمنيا ؛ لقطة تتحرك فيها الأحداث من خلال استعماله للأفعال المضارعة (ينزف / يفك) بما تحويه من دلالة حيثية ، آنية ، تتحرك أحداث اللوحة المعلقة بالتزامن مع تصاعد الحدث الحقيقي للقصة ووصول البطل ألى لحظة النجاة .
فالقاص الذي يعقد معادلة أيقونية منذ العتبة الاولى ؛ العنوان (الأخطبوط والبحر) ، يعقد الكثير من المعادلات الرمزية بين رمزية اللوحة الأيقونية ، وبين الحدث الفعلي للقصة :

1. الاخطبوط : منذ عتبة العنوان أذن للمتلقي أن يدرك انه سيكون معادلا رمزيا للبحر .

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

2. الشاب في اللوحة : يبرز كمعادل رمزي وظل لشخصية السارد (موسى) .
3. أذرع الأخطبوط وهي تلتف حول الشاب : معادلا فنيا لوصف صراع الشخصية مع البحر وصعابه .
4. مدية الشاب : محاولات الشخصية جاهدا للبقاء على قيد الحياة والنجاة من اتون البحر وغدره .
5. فك حصار الأخطبوط عن جسد الشاب : نجاة البطل ووصوله إلى بر الأمان .

فالقاص قد وفق في جعل اللوحة أيقونة ترمز لمعادلات علاماتية تفك شفرات الحدث السردي بوضوح ، وتلقائية .
اما في قصة (لوحة) لجمال نوري ترى السارد مرتبكا وقلقا لتلقيه لوحة تشكيلية من قبل صديقه التشكيلي وقد ((أختصر التجريد في تضاريس لونية محيرة)) (نوري ، 2013، صفحة 229) ليجد نفسه في تصادم مع ذائقة عائلته المتواضعة مع الفن التشكيلي ، والتجريدي منه على الاخص ؛ ((حاولت أن أحدثهم عن المدارس الفنية المتنوعة ، واهتمامي بهذه اللوحات المتمردة على النمط ، ولكنهم كانوا لا يدركون الجمال إلا في لوحة تصوير الطبيعة ، أو وجه امرأة جميلة)) (المصدر نفسه : 229) .
فالمحير هنا أن اللوحة هنا لا تلقي على النص ظلال رمزيتها بقدر ما تأخذ اللوحة التشكيلية أو الفن التشكيلي على العموم وبحد ذاته بعدا رمزيا لقابلية ومستوى تلقي المتذوق العادي غير المحترف لهذا الفن المشوب بالتعقيد والرمزية اللونية . فالبعض لا يجدها سوى خربشة لونية لا قيمة لها ، كونها تخالف الوعي الجمعي للمتذوق العادي ، والذي لا يفهم السرد الغامض والآسر خلف هذا التضارب اللوني ، ولا المغزى الفني من هذه التشكيلات وهندستها .
وفي كل مرة يحاول السارد تعليق لوحته الأثيرة يجد أن أكف العائلة قد طالتها ، فمرة يجدها وقد أُغلق بها فتحة المبردة في الصيف ومرة أخرى في المطبخ تحت أكواب الشاي ، وأواني المطبخ ، ((أطلقت لعناتي وتألمت لأنني لم أستطع على مر تلك السنين أن أوصل خطابي المتفرد في حب الفن والأدب والجمال إلى ابنائي وزوجتي)) (المصدر نفسه : 230) . فكان خياره الأخير أن يضعها في المخزن قرب أكياس الاسمنت ؛ غير أن الأمطار هذه المرة قد طالتها تدميرا ، وإتلافا (ينظر : المصدر نفسه : 230) .
فاللوحة هنا بمضمونها المضمر ، وطريقة التعاطي معها من قبل العائلة ؛ يعد رمزا ايقونيا لما يواجهه المثقف والفنان العراقي والعربي على العموم كل يوم من نكران وازدراء ، وعدم فهم للمستوى الثقافي والفلسفي للمدرك الفني المحسوس ، في مقابل المدرك الملموس .
فـ (اللوحة) هنا تعادل الفن التشكيلي بصفته الرمزية .
(العائلة) تمثل الوعي العام للفرد العادي ، واسلوب تعاطيه ، وتفاعله مع الفن الرمزي ومدلولاته التي لا يدركها أو يفقها إلا النخبة .
(مصير اللوحة) معادلا رمزيا لمصير الفنان والمثقف في مجتمعه ، وتقبله له ، ومكانته الاجتماعية مع الفرد العادي الذي لا يحفل إلا بما هو سطحي ، مُزاح عنه التشفير للمدرك ، والترميز للمعطيات الفنية .
لقد أسفرت رمزية الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية لدى القاص العراقي عن تجليات فنية كاشفة عن البعد الدلالي للأيقونة الصورية ، كاشفا عنها المنحنى الدلالي المفكك لشفرة العلامة في النص القصصي ؛ إن أغلب القصص قد وطدت علاقة منشؤها التضاد بين أيقونتين ودلالتين داخل متن النص الواحد ، تنهض أحداها على نسف ودحض الأخرى بمقاربة شائكة تشابه المُثل المجردة كالشمس دلالة الوضوح والحقيقة ، والغبار دلالة عدم الوضوح والوهم في قصة (شمس خلف الغبار) وما انطوت فيه أيقونة الصورة الفوتوغرافية داخل النص من تجليات تسفر عن تلك العلامات ، وذلك ما تضح تماما مع باقي القصص التي تمت قراءتها هنا .

