المتخيل الأسطوري وتحولات القص
قراءة في قصتي
(شمورامات) و (قبل أن يذهب إلى مصيره)

جاسم خلف الياس
كلية النور الجامعة

(قدم للنشر في 4/ 4 /2021 قبل للنشر في 4 /7 /2021)

ملخّص البحث:

يتناول البحث المتخيل الأسطوري بوصفه بنية معرفية، شيدّتها أسئلة الوعي الكبرى، التي صاغها الفكر البشري منذ تشكلاتها الأولى، اذ رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطبيعة وقسوة الحياة، وهي المعادل الموضوعي لخيبات الإنسان، أو البؤرة التي يرى منها النور، وليست دراسة الأسطورة في التأويل أو الشرح النصي، والبحث عن المعنى فحسب، وإنما في البحث عن جماليات العمل الفني، وربط النص بصاحبه وأحوال مجتمعة عبر التعامل مع ظواهر النصوص ليس بوصفها ظواهر فردية فحسب، وإنما ظواهر جمعية.

لم يقتصر تأثير الفكر الأسطوري على الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية فحسب بل تعداها إلى الفاعلية الإبداعية في الأنواع الفنية والأدبية جميعها (رسم، نحت، رقص، مسرح، سينما, تلفزيون, شعر, قصة, رواية ... الخ). ويشكل توظيفها في العمل القصصي رؤية فنية وإبداعية، وسنتناول في هذه القراءة قصتين (شمورامات) و (قبل أن يذهب إلى مصيره) من مجموعة (رائحة السينما) لنزار عبد الستار وقد أفردناهما عن المجموعة لاختلافهما عن باقي القصص.

Legendary Imaginary and Poetic Transformations, Reading in stories (Shamormat) and (before he goes to his fate) to the Narrator Nizar Abdul Sattar

Dr. Jasim Khalaf Elias
Alnoor University College

Abstract

This research deals with the discussion of the myth as an epistemological structure constructed by the great questions of consciousness, which were formulated by human thought since its first formations. As the myth accompanied man in his continuous struggle with nature and the cruelty of life, and it is the objective equivalent of man's disappointments, or its the focus from which he sees the light.

Therefore, studying the myth is not an interpretation or textual explanation, and seeking for the meaning only, but also in the research for the aesthetics of the artistic work, and linking the text to its owner and collective

conditions by dealing with the phenomena of texts not as individual phenomena, but as collective phenomena.

The impact of mythological thought was not limited to anthropological and social studies only, but also to the creative activity in all artistic and literary genres such as drawing, sculpture, dance, theater, cinema, television, poetry, story, novel, ... etc. Its employment in fictional work constitutes an artistic and creative vision, and in this reading we will deal with two stories (Shamormat) and (Before he goes to his fate) from the (Scent of Cinema) group of short stories by Nizar Abdul Sattar, and we have separated them from the group because they differ from the rest one.

المبحث الأول: الأسطرة والقراءة

مدخل:

يبدو أن الأسطورة ستظل تشكل الملاذ المحتفى به منذ العصر الكلاسيكي، حتى الراهن المعيش؛ كون الإنسان يلجأ إلى القوى الغيبية التي تتمثل بالأساطير، في أية مرحلة من مراحل تطوره، وكلما واجهته صعوبات لا يستطيع السيطرة عليها أو تفهمها[1]. فهي **((نظام متكامل استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه))** [2]. وتبعا لذلك فـ**((إن الشروط الإنسانية، والتدخلات الاجتماعية، والعلاقات اليومية، التي كانت موجودة عن البدائيين – خالقي الأسطورة – ما زالت موجودة بتنويعات مختلفة اليوم، مما يسوّغ ظهور الأسطورة من جديد، ولكن بطرق وأساليب أخر، تتناسب مع الحياة العصرية الجديدة، المعمّدة بالإنجازات العلمية والتفوق التكنولوجي))** [3].

تعد الأسطورة بنية معرفية, شيدّتها أسئلة الوعي الكبرى, التي صاغها الفكر البشري منذ تشكلاتها الأولى, إذ رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطبيعة وقسوة الحياة، وهي المعادل الموضوعي لخيبات الإنسان، أو البؤرة التي يرى منها النور، أو الفرح واشراقات المستقبل، وعلى الرغم من أنها ظلت تدور ضمن حركية المثاقفة، وجدلية الاحتكاك الثقافي، والحوار الحضاري بين الشعوب, إلا إنها صمدت أمام هذا التداخل؛ لذا كان لكل شعب من شعوب العالم أو أمة من الأمم أساطيرها الخاصة, ولم يكن القاسم المشترك بين أساطير العالم هو الأسى وإنما الملامح والخصائص والأبعاد ومدلولات رموزه[4]. من هنا تتبلور معرفيتها, اذ يمكننا بوساطتها دراسة

المكونات الثقافية والفكرية لذلك الشعب أو تلك الأمة. فـ**((إذا كان بعض الباحثين يرى أن الأسطورة مرض لغوي، وخيال جامح، وحكايات لا تصدق، فإن البعض الآخر يرى أنها لا تخرج عن الواقع، وإنما تقوم داخله، حيث تكون مجموعة قواعد تضبط الفكر والعمل، وبذلك لا يمكن التفريق بين الأسطورة والعالم، ولا يمكن عزل أحدهما عن الآخر، لأن الأمر لا يتعلق بقراءة بسيطة للطبيعة والعالم، وإنما يتعلق بفهم الإنسان لنفسه داحل هذه الطبيعة، وهذا العالم. والأسطورة إذ تعطي فكرة عن نظام العالم، فإنها في الوقت نفسه تعطي فكرة عن مكان الإنسان داخل العالم))** [5].

لم يقتصر تأثير الفكر الأسطوري على الدرس الانثروبولوجي والاجتماعي فحسب, بل تعداها إلى الفاعلية الإبداعية في الأنواع الفنية والأدبية جميعها (رسم, نحت, رقص, مسرح, سينما, تلفزيون, شعر, قصة, رواية ... الخ). ويشكل توظيفها في العمل القصصي رؤية فنية وإبداعية لا يستطيع القاص الوصول إليها إلا بعد جهد ودربة, للوصول إلى الجودة والإبداع, وابتعدوا عن تناول دراسة الأسطورة بذاتها, ودرسوها من حيث هي عنصر بنائي في النقد الأدبي [6]. ومنهم حنا عبود في كتابه (النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري) ومحاولته تقديم صورة إجمالية للنقد الأسطوري، وتبيان حدوده وموقعه في رسم النظرية الأدبية الحديثة, والتعرف على(النظام الأدبي) الذي تؤكد عليه هذه النظرية, وكشف النقد الأسطوري في نظريته الانزياح والتعديل؛ ليكون أفقا مفتوحا أمام الإنتاج الأدبي الحديث كله، مع تأكيده الشديد للأنماط الأولية التي صاغها الفكر البشري عبر مسيرته والتي تعد أي الأنماط راسخة جدا ووطيدة جدا[7].

