GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

أدب السجون العراقي في ضوء نظرية التلقي

دراسة وصفية تحليلية

إعداد

علاء عاشور غليم الجعباوي

إشراف

الأستاذ المشارك الدكتور: غوركان داغباشي

أطـــروحـــــــة الـدكتـــــوراه

قسم تعليم اللغات الأجنبية

فرع تعليم اللغـــــة العـربيـــــة

جـــامـعـــــة غـــــازي

مـعهـد العلـوم التـربـويـــــة

تموز 2024

ALIMLAMA KURAMI BAĞLAMINDA IRAK CEZAEVİ EDEBİYATI (BİLİMSEL VE ANALİTİK BİR İNCELEME)

Alaa Ashour Ghlaim Al-Chaabawi

DOKTORA TEZİ

YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

ARAP DİLİ EĞİTİMİ BİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEMMUZ, 2024

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren 12 (altı) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Alaa Ashour Ghlaim

Soyadı : l-Chaabawi

Bölümü : Arap Dili Eğitimi

İmza :

Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Alımlama Kuramı Bağlamında Irak Cezaevi Edebiyatı (bilimsel ve analitik bir inceleme)

İngilizce Adı : Iraqi prison literature according to reception theory (Descriptive analytical study)

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazarın Adı Soyadı**:** Alaa Ashour Ghlaim Al-Chaabawi

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Alaa Ashour Ghlaim AL-Chabaawi tarafından hazırlanan "Alımlama Kuramı Bağlamında Irak Cezaevi Edebiyatı (Bilimsel ve Analitik Bir İnceleme) " adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yabancı Diller Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Gürkan Dağbaşı
(Arap Dili Eğitimi Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversites ……
Başkan: Prof. Dr. Kemal Tuzcu
(Arap Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara Üniversitesi) ……
Üye: Prof. Dr. Erdinç Doğru
(Arap Dili Eğitimi Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi) ……
Üye: Prof. Dr. Murat Özcan
(Arap Dili Eğitimi Ana Bilim Dalı, Gazi Üniversitesi) ……
Üye: Doç. Dr. Yasin Murat Demir
(Arapça Mütercim Tercümanlık Ana Bilim Dalı, AHBV Üniversitesi) ……

Tez Savunma Tarihi: 03 / 07 /2024
Bu tezin Yabancı Diller Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Şaban ÇETİN
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü ……

الإهداء

إلى

القارئ الذي أنار لنا الطريق

..بقراءته...النبي محمد صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم

وحفظة اللغة العربية من بعده

أساتذتي الذين لم يَأْلُوا جَهْدًا في تعليمها

عطر أمي وثرى والدي وعطف أخوتي وصبر زوجتي

وزارة العـــــدل العراقيـــــة

مؤسسة السجناء السياسيين العراقية

وكل مَن ساندني من الزملاء والأصدقاء

أهدي هذا الجهد المتواضع

شكر وعرفان

الشكْرُ على النعْمَةِ جَزَاءٌ لِمَاضِيهَا وَاجْتِلابٌ لِآتِيهَا ومن نعم الله علي أن مكنني من المجيء إلى بلدكم وأن أتتلمذ على إياديكم أساتذتي الأعزاء، أدامكم الله تعالى لنا ولجميع طلبتكم ذخرا وأخص بالذكر الأستاذ المشارك الدكتور (كوركان داغباشي) الذي جعلني في كنفه وأغدق عليّ من علمه وحلمه، والأستاذ المشارك الدكتور (إبراهيم أوزاي) الذي أفاض عليَّ بتوجيهاته السديدة خلال مسيرتي الدراسية وأثرى عقلي بأفكاره وملاحظاته الدقيقة والقيمة لإكمال الأطروحة بنجاح كما أشكر الأستاذ الدكتور (أردنج دوغرو) الذي غمرني بعطفه وسعة صدره.

والشكر موصول لجناب الأستاذ الدكتور (كمال توزجو) الذي لم يتوانَ عن مساعدتي.

كما لا يمكنني الصمت ولا يكون لي في حضرة الأستاذ الدكتور (موسى يلدز) ذلك المعين الذي لا ينضب علما وتواضعا، رفع الله مقامه في الدنيا والآخرة لما أظهره لي من المساعدة والدعم في كل كبيرة وصغيرة وكان مثالا صادقا عن الرعاية الأبوية والمساندة الأخوية.

وختام تلك الأنجم الزاهرة في سماء المعرفة هو الأستاذ الدكتور (محمد حقي سوتجين) الذي أفاض عليّ بإرشاداته القيمة وأفكاره النيرة التي طالما أضاءت سماء بنات أفكاري.

ولا أنسى إدارة معهد علوم اللغات وموظفيه في جامعة غازي على حسن تعاملهم وسعة صدورهم، ولا يفوتني شكر (تركيا) أرضا وشعبا فلم أرَ من هذا البلد الجميل والمعطاء إلاّ خيرا، فلولاه لما سنحت لي الفرصة لنيل شهادة الدكتوراه.
ولا يفوتني كل من قدم لي يد العون ألا وهي مؤسسة السجناء السياسيين العراقية ووزارة العدل العراقية.

وشكري إلى زملائي الذين لم يقصروا معي، حفظ الله كل من ذكرتهم ومن لم أذكرهم من كل سوء ومكروه.

أدب السجون العراقي في ضوء نظرية التلقي (دراسة وصفية تحليلية)

(أطروحة دكتوراه)

علاء عاشور غليم الجعباوي

جامعة غازي

معهد العلوم التربوية

تموز 2024

الملخص

إن قيمة القراءة وأهميتها قائمة على مدى تَقبُل القارئ للنص واستجابته له أولا، وطبيعة القراءة والفهم ثانيا، وفي كلتا الحالتين فهي تستند إلى إدراك القارئ، وثقافته، ووعيه، فمهما يُقدّم الكُتّاب من نصوص إبداعية لن يكون لها أثر من دون فعل القراءة، وإلاّ ستكون كتابات غير منتجة، كون العمل الأدبي لن يحقق أية قيمة دون تحقيق التأثير في متلقيه. يقدم الباحث في هذا البحث الموسوم بعنوان: (أدب السجون العراقي في ضوء نظرية التلقي دراسة وصفية تحليلية) تساؤلات عدة أهمها: معرفة مدى تأثير تلقي الأعمال الأدبية، لأدب السجون العراقي وبيان انعكاساتها على القارئ. هل يوجد فرق بين أدب السجون العراقي والأنواع الأدبية الأخرى من حيث استجابة القارئ؟ ما هي الآليات التي تُعزّز ذلك التأثير؟ وكيف يمكن استثمارها في مجال قراءة الأدب بشكل خاص واللغة بشكل عام؟ سعى الباحث للإجابة عن تلك الأسئلة، والبحث في إمكانية تحقيق أكبر قدر ممكن من التأثير على القارئ، وتتبع ردود أفعاله تجاه تلك النصوص ـ التي تم عرضها في هذه الدراسة ـ وصولا إلى نتائج يمكن استثمارها لإعطاء مساحة لأدب السجون العراقي في الدراسات الأدبية، وتعزيز مكانته بين الأنواع الأدبية الأخرى في المجالات الثقافية المتنوعة، وتعزيز دور القارئ، والتشجيع على القراءة. تتألف هذه الدراسة من خمسة فصول، تنوعت فيها الموضوعات لقصد الباحث في الإحاطة بجميع جوانب موضوع الدراسة، اختص الفصل الأول بتقديم مهاد نظري لنظرية التلقي، وأُسسها، وطبيعة علاقتها، بالأدب والبحث في مفاهيمها، وعلاقتها بالقراءة والقارئ، وتتبع مرجعياتها، وكيف تم استثمارها في مجال قراءة الأدب بشكل عام وإمكانية استثمارها في قراءة نصوص أدب السجون العراقي بشكل خاص، وعرض أهم الدراسات السابقة التي بحثت في هذه النظرية، ودور تلك الدراسات وموقعها من هذه الدراسة. وخصص الباحث الفصل الثاني لأدب السجون العراقي، مُتتبِّعا تسلسله التأريخي، وبيان مفهومه، وأهم العوامل المُنشِأة له، والمؤثرة فيه، ومراحل تطوره، مرورا بأُسسه، وأشكاله، وموضوعاته، وآلياته،

وانتقال المفهوم بين الماضي والحاضر، وسمات كُتّابه، وإبراز أهم الأعمال الأدبية العراقية الحديثة. أمّا الفصل الثالث فأنه يمثل الجانب التطبيقي (التحليلي) من الدراسة إذ درس فيه الباحث تأثير نظرية التلقي على أدب السجون العراقي، مقسما الفصل على مباحث حسب الأجناس الأدبية لدراسة تأثير النظرية على أشعار، وروايات وقصص، ورسائل، ومذكرات، ومسرحيات أدب السجون العراقي. ثم ينتقل الباحث لبيان دور القارئ وفعل القراءة وتأثيره وردود أفعال القُرّاء اتجاه الأعمال الأدبية لأدب السجون العراقي في الفصل الرابع، وختاما بالفصل الخامس الذي جاءت فيه استنتاجات الباحث وطرح مشكلات البحث، وتقديم المقترحات، والتوصيات، فنتائج الدراسة، لتُخْتَتَم الدراسة بخاتمة ضمّت نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية: التلقي، التحليل، أدب السجون، العراق

عدد الصفحات: xv + 157

المشرف: أ. م. د. كوركان داغباشي

ALIMLAMA KURAMI BAĞLAMINDA IRAK CEZAEVİ EDEBİYATI (BİLİMSEL VE ANALİTİK BİR İNCELEME)

(Doktora Tezi)

ALAA ASHOUR GHLAIM AL-CHAABAWI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2024

ÖZ

Okumanın insan hayatında göz ardı edilemez bir değeri ve önemi vardır. Okumak kadar okuduğunu anlamak da önemlidir. Okuyucunun farkındalığı, kültürü ve okuma bilinci de yazarların sundukları metinlerin anlaşılmasında önemli bir yer kapsamaktadır. Teze konu bu çalışmada Irak hapishane edebiyatı alımlama kuramı bağlamında ele alınmıştır. Öncelikle alımla kuramının kavramsal çerçevesi açıklanmış daha sonra da Irak hapishane edebiyatının okurlar nezdinde nasıl ve hangi düzeyde alımlandığı, okurların bu türe diğer edebi türlere oranla farklı bir tepki gösterip göstermedikleri araştırılmıştır. Tezde ayrıca Irak hapishane edebiyatının diğer edebi türler üzerinde yansımaları da ele alınmıştır. Tez beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde çalışmanın kavramsal çerçevesi sunulmuş ve alımla kuramı ayrıntılı bir şekilde açıklanıp, teze kaynak teşkil edecek önemli özellikleri açıklanmıştır. İkinci bölümde Irak hapishane edebiyatının ortaya çıkışı, gelişim süreci, bu türün diğer edebi akımlarla olan ilişki düzeyi, hapishane edebiyatının esasları, türleri ve konuları, okuyucunun alımla kuramı temelinde Irak hapishane edebiyatına olan tepkisi, hapishane edebiyatının Irak kültürüne etkisi, Irak hapishane edebiyatında öne çıkan konu ve edebiyatçılar ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise alımla kuramının Irak hapishane edebiyatı üzerindeki etkisi şiir, roman, hikaye, mektup gibi edebi türler bağlamında ayrıntılı olarak incelenmiştir. Dördüncü bölümde Irak hapishane edebiyatına dair okumaların okurlar üzerinde etkisi ile bu edebiyat türüne olan okuyucular tarafından verilen tepkiler ele alınmıştır. Çalışmanın son bölümü

olan beşinci bölüm ise araştırmadan elde edilen sonuçları ve bu alanda çalışacak araştırmacılara yol göstereceği düşünülen bazı tavsiyeleri içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Alımlama, Analiz, Cezaevi Edebiyatı, Irak

Sayfa Adedi: xv + 157

Danışman: Doç. Dr. Gürkan DAĞBAŞI

IRAQI PRISON LITERATURE IN THE CONTEXT OF RECEPTION THEORY (DESCRIPTIVE ANALYTICAL STUDY)

(Ph. D Thesis)

ALAA ASHOUR GHLAIM AL-CHAABAWI

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

July 2024

ABSTRACT

The value and importance of reading are based on the reader's acceptance and response to the text first, and the nature of reading and comprehension second. In both cases, it relies on the reader's awareness, culture, and consciousness. Regardless of the creative texts presented by writers, they will not have an impact without the act of reading. Otherwise, the writings would be unproductive, as literary works cannot achieve any value without achieving an impact on their recipients .In this research, entitled "Iraqi Prison Literature in Light of Reception Theory: A Descriptive Analytical Study," the researcher presents several questions, the most important of which are: To what extent does the reception of literary works, particularly Iraqi prison literature, influence and reflect on the reader?, Is there a difference in the reader's response between Iraqi prison literature and other literary genres?, What are the mechanisms that enhance this impact, and how can they be utilized in the field of literature reading specifically and language in general?, The researcher sought to answer these questions and explore the possibility of achieving the greatest possible impact on the reader, tracking their reactions towards the texts presented in this study, leading to results that can be utilized to give space for Iraqi prison literature in literary studies, enhancing its position among other literary genres in diverse cultural fields, and promoting the role of the reader and encouraging reading .This study consists of five chapters, in which the topics

varied to encompass all aspects of the study subject. The first chapter provided a theoretical framework for reception theory, its foundations, its relationship with literature, and research on its concepts, its relationship with reading and the reader, tracing its references, how it was utilized in the field of literature reading in general, and its potential utilization in reading Iraqi prison literature in particular. It also presented the most important previous studies that investigated this theory and the role of these studies and their position in this study .The second chapter was dedicated to Iraqi prison literature, tracing its historical sequence, defining its concept, the most influential factors, the stages of its development including its foundations, forms, themes, mechanisms, the transition of the concept between past and present, the characteristics of its writers, and highlighting the most important modern Iraqi literary works .The third chapter represents the applied (analytical) aspect of the study, in which the researcher studied the impact of reception theory on Iraqi prison literature, dividing the chapter into sections according to literary genres to study the theory's impact on poetry, novels and stories, letters, memoirs, and plays of Iraqi prison literature .Then the researcher moves on to explain the role of the reader, the act of reading, its impact, and the reactions of readers towards the literary works of Iraqi prison literature in the fourth chapter, and finally, in the fifth chapter, the researcher presents the conclusions of the study, discusses the research problems, provides suggestions and recommendations based on the study's results, concluding the study.

Keywords: Reception, Analysis, Prison Literature, Iraq

Number of pages: xv + 157

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Gürkan Dağbaşı

فهرست المحتويات

İ ..... TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

İİ ..... ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

İİİ ..... JÜRİ ONAY SAYFASI

V ..... شكر وعرفان

Vİ ..... الملخص

Vİİİ ..... ÖZ

X ..... ABSTRACT

Xİİ ..... فهرست المحتويات

1 ..... I الجزء

1 ..... مقدمة

8 ..... II الفصل

8 ..... نظرية وأساسيات الاستقبال

9 ..... 2.1. مفهوم نظرية التلقي

9 ..... 2.1.1. التلقي لغة واصطلاحا:

10 ..... 2.2. أساسيات نظرية التلقي ومفاهيمها

12 ..... 2.2.1. أولا: أفق التوقعات:

13 ..... 2.2.2. ثانيا: القارئ الضمني:

15 ..... 2.2.3. ثالثا: الفجوات:

2.2.4. رابعا: المتعة الجمالية:..... 17
2.3. الأُطر النظرية المتعلقة بنظرية التلقي وتطبيقاتها في الحقل الأدبي..... 17
2.3.1. أولا: المرجعيات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية: 18
2.3.2. ثانيا: المرجعيات الثقافية والأدبية: 20
2.4. أهمية نظرية التلقي في تحليل أدب السجون العراقي..... 22
2.5. الدراسات السابقة المُشاكلة لموضوع الدراسة 27
2.5.1. المحور الأول: الدراسات التي تناولت نظرية التلقي: 27
2.5.2. المحور الثاني: الدراسات التي تناولت (أدب السجون): 29
2.5.3. المحور الثالث: التعليق على الدراسات السابقة: 32
III الجزء 34
السجون العراقية 34
3.1. تطوّر أدب السجون العراقي..... 34
3.2. المهاد النظري لأدب السجون العراقي..... 35
3.2.1. أولا: مفهوم أدب السجون وتطوّره:..... 35
3.2.2. ثانيا: تأريخ أدب السجون..... 40
3.2.2.1. أدب السجون في العصر الجاهلي: 40
3.2.2.2. أدب السجون في صدر الإسلام: 41
3.2.2.3. أدب السجون في العصر الأُموي:..... 42
3.2.3. ثالثا: استعراض تطوّر أدب السجون في العراق عبر العصور..... 42
3.2.3.1. أدب السجون في العصر العباسي: 42
3.2.3.2. أدب السجون في العهد العثماني:..... 43
3.2.3.3. أدب السجون في العصر الحديث في العراق: 44
3.3. مرتكزات أدب السجون 46
3.3.1. أُسس أدب السجون..... 46
3.4. أشكال أدب السجون..... 47

3.5. موضوعات أدب السجون 48
3.6. آليات انتقال أدب السجون العراقي بين التراث الثقافي والتقنيات الحديثة 52
3.6.1. أولا: المجالس الأدبية:..... 52
3.6.2. ثانيا: المطبوعات:.....53
3.6.3. ثالثا: المراكز الثقافية: 53
3.6.4. رابعا: المؤسسات التعليمية: 55
3.6.5. خامسا: مواقع التواصل الاجتماعي:..... 56
3.7. سمات الأديب السجين: 56
3.8. تحليل العوامل التاريخية والثقافية التي أثرّت على تَشكُّل هذا النوع من الأدب. 58
3.9. الأعمال البارزة في أدب السجون العراقي 62
3.10. دراسة تأثير نظرية التلقي على أدب السجون العراقي..... 64
3.10.1. أثر نظرية التلقي في شعر أدب السجون العراقي..... 65
3.10.2. أثر نظرية التلقي في روايات أدب السجون العراقي.....74
3.10.3. أثر نظرية التلقي في قصص أدب السجون العراقي..... 82
3.10.4. أثر نظرية التلقي في مذكرات ورسائل أدب السجون العراقي..... 88
3.10.5. أثر نظرية التلقي في مسرحيات أدب السجون العراقي..... 95
الجزء الرابع 107
تجليات القارئ ودوره في التنقيب النصي.....107
4.1. قراءات في نصوص أدب السجون العراقي 107
4.2. أثر قراءة أدب السجون العراقي على القارئ في ضوء النظرية التلقي 116
4.2.1. أولا: استعمال ضمائر المخاطبة: 120
4.2.2. ثانيا: الأساليب الطلبية:.....120
4.3. ردود فعل القراءة لنصوص أدب السجون العراقي.....123
4.4. الاستنتاجات 130
4.5. مشكلات البحث التحليلي الاستكشافي لنتاجات أدب السجون العراقي يمكن تليخصها بـ:.....134

4.6. المقترحات: 135
4.7. التوصيات 136
الخاتمة 137
المصادر 140

I الجزء

مقدمة

تعد نظرية التلقي واحدة من النظريات الحديثة التي أفادت البحث الأدبي بشكل كبير، وذلك لأنها تقوم على ثلاثية متلازمة متكاملة ألا وهي:(المبدع- النص- المتلقي) وهمزة الوصل بينهم هي عملية القراءة، فالقراءة لم تكن ـ أبدا ـ نشاطا فرديا، بل كانت وما زالت نشاطا اجتماعيا خالصا، تُمثل أهم وسيلة من وسائل الاتصال، إنها فعل قائم على علاقة متلازمة بين النص والقارئ للولوج إلى استشفاف معانٍ جديدة.

وأحد أركان هذه الثلاثية هو:(القارئ أو السامع أو المشاهد) وكيف ما يكن فهو يمارس دورا هاما في عمليات الكشف المعرفي والجمالي لنصوص أدب السجون العراقي مستندا إلى مهاراته اللغوية ومؤهلاته الثقافية والفكرية التي تُسهم في فتح آفاق متعددة في تحليل تلك النصوص وبالتالي إنتاج معانٍ جديدة لها، لا تتفق بالضرورة مع وجهة نظر مبدع النص ولا تختلف معها بالمطلق بل هي عملية مشاركة في إنتاج العمل الأدبي وتوجيه معناه، وفق ما يفهمه القارئ الذي يخضع لموجِّهات ودوافع تؤثر في حجم وطبيعة الاستجابة لتلك النصوص، ومن بين تلك المؤثرات أو الدوافع: تجاربه الإنسانية، وثقافته اللغوية والمعرفية ليؤدي دورا محوريا في الكشف عن المعاني الغائرة، وتوثيق الأحداث الخاصة والعامة بالمبدع والمجتمع خلال فترات زمنية محددة، مُظهِرا أسلوب الكاتب، مفسرا سبب انفعالاته، ومبرزا مكامن الجمال في نتاجه الإبداعي، من دون إهمال العوامل الثقافية، والاجتماعية، والسياسية التي أثرت النص وأثّرت في معناه، وكشف ذلك كله يعتمد على مدى استجابة القارئ لنصوص أدب السجون العراقي.

وفي أثناء تقصي الباحث عن موضوع صالح لاتخاذه مادة نافعة للدراسة في أطروحة الدكتوراه، تفضل الأستاذ الدكتور محمد حقي سوتشين باقتراح دراسة موضوع (أدب السجون العراقي في ضوء نظرية التلقي) وبعد البحث والاستقصاء الدؤوبين عن هذا الموضوع عُقد العزم على اعتماده موضوعا للدراسة، ولعل ما شجع الباحث هو كون أدب السجون العراقي لم يُدرس من قبل في ضوء إحدى النظريات الأدبية أو المناهج النقدية الحديثة، فهذه الدراسة تُعد الأولى في هذا المضمار، وبسبب عمل الباحث في المؤسسة الإصلاحية المسؤولة عن السجون في العراق، ولأكثر من عشر سنوات، واطلاعه على النتاجات الأدبية

لأدباء دخلوا السجن لسبب أو لآخر، وتركوا لنا نتاجات أدبية لم يُسلط عليها الضوء من وجهة نظر القارئ، وهي محاولة جديدة للإفادة من إمكانية تقديم قراءات جديدة قائمة على أساس كشف المفردات والتّراكيب النّحويّة والأساليب البلاغيّة، عِبر تحليل الجانب السّرديّ في الرّوايات والقصص، والاستعانة بالشّواهد الشّعريّة من قصائد الشّعراء الذين كان للسّجن الأثر الكبير في تجديد ملكاتهم الشّعريّة واستنهاض قرائحهم، ممّا زاد في ثراء النتاج الأدبي وارتفاع قيمة أدب السجون سيما وأن الذين تعرضوا للاعتقال ليسوا من الأدباء المغمورين او الهواة بل يعدون من أعمدة الأدب العراقي الحديث من أمثال الجواهري، والبياتي، والحيدري، والبريكان، وخصباك، والصائغ، والعزاوي لذا ننطلق في استثمار أدب السّجون من خلال الغوص في أعماقه، واستخراج مكنوناته، واستظهار درره وفق المنهج الوصفي التحليلي الذي أتاح للباحث تقديم قراءات وعرض تحليلات له ولقراء مختلفين من أدباء ونقاد ودارسين.

وبعد التوكل على الله بدأ الباحث بجمع المادة العلمية، ودراستها، والتدبُّر في محتواها، لغرض الخروج ببحث يليقُ به أن يُتّخذ مرجعا من المراجع المهمة ــ مستقبلا ــ في هذا الميدان.

كما ركّز الباحث في دراسته على كتب نظرية التلقي، فسعى إلى الاطلاع على العدد الأكبر منها لئلا يفوته شيء منها ثم انتقل من الجمع الى دراسة المصادر التاريخية التي بحث فيها عن نشأة السجون وأدبها في العالم العربي، فجمع القصائد التي أشار فيها منشدوها الى تعرضهم للسجن في مختلف العصور التاريخية الأدبية. كما اعتمد على المعاجم اللغوية كمعجم لسان العرب لأبن منظور في معرض الأطروحة. ولم يغفل اعتماده على الكتب السابقة لدراسته والتي تحدثت عن أدب السجون العراقي، فلم يفُته جمعها والاطلاع عليها والمقارنة بينها للإفادة منها في هذه الدراسة.

أمّا فيما يخص النتاج الأدبي السجني العراقي فقد كانت (مؤسسة السجناء السياسيين العراقيين) و(وزارة العدل العراقية) خير مُعين للباحث في ذلك، فقد زودوه بأغلب ما أحتاجه من مصادر عن هذا الموضوع.

وقد اشتمل هذا البحث على تمهيد وخمسة فصول مقسمة على مباحث، تحدث الباحث في التمهيد عن فعل القراءة ودور القارئ في نجاح العمل الأدبي، كما قدّم فيه نبذة مختصرة عن تأريخ الأدب في العراق، شاملة تأريخ الأجناس الأدبية ــ محور الدراسة ــ في الأدب العراقي، أمّا متون الفصول فكانت كالآتي: تضمن الفصل الأول مفهوم نظرية التلقي وأساسياتها وجاء على خمسة مباحث، المبحث الأول بعنوان مفهوم نظرية التلقي وتعريفاتها، أمّا المبحث الثاني فاختص بمصطلحات نظرية التلقي، ليختص المبحث الثالث بالأُطر النظرية المتعلقة بنظرية التلقي وتطبيقاتها في الحقل الأدبي، أمّا المبحث الرابع فاختص بإبراز أهمية نظرية التلقي في تحليل نصوص أدب السجون العراقي، والمبحث الخامس خُصِّص للدراسات السابقة المشاكلة لمُوضوع الدراسة والتعليق عليها.

أمّا الفصل الثاني فقد تم تخصيصه لتطور أدب السجون العراقي، فالمبحث الأول جاء لبيان مفهوم أدب السجون العراقي وتقديم تسلسل تأريخي لنشأته، وتطوره منذ أولى النتاجات الأدبية السجنية وحتى عصرنا الحالي، أمّا المبحث الثاني فتناول الباحث فيه أسس أدب السجون العراقي، وأشكاله، وموضوعاته، ووسائل انتقاله بين التراث والتقنيات الحديثة، ليأتي المبحث الثالث ختاما للفصل الثاني إذ اختص بتحليل العوامل التاريخية، والثقافية المؤثرة في تشكُّل أدب السجون العراقي.

ليأتي الفصل الثالث الذي جاء بعنوان دراسة تأثير نظرية التلقي على أدب السجون العراقي فاختص المبحث الأول في بيان أثر نظرية التلقي على قراءة النصوص الشعرية، أمّا المبحث الثاني فاضطلع ببيان أثر نظرية التلقي على قراءة النصوص الروائية والمبحث الثالث جاء لبيان ذات الأثر على قصص أدب السجون العراقي وكذا المبحث الرابع الذي تخصص في إظهار تأثير نظرية التلقي على مذكرات ورسائل أدب السجون العراقي، ليختتم الفصل بالمبحث الخامس الذي اختص بدراسة تأثير نظرية التلقي على النصوص المسرحية لأدب السجون العراقي.

ليأتي بعده الفصل الرابع الذي قدم فيه الباحث قراءات ومواقف القراء من نصوص أدب السجون العراقي، فجاء في ثلاثة مباحث: الأول قدم لتلك القراءات في نصوص أدب السجون العراقي، والثاني اختص ببيان مدى تأثير تلك النصوص على القارئ، أمّا المبحث الثالث فكشف فيه الباحث ردود فعل القراءة وأسلوب تفاعل القرّاء.

ليكون الفصل الخامس مسك الختام مُقدّما فيه الباحث الاستنتاجات ومشكلات البحث التحليلية والاستكشافية والمقترحات والتوصيات.

ثم ختم البحث بخاتمة ذكر فيها أهم ما توصل إليه من نتائج، وثبت للمصادر والمراجع.

وفي أثناء الدراسة رافقت الباحث صعوبات كثيرة تمثلت: بصعوبة الحصول على نتاج أدب السجون العراقي قبل عام (2003م)، بسبب الإجراءات التعسفية للنظام السابق الذي كان يمنع كتابة، وطباعة، وتداول هكذا نوع من النتاجات الأدبية، وصعوبة الإلمام بكل المصادر التي اختصت بأدب السجون بسبب تواجدها بنسخ محدودة ليست بمتناول اليد وعدم توافرها على شبكة الانترنت، والسبب الآخر هو أن بعض العنوانات التي أطلع عليها تُنسب جزافا لأدب السجون العراقي وهي بالحقيقة لا تنتمي لنتاجات أدب السجون العراقي بل هي مجرد عنوانات عامة، تضمنت مفردات السجن في طياتها، وصعوبة الوصول إلى مكتبات المؤسسات السجنية في العراق بسبب تباعد مقرات السجون وتفرقها في أنحاء مختلفة من البلاد من أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب ولكنه ـ بالإعتماد على الله تعالى ـ تمكن من مجابهتها وتجاوزها.

وفي الختام لا يسع الباحث إلاّ أن يتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة المحترمين: الأُستاذ المُشارك الدكتور إبراهيم أوزاي، والأُستاذ الدكتور أردنج دوغرو والأُستاذ الدكتور كمال توزجو الذين أشرفوا على تفاصيل هذه الدراسة، وأهتموا بها، وأولوها من الوقت والجهد ما يُشكرون عليه، فلا يمكن للباحث أن يوفيهم حقهم من الشكر والجزاء، ولكنه يدعو الله أن يتكفّل بجزائهم خير جزاء المحسنين، إنه سميع مجيب.

كما يتقدم الباحث بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الأساتذة الموقرون الذين تفضلوا بقراءة هذا البحث، وتنبيهه إلى ما غفل عنه من زلات، فجزاهم الله خير الجزاء.

وأسال الله أن تكون هذه الدراسة نافعة، فإن كانت كذلك فذلك من فضل الله ونعمته، وإن كانت الأخرى فهي من نفس الباحث، ولا يكلف الله نفسا إلاّ وسعها، ولا يقطع بأنه أحاط الموضوع من كل جوانبه، وإنما هو جهد بشري لابد من أن يعتريه النقص، وما يستغن عن التوجيه والإرشاد، وحسبه أن العلم طلب، وخدمة اللغة العربية قصد، وفوق كل ذي علم عليم.

التمهيد

القراءة وتأريخ الأدب في العراق

أولى بعض الباحثين والنقاد اهتماما خاصا بمفهوم القراءة، وتجلى ذلك الاهتمام في دراساتهم الأدبية والنقدية التي سعت إلى إبراز دور القارئ، وإظهار فعاليته، مستندين بذلك إلى مفاهيم (نظرية التلقي) التي منحته السلطة في إعادة تركيب النصوص وإنتاج المعنى، بعد أن كان يتبع الكاتب ويسير بركبه لفهم النص وكشف معناه، ومع ذلك التحرر لابد من اشتراطات لتحقيق قراءة منتجة، ومن بين تلك الاشتراطات هي: التلقي النشط، والتفاعل مع النص، وتعزيز السياق الاستقبالي، وتحقق خلفية ثقافية حتى وإن كانت جزئية للقارئ، تلك الاشتراطات هي من تؤثر في إنتاج دلالات جديدة للنص، وهي التي تضمن عدم القفز على حقائق النص، أو تقديم أحكام مسبقة بدوافع شخصية، كون القراءة التي عنتها نظرية التلقي لا تخرج عن إطار إظهار جمالية النص، وتسليط الضوء على المساحات المعتمة فيه، من خلال الاستعانة بمفاهيم نظرية القراءة وجمالية التلقي.

لذلك نجد أن دور القارئ في تقديم قراءات جديدة للنصوص الأدبية يكون أكثر ابتكارا وإبداعا عندما تتحقق اشتراطات القراءة، مع استثمار النصوص الأدبية التي لم تُسلط عليها الدراسات الأدبية والنقدية كثيراً، ومنها نصوص أدب السجون العراقي التي تعد النصوص الأنسب لتحقيق هذا الهدف، فضلا عن محاولة استمالة القارئ، والتأثير فيه، وكسب عطفه تجاه تلك النصوص، وبالتالي تتحقق استجابة القارئ للنص في تقديم قراءات جديدة قائمة على إظهار جماليات النص، وملء فجواته، وفق رؤيته هو، لا كما يريد الكاتب.

نبذة عن تأريخ الأدب العراقي

إذا أردنا التأسيس لموضوع الدراسة لابد من تتبع تأريخ الأجناس الأدبية في العراق لمسايرة التغيرات، ومعرفة الأسباب، وسنستعرض ـ بشكل موجز ـ تأريخ تلك الأجناس الأدبية في العراق انطلاقا من الأدب المسرحي:

فبدايات **المسرح العراقي** بقوانينه واشتراطاته الحالية كانت في مطلع القرن الماضي عندما كان العراق تابعا إلى الدولة العثمانية، فكانت هناك العديد من الوفود المسرحية الفرنسية والإيطالية القادمة إلى اسطنبول عاصمة الدولة العثمانية آنذاك، ومنها انتقلت إلى الموصل التي كانت تُعرف بتعدد الطوائف والثقافات فيها، إذ كانت الكنائس المسيحية تُرسِل أبناءها إلى الدول الغربية للدراسة، وعندما عادوا كان دورهم مميزا في تنشيط الحركة المسرحية في العراق، وكان من بين هؤلاء المتعلمين (الشماس توما 1908) الذي أقتبس مسرحيات (كوميديا) وهي: (يوسف الحسن، طوبيا، آدم وحواء)، وكذلك مسرحية (لطيف وخوشابا) للكاتب نعوم فتح الله الذي اقتبسها عن المسرح الفرنسي وتعد أول مسرحية عراقية مطبوعة.

وتوالى بعد ذلك وفود الفرق المسرحية التي زارت العراق وقدّمت عروض مسرحية وكانت أُولاها هي فرقة (عبد القادر أفندي) المصرية التي قَدِمَت إلى مدينة البصرة لتقدم (مسرحية روميو وجولييت) عام (1913م)، وبعد الاحتلال البريطاني للعراق وتشكيل النظام الملكي زارت العراق العديد من الفرق المسرحية بين عامي (1921-1930) ومن بين تلك الفرق: فرقة (أمين عطا الله) المصرية، وفرقة (يوسف وهبي) وفرقة (أرطغرل بك) التركية وفرقة (فاطمة رشدي) (العزاوي، د.ت، ص1)

وكانت تلك الزيارات مشجعة للكُتّاب العراقيين لإنشاء فرق مسرحية على غرار تلك الفرق، فكانت فرقة (حقي الشبلي)، و(جمعية إحياء الفن)، و(الفرقة التمثيلية الشرقية)، (العطية، 2021، ص 22).

أمّا أهم كُتّاب النصوص المسرحية: يوسف العاني، وعاتكة الخزرجي، وقاسم محمد، وفخرية عبد الكريم، وعبد الستار ناصر، وفلاح شاكر، وآخرين...

أمّا **الرواية العراقية** فقد تأخر ظهورها مقارنة بالمسرح، والشعر، والقصة، والفنون الأخرى؛ فمنذ صدور رواية (جلال خالد) لمحمود أحمد السيد في عام (1928م) ورواية (مجنونان) للكاتب عبد الحق فاضل في عام (1939م) و رواية (الدكتور إبراهيم) في عام (1939م)، ورواية (اليد والارض والماء)، في عام (1948م) للكاتب ذي النون أيوب، لم تكن هذه الروايات بالمستوى الفني المُتقْن، لذا عُدّت رواية (النخلة والجيران) في عام (1966م) لغائب طعمة فرمان أُولى الروايات العراقية الناضجة "وهي رواية متعددة الأصوات، تناولت واقع بغداد أيام الحرب العالمية الثانية من خلال حياة مجموعة من الناس الفقراء في حي شعبي وسط بغداد.

ثم تلتها رواية (خمسة أصوات) للروائي نفسه الذي تناول فترة الخمسينيات، ومخاضها الفكري والسياسي في أبان احتدام الصراع الذي تُوِجَ بولادة النظام الجمهوري على يد العسكر، عبر خمسة أصوات في الوسط الثقافي والصحافي.

ثم صدرت لفرمان الذي انفرد بتثبيت أركان الرواية العراقية الفنية، رواية (المخاض) التي تناولت عراق ما بعد عام (1958م) من خلال مغترب يعود إلى بغداد بعد غيابه خمسة أعوام فيجد أنها تبدلت. والحكاية حكاية الكاتب نفسه"(إبراهيم، 2012، ص 178).

تلت هذه الفترة، محاولات شبابية لكتابة الرواية فكانت رواية (الوشم) لعبد الرحمن مجيد الربيعي، ورواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي اللتين نشرتا في عام (1972م)، فكانت بحق محاولات ناجحة حفزت الآخرين على خوض غمار تجربة الكتابة الروائية، لتستمر بعدها عجلة كتابة الرواية العراقية بالدوران حتى أصبحت الروايات العراقية تنافس وتكسب الجوائز في المحافل الدولية ـ رغم غلبة الطابع الواقعي عليها وطرح الموضوعات الاجتماعية العامة فيها ـ ويعود ذلك الى الظروف التي مر بها العراق في المراحل السابقة وهو ما ينعكس على الكاتب كون الأديب هو ابن مجتمعه ولسان حاله.

أمّا فيما يخص نشأة **الفن القصصي** في العراق فلم يحدد المؤرخون بداية نشوء هذا اللون من الأدب سِوى الدكتور عبد الإله أحمد الذي كان له رأيا آخر في كتابة نشأة القصة وتطورها في العراق إذ يقول" من هنا جاء الخطأ الذي وقع فيه أكثر الباحثين، الذين أرخوّا للقصة العراقية، حين أغفلوا الإشارة إلى هذه المحاولات البدائية الأولى، وانطلقوا جميعاً من نقطة واحدة، هي أن القصة العراقية بدأت بعد الحرب العالمية الأولى، ولم يكن لها من وجود قبلها، فهي تبدأ من محاولات محمود أحمد السيد فيها، ولعلنا نستطيع أن نعذرهم، فقد ضاعت المحاولات البدائية الأولى، ولم يتحسسها أحد، ولم تؤثر في النتاج القصصي اللاحق لقلتها، ولأنها تُعبِّر عن مشاكل مضى عهدها، فلم تعد تثير انتباه قارئيها، أو لأن نوع الرواية العربية أو المترجمة الذي انتشر بكثرة بعد الحرب الأُولى، كان الأقرب إلى نفوس القُرّاء فساد مفهومه وبذلك بدأت القصة العراقية بداية جديدة منذ أوائل العشرينات، ودخلت إلى مرحلةٍ جديدةٍ وطورٍ لا يمت إلى طورها الأول بصلة، ولا يمكن اعتباره امتداداً له بحال من الأحوال"(أحمد، 2002، ص 81).

أمّا فيما يتعلق بـ: **فن المذكرات، وفن السيرة الذاتية في العراق** فلم يكن هناك تسلسل زمني لنشأة هذين الطورين من الأدب في العصر الحديث تحديداً، ولعل ذلك مرتبط بعدة أسباب منها: طبيعة الشخصية العراقية التي تلجأ إلى الكتم وعدم البوح لاعتبارات اجتماعية، واحتراما للعادات والتقاليد السائدة، والسبب الآخر هو الضغوط السياسية التي مُورِسَت على الأُدباء والمثقفين منذ العهد الملكي (1921م) وحتى عام (2003م)، وإنّ مثل تلك الكتابات هو ما عرّض أصحابها للسجن لا لمخالفة سوى أنهم عبّروا عن رغباتهم، ومشاعرهم، وتوجهاتهم السياسية أو الفكرية حتى عُدّت من التابو، وهناك سبب آخر يذكره علي سعيد يعقوب، بالقول: " ليس ثمة نوع أدبي أكثر قلقا من السيرة الذاتية في الأدب العراقي الحديث، وهو أمر يلحق بصعوبة تحديدها وتمييز أشكال ثابتة لها، راسخة في بنيتها، وخصائصها النوعية، سيّما بعد تشظّي مدلولاتها واتساع مساحاتها" (يعقوب، 2015، ص12) وللتمييز بين المذكرات والسيرة الذاتية يقول الكاتب والناقد حاتم الصكر أن " نص السيرة الذاتية يحكي ماضياً بسرد متواصل، فيما تكون المذكرات واليوميات عبارة عن مدوّنات لها قوة الوثيقة التي لا يمكن تعديل زمنها" (الصكر، 1994،ص192) مع ذلك يمكن عد العقدين الأخيرين فترة ذهبية لأدب المذكرات والسيرة الذاتية بسبب التغيرات التي طرأت على الوعي الثقافي للأديب والمجتمع من جهة، وفسحة الحرية بعد عام 2003م من جهة أخرى.

فكان اندفاع الأدباء والمثقفين ملحوظا نحو كتابة مذكراتهم وسيرهم الذاتية نتيجة الحظر المفروض عليهم لعشرات السنين، مع توافر مؤسسات رسمية داعمة لطباعة ونشر تلك المذكرات والسير الذاتية التي سيرد ذكر معظمها في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

أمّا ما جعلنا نؤجل الحديث عن بدايات **الشعر العراقي** وتطوره بعد الأدب المسرحي والسردي هو صعوبة تحديد بدايات الشعر في العراق، إذ لا يمكن حصر تأريخه ولا عدد شعرائه، والسبب في ذلك كون العراق هو المهد الأول للشعر والشعراء على مر العصور والأزمنة، وتذكر المصادر التاريخية أن " قصيدة (انخيدوانا) (Enheduanna) أبنة سِرجَون الأكدي (2270-3316ق.م) التي تعتبر قصيدتها أول قصيدة موقعة بإسم في التاريخ، أي أنها أول عمل أدبي يحمل اسم كاتبه، وقد وصلتنا جميع الأعمال الأدبية والدينية للأمم القديمة وهي منسوخة من أصول مجهولة وتحمل أسماء نُسّاخها. أمّا قصيدة (أمدوحة لإنانا) فتحمل أسم كاتبتها الكاهنة (أنخيدوانا)" (الماجدي،1998، ص92-93).

أمّا في العصر الحديث فقد انقسم الشعر العراقي على تيارين، تقليدي محافظ يدعو إلى الحفاظ على هوية الشعر وعدم الخروج عليها من حيث نوع القصيدة، ولغتها، وأسلوبها، وموضوعاتها وخير مَن مثّل هذا الاتجاه هو الشاعر محمد عبد المطلب، ومحمد مهدي الجواهري.

أمّا الاتجاه الآخر الذي نُسِبَت إليه الريادة في تجديد الشعر العراقي الحديث، والخروج من عباءة المدرسة القديمة فقد مثّله الشاعران "جميل صدقي الزهاوي وزميله معروف الرصافي اللذان يُعدان بحق أول مَن بعث الشعر العراقي من رقدته، بل أبرز رائدين من رواد نهضة العراق الأدبية الحديثة.

وتتجلى ثورتهما هذه فيما طرحاه من آراء ومفاهيم حول الشعر عبّرا عنها بالنثر حيناً وبالنظم حيناً آخر، وفي الحقيقة أنه لم يتحدث شاعر عربي عن الشعر ومذهبه فيه وعن الشعراء ورأيه فيهم بالإفاضة التي تحدث فيها الزهاوي والرصافي" (لازم، 1971، ص 64) و"لعل أول قضية تعرض لها الشاعران بالنقد هي قضية التقليد فقد أعاب الشاعران على الشعراء وقوفهم

على تقليد نصوص الأقدمين من الشعراء أُسلوباً ومضموناً، وعدم محاولتهم التجاوب بنتاجهم مع روح العصر الجديد" (لازم، 1971، ص 65) ومع ذلك لم تخرج قصائد الشاعران عن شعر الشطرين وحرف الروي الواحد (لؤلؤة، د.ت، ص 18) لذلك عُد السياب، ونازك، والبياتي، ورفاقهم هم مَن يُنْسَب إليهم التجديد الحقيقي في الشعر العراقي في العصر الحديث فقد كانت ثورة على الشكل والمضمون.

II الفصل

نظرية وأساسيات الاستقبال

يعد المتلقي قطبا مهما وأساسيا وحيويا وفاعلا في عملية التواصل الأدبي، ومن الأهمية بمكان أنه يجب تحديد هويته قبل المضي إلى تلمس جوانب دوره في أطوار عملية الإنتاج الأدبي، وللبدء بموضوعنا هذا يجب علينا أن ننظر للمتلقي بوصفه مفهوما مطلقا مجردا عن الزمان والمكان والشروط الحياتية التي تحيط عادة بعملية التوصيل الأدبي، وبعد ذلك ننظر للمتلقي الفعلي الذي يتلقى النص الأدبي والرسالة في لحظة زمنية ما، وفي فسحة مكانية ما، وضمن شروط حياتية محددة تُشكِّل السياق الأوسع الذي تحققت فيه عملية التوصيل الأدبي، ومن الواضح لنا أن هذا المتلقي يمكن أن يكون متلقيا عاديا لا يملك إلا الحدود الدُنيا من متطلبات الوقت والخبرة التي تفرضها عملية التلقي، مثلما يمكن أن يكون متلقيا رفيع المستوى مسلحا بأرقى تطورات الثقافة والمعرفة.

وبناء على كل ما سبق تم تقسيم الفصل على خمسة مباحث هي:

المبحث الأول: مفهوم نظرية التلقي.

المبحث الثاني: أساسيات نظرية التلقي ومفاهيمها.

المبحث الثالث: الأطر النظرية المتعلقة بنظرية التلقي وتطبيقاتها في حقل الأدب.

المبحث الرابع: أهمية نظرية التلقي في تحليل أدب السجون العراقي.

المبحث الخامس: الدراسات السابقة المتعلِّقة بموضوع الدراسة.

2.1. مفهوم نظرية التلقي

2.1.1. التلقي لغة واصطلاحا:

التلقي في اللغة يعني: الاستقبال والأخذ والقبول، جاء في العربية تلقّاه أي: استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي: يستقبله (ابن منظور، 2002، مادة لقا)، وغَلَب استعمال مادة التلقي عند العرب ومشتقاتها مضافا إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا أو خطابا أو شعرا، ودلالة الاستعمال القرآني لمفردة التلقي تظهر ما لهذه الكلمة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل الذهني والنفسي مع النص، كما في قوله تعالى ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾ (النمل:6)، وقوله تعالى:﴿فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾ (البقرة:37)، وقوله تعالى:﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾ (ق:17)، كما ترد عند العرب أحيانا مرادفة للفهم والفطنة، كما أن التلقي مرتبط بحضور القلب كما جاء في لسان العرب مادة (لقا) قولهم: (فلان لا يُلقي بالا لما يقال) (عبد الواحد، 1996، ص34).

وكلمة التلقي ترجع إلى الأصل اللاتيني (recipere) التي تحمل معنى الاستقبال والقبول، وفي الإنكليزية كلمة تلقي (Reception) (Rahima, 2008, p3) تدل أيضا على الاستقبال أو طريقة رد فعل شخص أو جماعة اتجاه شيء ما، فالمعنى اللغوي يرد بعيدا عن أية دلالة نظرية أو جمالية، وقد دخلت دلالتها الجمالية والنقدية ساحة النقد الفرنسي عام (1979م) إثر انعقاد مؤتمر عقدته الجمعية الدولية للأدب المقارن في (انسبريك) تحت عنوان: (التواصل الأدبي والتلقي)، وكان (ياوس) قد أشار إلى أن قضايا التلقي يمكن أن تبدو للأذن الأجنبية أكثر ملائمة للتدبير المنطقي منه إلى الأدب، فكلمة استقبال حقيقة تنضوي تحتها سياقات اجتماعية واقتصادية لا أدبية نقدية (عفاني، 2011، ص 45).

وورد تعريف نظرية التلقي في الاصطلاحات الأدبية الحديثة ومنها ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ الألمانية على أنها مصطلح يستخدم بمعنى ضيّق للإشارة إلى مجموعة من أصحاب النظريات المتعلقة باستقبال الأعمال الفنية أو تلقيها، كما يستخدم بمعناه الأوسع للإشارة إلى أي نظريات خاصة بتذوق المشاهد أو القارئ أو السامع (السايح، 2012، ص 59)، ووضّحت في دليل الناقد الأدبي اصطلاحيا بأنها: ما يجمع أصحاب هذا التوجه النقدي هو الاهتمام المطلق بالمتلقي والتركيز على دوره الفعال في إنتاج النص وتحديد معانيه (الرويلي والبازعي، 2002، ص 87).

كما أشير إلى أن التلقي عملية تهتم بمهمة المُؤَوِّل في توضيح المعاني الكامنة في النص من خلال تصوره للمعنى كأنه شيء يحدث متجاهلا طبيعة النص بوصفه حدثا وتجربة للقارئ يُنَشِّطها هذا الحدث، فالقراءة نشاط موجه من طرف النص، وهذا النص يجب أن يعالجه المتلقي ليتأثر بدوره بما سبق أن عالجه (آيزر، 1987، ص 54).

ولا يفوتنا أن نذكر أن تلقي الأدب هو العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، فالنظرية تشير إجمالا إلى ذلك التحول في الاهتمام إلى النص والقارئ (سي هولب، 2000، ص12)، فهي فرع من الدراسات الأدبية التي تهتم بالطرق التي يتم بها استقبال الأعمال الأدبية من لدن القُرّاء عوضا عن التركيز التقليدي فتقوم على عملية إعادة إنتاج النصوص أو فحصها وتقييمها

في حد ذاتها (عز الدين، 2008، ص 23) ويعد المشاهد أو المتلقي عنصرها الأساس" إذ يقوم المشاهد أو القارئ بالإبلاغ عن المعنى الذي قد فهمه والتفاعلات العاطفية التي قد شعر بها، وربما يكشف أيضًا عن أجزاء النص التي أثارت هذا الفهم" (Allington,2008,p239) وأيضا تُعرّف بأنها نظرية نقدية تُعنى بتداول النصوص الأدبية وتقبلها وإعادة إنتاج دلالاتها (إبراهيم، 2000، ص 6)، كما أن دراسة التلقي لعمل ما هي دراسة تسمح بفهم أفضل لطبيعة الجمهور القارئ وآفاق توقعاته وذوقه العام ومعاييره الجمالية وطبيعته النفسية مما يقدم مؤشرا على تلك العملية التفاعلية بين القارئ والنص ويفيد في رصد بعض الظواهر الأدبية، والنفسية، والاجتماعية (ستاروبينكسي وشيفريل وباجو، 2000، ص 55).

أمّا في بحث نظرية التلقي فإن التركيز على المبدع، وحياته، وظروفه، وعمله الفني والأدبي، هو ما كان قبل هذه النظرية التي جاءت في الستينات في إطار مدرسة (كونستانس) وعلى يدي كل من (فولفغانع آيزر) و(هانز روبرت ياوس) والتي ألقت (Iser, 2000, p32) الضوء على الإهمال الكبير لعنصر فعّال ومهم جدا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو المتلقي (القارئ) للنص رغم الاهتمام الذي أولته نظرية المحاكاة عند أرسطو وأفلاطون للقارئ ودوره في (Allington, 2008, p49) العملية الإبداعية (علي، 2006، ص 344)، والتي كان لها الأثر الكبير في تفسير الأدب خصوصا والفن عموما، وفي توجهها بأنها نظرية تسعى في مجمل أهدافها إلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية (لعجمان، 2013، ص 78)، وهو بوصفه الطرف المواجه لثلاثية العناصر المتداخلة: (المُرسِل- الرسالة- المُرسَل إليه).

وحين تطلق مفردة التلقي ضمن إطار نظرية التلقي، فيقصد بها وجهة النظر الأخيرة التي يقوم بها القارئ من خلال القراءة لإنتاج المعنى (عناني، 1996، ص 56)، recipe " لا يقوم القارئ بالاستجابة فقط ولكنه يخلق النص الذي يُقرأ، وليس مجرد مكان ولكنه أصل للمعنى الأدبي" (Allington,2008, p49) وقياسا عليه فإنها وجهة النظر الأخيرة التي يقدمها المشاهد والقارئ للعمل الفني وتكوين المعنى.

ويرى الباحث من هذه التعريفات مع تعددها وتنوعها أن نظرية التلقي تمثل تلك العلاقة التفاعلية بين النص ومتلقيه والتي يتماشى فيها إبداع القارئ كونه بؤرة اهتمامها وما يضيفه من جمالية في فهمه وتلقيه للنص بصورة متوازية مع إبداع المؤلف الذي أبدع في سبك النص وتأليفه " والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها. فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت" (العلوي، 2005، ص21).

2.2. أساسيات نظرية التلقي ومفاهيمها

تُعد القراءة والقارئ والنص والتأويل والمعنى المتجدد من أهم الأساسيات التي قامت عليها نظرية التلقي، إذ يأتي (فعل القراءة) أولا ثم دور (القارئ) في تحليل النص وفهم معانيه ويعد " هانز روبرت ياوس (1921-1997)، أحد المساهمين الفاعلين في بلورة نظرية الاستقبال، إذ نشر مقالًا بعنوان (تغيير في نموذج علم الأدب) في عام (1969م). أشار فيه ياوس إلى ارتفاع

النموذج الجديد وتشديده على أهمية تفسير القارئ، محللًا منهجية الدراسات الأدبية التي تنطوي على دراسة الحقائق المتراكمة" (KINOSHITA, 2004, p. 2).

وأن تعدد هذه المعاني يعتمد على طبيعة النص وثقافة القارئ، وقد حصر الأدباء تلك الأساسيات ومنهم الدكتور سيد فضل الله والدكتور حسين كياني اللذين ذكراها في النقاط الآتية:

- **النص** لا ينفصل عن تأريخ تلقيه وقراءاته، فالتاريخ الحقيقي للنص هو تأريخ تلقيه وظهور تجسداته المتتابعة عبر التاريخ.
- **تأريخ التلقي** وتعدد القراءات ينأى بالقراءة عن الذاتية والانطباعية فـ " العمل الأدبي ليس نصاً تماماً ولا هو شخصية القارئ تماماً، ولكنهما مزيج أو اندماج بين الاثنين" (KINOSHITA, 2004, p 2)
- **أنماط التلقي** ليست ذاتية تماما، بل تتشكل عن أفق جماعي عام لمجموعة من القُرّاء يبرزون ضمن أفق تأريخي واحد تحركهم أيديولوجية متشابهة، ويمتلكون مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنية المتشابهة، مما يقودهم إلى تأويل مشترك وفهم متشابه.
- **فعل التلقي** لا يتحقق من خلال التفاعل بين النص وقارئه فحسب، بل من خلال التفاعل بين جماعات من القُرّاء وأنماط متتابعة من التلقي والقراءة.
- نقل هولب في كتابه (نظرية الاستقبال 1984م) مركز الاهتمام من إنتاج الأعمال الأدبية إلى تلقي الأعمال الأدبية، التي يصفها بأنها "تحول عام في الاهتمام من الكاتب والعمل إلى النص والقارئ." (سي هولب،1984، 50) فنظرية الاستقبال تعكس تحولًا في المنهجية في تاريخ الأدب، وتعتبر " رد فعلٍ على التطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في المانيا الغربية خلال أواخر الستينيات." ووفقاً لهولب، كانت نظرية الاستقبال منهجاً ثورياً في النقد الأدبي المعاصر" (KINOSHITA, 2004, p. 2).

  إذ تقوم على مبدأين هما:

- الاعتماد على تصور فلسفي يعيد الاعتبار إلى الذات في عمليات الفهم.
- الاهتمام بأنواع القُرّاء الذين تضمنتهم النصوص ودور القُرّاء الفعليين في تحديد معنى النص. (ميرقادري وكياني، 2011، ص 9-10).

بالإضافة إلى ما سبق ذكره يمكن القول إن للقارئ آفاق توقعات تقوده إلى الفهم والتوقع والاستنتاج وينشغل أحيانا بملء الفجوات التي تركها الكاتب في النص أو يضع استنتاجات يتوصل اليها من تلميحاته عن طريق التأويل لفهم المعنى في ذهن الكاتب وينعكس ذلك من خلال تفاعله مع النص.

ووردت مفاهيم جديدة هدفها دراسة النص وهذه المفاهيم لم تكن مألوفة في النظرية النقدية التي كانت معروفة آنذاك وهذا بدوره رسم لها خط سيرٍ ميّزها في تعاملها مع النص الأدبي الذي تشمله بالدراسة و" من الواضح أن نظرية الاستقبال قد أحدثت تغييراً في النهج النظري للأدب، حيث انتقلنا من (استقبال العمل) إلى (استقبال النص) ومن ثم ببساطة إلى استقبال الأدب"

(Skrendo,2016,p39)، وتاليا بعض المفاهيم التي تميزت بها النظرية عن غيرها من النظريات النقدية في دراسة ونقد النص الأدبي وهم كالآتي:

2.2.1. أولا: أفق التوقعات:

إن مصطلح (أفق التوقعات) بقدر ما تم استقباله والترحيب به إلاّ أن المرء يجد صعوبة في تحديد المدلول الحقيقي له، فدلالته ليست دقيقة وشافية ومصطلح (أفق) هو من أكثر المصطلحات غموضا، فهو لا يجدد المعنى بقدر ما يوسعه من جهات عديدة، وفي مقابل ذلك لا يمكننا الاعتماد على بداهة القارئ ونشاطه الذهني لفهمه للنص ومنحه أبعاده (المبارك، 1999، ص81)، فلا بدَّ من وجود محددات له لذلك اهتم ياوس بهذا المصطلح، فحدَّد له دلالته، ومفهومه، فالمفهوم يدور حول تطبيق مبدأ السببية المطلقة لشرح تأريخ الأدب، لكي يجلب إلى النور عصر الهيمنة الخارجية، ليتمكن من السماح لمصدر الدراسة بالنمو إلى درجة التضخم، أو وقوع الشخصية المحدِّدَة للعمل الأدبي تحت مجموعة من التأثيرات يمكن أن تزداد حسب الرغبة (سي هولب، 1992، ص73).

أمّا دلالة المصطلح (أفق التوقع) فهي عبارة عن الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى، ورسم الخطوط المركزية للتحليل، ودراسة دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي (صالح،2001، ص45)، ليكون ضمن مشروع " إعادة بناء الآفاق المتغيرة للتوقعات (Erwartungshorizont) التي تم فيها بناء النصوص واستقبالها وإعادة صياغتها فقط بهذه الطريقة يمكن البدء في تفسير أصالة الكاتب أو اشتقاقه، وتفسيرات النص المتغيرة" (Livescu,2011,p251)

ويتكون هذا الأفق من ثلاثة عوامل رئيسة هي:

أ- التجربة السابقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص موضوع الحديث أو الدراسة.

ب- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها أي كما يسميه الآخرون القدرة التناصية.

ج- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

والذي دفع (ياوس) للاهتمام بهذا الجانب من دراسة النص هو " أن تأريخ الأدب ليس منسجما بما يحقق له علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القُرّاء من الأعمال الأدبية، لينْصَب الاهتمام على حجم التأثير الذي يُحدِثه إنتاج عمل أدبي ما، وعلى المعنى الذي ينسبه له الجمهور القارئ" (شويرفيجن، 1998، ص248) فأن " التقاء النص والقارئ يجلب العمل الأدبي إلى الوجود" (Livescu, 2011, p250) فـ"الوظيفة الاجتماعية للأدب تظهر نفسها بإمكانية تحققها الفعلية فيما إذا كانت تجربة القارئ الأدبي تدخل في آفاق التوقعات" (KINOSHITA, 2004, p6).

واستعمال (ياوس) المصطلح ليصف به المقاييس التي تُسْتَعمل من قبل القُرّاء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور، فهي تساعد القُرّاء على تحديد الكيفية التي يحكمون بها مثلا على قصيدة من القصائد بأنها مديح أو رثاء أو غزل أو هجاء، "ويرتكز أفق التوقعات في دراسات التلقي على فحص العلاقة بين أفق انتظار العمل وأفق انتظار المتلقي ليقوم

العمل الأدبي ببناء مفاهيم جديدة داخل أفق المتلقي لِيُسهم تطور الذوق والنقد في ذلك لكي يمكن قراءة التاريخ الأدبي كتتابع لآفاق الانتظار" (باجو، 1997، ص14).

فعملية القراءة في هذا الأفق عند (ياوس) لا تشكل عملا محايدً، فالقارئ هو تجميع لآراء سابقيه حول العمل الذي يتلقاه، وإن التلقي السابق له هو بلا شك مُحدِّد لرأيه وحكمه على العمل الآني، فيتطور العمل الأدبي بالفَهم والقُرّاءات المتتالية التي تؤدي لتفسيرات شتى نابعة من داخل العمل أو من خارجه، فتجعل العمل قابلا للتطور، مما يجعلنا متمكنين من تحديد تطور قوانين النوع الأدبي عبر تأريخ تأويلاته (خضر،1997، ص134).

لا يمكن للقارئ أن يفصل نفسه عن التأثر بالنص وهو يتلقاه لأول مرة بدون أن يعرف آراء السابقين له حول هذا النص، وأن عدم امتلاك القارئ خلفية تأريخية للنص الأدبي لا تعني عدم مقدرته على إصدار أحكام ذاتية تتعلق بمعنى النص وطبيعة فهمه له" إذ أن الفهم العميق كـ "عملية موجهة نحو تحديد المعنى؛ إذ يفترض وظيفة تجاوزية للفهم، بغض النظر عن مدى تعقيد الأمور" (Kinoshita, 2004, p. 3)، لذا نجد أن الحكم المتولد لدى هذا القارئ تحديداً يقوم على الفهم السطحي أو المعنى الظاهري للنص أو الحكم من خلال النماذج المماثلة للنص الحالي التي يقرأها.

وبذلك فإن تحديد الآلية التي يتم بها قراءة الجنس الأدبي هامة وهذه الآلية يفرضها النص لا القارئ، فقد يتلقى القارئ قصيدة غزل وهو أول المتلقين ودون أن يتأثر بحكم المتلقين السابقين له، وفي هذه الحالة سيتأثر ببناء القصيدة اللغوي والمعنوي أي أن " تفسيره للنص سيعتمد على نظريتين، الأولى هي: النظرية الجوهرية للنص التي تركز على النص الذي أنشأه الكاتب، فمعنى النص يقتصر على ما كان يمكن للكاتب أن يقصده، في حين أن الثانية هي النظرية التطبيقية التي تنطوي على تفسير مفهوم النص عن طريق ربط المعاني المقصودة بالإنجازات الأدبية" (Livescu, 2011, p252).

أمّا إذا تأثر القارئ بحكم القارئين السابقين للنص فعند ذاك يكون القارئ قد توصل ــ سابقا ــ إلى حكم معين مستعينا بتأريخ النص الأدبي لديه، وبذلك عندما يقرأ النص لأول مرة سيكون لديه موقف محدد من هذا النص، وهذا الموقف المحدد يضعه في أُفق محدد من التوقعات، وبالنتيجة سيخبرنا عن الكيفية التي يتم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره ولكن دون أن يكون هذا الأُفق هو أُفقا نهائيا للحكم على العمل الأدبي (سلدن، 1991، ص193).

وبقدر الغموض الذي يكتنف العلاقة بين القارئ والنص في نظرية التلقي ــ بالنسبة لغير المتخصصين ــ فـ (ياوس) يعتمد على بديهة القارئ في فهم النص، وهذا يتعارض مع كون المتلقي لا يعي المعنى الذي أَوَّل به المؤلف دلالة النص.

2.2.2. ثانيا: القارئ الضمني:

إن جذور هذا القارئ متأصلة في بناء النص، وهو قارئ لديه ميول نقدية ضرورية للحكم على العمل الأدبي لممارسة تأثيره، فهو يُعرّفه كبناء نصي يأمل به حضور المستقبل دون الضرورة لتحديد النص (سي هولب،1992،ص103)، فهذا القارئ مُتصوِّر ومُتَقبِّل ضمني اعتباري، ترسم هياكل النص الموضوعية ملامحه، وتنحت كيانه من حبر وورق أو من أصوات وأخيلة بحسب

مقامي الكتابة والمشافهة (المبخوت،1999، ص123)، وبدأ اهتمام (آيزر) بالنص والعلاقة الناتجة عنه مع القارئ في ضوء المؤثرات الاجتماعية والتاريخية انطلاقا من سؤاله: تحت أي ظرف من الظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟.

وهذا الاهتمام أسهم في اكتمال رحلة المعنى في النظرية ليصبح المعنى هو: التركيز على تفاعل القارئ مع النص، فالمعنى ليس لمِا قيل، بل لمِا فُهِمَ عند القارئ ليضيف معنىً جديداً للنص الذي يتلقاه ليصل إلى ميزة الإبداع. وهذا المعنى الناتج عن التفاعل بين النص وقارئه هو نتيجة لاستبعاد أن النص متضمنا في احتمالات القارئ ويُتأملُ منه إنتاج معنى ما، فهو يستقصي مسارات النص في القراءة من خلال العودة إلى البناء الاتصالي للأدب لتفحُص الحالات التي تحكم تفاعله في النص (سي هولب، 1992، ص103).

والقارئ هنا هو الذي يكشف إبداع النص، إذ هو يحدِّد الدلالة ممّا يجعل تلقيه للنص يُسْهم في تحويله إلى بنية نصية أخرى، ذات معنى ومفهوم قد يختلف مع المعنى والمفهوم الذي قصده المؤلف، وبذلك يكون القارئ قد اشترك في بناء النص وليس في معناه فحسب فيوجد عند كل قارئ جديد للنص معنى جديد، وبذلك تكتمل رحلة المعنى للنص في كل قراءة له فيصبح لدينا معنى مستقلا ــ عند القارئ ــ عن المعنى الذي أراده المؤلِّف المُوجد للنص (عز الدين، 2008، ص67)، وللنص معانٍ متعددة تتولد عند كل قراءة عن طريق التأويل "بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يُرشِّحه الفَهْم والإدراك من خلال المحاورة بين النص والقارئ لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة" (صالح، 2001، ص51).

ولكي يتمكن القارئ من إيجاد معنى للنص لابد أن يقوم بفك شفراته، ليفهم وجهة نظر الكاتب، ومِن ثَم يشاركه فيها فيصبح هذا القارئ هو المؤلِف للنص بطريقته من خلال استقباله صورا ذهنية في أثناء عملية القراءة لتمتزج مع مخزون التجربة الموجودة لديه، فيؤدي ذلك إلى اختلاف القراءة لكل نص باختلاف التجارب السابقة لديه (عز الدين، 2008، ص77).

كما "طرحت النظريات التالية لـ (wolfgang Iser) حول القارئ فكرة عن كيفية القُرّاء في العملية التواصلية: القارئ الحقيقي، القارئ العادي، القارئ الخيالي، القارئ المثالي، القارئ المقصود، القارئ المُتصوَّر، القارئ الذي يفترضه العمل، القارئ الضمني" (Livescu,2011, p252) والقُرّاء الذين تم ذكرهم عند (آيزر) نفصلهم الآتي:

أ- **القارئ المثالي**: وهو الذي يحلل شفرات النص ويُفْصِح عن نيّات المؤلف والنص من خلال استنفاد التخيّل للمعاني والصور التي يوحي بها النص، ليملأ الثغرات التي تتولد لديه أثناء القراءة للنص فيتوصل لتحليل العمل الأدبي عبر استلامه " صوراً عقلية معينة في عملية القراءة ومع ذلك، ستكون الصور بالضرورة ملونة بتجربة القارئ الحالية" (KINOSHITA, 2004, p5).

ب- **القارئ المعاصر**: ويتعلق بتأريخ التلقي للنص عند فئة ما، أي كيفية تلقي عمل ما من طرف جمهور معين ومعرفة الآلية التي تحدد تأريخ التلقي في وقت ما.

ج- القارئ الجامع: وهو الذي يضع يده على المفارقات التي تظهر داخل النص، فيُنهي بذلك الصعوبات التي تواجه المنهج المُطبّق لدراسة النص وفق كثافته فهو "حالة نصية وعملية لإنتاج المعنى."(KINOSHITA,2004, p 5) .

ه- **القارئ المُخبِر**: لابد لهذا القارئ أن يتحدث باللغة التي كُتِبَ بها النص، لكي يُمَكِّن المستمع من أن يكون قادرا على نقل الفهم إليه بالاتفاق مع النص الذي يتناوله بالتفسير والدراسة.

و- **القارئ المُستَهدَف**: وهو القارئ المتَخَيل في ذهن المؤلِّف وطوائف تفكيره المختلفة التي يمكن أن يشملها النص أو هو إعادة بناء الفكرة التي كوّنها المؤلِّف عن القارئ (خضر، 1997، ص160).

فالقارئ المثالي تَخيُلي، والقارئ المعاصر هو قارئ يعتمد على تحديد تأريخ التلقي في فترة زمنية معينة، والقارئ الجامع يُحدّد الواقع الأسلوبي بناءً على كثافة النص، والقارئ المُخبِر يسعى لتحسس ردة الفعل التي يولدها النص، أمّا القارئ المُستَهدَف فهو مجرد إعادة بناء لما أوجده المؤلف من أفكار عن القارئ وهذا ما دفع (آيزر) لأن يستحدث مفهوم القارئ الضمني للنص.

القارئ الضمني ليس له وجود مادي إذ يتصوره المؤلف فتأتي بنية النص متضمنة له، فيحدده المؤلف ويُعرّف خصائصه، ولِمن يوجه هذا النص، أي أن القارئ الضمني هو مُحدَّد في ثنايا النص وتضمّنه في النص يأتي من تحديد ملامحه، وكيانه، وكفاءته. والإضمار للقارئ هنا يتم من خلال توجيهات النص الداخلية لتكون القراءة ـ عند آيزرـ في ضوء القارئ الضمني نشاطا ذاتي المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك.

أمّا كيفية إحداث النص للتأثير في وعي القارئ فيتم بأن يتمكن القارئ من النص بالقراءة التي تُحدِث توترا بين ما يحتله النص عنده وما يوجد في بنائيته فيدخل النص في حقل وجهة نظر القارئ له، وبذلك يحدث إدراكا في وعي القارئ وهو يجتاز ثنايا النص، ليصبح عبارة عن بنية مسجلة ضمن النص نستطيع وفقها أن ندرس تنظيم النص (باجو، 1997، ص 15).

2.2.3. ثالثا: الفجوات:

اهتمت نظرية التلقي بالقارئ فجعلته يشارك في المعنى ليكون بذلك أحد منتجي العمل الأدبي، وهذه المشاركة تجسدت في تعديل المعنى خلال التفسير الناتج من الثنائية بينه وبين النص، وفي هذا السياق لابد لنا من التركيز في عملية القراءة على الآلية التي تتم بها القراءة، إذا ما علمنا أن القراءة والكتابة هما وجها النص، فكل نص مكتوب يتم ايصاله من خلال قراءته، فالقارئ أوجد المعنى من خلال إخراج النص من حيز الكتابة عند المؤلف إلى حيز الوجود من خلال القراءة الناتجة من فعل التلقي، والمعنى المتولد من فهم القارئ.

فالقراءة موجِدة للمعنى عن طريق الآلية التي تمت بها عند المتلقي، والنص خرج من المعنى الذي قصده المؤلف إلى المعنى الذي اوجده القارئ، أي مرجعية المعنى للنص لا تنتج من موضوع المعالجة النصية المتمثلة بالوجود من خلال القارئ بل بالتماهي الناتج بينهما.

ويشارك القارئ في صنع المعنى من خلال مَهَمتَي الإدراك المباشر والإستذهان، فمَهمَة الإدراك المباشر تمثّل المستوى الأول في التعامل مع نص ما، فيفهم القارئ هنا معطيات النص الأسلوبية واللغوية فيصل إلى نتيجة، لأن العلاقة مع النص ليست

معزولة إذ أن القارئ واقع تحت سيطرة الإشارات، والرموز، والمفاتيح النصية، أي أن بنية النص اللغوية جعلت القارئ جزء منه.

وقد أشار (ياوس) كذلك إلى اللغويات النصية في استقبال نص ما، بالاعتماد على خبرة الأفق الجمالي الأول وهي بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محددة في إجراءات الإدراك المباشر التي يمكن أن تُفهم استنادا لدوافعها البنائية وإشاراتها المنطقية والتي يمكن وصفها باللغويات النصية (سي هولب، 1992، ص 78).

إن مَهمة الإدراك المباشر تقع بعد التعرض للنص الذي يُمّكن القارئ من إدراكه، ومهمة الإستذهان تتشكل فيها ذات القارئ ويكتشف ما خفي عليه من معنى في مرحلة الإدراك المباشر.

أمّا مرحلة الإستذهان فهي تشترط وجود نص حيث هي مرحلة تخيل عند القارئ يجب فيها عليه أن يقدِّم أو يستذهن الموضوع وعادة ما يفكر بالاصطلاحات العامة التي يتم الإيحاء بها من قبل الأوجه المُنظِّمة للنص، والإستذهان جزء أساسي من الخيال الخلّاق الذي يُنتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية (سي هولب، 1992، ص110)، تُمكِّن القارئ من النص، فيكتشف بعد أن تتشكل ذاتيته في هذه المرحلة، العالم الداخلي للنص الذي لم يعيه سابقا، وأثناء الانتقال من المهمة الأولى للثانية تبدو أمام القارئ فجوات غامضة في النص عليه أن يستكملها ليتمكن من توليد المعنى الجديد للنص (عبد الواحد، 1996، ص22).