المبحث الثاني : الشخصية الأيقونية

أولا : شخصية أيقونية تاريخية

فالشخصية التي تعرف بأنها ((احد الاشخاص الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم الأحداث)) (وهبة ، صفحة 117) تدخل الشخصية السردية الأيقونية من منطلق أنها أضحت رمزا دلاليا ، متجلي الدلالة حد الإدراك كدلالة الدخان على النار ، وصافرة الانذار على الخطر ، وإشارات المرور .
بزغت في التاريخ والحاضر شخصيات ، عرفها وألفها المجتمع كأيقونة وعلامة بارزة في فن من الفنون ، بمنطلق أنها من النمط العلوي أو السامي في نظرية اللاوعي الجمعي (ياسين ، 2010، صفحة 119) ، لذا

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

استلهم القاص العراقي الكثير من النماذج الأيقونية عبر العصور للإنشاء مادته القصصية وهي في حال انتقالاتها المتعددة من أجناسها الحكائية القديمة ، وصولا ((إلى جنس القصة عبر أزمان طويلة من الحلول في النصوص السردية ، واتخاذها أشكالا وأوضاعا مختلفة)) (الصدر نفسه : 120) داخل السرد .

كشفت لنا القراءة الميدانية عن نوعين من أنواع الشخصية الأيقونية في القصة العراقية ، هما:

أولا : شخصية أيقونية تاريخية

استلهم الكثير من كتاب القصة القصيرة في العراق الشخصيات التاريخية كشخصيات أيقونية يستقصيها الكاتب ، يضعها في محك الحدث المعاصر ، يدنو من تضاريسها الفلسفية والأيديولوجية ، أو يماحكها ، جاعلا إياها تخط ((مسارا مضادا لمسارها التاريخي الصاعد نحو اللحظة الحاضرة ، وتوحي باقتران ما من شأنه أن يزجها في دائرة حكاية جديدة)) (المصدر نفسه : 118) ، يؤلفها الحدث الجديد والمنطق الجديد للحدث القصصي .

يعارض القاص جمال نوري شخصية امرئ القيس بوصفها شخصية أيقونية ورمزا دالا على الإنتقام المهلك ، والشبق الغريزي نحو النساء في قصته (الوقائع المتخيلة لمصرع امرئ القيس) .

ينبثق السرد على لسان أحد غرمائه الذي لا تتجاوز المسافة بينهما إلا بضع خطوات في مستهل السرد : ((خمس خطوات فقط هي ما تبقت من المسافة الفاصلة بيني وبينك)) (نوري ، 2010 ، صفحة 77) فالسرد المروي على لسان الغريم ، والخطوات الخمس المتبقية ليست سوى دليلا على الخطر المحدق الذي يكتنف شخصية كامرئ القيس ، الذي جعل من حزنه وانتقامه عقوبة جماعية لابد أن يتشاركها جميع أفراد القبيلة البؤساء .

فالسارد يصور هذه الشخصية داخل محورين متنافضين :

المحور الأول : الرجل المحارب المنتقم .