ليست دراسة الأسطورة في التأويل أو الشرح النصي, والبحث عن المعنى فحسب, وإنما في البحث عن جماليات العمل الفني, وربط النص بصاحبه وأحوال مجتمعة عبر التعامل مع ظواهر النصوص ليست بوصفها ظواهر فردية فحسب، وإنما ظواهر جماعية, ومن ثم تحديد شبكة الصور البدائية ذات الطاقة الخيالية الرمزية والأسطورية, وتأطير النماذج العليا والأنماط البدائية التي تشكيل مقولات الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لأي عمل إبداعي، بمفاهيم اصطلاحية استعملها التحليل النفسي اليونجي والانثروبولوجيا الاجتماعية من مثل اللاشعوري الجمعي, النماذج العليا, النماذج البدائية, الطقوس, التابوات, القران المقدس, الإسقاط, الترميز, الحدس, أنماط التحول, الأحلام ..... الخ[8].

واللاشعور الجمعي بحسب يونج هو صور ابتدائية لاشعورية أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما, فهي إذن نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية

مركزية، ويوجد هذا اللاشعوري في حلقات سلسلة النقل أو التعبير كلها، بوصفها تطورات في اللاوعي عند الشاعر, وموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور في الشعر، وتصورات في اللاوعي عند القارئ، ويبنى هذا كله على فكرته في اللاشعوري الجمعي، الذي يختزن الماضي الجنسي، وهو الذي ولّد الأبطال الأسطوريين البدائيين, ولازال يولد أخيلة فردية، إذ يجد تعبيره الأكثر في رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبيا وهي رمزيه وما تزال تتكرر [9].

كما يعد ((نور ثروب فراي)) من أهم نقاد ((الاسطورة)) الذين استخدموا الميثولوجيا كأسلوب جديد في دراسة الأدب, إذ أثنى على اكتشاف العلاقة بين الشعر والأسطورة . وتقوم نظرية فراي على الرموز البدائية التي تمثل حجر الزاوية في القصيدة, وهو يؤمن بأن التاريخ الأدبي بشكل تام ـ حسب تعبيره ـ يتحرك من نقطة البداية إلى نقطة أكثر تحضرا حتى يصل إلى قمة الحضارة[10]. ومن ثم فالأدب عبارة عن تراكم مجموعة بسيطة من الصيغ والأنماط التي يمكن دراستها في حضارة بدائية عندها يصبح البحث عن الرموز البدائية في الشعر نوعا من الانثروبولوجيا الأدبية التي تهتم بالبحث في كيفية استخدام الأدب لأنماط التعبير التي نشأت قبل ظهوره من مثل الطقوس والأساطير والحكايات الشعبية[11].

لذا نتجاوز التوظيف الأسطوري في الأدب إلى تحويل الواقع إلى بنى أسطورية تتناظر رموزها مع اللغة تناظر العلامة المدلول, تناظر المعنى والمعنى، إذ تصبح الأسطورة بنية لغوية شديدة الشفافية والعلاقة فيها بين الرمز والمرموز إليه ليست علاقة اتفاقية بل علاقة جوانية بنائيه[12]. ونتجاوز الانزياح للدلالة على الأسطورة الأصلية التي تخضع لتعديل يجربه الشاعر أو الأديب حتى يوافق بينها وبين موقفه ونظرته, فنظرة الشاعر في مجتمعاتنا مقصرة أن تضع في حسابها كثيرا من المستجدات كروح العصر وظهور مخترعات حضارية ونشوء علاقات جديدة بين الطبقات الاجتماعية وتغيير في الاتجاه السياسي العام. وقيام أنظمة وسقوط أنظمة .. أشياء وأشياء تجبر الشاعر على استخدام الأسطورة الأولية استخداما جديدا[13].

الأسطرة

تضعنا القراءة أمام مصطلحين متجاورين، وينبعان من حقل واحد، ولكنهما يختلف بعضهما عن البعض الآخر، هما: الأسطرة والأسطورة الجديدة، فحين ينصرف مفهوم الأسطرة

إلى الناحية الإجرائية بوصفها آلية ووسيلة، فإن الأسطورة الجديدة ذات صفة نوعية، فهي أحد نوعي الأسطورة، لذا يميّز فرج ياسين بين الأسطرة التي تعني **((جعل الشيء أسطوريا))** [14]، وما يرادف الخلق والابتكار ورفع الواقع إلى مرتبة الأسطورة، والأسطورة الجديدة بوصفها المروي المؤسطر أو المبتكر أو المخلّق من الواقع على نحو يوحي بقطع الصلة مع الأسطورة القديمة[15].

نستخلص مما سبق، أن الأسطورة بنية معرفية تنهض على أسئلة الوعي الإنساني في مواجهة المحن والمصير والشقاء والعلاقة بالكون بشكل عام. ويبقى للنقد الأسطوري على الرغم من تداخله مع النقد الاجتماعي خصوصية في اجتهاد مصطلحاته في التأثير في النظرية الأدبية الحديثة وما الأسطورة إلا مغايرة لغوية تتحرك مثلما يتحرك الحلم. وسنتناول في هذه القراءة قصتين من قصص مجموعة (رائحة السينما) للقاص نزار عبد الستار.

القراءة

يعد القاص نزار عبد الستار من القصاصين القلائل الذين تميزوا بجرأتهم في رفض الواقع المأساوي في مواضعاته (الاجتماعية والثقافية والسياسية). وعندما يرفض القاص هذه البنى بوصفها بنى موضوعاتية، فلا بد من رفضه للبنى النصية التي تتقوقع تلك البنى بداخلها، أو تسايرها في أقل الاحتمالات، لذا اختلفت طرائقه النصية، وتعبيراته اللغوية، وخياراته التقانية، وتمظهرت نتيجة لكل هذا، متغيرات جديدة في منجزه القصصي، وعبّرت عن رؤيته الغرائبية في تحليل الواقع، فتداخل لدية الحلم باليقظة، والاسطوري بالملحمي، والمتخيّل بالواقعي، والألفة بالغرابة، والمعقول باللامعقول، ليصوّر عوالم تحاصرها العزلة، كما في قصة (أبونا) والاغتراب كما في قصة (صندوق الأماني) على سبيل المثال لا الحصر، وتعد الشخصية التي يختارها في عوالمه القصصي في الوقت ذاته رمزا، تعبّر عن الانكسار والخذلان والانسحاق الذي يطحن ذاتها، ويحيلها إلى اغتراب. كما وجدناه يوظف الاستعارات المكنية ليؤنسن بها الاشياء، ليخلع الصفة الانسانية على الجمادات، لمنح القص طاقة فاعلة باتجاه الحياة، فضلا عن المغايرة في التعبير، ترافقها تقانة المفارقة التي دفعت تحولات القص نحو اللعب والمراوغة والخلخلة بشكل أكثر جمالا ولذة.

سنتناول في هذه القراءة قصتين من مجموعة (رائحة السينما) وقد أفردناهما عن المجموعة لاختلافهما عن باقي القصص، لاسيما في عتمة التشكيل إن جاز استعارتها من د. بسام قطوس[16].

