فاعلية التخليق الفنتازي وتحولات القص

–قراءة في مجموعة (جذاميز) للقاص قيس عمر–

Effectiveness of fantasic synthesis and shear transformations reading

In the group (leprosy) of the storyteller Qais Omar

د. جاسم خلف ألياس
كلية النور الجامعة

Dr. Jassim KhalafAlyas
Alnoor University College

Ahamdani025@gmail.com

تاريخ الاستلام	تاريخ القبول
٢٠٢١/٥/٣١	٢٠٢١/٧/٢٦

الكلمات المفتاحية: التخليق– جذاميز– فنتازي

Keywords: Synthesis - rhizomes - fantasy

الملخّص

كشف البحث عن هيمنة فاعلية التخليق الفنتازي في مجموعة القاص قيس عمر (جذامير) حين يشاطر الفنتازي الواقعي في رسم فضاء القص، وهو بالتأكيد انحياز إلى الواقعية السحرية، والتوازن بينهما جدير بأن يشكل الشفرات السحرية، ويولّد الإيقاعات التصويرية الساحرة، ويشعرنا بإحساسات مؤثثة بالدهشة.

وقد سعت هذه المقاربة إلى التواصل مع المنهجية التي تعطيها حق التناول النقدي في هذا الحقل أو ذاك، وعلى هذا الأساس تمت دراسة قصص المجموعة، ضمن التخليق الفنتازي.

Abstract

The search for the dominance of fantasy synthesis in the storytelling group Qais Omar (leprosy) was revealed when he shared the realistic fantasy in drawing the shear space, which is certainly a bias to magical realism, and the balance between them is worthy of forming magical codes, generating charming pictorial rhythms, and we feel surprisingly furnished.

This approach sought to communicate with the methodology that gives it the right to deal with cash in this field or that, and on this basis were examined the stories of the group , in the fantasy synthesis .

مدخل

من أجل فهم أفضل لتحولات القص، وتعقيدات هذا التحول وشواغل تمظهراته وسعيه في توظيف تقانات قادرة على دفعه باتجاه الاختلاف، لا بد من كشف المغايرة في مسار القص الذي عكس اهتمام القاص بضرورة السعي وراء جماليات سردية، تسعى إلى اقتناص شغف القارئ في متابعة هذا الاهتمام بإلحاح وإصرار، وقد تجاذبه– أي اهتمام القاص– طرفان:

الأول: إن القصة القصيرة العراقية، ذات الثوابت والمعايير القارة، لم تعد قادرة على وصف العالم المخفي، وملاحقة تطوراته وتحولاته في هذا التسارع المذهل.

والثاني: إن تحولات القص عالميا وعربيا سواء أكانت في الرواية أو القصة القصيرة، أخذت تتجه بشكل متسارع هي أيضا في تغيير أشكالها وأنماطها وصيغها.

وإذا كان أي تحول في الشكل يحتاج إلى آليات اشتغال مغايرة تسهم في إيصاله إلى القارئ بشكل مغاير، فقد رصدت هذه المقاربة آلية عززت هذا التحول، تتعلق بتقديم الحدث أو الشخصية التي هي محور الحدث، ألا وهي توظيف الفنتازيا في كشف الواقع المتردي وحماقاته. إذ تعمل على تجاوز هذا الواقع واحتمالاته في حدث أو سلوك أو موقف يستحيل حدوثه واقعيا، ويؤدي كل من الحدث الفنتازي أو الشخصية الفنتازية، في الوجود النصي الواقعي إلى تأكيد التمرد والغضب مهما اتخذ من صيغ لا مألوفة. ويتبع هذا الفعل القصصي دهشة وصدمة لدى القارئ مما يزيد النص ثراء دلاليا وجماليا في الآن نفسه، فإذا كان الواقعي لا يكتفي بقص واقع قائم وتصويره فوتوغرافيا، وإنما يلجأ إلى اختراق هذا الواقع، وإمساك مظاهر تغيره نحو الأفضل، فالفنتازيا تتجاوز هذا الاختراق أيضا، وتأثيراتها((متأتية من الاهتمام الذي موضعه الحيرة والشك))[١]، وإذا كان الفن عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو الهام، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع[٢]. فإن هيمنة اللامألوف بشكل عام على قصص المجموعة هو أحد نتاجات ذلك الوعي.

وفي كل الأحوال لو أردنا أن نعطي تعريفا لمصطلح الفنتازي سنقف أمام أبسط التعاريف، وحينها لن نتجاوز توصيفه بأنه: ((خرق القوانين الطبيعية والمنطق)) [٣]. لحظتها سيتبادر إلى الذهن سؤال عن مدى التصديق بهذا التخيّل الحكائي الذي يتعالق فيه الفنتازي مع الواقعي، فـ(الخيال الرؤيوي) – الذي يقترن كثيرا بأعمال اللاوعي بوصفه مجازا تعتمد

---

(١) أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنسر، بغداد، ١٩٨٩: ٨٠

(٢) ينظر: ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة والنشر، بيروت، (د . ت) .: ١٠.

(٣) أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع: ١٠.

افتراضاته الذهنية على اشباع رغبات باثه الذاتية – يجعلنا ندرك أن المضمر في مثل هذا التخيّل لا يقل وطأة عن التداعيات الناجمة عن إدراك ما هو واقعي، ويمكن أن ينذر بالخطر، عندها لن تكون الاشكالية في إيجاد التداعيات والتوقعات فحسب، وإنما سنعمل – أحيانا – على خداع أنفسنا، وربما نكون بعيدين عن المعنى المخفي في النص، وسنعمل على رثاء عمل القاص وتوتراته المزاجية التي تحمل صفات(العمليات اللاوعية واللازمنية والتهشيم والتعارض المتبادل والتهويل والتشويه والإزاحة والتركيز) التي تركز عليها الفنتازيا حسب ب. ت. إبتر.

التخليق الفنتازي حين يشاطر الواقعي في رسم فضاء القص، هو بالتأكيد انحياز إلى الواقعية السحرية، والتوازن بينهما جدير بأن يشكل الشفرات السحرية، ويولّد الإيقاعات التصويرية الساحرة، ويشعرنا بإحساسات مؤثثة بالدهشة، وقد تجسد كل ما سبق ذكره أمامي بشكل فاعل وأنا أسعى إلى مقاربة مجموعة (جذامير) للقاص قيس عمر. مقاربة تتغيا استنطاق التعالقات النسيجية لهذا القص، وتفكيك عناصره، وكشف آليات اشتغاله، على المستويين الوظيفي والجمالي.