يصور السارد الغريم امرئ القيس بصورة الرجل العنيد ، المحارب الذي لا يؤل هما لما ستؤول عليه حرب انتقامه ، ولا يشغل باله أو يهتم لأفراد قبيلته المنهكين ، وهو يزجهم في حربه غير مبال لما يواجه المساكين وما سيلاقونه من مصير محدق في هذه الصحراء القاتلة ، وهم يودعونها في كل مرة جثة او جثتين ، ((فوقنا مباشرة شمس لاهبة وأمامنا هذا السراب اللعين الذي ما انفك يهزأ بنا)) (المصدر نفسه : 77) ، ولابد على افراد القبيلة والمحاربين المنهكين ان يتنازلوا عن رغباتهم في الراحة والطمأنينة في مقابل رغبته الملحة في الانتقام ((قال : انفروا .. لا وقت للحزن والشتائم ..أتبعوني ..)) (المصدر نفسه : 78) ، اذ تتجلى في هذه الشخصية الأنانية ، والاستئثار في الرأي والقرارات ، وقدرته على صم أذنيه عن الناصحين ، والمنهكين ، الذين ما عادوا يملكون الطاقة لمواصلة هذه الحرب العجفاء .

المحور الثاني : الهر الشبق

لا يغفل السارد أن ينقل للمتلقي سورة الشبق التي عرفت بها هذه الشخصية الإشكالية في التراث العربي اذ يعود ذلك الهر الشبق إلى العشيرة حاملا معه غنائمه من الفتيات والنساء وقد ((انتزعن عنوة من أحضان أزواجهن .. سيكتمل الفرح ، إذن .. وستهدأ العشيرة إلى أن يقضيَ هذا ((الهر)) وطره)) (الصدر نفسه : 79) ، ولا يتناسى ذلك الهر في غمرة حربه ومشاغله ؛ أن يسبغ على نسائه بالحلي والغلائل ، والأقراط والأساور والمجوهرات على أيدي وأعناق نسائه ((وتأسره السعادة برؤية اللؤلؤ والماس والياقوت ....)) (المصدر نفسه : 79)

وثمة محور آخر متمرد تتحلى به هذه الشخصية الأيقونية ؛ محور أنوي غامر يتسلل به صوت امرئ القيس عنوة عن الصورة القاتمة التي رسمتها يد السارد المعادي ، صارخا مدويا في كل مرة : (اتبعوني) ؛ خارجا عن إرادة السارد المتحين لقتله ودفن سيفه في نحره ، غير أن امرئ القيس يضج الاسماع بكلماته وندائه : ((اتبعوني .. فمثلي لا يضيع ولا يخطئ ..)) (المصدر نفسه : 80) .

تمنح القاصة الكبيرة لطفية الدليمي شخصيتها الأيقونية شهرزاد بعدا ايديولوجيا مختلفا عما تناقلته السنة الرواة حولها ، في قصة (ما لم يقله الرواة) (الدليمي ، 2015، صفحة 7) ، فعتبة العنوان توحي بمفاجأت ، وأحداث لم يخبر عنها الرواة وهم يتناولون سيرة شهرزاد أيقونة الحكايا والأنوثة والشهوة .

ثمة رجل مجهول الهوية عشق شهرزاد الأيقونة حدا ألغيت فيها شخصيته بتاتا فأضاع وقته وأرهق عمره بحثا عن كل شيء يمت إليها بصلة ، جامعا كل المؤلفات والدراسات والقصص والروايات التي تناولت سيرتها ، ولم يغفل أن تضم مكتبته جميع الاعمال الفنية من منحوتات وأزياء ومقطوعات موسيقية منها مقطوعة شهرزاد الشهيرة لـ (ريمسكي كورساكوف) [1] ، لم يلغ نفسه فقط بل ألغى جميع النساء وعزلهن عن حياته ، حتى أل ظلا

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

لها (ينظر :الدليمي ، 2015، صفحة 7- 16) ، وكان لابد بعد كل هذه العبادة الطقسية أن تظهر له معبودته (شهرزاد) من بين الدخان وبقولها : ((أتيت)) (المصدر نفسه : 16) ؛ تشتت شظايا الرجل ، تثور شهرزاد وتتمرد على جميع الروايات والصفات الشهوانية التي ألحقت بها ! . لتصدر عددا من التصريحات غير المتوقعة

أولا : دحض الشهوة :

((أنا لم أنجب أي ابن للملك ، لأنه .. ، لأن الملك ، أعني لم يقربني ..)) (المصدر نفسه : 18) .