المبحث الثاني : شمورامات متخيلا أسطوريا

تعد قصة (شمورامات) من أشد قصص المجموعة تعقيدا، إذ يكتنف صورها الغموض، ويتكأ أسلوبها على الغرابة، والقاص لا يملك أي استعداد للتخلي عن جملة واحدة من دون تعزيز وجودها الدلالي، وبهذا تكون قصة (شمورامات) عبارة عن حشد هائل من الايحاءات التي تصرّ على الانفلات من حواضنها الشعبية والأسطورية والتاريخية والفلسفية والثقافية. قبل صدمة المفتتح النصي، ويأتي العنوان اسم علم، مجرد من كل شيء (شمورامات) وفي الموازي النصي (الهامش) يخبرنا القاص بأن شمورامات هو الاسم العراقي لسمير أميس، فلماذا جاء العنوان بصيغة المفرد؟ وهل للدلالة على قوة شمورامات ذاتها؟ وهل يجسّد العنوان القصة حينما أعطاها هذه الصيغة الإفرادية؟ مما سنكتشفه في قراءة القصة بحسب وحداتها القصصية:

((دربه غرامها على العمل بمعتقد أسلاف التاج، فأصلح من ماضيه، وكثّر الأمجاد التي تمكث في الخلف، كان يشذب مغامراته، ويطور ذوقه بتمارين الحب حفاظا على جهة الوراء، فيذكرها كلما حلّت مناسبة النوم، بأنه عاش دهر فقره في قوينجق، على الطبقة السفلى، يصنع الفخار لأدوار حسونة، وحلف، والعبيد، وأقليعات كي يعاصرها ويواصل تطلعاته الرامية إلى استصلاحها لقطرات سلالته النيونية النزيهة)) [17].

حينما تنهض القراءة على التفسير وملاحقة المعاني، تقبع في خانة ضيقة، ولا تنال مرادها، وحينما تنهض على كشف المضمر، وإضاءة العتمة، وتقريب المُبعد، وحضور المنفي، وقول المسكوت عنه ....إلخ، تحلّق في فضاء واسع جدا، وتصل إلى مبتغاها، مما تغيّته هذه القراءة وهي تنوء تحت ثقل الموروثين (الأسطوري والشعبي)، والمراوغات الدلالية التي يحاول القاص توريتها قدر الإمكان، فماذا يخفي السارد بضمير الغائب في جملة (درّبه غرامها على العمل بمعتقد أسلاف التاج)؟ قبل القراءة التأويلية للجملة، يأخذنا الحديث عن القص الموضوعي، وهو وإن كان من أقدم أنماط القص، وقد تخلى كثير من القصاصين عنه، إلا أننا نجد أن نزار عبد الستار يتمسك بهذا النمط، وقد هيمن على قصص المجموعة كلها، عدا قصة (أبونا). والراوي الذي يهيمن بدوره على هذا النمط القصي هو الراوي كلي العلم، إذ **((يتخذ لنفسه موقعا ساميا،**

يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره)) [18].

ينطلق المفتتح القصصي من بؤرة تضيء الشخصية (صانع الفخار) نسبة إلى عمله، أو (القوينجقي) نسبة إلى تل أثري من بقايا مدينة نينوى، ونجد كيف يستبطن الراوي داخل هذا الشخص، وهو العليم بكل مل تفعل وتفكر به، ومعرفة أسراره وخفاياه، ومنها: سرّ الغرام الذي درّبه على العمل بمعتقد أسلاف التاج؟ وعبر الفاء التي ربطت الجملة الأولى بالثانية، تكون النتيجة إصلاح ماضيه، لذا ينهض سؤال جديد، وهو هل كان ماضي صانع الفخار فاسدا؟ ولماذا يكثّر الأمجاد التي تمكث في الخلف، وهذه إشارة إلى السخرية التي ينماز بها القاص نزار عبد الستار حين ينقلها على لسان الراوي، ولا يكتفي الراوي بهذه السخرية، بل يردفها بسخرية ثانية وتصب في المجرى ذاته (ويطوّر ذوقه بتمارين الحب حفاظا على جهة الوراء).

تستمر الوحدة القصصية في السخرية، بعثور قسمة شمورامات على صانع الفخار بين خزفيات عواطفه، وهو مثل كبش يتجول معها في مستعمرات الخلوة التي تقيمها في البراري والحقول، لم كل هذه السخرية التي يريدها الراوي أن تطيح بطبيعة صانع الفخار؟، وتحوله إلى ما فوق طبيعي، ولا سيما وهو الذي يريد أن تتدلق فحولته أمامها، حين يستعمل بربريته (مراهقته) كي يعوّضها المتعة التي فقدتها، جراء فشل أزواجها، كي يحدّ من ترملها الفتاك، ويعيق انثيالاتها الأنثوية، ومثلما يريد الراوي أن ينزع طبيعية التصرف الإنساني عن صانع الفخار، ويريد أن ينزع هذه الطبيعية عن مليكتهم شمورامات بوصفها كاهنة غجر السحاجي (السحاجي: قرية للغجر تقع خارج الموصل) ففي صناديقها الحجرية عشرات السلالات (إشارة إلى الغواية وما يتبعها بكل شيء خارج المقدس) ، ومختلف نزوات تحت العباءة، وأكثر من مغامرة شعبية معززة بإشاعات اقترفتها سمعتها، ومنذ أن توّجت إلى الأبد كوصية على طفولتهم المزمنة، وهنا تتمظهر الأسطرة في النص، في (الأبدية) التي لا تليق إلا بالآهة الأساطير، وهي محرمة على البشر، والغرائبية في (الطفولة المزمنة)، ومنذ تلك اللحظة ورجال المعابد (القرع) – الذين ابتدعوا إجراء الملك البديل، وهو إجراء يتخذ لحماية الملك من سوء الطالع حسب ما جاء في النص الموازي (الهامش)، أو عند خسوف القمر، ويتم ذلك باستبدال الملك الحقيقي بآخر من عامة الشعب، (إشارة إلى الضحية وهو الشعب في كل الأحوال) يمارس دور الأول بحرية، ولمدة قصيرة، تنتهي بزوال الخطر(ويبدو لي أن نزار أضفى طابع الغموض والغرائبية كثيرا في هذا الفعل القصصي؛

