Journal of Al-Frahedis Arts, Tikrit University | Year (2022) | Pages (46-70)

ISSN: 2663-8118 (Online) | ISSN: 2074-9554 (Print)

Journal of Al-Frahedis Arts

Article Available Online: Iraqi Scientific Academic Journals, Open Journals System

The Effect of Narrative Transformations in Thamer Mayoufm,s ("Collection "Dewellers of Demise)

Asst.Dr.Jassim Khalaf Elias

Al-Noor University Colleg
E-alhamdani025@gmail.com
Mobile:009647740946557
Al-Noor University Colleg
Mosul

***Keywords*:**
- Narrative transformations
The effectiveness of the literary genre
- - exotic
- Text form: The inhabitants of doom

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received:
Accepted:
Available Online:

ABSTRACT

This research , entitled (The Effect of Narrative Transformations in Thamer Mayoufm,s Collection "Dewellers of Demise") is based on the employment of magical realism. This realism is a synthesis of exotic, miraculous and magical phenomena used in storytelling and modern expressive systems. However, this system is a departure from the ordinary and the traditional literary works; it activates a satirical and cynical interpretations. In a visionary and creative privacy, magical realism extensively depends on the deep awareness of the popular conscience. i.e. the true expression which is related to the Arab heritage. Magical realism takes upon itself the violation of qualitative purity, openness to other types, and the creation of a world in which the reality is intertwined with the imagination. In this study , the magical synthesis and its effectiveness in transformations have been tackled.

© 2020 J.A.A, College of Arts | Tikrit University

Tikrit University / College of Arts / Journal of Al-Frahedis Arts Tikrit University / College of Arts / Journal of Al-Frahedis Arts T

فاعلية تحولات السرد
في مجموعة (سكان الهلاك) للقاص ثامر معيوف

م.د. جاسم خلف الياس
البريد الكتروني: alhamdani025@gmail.com
رقم الجوال: ٠٠٩٦٤٧٧٤٠٩٤٥٦٦٧
كلية النور الجامعة/ قسم اللغة العربية
الموصل
العراق

الكلمات المفتاحية:
- تحولات السرد
- فاعلية النوع الأدبي
- الغرائبية
- الأنموذج النصي
- سكان الهلاك

معلومات البحث
تاريخ البحث:
الاستلام: 0/0/2022
القبول: 0/0/2022
التوفر على الانترنت: 0/0/2022

الملخص

ينهض هذا البحث المعنون بـ(فاعلية تحولات السرد في مجموعة "سكان الهلاك" للقاص ثامر معيوف) على توظيفات الواقعية السحرية بوصفها تخليقا لظواهر الغرائبية والعجائبية في السرد القصصي، ومنظومات تعبيرية حداثية فارقت المألوف والتقليدي، في فاعلية قرائية ساخرة ومتهكمة من الواقعي والسطحي، وفي خصوصية رؤيوية وإبداعية، تعتمد على الوعي العميق للوجدان الشعبي، المعبر الحقيقي عن المرتكزات الأساسية في الموروث العربي ، وتأخذ على عاتقها هتك النقاء النوعي المحض، والانفتاح على الأنواع الأخرى، وخلق عالم يتعالق فيه الواقعي بالتخييلي، وقد تم تناول هذا التخليق السحري وفاعليته في التحولات السردية تنظيرا وتطبيقا.

جامعة تكريت / كلية الآداب / مجلة آداب الفراهيدي جامعة تكريت / كلية الآداب / مجلة آداب الفراهيدي جامعة تكريت / كلية الآداب / مجلة آداب الفراهيدي جامعة

المبحث الأول:

تحولات السرد

في ظل التحولات النوعية وتداخلاتها، تغيرت آليات اشتغال القص بأنواعه المتعددة، ومنها القصة القصيرة، بوصفها نوعا أدبيا قلقا في صيرورته التاريخية، إذ ارتهنت بتساؤلات التحول؛ لشدة لصوقها بالحياة الاجتماعية والمتغير اليومي من جهة[١]. وما تملك من ثراء نوعي وأسلوبي، وما تتيح من مجال للأنا المفردة – تأليفا وبطولة – من تعدد وتنوع وفرادة من جهة ثانية[٢]. وقد أثر على هذه التحولات بواعث عديدة:

خارجية: تتعلق بالواقع، وما رافقه من تغيّرات اجتماعية وسياسية وثقافية، فضلا عن التأثر بالمسارات الجديدة في القص العربي والعالمي، بدءا من القص الرمزي، مرورا بالوجودي والرواية الجديدة وتيار الوعي، والواقعية السحرية، وصولا إلى ما عليه القص اليوم.

