University of Thi-Qar Journal of Humanties Science
Website: jedh.utq.edu.iq Email: utjedh@utq.edu.iq

الفنطازيا الفجائعية ودلالاتها في مجموعة "بائع القلق" للقاص أنمار رحمة الله

Fentazia sudden and its implications in a group "Concern seller" of the storyteller Anmar namat alaa

أ . م . د محمد عبد الحسين هويدي
كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة المثنى

الكلمات المفتاحية :الفنطازيا ،التشاؤم ،السوداوية ،الشخصيات
Keywords: **Fantasia, pessimism, melancholy, characters**

Abstract

The Vendor of Concern" is the third collection of the anthology of Anmar Rahmatullah, after two stories, "The Return of the Comedian" and "Ask the Village" along with dozens of other stories in cultural magazines, newspapers and social networking sites. The pain here is the despair and the deadlock in three feelings, the group has divided them with regard to the contemplations of beauty and overcome by the philosophical soul, and trying to determine the position of self versus the world and its variables, while the second signifies the changes in social values and

different from a time when it was warmer and The third sensitivity was related to the relationship of the people with the institution of governance, where the political side emerged with its failure and misery.

الخلاصة :

"بائع القلق" هي المجموعة القصصية الثالثة للقاص أنمار رحمة الله بعد مجموعتين قصصيتين هما "عودة الكومنداتور" و"واسألهم عن القرية" الى جانب عشرات القصص الأخرى المبثوثة في المجلات الثقافية والصحف ومواقع التواصل الاجتماعي، ويتناول هذا البحث الجانب الفجائعي المقدم بصورة فنطازية، وتعني الفجائعية هنا بروز النفس التشاؤمي والأفق المسدود في حساسيات ثلاثة توزعت عليها المجموعة منها مايتعلق بتأملات جمالية يغلب عليها النفس الفلسفي تحاول تحديد موضع الذات مقابل العالم ومتغيراته ، فيما تهجس الثانية مايجري من تبدلات القيم الاجتماعية واختلافها عن زمن كانت فيه أكثر دفئاً واستمرار ذلك الانحدار، وكانت الحساسية الثالثة متعلقة بعلاقة الناس مع مؤسسة الحكم حيث برز الجانب السياسي بقتامته وتخبطه .

المقدمة :

كان ميدان التطور في القصة القصيرة العربية في العراق لافتاً ومضطرداً منذ مرحلة الستينيات حيث برزت اسماء لامعة في هذا المجال ولاسيما القاص محمد خضير وعبد الرحمن مجيد الربيعي وموسى كريدي ومحمود جنداري وغيرهم من الشباب الذي اختط هوية متفردة وطريقة جديدة في الأداء بما يناسب الحساسيات التي فرضها شرطهم الاجتماعي وميلهم الى نبذ التقليد ووضع لمسات هوية جديدة في نتاجهم الفني ، وقد استمر هذا التطور وتوظيف التقانات المختلفة لدى من جاء بعدهم مما خلق هوية مائزة لهذا الجنس في الأدب السردي العراق ، وكان القاص أنمار رحمة الله واحداً من الشباب الذين تمثلوا على نحو عميق كثيراً من خبايا هذا الفن الذي وصله م أولئك المبدعين الكبار، وقد عضدته موهبة فذة ونفس قصصي متمكن أثبته غزارة النتاج الذي رفد فيه الساحة الأدبية ،

وتنوع في الموضوعات الى حد يثير التوقف عنده ومعرفة مقوماته واتجاهاته . لقد توزع البحث على مهاد نظري يوضح جوانب مشكلة البحث وأبرز المفاهيم التي كانت منطلقاً للتحليل الثقافي لقصص المجموعة ، حيث تناولنا في عرض قصير مصطلح الفنطازيا والمرتكزات التي يستند اليها ودواعي توظيف هذا اللون من الأداء .

وبعد ذلك جرى التطرق الى ابرز الاتجاهات المضمونية التي سارت على وفقها قصص المجموعة فوجدنا ان الثيمة الفلسفية كانت واضحة على أكثر من ثلث قصص المجموعة بينما احتلت الثيمة الاجتماعية ما يقرب من النصف، في الوقت الذي ناقشت ست قصص الجانب السياسي، وفي تلك الحالات جميعها كان الخلق الفنطازي مسيطراً والرمز حاضراً ويمكن التعرف عليه من خلال مقابلة مجموعة العلاقات الرابطة بين مكونات القصص عن طريق قراءة محايثة.

في المفهوم وأبعاده :

جاء في المعجم الفلسفي لجميل صليبا أن الفنطازيا تطلق (عند القدماء على القوة التي تتمثل الأشياء المدركة سابقاً تمثلاً حسياً ... ونحن نطلق اليوم لفظ "فنطازيا" على كل تخيل وهو متحرر من قيود العقل ، أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار ، أو على رغبة طارئة لاتستند الى سبيل معقول)[1]، وربما جمع الوصف السابق أبرز المقتربات التي عالجت المسألة فهي لاتخرج عن تلك الفكرة الأساسية إلا بتفصيلات ثانوية لايجد البحث ضرورة للخوض فيها لكونها تحرف البحث عن هدفه الرئيس، وتتبني الفنطازيا أو الواقعية السحرية كما يسميها بعض الباحثين على دعامتين؛ تتمثل الأولى بالعجائبية وهي أعلى درجات الفنطازيا وفيها ينطلق الخيال ليخلق شخوصاً وأحداثاً غير منتمية لعامنا البتة، وتتمثل الثانية بالغرائبية التي تذكر شيئاً غير مألوف لكنه ليس مستحيلاً[2] ، وبمثال بسيط فإن دخول سيارة الى حديقة الدار ذات الباب الصغير الحجم يُعد أمراً غريباً ولاسيما إن كان باب الدار لايتسع لمرورها، لكن ملاحقة السيارة لأفراد الأسرة من غرفة الى أخرى وعلى السلالم يُعد شيئاً عجيباً ، ويرى "كولن ولسن" أن أدب الفنطازيا يمثل حركة هروبية من حقائق العالم العنيفة والمثيرة للذعر ، كما يرى أنها ليست مرادفاً آخر للخيال الحر بل ملكة على درجة عالية من التدريب توظف الخيال لاستغوار الأفكار[3] .وبالعودة الى المجموعة

القصصية الموسومة بـ "بائع القلق" يمكننا القول أنها مجموعة قصصية مفارقة للمألوف وكان مؤلفها أميناً في رسالته الجمالية التي استهلها بعتبة عنوان تثير فضول القارئ وتستفز وعيه وحواسه، عبر تعهد ابتدائي منه في تقديم عالم تخييلي غير مألوف، ومن هنا جاء السرد مائزاً بطريقته الديناميكية وغير المستقرة مما زاد في غنى الانفتاح الدلالي وهو أمر ليس مألوفاً في القص الواقعي التقليدي ودلالاته الرتيبة الممنطقة التي تنتهي على الدوام الى غايات محددة، فالواقعية كما قرر بعض الباحثين معناها بأنها الأشياء التي تدركها حواس الانسان[4]، وقد جرت عملية تطوير محتواها باستمرار عن طريق الإفادة من مناهج العلم واكتشافاته فتعددت صورها بين واقعية تاريخية وأخرى تسجيلية[5] ، ويأتي الانفتاح الدلالي مثلما يرى "جيرار جينيت" من العلاقة المؤسسة بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي الذي ينتج ما ندعوه بالصورة المتحولة الى رمز فضائي له علاقة بالمعنى[6].

ونرى القاص في هذا اللون من السرد يعتمد تقانة وصف الشخصيات بطريقة تمزج بين الصور الانسانية المألوفة وبين صور الخيال المحض، من أجل إيصال "فكرة ما" تتولى قيادة الشخصيات نحو رؤيا محددة تظهر أبعاد الشخصية وسماتها ، وهذه الطريقة خلقت سمة اللامألوف في المجموعة القصصية، وعلى الرغم من ذلك فإن القاص لم يقطع صلته بالواقع تماماً، بل ظل يستعير صور البيئة المحلية ومكوناتها المختلفة ومن بينها أسماء الشخصيات وبعض هيئاتها فليس هناك من تغريب تام لأن (ابتعاد الفنطازيا عن الاعتيادي والمألوف لايبعدها عن الواقع)[7]، وقد أوحت الشخصيات عبر محمولها الثقافي وأسماءها المحلية بالواقعية لغرض إنجاز المهمة الإيهامية القصصية، من دون ان تزيد في كشف الشخصيات والتصريح المفصل عنها كما في القصة الواقعية فظلت ذات سمات هلامية لايستطيع العقل الانساني المنطقي أن يتوقع حركتها وفعلها .

وعند انعام النظر في طريقة عرض الشخصيات نجد غلبة لأسلوب الثنائيات الضدية بينها حيث نجد التعارض بالقيم والأفكار التي ألمحنا الى أنها الهّم الأساس الذي أثار حساسية القاص، لذلك نراها تُختَزل وتذوي ولايبقى منها شيء غير الفكرة التي لايمنحها القاص بسهولة بل تظل أيقونة متسعة الدلالة وهذا يترك مساحة للقارئ في المشاركة بإنتاج المعنى، إذ لايقتصر المعنى في القصة القصيرة على البنية السطحية الداخلية أو حكاية العمل الأدبي وحدها، بل يمكن إضافة التأويل القرائي اليها لأن قراءة العمل تعني حضوره في

الثقافة وحضور الثقافة فيه عبر توظيف الأدوات المعرفية، وهذا ليس إلغاءً لاستقلالية العمل الأدبي أو إسقاط رؤية القارئ عليه، بل هو ولادة مستمرة للعمل الأدبي في الزمن[8] وهذا هو شرط القراءة الواعية التي ينبغي لها أن تهجس مايتجدد حولها في المجتمع ويساهم الناقد نفسه بتطويرها[9].أما طريقة السرد التي توسلها القاص فقد اقتربت كثيراً من طريقة الأداء في قصيدة النثر ومن المعروف أنها تتسم بدلالتها العميقة وكثرة معانيها وتشظيها الى الدرجة التي لا نستطيع معها تحديد رؤية واحدة محددة بل نلاحظ انساقاً للأفكار تنفتح وتتنامى وتتطور على الدوام ، وهذا الأمر هو ما يميز الفن القصصي القادر على التمرد وتغيير شكله باستمرار تبعاً لما توجبه ظروف بيئته المحيطة ، وتمثل أيضاً بقدرته في استلهام تقانات فنون متعددة كالشعر والسينما والدراما والقصص الشفاهي[10] .