وهذه الفجوات معنية بربط أجزاء النص ببعضها البعض وتُشكِّل هذه الفجوات طريقة لقراءة النص بتنظيم مشاركة القارئ (سي هولب، 1992، ص113)، مما يُجبِر على القارئ إكمال البنية النصية، وتنشأ هذه الفجوات من خلال "التداخل بين المعنى والصور الذهنية" (خضر، 1997، ص151)، فمثلا الحِبكة في العمل الأدبي تقود إلى عدد من الفجوات عندما يقود الحدث فيها إلى خط مختلف عمّا يتوقعه القارئ، وهذا الاتجاه غير المتوقع في الموقف سيسبب فجوة يجب على القارئ ملؤها لكي يصل للفهم ليتمكن من تحديد المعنى، لذلك يرى آيزر أن النصوص الأدبية تحتوي دائما على فراغات لا يملؤها إلاّ القارئ (سلدن، 1991، ص184) فمثلا إن جملة (صعد السُلم) تحتوي على ما لا يُحصى من الفجوات في بنائها، فهي جملة فعلية مكونة من فعل وفاعل ومفعول به، الفاعل مستتر وهو مُذكّر، والفجوات الناتجة من قراءتنا لهذه الجملة كثيرة تدور حول محاولاتنا لملئها مثل: كم سِن الذي صعد السُلّم؟ ما لونه؟ ما العِرق الذي ينتمي إليه؟ لماذا صعد السُلَّم؟ ما هو وقت الصعود؟ أي سُلمٍ صعد؟ ماذا ترتب على هذا الصعود؟ هل كان الصعود ضروري له؟

وعند تصنيف هذه الفجوات نجدها كالتالي: "

أ- شكل من اللاتحديد، يؤدي إلى ما لا يشير إليه النص، بسبب ما يعانيه من نقص في الملائمة مثل: (طول أو قِصَر مَن صعد السلم).

ب- كل فضاء أو نقطة نصية هي لتفعيل مشاركة القارئ في النسيج الروائي يقتل البطل ليتفاعل القارئ مع أحداث النص.

ج- كل فضاء أو نقطة نصية تؤدي إلى تعثّر القارئ بدلالات متناقضة.

د- كل فضاء أو نقطة نصية تندرج في أفق مرجع مكثف إلى درجة أن القارئ ليس بوسعه أن يُكوّن دلالة خاصة به تحافظ على المعنى بكل أشكاله" (شوير فيجن، 1998، ص 45).

وحول ما يجب أن يحويه العمل الأدبي من فجوات يرى (آيزر) "أن العمل الناجح للأدب على سبيل المثال يجب ألاّ يكون واضحا تماما بالطريقة التي يقدّم بها عناصره وإلاّ فإنه سيخسر اهتمام القارئ، فلو نظّم النص الأدبي عناصره بعقلانية شديدة فإن محاولات إنتاج معنى جديد من لَدُن القُرّاء ستقل بسبب السأم أو ستجعلنا سلبيين"(سي هولب، 1992، ص118).

2.2.4. رابعا: المتعة الجمالية:

ذكر (هولب) نقلا عن (ياوس) أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين" الأولى:- تنطبق على جميع المُتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع، والثانية:- تتضمن اتخاذ موقف يُؤَطِر وجود الموضوع ويجعله جماليا" (سي هولب، 1992، ص 92)، ومن ثَم فهي ليست متعارضة مع فهم وإدراك القارئ بالقدر الذي يحتاجه لتشكيل معنى النص، إلاَّ أنه يشارك في المتعة الجمالية، فهو في اللحظة الأولى خاضع لموضوع النص وما يثيره فيه من أنماط الانفعال، وفي اللحظة الثانية تصبح المتعة موقفا يتبناه، فيستجيب لتأثير النماذج الجمالية مما ينعكس على التمثل لديه، وينأى به عن النماذج غير الجمالية لتكون المتعة عملية مُوجِهة للإدراك لديه.

ولِتحقُّق المتعة الجمالية حدَّد (هولب) ثلاثة نقاط للوصول إلى المتعة الجمالية مستندا إلى أفكار (ياوس) هُنَ:

أ- **إنتاجية الخبرة الجمالية**: وهي تشير إلى الجانب الإنتاجي للخبرة الجمالية، أي علاقة الموضوع بالأديب، التي تسمح بممارسة المرء لقدراته الإبداعية (سي هولب، 1992، ص92)، لتكون هذه المتعة في ضوء نظرية التلقي قائمة على التركيز على علاقة النص بالمتلقي، لِتُسْهم (في إنجاز عمل أدبي يكون قريبا من الكمال مستقبلا أو على الأقل المظهر الجميل للإنجاز) (سي هولب، 1992، ص92).

ب- **استقبال المتعة الجمالية**: وهو إدراك جمالي يأمل (ياوس) من خلاله تطويق أو تقليل (المشكلة التأويلية في محاولة منه لإدراك ماهية تأريخ الإدراك (سي هولب، 1992، ص94)، لنتمكن بذلك من استشعار الجمال بوساطة الوظيفة اللغوية والنقدية للنص.

ج- **اتصالية الخبرة الجمالية**: وهي مكون اتصالي وظيفته الربط بين النص والمتلقي، ويمكن تَلَمُسها عبر تحليل التماثل الجمالي، وما يقدمه النص من متعة مباشرة هي ليست غاية المتلقي بل الأهم أن تؤدي هذه المتعة وظيفتها الاجتماعية وذلك حين تتحول إلى موقف يتبناه المتلقي فيؤدي هذا الموقف إلى التماثل بينه وبين الجمهور (عبد الواحد، 1996، 34).

2.3. الأُطر النظرية المتعلقة بنظرية التلقي وتطبيقاتها في الحقل الأدبي

ومن الأُطر النظرية التي ساهمت في ترسيخ مفهوم (نظرية التلقي) مجموعة من المرجعيات الآتية:

2.3.1. أولا: المرجعيات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية:

وقد دفع هذا التصور نقاد الغرب إلى الاعتقاد بأن هذه العبودية للآلة قد امتدت إلى عبودية الأنموذج الأدبي السائد آنذاك. وهذا الأنموذج أصبح مقدسا ـ وفق فلسفتهم ـ بحيث لا يمكن الخروج عنه مما دفع هؤلاء النقاد إلى التقليل من قداسة ذلك الأنموذج وبدلا من العناية الشديدة التي أولاها النقاد للأنموذج الأدبي الأحادي الثابت تولد توجُه معاكس من قبل منظري النقد في أوروبا أو في الغرب عموما يدعو إلى إعادة الاهتمام بالذات الإنسانية أي المتلقي، وقد عُدَّت ألمانيا بمثابة العرّاب لنظرية التلقي في العصر الحديث وعليه فإن كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لابد وأن تمر عِبر إنجازات المدرسة الألمانية في ذلك (بوحسن، 1993، ص 11).

كما حظيت ألمانيا بمركزية النشأة لنظرية التلقي، وقد جاءت هذه النشأة منهجية ومن أشهر مُنظِري التلقي في ألمانيا هو Jauss (Hans Robert) و(Wolfgang Kaiser)، وبعد ذلك استمرت نظرية التلقي بالتطور في ألمانيا وتمثل هذا التطور بظهور مدارس جديدة على الساحة النقدية مختلفة في فلسفتها ونظرتها للتلقي. ومن هذه المدارس النقدية جماعة برلين متمثلة بـ (نومان) التي اعتمدت في نظرتها للتلقي على قاعدة فلسفية مستمدة من النظرية الماركسية في فهمها لطبيعة العملية الإبداعية ولصيرورة التواصل الفني (بوحسن، 1993، ص 11).

وقد تأثرت نظرية التلقي، بالنظام السياسي الماركسي السائد بألمانيا (الشرقية) في فترة زمنية معينة فالنظام الماركسي ينظر إلى التلقي بمنظار الصراع الطبقي، والمعيار الأدبي النقدي وفق هذا النظام هو مقدار تصوير آمال وآلام وتطلعات المجتمع وما على المبدع سوى الدوران في فلك صراعات المجتمع الطبقية مع عدم الخروج عنها. وعندما نشأت جماعة برلين، وجدت النص الأدبي منغلقا على نفسه دونما اهتمام لما يجري حوله فأخذت تهتم بما يربط النص بالمتلقي، لذلك فإن دراسات التلقي وجمالياته قد قامت أساسا كرد فعل ضد النظريات التي تعزل النص الأدبي أو العمل الفني عن سياقه التأريخي والاجتماعي (الكردي، 1999، ص11).

وجاءت نظرية التلقي، ثورة على البنيوية، لِما قامت به هذه الأخيرة من إهمال لكل ما يجري حول النص، والانكفاء عليه، حيث أثارت البنيوية بعملها هذا حفيظة منظري التلقي الألمان، الذين تَمثَّل دورهم في مجال التلقي بإعادة الهيبة لكل ما يجري حول النص الأدبي، وتطور مصطلح التلقي بألمانيا فيما بعد فصار يُعرف باسم: جماليات الاستقبال أو نظرية الاستقبال (إيغلتون، 1995، ص131).

وعلى الرغم من الاتفاق بين مدارس التلقي النقدية على أهمية دور المتلقي في تعامله مع النص إلاّ أن هذه المدارس قد اختلفت في تفسيرها وفهمها للتلقي وذلك وفق فلسفة هذا البلد أو ذاك، ولقد كان هذا الاختلاف حول التلقي أكثر وضوحا بين كل من ألمانيا وأمريكا، وهذا يرجع إلى أن أهداف البحث في أمريكا هي معرفة النفس وتوسيع معارف الذات ووصف الأدب بأنه نظام اجتماعي كما ذهبت إلى ذلك جماعة برلين (بوحسن، 1993، ص20).

فالمدرسة الأمريكية تضع المتلقي في الدرجة العليا من الأهمية وهذا ناجم عن اهتمام تلك المدرسة بالجانب (النفسي) حيث أن سلطة الفرد مقدمة على سلطة الجماعة (المجتمع).

أمّا المدرسة الألمانية فإن فلسفة التلقي عندها نابعة من مصدرين هما: الثورة على ثبات الأنموذج الأدبي الواحد ثم تأويله، والمصدر الثاني هو انطلاق الفلسفة النقدية في المانيا الغربية من الجانب الجامعي متأثرة في ذلك بالفلسفة الماركسية في ألمانيا الشرقية هذه الفلسفة المضحية بسلطة الفرد من أجل سلطة المجتمع أو الجماعة.

أما عند الحديث عن المرجعية التاريخية لابد من الإشارة إلى إن التوافق بين نظرية التلقي والجانب الفردي للإنسان ضعيف فمفهوم التلقي يصطدم بالحالة الفردية كون التلقي لا ينمو ولا يزدهر إلاّ وسط الجماعة، لذلك يمكن تقديم ياوس بصفته المُنظِّر الذي طوّر التلقي بوصفه ظاهرة تأريخية معيارية ذات طابع يعلو على الفردية (إيفانكوس، 1992، ص128)، فلا يمكن فصل الحالة الجماعية للتلقي عن جانبها التاريخي إذ يستمد هذا الجانب أساسه من تلك الحالة؛ لأن التلقي أحوج ما يكون إلى الجماعة تأريخا، أمّا الفرد فإنه مسلوب التأريخ وفق نظرية التلقي ــ إن وجد لهذا الفرد تأريخ ــ فليس له تأثير يذكر في عملية التلقي.

بما أن النص أحد عناصر عملية التلقي فإن هذا التلقي لا يستغني عن الجانب التاريخي للنص أو يتجاوزه كون التاريخ يشكل روح التلقي ودعامته الأساسية فجمالية الاستقبال وفق نظرة (ياوس) تكمن في مزامنة النص لتأريخ استقباله. أثناء عملية التلقي على سبيل المثال فإن النص الذي نقرأهُ لا يمكن فصله عن تأريخ استقباله (سي هولب، 1992، 174).

ولذا فإن فصل العمل الأدبي عن مرجعيته التاريخية يؤدي إلى حدوث شرخ بينهما إذ لا يمكن للمتلقي أن يتعمق في فهم ذلك العمل، وكذلك فإن ربط العمل الأدبي بمرجعية تأريخية يساعد على تجديد هذا العمل وفق أسس حياتية متطورة قد لا تكون متوافرة في تأريخية ذلك العمل. ووفق تركيز (ياوس) على الجانب التاريخي للتلقي نجد أنفسنا أمام منظومة مفاهيمية تضع التلقي في إطار التاريخ من جهة وتقرأ الأعمال الأدبية وتحكم على قيمتها الجمالية من خلال تأريخية التلقيات المتعاقبة من جهة أخرى (طليمات،2011، ص150).

وعلى الرغم من الارتباط القوي، بين نظرية التلقي من ناحية ومرجعيتها التاريخية من ناحية أخرى إلاّ أن كلاً منهما له استقلاله وهويته، بحيث لا يمكن الخلط بينهما، فمجال التلقي مختلف تماما عن مجال التاريخ بيد أن هذا الكلام لا يعني استغناء التلقي عن الجانب التاريخي. وبما أن ياوس من أنصار ربط التلقي بالتاريخ، فهو يحاول أن يوّفق بين الشكلانية الروسية التي تتجاهل التاريخ والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص (سلدن، 1991، ص167)،ويصعب عزل أي جانب من جوانب المجتمع عن عملية التلقي وخاصة الجانب التاريخي لأنه لا تلقِ دون تاريخ، فهناك روابط متجذرة بين تاريخية الظاهرة الفنية الأدبية وتأريخية المنظور الذي يتأملها.

أما عن المرجعية الاجتماعية فلا يعني صدور عمل إبداعي من مبدع فردي بحال من الأحوال انفصال هذا المبدع أو انعزاله عن مجتمعه إذ لابد من وجود تفاعل شديد بين الفرد المبدع والمجتمع الذي يعيش فيه، إذ أن الإبداع الأدبي لا يمكن أن يولد إلاّ من رَحِم مجتمع يحتضن الفرد. وعند (موركاروفيسكي) فإن الأدب بالنسبة إليه يعود إلى أجواء ظاهرة اجتماعية تتكون من عدد من الحلقات أو البِنَى إذ لا توجد حلقة مستقلة تماما (سي هولب، 1992، ص174).

فعملية التلقي تنتعش وسط جو اجتماعي وذلك من خلال التواصل بين أركان هذه العملية، وهذه الأركان هي: (المبدع) و(النص) و(القارئ) وتتآلف الأركان السابقة بعضها مع بعض ليحصل تبادل للأدوار الأدبية النقدية فيما بينها. وإن عملية التلقي تنتمي إلى عالمها الاجتماعي الذي أنشأها، ومن ناحية أخرى فإن هذه العملية نشأت أيضا عن عالمها السابق حيث قام كل منهما

بدوره، لذلك فليست القراءة والكتابة بمعزل عن الشرط الحضاري الذي أنتجها، فالحديث عن قراءة أولى يقود إلى الجدل حيث لا يمكن التوصل إلى نتيجة مقنعة فكل قراءة تأثرت بما قبلها وأثّرت بما بعدها (رماني، 1996، 138).

2.3.2. ثانيا: المرجعيات الثقافية والأدبية:

يُفترض في القراءة التي يؤديها القارئ أن تكون قراءة تحليلية نقدية بحيث يُنظر إليها بمنظار الضرورة القرائية وليس بمنظار الترف القرائي، فالقارئ عندما يتلقى عملا أدبيا فإنه لا يكتفي منه بالاستمتاع القرائي ـ فهذا تحصيل حاصل ـ وإنما تكون الغاية من عملية القراءة إضافة لما سبق هي أحكام نقدية حول ذلك العمل ومن أجل ذلك فأن أي قراءة تستند على ما يسمى بالإطار المرجعي الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل فعل التلقي (رماني، 1996، ص 134).

وممّا سبق نستنتج أن مجال القراءة النقدية يرفض استيعاب أية قراءة ارتجالية لأن القراءة النقدية محكومة بمجموعة من القيم والمعايير القرائية، وهذه المعايير ليست سيفا مسلّطا على رقبة القارئ إنما هي لغايات تنظيمية خوفا من الوقوع في فوضى قرائية أثناء عملية التلقي ولهذا يمكن الحكم بوجوب الحاجة إلى قراءة منهجية تسير وفق منهج معين.

وإن المرجعية التي تحكم عملية القراءة تنطبق أيضا على القارئ نفسه فلابد من ارتكاز هذا القارئ على أساس ثقافي معين أثناء تلقيه العمل الأدبي ليتعامل معه وفق خبراته، لذلك فإن القارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه وقد يمده هذا المعجم بمعانٍ للكلمات تكون مختلفة عن تلك التي قصدها الكاتب حينما أبدع نصه (الغذامي، 1993، ص79).

وبدون الأساس الثقافي ـ السابق ـ تُلغى شخصية القارئ الثقافية ولكن بوجود هذا الأساس فإن القارئ يتمكن ـ وفق مرجعيته ـ من هضم العمل الأدبي بطريقة قد تكون مختلفة عن مرجعية العمل الأدبي نفسه، وليس هذا فحسب بل هو يُسهّل على القارئ استنباط الإثارة الدلالية من هذا العمل باتجاهات متعددة، ومختلفة، ومنفصلة، ومشتبكة مما يؤدي إلى توليد دلالات جديدة، لم تكن موجودة في العمل الأدبي مسبقا.

أمّا إذا افتقد القارئ الناقد لمرجعيته الثقافية أو الايديولوجية فإنه يصعب عليه تأدية واجبه القرائي كناقد، وبناءً على هذا الكلام فلا يوجد مؤول راجح إنما العقل يخبط خبط عشواء بالمشروع الفكري والسياسي الذي يعيش فيه أو يعتقده (مفتاح، 1994، ص141).

وإن استلهام القارئ ثقافته القرائية من معتقده ومتبنياته الأيديولوجية هي التي تؤدي إلى تعدّد القُرّاء واختلافهم بسبب اختلاف أيديولوجياتهم وحينئذ لا مانع ـ بل من الأفضل ـ من حدوث جدل أيديولوجي يؤدي إلى إخصاب المستوى الدلالي للعمل الأدبي.

أما فيما يتعلق بالمرجعية الأدبية يشير الباحث إلى إن أي مفهوم أدبي/ نقدي لا يمكنه الظهور فجأة لأنه لا ينبُع من فراغ بل يُوجِب وجود إرهاصات تمهد الطريق لظهوره، والمقصود بذلك هو (مفهوم التلقي)، فرغم حداثة هذا المفهوم منهجيا وتأصيليا بيد أن بداياته النقدية موجودة منذ زمن قديم، إذ أن الاهتمام بـ (المتلقي) قائم منذ النقد اليوناني القديم، فما تضمنته شعرية

أرسطو من تطهير للعواطف بالفن كتصنيف مركزي للخبرة الجمالية يمكن اعتباره تصويرا مبكرا لنظرية تلعب فيها (استجابة المستمع) دورا رئيسا (سي هولب، 1992، ص72).

ولهذا فإنه من الممكن أن تحمل آراء أرسطو في التطهير الفني ـ فيما بعد ـ بعض بذور (نظرية الاستقبال) من خلال ما دعت إليه تلك الآراء من استغلال الحالة النفسية والعاطفية للمتلقي والمستمع ثم توجيه عواطفه الوجهة المرادة أخلاقيا وفنيا وجماليا، غير أن مفهوم التلقي عند أرسطو قائم أساسا على دور (المتلقي، المستمع، المتأثر) دون أن يكون هذا الدور إيجابيا متفاعلا مع مبدأ التطهير الأرسطي.

وظهرت بعد ذلك في النقد العربي القديم بدايات أخرى لمفهوم التلقي وقد كانت البدايات العربية عن التلقي أكثر وضوحا وتأسيسا من البدايات اليونانية، حيث برزت شذرات متفرقة من التراث العربي القديم الأدبي والنقدي، فقد استخدم النقاد العرب القدماء ألفاظا تحمل معنى التلقي مثل: (السامع) و(القارئ) و(النفس) و(المخاطب) و(المتأثر) و(المتعظ) و(المُعتِّبر) (المبارك، 1999، ص33).

فجميع الألفاظ السابقة تدل بوضوح على التلقي مفهوما وفكرة، وبخاصة أنها ألفاظ تتعلق بالجانب الذوقي، والنفسي، والعاطفي، للمتلقي وتنصبُّ عليه بوصفه جانبا مهما في عملية التلقي لذا يمكن القول بوجود مفهوم التلقي فكرة ومعنى وممارسة أدبية/ نقدية في التراث العربي القديم، ولكن هذا المفهوم لم يرقَ في ذلك الوقت إلى المستوى الغربي منهجا وتأصيلا وتنظيرا، وجاء بعد ذلك دور بعض المدارس النقدية الغربية، التي لها مكانتها في العالم الغربي وهذه المدارس هي: (الشكلانية الروسية) و(بنيوية براغ) و(ظاهراتية رومان انكاردين) و(تأويلية هانز جورج كادامير) و(سوسيولوجية الأدب) (سي هولب، 1992، ص28).

وقد أفادت نظرية التلقي فيما بعد من المدارس النقدية السابقة جميعا وتمثلت هذه الفائدة في أخذ عملية التلقي لكل ما تحتاجه من جوانب إيجابية وصنعت توليفا بين هذه الجوانب، وفي المقابل تم نبذ ما للمدارس السابقة من سلبيات.

ولكن مفهوم التلقي بوصفه مصطلحا نقديا ومنهجيا له أصوله النظرية النقدية لم يظهر جليا إلاّ في ألمانيا حيث تم التأصيل لمصطلح التلقي في الثقافة الألمانية على المستوى الفلسفي والنظري (بوحسن، 1993، ص14).

وبعد ظهور مصطلح التلقي بوصفه مفهوما، وتطوره إلى نظرية التلقي تفرعت مصطلحات متعددة تدور في فلك نظرية التلقي ـ مع وجود اختلافات فيما بين هذه المصطلحات ـ ممّا أدى إلى بروز إشكالية تتعلق بالمتلقي فكما نعلم أن الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، وهذه هي إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة (المبارك، 1999، ص27)، وجوهر هذه الإشكالية يتعلق بالدور الذي يؤديه المتلقي مع وجود الاختلاف في هذا الدور من حيث الاكتفاء بالاستقبال أو الاستجابة لما يتلقّاه أو التفاعل المتبادل (التأثر والتأثير) بين المتلقي والعمل الأدبي.

وأسهمت مرجعيات التلقي التي ذُكِرت سابقا في إبراز البدايات النقدية التي مرّت بها عملية التلقي قبل أن تُصبح نظرية، وقد أسهمت كل مرجعية بما تملكه من خبرة في إنضاج نظرية التلقي على الرغم من الاختلاف الكمي والكيفي فيما قامت به هذه

المرجعيات، وممّا لا جدال فيه أن المرجعيات السابقة هي التي مهدّت الطريق لنشأة نظرية التلقي ووضعت هذه النظرية في وضعها المناسب لها.

2.4. أهمية نظرية التلقي في تحليل أدب السجون العراقي

طرحت كتابات (هانز روبرت ياوس) و(فولفغانغ آيزر) بألمانيا، في أواخر الستينيات وأوائل سبعينيات القرن العشرين ما حاولت من خلاله إعادة عملية فهم النص الأدبي، ليتم طرحه من جانب موقف المتلقي له، ليتشكل من إسهاماتهما ما يساعد في تأسيس نظرية شاملة للمعنى الأدبي، وتعاظم الدور النشط للنظرية فيما عُرِف باتجاهات ما بعد البنيوية، إذ يصبح "نبذ الشكل الواحد للمعنى، وتقويض مبدأ الإيمان بالملفوظ اللساني دليلا وحيدا أو وسيطا وحيدا لبناء جمالية النص ومحاورة بنيته" (صالح، 2001، ص52).

إن الفهم الناتج من القراءة للنص الأدبي هو نتيجة عملية توظيف (فعل القراءة) ليساهم في إضافة مهمة لبناء المعنى الأدبي، فالقراءة بنية من بنى هذا العمل وليست كشفا عن المعنى، "فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بوساطة فعل الفهم والإدراك" (صالح، 2001، ص52)، فالعمل والأثر الناتج عنه هما ما يُشكِلان المعنى من خلال "فهم المتلقي لأنماط البنية اللسانية وتجربته في ذلك الفهم" (خضر، 1997، ص134)، وهذا ما سنتعرّض إلى توظيفه في أدب السجون العراقي.

وإذا ما استعرضنا تنظير كل من (ياوس) و(آيزر) للنص والمعنى المتولد عنه، نجد أن النص عند ياوس يكون قارئه مندمجا مع تأريخ الاستقبال، وأن الأفق الذي يبدو فيه أولا مختلف عن أفقنا، أي أن النص وسيط بين الآفاق، وإن النشاط الذي يقوم به القارئ في تفسير هذا النص ناتج من فهم النص.

أمّا (آيزر) فهدف إلى زعزعة الرؤية التقليدية للنص، فالعمل لديه يُبنى بوساطة فعل القراءة، ومعنى هذا، أن النص ناتج عن التفاعل بين تخيل القارئ والبنى النصية، أي أنه يرفض العمل كهدف يضم المعنى المخفي للحقيقة، وهذا التغيير يمثل الاهتمام الأول في معنى العمل الأدبي. وكلتا الرؤيتين سنجدها في تحليل نصوص أدب السجون العراقي القائم على تخيّل القارئ والبنى النصية، والاندماج مع تأريخ استقبال النص.

أصبحت توجهات (ياوس) و(آيزر) قادرة على توفير تفسيرات جديدة للأعمال القديمة، من خلال تفكيك بناء النص، وعدم النظر له كأساس مستقر للتفسير وللتأريخ الأدبي، فالنص يعيش عبر القارئ وتَدخُّلَه فيه (سي هولب، 1992، ص174).

والنظرية تختلف مع المبادئ التي تنادي بالعودة للمنابع والإخلاص للنصوص، فعلى القارئ أثناء التأويل ألا يلتزم حدود أفقه التاريخي، أو تجاهل ما عليه القيام به تجاه استقبال النص، وإن المعنى ناشئ من خلال التتبع انعكاساته التأريخية ليتمكن بذلك من التعرّف على تساوق التأويلات المختلفة.

وإذا كانت نظرية التلقي تتفق مع البنيوية بمفهوم العمل المفتوح، ورفض مركزية (اللوكوس)*، وإعادة إدماج الفاعل وتقييم النص الأدبي، فإن البنيوية هي خطوة من العمل في النص، لتُظهر مكونات المعنى من إنتاجية العمل، أي أن العمل يحمل المعنى الذي يؤوِله المؤلِف من خلال البنية النصية التي يظهر بها العمل أمام المتلقي، وهذا يكون بمعنى الدلالة النصية عند المؤلف وليس المتلقي، بينما نظرية التلقي تتبع خطوات المعنى من العمل إلى النص، وهذه الخطوات تنتقل بنا من الفاعل الذي يكتب إلى الفاعل الذي يقرأ ويحكم، لتعمل واقعية التلقي على إخراج غير المتزامن من المتزامن، ليؤدي ذلك إلى دفع المقياس الجمالي السائد إلى الماضي الأدبي. والوظيفة الجمالية للنظرية متجذرة في المتعة الجمالية التي تفتح التفاعل التواصلي بين المؤلف والقارئ (ياوس، 1986، ص112).

وحول أهمية وضرورة التجربة الجمالية، يرى (ياوس) أنه " إذا أردنا كتابة تأريخ أدبي جديد، من خلال رسم يُعيد تكوينه، انطلاقا من بقايا الأعمال والتفرعات التأريخية، والتأويلات، ودعاوى التواصل الأدبي المخفي تحته، علينا أن نسارع إلى معرفة تأريخ التجربة الجمالية ونظريتها، وتظهر لنا ضرورة كل هذا، لأنه يمنحنا الجسر الهرمينوطيقي لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات" (ياوس، 1986، ص112).

وعند تعريفنا للنص، نجده عبارة عن: نماذج سلوكيات من اللفظ في أوضاع اتصالية معينة، تؤدي هذه الأوضاع إلى نشوء معنى جديد من خلال إدماج الفهم ببنية النص، فينتج المعنى، لتكون لغته قادرة على توليد المعنى بناءً على ردة الفعل الناتجة من القراءة لدى المتلقي، وبذلك أصبح لهذه اللغة وظيفة أخرى هي المساهمة في الوصول للفهم، أي إن اللغة إفهامية، والجمالية الناتجة من النص ليست في ذات النص، بل من المتلقي الذي أضفى هذه الجمالية بناءً على حالات مرَّ بها أثناء القراءة التي تُولِد المعنى للنص مِن خلال المتلقي له، وهذا الاهتمام بلغة النص ووظائفها سنجده متجسدا في أدب السجون العراقي.

وأن هذا الفهم للنص لا يتم وفق قراءة معينة، بل قراءة مُتمكِنة، حيث أن المتلقي لا يضع النص في إطار محدِّد لأفق القراءة، فالنص قد يبتعد من خلال القراءة عن السياق الذي أوجده له مُؤلِفه، ومع توالي القُرّاءات يتغير السياق الأصلي ويكون أدبيا، وهذا يجعلنا نصل إلى أن اللغة العربية الأدبية ليست قائمة وفق طريقة ثابتة، فما يُنظر إليه اليوم على أنه ليس أدبا يمكن أن يكتسب في الغد بُعدا أدبيا، إذ النظرية تقوم على إحلال مفهوم ما هو أدبي محل مفهوم اللغة الأدبية، وهذا وجدناه في بعض النصوص التي تُنْسَب إلى أدب السجون العراقي التي كُتبت على شكل خواطر ـ مثلاـ فهذه الخواطر لربما كانت سابقا ليست أدبا ثم تحولت بفعل تأثير القراءة إلى نوع أدبي يمتلك صفات ومقومات تؤهله لذلك.

وبعد أن تبلورت المفاهيم النظرية عن فعل القراءة والتلقي والنص، لابد من وجود مؤثر ذوقي يساهم في توجيه القراءة وتجديد معنى النص ويتمثل هذا المؤثر بالكفاءة الأدبية التي هي عبارة عن تآلف الموضوعات الأدبية التي يقوم القارئ بتجسيدها أو إظهارها بطابع شكلي نصي، فكل قراءة مختلفة للنص هي مؤشر على وجود كفاءة عند القارئ المتلقي المُنشِئ للمدلول الجديد، ونتيجة كون العمل الأدبي مفتوح، فهو في خط مستقيم مع النص من خلال التفسير الذي أوجده، فالعمل الأدبي الآن مفتوح يوصف بتذبذب التكافؤ التفسيري بين المؤلف والمتلقي.

---

* اللوكوس (logos): هو مصطلح فلسفي له معان متعددة، فعند هيراقليس يعني القانون الشامل والاساس للعالم، وعند هيجل يعتبره العقل الكوني (باشلار،1984، ص23).

لذلك أتت نظرية التلقي بعدد من المحاور التي حاولت بها دراسة النص، وهو مالم يكن مألوفا في النظرية النقدية التي كانت معروفة حينها، وهذا بدوره رسم لها خطا ميزها في تعاملها مع النص الأدبي الذي تشمله بالدراسة، وكانت النماذج التي تدرس الأدب قبل ظهور نظرية التلقي عند الغرب لا تناسب التطلعات الجديدة لأبزر مُنظِري النظرية، لذلك كان ظهورها مناسبا لسد الفراغ الناتج في النماذج الأدبية السائدة في ذلك الوقت، فالماركسية عند (ياوس) استُبعِدت، إذ اعتبروها متضمنة للإجراءات الميكانيكية فقط، ومن ثَم فهي تمثل تطبيقا أدبيا عتيقا. والشكلانيون يقومون بتقديم الإدراك الجمالي كأداة نظرية للأعمال الأدبية. أمّا البنيوية فلم تتعرض لمِا هو خارج النص وإنّما اتجهت إلى دراسة بنية النص وكيفية تفاعل مكوناته، مستبعدةً المؤلف، لتُعين المتلقي على تحليل البنى ومعرفة سياق النصوص، والدور المأمول منها في تعديل معنى النص، ممّا أدى إلى توقف النص، وموت المؤلف، وإلغاء تأريخية النص. (سي هولب، 1992، ص74).

بعد ذلك ظهرت نظريات التلقي، والتفكيك، والتأويل، والسيمولوجيا، فرأت في النص مستوى يفيد في القراءة ولا يختزل دور القارئ في الكشف عنه، لتعطي المتلقي دورا جديدا في بناء وإنتاج المعنى وإسناد التحليل اللساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفَهْم (صالح، 2001، ص 33)، وهذا ما أدى إلى تعاظم دور القارئ ليكون هو المحور الحقيقي في أدبيات نظريات ما بعد البنيوية

إن القارئ هو المبدع الحقيقي للمعنى وليس المؤلف، فالنص ما زال لم يكتمل في آفاق بناء المعنى، وإنما هناك المعنى الحقيقي الذي لم يظهر بعد، ويجب على القارئ أن يُوجِد هذا المعنى، ليكتمل النص في معناه المثالي لذلك نجد أن كاتب النص في (أدب السجون) يتطلع إلى القارئ في فهم نصوصه من خلال تحليل المبنى وفك طلاسم المعنى.

إن هذا "النزاع مع التصور البنيوي للأدب يعد أحد المنطلقات الرئيسة التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي" (خضر، 1997، ص121)، بالإضافة إلى النزاع السائد بين المناهج النقدية آنذاك وما حفلت به فترة ستينيات وسبعينيات القرن العشرين ـ في المانيا ـ من أجواء داعية إلى إعادة النظر بالنماذج السائدة والتطبيقات المرحلية، والبحث عن أدوات جديدة، ذات بناء منهجي يُعتمد فيه على توجيه الانتباه إلى القارئ إذ أنه لا يكتفي بإظهار المعنى فحسب بل إنه يساهم في بناء النص فهو المؤلف الحقيقي له في صورته الجديدة.

وفرض سعي (ياوس) لتحديد ملامح الأُنموذج النقدي الجديد عليه، أن يكون قادرا على تلبية متطلبات "توسط الاستقبال الجمالي الخاص بالتحليل شكليا وتاريخيا، والارتباط بين الأساليب البنيوية والتأويلية وسبل جمالية التأثير" (سي هولب، 1992، ص 16)، فهو بذلك يُحدِد الإطار التاريخي للنقد الموجه للقارئ لسد الفجوة الناتجة عن المناهج السائدة التي تتجاهل المتلقي.

وبذلك تعد النظرية حركة تصحيح للفكر النقدي، إذ لابد من إعادة الأهمية لقطبا العمل الأدبي (المؤلف/القارئ) فلا قيمة للنص إذا لم يرتبط مع التطور التاريخي العام، وإن معناه لا يتشكل بذاته، ليتحول الاهتمام من معنى النص عند المؤلف، إلى معناه عند القارئ ليكون بذلك منطلقا جديدا لتشجيع القِراءات المغايرة بشكل مختلف للنصوص الأدبية ولتوسيع الحدود التقليدية في دراسة الأدب، ممّا أدى إلى تطوير فهمنا للأنواع الأدبية التقليدية وتوسيع الأذواق الأدبية، لتتشكل أهمية هذا الاتجاه الجديد في دراسة الأدب، فهو ينطلق من إشكالية نظرية تتعلق بالمعنى، والعمل الأدبي، وموقف المتلقي من خلال وظيفة إيجاد المعنى للنص، والموقف المحدد لهذا العمل، والصلة الناتجة عن هذه الإشكالية والمبادئ التي تنظم ذلك، وهذه الإشكالية وجدناها

تتجسد في نصوص أدب السجون العراقي من خلال تعدُّد انواع القُرّاء فمنهم القارئ السطحي الذي يكتفي بالمعنى الظاهر، ومنهم القارئ المتذوق للنص الذي يكشف مكامن الجمال، ومنهم القارئ المُنتِج للنص الذي يُسهِم في إعادة إنتاج معنى جديد.

وتُمثّل العلاقة بين أدب السجون العراقي ونظرية التلقي علاقة تكاملية قائمة على أساس تسخير النصوص الأدبية لتجارب الاعتقال وفق نظرية التلقي لتحقيق أهم ركن من أركان النظرية وهو (استجابة القارئ) للنص الذي بدأ بفهم لغته ـ بأبسط صورة ـ وصولا لتذوقه وليس انتهاء بإدراك الظروف المحيطة به، وتكون هذه العلاقة أكثر وضوحا من خلال دراسة تأثير أهم عاملين هما: (اللغة) و(الفكر) اللذين من الممكن أن ينتج عنهما دلالات جديدة وأساليب متنوعة في التعبير على وفق أصناف التفكير، وقد ظنَّ اليونانيون أن كل ما يقع من عمل في الذهن (الفكر) لابد أن يتراءى في اللغة لأن اللغة عندهم عبارة عن ترجمة وافية صادقة لكل هذه العمليات الذهنية، فالدلالة نتيجة حتمية للتفكير عند الفرد المتكلم، وهي تبعث على التفكير أيضا لدى الفرد السامع، والتعبير من الغير يتبعه تفكير لدى السامع والتفكير لدى السامع يعقبه تعبير عنه للغير الآخر، ومن هنا تُكوِّن اللغة والفكر سلسلة متصلة الحلقات تبدأ بتأثر المتلقي بما يُنقل إليه الأديب من أفكار، فَيُعمِل عقله ثم يعبّر عن قراءته للنصوص بوساطة اللغة، فاللغة هي الناقل للأفكار منه وإليه، وبذلك تكون سببا للتفكير ونتيجة له في ذات الحين (بن نعمان،1998، ص85).

ومن هنا يمكن القول أن التواصل الفكري للقارئ مع الأديب يتم بوساطة العمل الأدبي، وذلك التواصل يعد عنصرا بالغ الأهمية في فهم النصوص الأدبية، فالحياة ذاتها تواصل مستمر، والأديب السجين يَشْرَع في تواصله مع الآخرين إبتداءً من أُولى لحظات سلب الحرية منه، ويستمر في تواصله حتى وفاته إذا ترك أثاراً فنية أو فكرية بعده، وإن عُدّ هذا التواصل تواصلا غير مباشر، فالتواصل هو تعبير عن الحياة ومن دونه يجد الأديب نفسه ليس حبيسا لجدران السجن فحسب بل هو اشبه بحالة شلل في الاجزاء المسؤولة على الحركة في الدماغ مع الوعي الكامل.

وإذا ما تعرضت الأمم إلى اضطرابات اجتماعية أو سياسية أو فكرية واقتصادية فإن تبعات ذلك تنعكس على التواصل الحاصل بين أفرادها وجماعاتها وهيئاتها ومؤسساتها (إبرير، 2005، ص31) والأديب ليس بمعزل عن التعرض لهذه الهزّات وهي سبب دافع له لإنتاج نصوص أدب السجون.

وممّا تجدر الإشارة إليه هو اعتناء (آيزر) بقضية بناء المعنى وطرائق التفسير النصي عند المتلقي عبر مجموعة من الإستراتيجيات التي يعتمدها ليكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج القرائي بوصفه نشاطا مُنْتَجَا (عليوي، 1999، ص96).

فطرائق التفسير وتعددها تمنح تعددا للمعنى وهو ما يجعل عملية القراءة نشاطا مُنْتِجا، وهذا ما دفع (آيزر) إلى وضع استراتيجيات القراءة التي تُسَهِل على القارئ عملية القراءة، وعملية فهم النص أيضا، فعندما يعلم القارئ كيفية التعامل مع النصوص يكون أكثر قدرة على الوصول للمعنى، ومن أهم ما ركزّ عليه (آيزر) في دراسة النصوص هو التعامل مع الفجوات التي يتركها المؤلف في النص ليجعل القارئ مشاركا في إتمامه، فمتى ما نجح القارئ بملء هذه الفجوات يبدأ التواصل، وتعمل الفجوات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقات بين النص والقارئ لتبني الفراغات عملية التصوّر التي يقوم بها القارئ بناء على شروط النص (آيزر،1987، ص101)، ومتى ما بدأ القارئ في التفكير بالفراغات وما يملؤها به، والتساؤل

عن أسباب وجودها، بدأ بالتفاعل مع النص، ومن هنا تبدأ عملية البحث عن المعنى وإعادة إنتاج النصوص التي هي أساس وظيفة التلقي والغاية منه.

لقد كانت عملية استخراج المعنى لدى (آيزر) محط اهتمام لديه، كونه قام مسبقاً بوضع أسس لعملية القراءة والتحليل التي هي عملية إعادة تكوين النص، وممّا أثار اهتمامه هو السؤال عن كيف؟ ومتى؟ يكون للنص معنى لدى القارئ (سي هولب، 1992، ص153)، لأن اختلاف تفاعل القُرّاء يخلّف تباينا في المعنى وإنتاجه، ويفتح الأفق لتعدد القراءات، وهذا ما يبين إرتباط النص بالمتلقين قراءة وقيمة، فعندما يُطلَق النص للقارئ يصبح ملكا له ولفكره، وتتعدّد معانيه تبعا لفهم المتلقي وثقافته وذلك ينبع من مدى التفاعل مع النص الذي ركّز عليه (آيزر)، فقراءة النص بغياب التفاعل تعتبر قراءة سطحية لا تعطي معنى جديدا ولا تصل إلى حد عميق من معنى النص، فالمعنى ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده وإنما هو تأثير تصوريّ السمة يجب معايشته والإحساس به، وهو يقع بين منتصف المسافة بين الوجود المادي حيث يمكن معايشة المادة والإحساس بها وبين التفكير ومَلَكتَه، إذ يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق دائما في النص وإنّما أنماط وهياكل تُثير القارئ ليصنع الحقائق (الرويلي والبازعي، 2002، ص285).

لذلك من المفترض أن يتفاعل القارئ والنص مع بعضهما البعض وهذا التفاعل لا يَنتُج إلاّ عندما ينتج إحساس المتلقي بالنص الأدبي وقراءته لاستخراج المعنى، وهذا ما يفسر أيضا سبب اختلاف القراءات وتعددها للنص الواحد باختلاف طبيعة تفاعل القُرّاء مع النص، ومن هنا جعل (آيزر) للنص الأدبي قطبين وسماهما (القطب الفني) و(القطب الجمالي)، الأول هو نص المؤلف والثاني هو الدلالة الجديدة التي ينتجها القارئ (خضر، 1997، ص16)، وهذان القطبان ظهرا بصورة جلية في نصوص أدب السجون العراقي.

فبتفاعل القارئ مع القطب الفني ينتج القطب الجمالي الذي يعتمد على مدى عمق قراءة المتلقي للنص وبحثه عن المعنى لإعادة إنتاجه فعلاقة النص والمتلقي هي جدلية تستدعي من كل واحد منهما أطروحة تقتصر عليه فيكون حضورهما فيها حتميا لا زوال له، ويكون وجودهما بقاء لا يتناهى، وهي بذلك متلازمة الحضور على هذه الصورة ذات طبيعة تكاملية، إذ لا وجود للأدب من غير قارئ ولا جود لقارئ من غير أدب (خضر، 1997، ص83)، وكلّما تعمّقت العلاقة بينهما كلما كان استخراج المعنى أوضح وأدق. وهذه العملية يجب أن تكون من خلال وعي وإدراك القارئ لتكوين قراءة عميقة منفتحة وإعادة إحياء النص، فالبحث عن المعنى يرتبط بالإدراك بصورة أساسية، لأن النص ينطوي على مجموعة من العلاقات التي يحدد معناها بفعل الإدراك (هيلين واوتان، 1998، ص17).

وإن إدراك المتلقي لتلك العلاقات، والتفاعل معها، والبحث في ماهيتها، وأسباب ارتباطها مجتمعة يصل به إلى المعاني المراد الكشف عنها، إذ وصف (انكاردن) الإدراك: بأنه الفعالية الأولى التي تجعل القارئ على صلة بالعمل الأدبي والإدراك لا يكون نشاطا أدبيا محضا، وإنما هو عمل فكري لإقامة العلاقات بين تراكيب العمل وإعطاءها طابعها الملموس من خلال منحها دلالة جديدة في البناء الإجمالي، وكذلك ملء الفجوات التي يعتقد (انكاردن) أنها منتشرة في أي عمل أدبي (ياوس، 1986، ص201)، وقد تحققت هذه الدلالة الإجمالية التي أشار إليها (انكاردن) في أدب السجون العراقي، فعندما يدرك المتلقي الدلالات والتراكيب يقوم بفعل التحليل، والتفسير، والربط بين تلك العلاقات ليصل إلى المعنى الذي يبحث عنه، والوصول إلى المعنى يتطلب وجود

خلفية ثقافية للقارئ لأن اكتشاف المعنى الجديد يحتاج لموهبة الفرد وتجربته وثقافته (عبد الحميد، 2000، ص29)، وتعود عملية إنتاج المعنى لإعمَال العقل اثناء قراءة النص، فعملية القراءة هي عملية تقوم على حث المتلقي لإعادة استرجاع ما يحفظه في الذاكرة من صور وتراكيب لغوية ليقوم بربطها مع الدلالات والتراكيب الموجودة في النص لإخراج المعنى، إن العملية العقلية في تلقي نص ما ليست مجموعة اعتباطية من الانطباعات الذاتية المحددة، ولكنها بالأحرى إنجاز لتوجهات معينة لها في عملية إدراك موجهة يمكن فهمها وفقا لدوافعها الأساسية وإشاراتها المثيرة، كما تم وصفها عن طريق اللسانيات النصية (الغذامي، 1994، ص123)، فالإدراك يعمل على توجيه التجربة وإعمالها وفق الانفعالات التي تتعامل مع النص، ومن خلاله يستطيع القارئ الدخول في عوالم النص الدلالية واللسانية، ويجد ما يبحث عنه، ويُحدِد كيفية قراءة النص، ويفتح له مجالا لطرح الأسئلة مع كل ما يقابله ويثير فضوله، فالعمل الأدبي يُفهم من خلال بنيتين بنية العمل وبنية الإدراك (عليوي، 1999، ص99)، وهاتان البنيتان ينتج من خلالهما المعنى ويعاد تشكيل النص وهما يساعدان في فهم النص، فإدراك التواصل الذي تضمره ما تسمى بـ (الظواهر الأدبية) هو غاية تستهدفها أبحاث جديدة تتطلب نظرية كفيلة باعتبار التفاعل بين الإنتاج والتلقي ضمن تحليلات جديدة تفيد التلقي وبوساطة هذا التفاعل يتم التبادل الدائم في إنتاج المعنى بين المؤلفين والقُرّاء، فإدراك المؤلف لدور المتلقي في إنتاج العمل النصي يجعله يُنتِج نصا يحاكيه ويستفزه ليساهم معه في تكوين النص من جديد، والنص لا يقوم إلاّ باستخراج المعنى والذي بدوره لا يستخرج إلاّ من خلال إدراك المتلقي وقراءته الواعية للنص، وذلك يسهم بتكوين عمل متكامل محققا ما نشأت من أجله نظرية التلقي وما آلت إليه (ياوس، 1986، ص86).

وبناء على ما سبق فأن أدب السجون العراقي حقّق الهدف المنشود من التفاعل بين القارئ والنص فكانت قراءة نصوص أدب السجون العراقي نشاط مكثف وفعل مُتَحِرك يحاول القارئ بوساطته استكشاف أغوار النص وفقا للمنظور الجديد لنظرية التلقي. فالقراءة هنا لا تسير في اتجاه واحد إنّما هي تسير في اتجاهين مختلفين هما: **الاتجاه الأول**: ويكون من النص إلى القارئ، و**الاتجاه الثاني**: يكون من القارئ إلى النص، وإن إدراك القارئ لأغوار النص يعد خطوة أولى للوصول إلى المعنى مع الاختلاف في كيفية ونوع الإدراك لكل متلقي والذي بدوره يؤدي إلى تنوع الفهم للمعنى، وتنوع إعادة تشكيل النصوص، بالإضافة إلى أن اختلاف الإدراك من قارئ لآخر يدل على مرونة النص تُلَمس من خلال فهم القُرّاء وهذا عنصر مهم في فهم النص وتلقيه، وهو ما يجعل نصوص التجربة الاعتقالية تتصف بمرونة إنتاج المعنى من وجهة نظر القارئ.

2.5. الدراسات السابقة المُشاكلة لموضوع الدراسة

تعد الدراسات السابقة إطاراً مرجعياً مهما لابد من الرجوع إليه وقد ركز الباحث على بعض الدراسات السابقة التي لها علاقة بموضوع دراسته الحالية سواء أكان ذلك بصورة مباشرة أم غير مباشرة وسيتم استعراضها حسب التسلسل الزمني ـ من القديم إلى الحديث ـ لها، وشملت على محورين وكانت على النحو الآتي:

2.5.1. المحور الأول: الدراسات التي تناولت نظرية التلقي:

1- دراسة عبد العزيز (2015) بعنوان: فاعلية التلقي بين البلاغة العربية ونظرية التلقي.

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن فاعلية التلقي بين البلاغة العربية ونظرية التلقي". وذكر البحث أن البلاغة تعني الوصول إلى الغاية والمنتهى، ومنتهى الغاية في التفكير البلاغي وصول الرسالة التي يهدف الباحث إلى إيصالها في صورة واضحة جلية، وليس هذا فحسب وإنّما تحمل أيضاً الطابع التأثيري الذي يتمكن من وجدان المتلقي ويؤثر فيه. كما أوضحت أن المفهوم يتجاوز الخطاب النفعي الإخباري إلي الخطاب الأدبي، وذلك من خلال قوله: مع صورة مقبولة ومعرض حَسَن. كما بين أن البلاغة العربية درست الخصائص الفنية للخطاب، وتمايز التراكيب فيما يتصل بالدلالة، ووقفت عند العديد من السمات التعبيرية، واستخلصت كثيراً من الملاحظات فيما يخص بناء التراكيب، ومن ثم رسمت الخطوط الرئيسة التي ينبغي أن تصحح خطأ المُنشئ عند صياغة رسالته، وإنتاج خطابه. كما أظهرت أن من المسائل التي توقفت عندها البلاغة هي ما تعرف بـ (خطاب الرسائل)، وهذا اللون أخذ طريقه مع انتشار وسائل الكتابة وأدواتها، ومع بداية عصر التدوين.

كما بيّنت الدراسة أن قراءة النص الأدبي وآليات تلقيه تعد إحدى الإشكالات التي عانت وما زالت تعاني منها مناهج القُرّاء إلى وقتنا الحاضر. وجاءت نتائج البحث مؤكدة على توحد البلاغة بين طرفي العلاقة النص/القارئ، وتؤمن بأن للنص الأدبي معني أحادياً، ولابد لهذا المعنى أن يتسم بطابع البيان والوضوح. وأن البلاغة درست الوسائل التعبيرية، والعناصر الجمالية التي يمتاز بها الخطاب الأدبي ووضعت قواعد ومعايير مسبقة ينبغي على المتكلم أن يتقيد بها .

2- دراسة شوقي (2016) بعنوان: نظرية التلقي وقراءة التراث العربي، تطبيقات على النقد الأدبي في العهد المريني.

هدف البحث هو التعرّف على نظرية التلقي بمفهومها الغربي والتأصيل لها في التراث العربي والتطبيق على نماذج أدبية في العهد المريني. اشتمل البحث على محورين أساسيين هما: المحور الأول حدّد منهج قِرائي خاص في تحليل بنية الخطاب الفكري العربي المعاصر، وذلك من خلال القراءة الاستنساخية أو ما يسميها القراءة ذات البعد الواحد، والقراءة التأويلية أو ما يسميها بالقراءة ذات البعدين.

وتَتَبعَ المحور الثاني جهود باحثَين حيال نظرية التلقي، وهما: (هانز روبر ياوس) الذي تمثّلت جهوده في اكتشاف جمالية التلقي الأدبي، وأفق الانتظار، أمّا الباحث الثاني فهو (فولفكانك آيزر) الذي يعد واحداً من أعمدة جامعة كونستانس، وتلميذ آخر لـ (كادامير) وقد قاسم زميله (ياوس) في تحليل النص الأدبي.

واختتم البحث بالإشارة إلى ثلاث مرتكزات لجمالية التلقي أو نقد (استجابة القارئ) وهي: أولا: الواقع الذي يُعير الاهتمام إلى أولويات صيرورة النص، ويفترض فيه وجود بنيات داخلية تسمح بتحديده، وتتمثل في المكوّنات اللغوية والسيميائية والتركيبية، وثانيا: التلقي الذي يراعي التأريخ، وثالثا: الشروط أو الظروف التي تتحكم في تفاعل النص مع القارئ.

3- دراسة بوفاتح وكتانة (2019): بعنوان نظرية التلقي منطلقاتها وتجلياتها في التراث البلاغي، النقدي العربي.

عالجت هذه الدراسة موضوعاً مهمّاً في مجال النقد المعاصر متمثلاً بنظرية التلقي والتأويل التي تشغل الحيز الأكبر وتنال الحظ الأوفر من النقد المعاصر. هذه النظرية التي ظهرت كرجع الصدى لتطورات أدبية وفكرية واجتماعية في أوربا؛ وهي تُعنى بالقارئ ومدى تجاوبه مع النص فهماً وتأويلاً، وذلك بعد أن ظلّت العناية بالمؤلف تارة وبالنص تارة أخرى هي الغالبة على التنظير النقدي الغربي. وقد حاز المتلقي في النظرية البلاغية النقدية العربية القديمة قصب السبق، وحظي بالعناية الكبيرة في كل ما أبداه البلاغيون والنقاد العرب في معالجتهم للنص وتحليلهم للخطاب. وهو ما التفتت إليه النظريات الغربية المعاصرة

في نظرية التلقي التي كانت بداية ظهورها بأفكار المنظّر الألماني (ياوس) من خلال تركيزه على مراجعة ما سبقه من نظريات وفرضيات اهتمت بالمتلقي كأساس في العملية الأدبية والنِتَاج الفني. كما طرح بعده نظيره (آيزر) عددا من المفاهيم المتعلقة ببيان الصلة بين الأدب والمتلقي؛ فالمنطَلَق في عملية تحليل النص عند (آيزر) يستند على نحو أساسي إلى فعل التلقي في إدراكه للمعنى الأدبي، ذلك أنّ في النص فجوات كثيرة يُنْتَظر من المتلقي أن يقوم بعدد من الإجراءات بشأنها لتكتمل صورة المعنى ويتم الوصول إلى الغايات القصوى في فهم النص.

4- دراسة آل فردان (2020) بعنوان: نظرية التلقي في الأدب، إطار نظري وأنموذج.

هدفت الدراسة إلى تسليط الضوء على نظرية التلقي التي تأسست على يد الألمانيين (هانز روبرت ياوس) و(فولفغانغ آيزر) عام (1966م) لتُوطِّد في النقد الأدبي علاقة القارئ بالنص، وتجعل له حضورا في فهم النص وتأويله، بعد تصارع المدرسة القديمة التي تركّز على المؤلف في فهم النص مع المناهج الحديثة التي تركّز على النص بعيدا عن المؤلف.

وتحاول هذا الدراسة تقديم النظرية لغير المتخصصين من القُرّاء، فيُعرِّف بالنظرية وآفاقها، وأنماط القُرّاء فيها، ثم آراء النقاد والأدباء ولاسيما العرب بها، كما تُلمِّح إلى بعض الإشارات والتلميحات التي وردت عند النقاد والبلاغيين العرب حول بعض المفاهيم التي جاءت بها نظرية التلقي. وتقدم الدراسة درسا تطبيقيا لكيفية تحليل نص أدبي وفق هذه النظرية كأنموذج يسهّل على القُرّاء معرفة النظرية تطبيقا بعد أن تعرفوا عليها نظريا.

5- دراسة العوضي (2022) بعنوان: نظرية التلقي المفهوم والنشأة قصيدة (بعد سنة) للشاعر غازي القصيبي أُنموذجا.

يناقش البحث نظرية التلقي وجذورها التاريخية وأهم مبادئ هذه النظرية، وما لها من وجهات نظر أثرّت في الأدبين الغربي والعربي، كما تحدّث عن أهم الرواد الذين أسهموا في نشر وتعميم أفكارهم، وظهور مدارس مختلفة انبثقت من مبدأ التلقي فيما بين الأديب وعمله الأدبي. ويعرض البحث أهم المفاهيم التي صِيغَت لتوضيح أفكار النظرية، ووجهات النظر المختلفة التي دافعت وانتصرت لفكرتها، فمنها مَن ركزّ على حاجات المجتمع وأخرى ركزّت على الشكل فقط غير آبه للمعنى. كما رأينا فيها أهمية القارئ ودوره في تحليل النص، وانعكاس فكره وحاجاته النفسية فيما يُؤوّل وينقد، وذلك لأن هذه النظرية تعتبر جميع أبعادها بيد القارئ اذ تعده الحجر الأساس في العمل الأدبي، ووجدنا فيها اعتبارها المتلقي هو العامل الرئيس في نجاح النص من عدمه.

2.5.2. المحور الثاني: الدراسات التي تناولت (أدب السجون):

1- دراسة عماد عبد الوهاب خليل (2019) بعنوان: جماليات أدب السجون في رواية (للقضبان رواية أيضا) لحسين حلمي شاكر.

ألقى البحث الضوء على جماليات أدب السجون في رواية " للقضبان رواية أيضا" ل حسين حلمي شاكر؛ حيث تتقاطع تجربة السجن مع حركة النضال الفلسطيني في رواية الأديب الفلسطيني حسين حلمي شاكر" للقضبان رواية أيضا" لتعكس جانبا مهما من الحياة القاسية التي عاشها المعتقلون الفلسطينيون في سجون الاحتلال، فهي معاناة ذات أبعاد إنسانية واضحة،

وصرخة مدوية فاضحة لتجاوز الاحتلال الإسرائيلي لكافة الحدود في المعتقل السياسي، والإيغال في انتهاك الكرامة الإنسانية. والسمة الفنية الواضحة في هذه الرواية هي بساطة السرد، وتبقى هذه الرواية تجسيداً لأدب السجون وهو أدب إنساني نضالي، وُلِد في عتمة السجون وخلف القضبان تعبيراً عن الوجع اليومي والمعاناة النفسية، ومرارة القهر الذاتي للمعتقل، فضلا عن أنه يعكس رغبة جامحة في التحرر من قيود المحتل.

2- دراسة صالح (2020): بعنوان شعر السجون في الأدب الأندلسي، دراسة موضوعية.

يمثّل أدب السجون في الأدب العربي القديم واقعا وظاهرة متميزة منفردة بسمات ومعطيات خاصة فقد عَرَفَتْ هذه المجتمعات في تلك العصور ظاهرة السجن بالنسبة لعامة الناس بشكل عام، وبالنسبة للمثقفين والعلماء والشعراء على نحو خاص أيضا وعلى الرغم من قُرب الشعراء دوما من الملوك والأُمراء واستخدامهم لمدح وإبراز صفات الحاكم إلاّ أنهم لم يسلموا من الظلم والبطش. ونظرا لما مرت به الأندلس من أحداث سياسية واجتماعية وتأريخية خطيرة على مرّ العصور كان السجن ظاهرة عامة ملازمة لهذا المجتمع بتقلباته الكثيرة المتعددة. وقد تأكد للباحث أن هذه الظاهرة تستحق البحث والدراسة لكثرة ما تعرّض إعلام الشعراء وكبارهم إلى السجن والبطش.

وما حفّز الباحث على دراسة هكذا موضوع هو قلة البحوث والدراسات التي تناولته من جهة بالإضافة إلى ما يتسم به الموضوع من جِدة وطرافة من جهة أخرى. أمّا بخصوص منهج البحث المستخدم فنظرا لتَعقُّد وتعدد جوانب موضوع البحث فقد لجأ الباحث إلى اعتماد مناهج في البحث لتغطية موضوع البحث إذ اعتمد الباحث على المنهج التاريخي، والفني، والاجتماعي، والنفسي، حيث أعطى الباحث لكل منهج من هذه المناهج دور ومساحة من البحث، وقد جاءت خاتمة البحث مُلخِصة لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

أمّا بخصوص الصعوبات التي واجهت البحث فهي تتمثل بـ:

أ- تعدّد جوانب موضوع البحث، فشعر السجون من الموضوعات المهمة النادرة التي لم تلقَ الاهتمام كغيرها من الموضوعات.

ب - الإشارة إلى الجوانب النفسية التي عانى منها الشاعر أثناء كتابته للقصيدة كانت من الصعوبات التي واجهت الباحث.

ج- قلة المصادر المتوفرة نظرا لتوسع الموضوع وارتباطه بمجالات تأريخية واجتماعية وندرة البحث فيه.

3- دراسة الدسوقي (2020) بعنوان: شعر السجون الحديث ومضامينه بين العربية والفارسية، دراسة مقارنة

اشارت الدراسة إلى أن أشعار السجن أو الحبسيات هي إحدى فروع الشعر الغنائي -أدب الوجدان والمشاعر الصادقة- وهو ذلك الشعر النضالي الذي ترعرع خلال الأسر أو الحبس، وقد ضمّن بعض الشعراء ــ الذين ذاقوا ويلات السجن ــ أو الحبس أشعارهم جزء تحت عنوان (الحبسيات)، وهي تلك الأشعار التي يُعبّر فيها الشاعر عن أوضاعه الروحية والجسمية في السجن، فهي وُلدَت في ظروف خاصة، وارتبطت بتجربة مُرة وهي تجربة الحبس بكل ما تحمله من دلالات المنع، والقمع، والحصار، وهي تلك القصائد المهرّبة من خلف القيود.

وقد حاول الشعراء نسيان رتابة الحبس وما به من آلام بخلق فضاءات أخرى عبر شِعرٍ تجاوزوا به جدران السجون وما تحويه من قيود وحواجز، كتواصلهم مع الأهل والمجتمع خارج السجن، أو عن طريق الإيمان وأبعاده الروحية والتوبة.

ويعد الحديث عن السجن والموضوعات المرتبطة به من أهم وأقدم مضامين الحبسيات؛ إذ إن الشعراء عنوا فيها بوصف السجن وعلة سجنهم، ورأيهم في السجن. كما أن البعض منهم قد تحدّث عن ضيق السجن وسوء أخلاق المسجونين، وعن الصعوبات والألم الناتج عن التعذيب داخل السجن، وعن الظلمة والتلوث وسوء التغذية، واستواء الليل بالنهار، والحرارة والبرودة الشديدتين وعن العجز، والضعف، والظلم، والوحدة، وغدر الأصدقاء، وغيرها.

أمّا في الشعر الحديث والمعاصر فبالإضافة لهذه المضامين السابقة وُجِدت مضامين حديثة كالحديث عن (الحرية، الديمقراطية، المساواة، حب الوطن ومقاومة الاستعمار.. الخ). وهناك تشابه كبير بين مضمون هذه الأشعار قديما وحديثا في العربية والفارسية؛ بسبب تشابه الظروف السياسية والاجتماعية العامة.

وهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على أهم مضامين شعر الحبسيات في اللغتين العربية والفارسية وأوجه الشبه والاختلاف بينهما في الشعر الحديث والمعاصر. وقد انتهج البحث المنهج التحليلي الوصفي المقارن.

4- دراسة المغناوي (2022) بعنوان: أدب السجون، حكايات مَن عاشوا قهر السجن ومرار التعذيب.

اشارت هذه الدراسة إلى أن أدب السجون والمعتقلات هو جزء لا يتجزأ من الأدب العربي بصفة عامة، وهو من أصدق أنواع الكتابة سواء أكان ذلك على مستوى النثر أم على مستوى الشعر فهو يُكتب في أجواء من الألم، والأمل، والمعاناة، والصبر، والتأمل، داخل السجون.

وأشارت الدراسة إلى أن أدب السجون من الناحية التاريخية هو أدب فرض نفسه على الأدب العربي منذ قديم الزمان، فقد جسد شعراء العرب المسلمين أشكال التعذيب في السجون ومراحله وأساليبه. كما تطرقت الدراسة إلى الأعمال الأدبية التي عكست تجربة السجن شعرا وهي كثيرة، منها: (حصاد السجن) لأحمد الصافي النجفي، و(شاعر في النظّارة) و(شاعر بين الجدران) لسليمان العيسى، موضحة أنه من خصائص أدب السجون أنه يعالج بكل انواعه مختلف ألوان القمع التي تُمارس ضد السجناء. واختُتِمت الدراسة بالإشارة إلى أن أدب السجون يأتي للدفاع عن حرية السجين وكرامته ووجوده السياسي والفكري.

5- دراسة جاسم (2022) بعنوان: جدلية الثابت والمتحول في سرد السجن، قراءة في روايتين عراقيتين.

كشفت الدراسة أن أدب السجون هو أدب مبني على رد الفعل المتأتي من عنف السلطات ـ في الأغلب ـ ويتعلق بالواقعية أكثر من تعلقه بالتخيل لسعيه التوثيقي، وهذا لا يعني غياب التخيل، ودرس هذا البحث روايتين عراقيتين موضوعهما السجن وما حوله، ويكشف بوساطة المنهج البنيوي التركيبي التقنيات السردية التي اعتمدها الكاتبان لبيان سوداوية الحدث، واختار البحث الرواية لبيان أدب السجون من دون غيرها؛ لأنها تمتلك القدرة على تصوير المواقف ورسم الأفكار، ومن مقومات السجن: المكان، والموقف، والفكر، فضلا عن الأصوات السردية المركزية والهامشية التي تمتلك التفسير الوظيفي للمواقف.

6- دراسة حسن (2018) بعنوان: من أدب السجون العراقي

هي محاولة لتقديم تبرير علمي لهذا النقص في التصدي لدراسة أدب السجون في الأدب العراقي إذ يرى المؤلف " أن واحداً من أهم العوامل في هذه المفارقة إذا أردنا تخريجها علميّاً هو أن بعض حالات الاعتقال والتعذيب والمعاملة الوحشية يؤدي إلى اضطراب نفسي خطير يسمّى (عاقبة الشدائد الفاجعة) والذي يتمثل بالقلق الشديد عند استعادة ذكرى التجربة المدمّرة أو وجود عوامل مثيرة مشابهة لها حيث يُصبح الشخص وكأنه يعيش التجربة المؤلمة من جديد. وعند محاولة الكاتب استعادة تلك التجربة المُهلكة وتسطيرها كتابةً، تجتاحه أحاسيس عنيفة وكأنه ما زال يحيا وسط أُتُونِها ويكتوي بألسنة لهيبها. وقد تكون محاولة التجنب اللّاشعورية لمرارة التجربة واستعادة أهوالها سبباً مهماً في ابتعاد المبدع عن تسطير الفاجعة السابقة "(حسن،2018، ص8).

كما يرى المؤلف أن هناك عاملا آخر لهذا التجنّب له علاقة بالشعور بالذنب، وهو التعبير العلمي المكافئ لوصف (العار) الذي نستخدمه تقليديا، ومنه الذنب الذي يلتصق بـ (الناجي) من هذه التجربة في الوقت الذي مات فيه رفاق له عانوا من أشرس صنوف التعذيب، فالناجي من الشدائد الفاجعة يُحمِّل نفسه ما يُسمّى بـ (ذنب البقاء) ومحوره المركزي هو التساؤل المُوجع: لماذا بقيتُ حيّاً في حين مات رفاقي واستشهدوا؟ وقد يرتبط الإحساس بـالذنب الذي يعتمل في أعماق المبدع (الناجي) بانهيارات وتراجعات ونُكوصات سلوكية قدّمها في ظلمات التجربة القاسية وظلت أشباحها المطارِدة تلاحقه في لحظات استرجاعها خصوصا حين يكون هناك أشخاص وكتّاب آخرون كانوا (شهوداً) على سلوكيات نكوصية قام بها خلال فترة السجن، ولكن الانسان ليس كائنا خارقا، ولكل إنسان ــ كما ثبت ذلك علمياً وبالتجربة المختبرية والحياتية ــ نقطة انهيار يتهاوى بعدها ويتحطم ويقوم بأفعال لا يعقلها هو نفسه.

2.5.3. المحور الثالث: التعليق على الدراسات السابقة:

بعد ذكر أهم الدراسات السابقة التي تناولت نظرية التلقي وأهميتها في الأدب العربي، والدراسات السابقة التي تناولت أدب السجون بمفهومه ومراحل تطوره يحاول الباحث أن يبين أهم مميزات تلك الدراسات واختلافها مع دراسته الحالية إذ شخّص الباحث مميزات عدة منها:

1- تختلف الدراسات السابقة عن الدراسة الحالية في بيئة التطبيق حيث طُبِقت هذه الدراسة على أدب السجون العراقية.

2- لاحظ الباحث قلة الدراسات التي تناولت أدب السجون في العراق، إذ لا توجد دراسة (في حدود علم الباحث) تناولت أهمية نظرية التلقي في أدب السجون العراقي.

3- تعد الدراسات السابقة مرجعا مهما في مجال الأدب ويمكن أن تُقدِم للباحث والقارئ على - حدٍ سواء - فائدة في فهم النصوص الأدبية.

4- لم تُركز الدراسات السابقة على أهمية تطوير بيئة تفاعلية لضمان استجابة المتلقي واستثمار تأثره بالنصوص الأدبية أو التفاعل مع مضامينها.

5- أن تعدد الدراسات وتنوعها منهجيا وجغرافيا يُثبت مدى أهمية توظيف نظرية التلقي في الأدب عامة وأدب السجون العراقي خاصة.

يرى الباحث أن نجاح قراءة أي عمل أدبي يُشترط فيه توافر الحد الأدنى من تحقق مضامين نظرية التلقي التي سبق ذكرها في طيات هذا الفصل، وعدم إهمال دور أي من أركان النظرية (المبدع ـ النص ـ القارئ) فلا غنى للقراءة المنتجة عن أحد منهم، وهذا الأمر يمهد لتحقق المتعة الجمالية التي هي ــ وفق نظرية التلقي ــ قائمة على العلاقة بين النص والمتلقي.

وضعت المرجعية الفلسفية اطارا للثورة على البنيوية من خلال اعتبارها المتلقي هو العامل الأهم والأساس في إنجاح أي عمل أدبي مستندة الى الارتباط الوثيق للعمل مع الاحداث التاريخية والاجتماعية وعدم الفصل بينها، ليصل العمل متكاملا إلى المتلقي الذي ـ لابد أن يكون ـ يتلقى العمل وهو مذُخّر بخلفيه ثقافية تمكّنه من استقبال النص وتلمس جوانب الإبداع فيه.

ومع رؤية (ياوس) للنص الذي فضّل اندماج القارئ مع تأريخ استقباله ورؤية (آيزر) الذي كان النص لديه ناتجا عن التفاعل بين كلمات العمل التي تُحفّز خيال القارئ أصبح المعنى الجديد للنص يتكون من تفكيك النص القديم وإعادة إنتاجه من جديد بإنتاج معاني جديدة متنوعة بتنوع القرّاء وتجدّدهم في كل وقت وزمان، وهذا ما انطبق على كتابات أدب السجون التي نجحت في الوصول إلى المتلقي حتى بعد اندثارها ومضي اجيال كاملة على كتابتها بسبب سياسة الأنظمة الحاكمة.

III الجزء

السجون العراقية

3.1. تطوّر أدب السجون العراقي

يُعد أدب السجون بمثابة رد فعل أسُتعمِلَ للبوح والفضح والإدانة، بأسلوب أدبي فني، إذ كان السجين المثقف يناضل بسلاح الكلمة من أجل استعادة حريته والخلاص من كل أشكال السلب والامتهان، مخترقا محظورات السلطة، واعيا لضرورة الحكي وقوة البوح " فهناك مفكرون وسياسيون وكتّاب عالميون تم أسرهم من وقت إلى آخر من قبل حكوماتهم لإيقافهم عن التحدث بأفكارهم، فهم كانوا محتجزين في العزلة التامة، وكانت الاتصالات ممنوعة تمامًا، وكانت نوافذهم مشوبة بحيث لا يدخل حتى ضوء النهار إلى زنازينهم وما إلى ذلك، ليس فقط لتقييد حركتهم جسديًا، بل لترويعهم نفسياً، ومن هذا الضغط النفسي، تظهر كمية كبيرة من الأعمال، التي تثبت حقيقة أن خيال الإنسان لا يمكن أبداً أن يكون محبوساً، فالكتابة بالنسبة لهم تعمل كأداة استراتيجية لهزيمة نظام الاحتجاز" (Magaray,2020, p. 1102).

وإذا كانت نظريات ما بعد الحداثة تمثل ثورة على رتابة الواقع الأدبي أو نكوصه من وجهة نظر أتباعها، فإن أدب السجون المعاصر يماثل ذلك الانتقال، وإن كان أدب السجون في أحايين كثيرة يتبع الحداثة فلا غرو أن يتأثر بالكتابة عبر النوعية، فلما كانت الحداثة وما بعدها تنزعان إلى عدم التقيّد بالشكل أو الانقياد له دون المضمون، كان لابد لتجربة انتقال أدب السجون من مجرد نصوص متناثرة في فضاء العصور السابقة أندثر جُلها أو كتابات على جدران أصبحت أثراً بعد حين من الزمن إلى نوع أدبي قائم بذاته سُخِّرت له مؤسسات، وتُطْبَع له مطبوعات دورية، فأدب السجن وَجَدَ في بعض الأدباء ملجأً له، ربما ليس برغبتهم وإنما أرغموا عليه كونه لسان حالهم في سجنهم أو مُؤْنِسِهم في غربتهم النفسية، وليس الشعراء وحدهم هم مَن حملوا لواءه بل كُتّاب القصة والرواية وغيرها، إذ لا غرو أن تجتمع هذه الأجناس الأدبية في ذلك الأدب مع عدم اغترابها عن نقائها النوعي. إذ أن الأديب في السجن كان يبحث عن تجاوز الواقع من خلال الكتابة فهو يتمسك بها أكثر عندما لا يكون للصوت قيمة، فالصمت والنطق في السجن سِيّان بل الصمت أحيانا يكون واجبا ومفروضا، فلكي يثور الأديب فليس له إلاّ الكتابة التي تمثل اختراق الصمت، وتجاوز حدود السلطة سواء من الداخل أو الخارج، ساعيا لتحقيق حريته المسلوبة بمحاولة الانفلات

تلك، حتى أخذت كتابة السجن تُفكِّك الشكل الفني للأدب كنسق لكي تعيد إنتاج تجربة الحياة نفسها على شكل شعري أو نثري جديد، وهكذا يسمى أدب السجون أدب اختراقي ثائر على كل أشكال التقييد والانغلاق.