وداخلية: تتعلق بالذات القاصة، ورغبتها في الوصول إلى متغيرات جديدة في القص، عبر تفاعل مكونات التحولات: تحولات أساليب القص وصيغه وأنماطه، وتحولات التداخل النوعي، والعوم في فضاء النوع، والتحول في النوع ذاته. ولا تحدث هذه التحولات إلا بتظافر النزوع نحو التطور الداخلي وتحولاته من جهة، وعلاقة السياق الخارجي بالنوع الذي ينتمي إليه النص من جهة أخرى.

وقد أخذ المسار القصصي منذ النصف الثاني من القرن العشرين، يعلن عن نفسه في الواقع الأدبي في لحظة انبهار كبرى، لخصتها كشوفات الكتابة الجديدة، وهي كشوفات اتخذت صيغة انحسار مباغت لمد القص التقليدي، في مقابل نمو وتصاعد القص الحداثي، وهذا التحول المباغت في عمر قصير لنوع أدبي مستحدث اتخذ من المكون التقني مدخلا رئيسا لإعلان انخراط القصة القصيرة في الكتابات الحداثية وما بعد الحداثية، فالمحفز الرئيس في السعي إلى تجاوز النمطية المجترة في الكتابة القصصية هو دون أدنى شك رغبة القاص في الخروج على القوالب الجاهزة، والانزياح عن المألوف، ولهذا توسّل القاص بالعجائبي والشعري والتداخل الاجناسي.... وغيرها للوصول إلى المتعة المغايرة، وتخييب أفق انتظار القارئ، وعلى هذا الأساس أصبح النص القصصي نصا إشكاليا، بدءا من (الجملة) وانتهاء بـ(النص) ، فهل اكتفى هذا التوسل المشاكس بمبررات الانزياح عن المعيار القصصي؟ وهل ما زال يبحث عن ممكنات الانفلات؟ وهل تكمن حداثة القص في مجرد هدم اللغة القصصية أو تفكيك المعيار أو نسف البناء القصصي للشخوص وافراغها من عمقها السيكولوجي أو الاجتماعي؟ وما هو دور القارئ في تفعيل القراءة في مثل هذه الأنموذج من القصص؟ وما هي رهانات الفعل القرائي المبدع؟ علما أن "فعل القراءة يؤثر ويستجيب، وذلك باعتماد كل قارئ على منطقه وثقافته، وبالتالي حساسيته الفنية الخاصة، فكل تعبير فني جديد ينتج – لا محالة – صيغة جديدة لرؤية الأشياء، لتستحيل القراءة إلى فعل إبداعي، يؤدي إلى تجاوز الأجوبة النمطية والجاهزة، ويعمل في الآن نفسه على استحداث نموذج قراءة من نوع جديد"[٣].

وأخذت تحولات القص تتمظهر في الوجود الكتابي تبعا للتحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وغيرها، إلا أن القصة القصيرة أقرب الأنواع الأدبية إلى التحولات، إذ أن " تقنيات القصة من أكثر تقنيات الفنون الأدبية استجابة للتنويع والتغيير والتجريب، بما يتلاءم من أبسط متغير يطرأ على أي حقل من حقول المعارف المجاورة وهي تعمل ظهيرا ممولا للعالم القصصي"[٤]. فضلا عن أنها أقرب إلى تداخل الأنواع؛ لأنها "استوعبت تبدل الوعي وامتصاص التيارات والأساليب التي غمرت الساحة، وكان من نتيجة هذا كله: أن تداخل الأنواع، الذي أصبح سمة مميزة لأنواع هذه الفترة، قد وجد تجليه الأول في القصة القصيرة"[٥]. وفي ضوء هذه التوصيفات، نهضت أسئلة عديدة أمام دارس القصة القصيرة، تركزت في شكلها، وبنائها،

وأحداثها، وشخصياتها، وحبكتها، وقصها، وحواراتها، وتحولاتها النوعية في ضوء آليات القراءة والكيفية التي تم بموجبها قراءة النص.

