فاعلية العنوان في النص القصصي
دراسة في قصص جمال نوري

أ. م. د. سعيد احمد يونس
كلية التربية الاساسية
جامعة الموصل

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ملخص البحث

جمال نوري كاتب قصصي عراقي من مواليد ١٩٥٨ كركوك، بكالوريوس في اللغة الانكليزية من جامعة الموصل عام ١٩٨٠. صدرت له ست مجموعات قصصية أولاها (الجدران) عام ١٩٨٥ وأخراها (شمس خلف الغيوم) عام ٢٠١٠ وكلها قصص قصيرة وقصيرة جداً.

تناول بحثنا هذا فاعلية العنوان في قصص جمال نوري، لما يلعبه من دور فاعل في فضاء النص القصصي، حتى يمكننا القول إن العنوان يكاد يكون مهيمناً على البناء الفني لخارطة التجربة القصصية، وموجهاً قرائياً فاعلاً في لفت انتباه المتلقي وشد ذهنه إلى قراءة تلك القصص وتأويلها.

ركزنا في البحث على المجموعة الأخيرة (شمس خلف الغيوم) لأنها تضم قصصاً من المجموعات الأخرى، خاصة القصص التي تحمل عناوين المجموعات القصصية كالبئر وغورنيكا عراقية.

تدور موضوعات تلك القصص حول واقع الإنسان العراقي، وما يعانيه من آلام وحصار وحروب، وما يتطلع إليه من آمال وحرية. وغالباً ما يكون الكاتب هو الراوي والشخصية والبطل، لذلك يتماهى الكاتب قدر الإمكان وراء النص.

أما الشخصيات القصصية الأخرى فهي شخصيات نمطية من الواقع، وغالباً ما تفتقد إلى التعيين أو التسمية، مما منحها سمة الشمول مثل شخصيات الأب والأم والابن والبنت والأخ وغير ذلك.

التمهيد: سيرة ومفهوم

أولاً: سيرة القاص جمال نوري:

- **التولد: ١٩٥٨ كركوك بكالوريوس لغة انكليزية ١٩٨٠ جامعة الموصل– كلية الآداب.**
- **أصدر المجموعات القصصية الآتية:**

١– الجدران – مجموعة قصصية مشتركة مع القاصة لمياء الآلوسي– مطبعة الإرشاد – بغداد – ١٩٨٥.

٢– ظلال نائية – قصص – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٩٥.

٣– البئر – قصص – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ٢٠٠٠.

٤– أفق آخر – قصص قصيرة جداً – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ٢٠٠٢.

٥– غورنيكا عراقية – قصص قصيرة جداً – دار نينوى للنشر – دمشق – ٢٠٠٩.

٦– شمس خلف الغيوم – قصص قصيرة وقصيرة جداً – دار رند للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق ٢٠١٠.

- **فضلا عن العديد من المقالات الأدبية والعروض النقدية والترجمة من العربية إلى الانكليزية. شارك في ملتقيات القصة والمرابد الشعرية. عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق. عضو اتحاد الأدباء والكتاب العرب.فاز بجوائز عديدة آخرها جائزة نجلاء محمود محرم في القاهرة فضلا عن فوزه بجوائز الجمهورية ومجلة الجامعة الموصلية.**
- **كتب عروضاً نقدية وترجم نصوصاً كردية إلى اللغة العربية وقدم كتاباً يضم هذه النقود بإسم (النرجسة والجدول). اختيرت بعض قصصه ضمن انطولوجيا القصة العربية لعرض ترجمتها إلى الإنكليزية والرومانية.**

ثانياً: مفهوم العتبات–العنوان:

العتبات أماكن بينية تشكل ممرات واصلة وفاصلة في آن معاً بين فضائين، أو ضفتين، أو ساحلين. وهي من أكثر المناطق المكانية حراجة وقلقاً وتأزماً، لأن الشخصية فيها تعيش حالة

مخاض شديدة الوطأة والانفعال بين الانفصال عن المكان القديم والاتصال بالمكان الجديد، بين التعلق بالماضي وذكرياته وبين التطلع إلى المستقبل الغامض وآفاقه.

كما أن أماكن العبور هي من أكثر الأماكن حركة ونشاطاً وتجدداً، وذلك لأنها تعيش حالة مغادرة واستقبال دائمة، فهذه هي وظيفتها، لا تعرف الهدوء ولا السكون، تجري على رحابها حركة نشطة ومستمرة للشخصيات وللأحداث، ويتعرض فيها الزمن للتبدل والتغير، كما يتعرض المكان فيها للتجدد والتغير والتأثر والتأثير.

أما على صعيد العتبات النصية فإنها ليست نصوصاً محيطة بالنص، أو مسيجة له، أو خارجة عنه، إنما تعد العتبات النصية جزءاً لا يتجزأ من النص الأدبي، بل هي الطلائع الأولى من مواكب النص الأدبي، والبشائر التي تبشر بالمولود الجديد. إنها بمثابة المحطات الأولى التي يمر بها النص الأدبي وهو يسير من فضاء التجربة الأدبية إلى فضاء النص الأدبي، وهي بذلك تمثل أضواء كاشفة ليس للنص الذي يعقبها فحسب، إنما هي تمثل ثريات تضيء فضاءات التجربة الشعرية قبلها وفضاءات النص الشعري الذي يأتي بعدها.

إن العتبات النصية هي من أكثر المحطات الانتقالية خطورة في النص الأدبي، ذلك لأنها تعبر عن جمود أو تطور رؤية الأديب، وتكشف عن مدى قدرته على استيعاب حركة المجتمع وانتقاله من مرحلة اجتماعية معينة إلى مرحلة أخرى، في الوقت الذي تكشف فيه أيضاً عن قدرة الأديب نفسه على مغادرة الفضاء الأدبي الذي يكتب ويتحرك فيه إلى فضاء آخر أكثر نضجاً وعطاء وخصباً.

وهكذا أضحت العتبات اليوم جزءاً لا يتجزأ من النص الأدبي: فنادراً ما يخرج النص الأدبي إلى الفضاء الكتابي بلا عتبة، بل عادة ما يحاط النص بعتبات تحدد شكله وصورته وتدل على مضمون خطابه ومعناه، وتصله بفضاء القراءة والتلقي. ومن أهم العتبات التي تحيط بالنص: اسم الكتاب والعنوان والإهداء والتقديم والتصدير....الخ. وتشكل هذه العتبات وسائل استكشاف تقود القارئ إلى فضاءات النص الداخلية. وقد كثرت المصطلحات المتعلقة بالعتبات مما أدى إلى حدوث اضطراب في كيفية تحديد المصطلح وتوجيهه وفهمه، وتحتم على النقاد والأدباء أن يلموا بالعتبات، مصطلحاتها، ووظائفها، وفاعليتها في النص الأدبي وفي دائرة التلقي. ولعل أبرز المصطلحات التي أطلقت على العتبات النصية هي (ثريا النص، النص الموازي، النص الموجه، النص المحيط، النص المحاذي)[١].

ويبدو لنا أن مصطلح (النص الموجه) هو أقرب تلك المصطلحات إلى مصطلح العتبات، لأنه يقيم علاقة بين العتبات والنص الأدبي، ولأنه يأخذ دوره المطلوب في التوجيه والقراءة والتلقي. ولأن كل عنوان وهو ينتج لكي يكون مؤولاً للنص، لا يكون إلا تطويراً موجهاً للموضوع الدينامي في العنوان الذي هو النص نفسه، فالموضوع الدينامي (المضمون) هو الذي يمنح النص هيمنته أو ثقله الفاعل[١] ومن هنا فإن العتبات (هي مدخل كل شيء، وأول ما يقع عليه البصر وتدركه البصيرة، باعتبار العتبات نصوصاً انتقالية نحو النص المركزي. وهي إجراء ثابت في ترتيبه زمن الكتابة، متحول مرن زمن القراءة)[٢].والعتبات فضاء بيني تجسيري بالدرجة الأولى –لأنها (تمكن القارئ من العبور من عالم اللانص (الخارج) إلى عالم النص (الداخل))، وتفتح الباب أمام مقاربات نقدية فاعلة حول علاقة النص بمحيطه[٣].

وتتمثل علاقة العتبات بالنص بعلاقة السياج بالدار، فكما أن السياج يمثل واجهة الدار وثوبه الذي يحميه ويستره من جانب، ويعكس الوجه الفني والجمالي والمعماري للدار من جانب آخر كذلك العتبات.

إن أهم وظائف العتبات النصية وظيفتان:

الأولى: وظيفة تجسيرية أو انتقالية، وذلك بقدرة العتبات على تحفيز المتلقي للعبور والانتقال إلى داخل النص والتجول في أروقته وممراته، والوقوف عند اللمسات الفنية الجاذبة، ومعاينة البصمات اللافتة التي تركتها ريشة الفنان المبدع في شكل النص وخريطته وألوانه وهندسة بنائه.

الثانية: وظيفة جمالية ذوقية تتمثل في قدرة العتبات على تحفيز الذائقة الفنية والجمالية لدى المتلقي، ونقل تلك الذائقة بشكل متبادل ومتفاعل بين النص والمتلقي، فبقدر درجة التحفيز التي يثيرها النص في المتلقي يكون حجم ولون الاستجابة الجمالية التي يضيفها المتلقي إلى النص.

وهكذا أصبحت العتبات عنصراً فاعلاً من عناصر النص الأدبي، ترتبط مع النص بعلاقة جدلية، فالنص بلا عتبات كالجسد بلا رأس ولا أطراف، والعتبات بلا نص كرأس وأطراف مقطوعة ومبتورة عن الجسد.

يشكل العنوان بؤرة العتبات النصية الموجهة، فهو العلامة الأولى التي تتصدر الواجهة الخارجية للنص الأدبي، وهو (بمثابة الرأس من الجسد، فكثيراً ما يشبهون النص بالجسد، رأسه

هو العنوان)[١] ويمثل المحطة الأولى التي يلتقي فيها النص بالمتلقي، فيثير اهتمامه، ويحفز ذهنه ويوجه نشاطه القرائي توجيهاً سليماً وفاعلاً.

والعنوان في المفهوم السيميائي (مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام)[٢]وتغري المتلقي بقراءته والكشف عن مقاصده ودلالاته. فقد ذهب السيميائيون إلى أن (العنوان هو – في جميع حالاته – تعيين وتحديد وتمييز الميثاق وانتماء إلى النص، إنه التسمية الأهم[٣].