في ظلمة السجون الحالكة، والنفوس الحالمة بالخلاص من قيد السجّان، وسياط الجلاد يرتقي الأدب مستبصرا كفاح أدباء ناضلوا لِيُسْمِعوا للعالم صوتَهم الذي سُلِبَ قهرا وأُخفيَ قسرا ليكون بعدها أدبا ينتشر في الآفاق، هو ذاك الأدب الذي وُلِد من رَحِم المعاناة والألم في ظلام الزنازين، وراء البوابات السوداء الصدئة، والقضبان الحديدية.

3.2. المهاد النظري لأدب السجون العراقي

3.2.1. أولا: مفهوم أدب السجون وتطوّره:

يُعرّف الأدب بأنه: ما عبّر عن معنى من معاني الحياة بأسلوب جميل، أو هو الكلام الذي ينقل إلى السامع أو القارئ التجارب والانفعالات النفسية التي يشعر بها المتكلم أو المُنتِج وغدا مرآة لنفس الأديب يعكس بها حقائق ومتطلبات يحتاج إليها الإنسان، نابعة من أعماق المجتمع أو صادرة عن أحد ينابيع الفكر (تودوروف،2002، ص7-8)، ويعرّف (أمرسن) الأدب بالقول: "الأدب سجل لخير الأفكار" (إسماعيل، 2013، ص10).

إذن الأدب هو رسالة تحمل فكرة وتُقدِمها بصورة فنية سواء أكانت خيالية أم واقعية، فيها عناصر فنية تميزها عن غيرها من الرسائل المكتوبة أو المنطوقة أو المرئية.

فالأدب فكرة وأسلوب، مضمون وشكل، ومنه أدب السجون الذي هو فكرة من واقع المجتمع أو حُلُم من أحلامه ولا يختلف في الأسلوب أو البراعة أو الجاذبية أو الرشاقة أو الموسيقى عن سائر الآداب الأخرى وهو بذلك يكوّن مظهرا من مظاهر آداب الأمم والشعوب مثلما نقول: (أدب العرب)، (أدب الهنود)، (أدب الإنكليز)، وهو مجمل الآثار الكتابية التي يقدمها أديب هذه الأمة معبرا بها عن طموحها وأحلامها وأمالها" "فالأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة. لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة لأننا لا نحاكي الواقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود. إن الأدب تخيل" (تودوروف، 2002، ص8).

أمّا السجن لغةً فهو: سجَنه يَسْجُنه سجناً: حَبَسه، والسِّجن: المَحْبس، والسَّجان: صاحب السِجن، ورجل سَجين: فهو مسجون، والجمع سُجناء وسَجنى، وقال اللحياني: امرأة سجين وسجينة: أي مسجونة، من نسوة سَجنى وسجائن، ورجل سجين في قوم سجناء، كل ذلك عنه. وسَجَنَ الهم يسجنه: إن لم يبثه. (ابن سيده، 1973، مادة سجن).

كما أورده ابن منظور في لسان العرب مستندا إلى قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ ٱلسِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِيٓ إِلَيْهِ﴾ (يوسف: 33)، فمن كسر السين فهو المَحْبِس، ومن فتح السين فهو مصدر سَجنه سَجْنا، وفي الحديث ما شيء أحق بطول سَجن من لسان السجّان: صاحب السجن، قال ابن عرفة: هو فعيل من سَجَنْتُ، أي هو محبوس عليهم كي يجاوزوا بما فيه. (ابن منظور، 1947، مادة سجن).

كما أورد البستاني في تعريفه للسجن قوله: "سَجنه يَسْجُنه سَجْنا حبسه في السجن... والسجّان صاحب السِجْن، والسجن المحَبَس والجمع سجون، السجين المسجون جمع سُجَناء وسَجنى (البستاني، 1869، مادة سجن).

ولقد أورد الراغب الأصفهاني في تعريفه للسجن: (سجن: السَّجْن والحبس في السجن) (الأصفهاني،2007، مادة سجن). ممّا سبق نلاحظ أن جميع المعاجم العربية تشترك في تحديدها لمفهوم السجن واشتقاقه فنجدها تُعرّفه على أنه الحَبْس والسَجن بالفتح والكسر، وإن السجن هو المكان الذي يُوضَع فيه المحكوم عليهم بالسجن.

من منظور القانون: "يُعرّف النظام القانوني السجن على أنه المكان الذي تنفذ فيه العقوبات السالبة للحرية مع تدابير احتياطية" (القسّام، 1998، ص 224).

كما عُرِّف السجن اصطلاحا بأنه المكان الذي يُمنع فيه الشخص من التصرف بنفسه سواء أكان في بيت أو في مسجد أو في أي مكان آخر. وعُرِّف أيضا بأنه منع الشخص من الخروج إلى أشغاله ومهماته الدينية والاجتماعية (حسن، 1987، ص 39).

كما يقصد بالسجون تلك المؤسسات المعدة خصيصا لاستقبال المحكوم عليهم بعقوبات مُقَيْدَة للحرية وسالبة لها، وهي تشتمل في ذلك على الحكم بالأشغال الشاقة والاعتقال، حيث يحُرَم المحكوم عليهم من الخروج أو متابعة الحياة بشكل عادي وفي أجواء طليقة والحيلولة دون ممارسة أي نشاط ما، وعادة ما يرتبط بالسجون عدة مفاهيم وتسميات مثل مراكز التأديب أو دور الإصلاح والتهذيب أو التقويم أو مؤسسات إعادة التربية أو غير ذلك من التسميات (منصور، 1989، ص 163).

و" تمثل السجون واحدة من بين المؤسسات الاجتماعية التي لها الكثير من الأهمية في تنفيذ العقوبة الجزائية لما لها دور في عملية التأهيل والاندماج، وكذا إعادة التنشئة والتأهيل الاجتماعي للأفراد الخارجين عن القانون الجمعي، ومن أكثر المؤسسات فاعلية في ضمان أمنه وطمأنينته ومحافظته على كيانه واستمراريته ووجوده (شريك، 2015، ص 289).

لكن السجن يعتبر إهانة للإنسان خاصة لأولئك الذين لا ذنب لهم سوى أنهم أحبوا وطنهم وتمسكوا برؤية معينة لإصلاح واقعه، وما أشد وطأته عليهم، بسبب ما لاقوه من عقاب نتيجة لمواقفهم، فقد كان السجن كما يقول العقّاد: "مكانا لاعتقال الأسرى أو المحكوم عليهم بالموت ثم أصبح مكانا للتخلص من بعض المغضوب عليهم أو الواقفين في طريق ذوي السلطان" (العقّاد، د.ت، ص 109)، وفي الأحوال كلها فإن مفهوم السجن يتراوح بين الانتقام والمعالجة، بين كونه دار إصلاح أو مكانا لتسديد حساب ظالم أو باغ متسلط (المعوش، 2003، ص 13).

وقد وصف السجن في قصيدة الشاعر العراقي (معروف الرصافي) بعنوان (سجن بغداد) بقوله:

هو السجن وما أدراك ما السجنُ جلاد البلايا في مضيق التَجَلُّدِ

بنـاءٌ محيـطٌ بالتعاسـة والشـقا لظلمِ بريءٍ أو عقوبةِ مُعتـدِ (الرصافي، 2014، ص 78)

وقد وصفه أيضا الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي بقوله:

سجنوني فـي غـرفةٍ قـد تَعـرّت فكأنـي سُجِنْتُ وسـط القَفَـارِ

جـاعلا مـن ترابِـها لي فِراشـا وغطاءً يَلُفُني مـن غُـبارِ (النجفي، 1983، ص 83)

وفي ظل ديكتاتورية الأنظمة واستلاب الديمقراطية تصبح الحرية محدودة وفي أزمة حقيقية فيبرز السجن كمؤسسة عقابية تقمع أصوات المعارضين، وقد كان للمثقفين والأدباء بصوتهم المخالف للسلطة النصيب الأكبر من القمع السلطوي، والنفي الإجباري، والسجن الترهيبي، واستطاعت الأنظمة العربية أن تعذب وتُغيّب الآلاف في سجونها، ولهذا ظهر ما يُعرف بأدب السجون، وعلى الرغم من أن بداياته كانت من سنوات السبعينيات إلاّ أن لرواية السجن جذورا تأريخية منذ عصر الاستعمار، ولكن تفاقم الشعور بالمرارة وفقدان الثقة بالسلطة الوطنية أدى إلى تزايد أدب السجون، ودفع الأدباء لتناوله في خطابهم الأدبي في معظم الأزمات العربية وذلك للارتباط الوثيق بين الأدب والواجب الوطني، وضرورة مواجهة الواقع ومواكبة الظرف الواقعي(Mattityaho,1998,p69).

وقد أشار البعض ومنهم الناقد والأديب الفلسطيني (عبد الخالق العفّ)، و الكاتب والروائي الفلسطيني الراحل (إبراهيم عبد الجبار الزنط)، والكاتب والأديب المصري (أحمد سلام عوني): (أن أدب السجون ينحصر بكتابات عن حياة السجن وأحداث الاعتقال أو يقتصر على تصوير حياة مَن في داخل السجن ، إلاّ أن الحقيقة هي أن أدب السجون يشمل كل ما كُتِبَ ليس عن السجن فحسب بل عن البيئة المحيطة بهم (السجناء)، وظروف المجتمع السياسية، والاقتصادية والاجتماعية كما صوّر حياة أسرهم، وهناك من قصائد الحب، والغزل، والروايات التي صوّرت واقع الحياة المعاش والحديث عن الذكريات و " تعدّى ذلك إلى الحديث عن السجين المعتقل ضمن حالته الإنسانية، التي لا تَنْفَصم عن الحالة النضالية" (العيسى،2012،ص 77)، ويذهب إلى هذا الرأي معظم الأدباء ومنهم الكاتب والأديب الفلسطيني الدكتور (فايز أبو شمّالة)، والكاتب السوري (هاني معروف)، والروائي الفلسطيني (شعبان حسونة شعبان)، والكاتب والروائي (وليد إبراهيم عبد الله) الذي يقول: " أن أدب السجون هو كل ما يكتبه السجين داخل المعتقلات، أو ما يكتبه من مذكرات بعد التحرر أو ما كُتِبَ عنهم وعن السجون وغيرهم شعراً ونثراً " (سليمان،2018، ص3).

لذا وإن تعددت مفاهيم أدب السجون يبقى كونه أدبا واقعيا في الغالب يعبّر عن تجارب إنسانية ولا يختص بزمن معين أو رقعة جغرافية محددة، ذلك الأدب هو جزء من آداب شعوب العالم وإن نجده بشكل جلي في منطقتنا العربية ذلك لا يلغيه أو يقصيه من آداب الشعوب الأخرى، فأدب السجون هو كل ما له صلة بالوجدان والعاطفة ويعبَّر عنهما سواء أكان ذلك الأدب شعراً أم روايةً أم قصةً إلى آخره.

فهذه التجربة في الكتابة عاشها الأدباء في وجدانهم ثم عبروا عنها وفق ما صورته مخيلتهم وبذلك نقلوها لمن لم يعشها واقعا، أو من مشاهدات عينية وصور عَلَقت في الأذهان لمن كان معتقلا أو سَمِعَ عنها من سجناء آخرين.

يعد أدب السجون العراقي أدبا ثرياً وزاخراً بالنصوص الأدبية المميزة من الناحية الفنية والشكلية التي توزعت بين الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح ولم تكن تلك النصوص وليدة انفعالات فردية وحسب بل كانت لسان حال الشعب الذي يُقهر ظلماً على يد الأنظمة والسلطات التي حكمت العراق منذ أربعينيات القرن الماضي، والتي ركزت على الأدباء، والمثقفين، وأصحاب الكلمة والرأي، إذ لم يسلم أحد منهم ــ إلاّ قليلا ــ من حالات الاعتقال التعسفي، والتعذيب الوحشي، والمعاملة السيئة التي أدّت إلى حدوث اضطرابات نفسية خطيرة لا يزال البعض يعاني منها، فالكثيرين من المبدعين العراقيين تعرضوا هم أو أفراد عائلاتهم، لمثل هذه المحنة، ومنهم الجواهري، والسياب، وشاكر خصباك، ويوسف الصائغ، وغيرهم الكثير، ومن أسباب

وقوع الأديب أو المبدع العراقي في براثن الاعتقال، والسجن، والتعذيب هي: طغيان الأنظمة الحاكمة منذ العهد الملكي، وتنامي الثقافة الثورية لدى المثقف العراقي الذي ما يزال يحاول التعايش مع الأحداث السياسية العاصفة، أضافة إلى الروح الثورية لدى المبدع العراقي، فالكثير من المبدعين يمارسون العمل السياسي بدور المعارضة والكفاح الشعبي في مقارعة المحتل أو الأنظمة القمعية، الأمر الذي يزيد من احتمالية الاعتقال والسجن والتعذيب.

لهذه الأسباب يقول البعض أن " أدب السجون لم يُكتَب في الصالونات المكيفة، أو في الحياة المرفّهة والبساتين التي تصدح في سمائها الطيور المغردة، بل كُتِبَ في أجواء من الألم والأمل وفي ظل المعاناة والصبر والتأمل داخل محرقة العدو" (كريم وعثمان، 2023، ص 4).

فكتابات أدب السجون يمكن أن نقسمها على قسمين:

1- كتابات أدبية بحتة تسعى إلى إحداث أكبر قدر ممكن من فعل التأثير الجمالي لدى المتلقي وتكتب بأُسلوب إبداعي فني خالص.

2- كتابات خطابية (سياسية أو اجتماعية) تُقدَّم بأسلوب أدبي، كاتبها لا يسعى إلى إحداث تأثير فني في ذات القارئ وحسب، بل يسعى إلى إيصال رسالة بُغية إحداث تغيير سياسي أو اجتماعي.

ففي المسعى الأول يركّز المبدع على إظهار مواطن الجمال في نصه لمُناغَاة أعمق نقطة تأثرية في نفس القارئ لضمان تفاعله وكسب تعاطفه، مركزا على موضوعات (الحب، الجمال، الخير، العاطفة، الحنين، الغربة...)، أمّا المسعى الثاني وهو الأكثر سعة وانتشارا في أدب السجون، يسعى فيه الكاتب إلى تغيير قناعات القارئ من خلال وصفه للواقع مستعملا أسلوب المحاججة، وتقديم الأدلة والبراهين لإثبات مظلوميته، وعدالة قضيته، وأهم الموضوعات في هذه الكتابات هي (العدالة، الحرية، الحقوق، الكرامة، الظلم، القهر، الاستبداد...)

ففي المسعى الثاني يمثل أدب السجون فعل إدانة لأساليب القهر السياسي والفكري التي تُقيّد الحرية وتُلجِم الأفواه، وهو في ذات الوقت شهادة ووثيقة اعتبارية تُدَوَن فيها الحقائق لتكون شاهدا على العصر، سواء أكان في الوطن أو في المنفى كون الأديب أحيانا "يكتب وينشر خارج الوطن بعيدا عن النظام السياسي القائم خوفا من رد فعل النظام والرقابة أو بعد زوال هذا النظام المتهم بالقمع" (الفيصل، 1994، ص 290).

يعطي أدب السجون اهتماما خاصا للمكان (السجن) كون المكان هنا عنصرا من عناصر التهميش، والتبديد، والإقصاء لتحقيق التيه المعنوي لذات الأديب، فلا مجال فيه للحديث عن الكرامة وحرية الرأي، بل قد ينتهي الأمر فيه إلى الموت، فالصراع لا ينحصر في موقع أو مكان الزنزانة وحسب بل الصراع احيانا يكون بمساحة أرض الوطن عندما يكون الوطن هو السجن. فمن كان داخل السجن كمكان للاحتجاز أو خارجه لا يعني ذلك شيئا له إن كان السجّان هو ذاته في الداخل والخارج.

وقد نجد الكتابة في آداب أخرى الهدف منها هو التكسب أو الشهرة أو الحظوة أو التقرب من السلطان، فكتابة قصيدة في مدح أحد الرؤساء أو الوجهاء غالبا ما يكون الهدف منها التَكَسُب وهي مهنة الشعراء منذ القِدم، إذ كان الملوك والسلاطين يُجْزلون العطاء للشعراء إذا ما تَمّ مدحهم في قصيدة ما وإن كان ذلك الشاعر مغمورا، أو تلميع صورة الحاكم بكتابة رواية عنه ونقل

مآثره و بطولاته التي تكون وهمية أحيانا، بينما هذا الأمر لا نجده في أدب السجون فالكتابة هنا ليست للتكسّب، والحقائق لا تُزَوّق، وصور أصحاب الجاه والسلطان تُنقل كما هي من دون مؤثرات، بل تُقدَّم أحيانا على شكل صور مُخيفة ومفزعة نتيجة مواقفها السلبية تجاه القضايا التي يجدها الأديب عادلة.

ويحمل أدب السجون معاني إنسانية صادقة لا تَكَلُّف في صياغتها ولا إغراق في وصفها، فحينما ينقل الشاعر إحساسه عن السجن ويصور تجربته فيه لا يبالغ أو يغالي، فالحقيقة تكفي المعنى، والواقع ليس عاجزا عن تقديم صور فنية للشاعر، فكل موقف أو حادثة هي مشروع قصيدة، فالتجربة الشعورية حاضرة إذا ما تم التعبير عنها بأسلوب فني وإبداعي قائم على تلقائية الحدث، وتأثيرية الموقف، وإن كانت الألفاظ المستعملة بسيطة، فالصورة تطغى لأنها صادقة لذلك تكون معبرة، و "من مظاهر الصدق الأدبي البوح والنجوى وهو إفضاء ما في النفس المشحونة هموما وآلاما، وقد يتّخذ الشعراء منه متنفساً يخففون به عن ذواتهم المثقلة" (المعوش، 2003، ص 111).

وتتضح مظاهر الصدق في قصائدهم التي تُسمى في التراث الأدبي العربي بـ (الحبسيات)

ومرجع ذلك أن الشاعر السجين لم يكن يفرض إرادته الفنية على الأحاسيس والأشياء بل "كان يحاول نقلها إلى لوحاته نقلا أمينا، متحريا الحقيقة في نقله من خلال تصوير معبر، فجاء الوصف مباشراً صريحا في مشاهده، وألفاظه، وأضيف إليه قوة الشعور والإحساس بالواقع.

كل ذلك جعل من معطيات الحبس صورا معبّرة قادرة على الإيحاء بأجواء السجن الموحشة وبعالم السجناء الغريب" (هارلو، 1992، ص 355). ولعل من أجمل لوحات وصف حالة السجين وأبدعها هي قصيدة الشاعر (أبو فراس الحمداني) عندما كان سجيناً لدى الروم سمِع حمامةً تنوحُ على شجرَةٍ عالِيةٍ وهو مأسور:

أقُولُ وَقَـدْ نَاحَتْ بِقُرْبي حمامَـــةٌ أيا جارتا هل تشعرين بحالـــي؟

معاذَ الهوى! ماذقتُ طارقةَ النوى وَلا خَطَرَتْ مِنكِ الهُمُومُ ببـــالِ!

أتحـــملُ محـــزونَ الفؤادِ قـوادمٌ على غصنٍ نائي المسافةِ عالِ؟

أيا جارتا، ما أنصفَ الدهرُ بيننا! تَعَالَيْ أُقَاسِمْكِ الهُمُومَ، تَعَـالِي!

تَعَالَيْ تَـرَيْ رُوحاً لَـدَيّ ضَعِيفَـةً تَرَدّدُ في جِسْمٍ يُعَـــذّبُ بَـــالي

أيَضْحَكُ مأسُورٌ، وَتَبكـــي طَلِيقَةٌ ويسكتُ محزونٌ، ويندبُ سالِ؟

لقد كنتُ أولى منكِ بالدمعِ مقلـــةً وَلَكِنّ دَمْعي في الحَوَادِثِ غَالِ! (شريفة،2000، ص130)

3.2.2. ثانيا: تأريخ أدب السجون

3.2.2.1. أدب السجون في العصر الجاهلي:

لقد عرف الجاهليون السجون في الإمارات القائمة على أطراف الجزيرة العربية وفي بعض الحواضر، أما القبائل العربية فكانت بحكم طبيعة حياتها الاجتماعية وحِلِها وتِرحْالها تعتمد على الأُسْر لفترة زمنية محدودة إذ لم تكن لديها سجون كما في الإمارات والحواضر. وَسِجْنُ الشعراءِ وأَسْرُهم كان معروفا في العصر الجاهلي، والشاعر في سجنه يطلب السماح، والرحمة، والعفو من سيده، ويمدحه ويُكذِّب الوشاة، ويهجوهم، ويصف ليالي الأرق التي يعاني فيها والأغلال والقيود، ويطلب أحيانا الخلاص عند الأصدقاء. لقد أبرم الشعراء الشعر في السجون وجاء على ألسُن المساجين منهم كثير في وصف السجون، وتصوير أوضاعها، وربما كان لتلك السجون الأثر الكبير في إيقاظ ملكاتهم وشحذ قرائحهم ممّا زاد في ثراء نتاجهم وارتفاع قيمته. وكان عند المناذرة سجن يدعى بـ (الصنين) الذي أشير إليه في الشعر الجاهلي، فقد سُجِن فيه (عَدِي بن زيد العبادي) بأمر من عمه الملك النعمان بن المنذر فقال:

ليت أني أخذتُ حتفي بكفي ولم ألقَ ميتَة الأقتـــــــــالِ. (علي، 1978، ص 393)

بينما وردت السجون عند الغساسنة عندما قيل إن (سعيدا بن العاص) قَدِمَ الشام في تجارةٍ فحَبَسَهُ (عمر بن جفنة) لأجل (عثمان بن الحارث) فقال سعيدا في ذلك:

يا راكبي إمّا عرضـــــت فبلِغْنَ قومي يزيدا

عثمان أو عفـــــــان أو أبلغْ مُغَلغَلةً أسيـــــدا

فلأمدحن المادحيـــــــنَ بمدحةٍ تأتي شُرودا. (العسقلاني،د.ت، ص 126)

أمّا في مكة فقد كان سادة الأُسر يعاقبون المخالفين والخارجين على الطاعة بحبسهم في بيوتهم وذلك بربط المحبوس بالسلاسل فلا يخرج ولا يغادر مكانه، حتى أنه في أول الإسلام حبس زعماء مكة من أسلم من الشبان عقوبة لهم منهم (الوليد القرشي المدني) الذي كان محبوسا في بيت أحد سادات القوم. ويقال أن (الحارث بن عبيد بن مخزوم) كان يحبس سفهاء قومه في (النقيع) وهو جبل بمكة (الحموي، 1977، ص297).

فقد كان سيد الأسرة في مكة يَعُدُ في بيته مكانا خاصا لسجن المخالفين ولم تكن تلك السجون مجهزة بالسلاسل لربط المحبوسين، ولم تكن محصنة كما يلزم والحراسة كانت مُهملة لذلك تمكّن الوليد القُرَشي من الهرب.

3.2.2.2. أدب السجون في صدر الإسلام:

كما رأينا آنفا أن الحاجة إلى السجن كانت قليلة نوعا ما، ويتم اللجوء إليه كضرورة حتى يُستَبان أمر المتهم، وبعد ظهور الاسلام أصبح الحبس كعقوبة تعزير لإنسان ارتكب مخالفة لم تضع الشريعة الإسلامية لها حدا بعد، وأخذت تتطور تدريجيا في صدر الإسلام نظرا لمقتضيات الحياة الاجتماعية، وتطورها، واتساع الدولة الإسلامية ودخول جماعات متنوعة من البشر في الإسلام (روزنتال، 1978، ص 44). انطلاقا من قوله تعالى ﴿قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أو عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (يوسف:25)، وأيضا في قوله تعالى ﴿وَلَئِنْ لَمْ يَفْعَلْ ما آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُوناً مِنَ الصَّاغِرِينَ﴾ (يوسف: 32).

وفي هذا الصدد وجدنا ما ذكره المقريزي (روى أبو داود وابن ماجه عن الهرماس بن حبيب عن أبيه، قال: أتيت النبي (ﷺ) بغريم لي، فقال لي ألزمه... ثم مرّ الرسول (ﷺ) بي آخر النهار، فقال: ما فعل أسيرُك يا أخا بني تميم؟ وهذا كان هو الحبس على عهد النبي (ﷺ) وأبي بكر ولم يكن له مَحبِس مُعد لحبس الخصوم (المقريزي، ص 187).

وفي عهد عمر بن الخطاب حصل تطور نوعي في السجون فقد توسعت الدولة وتزايدت مواردها وموظفوها، وتزايد عدد السكان، ومن الطبيعي أن تتنوع التحديات التي تواجهها بما فيها الفقهية وكان هذا المبرر كافيا للوعي بضرورة استنباط وسيلة ردعية دنيوية غير القَصَاص وأنواع العقاب الأخرى التي نص عليها القرآن أو طبّقها الرسول(ﷺ)، وفي هذا الإطار لابد من أن نفهم الروايات التاريخية التي تُنسْب إلى عمر بن الخطاب كونه أول من اتخذ محلا يُودَع فيه المذنبون وإن لم يكن ذلك المحل غير دار ابتاعها الخليفة من صفوان بن أمية وجعلها سجنا، وإذا كان هذا يتماشى والرأي السائد بأن عهد الخليفة الثاني شَهِدَ إرساء النواة التنظيمية الأولى للدولة الإسلامية ورعاياها، وهو تحول سيتأكد لاحقا في فترة خلافة عثمان والحرب الأهلية الأولى وخلال الفترة الأموية بصورة جعلت من السجون أداة لحسم الخلافات المتنوعة وهذا ما يُفسِّر توسع الظاهرة السجينة بشكل تصاعدي (المقريزي، ص 187)، ومن نماذج أشعار هذا العصر أبيات الحطيئة يستعطف بها عمر بن الخطاب للصفح عنه بعد أن هجا الزبرقان بن بدر إذ أنشد قائلا :

ماذا تَقولُ لِأَفراخٍ بِذي مَرَخٍ حُمرِ الحَواصِلِ لا ماءٌ وَلا شَجَرُ

أَلقَيتَ كاسِبَهُم في قَعرِ مُظلِمَةٍ فَاِغفِر عَلَيكَ سَلامُ اللَهِ يا عُمَرُ

أَنتَ الأَمينُ الَّذي مِن بَعدِ صاحِبِهِ أَلقَت إِلَيكَ مَقاليدَ النُهى البَشَرُ

لَم يوثِروكَ بِها إِذ قَدَّموكَ لَها لَكِن لِأَنفُسِهِم كانَت بِكَ الخِيَرُ

وعندما سمعها عمر أخرجه وعفا عنه (قميحة،1993، ص 11).

3.2.2.3. أدب السجون في العصر الأموي:

وهو ما عُرِفَ عنه بعصر الاضطرابات التي نَسَت جوهر العقيدة، والمنعطفات التي أثرّت على مسار الأمة بعد استشهاد الإمام علي بن ابي طالب (ع)، وبعد انتهاء عصر الخلفاء وجد معاوية بن أبي سفيان نفسه بحاجة الى وضع نظاما للسجون، مع بداية تأسيس الدولة الأُموية، واتساع المملكة، وحاجة الحاكم إلى فرض استتباب الأمن، أهتم معاوية وهو ـ أول الخلفاء الأمويين ـ بإقامة السجون، وتوسع الخلفاء الأُمويون بعده في بناء السجون حيث ازدادت حاجة الدولة إليها بعد قيام الحركات والأحزاب المناوئة وخاصة أيام الخليفة عبد الملك بن مروان، والحجاج واليه على العراق الذي بني في العراق عددا من السجون وأطلق عليها أسماء مختلفة مثل (الديماس)، و(لعلع). (الأصفهاني، 1906، ص 136).

وخرجت السجون في بعض الأحيان عن غرضها الذي أُنْشِئَت له أول الأمر وضُيِّق على نزلائها بالأذى، والتنكيل، والإذلال، والبطش وهي عنوانات سياسة الولاة في العراق خاصة، وتنم كتابات المؤرخين وأشعار السجناء في تلك الفترة على ما يقاسيه أولئك من تلك الأماكن الموحشة المتسخة الضيقة، قال (جحدر) اللص وهو في سجن الكوفة:

يا رب أبغضَ بيتٍ عند خـــالِقه بيتٍ بكوفانَ منه أُشْعِلَت سَقَـــرُ

مثـوىً تجمّـع فيه الناسُ كُلهـم شتى الأمور فلا ورد ولا صـدرُ

دارٌ عليها عفاءُ الدهرِ، موحشةً من كل أُنسٍ وفيها البدو والحضرُ (الملوحي، 1988، ص 345)

ولم يقتصر السجن في العصر الأموي على هذه الأماكن المعروفة أو المسماة بل كانت الدولة تتخذ بعض الأماكن الأخرى القديمة سجوناً كالقلاع والسجون القديمة كسجن (المخيس) الذي بناه الخليفة علي بن أبي طالب في الكوفة.

3.2.3. ثالثا: استعراض تطوّر أدب السجون في العراق عبر العصور.

3.2.3.1. أدب السجون في العصر العباسي:

شهد العصر العباسي كثيراً من التغيرات على نطاق المدن الإسلامية والحياة العامة بشكل عام وعمل الخلفاء العباسيون على إنشاء المدن، والتوسع في ذلك، إذ أنشأ الخليفة المنصور مدينة الرصافة بالقرب من الكوفة (ابن الجوزي، 1940، ص 69)، وبعدها بنى المنصور مدينة بغداد سنة (145هـ/762م) واتخذها عاصمة للدولة العباسية، وكان بناؤها قد تم وفق أحدث الطُرُز المعمارية والخدمية، واستمر الخلفاء العباسيون ببناء المدن كلما احتاجوا إلى تغيير مركز الحكم كما فعل الخليفة المعتصم بالله ببنائه مدينة سامراء واتخاذها عاصمة لحكمه، ومع هذه التوسعات والتطورات كان لابد من الاهتمام بالسجون وخاصة بعد اختلاط المجتمع العربي بالمجتمعات الإسلامية الأخرى، ووجود الصراعات السياسية بين أمراء البيت العباسي، فَوجِدَت السجون التي تميزت بفظاعتها وقسوتها في تلك الفترة (عياض، 1967، ص 230) ويروي (ابن تغري بردي) عن حبس جماعة: "حبسهم المنصور في سرداب تحت الأرض لا يعرفون ليلا ولا نهارا ولم يكن عندهم بئر للماء ولا سقاية فكانوا

يبولون ويتغوطون في مواضعهم، وإذا مات منهم أحد لم يُدفَن بل يبلى وهم ينظرون إليه، فاشتدت عليهم رائحة البول والغائط فكان الورم يبدو في أقدامهم ثم ينتقل إلى قلوبهم فيموتون، ويقال أن أبا جعفر المنصور ردم عليهم السرداب فماتوا وكان يُسْمع أنينهم أياما" وقد ذكر المؤرخون بعض السجون التي وُجِدتَ في العصر العباسي فكان السجن في الجاب الغربي من المدينة في سكة (المطبق) حيث يقع السجن في المطبق الشهير، وكان هذا السجن من أعظم السجون في بغداد (الطبري، 1967، ص 97)، وقد أُنشئ في زمن الخليفة أبي جعفر المنصور سنة (146هـ/763م) عندما خطّط مدينة بغداد وتجلت فكرة إنشاء المطبق من قبل أبي جعفر المنصور بعد الأحداث التي وقعت في سجن (الهاشمية) وهجوم (الروندية) أتباع أبي مسلم الخرساني فهم من هاجم السجن وأخرجوا المساجين منه واتجهوا بعد ذلك إلى قصر الخليفة يريدون قتله، فقرر أبو جعفر المنصور تشييد سجن قوي عظيم يقع في مدينة بغداد له سوران عظيمان ومحكم الأبواب حيث خَصّص هذا السجن لسجن الأمراء، والقادة، والشعراء ممن خرج عن طاعة الخليفة (ابن خلكان، 1969، ص 135).

ومن الذين سجنهم أبو جعفر المنصور قائده عبد الكريم بن عبد الحميد بن عبد الرحمن بن زيد أخ عمر بن الخطاب، وذلك لهزيمته أمام الروم، (ناصر، 2017، ص45).

ومن الشعراء الذين تعرضوا إلى السجن هو الشاعر (المتنبي) الذي "أهدى اليه رجل يعرف بأبي دلف بن كنداج هدية وهو معتقل بحِمْص، وكان قد حبسه الوالي لشيء بلغه عنه، فكتب إليه من السجن:

أَهــوِن بِطـولِ الثَـواءِ وَالتَـلَفِ وَالسِجنِ وَالقَيدِ يـــا أَبا دُلَفِ

غَيــرَ اِختِيــارٍ قَبِلتُ بِرَّكَ لي وَالجوعُ يُرضي الأُسودَ بِالجِيَفِ

كُن أَيُّها السِجنُ كَيفَ شِئتَ فَقَد وَطَّنتُ لِلمَوتِ نَفسَ مُعتَرِفِ

لَو كانَ سُكنايَ فيــكَ مَنقَصَـةً لَم يَكُنِ الدُرُّ ساكِنَ الصـَدَفِ (بن الحسين،1983، ص52).

ومن السجون التي ذُكِرَت في أدب السجون في بغداد سجن (قطيعة) للفضل بن سليمان الطوسي وسجن صاحب شرطة الخليفة المهدي نصر بن مالك الخزاعي الذي كان في الجانب الشرقي من مدينة بغداد، وكان قريبا منه سجن النساء بالقرب من الجسر، كما وُجِدَ سجنٌ سُمِيَ بـ (سجن القرار) الذي بُنيَ مكان قصر أم جعفر وقد هُدِمَ في عهد الأمير البويهي معز الدولة أحمد بن بويه (دحماني، 2017، ص 32).

3.2.3.2. أدب السجون في العهد العثماني:

عندما كان العراق تحت الحكم العثماني كانت سجون العثمانيين أخف وطأة من غيرها من السجون السابقة، ففيها يجد السجين الكثير من الحرية التي افتقدها غيره، يقول أحمد حلمي: "إن سجون الولايات العثمانية ليست إلاّ مَعْقِلا يفعل المسجون داخله ما أراد من لعب أو صناعة أو حديث أو قراءة إذ يبيتون في فضاء السجن ولا تُغلق أبواب الغرف إلاّ عند المساء" (الغرباوي ،1992، ص 18) لذلك وجدنا أن الذين "اهتموا بأدب العهد العثماني، اكدوا جميعا شحة المعلومات، وقلة المصادر، ولا سيما المصنّفات والدواوين الخاصة بالعصر العثماني الأول، وشكى من ذلك حتى الذين تناولوا موضوعا صغيرا أو شخصية أدبية

واحدة، كالأستاذ يعقوب سركيس في مقالة عن (حكيم زاده) ومثله كثير. أمّا الذين تصدوا لكتابة أبحاث شاملة عن أدب هذا العصر في العراق فكانت شكواهم مشابهة لشكوى مَن سبقهم، وذكر ذلك الباحث المرحوم الأُستاذ عباس العزاوي في كتابه (تأريخ الأدب في العراق) فقد ذكر في مواضع عديدة ملاحظاته عن شُح المراجع وقلة المصادر التي تتحدث عن العصر العثماني. (الزبيدي، 1980، ص506) إلى أن وصل إلى الحكم الوالي (مدحت باشا 1869- ص1872) وهو من الولاة البارزين الذين شهدتهم الدولة العثمانية في فترة حكم العراق ومن أهم إنجازاته أنه بنى سجنا جديدا لعدم صلاحية السجن السابق (رزق، 2002، ص 169) ولم تنقل لنا المصادر الأدبية أو التاريخية أي أعمال أدبية تحدّثت عن السجون في تلك الفترة.

3.2.3.3. أدب السجون في العصر الحديث في العراق:

كانت السمة الأبرز في العصر الحديث في العراق هي عدم الاستقرار السياسي ونتيجة لذلك توالت الحكومات التي اتخذت القمع سببا للبقاء في سدة السلطة، ونتيجة لتطور الأحداث، وتوالي الثورات والانقلابات فدعت تلك التطورات السلطات إلى إنشاء سجون في مناطق مختلفة من العراق وتحصينها، فتم إنشاؤها في أماكن بعيدة ومنعزلة كسجن (أبي غريب)، و(بادوش) أو في مكان صحراوي منخفض كسجن (نقرة السلمان).

وفي هذا العصر ــ في العراق ــ أصبحت السجون مؤسسات نظامية فَعّلت ثقافة الردع إزاء من يخالف القانون العام، وبتعاقب الأنظمة السياسية في العراق عملت هذه الأنظمة على جعل السجون مراكزا لبث الرعب في نفوس العراقيين، وقد عانى المجتمع العراقي من هذه التجربة القاسية بكل أطيافه، ومذاهبه، وقومياته من أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب سنة، وشيعة، عربا، وكوردا، وأقليات كلٌ منهم قال كلمته بطريقته الخاصة فلاقى ما لاقى من ظلم واضطهاد "فازدادت أدبيات السجن نتيجة للمعاناة التي عاناها السجناء خلال فترة حكم البعث، خاصة في بداياتها التي جاءت مع انقلاب عام (1963م)، وللزيادة اللاحقة في عدد السجناء من جميع طوائف المجتمع، خاصة العسكريين، وكذلك الكتّاب والمثقفين، ومن أبرزهم في هذا السياق الكاتب فاضل العزاوي صاحب رواية (القلعة الخامسة)، الذي أمضى سبع سنوات في السجن (1963-1970)، وكان هناك أيضًا حليمة شبر، وغسان زكريا، وآخرون.ولم تقتصر مساهمة السجناء على نقل تجاربهم داخل السجون ووصفها فقط، بل تجاوزوا ذلك إلى ما قد يراه البعض علامة مؤثرة في بعض العلوم، خاصة العلوم الإسلامية، وكذلك علوم اللغة العربية والأدب"(al zayat, 2022, p 31) ونجد أيضا أن السجون العراقية امتلأت بالمفكرين والأحرار الذي عبّروا عمّا لاقوه في السجون (الحجامي، 2014، ص 60).

ومِن أبرز الشعراء الذين تعرضوا للاعتقال هو الشاعر (الزهاوي) الذي كان معروفا على مستوى العراق والعالم العربي فقد كان جريئاً، وطموحاً، وصُلْبا في مواقفه، فاختلف مع الحكّام عندما رآهم يُلْقُون بالأحرار في غياهب السجون ومن ثَم تنفيذ أحكام الإعدام بهم فنظم قصيدة في تحيّة الشهداء قال فيها:

عَلى كل عود صاحب وَخَليلُ وَفي كل بيتٍ رنـةٌ وَعــويلُ

وَفي كل عين عبرة مهراقــة وَفي كل قلب حسرة وَغَليــل

علاها وَما غير الفتوَّة سُلَّـــمٌ "شباب تسامى للعلى وَكهول"

كأَنَّ وجوه القوم فوقَ جذوعهم نجوم سماء في الصباح أُفول

كأَنَّ الجذوع القائمات منابــر علت خطباء عودَهنَّ تَقـــول

لَقَد ركبوا كور المَطايا يحثّهم إلى الموت من وادي الحَياة رَحيل

أجالوا بهاتيك المشانق نظرةً يَلوح عليها اليأس حين تَجــول (صدقي،1924، ص168)

ومن الشعراء المعارضين الذين نظّموا شعر المعارضة الذي أوصلهم إلى السجن هو الشاعر: (أحمد مطر) وتعد قصيدة (النائحة) من بين تلك القصائد:

كنت أمشي في سلام...
عازفاً عن كل ما يخدش
إحساس النظام
لا أصيخ السمع
لا أنظر
لا أبلع ريقي...
لا أروم الكشف عن حزني...
وعن شدة ضيقي...
لا أميط الجفن عن دمعي.
ولا أرمي قناع الابتسام
كنت أمشي... والسلام
فإذا بالجند قد سدوا طريقي...
ثم قادوني إلى الحبس
وكان الاتهام:...
أنّ شخصاً مر بالقصر
وقد سبّ الظلام
قبل عام...
ثم بعد البحث والفحص الدقيق...
علم الجند بأن الشخص هذا
كان قد سلّم في يومٍ
على جار صديقي في الأحلام!...(مطر،2011، 56).

3.3. مرتكزات أدب السجون

3.3.1. أُسس أدب السجون

يعد الأدب السجني نتاجا نابعا من معاناة السجناء مصاغا في افكارهم ومترجما عن طريق أقلامهم ليصل إلينا واقعا ملموسا معبّرا عمّا قاسوه من ظروف أقل ما يُقال عنها إنها مأساوية، وله أسس يستند إليها ومن هذه الأسس:

1- **الكلمة:** تُعد اللغة سر بقاء الإنسان وديمومة حياته فهي عنصر أساسي في الحياة كونها وسيلة التعبير (الفُضلى) عن حاجات الانسان ورغباته، ومواقفه وأحاسيسه، إذ أنها تساهم في إرضاء غريزة الاجتماع لديه، فهو يشعر في قرارة نفسه بأنه معتمد كليا على ما لديه من قدرة لغوية لتحقيق ما يُريد (سليمان، 2003، ص33) وهذا ما يجعل اللغة (الكلمة) تحتل الموقع الأول في أُسس التعبير لدى الأدباء السجناء، فهي أداتهم المؤثرة التي استعملوها ليصفوا ما يعيشونه من صعوبات داخل السجن كما يذكر الكاتب التركي (إرين بولات) في كتابه الأدب السجني وتجارب السجن في الأدب العالمي قائلا: " إن الشيء المثير للاهتمام هو أن الروح البشرية ما تزال قادرة على إيجاد قوة التحمل حتى في أكثر الأماكن ظلامًا ويأسًا، والتعبير عن مشاعرها بالكلمات المكتوبة، واستخدامها كوسيلة دفاع ضد النظام الذي يقيدها" (Bolat. 2023. P1)، لذلك نجد أنه " عندما يتعلق الأمر بأعمال الأدب، يُظهر لنا نظرية الفعل الكلامي ليس كلغة تفعل شيئًا، ولكن كلغة قام شخص ما بفعل شيء بها" (Allington, 2008, p205).

2- واقعية الحدث: إن السمة الأبرز لأدب السجون العراقي هي (واقعية الحدث) في النص الشعري أو الروائي وغالبا ما تكون الأحداث غير منظّمة وقائمة على أساس عنصر (المفاجأة) وغالبا ما تنتهي تلك الأحداث بنهايات، أقل ما يقال عنها مأساوية وإن كان الكاتب متفائلا فأن نهاية نصه تكون سائبة ليبقى الغموض يكتنف مصير البطل وأحيانا جميع شخصيات الرواية الذين رافقوه في رحلة القراءة، فأبطال (قصيدة النار) للبياتي هم صرعى، ومصير بطل الجواهري في قصيدته (في السجون) مجهول لا نعرف ماذا حل به، وكذلك مصير أبطال رواية (القلعة الخامسة) للعزاوي بقي معلقا، وبقيَ صادق في مسرحية (القضية) لخصباك يبحث عن الخلاص، هذا الغموض أسهم في لفت انتباه القارئ وشدِّه نحو إكمال قراءة تلك النصوص لمعرفة مصير أبطالها.

3- تنوع الإنتاج بتنوع المعاناة: يحاول السجناء التَكيُّف مع ظروفهم القاسية واختلاف هذا التَكيُّف يجعلهم قادرين على إنتاج أنواع مختلفة من الأدب، فتارة تجعلهم المعاناة قادرين على التعبير عنها بالشعر عن طريق إثارة القريحة الشعرية لديهم، وتارة تجعلهم قادرين على التعبير عنها بالكتابة عن طريق شحذها لقدرتهم اللغوية وإنعاشها لتُمكِّنهم من كتابة نصوص طويلة مثل الرواية والقصة.

4- الإرث الاجتماعي: ويتمثل بالتراث الذي يعد أساسا مهما جدا من أسس الكتابة السجنية فهو المرجع الأساس، فلكل سجين تراثا زاخرا ـ سبق وعاشه قبل تعرضه للسجن ـ يملأ حياته، وكثيرا ما يلجأ السجناء إلى كتابة معاناتهم عن طريق الترميز بالاعتماد على تراث حياتهم الخصب المليء بالقصص الشعبية، والأمثال، والحِكَم، فهم يروون معاناتهم بالاستناد إلى ما توحيه

تلك القصة أو ذلك المثل لدى المتلقي، فيضمنونها في دواخل نصوصهم ليتجنبوا الإفصاح عن باقي التفاصيل الأخرى، وليُوصِلوا ما يبغون بأوجز أسلوب وأغزر معنى.

5- التَفكُّك الاجتماعي: إن أدق ما يعبّر عنه أدب السجون هو التَفكُّك الاجتماعي الذي يسود المجتمعات، فيلجأ السجناء إلى الكتابة عن هذا التفكك المتجسد بالتمييز، والفقر، والظلم، والحاجة، والاستغلال الجسدي والنفسي، في محيطهم الصغير المعزول، وهم في الوقت نفسه يشيرون إلى التفكك الاجتماعي الحاصل في المحيط الكبير (خارج السجن) لأنهم يرون أن التفكك في المحيط الكبير هو الذي أودى بهم إلى السجن.

3.4. أشكال أدب السجون

يتّخذ أدب السجون عدة أشكال، وهو في غالبه يُعبّر عن معاناة السجناء أثناء الاعتقال وبعض الأحيان يناقش حياتهم بعد الخروج من السجن، ويمكننا أن نضعه في خانة (الأدب الشخصي) إذ أنه يَنتُج من شخص واحد متحدثا عن معاناته الشخصية ووضعه" ولم تقتصر مساهمة السجناء على نقل تجاربهم داخل السجون ووصفها فقط، بل تجاوزوا ذلك إلى ما قد يراه البعض علامة مؤثرة في بعض العلوم، خاصة العلوم الإسلامية، وكذلك علوم اللغة العربية والأدب" (al zayat, 2022, p 31) وقد وصلنا هذا الأدب بعدة أشكال منها:

1- الشعر: يُعد الشعر الميدان الأوسع للتعبير عن معاناة السجناء في العالم العربي، كون العرب عُرِفوا بإجادة صنعة الشعر منذ الأزل. فهو بذلك يمثّل أقرب وأبلغ طريقة للتعبير عن معاناتهم السجنية.

2- الرواية: يلجأ إليها السجناء الذين يُحكَمون بأحكام طويلة، فطبيعة الفن الروائي المتّصفة بالطول تسمح للسجين بالتعبير عن ظلامته عبر عقود من الزمن، وأجيال متعاقبة توازي سنوات حكمه.

3- القصة: استعمل السجناء فن القصة لإيصال معاناتهم إلينا لِما يتمتع به من أسلوب سرد مميز، يجعل المتلقي في حالة شد وتواصل مع قصة السجين بغية إكمالها حتى النهاية، فهي تعتمد على عنصر التشويق بشكل أساس، وتفاصيل حياة السجناء مليئة بالأحداث والتشويق والإثارة والمتلقي هنا " يحصل على دور جديد كمساهم في إنتاج المعنى" (KINOSHITA, 2004, p 8)

4- المسرح: يُعد فن المسرح مرتعاً خصباً لكُتّاب السجن، لِما يوفره من إمكانية تغطية الأحداث بصورة متكاملة عن طريق الشخوص. فشخوص المسرحية السجنية متعددون بِتَعدُّد المواقف والأحداث، وميزة اشتمال المسرحية على عدة فصول ساعدت الأدباء السجناء كثيرا في تجسيد تفاصيل حياتهم قبل السجن ليوضحوا أسباب دخولهم المعتقل، وفي تجسيد حياتهم داخل السجن لينقلوا لنا معاناتهم، وأحيانا يكتبون عن حياتهم بعد خروجهم من السجن لإظهار ردود فعل المجتمع تجاه السجين. وهم في خضم كل هذا ينظرون للمشاهد (المتلقي) على أنه (الجوهر) الذي تعرض عليه المسرحية بغية كسبه والتأثير فيه.

5- **المذكرات والرسائل**: يعتبر فن المذكرات والرسائل من أبلغ الفنون الأدبية في إيصال المعنى، فهو مع قِصَر نصه يُعبّر عن أمورٍ شتى، وأعتمد السجناء على هذا النوع ليوصلوا ما يريدون إيصاله عن طريق رسائل ومذكرات مكتوبة بأسطر قليلة شارحة لمعانٍ جمةٍ معتمدةٍ على توظيف الرموز والمجاز لتفادي فَهْم رجال الأمن لقصدهم.

3.5. موضوعات أدب السجون

تنوعت نتاجات أدب السجون بتنوع الموضوعات التي كُتِبَ فيها، وهو أمر لا غرابة فيه، فمن يُقدِّم هذا الإبداع هم سجناء كرّسوا جُلّ وقتهم للكتابة والمطالعة، وكانوا يعبّرون عن معتقداتهم الفكرية والسياسية والتي أودت بهم إلى الاعتقال، ورغم ظروف الاعتقال لم يَفُتْهُم التمسك والالتجاء لأدواتهم الكتابية التي اتخذوها وسيلة للبقاء والصمود، فالكتابة كانت نافذتهم التي تَمُدهم بالهواء الذي يُشعِرهم بأنهم ما زالوا أحياءً حين يعبّرون عمّا يعانون من صعوبات وقساوة، فهم في ظل قيودهم لا مُتَنَفَس لديهم سوى الإمساك بأقلامِهِم والبوح بما يدور في خَلجات صدورِهم، وتصف الكاتبة عطور الموسوي أثر تبعات الكتابة التي كانت سبباً في وصول صاحبها إلى السجن بقولها : "على قدر تفكير سندس الغض وعمرها الذي تنقصه التجارب لم تحسب لعيون الجلادين حسابا، ولم يخطر على بالها أن كَلماتهَا التي كتبتها ستقع بأيدي أحدهم"(الموسوي،2021،ص271).

ومن المعروف أن الإبداع ينتج من رَحِم المعاناة، وإبداع أدب السجون ارتبط ارتباطا وثيقا بما كان يعانيه السجناء من ظلمٍ وقهرٍ وتعذيب، ونجد أن نصوصهم التي وظّفوها في وصف آلات التعذيب، وطرقه ليجعلوننا نشاركهم الإحساس بالألم، في لحظة قراءتنا لوصفهم ساعة من ساعات تعذيبهم، وينقل ذلك الوصف الكاتب إبراهيم الزيدي في كتابه (حوارات تحت فضاء الحرية) قائلا: " الجلاد هو عبارة عن رجل مجنون إذ يتلذذ بصراخ المُعذَّب وحركاته اللاإرادية، وقد حدثت معي حينما وضع المحُقِّق أداة الكهرباء أثناء التحقيق على جامعة اليد (الكلبجة) وكنت ارتدي، يومها ساعة ذات (سير) معدني (كوستك) ونتيجة ملامسة ساعتي للجامعة المعدنية أصبحت هذه الساعة قطعة من الجمر بعد أن قام المحقق بفتح الكهرباء وبعد أن خرجت من المعتقل أرسلت ساعتي إلى المصلح، فقال عنها: ساعتُك محترقة ولا يتم إصلاحها، إنَّ عقوبة الصعق الكهربائي تؤدي إلى آلام في القلب، وقد يعاني الكثير من المعتقلين بسبب هذه العقوبة من آلام وقصور في وظائف القلب" (الزيدي، 2014، ص10).

والإبداع هنا يظهر كونه منحصرا في ركنين هما (الأديب السجين) و(فعل الكتابة) فلا مناص لكل واحد منهما عن الآخر فالكتابة تكون شريكة الأديب في تلك اللحظات والمُعينَة له على تجاوز آلامه، تلك الآلام التي نسمع صراخه بسببها، وتتجلى تلك الصرخات في نص الأديب سامي الساعدي بقوله: " مضت عليّ ثلاثة أيام وأنا على هذه الحال.. الصمت الخانق يَلُفُني.. أطفو وأغوص في بحرٍ متلاطمٍ من الخوفِ والقلقِ والمنغّصاتِ.. والاشتباك في أحاديث صامتة مع نفسي لا نهاية لها. في ساعة متأخرة قد تدنو من منتصف الليل صكّت مسامعي صرخة مهولةٌ انبعثت من حنجرة فتىً تعرض للتعذيب.. ثم استمر يصرخ صراخا عالياً يصل إلى عنان السماء.. اشتد وجيبُ قلبي.. تملكني الفزعُ.. مسحت ببصري عَلّني أرى شيئا.. لكنني أدركت أن الصراخ ينبعث من مكان غير بعيد.. رافق الصراخ صوت مجلجلٌ يدوي... وكان يردد كلمة واحدة وهي.. يا الله" (الساعدي،2011،ص80) ولكن ذلك الصراخ لم يكن صراخ آلام بل كان صراخ حرية آتية ولو بعد حين، فكثيرا ما كانت كتاباتهم تضجّ بصرخات ودعوات إلى نشد الحرية تخترق القلوب والألباب وعلى كل ما يمثل الخيانة والخونة، إذ أن أغلب

الأدباء السجناء دخلوا السجن بسبب خيانة أصدقائهم لهم، واستدراجهم للإيقاع بهم في فخ السلطات، وهذه الخيانة لم تكن بسبب سوء اختيارهم لعلاقاتهم، بل بسبب حُسْن اختيار الخيانة لأصدقائهم، فهي تختار مَن هو جاهز لتقديم صديقه على طبق من فضة لها " هل مَن أدلى باعتراف عليهنَّ، وجرّهُنَّ إلى هذه المعتقلات الرهيبة، ووضعهُنَّ في هذا الموقف الصعب الرهيب، يمكن أن يُقْبَل أي اعتذارٍ له؟ وهل تنفع تعليلاته، تارة بزعم التعرض لتعذيب قاس، وأخرى بأنه لم يفترِ عليهن كذِباً؟ وأنى للضبع قلب الحمل الوديع؟" (الهندي،2022، ص112).

ونتيجة لذلك الاختيار يصاب الأدباء بصدمة مؤدية إلى خيبة كبيرة تظل ملازمة لهم طِوال فترة سجنهم، فلا أحد يستطيع نسيان مَن كان السبب في عذابه. فيكتبون ويُبْدِعون عن موضوع الصداقة والخيبة، والذي نلحظة أن كتاباتهم عن هذا الموضوع تُشعِرنا بالانكِسار الداخلي جرّاء تَعرُّضِهم للبيع من قبل الأصدقاء.

ونجد مقابل هذه الصداقة الزائفة، صداقة حقيقية يعيشها الكاتب وينقلها لنا عِبرَ وصفه لأصدقاء السجن، وحديثه عن تضامنهم وتساندهم فيما بينهم، " لا يملك السجين إلاّ أن يغرق في التفكير، بيد أن التفكير في المعتقلات يعتبر عادة سيئة، إنه قد يؤدي إلى انهيار الروح وأمراض أخرى في المعدة والرأس، ولذلك كان المعتقلون يحاربون هذه العادة المقيتة بوسائل شتى، فعندما تكون مُتكِئًا على الجدار أو مُضطّجعا على فراشك يقترب منك أول شخص يشاهِدك ويتعمّد الدخول معك في حوار طويل حول أي قضية مهما كانت تافهة" (العزاوي، 2000، ص34).

فهم يؤازرون بعضهم البعض وكأن بينهم أُلفةً ومحبةً تفوق بين ما كان بينهم وبين أصدقائهم (الخونة)، فكثيرا ما وصف الأدباء السجناء كيفية مساعدة السجناء لبعضهم البعض، وتصبيرهم لزملائهم على تحمل العذاب ومعالجة مَن يعود منهم من جلسات التعذيب، فهو يشعر كأنه عائد من الموت إلى الحياة التي سَتُوهَب له على يد اصدقائه السجناء بعد مداواتهم لجراحه وتضميدهم لها.

وهم في كل هذا يعيشون في أجواء وظروف لا تقل مأساوية عنهم فنجد أن الأدباء أفردوا مساحة كبيرة من كتاباتهم لوصف السجن وصفا دقيقا شاملا لكل جوانبه واجزائه، حتى أننا لَنَتَمكن من تخيُل الزنزانة بكل تفاصيلها بمجرد أن نُغْمض اعيننا ونسترجع ما كتبه هؤلاء الأدباء عنها، ويقدم الأديب (ناهض الهندي) أُنموذجا لتلك المشاهد بالقول: " طقس ساخن استوطن الزنزانة جرّاء تزاحم الأجساد، ولم يعد برد الشتاء ولا اعتدال الربيع يعني شيئاً لساكنيها، الجو يَفِحُّ بالحر، والجدران تبثُ حمماً، رغم أن الوقت كان ربيعاً، ممّا جعله يقول ساخراً: إذا كان هذا الربيع، فأي صيف لاهب سوف ينثال علينا قريباً؟ لم تكن الأجساد متزاحمة وحسب، بل كانت متراصّة بالمعنى الحرفي للكلمة، تراكم متتالي على مدار الساعة، وإلاّ كيف لهذا الجمع أن يُحشَر في هذه البقعة الصغيرة، ثم يجد متسعاً للنوم والجلوس؟ كان الوقوف لأربع ساعات متتابعة بلا أدنى فصل، مَهمَة شاقة عسيرة، تورمت معها أقدام المعتقلين، وهي تراوغ أجساد زملائهم المتلاصقة المستلقية على جنوبها، لِتَحُشَر نفسها في أي موضعٍ تظفر به" (الهندي،2022، ص118-119).

وكما وصف الأدباء القيود المُثبّتة على جدران الزنازين وكتبوا عنها بأشكال مختلفة، فتارة يكتبون عنها وكأنها صديقتهم التي لا تفارقهم حتى أنهم باتوا يألفون وجودها على أجسامهم، وتارة يكتبون عنها وكأنها قيودا من لظى سقر، تمنعهم من ممارسة حريتهم وتجعلهم معزولين عن العالم بأسره، فدوّنوا حلمهم بالتخلص منها والتحرر مما تمنعهم من ممارسته من حرية مسلوبة

بفضلها، ولذلك نجد منهم مَن كتب عن رغبته بالهروب والتخلص من السجن، ومنهم الشاعر (سعدي يوسف) الذي كان معتقلاً في سجن (نقرة السلمان) عام (1963م) ، الذي عبر عن سعادته بالتخلص من السجن بالقول:

وداعاً نقرة السلمـــان

وداعاً نقرة السلمـــان

إلى أن نلتقي، ولربمـــا

ولربما يا نقرة السلمـــان

يكون أمام سورك بستان (العيداني، 2013، ص 41).

أمّا الكثرة الغالبة من الأدباء السجناء فكتبوا عن صمودهم إزاء الظلم الذي تعرضوا له بدء من لحظة الوشاية إلى لحظة الزج بهم في الاعتقال، وهم في كل ذلك صامدون أمام ما يتعرضون له من أذى جسدي ونفسي يحدوهم في ذلك أمل بإنتهاء معاناتهم، إذ وجدوا في القصائد العاطفية، وقصص الحب، والروايات الرومانسية عالماً مُتَخيلاً يهربون إليه للخلاص من بؤس الواقع، ومنهم الشاعر (محمود البريكان) الذي يرسم في ذهنه صورة مُتَخَيلة تم استدعاؤها من كلام صديقه في السجن عن طيبة أُخته (سلوى) ورقتها، فأنشد البريكان بها شعرا:

يا سلوى

يا حُلُماً في الصمت المكتئبِ

يا سرّاً في صدري، وخيالاً نُورِياً

يتوهجُ في أقصى التعبِ!

يا حبّاً لا ُيعقل، يا شعراً لا يُنسى!

يا زنبقة تتفتح في الليل الأقسى

وتضوع وتنمو في صمتي

يا مُرقِّصة في الحزن رؤاي كأسطورة

يا شبحاً تنقصه الصورة!

في أقبية المنسيين

لا صوت هناك. وما في الليل سوى الحزن!

نام السجناء ونام أخوك. ولكني

أرِقٌ، أتأملُ أغلالي

وأصارع أبعد آمالي،

وأفكر فيك .. وفيما أصنع بعد سنين

إذ أنزع أثواب السجن

أأحبك جداً أم لهوا ..؟

ثم، أتبقين كما أهوى

وكما أتصور، يا سلوى!؟ (البريكان، 1960، ص17).

بينما هم ظلوا متمسكين بأمل الانتصار مُغَلِبين حب الوطن على حبهم الشخصي إذ كتبوا قصائد تعبر عن تغليب حب الوطن، ومنهم الشاعر رحيم العكيلي في قصيدته (لوعة لن تنتهي):

يا دارنا هل بقي من أهلنا أثـــر أم كلّهم ضمّهم من بعدنا الحَجَـــرُ

إني تركتك في الأهلين سامـرةً كيف ارتضيتِ بأن يخبو بكِ السمرُ

أما علمت بأنّ الدار لو سُئِلـــت عن ساكنيها تَحار كيـــف تعتـذرُ

مـــاذا تقولـين فـي أمٍ معذبـــةٍ يقضي عليها الأسى والهم والكـدرُ

أودعتُها فيكِ للأحباب ساريـــة والقلبُ بـين حنـــايا قلبـها دَثِرُ

وكنت أحسبُ أن الدهر يجمعُنا ونلتقي بعد أن شدّت بنـــا الغِيَرُ

وأحْسِبُ السجنَ ساعاتٍ لرؤيتها وكلـــما مـــرّ طيفُ الأمِ أبتـشرُ

أمي كأنّ بها من كل والـــــدة شيئـــاً من الحب للأبنـاء ينتظـــرُ

مأوى لدى الضيف إنْ تنأى الديار بهِ والثغـرُ مبتسمٌ قلـوا وإن كثـــروا

ووجههـــا لجميع الناس بسمته والشاهدان بذاك البدو والحضر (العكيلي، 2012، ص113-114)

ليُخرجوا وطنهم من ظلمات الاستبداد إلى نور الحرية المنشودة، ومن ظلمات التكهن بالمستقبل المجهول إلى نور يقين الحاضر المُعاش برفاهية مطلقة بعيدة عن الظلم، يحدوهم في كل ذلك أمل نشأوا عليه وعاشوا من اجله:

"أقسم لو لاقيتُكِ يوماً في أي مكان

لعرفتُكِ! لو صافحتُكِ بعد مضي زمان

لبكت أعماقي من فرحٍ!

أتصورها خُصلاتُكِ تطفر في مرحٍ

أتصور وجهك! صوتك! لونُ العينينِ

وكُمونُ البسمةِ في الشفتينِ" (البريكان، 1960، ص17)

لكما أن من أهم ما يلاحظ في أدب السجون أنه كامل الصياغة، فالتراكيب تامة، ولها دائما رصيد من المدلولات تعبر عنه وهي في الأكثر مدلولات حسية تستوفي أداء مدلولها فلا قصور فيها ولا عجز (لبيب، 1992، ص 183)، وبشكل عام لم تقتصر كتابات أدباء أدب السجون على موضوعات وصف قيود السجن وعزلته، بل هناك من يرى فيه وجها آخر ومنهم الأديب التركي (أوزجان كارابولوت) إذ يقول: " هي الأماكن التي نتصالح فيها مع أنفسنا ومع الحياة بأكثر الطرق إيلامًا، نحن نفكر ونبدأ في التساؤل داخل وخارج جميع واجباتنا ومسؤولياتنا. نحن نفهم الناس والحياة بأبعاد مختلفة، ونكتسب وجهات نظر مختلفة، ونصبح واعين لأنفسنا وللآخرين" (Karabulut,2014) .

3.6. آليات انتقال أدب السجون العراقي بين التراث الثقافي والتقنيات الحديثة

3.6.1. أولا: المجالس الأدبية:

ساهمت المجالس الأدبية في نشر أدب السجون العراقي إذ توصف بأنها إرث عميق بروح معاصرة، فهي قديمة في زمن إنشائها ولكنها معاصرة ومواكبة لكل حدث يطرأ في المحيط العراقي، والمجالس الأدبية تتمثل بالمجالس التي كانت تعقد بشكل خاص لمناقشة الأوضاع السياسية والاجتماعية وأخرى تختصّ بمناقشة الأوضاع الأدبية، وما يعنينا هنا هي المجالس التي كانت تُعقد لمناقشة المستجدات الأدبية والتي تم عن طريقها انتقال أدب السجون من إيدي كُتّابه إلى عامة المتلقين، وممّا تجدر الاشارة إليه أن المجالس الأدبية كانت تُعقد على ضفتي دجلة والفرات وفي البيوتات البغدادية إذ يجتمع العلم والجمال فيها، ومن المجالس الأدبية الذائعة الصيت والتي ساهمت في نقل نتاج أدب السجون هو مجلس الشاعر (الرصافي) بمنطقة (المصبغة) ببغداد فقد كان الأدباء يصفونه بالمجلس الحافل بالفكر، والأدب، والسياسة، والشعر، ومن المعروف أن الشاعر (الرصافي) تعرض للسجن عدة مرات وكتب بعض القصائد التي صوّرت أوضاع سجنه وحاله فيه، فكان من الطبيعي أن يقرأ ما كتب عن هذا الموضوع في مجلسه الأدبي، فيستمع له الحاضرون ويشيع بذلك بين عامة المتلقين.

ومن المجالس الأدبية كذلك مجلس (الصفار) ومجلس (الجواهرية) في منطقة الكاظمية، ومجلس (الشيوخ) في منطقة المنصور ببغداد وغيرها كثير ممّا لا يسع المقام لذكره.

أمّا النوع الثاني من المجالس الأدبية فهي المقاهي: فالمقاهي في العراق معروفة بدورها الكبير في نقل النتاج الأدبي من خلال احتضانها لعدد كبير من المُرتادين لها والذين تتنوع مشاربهم العلمية، والأدبية، والسياسية، فكثيرا ما كانت تُعقَد حلقات للاستماع لشاعر وهو يلقي قصيدته، أو كاتب وهو يقرأ عليهم جزء من نص روايته الجديدة، وبهذه الطريقة ساهمت المقاهي بشكل كبير في نقل نتاج أدب السجون، ومن أشهر المقاهي في بغداد هي: (مقهى حسن عجمي)، و(مقهى الشابندر)، و(مقهى الجندي المجهول)، و(مقهى النورماندي)، وغيرها كثير جدا لا يسع المقام لذكره.

3.6.2. ثانيا: المطبوعات:

كانت المطبوعات هي الوسيلة الإعلامية التي يتم تداولها من قبل القُرّاء لمعرفة الأخبار وتتبُع تطورات الحركة الثقافية وتشمل المطبوعات: (الكراسات والصحف والجرائد)، إذ كان للوالي العثماني (مدحت باشا) الفضل الأكبر في إيقاد جذوة الصحافة في العراق بجلبه مطبعة الجرائد معه من باريس، وبعدها أنشأ لها (المدرسة الصناعية) التي كانت تُعنى بسد حاجة المطبعة من العمال والفنيين، وهذه المطبعة فتحت المجال لبدء الحركة الصحفية في العراق فكانت جريدة (الزوراء) هي أول جريدة عراقية أنشأها الكاتب (أحمد مدحت أفندي) عام (1869م)، وتأسست بعدها (جريدة الموصل) التي صدرت في (1885/6/25م)، ثم صدرت بعدها جريدة البصرة في (1889/5/31م)، وكان ذلك في فترة حكم السلطان (عبد الحميد الثاني) ثم توالت الجرائد تترى بعد ذلك.

ومن المعروف أن للجرائد دور كبير في نشر نتاجات الأدباء (الشعراء والكتاب) ومنهم أدباء السجون الذين لا ملجأ لهم ـ في ذلك الوقت ـ سوى الجرائد لنشر معاناتهم وفضح السلطة بعد خلعها أو استبدالها، وكان لبعض الأدباء السجناء يد ـ وإن كانت خفية ـ في إنشاء وتحرير بعضها ومنهم الأديب (نوري ثابت) الذي أصدر جريدة باسم مستعار هو (حبزبوز)* كانت تمثل صوت النقد اللاذع للسطلة ضمنا بطريقة فكاهية، أمّا الأديب (فاضل العزاوي) صاحب رواية (القلعة الخامسة) وقصيدة (القصائد الأخيرة) عن السجن، فقد تسنّم منصب سكرتير التحرير في مجلة (الف باء) التي صدرت عام (1968م).

3.6.3. ثالثا: المراكز الثقافية:

تعد مؤسسة السجناء في العراق صاحبة الريادة والإبداع في نشر نتاج أدب السجون العراقي فهي مؤسسة مختصة في مجال الحفاظ على تراث أدب السجون العراقي إذ تُعنى بالحفاظ على كل ما يخص السجين، كما أنها المُتصدي الرسمي الأول لنشر نتاجهم الأدبي، وبذلك فهي تعد المرجع الرئيس لأدب السجون في العراق، إذ تولت طبع ونشر أكثر من (50) منتج أدبي توزع على:

الروايات:

1- زقاق الألم... فاضل عباس

2- سرديات قربان... ثائر عبد الخالق

سدرة سجن الرشاد

3- شمال مدينة القصب... نعيم كرم الله

* وهو اسم أحد (الشقاوات) الذي كان مسيطرا أبان الحكم الملكي في العراق و(الشقاوة) هي شخصية معروفة في التراث الشعبي العراقي التي تمثل شخصية المتصدي للدفاع عن حقوق المستضعفين في الحي أو المنطقة، وهو يقابل مصطلح (الفتوة) في مصر.

4- فينكس... ناهض الهندي

شهقة الحوت

من شقوق الظلام

5- القضبان لا تصنع سجنا... جبار عبود

6- عصى الساحر... عباس الحداد

7- الزمن الآخر... مشتاق الزيدي

8- مزامير السجون... مهدي عبد الله

9- أيام وراء القضبان... شاكر الميالي

10- السجين رقم 63... صباح العكيلي

11- وجوه في ذاكرة رجل ميت... عبد شاكر

المذكرات:

1- هروب من الجحيم... ابراهيم الحسناوي

2- موت ما بعد الرضوانية... حازم الجعفري

موت في الفرات

3- السجين الحر... حيدر راجي

4- سنوات المحنة والعذاب... عبد الكريم العبادي

5- حين يعانق الرجال عنان السماء... أحمد عبد القادر العيداني

من اعماق السجون...

6- في سجون الطاغية... أحمد حكيم

7- حوارات تحت فضاء الحرية... إبراهيم الزيدي

8- أدباء في المعتقل... عبد الرزاق الصالح

9- صفحات سوداء من بعث العراق... حسن شبر

10- مذكرات سجين ايام وليال في بغداد... سلام الشديدي

11- مذكرات طالبة جامعية... د.عطور الموسوي

القصص :

1- حواء خلف القضبان... احلام حسين رهك

2- ليالي ابو غريب... سامي الساعدي

3- ثمن الحرية محطات سجين سياسي... حسين الجيزاني

4- قصر النهاية... طارق حسين

5- الشهيد الحي... حيدر العيداني

القصائد

1- ابجدية النهر... نعمة السوداني

2- قصائد السجون في الشعر العراقي... علي حسين حسن الحجامي

3- وجهي كما أنا... رحيم العكيلي

ومن المراكز الثقافية الأخرى التي ساهمت في نشر أدب السجون العراقي هي: دار الشؤون الثقافية العامة التابعة لوزارة الثقافة والسياحة والآثار في العراق، إذ نشرت كتاب من أدب السجون العراقي للكاتب حسين سرمك حسن كما " زار وزير الثقافة والسياحة والآثار سجن (نقرة السلمان) واطلع على زنزاناته والكتابات التي دونها المناضلون على جدرانه من أبناء الشعب كافة الذين ضمهم لاسيما في حقبة النظام السابق لتبقى هذه الكتابات شاهدا على تلك الحقبة دون تغيير"(صالح، 2013، إيعاز بتحويل سجن السلمان إلى متحف).

ويمكننا أن نَعُد الندوات الثقافية التي كانت التي تقام في مختلف الأماكن سبيلا من سبل نشر نتاج أدب السجون ومنها الندوات الثقافية التي تقام في المركز الثقافي في شارع المتنبي، وفي جمعية (محروس المدرس)، والتي تقام في مؤسسة (بيت الحكمة) وغيرها من الأماكن التي تُعد مراكز استقبال وبث للنتاجات الأدبية.