إن إحساس بعض القصاصين بوعي تجاربهم وتجارب غيرهم القصصية، دفعهم نحو السعي إلى تجاوز التقليد الذي نمّط كتاباتهم، والسعي وراء مبتكرات فنية، سواء أكانت تتعارض مع مكوناتها الفنية، أو تتوافق معها بحدودها الدنيا. فعملوا على إزاحة الاشتراطات الفنية للقصة القصيرة الجاهزة، واتجهوا إلى التحولات العميقة التي تنأى بها عن مشهدها التقليدي، فشكلت المتغيرات الجمالية الحاضنة الأولى للحساسية الجديدة، التي اتجهت نحو كتابة عصر متغير باجتراح جمالي متغير في الآن نفسه. وهذه الحساسية تعني "القدرة على الإحساس والانفتاح غير العادي على الانطباعات الوجدانية والاستجابة للظواهر الجمالية"[٦]. وعرّفها فاولر في كتابه (قاموس المصطلحات النقدية الحديثة) بـ"مفهوم القدرات الذاتية الداخلية أو الوعي الانفعالي والحساسية ليست مجرد استجابة شعورية أو رد فعل فردي يتفاوت من شخص إلى آخر على الرغم من وجود تلك التفاوتات الذاتية داخل إطار الحساسية الواحدة، ولكنها إطار معرفي وجمالي عام يشمل الإبداع وطرائق تلقيه. ويمكن الحديث عن خصائصه المشتركة وارتبط هذا المفهوم بالنزعة التي ترى أن الإبداع الأدبي عملية تسعى إلى تحقيق استغراق المتلقي فيها لا استبعاده منها "[٧].

لقد فعّلت هذه التحولات انتقال بؤرة التعبير من الصيغ القصصية النمطية الثابتة، إلى الصيغ المغايرة، التي افترقت عن تماثلاتها السياقية التقليدية وترسباتها في ذهن القارئ، إذ إننا ولو تتبعنا تقنيات الاشتغال القصصي الحداثي وما بعد الحداثي، والمعطيات الجمالية التي رصدتها تطورات الأشكال الجديدة، لوجدنا أن هذه التحولات قد لحقت بالبنيات والأساليب والثيمات. ولم تعد القصة القصيرة سلسلة من المشاهد الموصوفة، تنشأ خلالها حالة مسببة تتطلب شخصية حاسمة، ذات صفة مسيطرة تحاول أن تحل نوعا من المشكلة من خلال بعض الأحداث التي تتعرض لبعض العوائق والتصعيدات (العقدة) حتى تصل إلى نتيجة قرار تلك الشخصية النهائي فيما يعرف بلحظة التنوير أو الحل في أسلوب يمتاز بالتركيز والتكثيف الدلالي دون أن يكون للبعد الكمي فيها كبير شأن[٨]. وعلى هذا الأساس تغيرت تقنيات القصة التقليدية، وظهرت تقنيات جديدة، نتيجة التأثر بتطور تقنيات الرواية الجديدة، كما ظهرت أشكال تكاد تكون عابرة لنوعها المتعارف عليه، بسبب التداخل أو التمرد النوعي، وأصبح القاص يكتب بتقنية قصية تعتمد على تكسير القص، وتشظي الأحداث، والخروج على الرتابة القصصية بواسطة إدخال أساليب مختلفة من إشكال متنوعة، فأصبحت نوعا من التغريب حسب المصطلح الشكلي، أو شكلا من التناص حسب مصطلحات علم النص، أو اختلافا ونفيا للمركزية الفنية – متمثلة في النوع الأدبي – حسب مصطلحات التفكيك، أو إطارا يستكشف أفق التوقعات لدى القارئ حسب مدارس التلقي [٩]. وتبعا لهذا الانفتاح ابتعدت القصة القصيرة عن مسارها المحدد، وأخذت تقترب من القص بوصفه نوعا قصصيا يتخذ من التلاعب بالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، منطلقا لارتياد

أفق القص التجريبي. ومن النص المفتوح بوصفه نوعا أدبيا يتخذ من البناء، والتكثيف الدلالي . وهاتان ميزتان شعريتان معروفتان في الاشتغال الشعري . منطلقا لارتياد الأفق ذاته.