تدحض هنا شهرزاد الصورة النمطية للمرأة الزوجة الطافحة بالأنوثة والاغراء ، كما تصورها الروايات وينقلها الرواة عنا بأنجابها بعد الف ليلة ثلاثة ابناء للملك لعتق رقبتها إكراما لأبنائها الثلاثة ، معلنة انها قد تجلت هذه اللحظات أمامه ((لأصحح أكذوبة شوهت النص كله ..)) (المصدر نفسه : 18) .

ثانيا : سلاح الصوت :

((صوتي هو الشيء الوحيد الذي استهلكته في الليالي الألف ، كان هو الذي يملأ المسافة الفاصلة بين حياتي و سيف الجلاد)) (المصدر نفسه : 18) .

تعترف شهرزاد أن صوتها وحكاياها لم يكن مادة للمتعة والتشويق ، بل كان طوق النجاة بل المسافة الفاصلة بين الموت والحياة ، وأنها لم تستهلك أنوثتها أو إغرائها ، أو تستأجره رحمها لتبقى على حياتها ، لم يكن ثمة سلاح بيدها غير صوتها الهبة الإلهية ، المعجزة التي انقذتها من مصير الموت المرتقب بشكله اليومي على مدار الف ليلة ، والذي طالما يتهالك ذلك الصوت عند صياح الديك من التعب .

ثالثا : الهدف من الحكايا :

بوصف شهرزاد إن الحياة تستحق أن تُعاش كان لابد لها من القيام بهذه المخاطرة العجيبة لإنقاذ حياتها الأخريات ((اللائي كنَ سيقتلن من بعدي لو كنت فرطت بها)) (المصدر نفسه : 22) ، إذ كان هدف الحكايات إرجاء مصير الموت ، ومصير الأخريات ، فقد تصدت أمام القاتل بصوتها ، وجرأتها ، أما في عصرنا الراهن ، فمن يملك القدرة والجرأة لكي يتصدى لهؤلاء القتلة ؟ ، ((من سيقص عليهم القصص ليرجئ موت البشر ؟)) (المصدر نفسه : 23) .

رابعا : التمرد على الكتب المزيفة :

دائما ما تطالعنا عبارة (التأريخ يكتبه المنتصرون) ، وهذا دليل جدلي على ان كتب التاريخ قد وقعت في مطب التزييف والتحريف ، كونها ألفت ودونت كما أرادت لها سلطة القوى المهيمنة في كل عصر أن تصل بالصورة التي ترغب السلطة تلك في إيصالها وأثباتها ، والنتيجة ؟ ((جبال من الكتب التي تعمي البصائر وتعطل الفكر)) (المصدر نفسه : 21)

خامسا : حالة التناقض :

تنشأ حالة جدلية من التناقض بين شخصية شهرزاد ؛ بوصفها شخصية متمردة ، وخالدة ، عصية على الفناء ، متجددة كنهر لا ينضب مثل حكاياها ، فتوجها التاريخ والرواة أيقونة للصمود والانوثة ، والجمال ،من جهة وبين عاشقها ومريدها الرجل المغيب المجهول من جهة أخرى ، وقد وفِقت القاصة كونها لم تدع له اسم يدع به ، أو صفة يعرف بها ، كونه ارتضى لنفسه أن يكون ظلا لمعشوقته شهرزاد ، لتكشف له الفرق الجوهري الصارخ بينهما : ((أنا أرجأت موتي ، وأنت ترجئ حياتك وتمضي باتجاه الموت)) (المصدر نفسه : 22) .

الأيقونة الشخصية الإحالية

ثمة قصص عراقية تناولت شخصيات ذات بعد رمزي داخل النص ثم تدفعنا هذه الشخصية الرمزية وتحيلنا الى شخصية ايقونية مضمرة داخل السرد ، إذ يفتتح السرد على نوع من أنواع الشخصيات الرمزية المصطنعة لتأدية دور إحالي يحيل النص السردي ويوجهه نحو الشخصية الايقونية المعروفة ، بتقنية الإضمار والإظهار الجزئي .

ومن هذه القصص تطالعنا قصة (موت أنيق لظله) للقاص مهند التكريتي ، يفتتح النص على شخصية مقتبسة من أحدى قصص الروائي والمفكر الايطالي إمبرتو إيكو وهي شخصية ملك الموت الفاشل ، الذي يفشل في كل مرة في قبض روح سيدة عجوز ،حتى انتهاء دوامه .