ويعد العنوان من أبرز المحفزات التي تدفع إلى قراءة النص لأنه يفجر في المتلقي طاقات جديدة للقراءة، فمن عتبة العنوان يبدأ فعل القراءة، وفي بنيته تكتنز حمولات من المعاني والإشارات الإيحائية والعلامات الدلالية[٤].

فالعنوان مثله مثل النص غزير المعاني ثري الإيحاء، فهو ليس نصاً موازياً فحسب، بل هو نص موجه يضيف إلى النص ويأخذ منه في آن معا، فهو بمثابة جسر الذهاب والإياب من النص وإليه.

وفي القصة القصيرة تمثل عتبة العنوان علامة كتابية أدق وأعمق من بقية الفنون الأدبية الأخرى، وذلك لصغر حجم الفضاء الكتابي للقصة القصيرة بما يجعلها تتصدر النصوص السردية في منطقة القراءة والتلقي. كذلك فإن اختيار العنوان في القصة القصيرة يضع الكاتب أمام مسؤولية بالغة الصعوبة والخطورة لأن (فن القصة القصيرة فن بالغ النوعية والحساسية والتميز والصعوبة في آن معاً، لذا فإنه ينطوي على فلسفة عميقة في التشكيل والتصوير والتدليل، من حيث درجة الكتابة والمساحة الورقية وضغط الفكرة والاقتصاد في التأليف واختيار الزاوية السردية التي ينبغي التأكيد عليها ومنحها المساحة الأوسع من الاهتمام والعناية)[٥].

كما ينطوي العنوان على إشكالية العلاقة بين العنوان الرئيس للمجموعة القصصية الذي يتصدر صفحة الغلاف عادة، وبين العناوين الفرعية لقصص المجموعة، وهل أن العنوان الكبير والرئيس للمجموعة هو عنوان منتخب من بين عناوين قصص المجموعة، أم أنه عنوان اختاره القاص من خارج المجموعة القصصية.

فهاتان طريقتان شائعتان في اختيار عنوان المجموعة القصصية، لكن الإشكالية تكمن في تفضيل إحداهما على الأخرى، بوصفهما علامة تنطوي على وضع فروق دلالية بين الطريقتين.

ويبدو أن هذه الإشكالية قد دفعت بعض النقاد إلى التصريح بتفضيل اختيار العنوان الرئيس للمجموعة القصصية من خارج عناوين قصص المجموعة، فمنهم من يسميها (العنونة الكبرى) لأنها تسعى إلى وضع عنوان محيط وشامل وضام ينطوي على بعد سيميائي لتمثيل المقولة القصصية التي تشتغل عليها القصص،على نحو يضم بين جوانحه فضاء يشتمل على كل عنوانات قصص المجموعة بطريقة أو أخرى(١).

ومنهم من يطلق عليها (المجموعة القصصية) ويطلق على المجموعة المنتخب عنوانها من داخل قصص المجموعة (مجموعة قصص) ويعلل الفرق بين التسميتين ويفسره بقوله (المجموعة القصصية تجربة واحدة وتعبير عن رؤيا موحدة تنظمها ضوابط خاصة تسمها جميعاً بسمات مشتركة. أما مجموعة القصص فتجارب وأمشاج من مواد حكائية ورؤيات ومواقف متعددة ومختلفة. وقد يبدو لنا الفرق بينهما في المناص الخارجي: العنوان فهو في مجموعة القصص عادة ما يتم انتخابه من بين النصوص المتضمنة في المجموعة، ليكون عنواناً لها. أما مع المجموعة القصصية فيمكن أن يكون العنوان من خارج المجموعة، لأنه دال عليها جميعاً ولا توسم به أي قصة منها لأنه ينبعث من داخلها مجتمعة. وإن كان عنواناً لقصة ما فإن القصص الأخرى تشترك معه في الدلالة على عوالم المجموعة وفضاءاتها)(٢).

يتضح لنا من رأي هؤلاء النقاد أن اختيار عنوان المجموعة القصصية من خارج المجموعة أفضل من اختيار العنوان من داخل المجموعة لسببين: الأول وحدة التجربة والرؤية والتنظيم في المجموعة القصصية، وتعدد واختلاف التجارب والرؤى والمواقف والنظم في مجموعة القصص، والثاني لأن العنوان الخارجي ينبعث من داخل قصص المجموعة مجتمعة، في حين إذا كان العنوان منتخباً من بين قصص المجموعة فإن القصص الأخرى تشترك معه في الدلالة على عوالم المجموعة وفضاءاتها دون أن ينبعث هذا العنوان من داخل تلك القصص.

ومقولة النقاد هذه خاضعة للنقاش، فهي قابلة للرفض والقبول في آن معاً، فمن جهة الرفض نجد المساحة العريضة من المجاميع القصصية أو الشعرية على صعيد المنتج العربي، تحمل هذه المجاميع عناوين منتخبة من بين قصص المجموعة أو قصائدها.

بل إن أشهر وأبرز المجاميع القصصية التي فازت بجوائز محلية وعربية وعالمية كانت عناوينها منتخبة من بين قصص المجموعة كقصص زكريا تامر ومحمود جنداري وأمين صالح وعبد الحليم يوسف وغيرهم.

كما إن وصف مجموعة القصص بأنها تفتقر إلى وحدة التجربة والرؤية والموقف والسمات المشتركة لا تثبت أيضا أمام المعاينة والاختبار، فكثير من المجاميع القصصية والشعرية استطاعت أن ترتقي إلى وصفها بوحدة التجربة والرؤية والموقف والسمات المشتركة وكانت عناوينها منتخبة من بين قصص المجموعة. ومقابل ذلك هناك كثير من المجاميع القصصية والشعرية قد أخفقت في القدرة على الارتقاء بنفسها إلى الوصف المذكور على الرغم من أن عناوينها كانت مختارة من خارج عناوين المجموعات القصصية.

كذلك فإن تضخيم دور العنوان أكثر من دوره الحقيقي، وجعله المعيار الوحيد للتفرقة بين مجموعة قصصية ومجموعة قصص، فيه غمطٌ لحقوق العناصر والمكونات الأخرى للنص. فالعنوان جزء من عناصر التشكيل الفني للقصة، وهو لبنة فاعلة من لبنات الفن القصصي خاصة، والأدبي عامة، لكنه ليس هو الجزء الوحيد المهيمن على الأجزاء الأخرى فدوره مرهون بقدرة المبدع على الموازنة بينه وبين النص، وتفاعله مع النص مرتبط بفاعلية الرؤية الإبداعية الناظرة إلى أجزاء النص كلها بمنظار واحد متوازن.

إذن فإن إعطاء العنوان أو أي جزء آخر من أجزاء النص حجماً أكبر من حجمه أو دوراً أكبر من دوره فيه مخالفة لقواعد النقد الأدبي. ومخالفة لنوعية وكمية الإنتاج الأدبي على الصعيد المحلي والعالمي، والذي يندرج معظمه ضمن القصص التي جاءت عناوينها منتخبة من بين عناوين قصص المجموعة. وهذا ما يقودنا إلى الجانب الآخر من مناقشة مقولة الناقد سعيد يقطين وهو قبول هذه المقولة في حدود المجاميع القصصية التي كان أو يكون العنوان هو المعيار الرئيس في تمييز المجموعة القصصية من مجموعة القصص. وربما كانت مجموعة(أوان الرحيل)القصصية لعلي القاسمي هي واحدة من تلك المجاميع التي عاينها الناقد سعيد يقطين وكتب عنها مقدمة فضل من خلالها العنوان المنتخب من خارج المجموعة على العنوان المنتخب من داخل المجموعة، فهو ناقد معروف بآرائه ونظراته النقدية السديدة والرائدة.

وعلى الرغم من أن القاص جمال نوري قد اختار عنوان كل مجموعة من مجموعاته القصصية هذه من بين عناوين قصص المجموعة، إلا أننا لا نستطيع أن نضعها معياراً نقدياً للحكم على مستواها الفني، أو نقلل من مكانتها الفنية بين المجموعات القصصية لكتاب آخرين اختاروا عناوين مجموعاتهم من خارج عناوين قصص مجموعاتهم، إنما سندرس هذه المجموعات دراسة فنية منطلقين من العنوان الرئيس للمجموعة، باعتباره بنية لغوية وفنية مستقلة ثم ندرس علاقة هذا

العنوان الرئيس بعناوين القصص التي تضمها تلك المجموعة ومن ثم نربط النصوص القصصية بالعنوان الرئيس وبالعناوين الفرعية للقصص، مركزين على مجموعة (شمس خلف الغيوم) لأنها تمثل محور التجربة القصصية لدى جمال نوري، خاصة وأن بعض عناوين مجموعاته قد تكررت في هذه المجموعة مثل (البئر) (غورنيكا عراقية)، كما تطرقنا إلى عدد من القصص في المجموعات الأخرى التي تلقي الضوء على فضاء التجربة القصصية لدى جمال نوري.

المبحث الأول
عنوان المجموعة وصراع الأضداد

ينهض عنوان المجموعة القصصية (شمس خلف الغيوم) على ثنائية ضدية مفعمة بالحركة والصراع، فضلا عن عناوين قصص المجموعة التي تضم سبع عشرة قصة قصيرة وإحدى عشرة قصة قصيرة جداً، تدور تجاربها في الفضاء العراقي المكبل بقيود الاحتلال الأمريكي.

فإن التضاد يعد عنصراً أدبياً وجمالياً يشكل أساساً في بنية النص القصصي، ويتشكل المعنى من خلاله، إذ تنشأ الثنائيات الضدية بين الوحدات الخطابية من خلال تعاكس البنى المشكلة للنص[١]

وعنوان المجموعة (شمس خلف الغيوم) عنوان يتكون على المستوى التركيبي من جملة إسمية، والجملة الاسمية تدل على الثبوت والاستقرار والديمومة، في حين تدل الجملة الفعلية على الحركة والتغيير والتجدد[٢]. والعنوان بهذه الصيغة الاسمية يفتقر إلى التحديد الزمكاني فهو في حالة انتظار لزمان ومكان طلوع الشمس وانحسار الغيوم.