وعند دراسة هذه التحولات في بنية القص الحداثي، ومتابعة التحولات الشكلية فيها، وجدنا – كغيرنا– أن العلاقة بين الفاعلية النصية والتحولات التاريخية والاجتماعية والسياسية وشيجة بشكل طبيعي. وعلى ضوء هذه العلاقة الانعكاسية بين المجتمع والأدب القصصي – والانعكاسية هنا بمعنى الانتاج وليس المرآة– تتخلق علاقة المادة والشكل حسب تعبير ستولنيير، فهما يتساويان مع التعبير في الأهمية، "ويعتمد كل منهم على الآخر، وإن من المحال فهم أي عنصر من هذه العناصر، أو تقديره إلا في داخل الكيان الكلي الموحد الذي هو العمل الفني"[١٠]. وما دامت اللغة هي الوجود المادي في تشكيل أي نص أدبي، يرى بارت " ليست (اللغة) توسطا بين (الشيء) و(مدلوله) بل هي نسيج هذا الشيء في لحظة معنى. إن هذا النسيج (شكل) ذو (معنى) ولا وجود للمعنى إلا بهذا الشكل، ولا وجود للشكل إلا بهذا المعنى "[١١].

ومهما اختلف النقاد في توصيف الشكل الأدبي، يبقى مرهونا بـ" مجموعة عناصر بنائية قابلة للتغيير، وهذا التغيير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية، وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى. ومعنى ذلك أن تطور وعي الفرد المبدع، واستجابته للتحولات التاريخية والحضارية تؤثر على تشكيل البناء الفني الذي يحمله"[١٢] ؛ لذا أصبح الكشف عن التطورات والتغيرات التي حصلت في بنية الخطاب القصي العربي، والقطيعة مع الأشكال القصصية التقليدية وربطها بالاستجابة الواعية لتعقدات الواقع العربي بعد نكسة ١٩٦٧، وانتشار القيم الاستهلاكية وانحسار الإيديولوجيات السياسية، من المسلمات النقدية في الأدب العربي. وهذا يقودنا إلى دائرة التعالق بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي والبنى الجمالية التي تشكل العمل الأدبي. وتبعا لما سبق أخذ السرد القصصي يمارس تحولاته وتشظيه وتجاوزه على السائد والنمطي، واتخذ من التجريب أداة فاعلة في هذه التحولات، وأصبح التعالق بين البنى النصية، والبنى الاجتماعية، تعالقا تجادليا أو تبادليا.

لقد تأثر التنوع السردي بالتداخل بين الأطر الجمالية التي اتخذت شكل النوع، وبين المتغيرات الحياتية التي يعيشها الإنسان. وشكل هذا التنوع "محطات ووقفات تمت من خلالها ظهور اتجاهات في الشكل، ورؤية مختلفة للمعاني، وكيفية صياغتها في النص، وقد لبت ذلك الحاجة لطبيعة الظروف المعرفية أولا، ثم السياسية والاجتماعية ثانيا، الأمر الذي دفع بمنتج النص إلى التنحي عن التوجهات المألوفة في كتابة النص القصي والبحث عما يضمن لنصه البلاغة الأكثر والقدرة على التعبير دون أن يفرط بطبيعة الجنس"[١٣]. كما شكل الوعي الكتابي النابع من قلق الإنسان أمام التحولات الاجتماعية، وأسئلتها التي غالبا ما تدفعه إلى خلق توازن بين عالمه المتشظي، أمام الآمال والأحلام، حضورا طاغيا في الكتابات الجديدة، فحدث أن تحول هذا الوعي إلى قوة فاعلة في "طبيعة العلاقة بين نوع ونوع آخر، بين نوع معين وأسلوب معين

وبين نوع وصيغة معينة، وبين نوع ومذهب معين وكيف تتبدل هذه العلاقات من فترة إلى أخرى فيتطور النوع ويتداخل مع أنواع أخرى"[١٤].

