جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل/ كلية الآداب
مجلة آداب الرافدين

مَجَلَّةُ

آدَابِ الرَّافِدَيْنِ

مجلة فصليَّة علميَّة مُحكَّمة

تصدر عن كلية الآداب – جامعة الموصل

ملحق

العدد الواحد والتسعين/ السنة الثانية والخمسون

جمادى الثانية – ١٤٤٤هـ / كانون الأوَّل ٢٠٢٢/١٢/٢٩م

رقم إيداع المجلة في المكتبة الوطنية ببغداد : ١٤ لسنة ١٩٩٢

ISSN 0378- 2867
E ISSN 2664-2506

للتواصل:

radab.mosuljournals@gmail.com

URL: https://radab.mosuljournals.com

آداب الرافدين

مجلة محكّمة تعنى بنشر البحوث العلميَّة الموثّقة في الآداب والعلوم الإنسانيَّة

باللغة العربيَّة واللغات الأجنبيَّة

ملحق العدد الواحد والتسعين السنة: الثانية والخمسون/ جمادى الثانية – ١٤٤٤هـ / كانون الأوَّل ٢٠٢٢م

رئيس التحرير: الأُستاذ الدكتور عمار عبداللطيف زين العابدين (المعلومات والمكتبات) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق

مدير التحرير: الأُستاذ المساعد الدكتور شيبان أديب رمضان الشيبانيّ (اللغة العربية) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق

أعضاء هيئة التحرير :

الأُستاذ الدكتور حارث حازم أيوب (علم الاجتماع) كلية الآداب/جامعة الموصل/العراق

الأُستاذ الدكتورة وفاء عبداللطيف عبد العالي (اللغة الإنكليزية) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق

الأُستاذ الدكتور مقداد خليل قاسم الخاتوني (اللغة العربية) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق

الأُستاذ الدكتور علاء الدين أحمد الغرايبة (اللغة العربية) كلية الآداب/جامعة الزيتونة/الأُردن

الأُستاذ الدكتور قيس حاتم هاني (التاريخ) كلية التربية/جامعة بابل/العراق

الأُستاذ الدكتور مصطفى علي الدويدار (التاريخ) كلية العلوم والآداب/جامعة طيبة/ السعودية

الأُستاذ الدكتورة سوزان يوسف أحمد (الإعلام) كلية الآداب/جامعة عين شمس/مصر

الأُستاذ الدكتورة عائشة كول جلب أوغلو (اللغة التركية وآدابها) كلية التربية/جامعة حاجت تبه/ تركيا

الأُستاذ الدكتورة غادة عبدالمنعم محمد موسى (المعلومات والمكتبات) كلية الآداب/جامعة الإسكندريّة

الأُستاذ الدكتور كلود فينثز (اللغة الفرنسية وآدابها) جامعة كرنوبل آلب/فرنسا

الأُستاذ المساعد الدكتور أرثر جيمز روز (الأدب الإنكليزي) جامعة درهام/ المملكة المتحدة

الأُستاذ المساعد الدكتور سامي محمود إبراهيم (الفلسفة) كلية الآداب/ جامعة الموصل/ العراق

سكرتارية التحرير:

التقويم اللغوي: م.د.خالد حازم عيدان – مقوّم لغوي/ اللغة العربيَّة

م.م.عمَّار أحمـــــد محمود – مقوّم لغوي/ اللغة الإنكليزيَّة

المتابعـــــــة:

مترجم.إيمان جرجيس أمين – إدارة المتابعـــــة

مترجم.نجلاء أحمد حسين – إدارة المتابعـــــة

قواعد تعليمات النشر

١- على الباحث الراغب بالنشر التسجيل في منصة المجلة على الرابط الآتي:
https://radab.mosuljournals.com/contacts?_action=signup .

٢- بعد التسجيل ستُرسل المنصة إلى بريد الباحث الذي سجل فيه رسالة مفادها أنَّه سجَّل فيها، وسيجد كلمة المرور الخاصة به ليستعملها في الدخول إلى المجلة بكتابة البريد الإلكتروني الذي استعمله مع كلمة المرور التي وصلت إليه على الرابط الآتي:
https://radab.mosuljournals.com/contacts?_action=login .

٣- ستمنح المنصة (الموقع) صفة الباحث لمن قام بالتسجيل؛ ليستطيع بهذه الصفة إدخال بحثه بمجموعة من الخطوات تبدأ بملء بيانات تتعلَّق به وببحثه ويمكنه الاطِّلاع عليها عند تحميل بحثه .

٤- يجب صياغة البحث على وفق تعليمات الطباعة للنشر في المجلة، وعلى النحو الآتي :

- تكون الطباعة القياسية على وفق المنظومة الآتية: (العنوان: بحرف ١٦/ المتن: بحرف ١٤/ الهوامش: بحرف ١١)، ويكون عدد السطور في الصفحة الواحدة: (٢٧) سطرًا، وحين تزيد عدد الصفحات في الطبعة الأخيرة عند النشر داخل المجلة على (٢٥) صفحة للبحوث الخالية من المصورات والخرائط والجداول وأعمال الترجمة، وتحقيق النصوص، و (٣٠) صفحة للبحوث المتضمنة للأَشياء المشار إليها يدفع الباحث أجور الصفحات الزائدة فوق حدّ ما ذُكر آنفًا .
- تُرتَّب الهوامش أَرقامًا لكل صفحة، ويُعرَّف بالمصدر والمرجع في مسرد الهوامش لدى وورد ذكره أول مرة، ويلغى ثبت (المصادر والمراجع) اكتفاءً بالتعريف في موضع الذكر الأول ، في حالة تكرار اقتباس المصدر يذكر (مصدر سابق).
- يُحال البحث إلى خبيرين يرشِّحانه للنشر بعد تدقيق رصانته العلمية، وتأكيد سلامته من النقل غير المشروع، ويُحال – إن اختلف الخبيران – إلى (مُحكِّم) للفحص الأَخير، وترجيح جهة القبول أَو الرفض، فضلًا عن إحالة البحث إلى خبير الاستلال العلمي ليحدد نسبة الاستلال من المصادر الإلكترونيَّة ويُقبل البحث إذا لم تتجاوز نسبة استلاله ٢٠% .