3.6.4. رابعا: المؤسسات التعليمية:

تعد الجامعات من المركز العلمية والثقافية التي ساهمت بشكل لا بأس به في نشر نتاج أدب السجون العراقي وذلك من خلال الدراسات التي تمّت فيها والتي كانت مختصة بأدب السجون العراقي، فتمت مناقشة العديد من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه التي اختصّت بموضوع أدب السجون العراقي، ومنها على سبيل المثال ــ لا الحصر ــ نذكر أسماء دراسات وبحوث اكاديمية عن أدب السجون:

1- جدلية الثابتة والمتحول في سرد السجن (قراءة في روايتين عراقيتين) م.د محمد ونان جاسم، دراسة نشرت في (مجلة الجامعة العراقية 2022 المجلد 55 العدد 1 الصفحات 287-293).

2- أدب السجون في الأندلس - أبن زيدون إنموذجا، جامعة صلاح الدين في أربيل، للباحثَين إيمان غفور كريم وريّان مظفر (عثمان، نيسان، 2023).

3.6.5. خامسا: مواقع التواصل الاجتماعي:

نتيجة التطور الرقمي والمعلوماتي أصبحت مواقع التواصل الاجتماعي واحدة من أبرز وسائل نقل ونشر المعرفة والثقافة، فالتواصل في علم الإجتماع هو: عملية تبادل الأفكار، والآراء، والمعلومات، والمشاعر، عبر وسائل متنوعة لفظية وصوتية وغيرها. وقد ساهم دخول مواقع التواصل الاجتماعي في العراق بعد عام (2003 م) بشكل كبير في نشر النتاجات الأدبية ومنها نتاجات أدب السجون وخصوصا بعد زوال الحكم البائد الذي كان مقيّدا لهكذا نشر.

ونتيجة لتعطش القُرّاء للإطلاع على معاناة السجناء وأوضاعهم التي نقلوها في مُدوَناتهم أصبح هناك إقبال كبير من لدُن القُرّاء على البحث في شتى المواقع الإلكترونية التي تنشر نتاجا أدبيا سجنيا.

وبفضل سرعة إيصال المعلومة عبَر هذه المواقع اخذ نتاج أدب السجون العراقي بالإنتشار.

3.7. سمات الأديب السجين:

يمكن أن نقدم رسما لملامح الأديب السجين كالآتي:

1- من سمات الأديب السجين التي أدركها المجتمع العراقي، وكحصيلة لمجمل الظروف التي مر بها، هي معاناته من ألم الاغتراب، واغترابه يتجلى في حيرته بين واقعين، بين واقعه الوطني الذي يعاني من التخلف والانحطاط، وبين واقعه كمثقف يشعر أنه فوق مستوى هذا الواقع المفلس، فيتعالى عليه ويرفض الاندماج به، وبذلك يعاني مرارة الاغتراب المزدوج تجاه المجَتمعَين. " الإنسان يكتشف أنه كلما تقدم في هذا الطريق ازداد بعده عن تحقيق أهدافه وتبدأ أحلامه بالتحطم على أرض الواقع، وتبدأ رحلة اغترابه عن كل ما يحيط به وعن ذاته نفسها، فاغتراب الذات إذن ينشأ عن التناقض بين داخل الإنسان وبين العالم الخارجي، بين الواقع والخيال، بين ما هو عليه وبين ما يحلم به، بين ما يملكه وبين ما يطمح إليه، بين نظام العالم ونظام تفكيره، بين عالم الآخرين وعالمه الخاص، فينفصل المرء عن ذاته الإنسانية الحقة أو عن طبيعته الجوهرية، وبهذا المعنى يحمل ذلك التعبير فكرة الفقد الكلي لإنسانية الإنسان ". (ستاروبينكسي، 2000، ص101).

وهذا ما عاناه المثقف العراقي، مع بدايات القرن العشرين والانفتاح على الحضارة الغربية التي عرّت التخلّف في الواقع العربي. وممّا زاد ذلك هو الاغتراب الرومانسي الذي يتغنى بالألم والحزن ويبكي حبه العاثر وخيبته في مجتمعه الذي ظلمه فانسحب منه انسحاب الخاسر، ونفض يده من كل شيء ولجأ إلى الطبيعة ليتوحد معها، وينشغل بنفسه وعواطفها، ويرضى بعزلته وهامشيته، وهذا ما عاناه المثقف العربي في الثلث الأول من القرن العشرين. فعلاقة البطل بواقعه "مقياس لشعور البطل بالاستقرار أو الشعور بالأزمة، وعلى قدر ما يمور به المجتمع من مشكلات وقضايا ليُثْمِرَ لنا أبطالا مأزومين" (الهواري، 1976،ص 54)، بمعنى أن المجتمع بما يعانيه هو الذي يخلق حالة الاغتراب لدى البطل، لكنه اغتراب إيجابي

مثمر، "اغتراب مَن يشعر بالمجتمع حتى وهو في قمة عزلته، وهذه أرقى مدارج الغربة، غربة مَن يتعرضون للإضطهاد ومِن ثَم فَهْم الوحدة في أقصى حالاتها من التطرف، وعلى الرغم من هذا فَهُم مهتمون بالمجتمع وبهذا المعنى تكون العزلة والإغتراب عند هؤلاء اجتماعية بأعمق ما تحمل الكلمة من معنى " (الهواري، 1976، ص51).

وأن اغترابه هو اغتراب الوعي، والتغير، والأرتقاء نحو حياة أكثر حرية وازدهارا، فالراوي يقدم، هنا " الشخصية المتوحدة مع همومها حد الانكسار، والمنطوية على أزمة روحية واجتماعية، بسبب التباين بين ما تؤمن به وتطمح إليه وبين ما هو واقع " (إبراهيم، 1990، ص67).

2- ومن ميزات الأديب السجين العراقي ـ التي عدّها المجتمع العراقي ذات مساس مباشر بما سبق ـ هي ظاهرة (تداعيات الوعي)، وتتجلى هذه الظاهرة بالانسحاب التام نحو الذات، والاتكاء على الوعي واجترار الماضي؛ ومن هنا، يتوقف سير زمن البطل ليُصبح معكوسا من الأمام (المستقبل) إلى الخلف (الماضي)، باعتبار أن الشخصية تعيش بوعيها، والوعي هو خزين الذكريات، والمشاعر والمواقف السابقة، وكل هذا يعني الارتداد نحو الماضي، والبقاء فيه. فيكون في حياة البطل عالَمان، هما العالم المُعاش واقعيا (عالم السجن)، وهو عالم مرفوض الذي هو عالم الحاضر، والعالم المعاش في الماضي، الذي هو عالم خفي غير منظور. وبسبب الحواجز التي تفصل بينه وبين واقعه السابق، فالإنسان الذي كان يستطيع أن يتحرك بحرية داخل منزله ومدينته والعالم، تُسوّرهُ (الآن) جدران الزنزانة، لتقف حائلا بينه وبين ذلك العالم، وبما أن عالم الزنزانة ليس عالما غنيا بموجوداته يستطيع أن يعوض البطل عما فقده، فيخترق البطل هذا العالم (الزنزانة) اختراقا ذهنيا؛ ليعود لحجم الدوائر المكانية التي كان يرتادها.

3- شخصية البطل تفقد الكون الموضوعي وبذلك تفقد علاقاتها الحوارية مع الآخرين، مقتصرة بذلك على كونها الذاتي عبر مناجاته المستمرة وهذا ما يسمى بـ (الهروب من الواقع) وهو ليس شيئا مُتَخيلا، فالسجين يعيش انفصالا كاملا عن العالم وعن تبادل التأثير مع حقائقه الموضوعية، يقود حتما إلى انهيار شخصية البطل الذي يتحول بالتدريج إلى مخزن عديم الشخصية لأفكار غير مترابطة " (ف.ف،1986، ص168)

فالبطل أُغْمِضت عينه رغما عنه فاضطر إلى أن يلجأ إلى فتح كُوَة داخلية لنفسه ليرى العالم ويعيش مع الآخرين عبر ظِلال عالم الماضي، لتحقيق نزعته الإنسانية في (الوجود الاجتماعي والتفاعل الحياتي). "ولا يحتاج المرء إلى مجهود عقلي لإدراك أن الأحلام كافة تعطينا نوعا خاصا من الحرية"(ولسن،2008، ص79)، وهذا ما يحتاجه البطل، وعدم رضوخ الأديب السجين الى فكرة البطل المنهزم هي نزعة انسانية تسعى الى التحرر من قيود السلطة فمحاولات الكاتب في الدفاع عن وجهة نظره في التعبير عن رأيه لكشف عيوب السلطة لا تقتصر على أدب السجون العراقي فحسب، بل توجد في معظم الآداب العالمية ومنها الأدب التركي إذ يذكر الأديب التركي (سونير اكبنار) في بحثه بعنوان (السجن في قصص وروايات كريم كورجان) إذ يقول" إنه لم يكن هدف الأديب كورجان نقد الأداء السيء للسلطة فحسب، بل يقترح قيماً جديدة ونظاماً جديداً بديلًا يتضح هذا البديل ببطل رواياته الرئيسي الذي لا يتوافق مع النظام، متمردا عليه ساعيا الى تصحيح اخطاء رجال السلطة، وهذا ما عكس الواقعية الاجتماعية للكاتب" (Akpınar. 2010. P26).

3.8. تحليل العوامل التاريخية والثقافية التي أثرّت على تَشكُّل هذا النوع من الأدب.

اتخذت الكتابة في أدب السجون العراقي (المنهج التاريخي) منهجا لها، والمعني بـ (التأريخي) هنا: هي المرحلة الزمنية التي تعرّض فيها الأديب للسجن في العراق، وقد تم ذلك من خلال النظر إلى الحاضر على أنَّه نقطـة فاصلة بيـن الماضي والمستقبل، وتُشكِّل مُوجِّهاً مباشراً في النظر إلى جاهزية الظواهر الماضية واكتمال تكوّنها، واعتماد هذا المنهج في الكتابة فرض علينا الاستجابة للتصورات الوضعية لمكونات العملية الإبداعية وهي: (الأديب، البيئة، المتلقي).

ولعل من سلبيات هذه العلاقة الثنائية بين الأدب والتأريخ هي عدم ارتكازها على تصور نظري واضح، ومنهجيـة دقيقـة تُدرِك الطابع الخاص للعملية الأدبيـة، والذي به تتميز عن طبيعة الفعل التأريخي وقوانينه. وقد نتج عـن ذلك اعتماد معاييـر تقويميـة مشتركـة تقرأ الأُنـموذج الأدبـي والأحداث التأريخيـة برؤية واحدة.

أمّا السلبية الأخرى فتتمثل بعجز المنهج التاريخـي عـن كشف طبيعـة وأسرار التفاوت الفنـي والجمالـي للأعمال الأدبية، وغياب المقاربة النقدية المُنَقِبة عن شبكة العلاقات التناصية التي تربط الأعمال الأدبية بأنساق متداخلة.

وبذلك كان كل ما يشغل المؤرخ الأدبي هو "تحديد العوامل التـي كانت وراء وجـود هـذه النصـوص، أو التـي توجب وجودهـا أو تستدعيهـا، أو التـي تكون النصـوص معبـرة عنهـا، أي الإحاطـة بالعوامـل التـي أنتجت النصـوص بخصائصها الراهنة ولم تكن بخصائص مخالفة للهيأة التي وجدت عليها"(Patterson,1990,p250).

وبذلك توجّهت جماليـة التلقـي إلى اعتماد ما أهملتـه المناهـج النقدية التاريخية في عملها وهي تقلب وجوه البِنَى الخارجية حول النصوص، مهتمَّـة بالقارئ عبر إثارة أسئلة جمالية مهمة حول دور التلقي في تشكيل النصوص.

ويستند تأريخ أدب السجون إذن إلى مجموع المواقف المُتَشَكِّلة بصورة تعاقبية حول النصوص الإبداعيـة، وقد تتكرر هـذه المواقف ذاتها عند أكثر من جيل من القُرّاء بتأثير تقليص دور الـقراءة الجديـدة الفاعلـة واعتماد الأحكـام الجاهـزة المتوارثـة. مع ذلك يمكن القول إن متلقي نتاجات أدب السجون العراقي، يكتسب بقراءة تلك النصوص صفة المبدع المنتِج، ولا يكتفي بتلقّي النصّ تلقياً مباشراً، بل يتعداه لكشْف الدلالة اللغوية الظاهرة للنصّ، "فتحمل القارئ على قراءة أمور معينة، وإعطاء الأهميّة لجانبٍ من جوانب المقروء، والتقليل من أهمية الجوانب الأخرى"(الجابري،1993، ص62).

وبقيَ أن نشير إلى أنّه لا يخفى ما لكفاءة النصّ من أثرٍ في تلقّيه، ونعني بالكفاءة قابلية العمل المُنتَج لأن يقول في مدةٍ تأريخيّة أخرى ـ لاحقة له ـ شيئاً آخر غير الذي قالهُ بشكلٍ جلي في فترته التأريخية الأصلية، لأن محتواهُ لم يُستنفدْ بعد، وهذا ما يفسّر إمكانيّة بعض الأعمال على تخطّي القرون لتصبح آثاراً خالدة إذ " تختلف استجابة القارئ في فترة زمنية معينة لعمل أدبي بشكل كبير على مر السنين. وذلك يرجع إلى وجود أفق الأمل، أي أمل القارئ في الأدب، ويتأثر هذا الأمل المختلف بالتعليم والخبرة والمعرفة وقدرة القارئ على الاستجابة للعمل الأدبي" (Wulandari, 2018, p 59) وهذا ما دفعنا إلى البحث في أدب السجون العراقي وفق المنهج الوصفي التحليلي، لنُمِيط اللثام عن العوامل التاريخية والثقافية المُشكِّلة لأدب السجون في العراق الذي بدأ من عهد الاحتلال البريطاني إذ عمدت سلطة الاحتلال قبل ثورة العشرين في العراق، وفي أثنائها، وبعد انتهائها إلى القبض على كل زعماء الثورة ودُعاتها البارزين والحكم عليهم بأحكام متنوعة، كما قامت بنفي قسم آخر منهم إلى جزيرة (هنجام) في الخليج العربي، وكان سجن الحلة من أهم السجون الذي شَهَدَ حبس الكثيرين من رجال الدين، وزعماء

القبائل، وبعض الشعراء وقد مَكَثَ هؤلاء في سجونهم ومنافيهم حتى صدر عفو عام في رمضان من عام (1339هـ) الموافق لشهر مايس من عام (1921م)، وآنذاك كان قد مرّ حوالي سبعة أشهر على إنتهاء الثورة.

وكان من أثر هذا العمل أن أُضيفَ إلى شعر الثورة قصائد ومقطوعات غير قليلة، ونحن لا ننكر أن بعض هذا الشعر قيل قبل الثورة، وبعضه نُظِمَ في أثنائها، وقسم منه نُظِمَ بعد انتهائها (الخليلي، 1952، ص 22)، إذ صدر في زمن لم تكن فيه للشعراء حرية مطلقة، ولكونه يعبر عن عواطف أثارها استعلاء الإنكليز ونظامهم الجائر الذي لم يكتفِ بالسيطرة وقمع الثورة بل جعل المواطنين رعايا يخضعون لما تفرضه قوانين المستعمرين من أحكام السجن، والنفي، وحتى الشنق، وبذلك فأنه إذا كان هنالك بعض ما قيل في السجون ينتظم ضمن عنوان آخر فلا يعني ذلك أن نقلل من أهمية السجون وأثرها في الشعر (الوائلي، 1961، ص 67).

ولعل من طليعة الشعراء الذين مارسوا نَظْم الشعر اسْتِيحاءً من ظروف النفي والسجن هو الشيخ (محمد جواد الجزائري) المتوفى عام (1958م) فقد أُعتقل بُعَيد (ثورة النجف) عام (1918م) وسِيْق (إلى بغداد) ثم نُفِي إلى (المحمّرة) فنظم قصيدة قال فيها:

غَداةَ أُسِرْنا بأيدي العـــــدوِ وُرُحْنـا نكابـدُ داءً دفيـــنا

وضيمُ (الغُريان) غاب العراقُ وفارق ليثُ لعـرينِ العرينا

وأرجلنا طـــوع قيد الحديـد تسيل دما يستفـز الرصينا

وما ضامنا الأسر في مـوقف أطعنا عليه الرسول الأمينا

وما ضامنا ثقل ذاك الحديـــد ونحن بحسن الثنا ظافرونـا (آل محبوبة،1986، ص 350-351)

ثم نرى كذلك السيد (خيري الهنداوي) وهو من أبرز شعراء السجون، فقد نُفِيَ إلى جزيرة (هنجام) بسبب مشاركته في اجتماع أُقيم بمدينة (الحلة) في اليوم الثاني من تشرين الأول عام (1920م)، وكان الاجتماع موجّها ضد الاحتلال وقد آثر خيري كرامته وكرامة وطنه على الوظيفة التي اسندتها إليه سلطة الاحتلال ولعلّه أراد أن يُكفِّر عن موقفه الأول الذي امتدح به الإنكليز، وفي منفاه نظم بعض القصائد ومنها قصيدته في رثاء (الشيرازي) وكذلك قصيدة عنوانها (أيها الشرق) وفيها وصف المنفى، وحياة المنفيين، وصور أخرى وصف فيها العمل الثوري، والحماسة لاستقلال العراق، وتوجيه الدعوة لأحد أبناء (الشريف حسين) للقيام في الثورة واستلام الحكم في العراق(سلوم، 1959، ص 56).

ثم جاء الشاعر (أبو المحاسن) حين هجم الإنكليز على مدينة (كربلاء) في (أوائل صفر عام 1339 هـ تشرين الأول عام 1920) وطلبوا سبعة عشر شخصا للمحاكمة فَأعْتُقِل هؤلاء وأُرسِلوا إلى الحلة مع غيرهم من المعتقلين، وكان من بينهم الشاعر (محمد حسن أبو المحاسن)، وفي سجن الحلة نظم هذا الشاعر بعض القصائد، ومنها ما نظمه بعد انتهاء الثورة وعودة الإنكليز إلى السيطرة وفي المقطوعة الآتية صورة من صور الكرامة والاعتداد بالنفس وعدم الخضوع إذ أنشد قائلا:

أناجزُ جيشَ الخطبِ والخطبُ فـادحٌ يكافِحنى طورا وطورا أكافحُ.

إذا كَلَّ عزمُ القومِ أو طاش حِلمُـــهم فعزمي مسنونٌ وحلمي راجحُ.

فيثُبـــت قلبـي والقلــوبُ مُروعـــةٌ ويُشرِق وجهي والوجوه كوالحُ

وقد نصحوا إلي بالخضوع إلى العِدى وما كُلَّ مَن يهدي لك النصحَ ناصحُ (الحسني، 1935، ص 65)

وفي قصيدة أخرى صاغها بأسلوب مؤثر عرض فيها نهاية الثورة ومصير العراق إلى جانب بعض الصور الحماسية التي تمثّل رأيه السياسي، وقد جاء في مقدمتها أنها نُظمت في سجن الحلة عام (1920م)، وفي الأبيات الأخيرة منها دلالة صريحة على تأريخ نظم القصيدة وكونه بعد نهاية الثورة وعنوان القصيدة هو: (في السجن) وفيها يقول:

أنا والنجمُ كلانا ساهـــــــرٌ غير أني مفرد بالشجـــــنِ

لا أبالي والمعـــــالي غايتي وصل أشجاني وهجرَ الوسنِ

في سبيلِ المجد منـــــا أنفسٌ رخصت وهي غوالي الثمنِ

ليس غير الشعبِ واستقلالـــه لي شغلٌ فهو أضحى ديدني

ثـــم يشـــكر السجن لأنـــــه عـــــرّفه بإخـــــوانه فـــي الكفـــاح ومـــيّزهم عن الخـــونة:

لست أشكو للسجن بل أشكره فهو بالأخوان قد عرفنـــي

من رجـالٍ نقضوا ميثاقهـــم وجَزَوا بالسَوء فعل الحَسَنِ.

أظهروا ما أضمروا من حِقدهم وبدتْ بغضاهم بالألسُـــنِ. (الحسني، 1935، ص 89).

أمّا الشيخ الدكتور (محمد مهدي البصير) فإنه اعتُقل وحُوكِم بعد انتهاء الثورة وكان اعتقاله في (8شباط 1921م) وبقي في السجن حوالي ستة أشهر ثم خرج في الثامن من (تموز 1921م) ونفي إلى (هنجام) في (26 آب 1922م) وقد نظم وهو في السجن قصائد غير قليلة إلاّ أن بعضها لا يمس الثورة بنحو مباشر وإن كان فيه أثر للسياسة الاستعمارية، ونحن نشير هنا إلى ما نُظِمَ من قصائد تمس البحث ـ وإن كان قد نُظم بعد نهاية الثورة ـ منها قصيدة بعنوان (أيها المسجون) ولعلّه عنى بها نفسه كما يتضح لنا من الصور والمعاني التي استعملها في نظمه فقال:

ملءُ السجونِ مصائبٌ وشجـــون فالله جارك أيها المسجـــونُ

صبرا نزيلَ السِجن إنك ناهـــضٌ لِتُعز شَعبَك والخطوبُ تهـونُ

ماذا يَضرُك حين توقظُ أمـــــةً من قاع سجن أنت فيــه رهينُ

ولئن سرى في الكون صوتُك عاليا وحُجبْت فالعاق الثَّمين مصونُ

عاهدت قومك أن تجاهدَ دونهـــم إن الكريم على العهود أميـنُ (السامرائي، 1970، ص 223).

ونظم البصير وهو موقوف في (خاندلة) أحد سجون الشرطة ببغداد، قصيدة تضمنت وصف حادثة جرت في اجتماع كان البصير نفسه يخطب فيه ببغداد في جامع (الحيدر خانة) والثورة ناشبة، أمّا الحادثة كما يرويها فهي مجيء طفلة إلى الاجتماع ووقوفها إلى جانبه لتهمس في أذنه أنها جاءت تتبرع بقرطيها لمساعدة الثوار وعرف الحاضرون ذلك فصفقوا للطفلة فما كان منها إلا أن تبرعت بخلخالها أيضا (الدجيلي، 1959، ص 97).

ولعل من الطريف ما يُذكر أن العالم الجليل السيد (محمد على هبة الدين الحسيني الشهرستاني) المتوفى عام (1386هـ/ 1966م) نَظَمَ أرجوزة وهو في سجن الحلة ذكر فيها أسماء الذين كانوا معه في السجن، وإذا لم يكن (الرجز التاريخي) من الشعر في شيء فإن هذه الأرجوزة تُعد سجلا ينفعُ المؤرخين في ضبط الأسماء ومعرفة بعض الذين حُوكِموا أو نُفُوا وسُجِنوا ولو فترة قصيرة، وقد ذكر لنا الناظم أسماء ثلاثة وثلاثين كانوا معه وهُم بعض مَمّن سُجِنَ في تلك الفترة إذ يقول:

هاك أسامي نخبةَ الآفـــــاقِ من حُوكِموا في نهضة العراقِ
سبعٌ وعشرونَ شيوخ رؤسـا وستة من نسلِ أصحابِ الكسا
هم هبةُ الدينِ لأجل الديـــــنِ وحبرنا الحسين من قزويــنِ
والسيدُ الوهابُ مُظهِر الإبــا والهاد للحق الزويني نسبـــا
والمرشد الحسين من نسلِ الدده خاتَمهم محمد ذو المحمـــــده
أحصى الشيوخَ كمنازلِ القمرِ هذا الدُليمي وذاكَ المفتخـــرِ
إشخير من آل (أبو سلطــان) ثم الفتى أمينُ أبو نعمـــــانِ (السامرائي، د.ت، ص 232)

وعندما جاءت السلطة البعثية لم تدّخر جهدا في تقديم إي إنسان للمحاكمة كما أنها لم تألُ جهدا في تدبير التُهمة المناسبة لكل فرد، وكثيرا هم الذين يحاكمون دون تُهم، ولم تتردد حتى من محاكمة الأموات، وبذا يُصبح الموت والحياة سِيّان في نظر الإنسان العراقي فكلاهما سجن كبير كما يصف الشاعر هذا الواقع بالقول "إذا كنْتَ حياً بسجنٍ، وإن كنت حياً بقبرٍ" (النواب، 2011، ص 146).

إن حُكم البعث منذ عام (1963م حتى عام 2003م) التي سقط فيها نظامهم السياسي لم يكن إلاّ فترة سُلبت فيها آمال وأمنيات الشعب العراقي بكل مكوناته، وبهذا يكون العراق قد مرَّ بمرحلة عمرها أربعون سنة وهي مرحلة العقود المظلمة التي تُشّكِل بمعايير التاريخ السياسي (مرحلة ماضية)، وبمعايير الرؤية الأيديولوجية (حقبة بائدة) وبمعايير الثقافة (همجية خالصة)، وبمعايير الجمال (قبحا تاما) وبمعايير الأخلاق (رذيلة لا مثيل لها) (الجنابي، 2012، ص56).

لقد سعى نظام البعث منذ استيلائه على السلطة إلى ترسيخ (نظرية المؤامرة) في وعي المجتمع العراقي بدلا من نظرية الاستيعاب، والحوار، والمناقشة. ومارس بصورة وحشية القتل، والاعتقال، والسجن، وإهانة الكثير من أبرز الشخصيات الوطنية، والسياسية، والاجتماعية، والأدبية البارزة، كما حَرَمَ الشعب من أبسط مظاهر المشاركة السياسية أو إبداء الرأي بدافع أن البلد يتعرض لمؤامرة عدوانية، وما ترتّب على ذلك من اتهام كل مَن لا يسير في طريق البعث بالتآمر، والعمالة، والخيانة.

ولم يكن هناك هدف للحزب سوى احتكار السلطة والاستيلاء على مُقدّرات الشعب العراقي، لقد عملت الدكتاتورية على تجزئة الهُوية العراقية وجعلت منها ذرات متناثرة في أجهزة القمع وأصبحت هُوية العراق بارزة فقط من خلال صور الدكتاتورية المتنوعة. في المقابل فإن الأديب السجين العراقي ركّز اهتمامه على إبراز الشخصية الوطنية وتحقيق الديمقراطية الشعبية (باجلان، 2002، ص 71).

ومع تفاقم الظُلم الاجتماعي الذي اتخذ شكل القمع المباشر والاعتداء على الحريات عَمد الأدباء إلى إيجاد وسائل أكثر تعبيرية وفنية تجسد الوضع العام بشكل جيد ومنهم على سبيل المثال الشاعر (حسن السنيد) الذي عبّر عن معاناة الشاعر في السجن بقوله:

فتَّشوا كل ثيابي، وبقايا الأمتعة

فتَّشوا حتى عيوني، وتَنَادوا:

قد وجدنا شاعراً هرّب منا أدمعه!

إنه مجرم حرب! قد تغنّى بالجمال!

فتَّشوا في فمه

ماذا تخبي الشفتان؟

سيدي يُخفي وجدناه لسان

إنه شيء عجيب، جاء من أي مكان؟

إنه ــ والله ــ حيوان غريب! كيف يحيى

حاملاً دمعاً وقلباً ولسان؟ (السنيد،1988، ص 47-48)

3.9. الأعمال البارزة في أدب السجون العراقي

كُتِبت العديد من المؤلفات والبحوث حول أدب السجون العراقي التي أسهمت في إظهار هذا اللون من الأدب العربي الذي لم يبقَ حبيس الجدران والزنازين بل انطلق نحو فضاء الحرية معبراً عن واقع حال الأدباء في السجون والمعتقلات، وقد توزعت تلك النتاجات على: نصوص شعرية، ومجاميع قصصية، وروايات، ومقالات، ونصوص مسرحية، ورسائل، ولم ترَ معظم هذه النتاجات الأدبية النور إلاّ بعد عام (2003م) بعد رفع القيود عن النشر والكتابة وأصبحت هناك حرية في التعبير عن الرأي بعد أن كانت جريمة يُعاقبُ عليها الأديب بالحبس وأحكام تصل إلى حد الإعدام بل تُجرّم حتى قراءة تلك النصوص أو الاحتفاظ بها نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ومن بين أهم تلك المؤلفات:

- مسرحية (الشيء) نُشِرت عام (1960م) للأديب شاكر خصباك[1]*

- رواية (السؤال) نُشِرت في عام (1966م) للأديب شاكر خصباك.

- مجموعة قصصية بعنوان (حكايات في بلدتنا) نُشِرت في عام (1967م) للأديب شاكر خصباك.

- رواية (القلعة الخامسة) عام في نُشِرت في (1972م) للشاعر والروائي فاضل العزاوي*

- رواية (المسافة) نُشِرت في عام (1974م) للروائي يوسف الصائغ*

- كتاب (صفحات سوداء من بعث العراق) للكاتب حسن شبر صدر عام (1982م).

- رواية (السرداب رقم 2) نُشِرت في عام (1997م) للروائي يوسف الصائغ.

- مذكرات (أيام وليالي في بغداد) نُشِرت في عام (2004م) للروائي سلام الشديدي.

- رواية بعنوان (الأصدقاء الثلاثة) نُشِرت في عام (2006م) للكاتب شاكر خصباك.

- رواية (سنوات المحنة والعذاب) نُشِرت في عام (2012م) للروائي عبد الكريم جبار.

- قصة بعنوان (الشهيد الحي) للقاص حيدر العيداني نُشِرت عام (2013م)

- (من أعماق السجون نقرة السلمان.. قيود تحطمت) لعبد القادر أحمد العيداني نُشِرت عام (2013م)

- رواية (أيام وراء القضبان) لشاكر الميالي نُشِرت عام (2014م).

- مجموعة شعرية بعنوان (ما بين الغياب والحضور) للشاعر حمزة فيصل مروان نُشِرت عام (2014م)

- (مذكرات أدباء في المعتقل) لعبد الرزاق صالح (2018م)

- (من شقوق الظلام) لناهض الهندي نُشِرت عام (2020م)

- مذكرات بعنوان (وتلك الأيام) للدكتورة عطور الموسوي (2021م)

---

*الدكتور شاكر خصباك عالم جغرافي كبير وواحد من بين عدد محدود من علماء الشرق الأوسط ونشر ترجمات عديدة ومؤلفات أكثر من مجال اختصاصه لتصل إلى اكثر من عشرين وقد تألق في ميدان الأدب تألقه في ميدان العلم وتتحدث كتاباته العديدة عن فكر علمي ونظرة عميقة لظواهر الحياة ولكل الظروف التي عاشها فقد اتم دراسته العليا في القاهرة حيث أضافت إليه حياته في مصر زادا جديدا من الخبرات في علاقاته العديدة الواسعة والمتواصلة مع الكتاب ومع الناس في مناخ ثقافي ثري، والذي تنسب إليه الريادة في التأسيس لهذا اللون من الأدب وتبعتها محاولات ناجحة.

* فاضل العزاوي شاعر وروائي وناقد من كركوك/ العراق صدر له حوالي ثلاثين كتاباً في الشعر والرواية والقصة القصيرة والنقد والسيرة الذاتية، إضافة إلى نقله العديد من الأعمال الأدبية من الإنكليزية والألمانية إلى اللغة العربية وبالعكس. درس فاضل العزاوي الأدب الإنكليزي في جامعة بغداد، ثم اللغة الألمانية حيث حصل على الدكتوراه عن أطروحة حول نظرية الثقافة من جامعة لايبزج في ألمانيا التي استقر فيها منذ العام 1977م، ترجمت أعماله الشعرية والروائية لأكثر من (25) لغة في العالم. فالعزاوي منفتح على الثقافات العالمية إذ إنه منذ العام 1983م يقيم في برلين ككاتب متفرغ ولديه المام بالثقافات الأخرى لا سيما الأوروبية وكانت دراسته العلمية في الحقل الثقافي حيث حصل على الدكتوراه من جامعة لايبتزغ بأطروحته "المشاكل الرئيسية لتطوير الثقافة العربية" لهذا انعكست الثقافات في شعره انعكاساً جليا.

* يوسف نعّوم داوود الصائغ، ولد في مدينة الموصل عام (1933م) نشأ في أسرة دينية مهتمة بالأدب والسياسة وبعد أن أكمل دراسته الثانوية التحق بدار المعلمين العالي، وبعد أن تخرج من المعهد العالي عمل في مهنة التدريس طيلة خمسة والعشرين عاما حصل على شهادة الماجستير من العراق وشغل منصب مدير عام السينما والمسرح لمدة عشر سنوات بين عامي (1986م) وعمل أيضا في الصحافة لأكثر من ربع قرن.

- رواية (شهقة الحوت) لناهض الهندي (2022م)

- أرشيف توثيقي بعنوان (حين يعانق الرجال عنان السماء) لعبد القادر العيداني (2022م)

- (هروب من الجحيم) لإبراهيم الحسناوي.

يرى الباحث أن انقسام كتابات أدب السجون على نوعين هما: الأدبية والخطابية كان الهدف منه ايصال رسائل الأدباء السجناء إلى الأجيال اللاحقة لتكون شاهدة على ما جرى في فترات سابقة.

وهذه الكتابات اعتمدت ـ بشكل أساس ـ على واقعية الحدث التي كانت بمثابة العمود الفقري للكتابة جلها، فكانت الواقعية مترجمة بوساطة الكلمات والأحرف لتنقل لنا تجربة ابداعية سجنية متنوعة بتنوع صنوف المعاناة التي عاشها هؤلاء السجناء الذين دأبوا على الاستعانة بالموروث الاجتماعي في بيئتهم، وتضمينه في كتاباتهم لإيصال المعاني الكثيرة بكلمات يسيرة معبرة عن التفكك في المحيط الخارجي للسجن والذي أودى بهم إلى غياهب السجون.

وقد تنوعت نتاجاتهم بين القصة، والقصيدة، والمسرحية، والرواية، والمذكرات، والرسائل، وقد غطّت هذه النتاجات كل الموضوعات التي ارادوا التعبير عنها من: خيانة ووفاء، وصمود وانهيار، وحب وحرب، وأمل وخذلان، وخيبة وحلم بغدٍ أجمل.

وهذه الأعمال كلها وجدت طريقها إلى المتلقي من خلال توافر آليات انتقالها في المجتمع، فكانت المجالس الأدبية في طليعة تلك الأليات تلتها المطبوعات والمراكز الثقافية التي ساهمت بشكل فاعل في نشر أدب السجون ممّا هيأ وصوله إلى المؤسسات التعليمية التي تلقفته وحَفزّت على دراسته، ومع تطور وسائل الاتصال أسهمت مواقع التواصل في نشر هذه الأعمال على صفحاتها فوصلت بشكل أكبر وأوسع إلى أكبر عدد من المتلقين في مختلف بقاع العالم، والأديب في كل ذلك كان يعاني من اغترابه وحيرته بين واقِعَيه، الوطني والثقافي الذي دفعه إلى إعادة تصنيع الماضي بشكل ملائم لواقعه السجني ومحاولة العيش فيه، وهو بذلك يهرب من الواقع ليخبئ نفسه داخل الماضي.

3.10. دراسة تأثير نظرية التلقي على أدب السجون العراقي

تميّزت نتاجات الأُدباء في السجون العراقية بالدقة في التعبير عن الأمر وهذه الميزة اتضحت من خلال فطنة الأديب في تَمكُنه من تحقيق أمرين هما: تذكيره في آلية تلقي المتلقي للنصوص، وأثر هذه الآلية على فعل التلقي والمتلقي معاً، والأمر الآخر: هو فطنته في إخفاء نتاجه الأدبي عن ايدي أزلام السلطة الذين سعوا بشتى الطرق لمنع وصول هذه النتاجات للمتلقين خارج السجن.

أمّا الأمر الأول المتعلق بالمتلقي فقد اهتم الكاتب بالنتاج المكتوب على اعتبار أن المادة المكتوبة تمنح المتلقي حريةَ استنتاجِ معانٍ ودلالاتٍ جديدةٍ للنص، أمّا إذا كان النتاج يُلقى مباشرة على جمهور من الحاضرين فهو بذلك سيتخذ شكل نص مؤقت يُسمع فقط وهذا لا يفسح المجال للمتلقي بالمساهمة في إعادة إنتاجه من جديد، ويذكر الجاحظ فضل الكتاب والكتابة على ما يُنطق بالقول: " الكتابُ هو الذي إنْ نظرتَ فيه أطالَ إمتَاعَك، وشحَذَ طِباعَك، وبسَط لسانَك، وجوَّدَ بَنانك، وفخَّم ألفاظَك، وبَجّحَ

نفسك، وعَمَّر صدرك، ومنحكَ تعظيمَ العوامّ وصَداقَةَ الملوك، وعَرفتَ به في شهر، ما لا تعرفَه من أفواهِ الرجال في دهْر، مع السلامةِ من الغُرم، ومن كدِّ الطلب، ومن الوقوفِ بباب المكتسِب بالتعليم، ومِن الجُلوس بين يدَيْ مَن أنت أفضلُ منه خُلُقاً، وأكرمُ منه عِرْقا، ومع السلامةِ من مُجالَسَة البُغَضاء ومقارنةِ الأغبياء. والكتابُ هو الذي يُطِيعُك بالليل كطاعتِه بالنهار، ويُطيعكَ في السفر كطاعته في الحضر، ولا يعتلُّ بنومٍ، ولا يعتَريه كَلَلُ السهرِ. وهو المعلِّمُ الذي إنْ افتقرتَ إليه لم يُخْفِرْك، وإن قطعتَ عنه المادَّة لم يقطعْ عنك الفائدة، وإنْ عُزِلتَ لم يدَعْ طاعتَك، وإنْ هبّتْ ريحُ أعادِيك لم ينقلبْ عليك، ومتى كنتَ منه متعلِّقاً بسبب أو معتصما بأدنى حبل، كان لك فيه غِنى..."(ابن محبوب،1965، ص51) وهذا التفضيل ـ بحد ذاته ـ هو ما يدفع الأدباء إلى تدوين أعمالهم الأدبية، فالكاتب الأدبي عندما يُلقي نتاجه سماعا على الجمهور الحاضر ستكون أحكامهم: وقتية، متسرعة، وغير مدروسة، سُرعان ما يَنسونها ويَنسون ما سمعوه قبلها. بينما يتيح التلقي الكتابي الوقت الكافي للمتلقي في الحكم على النص.

3.10.1. أثر نظرية التلقي في شعر أدب السجون العراقي

أن دراسة أدب السجن هي في حقيقتها دراسة للوجه الخفي للسياسة من خلال أثرها، على الفرد، والمرحلة السياسية، لأن حجم التجاوزات التي يمارسها الساسة هي ممّا يبقى طي الكتمان والخفاء؛ لأن الحكومات ـ عادةً ـ لا تتغنى إلاّ بمنجزاتها، وإذا كانت السياسة تتكتم على ذلك فإن الأدب يَعُدَه موضوعاً ثريا لا يمكن تجاوزه بما يعكسه من قيمة إنسانية، لذلك يمتلك الشعر العراقي خصوصيته من التجربة الشعرية في الربع الأخير من القرن العشرين وذلك لعنف السياق الخارجي الذي هزَّ حياة الإنسان العراقي في حربين ضاريتين وشمولية ذلك العنف الذي طال الحياة جميعها ممّا أخضع كل شيء لتحولات كبرى، فلقد أحس الشاعر بضَعف إيمانه بنفسه، وبضَعف قدرته في التأثير وبذلك أيضا أحس المتلقي ففقد إيمانه بالشاعر، فنفى الأول نفسه خارج أسوار الاستبداد فارّا بما تبقى من شاعريته، وملَّ الثاني سماع المدائح وقراءة المناقب السلطانية، كما يقول علي حرب: "هكذا اهتزت صورة المثقف في نظر نفسه أو في نظر غيره إنه لم يثق بقدرته على تنوير العقل والتأثير في الرأي العام، أو بكونه صاحب عقيدة صُلبة على قَوْد الناس لتثوير المجتمع وتغيير العالم، فما جرى من التحولات السريعة والانهيارات المفاجئة أدى إلى تصدُّع نماذج الفكر، والعمل بكلام أوضح" (حرب، 2004، ص141).

لذلك وجد الباحث من خلال بحثه عددا من الشعراء العراقيين ممن نقلوا لنا تجربتهم الاعتقالية، ومنهم الشاعر عبد الوهاب البياتي في قصيدته (سارق النار):

داروا مع الشمسِ فانهارتْ عزائمهم

وعاد أولهــم ينعـــى على الثانـــي

وسارقِ النارِ لم يبـــرحْ كعادتـــهِ

يسابقُ الريحَ من حانٍ إلـــى حـانِ

ولم تـــزل لعنةُ الآبـــاء تتبعـــه

وتحجب الأرض عن مصباحه القاني

ولم تزل في السجون السُود رائحةٌ

وفي الملاجئ من تاريخه العانـــي

مشاعلٌ كلما الطاغوتُ أطفأهـــا

عادت تُضيءُ على أشلاءِ إنســـانِ

عصر البطولات قد ولّى وها أنـذا

أعـود من عالم الموتى بخـــذلانِ

وحدي احترقتُ! أنا وحدي! وكـم

عبرتْ بي الشموس ولم تحفل بأحزاني

إني غفرت لهم إني رثيتُ لهـــم!

إني تركت لهم يا رب أكفـانـــي!

فلتلعب الصدفةُ العميـــاءُ لُعبتَهـــا

فقد بصقتُ على قيدي وسجانـــي

وما عليّ إذا عـــــادوا بخيبتهم

وعـــاد أولهم ينعى على الثانـــي (البياتي، 1995، ص127-128)

يستعمل الشاعر ضمير الجماعة مصاحباً لبعض الأفعال المختارة بعناية مقصودة من لدن الشاعر، نحو: (داروا، عزائمهم، غفرتُ لهم، خيبتهم،...) وهذا الاستعمال فيه إشارة إلى السجناء الذين كانوا معه وربْط ضمير الجماعة مع بعض الأفعال أفاد منه الشاعر في رسم صورة شعرية كما سيتضح لنا، فعلى سبيل المثال: الفعل (دار+ وا) استعمله الشاعر للتعبير عن محاولة (الأدباء السجناء) مسايرة (الشمس) التي رمز بها لـ (الأديب المنقذ) والدوران معها، ولكن لم ينفعهم ذلك فهم لم يتمكنوا من مسايرتها وموافقة مبادئها فانهاروا، وهذه اللوحة الجميلة استوحاها الشاعر من زهرة دوار الشمس ودورانها (مع الشمس).

أمّا المقطع الثاني من القصيدة فنلحظ فيه ازدياد الجرأة لديه من خلال التعبير بـ (سارق النار) للأديب وهو (الشمس) في المقطع الأول، وكون أزلام السلطة لم يستطيعوا مجاراته فأعتُقِلوا، فتحوّل الأديب إلى سارقٍ للنارِ في اسطورة (بروميثيوس)، فالنار هنا عبّرت عن الدفء والأماني التي ماتزالُ واقدة في قلوبهم.

كما نلحظ انتقاله لاستعمال ضمير المتكلم المتمثل بـمفردات: (أنا وحدي، عبرتْ، ظفرتُ،...) للدلالة على بقائه وحيدا في سجنه بعد ما هلك أقرانه الآخرين من السجناء وبسبب الوحدة واليأس نلاحظ عودة الشاعر إلى استعمال لفظة (الشموس) للتعبير بها عن تعاقب السلطات على هذا السجن دون الالتفات إليه.

كما جذب انتباهنا طغيان الفعل الماضي على استعمال الشاعر هذه القصيدة، نحو: (عادوا، داروا، أطفئها، غفرتُ، تركتُ،...) وقد أفاد من ذلك في الإشارة إلى انقضاء الأزمنة وتواليها عليه وهو ما يزال قابعا في سجنه نحو قوله:

إني غفرتُ لهم إني رثيتُ لهم

إني تركتُ لهم ياربِ أكفانــي

وأفاد منه الشاعر بالإشارة إلى تبدُّل أجيال السجناء دون تغيير للسجّان، ودون تغييرٍ للظالم في قوله:

وما عليَّ إذا عادوا بخيبتهـم

وعاد أولهم ينعى الثانـــــي

مستشهداً بتكرار مشهد الشمس استمرارا لنعي أحدهم للآخر بسبب عدم استطاعتهم القيام بشيء.

ويعد أدب السجون من الأنواع الأدبية الأكثر صدقا سواء أكان على مستوى النثر أم على مستوى الشعر، لأنه متمخض عن تجربة واقعية مُعاشة من لدن السجين الأديب صوّر فيها معاناته ـ وأقرانه ـ خلف القضبان والتي تمثلت في الغالب بسحق الكرامة والتعذيب والتنكيل به وبآرائه ومعتقداته.

وكانت أداته في هذا التصوير هي اللغة، إذ أنها تجذب القارئ لأدب السجون لأن الكلمات تكون مُنتقاة بعناية شديدة لِتُوصِل الصورة بأدق وصف ممكن " فالإبداع يُولد من رحم المعاناة ويهدف إلى تصوير الحياة التي يعيشها المعتقل خلف القضبان، وسوء المعاملة التي يتلقاها إلى الحالة النفسية والشعورية التي يعيشها بعيداً عن الأهل والأصدقاء" (لعرابي، 2016، ص.15). وهذه الدقة في الوصف تتضح بصورة جلية في قصيدة (في السجن) لشاعر العرب الأكبر محمد مهدي الجواهري الذي يقول فيها:

ماذا تُريدُ مــن الزمانِ ومن الرغائب والأمانــي

أوَ كلّما شــارفـتَ مـن آمالك الغرِ الحســــــانِ

ورعتك الطافُ العناية بالرفاهِ وبالأمــــــــانِ

أُغْرِمْتَ بالآهات إغرامَ الحنفـــيـــــةِ بـــالأذانِ

إن كنتَ تَحسُدُ من يحوطُ البابَ منه حارســــــانِ

فلديكَ حراسٌ كأنَّـــــك منهُمُ في معمعـــــــــانِ

وموكّلون بما تُصــرِّفُ في الدقـــائقِ والثــوانــي

أُسكنتَ داراً مالـــها في الصيت والعظموت ثاني

ما إن يباحُ دخولُهـــا إلا لذي خَطَرٍ وشـــــان

دارٌ يُشيرُ لها صديق أو عدوٌ بالبنـــــــــان

أهوى عليها ألفُ باكٍ وادّعاها ألفُ بـــــانـــي

وُقّيتَ فيها رَغمَ أنفِك من خبيئات الدِنـــــــانِ

وحُفظْتَ فيها من غرور المال أو سِحْرِ الحســانِ

حجبوك عن لحظِ العيونِ تأنقاً لك في الصـــــيّانِ

مثل المُعيديّ السَّماعُ به أحب من العِيـــــــانِ

وعلامَ تَحْسُدُ من تلهّى بالمثالث والمثـــــــاني

أوَليس خشخشةُ الحديد أَلَذَّ من عزفِ القِيـــــانِ

يشدو بها من أجل لهوك ألفُ مكروبٍ وعـاني

أوزانُ شعرِك بعضُ أوزانٍ حوتها باتـــــزان

ماذا تريد من الزمان؟ أُعطيتَ ما لم يُعْطَ ثانـــي

أُعطيتَ من لطف الطبيعة أن يُشِعَ النيـــــــرانِ

صبحاً وإمســاءً، وأن يوحي إليك الفرقـــــدانِ

سبِّحْ بأنعُمِهِمْ فـــأنت بفضل ما أولَوْك جانـــــي

صكّ الحديدِ على يديكَ جزاءُ ما جَنَتِ اليـــــدانِ

يا عابثاً بسلامة الوطن العزيز، وبالأمـــــــــانِ

ومفرقاً زُمَرَ اليهــودِ طوائفاً كلاًّ لشـــــــــانِ

ما أنت والكاشير والطاريف من بقرٍ وضـــــــــان

إن الصحافةَ حـــــرةٌ لكن على شَرطِ الضمـــان

سبِّحْ بأنعُمِـــــهمْ وإنْ عانيت منهم ما تعانـــــي

إن لم تُفدْكَ عقوبةٌ فعسى تُفيدُ عقوبتـــــانِ

أوْ لَمْ يُفِدْك مطهـر فلقد يُفيدُ مطهـــــــرانِ (الجواهري،2011، ص 355)

يُجري الشاعر مقارنة بين الحياة داخل السجن وخارجه محاولا إظهار تقارب بين الحياتين، ويبدأ هذه المقارنة بتشبيه السجن بالمنزل مع وجود حارسين يحرسانه لأهمية ساكنيه، أمّا السجين فيتوفر له حُرّاس كُثُر يحمونه ويقومون بإحصاء تصرفاته

وسكناته أولاً بأول. ويذكر الشاعر أن لهذه الدار أهمية إذ لا يمكن لأي شخص أن يقطُنها ما لم يكن ذو شأن أو خطر ويشار لها بالبنان من لدن الفريقين: الأعداء (البانون لها) والفاقدون لأحبتهم داخلها، ويستمر الشاعر بوصف حسنات هذه الدار ـ السجن ـ فيصفها بأنها كانت نافعة في وقاية النفس من ارتكاب الموبقات كشرب الخمر، والعُجُب بالمال، والانجراف وراء الشهوات، كما إنه بها يكون مسموعٌ عنه ولكن لا أحد يراه. وحتى خشخشة القيد يراها الشاعر أحلى مَن عزف الجواري، فالشاعر يرى أن مَن دخل هذه الدار فعليه ألا يطلب شيئاً آخر من الدنيا فهي دارٌ لا يمتاز صباحها عن مسائها إلاّ بظهور النجوم والكواكب في المساء.

ويصل الحال بالشاعر إلى أن يدعو المواطن إلى التسبيح بأنعُم الولاة الظالمون ومنها نعمة القيد، ونعمة العقوبة التي إن لم تكن كافية لك فهناك عقوبتان أُخريان.

يستعمل الشاعر الجواهري في هذه القصيدة ضمير (المخاطب الغائب) الذي لحظناه في أغلب أبيات القصيدة، نحو: (ماذا تريدُ؟، أُغرِمتَ، أُسكنتَ، حَجَبوك،...) وهذا التوظيف عَمَدهُ الشاعر لعقد مقارنة بين الحياة داخل السجن وخارجه (كما أوضحنا آنفا)، فكأن الشاعر هنا لا يمثل السجين، بل يمثل لسان حال أولئك ممّن هم خارج السجن، كما أن هذا الاستعمال أسهم في سبغ طابع التهكم على أجواء المقارنة.

ونلحظ كذلك استعمال الشاعر للفعل الماضي سواء أكان بصيغته الاعتيادية أو المبني للمعلوم أم المبني للمجهول نحو أفعال: (رعتكَ، كُنتَ، وُقِّيتَ، أُعطيتَ...) وهذا الاستعمال أفادَ في إسباغ صفة المُضي على أحداث هذه المقارنة وكأنها أنعُمٍ سبق إنعامها من لدن الحكّام وأزلامهم على هذا السجين.

كما وظّف الشاعر كذلك الفعل المضارع في قصيدته نحو افعال: (يُشيرُ، يشدو، تُريدُ، تُفيدكَ،...) وهذا أفاد منه الشاعر في الانتقال من مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الحاضر، فالشاعر عن طريق الفعل المضارع أنتقل لتوجيه كلامه بصورة مباشرة للسجين بعد أن كانت المخاطبة تتم بصورة غير مباشرة (عبر ضمير الغائب) ومن خلال هذه المخاطبة يخاطب الشاعر نفسه بصفته المسجون الذي سبق الحديث عنه في أبيات القصيدة بأسلوب الغائب.

وأستعمل الشاعر فعل الأمر مرة واحدة فقط في قصيدته وذلك في بيتين:

سبِّحْ بأنعُمِهمْ فأنت بفضل ما أولَوْك جاني

سبِّحْ بأنعُمِهمْ وإنْ عـانيت منهم ما تعاني

وقصد من خلاله ايصال صورة عبودية السجين لظلم السجّان، فهو يأمره بالتسبيح بحمد النِعم التي أُنعِمَت عليه، كما يَحَمَدُ، ويُسبحً العبد لربه لإنعامه عليه.

ويعد أدب السجون العراقي من الظواهر غير المألوفة على المجتمع الأدبي العراقي أبان حكم الأنظمة السياسية السابقة، حتى أن النقاد اختلفوا في تصنيف هذا الأدب ضمن الأجناس الأدبية، فهو ربما لم يكن يصل إلى المستوى الناضج للعمل الأدبي فهو في رأي ـ أغلب النقاد ـ لا يتعدى بلاغا صادرا بصورة تقريرية يومية عن مجموعة سجناء يرزحون حتى شتّى صنوف المعاناة ويمتاز هذا البلاغ باللغة الخطابية المباشرة البعيدة عن جمالية الأدب، وهو في الغالب نص وحيد يسرد فيه السجين

تجربته التي قد يترجمها بسيرة ذاتية أو رواية مختصرة أو قصة قصيرة أو قصيدة مُقتطعة بسبب مجيء الجلاد وقطعهِ لإلهام الكاتب، وعلى الرغم من ذلك استطاع بعض الشعراء منحنا قصائد شعرية صوّرت لنا واقعه السجني نحو ما جاء على لسان الشاعر الكبير مظفر النواب، إذ قال:

جمعتُ مساحةَ بعض السجونِ

تجاوَزَ حاصلَ جمع البلادْ

وحيَّرَني اللغزُ!

حتى اكتشفتُ مساحةَ خوفِ العبادْ

ألا من يُقيم الحدودَ على الجبناءِ

فحيثُ الجبانُ يَدُبُّ الفسادْ (الجبوري،2021، ص21).

أضفى الشاعر مظفر النواب المصداقية على نقله لتجربته السجنية من خلال استعماله لضمير المتكلم المتمثل في كلمات (جمعتُ، أكتشفتُ) وبسبب نقله المستمر من سجن لآخر تكوّن لديه تصور أن مساحة السجون تجاوزت حاصل جمع مساحة البلاد.

وكشف لنا الشاعر مظفر النواب أن سبب حجم اتساع السجون والمعتقلات هو خوف المجتمع ـ العباد ـ من بطش النظام الحاكم الذي زج كل معارضيه في السجون حتى أصبحت مكتظة بهم، ورغم ما يقوم به من ممارسات تعسفية، إلاّ أنه وحسب وصف الشاعر (جبان) ويستحق أن يقام عليه الحد لظلمه وطغيانه، وهو ملازم ومرادف للفساد، فحيث ما كان هو كان الفساد، وهنا يوظف الشاعر ثنائية الصورة في البناء اللغوي للقصيدة من مجرد خلفية أو شكل تعبيري إلى مستوى فني يمنح فيه البعد الاجتماعي ويعمل إلى جانب عناصر النص على تكوين هوية الكيان الاجتماعي والثقافي منطلقا من رؤية أيديولوجية (سليمان، 2018، ص 65) وهو يتبني رؤية فكرية مستقبلية مكانية للمكان الذي يعيش فيه العراقي، فلا يتحقّق وجود الإنسان إلاّ في علاقته مع المكان، وتدفع هذه العلاقة إلى امتلاك أنواع من المشاعر والأحاسيس ويّكون لنفسه هوية تمثل كيانه الذي لا يتجزأ عن المكان. ويوضِّح الشاعر هنا عملية تبادل الإنسان للمشاعر مع المكان الذي يحيط بعملية التأثير والتأثر (لكحل، 2019، ص34).

وشاعر آخر يصف حالة الوحدة التي يعاني منها والتي اضطرته إلى استنطاق الجمادات داخل السجن لكي يستطيع اكمال حياته بالقضاء على وحدته عِبرَ تبادل الحديث معها، كما في مطلع قصيدة الشاعر جواد جميل من ديوان (صدى الرفض والمشنقة):

"القلبُ في (كراسة الرسمِ) التي يرسمها الأطفال

ملونٌ كنصف تفاحةٍ.

والقلبُ في رسائل العشاقِ

محطمٌ يملأ بالنزيف أقداحَه

والقلبُ في مذكرات ثائرٍ جريحٍ

كزورق قد حطّم التيار ألواحه

والقلبُ في جنازة الشهيد

حمامةٌ بيضاءُ

عادت تسكن الواحة" (جميل، 1986، ص 107).

وسواء أكان ضمير المخاطب هو السائد في القصيدة أو ضمير الغائب المُكنى به عن الحاضر المخاطب وسواء أكان مسار التلقي من المتلقي المقصود إلى عامة المتلقين أو العكس، فإن القصيدة في شتى أحوالها المذكورة موجهة إلى متلقين تكشفهم البنية اللغوية التي اعتمدها الشاعر في قصيدته. وكذلك الأمر حينما يخاطب الشاعر ما لا يَعقِل من جماد أو حيوان أو نبات فهو يُشخِّصها ويجعلها عاقلا على سبيل التأمل والتفكير إصرارا منه على وجود مُتلقٍ يخاطبه مثلما اعتاد.

إن الواقع الاعتقالي بتشابكاته، وتداخلاته، وتعقيداته، قد حفّز العديد من المواهب التي كانت كامنة عند كثير من الشباب، واستمر بعض هذه المواهب ينمو ويشتد عودها، في حين ظل البعض الآخر في حِمى القيود. ولا بد من الإشارة إلى أن بعض هؤلاء الشعراء المناضلين، لم يُؤثَر عنهم قول الشعر خارج المعتقل (سلمي، 2017، ص.34) وبعظهم استمر بنظم الشعر حتى بعد إطلاق سراحه ومنهم الشاعر حسن السنيد الذي عارض النظام السياسي آنذاك بقصائده، ومنها قصيدته بعنوان (فرعون):

فأيَن(فرعون) والأوتادُ مشرعةٌ؟

وأين من عُبدوا فيه ومن سُحِروا؟

وأين شاهقة (هامان) شيدها

يرتدُّ طَرفٌ رآها وهو منحسرُ؟

وراح(قيصَرُ) ما أغنت جحافله عنه

تهاوت هي وحُجّابه عن حجبهِ قصروا

ونار(كسرى) مطفأةٌ فيها التعاويذُ

لا تغني ولا النُّذُرُ (السنيد، ١٩٨٦، ص.٥٨-٥٩).

استعمل الشاعر أُسلوب الاستفهام التقريري من خلال استعمال اسم الاستفهام (أين) الذي يُستفهم به عن المكان للسؤال عن الشخوص، وحاول من خلاله الشاعر أن يجعل المقابل يعترف بزوال مَن سبقوه من الطغاة مثل: (فرعون، هامان، قيصر، كسرى) كما زالَ هو (الحاكم في عهد الشاعر).

وسنده في ذلك استعماله للفعل الماضي من نحو: (شيّدها، راح قيصر، ما أغنت جحافله، تهاوت،...) وللفعل الماضي هنا دلالة البقاء والثبات فشاهقةُ هامان ومُلكُ قيصر وجيوشه، ونارُ كسرى كلها كانت متواجدة وثابتة كما كان الطغاة ثابتين، لكن كل ذلك زال بـ كُن فيكون إلهية قاضية.

وهذا نص آخر تفجرت منه المواجهة المباشرة من دون أي احتراز للشاعر فخري الشويلي إذ ينشد في قصيدة (هزت القضبان) قائلاً:

غولٌ على كل ضرس من تواجدهِ مصّاص أوردةٍ بالموت يسقيـــــها

سجونَه أُنبِتَت في كل زاويـــــــة تندي جبينَ لئيم حينَ يُحصيـــــها

البغضُ والبؤسُ والبلوى شرائِعُـهُ والظلم والجور في أثواب قاضيـها

عجِبتُ كيف يبيع المرءُ غايتـــــه وكيف عن جوهر الإنسان يثنيها؟!

هلّا تحرك مِنْ وجدانِهِ نَبَـــــضٌ أم هل أزمةُ طيش الـذاتِ يَلويـها؟

وهل تسلَّلَ في اعماقِ غفـــــوته صوت الثكالى لآلاف تبكّيـــــها؟

اكبرت صبرك يا شعباً كرامتـــه تردي بوحْلِ الرَّدى مِنْ رَامَ يُرديها

كم خدّروك بأقـــــوال معسـلة شابتْ وشِبتُ ولم تعرف معانيـها

صناعة الموت والإرهاب غايتـها وبرُقُعها بأهداف تغطيـــــــــها

تجار حرب بأسواق المهلكـــــة أغلى شبابك اضحى مِنْ اضاحيها

حرب ضروس إلى حرب مدمرة نزف بأولها زيفٌ بتاليـــــــــها

اقسمت والغيمة السوداء مدبـــرة أحلي الصباحات ما طالت لياليـها

وهاكُمُ مِنْ لَهَاةِ السجنِ أطلقهـــا صداحةً، هُزَّتِ القضبانُ من فيـها

غداً تلوح في بغدادَ أَدْرُعُنـــــا هذي التي كانت الأصفاد تنميـــها

تعلو على نغمات النصر هاتفـــة ياحافر البئر لا تكثر مساحيـــــها (الشويلي،2011، ص20-21)

تبرز البنية الداخلية لهذا النص الشعري مُظهِرةً العناصر الفنية التي أسهمت في كشف الثيمة الأساسية أو المقصد الأساس للشاعر، وهي الصور العاطفية التي طرّزها بالتعبير عن إحساسه الإنساني العميق بحالة الحزن واليأس لسببين الأول يتضح في قوله:

البغض والبؤس والبلوى شرائِعُهُ والظلم والجور في أثواب قاضيها

فكل هذه الرزايا من ظلم، وبؤس وجور حلّت ببلده وأهله وما يزال الحاكم يبني السجون لملئها بالمعارضين ولا يترك في منازلهم سوى الثكالى. والسبب الآخر هو استغرابه من سكوت الشعب والصبر على ما يُرتَكب ضدهم من ممارسات تعسفية أقلها هو سلب الحريات فيعبر عنها الشاعر بالقول:

اكبرتُ صبرَك يا شعباً كرامتـــــــه تردّى بوحْلِ الرَّدى مِنْ رَامَ يُرديها

كم خدّروك بأقـــــــوالٍ مُعسلـــــة شابتْ وشِبتُ ولم تعرف معانيـــها

معاتباً شعبه بسذاجة سماع وعود السلطة في تغيير الواقع، ودعم الحريات، وتعزيز الديمقراطية مرارا وتكرارا حتى إستُهلِكت تلك الوعود وأصبحت بالية، فليس للشاعر إلاّ البكاء تارة والتوعد تارة أخرى للسلطة بأن كل ما تقوم به سيعود عليها مستشهدا بالمثل العراقي الشعبي القائل: (يا حافر البير لا تغمّج مساحيها خاف الفلك يندار وأنت تكع بيهه) (حبيب، 2018، ص 98) المعنى هو ألا تعمل المكيدة لغيرك حتى لا تصيبك، مثله مثل حافر البئر ننصحه ألا يزيد في العمق مخافةَ أن يسقط فيه، وعبّر الشاعر عن ذلك المثل قائلا:

تعلو على نغمات النصر هاتفة يا حافر البئر لا تكثر مساحيها

ولكون السلطة مستمرة بحفر الآبار إذن لابد لها من السقوط في إحداها مستقبلا. وهذه الرسالة الشعرية الممزوجة بالمثل الشعبي هو أسلوب بلاغي يقوم على عمق المعنى، وبساطة المبنى، فالبكاء وتقديم العزاء وحده لا يرد الحقوق ولا يقوم بشيء سوى المواساة للضحايا.

ومن جانب آخر حفلت هذه القصيدة باستعمال الرموز والقصد من استعمالها ليس لذاتها بل لدلالاتها ومن تلك الرموز: (من حرب ضروس إلى حرب مدمرة)، فالحرب الضروس يقصد الشاعر بها حرب العراق مع الجمهورية الإسلامية في إيران التي حصدت أرواح مئات الآلاف من الجانبين، والحرب المدمرة يقصد بها الشاعر الحرب مع دولة الكويت وهي مغامرة طائشة كانت نتائجها مدمرة على الشعب العراقي الذي عانى الأمرين، فالموت حالة ملازمة مثلما الحياة.

كما أتّسم أسلوب الشاعر بالقوة، والإثارة، والدقة في التعبير، وعرض رؤية مكثفة لمعاني الحزن والغربة؛ مستخدما الأمثال التراثية في تقديم بناء يناظر النص الشعري التراثي مع جزالة الألفاظ وتناسقها الصوتي في استعماله لـ (البغض، والبؤس، والبلوى)، و(تُردي الردى، يرديها)، و(شابتْ، وشِبتُ)، و(اضحى، مِنْ اضاحيها) و(النزف، الزيف)، فهذا السبك المنظم أتّسم بالتكثيف في المعاني، والدقة في التركيب، والروعة في التصوير.

فالقارئ لهذا النصّ الشعري لا يجد صعوبة في فهمه وتلقيه، أي أن قراءته لا تتعدى كشف الدلالة اللغوية وإظهار المعنى للنصّ، فلا يخفى عليه المعنى وإن كان لاضير من تحرير معان أخرى حسب فهمه وثقافته وتجربته أو كفاءته في توجيه النص. ومن الجدير بالذكر أن تقليب المعنى أو تجدده من قبل المتلقي هو ما يعطي للنص عمرا جديد ليتماشى وروح العصر مع كل جيل وفي كل عصر وهذا ما يفسر صمود الكثير من النصوص التراثية التي لم ينطفأ بريقها ومازالت تشعّ من جديد وكأنها كُتِبَت تواً والفضل في ذلك لتعدد قراءاتها وبالتالي تجديد معانيها.

وجدنا قارئ قصيدة (سارق النار) للبياتي و(في السجن) للجواهري و(مساحة السجون) للنواب و(فرعون) للسنيد وأغلب القصائد التي وردت في الفصل الثالث في هذا البحث متعاطفا لدرجة جعلته يسعى لإنصاف الشعراء ومشاركتهم محنتهم حتى أوجد بعض المعاني التي ربما لم تكن مقصودة من قبل الشاعر في وصف واقع السجن والاعتقال.

3.10.2. أثر نظرية التلقي في روايات أدب السجون العراقي

أدب السجون العراقي يفترض وجود مُرسِل ومتلقي له فمن خلال العنوان تتم عملية الاتصال بين المُرسِل والمتلقي، وإن العنونة غدت هاجسا مُلِّحا للنص وأمر يُعد أكثر مِن مهم للكاتب وهو يقدم نصه للقارئ نظرا للدور الخطير الذي يمارسه العنوان في العملية الأدبية إبداعا، والغواية المثيرة التي يبثها حول النص تلقيا، مثل عنوانات: (شهقة الحوت، زقاق الألم، عام ونصف قضيته في سجون النجف، من شقوق الظلام،...)

واستطاعت نصوص السجون العراقية أن تضع اللبنة لأدب السجون الذي يوضح القهر والاعتقال والذي يهتم بالواقع السياسي للمجتمع وعلاقة الإنسان مع السلطة والنظام، فيُوصِل أيضا صور الاعتقال والتعذيب لأنها أكثر الفنون الأدبية احتواءً والأقدر على التعبير عن ظاهرة السجن والاعتقال بكل دقة وتفصيل، كما أنه الأداة المُثلى التي تُرسِل للمتلقي فضائح المستور، والقمع، ومشاكل التعصب السياسي.

وبالرغم من تصنيف أدب السجون العراقي ضمن أدب المعارضة المصاغة فنياً إلاّ أنه لم يبقَ مكتوما في عقل وصدر كاتبه خوفا من أزلام السلطة الذين جرّعوه آلام السجن، فأديب السجون راح يترجم كل معاناته وآلامه على ورقهِ بأسلوبٍ حاوٍ لكل عناصر نجاح النص الأدبي من الرُقي الأدبي إلى جمالية السرد إذ" يعتبر سرد السجن جذابًا لأنه يأخذ القارئ داخل فضاء اجتماعي مغلق ومحروس ويعرِّفه عليه بشكل حميم"(Wu, 2011, p250) فهو متمكِّن لدرجه تمكنه من وصف الاحداث التي سبقت اعتقاله إذ يصف الروائي مشتاق الزبيدي في روايته (الزمن الآخر) حياته قبل الاعتقال وبعد الاعتقال فيقول:

" أصبح رأسي كرة مستديرة تتدحرج يلعب بها الأطفال، فقبل ساعات من دخولي هذا المكان كنت متشبثاً بآمال لانهاية لها، أتمتع بحياة أسستها لنفسي وعائلتي الصغيرة على مدى سنوات، وكنت أرى العالم كله بين يدي لا توجد صعوبة تقف أمامي للوصول للأشياء، أشعر بلحظة شوق لا تُوصَف إلى كل شيء فعلته، وحنين نحو كل خطوة مشيتها، وكل مسافة سعيت لها، وكل مكان قضيت به لحظات.. ثوان.. ساعات.. في داخلي شيء عارم تجاه الماضي.. ما زلت أئنُّ لوعة ومرارة.. ما زلت للآن لم أنس، لا أدري لماذا اعتقدت أن أشياء كثيرة تغيرت منذ تلك السنين ربما كنت موهوماً بأفكار وتصورات ليس لهما حدود. اعتقاد يتسلل إلى نفسي أن كارثة كبيرة ستحصل.. كل ما يدور حولي أصبح بلا معنى فطعم الإهانة ما زال يستصرخني كي أعيد ما هُدِرَ من كرامتي وإنسانيتي.. لا أعرف لماذا يُعامَل الإنسان كحيوان بإخافته حينما يحاول أن يدافع عن نفسه" (الزبيدي،2012، ص41).

هذا النص يوضح انتقال حال الإنسان من فضاء الحرية والطموح، والتفكير بالمستقبل إلى خندق استلاب الكرامة والحرية، وتحطيم الأُمنيات والأحلام، ويتجلى لنا ذلك في مدى اتزان الكاتب في التعبير عن حاله قبل الاعتقال بسرده لأحلامه، وآماله، وعائلته الصغيرة حتى اجتاحه شعور بامتلاك العالم كله.

أمّا عندما انتقل لوصف حاله بعد الاعتقال برز أمامنا استعماله للمفردات التي تدل على خوفه، وارتباكه، وكثرة تساؤلاته نحو قوله: (لم انسَ، لا أدري لماذا) فهو يستعمل صيغا للسؤال والنفي في السطر نفسه وهذا يدل على حالة الارتباك التي سيطرت على عقله، وحتى عندما يجيب فهو يستعمل مفردات غير واثقة من نحو قوله: (ربما كنت موهوماً) وقد قصد من خلال توظيفه لهذه المفردات في نصه ترجمة واقع الحال المعاش ترجمة حرفية.

أمّا الظروف داخل الحجز فقد اتخذ الأُدباء من المكان نقطة انطلاق لكل الأحداث والشخوص، فالمكان يعد أهم المظاهر الجمالية في الرواية بشكل عام وفي أدب السجون بشكل خاص، وأن النتاج الأدبي السجني يرتبط مكانيا، وزمانيا، ووجدانيا مع كاتبه وهذا يمنحه الخصوصية والأصالة، إذ أن المكان الروائي يعتبر رمزا يرسل كثيرا من الدلالات الجمالية، فإن مكان أدب السجون ذا سمات وخصائص مُسْهِمة في إتمام الحدث الروائي وإيصاله للمتلقي (مطلك، 1987، ص 45)، ومن الروائيين الذين ابدعوا في وصف مكان الاعتقال في رواياتهم هو الروائي فاضل عباس في روايته: (زقاق الالم):

" أغمضت عيني وفتحتها مرّة أخرى، فركتها ودققتُ النظر، علّني أستبدل المكان، أو استفيق، أو أجيب نفسي عن السؤال.

لكن المكان هوّ هوّ.

غرفة صغيرة مظلمة رطبة أرضها نديّة سبخة، تراب وطين وحصيّات.

استكشف المكان ببطء، ببصري وخاطري وضميري.

جدران رطبة مقشّرة، حشرات زاحفة في قوافل، حشراتٌ أخرى تطير من مكان إلى مكان، ونملٌ كثير، يسير في قوافل هادئة حزينة. اللوث في كل مكان، الطين والدم رسم لوحاته، لوحات تتعب البصر، أمامي خرقةٌ بيضاء كأنها كانت قميصاً لأحدهم حين مرّ من هنا، الخرقة مصبوغة بالدم، ملمومة متيبسة على نفسها كأنها تريد أن تخفي ألمها وحزنها على من ينظر إليها.

السقف، مصاب بالتقشر، بالجذام، يحكي غيوماً غاضبة، لا تدري لِمَ هذه الغيوم الداكنة غاضبة. وفوق رأسي تماما فتحة دائرية في السقف ثقبٌ يتصل بالطابق الذي فوقه وهناك على يساري في الأعلى، شباك حزينٌ صغير، بأضلاع حديدية احتواها الصدأ، وخلف الشباك غطاءٌ من الشبك الحديدي" (عباس،2016، ص45-46).

يصف لنا الروائي فاضل عباس عنصر المكان داخل السجن في روايته بدقة قلّ نظيرها، إذ طوّع فيه البصر، والخاطر، والضمير ليحقق منه أمرين، الأول: هو جعْلنا نعيش معه في نفس المكان من خلال ذلك الوصف، والآخر: هو محاولة استنطاق المكان.

فقد استعان بحاسة البصر ليتأكد من وجوده في السجن وعندما استنكر وجوده داخل السجن، استحضر خاطر القلب الذي كان ما يزال خارج السجن، وعندما تيقّنَ من مكان وجوده استدعى العقل بوساطة ضميره ليعرف سبب وجوده في هذا المكان، وهو استعمال رائع رابط بين الحاسة الملموسة (البصر) والقلب (الخاطر) والعقل (الضمير).