يقترح القاص مهند التكريتي لها اسم (فشليائيل) كاسم مقتبس من صفة الفشل المتكرر :

((دقات رقاص الثواني تهز جوانحه ، والرغبة بأنهاء مهمة واحدة تغنية عن سخرية أصدقائه باتت تقض جوانحه ..)) (التكريتي ، 2020، صفحة 73)، تتكرر محاولات ملك الموت فشليائيل البائس في قبض الارواح على الرغم من تهكم اقرانه من ملائكة القبض عليه ، لكنه يبدي اصرارا في إنجاز هذه المهمة لإثبات نفسه ، فلقد أبلغه

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

الملك سرحيائيل ، ان قوائم اللوح المحفوظ قد أظهرت له اسم موكله (الجديد) الذي يتوجب عليه قبض روحه اليوم ، وبان ((هذه آخر فرصة ليثبت أنه يستحق ان ينال شرف تواجده في حظيرة القبض الالهي)) (المصدر نفسه : 74).

يقع ملك الموت في حيرة من أمره وهو يقرأ اسم موكله الجديد ، محاولا التراجع ، ((لم يستطع ان يشيح بنظره عن قائمة الموت الجديدة ، وبخه رئيسه على تبذيره تلك الهنيهات عن تحقيق أمر الرب العظيم)) (المصدر نفسه : 74) ، لولا أنه يجد نفسه مرغما على القيام بذلك ؛ فالملائكة موكلون وليس لأحدهم خيار في اختيار من يقبضون روحه .

يتوجه فشليائيل الذي وصفه امبرتو ايكو بالفشل في قصته مع المرأة العجوز إلى موكله الجديد الرجل الكبير الطاعن في السن ، ذو الثلاث والثمانين عاما في غرفته في المستشفى ، ليقبض روحه ، دون أن تشفع له الثلاثين دكتوراه ، ولا جائزة نوبل في انتزاع روح الفيلسوف والروائي الإيطالي امبرتو ايكو ، منتصفا لنفسه منه ومن صفة الفشل التي لحقت به بسببه .

((تقدم نحو ناصية السرير المجعد ليلقي نظرته الاخيرة إلى غريمه المشؤوم . حرك منجله قليلا ، مودعا لذلك الجسد الضرير ، ومرافقا لتلك الروح المعذبة إلى مأواها الاخير)) (المصدر نفسه : 76) .

يطرح القاص هنا في هاذ النص نوعين من الايقونات الشخصية وهي :

1- فشليائيل : كأيقونة مخلقة عن الفشل ، مقتبسة عن قصة الكاتب الإيطالي الكبير امبرتو إيكو ، لتحيلنا هذه الأيقونة المخلقة إلى الأيقونة الحقيقية ونعني بها شخصية الكاتب الكبير امبرتو إيكو .
2- امبرتو إيكو : وقد ظهر في النص كأيقونة مضمرة داخل النص اضماراً جزئيا ، يحال اليها الحدث القصصي ، في معارضة أدبية ، تتقاطع فيها لحظات موته الأ خيرة مع أحداث حكايته مع ملك الموت الفاشل والسيدة العجوز ، ولتكن المعارضة النصية على اتمها حين ينجح أخيرا ملك الموت في إتمام مهمته ، ولكن هذه المرة مع كاتب القصة الحقيقي (امبرتو إيكو) .

تتكرر الإحالة الايقونية في قصة (طغراء المدينة) للقاص فرج ياسين ، ولكن بواسطة ثلاث شخصيات نسوية ، تحيل إحداهن السرد على الأخرى . يفتتح السرد القصصي بدخول السارد على محل خياطة يجد هناك امرأة شابة يباغته وجهها ((أنه وجه شبابي قمحي بطرتين زهريتين مائلتين الى الدكنة مرسومتين على خديها)) (ياسين ، 2014، صفحة 41) ، فالشابة المجهولة تملك طرتين على كلا خديها بلون زهري غامق ، تشتاط ذاكرة السارد وتحيله طرتي هذه الشابة إلى صورة امرأة أخرى إنها ((صورة وجه الجدة تاضي ولكن بهيئته التي أعقبت عودتها من النهر وهي في الرابعة عشرة من العمر حين امسكت بقطعة حجر غرينية جافة بحجم راحة اليد)) (المصدر نفسه : 42) . تنعش هذه الصورة ذاكرة السارد تحيله حيث أيام الطفولة ، وذكرياته مع السيدة العجوز (الجدة تاضي) .