القراءة

تسعى قراءتنا لقصص (جذامير) إلى إضاءة هذه العتمة التي تغوي القارئ، وتوقعه في فضاء شائك، يمارس لعبة الإخفاء/ الإظهار، الإفصاح/الإيحاء، النطق/السكوت، الهدم/البناء، الإعلان/الإضمار... وتعد الفنتازيا من الآليات أو الموجهات الفاعلة في إنتاج نصية تعتمد التشويش والتغريب؛ كي تدخل في نص العتمة. فهي((تتقصى الوضع الإنساني فيه، وتقدم رحلات يزول فيها الاتفاق المعقول حول العالم الخارجي، ويتوقف من خلالها التوقع الاعتيادي، لعدم وجود طريقة للتفريق بين المدارك الحسية المتفق عليها وبين تلك التي تؤكد رؤى جنونية))[1] . والقاص قيس عمر في هذه الجذامير ينهل مفردات من مشارب متعددة، وسواء أكانت صاغية للوعي أو اللاوعي، فهي تسعى إلى تشكيل عتمتها المشبعة بدلالات الغموض، وقد سعت هذه المقاربة إلى التواصل مع المنهجية التي تعطيها حق التناول النقدي في هذا الحقل أو ذاك، وعلى هذا الأساس تمت دراسة ضمن التخليق الفنتازي، والميتا– قص، أو ما يطلق عليه ما وراء القص.

القاص قيس عمر كغيره من القصاصين الذين عاشوا معضلات زمن الحرب والحصار، وقد شكلت هذه المعضلات حيزا فاعلا في تكوينه النفسي، كما شكلت منعطفا في خوض مواقف الصراع والمواجهة مع الاغتراب والقلق؛ للتعبير عن وجوده الانساني، وهو يأخذ بقناعاتنا في التفاصيل التي يوردها في قصصه إلى الرغبة الجامحة في تصوير أدق الانفعالات التي تنتابه، وينهض من تحت ركام الصور التي حفرت عميقا في ذاكرته، ولعل موضوعة (الموت) هي الهاجس الأكبر، والمحور المهيمن في هذه المجموعة، إذ تشكل النهاية الحتمية للراوي أو الشخصية في طقس تراجيدي وعدمي منطلقا في معالجة الخلل الاجتماعي، ولأن الموت هو انتفاء للفعل الايجابي، فقد سعى القاص إلى الاحتجاج ضد الموت بوصفه – أي الاحتجاج – تجديدا للحياة، وعليه تعد إرادة تغيير الحياة والعلم جوهر عمله القصصي.

لقد نحت المجموعة نحو التحولات للحصول على جماليات ذات طاقات تحتفي بمظهرها التجريبي، المتمثل بإيجاد صيغ وتراكيب غير مألوفة؛ لإنتاج معان أكثر مما يمكن أن يحصل عليها القارئ فيما لو كتبت ضمن منطقها الواقعي، وذلك عبر توظيف لا مألوفية التشكيل، وواقعية التدليل، فهو يصنع الكثير من الآليات والاجتراحات التي تؤسس لتوصيل المعنى، فكلما يتناقص الإحساس الطبيعي بالواقع، يزداد الإحساس الجمالي بالنص. وعلى هذا الأساس يمكننا توصيف التحولات عند القاص قيس عمر بأنها تتناغم علائقيا مع الخصائص المميزة لعناصر الشكل القصصي، من أجل توظيف المظاهر الجمالية في تلك العلائقية التي لا بد

---

(١) تحولات النص السردي العراقي، عبد علي حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣: ٩٤.

أن تتمظهر ضمن منظومة النص الكلية، فمهما بلغت درجة اختراق المألوف والمغايرة، تبقى بعض الثوابت في سياق تلك المغايرات، تمارس انوجادها بشفافية رائعة، مما يجعلنا قادرين على تحديد هوية النص النوعية.

فضاء العتبات النصية

١- العنوان

ينهض عنوان المجموعة القصصية (جذامير) على طاقة شعرية خفية، بوصفه علامة دالة على النص، فثنائية الأصل/ الفرع تعمد إلى التجوال في الفضاء الشعري، عبر انزياحها الدلالي ومسافات التوتر داخل العبارة؛ مما جعل القارئ يمارس قلقه وهو يسعى إلى فك شفرة هذه المفردة التي اقتصد القاص في وضعها عتبة نصية أولى للمجموعة، وشوّش دلالتها كي تبقى البنية النصية للعنوان مشروعا قرائيا، لا يموت عند قراءة واحدة، وإنما يحيا مع كل قراءة. فالجذمور لفظ مشبع بدلالات الغموض، بدءا من قوة (الأصل) وانتهاء بضعف (الفرع)، أو من النحت التركيبي الجزئي لمفردة (جذر) وانتهاء بالترميز الكلي الذي يشير إلى المجموعة القصصية الأولى.

ما يهمنا في مقاربة (جذامير) هو الدلالات الحافة لمعناها اللغوي الذي احتضنها بوقع سحري أخّاذ، فما هي جذامير قيس عمر؟ هل هي الجذور التي تتماهى مع الأصول أو قطع الشيء، أو النحت اللغوي من مفردة (جذر)؟ هل هي الرموز الكلية للمجموعة بوصف القص حاملا لرموزه كي يلمح ولا يصرح؟ هل الجذمور هو الوجود الأول للإنسان؟ هل هو اللاوجود النهائي للإنسان والفناء الأبدي الذي شكّل أغلب موضوعات المجموعة بما فيها الإهداء ؟ في كل الأحوال يبقى باب التأويل مشرعا؛ لأن اللغة في مستواها الإبداعي ليست واسطة لإظهار المعنى، بل هي أداة إخفاء أكثر مما هي أداة كشف، فللّغة دروبها ودهاليزها السحيقة، وللّغة كينونتها واحتمالاتها، وإن السائر في مساربها ودهاليزها لن ينجو مما ينصب له من فخاخ ومكائد، تتجاوز المعنى الحرفي إلى معان أخر خفية، مما يتعذر معه تدجين اللغة الإبداعية، واستحالة توجيهها لمعان محدودة، وبالتالي يفتح باب التأويل على مصراعيه[١] .