وإذا انتقلنا إلى وصف زنزانته نجده يصفها بدقة رائعة فهو لم يغفل رطوبة الجدران وأنواع الحشرات والأوساخ ليصل بنا إلى مشهد الدم، نعم أنه مشهد متكامل جسده الروائي بوساطة (الخرقة) التي كانت ملطخة دما، وفجأة نلاحظ أن الكاتب جعل الخرقة كائناً حياً ومنحها حاسة النظر لمن هو جالسٌ أمامها، ومنحها كذلك الشعور بالحزن على ما سيلاقيه كما لاقاه من ارتداها.

ثم انتقل الكاتب بعد ذلك لوصف السقف الذي رآه مصاباً بالتقشر والجذام ـ وحسب اعتقادي ـ وهو لا يقصد السقف بحد ذاته وإنّما قصد السجناء الذين كانوا تحته، فمن المعروف أن الجذام هو مرض جلدي يصاب به السجناء تصاحبه حكّة شديدة تؤدي إلى تقشر الجلد وهو ناتج عن الظروف الصحية السيئة للسجن وباستعارته الجذام للسقف نراه يُشرك الجماد في نقل الوصف، فهذا السقف في ارتفاعه حاكى غيوما سوداء غاضبة وهذه الغيوم هي ليست سوى دموع السجناء والأبخرة المتصاعدة من أجسامهم المتعرّقة الآنة من التعذيب "عندما يصف السرد بوضوح التعذيب الذي تعرض له جسده، ولكن لا يصف (السبب) وراء احتجازه. يُعتبر الجسم مكانًا للمقاومة وأحيانًا يُنظر إليه كتمثيل للوطن نفسه" (Wu,2011,p250).

أمّا الشُباك الحديدي الصغير فقد اشترك كذلك بأضلاعه الصدأة الحاوية للحزن إذ أن هذا الشباك هو المتنفس الوحيد للسجين، فعند الغطاء الشبكي الذي خلفه يقف الحزن، والآمال، والآلام وكل شيء.

ونلاحظ من نصوص أدب السجون العراقي أن الشاعر والروائي أراد توصيل رسالة واضحة للمتلقي من خلال صور السجن وما يحدث بداخله حيث تنوعت أساليب الخراب، واستلاب الحرية والكرامة إذ لم يكن السجن فضاء للخراب بل كان للموت واختفاء الجثث دلالة سيميائية على الخراب وما تركه من آثار نفسية ومعنوية على ذويهم ويبقى أولئك الناس يبحثون بين العظام المجهولة الهوية من دون جدوى أو العثور على أجوبه شافية: "ما هو موقف الناس وذوي هؤلاء المنسيين من السجناء الذين أُبهِمَ مصيرهم وغيّبوا في المجهول، ثم ما الذنب الحقيقي الذي اقترفوه؟ لا أحد يستطيع الإجابة عن الكثير من هذه الأسئلة وأسئلة كثيرة أخرى تتشعب منها". (عبد الحر، 2012، ص.114).

يصف لنا الروائي **فاضل العزواي في روايته (القلعة الخامسة)** الوضع داخل السجن بقوله:

"لا يملك السجين إلاّ أن يغرق في التفكير، بيد أن التفكير في المعتقلات يعتبر عادة سيئة. إنه قد يؤدي إلى انهيار الروح وأمراض أخرى في المعدة والرأس. ولذلك كان المعتقلون يحاربون هذه العادة المقيتة بوسائل شتى. فعندما تكون متكِئا على الجدار أو مضطجعا على فراشك يقترب منك أول شخص يشاهدك ويتعمد الدخول معك في حوار طويل حول أي قضية مهما كانت تافهة. ولكن هناك وسائل أخرى تساعد المرء على النسيان: لعب الشطرنج مثلا أو تعلم إحدى اللغات الأجنبية أو التبرع للعمل في المقهى أو المطبخ. ولكن أيا من هذه الوسائل لم تكن لتهمني فقد كنت أريد أن أكون مع نفسي دائما أحلم بطريقة تُشعرني أنني أخلق عالما خاصا بي، لا سطوة لأحد عليه. وإذ أراقب هؤلاء المنكبّين على العمل، هؤلاء الذين يواصلون حياتهم في السجن برضى يُحسدون عليه، كنت أفكر في الشوارع التي تحيط بالمعتقل، بكل الناس السعداء الذين لم يُجلبوا خطأ إلى السجون. يا للحظ الأجوف عندما أكون أنا، هذا المُتكئ الأخرس على جدار مُغبّر، الرقم الخطأ الذي يُؤخذ مغلولا إلى المعتقل من بين مئات ألوف الناس بدون مُقاومة وبكل سهولة". (العزاوي،2000، ص 34).

قدّم الروائي وصفا ليوم اعتيادي في حياة السجناء وكيف يقتلون الملل، فما أن يَغرق أحدهم في التفكير حتى يبادرون إلى إلهائه بشتى الوسائل المتاحة، بينما يتجه الآخرون إلى ممارسة الألعاب أو التطوع للقيام بأعمال خدمية متنوعة.

ولا يخلو الوضع في السجن من ممارسة إدارة السجن بعض الضغوطات الجسدية والنفسية على السجناء، كما يذكر الكاتب **عبد الكريم جبار في روايته (سنوات المحنة والعذاب)** إذ يقول: "وكانت العناية الإلهية تحفُ بنا فكثيراً ما كانت جروح كبيرة

تندمل ببركة الدعاء والتمسك بالإيمان والثبات على العقيدة الحقة وكانت المعنويات عالية جداً والأمل يغمر القلوب والكل يتحدث عن الفرج القريب والكل يعد هذا المكان رغم الآلام القاسية هو غفران للذنوب" (جبار، 2011، ص 29).

أمّا الضغوط النفسية فتنعكس من خلال رواية (شهقة الحوت) لناهض الهندي الذي يصف في مشهد من روايته الضغوطات النفسية التي يتعرض لها السجين إذ يقول:

"كان يمشط شعره بمشط مكسور، لم يتبقَ فيه إلا سِنّان فقط، حين كان يُستدعى للاستجواب بين حين وآخر. كان وهو يراه يفعل ذلك يقول له: ماذا تفعل يا حاج! ألا ترى أين نحن؟، ألا ترى هذه الفوضى العالقة في جميع الأشياء هنا؟ لابد من حفظ هندامي وأنا أدخل على المحقق، حتى لو رتبت منه مقداراً قليلا، لا أريد أن يراني مكسوراً مبعثر الهندام. كان يرد بثقة ووقار".(الهندي،2022 ،ص140).

فالكاتب هنا بيّن بالدرجة الأولى كَثرة عدد المرات التي إسْتُجوِبَ فيها الحاج، فالمشط لم يبقَ منه إلاّ سِنّان في حين أن المشط الصغير يتكون من سبعة وعشرين سناً، وهذا يدل على أن الحاج قد أسْتُدعيَ للتحقيق خمساً وعشرين مرة قبل هذه المرة، بعد ذلك اشركنا الروائي في وصف الشخصيات الموجودة في السجن فشخصية الحاج الهادئة الوقورة وشخصية المتحدث ـ المعترض على تمشيط الحاج لشعره ـ القلقة المرتبكة الخائفة التي تُريد ترك كل شيء والتركيز على ما سيُقال في التحقيق على أمل الحصول على الإفراج بعده. وهنا يمكن القول أن المؤلف يوصل رسالة للمتلقي عن السجن بأنه هو المكان الذي يمارس فيه الحرمان من الحرية، والحط من كرامة الإنسان وتكسير شوكته، وتهديم معنوياته، وزرع اليأس فيه، واللجوء إلى ابتزاز السجين والاحتيال عليه والمكر له.

وهذا ما يتضح لنا في رواية (شهقة الحوت):

"في يوم أسّرَ أحد السجناء العاملين في مرافق السجن لسجاد بأن عليه ادِّعاء التوعك؛ ليجمعه بشخص في مستوصف خاص بالسجن، والحقيقة أنه لم يكن مستوصفاً إلاّ بالاسم، إذ لم يكن سوى غرفة فيها سريران وبضعة مضادات حيوية ومسكِّنات آلام ليس إلاّ. امتثل سجاد للطلب وذهب إلى المستوصف، وهناك التقى مدير أحد الأقسام في السجن المركزي، وأبلغه هذا الأخير بسرعة خاطفة، وهو يرتجف خوفا خشية أن يراه عنصر أمني مع سجاد أن والده يبلغه السلام، وانصرف كالبرق مع غرابة تصرّف المدير، إلاّ أنه لم يأبه للأمر كثيراً، وخبرة السنوات الصعبة جعلته يتعامل بحذر واحتراس مع هذا النوع من التصرفات الشاذة الخارجة عن طبيعة سير الوقائع في السجن، واحتمل أنها واحدة من مكائد الأمن لتوريطه بتهمة التواصل مع جهة خارج السجن، وهي تهمة دفع كثير من السجناء ثمناً غالياً لها، بوقوعهم في شباك هذه الفخاخ أوصلت بعضهم إلى الموت. بعد سنوات سمحت الجهات الأمنية له بإجراء زيارة خاصة، وفي تلك الزيارة سمع من والده، أن هذا الرجل ادّعى أنه كثيراً ما التقاه وإنه ساعده كثيراً في تخفيف مصاعب السجن وقبض بالطبع لأجل ذلك الكثير من الأموال"(الهندي،2022، ص 28-29).

يستمر الكاتب في التنويع في استعمال الأساليب المختلفة بوصف الوضع داخل السجن فهو هنا يصف الوضع بأسلوب مباشر صريح دون غموض أو ترميز متحدثا عن حالة من حالات الخديعة التي يتعرّض لها السجناء بغية الصاق تهمة جديد تُضاف إلى سجلهم الأمني لزيادة سنوات المحنة والعذاب عليهم.

ويصوّر لنا الأديب ناهض الهندي في روايته الموسومة بـ (من شقوق الظلام): حالة السجناء بين الخوف والحيرة واليأس والترقب فيقول: "في أحد الأيام حشر عدد كبير من المعتقلين في زنزانتنا بعد أن تم نقل مجموعة كاملة من زنزانة مجاورة ولم نفهم سبب هذا الإفراغ المفاجئ وبصورة كاملة للزنزانة المجاورة. توقعنا كالعادة وصول وجبة جديدة من المعتقلين السياسيين لا يراد لهم أن يختلطوا مع من أكمل التحقيق من مثلنا لدواعٍ أمنية، إذ قد تنقل إليهم خبرتهم في التعامل مع المحققين. لم يحدث أي شيء وطال ترقبنا لتفسير هذا التصرف المفاجئ، إلى أن سمعنا فحيح مفاتيح الزنزانات الثقيل يُصَلصل بحقدٍ من بعيد وبات قريباً جداً ليفتح حرس المعتقل باب الزنزانة المجاورة التي ابتلعت ضحية جديدة، لم نكن بحاجة إلى عناء كبير لنكتشف جنسها صوتها الأنثوي هو الهوية الواضحة والعلامة الفارقة" (الهندي،2020، ص 94).

في هذا المشهد يركّز الأديب ناهض الهندي على (تنقل الشعور) بين الخوف والهلع من جهة والحيرة والترقب من جهة أخرى، إذ أجاد الكاتب تكثيف المعنى مع اتساع الدلالة في آن واحد من خلال الانتقال المرن المتسلسل في وصف الحدث، فأستعمال عبارات: (الإفراغ المفاجئ، بات قريباً جداً، التصرف المفاجئ،...) تصف حالة الترقب والاستفهام عن سبب وقوع بعض الأحداث بشكل مفاجئ من دون التمهيد لها.

أمّا عبارات: (طال ترقبنا، فحيح مفاتيح الزنزانات الثقيل يصلصل بحقد، أبتلعت ضحية جديدة) فهي تمثّل حالة الخوف والفزع التي عاشها السجناء آنذاك وجعلتهم يرون الزنزانة أفعى ضخمة تحاول ابتلاعهم وهم أحياء، ولعل أكثر ما يُؤرّق السجناء هو نقلهم من زنازينهم إلى أماكن أخرى بسبب صعوبة التكيف من جديد مع أشخاص آخرين، وبيئة جديدة تختلف عن بيئة الزنزانة التي كانوا فيها.

إذ مثّلت شمولية إطلاق الأحكام وزج جميع من يُشك في عدم ولاءه في المعتقلات، حتى أصبح كل من يعارض، يعلم أن المواجهة حتمية رغم عواقبها الوخيمة، لذلك أصبح السجن أمر لا مفر منه والأديب يمكن أن يُعتقل في أية لحظة ولا يخفى عنهم كون السجن مكان إحتجاز تُسلب فيه الحرية، لكن إصرارهم جعلهم ينظرون إليه على أنه محل اختبار وتمحيص لكل التجارب السابقة بكل ما تتضمنه من طبيعة الحياة والعلاقات الاجتماعية ـــــ ومنهم الأصدقاء ـــــ فهو يمثل مرحلة مراجعة ذاتية تتكشف فيها الحقائق وتتساقط عندها الأقنعة وهذا ما يكشف عنه الروائي سامي الساعدي في رواية (ليالي أبو غريب) بادئا أحد نصوصه الروائية بثنائية تمثل مركزية ذلك التناقض الذي تتكشف عنده الحقائق :

"أصدقاء.. ومخبرون!

من هؤلاء !!؟؟ .

ولماذا كل هذا الحقد، والكراهية، ومن الذي أوغر صدورهم بكل هذا البغض لي ولأمثالي، وما الذنب الذي إقترفناه بحقهم وبحق غيرهم.؟؟ تساءلت طويلا بعضهم لاح لي كشبح يتستر في الظلام.. لكنه ظل مبهماً بالنسبة إلي.. ظننتهم لأول وهلة من مدينة أخرى.. أو على الأقل ليست بيني وبينهم سابق معرفة.. وبعد تعاقب السنين تجلّت لي الحقيقة المؤلمة التي تجرّعت مرارتها على مضض. وهي أن هؤلاء ليس فيهم غريبا.. بل منهم الجار.. ومنهم ذو رحم.. ومنهم مَنْ كانت زيارته لا تنقطع عنا. بل وكان من بينهم صديقي (ك...) المخلص الودود الذي تسلل إلي حتى مد جسور المودّة فيما بيننا.. وتمكن من مراقبة البيت ومَنْ فيه.. بل وتسنى له أن يراقب حتى الهمس.. تمكّن من زرع لاقطات في بيتي.

أهدى لي قلم حبر لم يكن مألوفاً.. فليس هو من نوع (الباركر أو الشيفر أو الصيني) والأغرب من هذا كله أنه يمتص الحبر.. لكنه لا يكتب ولا كلمة واحدة ومراعاة لمشاعره لم أسأله عن السبب خشية إحراجه، فألقيته في مكتبتي صامتاً. وبعد مضي شهر أو يزيد، سألني عن القلم فأخبرته عن حاله، فأجابني قائلا:

آه ظننته يكتب فأهديته لك.. إذن هاته... فأرجعته إليه.. وكانت هذه آخر هدية أهداها لي، وبعدها في غضون أسبوعين أو ثلاثة تم إعتقالي في شتاء 1980م، وسبقت هذه الهدية هديتان واحدة (راديو) صغير، أودعه عندي قائلاً: دعه عندك، ومتى أحتاجه سوف أسترجعه منك، وتم ذلك.

وسبقت هذه الهدية علبة شطرنج، بعد أن سألني زميل لي في المدرسة هل تجيد لعبة الشطرنج؟ أجبته: أجيدها وأتحدى كل من في المدرسة. وبعد بضعة أيام سألني صاحبي السؤال ذاته.. فأجبته بذات الجواب، فجلب علبة شطرنج، وبعد أن تناثرت الجنود والقِلاع والفيَلة من حولنا وأمضينا وقتاً طويلاً ممتعاً ... نهض للعودة إلى داره تاركاً الشطرنج في مكانه فتبعته به.. فمدَّ نحوي نظراً يشوبه الاضطراب.. وقال لي: دعه عندك لكي نلعب به سوية، فتركته عندي.. وبعد مضي بضعة أسابيع عاد واسترده". (الساعدي،2011 ص 23-24).

يصف الكاتب دهشة المعتقل من اختلال موازين العلاقات الاجتماعية وانقلاب ذوي القربى والاصدقاء إلى اعداء يتربصون به الدوائر، كما يعبّر متسائلاً بإستغراب: (مَن الذي أوغر صدورهم بكل هذا البغض لي ولأمثالي؟ وما الذنب الذي اقترفناه بحقهم وبحق غيرهم؟) فانقلاب معاني (الود، الإخلاص، الوصال) إلى (الحقد، الكراهية، البغض، التربص). رسم علامات استفهام كثيرة لديه أثناء البحث عن سبب ذلك الانقلاب، ويبدو أن تلك العلاقات رغم قرب صلاتها منه كانت علاقات كاذبة وهي بمثابة مصيدة للايقاع به.

فأول ما جذب انتباهنا في نص سامي الساعدي هي عبارته الإفتتاحية:(أصدقاء ومخبرون) فهي تتكون من كلمتين متناقضتين، فالصداقة لا تجتمع مع (الوشاية) فالمُخبِر في الاستعمال العُرْفي العراقي (هو الواشي العامل مع السلطات الحكومية). بينما الصداقة هي كلمه حاوية لكل معاني الخير والوئام. وهو بهذه العبارة نجح في جذب انتباه المتلقي، بل هي تعد دافعا كافيا لقراءة النص كله من أول حرف إلى آخره.

تسبّب هؤلاء المخبرون (الاصدقاء) باعتقاله، والزج به في غياهب السجون، فهم شديدي الصلة به، منهم.. (الجار، وذي الرحم، وصديقه (ك) المخلص الودود) ومن أبرز هؤلاء المخبرون صديقه الذي رمز له بالحرف كاف وهو الحرف الأول من اسمه، أي أنه استعمل الجزء للدلالة على الكل وهذا ما يسمى في البلاغة العربية بالعلاقة الجزئية ضمن المجاز المُرسَل من نحو: (أرسلتُ العيون لتطلِّع على الاحوال، اي الجواسيس) (مطلوب والبصير،2011، ص 323) فصوت الكاف : "صوت شديد، يتكون من مقطع صوتي واحد قصير مفتوح ومعنى الشديد: هو حرف لزم موضعه، فمنع الصوت أن يجري فيه" (محمد، 2006، ص 114) ومن خلال خصيصة هذا الحرف وضّح لنا شخصية صديقه الذي كانت صداقته قصيرة مُهلكة لأنها لزمت موضعا واحدا حتى أدّت به إلى السجن.

والملاحظ في النص أن الهدايا تُسترد سريعا (القلم، علبة الشطرنج) بعد أن تؤدي الغرض المطلوب منها (التجسس)، ومن خلال هذه الحركة التقنية الاستخباراتية فَهِمنَا أن الصداقة تنتهي كذلك بعد أن تؤدي الغرض المطلوب منها ألا وهو نجاح الصديق (المُخبِر) في اقتناص ضحيته.

وروائي آخر يصور حالة التسليم للأمر الواقع في البقاء صامتا مستعينا برباطة جأشه دون إظهار أي ردود أفعال توحي بالضعف أو قلة الحيلة، ينقلها الروائي ناهض الهندي في رواية فينكس إذ تمثّل لديه نوع من أنواع المقاومة لتلك الأساليب اللاإنسانية ورفضا لسياسات رؤسائهم، لا تغير قناعاتهم ولا تبدّل حقيقة شخصياتهم كونهم جلادين متمرسين يستمتعون بممارسة عملهم، فيصفهم الكاتب بالنص التالي:

"كنت أتفحص وجوه أفراد الأمن التي أحاطت بي، إلاّ أنه لم يخالطني أي وجل منها البتة، ولم أعبأ بنظرات طفيليين آخرين أراهم للمرة الأولى قد دنوا للنظر لي كانوا يتقافزون حولي كأنهم جوقة مُهرجين مبتذلين لا يجيدون إلاّ الحركات السخيفة. لم أعرف هل هي نزوة فضول أخذتهم أم شهوة تشفّي، وهم يرون جسداً غارقاً في سكونه جامداً كتمثال لا يقوى على الالتفات يميناً ولا يساراً، فغدا كوحيد في عالمه، مهدماً صامتاً كالأموات، لم يترك له الدهر عضواً سالماً؟ لكنني في الحقيقة كنت أكابد في بؤس مدقع شيئاً مستهجناً لا منجى منه سوى ختام الموت مع ذلك يقال له الحياة. أقاسي عذاباً مراً، بل كل صروف العذاب وأنواعه التي يمكن أن يحسها جسد بشري. علي أن اتحمل هذه المعاناة من أجل أن أبقى حياً لا لأحيا، بل للبقاء متيقظاً حتى أسام عذابات جديدة لم تزل تنتظر دورها لتذيق جسدي من فنون سطوتها. لم يكن أمامي سوى الاختيار بين الأوجاع وأن أركز تفكيري كالمتصوفة وأغرق في تأمل شديد وأختار الانغماس في أحدها كي أنسى الآخر منها. إذ أنها السبيل الوحيد لإبطال إحساسي ومغادرة جسدي.

سدّدت نظراتي إلى السقف طويلاً، أرمق ظلامه الحالك بتخيل جامح. كان لتلاشي معالمه واضمحلال ملامحه في موجة هائلة من العتمة أمر مؤثر للغاية، أنزل وقعاً غريباً في نفسي، ألهب خيالي معه. بدا مثل ليل بهيم طُمِسَت فيه الأنوار، وغربت فيه النجوم وأفل قمره لأبد سرمدي خالد، وكنت كلما أطيل النظر والتمعن في تفاصيله المندثرة؛ يتحول إلى مزيد من فراغ مبسوط إلى اللانهاية، وكأنه ثقب أسود يمتص ما يجوب في ذهني حتى صرت في عدم وخواء تام وانقطاع كلي عما يدور حولي، بل أصبحت في عالم ووجود آخر". (الهندي، 2023، ص 20-21).

من خلال النص نلحظ أن الكاتب استعمل كل مفردة بمعزل عن الأخرى ليرسم من خلالها لوحه كاملة، فكل مفردة أوحت بما حواه عقله من أحداث عاشها في سجنه، فقد عبّر عن تلاشي الخوف من نفسه تماما بقوله: (لم يخالطني أي وجل منها البتة) فالفعل يخالط بمعنى مازج وداخل، فالخوف لم يتغلغل إلى داخله بصوره قطعية وهذه الصورة القطعية الجازمة وصلت لنا من خلال مفردة (البتة)، وعندما أراد أن يصف رجال الأمن نراه استعمل مفردات من نحو: (طفيليين، جوقة مهرجين، مبتذلين، لا يجيدون إلاّ الحركات السخيفة) وكل كلمة من هذه الكلمات ترسم لوحه كاملة من خلال معناها اللغوي فالطفيلي لغة: مَن يَحضُر وليمة دون أن يُدعى إليها وفي علم الأحياء كائن حي يعيش متطفلا على كائن آخر(ابن منظور،1947، مادة طَفَل) فهؤلاء الأفراد يصوّرهم ككائنات طفيلية معتاشة على عذابات الآخرين تمتص منهم الفرحة والسعادة لتتغذى على ما بقي من أجسادهم. ومع بدء تخيلنا لهذه الكائنات نراه يُردف مخيلتنا بمكمّلات الصورة، فهذه الطفيليات تتجمع وتتحرك كمجموعة

مهرجين متدنيي السلوك (ابن منظور،1947، مادة بذل)، وهنا جعلنا نتخيل حركاتهم وتقافزهم أمامه ثم يستوقف مخيلتنا ليُشرِكَنا معه في تساؤله عَلّه يجد الإجابة عندنا بعد أن عجز هو عنها، فهو يتساءل عن سبب فرح وسعادة وتفاخر هؤلاء المهرجين هل هو بسبب نزوة فضول أم شهوة تشفي؟ وبالتأكيد أن كلمة (نزوة) و(تشفي) مقصودتا الاستعمال وكأن الكاتب ألقى على عاتقيهما مهمة إيصال السؤال لنا بالصورة بعد أن يوصله هو بالكتابة، فالنزوة هي: (النزوع نحو الشيء دون تعقُّل) (ابن منظور، 1947، مادة نزا)، والتشفي من الأعداء هو: (الشعور بالسرور نكاية منهم) (ابن منظور،1947، مادة شفي) فهو يصف حركاتهم ووضعهم بفضول قاتل من غير تعقل أم هو شهوة ورغبة جامحة بإظهار الفرح والسرور للتشفي والتشمت بالسجين؟

ويمكننا الاجابة عن هذا التساؤل بالاستناد إلى كلمه (تشفي) التي جاءت بموقع المضاف إليه ممّا حتّم مجيئها مجردة من (ال) وهذا التجرد جعلها عامة لا خاصة، فهي عامة تشمل كل سجين يقع تحت إيديهم وبذلك فأن وضعهم المرسوم في اللوحة أعلاه كان وضعا عاما يُفعِّلونه مع كل سجين، يجمعون فيه بين الفضول والتشفّي.

ثم ينتقل ليصور لنا نفسه (جسده) في لوحه رُسِمَت بيد فنان لا بيد كاتب، ففي البدء عبر عن نفسه (بجسد) أي دون روح إذ أن روحه شبه مُغيّبة جرّاء التعذيب، فهو كـ (تمثال) بعد جلوس روحه بجانبه لترتاح من عذابها إذ أصبح جسده خاويا لا يقوى على الحركة فهو: (مهدّم، صامت، وحيد، كالأموات).

ثم ينتقل ليصف لنا حياته في تلك اللحظة فيصفها بأنها شيئا (مستهجنا) فالشيء هو: اسم لأي موجود ثابت متحقق يصح ان يُتَصور ويُخْبَر عنه سواء أكان حسيا أم معنويا (ابن منظور،1947، مادة شيء) فحياته موجودة ومتحققة ولكنها في نفس الوقت مَعيبة ومُسْتقبَحة بالنسبة له، فالمستهجن هو: (المَعيب والمُستقبح) (ابن منظور،1947، مادة هجن)، فهو لم يعد يأمل منها سوى البقاء للاستعداد لعذابات جديدة.

وعندما ينتقل لوصف السقف نراه يستعمل كلمات ذات وقع شديد في نفس وأُذن القارئ والسامع من نحو: (ظلامه الحالك، تخيل الجامح، تلاشي معالمه، اضمحلال ملامحه، موجه هائلة من العتمة) ليتسلل الخوف إلى نفس القارئ كما تسلل إلى نفسه، فهو يصفه بليل لا ضوء فيه إلى الصباح (ابن منظور،1947، مادة بهم) فهو (بهيم، أنواره طامسة، نجومه غاربة، قمرهُ آفل، أبده سرمدي خالد، كأنه ثقب اسود) وإذا انتبهنا لهذه المفردات لوجدناه استعار الطّمس للأنوار فهو في الأصل يُستعمل للنجوم عملا بقوله تعالى: ﴿**فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ**﴾ (المرسلات:8). أمّا الأنوار فاستعمل لها الاندثار والإنطفاء والاختفاء فغربت بمعنى: (اندثر وتلاشى واختفى) (بن يعقوب،2008، ص 148) أي أنها أُطْفِات عن قصد.

واستعمل التوكيد من خلال تكراره لكلمتين بنفس المعنى حين وصف افول قمر ليله، فهو آفلٍ لأبدٍ سرمديٍ خالدٍ، والسرمدي والخالد بمعنى: (دائم، باقي، لا يزول) (ابن منظور،1947، مادة خلد).

ثم يُكمل وصف الليل من خلاله ثقافته العامة المتمكّنة، فقد وصف ليلهُ بـ: (ثُقب أسود يمتص ما يجوب في ذهنه) وهذه الاستعارة لمفهوم الثقب الاسود جاءت في نفس العام الذي اكتشف فيه (سيكنوس إكس- واحد)* عام (1964م)، وفيما بعد أعلن

* أول ثقب أسود تم اكتشافه على الإطلاق في مجرة درب التبانة عرف باسم (Cygnus-X-1).

عنه رسميا في عام (1971م) من قبل وكالة ناسا الامريكية لعلوم الفضاء وهو حدث جديد ومميز تلقاه المثقفون والواعون في تلك الفترة مضمنيه في كتاباتهم الأدبية.

وبعد أن سبق ووصف جسده نراه يختم نصه بوصف روحه بـ: (عدم، خواء تام، انقطاع كلي، أصبحت في عالم ووجود آخر) وهو وصف دقيق فالجسد وَصَفه ضمن حدود هذه الحياة، أمّا الروح فهو ينقل وصفها إلى الماورائيات (ما وراء الطبيعة) وهي: أمور غيبية لا تخضع للحس أو الرؤيا. فالعزاوي في قلعته والهندي في شقوق ظلامه والزبيدي في زمنه الآخر وعباس في زقاقه، وسامي الزبيدي وليالية في ابي غريب، هؤلاء الروائيين جميعا لم تكن ردودهم عن تلمس جمالية النص بقدر تلمسهم لمعنى النص والتأثر في أحداثه، فهم أصحاب التجربة وهم مَن عايشوها.

3.10.3. أثر نظرية التلقي في قصص أدب السجون العراقي

تُعد القصص من الاجناس الأدبية الرائدة في أدب السجون العراقي إذ كانت شاهدة على المراحل الزمنية المختلفة للتجربة الاعتقالية بأسلوب فني، إذ تُعد قصص أدب السجون من القصص الواقعية التي عكف بعض القُصاص ـ وتحديدا من تعرض إلى تجربة السجن ـ على كتابتها ومنهم :(شاكر خصباك، وفاضل حامد، وعبد الستار ناصر، وناهض الهندي، وبولص آدم، وحسين الجيزاني، ويوسف الصائغ.

فالقصة تمثل مرآة لانعكاس حاجات المجتمع الفكرية، والاجتماعية، والسياسية وغيرها لما تتمتع به من مؤهلات جعلتها أكثر كفاءة في مواجهة تحديات العصر والاستجابة المباشرة لها " إذ النص لا يكون حاضراً إلاّ بقدر ما يكون مقروءاً" (كاظم، 2003، ص 13).

وساهمت القصة في تفعيل التلقي والقراءة محققة هدف إيصال النص بصورة متكاملة إلى المتلقي، " ومن هنا ليس بالإمكان تصوّر النص في وجوده المتعين إلاّ من خلال تحقّقه في التلقي والقراءة، فأن تعرف ما هو النص، هو أن تعرف كيف قُرِأَ، وكيف تم تلقّيه في سلسلة القراءات والتلقيات المتعاقبة والمتداخلة، حيث النص لا يعيش إلاّ من خلال القارئ، ومن خلال تأريخ اشتغال المتلقي به" (كاظم، 2003، ص 13).

وسعت قصص أدب السجون العراقي إلى هدف واحد مع اختلاف عناوينها وأسلوب كتابتها ألا وهو وحدة الموضوع، أي أنها تقوم على فكرة وتسعى إلى تحقيق هدف واحد ومع ذلك "يمثل القص في جوهره وجهة نظر ذاتية" (منديل،2002، ص 35) أمّا سبب استثمار القصة في كتابة التجربة السجنية كون القصة تركز على حدث مركزي وأماكن وشخوص محددين لذا تصل القصة إلى المتلقي بشكل مباشر. ومن الرواد في كتابة فن القصة في أدب السجون القاص يوسف الصائغ في قصته الموسومة بـ (المسافة) إذ يقول:

"يعيدون أحد النزلاء من التعذيب فيحاول صديقه الذي أصبح واشيا يعمل لصالح سلطة السجن، جاء ليصبّره ويخفف عنه آلام التعذيب مستعملا اللين والرفق تارة والتهديد والوعيد تارة أخرى مصوّرا لنا الصائغ هذا المشهد بالنص الآتي:

"سنعود صديقين متفاهمين

كما كنا (لنفسه) وهو في نفسه يقول لا فائدة... (يخاطبه) ولكنك تسمعني أليس كذلك؟.. هيا لا تتظاهر بأنك فقدت الوعي (يهزّه) سأحل قيودك وأداوي جروحك... هيا.

تكلم

(لنفسه) لا فائدة ليس من هو أكثر مني سوء حظ. وكل ذلك بسبب من طيب قلبي وسذاجتي ولكن لا... لن تنتصر. لن تنتصر بسبب من أن تكون قاسياً أنتم جميعاً لن تنتصروا عليّ (يصرخ) أيها الحراس...

(إلى القتيل) سأكسر ساقيك هل تدري... سأسلمك إليهم جثة... ولسوف ترى أنك قبل أن تنتهي الساعتان، ستنهار) يدخل أحد الحراس اسمع أريد مطرقة من نوع ضخم وبسرعة هيا.. (يخرج الحارس) أيها الأحمق!، ماذا تقول الآن؟... لكل مخلوق درجة معينة من الاحتمال إنك في لحظة تحس بقدرتك على الاحتمال... لكنك في لحظة مقبلة لا تدري كيف تؤول اليه قدرتك على ابتلاع العذاب فاستيقظ... لا تهدر عذابك مجاناً أحلِفُ أنك لن تُفلِت من يدي.. ولن تتملص من رهاني ". (الصائغ، 1974، ص 104).

يصوّر لنا الصائغ هذا المشهد الذي لا يخلو من الغرابة والازدواجية في التعامل، وهو محاولة صديقه الذي هو شريكه في الزنزانة التخفيف من وطأة الآلام التي يعانيها صديقه الذي عاد للتو من جلسة التحقيق، إذ كان في استقباله محاولا اقناعه بالانضمام إلى صف الوشاة للخلاص من التعذيب وهو سبب الخلاف الذي نشب بينهما قبل ذهابه للتحقيق ولكن عندما أعادوه اتخذ الصديق الواشي من فكرة الصلح بينهما ذريعة للتخفيف عن صديقه لزرع الأمل في نفس المُعذَّب ليتمالك نفسه ويصمد، ولكن المُعذَّب لا يستجيب لصديقه حتى عندما (يهزُّه) محاولا إعادته إلى وعيه، وهنا جعلنا الكاتب نتعايش مع الموقف داخل الزنزانة، وهذه المعايشة التي جعلتنا نشعر بتسارع دقات قلب الصديق الواشي ونحسّ بازدياد شهيقه وزفيره، ومشاهدة تسلل اليأس إلى نفسه بعد أن باءت محاولاته في إعادة الوعي إلى صديقه المُعذَّب بالفشل، وينعكس لنا ذكاء الكاتب في تعميق الشعور باليأس عند الصديق بطريق استعماله للفظة (لافائدة) فالكاتب أفاد من التقطيع الصوتي الحاصل عند النطق بهذه اللفظة، فهي تُنطق على مقطعين بطريقة تسبب انقطاع النفس لبرهة بين الـ (لا) و الـ (فائدة) وهذا الانقطاع عزّز الشعور باليأس ــ في نفس الصديق ــ من استعادة صديقه، كما وظّف الكاتب موهبة جديدة لديه ألاَ وهي قيامه مقام عدسة الكاميرا، فرأيناه وهو يصور الحالة الشعورية المتناقضة في نفس المواسي، عن طريق تغيير استراتيجية تفكيره بالنظر لصديقه على أنه نَدٌ له يحاول الانتصار عليه باللجوء للموت، ولكن المواسي يؤكد فشله، واستعمل الكاتب لهذا التوكيد الأداة (لن) وهي أداة تستعمل للنفي والتأبيد أي بمعنى بقاء النفي إلى الأبد وذلك بعبارة (لن تنتصر) وتكرارها مرتين، ويستمر تناقض المشاعر لدى الصديق الواشي بالتنامي ليلجأ بعد ذلك إلى التهديد بالموت الذي رسخه الكاتب من خلال مفردات (القتيل، جثة) للدلالة على أن كل من لم يعترف في غرف التحقيق فمصيره الموت لا محال، أمّا عبارات (سأكسر ساقيك، سأسلمك جثة، ستنهار،...) وهو ما يدفعه إلى الاعتراف بالتهديد، حتى يقول له: (لا تهدر عذابك مجاناً أحلفُ أنك لن تُفلت من يدي).

ويمكن القول أن جميع الأدباء الذين صوّروا لنا هذا المشهد من الاعتقال قد أجادوا في وصفه سواء أكان في رواياتهم أم في قصائدهم أم في مذكراتهم إذ صوّروه بأسلوب استغرابي ليظهر حالة التوتر والقلق بشأن أسباب سجنهم، وهي محاولة لتوجيه تفكير المتلقي إلى الأفكار التي دارت بعقولهم آنذاك ومنها تقوية رباطة الجأش، والاستعداد للمحاججة في الدفاع عن انفسهم

كما يذكر الكاتب عبد الرزاق صالح في كتابه (أدباء في المعتقل) إذ يقول: "هناك علاقة وطيدة بين القوة والحق والحرية، إذ كيف يكون المرء حراً إن لم تكن هناك قوة تكفل له هذه الحرية، ولنقل قوة القانون أو الدستور الذي هو أبو القوانين، والضامن الشرعي لحرية الفرد".(صالح، 2018، ص 46).

هذه الرسالة هي محاولة لطمأنة الذات وإيصال فكرة للملتقي إذ تجعله يتلمس الدرب نحو الكثير من المبادئ الأساسية في حياة الانسان وهي (القوة، والحق، والحرية) وذلك لرفع الظلم والقمع والهيمنة، كما يؤكد للمتلقي دور القانون وأثره في حماية الأفراد، فالمبدع العراقي لم يكن متماهيا كليا في النسق السياسي ومستظهرا فرادة الثيمة السياسية إذ حاول بعض الكتاب الانزياح بالمتن القصصي إلى ثيمة مهمة على صلة بالمحتوى السياسي فاتجه إلى تبرير ذات الإنسان وواقعه المجتمعي وما يطرأ من تحولات فكرية وهذا ما وجدناه في قصة الأديب عبد الستار ناصر بعنوان (خيمة على حريق) التي روت لنا قصة الحاج حكمت وهروبة من السجن للأخذ بثأره ممّن ظلمه فيقول:

" قبل الفجر، سيهرب (حكمت الحاج) من هذا القبو البعيد، تسلّح بالماء والطعام والثأر، أيقن أن الموت سيأتيه في واحدة من محطات العودة، وبرغم رائحة القبر التي أحسّ بها مبكراً، كان حكمت ينتظر الثانية بعد منتصف الليل أبواب السجن الصحراوي مفتوحة لمن يشاء، لا أحد يفكر في نزع نفسه من بين أسلاكه وكلابه ونخيله الجارح، إنهم يشطبون ما بقي من أيامهم ــ هنا ــ ينتظرون الرحمة ويحلمون بالماضي، سوى "حكمت الحاج" الذي لم يحتمل العقاب على براءته... الأرض الرخوة انسحق ترابها تحت وطأة قدميه، أشكال هندسية تصنعها عيناه الخائفتان، يمشي مرة، يقفز مرة، يلتفت رعباً من الحرس والرصاص والبروجكترات*، لا شيء هناك، لم يشعر به أحد، لم يبق أمامه سوى الذئاب وربما اليأس الذي قد يأتي مبكراً إذا ما سمع العواء أو بلعته الرمال الآن، عليه أن يقطع مسافة تزيد على خمسة كيلو مترات صوب قوس لن يستقيم حتى الفجر، أخبره السجناء هناك، أن عليه قطع المسافة ــ وهم يضحكون من انتحاره البطيء ــ بشكل نصف دائري أكثر من ساعتين، بعدها يأخذ الطريق ــ بين الذئاب ــ إلى أقرب قرية، عليه أن يفهم كيف يقص حكايته بين أهلها لئلا يُسلّمونه إلى الشرطة من أجل عشرة دنانير وعلبة سجائر وحفنة من رصاص... بقايا جيش كان هنا، أبقار وهياكل عظمية، علب فارغة، عربات مهشّمة وأخرى محروقة، يرى الآن ــ وقد أزف الفجر ــ عشباً أخضرا ساحراً، لا ذئاب هناك ولا رصاص، والأرض الرخوة مرت بسلام، إنه قاب قوسين من النجاة... كيف اجتمعا في مكان واحد، هناك عباد الشمس الذي أحنى قامته خشوعاً لظلمة تزول بعد قليل. بقايا جيش كان هنا... وهو يطرق الباب ثلاث مرات ببطء ودون أية ضجة، بعدها فتحت أمه الباب، وما إن رأته حتى بكت وهي تأخذه ــ كعادتها ــ إلى حضنها بلهفة ودموع لم يكن ثمة ما هو أسخن منها... ما إن نظر إلى جدران بيته، إلى السقف الفقير الذي يوشك أن يسقط، إلى ثقوب البيت التي يسري بها الديدان والنمل والصراصير، إلى المكان الفارغ ــ تماماً ــ من الحياة.

وتمكّنت الأم ــ دون أن يدري كيف؟ ــ من توفير طعام العشاء، وفي تلك الثانية الدافرة من الزمن، نظر حكمت الحاج إلى وجه أمه، وأيقن ــ وهو يبلع الطعام ــ أن أمه، برغم أنها تجاوزت الخمسين، ما زالت على جانب من الجمال... لحظتها أحسّ ــ وهو يأكل كما السمكة ــ أنه وحده السبب وراء ما باعت أمه وما اشترت (ناصر، 2000، ص 17).

* البروجكترات: المقصود بها جمع (Projector light)

القصة حافلة بالإيحاءات والدلالات غير المباشرة والاشارات المعبّرة، فمن عنوان القصة نجده يعطي إيحاء بنهايتها، حيث أن مصير الخيمة هو الاحتراق في النهاية لأنها قابعة على حريق، والخيمة هنا هي رمز للحاج حكمت.

يبدأ الكاتب نصه بتحديد موعد تنفيذ الهرب الذي خطط له حكمت الحاج بعد أن هيأ ثنائية السفر المتلازمة من ماء وطعام ولكنه زاد عليهما بـ (الثأر) انسجاما مع هدفه، واستعمل الكاتب الفعل (تسلّح) ليدل على استناد حكمت على هذه الثلاثية فتسلح الشخص :(اتخذ السلاح وتجهز به) (بن منظور، 1947، مادة تسلح). ثم ما لبث الكاتب أن ذكّرنا بنهاية القصة التي سبق وألمح لها في العنوان باستعماله لجملة (وبرغم رائحة القبر التي احسّ بها مبكرا) تلميحا لنهايته المأساوية التي سيلقاها جرّاء هروبه هذا.

واستعمل الكاتب الفعل (نزع نفسه) حين أراد ان يصف شدة إحكام الأسلاك حول سجنه، فالنَزْع هو نزع الشيء نزعا أي قلعه، وقولهم فلان في النزع أي في قلع الحياة والخروج منها عند الموت (الأصفهاني،2015، مادة نزع)

واستعمل الاستعارة لِيُكمِل لنا وصف تحصينات السجن الأخرى إذ استعار صفة (الجارح) لـ(النخيل) ليقول لنا بأن النخيل كان مغلفا بأسلاك شائكة، فحتى الطبيعة لم تسلم من بطشهم.

ولكي ينقل لنا إصرار حكمت على موقفه استند الكاتب إلى أسلوب الاستثناء، في جملة: (انهم يشطبون ما بقي من أيامهم ينتظرون الرحمة... سوى حكمت الذي لم يحتمل العقاب على براءته) فهذه الجملة هي استثناء تام مثبت توافرت فيه كل أركان الاستثناء لتأكيد موقف حكمت.

كما وصف لنا الخوف المُعْتّمِل في دواخل حكمت من خلال تكراره لعبارات نافية لِما يُوجِب الخوف مثل :(لا شيء هناك، لم يشعر به، أحد لم يبقى أمامه) وهي عبارات كان يرددها حكمت في داخله لطمأنة نفسه.

وكان عليه أن يمشي في مسار نصف دائري وأثناء سيره لم يَفُتْه أن يُذكِّرنا بالمخاطر التي تحيط به في قوله: (لم يبقَ أمامه سوى الذئاب، وربما اليأس الذي قد يأتي مبكرا إذا ما سمع العواء أو بلعته الرمال).

وهو في وسط مخاوفه كان يفكر في كيفية إقناع أهل القرية بقصته إذ يذكر الكاتب ثلاث أشياء من الممكن أن يَسيل لها لُعاب سكان القرية، فهم بحاجة إلى ما يُكيّفون به رأسهم وجيبهم وسلاحهم.

ثم نشعر وكأن الكاتب قد انفرد بنا ليوقفنا لحظات يصف بها حال حكمت وزملائه في السجن، وابتدأ هذا الوصف بعبارة: (بقايا جيش كان هنا) إذ رمز من خلال الأبقار والهياكل العظمية والعُلب الفارغة إلى مجتمع السجن، فالأبقار رمز لحكام السجن والهياكل العظمية والعلب الفارغة رمز للسجناء وطعامهم القليل الذي جعلهم هياكل عظمية، أمّا هو فلم ينسَ وصف نفسه إذ شبّهها بـ (نبات عباد الشمس) فهو في سجنه كان مضطرا للخضوع -رغم براءته- كما خضع عباد الشمس لظلام الليل، ثم يعود ويكرر(بقايا جيش كان هنا) وهنا استعملها ليربط بين بقايا الجيش التي رآها وبين ما تبقّى من نفسه .

ثم ينقلنا الكاتب بوصف دقيق لمنزله المتداعي الذي وصله بعد معاناة فالسقف مُوشِك على السقوط والجدران مليئة بالثقوب التي تسكنها الديدان والحشرات والصراصير.

ولم يفوّت الكاتب حتى لحظة تناول حكمت لطعامه الذي أعدّته له والدته، اذ استثمرها ليصفها بأنها لحظة سريعة مقتطعة من زمنه، فوصفها بـ (الثانية الدافرة من الزمن) ودفر في العربية: دفعه في قفاه أو في صدره (بن منظور، 1947، مادة دفر)، كما استعان بالتشبيه حينما شبّه طريقة أكله بطريقة أكل السمكة ليُبلغنا بأنه كان يأكل لقيمات صغيرة بطريقة سريعة متتالية.

وفي قصة الكاتب فاضل العزاوي بعنوان (ما ترويه الشمس ما يرويه النهار) نجد فيها بروز وجهة نظر الكاتب في أن النهاية غالبا ما تكون ــ للسجين ــ في نقرة السلمان إمّا نهاية مأساوية أو ضبابية قاتمة في أحسن حالات التفاؤل كما في نصه التالي:

" اختفى الثلاثة في بطن الأُخدود... ظل القصير السمين يعتصر خاصرته والألم يغضن وجهه... خرج السجناء ثانية إلى البر الواسع. أرى الإرهاق واضحا على وجه السمين القصير... حتى إذا تنحى جانباً وسقط لاهثاً عاصرا خاصرته والألم يعتصر وجهه... اسمعا لا يهمني أن أموت هنا.. المهم أنني حر الآن في الصحراء.. مدده الطويل الأصلع واضعاً رأسه في حجره... والآخر يجلس عند قدميه... وراح هو في إغفاءة... عيناه اللتان لم تعودا تطرفان نصف مفتوحتين" (العزاوي،2004، ص 122).

"والسيارات المسلحة تواصل تقدمها شاخصة أبصارها نحو الأُفق الذي لا يُدرَك، المأمور يتأفف من رائحة البدوي التي زادها الحر نفاذا، والبدوي الذي لا يظهر من لثامه إلاّ عيناه، ويبدو غير مكترث للمأمور المحشور بينه وبين السائق كأنه عجز نخلة محروق، لكن الهاربين تسربوا على أجنحة الموت، فدفنوا الأول، ولكن الثاني الذي ينازع الموت مدّده صاحبه وحين سلّم روحه، سمع صوت السيارة قادما فهرب إلى أحد الاخاديد متخفيا، وقفت السيارة على الجثة، عب المأمور الماء وسكب منه على رأسه، وطلب حمله والقاءه في حوض السيارة، والبدوي الواقف ينظر إلى آثار أقدام الثالث ويعرف، لكنه صعد جنب المأمور وبرقت على صفحة عينيه ابتسامة ساخرة" (العزاوي،2004، ص 125).

" إنني عطشان.. عطشان جدا العطش يحرق كبدي، ليتني أصل. السجن، نعم أرضى الآن بكل سجون الدنيا مقابل قطرة ماء.. أسَمِعْتَنِي أيها القمر؟ قل لكل من تراهم الآن انني هنا أموت من العطش". (العزاوي،2004، ص 127).

الليل يمضي وتمضي معه قوى الطويل الأصلع الذي صار يمشي عارياً الآن، الضوء يقترب والصبح يقترب وأنا أبتعد" (العزاوي،2004، ص 128).

" تنفس الصباح فأيقظني من إغفاءتي وراء الكارات أتسلق القمم وأطل على السجن الغاطس في منخفض الأرض. أرى المأمور في الساحة يمارس طقوس وظيفته كما في كل صباح، يوزّع أوامره على أفراد الشرطة ويستعرض أمام السجناء سيارات الشرطة مهيأة لجولة أخرى من البحث. والشرطة مستعدون، وهناك رجل عار طويل أصلع يترنح مقتربا من بوابة السجن، عرفه السجناء وعرفه المأمور ورآه الشرطة يسقط عند البوابة، وأراه الآن مستلقيا على ظهره ووجهه باتجاه السماء" (العزاوي، 2004، ص 129).

عنوان هذه القصة – ما ترويه الشمس ما يرويه القمر- يوحي بالأوقات التي تدور فيها أحداث القصة وهما وقتي الليل والنهار، وهما متعاقبان -كما هو معروف- وهذا يلفت انتباهنا إلى تعاقب الأحداث وتسلسلها المنطقي في داخل القصة.

يروي لنا القاص قصة هروب ثلاث سجناء من سجنهم احدهم، كان مريضا فأبرز الكاتب تطورات مرضه عن طريق التدرج في استعمال الأفعال، الدالة على الشعور بالألم والتعبير عنه، فقد استعمل أولا الفعل (غضن) في قوله: (والألم يغضن وجهه) فالغضن هو: الثني والتجعد (بن منظور،1947، مادة غضن)، أمّا عندما بلغ الألم مُنتهاه استعمل الفعل (يعتصر) في قوله: (والألم يعتصر وجهه) واعتصر بمعنى: أشتدَّ به وأحزنه وأغمّه (بن منظور، 1947، مادة عصر)، وحين وصل الكاتب إلى لحظة موته نراه كنّى عن الموت بـ (إغفاءة) وهو بهذا الاستعمال حاول أن يُخفِّف وطأة الأحداث على القارئ.

كما استعار الكاتب عبارة (شاخصة ابصارها) من قوله تعالى: ﴿وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَٰذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ﴾ (الأنبياء :97) للتعبير عن رؤية سيارات الشرطة وقد أضاءت مصابيحها الأمامية، كما استعار عبارة (عجز نخلة محروق) من قوله تعالى ﴿سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾ (الحاقة: 7) واستعمل مفردة (العجز) للدلالة على أن المتبقي من المأمور هو الجسد المُسْوَد، جرّاء البحث في الصحراء عن ضالته.

ووسط هذا البحث الدؤوب يصف لنا القاص نجاح السجناء بالهروب من خلال استعمال جملة :(تسربوا على أجنحة الموت) وهي عبارة جامعة للفرح والحزن بوقت واحد، الفرح بهروبهم من سجنهم والحزن على مصيرهم (الموت) فجعلها عبارة مُمَهِدة لنا لنتلقّى خبر وفاة السجين الثاني.

وفي وصف القاص لملامح شخصية البدوي استعار العزاوي الإبتسام للعين وهو في الاصل للفم، لأن البدوي كان ملثما عندما شاهد آثار السجين الثالث الذي وصل إلى مرحلة الاستسلام بكلامه مع القمر حين قال: (إيها القمر قُل لكل من تراهم الآن إنني أموت من العطش) وبتعاقب الزمن (النهار والليل) تتعاقب الأحداث وهو ما أراده الكاتب بعنوان القصة.

كما لفت انتباهنا إلى نفاذ طاقة السجين الثالث واستسلامه فهذا السجين بدا اليأس واضحا من كلامه:(الضوء يقترب، والصبح يقترب، وأنا أبتعد) فنراه هنا استعمل فن الطباق فجمع بين فعلي: (يقترب) و(ابتعد) وهما فعلان متقابلان في المعنى دالين على اقترابه من العودة إلى سجنه وابتعاده عن حريته المنشودة.

حتى ختم القصة بوصول السجين الثالث إلى بوابة السجن وقد سقط مستلقيا على ظهره ووجهه باتجاه السماء. وكان في انتظاره السجناء والمأمور والشرطة.

فالكاتب يحاول من خلال ما قدّمه أن يجعل القارئ مقتنعا بحتمية مصير البطل وقبول فكرة (موته) سواء داخل السجن أم خارجه، وعكس ذلك بعودة البطل منكسرا وموت رفاقه.

وهذا ما عكسه القاص حسين الجيزاني إذ يحاول جذبنا في قصته (ثمن الحرية) إلى التصديق من خلال ما يُعرف " بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادةً بتلقي الخطاب سلبياً إعتقاداً منا أن معنى النصّ قد صِيغَ بصورة نهائية، وحُدِّد فلم يبقَ إلاّ العثور عليه كما هو أو كما كان نيّة في ذهن الكاتب" (محمد، 1999، ص 64) وهو ما يتضح بهذا النص من قصته:

" أمّا قصة أمين الطيار التي نقلها لي الحاج سعيد المياحي وهو أحد المعتقلين السياسيين وكان من العلمانيين ولم يكن من الإسلاميين أو المتدينين فضلا عن أنه لم يُصلِ وكان لحظة القبض عليه سكرانا وهي التي كانت شافعة له بإبعاد التهمة التي

حاولوا إلصاقها به، يقول: عندما دخلت عليه وجدت شابا ملتحي بلحية كاملة إلاّ في موقع (الحنك) فكان مكانا فارغا خالي من الشعر مع صوت مبحوح فسأله الحاج المياحي ما هذه اللحية والصوت المبحوح؟ قال له: إني كنت في المحَجَر لمدة ستة أشهر بشكل إنفرادي فكانت وسيلتي وسلوتي هي قلع الشعر من لحيتي من هذا المكان فقط، ولم أكن أشعر بأنها ستكون على هذه الشاكلة، وبعد هذه المدة أصبحت لحيتي بالشكل التي تراه حاليا أمّا صوتي فبسبب وحدتي فلم يكن معي أحد أتكلم معه طِوال هذه الفترة الطويلة فبُح صوته، علما أنه من الطيارين العراقيين الذين خدموا البلد حيث يتكلم عن أحد واجباته بأنه يحرس السماء العراقية عند الحدود في أيام استعراض الجيش... (الجيزاني،2021، ص67).

في هذا الجزء من القصة أخذ الكاتب المتلقي معه إلى داخل الزنزانة، وجعله يجالس الشخوص من خلال تقمصه لشخصية المتحدث (سعيد المياحي) دون أن يغفل عن تعريفنا بالحاج سعيد بأسلوب بسيط وكلمات منتقاة بعناية تدل على التمكن اللغوي، فعبارة لم يُصلِ دلّت على المراقبة الدقيقة لعناصر الأمن قبل القبض عليه بمدة طويلة.

بينما وضّح لنا صعوبة الوضع بلفظة (شافعة) فالشفاعة لا تُطلب إلاّ في الأمور المستعصية وتكون منجية من المهالك في أغلب الحالات، بينما كلمة (إلصاق) دلّت على قرب وجهوزية النُهم، فهي لا تحتاج سوى إلى إلصاقها بمن يشاؤون.

أمّا عندما تحدّث عن الطيار أمين ــ على لسان الحاج سعيد ــ أورد مهنة (أمين) للإشارة إلى الإنتقال الجذري في حياة المعتقل الشاب من الحرية والتحليق عالياً إلى قيود مَقيتَة غيّرت من شكله وصوته، فقد عبّر عن التأزم النفسي لدى الطيار بلجوءه لاتخاذه من نتف لحيته سلوى له في محنته، وهذا المشهد يعبّر عن حالة الإستغراب التي عاشها مستفهما عن السبب الذي جيء به للسجن من أجله.

ولعل الصفة الغالبة على السجناء ــ الأدباء منهم تحديداً ــ هي أنهم يشتركون في فكرة البحث عن سبب الاعتقال سواء اثناء أو بعد الاعتقال، ولعل المرحلة الأهم والأصعب على السجين هي مرحلة ما قبل التحقيق والتي يصفها الأديب عبد الكريم بالقول: "كانت أفكار كثيرة تدور في رأسي قد تكون القضية متعلقة بتقرير وكتب دينية أو لأني لا أنتمي إلى حزبهم المشؤوم أو أحد الأشخاص سمع مني كلاماً يمس الحكومة أو الحزب الحاكم فنقله عني ...". (جبار،2011، ص 20).

ويمكن أن نصنّف قصص (المسافة) للصائغ و(ماترويه الشمس مايرويه النهار) للعزاوي و(ثمن الحرية) للجيزاني على أنها قصص مغامرات لاشتمالها على عناصر المغامرة والتشويق وذلك لا ينفي كونها قصصا واقعية لأن مغامراتها كانت حقيقية وأبطالها هم أناس حقيقيون، وهذا ما يحفّز القُرّاء على قراءتها ومعرفة مصير أبطالها.

3.10.4. أثر نظرية التلقي في مذكرات ورسائل أدب السجون العراقي

أن أدب السجون العراقي مثّل مرآة للمجتمع متخذا أشكالا مختلفة منها الرسائل والمذكرات فضلا عما تم تناوله من قصائد، وروايات، وقصص، وجميع هذه الأشكال الفنية تَتّحد بالأهداف من حيث أداء الوظيفة التي يغلب على طابعها أحياناً الجانب السياسي تارة وتفكُّك بنية المجتمع، ومحاربة الظلم والاضطهاد تارة أخرى. ولم ينظر الأديب إلى السجن بوصفه بناء أو أحجار شاخصة، إنما نظر إليه على أنه هيكل مثقل بعواطف، ومشاعر، ومواقف، وهموم، وانفعالات الذين أقاموا فيه أو مروا به.

فهو مستودع أسرارهم، وقد عمل الأدباء على عرض ما يحتويه هذا المستودع من خلال أنواع مختلفة من الأجناس الأدبية ومنها (مذكرات أدب السجون) وينقل لنا الأديب إبراهيم الحسناوي في مذكراته (هروب من الجحيم) مشهد التقاء من هم في داخل السجن وخارجه من الأهل والأحبة بالقول: "حينما تنبسط أجنحة الاستبداد تُلقي بظلالها فوق مروج الحياة الكريمة لِتَحجُب عنها شمس الحرّية فتذْبُل أزهار المحبة لتنتشر رائحة الحقد العفنة بين ربوع الوطن...

ولابد من الإشارة إلى أنّ ذلك اليوم كان يوماً تأريخيا، حيث ــ ولأوّل مرّة ــ اجتمع المؤمنون بعضهم إلى بعض، وكذلك اجتمع الأشقاء والأخوة والآباء إلى أبنائهم حيث كان من ضمن المعتقلين أشقاء وأخوة وأبناء لم يتسنَ لهم اللقاء من قبل، حيث فُرّق بين هؤلاء كلٌ في زنزانة، ولم يشاهد أحدهم الآخر، بل إنّ بعضهم لا يعلم أنّ أخاه أو أباه معتقلٌ معه في السجن نفسه إلاّ في ذلك اليوم. كان ذلك اليوم مهما في حياة السجناء، وإن كان قصيراً، وقد شكل المؤمنون ــ في ذلك الاجتماع وفي تلك القاعة قبل مجيء المسؤولين من خارج السجن، وكذلك قبل حديثهم هنا، ولربما أثناء الحديث وبعده ــ حلقات للقاء، والمشاورة، ووصايا، عمل ورفع المعنويات".(الحسناوي،2018،ص 62).

يأخذ الكاتب بمخيلتنا إلى مكان اجتماع المؤمنين ــ كما يسميهم ــ مستعملاً أسلوب التشبيه مفيداً منه بتشبيه الاستبداد بالطائر ذي الأجنحة الكبيرة الممتدة حتى منعت ضوء شمس الحرية من النفاذ عِبرها.

كما أقام الكاتب مقابلة بلاغية بين الخير والشر من خلال استعماله لمفردات: (الحياة الكريمة، مروج، شمس الحرية، ربوع الوطن) وتقابلها مفردات: (ذبول أزهار المحبة، أجنحة الاستبداد، ظلالها المعتمة، تحجب، انتشار رائحة الحقد العفنة) وبعقد هذه المقابلة يضعنا الكاتب في وسط الصراع القائم هناك.

ويستعمل الكاتب أسلوب الكناية في وصف السجناء إذ كنّاهم بـ (المؤمنين) مستغلاً هذه الكناية لإيصال رسالة دلالية مفادها أن السلطة الحاكمة كانت تعتقل كل مَن له نَزعة دينية.

وينقل لنا الحسناوي صورة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تربط بعض السجناء داخل السجن، وطبيعة الأواصر الأسرية التي تربطهم بينهم: (أشقاء، وأخوة، وآباء، وأبناء) والمفارقة أن بعضهم لا يعلم بوجود الآخر في السجن نفسه، وهذا المشهد هو إدانة للسلطة الحاكمة.

ويبرز الكاتب استحالة لقاء السجناء ببعضهم البعض، لذلك عندما توافرت هذه الفرصة عبّر عنه بـ (يوم مهم وقصير) إذ لطالما كان وقت لقاء الأحبة قصيرا.

كما يبرز العنصر النسوي في الكتابة الإبداعية في مذكرات أدب السجون العراقي للكاتبة الدكتورة عطور الموسوي في مذكراتها السجنية بعنوان (وتلك الأيام مذكرات طالبة جامعية تحكي قصص القمع والإرهاب في سجون صدام) بقولها:

"ما تبقى من أبويها هذان المسنان اللذان تكالبت عليهما نوائب الدهر ووجدا أنفسهما كافِلَين لعشرات الأيتام عندما أعتُقِلَ أبناؤهم الخمسة تاركين زوجاتهم وأطفالهم دون أي مصدر دخل، لتتحول هذه العائلة الميسورة إلى فقيرة تحتار بقوت يومها، ممّا جعل الزوجات يَخبِزْن أو يَخِطن للناس من أجل لقمة الكفاف التي تحفظ ماء الوجه عن سؤال الناس... ظل أبوهم الحاج كاظم ملهود يعاني الحزن، والعزلة الاجتماعية ومقاطعة ذوي رحمه خوفا من أن تطالهم يد البطش البعثي، وطالما مرّت عليه

وعلى زوجته ساعات من البكاء المُرّ ندبا لأبنائهم الخمسة وهما يريان أيتامهم قد طحنتهم المحنة. وكم وقفا عاجِزَين أمام مشاكلهم المتشعبة فهم أيتام بمختلف الفئات العمرية تنوعت إحتياجاتهم، وأصعب ما عاناه الحاج المسن هو مراجعة المدارس لأحفاده الذكور حيث يرفضون مراجعة أُمهاتهم خجلا من زملائهم ومعلميهم، وإلحاح إدارة المدرسة على حضور الأب المغيّب في دهاليز معتقلات البعث،... تلك المواقف وغيرها، جعلت جرحه نديا دائم النزف ممّا أحال ما تبقّى من عمره إلى حزن سرمدي" (الموسوي، 2021، ص 108).

تصف الكاتبة حالة عائلة تعرضت للنكبة مبتدأه حديثها بعبارة (ما تبقى) التي تستعمل عادة للحديث عن نهايات الأشياء كما وظفّت الكاتبة لفظة (الخمسة) إشارة إلى عدد أصابع اليد الواحدة التي تُعين الإنسان على الإتكاء والنهوض، كما لحظنا استعمال العديد من المفردات الدالة على البؤس من نحو: (فقيرة، محتارة بقوت يوميها، لقمة الكفاف، حفظ ماء الوجه،...) مقابل كلمة واحدة دالة على الرفاهية وهي: (ميسورة) وهذا الاستعمال قصدت به إشعارنا بأن هذه العائلة لم تعد تستطيع النهوض أبداً.

ثم تنتقل لوصف حالة الأبوين المنكوبين فالحاج (كاظم ملهود) منبوذ بصورة طوعية خوفاً على ذوي رحمه وكانت الكاتبة دقيقة في وصف حالهما إذ استعملت التجزئة بقولها: (عليه وعلى زوجته) ولم تستعمل الضمير للجمع بينهما وذلك لتوصِل لنا أن كُلا منهما كان يبكي على حِدة.

وعندما انتقلت لتصوير حالة أيتام الأبناء الخمسة استعملت مفردات: (أيتامهم، طحنتهم، وقفا عاجزَين، مشاكلهم المتشعبة، تنوّعت احتياجاتهم) وجاء ذكرها لهذه المفردات دفعة واحدة ومتتالية لتجعلنا نشعر بالصعوبات التي عاناها هذان المُسِنان.

وحين أرادت ختام كلامها لم تنسَ أن تَزيدَنا من وصف حالة الحاج ـ كونه ربُّ هذه الأسرة الكبيرة ـ بكلمات: (جرحه نديا، دائم النزف، حزنه سرمدي) أرادت من هذه الثلاثية المتلازمة أن تجعلنا نتخيل التجاعيد التي أرتسمت على وجهه والشيب الذي غزا شعره.

وإذا انتقلنا إلى المكان السجني وكيفية توظيفه من قبل الأدباء السجناء بكونه يمثّل العنصر الأقوى في العمل الأدبي لوجدناه يمثّل لديهم علاقة جدلية بين المكان والحرية، فالحرية هي الانفلات، من ربقة هذا المكان الخانق أو هي بعبارة أبسط: مجموعة الأفعال التي يمكن أن يقوم بها السجين دون أن يصطدم بحواجز وعقبات السجّان مصدر السلطة والقوى التي ليس له فعليا تجاوزها أو قهرها. وهذا الأحساس بالحرية وتنفُسها، يتخذ أحيانا أشكال واقعية وأخرى تخيلية، ينحصر وجودها في وعي الشخصية الرافضة للذوبان بهذا الوسط الخانق.

ولو نظرنا فيما يبديه الكُتّاب العراقيون من وصف لهذا المكان يحدّد ملامحه كمكان له كينونته الخاصة وله أثره وحضوره الكثيف، لوجدنا أن شمولية الوصف وعمق تحديد ملامح مكان الحدث، تكون بمستوى أكثر ثراءً وإمتلاءً وتساهم كذلك في خلق حالة الرعب التي يوفرها السجن بوصفه المكان الأشد دلالة على مصادرة الحريات والتعذيب والإيذاء الجسدي، فهو مقبرة الحرية.

إن استيعاب الوصف لجزئيات هذا المكان، يحقق له الحضور المأمول، وخلاف هذا الأمر يفُوّت الكثير من هذه الفرص السانحة التي يكون فيها الوصف خادما جيدا للسرد، نتلمس ذلك في مذكرات الكاتب حازم الجعفري في مذكرات (موت مابعد الرضوانية) إذ يقول:

" أحسست بوجع كبير بهما لأنه قام بشد العصابة على عيوني بقوة وإذا نحن بقاعة كبيرة ظلماء وكانت هناك أجساد مكوّمة على الأرض في بداية إلقاء القبض علينا، وبعد فترة قصيرة أخذت أرى ما حولي ولم استطع تَبَيُّن ملامحهم بسبب الظلام ولكني عرفت إنهم سجناء، وهنا نظرت إلى يدي لأرى بأي شيء ربطهما وكانت مفاجأة مؤلمة أن أرى إن يدي قد ربطهما بواسطة سلسلة يبلغ طولها حوالي ثلاثين سنتمترا وقفل إلى أنبوب مثل أنابيب الإسالة مُثبّت في الجدار بطريقة معينة بحيث لا يسمح لك بالحركة لأي مكان في القاعة سوى ما تسمح به حركة يدك وقد أخذت أُمَيِّز الوجوه بعد أن تعودت عيني على الرؤية، وكانت تلك القاعة مستطيلة الشكل لا يوجد فيها أي شباك كونها تقع تحت الأرض وقد شاهدت في طرف القاعة أشبه ما يكون غرفة صغيرة معزولة عرفت على الفور أنها المرافق وكان يوجد فوقها مصباح صغير ينبعث منه ضوءاً خافتاً يبدد قليلا من تلك الظُلمة، وعندما أدرت وجهي عَلّيَ أعرف أحدا من هؤلاء المساجين ولكني لم استطيع أن اتعرف على أي أحد منهم، وكان القسم الأكبر منهم قد طال شعر رأسه ولحيته وتمزقت ملابسه من كثرة النوم على الأرض الصلبة " (الجعفري،2020، ص 30).

نلاحظ أن الكاتب اختار العنوان بقصدية موحية بإنتقاله إلى عالم الأموات بعد دخوله لـ (سجن الرضوانية)، أي أن الدخول إليه لا تعقبه مرحلة أخرى سوى الموت.

يعتمد الكاتب في سرد مذكراته على العنصر الأقوى في العمل الأدبي ألا وهو عنصر المكان فيبدأ مباشرة بوصفه شبرا شبرا، مُوردا كلمات مثل: (قاعة كبيرة، ظلماء، اجساد مكوّمة) ولا نلحظ غرابةً في كِبَر حجم القاعة أو ظلامها ولكن ما شدّ انتباهنا هو استعماله لـ (اجساد مكوّمة) فهي عبارة موحية بكثرة عدد السجناء وتكديسهم واحدا فوق الآخر دون العبء بهم.

لينتقل بوصف قيده الذي قدّر طوله ووصف شكل قفله وطريقته عامدا من خلال ذلك إلى مشاركتنا بألم القيد وصعوبة الحركة.

وإذا استغرقنا بالقراءة نجد أن الكاتب ما زال يستعمل الأسلوب المباشر ليوصل رسالة غير مباشرة من خلال قدرته على أن يكون أكثر تحديدا لحجم الأشياء المحيطة به، باستعمال عبارات :(مستطيلة الشكل، لا شبّاك فيها، تقع تحت الأرض) ولنا أن نتخيل معاناة هؤلاء السجناء المكدّسين في ظل هذه الظروف: (الرسالة غير المباشرة).

ومن خلال المُبَاشَرَة أيضا يُوصل لنا الكاتب رسالة غير مباشرة عن طريق استعماله لجُمل: (طال شعر رأسه ولحيته، وتمزّقت ملابسه من كثرة النوم على الارض الصلبة) للدلالة طول المدة التي قضاها هؤلاء السجناء في سجنهم.

أمّا (رسائل أدب السجون) فلها وقع خاص على المتلقي فمثلت تلك الرسائل بؤرة الحالة العاطفية محققة قمة التواصل الإنساني بين النزيل ومَن قصدهم برسائله ــ الأهل، والأصدقاء، والأحبة ــ حيث الأم التي تتأمل أيام وليال ربَّما أشهر وسنوات أن يُطرَق الباب من قبل ساعي البريد المجهول الذي يطمئنها عن ولدها الذي لم ترهُ وتسمع عنهُ وهو يقاسي عذابات السجن وبعد ذلك الإنتظار الطويل تصل رسالة من (القلعة الخامسة) ويكون مطلعها:

"والدتي العزيزة

أرجو ألاّ يُقْلِقُك غيابي، فقد اضطررت إلى البقاء في بغداد قليلا، لن أتمكن من العودة إلاّ بعد فترة، أعتقد أنها ستكون قصيرة. أمّا سبب تأخري ــ وأرجو ألا تحزني لذلك ــ فهو أنني معتقل الآن، لقد حدث كل ذلك خطأ، وهم يعرفون الآن أنني لست

الشخص الذي يريدونه، ولكن إطلاق سراحي قد يتطلب بعض الوقت معي نقود كافية ولا أحتاج لشيء، كل ما أريده منك هو ألا تقلقي فأنا أعيش أياما سعيدة وجميلة، لا تتعبي نفسك في المجيء لزيارتي، فقد يُطلَق سراحي في أي لحظة. كما أرجو ألا تخبري أخي أحمد بذلك وخاصة إنه كان يعاني من مشاكل نفسية شديدة في الآونة الأخيرة، أعرف أنك قوية جدا وقادرة على مواجهة المشاكل بشجاعة ولذلك أكتبُ اليكِ.

بغداد - المعتقل - القلعة الخامسة

مع حبي وتحياتي.

لكَ أن تتخيل حالة الأم وهي تقرأ تلك الرسالة من ولدها وكيف حال تلك العائلة، فرغم ما يقاسيه الولد لا يريد أن يكون خبر اعتقاله مؤلما لأمه وهو يقول: (والدتي العزيزة أرجو ألا يقلقك غيابي) ويسعى جاهداً في كلماته لامتصاص الصدمة وهو ينقل لها الخبر، محاولا تقليل حزنها بقوله: (أرجو ألاّ تحزني، معي نقود كافية، أحتاج لشيء، أنا أعيش أياما سعيدة وجميلة،...) رغم ما يمر به من ظروف صعبة هو يوصي أمه بأن لا يصل الخبر لأخيه الذي عانى هو الآخر نفس المصير حتى أصبحت لديه عقدة نفسية نتيجة الاعتقال مشجعا والدته على الصبر والتحمل بقوله : (أعرف أنك قوية جدا وقادرة على مواجهة المشاكل بشجاعة ولذلك أكتب اليك).

ولعل توجيه الخطاب بشكل مباشر هو بُغية إيصال القصد، ورفع الإيهام الذي ربما يشغل المتلقي ونجد ذلك جليا في استعمال ضمير المخاطب في (والدتي، يُقلقكِ، تحزني، منك، تقلقي، تُتْعبي، نفسك، تُخبِري، أنكِ،...) فضلا عن استعمال لغة بسيطة لا تكدُ الفَهْم يهدف منها الكاتب رسم ملامح هذه الشخصية وإيصال ما يمكن أن تعانيه هذه (الأم) من تخبط في المشاعر جرّاء وصول خبر اعتقال ولدها.