هيكلية القصص ووظائفها

تتألف المجموعة من إحدى وثلاثين قصة تتوزع على حساسيات وهموم متعددة ويمكن أن نلاحظ فيها اتجاهات ثلاثة أولها : الاتجاه الفلسفي الوجودي وثانيها : الاتجاه الاجتماعي ، وثالثها : الاتجاه السلطوي السياسي ، وقد قمنا بإسقاط القصص التي لاتحمل الشرط الفنطازي من التحليل ، ومن خلال متابعة الحساسيات المختلفة التي أثارتها المخيلة الإبداعية نجد أن نصيب الاتجاه الفلسفي الوجودي إحدى عشرة توزعت بين قصة وأقصوصة كان همها الأساس ملاحقة "وعي الذات" وتمظهراته الكثيرة ، إذ كان يُعرض في كل مرة من زاوية مختلفة ، وهو وعي حاد مأزوم يسيطر عليه النفس الفجائعي والرؤى الكابوسيّة الى الدرجة التي تشترك فيه معظم نهايات القصص بسمة انطفاء الأمل واستمرار أزمة الانسان المعاصر ، أما الاتجاه الاجتماعي فلقد ضم أربع عشرة قصة أيضاً وقد سيطر عليها روح التبرم من القيم المجتمعية المحلية وكذلك العالمية بمعناها الأوسع ، ونستطيع أن نرى فيه المغايرة الثيمية وعدم تكرار المضامين الاجتماعية نفسها، مثلما نجد المغايرة في أسلوب المعالجة وطريقتها بين قصة وأخرى ، أما الاتجاه السياسي فقد اشتمل على ست قصص كان الهّم السياسي المباشر واضح التأثير في رسم جوها العام ، ولايعني نعتها بالسياسية أبعاد الجانب الاجتماعي لأننا لانتصور السياسة إلا أنها فعالية اجتماعية ، لكننا نعتناها بالسياسية انطلاقاً من المؤثر الأبرز الذي يحرك الأحداث ممايؤدي في النهاية الى حصرها ودراستها .

وهنا أجد أنه لابد من القول أن بعض الباحثين كالدكتور علي جواد الطاهر لايشترطون الضخامة أساساً في عملية التجنيس القصصي بل يعولون على القيمة المتشكلة في القصة فهي التي تحدد هويتها وشكلها[11]، ويضعون الدكتور الطاهر مجموعة من السمات الفنية معياراً لتحديد النوع تتمثل بالظرف الزماني والمكاني الواحد، وعدم تجاوز الشخصيات الثلاث ، الى جانب توافر عنصري التكثيف والاختزال[12].وعلاوةً عما سبق نجد أن القاص اعتمد الأداء الرمزي الى حد كبير ومعروف أن الرمز يمثل إشارة أو علامة محسوبة تُذكّر بشيء غير حاضر في إشارتها الى عالم الأشياء كما يمثل بديلاً للفكرة أو الميزة بطريقة مجردة [13]، وعلى الرغم من قدر الرمز في الانتقال من الخاص الى العام[14] إلا أنه ينحصر بالمعنى الذي يشير اليه من دون أن يتوسع الى النسق الذي ورد فيه[15] وفي هذا الموضع نتلمس بشيء من التحليل أبرز المضامين وطرق الأداء في الاتجاهات الثلاثة التي ذكرناها :

أولاً : الاتجاه الفلسفي الوجودي

تتناول القصة الأولى التي حملت عنوان "ضياع في مقبرة" إيحاءً رمزياً يجعل من المقبرة معادلاً للحياة ونلمح ذلك عبر الصراع الرامز والموارب للشخصيات الافتراضية وهو يشير الى قلق "الذات" تجاه الوجود تحت إلحاح الشعور بالفقدان ، وقد جاء الفقدان الأول للأب مما رمى الشخصية في يتم مبكر تنفتح دلالاته على احتمالات كثيرة فقد يكون "اليقين" أو "الأمان" أو "الجدوى من الحياة والخلق" وما الى ذلك مما سبب حيرة الانسان المعاصر وأزماته المختلفة في دوامة الوجود ، وجاء هذا الفقدان عبر رحلة البحث التي استنتجنا بعضاً من جوها من حُبكة القصة، وجاءت حالة الفقدان الثانية لتوحي بالانتهاء التام والضياع عبر موت الأم ، وقد استمر إيهام القصة على مستوى بنيتها السطحية وهو يشير الى الأب والأم البايولوجيين لكن انفتاح الدلالة تجاوزهما واتجه الى مأساة الانسان بصورته الكلية وقلقه المستمر في الوجود[16].وفي الإطار الفلسفي نفسه تأتي قصة "تواطؤ" فيكون الظلام والتخفي والاستتار سلاحاً تواجه به الذات عالمها المخيف (أنه كائن ليلي يظهر مع الخفافيش والبومات يسكن في شقة في إحدى عمارات المدينة، نوبة عمله وتبضعه وزياراته وخروجه كلها في الليل، كان يكره النهار والشمس وحركة الناس في الاظهار، لديه فوبيا من نوع آخر، فوبيا الشمس، فمنذ طفولته لم يجرؤ على الخروج ومواجهة نورها)[17]، لكنه

تحت إلحاح المحيط وضغطه يضطر لمواجهة الضوء والشمس اللذين يمثلان الحقيقة التي تجاهلها مراراً ، فتفقد بذلك الذات وسيلتها الوحيدة في التكيف والتعايش ، وتستمر الأحداث لتكتشف معها الشخصية أن "بيئة الشمس" الجديدة تظهر لها ظلاً وهو شيء جديد لم تكن قد ألفته في عالم الظلام ، ويأخذ هذا "الظل" بمتابعتها (انتبه الى شيء سار وراءه ثم وقف، أدار وجهه ليجد ظله، لقد كان ظله مربوطاً بقدميه ... أدار جسمه وركض، ركض الظل وراءه)[18]، وهنا جاء الظل رمزاً لمخاوف الانسان فقد ينفتح على احتمال قلق الموت، أو قلق اليقين، أو القلق المجتمعي بصوره المختلفة، فعالم القلق واسع كبير ومفتوح المدى أمام الانسان المعاصر، وينتهي مصير الشخصية المأساوي الى الموت وهي تحاول الهروب من الظل (أعياه اللهاث محدقاً في هذا الشبح الأسود الذي يطارده، كأنه يتقي وثبة حيوان مفترس، لم ينتبه الى حافة الجرف خلفه سقط في النهر صرخ الرجل بكل صوته أثناء سقوطه، ثم ظل يصارع الأمواج منتظراً من ينتشله من الماء، ولكن كتفيه وخدرهما وثقل بدلته وحذائه، ومعدته التي امتلأت بالماء، لم يمنحوا الرجل فرصة نجاة)[19]، فالمصير يقدم رؤيا كابوسية ويجعلها قدراً لامفر منه وهو ما يرسم فجائعية المصير الانساني، ومن هنا نستطيع قراءة العنوان "تواطؤ" فهو يمثل ما يضفيه الانسان على الحقيقة من أوهام تضمن له نوعاً من التكيف الذي يمكّنه من البقاء وهو يشكل "تواطؤ الذات في اخفاء مخاوفها .والقصة الثالثة التي تسير فيه بخط الرؤية الفلسفية هي "الطريق" وهي قصة عميقة رامزة الى الضياع الذي اختار له القاص عنواناً جزئياً هو "الطريق"، الذي بقي في القصة رمزاً أبدياً لمسيرة المجموعة البشرية في القصة لاتنتهي (تداهمني إنني تورطت في المسير خلف هذا الشخص لعله غير متأكد من وجهته، أو الطرق والتفرعات الكثيرة التي مررنا بها ؟! لكن مايبدد الشك في قلبي هو كلام الناس ومدحهم وإعجابهم به ... لقد كان جمعنا السائر متنوعاً عوائل، شيوخ وعجائز، رجال ونساء، أطفال يهرولون أمامنا)[20]، ليس هناك مايوحي بغاية معينة أو هدف لهذا المسير ولا الى جهته، لأن فكرة الرمز وتصارع الأفكار الثنائية هي من يهمن على القصة والهجرة المجهولة معادلةً لمسيرة حياة الانسان المنهك الذي لايدري لحظة وصوله الى "اللأين"، فالتي تهاجر هي "الذات" الانسانية وإلى جانبها ذوات أخرى تعاني المشكلة نفسها، لكننا لانعدم وجود مَنْ يدعي المعرفة ولايبوح بها كشخصية "الدليل"، وهناك "شخصية جمعية" أخرى هي "الأطفال" ــ رمز الولادة الجديدة المتكررة للذات ــ ومادامو

أطفالاً فذلك يشير الى عدم اكتمال وعيهم وهم مستمرون بالمشي في الطريق الذي لايعرفون له نهاية، وسيستمرون سائرين رغماً عنهم وسوف يسقط كثيرون منهم لكن الدليل لايكترث بل يظل ماشياً، والسؤال هنا من هو هذا الدليل؟ أهو القدر؟ أو النظام الاجتماعي؟ أو الكهنوت بتجلياته كلها ؟ ويمكننا القول أن أي واحد منهم قمينٌ أن يكون الدليل الذي لايمكن التخلص من سطوته، وهذا ماتقدمه الرؤيا النهائية للقصة لأن الذات ستنتهي بالذبول والتلاشي(تراخت خطواتي تدريجياً ونظرت اليهم وهم يتقدمون الى الامام ... كانت أصواتهم تضج بالأسئلة الطفولية المليئة بالفضول وهو يشرح تفاصيل الطريق ومايدور حولهم ... وكان كلما يسأله طفل عن موعد الوصول، يجيب الدليل "لم يبقَ إلا القليل .. وصلنا تقريباً .. وراء هذه الجبال أو الجبال التي خلفها")[21]، وهنا يظهر نفس الفجيعة القدري فلا الدليل سيبوح بسره ولا الأطفال يكفون عن المشي، أما الذات فستكف عن البحث وتقف في منتصف الطريق .