حين يشكّل عنوان (جذامير) فضاء من التشفير والتلغيز والترميز ...وغيرها، فهو بالتأكيد يتأثث بمرجعية جدلية تتوق إلى سرانية الولع الحميمي بالمفارقة أولا والتغريب الاستعاري ثانيا، ويترتب على مؤوله كشف مضمراته بوصفه، أول الداعين ((إلى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه عبر طاقة توجيهية هائلة تجسد سلطة النص وتشكل واجهته

(١) ينظر : تمنع النص، متعة التلقي، د. بسام قطوس، دار أزمنة، ط١، ٢٠٠٢: ١١٦- ١٢٠/ عتبة التأويل وعتمة التشكيل، بسام قطوس، وزارة الثقافة، ط١، الاردن، ٢٠١١: ١٦.

الإعلامية))[١] . وهو بهذا الشكل نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية، ويمثل أعلى اقتصاد لغوي يوازي أعلى مغاليق تلق[٢] . وهذا الافتراض لا ينطبق على العنوان فحسب، وإنما على المتن النصي أيضا، فالنصوص التي تمتلك هذا الغموض، والاعتام التشكيلي الذي يصل إلى حد العمى حسب تعبير بول دي مان، تحتاج إلى قارئ يمتلك حيلا تداولية، وقدرات تأويلية، تمكنه من التعامل مع تلك الإشارات الخفية والرموز المضمرة؛ ليملأ فراغها، ويضيء عتمتها، ويظهر الكيفية التي يعمل بها النص[٣] . ويمثّل انتقال الدال من التنكير (جذامير) إلى التعريف (الجذامير) انتقالا من منطقة الغياب (الإخفاء) إلى منطقة الحضور (الإعلان).

٢- الاهداء

تعد علاقة الإهداء بطرفيها – المُهدي والمُهدى إليه – علاقة تواصلية، وتداولية حسب جيرار جينيت، ويرى (الإهداء الذاتي) أصدق إهداء؛ كونه حميمي وخاص ونادر الوجود[٤] . والقاص قيس عمر يستهل إهدائه الواضح بشبه الجملة (إليك)، وهذه صيغة تخصصية تنم عن ثقة عالية بما يقدم عليه، سواء أكان هذا الإقدام حياتيا أم كتابيا، ويتبعه بحرف نداء ومنادى (يا صديقي عامر جميل) وهنا لم يعمد القاص إلى كسر توقع أفق القارئ، فإذا كانت غلب الإهداءات تكون إما إلى أشخاص مقربين أب، أم، أبن، أخ،حبيبة، صديق، فيتسم بالواقعية المادية، ويسمى (الإهداء الخاص)، أو يهدى إلى شخصيات معنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز، مثل (الحرية، والسلم، والعدالة) ويسمى الاهداء العام[٥] ، فالإهداء جاء هنا على وجه التخصيص والتعيين:

((إليك يا صديقي عامر جميل / وأنت تطوي سجادة اسمها/ جمرة الحياة))[٦] .

إذ تم تجسيد حالة شعورية محددة تعطي لهذا (الصديق) خصوصية معينة، وبهذا أفرده عن باقي الأصدقاء، وخاطبه مباشرة على الرغم من علمة بأن المخاطب (بفتح الطاء) لا يسمعه إلا عبر نداء روحي أو سديمي، وجاء الخطاب الاستعاري (جمرة الحياة) للتعبير عن الجحيم الذي عاشه الصديق في حياته اليومية، ولا سيما الأيام التي عاش فيها الخراب والدمار الذي حلّ في مدينة الموصل إثر تحريرها من عصابات داعش الإرهابية. وقد جاء هذا المعلوم

---

(١) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، ط١، عمان، ١٩٩٧: ١٧٣.

(٢) سيميائية العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، ط١، جامعة اليرموك، ٢٠٠١: ٦..

(٣) ينظر: تمنع النص، متعة التلقي: ٨٩-٩٠.

(٤) ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) عبد الحق بلعبد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ٢٠٠٨: ٩٦، ٩٨.

(٥) المصدر نفسه: ٩٣.

(٦) جذامير، قيس عمر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، دائرة الثقافة، ط١، ٢٠١٨: ٥.

بتحديد (الأسم) أولا، وتحديد بـ(يا) المنادى ليسوّغ لنا الوقوف خارج دائرة المجهول. والمعلوم حسب النرجسية التي حضرت بشكل إيهامي، مراوغة ذكية؛ لنسوّغ نحن بوصفنا قراء الوقوف في دائرة المعلوم، أي يكون الإهداء حسب هذا التأويل وفاء واخلاصا وتعزية لصديق رحل محترقا بجمرة الحياة، وهنا أعطى القاص توصيفا لهذه الحياة، فلم يتركها حرة دون قيد، وما أثار انتباهنا هو التشكيل الصوري لهذه الجمرة التي انطوت مثل سجادة. فهل كان القاص قلقا حين أراد ثبيت الإهداء بهذا الشكل؟ وبما أن ((طبيعة التأويل ليست معنية بالبحث عن المقاصد والنيات بقدر عنايتها بتأجيل المعاني بحثا عن أسراره)) [١]. فهل استطاعت القراءة التوصل إلى واحدة من دلالات الإهداء؟ يبدو أن ذلك سيتكشّف بوضوح بعد استمرارنا في متابعة التحليل النصي للقصص المنتقاة قيد القراءة.

التصدير

((قبل أن تفتح عينيك على آخر حرف تبصرهم محلقين حولك، ثم تغلق العينين مرة أخرى وتبصرهم في الرؤيا يسيرون في دروب حادة ومستقيمة .. وحيدة .. ومبتلة .. يمشطون من حولك ألسنتهم .. لتسّاقط لغات العالم بوجد عتيق، ثم تحصدك المياه، ويعلو صوت الصريف دون هوادة))[٢].

ينهض التصدير على ثنائية الفتح / الإغلاق، وهذه الثنائية بحد ذاتها ترتبط بالضوء والعتمة حسب توالي الثنائية في السياق، وفي فضاء صوفي يمكّن القاص ثقته من الوصول إلى تلك الطقوس التي تتعلق بالخلوات والمريدين، فيتحلّقون حوله إيذانا بممارسة تلك الطقوس، ولكن حين تغلق العينين، ينسحبون من هذه الطقوس، وتنتهك حلقاتهم، فينصرفون فرادى في دروب حادة ومستقيمة، وهنا يعطي القاص مستويات ترميزية أُخر لـ(حادة والمستقيمة والوحيدة والمبتّلة) وتمشيط الألسن، ولكن في (الرؤيا)، لحظتها ستسّاقط لغات العالم، ويعلو صوت صريف الأوراق، ويتنبّأ بفرادة مجموعته القصصية.

(١) عتبة التأويل وعتمة التشكيل: ٧٢.