وبالانتقال من فكرة حمل السجين لهموم الذات والأهل إلى حمل هموم الإنسان والوطن وما يكابده المناضلون، ومنهم الأدباء في السجون الذين حملوا رسائل الحرية والعدالة بشكل بديع ومؤثر. نراهم يهدفون من خلال الكشف عن تجاربهم الصعبة للترويج لـ (قضايا الحقوق) الإنسانية من خلال رسائلهم ونصوصهم الأدبية. هؤلاء الكتّاب يستخدمون الكلمة كسلاح لتحقيق التغيير والتأثير في الوعي الجماعي، مُظهرين بذلك الروح الصُلْبة، والإرادة القوية في مواجهة التحديات والظُلم، ومن هذه الرسائل رسالة وردت في كتاب صفحات سوداء من بعث العراق للكاتب حسن شبر جاء فيها: "

بسم الله الرحمن الرحيم

١٩٧٩/١٢/١٢

﴿مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَنْ قَضَى نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلاً﴾ *(الأحزاب: 23)*

أخي أزهر كلمات أكتبها إليك والموت أمام ناظِرَي وأني عند حسن ظنك وكما كنت دائماً، والذي يستولي على مشاعري هو شعور الأنسان المؤمن الذي يترقّب الساعة التي يذوق فيها كأس الشهادة، وإني على إنتظار للالتحاق بقافلة الشهداء من أبناء أمتنا الذين استرخصوا دماءهم من أجل غسل عار البعث عن جبين العراق المُسلم الأبي، في خوالج نفسي هموم وفي قلبي ثلوم، وأن صدري قد ضاق ليس ممّا أعانيه من الآلام التي ألقت بي نتيجة التعذيب، ولكن من أصوات أخوة وأخوات لي في

الإيمان يرزحون تحت سياط الجلادين في الدهليز المُظلم الذي نحن فيه، إنّ هؤلاء القتلة لا يفرّقون بين الصغير والكبير، ولا بين الرجل والمرأة في تعاملهم اللاإنساني وتحت ذريعة أخذ الاعتراف والحصول على المعلومات، السجن الذي أنا فيه الآن هو أحد السجون العسكرية التي انشئت تحت الأرض. لا يمكنك أن تتصور الوسائل المستخدمة في التعذيب ولكن يمكنني القول بأن أحدث ما اكتشفه الشيطان لهذا الغرض، موجود في هذا السجن، وأسأل الله تعالى ألا يُريك مثل هذا اليوم الذي أنا فيه. انني مدعو بين الحينة والأخرى ليس إلى كأس من شاي أو كوب من القهوة ولكن إلى الاستنطاق، إني لا أريد أن أسرد اليك كل الذي عانيته منذ وقوعي بأيدي هؤلاء الجناة قبل حوالي ثلاثة أشهر ولكن قلبي قد سبقني في كتابة ما ذكرته إليك وهو شيء لا يُذكر بين الوسائل المستخدمة في التعذيب هنا والتي أكثرها استوردت من المانيا الغربية وأمريكا.

الله يردُّ كيد الذين كادوا وينصر المؤمنين وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكلت وإليه أُنِيب وسبحان ربك رب العزة عمّا يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين.

أبو محمد بغداد - سجن رقم 1 " (شبر، 2013، ص 269-270)

يفتتح أبو محمد رسالته بآية قرآنية معبرة عن قوة إيمانه، ويُبلِغ أخيه أزهر بالاستعداد للقادم بكلمات مطمئنة من نحو: (الإنسان المؤمن، كأس الشهادة، قافلة الشهداء) فالرابط المعنوي بين هذه العبارات هو التسليم المطلق بقضاء الله وقدره.

اتّسمت لغته بالسهولة وأُسلوبه بالبساطة صائغا جُمله بسلاسة وكأن الجمل أخوات مترافقات تأخذ إحداهن بيد الأخرى. غير آبه بما سيؤول اليه حاله وكان جلّ اهتمامه منصبا على مصير الأخوة والأخوات المُعذّبون.

ومن الناحية الدلالية يرسل الكاتب شفرة إلى المتلقي بتذييل الرسالة بعبارة (سجن رقم (1)) وهي دلالة مُضمرة للتعبير عن مدى وحشية الوسائل المستعملة في التعذيب في ذلك السجن داعيا الله أن يُبعد أخاه عنها.

كما نلاحظ استعماله لألفاظ بعكس ما يُراد منها فكلمة (مدعو) متناسبة مع الدعوة إلى مناسبة سعيدة ولكنه استخدمها للدعوة إلى جلسة استنطاق وتعذيب، وهذا أُسلوب بلاغي يسمى (التضاد) ويقصد منه تحقيق تأثير بلاغي لإبراز فكرة محدّدة تستدعي اهتمام المتلقي.

ويستمر بسرد الأحداث، مستعيضا عن قلمه بقلبه للكتابة، للدلالة على أن كلماته تنبض بمشاعر صادقة وعميقة مع دفق الأحاسيس وهذا ما لا يستطيع القلم فعله. ويختتم رسالته بالدعاء وهو ختام بلاغي يضفي لمسة جمالية تعزز الطابع الإيماني لدى المُرسِل.

تُعد **السيرة الذاتية** لونا من ألوان أدب السجون العراقي، وقد اهتم بها الكثير من الأدباء الذين تعرّضوا إلى التجربة الاعتقالية إذ عكسوا من خلالها تفاصيل حياتهم الشخصية قبل الاعتقال، واهتماماتهم، ومسارهم المهني، وفي فترة الاعتقال تناولوا فيها تفاصيل الاعتقال بداية من الظروف التي أدّت إلى اعتقالهم وصولا إلى حياتهم داخل السجن وكذلك تأثير الاعتقال على إبداعهم، إذ قدموا من خلالها نظرة عن كيفية تأثير فترة السجن على إبداعهم الأدبي سواء في مجال الشعر أو النثر أو الأشكال الأدبية الأخرى، واستغلوا السيرة للتعبير عن رؤيتهم المستقبلية والكشف عن تطلعاتهم وكيف يأملون في تغيير الواقع وتحقيق العدالة،

ومن الكُتّاب الذين كتبوا في السيرة الذاتية هم: (رفعة الجادرجي وبلقيس شراره) قدّموا لنا سيرتهم الذاتية بعنوان (جدار بين ظلمتين) التي جاء فيها النص التالي:

" كنت، فيما مضى، أتغنى بالغَسَق، وأنتظر بلهفة غروب الشمس، أُحدِّق في قُرصها الملتهب يذوي أمام عيني ببطء. أُحدِّق في السماء المضرّجة بخيوطها الحمراء المنعكسة على ضفاف دجلة، على الماء المنساب ببطء، المطرز بأشجار النخيل المترامي ظل سيقانه الممشوقة على الماء، كأقلام فحم تعترض انسياب الحمرة المتلألئة، كان هذا فيما مضى. أمّا اليوم فعدتُ لا أفكر باليوم كيف ينقضي، تغمر الشمس بدفئها المساحات المعتمة الباردة في أعماقي ويعود المساء كلعنة يُجمّد تلك المساحات ويعصف بها كزمهرير قارص، مشوب بالقلق والشك والحيرة لم تَعُد عتمة الليل تخيفني ولا الأرق الملازم لي ولا الكوابيس التي شاركتني ساعات الليل بزحفها البطيء، ولكنّي أصبحت أتجنب مراقبة الغروب كل يوم " (الجادرجي، شراره، 2003، ص 71)

من السمات البارزة في أدب السيرة الذاتية هي وضوح شخصية الكاتب وتجليها في النص من خلال استعماله لضمير المتكلم نحو: (كنتُ، اتغنى، انتظرُ، أُحدق، فعدتُ، اصبحتُ، شَاركتْنِي،...) ولكون السيرة الذاتية تعبر عن تجربة شخصية، فالكاتب يظهر من دون أن يتوارى.

يصف الكاتب حاله قبل وبعد دخوله السجن، إذ صوّر نفسه قبل الاعتقال وهو يراقب حركة الطبيعة بعبارات: (الغسق، غروب الشمس، السماء المضرجة بخيوطها الحمراء، ضفاف دجلة، اشجار النخيل) للدلالة على قيمة الحرية المكانية لديه التي يعكسها من خلال مشاهدات بصرية تتناغم فيها صور الطبيعة.

أمّا وصف مشهد القيد وسلب الحرية يعكسها الكاتب بعبارات: (العتمة الباردة، يعود المساء كلعنة، زمهرير قارص، القلق والشك والحيرة، عتمة الليل، كوابيس، اتجنب مراقبة الغروب، الارق يلازمني...) هذه العبارات دلّت على ضيق المكان، وصغر مساحته الذي يحجب مشاهداته بالعتمة، لتكون مشاهداته داخلية تنعكس عنها حالة القلق، والشك، والحيرة التي يعيش بها الكاتب نتيجة فقدانة التعدد البصري هكذا نستطيع وصف أسلوب وكلمات الكاتب في التعبير عن حالته قبل وبعد دخوله للسجن.

بعد وصف حالة الأديب السجين قبل الاعتقال يأتي الكاتب أحمد الحبوبي في سيرته الذاتية الموسومة بـ (ليلة الهرير في قصر النهاية) ليسرد لنا ما يحدث في لحظات ما بعد الاعتقال وما قبل الاستجواب:

" محققون وقضاة أميّون!

وقفت وسط الغرفة، والشخص جالس وراء مكتب وبعض الشباب يقفون ليس بعيدا عنا وكأنهم ينتظرون الأوامر فأومأ لهم الشخص بيده أن اخرجوا فخرجوا عدا اثنين ظلّا واقفين بالباب، ثم اتجه نحوي وقال: (تفضل اجلس هناك) وأشار إلى مكتب معدني أيضا فتوجهت وجلست خلفه دون أن أنبس ببنت شفة، فقد وطّدّت نفسي إلاّ أتحدث إلاّ مع من بيده الأمر ، وأن أتجنب الحديث حفاظاً على كرامتي، جلست في مكاني وراء المكتب كان في الغرفة ثلاثة مكاتب معدنية وليس فيها كراسي، أخذ الشخص يقرأ في أوراق دون أن يلتفت نحوي ورُحْتُ اتفحصه، إن عمره لا يتجاوز الثلاثين عاما، ويبدو لي من هيئته أنه أقرب إلى العامل منه إلى الموظف، فقد لاحظت أنه يقرأ بصعوبة وشفتاه تتمتمان متهجياً الحروف ومرت عشر دقائق، دخل

بعدها شخص يحمل (صينية) عليها مجموعة إستكانات من الشاي وضع واحدة منها أمام الشخص دون أن ينطق بكلمة ورمقني بنظرة متفحصة وخرج، ثم دخل شخص والقى تحية المساء واتجه نحو المكتب الثالث وجلس خلفه واخذ يطبع على الآلة الكاتبة على ورقة أخرجها من جيبه " (الحبوبي، 1999، ص 8).

تتضح لنا شخصية الكاتب من خلال وصف حالة الخوف والترقب، جاعلاً من حدث الاعتقال مركزا لكل الأحداث اللاحقة، إذ قدم الكاتب وصف حالة التشتت النفسي الذي عاشه في لحظات ما بعد الاعتقال ونتلمس ذلك التشتت في وصف الاشخاص وذكر أعدادهم، وعدد المكاتب الحديدية.

ويستمر بسرد وصف ما تراه عيناه ليُبدِّد التفكير في مصيره بعد الاستجواب، فيصف المحقق ببساطة الهندام: (ويبدو لي من هيئته إنه أقرب إلى العامل منه إلى الموّظف) وشفتاه المتمتمتان بحروف لا يكاد نطقها وهو بذلك يُعيدنا إلى افتتاحية السيرة التي قال فيها: محققون وقضاة أميّون ليوصل رسالة مفادها أن من يحكم البلاد هم ثُلة من الجهلة استفردوا بالسلطة وأوحى الكاتب بذلك من خلال وصفه للمكاتب الحديدية من دون كراسي، فضلا عن وصف إصدار الأحكام مسبقاً قبل الاستجواب فالآلة الكاتبة تحتاج إلى ورقة مصقولة لتعمل، لا إلى ورقة مطوية سبق وضعها في الجيب.

3.10.5. أثر نظرية التلقي في مسرحيات أدب السجون العراقي

في سياق أدب السجون العراقي، كتب العديد من الكتّاب والمثقفين المعتقلين مسرحيات تعبّر عن تجاربهم وتناقش قضايا اجتماعية وسياسية، تحمل هذه المسرحيات طابع السجن أو تعكس الحياة فيه وظروفه الصعبة التي مرّوا بها. وهي وسيلته لنقل رسائلهم وآرائهم إلى الجمهور، مستثمرين ميزة التفاعل المباشر مع الجمهور التي توفرها الكتابة المسرحية التي تحفّز خيال الجمهور، وتشجع على التفكير الإبداعي والتأمل، كما تُتيح تقديم تجربة جماعية يكون الجمهور أحد اقطابها.

لذا تعتبر كتابة المسرحيات ضمن أدب السجون العراقي وسيلة فريدة وفعّالة لتقديم صور واقعية، ورسائل مباشرة تحفز الجمهور وتؤثر في قناعاته نحو قضاياه الاجتماعية والإنسانية الهامة وهو ما سعى إليه بعض الأدباء منهم: شاكر خصباك، ويوسف الصائغ، وأدباء محدثين منهم: (علي حسين الخباز، وحسين العراقي، وصباح الأنباري).

ومن رواد كتابة فن المسرحية ضمن أدب السجون العراقي هو الأديب شاكر خصباك الذي حاول تسليط الضوء على تبعات مَن يواجه نظام السلطة الحاكمة، "فالسلطة في نقطة معينة إمّا فشلت أو تنازلت عن محاولات الاقناع عبر الأدوات الترهيبية فأتجهت للترويجية (الترغيب) إذ ابتدعت وظيفة البديل الصفري عبر التشجيع على نوع من المنتج الثقافي الذي ـ من خلال وجوده المجرد في آليات التداول القيمي للمؤسسة ـ كان يهدف إلى عرقلة صعود فرص غير مأمونة الجانب" (LIVIU,2015,p141) وانعكس ذلك في المجتمع إذ وصل هذا التأثير إلى البيوت الذي ينعكس أحيانا سلباً بين أفراد الأسرة ففي مسرحية (القضية) يصوّر حالة الخوف والرعب من خلال الحوار الذي يدور بين صادق وزوجته وفيّة :

" صادق: الطغاة يريدون من الجميع أن يركعوا خشية من أن يكون لأي واحد منهم تأثيرا على الناس وإلاّ فلماذا يرغب دكتاتورنا أن أعمل في جريدة السلطة يا وفيّة؟! هل يهمّه حقيقة مصير الأدب في البلاد؟! إنه يعلم أنني قابع في بيتي لا حول

لي ولا طَول، لكنه يُدرك أيضا أن صمتي يمثّل لدى الناس احتجاجا على نظامه. أمّا إذا عَمِلتُ في جريدة السلطة فذلك يعني ضمنا أنني لم أعد معارضا لنظامه حتى لو لم أكتب شيئا صريحا في تأييد النظام. وإذا لم أتمسك أنا بموقفي ويتمسك مَن هم مثلي بموقفهم فمن الذي سيدافع عن الناس المستضعفين ويطالب بحقوقهم؟ وكيف ستظل شعلة المقاومة متّقدة في قلوب الشرفاء؟! ...

- زوجته وفيّة: لكننا لم نَعُد قادرين على هذه التضحيات يا صادق إننا تعبنا فهل يتوجب علينا أن نضحي بعائلتنا؟! وما ذنبنا؟!

- صادق: هذا هو قدرنا ياوفيّة ولابد من وجود المضحين وإلاّ ما ارتقت المجتمعات البشرية وما ترسّخت المبادئ والمثل النبيلة

- وفيّة: لا يا صادق لا، لم نعد قادرين على هذه التضحيات إننا ضحينا بما فيه الكفاية وأن عائلتنا يتهددُها خطرٌ حقيقي وأنت نفسك تعرف ذلك ومُعرّض للخطر، ماذا يمكن أن يفعلوا بك لو رفضت العرض؟! ربّما ألقوا بك في السجن.

- صادق: وهل أنا أفضل من آلاف الذين زجهم النظام في السجن أو شرّدهم خارج البلاد أو سلبهم حياتهم؟! أليس من الطبيعي أن أدفع ثمنا لموقفي؟

- وفيّة: لا يا صادق ألا يكفينا ما دفعنا من ثمن؟ وانت لم تعد في سن يُعينُك على دخول السجن ومن يدري ربّما اخذوا نور إلى المهجوم ــ السجن ــ مرة أخرى وقد لا يخرج منه هذه المرة حيا، ربّما شرّدوا سامي وحرموه من وظيفته، بل ربّما اعتدوا على ابنتنا، ألم يهددوا أبو نضال بذلك؟! وأنا؟! ماذا سيكون مصيري حينئذ سأُجن بلا شك!" (خصباك ،1992، ص 55).

يستهل صادق نقاشه مع زوجته وفية بكلمات وعبارات تعبّر عن الألم الذي يعتصر قلبه جرّاء جبروت السلطة مثل: (يريدون من الجميع أن يركعوا، خشية، دكتاتورنا، جريدة السلطة، ...) ويستمر في شرحه لها عن سبب رغبة المسؤولين بعمله في جريدة السلطة ويستعمل لهذا الشرح تقديم النتيجة أو الجواب دون ذكر السؤال، فالسؤال مضمر ومعلوم في نفسيهما، وهذا ما نلحظه في قوله: (أنه يعلم أنني قابع في بيتي لا حول لي ولا طَول) فيستعمل أُسلوب الاستدراك بقوله: "لكنه يدرك أن صمتي يُمثّل لدى الناس احتجاجا على نظامه"(خصباك ،1992، ص 55).

يستعمل الكاتب أسلوب التوكيد الذي يتضِّح في قوله: "وإذا لم أتمسك أنا بموقفي" فهو لم يكتفِ بالضمير العائد عليه في (أتمسك) وإنما أردفه بالضمير المنفصل (أنا بموقفي) للدلالة على إصراره على موقفه المناوئ للسلطة.

ونلحظ استعماله أسلوب الشرط بقوله: (إذا لم اتمسك) فعل الشرط. أمّا جواب الشرط فجاء بصيغة الاستفهام بقوله: (فمن الذي يدافع عن الناس؟) جواب شرط، وهذا الأسلوب في النقاش يبين تزاحم الأسئلة في ذهن البطل، فمن المعروف أن جواب الشرط يكون بصيغة الجواب لا بصيغة الاستفهام.

وبينما تحاول وفية تغيير قناعاته بأسلوب الاستفهام بقولها: (ألا يكفينا ما دفعنا من ثمن؟) علّه يغيّر اتجاه بوصلة المسؤولية لديه إلى عائلته الخاصة مُذكِّرةً إياه بالسجن، يأتيها ردّه بأسلوب الاستفهام المتكرر أكثر من مرة فيقول: (وهل أنا أفضل من آلاف؟...، أليس من الطبيعي أن أدفع ثمنا لموقفي؟) نلاحظ أن الكاتب عندما استعمل الاستفهام فجاوبه كان يتم باستفهام، لأن الجواب هو الخلاص من السلطة، وهو غير متاح حالياً أمّا الأسئلة فهي متاحة وقابلة للنقاش ولكن.. بلا جواب.

ويعود خصباك في مسرحية (المخذولون) ليصف لنا مشهد الحياة بعد الخروج من السجن فيصوّر حوار دار بين شخصيتي علاء وسهيلة:

- " سهيلة: عينى علاء. . الله يخليك. . الله يخليك. . كافي شرب.

- علاء (مستمراً في الكلام وهو ينتحب): أتعلمين ماذا جرى لصديقي محمود يا سهيلة؟ إنه مات تحت التعذيب. . مات. . مات. وزميل الدراسة عباس.. أتدرين ماذا حصل له؟! كم حُكِمَ عليه بالسجن؟ خمسة عشر عاما وصارت أسرته بلا معيل.. ورؤوف؟! أين هو؟! أين هو يا سهيلة؟! لا أحد يدري بمكانه منذ انتزعوه من فراشة في منتصف الليل قبل ستة شهور وأخذوه إلى مكان مجهول! ونحن نغدو ونروح، ونقف الساعات الطويلة في طوابير المواد الغذائية وكأن هذه المآسي لا تعنينا! نحن جبناء انتهازيون لا نستحق الحياة.. نحن لا نستحق الحياة يا سهيلة وأولى بنا أن ندفن أنفسنا في البالوعات. (تبدأ الستارة بالهبوط خلال المقاطع الأخيرة من كلام علاء وقد بدأ نحيبه يتعالى) " (خصباك،1992، ص 110).

يُصوِّر لنا خصباك في مشهد من مسرحية (المخذولون) الحوار الدائر بين شخصيتي سهيلة وعلاء، فشخصية سهيلة تعد شخصية تكميلية للمشهد من خلال معايشة الوضع، وتلقي الأخبار، وطرح الأسئلة، أمّا شخصية علاء فكانت تمثل الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، فهو الذي عانى من تأثير القمع حتى أصبح لسان حال المعذبين في المجتمع، ويعكس ذلك بوصف حال اصدقائه، والظروف الصعبة التي يمرّ بها المجتمع. من خلال جمل: (إنه مات تحت التعذيب، وصارت أسرته بلا معيل، لا أحد يدري بمكانه منذ انتزعوه من فراشه في منتصف الليل، مكان مجهول،...).

والصراع هنا قائم بين فئة مخذولة قُهرت في السجون حتى باتَت لا ترى فرقا بين الحياة داخل السجن وخارجه، وبين السلطة الحاكمة.

أمّا لغة المسرحية فقائمة على الحوار المباشر مع بساطة الأسلوب عاكسةً بساطة الشخصيات ثقافيا. والأسلوب وكان قائما على كسب الاستعطاف من خلال نقل المشاهد الدرامية الحزينة والمؤثرة، ومثّلت مفردتي (البالوعات، الطوابير) رمزية واقع الحال من أن المجتمع يعيش في مستنقع الاستبداد، ويقف في طوابير من أجل الحصول على أدنى حق من حقوقه. وحتى مشهد إسدال الستارة فما هو إلاّ انعكاس لليأس والإحباط لدى الكاتب من سوء الأوضاع آنذاك، فشخصية البطل علاء ــ مهزومة ــ والتكرار في ترديد بعض الجمل نحو (مات.. مات، لا نستحق الحياة.. لا نستحق الحياة) يعكس حالة القلق وعدم اليقين من تغيير واقع الحال مع تكرار سهيلة لعبارة "الله يخليك" لكسب استعطافه وثنيه عن عزمه في التصدي والانفعال مع الحدث القائم على خيبات الأمل الذي عبّر عنه علاء بالنحيب.

ومن المسرحيات التي سلّطت الضوء على قمع الكُتّاب ومنع الكتابة هي مسرحية (بقايا) القاص حسين العراقي، فالنظام "يرى أن الكتابة هي عمل كلامي ضد سياسات القمع التي تزدهر في وسطهم. تصبح فعلًا قويًا لرفض مفهوم القيد المستثمر في كلمة "السجن". فحقيقة الكتابة تكتسب معنى التمرد من أجل رفض النظام الموجود " (Kasimi,2010,p4)

" الشخصيات:

السجين.. بقايا إنسان وحيداً في زنزانة.. ساقته الأقدار لها لأنه شاعر يكتب للحرية.

السجّان.. شخص غادر الإنسانية وتحول إلى آلة تعذيب.

الزمان.. أين ما كان الاستبداد.

المكان.. زنزانة مهجورة تحت الأرض تنفث منها رائحة الموت وعفونة الأجساد. سلاسل معلقة على الجدران وفي وسط الجدار عُلّقَ سوط وبقايا ملابس. صدى صوت يأتي من غور بعيد. سلاسل، مفاتيح، وقع أقدام، صراخ، أنين، وسجّان ينزل من سُلّم إلى الزنزانة وهو يرتدي ملابس غريبة الألوان وعلى صدره (جعبة) الرصاص ويحمل بيده سلاح وعلى وجهه (قناع وقاية) لكثرة الرائحة في ذلك المكان، يتفقد أرجاءه، صوت صرير يخترق الصمت والظلام تنفرج أضاءة خافتة جدا. كتب ممزقة وأوراق كثيرة منثورة على الأرض. يجول بالمكان كأنه يستذكر زمن ماضي بهذا المكان يبحث في الزوايا والأركان).

تخفت الإضاءة جدا ثم تبدأ تستعيد توهج بسيط يظهر خلف السجّان في عمق الزنزانة شيء مُغطى بقماش أبيض تحت أضاءة خافتة يدور السجّان إلى الخلف وهو مذعور يتقدم نحوه يرفع القماش يظهر شخص نصف عاري بوجه شاحب وجسد متهالك.

السجّان: يلتقط من الأرض ورقة من الأوراق ينظر لها ويهمُّ بسرعة يلتقط أوراق أخرى وهو يقرأ في الأولى بصمت ويقرأ أخرى وأخرى ثم صوت يخرج كأنه من ذاكرته، صوت يقرأ ما مكتوب على الورق

الصوت: لا تزال الحرب تأكل رغيفنا ولا تزال تراوغ فجر الحياة تلتهم بوقاحة أرواح الصبية سحنتها أخذت لون الموت بقباحة وجهها باقية لا تنوء (يرمي الورقة خلفه وهو يجوب الزنزانة بغضب ويقرأ ورقة أخرى) للروح سكينه يستحضرها القهر رغم أني ما عادت تؤلمني فينتفض مذعورا سجاني.

السجّان: ها إنك مازلت حي لم تموت كنت أعرف أنك لن تموت بقتلك مرة واحدة بل تحتاج ألف قتله. بل أُقطع جسدك وأرميه إلى الكلاب حتى أتخلص منك.

السجين: يضحك

السجّان: على ماذا تضحك وأنا سوف أقتلك ألف قتلة؟

السجين: بل قتلتني بحقدك حين ارتعدت فرائِصُك خوفا من رجل سجين مسلوب الإرادة والقوة، ساقته الأقدار أن يكون بين يديك الملطختان بدماء الأبرياء.

السجّان: بعنادك وصمتك قتلت نفسك، لأنك لا تريد أن تعترف

السجين: لأنكم أغبياء، ولأني ليس صديقا مع الحظ، كنت في المكان والزمان الخطأ هذا كل ما اقترفته من جرم.

السجّان: أنت قنبلة موقوتة خطر..يكمن خطرك بكلماتك وما تكتب.

السجين: حتى وأنا ميت أنت خائف مني؟!

السجّان: لكنك حي لم تموت، كلماتك تطاردني وعيونك مزروعة في كل مكان على الأبواب على الجدران.

السجين: هذا شبحي يسكن في رأسك المتجبر، لن يُفارقَك حتى يذل جبروتك وظلمك..

السجّان: سأجعلك تجترُ الألم علفا يوميا.

السجين: أتعرف أيها السجّان أني أشفق عليك.

السجّان: بل أنا من يجعلك لن ترى الحياة مرة أخرى.

السجين: يكفيني أني عشتُها بكرامة ولن تستطيع لحظة إذلالي.

السجّان: ستكون هذه الزنزانة العفنة هي قبرك وعالمك.

السجين: لا بأس إن كان العالم الحقيقي يمتلكه أسيادك.

السجّان: كنت تتوسلني أن أرحمك عندما تغير لون جلدك من ضربات سوطي.

السجين: بل كنت كل يوم أهزمُك بصبري أذلُك. لا تصدق أن سوطك كان يخدر جسمي ويغدو ريشة أو فراش من حرير..حينها تتحول أنت كلب مسعور..

السجّان: كفاك ثرثرة.. لا تتكلم فأنك تفجر رأسي بكلماتك.

السجين: أنا لم أتكلم.. هذه أوهامك التي سوف تذلك تصرخ في رأسك.

السجّان: اخرج من رأسي!

السجين: يا لك من وضيع وغبي.

السجّان: بغضب أنا يا ابن الزنا.؟

السجين: أنت وأسيادك وسوطك الذليل اللعين.

السجّان: يضحك بألم سأبتكر طرقا جديدة لعذابك.

السجين: لا اعتقد هناك طرق أفظع مما فعلتموه.

السجّان: نحن كل يوم نبتكر طرقا حديثة لإذلال أمثالك.

السجين: إن استطعت أن تخرجني من رأسك، أعلم أنا قدرك ستظل روحي تطاردك.

السجّان: سأحرق كل بقاياك.. وما تبقى من جسدك الهش حتى جدران المكان إن كانت تحمل لك اسما أو كلمة.

السجين: أنا سنبلة إن سقطت على الأرض تنبت آلاف السنابل.

السجّان: بغضب سأمحو كل أثارك ستكون في غياهب الماضي. لا ذكرى لك ولا عنوان.

السجين: يضحك بقوه وألم.

السجّان: ما الذي يضحكك أيها الشبح الحقير؟

السجين: أنا أُشفق عليك أيها الأحمق ما أنت إلاّ سجين أبدي داخل هذا المكان. لا تعرف إلاّ السوط، والدم، وتتلذذ بعذاب الأبرياء.

السجّان: بل أجملُ لحظات حياتي حين يرقص سوطي على أجسادكم العفنة، أنتم مَن تسمون أنفسكم سجناء الكلمة.. كل الكلمات لا تشفع لك عندي.

السجين: لقد صنعت مركبا.

السجّان: يضحك بقوة وأين هو كي أجلبه لك.

السجين: مركبي هو زنزانتي هذه تفاديت فيها الغرق بعالم تستعبدون فيه الناس فأبحرت حرا.

السجّان: يرفع ورقة من الأرض ويقرأ: (في بلدي غادرنا كل شيء مجاني إلاّ مجانية موت الإنسان، فالحاكم في بلدي يقتلك إن طلبت رغيفا يملأ بطن طفل جوعان أو تُقْتَل عن شيء ترسمه أو حرف تكتبه سهوا على الجدران (يضحك بقوة في كل مكان دليل لخيانتك، أليس هذا كلامك؟

السجين بصوت مهزوز: سألني منكسرا مرعوب سجاني، ألا تخاف الموت ببطء بسياط رجال السلطاني؟ قلت: ما عادت تؤلمني لسعات سياطك وقطع لساني.

السجّان يقاطعه: لن أقطع لسانك بل سأقطع رأسك العفن هذا.

السجّان: يُخرج علبة دخان ويضع سيجارة في فمه ويشعلها وينفث في وجهه لا يحيط بك ألا بضع جدران هزيلة بالية، إلاّ تدرك ذلك؟

السجين: لأنك لا تعرف بل تجهل خواطري ورغبتي وأمنياتي.

السجّان: أسمع يا هذا نحن السجّانون نعرف ما تكتبونه جيدا، ننتظره حرفا بحرف، وتهزنا حروفكم وتقهرنا ثم تسلبنا الدفء ولا ننام، لكن لا نطلب الرحمة منكم كي لا تكتبون.. بل نسحقكم أنتم وأقلامكم.

السجين: سوف تأتي أجيال من بعدنا ستقف بوجوهكم وستركلكم بأرجلها يوم ما.

السجّان: سيدركون أن السلطة هي الأصل، وأن لا قوة لهم بدون السجّان.

السجين: الأطفال لا يَعُونَ سواد القلوب، وضحكاتهم هي من تعطي الأمل بالخلاص منكم، سنقف بوجوهكم وسلاحنا ضحكاتهم.

السجّان: يضحك بقوة سلاحكم ضحكات أطفالكم وسلاحنا هم أطفالكم حين يكبرون.

السجين: سقطت كل الأقنعة، وانكشفت كل وجوهكم، وانكشفت عوراتكم، وبان هزالكم واستبان عجزكم، ومارستم القتل بكل أشكاله.

السجّان: لنا الغلبة ما أنتم إلاّ أصواتٌ نشاز محرضة على راعي نعمتكم وحامي أعراضكم وديياركم وتنكرون الجميل وتضربون اليد التي تُطعِمكُم بلا مقابل. وتتصورون أنكم تتغلبون بشعاراتكم وكلماتكم.

السجين: بوجودكم غادرنا كل شيء مجاني إلا مجانية موت الإنسان..

السجّان: يصرخ به أصمت يا هذا اصمت لقد تعبت من طنينك كفى وأغرق في ظلام وحدتك وأجوائك النتنة.

السجين: أضحى الظلام أصلًا والخوف طبيعة، والحياة استثناءً، والأمل جثة ملقاة على قارعة سفالاتكم.

السجّان: لا ينفع معك سوى شد لسانك بالسوط وسحبه أيها البالي حتى لا أسمع صوتك بعد ألان، يأخذ سوطه المعلّق على الجدار ويدور باتجاه السجين فلم يجد أحد، فقط هو يقف وسط الزنزانة ويصرخ وهو يدور في أرجاء السجن.

السجّان: أين أنت هل كان وهم؟ ألم تخرج وتكلمني؟ هل تخاف من سوطي، أين أنت؟ يضرب على رأسه) اخرج من رأسي اخرج لا تحاول أن توهمني بوجودك، أني قتلتك بتلك اليدين وأنا لا أخطأ في عملي من أين خرجت لي أيها الشاعر السجين؟ من أي زاوية في رأسي؟ اخرج فلم يتبقَ منك إلاّ هيكل عظمي، كيف عُدتَ مرة أُخرى. هل تريد أن تأخذ بثأرك؟ سأقتلك قبل أن تبدأ يرمي بالسوط ويخرج مسدس كلماتك تهشم رأسي وعيناك تخترقني سأقتلك حتى وان كنت في رأسي يبدأ صراع جسدي مع نفسه.. يد تمسك المسدس وتصوبه نحو رأسه ويده الأخرى تحاول أبعادها.

السجّان: لا تستطيع أن تمنعني أيها المتجبّر بكل الحالات سوف أقتلك وأحرق كلماتك التي تعشش في داخلي يقاوم نفسه بيد والأخرى تضع المسدس على صدغ) أُخرج من رأسي أُخرج (تُطفئ الإضاءة، صوت اطلاقة واحدة... ظـلام " (العراقي، 2020، ص.4).

عكست شخصيات مسرحية (بقايا) للكاتب المسرحي (حسين العراقي) طبيعة الصراع الدائر بين الخير والشر، ومثلت هاتين الشخصيتين - السجين والسجّان- محور المسرحية إذ كانت جميع الأحداث تدور حولهما وهي شخصيات واقعية تعيش كل منها تجربة على النقيض من الأخرى في الفكر والموقف.

الزمن المسرحي هو زمن مفتوح تجسده عبارة: (أينما كان الاستبداد) فهذه العبارة متكونة من اداة الشرط وفعل الشرط دون ذكر جواب الشرط وهو استعمال قصد منه الكاتب انفصال المكان عن العالم الحقيقي ـ الحياة خارج السجن ـ وبالتالي الحدث يقع خارج الزمن المألوف، عندما يقول السجّان: ستكون هذه الزنزانة العفنة هي قبرك وعالمك، يرد السجين: لا بأس إن كان العالم الحقيقي يمتلكه اسيادك، جاعلا من نفسه الإنسانية مسكنا له وداره الحقيقي هو قلب كل مناضل ينبض تحت ظل الاستبداد.

يستعمل الكاتب مصدر المرة (قتلة) مردفا إياه بعد لفظة ألف للدلالة على حصول الحدث مرة واحدة فقط وهذا استعمال آخر مخالف للاستعمال النحوي الضمائر مستعملة بدقة مقصودة هدفها بيان تمسك كل طرف من طرفي الصراع بموقفه وقصده استعمال متناسق للأفعال لكنه استعار الفعل (تجّتر) للإشارة إلى إعادة التعذيب والإحساس بالألم كما نلمح استعماله للفعل (يُجعلك) والمفروض أن يقال (سيجعلك) ولكنه أراد أن يجعلنا نشعر بتنامي الغضب داخل السجّان دفعة واحدة من خلال حذف (سين الاستقبال) للتعبير المباشر قصد التأثير في ذهن المتلقي.

ويستمر الكاتب في سرد الحوار الذي يمثّل الصراع بين السجين والسجّان مستخدما تقنية سردية تُعرّف بالداخل بين الخيال والحقيقة استكمالا لإسلوبه في التلاعب بثبات الزمان، ومحدودية المكان، من خلال اكتشاف أن كل هذا الحوار هو عبارة عن أفكار تدور في رأس السجّان، إذ كان يتكلم مع نفسه من خلال عبارة (أُخرج من رأسي).

استعمل الكاتب التشبيه في وصف السجين نفسه بـ (السنبلة) وهدف منه إيصال فكرة أن سجناء القضايا العادلة لا انقطاع لهم أو إسكات لصوتهم، فالسنبلة هي رمزاً للخصوبة، والغنى، والصبر ليعترف السجّان في نهاية المشهد بالقول: (نحن سجانون نعرف ما تكتبون وتهزّنا حروفكم وتقهرنا).

وإذا أردنا أن ننتقل إلى حركة الاستعمار والسجن على المتلقي لوجدناها قد أثرت بسلب استقراره، وإخراجه من القيم الثقافية الراسخة إلى قيم جديدة غالبا ما تخلو من الجوانب الروحية التي تَعْمُر بها روح العراقي، وما يقال عن الاستعمار يقال عن السلطات التي حلّت محله في المجتمع العراقي، فقد سلبت هذه السلطات ـ البديلة عن الاستعمار بوجهه العسكري المتسلّط أو الثقافي المتغلّب ـ فطرة الإنسان العراقي مبدعا ومتلقيا، ولوّثت براءته بوسائل شتى أقلها كان هو تكريس الفقر، والجهل ،والتخلف، وأعظمها الهيمنة على الساحة الأدبية وتسخير الأدباء لخدمة السلطة، ورفع سوط الرقابة الفاحشة، لينتهي الأمر بالواعين من الشعراء إلى السجن والتعذيب أو النفي والتشريد (منصوري 2008، ص31). لذلك كان السجن لهم كابوس يراودهم "فالسجن كرمز له دلالة المحتوى المفهوم للمصطلح (السجن) يشير إلى نقص الحرية" (kasimi,2010,p4).

ويقدّم الكاتب والناقد المسرحي صباح الأنباري مسرحية بعنوان (هرم الصمت السداسي) إذ تمثّل هذه المسرحية رحلة الإنسان في البحث عن حريته، والتخلص من السجن الذي وصفه بأدق التفاصيل مستعينا بتقنيات الكتابة المسرحية كما ستتضح في النص التالي:

"المُصْمَتُ الأول:

مع بدء الظلام يرتفع صوت الناي تدريجياً. وتدريجياً، تتوهج حزمة الضوء الساقطة على القضبان الحديدية التي تتوسط خشبة المسرح، تمتزج أصوات الآلات الموسيقية الأخرى بصوت الناي في ملحنة يزداد إيقاعها سرعة كلّما توهّج الضوء وتحرّك السجين تحت غطائه الخفيف، على مَبعدَة من سريره في أعلى وسط المسرح؛ وعلى مكان مرتفع نسبياً نرى ثلاثة أشخاص، لإشتداد الظلام، يصعب رؤيتهم بوضوح. الأشخاص الثلاثة مع الهرم الذي يقفون عليه يشكّلون خلفيّة للصورة المسرحية طِوال العرض.

يتلّوى السجين تحت الغطاء... يتكوّر على بعضه... يرفُس الغطاء بقوة فيزيحه من عليه ... يتلّوى.. يسقط على الأرض.. يزحف نحو القضبان الحديدية.. يمسكها.. يحاول النهوض مستعينا بها... يتعاظم شعوره بالألم... يمسك بطنه... يعتصرها بيده وهو يتصبب عرقاً... يتلّوى... يسقط على الأرض... يحاول النهوض... ينهض... ينظر عبر القضبان... يمد يده خارجها مستنجداً... ترتـــد يده ببطء... يبتعد عن القضبان... يتوجه، مترنحاً، نحـو يسار المسرح... ينظر إلى ما وراء الكواليس... يشعر باليأس... ينتقل، مترنحاً، إلى يمين المسرح ثم إلى أعلى وسط المسرح...يعود إلى فراشه. خائبا، منكسراً، متألماً... يجلس عند حافة سريره مُنكفِئاً.. ينتبه لحزمة الضوء.. ينظر إليها بإمعان وثبات.. يحاول الابتسام لكن ابتسامته سرعان ما يتلبس بها الألم... يقطب حاجبيه... يبدو كما لـو أنــه يشرع بالبكاء ولكنه يكابر الألم الذي راح يمزقه من الداخل بقـــوة وهو لا يزال ينظر باتجاه حزمة الضوء... يقف... يصعد على سريره بصعوبة... يمسك بطنه... يعتصرها بيده... يمرر يده الثانيــة علــى صدره... يضغط بها على منطقة القلب كما يفعل مريض القلب عند بدء نوبته... يمد يده اليسرى باتجاه الضوء... يفتح فمه في

محاولـــة للصراخ أو النداء لكنه يتوقف ،مرغماً، عن الحركة...حزمة الضوء تختفي تدريجيا (Fade out)، يظلم المسرح.(الأنباري،2017،ص 138-139).

نلاحظ أن النص المسرحي للكاتب الانباري شكّل استعمال الفعل المضارع أكثر من ثلثيه، وللفعل المضارع دلالة الاستمرار والتجدد (صالح، 2003، ص 287) فالأفعال من نحو:(يمسك، يعتصر، يتصبب، يضغط) تكررت في بداية النص وفي آخره وذلك دلالة على بقاء السجين في معاناته المتجددة يوميا.

كما نلحظ استعمال اسم الفاعل مصاغاً من الثلاثي:(خائباً) وكذلك أسماء الفاعلين المصوغات من غير الثلاثي نحو:(منكسراً، متألماً، مترنحاً) وهذا الاستعمال اللفظي يعبّر عن حاله في الحاضر والمستقبل، فمن المعروف أن اسم الفاعل يُشترط لعمله أن يكون في معنى الحال والاستقبال (عمرو،1956، ص 82).

وإذا أمعنا النظر في التركيب الصرفي للأفعال التي صيغ اسمُ الفاعلِ منها لوجدنا أن: (مُنكسراً ومُنكفئاً) قد صيغا من الفعل الرباعي مع إبدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وكسر ما قبل الآخر (الراجحي،2003، ص 74) فالفعل انكسر وانكفأ له دلالة المطاوعة وقبول تأثير الغير (ابراهيم، كمال، 2001، ص37) ومن خلال هذا الاختيار الصرفي أوصل لنا المسرحي قبول السجين وخضوعه لظلم سجانيه.

أمّا اسمي الفاعل (مُترنِح) و(مُتألِم) فقد تم صوغهما من الفعل: ترنّح وتألّم على زنة (تفعّل) وهذه الصيغة لها دلالة صيرورة الفاعل صاحب ما يدل عليه الفعل (إبراهيم كمال، 2001، صفحة 41) فالترنح والتألم أصبحا ملازمين للسجين حتى لكأنه خُلِقَ بهما.

أمّا اسم الفاعل مُرغمَاً فقد صيغ من الفعل المزيد (أُرغمَ) ومن المعروف أن كل زيادة في المبنى تؤدي إلى زيادة في المعنى، واستعماله للفعل (أُرغمَ) دلّ على تعريض المفعول للفعل (إبراهيم، كمال، 2001، ص29) فالسجين أصبح عرضة للإرغام نتيجة طول مكوثه في سجنه.

يوضح الكاتب المسرحي علي حسين الخباز قدرة السجن على تغيير الشخصيات الإنسانية الداخلة إليه إلى شخصيات مغايرة للشخصية الأصلية من خلال مسرحيته الموسومة بـ (السجين) إذ جاء الحوار كالآتي:

" يتقدم أحمد صوب المسرح ... يفتح باب السجن ويقف عند غرفة كتبت عليها لائحة السجن.. يدخل فيها ويتأمل المكان

ويقف بجانبه هيثم ... يرفعان الرأس إلى السماء

أحمد: أنظر ... أنظر ذاك هو الهلال

هيثم: أين هو؟

أحمد: (يومئ بيده) ذاك ألا تراه؟

هيثم: لا.. لا أراه

أحمد: أنظر لتلك الشجرة

هيثم: أين هي؟ لا أراها

أحمد: تلك يا أخي تلك .... صَعِّد نظرك فوقها

عموديا الهلال

ذاك هو هل رأيته؟

هيثم: أنا لا أرى سوى سقف هذا السجن

أحمد: أنظر فوقه

أنظر فوقه دائما

أنظر فوق (نشيج) أنظر فوقه

برهة صمت

يسود جو من الحزن والصمت

يتفحص غرفة السجن

يبدو إن السجن قد هَرِم مثلنا

.. فقد كان شابا فتيا يَيْنَع بالحياة

هيثم: يتأمل عبر مسامات الباب

أتدري إذا خرجنا من السجن

أحمد: (يضحك) ماذا ستفعل؟

هيثم: سوف لن نتركه وحده.. سنأخذه معنا

أحمد: مَن؟

هيثم: السجن

أحمد: لا.. لا أحد يحركه من هذا المكان

هيثم: لِمَ؟

أحمد: أنا أحلُم بأن هذه المديرية الحقيرة تتحول إلى مدرسة

هيثم: (باستغراب) مدرسة؟

أحمد: وأن يصير

هذا السجن صفا

هيثم: صف؟

أحمد: يعلم أبنائنا أبجدية الحياة

.. دار.. دور.. داران.. هذه دارنا

تصفيق ساخر من طرف آخر ليدخل السجين (عماد) من ضمن المشهد

عماد: شاعرٌ وستبقى

تَغزِلُ من كلماتك

شخير أحلام مكشوفة القدمين

أحمد: الأحلام مثل البشر يا صديقي، تحتاج إلى أرض

كي تنمو وتحتاج إلى شمس وماء

عماد: (يُسلَّط عليه الضوء)

أحمد: رويدك أنه سجن.. سجن

أحمد: جئناه كي لا تُسْجَن فينا الأحلام " (الخباز، 2021، السجين).

يجسد حوار المسرحية شخصيتان تعكسان جانبان لطالما تنازعا النفس الإنسانية ألا وهما ثنائية التشاؤم والتفاؤل. إذ يمثل (أحمد) جانب التفاؤل الذي يتضح من خلال عباراته: (أنظر ذاك هو الهلال، أنظر لتلك الشجرة، أحلم بأن هذه المديرية الحقيرة تتحول إلى مدرسة)، بينما (هيثم) يمثل جانب التشاؤم الذي يتّضح بعباراته: (لا لا أراه، أين هي؟ لا أراها، أنا لا أرى سوى سقف هذا السجن، أتدري إذا خرجنا من السجن سوف لن نتركه وحده سنأخذه معنا، أي السجن).

فـ(أحمد) من شدة تفاؤله يتخيل رؤية الهلال والشجرة التي تحته أمّا (هيثم) فهو لا يرى غير سقف السجن، ويستمر (أحمد) في حثه على أن يكون لديه أمل يتجاوز السجن وسقفه.

كما يعكس (هيثم) تشاؤمه من خلال رغبته باصطحاب السجن معه بعد الافراج عنهما، بينما (أحمد) يعكس تفاؤله برغبته بتحويل المديرية من مكان مؤدٍ إلى الموت إلى مكان باعث للحياة، وتحويل السجن إلى صف يُدرّس فيه (دار داران دور) وباستذكاره لهذا الدرس ـ الذي يدرس في الصف الأول ـ وكأنه يشير إلى البدء من جديد من داخل هذا السجن، وفي التفاتة السجينان لِقِدَم السجن وهرمه إشارة إلى مواكبتهما له في مراحل حياته وحياتهما.

ونلمح استعمال الكاتب للمؤثرات الصوتية ـ التصفيق الساخر ـ ليُظهِر السخرية من حلم (أحمد) وكأنه يستعيض عن صوت (هيثم)، كما استعمل التصفيق الساخر ليُعلِن عن دخول شخصية مماثلة لـ (هيثم) كونه يتناسب مع دخول الشخصية الجديدة.

فشخصية (عماد) أكثر قوة من (هيثم)، أوضح الكاتب قوتها من خلال الجملة الاستهلالية التي بدأ بها بقوله:(شخير أحلام مكشوفة القدمين) للتعبير عن تشاؤمه من تحقق أحلام أحمد ثم يكرر كلمة سجن مرتان لِيُفِيق (أحمد) من أحلامه وتهيؤاته.

أمّا ختام المشهد فقد كان دالا على انتصار التفاؤل على التشاؤم من خلال الاختتام بكلام (أحمد): (جئناه كي لا تُسْجَن فينا الأحلام).

يرى الباحث أن تأثير نظرية التلقي في شعر أدب السجون ظهر جليا في استعمالات الشعراء من خلال تصويرهم لأكثر من صورة ونقلها إلينا بوساطة الألفاظ التي أجادوا في توظيفها والذي هدفوا من خلاله الافادة من معانيها لتسهم في اكتمال الصورة الشعرية وبذلك فهي تصل للمتلقي متكاملة ظاهريا، لكنها حاوية على فجوات يراها القارئ المنشود بغية التمكّن من ملئها واستنباط معاني جديدة منها.

أمّا تأثير نظرية التلقي في روايات أدب السجون العراقي فقد ظهر في وصف الانتقال من حال إلى حال في بعض الأعمال، من حالة الحرية إلى حالة الاعتقال، وما يرافق ذلك الانتقال من فجوات تُتّرك دون ملء ليأتي المتلقي فيملؤها ويُكمل المعنى المراد منها، كما أن التأثير تحقق من خلال توجيه نصوص الروايات إلى المتلقي واعتباره هو الأساس لأن الثقل الأكبر يقع على كاهله في تفكيك النص الروائي وإعادة ترتيبه للكشف عن المعاني الجديدة.

أمّا تأثير نظرية التلقي في قصص أدب السجون العراقي فقد كان أكثر اتضاحا عن سائر الأنواع الأدبية الأخرى من خلال تحقق عنصرا التلقي والقراءة اللذان أسهما في وصول النص بصورة متكاملة إلى المتلقي، من خلال إتقان استعمال الأدباء للألفاظ اللغوية التي لا بديل ــ لا للأديب ولا للمتلقي ــ عنها حيثما أسْتُعملت، فالكلمة جاءت مستهدفة الوصول للقارئ بأوجز طريقة واثرى معنى.

فحيثما تنقلنا في تحليلاتنا وجدنا دقة استعمال الألفاظ ومقصوديتها، لتصل إلى المتلقي كما يريد الكاتب، وهذا يدل على اعتماد الكاتب على مرجعياته الفلسفية والتأريخية والاجتماعية وإجادة توظيفها في كتاباته.

أمّا تأثير نظرية التلقي في مذكرات ورسائل أدب السجون العراقي فقد اتضح في الوصف الدقيق للمكان السجني الذي قصد من خلاله الكاتب فتح باب التخيل في ذهن القارئ ليستطيع ملء الفجوات التي يكتشفها من خلال هذا الوصف ممّا يجعله يحس بمعاناة السجين من خلال الإحساس بمعاناته المكانية السجنية. ووجد الباحث أن المذكرات السجنية اعتمدت على الخطاب المباشر وهذا يُبيّن أن الكاتب لديه إحاطة مسبقة بمتلقيه وكيفية جذب انتباهه وتعاطفه مع نتاجه.

أمّا تأثير نظرية التلقي في مسرحيات أدب السجون فيتضح من خلال تحقق ثلاثية (المبدع، النص، الكاتب) فمشاهد المسرحية مكتوبه بتناسق من خلال استعمال افعال وعبارات معبرة بشكل جيد عن مضمون الأحداث مُفصحة ــ في نفس الوقت ــ عن جمالية النص المكتوب فيتلقاها القارئ، ويقرأها، أو يحضر العرض المسرحي لها، فيعيش مباشرة في الأجواء التي تُصوّرها المَشاهد دون الحاجة لدخول السجن.

الجزء الرابع

تجليات القارئ ودوره في التنقيب النصي

في سياق تحليل النتاجات الأدبية، يبرز دور القارئ كعنصر حيوي في التنقيب عن الدلالات والصور التي يتضمنها النص، فهي محاولة استكشافية تُظهِر التفاعل العميق بين النص وقارئه، ليكون مساهما في إنتاج دلالات جديدة.

وبادئ ذي بدء يتبلور دور المتلقي في قدرته على استيعاب المتن الأدبي بما يتناسب مع ذخيرته اللغوية والثقافية، وتجاربه الذاتية، ممّا يجعله مؤهلا لفهم المعاني العميقة في النص الأدبي، وفك شفراته، وبيان الأواصر الرابطة بين جمله ومفرداته.

ولابد من التأكيد على أهمية التجارب الشخصية للقارئ التي غالبا ما تصنع الفارق في تقديم وجهات نظر مغايرة لوجهات النظر النمطية المجّترة لبعض النتاجات الأدبية السجنية، لذا أن البحث عن معاني جديدة ينطلق من القارئ وينتهي عنده، فالتفاعل العاطفي يُضفي الى النص قيمة أدبية، وانسانية.

وفي الجانب المقابل نجد أن قيمة النص بجمالياته المعنوية، وما يحمله من دفق المشاعر قائمة على تجارب مبدعيّ النص (الكاتب والقارئ)، فجمالية الأدب لا تقوم دائما على ما يقدمه الكاتب من صور خيالية بل أحيانا يقوم على وصف الواقع بما يحتويه، فيكون أقرب لنفس المتلقي، إذ تُمكِّن الكاتب من وصف تفاعلاته، واستجابة القارئ لتلك التفاعلات ترفع من مستوى الاحساس بالنص وكاتبه، وبهذا، نستنتج أن دور القارئ لا ينحصر بالقراءة فقد بل يمتد الى بث الروح في النصوص الأدبية السجنية.

4.1. قراءات في نصوص أدب السجون العراقي

تختلف مواقف القُرّاء من أدب السجون العراقي وقراءاتهم تبعا لإختلاف تلقيهم للنصوص وفهمهم لها، وأحيانا مواقفهم الفكرية أو السياسية منها، وما يعنينا هو السؤال التالي: هل يقع أدب السجون العراقي ضمن إهتمامات القُرّاء؟ وهل حيز تأثير أدب السجون ينعكس على القارئ الذي تعرّض للسجن وعاش تلك التجربة الإعتقالية أو عاصر أدباء مرّوا بهذه الظروف وسمع

عنهم تجاربهم، فتعاطف معهم وتأثر بنصوصهم الأدبية؟ والإجابة هنا تتطلب التعرُّف على قراءات، وردود أفعال مَن اطلّعوا على تلك النصوص، فحتى لو كان القارئ خارج دائرة التأثُّر الاجتماعي فإنه لا يمكن أن يكون خارج دائرة التأثير الإنساني أو الجمالي لذلك الأدب، فإن لم تصدر أحكامه عن عاطفة فقد تصدر عن الذائقة الجمالية تجاه ما تحويه تلك النصوص من نقل للمشاعر، والأحاسيس، والأفكار، بأُسلوب إبداعي يجعل القارئ ينغمس في أغوار النصوص، ويعيش تجارب كُتّابه الذين يُقدِّمون فَهما أعمق للحياة، فالإنسان يصف الواقع بأُسلوب أكثر تأثيرا عندما يتعرض لمواقف وتجارب حقيقية وتحديدا حينما يحاول الكاتب أن يلامس مشاعر القارئ، ويدغدغها من خلال اللعب على وتر الإنسانية والحرية والكرامة.

وهذه المفاهيم تُحرِّك المشاعر الإنسانية الكامنة لدى القارئ، فالمجتمعات التي تتعرض لصدمات متكررة من حروب وعدم استقرار يكون أفرادها أكثر تأثّرا، واستجابة لأنهم يستذكرون قصصهم ومشاهداتهم الشخصية.

يطرح الكاتب رياض عصمت مقالة بعنوان "هل يعتبر أدب السجون واقعيا" مبتدئاً المقال بنص لهاملت في المسرحية التراجيدية ينقل فيها قوله: " ليس هناك أمرا جيدا أو سيئا لكن تفكيرنا ما يجعله كذلك بالنسبة لي الدنمارك سجن" (شكسبير،1979، ص63) وهذا النص يُعبِّر عن كيفية تحوّل الوطن إلى سجن كبير وكيف يذوب مفهوم الحرية ويتلاشى في ظل الحكومات العسكرية كحكم الملك كلوديوس، وهو شعور الأمير الذي قُتِل والده على يد عمه طلبا للسلطة، والسعي للتخلص منه، ما هو إلاّ استكمال لمراحل طمس الحقيقة وتقييد الحرية، وهذا هو السبب أو الدافع لأغلب الأدباء السجناء الذين سَعَوا في كتاباتهم إلى إظهار حقيقة تلك الأنظمة، وإن كانت أقل في منطقتنا العربية لأسباب مختلفة، ويذكر عصمت في معرض مقاله عن الأعمال الأدبية لأدب السجون العربية رواية الأديب العراقي فاضل العزاوي (القلعة الخامسة) إذ يقول : " تعتبر أُنموذجا لأدب السجون حيث يتغير متهم بريء في السجن إلى مناضل سياسي وهي الرواية التي حوّلها صُنع الله ابراهيم إلى فلم كتب له الحوار وأخرجه بلال الصابوني في عام 1979م " (عصمت، 2020).

ويُقدِّم أدب السجون العراقي جملة من الرسائل إلى القُرّاء هدفت إلى تعزيز تفاعلهم مع الواقع وتوسيع آفاق التحليل للنصوص السجنية وبالتالي تطوير مهارات القدرة التحليلية في ذلك، وبالرغم من كون أدب السجون يعد أدبا واقعيا إلاّ أنه لم تكن جميع نصوصه واقعية بل هناك العديد من النصوص التي جمعت بين الأدب الواقعي، والرومانسي، بقصد تعزيز الجوانب الروحية، وإلهام الأديب للهروب من الواقع، والبحث عن عالم مُتخَيل بعيدا عن ضغوط السجن وظروف الاعتقال، وهذا العالم الافتراضي هو ما يدفع الأدباء السجناء إلى التفاؤل ومحاربة اليأس.

كما قدّم الكاتب عبد الله الرفاعي مقالا بعنوان (حمامة القنصل آخر حكايات قاص عراقي بسجن بوكا) للقاص العراقي محسن الخفاجي الذي كتب تجربته السجنية في سجن (بوكا) ورحل عن الحياة قبل أن ترى مجموعته القصصية النور، ويعلق الكاتب العراقي المغترب حيدر عودة صاحب (دار المقهى للطباعة والنشر) على حادثة وفاة القاص بالقول : " ربما لم يتسنَ لمحسن الخفاجي أن يراجع مجموعته لوقت أطول، فقد أراد ــ في اعتقادي ــ أن يتخلص من وطأة ذكريات السجن وتفاصيله المؤلمة التي عاشت معه لوقت طويل، كذلك أراد لهذه الحكايات أن تنتهي، وتتلاشى، وينعم بيوم جديد بلا حراس يصرخون طوال الوقت أو جنود متأهبين لإطلاق النار في أية لحظة" (الرفاعي، 2015).

ويعقِّب الناقد أحمد ثامر عن سبب طباعته لـ (حمامة القنصل) عَقِبَ رحيل كاتبها بالقول: "بعد اطّلاعنا على هذه القصص وجدنا أنها تمثل وثيقة أدبية عن أشهر السجون الأمريكية في العراق دُوّنَت بقلم كاتب عراقي عاش تفاصيل محنة السجن ورغب بشدة في إعادة صياغتها في نص أدبي يشهد على تلك التجربة فيما يستعيد فصولا مريرة من واقع تجربة سجن الاحتلال سيء الصيت " (الرفاعي، 2015). وهذا ما جعل الناقد **أحمد ثامر** يرى أن " صوت القاص محسن الخفاجي ظل هو الراوي، والبطل المحوري، والضحية أيضا، على طول الخط، إذ تدور الأحداث كلها داخل سجن بوكا والمعتقل بدا ضائعا بين تحقيق وآخر، فكأنما فقد الأمل بالخروج من المعتقل وبعد كل مرة يعود فيها لخيمته ممتلئا بخيبة أُخرى ثم يبدأ يوما جديدا وحدثا آخر " (الرفاعي، 2015).

ويصف الناقد علي الشبيبي سيرة حياة القاص كونه صديقه بالقول: "هذا السارد الفطن الخبير في تشكيل عوالمه القصصية، والروائية، عاش حياة لا تخلو من ضراوة ومن عراقيل قاهرة منعت مجايليه عن مواصلة الكتابة، وعلى عينيه كانت ترتسم فوضى بلاد تباعد بين ابنائها، الفرح " (الشبيبي،2014).

أمّا الناقد والكاتب العراقي الدكتور حسين سرمك حسن فقد نشر مقالا بعنوان (من أدب السجون العراقي "سلوى" مجموعة البريكان الشعرية) يُسلِّط الضوء من خلالها على تجربة الشاعر الراحل محمود البريكان في قراءة أدب السجون شعريا، متناولا قصيدة (سلوى) تلك الفتاة المُتخيَلة في ذهن الشاعر، وذلك الحب الذي لم يرَه، متعلقا بصفات تلك الروح والتي اتصفت بالبراءة، والنقاء، والنبل، وهي في الحقيقة انعكاس صوري لحديث زميل له في الزنزانة عن اخته، مُعَلِّلا الناقد سرمك دوافع الشاعر بالقول : "عملية التَخَيُل هذه هي من دفاعات السجين المؤصلة التي تعينه على البقاء، فعدو السجين الأول هو: النسيان، وضعف الذاكرة، وشحوب موضوعات الحب فيها، خصوصا الأم، الأخت بديلة الأم، والزوجة أو الحبيبة، يجعل السجين عرضة للتحول إلى الذاكرة الطفولية الآلية التي تُعرض عليها الصور والحوادث في بيئة الزنزانة الرتيبة الخانقة والتي تتسم بالحرمان الحسي (Sensory Deprivation) فالإنسان حيوان ذو ذاكرة والفأرة تُصاد في كل مرة بقطعة الجبن نفسها لأنها لا تتذكر انها قطعة الجبن"(حسن، 2024).

وعليه فأن (التذكّر) هو من فنون اللامبالاة في السجن، وفي العادة يكون محور الذكريات التي تمثل الحضن الأمومي وعطاياه الطفولية من جانب، والتي تحمل الرمزيات الحبية والجنسية التي يستتر بها من جانب آخر" (حسن، 2024) لقد كان رفيق الزنزانة " يمثل اخته يرتفع بها انموذجا مثاليا مبتدئا بعاداتها اليومية البسيطة وهواياتها وسمات شخصيتها الآسرة" (حسن،2024) فالشاعر البريكان كغيره من الشعراء والأدباء بشكل عام، تكون الكتابة هي وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن ذاتهم واظهار ابداعاتهم داخل السجن، إذ تتنوع اهتماماتهم وتختلف موضوعات كتاباتهم فمنهم مَن حاول تسليط الضوء على قضايا اجتماعية أو التعبير عن الحرية المكبوتة أو التغيير السياسي أو الاجتماعي، ومنهم مَن أراد التعبير عن رغبات ذاتية أو لرغبة للخلاص من السجن أو الاتصال مع العالم الخارجي.

وينشر الكاتب والناقد العراقي حسين سرمك مقدمة كتابه (من أدب السجون العراقي) على موقع "الناقد العراقي" في (2020/2/9) وأهم ما جاء في هذه المقدمة هو تركيز الكاتب على حصر أهمية الكتابة السجنية في سبع نقاط هي:

1- إن ما كُتِبَ من أدب السجون في العراق يعد الأقل بين كتابات أدب السجون في الدول العربية والعالم.

2- إن تجربة أدب السجون العراقية هي تجربة معاشة من قبل الكاتب ولم يتم وصفها من الخارج.

3- إن ما تم إنتاجه من أعمال أدبية لا تتناسب مع حقيقة الأوضاع في العراق إذ يعد بلدا كانت السجون فيه هي الوجه الأبرز لشكل السلطة.

4- "كيف يُسجن شاعر أو روائي أو قاص أو مثقف عراقي بشكل عام لسنوات طويلة في هذه السجون المخيفة ثم يخرج صامتا ولا يُسطِّر تجربته في نصوص إبداعية ترسخ في عقول متلقيه ـ من أبناء شعبه على الأقل ـ ناهيك عن كونها تجربة إنسانية مريرة تُسْتَقبل من قبل المتلقين في أي مكان بترحاب وتفاعل إيجابي" (حسن، 2020)

5- يذكر الناقد سرمك أن دوافع البوح والتعبير لدى أغلب الأُدباء الذين تعرضوا للاعتقال هو (ذنب البقاء) متسائلا عن سبب بقائه حيا في حين مات رفاقه واستشهدوا.

6- متسائلا عن درجة الإحساس بالذنب ودوافعه في أعماق المبدع وما يترتب عليه من سلوكيات ولم يستثمرها في تقديم تجربته.

7- استثمار فضاء الحرية بعد عام (2003م) من قبل الأدباء الذين مروا بتجربة السجن ليعبّروا عن تجاربهم ويطلقون العنان للبوح عمّا كان مكبوتا في صدورهم في زمن اختلطت فيه المشاعر وتزاحمت فيه الأفكار.

بعد ذلك التقديم المنَظِّم لأسباب أو دوافع الكتابة يُعلِّق الكاتب صالح الرزوق بالقول: " انه موضوع هام لسببين هما: يتكلم عن السجن السياسي وإشكالات السياسة، وفي نفس الوقت يتطرق لمشكلة الحرية كضرورة من ضرورات "بلورة الوجود" (حسن، 2020).

يؤيد الكاتب صالح الرزوق ما ذهب إليه سرمك من استثمار فضاء الحرية بالقول: "على الأقل في هذه الفترة الأخيرة أصدرت دار (سطور) ببغداد رواية (فسحة للجنون) لسعد محمد رحيم، وهي حرب جنونية يذهب ضحيتها معتقل سياسي وتوجد فصول تتابع التحقيق معه وعذاباته في الزنزانة، وكذلك قصصه عن مجموعة (كونكان) التي صدرت في نفس الفترة عن (دار نينوى) في دمشق حتى وصلت (كونكان) لجائزة القصة العربية في الكويت وكانت رواية (فسحة للجنون) على وشك الدخول للبوكر لكن مَنَعت نهايتها التراجيدية ذلك " (حسن، 2020).

بينما خالف رأي الكاتب سرمك في مسألة فقر النتاج الأدبي لأدب السجون في العراق بالقول: " العراق هو الأغنى برصيد أدبيات السجن السياسي وتأتي سوريا بالمرتبة الثالثة أو الرابعة بعد مصر ولبنان من ينسى (يالو) لإلياس الخوري وهدى بركات في (أهل الهوى)" (حسن، 2020).

أمّا الكاتب العراقي محمد علي الشبيبي فقد تناول قصة كتاب (من أعماق السجون في العراق) من تاليف الكاتب (عبد الجبار وهبي) الذي نُشِرَ عام (1955م) باسم (محمد راشد) وهو ـ اسم مستعار ـ فقد وثّق الشبيبي في مقاله حالة الشعور بالخوف وكيف يُخفي والده الكتب التي تضم عنوانات السجن كونها من العنوانات المحظورة التي تُودي بمقتنيها إلى الحبس أو حتى الإعدام أحيانا فيقول : " في مكتبة والدي ذات الأبواب الخشبية المزججة والمتواضعة جدا انتبهت إلى كتاب يحمل هذا العنوان وقد عزله والدي عن بقية الكتب بعد أن أفرغ والدي المكتبة من الكتب في الرف الأسفل، رفع قاعدة خشبية من خشب المعاكس

كانت عبارة عن قاعدة وهمية ـ ظاهرية ـ كانت هذه القاعدة تمويهية تُخْفي تحتها فراغ على طول وعرض الرف بعمق (2 سم) لفتت نظري مجموعة من الأوراق والدفاتر كانت مخبأة في هذا الفراغ الخفي، فدسّ والدي الكتاب المعزول (من أعماق السجون في العراق) بين تلك الأوراق والدفاتر ثم أعاد القاعدة الخشبية وثبّت مساميرها وبعدها طلب مني ترتيب بقية الرفوف في بقية الرفين في المكتبة وحذرني من التحدث لأي كائن كان عما شاهدته " (الشبيبي، 2021).

ينقل هذه الحادثة الواقعة قبل عام (1958م) أي في عهد النظام الملكي في العراق لكن الغريب في الأمر هو بقاء ذلك الحظر مستمرا بل أصبح أشد من قبل بالرغم من تَبدُل الأنظمة ومُضِي عدة عقود على حادثة إخفاء والده للكتاب ليعود قائلا: " وعند عودتي للعراق بعد إكمال دراستي في اكتوبر عام (1977م) قررت فصل الزاوية التي كتب فيها المؤلف إهداءه والإحتفاظ بها في مكان آخر تحفظا من رقابة البعث في المطار " (الشبيبي، 2021)، ولم يجد الشبيبي فرصة إلاّ بعد عام (2008م) بعد عودته إلى العراق ليقوم هو بنشر الكتاب من جديد.

ومن هذا لك أن تتخيل كيف كان يتم تداول هذا اللون من الأدب وهو يعد من التُهم الكُبرى رغم تعاقب الأنظمة لأكثر من (70 عام)، وانعكاسات ذلك الحظر على الكُتّاب والقُرّاء على حد سواء.

أمّا الكاتب نبيل عبد الأمير الربيعي قدّم قراءة وصفية تحليلية لكتاب (أدب السجون خلال الحكم الديكتاتوري في العراق عام 1963 إلى 2003 دراسة نقدية تطبيقية) عرض الربيعي فيها لفصول الكتاب، وموضوعاته، وتسلسله الزمني في تناول أدب السجون على أساس العصور انتهاء بالعصر الحديث تحديدا ـ لغاية سقوط نظام الحكم البعثي في العراق عام (2003م) ـ إذ قدّم وصفا للسجون المشهورة في كل عصر مع تحديد الزمان والمكان.

ويعلّق الربيعي على وصف المكان في رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف بالقول: " خلال قراءتنا لِمَا كتبه عبد الرحمن منيف من أدب مكرّس عن السجون تبين لنا بالدليل القاطع إنه قد اطّلع جيدا على هذه الأمكنة سواء خلال المشاهدة العيانية أم الاستماع إلى قصص وشهادات السجناء السياسيين الذين مروا بهذه الأمكنة أو قضوا فيها مُدد زمنية طويلة " (الربيعي، 1963).

ثم يتناول رواية (نصف الاحزان) لعبد الستار ناصر إذ يقول : " أنها كانت تمثل الصوت الحقيقي للكاتب كشخصيات روايات منيف (شرق المتوسط، والشجار، اغتيال مرزوق، وقصة حب مجوسية) "(الربيعي، 2014) فجميع شخصيات هذه الروايات قد عُذِبتْ ونُكِلَ بها وقُمِعَتْ فكريا وغُيِبَتْ قسريا وبعضها تم تصفيتها جسديا، ويقصد الكاتب عبد الأمير الربيعي من ذلك هو الوصول إلى فكرة الثنائيات ومنها ثنائية (الجلاد والضحية) التي وردت في الفصل الثالث من كتاب الأديب عدنان حسين أحمد (أدب السجون خلال سنوات الحكم الديكتاتوري في العراق) مُعرّجا على ذكر وجود هذه الثنائية في (الروح الحية) و (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي، وتبادل الأدوار بين القامع والمقموع في رواية (مدينة من رماد) التي يتحول فيها الجلاد إلى ضحية أو تتحول الضحية إلى جلاد كما في (القلعة الخامسة)، ويُقدِّم تفصيلا لبقية فصول الكتاب والتي تتحدث عن المحظورات، وقانون المطبوعات والسلامة الفكرية فأشار إلى ان هذه القوانين هي السوط الذي يضرب بها الحاكم مناوئيه اذ كبّلت هذه القوانين الأدباء وزجتهم في السجن.

وتتمثل خطورة كتابات المثقفين بوصف ثقافة العنف وعلاقة المثقف بالسلطة، أو علاقة السلطة بالمجتمع بشكل عام، إذ تعتبر هذه النصوص ـ من وجهة نظر السلطة ـ نصوص تحريضية وهذا ما أراد الكاتب تناوله في الفصل الخامس من الكتاب أما في الفصلين الأخيرين السادس والسابع اللذين اختصا بـ (السيرة الذاتية وأدب المذكرات) فأشار إلى أهمية تناول المؤلف لمذكرات (في أروقة الذاكرة) للكاتبة هيفاء زنكنة و(جدار بين ظلمتين) لبلقيس شراره ورفعة الجادرجي، وهذه المذكرات تحكي قصص حقيقية داخل السجن.

أمّا في المحاضرة التي ألقاها الباحث عدنان حسين أحمد في مقر مؤسسة الحوار الانساني في لندن في (2011/9/28) بعنوان (أدب السجون في العراق) ناقش فيها عدة موضوعات عن أدب السجون منها (السيرة الذاتية) مقسما إياها على: (شخصية) مُعبّرا فيها الكاتب عن نفسه، و(غَيْرِيَة) مُعبّرا الكاتب فيها عن غيره، ويقول : " السيرة الذاتية لا يُخشى عليها من التداخل مع السيرة الغَيْرِيَة فحسب، إنما يخُشى عليها من الخلط بينها وبين التاريخ، والمذكرات، واليوميات، والرواية " (أحمد، 2011) واطلق مصطلح (السيرة المزدوجة) على السيرة الذاتية التي كتبها كل من بلقيس شراره ورفعة الجادرجي في كتاب (جدار بين ظلمتين) إذ يقول: " إنها سيرة ذاتية مزدوجة قائمة على بنية "التوازي" و"التداخل" اذ اشترك كلاهما في كتابة الفصول الأربعة التي تؤلف متن النص" (أحمد، 2011) وهو كشف تتداخل فيه العوالم داخل السجن وخارجه في آن واحد عالم السجن الداخلي بكل ما يمثله من ظلام وبؤس واستلاب، وآخر بمساحة أوسع وظلام أقل حدة وأخف وطأة.