وتأتي قصة "بائع القلق" التي هي العنوان المختار للمجموعة ليمنحها مركزاً محورياً بُنيت عليه فلسفة المجموعة برمتها، والقلق رمز للثقافة الاجتماعية المكتسبة نتيجة تكوين بطل القصة لأسرة وانخراط في علاقات اجتماعية متعددة المطالب، فتكون جميعها سلطات تكبل الفرد وتشعره بالمسؤولية تجاهها كما يظهر ذلك عبر التمثيل السردي (مالذي جعلني أشتري منه تلك الوصفة اللعينة ؟ لقد كنت أعيش حياتي سالماً من دون رعب !! ماذا سأفعل لو استمرت الكوابيس في هجماتها الليلية على قلبي؟! اللعين قال أن القلق الذي بحوزته قلق مفيد، قلق على مستقبل الأسرة، الأولاد، الزوجة، العلاقات العامة، الوظيفة، لقد أقسم لي أنه يبيع القلق المفيد الذي يحتاجه أغلب الناس، لقد كنت بحاجة الى مثل هذا القلق)[22] وتكون النتيجة أن يسلمه القلق الى كوابيس تنتهي به الى المعاناة الشديدة ، والغريب في الأمر ان الانسان يسعى بقصدية الى القلق بل أنه يشتريه مقابل المال، وهذا التجريد العام الذي أوحت به القصة جعل احتمالية القلق تنفتح الى عالم الوعي والأفكار بصورها الكثيرة ومنها الثقافة المكتسبة التي اقتحمت فطرية الانسان وبراءته الأولى، فالتفكير البدائي هو تفكير "قبل ـ منطقي" والبدائي لايقيم وزناً لشخصية مستقلة أو فردانية كما أنه لايميل لتكوين هوية، بل يؤمن بَنَفس المشاركة مع موجودات الطبيعة جميعها، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجماعة ولذلك فهو يمتلك رؤية ايجابية للعالم[23]، وتنتهي رؤية القصة الى دعوة ابتعاد عن

دواعي القلق جميعها، ليعود الانسان الى فطرته الأولى بسلميتها ورضاها، ويندمج مع الطبيعة والآخر والعائلة ونرى هنا أن القصة قامت بتشخيص الداء واقتراح الدواء في الوقت نفسه ، وتأتي سمتها الفنطازية من تحويل القلق من طبيعته التجريدية الى مادة تباع ومن ثم تعاد الى البائع .وفي الإطار نفسه نتلمس أبعاد قضية أخرى تعرضها القصص برؤية فلسفية وهي مسألة إيقاع الزمن وجريانه وإحساس الذات به، حيث تُمَثل أشياء العالم التخييلي ـ الساعة والشيخ والطفل الشيخ ـ عبر قصة "ساعة الطفل" رموزاً لقضايا ذات طبيعة فلسفية، فالساعة رمز للتغير الذي يتركه الزمن على الأشياء[24]، وهي في الوقت نفسه "خُلاصة لخبرة الجد" التي سلمها لحفيده ونرى أنه عندما يحافظ الحفيد على أسرارها فإن الزمن يتوقف به ويظل في موضعه من الحياة من دون أن يكبر أو يشيخ (انشغلت العقول بظاهرة اعتبرها الجميع غريبة، ظاهرة الطفل الشيخ منذ سبعين سنة لم يكبر يوماً واحداً)[25]، فالحياة وحسب القصة تجري بصورتها الطبيعية شرط تجاهل حساب الزمن .لكن فضول الطفل عبر محاولاته ـ ولاننسى هنا أن محاولات الطفل رمز لفضول الانسان وتوقه للمعرفة ـ لإصلاح الساعة وحرصه على دورانها هو الأمر الذي أسرع به الى الشيخوخة (بدأ المحاولة شيئاً فشيئاً، تعب في البداية من تركيبها ... أعاد جزءاً منها الى وضعه السابق بصعوبة، ثم انتبه الى جسمه الذي تمدد قليلاً ... ركّبَ جزءاً بعد جزء، وعتلة بعد عتلة، وفي الوقت ذاته كان الشيب يتمدد على مساحة شعره ومع كل تركيب صحيح في أجزاء الساعة، التجاعيد تظهر أيضاً الواحدة تلو الأخرى)[26]، وهذا الأمر معادل لحالة التماهي بالآخرين وفقدان الخصوصية والفردانية لأنهم ـ البشر ـ هم الذين أضفوا على الزمن معناه وهو ماحول الطفل الى فردٍ مثلهم لاينماز عنهم بشيء ، وهنا تأتي الرؤيا فعندما يفرط الطفل بخبرة الجد يعود الإحساس بالزمن وهو مصدر المأساة لذا نراه يموت (كانت الساعة تنبض وتحرك أميالها بشكل عادي ولم تكترث لرجل شائخ مرمي على الأرض، يصارع من أجل استنشاق الهواء ويرفس بساقين متخشبتين)[27] إلا أن الزمن برمزية "الساعة" ظل سائراً بسيره الأفقي غير حافل بما حصل للجد أو الطفل ، وهنا يكون عدم الوعي كفيلاً بحل معضلة الفناء وإن "قلق المعرفة" هو من يخلق قيمة الزمن . ويعود النفس الفلسفي مرة أخرى في قصة "صوت الحملان" وهو يدين الوعي الانساني ويجعله سبباً في تعاسة الفرد ، ويظهر ذلك في القصة عن طريق الشخصية تطلب من الطبيب أن يرفع ورماً من رأسها، وتتصور أنه سبب ألمها وحزنها المزمن فيفعل الطبيب ذلك وتعود

الشخصية الى حياتها الطبيعية لتتحول الى حمل وديع يأكل وينام مثل الآخرين فيقول بطل القصة: (العملية خلصتني من تلك الأعراض المزعجة التي أرقتني قديماً، وصرتُ بعدها شخصاً يأكل وينام بسلام، الناس في المدينة يأكلون وينامون بسلام ياجناب الطبيب وأنا سعيد بهذه النتيجة التي وصلت إليها، مشاريعي صارت قريبة من الإنجاز وأحلامي نزلت قليلاً ، كانت الأحلام بعيدة جداً عالية لم أستطع لمسها، وهي مرصوفة قرب نجوم السماء أما الآن فالأحلام صارت واطئة، لن تصدق إن قلت لك أن أحلامي الآن أوطأ مني ... ولا أخفي عليك أن برازي الأخضر يزعجني كثيراً ووجبات الأكل المليئة بالسيليلوز التي تخلو من الطعم اللذيذ أيضاً مللت من تناولها، ولكن أنا راضٍ بهذا الأمر)[28]، وجاءت الإشارة في إزالة جزء الجمجمة لتحيل الى الفكر الذي يولد القلق الوجودي وإن إزالته كفيلة بأن تجعل "الذات" مثل نظيراتها بلا وعي ، وهذه مرثاة فجائعية للعقل والوعي الانساني، لأنها تجعل الوعي سبباً مباشراً في تعاسة الانسان. ومن زاوية مختلفة تُعالج قضية الوعي والفكرة ثانية وتتمظهر هذه المرة على شكل هم يعشعش في ذهن "كاتب" وهو يستشعر دنو موته هو وأفراد عائلته كما يظهر ذلك في قصة "عائلتي" ، وليست هذه العائلة مثل العائلات التي تعارف الناس عليها فلا روابط بايولوجية بينها(كان لدي زوجة وطفلان، زوجتي تدعى "محنة" والطفلان بنت وولد جميلان جداً، البنت اسمها "كآبة"، والولد اسمه "قلق"، زوجتي ليست بغريبة عني، فهي قريبة مني منذ الطفولة كنا نلعب سويةً ودخلنا المدرسة سوية، وكبرنا سوية ... حتى حدث مالم يكن في الحسبان ... أصاب مرض غريب عائلتي ... أطلقوا عليه اسم "فايروس الفرح")[29]، ويظهر الفرح على طرف نقيض مع المحنة والكآبة والقلق التي تنتج الكتابة ــ عمله ــ ويؤدي فقدان تلك الأشياء الحزينة الى الموت، وهنا يظهر التلازم القدري للكاتب مع محركات الحزن وهذا الأمر بمثابة تكرار لنسق الرؤية الفجائعية التي هيمنت على مجموعته القصصية (بالفعل تمنيت كثيراً أن يسرقني فايروس الفرح، ذلك الفايروس اللعين الذي سرق مني عائلتي ونبذني وحيداً في غرفتي بلا عائلة أو كتابة)[30].