كي تبقى مقصدية المؤلف بعيدة عن أعين الرقباء، ويبدو لي أن الحرب هي المسوّغ الذي يعطي للشعب الحق في أخذ دور القائد لحين انتهاء المعركة – ورجال المعابد في هذه القصة لا يفرقون بين آشورهم الأكبر وشمورامات (الكاهنة ، العاهرة)، فصانع الفخار أو الآشوري الأكبر الذي رشحته شمورامات، مؤثث برائحة الطين، وقد زوّر رجال المعبد طالعه بخسوف قمر كاذب، وقصعة عسكرية، أكل منها ثلاثة جنود شاركوا في تحرير (وادي حجر) وهو حي شعبي من أحياء مدينة الموصل، وذبحوا جملا سنجاريا وشكلوا من (بمباره) (البمبارات أكلة موصلية) ثم خرج الملك إلى أطراف (برطلة) ليعد الكواكب السبعة، وكان زحل بينهم فضلا عن المريخ والمشتري، فأمرت بتطهير زوجها السابق من آثامه وهفواته، كي تمنح صانع الفخار فرصة مؤبدة لاستهلاك مفاتنها. لذا تؤجل الصباح مستخدمة ليلها الخاص في تصفية ما تبقى من هموم فحل الطين، ولكنه لم يعثر على لونها الشخصي، أو يشم رائحتها، أو يتذوق جسدها، أو يسمع صوتها، وبقيت بعيدة عنه، ولم يتحسس سوى وجودها النغمي الشفاف، بمعاونة نكهة دخان الشموع (وهنا تتجلى من جديد علاقة الحضور/ الغياب):

((أيام بلا شمس مرت عليه يمارس التعرف على الأنوثة الدولية بامرأة واحدة [....] فمفاتن شمورامات لا تمنح المرء الوقت الكافي لصناعة الانتصارات، وليلة أن تذكّر بعد إجهاد أن امرأته قد أكملت رحلتها النسائية حول الأرض، واستهلكت تراث الحب، وأنها بدأت تعيد تمثيلية ليلة دخوله عليها شعر بالملل)) [(19)].

وهنا إشارة إلى الغواية وما يتبعها بكل شيء مرة أخرى، ومن هذا الملل تنهض المفارقة والأفعال الخارقة، عكس ما كنا نتوقع من نكوص وانكسارات، وامراته تطوف العالم لتبحث عن متعة، فبعد أن يترك مخدع شمورامات يصاب بحساسية غامضة (إشارة إلى الغيرة التي تنهش روحه) وما يتبع هذه الغيرة من أفعال مضادة تجاه الناس وهو ملكهم المبجل، وأول عمل يقوم به هو سلخ جلود ثلاثة أرباع أطباء الإمبراطورية قبل أن تعثر أعشابهم على العلة، ثم يقودنا الراوي إلى أسطرة الواقع في استبدال:

((أقراص غنائم العاج والذهب التي تعير السفراء، وتذل الوفود بتحفيات فخارية من صنع أدوار ماضيه المندثر، زينوا بها فراغات القصر وجدران القاعات، ثم قصوا سبعة أمتار من حرير ملابسه إلى أن وصلوا إلى الفصل الملائم لخشونته، عندما زالت الأعراض، واستعاد بسمة الزفاف، استمع إلى نشرة أخبار النساخ ليوم 7/ 9/ 809 ق.م التي أحصت (517) حربا غير محلية تتزامن مع سعادة يومه، ثم نظفوا سمعه بأغنية عن الورد)) [(20)].

لا يقلّد القاص نزار عبد الستار في توظيفه لبنية الحكاية الإطارية بطريقة مقصودة غيره من القصاصين في روي حكايات متنوعة، وإنما يؤسطر الحكاية ويدفعها باتجاه عالم محكوم بعلاقات قسرية، تجعل شخوصها يتحركون ويتحدثون ويعيشون ضمن الواقع الكابوسي الخانق، إذ حين يأخذ المؤلف/ الراوي حريته في التأثيث والتوجيه، فإنما يعتمد على التورية في بلاغة القص، ويتمظهر الكلام ببنيات فنية وجمالية مبتكرة، أساسها بلاغة التورية التي تشير إلى البعيد وتقصد القريب، وقد اتضح ذلك عبر توظيف راو مراوغ ، متكتم، واع للعبته القصصية[21]:

((وقبل نهاية دوام القصر بساعة وجد نفسه، بلا إرادة من حبه العميق للسلام)) [22]..

يخفي الراوي بهذه التورية ما خفي من مؤامرات أدت إلى الحروب (دون إرادة) ، وقد قادت هذه المؤامرات إلى تدمير العراق وانهاكه إلى حد لا يحتمل، ولكي يعمّق أكثر فاعلية هذه التورية، جعلها مقترنة بمفارقة السخرية، فلم يعد هناك أي فرق بينهما، وكأنهما وجهان لعملة واحدة من الناحية الدلالية وليس الأسلوبية، فأراد من (حبه العميق للسلام) الولع الشديد بالحروب إلى حد الهوس.

((ومنها عبر إلى حملته الثانية، فدمّر خمس مدن، وأسر تسعة شعوب مع ملحقاتها من الأغنام ولأبقار، واسود رياضة الصيد، وتحديا لمنافسيه على الشهرة انتقل إلى حملته الثالثة فمسح سبع مدن، وألغى ثلاث إمبراطوريات بلا أية رأفة بحبيبة عرشه شمورامات التي تعصر الوسائد في نينوى، وتزود بطولاته بإمدادات منشطة)) [23].

يعمد القاص في هذا المقطع إلى ترحيل الأسطورة من مخيال أسطوري إلى مخيال قصصي، وهذان المخيلان ينقلان الدلالة من النصية إلى الواقعية، و الفعل القصصي الذي يتم الترحيل الأسطوري فيه و**((وخلق التماهي والالتباس بين الواقع والخيال، يحتاج إلى مهارة تتمكن من تحقيق صيرورة مقنعة، بعيدا عن القسر، وهذا لا يتم إلا عبر رؤية صافية ومتأنية لا بد أن يتوفر عليها الكاتب))** [24].

المبحث الثالث: قبل أن يذهب الى مصيره وأسطرة الشعبي

تنهض قصة (قبل أن يذهب إلى مصيره) على أسطرة الواقع في سياق نصي يشير إلى تجذر ذاكرة القاص ووعيه في الموروث الشعبي، والإفادة من مكنوناته الثرية، واعادة تشكيل عالم يحاكي العالم الواقعي، ويتوازى معه، وترتبط أحداثه بشخوص يواجهون قوى غيبية خارقة تسعى إلى تحريك عناصر القص تحريكا تخيّليا وإحداث أثر غريب ، وطابع لا نمطي يترك بصمته

على فكر الشخوص ووعيهم، وغايته خلخلة بعض المعايير الاجتماعية المتكلسة ، وضعها أمام اسئلة التغيير المعرفية التي تبتكر ولا تستنسخ، وتجترح ولا تستهلك.

وتعد هذه القصة التي اشتملت على المغامرة والغرابة وإرباك المتلقي ((مفارقة درامية كبرى)) [25]. إذ يدخلنا الراوي كلي العلم منذ الوحدة القصصية الأولى إلى واقع سحري، يصفه الملك الآشوري، قبل أن يذهب إلى مصيره، بالبهجة التي تجلت في مص الثدي السماوي، الاستمتاع بدفء حفاظات الليل، والطفولة المؤثثة بالسعال والاسهال والحصبة، ومراسيم الختان، وغلي البيبون والنعناع والزعتر والحبة السوداء. ففي هذه الوحدة يعمل المتخيل النصي على استدعاء الذاكرة الجمعية الأقليعاتية (الموصلية) باستدعاء الملك الآشوري لذاكرته الفردية، وعلى الرغم من (غياب) شخصية الطبيب العشّاب في هذه الوحدة، إلا أنها تحضر بشفافية حين يصف الملك متعه **((وهو في مناخ قصره المطل بأغصان شجرة الشعائر بصفاء رأس أوصله إلى نشوة حربية معززة بانتصارات مغليات البيبون والنعناع والزعتر والحبة السوداء، كانت تلك هي أمتع أوقاته وأشدها تفاعلا مع التعازيم لأنه اكتشف، وهو يذهب إلى مصيره، أن الموت أكثر مرحا مما قيل له))** [26].