(٢) جذامير: ٧.

المتن

تنهض مجموعة (جذامير) على جملة من مكونات القص، ومنها كما قلنا على التخليق الفنتازي، بوصفه تقنية مكملة وداعمة للغموض، فـ((التشكيل النصي ليس دائما واضحا، وإنما فيه إعتام آت من عتمة اللغة أولا، ومن عتمة الرموز ثانيا، باعتبار إن التشكيل الفني يقوم على التخييل وما يتطلبه من غموض فني، وتلميح دون تصريح)) (١). كما تنهض على الوقوع في دائرة النزوع الشعري، واتكاء القاص على لغة شعرية طافحة بالإشارات والرموز التي فعّلت التكثيف الدلالي، والمفارقات التي تقود إلى خلق التوازن بين الواقع النصي، والواقع المعيش، فـ((النص تشكيل، وفي تشكيله رموز وإشارات وإيحاءات وأساطير ودلالات ملتبسة، إي ينطوي على إعتام نابع من مستويين: مستوى عتمة اللغة، ومستوى عتمة الرموز والأساطير والمرجعيات المختلفة)) (٢). وقد تعمدت القراءة أخذ هذين القولين السابقين للدكتور بسام قطوس؛ لتعزيز فكرة الإعتام التشكيلي واللغوي، وتوافقهما مع عنوان المجموعة (جذامير) فضلا عن المتون النصية التي حملت شقوقات أو بياضات تختفي خلف عتمة الكتابة، وتجعل القارئ فاعلا أكثر في كشف المخفي والخبيئ والمؤجل والغائب، فـ((اللغة لا تخطئ أبدا، بل تتبنى وجهة نظر مختلفة، وعلى القارئ أن يستمر في البحث عن الاختلاف، ويتذكر أن جميع ما يستنبطه من معان، لا يكفي؛ لأنها ليست كل المعاني، ففي عملية الفهم هناك دائما معان أخرى، وهناك دائما معنى مؤجل، أو إضافي أو غائب، ينتظر مغامرا يخرجه من القمقم)) (٣). والقاص قيس عمر – بشكل إجمالي – يقترف التجريب باحتراف واع.

تكشف قصة (المعول) (٤). عن حضور قوي للفنتازيا، إذ يتكئ القاص عليها لأنها تشكل مجالا خصبا وأرضية بكرا تتيح له إمكانات قصية لا يبيحها الواقع، فالتضاد بين المنطق واللا منطق هو الحاضن الرئيس للمفارقات التي تكسر رتابة الواقع من جهة، وتمنح القص رؤية جمالية فاعلة من جهة أخرى. فقد وظفها القاص في هذه القصة ليعيد تشكيل رؤيته في العلاقات الاجتماعية، ويطمح عبر هذه الرؤية إلى ((الرفض الواعي للقمع والظلم من أجل رفع مستوى حياة الفرد والجماعة، والتأكيد على احترام كرامة جميع البشر، والحض على النفاذ

(١) عتبة التأويل وعتمة التشكيل: ١٥.

(٢) المصدر نفسه: ٧.

(٣) علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، سلسلة كتاب (آفاق عربية)،دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٥: ٢٠٦.

(٤) حذامير: ٣٣.

إلى تلك التجربة التي الحرية العميقة التي تحقق قيمة الفرد وكرامته)) [١]. ويمنح النص طاقة خيالية تقربه من النص السوريالي. فالغرائبية في هذه القصة قد تحولت من بنية الواقع إلى بنية النص، لتعمل على تحويل مهمة (مغسل الموتى) الواقعية إلى توظيف تخيّلي يمتلك قوة المجاز. لقد طرح القاص إشارات قوية لملامح الطاغية للعنف، كما أن خاتمة النص تدل على نبذ التطرف، والتخلص منه هو الكفيل بأن يعيش الناس حياتهم بصورة صحيحة .

إن القصة باستعارتها الكلية تمثل صرخة احتجاج ضد التسلط واللا إنسانية، وقد هتكت أستار حجبها سخرية سوداء، فانكشف الواقع المؤلم المؤثث بقسوة اللامعقول، والنهاية المرعبة (الموت) دون اقتراف أي ذنب، سوى أن حب التسلط هو ما يدهش الأب، ويثيره في ارتكاب الآثام والخطايا بلذة، وإذا كانت الفنتازيا قد حضرت بشكل مكثف، فقد ناصفها الواقع المعيش هذا الحضور أيضا، وهنا تحقق المزج بين الواقعي والفنتازي، وحقق بدوره سردا واقعيا سحريا، فالواقعي تمثل في ذهاب أحد الأبناء بتحريض من الأب إلى العمل في ورشة تقطيع الأحجار، وهنا يختفي هذا الواقع ليظهر الفنتازي بكل لا معقوليته، فهو لا يخضع لا للعقل ولا للمنطق، وسيأتي تفصيل هذا لاحقا، إذ تعاضد كل من الحكي الفنتازي والواقعي، واخذا يتجاذبان حالة الشخصية المركزية في القصة. الراوي بضمير المتكلم، ولأنها تتكفل بمهمة الروي، سيكون راويا مشاركا في الأحداث، شخصية من دون اسم، وهذا يخوّلها أحقية التعويم في الفضاء الإنساني، وبهذا استطاع الراوي أن يجعل القارئ يعيش القلق والخوف، ويدفعه للمشاركة في السخرية من هذا الواقع بإحساسات فجائية، يشكلها القلق والألم والتمرد والرفض.

في هذا القص يتخذ المعول وصفا استعاريا؛ كي يوفر فضاء دلاليا يتحرك فيه المتن القصصي بإشارة إلى قوي مستبد (جلاد) وضعيف وديع (ضحية)، فالقراءة المنتجة تؤشر إلى الاستلاب والقهر أمام قوة لا حد لها (الأب) تؤدي مواجهتها وقوع (الابن) في وضع النكوص والاستسلام. وربما تكون الحقيقة بعيدة عن كل تلك الاحتمالات التي تأخذ سمة التهشيم والتهويل والتركيز... وغيرها، وقد لا نتوصل – بوصفنا قرّاء – إلى هذه الاحتمالات إلا إذا اقنعنا القاص بأن للواقعي عجائبية تحيلنا عند انغلاقها أو انفتاحها من خلال الملفوظ الحكائي إلى دلالة ضمنية أو قرينة واقعية، ويحتاج هذا الإقناع إلى مهارة خلاقة لتأكيد عجائبية الواقع.