وتجيء رمزية المفتاح في قصة "مدينة الأقفال" معادلاً للوعي الانساني الذي تخشاه المدينة فالشخصية الرئيسة هي "المفتاح" الذي اختص بالعزلة والتفرد وهي من سمات الواعي والفيلسوف في كل آن (لم يكن للمفتاح صاحب في مدينة الأقفال)[31]،المفتاح هو حالة الوعي التي يضطرها النبذ الاجتماعي الى العيش (وحيداً طوال عمره ويتأقلم مع كل

مايحيطه بجفاء)[32] الى أن يذوي ويقترب موته فلايعود أطفال مدينة الأقفال يخشونه، وتكف الأمهات عن تخويفهم به كعادتهن وهن يقلن لأطفالهن (لاتخف يابني أنه كجدك .. لاتخف على مؤخرتك منه فهو أعمى)[33] ، ومن السطور القليلة لهذه القصة يبرز النبذ الاجتماعي للوعي وعزل صاحبه وتسليمه الى الوحدة والموت وهو هجاء للمجتمع يبرز أزمة الذات وغربتها فيه . وتأتي قصة "برداً وفزعاً" لتدور حول الوعي وترسم حوله دائرة من الحيرة والقلق حيث تثبت عبثيته عبر رمزية الشجرة التي زرعتها الشخصية منذ سنوات، لكنها لم تثمر ولم تستقبل طيراً ولاهواءاً مشابها لهواء بقية الأشجار، وعندما تقرر التخلص يظل جمرها بارداً لا دفئ فيه (فرغ الحطب كله في المدفأة مرتجفاً من البرد بلاجدوى ... في صباح اليوم التالي لم يذهب الى العمل كعادته، لقد كان شاحباً بلا حراك متجمداً على الكرسي منذ الليلة الفائتة)[34]، والقصة تسير في نفس كابوسي غير واضح المعالم لتكون أقرب الى دوامة الحيرة الفلسفية منها الى القضية الواضحة، فالعالم التخييلي فيها مكثفٌ مكتفٍ بذاته لايحيل إلا الى نفسه في بنية مغلقة ، وعلى المنوال نفسه من الرؤية الكابوسيّة تأتي أقصوصة "حين أكون وحيداً"[35] .

ثانيا : الاتجاه الاجتماعي

تغوص قصص هذا المحور في النسيج الاجتماعي مقلِبَةً جوانبه المختلفة ومحاولة الكشف عن محركات الصراع المجتمعي وبالأخص السلبية منها، وقد حضي هذا المحور بعناية أكثر من القاص نسبةً الى قصص المجموعة حيث بلغت قصصه أربع عشرة قصة تناولنا منها ما اشتمل على النفس الفنطازي، وهذا يبين أثر هذا الجانب نتيجة ما يراه من تغاير وتبدل في القيم المجتمعية وبروز الطارئ والانتهازي على حساب الانساني الأصيل وتطالعنا ثيمات متعددة في هذا الاتجاه .وتتعرض أول قصصه وهي "خواتم" لوهم صناعة القيم الكبرى ومنها البطولة التي سرعان ما يكتشف الفرد تهافتها وإنها ليست أكثر من أكذوبة وسردية اجتماعية مصنوعة، نرى ذلك في القصة حيث تظهر لنا شخصية الأم التي تصنع وجدان ابنها وقيمه (تقول والدتي في كل محفل يأتي فيه ذكر اسم ابي أو يذكّر أحدهم به، فتبادر والدتي لقص مسيرته وبطولاته في الحرب ... أنت تشبه والدك أنت نسخة طبق الأصل منه) [36]، وتنمو هذه القيم مع الطفل فيحتفظ بخاتمه كرمز من البطل (الشيء الوحيد

الذي كنت اعتز به، وقد أهدته لي أمي بعد أن كبرت هو خاتم والدي الثمين)[37]، لكن المفاجئة تظهر عندما يعلم مصادفةً من مصور عجوز كان قد التقط صورة لزفاف أبيه أنه كان فقيراً معدما لايملك ثمن بدلته، وتزداد المفاجئة قوة عندما يعرف أن أباه (رجل معاق بلا ذراعين ذو ملابس بائسة رثة .. كانت ملامح الرجل المعاق شبيهة بملامح الرجل الواقف وراء أمي في صورة الزفاف)[38]، وما تفعله الأم هو فعالية اجتماعية مشابهة لكثير من القيم الزائفة التي يزرعها المجتمع في وجدان أفراده الذين سيكتشفون يوماً ما أنها ليست أكثر من مجموعة أكاذيب وسرديات مختلقة ، ولذلك لاتقتصر الدلالة على حالة الأم وخاتم الأب بل تنفتح على غلالة السرديات التي تُغطي قشرة المجتمع وتمنعه من رؤية الحقيقة .ومن زاوية مخالفة نرى مضمون قصة "اضراب" التي يرفض فيها الولد أن يصبح صورةً لأبيه، ولاتفصح القصة عن أي تفصيل لصورة الأب ولاسبباً واضحاً لخيبة أمل ابنه، لكنها ترفض الأب بالمطلق، وكأنها تنكر بهذا الرفض استمرار الصورة النمطية للانسان أو ربما ترفض الوجود الإنساني برمته أو ترفض سلطة الأب بتمظهراتها كلها يقول الأب (أنا قتلته .. لقد قلت له مشجعاً ذات مرة أنك لو تناولت طعامك ستكبر .. ستكبر وتكون رجلاً ، ثم سألني إن كان سيكبر ويصير مثلي ، فقلت له نعم بالتأكيد .. ومن يومها لم يضع لقمة في فمه حتى مات خاوياً من الجوع)[39] .وترسم قصة "صداقة" شخصية ذات طابع رمزي في بعدها الخارجي الذي جاء عن طريق "اللسان" الطويل بصورة كبيرة ، وهنا نرى ان الشخصية الروائية خُلقت على مقياس ترميز معين فحوصرت بدلالاتها المسبقة ووظيفتها فيما ترمز اليه[40] وهنا نرى تحولات الشخصية التي لانعرف سوى أن اسمها "شفيف" (صار رجلاً لكنه لم يستطع السيطرة على لسانه، مازال يذكر كيف سقطت فتاة على الأرض سحقت لسانه حين كانت تمشي وراءه، لقد كان لسانه يسحل وهو لايدري)[41]وقد سبب له هذه اللسان الطويل مشاكل حياتيه في تكيفه مع بيئته ، لكنه كان إيجابياً في نواح أخرى عبر اشتباكه المجتمعي اليومي مع (مدير المدرسة ومع شخوص الشارع ومع المدرس)[42]فقد مثّلَ آلة البيان وسبيل المنطق ووسيلة الاعتراض، ومن ناحية أخرى نرى وظيفته وهو يلاحق الهّمَ المجتمعي غير ملتزمٍ للصمت ولا مؤثرٍ للسلامة أمام مايراه من هفوات .ويثبت تطور الأحداث منطقية فعل لسان شفيف عبر انقاذه لـ "طفلة عمياء" من الغرق ولاننسى هنا أننا أمام شخصيات رامزة أكثر من كونها واقعية ـ فاللسان المنبوذ والمقموع اجتماعياً تحول الى

وسيلة للدفاع عن قضية الأبرياء ــ الأطفال ــ وكان سبباً في منحهم حياة جديدة (سَوَى لسانه رمى به صوب الطفلة، فلم تفلح المحاولة الأولى، رمى به مجدداً فعلق بالطفلة وجرها على مهل، لقد كانت الأمواج قوية تصارع شفيف معها بكل قوته وهو ينظر الى الطفلة التي بدت فاقدة للوعي)[43]، وهنا تتجاوز القصة في رمزيتها بنيتها الجمالية المحددة المعنى لتنطلق برسالة اجتماعية تضع على الفرد مسؤولية أخلاقية تجاه محيطه ولايكتفي باللامبالاة أو موقف الحياد . في قصة "عودة سانت كلوز" يخرج الهم الاجتماعي من إطاره المحلي الى إطار عالمي أوسع ف "سانت كلوز" رمز عالمي مرتبط بفرحة الاطفال لكن دلالته تنقلب ويتحول الى رمز للموت في العالم القصصي لأنمار رحمة الله (كنا قديماً نحلم بزيارة سانتا كلوز الرجل الطيب ذو الملابس الحمر واللحية البيضاء والوجه البشوش ، نحلم حين كنّا صغاراً أن نجلس صباحاً ونرى الهدايا التي تركها لنا، هدايا جميلة تمنحنا السرور والبهجة، لكنه في ليلة رأس السنة من كل عام صار يتسلل عبر النوافذ والمداخن يضع جثثاً لقتلى مجهولين عند رؤوس الأطفال النائمين ثم يغادر بهدوء، فيجلس الآباء صباحاً على صراخ الأطفال مفزوعين من منظر الجثث)[44]، وقد كان ذلك الفعل شيئاً مرعباً ومما يخفف وطأة المأساة على الراوي أنه ليس لديه أطفال، لكنه يسمع طرقات سانتا كلوز على النافذة ولم تنفع احتياطات الراوي جميعها لينتهي مصيره بأن بُرمى في عربة سانتا كلوز القابعة فوق سطح الدار بين جثث آباء الأطفال الذين (كانوا مشلولين مخدرين لأمر صاحب العربة ، ولم يتساءل سواي الة أين ستأخذنا ؟ فلم يجبني سوى سانتا كلوز هاتفاً "الى مدينة مجاورة .. إنهم ينتظرون بلهفة .. لن نتأخر عنهم أكثر فالليلة على وشك أن تنتهي" ثم ملأ الفضاء بضحكة صاخبة وأقلعت المركبة)[45]، تقرأ القصة من خلال مزاجها العام وشرطها التاريخي فهي تشير الى زمن الموت الذي تفرضه القوة الغاشمة للعالم المسيحي عبر رمزية سانتا كلوز وتحوله من مجتمع مسالم محب للأطفال الى مرعب لهم وقاتل لآبائهم، فهذا الانقلاب المسيحي ينهي الصورة النمطية لسانتا كلوز التي تمحوها صور الموت اليومي .ويعود القاص في قصة "جزيرة المودة" الى الصراع بين "الذكورية والأنوثية" عبر علاقة الرجل بالمرأة ومسيرتها الأزلية، حيث تعرض القصة صورة لرجل وامرأة يستقلان قارباً قاصدين جزيرة المودة وفي أثنائها تأخذ المرأة بتقريع الرجل ــ كطبيعة ملازمة للمرأة ــ تحت ذريعة عدم معرفته بموقع الجزيرة، ثم تتغافل عن دورها بمساعدته بعملية التجذيف أو إفراغ الماء من القارب