ولكن لا يستمر هذا الغياب، فيتناوب دخوله في الوحدات القصصية العشرين للقصة مع الملك، كي يؤجل نكبة الملك العاطفية بسخرية لاذعة، وهو يصفها (انسلاخات موسمية لثمرة التين البلعومية)، ومع استمرار القص ((يبدأ تبادل الأدوار بين الملك الآشوري المريض، المنتظر لموته في ساعاته الأخيرة، وهو يعيش في عالم الذكريات والأحلام، وطبيبه العشّاب (أراد نانا) المدرك لحقيقة وضعية الملك، وانه يعيش لحظاته الأخيرة وسط عالم من الأوهام)) [27] والهلوسات والذكريات والأحلام، فيقترح (أراد نانا) على الملك الآشوري بتحوير (الجمال) الزائدة عن التجارة إلى وسائط نقل للإسعاف الفوري، كما طلب منه وهو يطحن زهرة البيبون، أن يوافق على إيفاد أطباء نينوى إلى الغرب للوصول إلى الأمراض الحديثة، وبعد أن يفشل العشّاب في وصفته الطبية، يصمد (أراد نانا) المحمول على (عربة إخماد الانقلابات) – يتكرر ذكر هذه العربة كثيرا في القصة – أمام عواصف توبيخ الملك له حتى آخر شتيمة، ولكن الطبيب يعزو لوثة الماء المقدس إلى الشاي الذي شربه الملك بعد وجبة العشاء، فيعمل على وصفة جديدة، وقبل أن يعطيها للملك، يأخذ منها جرعة تجريبية، ثم يكمل الملك شرب الدواء، ويرحل الطبيب بمعية ألف أسير ألقاشي، إذ كانوا يعملون لصالح مركز البحث الدوائي. والاسم (أراد نانا) في واقعيته المادية تركيب شعبي نحته نزار من الفعل (أراد) والفاعل (هو) والمفعول به (الخبز)،

وليست هذه التسمية الأولى في تجربة نزار عبد الستار القصصية، فهو كثيرا ما يعمد إلى هذه التسميات ليزيد من سحر الواقع النصي، بمغايرات مقصود بحمولاتها السيميائية والتداولية كلها.

وتستمر السخرية العالية، والتهجين اللغوي، والتحشيد اللفظي المقصود والمؤثث بالمفردات الشعبية الكثيرة، نذكر منها ما يأتي: (البيبون، الكعوب، القرنفل، الجبال المتحاشكة، خديه المسلوخين، الحبة السوداء، القشفي، الفشافيش، ماعون باجة، طاسة، تعنقش، التخوزق.... وغيرها) لتنتهي الوحدة القصصية الرابعة بمفارقة الجاهل/ العالم بعد أن يشرب الدواء باستكانة كاهن مستجد، ولكن يأمر حين يحس الملك بلا جدوى الوصفة بوضع القيود في معصم الطبيب مع عشرات الصفعات والركلات، ثم يدخلوه على الملك ليوبخه :

((فشلت يا طبيبي رغم إني لم أشرب الشاي بعد وجبة العشاء غير الماء)) [28].

لكن لا يستسلم الطبيب، بل يسخر من للملك، ويصر على أن جرعته هي الدواء الشافي لمرضه البلعومي، فبعد أن يعدد الملك أنواع من الأطعمة التي تناولها في الفطور (البيض، الجبن، والقيمر، والقشفي، والعسل، والفشافيش، وماعون باجة) ويعقبها بالشاي، تظهر ابتسامة واسعة على شفتي الطبيب (أراد نانا) (دلالة على الانتصار) وتغيب الابتسامات عن وجه الملك، ووجوه حاشيته (دلالة الانكسار) وهنا (تتجلى علاقة الحضور/ الغياب)، إذ يتمكن الطبيب من خذلان الملك، والسخرية منه قائلا:

((تشرب الشاي مع الفطور وتريد لوصفتي أن تنجح؟!)) [29].

يستمر الطبيب في سخريته في هذه الوحدة، وعندما يطحن ويسلق الحبوب الشبيهة بخراء الفئران، التي تتمتع بمكانة كهنوتية وعشبية في آن واحد، يخبره بالأسرى الذين أخرجهم الطاعون والجدري من خدمة مجد الإمبراطورية وهم يتمتعون بعافية الحبة السوداء، وينتظرون أوامره بإعادتهم إلى أعمالهم العمرانية المميتة (للدلالة على الانسحاق) فينهض الملك، ويشاهد آلاف الرؤوس الهاتفة (للسخرية من الشعب ذاته)، يبلع الطبيب في تلك اللحظة غرغرته التجريبية ويغادر تاركا الملك يفكر بضرورة ترشيد التجمهر الاحتفالي (دلالة على رغبة التسلط والقمع) .

ثم يفعّل القاص التحييد النصي للطبيب العشاب (أراد نانا) – ولا يبطل تحييد شخصية ما في القص لزمن قصير وإشراكها ثانية، حضورها المتواري، إذ تبقى حضورها مهيمنا بسبب ارتباطاتها النصية، على الرغم من تكسر خطية التسلسل الزمني– ويركز توصيفه على الملك حين يصرّ على فرك عينيه، وإظهار علامات النوم، وحكّ رقبته تدليكا للتشنجات التي تخشب

جذور رأسه؛ ليسعى إلى تبديد الإشاعة التي تقول: إنه يشكو من أرق حربي، إذ كان يحب أن يبقى قريبا من مكان النوم، وطاسة الماء البارد، والكمادات السرية، (دلالة على الخوف). وفي سخرية لاذعة تظهر مدى الانسحاق والعيش البائس، حين يعلّم أصحاب الدخل المحروم (جناس قلب) أكل شوربة البرغل والعدس والبرمة واليخني وحامض شلغم، في حملة لتخليص شرف الفقر من غواية البروتين الحيواني. بعدها يدخل الطبيب غرفة الفحص، ويغيّر موقفه تجاه وصفته الطبية (الحبة السوداء) ويغيّر من نبرته الخطابية فجأة ويقول:

((إن طب الحبة السوداء خرافة لابد من نسيانها، وإنه قام بتوعية الناس، وأجبر بأدلته المختبرية الكهنة على سحب أحاديثهم التي يتاجر بها سوق العطارين)) [30].