تعد الجدة تاضي في ذاكرته مثالا للسيدة الجريئة ، الصلبة ، والقوية ، و، فتلك السيدة الايقونة قررت فرك خديها بحجر غرانيت خشن في سن الرابعة عشر ، بهدف التشبه بخدود العرائس (ينظر: المصدر نفسه : 42) .

تشتغل الجدة تاضي بائعة متجولة ، تقايض بضائعها من الحلى النحاسية والأصباغ والتوابل ، وغيرها ببضائع أخرى ؛ فيما يقوم الطفلان : السارد (إسماعيل) - ريثما كان طفلا صغيرا - مع صديقه (رشيد) حفيد الجدة تاضي ؛ بعملية استطلاع فضولي للكشف عن مخبئ هذه السيدة العجيبة ، عابثين بعلب الاصباغ والبهارات ، ثم إعادتها إلى مكانها قبيل وصول الجدة من رحلاتها التجارية ، تتكرر هذه المحاولات الاستطلاعية وفي المرة الاخيرة يجنح الطفل إسماعيل لتجشم مغبة الكشف عن مخبئ الجدة تاضي وحده ((ولم يطل بأناملي الانتظار إذ سحبت المفتاح الخشبي المسنن ثم أدخلته في فتحة المزلاج ، مصغيا الى صوت قلقلته المألوفة)) (المصدر نفسه : 47) ، ليصبح مواجها لحوزة الجدة الغرائبية يفتح الباب ، فيخطف روعه صوت فتاة شابة ((هيا لا تخف)) (المصدر نفسه : 49) وبعد حوار بينه وبينها تصرح الفتاة بأنها: ((أبنة المكان وحارسته ، وحاملة خاتمه . أي مكان ؟ .

تكريت ، أو تك ريتا ، أو برتو ، أو برتاي ، أو أي اسم آخر سيكون لها في المستقبل البعيد)) (المصدر نفسه : 50) .

لنكتشف بعد ذلك أن الجدة تاضي الظاهرة في النص كأيقونة للأم (مامي) السومرية القوية والحارسة للمكان ؛ والمسؤولة عن كل شيء ، ماهي الا إحالة إلى رمز ايقوني آخر ، وهي (مدينة تكريت) عبر العصور والتأريخ ، رمز للتجدد بتجدد الأسماء وتبدلها عبر الحقب التاريخية .

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

اذ يوحي النص هنا إلى تواتر ثلاث ايقونات شخصية وهي :
أولا : المرأة الشابة ذات الطرتين : وتظهر في النص كأيقونة أو علامة إشارية ، فهي تفتتح النص بغية أداء مهمة الإحالة إلى الايقونية الأولى ، لأنعاش ذاكرة السرد ، وانفتاح افقه نحو استذكار ايقونة أخرى .
ثانيا : الجدة تاضي : وهي ايقونة للأم الحارسة ، والمسؤولة عن كل شيء ، تمثل صورة للمرأة القوية المتطلعة ، والمتجذرة في المكان في آن واحد ، لارتباطها بالنهر ، فهي شخصية ذات كينونة مكانية ثابتة كالجذور ، وتبدو ملمحا آخر أو إحالة سردية نحو ايقونة أخرى أو ربما هي صورة كاربونية عن الايقونة المثلى التي ينشدها النص السردي .
ثالثا : تكريت . تك ريتا . برتو . برتاي : وتظهر للقاص كأيقونة زمكانية فهي المكان كونها (المدينة)، والزمان المتعاقب على مدى العصور ، وهي الفتاة الجميلة بطرتيها الزهريتين كالعروس ، والتي تحل في كل عصر داخل فتاة جميلة ، حارسة لخاتمها ، فهي الموكلة بحمل خاتم المدينة وابلاغه مدى الدهر وعبر كل العصور ، وفق جميع التسميات والهيأت .
لقد ابدت القصص المنتقاة من النتاجات العراقية عن ظهور نوعين من الشخصيات الايقونية أحداها الأيقونة التاريخية ، فتجد أن القاص العراقي تناول الشخصية التاريخية كعلامة أتاح لها القاص العراقي بعدا آخر دراماتيكيا للأحداث ، مانحا اياها نوعا من الحرية في اعتراض وإنكار الأحكام التاريخية المسبقة ، صانعة لذاتها صورة أخرى ، أو علامة أخرى غير ما عرفت به أو رسمت لها ووثقت بها كعلامة دالة . فالتمرد كان جوهر هذه الشخصيات الايقونية .
كما وقد انشأ القاص العراقي نوعا آخر من الشخصيات الايقونية ، وهي شخصيات ثنائية الإحالة ، اذ يعمد القاص إلى ابراز نوعين من الشخصيات داخل متن النص الواحد ، أحداهما يصطنع القاص لها بعدا ايقونيا رمزيا بهدف الإحالة نحو شخصية أخرى تملك بعدا علائميا رمزيا ، إذ تقوم الشخصية الأولى المؤيقنة بمهمة إشارية تحيل السرد نحو الشخصية الايقونية الحقيقية كمفتاح للسرد القصصي .