بحجة أنه الرجل وأن ذلك من صميم واجباته[46] هذه المناكدات المعتادة بين الرجل والمرأة تنتهي بعد رحلة طويلة يتخللها الجوع والتعب والمصاعب ليصل الاثنان الى "جزيرة المودة" وهما يحلمان بالراحة والأمان، لكنهما يصدمان بمنظر الساحل (لقد كان الساحل مملوءاً بقوارب عديدة ، وهياكل عظمية منبطحة على الساحل !! كانت الأمواج تغسلها عند صعودها ونزولها)[47]، والقصة برمزيتها اختزال لعلاقة "أدم وحواء" وصراعهما الحياتي المستمر فالقارب ليس بعيداً عن مؤسسة الزواج أو العلاقة الجامعة بين الرجل والمرأة ، وهو قارب يجتاز المخاطر في بحر لا يعرف كنهه كمعادل للحياة، وهو يتجه صوب الجزيرة كمعادل لأمل الراحة والسعادة "الزائفة" ـ كما يبدو في القصة ـ التي ينشدانها ومن أجلها يخوضان صراعاً مستمراً ، لكن الوصول اليها لايقدم سوى الموت والهياكل العظمية المنتشرة فوق الساحل، وهنا تبرز الرؤية الفجائعية مرة أخرى ويأتي رثاء للحياة الاجتماعية ممثلة ببطليها الرجل والمرأة فالأفق منغلق ورمزية التخييل القصصي ونتائجه لا تذهب إلا الى جانب المأساة في هذه العلاقة .في قصة "الشوكيون" تبرز ثيمة اجتماعية جديدة يكون ميدانها الأمراض المجتمعية لدى البشر حيث تختار القصة عادة "التحاسد" والغيرة التي لاتقتصر على شخصيات المجتمع محدودة الوعي وإنما تشمل نخبه المثقفة، ليبرهن القاص عبر هذه الثيمة إن صفة التحاسد متجذرة بالانسان مهما بلغ وعيه، ويأتي التمثيل الجمالي عن ليفضح سلوك صديق الراوي الذي يمنح نفسه صفة "مخرج أفلام" إذ تنبت شوكة في وجهه مع كل فيلم أو نجاح جديد لبطل القصة حتى يتحول الى شبيه للقنفذ، ففي المرة الأولى وبعد حفل أُقيم لنجاح فيلم مميز لايحضر الصديق مدعياً المرض (أنا أعرف سبب عدم مجيئه، لقد كان الشوك يملؤه بالكامل، أنا لا أشك في هذا فبعد آخر مقابلة بيننا زرته أحكي له آخر تفاصيل إخراج الفيلم، كان كالقنفذ من كثرة الشوك المغروس في جسده)[48]، ولاتقف هذه العدوى الاجتماعية عند الصديق بل تتسع لتشمل مَنْ يعرفهم جميعاً فقد نمت في وجههم أشواك مشابهة (ولكن وخز المخرجين الذين هنأوني كان شبيهاً بوخز أشواك صديقي الذي لم يحضر الى الحفل)[49]، ونحن نرى أن سمة الفنطازيا جاءت عبر رمزية الشوك النابت في الوجوه والأجساد، وبالتالي فالقصة تسير على خط التشاؤم والفجيعة التي يراها القاص فيمن حوله .ويدخل القاص الى المحور الاجتماعي من زاوية أخرى مختلفة عبر قصة "كحول ومئذنة" ليعالج سطحية القيم الاجتماعية وتجاهلها للجوهر الانساني عبر رمزية

"السكران" المنبوذ اجتماعياً لأنه يمثل أحد صور النجاسة حسب عرف المجتمع، فهم يرفضون تبرعه بالدم لإنقاذ حياة طفلة بحاجة ماسة اليه ، في الوقت الذي يتجاهلون دعوة المئذنة ولايلبون نداءاتها المتكررة وهي تطالبهم بالإسراع للتبرع بالدم لإنقاذ حياة الطفلة، وبعد أن يطرد "السكران" من المستشفى ويعود الى حالة الوعي يستغرب من وجوده فيه ويصبح تفكيره على شاكلتهم (صوت المئذنة القريبة يهتف بلا انقطاع "على من يجد في نفسه القوة للتبرع بالدم التوجه الى ردهة الطوارئ في المستشفى وله الأجر والثواب .. فصيلة الدم المطلوبة **B** سالب .. اخوان على من يجد في نفسه ..." ، الرجل السكران يزداد وعياً ثم استغراباً من وجوده كل هذه المدة في المستشفى ، والد الطفلة يكرر استدعاء الطبيب والرجال حوله يصبرونه ... الطفلة نبضها يخفت)[50]، وهنا يرفض القاص حالة الوعي الإرادي القائم، ويتهمه باللإنسانية لأنه مشوه بثقافة اجتماعية مكتسبة تلغي فطرة الانسان السليمة وتكبلها بمجموعة من الإلزامات، وعندما غُيْبَ وعي السكران بالخمرة أصبح حالة مشرقة بينهم ، لكنه سرعان ما عاد وتحول الى واحد منهم بعد أن ذهاب نوبة السكر وهذا جانب آخر في إدانة الثقافة المجتمعية ورؤية غير متصالحة معها .ويقلب تناص العنوان فنطازيا مسرح العبث أو اللامعقول المتمثلة في مسرحية "في انتظار غودو" ويحولها الى قصة اجتماعية عنوانها "في انتظار غوغول" والتناص كما يبدو يشمل الشكل في تشابه الألفاظ والحروف الى نسبة كبيرة وكذلك المضمون أيضا في تحويل المأساة الاجتماعية الوجودية في المسرحية الى هجائية اجتماعية ساخرة، وتتعرض القصة لوهم تقدير الذات عند بعض المثقفين وإيهام أنفسهم بالعظمة والأهمية، وإذا كانت المسرحية العالمية تتعلق بمأساة الانسان القدرية التي تنتظر "غودو" المجهول الذي لايُعرف كنهه أوماهيته ، فأن سذاجة هذا المثقف تتوقف عند اعتراف جريدة محلية به ولايطيق انتظار صدورها بل يلجأ الى الطريقة الأكثر سرعة عبر انتظار "إشارة النت" في ساعة متأخرة من الليل مع المطر والمقهى الفارغ تماماً إلا من عامل المقهى والزبال الذي يجمع القمامة في الشارع مع حماره، وهذا يمثل مدى البؤس في مدينة جاهلة لاتقيم وزناً للثقافة علاوة على كون الرجل لايمتلك صفة المثقف على الرغم كونه أفنى ثلاثين سنة من عمره تحت تأثير هذا الوهم كما تذكر القصة (حين يعود النت سندخل على غوغل سترى إنك وأمثالك مع احترامي، لاتعرفون كُتّاب مدينتكم المهمين، فالجهل منتشر بشكل فضيع فضيع)[51]، وتأتي الرؤية النهائية للقصة

خالية من إثبات أهمية الكاتب فإشارة النت لم تصل ويضطر الأستاذ للمغادرة تحت إلحاح عامل المقهى فيغادر "الأستاذ وعامل المقهى والزبال بمعية حماره في مساواة يقصدها القاص ليلمّح الى واحدية مصير الثلاثة (نهض الأستاذ حاملاً جريدته، دسّ هاتفه في جيب سترته، خرج الثلاثة، صاحب المقهى أقفل باب المحل منهياً عملية التعزيل بصورة تامة، الرجل الغريب ذو الشماغ هرع الى عربة مركونة وجس بكفه رأس الحمار المربوط أمام العربة، الأستاذ سار سيراً وئيداً ناظراً الى هاتفه تارةً، وتارة الى صاحب المقهى وذي الشماغ اللذين كانا منشغلين)[52]ولاتخفى إشارة جس الزبال لرأس حماره محاولاً حمايته من المطر التي توازي مايدور في رأس الأستاذ من توتر وهو ينتظر مقالته في الجريدة المحلية .وتستمد قصة "رقاب متحجرة" غرابتها من شخصيتين تتباينان بطول الرقبة؛ الأولى هي بطل القصة الذي يمتلك رقبة ذات طول غير طبيعي، والثانية هي شخصية الطبيب برقبته المقوسة المنحنية الى الأسفل على الدوام، وطول الرقبة بهذه الطريقة الغريبة علاوة عن جنوحه بالشخصية نحو الغرائبية التي هي إحدى درجات الفنطازيا فإنه ألمح الى لون من القيم المرتبطة بها فهي لاترى مادونها لأنها مشدودة الى عالم آخر لايرى الحياة ولاأناسها، وتبين لنا القصة سبب تخشب الرقبة بهذه الطريقة فتجعله سبباً جمالياً أخذ مع الزمن صفة الاعتياد حتى حوّلَ الرقبة الى هذا القالب (سأل الطبيب الرجل ذا الرقبة عن تاريخ تصلب رقبته فأجاب الرجل منذ زمن بعيد ... نعم يا جناب الطبيب كما قلت لك منذ زمن بعيد كنت شديد التعلق بالقمر كنت أقف كل ليلة عند اكتماله وأغني، كنت مغرماً به وأعشقه بل كنت أبتكر قصص الحب مع فتيات لكي أهرول في المساء وأغني للقمر، نعم يا جناب الدكتور ظل رأسي معلقاً منذ ذلك الزمن البعيد)[53]، وبعد أن يجري الطبيب عملية جراحية يعيد فيها رقبة الرجل الى وضع اعتيادي يشابه طول رقاب الناس، يعود الرجل ليكتشف الفرق بين الرقبة المرتفعة والأخرى المتهدلة عندما يرى رقبة طبيبه (كان الطبيب ذا رقبة مقوسة للأسفل وكان رأسه متدلياً كشتلة يابسة)[54]، فالرقبة المتدلية تبدو مثل الشتلة اليابسة دلالة الموت والانطفاء بعد أن صار الرجل مشابهاً لأقرانه وعاد الى حضيرة البشر العاديين، وهنا تنكسر زاوية الرؤية للشخصية فيتحول الى صورة النمطية والعادية بعد أن تتحول زاوية نظره الى الأسفل فكأنما تضعنا رؤيا القصة بين خيارين؛ رقبة مرتفعة لكنها مصحوبة بالآلام والاشتباك مع الشعبي والعادي، وأخرى مقوسة متدلية لكنها ك "شتلة ميتة" تجعلنا نتقبل التعايش مع