يبدأ القص بتشكيل ينماز بالرعب والهلع عبر ضمير المتكلم، فالسارد يعيش حالة الفزع ويفقد توازنه بعد أن يغادر صديقه ورشة تقطيع الأحجار؛ لاقتناعه بأن هذه الأحجار السواء ما هي إلا أقوام مسخت، ظلت هذه المعلومة تنخر روحه وهو يمارس عمله في تقطيع الأحجار،

---

(١) رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، ماجدة حمود، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٧: ٢٢.

إلى أن أتى اليوم الذي حملت آلة الرفع واحدة منها، وبدأ قرص التقطيع بالدوران، فانبعث غبار لا مثيل له، وبعد أن شطرها إلى نصفين، انساح الدم وهو يحمل ذرات سوداء، في النصف الأول كانت الشرايين والأوردة تتلوى كالأفاعي، وفي النصف الثاني استقرت الأيادي المشعرة والمبتورة، وانسلت ثلاثة منها وتركت خلفها بقعا سوداء، وعلى الرغم من الهلع الذي أصابه من رؤية ما حدث، ظل شوق في داخله يتنامى لمعرفة ماذا تحتوي الأحجار الأخر، فأعاد التقطيع، وتكرر هذا الفضاء العجائبي مرة أخرى حين قطع إحدى تلك الأحجار إلى نصفين، فسمع أصوات نساء يصرخن في النصف الأول، ورأى شفة خضراء تنغلق فينقطع الصراخ بعد أن انبعث منها أنين مصحوب بالرأفة، ورأى في النصف الثاني سيقانا ملساء ناعمة.

ثم يستمر الراوي المشارك مرة ثانية بتصوير الفضاء الفنتازي وهو يمارس تقطيع الأحجار مرة أخرى، وفي هذه المرة يخرج من أحد النصفين كلب، يسقطه على الأرض، ويجثم على صدره، فيختنق، ويحس بشلل كلي، وشيء ما يغادر جسده، ويستقر في فضاء ورشة التقطيع، يتزاحم العمال حول جثته، ويزيحوا نصف صخرة كانت مستقرة فوق صدره، ويسمع هرج العمال وهم يوصون بعضهم بالابتعاد عنه، في الوقت الذي جلب أحدهم شرشفا مليئا بالغبار كي يغطي جثته، ثم ينقل العمال جثته إلى بيت أهله، ويبدأ الناس بالتوافد إلى دارهم، فيسمع بكاء النساء، ويلحظ كل ما يجري من طقوس الموت، فيتسلل الهلع إلى داخله فيتذكر (المعول) الذي حفر قبر أخيه وهو يتركهم مع أوراق دراسته المبللة ببقع الشاي، ويرى طفل أخيه وقد كبر وها هو يقول لطفله: لقد مات أبوك.

ويكمل الراوي تصوير هذا الفضاء المرعب وهو ينقلنا إلى طقوس غسل الموتى، فبعد أن يتيقن بأنه سيغادر كل شيء ولن تبقى سوى بضعة دموع ستنشف كل صباح، وثياب سوداء ستخلع بعد انقضاء الحداد، ينهض بجسده الأثري، ويدخل غرفته الخاصة كي يودعها، ثم يغادر الغرفة فيرى في باحة الدار أبيه وهو يحمل قماشا أبيض ويحضها على الاسراع بعملها ؛ لأن الظلام بدأ ينمو، ثم يجيء مغسل الموتى، ويتذكر كيف رفضه بعد أن شاهده ينظر إلى النساء مرارا، وكيف استرق السمع وهو يغسل جثة أخيه، وهو الآن يتولى غسله، ولا مفر من ذلك، يعيده بعض الرجال إلى غرفته فيسمع صراخ أمه وزوجته بعد أن يحتضن طفله الوحيد، ثم يحمل إلى الحمام؛ لتبدأ طقوس غسل الموتى. فهل يستسلم لهذا المغسل بعد أن طلب منهم البقاء لوحده مع الجثة؟ هنا تبدأ المفارقة الفنتازية التي أحدثت التوازن بين (قبل الموت) و(بعد الموت)، فماذا ستعمل هذه الجثة التي ترى كل شيء؟:

((حملت المعول وهويت به على رأسه فسالت دماء تحمل ذرات غبار سوداء، صرخت أمي في الخارج، وأقبلت مسرعة نحو الحمام، فتحت الباب بقوة، فشاهدت صخرتين ملتصقتين، مضرجتين بالسواد، ومعول يحفر في الهواء)) [١].

وهنا ينتهي القص بعد أن يركسنا في قعر انكساراتنا وخيباتنا بأكثر من حامل سيميائي، وأكثر من محمول دلالي، ابتدأ بالـ(معول) وانتهى به، وبين البدء والانتهاء تخليق فنتازي إحتفى به الراوي في هذا المتن القصصي ليعرّي تجاوزات التسلط والقمع، كغيره من القصاصين الذين اهتموا ((اهتماما كبيرا بالأب الذي يقتل أبنه رمزيا، وغض الطرف عن الأم التي لا تلعب أي دور إلا لماما، ويحتفل السارد عينه بالأب بوصفه رمز الحكمة والعقاب والقمع والسلطة والمنع والصوت الهائج والآمر، ويتوسل بالابن بوصفه رمز الجرح وارجاء والصوت الخجول والخفي والصمت والاستجابة والتلقي السلبي والطاعة ....وغيرها)) [٢].

لقد تشظت الإحالات بجمل أخذ التعاقب فيها دورا مهما وهو يصف المعول: ((**الذي حفر به أبي قبرا أنيقا لأخي الكبير**)) [٣].في تتابع انتهاكات سلطة الأب بوصفه سلوكا ينبثق بقوة تضادية متمردة: ((**كلما مررت بالقرب منه أحسست أنه لن يقوى على حفر قبر آخر، فقد أصبح صدئا**)) [٤].وهنا استطاع القاص قيس عمر أن يمنح الشخصية (الابن) فرصة الحياة والعيش فيها مرتين، مرة عندما كان يعيش بلحمه ودمه، ومرة اخرى عندما فقد اللحم والدم، وبقيت روحه تعيش زمن ما بعد الموت، وهذا يتناص مع الموروث الديني ومسألة بقاء الروح بعد فناء الجسد، وهنا تتجلى الفنتازيا ذات الأصول الواقعية.