لكنه انتظار مفتوح وطويل ومرهون بإمكانية شمس على تبديد تلك الغيوم أو إمكانية الغيوم على حجب شمس لفترة زمنية غير محدودة، ولكنها ليست أبدية فشمس موجودة لكنها محجوبة خلف الغيوم. ولفظة شمس مفردة نكرة تشير إلى فضاء شاسع ومرتفع وممتد، فعلى صعيد المستوى النحوي فإن النكرة تدل على العموم والشمول(١) ولكنها في الجانب الآخر تحمل معاني الغموض والإبهام.

وعلى صعيد المستوى الدلالي فهي محملة بمعاني النور والدفء والضياء والحياة والشروق والحرية، وشمس كذلك تشير إلى الحيز المكاني الموجودة فيه، إذ يمكن تخيل أن هناك (شمس) موجودة دون تحديد زمان أو مكان ظهورها. لكن هذا الحيز المكاني مرهون

بالظرف(خلف الغيوم) فلفظة خلف ظرف مكان وفضاء مبهم غير محدد، فهو من أسماء الجهات، وهو مضاف إلى الغيوم، تلك المفردة المعرفة بأل التعريف، التي تفيد التخصيص والتحديد، وبذلك فإن فضاء خلف يكتسب التحديد بإضافته إلى الغيوم لكنه تحديد مرهون بانحسار الغيوم عن مكانها وانحسارها أمام نور شمس ووهجها وألقها.

ولعل أول مظاهر التضاد بين قطبي عنوان المجموعة القصصية (شمس خلف النجوم) هو أن (شمس) تدل على الانفتاح والحرية والانتشار، والغيوم تدل على التكتل والضيق والغم والقيود ثم تشير كل منهما إلى مضامين سياسية واجتماعية وثقافية تتصل بحرية الإنسان ومصير حياته وكرامته، تلك الحرية المصادرة بسبب غيوم التسلط والقهر.

كذلك يرتبط طرفا العنوان بعضهما ببعض ارتباط تنافر وتضاد، وارتباط توافق وانسجام، فعلى صعيد التنافر والتضاد، فإن شمس نكرة والغيوم معرفة، ودلالة النكرة تختلف عن دلالة المعرفة كما أسلفنا، فبينهما عموم وخصوص، كما أن (شمس) مفرد والغيوم جمع بل إن (غيوم) هو جمع الجمع لأنه جمع غيم، وغيم جمع لا مفرد له،فهو اسم جنس، أما غيمة فجمعها غيمات.

إذن غيوم هو جمع الجمع، وبذلك فهو يدل على كثرة وكثافة هذه الغيوم،مقابل شمس واحدة نكرة محجوبة. وتتقاطع شمس مع الغيوم في الوظيفة، فالشمس تعطي النور والدفء والضياء والغيوم تحجب النور والدفء والضياء.والشمس ترمز إلى الحرية والسمو والكرامة، في حين ترمز الغيوم على صعيد الموروث الشعبي إلى الحجب والإقصاء والثقل والتسلط، وكثيرا ما يقولون لمن يقع في مشكلة أو مأزق غيمة وتعدي.

وشمس من حيث الموقع المكاني أبعد من الغيوم فهي تشكل فضاءً محجوباً في حين تشكل الغيوم فضاءً مخيماً فوق الواقع ماثلاً أمام شخوص المكان ومكوناته. وبذلك فإن الغيوم هي المهيمنة على مقدرات الواقع وعلى مجريات أحداثه، في حين إن شمس محجوبة بعيدة ودورها معطل أو مؤجل مرهون بزمن تلبث الغيوم ومكوثها فوق المكان وسيطرتها على تسيير الأمور،وتصريف شؤون الناس والحياة.

وعلى هذا الأساس فإن العلاقة الضدية بين شمس والغيوم تقوم على ثنائية ضدية أوسع هي ثنائية الحضور والغياب أو بتعبير أدق ثنائية الغياب والحضور لان الغائب المحجوب(شمس)

تتقدم في السياق النسقي للفضاء الكتابي على الحاضر الراهن (الغيوم) وبذلك فإن هذه الثنائية تولد بين شمس والغيوم.

فالشمس رمز للديمومة والثبات والبقاء فهي وإن كانت تطلع نهاراً وتغيب ليلاً إلا أن تكرر هذا الطلوع يومياً يعطيها صفة الكينونة الثابتة والدائمة في حين إن الغيوم تشكل فضاء انتقال أو عبور أو تبدل، فهي ما تلبث أن تتلبد في السماء حتى تنقشع وتتبدد وزمن بقائها أقل بكثير من زمن غيابها إنها تمثل الزمن القصير الزائل الزمن الموسمي أو الفصلي.

وأما مظاهر التوافق والانسجام بين شمس والغيوم فتتمثل في أن كلاً منهما مؤنث والأنثى رمز للخصب والعطاء والولادة والتجدد، فالشمس تمنح الحياة للكائنات في الفضاء وعلى الأرض وفي داخلها. ولها وظائف لا تقدر ولا تحصى في الفضاء الكوني. كذلك الغيوم مؤنثة فهي رمز للخير والرزق والخصب فهي مصدر الغيث الذي يمد الأرض بالماء الذي يبعث الحياة في كل شيء.

وتتفق شمس مع الغيوم في الفضاء المكاني فكلاهما يحتلان حيزاً مرتفعاً، بل إن الشمس ترتفع وتسمو على الغيوم، فالغيوم تحتل حيزاً وسطاً بين فضاء القراءة والشمس، حتى يمكن أن تتحول الغيوم إلى حاجز أو مانع مؤقت بين فضاءين ثابتين هما الإنسان والشمس.

لكن القاص ينحاز إلى الشمس فهي أوسع وأرحب في الترميز والتعبير عن معاني الانفتاح والحرية والسعادة والخصب والتجدد، يتضح ذلك من خلال هذا الحوار الذي دار في السجن بين الراوي وسجين آخر، فحين قال له السجين:

إنك تحب الأيام المشمسة.

أجاب:

وأشعر بالحزن حين تتلبد السماء بالغيوم.

قال السجين:

ولكن الغيوم تعد بالمطر

فأجاب البطل:

أنا أحب الشمس كثيراً وأستطيع تخيلها وهي تشرق خلف الغيوم[1].

من بؤرة هذه الفلسفة الحياتية (صراع الأضداد) انطلق الكاتب جمال نوري في بناء قصصه القصيرة والقصيرة جداً وربطها بخيط مشترك واحد ينتظم نسيجها، ذلك هو صراع الإنسان مع الآخر لتتلون بعد ذلك مظاهر الحياة كلها بشكل هذا الصراع وحجمه وآثاره.

وإذا ما انتقلنا من عتبة العنوان إلى فضاء النص نجد هذا الصراع يتخذ أشكالاً ومسارات متنوعة، يتجلى شكل من أشكال ذلك الصراع في أول مشهد وصفي ينقله لنا الراوي في الفقرة الأولى من القصة (تقيأته الممرات الحزينة المسكونة بوجع الأمنيات المؤجلة، وحسرات القلوب الواجفة وهي تتوسل شعاع الفجر الدامي هناك في زنزانة صغيرة ضيقة وجد جسده العاري ملتصقاً بالبلاط البارد،لم يتمكن للوهلة الأولى أن يدرك معالم الجدران وحجم الغرفة وارتفاعها فقد اكتسحه الألم بقسوة عجيبة أطفأت حواسه ومجسات قلبه المتسارع في نبضاته)[٢]

وفي عنوان قصة (نافذة بسعة الألم) يتشكل صراع من نوع آخر مع قصة (شمس خلف الغيوم). فالنافذة ممر (واصل بين الداخل والخارج) لدخول الضوء والهواء وغيرها من عناصر الحياة والتجدد،ثم يردفها بلفظة (بسعة)ليمنحها اتساعاً لامتناهياً، لولا إضافته إلى لفظة (الألم) ليخلق من هذه الإضافة صراعاً دالاً، فالألم يوحي بالانقباض في حين توحي سعة النافذة بالانفتاح، فالراوي أراد أن يرسم لنا فضاءً فسيحاً من الأمل بسعة الألم الذي نعانيه.

تتجلى رؤية الكاتب هذه في تلك الفقرة التي ختم بها قصته (نظرت عبر النافذة لأتأكد من نتيجة معركة الليلة المنصرمة. الكرسيان متعاكسان لا وجود لأكواب الشاي قصاصات مبعثرة في كل أنحاء الشرفة... اقتربت أكثر اتسعت مساحة الرؤية وامتدت أمام ناظري شرفات عديدة بكراس ومناضد وأصص وزهور يانعة)[٣].

في قصة (صور) يضعنا العنوان أمام فاعلية فن التصوير، إذ تنتهي القصة على تقانة السرد المنفتحة على أسلوب التصوير الكاميراتي، وبتفاعل السرد مع التصوير الفوتوغرافي يتشكل النص القصصي، فالسرد يحكي الحدث القصصي، والتصوير يؤثث فضاء النص، ويملأ ممراته بالخطوط والألوان والظلال عبر لغة مكثفة وموحية.

ينطوي العنوان (صور) بصيغته الفردية النكرة الجمعية على ثلاث دلالات: الأولى دلالة المفرد أي كلمة واحدة، تشير إلى انتماء القصة إلى فن التصوير لا غير. الثانية دلالة التنكير لتبعد هذه الصور عن أي تحديد، فهي عمومية في إيحاءاتها، شاملة في دلالاتها، لا تنتمي إلى فضاء

محدد يخصص أبعادها، أو يعين مساراتها. الثالثة دلالة الجمع فهي مجموعة صور وليست صورة واحدة، هي ثلاث صور كما حددها فضاء القصة، لكنها في داخل كل صورة من الصور الثلاث صور أخرى جزئية تتركب منها الصورة الكلية. في هذه الصور يلتقط جمال نوري لقطات سينمائية تمثل مشاهد حية من الحياة الإنسانية، ثم يعرضها بطريقة عشوائية مبعثرة على طريقة الفن التشكيلي السريالي القائم على عنصر المفارقة المؤدية إلى المدهش والعجيب والغريب، مثلما هو عالمنا المبني على اللامعقول[١].