اليومي والعادي، لكنها في النهاية انتصرت للخيار الثاني وانتهت عند ذلك الحد، وعلى المنوال نفسه وعبر مجموعة من النصائح للتصالح مع الحياة والتأقلم معها تأتي أقصوصة "اليد" لتعطي وصفة بالبلاهة تصرح الشخصية في نهايتها قائلة (أنا الآن أفضل بكثير ... في حفلة الضياع هذه، لابد من لبس بدلة أنيقة، بدلة مصنوعة من أفخر أقمشة الغباء شكراً لك أيتها اليد)[55] .يعود التطبيع الاجتماعي للفرد وتطويعه من الأنظمة كثيمة مركزية في قصة "طرف المشنقة" وهي تتناول جانباً مغايراً من الصراع المجتمعي، فعبر رمزية المشنقة التي تحيل الى الثقافة الاجتماعية المكتسبة يولد الناس (حين جاء الى الدنيا وضعوا في رقبته مشنقة مع احتفال عائلي دُعي اليه الأهل والأقارب والأصدقاء، كان الحضور كلهم يحملون مشانقهم على رقابهم)[56]، ومع مسيرة حياته في القصة تنمو هذه المشنقة وتزدهر تحت تأثير الحث الاجتماعي بالمحافظة عليها (ففي الدراسة مثلاً كان طرف المشنقة دائماً يُعلق برحلته وباب الصف والسبورة .. زوجته حين تنام الى جنبه في السرير تضع جسدها على الطرف، وحين ينهض من النوم يَعْلَقُ بها أيضاً، أطفاله الذين يلعبون في المنزل يسحقون الطرف سهواً فينبههم الى أن يأخذوا حذرهم على طرف مشنقته وأطراف مشانقهم أيضاً)[57]، فالمشنقة هي رمز للسلطة والرقابة المجتمعية وثقافتها الملازمة للفرد وهي تضيق الخناق عليه يوماً بعد آخر، وهنا نرى ثقلها الضاغط مع تقدم الشخصية في العمر، ومع أول محاولة جادة للفكاك منها عبر رمزية عبور البحيرة الى الطرف الآخر وكما سنرى نهايته الصادمة التي تتمثل بالموت والأطفال رمز الجيل المنمط الجديد يراقبون الحدث (سقط على الضفة الأخرى مختنقاً بعد أن ضاقت المشنقة الى آخر حد لها، هرول أطفال كانوا يلعبون في المتنزه لرؤية المنظر .. شيخ ساقط على الضفة وحبل مشنقة غاطس في الماء .. عادوا الى مكانهم بعد أن حذرتهم المعلمة التي جاء الأطفال بصحبتها "أرجعوا الى أماكنكم أحبتي .. لاتعبثوا قرب تلك الضفة .. خذوا حذركم من أطراف مشانقكم)[58]، فالرؤية القصصية تقدم الرجل وحيداً متروكاً لمصيره، في الوقت الذي تظل فيه عملية تكوين المشانق ووضعها في الرقاب مستمرة كما يظهر ذلك في رمزية الأطفال والمعلمة عبر آلية التلقين والتنميط الاجتماعيتين في استمرار لإعادة انتاج الأجيال المتشابهة التي وضعت المشانق حول رقابها ، وتتضح رؤية القاص سوداوية وقاتمة لا تنتظر إشراقاً في المستقبل فالتنميط مستمر والنهاية غير سارة . ويبدو جانب آخر من الصراع المجتمعي عبر قصة "عشيرة

العاقول" حيث يبرز صراع بين الحضارة والبداوة، وهي زاوية أخرى مختلفة ينظر بها القاص الى المتغيرات الاجتماعية التي شهدت صعوداً لقيم الريف والصحراء على حساب المدينة والتمدين، والقاص يرى أنها قتلت كثيراً من القيم الجمالية عبر فرض قيمها القاسية عبر رمزية حكاية "العاقولة" ـ النبات الصحراوي القاسي الذي لاينبت إلا في ظروف مناخية قاسية واستثنائية ـ ويورد الدكتور عبد الله العروي نظرة الجغرافيين الى الحياة العربية البدوية واتسامها بالفقر والأمية والتقشف والمرض والخضوع للمزاج العشائري ورغباته وغرائزه[59] ويظهر العالم القصصي اقتراب العاقولة بخجل من زهور المدينة (جاءت العاقولة الى المدينة، عاقولة صغيرة ذات شوك ناعم أكملت السيارة مهمتها حين فُرِغّت الحمولة في إحدى شوارع المدينة، نهضت العاقولة نكثت التراب عن شوكها ثم أبصرت أشياء غريبة لم تألفها من قبل، شوارع وإشارات مرور وسيارات تزمجر محركاتها بأصوات "الهورن" ...)[60] ثم لم تلبث العاقولة أن تقضي على الزهور جميعاً (غرست العاقولة جذورها تحت كل زهرة لتمص ماءها حتى تذبل ... حتى هيمنت العاقولة على الحديقة ومع مرور الوقت صارت الحديقة شاحبة بعد أن ماتت أغلب تلك الأزاهير)[61]،ولم تكتفِ العاقولة بهذا وإنما جلبت العاقول كله من الصحراء[62]لتنشأ عشيرة في ماضوية في تشكيل المدينة المختلف والسابق لها بمرحلة حضاريو وبذلك فرضت سيادتها وسلطتها على المكان مستعينة بتكويناتها البايولوجية التي منحتها لها بيئتها السابقة متمثلة بطبيعتها القاسية (صحيح أن الأزهار ذات رائحة زكية ولون زاهٍ، لكنها لم تكن تقوى على شوك العاقولة وصبرها وبأسها في المواجهة)[63]، فالرؤيا هنا تقدم هاجس خوف من انحدار المجتمع واستبدال قيمه الحضارية التي بناها عبر التراكم سعياً وراء حياة أجمل بأخرى طارئة بدائية تعتمد العنف والقسوة .

ثالثاً : الاتجاه السياسي

وتدور دلالات القصة فيه حول العمل السياسي بشكل مركز، حيث تؤدي إشارات الشخصيات والأماكن التي تجري فيها الأحداث عبر رمزيتها نقداً موارباً لما يجري في الحقل السياسي الذي يتحكم بشرط القاص التاريخي ويؤثر عليه، وهو محور تتشابك فيه الفعالية الاجتماعية مع النشاط السياسي بحيث يبدو السياسي نتيجة لحراك مجتمعي .ويتجلى المحتوى السياسي أولاً في قصة "الثأر" التي هي ثيمة مشرقة تظهر انتقام الضحية من الجلاد

وهي رؤية تتواضع الأدبيات الثورية على إشاعتها لتكرس التبشير بانتصار الشعوب على القلة المنحرفة بينهم، ويرى فيصل دراج أنها رؤيا "يوتوبية" تتجدد وتشكل نقيضاً للعالم المثقل بصنوف العسف والاضطهاد التي لاتنقضي[64]، وتتخذ قصة الثأر من تحالف "المال والسلطة والاعلام" لخدمة مصالح أصحابها الخاصة على حساب الشعب وجني المال وهو العامل الوحيد الجامع بين الثلاثة ويشكل هذا التحالف خطراً حقيقياً على المجتمع وحقوق الانسان بل يعود به الى مرحلة العبودية والاقطاع ويتحول هؤلاء المستثمرون الى حكام وما الدولة الا وسيلة بأيديهم لجني المزيد من المال[65]، وترمز القصة بنوع من الطعام العراقي الشهي وهو "السمك المسكوف" ،الى الشعب وهذا التشبيه يجعل الشعب بالنسبة للثلاثة وجبة لذيذة يجري التلذذ بالتهامها، وفي هذه الثيمة يتكثف جو القصة عبر تفصيلات تبين كنه الشخصيات وسطوتها، لكن السمكة الكبيرة رمز الشعب الُمْلتَهم لاتموت على الرغم من قتلها وتقطيعها وشيها، لتتحول في النهاية الى كابوس انتقام منهم (أجزاء السمكة تتحرك في بطونهم مما دفعهم الى الوقوف والهرولة في أجزاء الحديقة، لقد كان الألم شديداً وبادياً على وجوههم، وقعوا على الأرض وتدحرجوا على مرأى كل من في القصر ... هو وصديقاه اللذان سقطا معه في النهر، صرخ الأصدقاء مستنجدين لكن ثقل بطونهم والحركة الشديدة سحبتهم نحو قاع النهر، لم تعطهم فرصة للنجاة .. كان قاع النهر مليئاً بالطين وعدد هائل من الأسماك الجائعة)[66]، في القصة رؤيا سياسية رامزة تتنبأ بمصير الساسة المحلين وتنفتح لتشمل طغاة العالم ولاشك أنها لاتعدو الأماني كما أنها ليست مبررة منطقياً ، لكنها في كل الأحوال تمثل رؤيا القصة .

ويظهر المحتوى السياسي في قصة " الحديقة السرية" حيث تمارس النخبة السياسية في المدينة نوعاً من الطقوس الشاذة المغايرة لما تعارف عليه المجتمع كما يصور ذلك عامل الحديقة السرية (لقد عرفت بعضاً منهم كان ضابط شرطة شرس تعرفه المدينة كلها من ضمنهم، وزوجة العمدة وتاجر كبير يركب سيارة مظللة، وآخر موظف كبير في إحدى الدوائر)[67] وهم نخبة المدينة التي كانت تمارس أفعالاً مستهجنة اجتماعياً في "الحديقة السرية" (لم يكن يجرؤ على المشاركة فيها سوى الأثرياء جداً ... يتجمهرون رجالاً ونساءً ويدخلون الى البحيرة وهم يرتدون جلودهم فقط .. كنت أرى النساء يدخلن الى الحديقة يرمين عباءاتهن وأحجبتهن وينزلن الى البحيرة عاريات يتضاحكن ويتبادلن قذف الماء على

الوجوه)[68]، وفي نهاية هذا الطقس الغريب تعود تلك الجماعة الى رزانتها المصطنعة مغيرة صورتها عند أهل المدينة (ثم ينتهي طقسهم المائي ويخرجون من البحيرة الصغيرة ينشفون أجسادهم ويرتدون ملابسهم الثقيلة المحتشمة ويخرجون من الحديقة في سرية تامة)[69] ، ويمثل الراوي الذي يرقب المشهد الشخصية الرئيسة في القصة التي نعرف التفصيلات من خلالها، وهو يحافظ على تعليمات سيده في التزام السرية التامة والتكتم (وحين أنتهي من عملي يقف ينتظرني عند باب الحديقة، ثم يضع طوقاً ذا سلسلة حول رقبتي ونعود الى المنزل سوية، أسير أمامه مسروراً)[70]، وهنا تظهر أدوات التواطؤ المجتمعي في اللوحة القصصية فتحالف المال مع السلطة ووجود "السمسار" مالك الحديقة الذي يتولى مهمة توظيف المواطن الخانع المكتفي بالمراقبة والصمت وكتمان أسرار علية القوم لايكون مصيره في المشهد سوى السَوْقِ مثل حيوان بعد أن توضع السلسة في رقبته، وهنا نرى أن المضمون السياسي طافح ، وأن القصة الرامزة تقترب في دلالتها مع وجهة نظر القاص عن الواقع المؤلم الذي لا انعتاق فيه وأن الثورة هي الأمل الوحيد ومن هنا جاءت رؤيا قصصية لتكسر نسق الخنوع . وتبرز قصة "اللص" بين المضامين السياسية التي يطرحها القاص وتبدو فيها هيمنة الفكرة التي تصبح موجهاً للشخصية، وعن طريق مقابلة مرحلة القاص التاريخية مع مغزى القصة نستطيع أن نفهم ظهور اللصوص الجدد الذين يسرقون في وضح النهار وتحت مظلة القانون في الوقت الذي يقف المجتمع فيه عاجزاً عن ردعهم، فأغلب سكان المدينة (خائفون من سطو اللص على منازلهم ولكن بالرغم من خوفهم صاروا يحترمونه، بل إذا ذُكر اللص في مجلس أو أي اجتماع للناس نسمع عبارات الاعجاب في تفنن اللص في سرقة اشيائهم الثمينة)[71]، وتماشياً مع هذا الجو الغرائبي توضح القصة الاحترازات الأمنية التي اتخذتها الشخصية بما في ذلك كاميرات المراقبة ومجسات الليزر وغيرها لمواجهة اللص المحترف، ولكنها لم تنفع فسرعان مافرض اللص وجوده ونفذ مايريد أمام عين الضحية الساكنة المستسلمة (ولن يصدقني أحد حين اعترف أن هذا اللص يجبر ضحاياه على احترامه!! هل يتمتع اللصوص مثله بهذه الهيبة الكبيرة ... لقد غادر وتركني بلا حراك ليتحول الخدر في جسمي الى برد .. شعور بالنعاس .. شهية الى نوم عميق .. عميق بلا قاااااااع)[72].في قصة "دوستوبيا" يحضر الرمز السياسي بقوة عبر قصة رمزية تعلن عن تحول المدينة الطيبة المسالمة الى مدينة شريرة قاتلة بتأثير شخص واحد سَمَتهُ "السفاح"

وأظهرت هيأته وهو يحمل فأساً لايقتل به سوى الطيبين من الناس (يقتل بفأس كبيرة والغريب أنه لم يقتل بمسيرته المخيفة سوى الطيبين، الطيبون كانوا هم ضحايا السفاح المخيف، ولم يمر يوم وليلة على سكان المدينة إلا وتحدثوا عن السفاح، عن قتله فلان الرجل الطيب وقتله لفلانة المرأة المسكينة)[73]، ويؤدي الخوف المستفحل في المدينة الى تغير طباع أهلها فيظهر ذلك في تغيير الرجال عبارات التحية والسلام فيما بينهم الى الصفع المتبادل بقوة، والنساء أصبحن يمسكن بشعور بعضهن وكذلك الأطفال يلجأون الى عادات سيئة ولاأخلاقية[74]، وهذه العادة الجديدة المكتسبة كان السفاح سبباً مباشراً في ظهورها وانتشارها الى الحد الذي أصبحت عادة مُتَمَكِنة من أهل المدينة (الأسواق مليئة بالبضائع الفاسدة يغش البائع المشتري علانية، وعلى العكس يتجنب الناس البائع الصادق، بل يبحثون عن أكثر الباعة غشاً، الرجال يبحثون عن أكثر النساء مكراً، والنساء يبحثن عن أكثر الرجال دناءة)[75]، وأصبحوا يحرضون السفاح على قتل الراوي ـ بطل القصة ـ المسالم متهمينه بطيبته ، فالمخيال الاجتماعي ينتج "بنية الشر" كوسيلة لحماية نفسه جرياً مع ما تنشؤه مجتمعات التاريخ قديمها وحديثها فهي(تنشئ لنفسها مجموعة من التصورات والتمثلات أي مخيالاً من خلاله يعيد المجتمع انتاج نفسه)[76](لقد صاروا يعلقون على باب منزلي أوراقاً مخطوطة عليها عبارات مثل "هنا يسكن طيب .. سيدي السفاح هنا ضالتك التالية")[77]، ويبلغ تأثير القصة مداه في خاتمة القصة التي يشترط أن تكون مفاجئة وفيها لذعة أو انقلاب في الأمور[78] عندما يتحول سكان "مدينة الشر" كلهم الى قتلة حتى بعد علمهم أن السفاح قد مات وتَقَيَحَ جسده ولم يبقَ منه غير فأسه فقد تمكن من زرع بذرته الشر القبيحة في نفوسهم وغيّرهم نحو الأسوء (توقعت أن يسكن روع أهل المدينة بعد هذا الخبر، خبر موت القاتل المخيف، لكنهم خرجوا في اليوم التالي بعد شياع الخبر حاملين فؤوساً صقيلات يلوحون بها، ويدعي كل شخص امتلاك فأس السفاح المفقودة)[79]، وجاءت مكونات العالم التخيلية في القصة والصور الغرائبية في تبدلاتها الدراماتيكية وهي ترصد سلوك البشر وتصرفاتهم تحمل أبعاد الرمز وتدين الواقع، وهي غير بعيدة عن جدل التحولات المجتمعية ذات الطبيعة السياسية التي يشهدها المجتمع العراقي النطاق الخاص لتجربة القاص، ثم أننا لاحظنا النهاية المأساوية للقصة في تحول المدينة نحو الشر المطلق .

أما قصة "الحزب" فقد تناولت ثيمة اختزال أفراد الحزب وجماهيره بشخص رئيسه وهذا يمثل سمةً للعمل الحزبي في العراق الى الدرجة التي أصبحت فيها مشاريع الأحزاب وتوجهاتها دعايات فارغة للاستهلاك المحلي وأصبح جزء كبير منها يُستلهَم من طروحات الزعيم ومزاجه الفكري الخاص، فهو تغير اجتماعي حَوَلَ الزعمات االتقليدية الدينية والعشائرية الى صورة الحزب الحالية لكن بعقليات وأساليب عمل ماضوية لم تتخط صورة الزعامة الدينية والعشائرية ، وربما يعود سبب ذلك الى أن المؤسسة الحزبية العربية لم تتجاوز عتبة الحداثة وهو ما جعلها مرتهنة لطبيعة تفكير أخرى، ومن هنا تطرح القصة قضية تساوي مشروع الحزب لشخصية زعيمه، وتماشياً مع هذه الفكر تبرز شخصية مؤسس الحزب "ذو الشارب" في القصة من خلال خطاباته النارية في جمهوره، وتظهر قدرته الفائقة في تغيير قناعاتهم فنحن نرى جوابهم عندما يريد تشبيه عملهم بعمل الذئاب بدلاً من الضباع تأتي أصوات التأييد (طبعاً .. طبعاً .. الضباع سيئة .. كلنا نكره الضباع .. التشبيه بالذئاب أفضل)[80]، وتبدو مكونات القصة واقعية حتى هذه اللحظة لكن سمة الفنطازيا تظهر في خاتمتها فتبدو الشخصيات عبارة عن دمى في مصنع (ثم ودعهم الى لقاء آخر، أطفأ النور وتأكد من قفله لباب القاعة العتيق ثم ارتدى سترته وخرج .. لقد كان آخر عامل يخرج من مصنع الدمى ذلك اليوم)[81]، وهنا نرى أن النقاش والحوار والخطاب السابق كان بين مجموعة دمى في مصنع للألعاب والآراء المؤيدة كانت تصدر من الدمى نفسها ، وهنا تبرز الصورة الاستعارية للحزب للتشابه بينه وبين لُعب الأطفال ولاشك أنها صورة مأساوية تؤذن بانغلاق الأفق السياسي في الماضي والراهن .