ثم يأخذ بالتراجع قليلا عن توتراته إلى إقرار حالة عانى منها كثيرا بمرارة، ألا وهي سلطة الأب، هذه السلطة التي سوّغت العنف لضمان وجودها، وبقائها في رأس الهرم العائلي دون منازع، وسعت إلى تبرير مواقفها، وفرض وحشيتها بخطاب لا يتبنى تحكم العواطف وردود الأفعال، وإنما يتبنى تحكم المصالح، وتبعا لهذه الاستراتيجية، ينشأ الجدل التشكيكي بين قدرة الفرد على تشكيل هويته الإنسانية، والتمرد على السلطة، للوصول إلى الحرية والخلاص، وبين الخوف الذي يتغلغل داخله، والقمع الذي يجعله فاقدا لاستقراره الفاعل في خضم اضطراب الوعي، والترنح أمام الفجوات الفاجعة في وجوده، فما الذي فعله (الأبن)

---

(١) جذامير: ٣٧

(٢) القصة القصيرة المغربية، المعايير الجمالية والمغامرة النصية، محمد تنفو، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة٢٠١٠: ٥٤.

(٣) جذامير: ٣٥

(٤) المصدر نفسه: ٣٥

الضعيف، تجاه (الأب) المستبد في هذه القصة؟ هل تمرّد على الواقع وتدخّل في صنع (الكائن المحتج) الذي أطلقه ماكس شيلر على الإنسان؟ هل كان في نيّة القاص قيس عمر تصويره المأساوي في الحياة بشكل شمولي؟ وإذا عدّت القراءة قصة (المعول) قصة (أفكار) فهل تتغيّا التقوقع داخل الحيّز الموضوعاتي؟ أسئلة كثيرة يمكن أن تثيرها هذه القصة بخصوص العلاقة بين الاب والابن بوصفهما علامتين بين منطقتي السلطة والشعب، وأجوبة كثيرة تقابلها في تبرير الجدل القائم بين الخطايا والغرائز والانحطاط وما يرافقها من كبت وقمع، وبين الإشراق والتنوير والنهضة، وما يرافقها من جوهر إنساني:

((هذه العتبات التي داستها أقدامي وألفت اعتصام شتائم أبي الذي لم يكن يتردد من توجيه أسئلته البليدة التي ذابت في داخلي بمرارة)) [(١)].

لقد اشركنا القاص في تبرير خطابه ودوافعه التي جعلته يثبط مشاكستنا سلبا أو إيجابا، وذلك لتوضيح الضيق الذي يعانيه، والكبت، بل حتى الرعب الذي يتميز به عالمه المعيش وتطوراته الذهنية المشوّشة، فقبل الانتقال إلى ورشة تقطيع الحجر، يظهر القاص في اشتغاله القصصي الاشكالية الضدية (الأب / الأبن) المتجذرة في شكوك وظنون الأب التي يقترفها أو يسقطها بوحشية على الأبن بصورة مباشرة في المفتتح النصي، لتسوّغ للقاص فرصة تشكيل قصه بهذا التشكل، وفرصة فضح الأسباب التي أدت إلى الخيبة والانكسار في هذا القص تحديدا. وبعد الانتقال إلى الورشة وعبر مسخ البشر إلى حجر بتخليق فنتازي؛ يعمد القاص إلى إضمار هذه الضدية، وعدم فضحها بشكل صريح، ليدع القارئ يمارس وعيه القرائي، فكل كتابة تجرّب نفسها على القارئ، كي تختبر ما تطرحه من خيارات ذاتية، تتعلق بما هو متموضع في الخطاب المعرفي من جهة، وما هو متموضع في التشكيل النصي من جهة ثانية:

((أمي كانت تصرخ، أبوه كان السبب في موته، دخل أبي وأخوتي .. وقال: لقد مات الشر فقط)) [(٢)].

ثيمة القصة تناولها كثير من القصاصين، عبر تناول الواقع وإعادة إنتاجه أو مقاربته وفق طقوس ووسائط لغوية، وتحليلية، خاصة وحساسة، تمنحه هويته بوصفها ظاهرة إبداعية، تجيب عن مساءلة كيف يحضر العنف في النص القصصي؟ وكيف يبنى النص وهو يتفاعل مع الواقع[(٣)].وقد تناولها القاص قيس عمر أيضا، ولكن بصيغة المغايرة التي تحفز القارئ على تقبل هذه المغايرة بقناعة واعية، وتقربه كثيرا من واقع الراوي وفضائه الغرائبي وحقيقته

---

(١) جذامير: ٣٦

(٢) المصدر نفسه: ٣٧

(٣) ينظر: عرس الدم واحتفالية الموت في روايات تيميمون/ الدهاليز/ الجنائز، د. حفناوي بعلي، مجلة عمان، ع ١٢٥، تشرين الثاني، ٢٠٠٥: ٥.

النفسية، فهو عندما يقطع الصخرة الأولى إلى نصفين يرجعنا بتكرار متعمد إلى (**المعول**) الذي حفر بقسوة ذات يوم على ذراعه، فتحوّل هذا الكائن البشري نتيجة القسوة إلى مجرد حجر ملقاة في البيت تخضع لقرارات الأب التي تصدر بقسوة، والرعب الذي جاء على لسان الراوي الذي لم يكن إلا ذواتنا، وانسحاقنا تحت وطأة تصرفات المجتمع الذي يدفع بنا أحيانا إلى الهاوية، إذ يشكل لدينا افتراضات يكون هو مصدر مرجعياتنا التأويلية بكل تأكيد، ثم يقطع الراوي/ الشخصية الصخرة الثانية في فضاء أكثر رعبا، ويعقبها بالصخرة الثالثة ليكتمل الرعب إلى حد الإطباق بتصوير فنتازي خلاق، يهيئ القاص موت الراوي (الابن) الذي يسمع كل أحاديثهن وهو جثة هامدة، فيرجع بذاكرته الى فضح الرياء والخداع اللذين عملا على امتهانهما مغسل الاموات عند غسل أخيه.