٥- يجب أن يلتزم الباحث (المؤلِّف) بتوفير المعلومات الآتية عن البحث، وهي :

- يجب أن لا يضمّ البحث المرسل للتقييم إلى المجلة اسم الباحث، أي: يرسل بدون اسم .
- يجب تثبيت عنوان واضح وكامل للباحث (القسم/ الكلية او المعهد/ الجامعة) والبحث باللغتين: العربية والإنكليزية على متن البحث مهما كانت لغة البحث المكتوب بها مع إعطاء عنوان مختصر للبحث باللغتين أيضًا: العربية والإنكليزية يضمّ أَبرز ما في العنوان من مرتكزات علمية .
- يجب على الباحث صياغة مستخلصين علميين للبحث باللغتين: العربية والإنكليزية، لا يقلَّان عن (١٥٠) كلمة ولا يزيدان عن (350)، وتثبيت كلمات مفتاحية باللغتين: العربية والإنكليزية لاتقل عن (٣) كلمات، ولا تزيد عن (٥) يغلب عليهنَّ التمايز في البحث.

٦- يجب على الباحث أن يراعي الشروط العلمية الآتية في كتابة بحثه، فهي الأساس في التقييم، وبخلاف ذلك سيُردّ بحثه ؛ لإكمال الفوات، أمَّا الشروط العلميَّة فكما هو مبيّن على النحو الآتي :

- يجب أن يكون هناك تحديد واضح لمشكلة البحث في فقرة خاصة عنوانها: (مشكلة البحث) أو (إشكاليَّة البحث) .
- يجب أن يراعي الباحث صياغة أسئلة بحثيَّة أو فرضيَّات تعبِّر عن مشكلة البحث ويعمل على تحقيقها وحلِّها أو دحضها علميًّا في متن البحث .
- يعمل الباحث على تحديد أهمية بحثه وأهدافه التي يسعى إلى تحقيقها، وأن يحدِّد الغرض من تطبيقها.
- يجب أن يكون هناك تحديد واضح لحدود البحث ومجتمعه الذي يعمل على دراسته الباحث في بحثه .
- يجب أن يراعي الباحث اختيار المنهج الصحيح الذي يتناسب مع موضوع بحثه، كما يجب أن يراعي أدوات جمع البيانات التي تتناسب مع بحثه ومع المنهج المتَّبع فيه .
- يجب مراعاة تصميم البحث وأُسلوب إخراجه النهائي والتسلسل المنطقي لأفكاره وفقراته.
- يجب على الباحث أن يراعي اختيار مصادر المعلومات التي يعتمد عليها البحث، واختيار ما يتناسب مع بحثه مراعيًا الحداثة فيها، والدقة في تسجيل الاقتباسات والبيانات الببليوغرافية الخاصة بهذه المصادر.
- يجب على الباحث أن يراعي تدوين النتائج التي توصل إليها ، والتأكُّد من موضوعاتها ونسبة ترابطها مع الأسئلة البحثية أو الفرضيات التي وضعها الباحث له في متن بحثه .

٧- يجب على الباحث أن يدرك أنَّ الحُكْمَ على البحث سيكون على وفق استمارة تحكيم تضمّ التفاصيل الواردة آنفًا، ثم تُرسل إلى المُحكِّم وعلى أساسها يُحكَّم البحث ويُعطى أوزانًا لفقراته وعلى وفق ما تقرره تلك الأوزان يُقبل البحث أو يرفض، فيجب على الباحث مراعاة ذلك في إعداد بحثه والعناية به .

تنويه:

تعبِّر جميع الأفكار والآراء الواردة في متون البحوث المنشورة في مجلتنا عن آراء أصحابها بشكل مباشر وتوجهاتهم الفكريَّة ولا تعبِّر بالضرورة عن آراء هيأة التحرير فاقتضى التنويه

رئيس هيئة التحرير

المحتـــويـــات

العنـوان	الصفحة
بحوث اللغة العربية	
صور إضافة الظرف (مع) إلى ضمير المُخاطب ودلالاتها في القرآن الكريم أحمد عبدالستار فاضل و فراس عبدالعزيز عبدالقادر	30-1
الآخر محاربًا في شعر ابن الدَّهان الموصليّ (ت581هـ) عجيل مد الله أَحمد و مقداد خليل قاسم	80 -31
الطَّيفُ في شعرِ ابنِ نُباتةَ المَصريّ فارس ياسين محمد الحمداني	102 -81
اعتراضات نُقْرَه كار (ت776هـ) الصرفيَّة في شرح شافية ابن الحاجب (646هـ) هلال علي محمود	132 -103
الشخصية الإشكالية ومستويات وعيها في عالم (متاهات) برهان شاوي الروائي نورا وريا عزالدين و شادان جميل عباس	172 -133
الزمن السّردي في قصص جابر خليفة جابر يونس جاسم محمد سالم و بسام خلف سليمان	198 -173
الصورة المشهديَّة: الثابتة والمتحرِّكة في شعر حسب الشيخ جعفر ملكة عصام ياسين	219 -199
التوكيد بوصفه عارضًا نحويًّا في الحديث النبوي الشريف حديث: "إِنَّما الأَعمالُ بالنيَّات" أُنموذجًا مصعب إسماعيل عمر و ثامر عبدالجبّار نصيّف	244 -220
أَنماطُ الحالِ ودلالاتُها في معلَّقةِ طرفة بن العبد إسماعيل حميد حمد أَمين و مظفر الدين عثمان حمد صالح	265 -245
دلالة الأَفعال المقيَّدة بحرف الجر في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش إسراء غانم أَحمد	301 -266
الارتداد الزمني في رواية ظلال الوأد لـ(منيرة السبيعي) سروى صباح رجب	329 -302
تنوع الدلالات في نماذج مختارة من شعر الهذليين أَحمد يعقوب الجبوري	352 -330
ميميَّة حسَّان بن ثابت ألم تسأل الدار "دراسة تحليليَّة نقديَّة" وضَّاح حسن خضر حسن	372 -353
الصورة بوصفها إدانة للواقع في رواية (العراق سينما) لأَحمد إبراهيم السعد ليث طالب ذنون	386 -373
المعرب على أَكثر من ثلاثة أَوجه من المصدر المعرفة المنصوب المحذوف فعله في كتاب الدر المصون للسمين الحلبي شذى محمد مصطفى رشيد	405 -387
بحوث التاريخ والحضارة الإسلاميَّة	
العلاقات الاقتصاديَّة التركيَّة الليبيَّة 1989-2011م صبا طلال عمر طلال و محمد علي محمد عفين	420 -406
مُعلِّمو السلاطين العثمانيين الشيخ آق شمس الدين أُنموذجًا (1389-1459م) دراسة تاريخيَّة أَمين غانم محمد و عماد عبدالعزيز يوسف	455 -421
انتفاضة علي باشا جان بولاد في ولاية حلب 1605-1607م أَحمد محمد نوري أَحمد العالم	489 -456
كتابُ "تاريخ مدينة السلام" ومؤلِّفه الخطيب البغدادي حميدي خضير جمعة	508 -490

بحوث علم الاجتماع	
منظمات المجتمع المدني ودورها في الاستقرار السياسي دراسة تحليليَّة في علم الاجتماع السياسي إيمان حماديّ رجب و حسن راشد جاسم	509 - 535
عزوف التلاميذ والطلبة عن التسجيل للدراسة التركمانيَّة في محافظة نينوى (الأَسباب- النتائج- الحلول) عدنان حازم عبد أَحمد	536- 570
بحوث الفلسفة	
فلسفة أَفلاطون على نظريَّة الفارابي السياسيَّة (دراسة تحليليَّة مقارنة) ليلى يونس صالح	571- 601
بحوث الشريعة والتربية الإسلاميَّة	
خصائص النبي (ﷺ) في الآيتين (157_158) من سورة الأَعراف -دراسة تحليليَّة تفسيريَّة- نغم قاسم أحمد الأَرمني و رائد سالم شريف	602- 621
بحوث المعلومات وتقنيات المعرفة	
المكتبة العامة المركزية في الموصل: دراسة في واقعها ومقترحات تطويرها وسن سامي سعدالله	622- 649
بناء نظام خبير لتصنيف الرسائل والأَطاريح الجامعيَّة باستخدام خوارزميَّة (Naïve Bayes): دراسة تجريبيَّة إيناس جاسم هادي	650- 689
بحوث علم النفس وطرائق التدريس	
اتجاه طلبة الجامعة نحو التعليم الإلكتروني وعلاقته بالتنظيم الذاتي الأَكاديمي عدي نعمت بطرس عجاج	690- 737
صعوبات تدريس مادة الفيزياء في المرحلة الثانوية من وجهة نظر مدرسي الفيزياء في مدينة الموصل طارق موفق سحري	738- 776
بحوث القانون	
أثر حالة الضرورة لارتكاب الجريمة في المسؤولية في الشريعة الإسلاميَّة والقانون العراقي شيروان عمر رسول و عادل عبدالله حمد	777-817

CC BY

الصورة بوصفها إِدانة للواقع في رواية (العراق سينما) لأَحمد إِبراهيم السعد

ليث طالب ذنون *

تأريخ التقديم: 2022/3/31 تأريخ القبول: 2022/4/10

المستخلص:

تسعى هذه الدراسة إلى إظهار أهمية الصورة في المشغل السردي, بِبَيان أهميتها على مستوى السرد فضلاً عن الشعر؛ إذ إنّ التاريخ الطويل من الاقتران بين الصورة والشعر جعلها (الصورة) ملازمة للشعر وبقي وجودها السردي بعيداً عن أنظار الدارسين؛ لذا تؤكّد هذه الدراسة على أنّ للصورة حضوراً سرديّاً فعّالاً, تبرز هذه الفعّالية من الاستعمال الواعي لها, وهذا ما عملت هذه الدراسة على إظهاره من إبراز الجانب النقدي للصورة المتضمّنة في رواية (العراق سينما) للروائي أحمد إبراهيم السعد, فتوزعت المحاور بشكل عام على: إبراز الأهمية التاريخية للصورة, وأهميتها في العمل الروائي, ومن ثمّ إظهار فاعلية الصورة بوصفها أداةً للنقد والتمحيص للواقع, وإظهار جماليات هذا الاستخدام من قبل الروائي.

الكلمات المفتاحية: الصورة, الأدب والواقع, الرواية, نقد الواقع.

المدخل النظري:

1- التعريف بالصورة

اعتنى النقد الأدبي بالصورة, بوصفها مكوّناً أساساً في النص الإبداعي, منذ القِدم؛ إذ نجد أرسطو يقرن الصورة بالاستعارة والتشبيه بقوله: "إنّ الصورة أيضاً مجازٌ"[1], وتنقّل مفهوم الصورة عبر القرون بين النقاد القدماء من الغرب والعرب ثمّ وصولاً إلى النقد الحديث, ومن تنقّله مرّ بانعطافات مفهومية متعددّة تعدّد

* مدرس مساعد/كلية الإمام الأعظم الجامعة/نينوى.

(1) الخطابة, أرسطوطاليس, تحقيق: عبد الرحمن بدوي, دار القلم, بيروت, 1979: 195

الاتجاهات الأدبية والنقدية, فأضفى هذا التعدد والتنوع صعوبة في تحديدها بوصفها مصطلحاً ذا مكانة كبيرة في العملية الإبداعية. ومع ذلك سنأخذ ببعض التعريفات التي تضيء أكثر من جانب للصورة من زاوية فلسفية ونفسية وفنية, "فالصورة –فلسفياً – هي وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلة معرفة الأشياء"[1], فالذهن يعمل بوساطة الصور, يبني تصورات عن الواقع ويحبكها في جذيلة تشكّل فكرة جديدة, أمّا الصورة سيكلوجياً, فهي "التذكّر الواعي لمدرك حسّي سابق, كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة"[2], بناءً على أنّ ما يتمّ تصوّره يكون خاضعاً للواقع, مهما بدا التصوّر غريباً وبعيداً وغير واقعي, فهو في نهاية المطاف يتمّ تشكيله انطلاقاً من الواقع, وإذا ما بحثنا عن تعريف للصورة – بين التعريفات الكثيرة – في النقد الأدبي, وجدنا أنّ سي. دي لويس, يعرّفها بأنّها "رسم قوامه الكلمات"[3], أي بتعبير آخر, الصورة رسم بالكلمات, وهو تعريف يحيلنا إلى فنّ التشكيل, فكأنّنا أمام لوحات مرسومة ومنمّقة ذات تشكيلات تعرض رؤية الفنّان وتحيل إلى واقع وتتعامل معه تعاملاً جدليّاً, لكن بدل ضربات الفرشاة نرى أمامنا ضربات اللغة – إن صحّ التعبير – تؤلّف لنا تشكيلاً صوريّاً يختزن داخله الألوان والروائح والأصوات واللمس بدل الاقتصار على اللون, فعوض استخدام اللون تحلّ اللغة أداة طيّعة في رسم الصورة.

2– أهمية الصورة:

تشكّل الصورة في النصّ الإبداعي أداة رئيسةً ومشكّلاً أساساً فيه, فضلاً عن كونها تمثّل بؤراتٍ موزعة على جسد النص الإبداعي, تعمل على شحن النص بحمولات جمالية وفكرية؛ إذ قد تختزل الصورة ألف كلمة في سطرٍ واحد أو نصف السطر[4]؛ لِمَا لها من قدرة هائلة على دمج وتركيز وضغط المعنى في قليل من الكلمات, ويكمن سرّ اختزالها للمعنى من كونها ذات طبيعة متعددة الوجوه, فكلّ وجه

(1) الرؤية والعبارة, عبد العزيز موافي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 2010: 429

(2) م, ن: 429

(3) الصورة الشعرية, سي. دي لويس, ترجمة: د. احمد نصيف الجنابي وآخران, منشورات وزارة الثقافة والإعلام, العراق, 1982: 21

(4) يُنظر: بلاغة الصورة الروائية, جميل حمداوي, ط1, 2014: 15

منها يعكس جانباً يختلف عن الجانب الآخر, مبرزةً بذلك ثقافة المتلقّي الذي قد تستفزّه صورةٌ ما لتستخرج من مخزونه الثقافي الكمّ الهائل, ثمّ يأتي متلقٍّ آخر يجذبه وجه آخر للصورة نفسها, فتعمل معه العملية ذاتها مع المتلقّي الأول, وهكذا دواليك.

قد يُقال إنّ الكلام عن تعدد أوجه الصورة ينطبق على تعدد أوجه النصّ الأدبي بشكلٍ عام, وهذا صحيح إلى حدّ ما, لكنّه لا ينطبق بالدرجة نفسها؛ لأنّ طبيعة الصورة أنّها دائماً تكون محمّلة بالكثافة المعنوية – من المعنى – وهذا لا ينطبق على النصّ الأدبي كلّه, هنا يكمن الفرق.

3- الصورة في الرواية

إنّ الصورة في المجال الأدبي دائماً ما ترد مرتبطة بالشعر بالدرجة الأولى, وهو ما جعل كلمة (الشعرية) وصفاً ملازماً لها, فعندما يُراد الكلام عن الصورة في النصّ الأدبي يقال (الصورة الشعرية), بسبب التاريخ الطويل من الارتباط بين الشعر والصورة, "حتى إنّ تعريف الشعر ذاته ارتبط – بشكل عضوي – بالصورة, إذ طُرِحَ تعبيرُ أنّ الشعر تفكير بوساطة الصور كشعار للاتجاه الرومانسي الذي بزغ في ألمانيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر"[1], إنّ هذا الارتباط جعل النقاد لا يلتفتون إلى وجود الصورة في النص النثري إلّا نادراً, فنجد أرسطو مثلاً يشير إلى فائدة وجودها في النثر ثم يحذّر من الإكثار منها, بقوله: "وما أنفع الصورة في الكلام أيضاً, ولكن ينبغي أن نقل استعمالها لأنّها من الشعر"[2], فهو يشير هنا إلى أنّ وجودها في الكلام النثري له فائدته, أي فائدته في التخييل ورسم المعنى, ثمّ ينصح بالإقلال منها في الكلام لأنها من الشعر, فينسبها إلى الشعر أصالةً. أمّا في النقد المعاصر فنجد أنّ هناك اهتماماً أكبر بهذا الجانب في النص السردي, ومن النقّاد المهتمّين بهذا الجانب نذكر: (محمّد أنقار, جميل حمداوي, عبد اللطيف

(1) الرؤية والعبارة: 425

(2) الخطابة: 196

الزكري)[1]وغيرهم, ممّن أفردوا مؤلفات خاصة بالصورة في النص الروائي, إذ بات من المسلّم به أنّ الصورة لها حضور فاعلٌ في الرواية ولها وظائفها المهمة, على مستوى البويطيقيا وعلى المستوى الأيديولوجي, بوصفها ممثّلة بؤرات تتوزع الكون النصي.

4- الأدب والواقع:

مهما تعدّدت التيارات والمناهج الأدبية محاولة في بعضها الابتعاد والانزواء عن الواقع, فهي في حقيقة الأمر تقوم على علاقة جدليّة مع الواقع سواء أفصحت عن ذلك أم لم تفصح, وحتى إن ادّعت عكس ذلك, فكلّ تيّار أدبي سواء أكان انطلاقاً من الواقع وتعاملاً معه بشكل مباشر, كما في الواقعية الاشتراكية, أم انزواءً عنه, وتبرُّؤاً منه, كما في الشكلانية الروسية, فهو في الحالتين كلتيهما يسجّل موقفاً تجاه الواقع ويمثّل فلسفة خاصّة في التعامل معه.

وتعدّ الرواية أقرب إلى التعامل مع الواقع من الشعر, بوصفها نوعاً أدبياً منفتحاً على علاقة جدليّة قويّة مع الواقع؛ إذ كثيراً ما شكّلت الرواية انعكاساً مباشراً للواقع ورؤيةً ممثّلة نظرة المبدع إلى الواقع, وانعكاساً لفهمه له, بل لفهم مجتمع كامل له.

القسم الإجرائي:

1- العنوان بوصفه عتبة

(العراق سينما) بهذا العنوان يضعنا الروائي (أحمد إبراهيم السعد) على عتبة نصّ روايته – موضوع بحثنا هذا –, ومعلوم أنّ العتبة العنوانية, بوصفها جزءاً من عتبات أُخَر, تشكّل مهاداً أوّلياً يُسهم مع غيره من المهادات\العتبات في خلق محاورة جدلية مع المتلقّي, بناءً على قصديات مختلفة ومتعدّدة, تعمل بوصفها أدوات في يد الكاتب على تحقيق وظائف عدّة, وللعنوان تقسيمات متعدّدة بحسب طبيعة العنونة,

(1) محمّد أنقار له كتاب (بناء الصورة في الرواية الاستعمارية), جميل حمداوي له كتاب (بلاغة الصورة الروائية), عبد اللطيف الزكري له كتاب (وظيفة الصورة في الرواية)

منها "عناوين أدبية, وعناوين تعتمد على المجاز المرسل والكناية, وآخر ذو ترتيب بنائي رمزي"[1] وغيرها ممّا يمكن استنباطه من الأعمال الإبداعية.

يراهن النص الروائي هنا على خلق حالة دهشة وتأمّل لدى المتلقّي منذ العنوان (العراق سينما), إذ يتكوّن من مبتدأ وخبر اِسميّين, والاسم في اللغة يدلّ على الثبات والدوام, وكلمة (سينما) تحيلنا إلى مستويات عدّة من المعاني, تزداد هذه المستويات في تعدّدها بعد قراءة النصّ الروائي, ممّا يعني أنّ العنوان يختزن دلالات متعدّدة, منها ما هو آنيّ, ومنها ما هو مؤجل إلى حين قراءة متن النصّ.

تحيّل كلمة (سينما) إلى فعل التجمهر لأجل الفُرجة, كما تحيل إلى وجود ممثّلين يعبّرون عن شخصيات لا تمثّلهم بالضرورة, بل يقومون بتمثيل أدوارها, وتحيل إلى الدراما والتأثير الوجداني, وعلى المستوى التداولي فهي تحيل إلى السخرية, فممّا هو مستخدم في حياتنا اليومية في العراق, حينما نودّ أن نقول إنّ فلاناً صار فُرجةً ومحلّاً للاستهزاء والتندّر من الناس, نقول عنه (صار سينما), أو – بلهجتنا العامية – (سويته سينما) أي جعلت منه فُرجة يتسلى الناس بالنظر إليه, سخريةً, وإهانةً.

فضلاً عن أنّ العنوان يشكّل صورة مجازية استعارية, تعمل هذه الصورة من المستويات المتعددة التي توحي بها, ممّا ذكرناه آنفاً, من إيجاد حالة من الإدانة تُستشف بتأمّل العنوان؛ لأنّ الإخبار عن العراق, بوصفه أرضاً انبثق منها فجر التاريخ الإنساني الثقافي والفكري, بأنّه (سينما) هو اختزال رهيب متعمّد, كأنّه يقول – بالمعنى السلبي – : العراق فُرجةً.

2– الصور المشكّلة للمتن الروائي:

بالاستناد إلى الآلية الاستقرائية للنص الإبداعي – موضوع الدراسة – بحثنا عن تنويعات الصورة ووظائفها في النص, ومن هذا المنطلق تناولنا الصورة من منطلقين: الأول: من موضوع الصورة, الثاني: من طبيعة الصورة, متناولين نوعين لكل تقسيم.

أولاً– موضوع الصورة:

(1) عتبات, عبد الحق بلعابد, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2008: 79

نظرنا إلى الصورة هنا إلى الموضوع, أي بما تحويه داخلها من هدف إيصاليّ تتغيّا به المتلقّي؛ إذ وجدنا صوراً حاملة لموضوع متضمّن تتمحور حوله آلية اشتغالها داخل النصّ, بوصفه الموضوع المؤسس لهذا النوع من الصورة, ومن هذا المنطلق قسّمنا الصورة إلى قسمين:

أ- الصورة الأيرونية: هي الصورة التي يتمّ رسمها بريشة المخادعة الأسلوبية, فتكون صورتها النهائية محتوية على موضوع يدعو المتلقّي إلى الابتسامة المرّة, إذ يشير مصطلح الأيرون إلى المفارقة والسخرية, وترد كلمة آيرونيئيا أول مرة في كتاب أفلاطون بعنوان الجمهورية, إذ يطلقها سقراط على أحد ضحاياه, وتفيد كلمة آيرون عند ديموستينس رجلاً يتهرّب من مسؤولياته كمواطن بادّعاء عدم اللياقة [1], وهو ما يؤدّي معنى التغاير بين الظاهر والباطن, وهو ما استقرّ عليه أسلوب المفارقة في النصّ الأدبي فيما بعد من خلال التغاير بين ظاهر النصّ وما يرمي إليه, والمفارقة في إحدى جوانبها هي "الهزء والسخرية"[2], ونجد هذا الأسلوب في رواية (العراق سينما) عندما يصعد الناس إلى أسطح بيوتهم يتفرّجون على الطائرات وهي تنقل الجثث الآتية من جبهات القتال.

((- صاح خضير شبوط: ثمانية وعشرين جثة.

- صحح له حاتم: لا تسويها مثل كل مرة بالقرآن الكريم العدد الصحيح خمسة وعشرين.

- صرخ ياسين: الله أكبر هاي ثالث طيارة تنزل وبسببكم يضيع الحساب.

قال خضير: ولك أنت مثل المذيع يقلل عدد الشهداء بالتلفزيون))[3]

نحن أمام صورتين إحداهما داخل الأخرى, فالصورة الأولى تتبلور في ((أنت مثل المذيع يقلل عدد الشهداء)), وهذه الصورة التي ظاهرها كلام عابر بين شخصيّتين, تحاول إحداهما التهكّم على الأخرى بتشبيه تصرفها بتصرّف "المذيع" الذي يقلّل من

(1) يُنظر: موسوعة المصطلح النقدي, المفارقة وصفاتها, د. سي. ميويك, ترجمة عبد الواحد لؤلؤة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط1,المجلد الرابع, 1993: 26

(2) موسوعة المصطلح النقدي, المجلد الرابع: 28

(3) العراق سينما, أحمد إبراهيم السعد, المعقدين للنشر, البصرة, ط1, 2020: 6-7

عدد الشهداء, وهو يلقي على مسامع الناس أعدادهم, وباطن هذه الصورة بوح بما يمارسه المذيع الإعلام من تزييف للحقائق, بوصفه مؤسّسة مسيّسةً تعمل على إرضاء طموحات الحاكم, والتغطية على سوءات هذه الطموحات. أمّا الصورة الثانية؛ فهي تضمّ الحوار كاملاً, إذ قام السارد بتمرير صورة رسمها من ملامح عامّة عن اهتمامات الأطفال وحواراتهم. إنّهم يتحاورون ويتجادلون في عدد الطائرات وعدد الجثث, ما أتعسها من طفولة, وما أتعسها من حياة تكون هذه أجواؤها !.

ب-الصورة الرمزية: إنّ النصّ الأدبي الذي يتّسم بعمق الرؤية والمعالجة لموضوعه, غالباً ما يدخل الرمز بوصفه عنصراً أساساً في تشكيله, فما يؤدّيه الرمز لا يمكن تأديته بغيره, إذ إن "الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير"[1]؛ لكونه يبتعد عن المباشرة في الدلالة, والسبب في ابتعاد الرمز عن المباشرة والالتصاق بالإيحاء والتكثيف أنّه "محاولة تقديم حقيقة مجرّدة أو شعور أو فكرة غير مُدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة"[2], فالرمز في أوسع تعريفاته هو "شيء يُعتبر ممثلاً لشيء آخر"[3], يرمز الصليب إلى صلب المسيح, والصليب المعقوف يرمز إلى النازية, والحمامة ترمز إلى السلام وهكذا, ولا يعني هذا أنّ العلاقة بين الرمز والمرموز له دائماً هي علاقة مشابهة وتوافق عرضيّ "إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز, وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو التشابه الظاهري"[4], فنجد وراء الرمز قصة كاملة عميقة في المعنى, فالعلاقة بين الصليب والمسيح المصلوب ليست مجرد علاقة تشابه شكليّ, بل وراء الرمز (الصليب) قصة واعتقاد وتاريخ طويل يتمّ اختزاله وتكثيفه بطريقة موحية.

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة, علي عشري زايد, مكتبة ابن سينا, القاهرة, ط4, 2002: 104

(2) نقلاً عن: م, ن: 104

(3) معجم المصطلحات الأدبية, إبراهيم فتحي, المؤسسة العربية للناشرين المتحدين, تونس: 171

(4) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر, محـــمد فتوح أحمد, دار المعارف, ط3, 1984: 34

وعلى المستوى النصّي فإنّ الرمز تركيب لغوي يرمز إلى فكرة أو حالة أو شعور, إذ يقوم هذا التركيب اللغوي بالإيحاء بحالة شعورية, مُختلقة من عناصر حسّية, تشير بشكلٍ خفيّ إلى المرموز إليه المعنوي المجرّد, والصورة الرمزية هي الصورة التي رُسمت بالكلمات وتمّ تكثيفها وحقنها بالإيحاء؛ لتقوم بعمل الرمز, فكانت بذلك صورة رمزية, والفارق بين الرمز والصورة الرمزية دقيق, "فالفارق بينهما ليس في نوعية كلّ منهما بقدر ما هو في درجته من الإيحاء والتجريد, فكلاهما يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراءه, وكلاهما يعتمد على ما يلحظه المبدع من شبه بين الصورة وما تمثله, والرمز وما يوحي به بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية, يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد, فيصبح طبيعة مستقلة لا علاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسي"[1] الذي يتمّ استلهامه من قبل المتلقّي, وهذا الأثر النفسي يختلف بطبيعة الحال من متلقٍّ إلى آخر, بحسب الحمولة المعرفية والثقافية والتجربة الحياتية, وهذا يؤدّي إلى انفتاح النص الأدبي وثرائه من جهة التلقّي.

وقد أدّت الصورة الرمزية في رواية (العراق سينما) هذا التكثيف والإيحاء الذي تكلمنا عنه, كما في الصورة التي تأتي من السرد بشكلٍ خاطف وسريع, إذ يقول السارد متحدّثاً عن نفسه وعن صديقيه (نجم وخضيّر): ((في أروقة المستشفى العسكري القريب من المطار سمعنا أصوات سيارات الإسعاف تهتك صمت المساء مثل بكاء رضع في دار عجزة))[2].

لو قمنا بنظرة من أعلى لوجدنا أنّنا ننظر إلى حيّ سكنيٍّ يقع جانبه مطار عسكري, مستشفى عسكري, ومبنى فيه ثلاجة موتى, هذا الحيّ المبني من كلمات هو انعكاس لواقع حيّ يعيشه العراقي, وليس من نسج الخيال, ووجود هذا الحيّ السكني الضاجّ بالعوائل والأماني, ووجود هذا المطار وهذا المستشفى والمروحيات وأصوات الإسعافات إلى جانبه, يمثّل حالة عصيّة على الوصف, هي أقرب إلى التناقض وإلى الغرائبي منه إلى الواقعي, إنها حالة نشاز؛ لذا جاءت الصورة الواصفة لها شبيهة

(1) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: 330

(2) العراق سينما: 15

بها: ((مثل بكاء رضع في دار عجزة)), ما الرابط بين بكاء رضع وبين دار عجزة؟ إنّه الرابط نفسه الذي يربط بين وجود المطار والمستشفى العسكري وثلاجة الموتى وأصوات الإسعافات وبين وجود الحيّ السكنيّ قربهم, إنّه النشاز والخروج على المألوف, إنّه تغليب العسكري على المدني, إنّه عسكرة المدينة, فالصورة الغريبة التي تكوّنت من وجود أصوات أطفال رضّع في مكان مخصص لكبار السنّ هي رمز يوحي بهذه الحالة الغريبة التي تجمع بين البعيدين, بل بين النقيضين, وليس يسوغ أن نتعامل مع هذه الصورة تعاملاً كلاسيكياً فنقول إنّنا أمام تشبيه وإنّ بكاء رضع يمثل ((أصوات سيارات الإسعاف)) وأنّ ((دار عجزة)) يمثل الحيّ, هذا التعامل غير وارد, بل إنّه يميت الصورة ويبعدها عن مرماها تماماً, إن هي إلا صورة رمزية تخلق حالة نفسية يتمّ بها إيصال الشعور بمدى النشاز الحاصل في الواقع, وقد عضّد الروائي غرابة هذه الصورة بتقانة شكلية, فلسنا أمام صورة غريبة من التشكيل المعنوي فحسب, بل من التشكيل الظاهري\المحسوس أيضاً, فعند التمعّن في هذا النصّ المجتزأ, نجده قد غاير النص بشكلٍ عام بعلامات الترقيم, فعند النظر إلى الصفحة التي فيها النص الذي نتكلم عنه, وفي الصفحة التي قبلها والتي تليها, نجد أنّ لعلامات الترقيم حضوراً طبيعيّاً بشكلٍ عام, إلا النص الذي يحتوي على الصورة الرمزية, فإنّه قد خلا من علامات الترقيم تماماً, عدا وجود النقطة في نهايته, وهي إشارة واضحة وبارزة إلى تعضيد غرابة هذه الحالة.

ثانياً: طبيعة الصورة:

تعاملنا مع الصورة في هذا القسم على وفق طبيعة تركيبها, فقمنا بتقسيم الصورة انطلاقاً من النصّ الإبداعي – موضوع الدراسة – إلى قسمين أيضاً:

أ- الصورة المتمنّعة عن التأويل القريب: تتعامل الصورة مع المادة\المواد المُشكّلة لها تعاملاً جدلياً يمتح من معين المجاز والتشبيه والاستعارة, وفي أحيانٍ تتجاوز الصورة العلاقة الظاهرية بينها وبين مكوّناتها, "فتُقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض, ولكنّها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة

الخارجية"[1], شيئاً هو أقرب إلى الوحي البعيد منه إلى البوح القريب, وهذا النوع من الصور "يعتمد على الإحساس المرن المدرَّب القادر على التأويل وكشف الأبعاد العميقة غير المباشرة فيها"[2], إذ إن الوصول إلى هذه الأبعاد العميقة يتطلب جهداً عقليّاً مركّزاً يستلهم ما وراء الجملة والعبارة؛ فتتحقق لذة جمالية وعقلية بعد تأمّل العقل والحس الجمالي لحظات أمام هذا النوع من الصور متسائلاً ومستفهماً عمّا وراء التلّ من حصاد, وما وراء الظاهر من خفاء, وهذا التمنّع للصورة عن البوح المباشر يضاف إلى قيمتها, "فقيمة ما تبوح به الصورة الفنية من معنى لا تتمثل في المعنى الحسي أو الذهني المباشر, ففي هذا اقتراب من النثر العادي واستخدام الكلمات وفق دلالتها الحرفية المألوفة"[3], على العكس من اللغة الأدبية التي تميل دوماً إلى كسر الألفة والخروج على التعامل المألوف مع اللغة.

وقد تضمّنت رواية (العراق سينما) هذا النوع من الصور, إذ لا تكفي القراءة الأولى للنصّ المتضمّن للصورة من أجل استكناه وحيها – أي الصورة– , فهي لا تبوح بالمعنى مباشرة إلّا بعد إعادة القراءة والتأمّل.

((ما يهمّ إيفين الآن هو الخروج إلى الشارع, والسير بخطى مؤثرة ومحبكة .... ثم فتحت الباب الحديدي الخارجي لتجد جندياً بلباس مرقط يقتعد عتبة الباب....

- منو حضرتك؟ سألته وهي تغالب ارتجافة خوف في صوتها.

- أنا حماية السيد نائب الرئيس.

نباح الكلب شوش عليها سماع الإجابة.. فأعادت السؤال ثانية: حماية منو حضرتك؟

- رفع صوته ليكون أعلى من صوت الكلب: حماية السيّد.. نائب الرئيس صدام حسين))[4]

---

(1) الصورة الشعرية, سي دي لويس: 21

(2) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث, بشرى موسى صالح, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط1, 1994: 19

(3) م, ن: 60

(4) العراق سينما: 36-37

تحاول إيفين ممارسة أنوثتها المطبوعة عليها, تتزيّن لتخرج في يوم عاديّ, مثل باقي أيامها, تتزيّن لتأخذ أنظار الناس, لتشعر بجمالها الطاغي والمؤثر, ثمّ تتفاجأ عند خروجها بجندي, فيدور حوار بينهما, تستفهم منه إيفين عن معنى وجوده عند عتبة الباب, وعندما يجيبها يتدخّل الكلب ليشوّش عليها سماع الإجابة, فتستفهم مرة ثانية, وعندما يجيبها يظهر صوت الراوي واصفاً طريقة إجابته الثانية ((رفع صوته ليكون أعلى من صوت الكلب)), مبيّناً (الراوي) المعنى من وجوده (وجود الجندي), من الانشطار الأسلوبي بين الظاهر والباطن, فظاهر الوصف أنّ الجندي رفع صوته محاولاً إيصال الإجابة إلى إيفين بصورة واضحة, لكن عند التدقيق في تركيب النص على المحور الاستبدالي له نلحظ ملحظاً أسلوبياً خفيّاً للراوي (الوجه الآخر للروائي), فالعدول عن استخدام كلمة (نباح) إلى كلمة (صوت) مضافة إلى الكلب, يعدّ خروجاً على النسق الطبيعي للاستخدام اللغوي, وبهذا يكون الخفاء متحكّماً في التجلّي, فكلمة (صوت) في الجانب الظاهر, والمضافة إلى (الكلب) في محور الاستبدال تستدعي المضمر وما يصاحب هذا الاستدعاء من دلالات مصحوبة بإيحاءاتها, وبصيغة أخرى, إنّ التقابل بين إضافة كلمة (صوت) إلى الكلب وإلى (الجندي) قبله, يأخذنا إلى دلالة خفية إذا ما استدعينا المقابل الصحيح لصوت الكلب, وهو النباح, فتكون النتيجة المضمرة هي أنّ الجندي رفع نباحه ليكون أعلى من نباح الكلب, في مقابل مجازيٍّ يوازي المجاز المستخدم في النصّ, فإضافة كلمة صوت إلى الكلب على المستوى المجازي, يقابله ويوازيه إضافة كلمة (نباح) إلى صوت الجندي.

ويستدعي هذا التركيب الأسلوبي الخفي لوازمه الدلالية, فالجندي المطيع والمتماهي بالنسبة للنظام, هو كالكلب بالنسبة لصاحبه حينما يتماهى في أوامر سيّده ووليّ نعمته, له الاستعداد على النهش والعضّ وغير ذلك مقابل رضا سيّده.

ب-الصورة المركّبة: هي تلك الصورة التي تتكون من صور صغيرة تتوالف وتتراكب لتؤلّف صورة مكبّرة تكون نتيجة تراكب الصور, وقد تحتوي هذه الصورة المركّبة, المتكوّنة من صورٍ داخلها, على أنواع مختلفة من الصور كالصورة الرمزية والأيرونية وغير ذلك, على أن يكون هناك خيطٌ رابط بينها؛ لتشكّل في النهاية صورة مكبّرة أجزاؤها وتفاصيلها تلك الصور.

وتعمل هذه الصورة من خلال طبيعتها التركيبية على استدراج القارئ وجدانياً أو عقلياً بالرسم الحيّ للصور الصغيرة, واحدة تكمّل الأخرى في توليفة جمالية لها وقعها الشبيه بوقع ضرباتٍ الريشة على العود بيد عازفٍ متمكّن, إنّها اللحن الكبير المتكوّن من مقاطع موسيقية, إنّها الصورة التشكيلية التي تتألف من ضربات الفرشاة, ووقعها الكبير ينبع أيضاً من تواتر الصور وتسلسلها بطريقة مؤثّرة.

((طفلٌ رضيع بدم المشيمة تمسكه طبيبة الولادة من قدمه وهو يبكي.. أب يصور قدمي طفله بكاميرا فيديو وهو يجرب المشي لأول مرة.. صبي مراهق يجرب حذاء جديداً وينظر لخطوه المتبختر عبر مرآة مستطيلة.. فتية مشاكسون في غرفة قسم داخلي يضعون عيدان ثقاب بين أصابع قدم زميلهم النائم ويشعلونها.. في ساحة ترابية واسعة كرة تتناقل بين أقدام حافية.. قدما شاب وشابة تدخلان الطست ويدوسان سوية بطانية ملونة.. ساق على ساق وقدم تتحرك مع إيقاع أنغام أغنية (الناجح يرفع ايده) لعبد الحليم حافظ.. قدم فلاح تكبس على مدك مسحاة وتقلب قطعة من الأرض.. طائرة نفاثة تختزل ليل البلاد قادمة من الشرق أو الغرب بصفقة بساطيل.. في حوض سيارة إيفا عسكرية تتجاور مئات البساطيل بمقاسات مختلفة, تمر الايفا من أمام باب الجامعة, فيقول سائقها لجليسه الجندي وهو يشير برأسه ناحية طلبة الجامعة الخارجين والداخلين منها: ثق راح إعيشون, ويلبسون هذي البساطيل.))[1]

هذا السيل من الصور المتجاورة, والمنفصلة بالنقطتين, تمثّل لقطات ذات دلالات متجاورة ومتكاملة, تخلق حالة من التواصل الوجداني بين النصّ والمتلقّي, إنّها تركّز على العاطفة من تثبيت لحظات مصيرية في حياة الإنسان واختزالها في لقطات, ويلاحظ أن هذه الصور تركّز على عضوين من أعضاء الإنسان, القدمين, الذين يمثّلان ضمنياً الاختيار, فهما العضوان اللذان يتمّ بوساطتهما الدخول في المسار الذي يتمّ اختياره في الحياة, بل إنّ الدخول إلى الوجود الواقعي (الولادة) له ارتباط بهما, من التدلّي منهما بيد طبيبة الولادة, كأنّها الأداة المسؤولة عن خياراتنا, وبعد أن

(1) العراق سينما: 26

تتوالى الصور محدثةً التأثير والتعاطف والعلاقة الوجدانية بين النصّ والقارئ, إذا بصورة مفزعة تأتي ختاماً, تلمّ جميع الصور السابقة لها في سلّة واحدة, وفي خيار واحد ((ثق راح إعيشون, ويلبسون هذي البساطيل)), على الرغم من أنّ كلام سائق الشاحنة يُقصد منه طلاب الجامعة, إلا أنّ كلّ النماذج المذكورة في الصور السابقة لها يدخلون في هذا القرار المصيري, من مجاورة تلك النماذج\الصور ومن اجتماعها في نظام حياة واحدة, هي حياة الإنسان العراقي.

والمقابلة بين أوّل صورة ((طفل رضيع بدم المشيمة ....)) وبين آخر صورة, التي تتضمّن تعليق سائق الشاحنة, ((ثق راح إعيشون, ويلبسون هذي البساطيل)), هي بمثابة أقواس تنصيص للصور المتجاورة التي تتركّب منها الصورة الكليّة, التي يتمّ استيحاؤها من المقابلة التي ذكرناها, فالمجيء إلى هذه الحياة, له مبرّر واحد, هو القتال والموت في سبيل الوطن\النظام.

ختاماً حاول هذا البحث الكشف عن التعامل الجدليّ والمتوتّر مع الواقع لدى الروائي (أحمد إبراهيم السعد) في روايته (العراق سينما), الذي لعب في تعامله هذا مع الواقع على وتر الصورة, بوصفها مكوّناً له ظهور ثيمي في روايته (العراق سينما), متّخذاً إياها أداةً أشبه ما تكون بمعول نيتشه في تعامله مع الفلسفة, فكان هذا المعول أداة للإدانة والشجب والرفض, بالتحيين التاريخي, الذي لم يفارق الحاضر في جانبه المظلم.

References in English

1. Abdel Aziz Mowafi (2010) **The Vision and the Phrase,** The Egyptian General Book Organization, Cairo, 429

3. Jamil Hamdawi (2014) **The Rhetoric of the Narrative Image**, 1st edition,: 15

4. Abd al-Haq Bilaab(2008), **Atabat**, Al-Ikhtif Publications, Algeria, vol. 1: 79

6. Ahmed Ibrahim Al-Saad (2020) **Iraq Cinema**, Al-Muqaddin for Publishing, Basra, 1st Edition: 6-7

7. Ali Ashry Zayed (2002) **On the Construction of the Modern Arabic Poem**, Ibn Sina Library, Cairo, 4th edition, : 104

8. Ibrahim Fathi (1984) **A Dictionary of Literary Terms**, The Arab Organization for United Publishers, Tunisia: 171.

9. Muhammad Fattouh Ahmed (1994), **Symbol and Symbolism in Contemporary Poetry**, Dar Al-Ma'arif, 3rd edition, : 34

10. Bushra Musa (1994), **The Poetic Image in Modern Arab Criticism**, H, The Arab Cultural Center, Beirut, 1st edition,: 19

The Image as a Condemnation of Reality in the Novel 'Iraq Cinema' by Ahmed Ibrahim Al-Saad

Laith Taleb Dhanun *

Abstract

This study seeks to show the importance of the image in the narrative workshop, by showing its importance at the level of narration as well as poetry, as the long history of pairing between image and poetry made it (image) inseparable from poetry, and its narrative presence remained far from the eyes of scholars, so this study confirms that The image has an effective narrative presence, this effectiveness is demonstrated through the conscious use of it, and this is what this study worked to show by highlighting the critical aspect of the image included in the novel (Iraq Cinema) by the novelist Ahmed Ibrahim Al-Saad, so the axes were divided in general on highlighting the historical importance of the image, and its importance in the novelist work, and then to show the effectiveness of the image as a tool for criticism and scrutiny of reality, and to show the aesthetics of this use by the novelist.

Key words: Image, Literature and reality, The novel, Reality criticism**.**

* **Asst.Lect/ College of the Great Imam University / Nineveh.**