والقصة الأخيرة التي تُبَرِز المضمون السياسي هي "قبل مجيء الصباح" وهي تحمل رسالة سياسية تخير الجائعين بين الثورة والموت عبر رمزية "الشحاذ" وزوجه اللذين لايحصلان من تطواف الشحاذ الليلي إلا على "سكين" ــ رمز الثورة ــ يمنحها مجهول في الظلام لكن السكين سرعان ماتذوب في الصباح عندما لاتجد من يستعملها، وهكذا يكون عجزهما المستمر عن الثورة سبباً في موتهما مقتولين، فهما يحولان الصراع الى سلبي داخلي بينهما ــ على مستوى العائلة ـ فيوجه كلٌ منهما اللوم لصاحبه في الوقت الذي يتجاهلان فيه سبب جوعهما المزمن (بعد أيام يشيع الخبر في المدينة خبر مقتل المتسول وزوجته في كوخهما ذبحاً بطريقة غريبة، حيث عثرت الشرطة على جثتيهما سابحتين في الدماء من دون

العثور على أدلة ترشد الى كشف الجريمة)[82]، لقد جاء الالتفات بالقضية السياسية هذه المرة نحو زاوية نظر جديدة حيث كانت صوب الجمهور لتحمله مسؤولية المشاركة في استمرار الوضع السيء ولم يستطع الجمهور الوصول الى فعل الثورة بل اختار الفعل السلبي عبر الانتحار وهو هروب بالحل السياسي نحو المازوخية .

الخاتمة :

تفي نهاية البحث نجمل أبرز النتائج التي توصل اليها

ـــ استطاع القاص ان يصوغ بنية جمالية مقبولة فنياً ولدَتْها ممارسة هذا اللون من الكتابة وغزارة انتاجه فيها .

ـــ كان التعبير الفنطازي واعتماد الرمز ظاهرة عامةً ميزت أسلوب القاص وشملت معظم قصص المجموعة عن طريق رسم صور خيالية يساهم القارئ عبر وعيه المعرفي اتمام الصورة فيها .

ـــ لاحظنا وبصورة واضحة بروز النفس الفجائعي والرؤيا الفجائعية وعلو نبرة التشاؤم تؤطر أغلب قصص المجموعة في مرثاة متعددة المحاور كان الانسان قاسمها المشترك الأكبر.

ـــ كانت الحساسية الفلسفية والاجتماعية والسياسية من أبرز مايحفز الهم الكتابي لدى القاص ويدفعه ظهار أعماله .

---

(1) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية 2 / 168 .

(2) ينظر : العجائبي في الرواية العربية ، نورة بنت إبراهيم العنزي ، 12 ومابعدها .

(3) ينظر : فن الرواية ، كولن ولسن ، تر محمد درويش ، 244 ـ 245 و 259 .

(4) ينظر : ظهور الرواية الانكليزية ، أيان وات ، تر د يوئيل يوسف عزيز ، 11 .

(5) ينظر : الريف في الرواية العربية ، د محمد حسن عبد الله ، 139 .

(6) ينظر : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د حميد لحمداني ، 60 .

(7) التجريب في القصة العراقية القصيرة "حقبة الستينات" ، حسين عيال عبد علي ، 134 .

(8) ينظر : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، د يمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 1 ، 1990 م ، 167 .

(9) ينظر : الراوي الموقع والشكل ، د يمنى العيد ، 13.

(10) ينظر : أنماط الرواية العربية الجديدة ،د شكري عزيز ماضي ، عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2008 م ، 163 .

(11) ينظر : قضايا القصة العراقية المعاصرة ، عباس عبد جاسم ، 57 .

(12) ينظر : نفسه ، 54 .

(13) ينظر : أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة ، د فرج ياسين ، 51 .

(14) ينظر : الرواية والانتفاضة "نحو أفق أدبي ونقدي جديد" ، د شكري عزيز ماضي ، 72 .

(15) ينظر : آليات انتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي ، د عبد اللطيف محفوظ ، 92 .

(16) ينظر : بائع القلق ، 9 ـ 10 .

(17) ينظر : بائع القلق ، 20 .

(18) بائع القلق ، 22 .

(19) بائع القلق ، 22 ـ 23 .

(20) بائع القلق ، 24 .

(21) ينظر : بائع القلق ، 26 .

(22) ينظر : بائع القلق ، 27 ـ 28 .

(23) ينظر : المفارقة والمعانقة .... ، 98 .

(24) ينظر : آليات بناء الزمن في القصة المصرية القصيرة في الستينيات ، هيثم الحاج علي ، 197 .

(25) بائع القلق ، 47 .

(26) بائع القلق ، 48 .

(27) بائع القلق ، 49 .

(28) بائع القلق ، 79 .

(29) بائع القلق ، 80 ـ 81 .
(30) بائع القلق ، 81 .
(31) بائع القلق ، 86 .
(32) بائع القلق ، 86 .
(33) بائع القلق ، 86 .
(34) بائع القلق ، 85 .
(35) ينظر : بائع القلق ، 90 .
(36) بائع القلق ، 17 .
(37) بائع القلق ، 17 .
(38) بائع القلق ، 19 .
(39) بائع القلق ، 88 .
(40) ينظر : في مشكلات السرد الروائي ، د جهاد عطا نعيسه ، 242 .
(41) بائع القلق ، 30 .
(42) ينظر : بائع القلق ، 30 .
(43) بائع القلق ، 31 ـ 32 .
(44) بائع القلق ، 34 .
(45) بائع القلق ، 36 .
(46) ينظر : بائع القلق ، 37 .
(47) بائع القلق ، 40 .
(48) بائع القلق ، 51 .
(49) بائع القلق ، 52 .
(50) بائع القلق ، 55 .
(51) بائع القلق ، 58 .
(52) بائع القلق ، 59 ـ 60 .
(53) بائع القلق ، 68 .

(54) بائع القلق ، 69 .
(55) بائع القلق ، 89 .
(56) بائع القلق ، 70 .
(57) بائع القلق ، 70 .
(58) بائع القلق ، 72 .
(59) ينظر : مفهوم الحرية ، د عبد الله العروي ، 20 .
(60) بائع القلق ، 73 .
(61) بائع القلق ، 74 .
(62) بائع القلق ،75 .
(63) بائع القلق ، 74 .
(64) ينظر : الرواية وتأويل التاريخ "نظرية الرواية والرواية العربية" ، د فيصل دراج ، 22 .
(65) ينظر : المفارقة والمعانقة "رؤية نقدية في مسارات العولمة وحوار الحضارات" ،إدريس هاني ، 32 ـ 33 .
(66) بائع القلق ، 16 .
(67) بائع القلق ، 42 .
(68) بائع القلق ، 42 .
(69) بائع القلق ، 43 .
(70) بائع القلق ، 43 .
(71) بائع القلق ، 44 .
(72) بائع القلق ، 46 .
(73) بائع القلق ، 61 .
(74) ينظر : بائع القلق ، 61 ـ 62 .
(75) بائع القلق ، 62 .
(76) النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، د نضال الصالح ، 95 .
(77) بائع القلق ، 62 .

([78]) ينظر : فن كتابة الأقصوصة ، كاظم سعد الدين ، 10.

([79]) بائع القلق ، 63 .

([80]) بائع القلق ، 77 .

([81]) بائع القلق ، 77 .

([82]) بائع القلق ،84 .

references

- آليات انتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي ، د عبد اللطيف محفوظ ، منشورات الاختلاف ، بيروت ـ الدار البيضاء ، ط 1 ، 2008 م .
- آليات بناء الزمن في القصة المصرية القصيرة في الستينيات ، هيثم الحاج علي ، أطروحة دكتوراه / جامعة حلوان ، جمهورية مصر العربية ، 2011 م .
- أنماط الرواية العربية الجديدة ،د شكري عزيز ماضي ، عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2008 م .
- أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة ، د فرج ياسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2010 م .
- بائع القلق ، أنمار رحمة الله ، دار الرافدين ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2018 م .
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، د حميد لحمداني ، المركز القافي العربي ، بيروت ـ الدار البيضاء ، ط 3 ، 2000م .
- التجريب في القصة العراقية القصيرة "حقبة الستينات" ، حسين عيال عبد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2008 م .
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، د يمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 1 ، 1990 م .
- الراوي الموقع والشكل ، د يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ـ لبنان ، ط 1 ، 1986 .
- الرواية والانتفاضة "نحو أفق أدبي ونقدي جديد" ، د شكري عزيز ماضي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط 1 ، 2005 م .

ـ الرواية وتأويل التاريخ "نظرية الرواية والرواية العربية" ، د فيصل دراج ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ـ الدار البيضاء ، ط 1 ، 2004 م .
ـ الريف في الرواية العربية ، د محمد حسن عبد الله ، ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب ، الكويت ، 1989 م
ـ ظهور الرواية الانكليزية ، أيان وات ، تر د يوئيل يوسف عزيز منشوارات دار الجاحظ ، بغداد ، (د . ط) ، 1980م .
ـ العجائبي في الرواية العربية ، نورة بنت إبراهيم العنزي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 2011 م
ـ فن الرواية ، كولن ولسن ، تر محمد درويش ، دار المأمون بغداد ، 1986 م .
ـ في مشكلات السرد الروائي ، د جهاد عطا نعيسه ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 م .
ـ قضايا القصة العراقية المعاصرة ، عباس عبد جاسم ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، دار الرشيد ، 1982 م .
ـ المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية / 2 ، د جميل صليبا ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 م .
ـ ينظر : المفارقة والمعانقة "رؤية نقدية في مسارات العولمة وحوار الحضارات" ،إدريس هاني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 2001 م .
ـ مفهوم الحرية ، د عبد الله العروي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت . لبنان ، ط 5 ، 1993 م .