من الجدير بالذكر أن هذا الوعي الكتابي لم يكن مقتصرا على القصة القصيرة فحسب، وإنما شمل الأنواع الأدبية بكاملها ، فالخصائص التي طبعت تحولات الأنواع قد أثرت في الفترة التي أنتجت فيها هذه التحولات. وعليه فكل نوع في هذه الحال إما أن (يتفكك) أو (يتلاشى) أو (يتسرب) في أنواع أخرى. إلا أنها . أي الخصائص . ظلت محافظة على المكونات ولكن بأنماط مغايرة، إذ إن " مفهوم النوع يقتضي وجود بعض الخصوصيات المشتركة بين النصوص، وكذلك بعض أنماط القراءات التي تنطبق على كل النصوص"[١٥].

لقد اعتمد السرد القصصي على مكونات وتقنيات خاصة جعلته يمتلئ بالعلامات والإشارات التي تمنحه وظيفة، تثير في المتلقي الغرابة والجدة والدهشة. وظهرت منه أنماط عدة لدى قصاصين لهم قدرتهم المنشودة في الاشتغال السردي، وفقا لجماليات يشكل انفتاحها أمام الأشكال الأخرى جزءا من حرية، جعلت القاص في بحث دائب ومستمر، لخلق نص قصصي يمكنه التفرد والإلماح في بناء تعبيري مغاير، ونسق لغوي متميز يوصله بالقارئ لتجاوز التقليدي، وتحقيق ما يمهد لإضاءة الداخل، والسعي إلى إغناء الوعي والمخيلة التي ظلت أسيرة التراكمات النمطية، لجعل القاص مشروع رؤية تعنى بتكثيف الوجود، واكتشاف المضمر فيه. وستظل تهمس بالمزيد من الكلام، وتثير على نحو جاد قضايا التحديث والتقليد. وإنها ستجعل القصاصين والمعنيين بالقصة قراءة ونقدا يعيدون النظر إليها باستمرار حسب قناعاتهم واستجاباتهم؛ لان مثل هذه القصص قادمة في حدود سعيها إلى كل ما هو مدهش، فتشل طمأنينة اليقين السائد الذي ينظر إلى التحديث عامة نظرة مستريبة، وتسعى إلى التجريب والاجتهاد في ابتكار لغة قصصية جديدة، ومكونات لا تخضع لمنطق القص القديم، ولا تستجيب إلا لسحرها وجوهرها ونسقها الداخلي.

وعلى هذا الأساس أخذ القاص الحداثي يطور أشكاله القصصية بوعي تجريبي، وأخذ يغترف من فيض التحولات التي أصابت المجتمع في طرائق متعددة، أضافت إلى روح التحديث في القصة العراقية القصيرة ما جعلها تنفرد في تقديم تقنيات متعدد في صياغة وبلورة العالم القصصي الجديد. فـ" الشكل لا يأتي إلا استجابة موضوعية محددة بوعي مسبق في تشكيل العمل الأدبي، كما انه لا ينفصل عن الموضوع الأدبي، وإنما يحتويه ويتشكل منه"[١٦].

نخلص من كل ما سبق أن أهم اللحظات التي تمر بها التحولات السردية هي لحظات التجريب المستمر، أي لحظات التمرد والخروج من خانة التقليد، والبحث خارج ثوابت النوع، وتحريك الأساس الجمالي في كيفية اختيار الإطار الفني، في اشتغال يرتبط بطاقة التجريب التي تقدم أنماط جديدة للعلاقة بين النص والمتلقي، ويعود نجاح هذا الخلق النصي إلى ضرورة عزل وعي التحولات الحياتية الجديدة عن عجز الأدوات الفنية المتداولة، وربطها باستيعاب الحساسية الأكثر توغلا في نقل رؤيته لهذه التحولات، وهكذا حدث أن غادرت الكتابات السردية الحديثة

المعايير والقوالب النمطية الجاهزة، وأخذت تتدفق بوجدانات غير معهودة، حملت إلى المتلقي الصدمة الأولى التي خلخلت كل توقعاته، وأحدثت اضطرابا من مسافة التقبل التي انتابها التشقق والتصدع.