وأقنع الملك باستغلال معامل صناعة الخمور في استخلاص الزيوت من (النعناع والكرفس والبصل والحوت والثوم والباذنجان)، فيقدم له (المدهون) ويشربه بلا حول من سلطة، ولا قوة من جيش. وكما في كل وحدة قصية سخرية عالية، نجد الطبيب بعد أن إحمرّ رأسه، وكأن نولا سريعا نسجه مع السجادة، عاد لتوضيح الأمر:

((كلا يا مولاي .. الإبحار الحقيقي يكمن في الزيوت الجديدة)) [31].

ثم يختفي الطبيب بعد أن يتأكد من فشل الزيوت في تحقيق الشفاء، ليترك الملك لوحده، ثم يتمظهر نصيا في الوحدة القصصية الحادية عشرة وهو يحمل بشارة للملك، تتلخص بأن **((طب الزيوت قد انقرض، وأن عصر الزلوع والشبرلخ والزعبور قد انتهى))** وبفعل قصدي من الطبيب تظهر حبة صغيرة تشع بياضا في كفه، فيسأله: ما هذه؟ فيجيب: حبة (أسبرين). لذا يبدأ يشرح للملك كيف أن مرضه أسهم في دفع عجلة العلم إلى مسافات شاسعة، لكن الملك يتوعّد الطبيب في حالة فشل وصفته هذه المرة، وسيسلقه على الطريقة البرغلية، ويختار جمجمته من العظام ليتبول فيها عندما تحصره الحاجة (توظيف الهزلي لتعميق الجاد، وفهم أعمق للحياة).

وحين يشعر الملك بكامل عافيته، يهيّئ نفسه للخروج في عملية عسكرية، وتأخذ هذه الإشارة دلالة أوسع وأعمق حين تخص الوضع المجتمعي بأبعاد شمولية، وأعني الطبع العراقي في مواجهة الحياة، ولا سيما الأزمات، يدخل الطبيب القاعة الرياضية التي يتواجد فيها الملك، ويركّز في تحذيراته على عدم تكرار، وصرف الدواء، من دون الرجوع إلى الطبيب ذاته، ولكي تستمر السخرية في مسارها الفاعل، يخرج الطبيب كبسولة باللونين الأخضر والأبيض، ويخبر الملك بأن العلم قد تطور بفضل مرضه المقدس، ويسره أن يزف له بشرى اختراعه لـ(أمبنسلين)، وبعد أن يقدم الطبيب تفاصيل عن الجراثيم الموجبة والسالبة، يتساءل الملك بوجل:

((وجراثيمي هل هي سالبة أم موجبة؟

وضع (أراد نانا) سبابته على حنك الملك وقال:

- **لا تفكر بهذه الأمور يا عزيزي الملك.. أنت الآن مقبرة))** [32].

و يحمل المفتتح النصي في هذه الوحدة القصصية أكثر من محمول دلالي، فالجراثيم التي ستقتل، هي التي غزت جسده، ونخرته، وعملت على وهنه، وحينما أحس بخطرها شرع بالتفكير في محاولة قتلها على أثر اكتشافه فداحة التأثيرات السياسية والإدارية (الفساد) التي خلّفها علاجه البدائي. والإحالة الدلالية في الأحوال كلها تقود القارئ إلى الجانب الايجابي في فعل الملك، وعلى أثر موت الجراثيم، وبعد أن يتعافى في اليوم الرابع يخرج لتأديب البلدان القريبة، ويقرر بعد عودته من النصر الاهتمام بالجانب الصحي لبلده، ويرفض مقابلة (أراد نانا)، ويتوقف عن الفحص الروتيني والتحاليل الدورية، كانت وتلوح له هذه التصرفات كلها وهو يذهب إلى مصيره، وتذكر كيف باح يوما بأسرار ثورته على نفسه وكيف حارب فوائد المرض:

((وقال بأن الخير هو أن تتخلى عن نفسك، وهذا الأمر لا يصح إذا كنت تريد أن تبقى كبير الرأس)) [33].

إن القاص/الراوي حاد اللسان في هذه القصة. فهو يلمح ولا يصرح. وتجلت مهارته الإبداعية في التعالق النصي بين الجد والهزل إلى الحد الذي يصعب التمييز بينهما، إذ يخفي نقده الجارح للجانب السلبي في الواقع المعيش عبر السخرية، وحين يريد أن يصوّب سلاحه باتجاه ضحيته، يطلق وهجا مدمرا ومحتشدا بالمفارقات التي تأتي على شكل تعقيبات قصية إن جاز التعبير كما في الشاهد الأخير في سبيل المثال وليس الحصر. أو تأتي على شكل حوار كما في المفارقتين الآتيتين:

الأولى: ويمكن أن نطلق عليها مفارقة صغرى، وتتجلى في استقبال الملك للطبيب، على عكس ما كان يتصور وهو يُنقل على (عربة اخماد الانقلابات)، فبعد أن يضمه الملك بشوق ومحبة يتبادلان عبارات الترحيب والعتاب، فيقول الملك بانكسار:

((لقد عادت الآلام من جديد يا طبيبي.

رد الطبيب محاولا إبعاد السبب عن مهارته:

- **إن مرضك يا مولاي محط تقديس العقاقير، وآلام عظمتك أشجع من أن تُهزم بكبسولة**
- **ولكني أتألم.**
- **ونحن أيضا يا مولاي))** [34].

الثانية: ويمكن أن نطلق عليها مفارقة كبرى، إذ تحتشد الوحدة النصية باكتشافات طبية هائلة، (زرع رئة، استنساخ حصان، جنود أنابيب، فضلا عن اختراع التخدير وجهاز تخطيط القلب) وقد تحققت في زمن قصير جدا، ولكن يشير الواقع إلى أن زخم هذه الاكتشافات وتحقيقها لا يتم إلا عبر زمن طويل، وهذا ما قصده د. غازي فيصل بـ((المعنى المفارقي المنبعث من البنية العجائبية)) [35]. وحين سمع الملك بانثقاب طبقة الأوزون في حالة قطع لوزتيه، اصفرّ لونه، وتساءل:

((- وأين الحل؟

- أرى أن ترسل في طلب (الأشيبو) ليقوم باستخراج الأرواح الزائدة من جسمك، وانقاذك من إرهاب الشياطين)) [36].

وبعد فتح قاعة التعازيم وانتظار الملك بلا غطاء من دون طعام وماء، واطلاق العشرات من الخنازير البيض في الشوارع المؤدية إلى القصر الملكي، يحضر (الأشيبو) ويضع يده الباردة على بطن الملك، ويقرأ تعاويذه الآشورية، وثم ينقطع عن الكلام، ويغمغم بإيمان مقدس، ويوصي الملك بالرجوع إلى أيامه الطفولة والصبا:

((عد إلى صباك وطفولتك، وابحث في ذاكرتك عن أمنية حقيرة لم يحققها لك أحد .. فتش عن رغبة شريرة لم يصل إليها قلبك)) [37].

وحين يعجز (الاشيبو) عن قدرة سحرية تجعل الملك يعترف بأفعاله الشريرة التي كان يرغب في تحقيقها، يلقي دائرة سحر (هايا) و (عصا الصنوبر)، ويوصي الملك باللجوء إلى (البارو) لعله يستطيع العثور على الذنب الذي ارتكبه. ويطول انتظار الملك لـ(البارو) الحامل المقدس للدلو، إذ تطبع الحصيرة الثلجية على جسده المنكمش علامات الذل والفاقة، ويسخر منه (أراد نانا) حين يقول له:

((– من المهم أن تتعذب مثل المجرمين يا مولاي)) [38]..

يحل (البارو) في طقس اسطوري (يحيطه الراقصون، يقلدون جنون النار، يساندهم دخان البخور، جوقة القراءات الصامتة، رش الراقصين بالماء) ويتقدم خادم المعبد، ثم يُلبس (البارو) فراء الثعلب، فيضع يده على بطن الملك، ويخبره بأن السماء تتكلم في أذنيه، فيلتزم الملك بالخشوع قائلا :

((أريد الشفاء لبدني ، والسكينة لقلبي

ومثل أفعى زحفت يد (البارو) على الجلد المعقم حتى قبضت يده على رقبة الملك، قال الكاهن شامتا: يبدو انك تعمدت إغضاب الآلهة في أمر ما)) [39].

وبعد خضوع من الملك، وتلقيه الصفعات كي يقر بذنوبه، تستمر التحقيقات الإلهية مع الملك حتى الفجر، ثم ينتقل (البارو) ليحقق مع الخدم والحرس ونساء الملك، ونزل بزي بائع سمك؛ ليحرض أهل نينوى على الكلام، وبعد أسبوع يتسلم الملك براءة ذمة الآلهة:

((– مولاي .. شرف كبير لنا أن تكون الوحيد الذي لا إثم له، ويسعدني إبلاغك أن الآلهة تأمل أن تستمر على نظافتك حتى النهاية)) [40].

وبعد ازدياد خسارات الملك في جسده، يستعد للذهاب إلى مصيره، ويتوصل بعد استرخاء فكري إلى معضلة فلسفية شديدة التعقيد وهو يرقب الحياة بعيون كثيرة، وحين يحضر الملك إلى غرفة العمليات، ويستمع إلى (الترتانو) وهو يشرح خطة الاستيلاء على الشريط

الساحلي للبحر الأبيض المتوسط، ويكتشف الملك إلى أن قائد الجيش مريضا، فيسحبه على انفراد ويطلب منه قبول إجازة مرضية ليعالج فيها مشكلته الصحية قبل الغزو، فيقول (الترناتو) بسخرية مرّة تكشف مدى الفساد الذي طال الجهاز الإداري والمالي:

((الإجازات الآن تمنح للأصحاء فقط يا مولاي)) [41].

يحافظ (أراد نانا) على هدوئه أمام هذيان الملك وتوسلاته بابتعاده عن (التخوزق) برماح الاعداء بمفرده، وبعد أن يصرخ الملك: الدواء .. الدواء. يخبره طبيبه العشّاب بأن:

((الأدوية للمحبة يا مولاي .. حدث هذا لهم لأنك تعيش في قلوبهم، وظيفتك يا مولاي أن تشفق عليهم، وتحزن على مصائبهم وليس العكس، فأنت من علمهم وأطعمهم وأغناهم وكبّرهم وطوّرهم)) [42].

تتجلى السخرية اللاذعة ببراعة في تصوير التضاد، وقلب الحقائق، عبر ((إبراز الحقائق المتناقضة، والأفكار السلبية، في صور تعزى بمقاومتها، والرد عليها، وإيقاف مفعولها، من غير أن يلجأ إلى الهجوم المباشر، أو يبدو في موقف يكون فيه هدفا للانتقام)) [43]. ويذهب الملك بعدها في ثلاث غيبوبات، ويفعل القاص في كل صحوة سخرية لاذعة، ففي الأولى يجد (الأشيبو) و (البارو) وأتباعهما، فيسألهما عن حملات الاحتلال، فيخبراه بأن **((الجيش لم يستطع عبور حدود بلدية تلكيف؛ بسبب الحمى))** . وفي الثانية ظن أنه يسمع أصوات طيور العالم السفلي، ولكن في الحقيقة يعود الصوت إلى سيارة مرسيدس كتب عليها بالخط المسماري **((سيارة الاسعاف الفوري لمكافحة الانقلابات الصحية))**. وفي الثالثة وهي الأشد انهاكا لقوى الملك، حين يسعى (أراد نانا) الى تشجيعه وإعلاء همته يردد الملك:

((هذا ليس الوقت المناسب، فأنا لا أريد أن أذهب إلى مصيري قبل موسم الحصاد، فالزرع كما تعلمون يموت مع الملك، وتنقطع الأمطار، وتحزن الأرض .. أخاف عليكم من القحط والجفاف .. كيف ستحصلون على القمح والرز إذا ذهبت إلى مصيري؟)) [44].

ولكي يرد (أراد نانا) بسخرية أشد، يستخدم عواطفه العلمية بحسب غازي فيصل ليقول بصوت خافت: **((لا تقلق يا مولاي، سنستورد القمح والرز من استراليا وفيتنام، فاذهب بسلام))** [45].

تعدّ تجربة القاص نزار عبد الستار قريبة من تجربة غابريل غارسيا ماركيز، ولعل أحد أسباب ذلك التقارب هو الواقع المعيش للقاصين كلاهما، فمثلما عانى العالم الأمريكي اللاتيني القائم على الفساد والحروب والاستغلال والامبريالية، عانى العراق من الاحتلالات والحروب والاستنزافات والفقر بما يوازي الدمار الشامل، ومن هذه المنطلقات تحوّل الواقع اليومي إلى خبرة سوريالية تجاور الفنتازي، في حضور دائب للأحداث الخارقة والأحلام والرؤى، واستعمال الثيمات المجنحة، وقوة الأساطير، والحركة البندولية بين الماضي والحاضر، وكسر القص الخطي، وهذه كلها صلات بين التجربتين، بتوظيفهما الواقعية السحرية[46]. إذ استطاع القاص أن يحشّد مجموعة (رائحة السينما) بدلالات عميقة وسخرية لاذعة عبر التناص الأسطوري والشعبي في لغة سحرية تتعالى على الأنساق والمعايير القارة ، وينحاز لنضجها اجتماعيا وثقافيا.

الخاتمة

1. يعد توظيف المتخيل الأسطوري في القص القصير من أهم التوظيفات التي تؤدي دورا فعّالا في تحولاته، إذ غادرت القصة القصيرة بسبب هذا التوظيف خصائصها الشكلية المتعارف عليها، وأسست لنفسها بناء جديدا، ذي حمولات دلالية جديدة تتصل بالعصر الحاضر. وقد شكل هذا التوظيف رؤية إبداعية لا يستطيع القاص الوصول إليها إلا بعد جهد ودربة للوصول إلى الذروة الإبداعية.
2. شكلت الأسطرة في قصتي (شمورامات) و(قبل أن يذهب إلى مصيره) الدعامة الأساسية لمغامرة التجريب القصصي، إذ طال هذا التجريب القصة القصيرة تشكيلا (خصائصها الفنية) وتدليلا (المواضيع التي تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر)، لذا لم تهتم دراسة الأسطرة بالجانب التأويلي فحسب، وإنما بجماليات العمل الفني أيضا.
3. وظف القاص بنية الحكاية الإطارية بطريقة حداثية، لم يقلد فيها غيره من القصاصين، وابتكر طرائق جديدة في خلق قطيعة مع النمط القصصي السائد،
4. سعى القاص إلى المراوغة الدلالية، والتورية قدر الإمكان بالأسطرة ليعبر عن العالم المحكوم بالعلاقات القسرية، ولكن نهضت القراءة على قول المسكوت عنه، لذا سعت إلى تقريب البعيد، وكشف المضمر، وملاحقة الدلالات التي تقبع في الخانات المعتمة، للوصول إلى مبتغاها التأويلي بما تكتنز من رؤية عميقة ووعي متطور في نقد الواقع والتعبير عن محمولات إيديولوجية خاصة.
5. كانت الشخصيات ذات البعد الأسطوري مقهورة وتمارس أفعالا غريبة تساعدها ضد عنف الواقع، كما تجعل القارئ يصاب بالدهشة، وهو يتابع سلوكها اللامعقول. فضلا عن منح القص ثراء في الجماليات والقيم الدلالية، وفق منطق تحويلي للواقع بجعله مغايرا ومرتبطا بعلاقة بنائية مع جماليات اللغة القصصية وأحداثها.

6. اتحذ القاص في هاتين القصتين موقفا متفردا من مفردات الحياة الراهنة وأسئلتها وقضاياها وأوجاعها، إذ تجاوز رتابة الواقع وصنع إدراكا جديدا وهو يمزج الأسطوري والشعبي بالواقعي، ويتفاعل مع قص جديد، تشكل بنية الغياب أغلب وحداته القصصية، فضلا عن السخرية العالية، والتهجين اللغوي، والتحشيد اللفظي المقصود والمؤثث بالمفردات الشعبية الكثيرة .

([1]) أسطورة الموت ولانبعاث في الشعر العربي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978: 19

([2]) مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة والانبعاث، دار الكلمة، ط2، بيروت، 1985: 15.

([3]) أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، د. فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2010: 33.

([4]) ينظر: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي: 19: 8-10.

([5]) ينظر: المصدر نفسه: 19: 8-10.

([6]) المصدر نفسه: 8.

([7]) الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، د. يونس لوليدي، مطبعة أنفو برانت، ط1، 1996: 11.

([8]) النقد الاسطوري عند د. مصطفى ناصف, د. جميل حمداوي انترنيت، موقع ديوان العرب. www.Diwan alar

([9]) في نظرية الادب, د.شكري عزيز الماضي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1986: 157-158.

([10]) المصدر نفسه: 159.

([11]) المصدر نفسه: 169.

([12]) اللغة المنسية, ايريك فروم, ت حسن قبيس، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995: 21.

([13]) النظرية الادبية الحديثة والنقد الاسطوري, حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1999: 108.

([14]) الأدب العام المقارن، دانيل – هنري ياجو، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب،ط1، دمشق، 1997: 147.

([15]) الأنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة: 33.

([16]) عنوان الكتاب : عتمة التشكيل وعتبة التأويل، زوارة الثقافة، عمان، ط1، 2011.

[17] رائحة السينما، نزار عبد الستار، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 2002: 93.

[18] الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006: 101.

[19] رائحة السينما: 96-97.

[20] المصدر نفسه: 97.

[21] إشكالية بنية السارد في مجموعة (تيمور الحزين) القصصية، السارد في بلاغة التورية، جميل الشبيبي، مجلة الأديب العراقي، بغداد، ع 5 لسنة 2011: 19.

[22] رائحة السينما: 97.

[23] المصدر نفسه: 98.

[24] العلاقة الجدلية بين الواقعي والمتخيّل في النص، جاسم عاصي، مجلة الأديب العراقي، بغداد ، لسنة 2011، ع5: 31.

[25] شعرية المحكي، د. فيصل غازي النعيمي: 123.

[26] رائحة السينما: 113.

[27] شعرية المحكي، د. فيصل غازي النعيمي: 123.

[28] المصدر نفسه: 118.

[29] رائحة السينما: 118.

[30] رائحة السينما: 122.

[31] المصدر نفسه: 123.

[32] رائحة السينما: 129-130.

[33] رائحة السينما: 131.

[34] رائحة السينما: 132.

[35] شعرية المحكي، د. غازي فيصل النعيمي: 128- 129.

[36] رائحة السينما: 131.

[37] المصدر نفسه: 135.

[38] المصدر نفسه: 137.

[39] رائحة السينما: 138.

[40] المصدر نفسه: 140.

[41] المصدر نفسه: 141.

[42] المصدر نفسه: 141.

[43] السخرية في أدب المازني، د. حامد عبدة الهوّال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1982: 35.

(44) رائحة السينما: 145.

(45) المصدر نفسه: 141.

(46) الذاكرة والبحث عن تاريخ العائلة في (مائة عام من العزلة) لماركيز و(نشيد سليمان) لموريسون، سوزانا فيجا– جونزاليس، ترجمة غازي مسعود، مجلة الأقلام، ع 6، تشرين الثاني/ كانون الأول، 2002: 38.

المراجع

أولا: الكتب

1. الأدب العام المقارن، دانيل – هنري ياجو، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب،ط1، دمشق، 1997.
2. أسطورة الموت ولانبعاث في الشعر العربي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.
3. الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، د. يونس لوليدي، مطبعة أنفو برانت، ط1، 1996.

4. أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة، د. فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2010.
5. الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.
6. رائحة السينما، نزار عبد الستار، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1، 2002.
7. السخرية في أدب المازني، د. حامد عبدة الهوّال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1982.
8. عتمة التشكيل وعتبة التأويل، د. بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2011.
9. في نظرية الادب, د.شكري عزيز الماضي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1986.
10. اللغة المنسية, ايريك فروم, ت حسن قبيس، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995.
11. مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة والانبعاث، دار الكلمة، ط2، بيروت، 1985.
12. النظرية الادبية الحديثة والنقد الاسطوري, حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1999.

ثانيا االدوريات

1. إشكالية بنية السارد في مجموعة (تيمور الحزين) القصصية، السارد في بلاغة التورية، جميل الشبيبي، مجلة الأديب العراقي، بغداد، ع 5 لسنة 2011.
2. الذاكرة والبحث عن تاريخ العائلة في (مائة عام من العزلة) لماركيز و(نشيد سليمان) لموريسون، سوزانا فيجا– جونزاليس، ترجمة غازي مسعود، مجلة الأقلام، ع 6، تشرين الثاني/ كانون الأول، 2002.
3. العلاقة الجدلية بين الواقعي والمتخيّل في النص، جاسم عاصي، مجلة الأديب العراقي، بغداد ، لسنة 2011.

.4

ثالثا: الأنترنيت

النقد الاسطوري عند د. مصطفى ناصف, د. جميل حمداوي انترنيت، موقع ديوان العرب. www.Diwan alar