ونستنتج عند نهاية القصة أن الراوي/ الشخصية المشاركة، تعاني من الكبت، وإن المعنى الجوهري من المنظور النفساني، يعني أن شيئا ما قد تم إبعاده وأن هناك هذا الارتقاء على شيء ما منفيا مبعدا عن الوعي، والمكبوت بهذا المعنى هو شخص نفسي متعلق بالذاكرة، أو هو ذكرى خضعت للإبعاد والكبت داخل اللاوعي، وللمكبوت تمظهرات فردية وجماعية، اذ يحيل على وضعية يتداخل فيها النفسي والاجتماعي والسياسي والثقافي والوجودي، وكل العناصر التي تتصل بالإنسان باعتباره إنسانا. وتتجلى خطورة هذا الكبت في أن الذات تفقد معه كل متعة أو لذة في الحياة، وتقاسي العزلة والجحود والاحباط، فذلك الشيء المتخيل الذي يدل على الحياة واللذة والمتعة، يوجد مبعدا ومنفيا بمقتضى الواقع المعيش في الزمن الحاضر[١]، وان وظيفة التخيّل هي أن يفجر هذا المكبوت، وأن يستحضر المبعد المفقود، وأن يجري لقاء بذلك الشيء المتخيّل المحبوب المرغوب الذي قبرته الأنظمة السياسية والاجتماعية والثقافية المتحكمة كل في ظل أيدولوجيتها القمعية[٢].

قدرة الإبداع في قصة (المعول) هي ليست في حدوث الإحالة وربطها بالمتخيل الفنتازي (الأب/الابن) فحسب، وإنما في طريقة التعبير عن التخيلات الذاتية بوصفها جزءا من قدرته الخلاقة على تشتيت رغبات كان يحلم بها، لذا يمكننا القول بأنها قصة جربت مغامرتها الجمالية ونجحت فيها من خلال التشكيل وارتباطه بـ(مواضعات القص) والتدليل وارتباطه بـ(العلامات والإشارات والرموز)، فكانت بحق قصة مغادرة للسائد والقار، وكانت (معولا) أراد القاص به الأداة التي باستطاعتها الحفر والتهشيم والتشتيت.

---

(١) ينظر: الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، حسن المودن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٩: ٧٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٧٤.

وتعلو صرخة السارد بسخرية سوداء حين تسحر شواهد القبور عيني الراوي في قصة (خلصاء المياه)، احتجاجا على الحروب التي تعمل على اتساع المقابر، وإرواء الأرض بأجساد الشهداء القادمين من ساحات الحروب، والسارد هنا كلي العلم، فهو يعرف مدى الحزن الذي انتاب الشخصية وهي تتكلم عن توقف عربة أبيه عن نقل الموتى، واضطرار الناس الى حملهم على الأكتاف. وتبعا لعجز السارد من مجابهة تحدي هذا الاتساع، سنرى كيف يتصل هذا التحول بموضوع السخرية التي تشكل موقفه الفنتازي، فالمفارقة تقع بين ما يُنتظر حدوثه وما يحدث فعلا، وكلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة[١].كما تفعّل الذاكرة حضورها النصي بعد أن يتم فحص الكائن الخشبي (التابوت) والمكان الفارغ الذي شخصنه من خلال ابتسامته للحصان الفارّ من كثرة نقل الشهداء على مسيرة عشرين عاما:

((تذكر كيف كان صغيرا وهو يجلس فوق المنصة المشرفة على الحصان وهو يجر العربة بقدسية، مرّت به كل تلك السنين الحافلة بالذكريات والشهداء والأموات وسنين القحط.))[٢].

ولأن القاص قيس عمر يبحث عن نص مغاير عبر اشتغالات تجريبية تمكنه من فعل التغيير النصي، كي يحاكي أدراك وعي القارئ المتغير، فقد عمد إلى استشراف ميتا قصصي إن جاز التعبير، إذ وظف وثيقة أطلق عليها تسمية ((**المخطوطة التي عثر عليها بعد ثلاثين عاما**))[٣].

فالوثيقة صادرة عن أوامر القسم الثاني، ورقمها ٢٥٧ أرض السواد، وهذه المخطوطة هي رسالة موجهة إلى (بلدية الشام) يطالبون – أي أهل البلدة – بتوسيع المقبرة، ولكي يضيف غرابة أكثر على الفضاء النصي، تأتي على لسان السارد جملة ((**فوافق الأحياء والأموات على ذلك، فجلس يكتب بالنيابة عنهم، في ذلك اليوم جمع أهل البلدة، وقرأ عليهم الرسالة بشكلها النهائي**)) [٤].

أما قصة (لوحة لظهيرة صيف) فأنها تعلن عن قص ذاكراتي بمخيّلة فنتازية، وتبادل في أدوار الروي، فبعد تمركز الروي من قبل راوي القصة، يتشتت هذا الروي عبر راويين موازين:

أحدهما: (الأب) ويظهر باستحياء فني متواضع.

وثانيهما (الجدة) ويكون لها حضورا فاعلا في القصة بوصفها الشخصية المركزية. ومع لعبة الروي يتقدم القص باتجاه الفنتازي حينا، والواقعي حينا آخر، إذ تبدأ القصة بوصف قصصي

---

(١) المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ت عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، دار المأمون للترجمة والنشر، ط٢، ١٩٨٨.: ٦٤.

(٢) جذامير: ٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ٤٢.

(٤) المصدر نفسه: ٤٤.

يعقبه دخول الشخصية (الجدة) إلى فضاء القص بسالفيها الأشيبين الطويلين، فتنهال الذاكرة باسترجاعها لأحداث مضت، مذ كانت تحتضن وجه الشخصية المشاركة في تلك الأحداث، والذي هو الراوي، وتوزع لحظاتها الحميمية، وتعيد ترتيب تساقط الأشياء حول وجهه بدفء كبير، فتعيده تلك اللحظات إلى فتحة الضوء السحري في عالم الطفولة، كما تعيده الذاكرة إلى الكرسي الذي كانت تجلس عليه (الجدة)، وفي أول ظهيرة من الصيف (الزمن هنا هو الحاضر) أرسل الكرسي صريرا عميقا حتى وصل عام (٢٥٥هجرية) ونكتشف بعد متابعتنا للقص بأن هذا العام هو العام الذي توفي فيه (الجاحظ) ومن هنا تبدأ الفنتازيا بتفعيل حضورها في القص، عبر الراوي الموازي (الأب):

((جدتك الوحيدة التي تضع يدها في إناء الحليب المغلي وتحركه بيدها، و الوحيدة التي تصمد أمام هيجان الثور المربوط خلف البيت الشرقي حين يفر من أمامه عشرات الرجال، وتعرف خرائط العالم دون أن ترى تلك المدن والبحار، تجيد الفرق بين المحيط الهندي والأطلسي، وكانت تحكي لهم عن حيوات الأعشاب القاسية، وتعرف أنواع الطيور ومواعيد هجرتها السرية والعلنية، والفرق بين السباع والهوام والوحوش رغم الفرق المعجمي الدقيق بينهم، وهي الوحيدة التي تتكلم عن ولع الجاحظ بالرسم، و تمتلك لوحة للجاحظ رسمها حين هام على وجهه يصور فيها الكعبة المشرفة، وقد بدت فيها أجساد زنوج من الحبشة، يطوفون حولها والمياه تغمر أجسادهم السوداء تحت أشعة الشمس)) [١].