قصة (غورنيكا عراقية)[٢] تكتسب أهمية بالغة من جانبين: الأول هو أن هذا العنوان كان عنوانا لمجموعته القصصية الخامسة[٣] التي صدرت عام ٢٠٠٩ وهي تضم قصصاً قصيرة جداً، ففي إعادته لهذا العنوان ولتلك القصة بالذات هدف يضاعف من الثقل الذي يشكله هذا العنوان في رؤية الكاتب وأسلوبه الحكائي وطريقة عرضه القصصي.

الجانب الثاني ويتمثل في أن هذا العنوان يثير مفارقات وثنائيات متشعبة ومتباينة لكنها ليست متضادة، بل يكمل بعضها بعضاً. وأبرز مفارقة هيمنت على فضاء هذه القصة هي إلقاء الضوء على المأساة العراقية وما حل فيه من الدمار بسبب الاحتلال الأمريكي تحت ستار الديمقراطية، فبرزت ثنائيات الماضي والحاضر، المحلي والعالمي، الوجه والوجه الآخر.

استعار جمال نوري (غورنيكا عراقية) من اسم لوحة (الغورنيكا) التي رسمها الفنان الأسباني بيكاسو. و (جورنيكو) اسم قرية أسبانية قصفتها الطائرات الألمانية النازية قبيل الحرب العالمية الثانية، وخلفت دماراً شاملاً وعدداً كبيراً من الضحايا من المدنيين من بينهم نساء وأطفال وشيوخ تحت شعار إدخال الديمقراطية إلى أسبانيا، التي كانت تعيش حرباً أهلية لكنهم بدل الديمقراطية نشروا الدمار والقتل والتشرد، فأثارت هذه الحادثة وجدان الفنان الأسباني بيكاسو فرسم هذه اللوحة احتجاجاً على هذه المجزرة الوحشية ضد تلك القرية المنكوبة. لقد أراد القاص جمال نوري أن يربط الحدث المحلي في العراق بالحدث المحلي الأسباني، والذي أصبح فيما بعد حدثاً عالمياً بفعل لوحة بيكاسو[١].

وفي قصة (شمس خلف الغيوم(يهيمن العنوان على بنية النص القصصي من خلال عنصر الصراع الذي يخوضه البطل (عمار) ضد قوى القهر والتسلط في سبيل الخروج إلى عالم الحرية الفسيح والجميل والمشرق، فكانت (الجدران=الغيوم) حواجز تمنع الشخصية من الخروج، لكنه يصر على التشبث بكل ما من شأنه تجاوز هذه الحواجز، فهو يمتلك مقومات التجاوز والخروج

(مرتكزاً على يدين وقدمين متماسكين) والموانع التي أمامه لا تمتلك القدرة على منعه من التجاوز (فالسقف متفسخ، ومفرغة الهواء اقتلعت من مكانها، ورقبته اشرأبت في سمو نحو مساحة الضوء)[٢].

عنوان قصة (البرد)[٣] يحيل إلى حدث ذي أبعاد اقتصادية واجتماعية، يتمثل بالصراع الطبقي تلك العقدة المستقرة والمستفحلة في أغلب المجتمعات، إن لم نقل في جميعها، مما يخلف صراعات حادة داخل النفس الواحدة بسبب ما تعانيه من الفقر، وخارج تلك النفس بطريقة تعاملها مع الطرف الآخر.

لقد اختار الكاتب لفظة البرد ليزيد الصراع عنفاً وحدة، فالطفل ماسح الأحذية لا يعاني فقط من مشكلة الفقر التي دفعته إلى هذه المهنة، بل تتفاقم معاناته بسبب البرد الذي منعه من ممارسة العمل.

أما القصص القصيرة جداً فإن مظاهر الصراع تتركز في ثلاثة عناوين من عناوينها الأحد عشر، وهذه الثلاثة هي (حلوى مرة) و(نجوم مضيئة) و(ضياء كالظلام).

يتكثف الصراع في قصة (حلوى مرة)[١] بين لفظتي حلوى مرة، فالحلوى تحمل دلالة الحلاوة في نفسها، لكن الكاتب ينحرف بها حين يصفها بأنها مرة، ومن هنا ينشأ الصراع الذي يشير إلى تكافؤ الكفتين: حلوى = مرة، لكن المعادلة تختل حين تطغى الصفة على الموصوف، فلو قال مثلا مرارة الحلوى لشعرنا بمرارة جزئية في الحلوى، أما في هذه الصيغة فالمرارة تغلف الحلوى وتتخللها أيضاً.

يظهر ذلك الوصف المر للحلوى حين نقرأ نص القصة الذي يدور حول علاقة الأم بابنتها، فحين فقدت البنت حنان أمها وحوارها معها لانشغالها بالذهاب إلى السوق يومياً، أصبحت الحلوى التي تجلبها لها مرة.

وفي قصة (نجوم مضيئة)[٢] تبدو لفظة (مضيئة) زائدة للوهلة الأولى، وذلك أن النجوم مضيئة في ذاتها، وإلا لم نكن نراها لو لم تكن مضيئة، وحين يصفها بأنها مضيئة يخلق الصراع، لكنه صراع ايجابي تعزيزي، فالنجوم بعيدة وقد لا يصلنا ضياؤها، لكننا نستطيع أن نمنحها القدرة على إيصال الضياء إلينا بمنحها القوة والألق، ويمكن أن تكون تلك الآمال والأحلام حقيقة بالمحبة والسلام والتعاون:

- بابا لماذا لا نحلق عاليا في السماء.
- لنذهب عاليا ونأخذ سلة فارغة..
- فأجيبها بعفوية وماذا نفعل بالسلة الفارغة.

فترد وكلها ثقة نجمع فيها تلك النجوم العالية المضيئة

وماذا بعد ؟

ثم نوزع النجوم على تلك البيوت المظلمة.

وفي قصة (ضياء كالظلام)[٣] ينشأ الصراع بين الضياء والظلام من جهتين الأولى دلالية معجمية فالضياء ضد الظلام. الثانية بلاغية فالمشبه والمشبه به يتفقان في صفة أو مجموعة من الصفات. لكن هنا ليس ثمة صفة واحدة مشتركة بينهما، إلا أن رؤيا الكاتب قد خلقت تلك المشابهة. يتضح ذلك من تلك الفقرة التي ختم بها الكاتب قصته: دخلت الشمس إلى الغرف وغمرت الأثاث الرطب ولاحقت الجنادب والصراصير المختبئة وهكذا أصبحت الشقة تشتعل بالضوء إلا أن أصوات سرف الدبابات عكرت صفو السيد منصور الذي داهمته نوبة جديدة.

المبحث الثاني
ثنائية الحضور والغياب

لما كانت العلاقة الضدية التي بناها القاص جمال نوري في مجموعته ((شمس خلف الغيوم)) تقوم على ثنائية المظلم والمضيء والتي شملت عنوان المجموعة وعدداً من عناوين القصص التي ضمتها المجموعة، فإن القاص قد بنى عدداً من القصص الأخرى للمجموعة على ثنائية أخرى هي ثنائية الحضور والغياب. وتلك الثنائية هي وجه من أوجه ثنائية المظلم والمضيء، أو بعد من أبعادها، ذلك أن المظلم يقتضي الغياب ويدفع إليه، والمضيء يقتضي الحضور ويسلط الضوء عليه.

تكتسب قصة (البئر)[١] أهميتها على صعيد العنوان بوصفها كانت عنواناً للمجموعة القصصية الثالثة[٢]. أما على صعيد النص القصصي فقد جاءت القصة محملة بإشارات دينية وتاريخية وأسطورية، أوحت بها لفظة (البئر) وتركت بصماتها الواضحة على مفردات النص وتشكيلاته وصوره.

تقوم قصة (البئر) على ثنائية الحضور والغياب، فالعنوان يتضمن هذه الثنائية، فالبئر من حيث الموقع المكاني هي مكان سفلي مخفي عن الأنظار، وهي كذلك ترمز إلى إخفاء الأسرار والاحتفاظ بها وعدم البوح بها حتى صارت مضربا للمثل في القدرة على كتم السر، فحين يتعهد إنسان لآخر بعدم البوح بالسر يقول له (سرك في بير) كما ترمز البئر إلى الذاكرة وما تختزنه من ذكريات.

أما الوجه الآخر أو الوظيفة الأخرى للبئر فهي مصدر للماء. لذلك وعلى أساس هذه الثنائية ارتبط البئر بقصص دينية واجتماعية وأسطورية منها قصة يوسف عليه السلام حين ألقاه إخوته في البئر بحجة إخراج الماء ليشربوا ويرووا دوابهم، وهم يخفون إلقاءه في غيابة الجب حتى يهلك.

لقد بنى القاص جمال نوري قصته هذه على تلك الفكرة جاعلاً منها حكاية أسطورية في منحاها الخيالي القائم على العجائبي والغرائبي في سرد الأحداث، فبطل القصة مسعود يعيش مع أمه تحت ظروف صعبة فتحاول فتاة أن تخلصه من مأزقه هذا فيخرج إلى الناس ثم يدخل السوق ويمر بأحداث تدفعه لاتخاذ قرار بالسفر إلى الشام. (وفي منتصف الطريق توقفت القافلة قرب بئر طلباً للماء، وتم اختياره لينزل إلى جوف البئر لكي يملأ الجرار: وعندما هبط إلى الأسفل فاجأه رجل ذو طلعة مشرقة: نادى عليه وأدخله إلى غرفة واسعة، تعجب مسعود لهول ما رأى فقد أراه الرجل امرأتين إحداهما سوداء عابسة قذرة والأخرى بيضاء جميلة مذهلة. وظل يتملى في الاثنتين بين ذهوله وفزعه: وعندما استرد أنفاسه قال له الرجل:أيهما أفضل البيضاء أم السوداء؟ بقي المحظوظ مبهورا مأخوذا بالموقف ولم يجد جوابا)[١].

تنتهي القصة هذه النهاية المفتوحة في منطقة القراءة، وتبقى الحلول غامضة وخفية وعميقة بعمق البئر التي نزل إليها لجلب الماء. وهنا تتكشف شخصية مسعود، وما طرأ عليها من تحولات نقلته من شخصية مستلبة إلى شخصية فاعلة لها حرية الاختيار. ويبدو أن اختيار اسم مسعود من قبل القاص له دلالة تنسجم مع المصير السعيد والمشرق الذي آل إليه.