ويرى الكاتب عدنان حسين أحمد أن هذه السيرة وقعت في تناقض في التعريف إذ يقول: " بلقيس تصفها بسيرة ذاتية واقعية بينما يصفها رفعة الجادرجي بالمذكرات وكما اسلفنا ثمة فرق واضح ولو كان ضئيلا بين السيرة الذاتية والمذكرات" (أحمد، 2011)، ومن الجدير بالملاحظة أن هذا الرآي متشدد (نوعا ما) حيث أن السيرة الذاتية والمذكرات ليستا على نقيض، وأن الجمع بينهما لا يدعو للنقض أو التناقض بل هناك الكثير ممن اقرّوا بعدم وجود حدود فاصلة بين السيرة الذاتية والمـذكرات، ومنهم الناقد الفرنسي (جورج ماي) الذي استشهد فيه الباحث " اذ يقول الناقد الفرنسي كلما أوغلنا في البحث عن الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والمذكرات ازددنا يقينا من انها زئبقية وغائمة" (أحمد، 2011). معلقا على عبارة الجادرجي " أن العراق يفتقر إلى الخزين المرجعي السياسي" معللا ذلك بغياب الجو الديمقراطي، وانعدام التعددية الحزبية ممّا أدى إلى إدخال الكثير من الأدباء إلى السجن ومنهم الجادرجي كاتب السيرة الذاتية من دون تهمة تذكر.

ويطلق مصطلح (الكتابة الحميمية) على كتابة السيرة الذاتية الفردية التي يتحدث فيها الكاتب عن نفسه وبهذه الكتابة يحدد الزمان ولا يتوسع في وصف المكان مستشهدا ببعض نصوص الجادرجي في سيرته الذاتية بعنوان (جدار بين ظلمتين).

ومن الكتب المهمة التي تناولت أدب السجون في العراق هو كتاب (من أدب السجون العراقي) للكاتب والناقد العراقي حسين سرمك حسن إذ قدمت الكاتبة إسراء يونس مقالة موجزة على موقع وزارة الثقافة العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة فاختصت بعرض موضوعات هذا الكتاب مستهلة مقالتها باقتباس من مقدمة الكتاب عن أسباب ودوافع الكتابة في هذا المجال إذ تقول: "جاء هذا الكتاب منطلقا من إيمان الكاتب بأن الشروع بالكتابة والتحليل النقديين عن أدب السجون سوف يحرك ويحفز المبدعين العراقيين، ويستثير امكاناتهم الباهرة للكتابة في هذا المجال الحيوي للكتابة ابداعا ونقدا بما يوفر للأجيال الحاضرة والمقبلة رؤية دقيقة وشاملة " (يونس، 2016).

ويُقدِّم الكاتب فادي مراد تحليلا أوسع لكتاب الناقد سرمك في مقالة بعنوان (من أدب السجون العراقي ثمانية نماذج) يرتب مراد في مقدمتها تسلسلا تاريخيا لأبرز النتاجات الأدبية الخاصة بأدب السجون العراقي، إذ يقول: "منذ سبعينيات القرن الماضي برزت العديد من الأعمال الروائية والقصصية التي تناولت ثيمة السجن في الأدب العراقي" (مراد، 2019) وأولى هذه النماذج التي ذكرها فادي هي روايات فاضل العزاوي، وبعدها عبد الستار ناصر، وعبد الرحمن منيف، جاءت جميعها بكتاب الناقد حسين سرمك كما لم يهمل ذكر دراسة نماذج متعددة من نصوص القصة، والمسرح، والشعر موزعة على أجيال مختلفة.

كما طرح الكاتب عبد الرزاق الصافي قراءة نقدية لكتاب (أدب السجون العراقي في مرحلة البعث روايات، وقصص، وذكريات، ومذكرات، وسيرة ذاتية) مُمَهِّدا لها بمقدمة تأريخية عن الأوضاع السياسية، والاجتماعية في العراق منذ عام (1963م) وركّز الكاتب في مقاله على غزارة النتاج الأدبي في موضوع أدب السجون بالقول: " رغم غزارة ما انتجه المثقفون العراقيون من أدباء، وروائيين، وقصاصين، ورجال سياسة من روايات، وقصص، وذكريات، ومذكرات، وسيرة ذاتية توثق معاناتهم أو ما اطلعوا عليه من بشاعات قل نظيرها في العصر الراهن فإن هذه الابداعات الأدبية لم تنل ما تستحقه" (الصافي، 2014) وفي هذا الرأي يخالف الصافي ما ذهب إليه الناقد حسين سرمك في الحديث عن دوافعه للكتابة في أدب السجون العراقي ومنها تحديدا (قلة النتاج الأدبي الخاص بأدب السجون)، ولكنه أشار في الوقت ذاته إلى إهمال تلك النتاجات وعدم الاهتمام بها حتى اطلق على ما قدمه الكاتب والناقد عدنان حسين أحمد بـ (السِفر) ويقصد به كتاب (أدب السجون العراقي في مرحلة البعث) شارحا نظام الكتاب وموضوعاته، وطريقة وأُسلوب الكتابة، وبعد أن ينتهي من تقديم الكتاب يشير إلى التقصير في تقديم الكتاب بشكل تفصيلي اذ يقول : " على أية حال فإن هذا العرض السريع غير المتكامل للكتاب لا يُغني أبدا عن قراءته للإفادة من غِناه بالمعلومات" (الصافي، 2014).

ويتفق الباحث مع الكاتب سرمك في النقاط (1،2،3،7)، فيما يتحفظ الباحث على رأيه في النقاط (4،5،6)، فليس بالضرورة أن يقوم الأديب بسرد ما مرّ به مِن معاناة داخل السجن، إذ لربما تعرّض لِما يُشعِره بالخجل فيلجأ إلى الصمت، ولربما لا يكون (ذنب البقاء) هو دافع البوح لدى بعض الأدباء فلربما كان السبب هو (الوفاء) والمقصود به هو البوح بتفاصيل التجربة السجنية وفاءً لزملائهم ممّن استشهدوا تحت التعذيب من خلال نقل معاناتهم إلينا، ويرى الباحث أن سبب فقر النتاج السجني الأدبي في العراق هو ليس قلة النتاج من لدن الأدباء السجناء كما رأى الكاتب سرمك ذلك وإنمّا السبب هو أن تداول هذا اللون من الأدب كان يُعد تهمة من التهم الكبرى آنذاك، ولكن الباحث يتفق مع الكاتب عبد الرزاق الصافي بشأن قلة النتاج بأن هذه الابداعات الأدبية لم تنل ما تستحقه.

وهناك دراسة بعنوان: (جدلية الثابت والمتحول في سرد السجن قراءة في روايتين عراقيتين) للباحث محمد ونان جاسم تناول الباحث في هذه الدراسة أدب السجون والأماكن المتحركة، وأدب السجون والمكان الثابت، اي ان هذه الدراسة قائمة على ثنائية الثابت والمتحرك للمكان في روايتين هما: (الرحيل إلى سومر) للروائي مجيد الحمداني ورواية (السرداب رقم اثنين) للروائي يوسف الصائغ.

مثّلت الأولى المكان الثابت لدى الباحث، بينما مثلت الثانية المكان المتحرك، إذ يقول الباحث " اخترت الأولى لأنها تمثل أُنموذجا لثبوتية المكان وتعدد الأزمنة كما سنرى، واخترت الثانية لواقعيتها التصورية فجمعت بذلك بين تعدّد الأماكن وواقعيتها " (جاسم ،2022، ص289).

كذلك الكاتب حيدر الجرّاح قدم قراءة تحليلية عن كتاب (أدب السجون خلال الحكم الديكتاتوري في العراق من 1963-2003) للكاتب عدنان حسين أحمد، وتختلف هذه القراءة عن سابقاتها بالتركيز على ما يخلفه السجن من آثار نفسية واجتماعية على الأديب، ويبدأ الجراح قراءته بتقديم تعريف للسجن محاولا إبراز مفاهيمه ومدلولاته مسهباً في شرحها اذ يقول : " السجن هو سلب لحرية الأنسان بوضعه في مكان يقيد حريته، والسجن هو طريقة لاحتجاز شخص... " (الجرّاح، 2015) إن تقديم الكاتب لتلك التعريفات هو من أجل إيصال فكرة أن الاعتقال قد طال الأدب وبطريقة تعسفية إذ استغلت السلطة مفهوم (الحبس التحفظي) أو (الإعتقال الوقائي) من دون إصدار أوامر قضائية بالحبس وهذا ما استغلته السلطة.

ونتيجة لذلك يقول الكاتب الجرّاح إن " السجن يدمر الأنسان وهو ما يمنعه من الأبداع ومن التقدم ومن البناء فهو لذلك محتقر" (الجرّاح، 2015). ولعل هذا الرأي يبتعد قليلا عن الواقع إذ أن أغلب الأدباء الذين سُجِنوا لم يمنعهم السجن من الإبداع وإنْ تعرّضوا للضرب والتنكيل إلاّ أن نفوسهم بقيت شامخة وهو ما يعترف به السجّانين أحيانا ويؤيد ذلك الرأي الكاتب والأديب العراقي محمد غازي الأخرس في كتابه (السيرة والعنف الثقافي دراسة في مذكرات شعراء الحداثة بالعراق 1959-2009) إذ يذكر نقلا عن تجربة فاضل العزاوي في السجن " يستذكر فاضل العزاوي تجربة اعتقاله بعد انقلاب ثمانية شباط، يركّز فاضل العزاوي على علاقه السجناء بالجلادين ويتوقف عند واحدا منهم اسمه قاسم راسما له صورة عن كثب بوصفه جلاد طيبا، وتربطه علاقة انسانية غريبة نوعا ما بضحاياه كان قاسم يُحدِّث رفاق العزاوي عن غرامياته ويقص عليهم طرائفه بل كان يفتح الزنزانة في بعض الليالي وينام بينهم " (الأخرس، 2017، ص 147).

فهذا التعامل الإنساني (النادر) من قبل هذا السجّان (قاسم) يعد تعاملا طبيعيا ــ مع ندارته ــ ليس لكونهم أدباء ومثقفين فحسب بل لكونهم سجناء تم اعتقالهم من قبل السلطة دون تُهم حقيقية وهو اعتقال وقائي ــ كما يعبّرون عنه (تحفظي) ــ ظاهريا لكن في الحقيقة تُمارس فيه كل أساليب الحرب النفسية.

فالخلاف بين الأدب والسلطة خِلاف فكري وجودي، وتحدي أحدهما للآخر هو السمة الأبرز في ذلك الخلاف الذي يشمل أحيانا حتى مَن يناصر السلطة ويدافع عنها، ويذكر الأخرس أن هناك سجن آخر للعزاوي هو سجن رمزي فيقول: " أما في السجن الرمزي بوصفه كناية عن مؤسسة ثقافية أو جيل أدبي فأن العزاوي يتوقف عند شفيق الكمالي، الشاعر البعثي والوزير في حكومة ما بعد عام (1968م) أنه كان يترك مكتبه أحيانا وينضم لليساريين المعارضين لنظامه وكان فاضل العزاوي أحد رؤوسهم ويبدو أن كمال كان يأتي لمعارضيه ليستريح أو يهرب من أجواء السلطة الخانقة " (الأخرس، 2017،ص 147-148).

فالحرية الحقيقية للأدباء لم تكن إلاّ في أذهانهم فهم لم يعيشوها في الواقع، ولم يعبروا عنها في كتاباتهم، لأن تلك الكتابات ستكون سببا وذريعة تتخذها السلطة لزجهم في السجن.

أمّا على مستوى الانتماء السياسي أو الفكري للعزاوي يعلق الناقد الأخرس بالقول: " لقد كانت المعركة بالنسبة له فردية بعنوان (الحرية) هذا ما يقوله بوضوح فالانتماء قيد، والحرية انطلاق وتحرر، وفي أقصى وحدته في السجن وخارجه جاهد العزاوي أن يتشبث بآخر أوهامه" (الأخرس، 2017، ص 159) هذه الأوهام هي أفكاره في الكتابة والتعبير عن آرائه بحرية تامة وهو أمر غير متحقق. أي أن العزاوي يرى نفسه أنها لم تصل بعد إلى مرحلة تمكِّنه من قطف تلك الثمار، ثمار الحرية، ولعل هذا التوجه من قبل العزاوي جعله يُحمِّل نفسه ورفاقه الأدباء تلك المسؤولية، وهذا ما ينقله ضمنا الأخرس بالقول: " ما يُلاحظ بهذا الصدد أن العزاوي يتساهل إزاء جلاديه في السجن، لكنه لا يبدو كذلك إزاء رفاقه في الثقافة عموما والجيل خصوصا، فهو شديد القسوة عليهم ويصل الأمر إلى السباب والبياتي وغيرهما " (الأخرس، 2017، ص 163) ولا يخلو هذا التعامل من النظرة الاستعلائية لدى العزاوي وأنه ليس هناك سببا يدعوه إلى التعامل بقسوة مع رفاقه وغيرهم من الأدباء.

بشكل عام هذه الصورة التي يرسمها العزاوي عن شخصية الجلاد تجعلنا نفكر بحقيقة طبائع هذه الشخصية التي تنزح نحو العنف والابتذال، فتَحَوُل الجلاد إلى ضحية أصعب على الفهم من أن يتحول الضحية إلى جلاد، كون صفات الأول متأصلة في أعماقه، أمّا الثاني فيمكن أن يكون مرغما نتيجة ظروف قاهرة تجعل منه إنسان يمارس قول أو فعل أُجْبِرَ، عليه وفي كلتا الحالتين تبقى هذه الشخصية غير محببة ومرفوضة دائما في كتابات الأدباء.

وبعد عرض بعض المواقف التي عُدَّت غريبة نوعا ما عن علاقة الأديب السجين بالسجّانين أو بالسلطة بشكل عام، يصنف الكاتب عدنان حسين أحمد الأدباء في العراق في زمن الحكم البعثي إلى ثلاثة فئات: " يتخندق القسم الأكبر منهم مع السلطة وهم وعاظ السلاطين حسب وصف عالِم الاجتماع العراقي علي الوردي، فيما يقف القسم الثاني مناوئاً ومناهضاً لهذه السلطة وهم قلة نادرة تقاتل إلى أن تنفذ ذخيرتها ثم تلوذ بالمنافي الداخلية أو الخارجية، أمّا القسم الثالث فيختار الابتعاد عن الأضواء أو الانسحاب إلى المقاعد الخلفية أو العزلة البيتية" (أحمد، 2014 ، ص 142).

4.2. أثر قراءة أدب السجون العراقي على القارئ في ضوء النظرية التلقي

لم تعد القراءة في الوقت المعاصر "بالقراءة التقبليّة التي نكتفي فيها عادةً بتلقي الخطاب سلبيّاً اعتقاداً منّا أنّ معنى النصّ قد صِيغَ نهائياً، وحُدِّد فلم يبقَ إلاّ العثور عليه كما هو أو كما كان نيّة في ذهن الكاتب" (المبارك، 1999، ص64)، فقد أضحت القراءة فعلاً من أفعال التأمّل والاستبطان العميق للتجربة النصّية، "إذ النصّ لا يكون حاضراً إلاّ بقدر ما يكون مقروءاً " (كاظم، 2003، ص 13)، فالأثر الإبداعي ليس ذا معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه فحسب، كما أنّه ليس فضاءً مفتوحاً لشتّى القراءات بحيث يقبل أي تأويلٍ يُوضع لهُ بل هو محدد وفق الأُطر الجمالية للقراءة.

ولعلّ سؤالاً يُطرَح ضمن هذا النطاق هو: هل أنّ إقرارنا بتعدد القراءات لأثرٍ إبداعيّ واحد يجعل كل منها صالح وذا قيمة خاصة به؟ أو أنّ جميعها متساوية القيمة؟ ومن الممكن الإجابة عن هذا التساؤل باتجاهين، الأول: إن القارئ الذي يعنيه منظور التلقي هو ليس أي قارئ، وإنّما القارئ المثقّف الخبير الذي ينطلق في تفسيره للنصّ من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين. والثاني: إن الدارسين قد رأوا أن عملية التخاطب ذاتها تفرض شيئاً من التحديد لتكاثر القراءات (المبارك، 1999، ص 66-67).

فبرزت فاعلية التلقي في عملية فهْم النصّ، بل إنّها في أحد أهمّ مظاهرها وأخطرها، بمثابة إعادة إنتاج وتصنيع للنصّ من جديد، "ومن هنا ليس بالإمكان تصوّر النصّ في وجوده المتعين إلاّ من خلال تحقّقه في التلقي والقراءة. فأن تعرف ما هو النصّ هو أن تعرف كيف قُرِئ، وكيف تمّ تلقّيه في سلسلة القراءات والتلقيات المتعاقبة والمتداخلة، حيث النص لا يعيش إلاّ من خلال القارئ، ومن خلال تأريخ اشتغال المتلقي به" (كاظم،2003، ص 13). فلم يعد دور المتلقي دوراً سلبيّاً استهلاكيّاً في صلته بالنصّ، ولم تعد استجابته استجابةً عفويّة تُرضي تعطشهُ الجمالي الشخصي، بل أصبح المتلقي مشاركاً في صنْع النصّ، وتشكّلُ استجابتُه نسيج الموقف النقدي برمّتهِ مؤثرة في النصوص القادمة، لأنّ عمليات التلقي المستمر تمثّل وجدان المبدِع والقارئ معاً، وتُنْمِي إحساسهما بأبعاد النصّ العميقة (محمد، 1999، ص 98).

ولقد برز دور القارئ كعنصر فعّال في تناول النص وعملية التحليل والتأويل عندما تطورت النظريات الحديثة كالألسنية والبنيوية وتنازعهما مع نظرية التلقي، ومهما يكن من أمر فإن الاهتمام بالمتلقي أو القارئ جاء كرد فعل على إهمال السياق الخارجي والاهتمام بالنص ذاته وهي من مقولة (النقد الجديد)، فجاء نقد التلقي أو استجابة القارئ ليقلب المقولة تماما ويركز على سياقات النص المتعددة التي تُفضي إلى إنتاجه أو استقباله أو تلقيه؛ ومن هنا كان تلقي النص يستتبع الإهتمام بالمتلقي أو القارئ، والقراءة وتأويل معنى النص(خضر، 1997، ص13). وبناءً على ذلك يمكننا تصنيف القُرّاء إلى صنفين هما: (القارئ الحقيقي) و(القارئ المُفْتَرض).

ويعد المتلقي أحد عناصر العملية الإبداعية وبوصفه الغاية التي يسعى إليها المبدع من نتاجه، ذلك أنه المقام الذي يُشَكِّل على وفقه المؤلف أُسلوبه في تكوين النص بهيئة دون أخرى، ذلك أن "القارئ أولاً: هو شاهد يرى، ويسمع، ويتخيل، ويتمثل، أو يفهم ويقدر، ولا تقدير من دون شهادة. والقارئ ثانياً: هو مُفسِّر ومُؤَوّل، إنه يُفسِّر الوقائع بقدر ما يُؤَوِّل الكلام، ولا فهم من غير تفسير أو تأويل. وأخيراً فالقارئ هو مُشرِّح ومُفكِّك، بمعنى أنه يُفكِّك ما يعيق الفهم من أبنية الثقافة أو قوالب المعرفة أو آليات الفكر. إذن هو شاهد بقدر ما هو مُفسِّر، ومؤوّل بقدر ما هو مُفكِّك، وبقدر ما يتحقق له ذلك، يمارس فاعليته ويؤكد حضوره بما ينتجه من الأفكار أو بما يبدعه من المفهومات بهذا المعنى لا وجود لمبدع هامشي، بل إن الذي يبدع في مجال

من مجالات الفكر، يؤثر في مجرى الأفكار، بقدر ما يخلق وقائع فكرية تسهم في تغيير الواقع نفسه". (حرب،2004، ص33)

وذلك أن النصوص الإبداعية ذات بعدين للفعل الإبداعي: بُعد ذاتي يتعلق بالمبدع نفسه، وبُعد خارجي يتعلق بالآخر وهو المتلقي، وهذا يدل على أن أصل توليد الخطاب للمتلقي إهْتُمَ به لمقصود أُريد إيصال دلالته من خلال الألفاظ التي انْتُقِيَت لتكوينه والتأثير فيه لتحقيق غاية ما، فخلود النصوص الأدبية لأدب السجون العراقي لا يتأتى من الأسباب التي أوجدتها نظرية التلقي ولا من العوامل التي أدت إلى إنشائها، وهي لا تحظى بها لأنها تُصوّر أوضاعا إجتماعية أو تعكس هياكل اقتصادية وإنما يتأتي من بقائها فاعلة في القارئ ومحركة له (الهيتي، 1987، ص 54).

فالقارئ الحقيقي هو الشخص الذي يقرأ النص ويعيش معه، هذا القارئ هو الناقد الحقيقي الذي يُقدِّم قراءات جديدة تفسح مجالا جديدا للنقد الأدبي وهكذا تبدأ بنية النص وحدوده بالفرض على المتلقي قراءة النص وتحليله بإبعاد مختلفة وفق ما يمتلكه من معرفة بمدلولاته وحيثياته.

لذا يخرج النص والنقد معا إلى فضاء الثقافة عامة: ممتزجا مع الفكر، والمجتمع، والتاريخ، وعلم النفس، وغيرها ومع انفتاح النقد على المجال الثقافي أصبح من الصعب تحديده وعزله كتخصص مغلق وممارسو هذا النقد أنفسهم يختلفون فيما بينهم نظريا ومنهجيا بخصوص دراسة استجابة المتلقي واستقباله للنص، "و(النص) الأدبي يظل قابلاً للقراءة في كل زمان ومكان، وبما أن الكاتب يتوجه بنصّه إلى القارئ، فإن النص يبقى (ميتاً)، أو في حالة كمون، ما لم يأت قارئ يعيده إلى الحياة، ويفجر فيه طاقات الفاعلية، عن طريق تحليله وتأويله. هكذا يصبح النص ملكاً للقارئ، منذ يخرج إلى الوجود، وعرضة لتعدد القراءات، في كل زمان ومكان، تبعاً لمستويات القراء الأدبية والثقافية، ففي حين يكتفي القارئ العادي بالمتعة التي يحصل عليها لدى قراءته نصاً أدبياً، فإن القارئ الناقد لا يكتفي بهذه المتعة، وإنما يتجاوزها إلى الكشف عن دلالات النص وإيحاءاته"(عزام،2002، ص 48).

عندما يقرأ القارئ نصاً أدبياً (شعر أو نثر) يشعر بأن النص يتكلم عن عاطفته وشعوره الخاص، وهنا تكمن قدرة الأديب في نقل تجربته الذاتية وشعوره إلى المتلقي من خلال نصوصه المكتوبة (خضر، 1997، ص162).

بينما القارئ المُفترض هو شخصية خيالية في ذهن الكاتب، كونه أداة تحليل تُسْهِم مع ما يُضمّنه الكاتب من أفكار لفهم نصه، ويعكس توقعاته في القراءة بشأن الفئة المستهدفة (نظرية استجابة القارئ) و(النقد الناتج عن استجابة القارئ) و(الجماليات في الاستقبال)، هذه المفاهيم ظهرت ــ وظلت ــ على هامش ممارسة النقد الأدبي خلال الأربع عقود الماضية. وتتضمن هذه المفاهيم النظر إلى العمل الأدبي من وجهة نظر قارئ (وهمي)"(Allington,2008,p49)، فالكُتّاب يصوغون كتاباتهم بناءً على تصوراتهم للمتلقين.

أن الأديب في السجن تدفعه عوامل اجتماعية، ونفسية، وموروثة لخلق شخصية القارئ المُفترض، إذ أنه في كل ذلك يفترض مجتمعا متلقيا قبل أن يبدأ بالكتابة أو أثناءها وحتى بعد أن يُتِمَ قصيدته، ولو لم يشعر بهذه الحاجة ما اضطر إلى كتابتها أو حفظها أو إلقائها ولاكتفى بمرورها في ذهنه فحسب مستمتعا بتجربته منكفئا عليها (سليمان، 2018، ص 65).

ولذلك نجد أن لنصوص أدب السجون العراقي دور وأثر في المتلقين إذ أنها تعمل على تنمية القدرة العقلية للمتلقين وتحفيز قدراتهم الإبداعية وتطوير قابلياتهم واستثمار طاقاتهم في التفكير، فاللغة عملية إبداعية في الأساس، وتعمل أيضا على استثمار

الجانب العاطفي وتنمية المشاعر لدى المتعلمين ليكون لديهم انطباع إيجابي اتجاه تعلم اللغة إذ أن الشعر يضمن "انجذاب المتلقي إلى اللغة ويصرف عنهم الجفاف والملل الذي يعتريهم" (محمد، 2013، ص1) فالشعر يثير الانفعال في نفس المتلقي، إلى جانب دور الموسيقى والنغم، والنطق السليم الذي يُسهّل على المتلقي حفظ المفردات، وضبط نطقها، واستيعاب معانيها. وإيضاح الأساليب البلاغية، والتراكيب الصرفية، والقواعد النحوية التي تزخر بها نصوص أدب السجون العراقي وبيان الجوانب الجمالية في اللغة من خلال تلك النصوص. لذلك يمكن القول إن استماع المتلقي إلى الأبيات الشعرية والنصوص النثرية يعزز لديه قابلية فهم التراكيب اللغوية والمفردات بواسطة الاستماع المتواصل وبذلك يكون لديهم مخزون لغوي غني.

ولذلك يمكن توظيف أدب السجون في ضوء نظرية التلقي من خلال توظيف ذلك التأثير على المتلقي حين يكتسب الكثير من المفردات، والجُمل بالسماع والمحاكاة سيّما وأن معظم النصوص الأدبية تتمتع بالسلامة اللغوية من حيث القواعد والنطق وضبط مخارج الحروف، فإلقاء الأبيات الشعرية ذات الدلالات الواضحة، والمعاني المؤثِرة عاطفياً تُطبَعُ في ذهن المتلقي، إن هذه الطريقة قائمة بالأساس على الاستماع الجيد ومحاكاة الكلام، وأن أهم ما يكتسبه المتلقي من خلال هذه الطريقة هو اكتساب العادات اللغوية لأصحاب اللغة في كيفية نطق المفردات، وتركيب الجمل، والأهم من ذلك هو وصول المتلقي إلى مرحلة الوعي التام بما تحمل هذه النصوص الأدبية من معان، ودلالات وهي مرحلة تَفُوق أو تُوازي مرحلة القدرة التامة على تحقيق الاتصال التام والتواصل مع أصحاب اللغة، فالاستماع والكلام يجمعهما الصوت، إذ يمثل كلاهما المهارات الصوتية التي يحتاج إليها المتلقي عند الاتصال المباشر مع الآخرين (طعيمة، 1982، ص 33).

وأن ما يهمنا في تأثير نصوص أدب السجون العراقي هو أن يصل المتلقي إلى إدراك المعاني، وفهم المفردات الواردة في سياق تلك النصوص الأدبية بالإضافة إلى أهمية تحقيق الغاية الأساسية وهي: التفاعل مع النصوص الأدبية. ويمكن تحقيق غايات أخرى منها التأثر بالنص، واكتساب المعرفة الثقافية من خلال ثقافة أصحاب هذه النصوص، " أن للمتلقي حضوراً لا يمكن تجاهله في نفس المُنْتِج حتى قبل أن يَشْرَع في عملية إنتاجه لنصه حضوراً يجعل منه شريكاً كاملاً لهذا المُنْتِج في كل ما يقوم به من خيارات تشمل كل جوانب النص الأدبي ومستوياته. وهو أمر ليس بمستغرب إذا ما أدرك المرء أن الكلمة كما يشير إلى ذلك ميخائيل باختين "فعل ذو وجهين، تتحدد بصاحبها والمقصود بها بالتساوي". أنها " منطقة يشترك فيها المخاطَب والمخاطِب، والمتحدِّث ومحاوره" ولا ننسى أن وحدة هذا الفعل، وتكامل هذه المنطقة لا يمكن أن يتحققا دون التواصل الحقيقي بين المُنْتِج والمتلقي لأنه وحده الذي يحمل السلوى الحقيقية لمعاناة المُنْتِج ومكابدته في عملية إنتاجه لنصه الذي يحمل توقيعه الرسمي والرسمي فقط" (اصطيف،1997، ص 20).

أمّا ما يميز النص السردي في أدب السجون العراقي طبقا لنظرية المتلقي هو إظهار الانفعالات النفسية التي تمُكِّن المتلقي من تمييز نبر أصوات اللغة وما يحمل من دلالات السعادة أو الحزن أو الغضب أو اليأس، فتلك الانفعالات مُهِمة للمتلقي في فهم المعنى المراد التعبير عنه، وفهم الهدف المقصود من حالات الانفعال في نطق الأصوات، والحروف من تفخيم أو ترقيق أو ارتفاع أو انخفاض أو الحدة أو التكرار في النطق، جميع تلك الحالات تظهر أثناء قراءة النص السردي وهذا يُظهر قدرة الكاتب عند التعمق في تناول تقنيات السرد وأساليبه وأشكاله وعناصره.

ومن أجل عدم التشتيت، ينبغي على المتلقي تحليل بنية النص السردي فالمهم في الجانب السردي هو الوصول إلى المعنى أو فهم الرسالة المراد إيصالها للمتلقي إذ أن " الوظيفة التبليغية أو التواصلية هي الرسالة أو الفكرة الجوهرية العامة سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية هي التي يسعى إلى إيصالها إلى جمهوره" (يحيى، 2011، ص 15).

ومن كل ما تقدم نجد أن تأثير أدب السجون العراقي في ضوء نظرية التلقي على المتلقي أنها تفتح الباب أمام القارئ لكي يتصرف بمعاني النصوص الأدبية، وتفسيرها وتأويلها، ولهذا فأن النقاد التابعين لنظرية التلقي يهتمون بالمعنى وتغلب على ملاحظاتهم التأويل وفي ذات الوقت الاهتمام بوصف النص الأدبي وصفا علميا. ويعد (Hans Robert Jauss) أحد أبرز المهتمين بتأويل النص وهو من جاء بمصطلح (أفق التوقع) ويقصد به المسافة القائمة بين القارئ والنص، وإن اجتياز هذه المسافة يتطلب أن ينصب الاهتمام على عملية التلقي بدلا من المؤلف أو النص أو أي تأثيرات أدبية جانبية. فالتلقي لا يتحقق في مفهومه إلاّ من خلال الإلمام بتأويله الجماعي من أجيال القُرّاء المتتالية، إن أشكال التفاعل بين المتلقي وبين النص الأدبي تكمن في الإعجاب، والتعاطف، والتداعي، والتطهير، والإحساس بالمفارقة أو التناقض الظاهري (المعوش، 2003، ص 134).

إن القصيدة في أدب السجون العراقي تُوقِع قارئُها تحت إحساس أنها موجهة لمتلقٍ محدد وهو المقصود بها، كما أنها موجهة للمجتمع للاستماع لها وروايتها والتأثر بها ونشرها ممّا يدل على عناية الشاعر العراقي بالمتلقي بما يسمى بـ (شفافية الشعر) وما تتطلبه تلك العناية من خصائص تتسم بها القصيدة بل أن المتلقي الشفوي فرض معطياته على النص الشعري المستجيب أصلا لميزات شفوية كالموسيقى، والإيقاع، والصوت، وكذلك النبر، وميزات السماع، كما أن القراءة نفسها ــ حتى الصامتة منها ــ هي عمل ذهني يُحوّل فيه القارئ الرموز المكتوبة إلى أصوات قد لا يسمعها غيره ولكنه يسمعها بداخله بإيقاعاتها التامة، وهذا ما يقوم به (القارئ المُخبر) وهو مفهوم طرحه الناقد الأمريكي (ستانلي فش) الذي وضع له اشتراطات منها أن يكون خبيرا في لغة النص يمتلك الكفاءة الأدبية. (خضر، 1997، ص161).

كما نجد أن الغرض الشعري لأدب السجون العراقي له علاقة أكيدة بلغة القصيدة، إذ أن لغة القصيدة بألفاظها، ودلالاتها، وإيحاءاتها تحدد الغرض المقصود منها، ومن لغة القصيدة تبرز الصورة الشعرية وبلاغاتها وأثرها في المتلقي.

وباللغة نفسها يتحقق إيقاع القصيدة داخليا بعلاقات ألفاظها، وأصواتها، وخارجيا بمقاطع كل بيت منها، وهيئة قافية القصيدة (المعوش، 2003، ص 134).

فالإيقاع الناتج عن تنظيم الأصوات في قصائد أدب السجون العراقي وانسجامها هو الوجه الأول الذي يستقبله المتلقي منها وربما كان هو أكثر وجوه القصيدة إثارة وأعظمها تأثيرا "إن المستوى الإيقاعي باختلاف صيغه وأشكاله هو المدخل الرئيسي لتفاعل المتلقي مع النص الشعري بل هو السمة المميزة للغة الشعرية" (سمير 2005، ص 102)، وهنا نجد أن الشاعر في السجون العراقية استغل طبيعة الإنسان وميله الفطري للإيقاع وسماع الأصوات المُنَغِّمَة المنتظمة تناسقا، وانسجاما، وتوازيا، وتساويا إلى أقصى حد في إيصال فكرة قصيدته للمتلقي المقصود ولعامة المتلقين.

ولذلك تنوعت مظاهر الإيقاع في نصوص أدب السجون العراقي، فمن موسيقى الإطار الخارجي ببحورها وأنواعها، وأنواع التغيرات اللازمة وغير اللازمة لتفعيلات كل بيت وأنواع القوافي إلى موسيقى الإطار الداخلي متمثلة بأصوات مفرداتها

وتكرارها في البيت والقصيدة والأنواع البديعية اللفظية والمعنوية كالجناس، والطباق، والمقابلة، والتوازن، والترصيع، وغير ذلك مما يُشِيع جوا من السحر يُمسِك بأُذن المتلقي إعجابا ثم استجابة، وبما يوضح أن الشاعر كان يُعوّل تعويلا كبيرا على استقبال المتلقي لقصيدته من خلال هذين الإطارين (العاني، 1986، صفحة 138).

وإن كان عنصرا الصوت والايقاع مختلفان عن أساليب التعبير اللغوية (الضمائر والطلب)، لذا فليس من العسير إيجاد صلة بين الضمائر والصوت وبين الإيقاع والطلب في الأدب عبر استعمال اللغة والتسلسل اللفظي فتتحقق الاستجابة المطلقة نتيجة التأثير الذي يحدثه تناغم هذه العناصر مجتمعة داخل العمل الأدبي على القارئ، وقد تم التقاط أثر هذه العناصر في أغلب نصوص أدب السجون العراقي كما سيتضح في الآتي:

4.2.1. أولا: استعمال ضمائر المخاطبة:

تعبّر الضمائر في أية لغة عن معلوم، يصدر منه الكلام أو يتم توجيهه إليه أو غائب ذُكِرَ في وقت سابق لزمن التكلم، وبذلك تفيد الضمائر في تحقيق عبارة علم البلاغة في (الإيجاز والاقتضاب)، بتجنب التكرار في غير مواضعه، فلذلك لابد لكل قصيدة أو نص نثري من استعمال الضمائر، وبسبب توجيه أدب السجون لمتلقٍ غالبا ما يكون مخاطبا حتّم ذلك استعمال ضمائر المخاطبة فيها، كما استعمل الأدباء الضمائر لوضع المتلقي في الزمن الصحيح للنظم سواء أكانت عملية النظم قد تمت قبل الاعتقال أو أثنائه أو بعده، ويُذكر ذلك نقلا عن جاكوبسن بالقول: " تَناسَب ضمير المخاطب مع المتلقي كما تَناسَب ضمير المتكلم مع المُرسِل " (بوحسن، 2021، ص 127)، وعند دراسة نصوص أدب السجون العراقي وجدنا أن الأديب قد عنى مخاطبا بضمير مخاطبة ملائم له (منصوري 2008، ص 38).

ولذلك عمد الأديب العراقي إلى توظيف هذه الضمائر في نتاجه عن طريق توجيه كلامه لمجموعة مخاطبين ـ رغم ندرته ـ أو عن طريق توجيه خطابه لمتلقي محدد ولكن المقصود بالمعنى هم عامة المتلقين كما في نص من رواية الوجه الآخر: " أنت من أعطيتها الفرصة لتكون حياتك بلا منازع. فلا تضعف مهما قارعتك الظروف والمحن.. فالقوة التي تملكها ستحفزك على الصبر وستخرج من هذه الأزمة..." (الزبيدي، 2012، ص25-26).

4.2.2. ثانيا: الأساليب الطلبية:

أن هذه الأساليب تفترض وجود مخاطب محدد، مطلوب منه تحقيق ما يريده الشاعر وإن كانت هذه القضية مرتبطة بسابقتها برباط وثيق يصعب الفصل بينهما في مثل هذه العجالة، فيكفي أن نذكر في أُسلوب الأمر (الاستيقاف والاستبكاء)، وما سواهما من الصيغ الجاهزة التي اعتاد عليها الشاعر في السجن، لذلك يقول جاكوبسن: "التوجه نحو المُرسَل إليه، أي الوظيفة الإفهامية، تعبيره النحوي الأكثر خلوصاً في النداء والأمر" (جاكوبسن، 1988، ص 29)، ويضيف على ذلك علي منصوري في أطروحته المعنونة (البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة) بالقول: "فضلا عن الأوامر والنواهي التي يتطلبها موقف كل قصيدة، ويقترن الأُسلوبان غالبا بأُسلوب النداء الحقيقي لمنادى محدد مقصود أو النداء المجازي الذي يأتي لوظيفة التنبيه

أو الإخبار" (منصوري، 2008، ص 35).

ويتضح هذا في محاولات الشعراء، والكُتّاب المناضلين منهم الذين مُلِئَت بهم المعتقلات بسبب رفضهم لتلميع صورة الحاكم أو الدفاع عنه في شحذ الهمم ورفع المعنويات، كما يعبر عن ذلك الأديب عبد شاكر في روايته (وجوه في ذاكرة رجل ميت) على لسان أحد شخصيات الرواية إذ يقول:

- "ابتسم الشيخ الوقور بوجهي قائلاً: ما بكَ يا ولدي؟

- متعبٌ يا عم.

- هيا يا ولدي اطرد عنك الكسل. أنا أناضل ضد الظلم لقد خرجت توا من السجن وقضيتي هي الشعب ...الجوع...الثورة". (شاكر، 2018، ص71).

فالأديب هنا يُريد أن يُوجِّه المتلقي إلى حجم الخراب الذي حلّ بالعراق بعد أن شاع الظلم والجوع، وانتشرت الأوبئة في جميع الأحياء والمدن العراقية لذا تنامت المشاعر لدى الشاعر ورفاقه للقيام بالثورة.

وفي النص التالي يقول:

- "دخلت البيت كان بيتا هادئا ونظيفا بديع الديكور والأثاث لا يشبه بقية البيوت في المدينة.

- استرح لطفا

- شكرا

- جلست انتظر ياسمين وقلت لنفسي لابد أن احسم الأمر فورا." (شاكر، 2018، ص71)

لقد أراد الكاتب أن يوضح للمتلقي أن البيت مازال في ذلك العصر هو المكان الأكثر أمانا بالنسبة للشخصية الروائية، فهو مكان يعيش فيه ويشعر بالدفء والحماية بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياته وهو في السجن، فعادة نجد أن الأديب يعود بذكرياته إلى البيت الذي كان يُشعِره بالألفة والحنين نحوه، إذ يُعد ــ البيت ولاسيما بيت الطفولة ــ من أكثر أنواع الأمكنة أُلفة على الإطلاق، فهو يمثل كينونة الانتماء، الشعوري الإنساني، والفضاء الإيجابي يسبغ على النص بوساطة اللغة الإرجاعية إطارا من التقارب، فالبيت هو عالم الإنسان الأول وهو وكما يقول (باشلار) في وصف البيت: "يُركّز الوجود داخل حدود تمنح الحماية... نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة في العالم" (باشلار، 1984، ص 11).

وفي مقابل ذلك أوضح أن أمكنة النفي الداخلي للشخصية في السجون والاحتجاز كأنها عدوة للطمأنينة والأمان، ولا يتجه الشاعر إلى تخليق المكان المعادي إلاّ بعد أن يُضْفي على المكان الآمن (البيت) طابع الخراب ليجعل من المكان المعادي أكثر رجحانا في ذهن المتلقي، وتحقق له ذلك بعد أن أصبح العراق سجنا لجميع العراقيين في ذلك الوقت (الركابي، 2005، ص 22). وكأنه أراد أن يصور اندثار معالم العراق حيث فقدت صورتها القديمة بمجيء الاحتلال ولبست زيا جديدا يراه الإنسان العراقي لأول مرة، وفضلا عن تأثر القارئ بالإيقاع، والصوت، وتأثير الضمائر، والأساليب الطلبية فقد تأثر كذلك بشخصية البطل السجين، هذا البطل الذي يجسد قيمة سياسية، واجتماعية، متمتعا بميزات خاصة أهّلته لأن يمثل موقعا رياديا وقياديا في

الحركة السياسية.

فهو في أحيان يخرج عن إطار البطل المعاصر الذي هو (بطل بلا بطولة) فبطولته تتأتى من إدراكه لما حوله ومعرفته بما هو كائن وما ينبغي أن يكون في المستويات التي يؤرقه التغير فيها، وهو بذلك يجسد قيمة معينة أراد عبرها الروائي" تشخيص تناقضات المجتمع الأساسية عيانا في مصائر إنسانية من دون أن تظهر في مظهر الشروح والتعليقات المجردة على هذه المصائر " (لوكاش،1979، ص 46). أي أنه كفنان يُعبّر بطريقة خاصة عن قضايا مجتمعه المختلفة، بطريقة مغايرة للطرائق المباشرة، والتي تقف بها مباشرتها عند حدود معينة فـ "الحكاية التي ترويها الرواية العراقية حكاية لحياة الإنسان العراقي ومعاناته، وهي تروي حقائق قد تسكت عنها الخطابات الأخرى ولا سيما السياسية (العيد،1998، ص26)؛ لما فيها من مباشرة صريحة قد تصطدم بما هو قائم.

وفي أحيان أخرى يكون الحديث عن بطل يُدرِك واقعه السياسي والاجتماعي المتخلف، فأول خصائص هذا البطل التي أدركها المجتمع العراقي، هو بطل مثقف شديد الحساسية، يتميز عن غيره بوعيه، وهو يحمل رؤية للواقع، ويتحرق للتغيير الذي يرتقي بالحياة إلى المستوى الذي يطمح إليه، أي انه ليس بمستوى من اليسر والسهولة، فتبعاته كثيرة وثقيلة.

في الواقع إن الانتماء كظاهرة حضارية أحس بها المتلقي العراقي عندما بدأ يفكر في كيفية تفسير مظاهر الطبيعة التي لم يكن في مقدوره مواجهتها كالرياح، والأعاصير، والحرائق التي كانت تنشب هنا وهناك دون سابق إنذار، لا تعدو أن تكون أحد الظواهر الاجتماعية التي تقوم في أي مجتمع " (موسى، 1980، ص19). فالانتماء هو أحد ضرورات الحياة بصورها المختلفة، والمنتمي ليس أكثر من شخص ينظر بعين بصيرة لموقعه كفرد منتج وللظروف المحيطة به التي ترغمه على المساهمة في تطوير الحياة أو الحفاظ على تقدمها.

ومع هذا فإن الوعي الهش ينهار في لحظات المواجهة الحرجة، ويكشف النقاب عن شخصية لم ينضج وعيها بعد، بالشكل الذي يؤهلها للمستوى الصِدامي.

فهو، أحيانا، يعني السير على الحجر، والتنازل التام عن الجسد لسياط الجلاد؛ لذلك جاءت ردود أفعال الأبطال، بهذا الصدد، متباينة، فهو وإن كان اختبارا قاسيا مؤلما، لكنه الطريق الوحيد، أحيانا، لوضع الحدود الفاصلة بين الانتماء الحقيقي والانتماء الزائف.

وقد يجوز لنا أن نصطلح على تسمية أدب السجن بالموشور، لأنه كما أن كتلة الضوء، تدخل واحدةً متجانسة في الظاهر، إلاّ أنها تخرج مُجزَّأة إلى أشكال مختلفة، كذلك الكتابة السجنية يتلقاها القارئ كوحدة واحدة إلاّ أنه تخرج مجزَّأة إلى معاني جديدة منبثقة من المعنى الأصلي الذي عناه الكاتب وهذه المعاني تكون متباينة وفقا لتوجهات المتلقي العقائدية والفكرية والسياسية وقد لا تكون بينها وبين المعنى الذي أراده الكاتب صلة كذلك هو الحال مع أدب السجن العراقي الذي يُخرج أشكالا مختلفة من الأبطال، بعد التجربة الموشورية. فالبطل أحيانا يدرك واقعه، ويُشخّص أزمته، ويقف على حقيقة المشكلة الطبقية التي تفضي به وبأبناء جلدته إلى العيش دون مستوى الجهد الذي يُقدِّمونه، فهم لا يطيقون وجبة طعام واحدة في اليوم وبهذا الإدراك للواقع يحدد اندفاعه للإيمان بقضيته العادلة وأحيانا أخرى لا يُدرك ما ينتظره من أحداث بشكل تام.

4.3. ردود فعل القراءة لنصوص أدب السجون العراقي

إن عملية التوصيل الأدبي هي عملية تجريبية إبداعية تسعى إلى وصول القارئ إلى فهم النص، ومعرفة مغزى المُرْسِل بوصفه مبدع هذه التجربة، إذ يقع على عاتقه الثقل الأكبر في نجاح أو فشل عملية توصيل معنى النص الأدبي، لذا يقال " أن الشعر مسؤولية وأن القصيدة بناء فني يحتاج إلى موهبة، ومهارة، وثقافة، وصدق تجربة، ووجدان مرهف، وأناة لا يقوى على صياغتها وخلقها إلاّ الشاعر" (غزوان ،1994، ص 37).

ولاستعراض ردود فعل القراءة لنصوص أدب السجون العراقي لابد من البدء أولا بوظيفة (المبدع) في نظرية التلقي كونه يُعد الركن الأول من أركان التخليق الابداعي التي تتألف من (المبدع- النص- المتلقي)، فوظيفته تتمحور حول عدة جوانب منها:

1- **الانفعالية**: استعملت هذه التسمية ترجمة للمصطلح الفرنسي (emotive) أي (الانفعال مع النص) وتُبرّز الوظيفة الانفعالية موقف المتكلم، ووضعه، وحالته النفسية، ويمكنها أن تظهر في المستوى، الصوتي، والنحوي، والمعجمي فالجانب الانفعالي من الممكن أن يظهر في المستوى الصوتي من خلال نبر الحروف، والمقاطع الصوتية لكلام المُرسِل، ويظهر في المستوى النحوي من خلال استعمال مفردات محددة تكون مقصودة دون غيرها للإفادة من معانيها معجميا بالدلالة على المراد من المعاني (لنشتاين ،1999، ص 120-121).

2 -**التعبيرية**: وترجم عدد من النقاد والباحثين العرب المصطلح الأجنبي (expressive) بكلمة (التعبيرية)، أي قدرة النص على التعبير، وتتضح هذه القدرة في مَلكة الكاتب الشعرية، والنثرية من خلال الذخيرة اللغوية والتي تتطلب منه بدورها إلمام شبه تام بمفردات ومعاني لغة الكتابة.

3- **العاطفية**: وقد استعمل هذه التسمية عدد من النقاد والباحثين العرب للدلالة على الوظيفة التي يقوم بها المرسل في نظرية التوصيل. ويلجأ الكاتب اليها عندما يسعى إلى كسب تعاطف القارئ والمستمع وجعلهما في صفه من أجل ضمان مشاركتهما له فيما يشرحه من معاناة أو فرح، لضمان نجاح العمل عند وصوله إلى متلقيه مستقبلا "التجارب العاطفية في هذه المرحلة ليست عملية مشاهدة أو قراءة، بل هي مجرد تقرير عن ذلك النشاط الذي يُفترض أنه سابق" (Allington,2008,p239).

4-**التأثرية**: وقد استعملت هذه التسمية استعمالا قليلاً جداً للدلالة على وظيفة المرسل (أبو إسماعيل،1986،ص104-105) يبرز هذا الجانب من خلال كتابات المرسل عن طريق استعمالاته وتضميناته لما يحتفظ به قاموسه التراثي من أمثال، وحكم، وقصص تراثية سبق وعاشها أو سمع عنها في مجتمعه قبل دخوله السجن.

ومن هنا تتضح علاقة المُرسِل بسياقه الاجتماعي، فهي علاقة وصف وتعبير، لأن المرسل فرد من المجتمع يحيا فيه ويعبر عنه في أدبه، وهذا التعبير لا يكون في عزلة عن الواقع الاجتماعي المحيط به فهو يقدم أفكاره، ومشاعره في سياق أحداث أو مواقف أو علاقات اجتماعية، فالشاعر عندما يصف السجن وصعوبته شاكياً من الصعاب التي تَحول بينه وبين أهله لأن ثمة عوائق الحبس، والمعتقل، والتعذيب فأنه يكون قد عرض لما هو اجتماعي يسوق فيه مشاعره وعواطفه (أسعد، د.ت، ص41).

أمّا علاقة المرُسِل بالسياق الأدبي، فهي علاقة اسناد، إذ أن كل رسالة أدبية ينتجها المُرسِل تمثل تأكيداً لأعراف وتقاليد أدبية سائدة في حينها، أو خروجاً على تلك الأعراف والتقاليد وتجديداً لها، وذلك التأكيد أو الخروج، لتعزيز السياق الأدبي ورفده بنماذج جديدة توسع أفقه.

وللمُرسِل أخيرا علاقة بقناة اتصاله بالمرسَل إليه الناقلة لرسالته، هي علاقة اختيار وانتقاء، إذ إن المبدع يمتلك القدرة على نقل أفكاره في أشكال وطرق متنوعة (بليث، 1989، ص157)، والمُرسِل عليه أن يضع نصب عينيه كل القنوات والوسائل المتاحة لنقل وتوصيل رسالته إلى المرسَل إليه، وبما " إن الرسالة الاتصالية بما تنطوي عليه من أفكار ومعلومات ومهارات هي في ذهن المرسِل أولا، ولا يمكن وصولها إلى المستقبِل مالم تتم عملية الاتصال عبر وسيلة من الوسائل" (الهيتي،1978، ص 27)، فعلى ذلك لابد للمرسل أن يتخذ قراره باختياره لوسيلة من الوسائل المتاحة أمامه، وهذا الاختيار لا يكون عفوياً إنما يؤثِّر فيه أمران، الأول: طبيعة الرسالة المراد نقلها وتوصيلها، والآخر: طبيعة المُرسَل إليه فيضع المُرسِل ذلك في حسبانه حين يختار مثلاً ايصال رسالته بألفاظ منطوقة أو ألفاظٍ مكتوبة، أو قد يزاوج بين هذه وتلك بالإشارات الموجبة والرسوم .

وإذا انتقلنا لعلاقة المرسَل إليه بالرسالة بعد تلقيها لوجدناها أكثر أهمية في عملية التوصيل إذ" تشير الدراسات إلى أن كل قارئ يقترب من النص كجزء من مجتمع آخرين، يشترك معهم في الموارد التفسيرية" (Livingstone,2013,p5) فبعد أن تصل الرسالة (العمل) إلى المُرسَل اليه يبدأ دوره بتذوقها والوقوف على أسرارها، وذلك لأن " النص منذور لان يقول ولكنه لا يقول إلاّ بمشيئة كائن مدرك يطلق الكلام من قيد العلامات ويستخرج المعاني من معجم الألفاظ والنص يرشح بعلامات منصوبة تشي بجماله ولكن الجمال لا ينقدح ولا يفعل فعله إلاّ إذا احتضنه المُتَقبِّل الصريح ونعني بالمصطلح المخاطب الواقع خارج النص" (المبخوت ،1993، ص 53).

وبذلك يظهر دور المرسَل إليه في عملية التوصيل وفاعلية التلقي، وتنقسم فاعلية التلقي على فاعليتين، تتحكم في تحديدها طبيعة الرسالة وطريقة توصيلها، فحينما تكون الرسالة منطوقة، تكون فاعلية المرسَل إليه حيالها فاعلية (سماع)، أما إذا كانت الرسالة مكتوبة فتكون فاعلية (قراءة) وقد تتزامن الفاعليتين معاً في بعض الأحيان.

ويجب أن ننوه إلى أن الوظيفة التي يقوم بها المُرسَل إليه ليست بالبساطة التي يعتقدها البعض، فالمستمع يستمع في الواقع إلى أصوات لغوية متتالية وهذه الأصوات تصل إلى وجدانه، معاني، وأفكار، ومعلومات يُراد منه أستقبالها، فهي تمرّ بخمس مراحل هي:

1- إصغائه إلى الكلام الموجّه إليه وتحليله لعناصر الكلام بالتنسيق مع المهارات الفونولوجية التي اكتسبها من لغته.

2- تقبله للكلام من حيث تأليفه جملاً وعبارات صحيحة بالقياس إلى معرفته الضمنية لقواعد لغته.

3- بعد ذلك يأتي تقبّل هذا الكلام من خلال منحه التفسير الدلالي الملائم له.

4- تأكد المستمع من ملائمة الكلام لمعرفته العامة بالمجتمع المحيط به.

5- وأخيرا تأتي مرحلة التذوق الجمالي لهذا الكلام/الرسالة "فإن العمل الأدبي لديه قطبين، يمكننا الاصطلاح عليهما بـ (الفني والجمالي): الفني يشير إلى النص الذي أنشأه الكاتب، والجمالي يشير إلى التحقيق الذي قام به القارئ" (Wu&Livescu,2011,p250).

وهذا الأمر إذ ينطبق على أدب السجون العراقي، وبعد ذكر وظيفة المرسِل التي تُعد ركن من أركان عملية التوصيل الأدبي تأتي الصفات الشخصية للمُرسِل، والتي لها دورها الإيجابي أو السلبي على المُرسَل إليه، فإذا شعر المُرسَل إليه ـ مثلاً ـ إن المرسِل أمين ونزيه وعادل، وليس من الضروري إن يتمتع المرسِل بكلّ صفة منها بدرجة عالية، إنما يجب أن يكون لديه ما يكفي للإيحاء بالثقة، فأنه سوف يثق بالمُرسِل ويتلقى رسالته بشكل أفضل (بدوي، د ت، ص 452).

ومن ذلك يتضح أن المُرسَل إليه لم يشترك في عملية التوصل الأدبي لأدب السجون اعتباطاً، إنما لوجود الرغبة لديه في تذوق هذا الجنس الأدبي.

وعلى الرغم من أن المُرسَل اليه يقع في القطب الآخر من عملية التوصيل ـ وهو غالباً غير مرئي للمُرسِل، بسبب تنوعه وانتشاره ـ إلاّ أنه يمثل ركناً مهماً تتداعى دونه عملية التوصيل الأدبي، إذ أن المُرسَل إليه " لا ينطوي الإحساس به أو يغيب في أي نص ناجح إلاّ إذا كان الشاعر يكتب لنفسه، أو يعتزل الجماعة ليعبر عن أحاسيس ذاتية لا يهمه أن يفهما أحد، أو تصل إلى أحد" (قصاب،2001 ، ص42) فعملية التلقي عملية ملازمة للإبداع، إذ لا يوجد إبداع بلا متلقٍ كما لا كلام بلا سامع، وعملية التلقي هي التي تشعل جذوة الإبداع، ووجود صاحبها شيء مفترض منذ البداية إيذانا إنتاج عمل إبداعي جديد (بليث ،1989، ص178).

وعملية التوصيل بهذه الكيفية تكون مرتكزة أساسا على المُرسَل إليه وهذا يفترض أن يتسم المرسَل إليه بسمات منها: أن يكون لديه مقدرة ذهنية تمُكِّنه من فهم الرسالة وتذوقها لأن الأثر الإبداعي لا يتعامل مع اللغة بطبيعتها البسيطة المناسبة، إنمّا كثيراً ما يركن إلى الغموض أو المجاز أو الإيماء بدلالات ومعانٍ بعيدة، وهذه الأمور تحتاج من المُرسل إليه أن يكُدَّ ذهنه ويستعمل ذكاءه لاستنباط معانيها ليصل إلى تذوق أكمل لذلك الأثر الإبداعي " فالمتلقي يواجه في الاتصال الأدبي بلغة اكثر إشكالا من أن لا يتطابق نصها (معناها) مع مُرسلِها (المبدع) " (السويرتي ،1991، ص67).

وزيادة على ذلك فأنه لابد للمُرسِل من ملامسة ما يسمى بـ (الكفاءة الأدبية) ـ وإن كانت على نحو يسير ـ أي أن يكون ملماً بشيء من قواعد الأدب، والتي يستطيع المرسَل إليه إذا ما تمكّن من معرفتها اجتياز بعض الصعوبات الأثر الإبداعي وتخطيها "فالشعراء والروائيون يكتبون على أساس هذه الكفاءة، إذ يكتبون ما يمكن أن يُقرأ، ولكي نقرأ النصوص بوصفها أدبا يجب أن نمتلك (كفاءة أدبية) تماماً مثلما نحتاج إلى كفاءة لغوية (أكثر عمومية لإضفاء المعنى على الأقوال اللغوية الاعتيادية التي نواجهها ونحن نكتسب هذه (القواعد) عن الأدب من المؤسسات التعليمية" (سلدن، 1996، ص 178).

وهذا ما دفعنا إلى إشراك شريحة الطلبة فـ" من المعروف عامة أن النصف الثاني من القرن العشرين كان مميزاً بالانتقال من التعليم التوضيحي الموجه من قبل المعلم إلى تعليم تفاعلي موجّه من قبل الطلاب، في حين أصبح تمكين الطلاب أحد أركان الألفية الجديدة، لتزويد الطلاب بالسلطة لاتخاذ قرارات حول تعليمهم الخاص وتعليم أقرانهم؛ لممارسة حريتهم كأفراد إبداعيين ـ في نهاية المطاف ـ للعثور على صوتهم الخاص في موسيقى التعاون"(Perminova, 2020, p11) ولاستكشاف ردود فعل

القراءة عرضنا نص **رواية (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي** على أحد طلبة **قسم اللغة العربية في كلية الآداب/ الجامعة المستنصرية/ بغداد، المرحلة الرابعة**، لتقديم تحليل نقدي لنص الرواية، وجاء تحليله كالآتي:

- الكاتب كان متمرسا في استعماله للفنون البلاغية فمن خلال: عبارته " بفضل السماد الكيمياوي الحديث استطعنا قتل الدودة" هذه كناية استعملها للإشارة إلى الأفكار الجديدة الداخلة في عقل ابناء المجتمع العراقي، كما استعمل نص " أي جسم غريب هو كشوكة مغروزة في جلد لا تستطيع البقاء لوحدها" هذا تشبيه استعمله الشاعر للإشارة إلى تعرّض بعض الأراضي العربية للاحتلال.

- كما انه استعمل الضمائر في " لا يهم ما تعتقده انت، المهم ما يعتقدوه هم" من خلال استخدام الضمائر نقل دفة قيادة حياة عزيز منه إلى المسؤولين عن السجن.

- استعمل التفصيل والأجمال في نصه " ليس من الضروري أن تعاملوا بعضكم كما تعاملنا السلطة " فالتفصيل نجده في (تعاملوا بعضكم) أمّا الأجمال فنجده في (تُعامِلنا) والمقصود منه هنا هو عدم العدالة.

- كما استعمل الجمع بين المتناقضات نحو "أنا أكثر منكم إخلاصا للمبدأ ولكني لست لعبة" فالجمع بين الإخلاص، والمبدأ، واللعبة رغم عدم وجود الجامع بينها، ولكنه أفاد من (اللعبة) للتعبير عن اللعبة الدائرة داخل القلعة الخامسة والتي يديرها الزعيم سلام.

- أمّا نصه " الشبعان لا يستطيع التفكير في الثورة " استعمله من أجل نقل تفكيرنا إلى المضاد لكلمة شبعان وهو (الجائع)، إذ ذكر النقيض دون ذكر المناقض له ليجعل القارئ يجهد تفكيره ليستحضر المناقض.

- أمّا نصه " السرقة شكل من أشكال التمرد، والمتمردين إمّا يتحولوا إلى ثوار أو إلى حرامية " ذكر متناقضين لا جامع بينهما، فالثائر لا يلتقي مع الحرامي إلا في (التمرد)، أمّا هدفه من ذكر هذا التناقض فهو لإيصال رؤيته المستقبلية بأن من سيتسنم قيادة البلد بعد الثورة فهو سيتحول من ثائر ــ قيادي ــ حرامي.

وعرضنا **ذات الرواية على طالب آخر في قسم علم النفس في كلية الآداب/الجامعة المستنصرية/ بغداد، المرحلة الرابعة،** لاكتشاف رد فعل قراءته لنص الرواية، وجاء كالآتي:

- اتسم نتاج الكاتب فاضل العزاوي بالتشاؤمية في روايته هذه وقد نجح في إشعارنا بهذه الصفة بدء من مشهد (الفلاش باك) وتصويره لانقلاب السيارة التي تحمل السجناء أثناء، نقلهم إلى القلعة الخامسة إذ تنبأ العزاوي بنهايته من خلال تفاصيل هذا المشهد.

- راعى فاضل العزاوي تبدلات شخصية البطل (عزيز) بدقة فهو عند دخوله للمعتقل كان لديه ثقافة اجتماعية، ومن المعروف أن الثقافة الاجتماعية هي: " مجموعة التقاليد والقواعد والأفكار الموجودة في أية أمة من الأمم، وهي تشمل مختلف شؤون الحياة فيها كالشؤون الدينية والأخلاقية والقانونية والفنية والصناعية واللغوية والخرافية " (الوردي، 2014، ص 53) وبناء على ثقافته هذه كان فطريا ذا بلاهة، وسلام داخلي، وشيئا فشيئا تحوّل إلى شخص أكثر حذرا بسبب ما حدث معه في القهوة،

وهذا يتضح في مشهد اجتماع الزعيم (سلام) مع المعتقلين، إذ بات حريصا على سلامته فمع بدء الاجتماع قام عزيز بتقريب حذائه منه تمهيدا لارتدائه إذا ما حدث طارئ، واستبق وقوعه فقام بارتدائه وخرج.

- كما تبدّلت شخصيته المحبة لقضاء الوقت في النادي الليلي وتجمع الفتيات والشباب فيه إلى شخصية تخشى الانضمام لأي تجمع كان حتى ولو كان لغرض الصلاة.
- تبدُّل شخصية (عزيز) من المحبط الفاقد للأمل والابتسامة إلى العاشق بعد تَعرُّفه على (سلوى)، حتى بات يبتسم بأريحية مع زملائه.
- تبدُّل شخصية عزيز من المحب لـ (سلوى) إلى المشُكِّك في نواياها تجاهه.

وعرضنا **الرواية على طالب آخر في قسم علم الاجتماع (الانثروبولوجي) في كلية الآداب /الجامعة المستنصرية/ بغداد، المرحلة الرابعة،** لاكتشاف رد فعل قراءته لنص الرواية، وجاء كالآتي:

سلّط الكاتب الضوء على عدة عقد اجتماعية عانت منها شخصيات روايته، منها:

- عقدة الشعور بالذنب تجاه الوطن لدى شخصيات المعتقلين السياسيين، فقد جسدها بوضوح من خلال الحوار الدائر بينهم وتحريضهم على الثورة ورفض المهادنة مع السلطة الحاكمة.
- كما سلّط الضوء على عقدة الخيانة التي لم تفارق شخصيات بعض المعتقلين فمن المعروف أن النفس الإنسانية مجبولة على الوفاء لكن ما يطرأ عليها من ظروف قاسية يُحدث انقلابا فيها، فيظهرون وكأنهم مجبولون على الخيانة، إذ يخونون زملائهم مقابل وعود كاذبة بالإفراج عنهم في أقرب وقت.
- كما سلّط الضوء كذلك على عقدة (التشكيك) لدى (عزيز)، نتيجة واقعه الجديد في السجن، إذ بات يُشكِّك في كل شيء يراه أو يسمعه، وفي كل شخص، حتى وصل الحال به إلى التشكيك في نوايا (سلوى) تجاهه، عندما سألها عن سبب انجذابها اليه مُشكِّكا.
- كما سلّط الضوء على التباين الذي يحصل في النفس الإنسانية وتغير قناعاتها نتيجة ما يقع عليها من ظلم من خلال وصف (زميل عزيز) للسجن بأنه فرصة عظيمة للتفكير والتأمل وحتى الحُلم، فقد أبدى سعادته بوجوده في المعتقل وهذا تباين لطبيعة النفس الإنسانية المخلوقة حرة، والطالبة للحرية، والطامحة للتحرر.

هذه التجارب القِرائية تتعدد مميزاتها ومن بين أهم تلك المميزات أنها "حثت الطلاب على الإستنتاج حول فعالية التجربة في بناء الثقة لدى الطلاب في خبراتهم المهنية، وزيادة تقديرهم الذاتي والتعاطف، وكذلك في تجهيزهم لتقديم قراءات فعلية، وهي عملية غير خطية للخروج بأفكار لم تكن موجودة مسبقًا. من خلال إدراكهم لأهمية آرائهم بغض النظر عن اختلافها عن غيرهم، فهي تشعر الطلاب بالتمكين " (Perminova, 2020, p11).

ولتعزيز سلطة القارئ وفهم دوره في صياغة المعنى عرضنا **قصيدة للشاعر بلند الحيدري بعنوان (رسالة من بيروت) على (ثلاث) طلبة من قسم اللغة العربية في كلية الآداب/جامعة بغداد/ في المراحل الثالثة والرابعة ومرحلة الماجستير** إذ قدموا قراءات متباينة عن النص الشعري:

" أتقول: حزينٌ أنتَ

يا أكبر من كل الحزن

أتقول: بأن الأسوارَ السود، وأن الأبوابَ المرصودة

امتصت ظِلَّكَ حتى من باحات السجن؟

وبأنك رغم الأسوارِ

ورغم الأغلالِ ورغم الأبواب المسدودة

لم يُوهِنْكَ سوى حزني

أُتقول: بأن عذابي يرهقك الآن.. وإني

أُصبحت كجلاديك.. وإني:

صيّرتُ لياليك طِوالا، معتمة كدروب الظّن؟

أتقولُ: بأنك لن تعرف موتَك إلاّ ساعة موتي

وبأنك لن تذكر صوتك إلاّ حينة يذبُل صوتي

وبأنك بي،

وبأرضي.. وبشعبي.. وبحبى

تبقى أكبر من كل الموت؟

يا أكبرَ من كل الموت" (الحيدري، 1992، ص 629-630).

- **تحليل طالب المرحلة الثالثة**: يبدو من النص الشعري أن هناك قصة مرتبطة بشخص الشاعر وهي قصة غير سعيدة تنتهي بالفراق أو السجن، وتتداخل السياقات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية ضمن السياق الشخصي للشاعر وتتمظهر من خلال استعمال الرموز في مفردات السجن، والأغلال، والجلاد، والشعب، والأرض، والأسوار السود، وجميعا ربما ليس لها دلالات بذاتها بل هي كناية عن شخوص أو مواقف أو وصف لأحداث قد وقعت بالفعل. وأهم ما نلمحه في هذه القصيدة هو رحلة الشاعر في البحث عن هويتين مفقودتين هما (الوطن والحب) فالأرض والشعب هما الوطن والحبيبة هو هوية الإنتماء وعدم الشعور بالغربة التي تمثل الإقصاء، والنفي، وبالتالي هو الموت.

- **تحليل طالب المرحلة الرابعة**: تقوم البنية الشعرية في هذه القصيدة على تناسق تركيبي ودلالي، فالتناسق التركيبي يتمثل في استعمال الجمل التصريحية ذات المعنى المباشر. أمّا التناسق الدلالي فتمثل في انتقال المعنى من الحياة إلى الموت والحياة من جديد! ومن الشك إلى اليقين ومن القيد إلى التحرر. فالشاعر يجد أن الحياة بعد فراق الحبيب نتيجة الموت ماهي إلاّ سجن محُاط بأسوار عالية، وأبواب مؤصدة، والأيام فيه ما هي إلاّ ليال مظلمة معتمة، فمركزية النص قائمة على فعل الفراق الأبدي (الموت) ومع ذلك الفقد يبقى الشاعر متمسكاً بمن أحب بالقول" تبقى أكبر من كل الموت يا أكبر من كل الموت.

- **تحليل طالب مرحلة الماجستير**: تتداخل التجربة السجنية للشاعر بلند الحيدري مع تجربته الحياتية بل يفصح عن مدى تأثيرها على واقعه المُعاش فمواقفه السياسية ضد النظام في حينه كانت واضحة حتى كان يعبر عن حياته في داخل العراق بالمنفى إذ يقول " كان المنفى قائماً في داخلي منذ أن وعيت نفسي كائناً شعرياً وكائناً سياسياً في آن واحد.. والغربة بهذا المعنى، كانت في داخلي، غربتي عن عائلتي البرجوازية المتشبثة بالحكم البائد، مما دفعني – يومذاك – إلى الهرب من داري في قصر العائلة لأتشرد في شوارع بغداد، وأنام على أرصفتها" (حديث نقله لصديقه قبل دخوله المستشفى ونُشِرته صحيفة المدى في 2016/2/3 في مقال بعنوان بلند الحيدري بقلم بلند الحيدري).

لذا نجد لغة التمرد ومحاولة الإفلات من القيود، واجتياز الأبواب المغلقة، وعبور الأسوار العالية هي جزء من شخصية الشاعر المتمردة على واقعه، وتكمن جمالية هذا النص الشعري كونه قائما على الثنائيات:

1- **الحياة والموت**: يجسد الشاعر معنى الحياة بمقطع " وبأنك بي، وبأرضي.. وبشعبي.. وبحبى" فالحياة عنده قائمة من أجل الأرض، والشعب، والحب الذي يعيش بداخله، أمّا معنى الموت فيتضح باستعماله لمفردات (العذاب، العتمة، السواد) فلا حياة مع العتمة، ونهاية العذاب الذي يشعر به هي الموت لامحالة لذا يجده (أي الموت) ما هو إلاّ بداية جديدة بعد السأم من حياة ثيمتها الأبرز: الألم، والحزن.

2- **الحرية والسجن**: تقوم هذه الثنائية على مفهوم التمرد على العرف السياسي السائد من خلال الهرب أو النفي الذي وجد فيه الشاعر متنفسا للتعبير عن أفكاره ورغباته، أمّا مفهوم السجن فهو واضح في نص الشاعر من خلال مفردات: (الأغلال، الجلاد، الأسوار السود، الأبواب المرصودة والمسدودة) وهو السجن الكبير الذي عاش فيه مشردا، ومطاردا حتى وجد ضالته في بيروت، منفاه الأخير.

3- **الصوت والصمت**: يمثلان ثنائية بارزة في النص الشعري يعكسها الشاعر من خلال المعنى الصريح للصوت بعبارات: (أتقول حزين؟، أتقول بأن الأسوار؟، أتقول بأن عذابي؟، أتقول بأنك لم تعرف؟) ففي كل تلك الأسئلة ينتظر الشاعر الإجابة من المتلقي، أمّا الصمت فقد تمثّل بالعبارات التالية: (الأبواب الموصودة، الأبواب المسدودة، موتك، موتي، لن تذكر صوتك) يستثمر الشاعر هذه الثنائيات لوصف السجن ومتعلقاته متمثلة بـ (الأغلال والجلاد والأسوار والأبواب الموصدة).

4- **الانتماء والغربة**: هذه الثنائية تمثل دافع الشاعر للصمود من خلال الاعتزاز بانتمائه للوطن معبرا عنه في القصيدة من خلال العبارات: (يا أكبر من كل الحزن، بأنك بي، بأرضي وبشعبي وبحبي) أمّا الحزن واليأس نتيجة تجربة السجن المؤلمة يعبر عنها بعبارات: (حزينٌ أنت، امتصت ظِلُكَ، عذابي يُرهِقُك، يذبل صوتي) ولعل هذه الثنائية يمكن رصدها في أغلب

قصائد أدب السجون العراقي لأنها تعكس الصراع الداخلي للشاعر بين التزامه الاخلاقي تجاه وطنه، وانتمائه، وبين حاجاته الانسانية التي يشعر بفقدها نتيجة السجن.

وجد الباحث أن أدب السجون العراقي يقع ضمن اهتمامات القرّاء كونه نابع من صدق التجربة، فهو ناتج عن أدباء تعرضوا للسجن، وعاشوا حياتهم فيه فنقلوها بكل أمانة وصدق وواقعية، ووجد كذلك تباينا في آراء الباحثين في قراءات أدب السجون فمنهم من أقرّ بقلة النتاج الأدبي السجني، بينما رأى الآخر أن النتاج الأدبي لا بأس به وأنه يأتي بالمرتبة الثالثة أو الرابعة على مستوى أدب السجون في الوطن العربي، وقد اتفق الباحث مع بعض الآراء بينما خالف بعضها الآخر.