الخاتمة والنتائج

نهض الرمز الأيقوني بمهمة الكشف الدلالي عن المضمر السردي ، إذ ظهرت الايقونة السردية كمعادل رمزي للمحتوى المحذوف من المبنى الحكائي .
تصدرت الأيقونة الصورية بإقامة علاقة تضاد بين دلالتين داخل الرمز الصوري (الفوتوغراف ، التشكيل) بإنشاء علاقة دحض ونسف بين علامتين من العلامات الدلالية تماثل المعارضة الأزلية والشائكة بين مفاهيم المثل المجردة (كالحقيقة والوهم) ، و(الوعي الإدراك في مقابل التشتيت وانعدام الإدراك) ، وهكذا .
تمردت الايقونة الشخصية التاريخية عن تجليات صورتها الأزلية التي جعلت منها أيقونة في ذلك المجال ؛ فاستأثرت بمهمة الدحض بغية إنشاء صورة أخرى تعارض و تماحك الأحكام التاريخية المسبقة التي عرفت بها
ظهور نوع آخر من صور الأيقونة الشخصية ، إذ عمد القاص العراق على انتاج نوعين من الشخصيات داخل النص ؛ يرتسم لأحداهما بعدا أيقونيا رمزيا بهدف إحالة المحتوى السردي نحو شخصية ثانية مخبأة داخل النص ، وتمثل الاخيرة الرمز الأيقوني الحقيقي أو المبتغى الحقيقي من النص .

الهوامش

[1] نيوكولاي ريمسكي كورساكوف ، 1844ــ 1908 م مؤلف موسيقي روسي له أعمال اوكسترالية شهيرة منها شهرزاد التي عرفها ، والنحلة الطائرة وغيرها الكثير من الاعمال الموسيقية العالمية ، وله الفضل في ايصال الموسيقى الروسية الى المعرض الدولي الذي اقيم في باريس ، موسوعة ويكيبيديا ، شبكة الانترنيت

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

المصادر والمراجع

1. احلام الجيلالي ، ايلول 2001 ، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص ، مجلة الموقف الادبي ، عدد 365 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق
2. أنمار رحمة الله ، 2018 ، بائع القلق ، ط1 ، دار الرافدين .
3. جاك أومون ، 2013 ، الصورة ، ترجمة ريتا خوري ، مراجعة جوزيف شريم ، ط1 ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت .
4. جمال نوري ، 2010 ، شمس خلف الغيوم ، مجموعة قصصية ، ط1 ، رند للطباعة والنشر .
5. جمال نوري ، 2013 ، المجموعات القصصية للفترة من 1985-2010 ، ط2 ، دار الابداع للطباعة والنشر ، صلاح الدين .
6. سامي المطيري ، 1985، انتم يا من هناك ، ط1 ، وزارة الثقافة والاعلام – جمهورية العراق ، سلسلة كتابات جديدة (74) .
7. فاضل ثامر ، 2004، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي ، ط1 ، المدى للطباعة والنشر ، دمشق .
8. فرج ياسين ، 2010 ، أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة ، ط1، دار الشؤون العامة ، سلسلة دراسات ، بغداد .
9. فرج ياسين ، 2014 ، بريد الاب ، ط1 ، الرواسم للصحافة والنشر والتوزيع ،
10. فلاح رحيم ، 2013/8/21 ، مدينة الصور-:الفوتغراف بين اللوحة التشكيلية والمشهد الروائي ، 2020/3/27 ، موقع الحوار المتمدن ، العدد 4191 .
11. قدور عبد الله ثاني ، 2005، سيميائية الصورة : مغامرة سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم ، ط1 ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر .
12. كه يلان محمد ، الثلاثاء 3/19/ 2019، الرواية والصورة الفوتوغرافية، 3/30/ 2020، موقع meo, news
13. مجدي وهبة ،كامل المهندس ، معجم المصطلحات الادبية في اللغة والادب ، مكتبة لبنان .
14. محمد غرافي ، سبتمبر1998 ، قراءة في السيمولوجيا البصرية ، مجلة فكر ونقد الإلكترونية ، العدد 13
15. محمود خليف الحياني ، 2017، سيميائية الصورة البصرية في قصص الاطفال (الاستراتيجية والتكتيك) ، ط1 ، غيداء للنشر والتوزيع، عمان .
16. مهند التكريتي ، 2020 ، عرقيائيل ، مجموعة قصصية ، ط1 ، دار ابن النفيس ، عمان .
17. ميجان الرويلي، سعد البازعي ، 2000، دليل الناقد الادبي ، ط2 ، المركز القافي العربي .
18. لطفية الدليمي ، 2015 ، مسرات النساء ، مجموعة قصصية ، ط1 ، دار المدى .
19. Cormack Robin ,1997,Painting the soul :Icon ,Death ,Masks and Shrouds , , Reaktion Book , London
20. موسوعة ويكيبيديا