قصة (الرائحة)[٢] تصور تصدع الأسرة العراقية بسبب الحرب، إذ تنبني على ثنائية الحضور والغياب، فالغياب يتمثل بالتحاق الأبناء الثلاثة بجبهات القتال، وبقي في البيت العجوزان (الأب والأم) وفتاة صغيرة تخرج إلى رجل يبيع العتيق فيستدرجها ويغريها لإعطائها حاجات من العتيق مجاناً، حتى يسقطها في فخ الرذيلة، فتحمل منه سفاحاً.

لا يكتشف العجوزان السر حتى رأوا أن كرة صغيرة بدت تنمو تحت ثياب ابنتهم الصغيرة، عندها يقرر العجوزان سجن الفتاة في غرفة حتى يعود الأبناء الثلاثة أو أحدهم، لكن خوفهم من انتشار الخبر (الرائحة) دفع الأب العجوز إلى أن يستل الخنجر المعلق على الحائط (رمز العزة والشرف) ثم يرتقي السلم المؤدي إلى غرفة الفتاة فيقتلها ليمنع رائحة العار من الانتشار.

في قصة (نافذة بسعة الألم) يستفيد القاص من فن السيناريو والديكور في السينما، حيث يبني المشهد القصصي من لقطات سينمائية لجزئيات من الديكور والأثاث ثم يقدمها للقارئ لتحميلها أبعاداً ودلالات متنوعة.

فقد اتخذ من الكرسيين رمزاً للتقارب أو التنافر بين العاشقين، ففي اللقطة الأولى صور الكرسيين متقابلين دلالة على حدوث إلفة ومودة بين الرجل والمرأة وهما يجلسان في صالة الانتظار في المستشفى. وفي اللقطة الثانية صور الكرسيين متجاورين ليرمز إلى فجوة في المشاعر بين العاشقين، فتغيير مكان الكرسيين من التقابل وتبادل النظرات إلى التجاور الجسدي وإشاحة النظرات من بعضهما عن بعض تحمل أبعاداً ودلالات يريد الكاتب إيصالها إلى المتلقي.

وفي اللقطة الثالثة يقدم لنا الراوي صورة الكرسيين متعاكسين مما يدل على حدوث خصام ونزاع يحتمل أن يؤدي إلى فراق بين الرجل والمرأة، وهذا ما حدث فعلاً، لقد انتهى الأمر نهاية فراق مأساوية[١].

قصة (ظلال نائية)[٢] هي إحدى القصص البارزة التي جعلها الكاتب عنواناً لمجموعته القصصية البكر التي أصدرها سنة ١٩٩٥ بعد المجموعة القصصية المشتركة (الجدران) مع القاصة لمياء الآلوسي ١٩٨٥.

يكتسب عنوان هذه القصة أهميته من الثقل التشكيلي والدلالي والإيحائي الذي يمارسه هذا العنوان المهيمن على أجواء القصة وتخومها وفضاءاتها.

(ظلال نائية) تنبني على ثنائيات تركيبية وتشكيلية ودلالية متعددة ومتنوعة، فعلى صعيد المستوى التركيبي تتكون من لفظتين إحداهما صفة (نائية) وموصوف جمع (ظلال)، فالصفة تدل على الثبات الذي يتشكل به فضاء الموصوف، فالظلال هي رمز لذكريات القاص التي أصبحت نائية لا يمكن أن تعود.

وهذا التركيب من الصفة والموصوف يضع العنوان في منطقة القراءة بوصفه مزيجاً من الرؤى وأحلام الطفولة الناعمة تضغط على الذاكرة فترشدها إلى المخيلة لغرض سرد أحداثها، لكنها تشعر في الوقت ذاته أنها ظلال وأحلام بعيدة بل نائية في بعدها حتى غابت في عتمات الذاكرة.

تنهض قصص (ظلال نائية) على ثنائية أخرى بارزة على صعيد العنوان وعلى صعيد النصوص القصصية، تلك هي ثنائية الحضور والغياب، ف(ظلال) تشير في مفهوم الشكل البصري إلى مجموعة من الظلال القابعة في فضاء الذاكرة، ولكنها تنسحب عن منطقة الحضور كونها (نائية) فلا يملك الكاتب إلا أن يمسك بتلك الظلال النائية، واللحظات الهاربة وذلك بكتابتها على الورق كمحاولة لإطالة عمرها الموضوعي والفني.

في قصة (صور)[1] يبني القاص أربع لوحات تشكيلية قائمة على ثنائية المرئي والمتخيل والعنوان منذ البداية يثير هذه الثنائية، فالقارئ المتأمل لأي صورة يجد نفسه في منطقة بين المرئي والمتخيل، فالصورة التي يعاينها بنظره تثير في خياله رؤى وأحلاماً وتهويمات سريالية تقبع في دهاليز اللاشعور وتتصل بتاريخ وسيرة هذا الراوي (القاص).

في تلك الصور ينقل لنا القاص لوحة سريالية،تبدو على الورق أو الفضاء الكتابي لوحة تشكيلية متشابكة الخطوط والألوان والظلال: صورة لرجل مكتهل تشي ملامحه بتعب أزلي، تقطع الحافة اليسرى النصف الأيمن من وجهه، تتدلى شفته السفلى لاستقبال حافة كوب الشاي المغيبة مع ذراعه ونصف جسده وبقية الأريكة القديمة، وفي الأعلى مباشرة ساعة حائط جداريه توقفت حركتها منذ سنين عند الساعة العاشرة، وإلى يمين المشهد ستائر مسدلة تخفي صوراً كبيرة لممثلات في أوضاع مثيرة عند نهاية أقدامهن الناعمة رؤوس عديدة تتجه بذهول نحو شاشة لامعة تعرض صوراً في غاية الأهمية.

تحيل هذه اللوحة إلى عوالم خفية متخيلة يلتقط القاص خيوطها وألوانها من الفن السيريالي ليضع القارئ في منطقة بين قطبي الحضور والغياب، فاللوحة ترسم لنا الواقع العراقي وما يكتنفه من صراع وتناقض يصل حد اللامعقول بل يتجاوزه. فالمرئي من اللوحة يحيل إلى واقع ملموس ومعاش، ولكنه في المقابل يكشف عن عوالم خفية من مأساة الإنسان العراقي في ظل الاحتلال. الصور الثلاث الأخرى، تكشف كل صورة جانباً من شخصية الرجل المكتهل فالقاص يستخدم أسلوب التصوير السينمائي إذ يصور بعدسة الكاميرا لأجزاء من جسد الرجل المكتهل

من الأمام وأجزاء من المكان الذي يعيش فيه والأشياء المحيطة به وأجزاء أخرى غير مألوفة وغير متآلفة مع شخصية الرجل ومكانه وأشيائه.

قصة ((المرآة))[٢] تنبني على ثنائية الحضور والغياب: فالمرآة تحضر أمام الناظر فيها تلك الأجزاء غير المنظورة أو غير المرئية من الجسد،حتى أصبحت المرآة ركناً أساسياً من أركان الإخراج الفني للمظهر العام للشخص. والمرآة رمز لصورة المجتمع، فهي بؤرة تتجمع فيها شخصيات من مشارب اجتماعية وسياسية وثقافية مختلفة. والمرآة ترمز إلى الذاكرة التي تقبع فيها ذكريات الماضي بآماله وآلامه. والمرآة سجل للسيرة الذاتية للشخص تواكب التغيرات التي تطرأ على ملامح الجسد، وتنبه الشخص إلى آثار تقادم الزمن على تقاسيم وجهه وشعره وهيئته وشكله. فالمرآة هي الشخص الآخر الذي يراقب الآخر، ويكشف عيوبه، ويوقفه على مواطن الخلل والزلل التي وقع فيها وقديماً قالوا: الرجل مرآة أخيه.

في قصة ((الوقائع المتخيلة لمصرع امرئ القيس)) يقوم العنوان على ثنائية الحضور والغياب، فالوقائع تحيل إلى أشياء قد وقعت، وشاهدها الناس ونقلوها على شكل حكايات وقصص.

وفي المقابل فإن هذه الوقائع تتحول إلى منطقة الخيال لتصبح أحداثاً متخيلة، بما نسج حول وقائعها الحقيقية من تهويل وتضخيم أدخلها في عالم الأسطورة والخيال.

كذلك تبنى شخصية امرئ القيس على تلك الثنائية، فامرؤ القيس شخصية واقعية في جانب منها في المفاصل الحياتية المعروفة من تاريخ امرئ القيس وخيالية أسطورية في جانب آخر، من الأحداث الأسطورية الخارقة التي نسجت فيما بعد.

لكن الجانب الأهم من تلك الثنائية هو ذلك التوحد الذي حاول البطل أن يجريه بينه وبين امرئ القيس، من خلال وحدة المعاناة والتجربة بين الاثنين، بل إن ما حدث للراوي البطل هو أقسى وأفظع وأبشع مما حدث لامرئ القيس، فإذا كانت تجربة امرئ القيس تجربة فردية فإن تجربة الإنسان العراقي والعربي تجربة جماعية، فالقتل هو مصير كل من يحاول الأخذ بثأر أبيه أو أخيه، والجوع والموت والتشرد والضياع هو مصير الآخر لمن يبقى مستسلماً لظلم الاحتلال وأساليبه الغاشمة في مطاردة كل ما يرمز إلى الحياة والإنسانية والجمال.

وتتضح ثنائية الحضور والغياب بين الراوي البطل وامرئ القيس عبر ذلك الحوار الذي يفتتح به القصة، ويجري تلك المقاربة بينه وبين امرئ القيس (خمس خطوات فقط هي ماتبقت من المسافة الفاصلة بيني وبينك... لم أترك خلفي غير صحراء قاحلة، وقصص بآلاف الجثث والأماني المبتورة.. لن أهدر كثيراً من عمري في الوصول إليك عجبت من نفسي كيف طويت هذه الفيافي وصبرت على الطوى وتجشمت مشاهد الموت والاحتضار الجماعي[١].