كما وجد الباحث أن بعض الباحثين قد ابتكر نوع جديد من السيرة الذاتية اسماها بـ (الغَيْريَة) وهي التي يعبر فيها الكاتب عن الغير، ونوع آخر اسمائها بـ (المزدوجة) وهي جامعة بين سيرة كُتبت خارج السجن وأخرى داخله، وهناك اصطلاحا جديدا اسمه (الكتابة الحميمية) وهو يطلق على السيرة الذاتية الفردية التي يتحدث فيها الكاتب عن نفسه فقط.

كما استعرض الباحث عددا من الدراسات والكتب المهمة المتعلقة بأدب السجون العراقي وتمّت مناقشتها في ثنايا الفصل، وقد أشبعها الباحث نقاشا، وبحثا، وتحليلا.

سعى الباحث إلى الاجابة على السؤال المُتعلق بـ (تعدُّد القراءات لنص معين) ومن خلال تتبُّع آراء وتحليلات بعض الأدباء وجد أن ليس هنالك ضيرا في تعدُّد القراءات واختلافها بل تعتبر حالة طبيعية وفق مُتبنَيات نظرية التلقي بشأن أهمية تعدُّد القراءات، بصرف النظر عن كون القارئ متخصصا في مجال الأدب أم غير متخصص.

ومن خلال استكشاف ردود أفعال المتلقين للنصوص السجنية وجد الباحث أن للمبدع وظيفة تتمحور حول الانفعالية، والتعبيرية، والعاطفية، والتأثرية وهذه المحاور مجتمعة تُحقق علاقة المُرسِل بسياقه الاجتماعي والأدبي ومن ثَم علاقته بالمُرسَل إليه الذي لا تقل علاقته ــ بالنص أهمية ــ عن اهمية المبدع، فوظيفته قائمة على إصغائه للكلام (أي النص)، وتقبله، والانسجام معه، والبدء بتفسيره ومن ثَم تذوقه جماليا من خلال إعادة إنتاج المعنى.

وقد اتضح ذلك من خلال ردود الأفعال التي استكشفناها لنماذجنا المختارة فكانت ردود افعالهم متنوعة بتنوع تخصصاتهم ومراحلهم الفكرية والثقافية، وبذلك يتجلى تأثير نظرية التلقي التي تُعد هي المؤسسة الأولى المُصنِّفة للقرّاء بين قارئ مثالي، ومخبر، وجامع، وآخر مُستهدف.

4.4. الاستنتاجات

بعد أن درس الباحث أغلب نصوص أدب السجون العراقي من جوانب عدة في ضوء مفاهيم نظرية التلقي، حافظ على التسلسل المنطقي في تناول نتاجات أدب السجون العراقي، وموضوعاته، وبحث نصوصه، وتتبع صلاته، والأسباب الموجبة لإنتاجه، واطّلع على وجهات النظر الفنية، والجمالية لقُرّاء متخصصين، وغير متخصصين، للوصول إلى استنتاجات سعى الباحث جاهدا لاستنباطها، وبالتالي توثيقها ليكون بحثا شاملا ومعمّقا وهي كالآتي:

1- تُمثل العلاقة بين أدب السجون العراقي ونظرية التلقي علاقة تكاملية قائمة على أساس تسخير ودراسة النصوص الأدبية للتجارب الاعتقالية وفق نظرية التلقي، لبحث أهم ركن من أركان النظرية وهو (استجابة القارئ) للنص.

2- أن نصوص التجربة الاعتقالية، تتصف بمرونة إنتاج المعنى، وهذا ما ظهر لنا من خلال اختلاف إدراك المعنى من قارئ لآخر، وهذا الاختلاف يُعد خطوة أولى للوصول إلى المعنى الجديد، يرافقه كذلك اختلافا في كيفية ونوع الإدراك لكل متلقي، وبدوره يؤدي إلى تنوع الفهم للمعنى، وتنوع إعادة تشكيل النصوص.

3- أدب السجون أدب أختراقي ثائر على كل أشكال التقييد والإنغلاق، فالأديب ليس له إلاّ الكتابة التي تمثل اختراق الصمت، وتجاوز حدود السلطة سواء من الداخل أو الخارج، ساعيا لتحقيق حريته المسلوبة، حتى أخذت كتابة السجن تُفكِّك الشكل الفني للأدب كنسق لكي تعيد إنتاج نسق الحياة على شكل شعري أو نثري جديد.

4- يستند تأريخ أدب السجون إلى مجموع المواقف المُتشكِلة بصورة تعاقبية حول النصوص الإبداعية، وقد تتكرر هذه المواقف ذاتها عند أكثر من جيل من القُرّاء بتأثير تقليص دور القراءة الجديدة الفاعلة، واعتماد الأحكام الجاهزة المتوارثة. مع ذلك يمكن القول إن متلقي نتاجات أدب السجون العراقي، يكتسب بقراءة تلك النصوص صفة المبدع المنتِج، ولا يكتفي بتلقّي النصّ تلقياً مباشراً، بل يتعداه لكشْف الدلالة اللغوية الظاهرة للنصّ.

5- اختلف النقاد في تصنيف أدب السجون ضمن الأجناس الأدبية، فهو في رأي اغلب النقاد لا يتعدى بلاغا صادرا بصورة تقريرية يومية عن مجموعة سجناء يرزحون حتى شتى صنوف المعاناة، ويمتاز هذا البلاغ باللغة الخطابية المباشرة البعيدة عن جمالية الأدب، وهو في الغالب نص وحيد يسرد فيه السجين تجربته التي قد يترجمها بسيرة ذاتية أو رواية مختصرة أو قصة قصيرة أو قصيدة مُقتطعة.

6- يصنّف أدب السجون العراقي ضمن أدب المعارضة المصاغة فنياً إلاّ أنه لم يبقَ مكتوما في عقل وصدر كاتبه خوفا من أزلام السلطة الذين جرّعوه آلام السجن، فأديب السجون راح يترجم كل معاناته وآلامه على ورقهِ بأسلوبٍ حاوٍ لكل عناصر نجاح النص الأدبي من الرُقي الأدبي إلى جمالية السرد.

7- يُقدِّم أدب السجون العراقي جملة من الرسائل إلى القُرّاء هدفت إلى تعزيز تفاعلهم مع الواقع، وتوسيع آفاق التحليل للنصوص السجنية، وبالتالي تطوير مهارات قدرتهم التحليلية في ذلك.

8- لم يخرج ما درسه الباحث من كتابات ــ في أدب السجون العراقي ــ عن فكرتين جوهريتين هما: محاولة استمالة القارئ وكسب عطفه، ودعمه، وتأييده لموقف الأديب ووجهة النظر التي يتبناها، وكون الأدب السجني أصبح، ثقافة معرفية وكشفا للهوية.

9- أمّا من حيث الأساليب اللغوية فقد تميزت نصوص أدب السجون العراقي باستعمال أساليب (النفي والاستفهام، والتمني والترجي، والطلب، والتوكيد، والتكرار) فهذه الأساليب تضمن تفاعل المتلقي وتؤثِّر فيه، وسبب ذلك هو: كون تلك الأساليب تُشرِك القارئ أو على الأقل تجعله يشعر أنه قريب من النص أو أن النص يستنطقه أو يتحاور، معه لذلك نجد المتلقي أحيانا يحفظ قصائد أو يردد أبيات شعرية أو عبارات مشهورة قيلت في السجن مثل قصيدة أبو فراس الحمداني (أقول وقد ناحت

بقربي حمامة)، أو قصيدة (أراك عصي الدمع) أو ترديد عبارة (الموت كان أمنية كان للجراح أغنية) للتعبير عن حالة اليأس، أو قول أعرابياً حُبِس فقال:

ولما دَخَلْـــــتُ السجْنَ كَبَّرَ أهلُه وقالوا: أبو ليلى الغَدَاةَ حَزِينُ

وفي الباب مكتوب على صَفَحَاته بأنك تَنْزُو ثم سَوْف تليـــــن. (الميداني،1947، ص132)

10- طغيان استعمال ضمائر (المتكلم والمخاطب) وهو نتيجة طبيعية كون استعمال ضمير المتكلم يندرج ضمن آليات الأديب للتعبير عن الذات، ونقل تجربته الشخصية، ومشاعره وأحاسيسه، أمّا ضمير المخاطب فيمثل حالة النداء أو الخطاب الموجه لفئتين هما السلطة أو القائمين على سجنه، والفئة الثانية القارئ المستهدف بتلقي تلك النصوص بصرف النظر عن طبيعة العلاقة التي تربط الكاتب بالقارئ، سواء أكان ذلك المخاطب من ذوي الكاتب أو أحبائه كما في قصائد البياتي والبريكان أو في نصوص الرسائل الواردة في الفصل الثالث من هذه الدراسة أو مخاطب غير محدد (قُرّاء غير معينين).

11- تبرز أهمية القارئ عند تناول نصوص أدب السجون العراقي التي حملت طابع الترميز أو التشفير نتيجة محاولة الكاتب لتجنب رقابة السلطة، فيستعمل تقنية القناع أو تقنيات أخرى موارِبة تبتعد عن المعنى المباشر، لذا يأتي دور القارئ في تلك النصوص ليقوم بتحليل رموزها وفك شفراتها من خلال قراءة استكشافية تبحث في داخل وخارج النص لاستنطاقه وإظهار معناه. فالقارئ المتخصص أو من يمتلك القدرة الفنية واللغوية على تحليل النصوص فأنه يستطيع إظهار الرموز الكبرى للنص، أمّا القارئ المتذوق أو المُطّلِع فإنه يمكن أن يكتشف الرموز الأصغر سيما وأن تلك الرموز تحيل إلى خارج النص من معاني ترتبط بعلوم أخرى مثل الفلسفة أو المنطق أو ترتبط بحكايات تراثية أو أمثال شعبية أو وقائع تأريخية ربما تنتمي لآداب أو ثقافات لشعوب أخرى.

12- تختلف تفسيرات القراءة باختلاف ثقافة القارئ عند قراءته للنص، هل هي قراءة نصية أم سياقية؟، فالقارئ السياقي ينظر إلى النص من منظور تأريخي أو نفسي أو اجتماعي أو أسلوبي أو تأويلي، بينما القارئ النصي فتكون قرأته وفق المنهج البنيوي الذي يقوم على البحث في العلاقات التي تجمع عناصر النص، فالفراغات في النص، والانقطاعات في معناه، والانتقال الزمني المفاجئ، هي من أهم مُحفِّزات التواصل بين النص والقارئ.

13- امتلاك القارئ حرية التحليل والتأويل لنتاجات أدب السجون العراقي عكس الكاتب، الذي تنتهي سلطته على النص عند الانتهاء من كتابته، لتبدأ بعدها سلطة القارئ في تقديم قراءات جديدة لنصوص أدب السجون العراقي لتنوع أبنيتها، وتراكيبها، وكَثرة استلهام معاني جديدة من مفرداتها، فهي ليست نصوصا خاضعة لقانون معين، لذا تقبّلها القارئ، ولم يسأم منها أو ينفر، فأكتسب ذلك الأدب واقعاً حضورياً بين أنواع الأدب الأخرى.

14- وجدنا بعض نصوص أدب السجون العراقي كُتِبَت تحت ضغط التجربة الواقعية التي تتكشف في الدوافع الانفعالية للأديب، والتي تلمسناها في نصوصهم، ومع ذلك الانفعال فلم تخرج نصوصهم عن إطار الكتابة الإبداعية.

15- لمسنا في دراستنا أن أدباء أدب السجون العراقي انقسموا على قسمين من حيث (التجديد) والتقليد، فمنهم مَن سعى إلى التجديد من خلال استعمال تقنيات جديدة في الكتابة مثل: الحوار، والوصف، وتصوير الشخصيات، واستعمال عنصر المفاجأة،

والتشويق، وتحليل المشاعر والعواطف،...) فالكاتب المجُدِّد يمد جسرا غير منظور داخل النص، قائم على أساس تخاطر الأفكار، وتعدد مراكز النص من خلال تعدد الأزمنة والأحداث، وانغماس النصوص في رحلة غير مألوفة، يتم فيها التلاعب بزمن الحدث، واستكشاف آفاق مختلفة، وانقلاب طبيعة الشخصيات المفاجئ ،كما اعتمدوا في السرد على تقنيات الاسترجاع، والاستبطان، والتأمل (الفلسفي).

أمّا في (التقليد) فقد سار الأدباء على نحو الالتزام في الأصول والقواعد التقليدية المتبعة في كتابة نصوصهم الأدبية وهذا التقليد قائم على أساس مركزية الحدث، والتسلسل الزمني، والانتقال المنطقي، وكشف النهايات، و إظهار طبيعة الشخصيات، وأسباب ثباتها أو تحولها، وفي نصوصهم لا يُكسَر أفق التوقعات فتكون البدايات متناسقة مع النهايات وحتمية النهايات نتيجة وضوح المقدمات، ومن الأدباء الذين ساروا نحو التجديد في الشعر: عبد الوهاب البياتي، وجواد جميل، وحسن السنيد، أمّا الشعراء الذين التزموا التقليد فهم: محمد مهدي الجواهري، ومظفر النواب، وايهاب الشويلي.

أمّا في جانب الكتابات النثرية بشكل عام فقد مثّل: (شاكر خصباك، ويوسف الصائغ، وبلقيس شراره ورفعت الجادرجي) جانب التقليد أمّا جانب التجديد فقد مثّله: (فاضل العزاوي، وناهض الهندي، وحسين الساعدي، وصباح الأنباري).

16- بعد قراءة نصوص أدب السجون العراقي وجدنا في معظم تلك النصوص أن المتلقي (هدف غير مُعلن) للكاتب، أي أن مُنتِج للنص يُخرِج نصا يقصد به متلقيا، حتى نجده أحيانا، يضع نفسه في موضع المتلقي عند مراجعته لنصوصه فهو يستحضر المتلقي في جميع خياراته فيكون هو المتلقي الأول لنصه وهذا يُوجب على الكاتب أن تشتمل كتابته على أربعة عناصر تمثل أركان تلك النصوص، وهذه الأركان تبدو جلية في أغلب تلك النصوص هي:

أ- **تناظر الواقع**: وهنا يقوم كاتب النص بكتابة نصه وهو يضع عوالم مناظرة (مشابهة) للعالم الحقيقي.

ب- **استحضار الرمز**: إذ نجد أن معظم موضوعات وأحداث نصوص أدب السجون العراقي قائمة على وجود الرمز ذلك الرمز سواء أكان يمثل رمزا للخير أم الشر.

ج- **مركزية الحدث**: إذ تقوم نصوص أدب السجون العراقي على وجود حدث مركزي واحد، وهو السَجْن أو حدث الاعتقال وتدور حول هذا الحدث أحداث أخرى ثانوية الغرض منها دعم الحدث المركزي وإسناده.

د-قصدية الرسالة الموجهة: يشير أغلب منتجي نصوص أدب السجون العراقي إلى الكشف عن الهدف أو الرسالة المقصودة من كتابة النص الأدبي، ففي المذكرات غالبا ما نجد عبارات مثل (تعد هذه الكتابة وثيقة تاريخية) أو عبارة (تعد هذه المذكرات رسالة إلى الأجيال القادمة ليعرفوا معنى النضال من أجل الحرية) أو عنوان (جدار بين ظلمتين) لسيرة ذاتية، وكذلك في القصائد الشعرية يضعون عنوانا يحمل قصدا موجها مثل قصيدة (السجين) و(في السجن) للجواهري و(إلى ولدي علي) و(سارق النار) للبياتي و(صدى الرفض والمشنقة) لجواد جميل و(فرعون) لحسن السنيد و(هزت القضبان) لفخري الشويلي، كما يكتبون أحيانا مقدمة لتلك القصائد يذكرون بها مناسبة القصيدة مثل (بمناسبة الذكرى الثالثة لاستشهاد الرفيق سلام) و(عن تجربتي في معتقلات الامن وزنازينه) كذلك عنوانات المسرحيات مثل (المخذولون) لشاكر خصباك و(بقايا) لحسين العراقي (حرم الصمت السداسي) لصباح الأنباري وفي عنوانات الروايات مثل (في شقوق الظلام) لناهض الهندي و(سنوات المحنة والعذاب) لعبد الكريم جبار و(زقاق الألم) لفاضل عباس.

17- اصطدم الكاتب بصعوبات تمثلت بكثرة المشاهدات التي تصورها نصوص أدب السجون العراقي، وتعدد الأحداث، والانتقال، المفاجئ بين الاماكن، والازمنة، وهذه الصعوبات أعاقت قيامه بتقديم تلك المشاهدات والأحداث بتفاصيلها وهنا برزت مهمة القارئ في إكمال تلك المشاهد، وتفسير الأحداث، وتتبع المكان والزمان، ورصد الوقائع في اثناء القراءة.

18- ينقسم القارئ في أدب السجون العراقي على قسمين: قارئ اطلع واقعيا على الأحداث أو عاصرها أو سَمِعَ شهادات حية عنها، وزار الأماكن التي ورد ذكرها في النصوص، وآخر يتصورها تصورا. فالأول أكثر قدرةً على فهم النص، وكشف المعنى المؤول، ورسم صورة حقيقية للأماكن التي ورد ذكرها مع استيعابه لتأريخ النص، وتفسير سلوك الشخصيات وغاياتها. أمّا القارئ الثاني فهو قارئ يعتمد على ثقافته، ووعيه في تذوق النص وفهم معانيه مستعينا بثقافته واطلاعه لوصف المشاهدات والأحداث، مستندا إلى تجاربه الاجتماعية، فالقارئ الأول يتعاطف مع النص كونه حالة واقعية معاشه بغض النظر عمّا تحويه النصوص من جماليات الكتابة الإبداعية من عدمها، أمّا القارئ الثاني فهو يبحث عن مكامن الجمال في النص وعلى أساسها يُقيِّم العمل الأدبي ويظهر قيمته الفنية ثم يأخذ بنظر الاعتبار التعاطف مع تجربة كاتب النص، فالتعاطف يمكن أن يمثل مفتاحا لاستجابة القارئ لضمان تفاعله بصرف النظر عن طبيعة ردود الفعل.

19- لم تُركز الدراسات السابقة على أهمية تطوير بيئة تفاعلية لضمان استجابة المتلقي، واستثمار تأثره بالنصوص الأدبية أو التفاعل مع مضامينها.

4.5. مشكلات البحث التحليلي الاستكشافي لنتاجات أدب السجون العراقي يمكن تليخصها بـ:

أ- تداخل المناهج: وبسببه التداخل الحاصل بين المناهج التي تُوظَف في تحليل النصوص الأدبية فليس ثمة منهج خالص يمكن أن يُوظَف في تحليل عدة نماذج مُختلِفة من الأعمال الأدبية، على الرغم من محاولة الكثير من الأدباء و النقاد الالتزام بمنهج محدد في تناول تلك النصوص إلاّ أن ذلك الالتزام يُخلِّف ثغرات واضحة في تقديم نماذج تحليلية شاملة، ويمكن القول أن النصوص الأدبية أحيانا تفرض على القارئ تحليل النص وفق منهج وأحد أو أكثر، لذلك نجد الأديب أحيانا يُعلن عن نوع المنهج الذي سوف يستعمله في تحليل نص أدبي ما، لكننا عندما نتتبع تحليله نجده قد انتقل إلى استعمال منهج نقدي آخر دون أن يشعر، والسبب في ذلك هو ليس قصدية الناقد أو الأديب، وإنما هي حاجة يفرضها النص على الأديب، ويتضح ذلك في تحليل نصوص أدب السجون لدى الكاتب حسين حسن سرمك في كتابه (من أدب السجون العراقي)، والكاتب عدنان حسين أحمد في كتابه (أدب السجون خلال سنوات الحكم الديكتاتوري في العراق).

ب - تباين القراءة: إن الاختلاف في قراءة النتاجات الأدبية شيء بديهي بل هو مثمر ومنتج لدلالات جديدة حيث يعطي للنص روحا جديدة، ولكنَّ انغلاق القارئ من خلال تقديم قراءة بنيوية تعزل النص عن محيطه الطبيعي وتميت الكاتب فيتجه القارئ أحيانا، بهذه النوع من القراءة اتجاها يبتعد فيه عن الوصول إلى المعنى الحقيقي للنص، وهذه القراءة تعيق الحصول على معنى جديد.

ج- انعزال النص: ولعل أكثر نماذج نصوص أدب السجون العراقي إنعزالا هي (النصوص المسرحية)، فعلى الرغم من بساطة تلك النصوص لدى شاكر خصباك، ونضجها لدى الأنباري والخباز والعراقي إلاّ أن تلك النصوص بقيت حبيسة المكتبات

كونها ظلت بعيدة عن خشبة المسرح، ربما لعدم توافر الظروف المناسبة لها أو البيئة التي تشجع على تقديم مثل تلك المسرحيات، مع ذلك لا يمكننا في الوقت ذاته أن ننفي تطور كتابة المسرحيات وتطورها العراق بشكل عام وليس ضمن أدب السجون وحسب.

د- قلة المصادر للأعمال الأدبية المنتجة قبل عام (2003م) وعدم توافرها على شكل مطبوعات في المكتبات العامة ومكتبات الجامعات، وأن ما تم الحصول عليه فهو من خلال المكتبات الخاصة لبعض الأساتذة والأدباء.

و- وقوع السجون في أماكن بعيدة ممّا شكل صعوبة - تم تجاوزها - على الباحث في الوصول إليها لزيارة مكتباتها والإطلاع على نتاجات الأدباء السجناء فيها.

هـ- تباين المعنى نتيجة اختلاف الترجمات للكتب المترجمة عن اللغات الأخرى ممّا اضطر الباحث إلى إعادة ترجمة بعض الموضوعات من جديد، والاستعانة بمترجمين للوصول إلى المعنى الأكثر دقة، وبعدها تم الإفادة من فهم المعنى وتوظيفه في متن الأُطروحة.

4.6. المقترحات:

التأكيد على تطوير البيئة التفاعلية وتهيئة الظروف المناسبة لها لضمان استجابة المتلقي وذلك يتم من خلال:

1- عقد ندوات يتم فيها توزيع أجزاء من قصص السجن ـ مثلا ـ ويطلب من القراء قراءتها وإبداء رأيهم بها.

2- تقديم عروض مسرحية خاصة لفئات معينة من المتلقين يتم بعدها التعرف على آرائهم بالمسرحية.

3- تقديم طلب إلى وزارتي التربية، والتعليم العالي العراقيتين بتضمين قصائد، وروايات، وقصص أدب السجون ضمن المنهج المناسب لها مع ضمان ذكر أن هذه النتاجات هي من نتاج أدب السجون، وحصرها في فصل دراسي واحد أو كورس معين، يتم بعد انتهائه استطلاع آراء الطلبة في كيفية تلقيهم لهذه النصوص لمعرفة مدى تفاعلهم معها.

4- قيام وزارة التربية العراقية بتنظيم سفرات ثقافية لبعض مقرات السجون التي تحولت إلى متحف، ويتم خلال هذه السفرات تقديم شرح مبسط عن تأريخ السجن، وأوضاعه، وبعدها تُوزَع نماذج مطبوعة من مذكرات ورسائل أدب السجون (لكونها تمتاز بالقِصر) على شكل كُتَيّبات صغيرة ليقرأها الطلاب، وبعدها يتم التعرف على رأيهم بهذه النماذج الأدبية، وكيفية تفاعلهم معها ضدا أم ايجابا.

5- طبع وتوزيع نتاجات أدب السجون وتوزيعها في الجامعات، والمكتبات العامة، وشارع المتنبي*، و(على نفقة الدولة) ليتم ضمان وصولها إلى أكبر عدد من المتلقين، وبذلك نضمن إطلاع المتلقين عليها، لنتمكن بعد ذلك من استطلاع آرائهم.

* يقع شارع المتنبي في وسط العاصمة العراقية بغداد بالقرب من منطقة الميدان وشارع الرشيد. ويعتبر شارع المتنبي السوق الثقافي لأهالي بغداد حيث تزدهر فيه تجارة الكتب بمختلف أنواعها ومجالاتها وينشط عادة في يوم الجمعة، ويوجد فيهِ مطبعة تعود إلى القرن التاسع عشر، كما يحتوي على عدد من المكتبات التي تضم كتباً ومخطوطات نادرة إضافة إلى بعض المباني البغدادية القديمة، ومنها مباني المحاكم المدنية قديماً والمسماة حالياً بمبنى القشلة، وهي المدرسة الموفقية التي بناها موفق الخادم، وكانت هذه المدرسة في موقع مبنى القشلة.

6- يوصي الباحث بالتشجيع على الخوض في مجال البحوث والدراسات المقدمة عن أدب السجون، وتقديم التسهيلات المناسبة لطلابها، بغية زيادة انتشار هذا الأدب.

4.7. التوصيات

1- وضع بعض النصوص من القصائد السجنية في المناهج الدراسية مثل قصيدة (أبى الدهر) للبارودي في كتاب الأدب للصف السادس العلمي، وقصائد الحنين إلى الوطن نتيجة الهروب من بطش السلطة وملاحقتها لهم، والزج بهم في السجون مثل قصيدة محمد سعيد الحبوبي في ذات الكتاب المنهجي، وأخرى للشاعر عبد المحسن الكاظمي بعنوان (رحلة مصر).

2- بالإمكان استثمار نصوص أدب السجون العراقي في المجال التعليمي والتربوي لجملة من الأسباب منها: اتساق المعنى بالنص مع دقة التعبير، ووضوح الدلالة، فالحوارات في مسرحية (القضية) لشاكر خصباك، و(بقايا) لحسين العراقي، والمصمّت (للأنباري)، واضحة وسلسلة تنساب فيها اللغة بسهولة ويسر وكذلك في قصائد الجواهري والبياتي.

الخاتمة

في ختام رحلة البحث عن أدب السجون العراقي في ضوء نظرية التلقي وما رافق تلك الرحلة من الانتقال والترحال بين سجون العراق بحثا عن نتاجات الأدباء الذين تعرضوا لتجربة الاعتقال وعبّروا عن تلك التجربة بأعمالهم الأدبية.

كانت رحلة استقصائية استكشافية تفاعل الباحث مع اصحابها، فنيا وإنسانيا، فالقصيدة التي كانت تصدر عن شاعر وهو يكابد قيود السجن ويئن من سياط جلاديه هي لسان حاله، وصوته الذي سُلِبَ قهرا.

وكذلك الرواية، والقصة، والسيرة، والمسرحيات، والمذكرات ما هي إلاّ كشف لجراحات عميقة لمجتمع كان هو الآخر يعيش في سجن أكبر حيث أُريد له أن يكون صامتا، فهم المُصْمَتون في مسرحية (هرم الصمت السداسي) للكاتب صباح الأنباري. حيث قُمِعَ الكُتّاب ومُنِعَتْ الكتابة وجدنا الكاتب حسين العراقي يجسد ذلك في مسرحية (بقايا).

أمّا أديب السجن لدى البياتي فينبغي له أن يكون (سارق النار) المضحي من أجل شعبه كـ (بروميثيوس) الذي سرق نار الآلهة وأهداها إلى البشر وعاقبته الآلهة نتيجة فعله، وهو ما فعلته السلطة بالأديب.

وكذلك الجواهري أديبه (في السجن) يكابد هو الآخر مرارة الحبس معلنا رفضه، وامتعاضه من تلك السياسات، ومظفر النواب مندهشا من مساحات السجون وكثرة اعدادها.

و(فرعون) السنيد هو من بناها، وسعى لإدامتها، وجعلها تَضجُّ بنزلاء جُلِبوا من كل رقاع الوطن حتى (اهتزت قضبانها) على أيدي أدباء، من أمثال: فخري الشويلي الذي صوّرها في قصيدته، وجميع الأدباء السجناء كلٌ منهم قدّم ما جادت به قريحته.

استعرضنا هذه النتاجات في ضوء نظرية التلقي لسببين الأول هو: لمعرفة ردود أفعال المتلقين واستثمارها في إنتاج معان جديدة لتلك النصوص، وثانيا هو: بيان أهمية تعدد القراءات ودور القارئ في العملية الإبداعية التي كان عمادها الأساس هو الأديب (كاتب النص) سابقا وفق النظريات النصية، فالأعمال الأدبية التي تُدوّن تظل حبيسة رفوف المكتبات طالما لم تُقْرأ فالقراءة هي من تُحيي النصوص وتعطيها اشكالا جديدة لا تتفق بالضرورة مع رؤية الكاتب، وكشفا لمراحل تأريخية من تأريخ العراق، وتقييما لتجارب القُرّاء، والكشف عن أذواقهم.

وخلال فصول الدراسة الخمسة سعى الباحث إلى الإحاطة بكل ما يتعلق بقراءة النصوص الإبداعية التي اختصت بتجربة السجن أو الاعتقال، فكانت نصوص يغلب عليها الطابع الإنساني في الطلب، والشكوى، والمناجاة، والعتاب، والتحسُّر كما لم تخلُ من نصوص حملت معاني الأمل والتحدي وقوة الإرادة، هذه الموضوعات تستدعي تفاعل القارئ وانجذابه.

فكان الفصل الأول والثاني مهادا نظريا، ثم الفصل الثالث الذي اختص بالتطبيقات العملية للنماذج النصية من أدب السجون العراقي لأدباء متعددين من عصور مختلفة، ثم بيان دور القُرّاء ومناقشة تعليقاتهم، وكشف ردود أفعالهم، كان ذلك في الفصل الرابع وهم على نوعين قراء متخصصين منهم أُدباء، وكُتّاب ونُقاد.

وآخرين غير متخصصين أو ما زالوا في المراحل الأولية من الدراسة، لتأتي بعدها أهم الاشكالات، والمعوقات، والمقترحات، والتوصيات، والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث، أمّا **نتائج الدراسة** فيمكن عرضها كالآتي:

1- كشف انحياز القارئ لنصوص أدب السجون العراقي نتيجة تأثره بمضامين تلك النصوص وهذا التأثر هو نزعة إنسانية بغض النظر عن كون القارئ متخصص في مجال الأدب أم قارئ متذوق، فعقدة (فقد الحرية) بدت واضحة بل شاخصة في جميع النصوص ولا يمكن لأي متلقٍ أن يغض النظر عن هذه النقطة المركزية التي تمثل أعلى قيمة لدى الإنسان بل حتى كُتّاب تلك النصوص أنفسهم لم يخفوا ذلك الانحياز الدائم لهذا النوع الأدبي، فخصباك في مسرحياته وقصصه، والصائغ والعزاوي في رواياتهم، والبصير والجواهري والبياتي والحيدري والنواب في قصائدهم، وحامد والجيزاني والهندي في قصصهم، والجادرجي وشرارة والحسناوي في سيرهم ومذكراتهم، وغيرهم من الأدباء، جميعهم لم يخفوا حقيقة مشاعرهم في التأثر بنتاجاتهم فضلا عن القارئ سواء أكان قارئا نموذجيا حسب مفهوم ريفايتير أم قارئا ضمنيا حسب مفهوم آيزر.

2- أحدثت نصوص أدب السجون العراقي، من قصائد، وروايات، وقصص، ومسرحيات، ومذكرات، وسير ذاتية، والتي تم تناولها في هذا البحث رأيا عاما موحدا ووجهة نظر ثابتة من قبل المجتمع تجاه هذا النوع من الأدب وأهمية إبرازه، والحفاظ عليه كإرث أخلاقي إنساني قبل أن يكون إرثا أدبيا فانعكس ذلك الإهتمام في توجه المؤسسات الحكومية، والفعاليات الشعبية، والتجمعات الثقافية في الاهتمام به، ونشره، لتعزيز ثقافة احترام القيمة الإنسانية، وألا تعود تلك الممارسات لإذلال الإنسان والحط من كرامته وسلب حريته ومصادره رأيه.

3- لم يُشِر أحد من النقاد أو المتتبعين لدراسة نصوص أدب السجون العراقي إلى وجود صعوبة في فهمها أو تعقيد في تركيبها بل إنمازت تلك النصوص بسهولة اللفظ، وسلاسة العبارة، واتساق المعنى، وتساوق المبنى، وانسجام الموسيقى، ودقة التعبير، وهذا ما يُسهّل على القارئ تلقي تلك النصوص بيُسر من دون إجهاد للعقل أو حاجة لمراجعة المعجمات أو الشروحات لتبيان المعنى، وتحليل المبنى.

4- على الرغم من واقعية الحدث وصدق الكاتب في نقل الأحداث إلاّ أن هناك من الأحداث ما تظل طي الكتمان من قبله لأسباب مختلفة منها: أن بعض الأحداث تسبب ألما عميقا له عند استذكارها، وهذا مايفسر وجود انقطاعات زمنية وانتقال غير متسلسل في بعض الروايات والمذكرات بالرغم من أن التسلسل الزمني يعد أهم مبدأ في كتابة المذكرات فتلك الإنتقالات يمكن أن يشعر بها المتلقي وهي انتقالات مقصودة غالبا لإسباب تتعلق بالكاتب تاركة فجوات لدى المتلقي، أو القارئ مما يضطره إلى ملء تلك الفجوات من خلال تقديم التفسيرات الملائمة لربط الأحداث السابقة باللاحقة في تسلسل أحداث الرواية أو القصة.

5- أن معظم نصوص أدب السجون لم تُكتَب لفئة معينة من القُرّاء أو لطبقة محددة من طبقات المجتمع، لذا نجد أن أغلب النصوص يمكن أن تُفهم أو تُفَسر حتى من قبل القارئ غير المتخصص وإن كان ذلك الفهم بنسبة تختلف فيما لو كان قارئا متخصصا.

6- نجد نتاجات أدب السجون العراقي بعد عام (2003م) تميل إلى عدم التعقيد والمباشرة في أداء المعنى كونها موجهة إلى المجتمع بجميع طبقاته الثقافية والفكرية والسبب في ذلك هو فسحة الحرية التي أتاحت لهم عدم استعمال الترميز في كتاباتهم كما كان سابقا وهذه المرحلة ساعدت القارئ للتخلص من محاولات تفكيك رموز النص واظهار معاني مفردات من خلال استدعاء جميع المعاني لتلك المفردات واختيار ما يناسب مقامها في النص وبالتالي هي قراءة مجهدة تتطلب منه البحث داخل وخارج النص ومن هذه النتاجات: (مذكرات أدباء في المعتقل) لعبد الرزاق.

7- اهتمام المتلقين في تقييم كتابات أدب السجون العراقي بتحليل موقف القارئ تجاه النص ومعرفة مدى استجابته له، فهناك تفاعل واستجابة جيدة وتتبع للمؤثرات الحقيقية في سبب قبول تلك النصوص، ومن خلال ذلك التتبع اصدروا أحكامهم النقدية تجاه فاعلية استجابة القارئ لذلك يرى الباحثون أن تعمّد: (الجواهري، والبياتي، والحيدري، والنواب، وجميل، والسنيد، والشويلي) في قصائدهم، و(خصباك، والصائغ، والعزاوي، والهندي، والأنباري، والساعدي، وشرارة، والجادرجي) بنصوصهم، في تطرقهم لبعض الصور والتراكيب الفنية هو ذكاء منهم لجذب القارئ بقصد إحداث التأثير فيه.

8- يبقى أدب السجون أدبا واقعيا في الغالب، فهو يعبّر عن تجارب إنسانية، ولا يختص بزمن معين أو رقعة جغرافية محددة، وهو جزء من آداب شعوب العالم.

9- أن لنصوص أدب السجون العراقي دور وأثر في المتلقين إذ أنها تعمل على تنمية القدرة العقلية للمتلقين، وتحفيز قدراتهم الإبداعية، وتطوير قابلياتهم، واستثمار طاقاتهم في التفكير.

10- يمكن تصنيف أدب السجون العراقي على أنه أدب غني من حيث المرجعية اللغوية، والقيمة البلاغية، لما فيه من الإحالات، والإستشهاد بالآيات القرآنية الكريمة، والأشعار المشهورة، والأمثال والحِكَم من كلام العرب، ساعد في ذلك تنوع واتساع ثقافة كُتّاب أدب السجون العراقي في شتى المجالات، ممّا ساعد البعض منهم على الجمع بين مَلكَة الكتابة السردية، والقريحة الشعرية، إذ نجد نصوص شعرية لكاتب روائي أو كتابات نثرية لشاعر وهذا التنوع في الكتابة من الصعوبة بمكان أن يتيسر لمن يرغب من الكُتّاب.

11- إن أدب السجون العراقي حقّق الهدف المنشود من التفاعل بين القارئ والنص، فكانت قراءة نصوص أدب السجون العراقي نشاط مُكثّف، وفعل مُتَحِرك يحاول القارئ بوساطته استكشاف أغوار النص وفقا للمنظور الجديد لنظرية التلقي.

المصادر

القرآن الكريم:

أولا: المصادر العربية

إبراهيم، سلام. (2012). *الرواية العراقية رصد في الخراب العراقي في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف*، مجلة تبيّن، العدد الثاني، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ص 175-198، الدوحة، دولة قطر.

إبراهيم، عبد الله. (1990). *المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤية ودلالة، المركز الثقافي العربي*، الدار البيضاء.

إبراهيم، عبد الله. (2000). *التلقي والسياقات الثقافية*، ط1، دار الكتب الجديدة المتحدة، لبنان.

إبراهيم، كمال. (2001). *عمدة الصرف*، دار الكتب للنشر، ط1، الموصل، العراق.

إبرير، بشير (2005). *التواصل مع النص، إشكالات الفهم والقراءة الفعالة، اللسانيات*، مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته، مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، الجزائر، العدد 10.

ابن خلكان. (1969). *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان*، ج 4، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، لبنان.

ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل. (1973). *المحكم المحيط الأعظم في اللغة*، تحقيق محمد على النجار، ط1، ج7، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، القاهرة، مصر.

ابن سيده، ابو الحسن علي بن اسماعيل. (2000). *المحكم والمحيط الأعظم*، (الجزء الخامس)، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن محبوب، عمرو بن بحر الجاحظ. (1965). *الحيوان*، ج1، ط2، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر.

ابن محبوب، الجاحظ. (1968). *البيان والتبيين*، ج1، ط1، شرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (2003). *لسان العرب*، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان.

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (1947). *لسان العرب*، مجلد 3، دار المعارف، القاهرة، مصر.

ابن نعمان، أحمد. (1998). التعبير بين المبدأ والتطبيق، (د.ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

ابن يعقوب، محمد الفيروز آبادي. (2008). *القاموس المحيط*، ط1، تحقيق يحيى مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

ابن الجوزي. (1940). *المنتظم في تاريخ الملوك والأمم*، ج8، دار المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن، الهند.

ابن الحسين، أحمد المتنبي. (1983). *ديوان المتنبي*، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

إيغلتون، تيري. (1995). *نظرية الأدب ترجمة ثائر ديب*، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية.

إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو. (1992). *نظرية اللغة الأدبية*، ترجمة حامد أبو حمد، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة، مصر.

أبو إسماعيل، عمران. (1986). *وظائف اللغة عند رومان جاكوبسن*، مجلة الفيصل، السنة العاشرة، العدد17.

أحمد، عبد الاله. (2002). *نشأة القصة وتطورها في العراق منذ 1908- 1939*، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق.

أحمد، عدنان حسين. (2014). *أدب السجون خلال السنوات الحكم الديكتاتوري في العراق*، ط1، دار الحكمة، لندن، المملكة المتحدة.

أسعد، يوسف ميخائيل. (د.ت). *سيكولوجية الابداع في الفن والأدب*، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

إسماعيل، عز الدين. (2013). *الأدب وفنونه دراسة ونقد*، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

اصطيف، عبد النبي. (1997). *النص والمتلقي، مجلة الموقف الأدبي*، العدد 309-310، السنة 26، دمشق، سوريا.

آل فردان، مريم على عائض (2020). *نظرية التلقي في الأدب*، إطار نظري وأنموذج، مجلة مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية، العدد 24، السعودية.

آل محبوبة، جعفر الشيخ باقر. (1986). *ماضي النجف وحاضرها*، ج1، ط2، دار الأضواء، بيروت، لبنان.

آيزر، فولفغانغ. (1987). *فعل القراءة ونظرية التجاوب*، (د.ط)، ترجمة حميد الحميداني، والجلالي الكدية، مطبعة النجاح، الدار البيضاء.

الأخرس، محمد غازي. (2017). *السيرة والعنف الثقافي دراسة في مذكرات شعراء الحداثة بالعراق*، ط1، دار الرافدين، بيروت، لبنان.

الأصفهاني، أبو فرج علي بن الحسين بن محمد. (1906). *كتاب الأغاني*، ج21، تصحيح أحمد الشنقيطي، الجزء الحادي، مطبعة التقدم، القاهرة، مصر.

الأصفهاني، أبي القاسم الحسين بن محمد. (د.ت). *المفردات في غريب القرآن*، تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

الأصفهاني، راغب. (2015). *مفردات الفاظ القرآن*، ط1، تحقيق صفوان عدنان، طليعة النور، قم، إيران.

الأنباري، صباح. (2017). (*مسرحية هرم الصمت السداسي*) المجموعة المسرحية الكاملة المجلد الاول مسرحيات الصوامت، ط 1، منشورات الضفاف، بيروت لبنان.

الأنباري، صباح. (2017). *المجموعة المسرحية الكاملة*، الجزء الأول، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، بيروت.

باجلان، عامر قادر. (2002). *طبيعة الأنظمة السياسية في الدولة العراقية*، دراسة سياسية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية القانون، الدنمارك.

باجو، دانييل هنري (1997). *التلقي النقدي*، ترجمة غسان السيد، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، العدد 92، السنة 23.

بارت، رولان. (2002). *الكتابة في درجة الصفر*، ط (1)، ت نديم خشفه، مركز الانماء الحضاري.

باشلار، غاستون. (1984). *جماليات المكان*، ت: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

بدوي،أحمد زكي.(د.ت). *الأسس العلمية لنظريات الاعلام*، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.

بليث، هنري. (1989). *البلاغة والاسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص*، ط1، ت: محمد العمري، مبعة فضالة، الدار البيضاء، المغرب.

بوحسن، أحمد (1993). *نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث*، كتاب نظرية التلقي وإشكالات وتطبيقات، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط.

بوحسن، أحمد. (2021). *نظرية التلقي*، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب.

بوفاتح، عبد العليم؛ وكتانة، حسين أحمد حسين. (2019). *نظرية التلقي منطلقاتها وتجلياتها في التراث البلاغي النقدي العربي*، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، عمادة البحث العلمي، مجلد 25، العدد3، الأردن.

البستاني، بطرس. (1869). *قطر المحيط*، بيروت، 1869، ص 899.

البريكان، محمود. (1960). *اغنية حب من معقل المنسيين*، مجلة المثقف، ع17، بغداد، العراق.

البياتي، عبد الوهاب. (1995). *عبد الوهاب البياتي الاعمال الشعرية الكاملة*، الجزء الأول، ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

تودوروف، تزفيتان. (2002). *مفهوم الأدب ودراسات أخرى*، ترجمة عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

جاسم، محمد ونان. (2022). *جدلية الثابت والمتحول في سرد السجن قراءة في روايتين عراقيتين*، مجلة الجامعة العراقية، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، العدد 55، الجزء الأول، العراق.

جاكوبسن، رومان. (1988). *قضايا شعرية*، ط1، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب.

جبار، عبد الكريم. (2011). *سنوات المحنة والعذاب*، ط1، العالمية للنشر، بيروت، لبنان.

جميل، جواد. (1986). *ديوان صدى الرفض والمشنقة*، ط1، معاونية العلاقات الدولية في منظمة الاعلام الاسلامي، طهران، إيران.

الجابري، محمد عابد. (1993). *نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي*، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

الجعفري، حازم. (2020). *موت ما بعد الرضوانية*، مطبعة محافظة بغداد المركزية.

الجبوري، أحمد ياسين. (2021). *اشعار في خريف العمر*، العربية للطباعة والنشر، الطبعة الاولى، بغداد.

الجبوري، كامل سلمان. (2002). *النجف الأشراف وحركة الجهاد*، مؤسسة العارف، للمطبوعات، بيروت.

الجادرجي، شراره. (2003). *جدار بين ظلمتين*، ط3، دار الساقي، لبنان بيروت.

الجنابي، خميس هاشم عبد الله. (2012). *الدولة العراقية نشوئها ومراحل تطورها*، رسالة ماجستير، كلية القانون والعلوم السياسية، الدنمارك.

الجواهري، محمد مهدي. (2011). *الأعمال الشعرية الكاملة*، ج1، ط1، ت: عصام عبد الفتاح، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، مصر.

الجيزاني، حسين، *(قصة) ثمن الحرية محطات سجين سياسي*، ط 1، الناشر مؤسسة السجناء الساسيين، الاشراف الفني فاضل الحلو، بغداد، العراق.

حبيب، كاظم. (2018). *نظرات في كتب معاصرة*، الجزء الأول، برلين، المانيا.

حرب، علي. (2004). *أوهام النخبة أو نقد المثقف*، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب.

حسن، أبو غدة. (1987). *أحكام السجن ومعاملة السجناء في الإسلام*، ط1، مكتبة المنار، الكويت. الكويت.

حسن، حسين سرمك. (2018). *من أدب السجون العراقي*، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق.

حسين، زند علي. (2010). *المضامين الفكرية في نصوص يوسف الصائغ المسرحية*، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، ع4، ص 280.

الحبوبي، أحمد. (1999). *ليلة الهرير في قصر النهاية*، ط1، دار البراق، بغداد، العراق.

الحجامي، علي حسين حسن. (2014). *قصائد السجون في الشعر العراقي الحديث في النصف الثاني في القرن العشرين*، ط1، مؤسسة ثائر العصامي، السلسلة الذهبية لأدب السجون.

الحسناوي، ابراهيم. (2018). *هروب من الجحيم (مذكرات داعية)*، ط 1، مطبعة محافظة بغداد المركزية.

الحسني، السيد عبد الرزاق. (1935). *العراق في دوري الاحتلال والانتداب*، ط1، ج2، مطبعة العرفان، صيدا، لبنان.

الحميري، سهام حسن خضر. (1999). *إشكاليات التلقي في الشعر العربي الحديث من عام 1925 إلى نهايات القرن العشرين*، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.

الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت. (1977). معجم *البلدان*، دار صادر، بيروت، لبنان.

الحيدري، بلند. (1992). *الاعمال الشعرية الكاملة*، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت.

خصباك، شاكر. (1992). *مسرحية القضية*، ط1، دار الحداثة، بيروت لبنان.

خصباك، شاكر. (1992). *مسرحية المخذلون*، ط1، دار الحداثة، بيروت، لبنان.

خضر، ناظم عودة. (1997). *الأصول المعرفية لنظرية التلقي*، ط1، مطبعة دار الشروق، عمان، الأردن.

الخليلي، جعفر. (1952). *على هامش الثورة العراقية الكبرى*، ط1، مطبعة جريدة الهاتف، بغداد، العراق

داني، محمد. (2016). *الرواية السجينة العربية، دراسة نقدية*، ط1، القاهرة، مصر.

دحماني، محمد. (2017). *رعاية المساجين في العصر العباسي*، مجلة الدراسات التاريخية، جامعة الجزائر، كلية العلوم الإنسانية، مجلد 18، العدد الخاص.

الدجيلي، عبد الكريم. (1959). *محاضرات عن الشعر العراقي الحديث*، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ص1959- 223.

الدسوقي، زينب محمد إبراهيم. (2020). *شعر السجون الحديث ومضامينه بين العربية والفارسية*، دراسة مقارنة، مجلة قطاع الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإنسانية، العدد 25، مصر.

رزق، علاء. (2002). *السجون والعقوبات في مصر (عصر سلاطين المماليك)*، ط1، دار الكتب والبحوث، القاهرة، مصر.

رماني، إبراهيم. (1996). *الشعر العربي الحديث مسألة القراءة*، مجلة فصول، مجلد 15، العدد 2، مصر.

روزنتال، فرانز. (1978). *مفهوم الحرية في الإسلام*، ترجمة وتقديم معن زيادة ورضوان السيد، ط1، معهد الانماء العربي، ليبيا.

الراجحي، عبده. (2003). *التطبيق الصرفي*، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الاردن.

الرصافي، معروف. (2014). *ديوان معروف الرصافي*، ط1، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر.

الركابي، ناجي عباس مطر. (2005). *المكان الشعري دراسة في شعر حسب الشيخ جعفر*، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد.

الرويلي، ميجان؛ والبازعي، سعد (2002): *دليل الناقد الأدبي*، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

الزبيدي، علي أحمد. (1980). *أدب العراق في العهد العثماني*، مجلة الآداب/جامعة بغداد، مج 1980، ع26.

الزبيدي، مشتاق. (2012). *الوجه الآخر*، ط1، مصر مرتضى للكتاب، بيروت، لبنان.

الزيدي، إبراهيم. (2014). *حوارات تحت فضاء الحرية*، ط1، مؤسسة ثامر العصامي، بغداد، العراق.

الساعدي، سامي. (2011). *ليالي ابو غريب*، ط2، مؤسسة الوراقين للطباعة والترجمة والنشر، بغداد، العراق.

السامرائي، إبراهيم. (1970). *لغة الشعر بين جيلين*، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

السايح، ثريا عيسى محمد. (2012). *الخصائص البلاغية في خطب الخلفاء الأمويين وولاتهم في ضوء نظرية التلقي*، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

السنيد، حسن. (1986). *صدى الرفض والمشنقة*، ط1، دار الفرات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان.

ستاروبينكسي، جان؛ وشيفريل، إيف؛ وباجو، دانييل هنري. (2000). *في نظرية التلقي*، ترجمة غسان السيد، دمشق، دار الغد.

سعد، نها مصطفى محمود. (2022). الحبسيات في شعر رئيس الاحرار (محمد على جوهر) مجلة وادي النيل للدراسات والبحوث الانسانية المجلد 36، العدد 36، اكتوبر.

سلدن، رامان. (1991). *النظر الأدبية المعاصرة*، ط1، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة.

سلمى، نصر الدين صوالح. (2017). مقارنة بنوية تكوينية في أدب السجون عربة المجانين، رسالة ماجستير، تخصص أدب معاصر، جامعة العربي التبسي.

سلوم، دواد. (1959). *تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي*، ط1، مطبعة المعارف، بغداد، العراق.

سليمان، السيد عبد الحميد. (2003). *سايكولوجية اللغة والطفل*، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة.

سليمان، حسن. (2018). *دراسة تحليلية لنماذج روائية من أدب السجون*، رسالة ماجستير، جامعة القدس، فلسطين.

سليمان، حسن. (2018). *دراسة تحليلية لنماذج روائية من أدب السجون*، رسالة ماجستير، جامعة القدس، فلسطين.

سليمان، شرين محمد حسن. (2018). *دراسة تحليلية لنماذج روائية من أدب السجون*، رسالة ماجستير، جامعة القدس، فلسطين.

سمير، حميد. (2005). *النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري*، ط1، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

سويرتي، محمد. (1991). *النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية في النقد العربي) في شرق افريقيا*، المغرب.

سي هولب، روبرت. (1992). *نظرية الاستقبال مقدمة نقدية*، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ط1، دار الجوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا.

شاكر، عبد. (2018). *وجوه في ذاكرة رجل ميت*، ط1، مؤسسة ثامر العصامي، بغداد، العراق.

شبر، حسن. (2013). *صفحات سوداء من بعث العراق*، ط4، شركة الأنس للطباعة والنشر، بغداد، العراق.

شريفة، الدكتور محمد بن. (2000). *شرح ديوان أبو فراس الحمداني*. (د.ط)، مؤسسة عبد العزيز محمد جمعة، المملكة العربية السعودية.

شريك، مصطفى. (2015). *اجتماعية مؤسسة السجون*، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة السعيد حمة لخضر، الوادي، ع 13.

شكسبير، وليم. (1979). *مأساة هاملت أمير الدنمارك*، ط1، عرّفها وقدّم لها: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المنظمة، بيروت، القاهرة.

شوقي، عبد الجليل. (2016). *نظرية التلقي وقراءة التراث العربي تطبيقات على النقد الأدبي في العهد المريني*، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن زهر، ع 19، المغرب.

شويرفيجن، فرانك. (1998). *بحوث في القراءة والتلقي*، ط1، ترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، الأولى، حلب، سوريا.

الشويلي، فخري طاهر فليح.(2011). *هزة القضبان*، دار الفراهيدي للنشر، بغداد، العراق.

الصائغ، يوسف. (1974). *المسافة قصة جديدة*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا.

صالح. (2003). *معاني النحو*، الجزء الثالث، ط2، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، مصر.

صالح، إبراهيم راوي. (2020). *شعر السجون في الأدب الأندلسي، دراسة موضوعية*، مجلة الأطروحة للعلوم الإنسانية، دار الأطروحة للنشر العلمي، السنة 5، العدد1، العراق.

صالح، أحمد خيون. (2013). *الإيعاز بتحويل سجن السلمان الى متحف*، جريدة الزمان، 2013/1/19، بغداد، العراق.

صالح، بشرى موسى. (2001). *نظرية التلقي أصول وتطبيقات*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

صالح، عبد الرزاق. (2018). *ادباء في المعتقل*، ط1، مطبعة محافظة بغداد، العراق.

صالح، قاسم حسين. (2023). *العراق..موطن الشعر والشعراء*.. وعند السيكولوجيا..الخبر اليقين، جريدة المدى، العدد 5510، 16/09/2023، بغداد، العراق.

صدقي، جميل الزهاوي. (1924). *ديوان الزهاوي*، المطبعة العربية، القاهرة، مصر.

الصكر حاتم. (1994). *كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر*، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

الضبع، محمود. (2011). *الشعر المعاصر وآليات التلقي*، مجلة جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي.

الضمور، عماد عبد الوهاب خليل. (2019). *جماليات أدب السجون في رواية للقضبان ورواية أيضا لحسين حلمي شاكر*، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، العدد 362، الأردن.

الطبري، ابي جعفر محمد بن جرير. (1967). *تاريخ الرسل والملوك*، ج1، ط6، دار المعارف.

طعيمة، رشدي أحمد. (1982). *الأسس المعجمية الثقافية لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها*، الجزء الثالث، جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية.

طليمات، عبد العزيز. (2011). *فعل القراءة وبناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ آيزر*، الجمهورية العربية السورية، دمشق.

العاني، شجاع مسلم. (1986). *البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان*، دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، العراق.

عبد الحر، منذر. (2012). *طقوس الإثم من وقائع أيام المحنة في بغداد*، ط1، شمس للنشر والإعلام، القاهرة، مصر.

عبد الحميد، شاكر. (2000). *التفضيل الجمالي*، مجلة عالم المعرفة، عدد 267.

عبد السلام، نجوى، سحلول، حسن. (1999). *كيف نقرأ*، مجلة الموقف الأدبي، العدد 340، السنة التاسعة والعشرون أب، دمشق، سوريا.

عبد العزيز، سعد عمر. (2015). *فاعلية التلقي بين البلاغة العربية ونظرية التلقي*، مجلة أبحاث، جامعة سرت، كلية الآداب، العدد 7، ليبيا.

عبد الواحد، محمود عباس. (1996). *قراءة النص وجماليات التلقي*، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، القاهرة، دار الفكر العربي.

عز الدين، حسن البنا. (2008). *قراءة الآخر، قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي المعاصر*، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة.

عزام، محمد. (2002). *سلطة القارئ في الادب*، مجلة الموقف الأدبي، العدد 377، السنة 32، دمشق، سوريا.

العزاوي، عقيل زغير عبيس حمزة. (د.ت). *التحولات الفكرية في النص المسرحي العراقي*، جامعة بابل/ كلية الفـنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية.

العزاوي، فاضل. (2000). *رواية القلعة الخامسة*، منشورات الجمل، كولونيا، المانيا.

العسقلاني، أحمد بن علي بن محمد بن حجر. (د.ت). *الإصابة في تمييز الصحابة*، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

العطية، عقيل ابراهيم. (2021). *صفحات من كتاب المسرح العراقي*، ط،1مطبعة العين، الامارات.

عفاني، فؤاد. (2011). *نظرية التلقي*، رحلة الهجرة، دار نينوى، دمشق، سوريا.

العقاد، عباس محمود. (د.ت). *عالم السدود والقيود*، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان.

العكيلي، رحيم. (2012). *وجهي كما انا*، مؤسسة مصر مرتضى للكتاب، ط1، بيروت، لبنان.

العلوي، محمد أحمد بن طباطبا. (2005). عيار الشعر، ط2، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

علي، جواد. (1978). *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

علي، ناصر. (2006). *التلقي في الخطاب المسرحي*، المجلة الثقافية، العدد 66، الجامعة الأردنية، عمان.

عليوي، حافظ. (1999). *مدخل إلى نظرية التلقي*، مجلة علامات في النقد مجلد 9، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.

عمرو، ابي بشر الملقب بسيبويه. (1956). *الكتاب*، مكتبة المثنى، الجزء الأول، بغداد، العراق.

عناني، محمد. (1996). *المصطلحات الأدبية الحديثة*، مكتبة لبنان، بيروت.

العوضي، حمدة. (2022). *نظرية التلقي المفهوم والنشأة قصيدة بعد سنة للشاعر غازي القصيبي انموذجا*، مجلة اللغة العربية وآدابها، المركز القومي للبحوث غزة، مجلد 1، العدد3، غزة، فلسطين.

عياض، القاضي. (1967). *ترتيب المسالك لمعرفة مذهب مالك*، ج1، تحقيق أحمد بكير محمود، مكتبة الحياة، بيروت.

العيد، يمنى. (1998). *فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب*، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان.

العيداني، عبد القادر. (2013). *من أعماق السجون نقرة السلمان قيود تحطمت*، ط1، مؤسسة ثائر العصامي، بغداد، العراق.

العيسى، توفيق. (2012). *كنعانيات الحرية والحياة*، أدب السجون، وثقافة الشارع، جريدة الحياة الجديدة، ع5334.

الغذامي، عبد الله محمد. (1993). *الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مقدمة نظرية دراسة تطبيقية*، الطبعة الثالثة، دار سعاد الصباح، الصفاة، الكويت.

الغذامي، عبد الله محمد. (1994). *سلطان مملكة النص*، فعل القارئ المستقبل ومفعول القراءة كتابات معاصرة، شركة الفلاح للنشر والتوزيع، مجلد 6، العدد 21، بيروت.

الغرباوي، محمد محمد محمود. (1992). *الشعر في سجون مصر من سنة (1882-1980م)*، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الرحمن عبد الحميد، نوقشت بجامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بالزقازيق.

غزوان، عناد. (1994). *مستقبل الشعر وقضاياه النقدية*، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق.

الغزي، عواد كاظم لفتة، مكي، بسمة جبار. (2016). *أيقونة الخراب وتحولات المكان في رواية طقوس الإثم في وقائع أيام المحنة في بغداد للروائي منذر عبد الحر*، مجلة آداب ذي قار، العدد 20.

ف. ف. كوزينوف. (1986). *موسوعة نظرية الادب، الرواية ملحمة العصر الحديث*، ت. د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

فاضل، حامد. (2004). *ما ترويه الشمس ما يرويه القمر*، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق.

الفيصل، سمر روحي. (1994). *السجن السياسي في الرواية العربية*، ط1، طرابلس، لبنان.

القسام، ابتسام. (1998). *المصطلحات القانونية في التشريع الجزائري*، د.ط، قصر الكتاب، البليدة، الجزائر.

القصاب، وليد إبراهيم. (2001). *الشعر بين المرسل والمتلقي*، مجلة الرافد، السنة الثامنة، العدد26، الامارات العربية المتحدة.

كاظم، نادر. (2003). *المقامات والتلقي بحث في انماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث*، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

الكردي، محمد علي. (1999). *ظاهرة التلقي في الادب*، مجلة علامات النقد، مجلد 8، العدد 32.

كريم، إيمان غفور وعثمان ريان مظفر. (2023). *أدب السجون في الأندلس- ابن زيدون أنموذجا*، جامعة أربيل، كلية التربية.

لازم، عربية توفيق. (1971). *الشعر العراقي الحديث منذ عام 1870م حتى قيام الحرب العالمية الثانية*، ط1، مطبعة الايمان، بغداد، العراق.

لبيب، فخري. (1992). *الإبداع والمبدعون في المعتقلات والسجون*، قضايا فكرية، كتابات مجلة الثقافة، ع345.

لعجمان، يوسف. (2013). *عرض نظرية التلقي*، مجلة ديوان العرب، الجزائر.

لعرابي، عائشة. (2016). *صورة المعتقل في الأدب الفلسطيني دراسة نفسية رسالة من المعتقل سميح القاسم أنموذجا*، رسالة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف في المسيلة الجزائر.

لكحل، عبد القادرة. (2019). *دلالة المكان في أدب السجون في المغرب الأقصى رواية تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم لمحمد الرايس*، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة.

لنشتاين، المارهو، جاكوبسن، رومان. (1999). *البنيوية الظاهراتية*، ط1، ت: عبد الجليل الازدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

لوكاش، جورج. (1979). *الرواية كملحمة برجوازية*، ت جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت، لبنان.

لؤلؤة، عبد الواحد. (د.ت). *رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر في العراق السياب ورفاقه*، جامعة فيلادلفيا - عمان - الأردن.

الماجدي، خزعل. (1998). *إنجيل بابل*، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية.

المبارك، محمد. (1999). *استقبال النص عند العرب*، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

المبخوت، شكري. (1993). *جمالية الألفة النص ومتقبله في التراث النقدي*، بيت الحكمة. قرطاج، تونس.

محمد، عبد الناصر حسن. (1999). *نظرية التوصيل*، وقراءة النص الأدبي، ط1، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر.

محمد، عصام الدين دفع الله. (2013). *تعليم العربية عبر الشعر الإسلامي لطلبة المستوى المتقدم غير الناطقين بها دراسة وصفية وتحليلية*، مجلة الجامعة قسم الدراسات الأدبية، العدد الثاني، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا.

محمد، علاء جبر. (2006). *المدارس الصوتية عند العرب*، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى.

محمودي، الازهر. (2012). *انتقام الشنفرة لسميع القاسم في ضوء نظرية القراءة*، جامعة محمد خضير بسكرة، كلية الآداب واللغات.

مطر، أحمد. (2011). *المجموعة الشعرية أحمد مطر*. ط1، بيروت: دار الحرية.

مطلك، حيدر لازم. (1987). *المكان عند الشاعر العربي قبل الإسلام*، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد.

مطلوب، البصير، أحمد، كامل حسن. (2011). *البلاغة والتطبيق*، ط3، مطابع بيروت الحديثة، بيروت، لبنان.

المعوش، سالم. (2003). *شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر*، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

المغناوي، عبد السلام. (2022). *أدب السجون حكايات من عاشوا قهر السجن ومرارة التعذيب*، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، العدد 402، الأردن.

مفتاح، محمد. (1994). *التلقي والتأويل مقاربة نسقية*، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

المقريزي، تقي الدين. (د.ت). *المواعظ والاعتبار المعروف بالخطط المقريزية*، الطبعة الجديدة، دار صادر بيروت، لبنان.

المقيم، طارق بن محمد. (2020). *المتلقي في دراسات عبد الرحمن شكري النقدية في طور نظرية التلقي*، مجلة جامعة الملك عبد العزيز م28,ع1l.

الملوحي، عبد المعين. (1988). *مجموعة المعاني*، ط1، دار طلاس، دمشق، سوريا.

منديل، فؤاد. (2002). *فن كتابة القصة*، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

منصور، إسحاق إبراهيم. (1989). *الموجز في علم الإجرام والعقاب*، ط3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

منصوري، علي. (2008). *البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة*، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر.

الموسوي، عطور. (2021). *وتلك الايام مذكرات طالبة جامعية*، ط1، شركة عارف للأعمال، بيروت، لبنان.

موسى، شمس الدين. (1980). *كلمات على ضفاف الواقعية*، دراسات نقدية في الرواية والقصة، منشورات وزارة الاعلام، بغداد.

ميرقادري، سيد فضل الله؛ وكياني حسين. (2011). *نظرية التلقي في ضوء الأدب المقارن*، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية، العدد 18.

ناصر، عبد الستار. (2000). *قصة خيمة على حريق*، مجلة الموقف الادبي السنة الثلاثون العدد 354 دمشق، سوريا.

ناصر، علي عوجان. (2017). *إدارة السجون في العصر العباسي*، مجلة المؤرخ المصري، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ع51.

النجفي، أحمد الصافي. (1983). *حصاد السجن*، ط1، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان.

النواب، مظفر. (2011). *الاعمال الشعرية الكاملة*، ط1، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس.

هارلو، باربارا. (1992). *من سجن النساء روايات نساء العالم الثالث عن السجن*، مجلة فصول، العدد3، تونس.

الهندي، ناهض. (2020). *من شقوق الظلام*، ط1، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، العراق.

الهندي، ناهض. (2022). *شهقة الحوت*، دار اكاد للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، الطبعة الاولى.

الهواري، أحمد ابراهيم. (1976). *البطل المعاصر في الرواية المصرية*، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر.

هولب، روبرت. (2000). *نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل*، المكتبة الاكاديمية، القاهرة

الهيتي، هادي نعمان. (1978). *الاتصال والتغير الثقافي*، سلسلة الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، العراق.

هيلين، فيرنان؛ واوتان، ميشيل. (1998). *نظرية التلقي*، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء، الطبعة الأولى، حلب، سوريا.

الوائلي، ابراهيم. (1961). *الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر*، ط1، مطبعة العاني، بغداد، العراق.

الوردي، علي. (2014). *دراسة في طبيعة المجتمع العراقي*، ط1، بيروت، لبنان.

ولسن، كولن. (2008). *فن الرواية*، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان.

ياوس، هانز روبرت. (1986). *جمالية التلقي والتواصل الادبي، مدرسة كونستانس الألمانية*، ترجمة سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد 38.

يحيى، بعيطيش. (2011). *خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة*، قسم الاداب واللغة العربية في كلية اللغات والادب، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.

يعقوب، علي سعيد. (2015). *السيرة الذاتية في الأدب العراقي الحديث خصائص النوع السردي*، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور علي حمزة عباس، كلية الآداب/ جامعة البصرة.

Alzaiat, H. (2022). Arabic books of prison literature during (1948-2020): An Analytical Bibliometric Study. *International Journal of Library and Information Sciences*, *9*(4).

Allington, D. (2008). Discourse and the reception of literature: problematising'reader response'. Retrieved from https://dspace.stir.ac.uk/handle/1893/507

Holub, R. C. (1984). Reception theory: a critical introduction. London and New York: Methuen. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/488364

Ihde, D. (1986). *Experimental phenomenology: an introduction.* New York: State University of New York.

Iser, W. (2000). *The range of interpretation.* New York: Columbia University.

Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception*. (T. Bahti, Trans.) Minneapolis: University of Minnesota.

Kasimi, D. (2010). *Prison literature. Department of English*, Licence 3 (Lcapa).

Kinoshita, Y. (2004, November 4). *Reception theory*. Department of Art, University of California Santa Barbara.

Livingstone, S., & Das, R. (2013). *Interpretation/Reception*. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/292047867

Liviu, P. (2015). *Literary reception theories: a review from text to context ،academia română filiala.* Retrieved from https://dacoromanialitteraria.inst-puscariu.ro/pdf/02/10 papadima.pdf.

Lockard, J. (t.y). *US Prison Literature from the Early Republic to Attica*. Unpublished manuscript, English Department, Arizona State University.

Magray, A. U. H., & Farooq, A. (2022). A stylistic study of prison narratives: a critical approach. *Journal of Language and Linguistic Studies*, *16*(2).

Mattityaho, Peled. (1998). "Prison literature. In S Ballas and R. Snir, (eds) *Studies in canonical popular arabic literature*. (pp. 45-52). Toronto, Ontario: York.

Patterson, L. (1990). Literary history. In F. Lentricchia & T. McLaughlin (Eds.), *Critical terms for literary studies* (pp. 250-256). Chicago, IL: University of Chicago

Perminova, A. (2021). *Reception of literary works in the original and translation. A case study: Students' responses.* SHS Web of Conferences, 105, 01005.

Rahima, A.(2008). Dosen Program Studi Pendidikan Bahasa dan Sastra. *Indonesia, Universitas Batanghari JURNAL ILMIAH DIKDAYA, 3*(2), 45-52.

Rockhill, P. H. (1996). *The Reception Theory of Hans Robert Jauss: Theory and Application.* (Doctoral dissertation). Portland State University. Retrieved from https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds/5153

Skrendo, A. (2016). Reception theory: the object, range and goals of research. a commentary to the title and postscript. *Teksty Drugie, 2,* 38-45.

Thompson, M. (1993). Reception theory and the interpretation of historical meaning. *History and Theory, 32*(4), 241–261.

Wu, Y., & Livescu, S. (Eds.). (2011). *Human rights, suffering, and aesthetics in political prison literature.* New York: Lexington Books. ISBN: 978-0739167410.

Wulandari, D. A. (2018). The analysis of the reader's reception novel "pengakuan eks parasit lajang" by ayu utami: a case study of pop literature in solo. advances in social science, *Education and Humanities Research*, 297, 59.

Akpınar, Soner. (2010). Kerim Korcan'ın hikâye ve romanlarında hapishane, 21-36, Türkoloji Dergisi, Turkey.

Bolat, Eren. (2023). Hapishane edebiyatı ve dünya edebiyatında hapishane deneyimleri: Kültürel bağlamlar ve karşılaştırmalı incelemeler, Kriter Yayınevi, Birinci Baskı, İstanbul.

Karabulut, Özcan. (2014). Soruşturma: Türkiye'nin edebiyat serüveninde cezaevi edebiyatı Recuperado de https://birgunkitap.blogspot.com/2014/02/sorusturma-turkiyenin-edebiyat.html

مصادر الأنترنت

أحمد، عدنان حسين. (2011). *أدب السجون في العراق*، موقع مؤسسة الحوار الانساني، https://hdf-iq.org/.

الجراح، حيدر. (2015). *أدب السجون في العراق*، موقع شبكة النبأ، بغداد، https://m.annabaa.org/arabic/books/1306.

حسن، حسين سرمك. (2020). *مقدّمة كتاب "من أدب السجون العراقي" للناقد "حسين سرمك حسن"* (ملف أدب السجون العراقي/7)، موقع الناقد العراقي، https://www.alnaked-aliraqi.net/article/72607.php.

حسن، حسين سرمك، (2024). *صحيفة المثقف*، قراءات نقدية من أدب السجون العراقي.. "سلوى" سجين البريكان الشعرية https://almothaqaf.com/readings-5/.

حمدونة، رأفت. (2016). *أدب السجون في فلسطين التعريف والمميزات*، مقال في جريدة الوطن، عُمان، https://alwatan.om/details/95893.

الحيدري، بلند. (2016). *بلند الحيدري بقلم بلند الحيدري*، صحيفة المدى، ملحق اوراق، https://www.almadasupplements.com//view.php?cat=14768.

الخباز، علي حسين. (2021). *مسرحية السجين علي حسين الخباز*، موقع كتابات رابط نشر المسرحية https://kitabat.blog/ali_alkhabaz/contents/view/details?id=665z

الربيعي، نبيل عبد الامير. (2014). *أدب السجون خلال سنوات الحكم الدكتاتوري في العراق 1963-2003*، صحيفة المدى، بغداد، https://www.almadasupplements.com/view.php?cat=10925

الرفاعي، عبد الله. (2015) "حمامة القنصل".. آخر حكايات قاص عراقي بسجن "بوكا"، موقع الجزيرة، https://www.aljazeera.net/.

الشبيبي، محمد علي. (2014). *من أعماق السجون في العراق موقع الأنطولوجيا*، https://www.google.com/amp/s/alantologia.com/blogs/44453/%3famp=1

الصافي، عبد الرزاق. (2014). *أدب السجون العراقي في مرحلة البعث روايات وقصص ومذكرات وسير ذاتية*، صحيفة الشرق الاوسط، لندن، https://aawsat.com/home/article/168291.

العراقي، حسين. (2020). *مسرحية بقايا*، مجلة الفرجة، تونس، نُشِرت في الثلاثاء، يونيو 30, 2020، رابط النشر https://www.alfurja.com/?p=38118 .

عصمت، رياض. (2020). *هل يعتبر أدب السجون واقعيا؟*، موقع الحرة https://www.google.com/amp/s/www.alhurra.com/different-angle/Is-prison-literature-realistic%3famp

محرّر موقع الناقد العراقي. (2019). *من أدب السجون في العراق*، صحيفة كتابات الالكترونية، https://kitabat.com/cultural/.

مراد، فادي. (2019). *من أدب السجون العراقي": ثمانية نماذج*، صحيفة العربي الجديد، https://www.alaraby.co.uk/.

يونس، سراء. (2016). *من أدب السجون العراقي*، سلسلة نقدية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة والسياحة والاثار، بغداد، https://www.darculture.com/

GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR…