السرد القصصي العراقي: تنوع الرؤى وحداثة التجريب

أ.م.د. خليل شكري هياس جامعة الحمدانية/كلية التربية

قسم اللغة العربية

الملخص

تقوم الرؤية في النص السردي – بشكل عام – على إدراك المؤلف لعناصر عالمه في النص، ومن ثم تنظيمها بكيفية ما، عبر منظور سردي يلبسه المؤلف للسارد يعالج بموجبه علاقات السارد مع المكونات النصية الأخرى ومع العالم، وتأخذ الرؤية خصوصية في كل جنس أو نوع سردي، فهي في السرد القصصي القصير – التي نحن بصدد دراستها– غيرها في السرد الروائي، فالأول يفرض نوعاً من الرؤية تتناسب وتتأقلم مع طبيعة هذا النوع القائم على الاختزال والتكثيف والإيماء والإيحاء، والضربة السردية – إذا جاز لنا أن نوظف هذا المفهوم على غرار الضربة الشعرية التي تأتي في نهاية القصيدة القصيرة– التي تمنح النص إيحاءً سحرياً، تجرد ما هو يومي من ضغط التاريخ والواقع وتمنحه طاقات دلالية عبر انزياحات وصور تقترب في الكثير من النصوص القصصية من النص الشعري، كما تتجلى أيضاً في مرتكزات أخرى من مثل المفارقة، والحكائية، وكسر أفق التوقع، والانزياح، وبنية الاستهلال والاختتام، ووحدة الموضوع.

من هذا المنطلق الرؤيوي تسعى قراءتنا معاينة نماذج من السرد القصصي العراقي لكل من القاص حسين رشيد، والقاص محمد عبد حسن، إذ سعى الأول في ثلاثياته الموجعة **(ثلاثية جثة، ثلاثية الرئيس، ثلاثية (تك تك تك))** إلى رسم صورة الموت بأشكاله المختلفة عبر رؤى سردية متعددة ، وسعى الثاني في **(أوراق مهمة كتبها رجل غير مهم)** إلى معاينة جانبٍ آخر من الوجع تمثل بالموت المعنوي في مدن المهجر وموانئها التي يغدو فيها ملك الموت زائراً متوقعاً في أية لحظة، وكل ذلك عبر رؤية حداثوية تجريبية تحاول في بعض لمساتها العبور إلى سواحل ما بعد الحداثة، التي ظهرت جلية في نصوصهما، على مستوى الشكل أو طرق السرد أو زاويا الرؤية وتقنيات معالجتها.

Iraqi narrative stories: the Variety of Visions and Modernism of Experimentation

Assistant Prof. Dr. Khalil Shokri Hayass

Al- Hamdania University

College of Education

Department of Arabic language

Abstract:

The vision in the narrative text generally, to recognize the author of the fundamentals of his world in the text, and then systematized someway, through a narrative perception, the narrator addresses under which the narrator's relationships with other text components and with the world, and the vision took a view in the privacy of each gender or narratives type, they are in short narrative - that we are studying and other novelist's narrative, the former imposes a kind of vision and adapt to suit the nature of this kind based on the shorthand, condensation, suggestion, and narrative.

So, it allowed to us to employ this concept along the lines of poetry which comes at the end of the short poem- which gives the text inspiration magic potion, what is the daily pressure of history and truth and it gives the dynamisms a across shifts and approaching pictures in a lot of manuscript stories of the poetic text, which as reflected also in other fundamentals such as the irony, displacement, the unity of the subject and etc.

From this standpoint Visionary seek reading a preview models of the Iraqi narrative for each of the storyteller Hussein Rashid , the storyteller Mohammed Abdul Hassan, as Alawol sought in his trilogy painful (a tripartite body, triple President, triple(tack tack tack).) To draw a picture of death in its various forms across multiple visions of a narrative, the second sought in the (important papers by man is important) to preview the other side of the pain represents a moral death in the cities of the Diaspora and the ports where the Angel of death becomes visitors expected at any moment, all through the vision of Modernism pilot trying in some touches cross to the coasts of postmodernism which appeared evident in their provisions, on the level of from or narrative ways or angles of vision and techniques to address.

السرد القصصي العراقي: تنوع الرؤى وحداثة التجريب

تقوم الرؤية في النص السردي – بشكل عام – على إدراك المؤلف لعناصر عالمه في النص، ومن ثم تنظيمها بكيفية ما، عبر منظور سردي يلبسه المؤلف للسارد يعالج بموجبه علاقات السارد مع المكونات النصية الأخرى ومع العالم، إنها "وجهة النظر التي تحكم وضع الراوي **(السارد)** في القصة: فإذا كان **(الراوي)** هو الشخص الذي يروي السرد فإن **(الرؤية)** هي **(الطريقة)** التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها أو هي **(وجهة نظره)**، ومن هنا تلازمَ هذان المصطلحانِ وتداخلا: فلا راوٍ من دون رؤية، ولا رؤية من دون راوٍ"[١] فالرؤية – إذاً– تدل على موقع خارجي ينطلق منه الراوي في إرسال الحكي، والإرسال يتوقف على علاقة الراوي بالمروي له، وبذلك يكون الراوي هو الواقع الإجرائي لتعيين الرؤية،[٢]وهنا يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار خصوصية الرؤية في كل جنس أو نوع سردي، فهي في السرد الروائي غيرها في السرد القصصي، وغيرها في السرد السيرذاتي، وغيرها في السرد الرسائلي، مع الاحتفاظ بخصائصها المشتركة التي تتوافر في السرد بشكله العام.

هذا التمايز الرؤيوي الذي نجده في كل نوع سردي يفرضها طبيعة كل نوع من حيث الخصائص والسمات النوعية، فالسرد القصصي القصير – الذي نحن بصدد دراسته– يفرض نوعا من الرؤية تتناسب وتتأقلم مع طبيعة هذا النوع القائم على الاختزال والتكثيف والإيماء والإيحاء، والضربة السردية –إذا جاز لنا أن نوظف هذا المفهوم على غرار الضربة الشعرية التي تأتي في نهاية القصيدة القصيرة– التي تمنح النص إيحاءً سحرياً، تجرد ما هو يومي من ضغط التاريخ والواقع وتمنحه طاقات دلالية عبر انزياحات وصور تقترب في الكثير من النصوص القصصية من النص الشعري، كما تتجلى أيضاً في مرتكزات أخرى من مثل المفارقة، والحكائية، وكسر أفق التوقع، والانزياح، وبنية الاستهلال والاختتام، ووحدة الموضوع،[٣]وهذه المرتكزات كلها تتطلب وعياً إبداعياً يتجاوز الزاد اللغوي إلى التجربة الإستكشافية في المنطقة الإبداعية بحثاً عما هو جديد في عالم الإبداع، على الرغم من الضغط الكبير الذي تمارسه المساحة المكانية الصغيرة من الورقة في القصة قياساً بالمساحة المكانية من الورقة في السرد الروائي.

هذا الضيق المساحي في السرد القصصي يتطلب رؤية مركزة، تضيق معها العبارة وتتسع الدلالة، فالمكان والزمن والشخصية والحدث تصاغ على وفق رؤية وصياغة مركزتين تحتشد بالدلالات والعلاقات المحتملة بينها، وهو ما يؤكد عليه **(لِ أوتول)** من " أن العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات، من الناحية الفعلية، علاقات لا نهائية "[٤]. على أن هذا التكثيف الرؤيوي الذي تضيق معه العبارة وتتسع الدلالة بطبيعته يتطلب تعاملاً خاصاً في اللغة، وتناولاً أدق وأخص للتقنيات المتبادلة بين فنون السرد، واستثماراً أمثل لروح العاطفة التي تعد مرآة النص لتزيدها خصباً وثراءً، إذ ليس التكثيف – بعد كل ذلك – اقتصاداً لغوياً حسب، بل بناءً متماسكاً يسبك كل التقانات في لوحة تعبيرية تبقي على روح النص وتوهجه الخلاق[٥].

من خلال ما تقدم تغدو الرؤية مقولة مركزية تحمل في طياتها كل الأبعاد التي من الممكن أن يعطيه المبئر للمبأر، ومن خلالها يتم توجيه النص الوجهة التي يرتئيها المؤلف / الراوي. كما تكون الحلقة الجامعة لكل عناصر السرد، فعبرها تتشكل، ومن خلالها يتم تقديم كل عناصر النص السردي، إنها العنصر المهيمن على مجموع الخطاب، إذ يبدو عالم النص مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الراوي– المؤلف– وفق خطة مرسومة،[٦] وعلينا أن لا ننسى قضية مهمة في الرؤية وهي أنها تنهض على استعمال حاسة البصيرة، وملكة الخيال، وحركة

الذهن جميعاً، ولا يمكن أن تُمثل في واقع الفعل، إلا إذا تم تصويرها في الذهن تصويراً أشبه ما يكون بالشريط السينمائي.[٧]

من هذا المنطلق الرؤيوي تسعى قراءتنا معاينة نماذج من السرد القصصي العراقي لكل من القاص حسين رشيد، والقاص محمد عبد حسن، إذ سعى الأول في ثلاثياته الموجعة **(ثلاثية جثة، ثلاثية الرئيس، ثلاثية (تك تك تك).)**[٨] إلى رسم صورة الموت بأشكاله المختلفة عبر رؤى سردية متعددة ، وسعى الثاني في **(أوراق مهمة كتبها رجل غير مهم)**[٩] إلى معاينة جانبٍ آخر من الوجع تمثل بالموت المعنوي في مدن المهجر وموانئها التي يغدو فيها ملك الموت زائراً متوقعاً في أية لحظة،، وساكناً ثقيلا في مخيلة الشخصية الرئيسة القابعة في النص.

ومن المشتركات التي حظيت بها قصص القاصين، أنها تنتمي إلى منطقة الحداثة، وتحاول في بعض لمساتها العبور إلى سواحل ما بعد الحداثة، عبر محاولاتها التجريبية، التي ظهرت جلية في نصوصهما،على مستوى الشكل أو طرق السرد أو زاويا الرؤية وتقنيات معالجتها، فحسين رشيد يستعين بتقانة المونتاج في هندسة نصوصه وتوزيعها إلى تشكيلات ثلاثية تقرأ قرأتين، فكل قصة من قصصه الثلاثية يمكن أن تقرأ قراءة مستقلة عن الثلاثية وتشكل بنية قرائية مستقلة مكتملة البناء والدلالة، ويمكن أن تقرأ على أنها بنية جزئية من جسد النص الثلاثي الذي يحده عنوان رئيس واحد يتفرع منه عناوين فرعية، ثلاثة، ويتجلى التجريب عنده أيضاً في طبيعة التوظيف الدلالي لفكرة دقات الساعة ذات الإيقاع الموسيقي، والزمني، والحركي **(تك تك تك)**، والتي تغدو في نصوصه غنية الدلالة، فمرة تكون رمزاً حياتياً **(أغنية فيروز تك تك يا ام سليمان)**، ومرة رمزاً زمنياً**(الساعة)**، ومرة رمزاً للموت حين يتحول إلى نقطة الصفر التي معها تصل العبوة إلى مرحلة الانفجار، هذا فضلاً عن الإيقاع التراكمي لعناوين ثلاثية التكتكة، التي تأتي مفردة **(تك)** في عنوان القصة الأولى، وثنائية **(تك تك)** في القصة الثانية، وثلاثية **(تك تك تك)** في القصة الثالثة، وهو في ثلاثياته هذه يقترب من منطقة الريادة، إذ لم أجد – على حد علمنا المتواضع_ مثل هذا التناول على صعيد التشكيل والتوظيف.

أما محمد عبد حسن فيتمثل التجريد عنده بالتلاقح الأجناسي الذي يقيمه بين القصة وأدب المذكرات، ويتمثل في الخلخلة الزمنية ومن ثم الإحداثية، التي تجعل من السرد لا يحتكم إلى المنطق التتابعي، ليغدو البناء فيه للوهلة الأولى مقطعة الأوصال، مهشمة العناصر إلى حد ما، فالسرد يبدأ من نقطة النهاية بتمهيد للذات الراوية لفضاء التشرد والضياع، حيث المصير

المأساوي الذي تنتهي إليه الذوات العراقية التي تعاني من ظلم التهجير، وينتهي بورقة تجسد فضاء الاعتقال من قبل السلطة للشخصية الرئيسة، تسبقها ورقة تجسد فضاء السجن، وقبلهما تمهيد للورقتين يجسد حالة الضياع التي تعاني منها الشخصية الرئيسة المقدمة من قبل الذات الراوية في المنافي، هذا فضلا عن تحولات بين السرد بضمير التكلم، والسرد بضمير المخاطب. وكل ذلك من شأنه أن يجعل نص محمد عبد حسن يتجاوز السرد الحداثوي إلى سرد ما بعد الحداثة.

يتخذ **(الموت)** في قصص حسين رشيد – بوصفه عنصراً مكوناً للوجود, وجزءاً مهماً من جدلية الكون القائمة على ثنائية الحياة/الموت– دالاً رئيساً في تشكيل فضاء نصوصه, عبر رؤية تراجيدية تُفَعِّل من دراما الحياة في بلد الحرب والويلات **(العراق)**، وتشعرن النص بطاقة موضوعاتية وجودية طالما وقف عندها المبدعون وتجولوا في منطقتها, مانحين لأنفسنا – بوصفنا ذواتا قرائية – الحق في التمرد على صيغ الإقفال والحصر والتقييد التي عادة ما نواجهها في الدراسات المنطلقة من الشكل، أو المتمرسة فيه, مما يجعلها أقل فاعلية في الاقتراب من جوهر النص في الغالب، وأكثر إسهاما في توسيع الهوة بين روح المؤلف وروح القارئ التي كثيراً ما عزف البنيويون على أوتارها، فأماتوا المؤلف من حيث هو مؤسسة, وجردوه من كل ما لديه، حتى تلك الأبوية التي تكفل تاريخ الأدب بإقرار سرده وتجديده(١٠)

إن القراءة الموضوعاتية المؤطرة بالتشكيل الجمالي هي التي تبعث النبض في النص وتكسبها شعرية خاصة، عبر ما تبثه من طاقة فضولية عند القارئ تشده وتعطيه الدافع لاقتحام النص بقوة، هي قوة اللذة المرتبطة بمراقبة ما يدور في النص، ونزع الحجاب عن ما هو مخبوء، ليفضه ويهتك حياءه، مكوناً بذلك علاقة جدلية بين القارئ والنص، علاقة تقوم على التفاعل والتحول، والتنافس والاشتراك، والاتفاق والتضاد(١١). إلاّ أن هذا الكلام لا يعني موقفاً سلبياً من الأشكال، أو استئثاراً للموضوع على حساب الشكل، لأن الكتابة الإبداعية تستهدف عادة الوصول إلى جوهر الأشياء والموضوعات لاكتشاف إمكاناتها الجمالية وقابليتها على إظهار مواطن الثراء والفتنة فيها، وفي الآن نفسه تسعى جاهدةً إلى الاحتفاظ بجماليات نوعها الأدبي، لذا فالنص الإبداعي ينطوي على مضمون شكلي، وشكل مضموني في غاية التداخل والتفاعل والانعكاس.

تتشكل شعرية الموت في نصوص حسين رشيد عبر رؤية مونتاجية ذات أبعاد ثلاثية، يوحي بها العنوان الرئيس لمجمل القصص المعنون بـ **(ثلاثيات)**، وهو في الآن نفسه يوحي بعلاقة تشكيلية للمدرسة التكعيبية التي تعطيك أوجهاً مختلفة للجوهر المطروح في اللوحة، لتشكل كلّ قصة صورة من صور الموت القسري من جهة، ورؤية ضدية تصارعية، تقدمه راوٍ خارجي،

يحرص على البقاء خارج الأحداث من جهة ثانية، مولداً بذلك انفصال النص عن ناصه، إذ يتحول الأخير إلى مجرد وسيط أدبي بين المرسلة **(النص)** والمرسل إليه **(القارئ)**، فينقل للأخير أخباراً وأحداثاً عن الشخصية أو الشخصيات القابعة في النص، موجداً بذلك مسافةً فاصلة بين منطقته والمنطقة التي توجد فيها الشخصيات ولو ظاهرياً، في مسعى من المؤلف لخلق مقصدية بؤرية مفادها، أن ما يقدم هنا في هذه النصوص من فواجع مؤلمة لواقع عراقي شاخص وبارز للعيان لا يحتاج إلى إي تدخل مني.

تهيمن في الثلاثية الأولى **(ثلاثية الجثة)** ثنائية الحب والكراهية المعبرة عن رؤية وموقف المؤلف من الموت وصانعيه بكل ما تحملها هذه المفردة من معاني ودلالات ومواقف وفلسفة. تتجلى هذه الثنائية عبر صراع غير كفوء بين حب الحياة الذي يتمثل في الإنسان العراقي الذي يعاند الموت اليومي على الرغم من معرفته المسبقة من أنه يحيط به من كل جانب **(في البيت، في الشارع، في السيارة، في مكان العمل...)**، وبين الكراهية التي يحملها صناع الموت، المزروعون في كل شبر من أرض الوطن، وتتجلى هذه الكراهية المفرطة في لا إنسانية العدو في قصة **(خيط)**، عندما يُمثّل بالجثة، وكل ذلك يتم عبر رؤية مونتاجية مماثلة في الموضوع، مستقلة في الهوية، إذ تقدم الذات الراوية قصصاً ثلاث مماثلة في ثيمتها الرئيسة المجسدة للموت المرّهب، ولكن لا يربطها خيط سردي واحد:

((نقلوا الجثة إلى المستشفى لإصدار شهادة الوفاة، الطبيب لاحظ انتفاخ بطنه وهو شيء عادي كون الجثة رميت في العراء، لكن الفضول جعله، يرفع الغطاء، ويفتح أزرار القميص، ذهل، شق على طول بطنه، لحم بخيط، طلب مقصاً، فتح الخيط، عقدة بعد أخرى، حتى انتهى منه. شقت البطن على الجانبين، أخرج من داخلها الرأس، واختفى الانتفاخ)).

المقطع قيد الرصد يكشف عن تمظهر مرعب للموت يقترب من اللاتصور، واللامعقول الذي يسعى السارد إلى خلقه في أفق توقع القارئ في مسعى منه إلى نزع إي صفة إنسانية أو خلقية عن الآخر القاتل الذي يعمد إلى ترهيب المجتمع. هذه الرؤية الراصدة في سياحتها القرائية للنص الأول تكشف عن حساسية سردية عالية تنصب فخاخاً عاطفية لإسقاط القارئ في منطقة التعاطف مع هذا الموت الباسط نفوذه على طول مسار النص، من دون أن يدع أي مجالٍ للشخصيات الكائنة في النص للمراوغة أو التخاتل أو التغريد خارج فضائه، والمتحول إلى نسرٍ منقضٍ على لب الحياة في العراق وجوهرها وكنزها الدفين.

في القصة الثانية من **(ثلاثية الجثة)** تحضر ثنائية الحياة والموت، لتقدم الذات عبرها رؤية تتصارع فيها طرفا الثنائية وتتبارى، يحضر فيها النهر مقاوماً شرساً لأجندة الموت التي أخذت تستشري في المدينة المنهكة والمنسحبة على القرى أيضاً:

((لم تعد المدينة تحتمل ما يجري، تقسمت، توزعت، تجزأت، تقاطعت، تناحرت، وهذا ما حدث لكل القرى المحيطة بها والتابعة لها. لكن نهر المدينة ظل يمر بها، وفروعها تسقي بساتين قراها، رغم كل حزنه، ومرارته، وتبدل لونه، فتارة يكون طبيعياً، وأخرى يتحول أحمر، وثالثة وهي الغلبة تجده أسود. الشيء اللافت في هذا النهر أن الأسماك تتكاثر فيه بشكل عجيب وربما هناك هجرة إليه، عكس المدينة التي هجرت من أغلب سكانها)).

في المقطع قيد الرصد تتمظهر فاعلية حركية تقود حركية الصراع بين سطوة وسلطة الموت، ومقاومة الحياة المتمثلة بـ (النهر الذي تتكاثر فيه الأسماك بشكل عجيب)، وذلك عبر رؤية تحولية من الإنغلاق والاستسلام، إلى الانفتاح والمقاومة، تعيد ترتيب العلاقة بين الكائن والمكين، وتسعى إلى قيادتهما نحو الثبات والاستقرار.

وتزداد هذه المقاومة ثباتاً في المقطع اللاحق، حين يغدو النهر وسيلة مهمة لاستمرارية الحياة، فيغدو ملجأ للأسماك وهي تفر من أماكنها الأصلية، ومصدراً لقوت الناس وهي تستخرج رزق عائلته منه:

((رجل يجلس على حافة النهر، غرس سنارته في قاعه منتظرا سمكة، ربما تسد رمق عائلته، وآخر نزل إلى جرفه، بشبكة، امرأة تتوسطهم تغرف بدلوها، وتنادي على صاحب الشبكة، أما رأيت "سعيد" اليوم)).

لكن الموت في حضوره العنيف في نهاية المشهد يحَوِّل متعة البحث عن القوت لشخصيات القرية، إلى إنذار ووعيد شديدي اللهجة لهذه الشخصيات من جهة، ومحاولة لتخريب العلاقة بين النهر والشخصيات من جهة أخرى:

((لحظة السؤال ثقلت الشبكة بادر بسحبها. أعادت السؤال على صاحب السنارة ما أن التفت لإجابتها تحركت سنارته، سحبها بقوة، الاثنان يسحبان، ويسحبان، والمرأة تنتظر الجواب، لتجيبها السنارة برأس سعيد، مثلما إجابتها الشبكة بجسده)).

اللقطة الأخيرة تنهض على فعالية التركيز وحشد كل الإمكانات المتاحة لعدسة كاميرا الراوي، من أجل تكثيف رؤيا القص وتجسيد قوة وفضاعة الموت داخل الحدود الضيّقة للقطة، محدثة بذلك – إذا ما ربطناها بلقطات القصة – تحولات **(سرد ـ إيقاعية)**، من أجل شد المتلقي إلى الحدث السردي وتحريضه على إرهاف عدّته الحسية، وتشغيلها بأقصى طاقاتها للتفاعل مع

صوت النص الرافض للظلم، فالسارد في هذا النص على الرغم من سعيه إلى استثمار معالم الطبيعة والحياة استثماراً حياً في سبيل خلق مشهد حياتي متفاعل ومنفتح، إلا أنه لم يستطع تغافل الحقيقة العراقية المرة الماثلة في ثقل الموت الجاثم على صدر الوطن.

في القصة الثالثة من (ثلاثية الجثة) تلتقط الرؤية المونتاجية صورة أخرى من صور الموت المُرَهَّب الحامل في طياته الكثير من الحقد الأعمى الذي لا يسلم منها حتى عالم الأموات، عندما يرسل إليهم موتاً أخر لا تبقي على معالم الأجساد، لتختلط ببعضها البعض، في مسعى من الذات المؤلف لرسم صورة الإرهاب البشعة:

((قبل نهاية الدوام الرسمي بقليل، دخل إلى الثلاجة ليتأكد من عملها، وبعد أن تفقد كل الأدراج، وصل إلى درج الجثة التي وصلت مؤخراً، سحبها، ارتفعت أبخرة التبريد، تفحص الجثة بشكل جيد، لفت انتباهه شكل ونوع الملابس، مد يده في جيب القميص، لم يجد شيئا، تفقد جيب البنطلون الأول، تحول إلى الجيب الثاني، اصطدمت أصابعه بشيء حاول سحبه لم يأت بسهولة، شده بقوة، وإذا بصوت دوى هائل، خلط كل الجثث)).

في هذه الواقعة السردية تتجلى بشاعة الموت لتفضي إلى تأسٍ عميق، ووجع عظيم، تحاول الذات الراوية زرعهما في متلقيه وهو يخوض معركة القراءة المؤلمة للواقع العراقي الرازح تحت وطأة الموت اليومي الذي لا يقبل ترك الأرض العراقية، إذ يشرع نافذة اللقطة السردية على حدث انفجاري مريع يحيل بصر القراءة وسمعها وحسها على تشكيل مشهدي صادم مثير للأسئلة ومحرّك للدوافع والنيّات، لِمَ كل هذا الظلم؟ وما هي الدوافع والغايات؟ ولحساب من؟ هذه الأسئلة وغيرها التي كثيرا ما شغل الفكر والوجدان في هذا الواقع العراقي المر.

ينحو حسين رشيد منحى رؤيوياً آخرَ في **(ثلاثية الرئيس)** حين يعتمد في لقطاته الممنتجة على المونتاج الترابطي الذي يتم فيه تقديم مجموعة لقطات متتابعة تربطها موضوع واحد، لتغدو القصص القصيرة الثلاث في النهاية **(صورة، فحولة، إغتيال)** بمثابة القصة الواحدة، القصة الأولى**(صورة)** تستند في بنيتها النصية على بنية الاستهلال التي تعمل بمثابة العتبة القرائية التمهيدية لما سيتمظهر في القصتين اللاحقتين، إذ يعمد القاص فيها إلى تقديم صورة الرئيس من خلال لقطة سينمائية تفلمن المشهد المصور عبر راوٍ خارجي يشابه في دوره دور المصور الكاميراتي وهو يلتقط كل ما يدور حوله من أحداث ويرصد حركة الشخصيات في الزمكان:

((ثمة تجمع وتصفيق وهتافات، شخص ببزة عسكرية، يتوسط حلقة أولى من رجال مدججين بالأسلحة وحلقة أخرى أوسع قليلا، رجل آخر نال ما نال، من دفع، وسحب، وضرب، حتى نال

مبتغاه بالوصول إلى الرجل صاحب البزة الخاكية. لتدفعه أكف أخرى. لكنه أصر على ذلك وتدافع مرة أخرى حتى مزقت ملابسه، وبح صوته من كثرة ما نادى وهتف. لينتبه له الرئيس وهذا ما تبين فيما بعد، ملوحاً بيده: دعوه يمر. لم يكن مصدقا ما سمع وما أن دنا منه حتى ارتمى على يده يقبلها لكن أكف الرجال سحبته بقوة، سأله الرئيس عما يريد، الرجل لم يكن يطمع بشيء سوى أخذ صورة مع الرئيس يعلقها في غرفة الضيوف. التقطت الصورة، وتم إيصال نسخة منها إلى بيت الرجل مؤطرة. وفعلا علقها بغرفة الضيوف، الأمر الذي أثار حفيظة زوجته، التي تعلم مدى كره زوجها وحقده على الرئيس، وحين طلبت منه تفسيرا لذلك، قال لها: منذ اليوم لن أكون مضطرا للهروب من الرفاق، حين يدهموننا منتصف الليل، والذهاب في قاطع الجيش الشعبي)).

تشتغل الرؤية التشكيلية هنا على تقديم صورة الرئيس عبر مستويين قرائيين: ظاهري مباشر، يقدم الرئيس بصورة القريب من شعبه والحريص على معرفة أحوالهم وتقديم يد العون لهم، مما جعله محبوباً من قبلهم، على نحو ما نرى من تدافع الناس من أجل الوصول إليه، وآخر باطني مغاير، يعطي الوجه الآخر للرئيس، المتسلط والقامع لشعبه، مما يكشف عن علاقة تبعية قائمة بين سلطة قاسية، وبين جمهور مستلب الإرادة ليس له إلا الخنوع لهذه السلطة على نحو ما نرى من الشخصية المركزية الساعية بقوة إلى التقاط صورة مع الرئيس على الرغم من كرهها له، كي تتخلص من بطش رجاله الذين كثيرا ما يداهمون بيته ليسوقوه إلى الجيش الشعبي.

هذه الثنائية القرائية المتناقضة تعكس البنية الثقافية السائدة في المجتمع العراقي في تلك الفترة، إبان حكم الرئيس والمتصفة بالمراوغة ولبس القناع، ونكران الذات التي لم تستطع الصمود أمام السلطة، والقاص بذلك يطرح قضية مصيرية تتمثل في صراع الذات العراقية الواقعة بين كماشتي الغياب/ والحضور، غياب الذات وحضور القناع، بين ما تشتهي من حياة كريمة ومصانة لكنها غائبة، وحياة حاضرة تضم في طياتها الكثير من المأساوية بكل تفاصيلها.

الصورة المأساوية تتجلى أكثر في القصة الثانية **(فحولة)** من **(ثلاثية الرئيس)**، حينما يتوغل المؤلف أكثر في الواقع العراقي وما يعانيه من تسلط لا يكاد ينفد منه أي عراقي، فالشخصية المركزية في القصة مسلوبة الإرادة، وغير قادرة على التحرر من السلطة حتى في بيتها، الذي تصله منهكة وغائرة في التعب:

((في تلك الأيام كان التلفاز، بقناتين وإذاعتين، الأولى مخصصة للرئيس تعرض زياراته، وأخباره، وصوراً من المعركة، وقناة أخرى تعيد ما بث في اليوم الماضي، والإذاعتان بذات

النسق. لكن رغم ذلك كان الناس يتابعون التلفزيون، عسى وعل، أن يتمتع الرئيس بعطلة يوما ما.

وهي من ضمن هؤلاء الناس، كانت تتابع زيارة الرئيس الأخيرة، واستعراضه أمام الحشود، وكيف التقط صورة مع الرجل، متحسرة على حالها وحال زوجها، الذي كان يطرق الباب في تلك الأثناء. فتحت له الباب، وسارت أمامه وهي تدردم بكلمات قرف وملل. وهو صامت دخل الحمام أبدل ملابسه، وارتمى على الفراش، وقبل أن يغط بنومه، قرأت عليه اسطوانة كل يوم، ترى ماذا سيحدث لو كنت أنت الرئيس، فالشبه بينكما كبير، لكن تباً لذلك القدر، وتباً لك)).

الذات الراوية هنا تكرس الصورة الانهزامية التي تعيشها الذوات الكائنة في النص والتي تتمثل بتحول الشخصيات إلى شخصيات مسيرة من قبل السلطة، حتى في مشاهدة التلفاز المكرس للرئيس، فالشخصية الرئيسة (الزوج) مثلاً شخصية من دون هوية أو موقف، مسلوب حتى من اسمها الذي لم يفصح عنه المؤلف، وليس لها غير السير على وفق ما هو مرسوم لها، وشخصية الزوجة المتذمرة من الواقع دون أن تكون لها قدرة على التغيير، فنراها مستسلمة لهذا الواقع المر، وفي ذلك إشارة سيميائية واضحة لغياب الفعل بسبب الخشية من المصير الحتمي الذي تنتظره أي شخصية مناهضة للسلطة، مما يعكس حقيقة الأزمة النفسية التي تعاني منها الشخصيات، والمؤلف بذلك يقود النص إلى منطقة الفعل الأحادي من جانب السلطة التي تعمد دائماً إلى قيادة الذات العراقية إلى منطقة الغياب الفعلي في سياق تصاعدي، يصعد بالأزمة شيئاً فشيئاً نحو الذروة التي سيجدها القارئ أمامه في القصة الثالثة **(إغتيال)**، عندما يكتشف القارئ في أفق توقع مكسور أن الرئيس الذي كان في مطلع القصة الأولى راعياً وساهراً على راحة الشعب، أنه خائن كبير له:

((لكنه اليوم السادس والزوجة حائرة لاختفاء زوجها، ولا تعرف أين تذهب ومن تسأل، فسكنهم كان ضمن المنطقة المحصنة وخروجها لم يكن بالشيء الهين، لكنها كباقي الناس كانت تراقب، وتسمع، وتصمت. في اليوم السابع وفي ذات وقت عودته المعهودة طرق الباب، وفتحت لكن هذا المرة من غير دمدمة، بل قبلته، واحتضنته بقوة، حيث كانت تلك الليلة حمراء بكل شيء، لكن شكاً راودها، ببعض تصرفاته معها وخاصة في الفراش، كما انتبهت إلى ..، لتعود إلى نشوتها وهي تدمدم "يحيي العظام وهي رميم)).

فالنص الأخير يفصح عن مفارقة مشهدية تتمثل في شخصية الشبيه التي يستعين بها الرئيس في تظليل شعبه، والإيقاع بخصومه من جهة، وتتمثل بوضاعة الرئيس **(الراعي)** _ كلكم

راعٍ وكلكم مسؤول عن رعيته_ حين ينام في فراش شبيهه المقتول بالنيابة عنه. وهنا يصل المؤلف بالحالة المأساوية العراقية إلى ذروتها، ليعكس رؤية أخرى للوجع العراقي المأزوم.

إن ثلاثية الرئيس بلقطاتها القصصية هذه ترسم فضاء سردياً قوامه الموت بنوعيه المادي، ممثلة بموت شخصية الزوج الشبيه، والمعنوي ممثلة بعدم فاعلية الشخصيات في الوقوف بوجه الرئيس الذي يرتكب ما يرتكبه دون محاسبة أو خوف من أحد، مما يلغي أية إمكانية لرفد الحياة العراقية في تلك الفترة بالحركة، ففي الوقت الذي تمعن الذات الراوية في النظر إلى الحاضر **(المعظلة)** وما يغلفه من وجع وألم، فإنها لا ترغب بالتحرك نحو ماضيها المتمخض عنه هذه المعظلة، ولا نحو المستقبل الذي قد يغير أو يقضي على المعظلة، مما يرفع من حجم المأساة والمناجاة إلى وضع تراجيدي.

وتختلف زاوية الرؤية لحسين رشيد في ثلاثيته الأخيرة **(ثلاثية تك تك تك)**، عن سابقاتها عندما يتخذ المؤلف من الزمن مرتكزاً رؤيوياً رئيساً في القصص الثلاث، إذ يجعل من المؤشر الزمني **(صوت تكتكة الساعة)** بنية فاعلة في تشكيل وقيادة البنى النصية الأخرى في القصص، خالقاً بذلك إيقاعاً قرائياً يحمل في طياته الكثير من الرؤى القرائية، كما أن الرؤية الممنتجة في هذه القصص تتخذ بعداً تشكيلياً أخرَ عندما تخلخل خط السير الزمني الذي وجدناه متتابعاً في الثلاثيتين السابقتين، ليكونَ سيراً استرجاعياً واستباقياً حسب مقتضيات الرؤية السردية التي يهندسها القاص، خالقاً بذلك **(مفارقة زمنية)** لا تتقيد بالتصاعد الزمني المتسلسل في سرد الحكاية، الخاضع لمبدأ السببية، بل تعمل على تغيير مسار واقعية الحكاية وخطية البناء التصاعدي عبر تسيير هذه المتواليات في مسار زمني فني ترتب فيه المتواليات الحكائية ترتيباً جمالياً تخضع لزاوية رؤية شخصية، [١٢] فالقصة الثانية التي تتوسط القصتين تعود عن طريق الاسترجاع إلى زمن ماضٍ عن زمن القصة الأولى في مسعى من القاص لإضاءة النص الأول، وتغذية النص اللاحق بما يعزز من جوهر موضوع الثلاثية القائمة على مظهرة فضاء الموت المُرَّهب.

الرؤية الزمنية للقصة الأولى تناولت الواقع العراقي في زمن الإرهاب وما رافق ذلك من ظلم وقسوة لم يسلم منها حتى البيت العراقي، والقاص بذلك يستكمل صورة العدو القاتمة، عبر تحقيقه مشهداً سردياً دموياً يقتل كل شيء، **(الزمن)** ممثلة بتكتكة الساعة، و**(المكان)** بتفجير البيت، **(الجمال)** ممثلة بأغنية فيروز، إنتهاءً بـ **(الشخصيات الساكنة في الزمكان)**، والتي تمثل جوهر الحياة:

((تك، تك، تك، أميال الساعة المنضدية تلاحق بعضها البعض وهي تقف على الرقم سبعة، ما يعني الاستيقاظ. في المطبخ كانت تك، تك، تك، أخرى ترددها فيروز وهي تنادي على أم سليمان وزوجها الذي كان يجمع الخوخ والرمان. الزوجة تنادي على زوجها طالبة منه أن يأتي بالصمون والبيض أو القيمر من المتجر القريب.

تك أولى تعيد التنبيه، وتك ثانية تطلقها فيروز لكن (تك) ثالثة كانت تنتظر الرجل الذي اندمج مع الأغنية أمام الباب وما أن فتحه انتهت التك الأولى، صمتت (التك) الثانية بعد أن دوت التك الثالثة)).

ينهض النص في تشكيل أسلوبيته، على مفردة **(تك)** المزودة بقدرة تصويرية ودلالية عالية تعمل على نسج خيوط السرد، مع تحولات في التوظيف تغدو معها المفردة ثيمة بؤرية تشتغل في أكثر من منطقة دلالية، فهي مؤشر لسريان الزمن المتسارع في أول النص **(تك، تك، تك أميال الساعة المنضدية تلاحق بعضها البعض)**، وهي رمز للحياة عندما تغدو نوتة موسيقية وصوتاً غنائياً **(تك، تك، تك، أخرى ترددها فيروز وهي تنادي على أم سليمان وزوجها الذي كان يجمع الخوخ والرمان)**، وهي رمز للموت الذي جاء في البنية الختامية للمشهد السردي عندما يغدو صوتاً للعبوة الملصقة بباب البيت **((تك) ثالثة كانت تنتظر الرجل الذي اندمج مع الأغنية أمام الباب وما أن فتحه انتهت التك الأولى، صمتت (التك) الثانية بعد أن دوت التك الثالثة)**، والمؤلف في رؤيته السردية هذه يعمد مرة أخرى إلى انتصار الموت على الحياة، انسجاما مع فضاء الموت الذي يرتئيه المؤلف أن يسود ثلاثياته القصصية.

القصة الثانية – كما أشرنا آنفا– تشتغل في منطقة زمنية ماضية عن زمن القصة الأولى عندما تعيدنا الذات القاصة إلى العقد الثمانيني من القرن المنصرم أيام الحرب العراقية الإيرانية وإن لم تصرح بها، لكن القرائن الحكائية في النص تشير على نحو لا تدع شكاً في الذات القارئة على أنها هي، والتي حملت في طياتها الكثير من الموت المجاني، وزرعت في النفوس العراقية الكثير من الحزن والمآسي، وكل ذلك قدمتها الذات القاصة برؤية ذاكراتية، استعانت فيها بالتقانة الذاكراتية في رسم خطوط السرد:

((ظلت أغاني فيروز تدور معه وخاصة (تك، تك، تك) يا أم سليمان حتى أصبحت نشيده الخاص، إذ رافقته مراحله الدراسية حتى تخرج من الجامعة إلا أن فرحة التخرج ظلت مسروقة، فالحرب الشرقية دائرة منذ سنين، ولابد من تأدية الخدمة الإلزامية التي تمتد شهوراً وسنين، الشهور الأولى التي قضاها في التدريب على السلاح. ومع أول معركة إندلعت شرق البصرة، زج مع جمع من الجنود في الصفوف الأولى، منهم من قضى نحبه، ومنهم من فقد،

ومنهم من أُسر. لكنه مع جندي آخر أضلا الطريق فعاد يردد نشيده الفيروزي ومع خطواتهما الحذرة، سمع (تك، تك) تحت قدم زميله وقضى نحبه و(تك) أخرى سرقت ساقه ليعود بعد سنين إلى أمهِ متكئا على عكاز موجوع بعدما وقع أسيراً)).

تشرع الذاكرة بآلياتها الذهنية والبصرية على استدعاء ذكريات ظلت حاضرة في كينونة الشخصية المركزية التي نجدها حاضرة في ثلاثية التكتكة، من ذلك ذكرياتها السمعية مع صوت فيروز **(ظلت أغاني فيروز تدور معه وخاصة (تك، تك، تك) يا أم سليمان حتى أصبحت نشيده الخاص)**، وذكرياتها الإحداثية **(في الجامعة، وفرحة حفلة التخرج المسروقة من قبل الحرب، وساحة التدريب، والالتحاق بالجبهة)**، إنتهاء بالمشهد الفجائعي الذي يرى فيه انفجار اللغم تحت أرجل رفيقه الوحيد الناجي معه من بطش الهجوم الأخير، الذي قضى عليه وأخذ منه هو أحد **(رجليه)**، وكل ذلك على أنغام التكتكة التي تأخذ هنا أيضا –كما هي الحال في القصة الأولى، وكما سنراها في القصة الثالثة– دور القائد الأوركستري لمعزوفة السرد، والذات القاصة بهذه التوليفة بين الذاكرة والسرد إنما يؤكد على رؤية واقعية للقصص، تجسدة الوجع العراقي، وتسير بشكل أو بآخر إلى سرد سيري لتاريخ شعب مورس عليه أبشع أنواع الظلم والحيف.

تشرع الذات القاصة منافذ القراءة في القصة الثالثة **(تك تك تك)** على أكثر من لقطة مشهدية، تشتغل فيها التقانة المونتاجية على توليف ثلاثة لقطات سردية، تبتدئها بلقطة استهلالية تفصح عن مزاولة الشخصية المحورية التي شاهدناها حاضرة في الثلاثية مهنة تصليح الساعات: **((وسط كومة من الساعات مختلفة الأحجام والأنواع والماركات، تمر ساعات يومه مع تكتكة عقارب الساعات ورقاصات البندولات، تدور حول أرقام وجهات تختلف الأوقات في مدنها، نال شهرة واسعة لمهارته ودقته في تصليح الساعات، كما اشتهر في انتقاء الساعات الأنتيكية التي لم تعد تسعها جدران المحل)).**

تنطوي البنية الاستهلالية هنا على مقصدية تمهيدية للقراءة، تحاول معها الذات القاصة وضع الذات القارئة على طريق القراءة عبر رفدها بجملة مؤشرات قرائية، لعل أبرزها البعد الاجتماعي للشخصية الكائنة في النص، والمتمثل بانتمائها إلى الطبقة الكادحة التي تعمل لتعيش، وهذا المؤشر يقودنا إلى مؤشر أعمق يتمظهر بتأثيرات الحرب السابقة والحالية على الشخصية والتي حالت دون أن تتمكن الشخصية من الانتقال إلى الطبقات الإجتماعية الأكثر بحبوحة في الحياة.

اللقطة الثانية جاءت مصحوبة بمؤشر قارئي مهم يتمثل بحب هذه الشخصية لأغنية فيروز **(تك تك يا أم سليمان)** التي شكلت لازمة سردية جوهرية والتي أسهمت بشكل فعال في رسم خارطة السرد في النصوص الثلاثة:

((كان يفتتح يومه بفيروز، وذات وقت جاءه رجل يحمل كيسا يحوي ساعة جدارية ثمينة، كانت خلفية عقاربها صورة الرئيس. وقبل أن يتحدث مع الزبون، نادى عليه جاره، ليغلق صوت المذياع ويستعيض عنه بدعاء أو قراءة مباركة من القرآن مثلما أسماها، لكنه تجاهل الأمر وعاد إلى زبونه الذي طلب منه رفع صورة الرئيس وإبدالها بصورة أخرى كان يحملها معه هذا بعد أن أكد ما قاله جاره، الأمر الذي دفعه إلى تجاهله في بادئ الأمر ومن ثم رفضه)).

ولعل أهم ما في المقطع من علامات قرائية، التحول الثقافي الذي يطال بنية المجتمع، فبعد أن كانت ثقافة الغناء هي السائدة في المجتمع والتي ظلت ملازمة للشخصية الرئيسة في مراحل كثيرة من حياتها، نجد أن ثقافة التدين هي التي تتسيد الساحة وتبدأ بزحزحة الثقافة السابقة وفي ذلك إشارة واضحة للصراع الدائر بين العلمانية التي كانت مسيطرة لحقب طويلة على الساحة العراقية، والحركات الدينية التي أخذت تبسط نفوذها بشكل واضح وكبير. فنرى في المقطع أصواتاً تنادي باستبدال سماع الأغنية بسماع القرآن الكريم. كما يفصح النص عن تحول آخر سياسي هذه المرة، يتجلى في استبدال صورة الرئيس التي كانت تقبع في خلفية الساعة، بصورة أخرى، والذي يكشف عن انتهاء حكم الرئيس الذي قاد حرب الشرق كما يسميه القاص، بعهد سياسي جديد ليس أحسن حالاً من العهد السابق كما كشفت عن ذلك ثلاثيات القاص، وكما سيفصح عنه المقطع الأخير:

((ومر يوم وآخر وآخر، وذات صباح وهو يهمّ بفتح محله وجد كيساً عُلقت عليه ورقة بيضاء دوّن في أعلاها "أرجو تصليح الساعة" وبعد أن فتح باب المحل وهو يتفحص الساعة الثقيلة بعض الشيء، كان يسمع تكتكة أخرى بداخلها لكن عقربها والرقاص متوقفان، الأمر الذي دعاه إلى كشف السبب، إلا إنه لم يتمكن فعقرب آخر ورقاص كانا يتسابقان للتطابق فوق بعضهما)).

فالمقطع الذي جاءت بمثابة البنية الختامية في النص، يفضي إلى النتيجة التي آلت إليها الصراعات بين الأطراف المتواجدة في الساحة العراقية، العلمانية منها والدينية فضلاً عن السياسية بكل توجهاتها وأيديولجياتها المتضادة مع بعضها، والتي تصل حد التصفية أحياناً، واللقطة المأساوية هذه إنما تؤكد وتعزز ما أراد أن تجسده الذات القاصة على طول مسار

الثلاثيات من تأطير لفضاء الموت، الذي تمرأى لنا بأشكال مفجعة هيجت الوجع العراقي الذي ظل حاضراً في الذات العراقية لعقود من الزمن، في مسعى من الذات القاصة إلى تقريب التجربة من اهتمام القارئ بغية إشراكه في النص، لأنه ((المساحة التي يرى فيها المبدع أثر تجربته مرئية ومشاهدة أمامه، كما أنه يشعر بالارتياح من خلال مشاركة الآخر بما يعاينه))[١٣] من هنا تنبع فلسفة النص الإبداعي شعراً كان أم سرداً في جانبٍ من جوانبه، الذي لابد أن يتوفر على شرطه الإنساني المنبثق عن المرسِل والرسالة والمرسَل إليه.

القاص محمد عبد حسن في قصته (**أوراق مهمة كتبها رجل غير مهم**)، ينحو منحى سردياً مغايراً تماماً في تجسيده الوجع العراقي، على الصعيدين التشكيلي والرؤيوي، على الصعيد التشكيلي يعمد إلى الإفادة من أكثر من نوعٍ أدبي، في نصه السردي، فنراه يشرع نافذة القصة على حقل المذكرات – تحديداً المذكرات الخاصة التي تقترب مما هو يومي– الذي يعدُّ نوعاً أدبياً خاصاً ينتمي إلى عائلة الجنس السيري بأنواعها المختلفة، وهو بهذا التلاقح الأجناسي، أنما يفتح آفاق النص بأقصى امتداداتها لتستوعب تقانات النصوص الإبداعية الأخرى مع الاحتفاظ بحدود التجربة بوصفها موضوع النص، النابع من كيان ثقافي ومعرفي له وجوده الفعلي خارج النص، وله وجوده التخييلي داخل النص.

هذا الانفتاح الأجناسي أوجد منطقة حرة أتاح للقاص فرصة مناسبة للانفلات من قيد الشكل الأجناسي القصصي، ومنحه طاقة وفاعلية إضافية استطاع من خلاله تعميق الخصائص الفنية والجمالية لهذا الشكل وإسعافها بخصائص فنية وجمالية للشكل الملقح معه في مسعى منه لإعطاء الشكل قيمة جمالية أكبر من جهة، وتقريب النص من التحرر والانتماء الكلي إلى نداء الأعماق ومنحه حرية التكيف مع شكله الجديد المهجن من أكثر من نوع أو جنس.

ولعل من أهم ميزات المذكرات الخاصة، أنها تقترب بشكل أو بآخر من السرد السيري، كما أن الراوي بوصفه شاهداً يقوم ((بمراجعة مدوّنات سبق وأن سطّرها في ظروف معيّنة، فيعيد كتابتها برؤية متكاملة وراهنة تتجه إلى التاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا)).[١٤]وقد يعتمد الكتابة شبه المعاصرة وتكون مجزأة، وليس لها أي شكل خاص. [١٥]ولا نجد فيه الترتيب التصاعدي من (ولادة، فالطفولة، فالصبا، فالفتوة، فالرجولة)، الذي يشكل أحد الشروط الأساس في السيرة الذاتية، [١٦] وفي المذكرات ((يكون الراوي أكثر حرية في سرد مرويات معيّنة وإغفال أخرى على النحو الذي يطابق سياستها وغايتها المرجوّة، قياسا بتلك الحرية التي يتمتّع بها الراوي السيري ((الذاتي، والغيري، وتخضع لاشتراطات فنية وموضوعية معيّنة)).[١٧]

وعلى الصعيد التشكيلي أيضاً نرى أننا نغادر منطقة القصة القصيرة جداً الذي تجولنا فيها مع القاص حسين رشيد، إلى منطقة القصة القصيرة، ولا شك أن ثمة تمايز بين المنطقتين في طبيعة توظيف المرتكزات السردية، الذي يتطلب حتماً مغايرة في طبيعة الرؤية التي تصيغ السرد بكل آلياته ومرتكزاته، وتخلق الفضاء القرائي.

ومن المؤشرات القرائية المهمة في نص محمد عبد حسن، عتبة العنوان التي جاءت منسجمة مع الطبيعة التلاقحية في هذا النص عندما تحمل في طياتها، علامات أجناسية قريبة من السرد المذكراتي والمتمثل بمفردة **(أوراق)** المفتوحة على معنى عدم الاكتمال، أو التجزئة أو عدم التسلسل في الرؤى والأفكار، كما الحال مع طبيعة المذكرات والتي أشرنا إليها قبل أسطر، وهي ما نراها شاخصة في المتن وفي أكثر من موضع سردي، منه عند هجرة الشخصية المركزية إلى الأهواز للعمل:

((ولمّا اعتدتُ على ذلك وظننتُ أنه يمكنني أن أبدأ، طرقت بابي ذات مساء فتاة أهوازية وبعثرتْ أوراقي من جديد لينتهي الأمر ببند الورق إلى قصاصات صغيرة أدون عليها يوميات العمل قبل نقلها مساءً إلى السجل الذي أحتفظ به في غرفتي)).

ومنه وجوده في سوريا للغرض نفسه:

((إلا أن الأمر بقي عند مجموعة ملاحظات ومواضيع غير مكتملة مزّقتها كلها قبل انتقالي ليبقى المشروع مؤجلا كما هي الحياة بالنسبة لي)).

كما أن صيغتها الخالية من التعريف تفتح باب هذه الأوراق على أكثر من جنس أدبي، وهذا الأمر ينسجم مع طبيعة المتن التلاقحي بين القصة والمذكرات.

هيكلية السرد في هذا القص المذكراتي، تفتح أبواب القراءة على بنية استهلالية يضطلع بها راوٍ ذاتي يحصر مهمته بإرسال رسالة النص الإستهلالية إلى المرسَل، من أجل قراءة مرسومة الخطوط إلى حد ما، لأن هذه الإرسالية لا تنضبط مع النص التخييلي، كما تنضبط مع النص النقدي أو غير الأدبي، إذ تقتصر مهمتها الإرسالية على ضمان القراءة المنطقية والجيدة للنص، في حين أنها في النص التخييلي تسعى إلى تقديم مفاتيح قرائية، وإن كانت هذه المفاتيح مضنوناً بها، كونها أمام عمل أدبي، غير أنها تجعل بيننا وبين المؤلف ميثاقاً قرائياً[١٨]، لا يمكن للقراءة من تجاهله وهو يلج إلى أغوار النص، والقراءة بذلك تكسب فضلا عن صفة التوالي في الولوج إلى عمق النص، صفة التعالق أيضا ما بين الاستهلال وبؤرة المتن.

تجسد البنية الاستهلالية فضاء الهجرة القسرية التي طالت العراقيين جراء ظلم الحكومة والحروب المتكررة وما صاحبها من ويلات ومآسٍ إجتماعية، وأول ما تطاله يد القراءة صورة المهاجر الذي يركب المخاطر بحثاً عن مكان يمنحه إنسانيته المفقودة:

((حين تقرر الرحيل .. تتفقد أمتعتك، وكلما اقترب موعده أكثر تعيد ترتيبها من جديد، ما كان مهمًا قبل شهر يصبح أقل أهمية بعد أسبوعين، ثم ينتقل من حقيبة إلى أخرى قبل أن يستقر أخيراً قريبًا من الباب مع الأشياء التي أصبحت زائدة، تتعلق بها عيناك، ويمنعك خواء جيبك العاجز عن دفع غرامة الوزن الزائد.. يمنعك من النظر إليها، تدير رأسك بعيدًا عنها)).

المقطع المنتخب للمعاينة يفصح عن علاقة عدائية بين الذات الكائنة في النص والمنفى، الذي يفقد الذات كل شيء حتى أشياءه الخاصة وملابسه، ليجعلها ترزح تحت هاجس العزلة والفردية وعدم التأقلم مع المحيط الذي يتساوى فيه مع ضيق الداخل – النفس– ليحدثا أزمة نفسية تطبق الخناق على الذات، ليفضيا بالنهاية إلى رسم فضاء مغلق وعدائي يجبر الذات على تمركز أنوي غربوي، فلا تستطيع بذلك التأقلم، مع المكان ولا مع ساكنيه، فتتحول المدينة والغرفة الوحيدة التي تعيش فيها إلى مجرد مكان مؤقت، حاوٍ للجسد، لا يحس الكائن فيه بأي انتماء حقيقي:

((كنت في (الزاوية)، وهي مدينة لا تبعد كثيرًا عن مدينة (زوارة) .. المنفذ البحري الذي يستخدمه المهربون لرفد السواحل الإيطالية بالمهاجرين غير الشرعيين، موقعي هناك جعلني محطة لبعض من أعرفهم، والكثير ممن لا أعرفهم كصاحب الحقيبة، من العراقيين وهم في طريقهم لركوب البحر.. الأمر الذي جعل زاوية الغرفة الوحيدة التي أسكنها تمتلئ بالأمتعة. كان المبحرون يخرجون بحقائب كبيرة تصغر تدريجيًا، حتى إذا كانت محطتهم الأخيرة قبل الصعود إلى الزورق لم يبق معهم غير كيسٍ من النايلون يضمّ قطعتين من الملابس الداخلية وربما سروالا من الجينز ومنشفة صغيرة يلفّ بها رأسه بعد أن يصعد إلى الزورق. هذا الأمر جعل أكياس النايلون تتكاثر في زاوية الغرفة بأكثر من لون الحقائب، وكلّها قديمة شبه ممزقة، تتراص واحدة جنب الأخرى.. ومن ثم فوقها)).

فالذات هنا على خلاف تام مع المكان **(المدينة والغرفة)**، وتنظر له على أنه مكان للغربة والقسوة والفظاظة، والتيه، مكان يحضر فيه الجسد، وتغيب الروح وبشكل يوحي بلا سطوة المكان على الذات الفاعلة فيه. فتغدو الذات غريبة في المكان، ويغدو المكان غريباً عن الذات، لذلك تقف متحفظةً ومتوجسةً أمامها، لا تدرك منها إلاّ المظهر الخارجي، فهو آخر – إذا ما

عاملناه معاملة الكائن المشخص – مختلف صورة وجوهراً، ويثير الغربة عند الذات التي لا تشعر بتماهيه واندماجه معه.

في ظل هذه التوطئة السردية لفضاء الهجرة تنتقل الذات القاصة عبر راوٍ ذاتي إلى تقديم الشخصية المركزية **(صاحب الأوراق/ المذكرات)** التي كانت هي الأخرى تشارك الذات الراوية عالم التيه والبحث عن مكان تستقر فيه:

((هكذا كان شأن الكثير من الأشياء التي بقيتْ معي. حقيبة سوداء واحدة، تشبه تلك التي كان يحملها الحلّاقون قديمًا، كانت تنتقل من مكان إلى آخر، فمرّة كنت أخبئها بعناية أو أضعها ظاهرة مع بقية حقائبي، ولليلة واحدة فقط بقيتْ مرمية قريبة من الباب، ولكنها لم تبق هناك الليل كلّه، الذي جعلني أستيقظ فزعًا للبحث عنها هو الشخص الذي أودعها لديّ قبل أن يغيب، رأيته ينتصب أمامي واقفًا طالبًا حقيبته، ولمّا كنت تائها وسط فوضى الأشياء التي تحيطني لم أستطع إيجادها بسرعة، وكان يلحّ عليّ، أراه خلفي في كل خطوة أخطوها، استيقظتُ فزعًا.. وكان قدح الماء الواقف عند رأسي فارغا، وفي طريقي إلى المطبخ لملئه وقعتْ عيناي على حقيبته مرمية قريبا من الباب، اتجهت إليها فورا.. حملتها ووضعتها مع أمتعتي. لم أكن أعرف الرجل، اسمه الأول فقط هو ما بقي في ذاكرتي التي لا أعوّل عليها، الليلة التي قضاها معنا بقي فيها صامتًا، لم يتحدث كثيرا، بل ربما لم يتحدث أصلا، كنت أراه جالسًا محتضنًا حقيبته، شبح ابتسامة يطفو على شفتيه حين كنّا نضحك بصوت عالٍ)).

لعل من أولى الملاحظات القرائية على هذا المقطع، أن الذات الراوية تروض القارئ وتهيئ أفق تلقيه قبل الولوج إلى بؤرة النص المتمثلة بهذا الكائن المهاجر الذي يحمل معه همه الوجودي، وحقيبة تلخص هذا الوجود الذي يحاول – كما يفصح عن ذلك السرد لاحقاً– تدوين بعض مآسيه على أوراق **((دفتر مغلف بورق ملون ومربوط بسلك رفيع أحمر بذات الطريقة التي تربط بها الهدايا))**، إذ تعمل الذات الراوية على تقديمه من الخارج وتكشف عن حالة الخواء والضيق والعزلة التي تعيشها الشخصية **(بقي فيها صامتًا، لم يتحدث كثيرا، بل ربما لم يتحدث أصلا، كنت أراه جالسًا محتضنًا حقيبته، شبح ابتسامة يطفو على شفتيه حين كنّا نضحك بصوت عالٍ)**، وتأتي بنية الحلم لتقوم مقام الرقيب على الذات الراوية، فتنبهها على أهمية تلك الحقيبة التي تحمل في طياتها تاريخ إنسان مهجر ترك وديعته الثمينة/ جذاذات من حياته بيدها، وعلى الذات أن تحرص على هذا التاريخ من الضياع أو التلف.

وبولوجنا إلى أوراق هذه الشخصية تتكشف لنا أن الرؤية السردية التي انبنى عليها هذا النص تقوم على نسقين سرديين، الأول خاص بالبنية الاستهلالية التي قاد دفتها راوٍ ذاتي سرد

لنا فضاء الهجرة، وقدم من خلاله الشخصية الرئيسة التي سيترك لها المجال في النسق الثاني عبر أوراقه المتروكة عند الراوي، من أن تروي قصتها عبر مذكرات شخصية دونتها وهي تخوض غمار الهجرة القسرية في أرض الغربة، فنرى في هذه الأوراق نتفاً من حياة التشرد بين الأهواز، وسوريا، وعمان، التي لم تجد فيها الشخصية نفسها، لذلك ظلت في تخبطها تعيش حالة القلق واللامنطق واللاكتابة لفترة طويلة، لتأتي في النهاية غير متسلسلة في الأفكار، ومن دون رابط منطقي تماشياً مع حياتها اللامنطقية:

((لماذا هذا الإصرار على أن تكتب بتسلسل منطقي! ما هو المنطقي في كل ما جرى ويجري لك؟ الفوضى التي عشتها، انقلها على الورق ما دمت، حتى الآن، عالقاً وسطها، ربما يتاح لك، في وقت آخر، زمان تكون فيه أكثر هدوءاً.. بصرك يسرح في مساحات خضراء شاسعة.. أو تكون جالسا بمواجهة بحر هادئ تبدو مياهه كمرآة صقلت للتو، إعادة النظر في أوراقك التي تنوي كتابتها لتعيد ترتيبها من جديد)).

إن الذات الكائنة في النص والمتماهية مع راويها على الرغم من توظيف ضمير المخاطب – لأن الذات تخاطب نفسها– تضع نفسها أمام سؤال يحمل في طياته الكثير من اللوم والحسرة **(لماذا هذا الإصرار على أن تكتب بتسلسل منطقي! ما هو المنطقي في كل ما جرى ويجري لك؟)**، وتختصر بلغة تحمل الكثير من الجلد والاصطبار سنينها الملغومة بالدلالة المأساوية، توحي بها صيغة الاستفهام الإنكاري الحاملة لجوابها معها، وفي محاولة من الذات لتخفيف المأساوية التي تخيم في النص، تتطلع الذات إلى مستقبل أفضل يتيح لها كتابة مشروعها في الحياة في مسعى منها للتخفيف عن المعاناة المتولدة من أسئلة الذات المصيرية من جهة، وتمنحها قدرة أكثر على المواجهة من جهة أخرى.

وكسراً لأفق توقع القارئ الذي ينتظر من الذات الكائنة في النص أن تقدم أوراقاً من الهجرة، تعود الذات إلى الوراء، إلى ماضيها العراقي ليختار من الذكريات أحلكها، ماضٍ مفعم بالوجع العراقي المر، الممزوج بحياة السجن والهروب منه، والسجن يقترن في مفهومه العام بفضاء انغلاقي سلبي، بحجب الحياة أو اختزالها في مكان واحد ضيق تحده جدران أربعة وباب، أبرز ما فيه المفاتيح التي((تدور في أقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب ، وتكون الحد الفاصل بين الخارج والداخل))،[١٩] وتبرز بذلك جملة دلالات تتضافر فيما بينها لتشكل فضاء السجن ومن أبرز هذه الدلالات((المصير المجهول، والخوف والقيد، والبرودة، والجوع، والقلق، والوحدة، والعدائية والهبوط، والموت والعدم))،[٢٠] غير أن هذا المفهوم العام للسجن لا يمكن تعميمه على كل السجون، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أن المكان يحمل تناقضه معه، وأن

أي طرف من هذا التناقض يتشكل تبعا لرؤية ((القوى التي تؤمه وتقيم فيه، لأن وجود الفضاء مرهون بتواجد الشخصيات النصية أو الفواعل))[٢١] – حسب مصطلح غريماس – لذلك نجد أن السجين السياسي مثلاً، يختلف في رؤيته للسجن عن السجين السارق مثلا أو الداخل إليه بتهمة مخلة بالشرف أو القتل. ومن هذا المنظور تتشكل خصوصية السجن عند كل سجين، فنرى رؤية ضدية لمفهوم الحرية، المرتبطة في أكثر صورها بدائية بالحركة ويأتي السجن ليقيد هذه الحركة في المستوى السطحي. أما المستوى العميق المتشكل من جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان، فيكشف عن مفهوم آخر للحرية يتشكل من ((مجموع الأعمال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوة ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها))،[٢٢] فنراه متآلفا أو لنقل متأقلماً مع فضاء الداخل ولا يفكر بالخارج الذي لا يختلف من وجهة نظره عن الداخل.

القاص محمد عبد حسن، في الورقة الأولى يقدم الوجه المظلم للسجن، بوصفه مكاناً للمظلومين، الذين تزجهم حكوماتهم في السجن تعسفاً وجوراً:

(("**أنت** " .. **أشار لي . أراه بوضوح ، على بقايا ضوء السراج الذي أوشك أن ينطفئ، جالسا فوق كرسي حديد، تمتد ذراع خشبية من تحت إبطه حتى تلامس قدميّ فيما يحتفظ ببندقيته، بكلتا يديه، حاشراً مؤخرتها بين فخذيه. قبل أن يحل المساء عليك أن تضطجع ، تهيئ لك مكانا ترقد فيه ، هذا في أول الليل ، أما في آخره .. فترتب الأجساد نفسها بطريقة ما .. بفوضى دونها لا تتسع هذه القاعة لثلاثمائة شخص . أمس كنا أربعمائة. بقي البعض واقفاً إلى الصباح على قدم واحدة، وكنت جالسًا أول الليل، ألصق فخذي بصدري، بعدها وجدت لجثتي مكانا فوق الآخرين .. فنمت**)).

تقدم الذات السجن على أنه مكان مغلق وعدائي، يمارس فيه السجان ومن خلفه سلطته القمعية، أبشع أنواع الظلم والتعذيب، يتحول معه السجين إلى كائن لا هوية له ولا ذات، حتى اسمه يسلب منه، (" **أنت** " .. **أشار لي.**)، وإستراتيجية اللاتعيين في وصف السجن وساكنيه الذين لم يفصح عن أسمائهم، ولا أية سمة من سماتهم، التي يوظفها القاص تشي عن مقصدية معينة تعمق من الإمعان في محو كينونة السجين وتحويله إلى مجرد كائن عدمي لا فائدة مرجوة منه من وجهة نظر السلطة، ويتحول معها السجن إلى مستنقع موبوء بكل أنواع القهر والطغيان والقسوة والظلم.