DOI: 10.33193/JALHSS.53.2020.102
ISSN online: 2414 - 3383
ISSN print: 2616- 3810
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
www.jalhss.com
Volume (53) June 2020
العدد (53) يونيو 2020

References

1. Ahlam Al-Jilali, September 2001, The Semiotic Approach and Deep Structure Analysis of the Text, The Literary Situation Magazine, No. 365, Arab Writers Union, Damascus
2. . Anmar, may God have mercy on him, 2018, the seller of anxiety, i 1, Dar Al-Rafidain.
3. Cormack Robin, 1997, Painting the soul: Icon, Death, Masks and Shrouds,, Reaktion Book, London
4. Fadel Thamer, 2004, The Repressed and Untold Stories in the Arab Narration, 1st Edition, Al-Mada Printing and Publishing, Damascus.
5. Falah Rahim, 08/21/2013, The city of Tire-: The photograph between the plastic painting and the narrative scene, 3/27/2020, the civilized dialogue site, issue 4191
6. Faraj Yassin, 2010, Types of the Personality Framed in the Modern Iraqi Story, 1st Edition, Public Affairs House, Studies Series, Baghdad.
7. Faraj Yassin, 2014, Father's Post, 1st Edition, Al-Rawasem for Press, Publication and Distribution,
8. Kaddour Abdullah Thani, 2005, Semiotics. Image: A semiotic adventure in the most famous visual missionaries in the world, 1st edition, Dar Al Gharb for Publishing and Distribution, Algeria.
9. Ke Yilan Muhammad, Tuesday 3/19/2019, novel and photo, 3/30/2020, website, meo news
10. Jack O'Mun, 2013, photo, translated by Rita Khoury, review by Joseph Shreim, 1st Edition, Arab Organization for Translation, Beirut.
11. Jamal Nuri, 2010, Shams Khalaf Al-Ghiyyim, Anecdotal Group, 1st Edition, Rend Printing and Publishing.
12. Jamal Nouri, 2013, Collections of stories for the period 1985-2010, 2nd Edition, Dar Al-Ibdaa for Printing and Publishing, Salah Al-Din.
13. Lutfi Al-Dulaimi, 2015, The Women's Pleasures, A Stories Collection, 1st Edition, Al-Mada.
14. Majdi Wahba, Kamel Al-Muhandis, Lexicon of Literary Terms in Language and Literature, Lebanon Library .
15. Mahmoud Khleif Al-Hayani, 2017, The semiotics of the visual image in children's stories (strategy and tactics), 1st edition, Ghaidaa Publishing and Distribution, Amman.
16. Megan Al-Ruwaily, Saad Al-Bazai, 2000, The Literary Critic Guide, 2nd Edition, The Arab Cultural Center.
17. Muhammad Gharafi, September 1998, Reading in visual psychology, electronic journal of thought and criticism, No. 13
18. Muhannad Al-Tikriti, 2020, Ariqaiel, a collection of stories, 1st Edition, Dar Ibn Al-Nafees, Amman.
19. Sami Al-Mutairi, 1985, you are from there, 1st Edition, Ministry of Culture and Information - Republic of Iraq, new series of writings (74).
20. Wikipedia Encyclopedia.