في قصة ((الصدى)) وهي من القصص القصيرة جدا التي ضمتها المجموعة يقيم القاص ثنائية مبنية على غياب الصوت وحضور صداه، ذلك الصوت الذي يرتبط بالصدى ارتباطاً زمنياً، فحضور الصدى لا يدوم إلا ثلاثة أيام، وهي فترة العزاء لصاحب الصدى عبد الواحد قتل غيلة قرب سيطرة وهمية، وإذ تتلاشى تلك الثنائية، وتغيب بغياب عبد الواحد، تتولد ثنائية أوسع وأعمق هي نتيجة لثنائية الصوت والصدى وهي ثنائية الحياة والموت، فالحياة متمثلة بحضور (الشمس التي لم تتوقف عن شروقها في صباح اليوم الرابع وأبت العصافير أن تتوقف زقزقتها المتواصلة على أغصان شجرة اليوكالبتوس الباسقة النابتة في قلب الدار. والموت متمثلاً بغياب عبد الواحد الذي ترك حمودي الصغير وقد اعتاد أن يتوسد ذراع أبيه بات من غير وسادة وأمه النائمة قربه غادرها الدفء إلى الأبد)[١].

المبحث الثالث
عنوان المجموعة ونصوصها القصصية

اختار الكاتب القصة الأولى (شمس خلف الغيوم) عنواناً للمجموعة لأنها البوابة الأولى التي تفضي إلى تخوم الفضاء القصصي في المجموعة كلها، كما أن هذه الثنائية التي يتضمنها العنوان (شمس /الغيوم) قد شكلت حراكاً دراميا امتد تأثيره إلى العناوين الفرعية لقصص المجموعة، كما امتد على صعيد النصوص القصصية كلها.

في القصة الأولى من المجموعة القصصية والتي تحمل عنوان المجموعة ((شمس خلف الغيوم)) يصف الراوي حركة البطل بين هذين القطبين ((شمس)) و ((الغيوم)) حركة درامية وهو يتشبث بخيوط الشمس النازلة إليه عن طريق النافذة، يتشبث بجسده وقدميه وأصابعه، بكل وسيلة تصله برؤاه وأحلامه (ارتفع الجسد عاليا مرتكزا على يدين وقدمين متماسكين ثم اشرأبت الرقبة في سمو نحو مساحة الضوء المنتشية تحت سقف متفسخ، تشبثت أصابعه بحافة النافذة

وانتزعت بثبات أجنحة مفرغة الهواء التي ارتطمت بأرض العلبة...إنه يتطلع الآن إلى وصف الأشجار الباسقة وهي تتمايل تحت أشعة الشمس المشرقة)[٢].

يقوم الحدث القصصي في قصة (ظلال نائية)[٣] على ثنائية الماضي والحاضر، بين ما كان وما هو كائن الآن، تلك الثنائية التي خلقت حيرة قوية ومدمرة في نفس البطل (الأستاذ)، تلك الحيرة التي تولدت من خلال المقارنة بين ما كانت عليه شخصية (التلميذ) وما هي عليه الآن، فالتلميذ الذي كان طالباً ضعيفاً وفاشلاً أصبح الآن ضابطاً، والأستاذ الذي كان يعلم التلميذ درس الجغرافيا والتاريخ أصبح الآن جندياً يقف أمام التلميذ–الضابط في ساحة العرضات صباح كل يوم.

شكلت هذه المفارقة موضوعاً قصصياً صاغه الكاتب بأسلوب المونولوج الداخلي، ذلك أن الحوار هو من أبرز الأساليب الفنية التي تؤدي إلى خلق البنية الدرامية في النص الأدبي عامة والقصصي خاصة: كان يؤثر الصمت أكثر من أقرانه الآخرين، كان يجلس في الرحلة الأخيرة من الصف، واضطررت في كثير من المرات أن أصفعه على خديه... أنا الذي علمتك أبجدية الحروف، علمتك كيف تنطق كلمة (شمس) وكيف ترسم حروفها الواجفة... وحين طلبت منك أن تكتب كلمة (نور) أخفقت في كتابتها.

يعمل المونولوج أو الحوار الداخلي في قصة (ظلال نائية) على تفعيل آلية السرد، وتشغيل حركة الحدث القصصي باتجاه التعرف على شخصية (التلميذ–الضابط) من خلال تقانة الاسترجاع الزمني أو الاستذكار أيكون هو؟ بسحنته السمراء وشعره الأجعد، وعينيه الواسعتين، ووجهه المدور.

وربما يكون بطلا القصة (الأستاذ والتلميذ) هما الكاتب وأحد تلاميذه، فالقاص جمال نوري هو حاصل على شهادة البكالوريوس في اللغة الانجليزية وعمل مدرساً فترة الثمانينات والتسعينات، وفي هذه الفترة حدثت الحرب العراقية الإيرانية ثم أعقبتها حرب الخليج، وأصبح رجال العراق يشكلون جيشاً تمتد أعمارهم بين مواليد ١٩٤٥–١٩٧٥ وحدثت مفارقات داخل الجيش، فإنك تجد التلميذ يصبح ضابطاً والأستاذ جندياً في كتيبته، بل وتجد الابن ضابطاً والأب جندياً.

تنطوي قصة (اللوحة)[١] على ثنائية فكرية ثقافية بين (الراوي–البطل) وبين البنية الفكرية والثقافية التي ينتمي إليها البطل، وتتمثل بالعائلة المكونة من الزوجة والأطفال.

تنشأ المفارقة بين الطرفين من خلال تباين الوعي الثقافي والفني والذوقي بين البطل والبيئة المحيطة به (العائلة–المجتمع) مما يدفع بالبطل إلى التفكير في المكان اللائق الذي ينبغي أن تعلق عليه اللوحة، فينشأ الصراع بين الراوي وعائلته، وقد بدا هذا القلق والصراع في اللحظات الأولى التي استقبل فيها اللوحة: كانت سعادتي مشوبة بشيء من الحذر حين تلقيت ببالغ المودة لوحة صديقي الفنان التشكيلي الذي اختصر التجريد في تضاريس لونية محيرة.

يزداد الصراع بين (الراوي–الأب) وأسرته حين يجد الأب أن أسرته قد أصبحت حاجزاً مضاداً أمام رغبته في إدخال اللوحة إلى البيت، عندها يتحول هدف الأب من التفكير في وضع اللوحة أمام أنظار العائلة على أمل أن تسمو ذائقتهم الفنية والجمالية إلى التفكير في المكان الذي يحميها من التلف أو العبث.

أدى تحويل اللوحة من مكان إلى آخر على صعيد السرد القصصي إلى خلق مشاهد قصصية درامية تصعد بالحدث القصصي إلى ذروته، وتبث في نفس المتلقي جواً دراماتيكياً يشده إلى متابعة الحدث.

وانطلاقاً من هذا الجو الدراماتيكي المشحون بالقلق والتباين في الذائقة الفنية والجمالية، يفيد القاص من إمكانات فن الرسم، فيقطع اللوحة إلى عدة فضاءات سردية، وهذا هو الهدف الدلالي من تعريف اللوحة بأل التعريف، فهي لوحة مخصوصة ومعينة تنطوي على عدة طبقات من الوعي الثقافي للمجتمع.

في الفضاء السردي الأول يحاول الراوي–الأب سحب الطرف الآخر المضاد إلى دائرته من خلال تنمية الوعي والذوق الفنيين لدى الطرف الآخر ذي الثقافة النمطية التقليدية: حاولت أن أحدثهم عن المدارس الفنية المتنوعة واهتمامي بهذه اللوحات المتمردة على النمط، ولكنهم كانوا لا يدركون الجمال إلا في لوحة تصور الطبيعة أو وجه امرأة جميلة.

في الفضاء السردي الثاني يتحول الصراع من صراع توفيقي إلى صراع تفريقي–إن صح التعبير–يتمثل في اختفاء اللوحة، مما أثار حفيظة الأب وجعله يضع أسرته في موضع الاتهام وعدم

الثقة: بعد يومين اكتشفت اختفاءها، قالوا: لقد أغلقنا بها فتحة المبردة، هذه المرة حاولت إخفاء اللوحة خلف رزم الكتب والمجلات.

وفي قصة ((الرائحة))[1] يبني القاص الحدث القصصي بناءً زمنياً درامياً، يبدأ من اليوم الأول بخبر غياب الأبناء الثلاثة وانتظار الأبوين لهم ليمتد هذا الانتظار تسعة أيام، يصل عنده التوتر ذروته، ويبلغ الحدث عقدته، فيتوقف الحدث عند هذا الحد: وشرع الأب يذرع الفناء متجها إلى السلم، استل الخنجر من الغمد وأيقن في اللحظة التي امسك فيها بالمقبض بأن الباب الخارجي لن يطرق أبدا.. ولم يكن هناك ثمة أمل بعودة الأبناء الثلاثة.

في قصة ((المخمصة))[2] يسرد لنا الراوي بشكل مكثف خروج أهل المدينة وقد أصابهم الفزع من الانفجارات والزوابع التي دفعت حشود الناس إلى ترك منازلهم في فوضى عارمة لا يعرف منها الشخص إلا نفسه، ولا يعي طريقه، وفي خضم هذه المعمعة يخيل الراوي حركة هذه الحشود كمن يركب موجة الخطر لتوصله إلى بر الأمان: لم يعد بإمكاننا أن نتراجع وخطواتنا تمضي من دون توقف. أصبحنا نقترب من حي السعادة وهو أكثر الأحياء ازدحاماً وسلكنا طريقنا بمشقة حتى وصلنا إلى المقبرة.

في قصة ((مسلة العلب))[1] يرمز القاص بهذا العنوان إلى المدن التي أصبحت بيوتها مسلة علب تحوي أصنافاً من البشر المختلفين في المهن والأطياف السياسية والاجتماعية والثقافية، بشر من مشارب ومنابع شتى لا يجمعهم في هذه المدينة إلا المأوى.

والراوي يدين هذه التشكيلة السلبية التي شوهت صورة المدينة، ويرسم صوراً لما ينبغي أن تكون عليه المدن من حراك وصراع بين ما هو سلبي وإيجابي في الحياة، بين ما هو ساكن متعفن في مكانه وبين ما هو غاضب يغلي ألما وعرقاً ودماً: أصبحت المدن غرفاً متراصة ومتقاطعة ومتعامدة تنوء بثقل الساكنين من تجار وباعة وقوادين وسماسرة وعاهرات وتماثيل خشبية هشة، وروائح نتنة وتوابل وأسماك ورسائل متعفنة وقوارير من دمع وسكاكين مختلفة

في الشارع أو في الأفق علب ملونة تتحرك بلا هوادة، وعلى جانبي الطريق غرف تغلي، تسور بسورة غضب فاجعة، تنوء بأثقالها وقاطنيها الذين أدمنوا النوم والغناء والبكاء والجوع وكتابة الشعر.

في قصة ((نافذة بسعة الألم))[٢] يقوم الحدث القصصي على جدلية تربط النافذة بالألم، فكلما اتسع الألم اتسعت نافذة الأمل والحلم والحرية، والألم عنوان كبير وإطار لمعاناة الإنسان ومكابداته وهو يكافح و يصارع بل ويقاتل من أجل الحرية والكرامة والسعادة. نظرت عبر النافذة لأتأكد من نتيجة معركة الليلة المنصرمة. الكرسيان متعاكسان لا وجود لأكواب الشاي، قصاصات مبعثرة في كل أنحاء الشرفة... اقتربت أكثر، اتسعت مساحة الرؤية وامتدت أمام ناظري شرفات عديدة مؤثثة بكراسٍ ومناضد وأصص وزهور يانعة....

في قصة ((طرقات ناعمة))[٣] يصف لنا الراوي رجلاً عائداً من الأسر بعد ثماني سنوات أمضاها في قفص الأسر، وفي مخيلته أحلام وأماني لا حدود لها، أقربها إلى ذهنه وإلى الواقع هو أن يدخل مدينته، ومن ثم يدلف إلى الحي الذي يضم بيته وعائلته، فتدور في مخيلته تلك الرؤى والأفكار التي ينقلها لنا الراوي عبر هذا المشهد السردي: داعبت الشمس ذؤابات الأشجار الباسقة وهي في طريقها إلى مخبئها هنالك خلف البيوت البعيدة.. أحس بوهن شديد.. ولم يجد بداً من أن يأخذ قسطاً من الراحة، وأدرك بأنه ليس كغيره من الذين يقفلون عائدين إلى بيوتهم، ولن يحسب أحد أي حساب لعودته، فلن يغير من الأمر شيئاً لو وصل الغروب أو بعده بقليل.

في قصة ((قصاصات ورق))[١] يبني القاص الحدث القصصي على موضوع العلاقة الزوجية المتوترة بين ماجد وزوجته هيفاء بسبب علاقة ماجد بامرأة أخرى. يبدأ توتر الحدث وتصاعده تصاعداً درامياً حين تكتشف هيفاء أن علاقة ماجد بتلك المرأة كانت سرية وقد مرت عليها عدة سنين دون أن تستطيع كشفها إلا عند الصدفة حين عثرت على قصاصات ورق كان قد نسيها في جيب سترته، قرأت في إحداها ما كتبته غريمتها لماجد: نزقين كنا مثل الأطفال نعدو نختبئ خلف الأشجار ثم نغيب في قبلة طويلة لا تستطيع الحصول عليها إلا بعد شق الأنفس، لم أكن لأمنحك أية فرصة.. كنت أتمنع وأتدلل.. لكنك أنت الذي كنت تبدأ.. تسحبني من شعري.. تقبض على خاصرتي كنت قاسيا وعنيفاً.

وينتهي الحدث القصصي في نقطة متأزمة تعيشها هيفاء وهي تقرأ قصاصات الورق التي تحكي تلك العلاقة غير الشرعية بين ماجد وتلك المرأة، وتنتظر هيفاء زوجها ماجد بأعصاب ملتهبة من الغضب. يصف الراوي تلك اللحظات الحرجة التي تعيشها هيفاء بأسلوب رمزي، يوحي بثنائية تتجاذب قلب هيفاء ومشاعرها، بين انتظار زوجها والغضب الذي أثارته قصاصات الورق، بين الحب والخيانة، بين الأمل واليأس.

وهي ثنائية تشكل وجهاً من أوجه الثنائيات التي تشظت إليها ثنائية عنوان المجموعة: اشتدت الريح، وتفاقم نقر المطر على النوافذ.. انعكس الضوء الموقد الأحمر على كرات الدمع الصغيرة التي بدأت تتدفق من عينين مخضلتين بالحزن.. اشتدت الريح.. سالت الدموع في سخاء على وجنتين متقدتين بالأسى.. جنت الريح.. انفجرت ظلفة النافذة، فاقتحمت الريح الدفء الذي كان يسترخي في أطراف الحجرة..

في قصة (البئر)[٢] ينهض الحدث القصصي على أسلوب تبادل الأدوار وهو وجه من أوجه اللعبة السردية، حيث يغيب الراوي (الحاضر) من خلال نوم الابن ويحضر الراوي (الماضي) متمثلا بالعجوز.إذ يستثمر القاص هذا الأسلوب السردي في بناء القصة على طريقة (قصة داخل قصة) بأسلوب السرد الاسترجاعي أو التذكري، حيث يسرد البطل قصته لأطفاله سمعها في طفولته، لكنه لا يتذكر القصة بتفاصيلها فيستعين بأمه العجوز لتروي لهم القصة.

إلا أنها ما إن تبدأ برواية القصة حتى تكتشف أن ابنها قد غرق في نوم عميق، حيث انتبهت إلى الشخير المتصاعد من الرجل النائم على الأريكة...لكنها واصلت سرد الحكاية. فالعجوز رمز للموروث القديم الذي يصر على مواصلة سرد حكاياته الأسطورية وقصصه على الرغم من عدم تلقي الجيل الحاضر متمثلاً بالابن، فلا بد أن تلقى تلك الحكايات من يصغي إليها في الأجيال القادمة.

في قصة (المرآة)[١] يتخذ الراوي من المرآة رمزاً لتكثيف الحدث القصصي الذي تسرده إحدى شخصيات القصة عن دكان للحلاقة الذي تتجمع فيه شخصيات من مختلف الشرائح الاجتماعية. الحلاق محجوب يمثل الشخصية الرئيسية في القصة، يجري حوارات مع الزبائن ليتعرف على آلامها وآمالها، وتختزن تلك الصور الاجتماعية في ذاكرته، وكلما نظر إلى المرآة المعلقة على الحائط تبدت في خياله لقطات من تلك الصور: ولو دخلت الآن إلى دكانه.. لرأيت محجوب يحملق في المرآة.. في البقعة الصغيرة المتبقية.. تلك البقعة التي تكافح زحف الوجوه القذرة المجدورة، المحلقة في الفراغ اللامتناهي وتلك العيون المثقلة بالهموم الشيطانية تختلس النظرات إلى وجهه العابس المستوحد... يجاهد مستميتاً في البحث عن بقعة صغيرة لم يكتسحها الطوفان.. يحاول أن يجد لوجهه مكاناً.. مكان لوجه آخر العقلاء في هذه المدينة... أي مكان صغير بين تلك الوجوه الصفراء..

في قصة ((الوقائع المتخلية لمصرع امرئ القيس))[٢] يتجسد الحدث القصصي عبر الحوار الذي يديره الراوي مع امرئ القيس ليفضي هذا الحوار إلى مفارقة تقض مضجع البطل بسبب انقسام شخصية امرئ القيس بين ما هو واقعي وما هو أسطوري من سيرته. تؤدي هذه المفارقة إلى تضخم الفضاء الحاوي للوقائع المتخيلة من سيرة امرئ القيس، فيصبح فضاء الصحراء الذي قطعه امرؤ القيس من حدود كندة مملكة أبيه حتى مملكة الروم هو الفضاء المتخيل في رؤية القاص، والتي تمتد حتى المحطة الأخيرة من القبر الذي دفن فيه امرؤ القيس على سفح جبل عسيب. يقابل هذا الفضاء الواسع والموحش فضاء أوحش وأعنف هو الفضاء العراقي المحتل: عصية على الوصف هذه الصحراء المتوحشة الملغومة بصرخات الرعب. قال: اتبعوني.. ونحن في ركبنا المتباطئ مطأطئي الرؤوس ننتظر الموت.. أتطلع إلى الأمام.. ابحث عنك.. بقليل من الكلام سأتماسك واستعيد قوتي.. أنظر إلى كل الجهات فترتد نظراتي خائبة.. وحدي أنقل خطواتي متحدياً هول العاصفة. خمس سنوات فقط هي ماتبقت من المسافة الفاصلة بيني وبينك.

في قصة (نزهة إيتانا الأخيرة)[١] ينهض الحدث القصصي ليلا في فضاء المستشفى حيث أودعت الزوجة آخر صرخاتها سكون الليل، وتمخضت آلام الأيام الثلاثة الأخيرة عن طفل جميل ظل صامتا وعيناه مغلقتان على الرغم من كل المحاولات التي بذلت لإنقاذه.

حمل الزوج جثة طفله من ردهة الولادة في المستشفى دون وعي بعد لحظات وجد نفسه في الشارع وتتراوده الأفكار حول هذا القدر حيث رزق بعشر بنات كبراهن في بيت الزوجية فيتجه إلى البيت لتحيط البنات الطفل بالبكاء والنظرات المملوءة بالحسرات وقبل أن تشرق الشمس كان عند بوابة المقبرة أية هيبة وقدسية تلك التي تلبسته وهو يدخل المدفن وحيدا مع قطعة لحم بارد.. استقبله ضباب كثيف هبط مع الفجر، كان يمنع الرؤية تماماً، نقل خطواته بحذر شديد لكي لا يرتطم بشاهدة قبر أو يسقط في حفرة معدة لضيف جديد.

في قصة ((أسلاك شائكة))[٢] يشير العنوان إلى ثنائية الواقع والحلم وما يقف وما يمتد بينهما من الحواجز والموانع التي تقف عائقا في طريق تحقيق الأحلام والآمال التي يتطلع إليها الإنسان وهو يعاني من قسوة الواقع وفضاءاته المغلقة القاهرة.بين هذين القطبين تتحرك شخصيات القصة لرفض الواقع المظلم وتدين عوامل القهر التي تمارسها رموز الواقع، وفي الوقت ذاته ترسم آفاقا رحيبة من الحلم وتؤطر فضاءاته بخطوط جمالية زاهية الألوان والظلال، وتقدمه

إلى عالم القراءة بذائقه ثقافية وفنية عالية القيم والتعبير والجمال.يلعب اللون دورا فاعلا في خلق تلك الثنائيات الضدية بين عالم الواقع وعالم الحلم، فاللون الأسود الذي تتلون به الأسلاك الشائكة يضع عبئا ثقيلا على الشخصية في تخطي تلك الحواجز وتجاوزها.

في قصة ((حلوى مرة))[٣] يدور الحدث القصصي حول فتاة تفقد حنان والدها الذي توفي فتتوجه إلى أمها لعلها تضيف حنان الأب إلى حنانها لكنها تجد أمها قد انشغلت عنها بكثرة الذهاب إلى السوق أكثر من مرة في اليوم ولم يمنعها الفستان الأسود من أن تمرر أحمر الشفاه على شفتيها من دون مبالغة وأصبحت الفتاة منذ أن حل الحزن ضيفا ثقيلا لابدة قرب النافذة مستشعرة بأسى شفيف يغمر روحها وألم ممض في أعماقها يستدرج أية إجابة شافية عن سر انطفاء الحوار بينها وبين والدتها التي لم تعد تعنى بها مثلما كانت تفعل قبل أسابيع.

في قصة (الصدى)[١] يقترب الحدث القصصي فيها من حدث (حلوى مرة) فكلاهما يقومان على فقد الأب قتلاً أو موتاً والقتل هو الغالب على قصص المجموعة بسبب الاحتلال الأمريكي للعراق وأسلوبه الغاشم في القتل. إلا أن المفارقة في قصة ((حلوى مرة)) كانت أقسى وأمر لان تجربة الفقد كانت مركبة، إذ فقدت والدها وحنانه، ثم فقدت حنان والدتها بسبب انشغالها عن ابنتها بذهابها إلى السوق يومياً حتى صارت الحلوى التي كانت تجلبها لابنتها من السوق مرة.

وبعد هذه الرحلة في قصص جمال نوري يمكننا أن نسجل الملاحظات الآتية:

١– عناوين قصص جمال نوري يلفها كثير من الغموض حتى يمكن أن نصفها بأنها عناوين مخاتلة ومخادعة، إذ كثيرا ما يبتعد العنوان عن الحدث القصصي، وإذا ما اقترب منه فإنه لا يكاد يلامسه، إنما يومئ إليه من طرف خفي. مثال ذلك قصة (البئر) و(قصاصات ورق) و(طرقات ناعمة) و(الفراشات).

٢– كانت الشخصيات القصصية غير واضحة وغير محددة، وغالبا ما تكون غير مسماة، وقد وصلت بذلك حد الغموض، مما ترك بصمات من هذا الغموض على بنية النص القصصي وعلى العنوان. كما جاءت تلك الشخصيات نمطية ثابتة تدور معظمها في فضاء الأسرة العراقية، فتكررت شخصيات الأب والأم والبنت والابن وغير ذلك.

٣– أما أسلوب الكاتب فإنه يتسم بأنه أسلوب حكائي قائم على البساطة في التعبير، والواقعية في التصوير، انسجاما مع الحدث القصصي الذي يصور الواقع العراقي تحت كابوس الاحتلال الأمريكي.

٤– ومع تلكما البساطة والواقعية فإننا نجد صورا ولوحات قد تلونت بألوان الفن السريالي وخطوطه وظلاله تناثرت هنا وهناك في عدد من القصص.

هوامش البحث

(١) ينظر:سيمياء العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن ٢٠٠٢: ٤٣ وثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٩٦) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٥

(٢) سيميائيات التظهير، عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩: ١٦٠ وسيمياء الصورة العنوانية، د.حمد محمود الدوخي، ضمن كتاب بلاغة القص، مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري، نخبة من النقاد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا ٢٠١١: ١٤٧

(٣) عتبات الكتابة في الرواية العربية، د.عبد الملك اشهبون، دار الحوار، اللاذقية، سوريا ٢٠٠٩: ٣٤

(٤) ينظر: العنوان موجهاً قرائياً، حفريات الذاكرة مثالاً، د.خليل شكري هياس، مجلة الأديب الثقافية، العدد (١٨٨) السنة ٢٠١١: ٦

(٥) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطري، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٨ العدد الأول سنة ١٩٩٩: ٤٥

(٦) السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٥) العدد (٣) السنة ١٩٩٧: ٩٦

(٧) ينظر: السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنيكراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٥: ١٦١

(٨) شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د.خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق ٢٠٠٨: ١٠٦

(٩) التجربة والعلامة القصصية، رؤية جمالية في قصص (أوان الرحيل) لعلي القاسمي، د.محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ٢٠١١: ٢٤

(١٠) التجربة والعلامة القصصية: ٢٤

(١١) مقدمة مجموعة (أوان الرحيل) القصصية، لعلي القاسمي، سعيد يقطين، دار ميريت، القاهرة ٢٠٠٧

(١٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٨: ١٠٨

(١٣) ينظر: اللغة في الدرس البلاغي، د.عدنان عبد الكريم جمعة، دار السياب للنشر، بغداد ٢٠٠٨: ١٦٦

(١٤) معاني النحو، د.فاضل صالح السامرائي، مطابع دار الحكمة، الموصل ١٩٩١: ١١–١٢

(١٥) شمس خلف الغيوم:٨

(١٦) م.ن: ٥

(١٧) م.ن:٤٥

(١٨) ينظر: بلاغة القص، مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري، نخبة من النقاد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا ٢٠١١: ٨٠

(١٩) شمس خلف الغيوم:٩٠

(٢٠) غورنيكا عراقية، قصص قصيرة جداً، جمال نوري، دار نينوى للنشر، دمشق ٢٠٠٩

(٢١) ينظر: بلاغة النص: ١٤٠–١٤١

(٢٢) شمس خلف الغيوم: ٩

(٢٣) ظلال نائية: ٢١

(٢٤) شمس خلف الغيوم: ٨٦

(٢٥) م.ن: ٨٨

(٢٦) م.ن: ٩١

(٢٧) شمس خلف الغيوم: ٢٦

(٢٨) البئر، قصص قصيرة، جمال نوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠٠٠

(٢٩) شمس خلف الغيوم: ٢٩

(٣٠) م.ن: ١٤

(٣١) شمس خلف الغيوم: ٤٣

(٣٢) ظلال نائية، قصص، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٥

(٣٣) شمس خلف الغيوم: ٣١

(٣٤) م.ن: ٦٦

(٣٥) شمس خلف الغيوم: ٧٧

(٣٦) شمس خلف الغيوم: ٨٧

(٣٧) م.ن: ٩

(٣٨) ظلال نائية: ١٣

(٣٩) غورنيكا عراقية، جمال نوري، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٩: ٢٥

(٤٠) شمس خلف الغيوم: ١٦–١٧

(٤١) م.ن: ١٨

(٤٢) شمس خلف الغيوم: ٢١

(٤٣) م.ن: ٤٣

(٤٤) م.ن: ٤٦

(٤٥) شمس خلف الغيوم: ٦٠

(٤٦) م.ن: ٣٣

(٤٧) شمس خلف الغيوم: ٦٦

(٤٨) م.ن: ٧٧

(٤٩) شمس خلف الغيوم: ٧٧

(٥٠) م.ن: ٨١

(٥١) م.ن: ٨٦

(٥٢) شمس خلف الغيوم: ٨٧

المصادر والمراجع

- أوان الرحيل، مجموعة قصصية، علي القاسمي، مقدمة بقلم سعيد يقطين، دار ميريت، القاهرة ٢٠٠٧
- البئر، قصص، جمال نوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد ٢٠٠٠
- بلاغة القص، مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري، نخبة من النقاد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا ٢٠١١
- التجربة والعلامة القصصية ، رؤية جمالية في قصص (أوان الرحيل) لعلي القاسمي د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، إربد ٢٠١١
- ثريا النص ، مدخل لدراسة العنوان القصصي، محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٣٩٦) دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٩٥
- السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها – سعيد بنكراد، ط٢ دار الحوار، اللاذقية، سوريا ٢٠٠٥
- سيمياء التظهير، عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان ٢٠٠٩
- سيمياء الصورة العنوانية، د.حمد محمود الدوخي، فضاء الكون الشعري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ٢٠١٠
- سيمياء العنوان، د.بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، الأردن ٢٠٠٢

- السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٥) العدد (٣) السنة ١٩٩٧
- شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطري، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٢٨ العدد الأول سنة ١٩٩٩
- شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، د.خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق ٢٠٠٨
- شمس خلف الغيوم، قصص قصيرة وقصيرة جداً، جمال نوري– دار رند للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق ٢٠١٠
- ظلال نائية – قصص، جمال نوري– دار الشؤون الثقافية – بغداد – ٢٠٠٠
- عتبات الكتابة في الرواية العربية ، عبد الملك أشهبون ،دار الحوار، اللاذقية، سوريا ٢٠٠٩
- العنوان موجهاً قرائياً، حفريات الذاكرة مثالاً، د.خليل شكري هياس، مجلة الأديب الثقافية، ع١٨٨ سنة ٢٠١١
- غورنيكا عراقية – قصص قصيرة جداً، جمال نوري، دار نينوى للنشر، دمشق ٢٠٠٩
- في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين للترجمة والتأليف والنشر ، دمشق ٢٠٠٧
- اللغة في الدرس البلاغي، د.عدنان عبد الكريم جمعة، دار السياب للنشر، بغداد ٢٠٠٨
- معاني النحو ، د فاضل صالح السامرائي، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل ١٩٩١
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٨

Summary Search

Effective address in the text narrative Study in beauty stories Nuri Jamal Nouri Iraqi writer Nonfiction born in 1958 in Kirkuk, BA in English from the University of Mosul in 1980. He has published six collections of short stories first is (the walls) in 1985 and Ojaraha (sun behind the clouds) in 2010 and the entire short stories and very short.

Eating our research effectively address in the stories Jamal Nouri, what plays the role of an actor in the space of the text narrative, so we can say that title is almost dominated the construction technical map experience anecdotal, and directed Qraúaa active in drawing the attention of the receiver and tight mind to read these stories and interpreting.

We focused in the search for the latter group (sun behind the clouds) because it includes stories of other groups, especially stories with titles Community anecdotal Kalpir Iraqi Guernica.

Spin topics these stories about the reality of the Iraqi man, and the suffering of pain, siege and wars, and is looking forward to the hopes and freedom. Often the author is the narrator and personal hero, so it adapts writer as much as possible behind the text.

The other fictional characters are stereotypical personalities of fact, and often lacks the appointment or label, giving it a theme of inclusiveness, such as father figures and mother and son and daughter and brother and so on.