أما الورقة الثانية فجسدت مشهد اعتقاله من قبل السلطة، والذي كان حسب المنطق التسلسلي للأحداث أن يأتي قبل الورقة الأولى، لكن القاص يؤخرها لمقصدية قرائية تتماشى مع

طبيعة اللامنطق الذي صرح به قبل الشروع بتقديم أوراقه، ويتماشى مع طبيعة نصه المنتمي إلى ما بعد الحداثة، والحامل لكثير من مؤشرات التجريب:

((أما أنا .. فلم أكن دخلتُ (معهد البتروكيمياويات) هذا من قبل أو حتى وصلت إلى بابه، وها أنا أقف في طابور طويل مع معتقلين كثر حملتنا سيارة (إيفا) عسكرية من فندق (حمدان) وسط البصرة مخترقة شـارع (الاسـتقلال) باتجاه نهر (الخورة)، ومع كل شـيء أراه كانت ذاكرتي تتقد. اجتزنا نصب (عتبة بن غزوان) وكانت منصته فارغة، كان مختبئاً.. ربما يكونون قد اعتقلوه.. أو ترك المدينة مثل الكثير من أبنائها فيما بدت واجهة بناية (الإعدادية المركزية) بائسة أكثر من أي وقت آخر رأيتها فيه، تخترقها القذائف في أماكن عدة وكان بابها الخشب الكبير محطما ترقد إحدى ضلفتيه على السلم المؤدي للمدخل في حين تندفع الضلفة الثانية إلى الداخل كاشفة مدخلاً كئيبًا تركته كل أشكال الحيوات التي عبرته منذ عقود)).

إن النظرة القرائية لمشهد الاعتقال، تعزز من حجم المأساة التي تمر بها الذات العراقية وهي تمارس ضدها كل أنواع الظلم من تشريد وسجن واعتقال من جهة، وترصد تمايزاً واضحاً في رؤية القاص لأمكنة الداخل العراقي، والخارج الهجروي من جهة أخرى، فبينما كانت أماكن الخارج تتشابه وتتساوى لديه، فهي بالنسبة لديه ليست أكثر من حاوٍ للجسد، تغدو أماكن الداخل مشعة بالأحاسيس والمشاعر، لذا تقدمها الذات الراوية والكائنة في النص تقديماً رؤيوياً ذاتوياً تحمل معها تاريخها الحافل بالذكريات في حضن هذه الأمكنة التي غدت هي أيضا تمارس عليها أنواعاً من الظلم وبطش السلطة، فنصب عتبة بن نافع إما معتقل أو هارب من بطش السلطة، والإعدادية المركزية مطعونة بقذائف السلطة وبائسة أكثر من أي وقت مضى، هذا التقديم المؤنسن للأمكنة تعكس حالة من التمازج الروحي بين الذات والأمكنة التي عاش فيها، فغدت جزءاً رئيساً من كينونته. الأمر الذي دفعها في النهاية إلى طرح سؤالها الوجودي المخيف:

((لِمَ يتعمد هذا السائق تعذيبي؟ أم تراه يسدي إلي معروفا وهو يمر بي من هنا قبل أن يحملني إلى مكان قد لا أعود منه أبدًا ؟)).

ولأن المجهول كان يصارعها دائماً في حياتها، لذا عمدت الذات أن تجعل نهاية المشهد مفتوحاً على كل الاحتمالات:

((خبأنا النخل. كانت جذوعه تحف بأجسادنا ونحن نركض فيما سعفه المتدلي ينشق أمامنا كانشقاق قصب كثيف أمام اندفاعة قوية لـ (مشحوف) بصدر عال... ومع أول الصباح بدأت الجذوع تبتعد والقامات تستطيل لتستقر هناك، في الأعلى، حيث الريح تلاعب أطراف السعف كعادتها منذ الأزل..))

هكذا إذاً رسمت الذات القاصة- لنا نحن معشر القراء- خيوط النص التي دارت في فضاء الوجع العراقي من جراء الموت المعنوي الذي تتعرض لها الذات الكائنة في النص، وجسدت تجربة الإنسان العراقي برؤية إنسانية شاملة تربط الذات بعصب القضية، فتجعل من نفسها معادلاً موضوعياً لذات جمعية تشاركها المصير، ذات منها انبثقت الذات القاصة والذوات الكائنة في النص، وإليها تعود في إنتمائها، ولعل مسوغ الربط عند القاص محمد عبد حسن، كامن في كبر حجم القضية وفداحة فجاعتها، إذ تجمع كل الذوات في بوتقة الهم الواحد، وهو ضياع الذات العراقية وتشردها بعد أن سلبت منه حق المواطنة على أرضها وبين ظهراني أهلها، لتموت في كل يوم موتها المعنوي المسرمد.

الهوامش والإحالات

---

(١) شعرية الخطاب السردي،محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥ : ٩١-٩٢ .

(٢) جمالية العلامة الروائية : الرواية العربية أنموذجاً، جاسم حميد جودة ، أطروحة دكتوراه، بإشراف، أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٢ :٩٦ .

(٣) ينظر: القصة القصيرة جداً ، مقاربة بكر ، أحمد جاسم حسين ، منشورات دار عكرمة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ١٩٩٧ : (فهرست المحتويات).

(4)<<Analytic and Synthetic Approaches to Narrative Structure>> L.M.O Tool, See<<Style and Structure in Literature>> P.157

نقلا عن المتخيل السردي: ٦٤

(٥) القصة القصيرة جداً ، مقاربة بكر: ٣٩-٤٠ .

(٦) بنية النص السردي : من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣: ٦١.

(٧) في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالة المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت،ط١ ، ١٩٩٨: ١٥٩ .

(٨) مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد ٣٧٠، لسنة ٢٠١٥: ١٥٢-١٥٦

(٩) م. ن: ١٥٧-١٦٢

(١٠) لذة النص ، رولان بارت ، ترجمة : فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٨ : ٣٣.

(١١) الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٨:

(١٢) نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية المشتركة والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت – الرباط، ط١، ١٩٨٢ : ١٧٥ – ١٨٥، وينظر: جمالية العلامة الروائية :٤٦ .

(١٣) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: دراسة تحليلية لتجارب شعراء الحداثة العربية، هشام محمد عبد الله فارس، أطروحة دكتوراه، بإشراف أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠١ : ٣٢ .

(١٤) موسوعة المغامرة الجمالية للنص الأدبي، محمد صابر عبيد، كتاب مخطوط: ٧١٨.

(١٥) أدب السيرة الذاتية في فرنسا : المفاهيم والتصورات ، فيليب لوجون ، ترجمة ضحى شبيحة، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، العدد ٤ لسنة ١٩٨٤: ٣٣.

(١٦) الذات ممحوة بالكتابة :حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية : رحلة جبلية – رحلة صعبة، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد ٢، العدد ١، لسنة ١٩٩٣: ١١٤

(١٧) موسوعة المغامرة الجمالية للنص الأدبي: ٧١٨.

(١٨) ينظر: العتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨: ١١٨، ١٢٣.

(٢١) بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت – دار البيضاء ، ١٩٩٣: ٥٦.

(٢٢) الفضاء الشعري عند السياب، لطيف محمد حسن، اطروحة دكتوراه ، إشراف أ.د. عمر محمد مصطفى الطالب، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢: ٤٦.

(٢٣) شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، سلسلة كتب الرياض (٨٢)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٠: ٩٨.

(٢٤) م. ن :٩٥.

مكتبة البحث

أولاً: المصادر والمراجع:

- بنيـة الشـكل الروائـي (الفضـاء ، الـزمن ، الشخصـية)، حسـن بحـراوي، المركـز الثقـافي العربـي، بيروت – دار البيضاء ، ١٩٩٣.
- بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣.
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد–التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، دارالبيضاء، ط٢ ، ١٩٩٣.
- الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٥.
- شعرية الخطاب السردي، محمدعزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، سلسلة كتب الرياض (٨٢)، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٠.
- العتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٨.
- الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجاً، عبد الرحيم مراشدة، سلسلة كتب الثقافة (٣٤)، وزارة الثقافة،عمان، ٢٠٠٢.
- في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالة المعرفة (٢٤٠)، المجلسالوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت،ط١ ، ١٩٩٨.
- القصـة القصـيرة جداً، مقاربـة بكـر، أحمـد جاسـم حسـين، منشـورات دار عكرمـة للطباعـة والنشـر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٧.
- الكتابـة الثانيـة وفاتحـة المتعـة، منـذر عياشـي، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضـاء، ط ١، ١٩٩٨.

- لذة النص، رولان بارط، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
- موسوعة المغامرة الجمالية للنص الأدبي، محمد صابر عبيد، كتاب مخطوط.
- المتخيل السردي: مقاربات نقديه في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- نظرية المنهج الشكلي– نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية المشتركة والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت – الرباط، ط١، ١٩٨٢.

ثانياً: الدوريات:

- مجلة الثقافة الجديدة، بغداد، العدد ٣٧٠، لسنة ٢٠١٥.
- مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، العدد ٤ لسنة ١٩٨٤.
- مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد ٢، العدد ١، لسنة ١٩٩٣.

ثالثاً: الرسائل والأطاريح الجامعية:

- التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: دراسة تحليلية لتجارب شعراء الحداثة العربية، هشام محمد عبد الله فارس، أطروحة دكتوراه، بإشراف أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠١.
- جمالية العلامة الروائية : الرواية العربية أنموذجاً، جاسم حميد جودة ، أطروحة دكتوراه، بإشراف، أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، ٢٠٠٢ .
- الفضاء الشعري عند السياب، لطيف محمد حسن،اطروحة دكتوراه ، إشراف أ.د.عمر محمد مصطفى الطالب، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٩٩٢.