ثم ينتقل القص إلى فتى عمره سبع سنين (حذف زمني) هو (أثر بن عمرو بن بحر) وحين ندرك أن أسم هذا الفتى يتطابق مع أسم (أثير) ولده بعد البكر – ليس بالضرورة أن يكون التأويل هكذا– نحصل على الرابط بين الراوي/ القاص والجاحظ بوصف (أثر) سليل المساريد والمراوي والسير، وسليل الماء والطين. وباسترجاع ذاكراتي عميق يعود بنا الراوي إلى ليلة ولادة (أثر) النصي، وليس (أثير) الحقيقي، فالانتقال من الوقائع إلى النص بحسب الشكلانين الروس هو التغريب بعينه، كما يرجعنا إلى أيام طفولته المؤثثة بالصراخ والحمّى، وفجأة يدخلنا الراوي في فضاء فنتازي جديد عبر ارتجاف (أثر) وهو يحدق في وجه (الجدة) ويرى عيون القرود الآسيوية المفتوحة خلفها مباشرة، فتأخذه الجدة، وتهمس له بتعالق شعبي كثيرا ما سمعناه وقرأناه في تهدئة الأطفال حين يبكون أو يخافون، ولكن هذه المرة التناص لا يكون تضمينا لأغنية فولكلورية معينة، وإنما نص شعري يتوافق نصيا مع وجهة نظر الراوي ومقترحه القصصي:

((يا اثر..... يا اثر

---

(١) جذامير: ٨٦.

أيها الوجه المتناثر... في سديم المساء والصيف

أيها الوجه الضاج بالصراخ ....والاحتشاد

أيتها الحيوات المهرولة نحو آماد بعيدة...

لا تخف بني ....انه العالم ....يحول ساقيه من مكان إلى آخر بعد طول مقام)) [1].

وتستمر الذاكرة في استرجاعها لتلك للأحداث في تلك الظهيرة حين تعود (الجدة) من الحج، وتهديه (كاميرا) صغيرة، يحدق فيها، ولكن لا يرى ما كنا نراه في تلك الكاميرا الواقعية، فهذه الكاميرا النصية لها صورها المغايرة، لذا سيرى ثلاث لوحات:

الأولى: تتعلق بالجدة والكرسي.

الثانية: يكون الكرسي لمفرده (ربما دلالة الموت لم تغادر القاص أبدا).

الثالثة تتعلق بـ(أثر) وهو يحرك وجهه قرب وجه الجدة.

وبعد الصورة الأخيرة يرفع يده، وتبقى عيناه معلقتان على الفتحة الشفافة للكاميرا، فتضطرب الرؤية، وتتداخل الصور في وهج الظهيرة القائظ. وبهذه النهاية يكون القص الدائري، والمخيّلة الفنتازية، إلى جانب التناص الشعبي والاسترجاع الذاكراتي، قد تناوبوا الادوار في تفعيل التحول من التقليد إلى التحديث.

(١) جذامير: ٨٩.

الخاتمة

١. إن التخليق الفنتازي حين يشاطر الواقعي في رسم فضاء القص، هو بالتأكيد انحياز إلى الواقعية السحرية، والتوازن بينهما جدير بأن يشكل تلك الشفرات الدلالية في النص والتي اثّثت مشاهد القصص عامة.

٢. تقارب القص الواقعي من القص الفنتازي وائتلافهما والتحامهم في فضاء تشكيل القص.

٣. شكلت معضلات زمن الحرب حيزا فاعلا في تكوين القاص قيس عمر النفسي، كما أظهرت منعطفا في خوض مواقف الصراع والمواجهة مع الاغتراب والقلق؛ للتعبير عن وجوده الانساني، وهذا ما ظهر واضحا في قصصه.

٤. نهض عنوان المجموعة القصصية (بستان العتمة) على طاقة شعرية عالية، بوصفه علامة دالة على النص، فثنائية الضوء/ العتمة تعمد إلى التجوال في الفضاء الشعري، عبر انزياحها الدلالي ومسافات التوتر داخل العبارة.

٥. كشف التقديم على ثنائية الفتح / الإغلاق وارتباطها بالضوء والعتمة حسب توالي الثنائية في السياق.

٦. فرادة القاص قيس عمر في تناول الواقع في النصوبصيغة المغايرة التي تحفز القارئ، وتقربه كثيرا من واقع الراوي وفضائه الغرائبي وحقيقته النفسية.

ثبت المصادر

- أدب الفنتازيا، مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنسر، بغداد، ١٩٨٩.
- تحولات النص السردي العراقي، عبد علي حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣.
- التفسير النفسي للأدب، عزالدين اسماعيل، دار العودة، دار الثقافة بيروت، ط١، (د . ت) .
- تمنع النص، متعة التلقي، د. بسام قطوس، دار أزمنة، ط١، ٢٠٠٢.
- جذامير، مجموعة قصص، قيس عمر، دائرة الثقافة– حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٨.
- رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، ماجدة حمود، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٧.
- الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، حسن المودن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠٠٩.
- سيميائية العنوان، بسام قطوس، وزارة الثقافة، ط١، جامعة اليرموك، ٢٠٠١.
- الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق، ط١، عمان، ١٩٩٧.
- ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة والنشر، بيروت، (د.ت).
- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) عبد الحق بلعبد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان، ٢٠٠٨: ٩٦، ٩٨.
- عتبة التأويل وعتمة التشكيل، بسام قطوس، وزارة الثقافة، ط١، الاردن، ٢٠١١.
- عرس الدم واحتفالية الموت في روايات تيميمون/ الدهاليز/ الجنائز، د. حفناوي بعلي، مجلة عمان، ع ١٢٥، تشرين الثاني، ٢٠٠٥.
- عرس الدم واحتفالية الموت في روايات تيميمون/ الدهاليز/ الجنائز، د. حفناوي بعلي، مجلة عمان، ع ١٢٥، تشرين الثاني، ٢٠٠٥.
- علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، سلسلة كتاب (آفاق عربية)، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٥.

❖ القصة القصيرة المغربية، المعايير الجمالية والمغامرة النصية، محمد تنفو، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة٢٠١٠.

❖ المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك، ت عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، دار المأمون للترجمة والنشر، ط٢، ١٩٨٨.