لقد ظلت مساحة المتغيرات الجمالية يستفزّها أي عمل قصصي يسعى إلى الاختلاف والتجاوز، وإلى الإجابة على التساؤلات التي تتعلق بمغامرة تحولات القص – القصير تحديدا – وكشف شعريته، ووحدات اشتغاله، وآليات قراءته، وتأثيره الجمالي. وقد تركّز مسوّغ اختياري لهذا الأنموذج في تمظهر التحولات بانحرافات حادة، بعيدا عن التوجهات المألوفة في كتابة القصة القصيرة، على الرغم من عدم التفريط بطبيعة النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، أما انحرافاتها فقد شكلت ظاهرة من ظواهر القص بوصفه نصا/ خطابا قائما في الصيرورة التاريخية، فهو إذن ينهض على فهم رؤيوي للدوافع والمبادئ والمتغيرات، ويستقي منها، ولا يتأثر بها، ولا يعتاش على صنمية النوع، ولا تاريخيّة المعطى الثقافي[١٧]. وقد تناولنا هذه التحولات في مستويين :

الأول: تحولات القص وانتهاك الأطر النوعية القارة، وما رافق ذلك من تغيير أسلوبي في تشكيل صيغ قصصية مغايرة، بالغة التنوع والادهاش، إذ أدى الاشتغال التجريبي دورا كبيرا في هذه التحولات وتنوع الاتجاهات والخصائص الفنية لهذا النوع من القص إلى الحد الذي فقدت فيه القصة القصيرة بناءها الفني التقليدي، وبسبب حساسية الانفتاح الاجناسي الذي أسهم كذلك في هذه التحولات، عمد القاص عبر التجريب إلى الدخول في المناطق المحظورة، وهدم الأعراف القصصية المتوارثة، وتشويش العناصر القصصية؛ بغية تحويل الواقع الى تصور شكوكي وبدرجة عالية، مع رفض الحبكة التقليدية، والتدخل للتعليق على الكتابة واشراك القاص نفسه في الفضاء القصصي للوصول الى ما وراء القص[١٨]. فحدث أن تداخل الشعر بالقص، وطفح الغرائبي والعجائبي، وتفتت ممكنات القص التقليدية بكل عناصرها (المكان والزمان والشخوص والأحداث) وتنوّعت التحولات على مستويات متعددة من القص... وغيرها من التغايرات التي فعلّت الانحياز إلى تحولات والاندهاش والانبهار بالقص الحداثي وما بعد الحداثي، وشكل هذا انعتاقا من الثوابت، والتمرد عليها.

الثاني: تحولات المنظومة القرائية، وتشظيها إلى نظريات تمتلك سلطة الانفتاح على مختلف الاتجاهات المعرفية، والاهتمام بالقارئ بوصفه منتجا للمعنى، وفاعلا في الاهتمامات التأويلية المتعددة حسب استراتيجيات المناهج النقدية أو على صعيد القراءة النموذجية، فالنص الثاني – حسب دريدا– الذي يشير إلى الأول، ويقتبس منه ويستثمره، ويجعله طفيليا، ويفك رموزه، هو بلا شك الورقة الدقيقة المنفصلة عن النص الآخر، النص الاستعاري، ومع هذا فهو نص آخر، أكبر

حجما وأقوى من النص الجبار الذي ينزاح، وتتم كتابته في مكان آخر مرة ثانية؛ لكي يتحدد تفوقه. إن كل كتابة هي ذلك الجزء المنفصل من أداة أشد قوة من غيرها، وهي جزء أكبر من الكل الذي هي جزء منه[١٩].

وإذا كانت القراءات النصية للسرد القصير – لا سيما القراءات ما بعد الحداثية – تسعى إلى كشف الانتهاكات القصصية التي أغوت القارئ في التعيين النصي بدل التعيين النوعي، والتي خلخلت الأطر التقليدية، وفعّلت التجريب بمختلف مستوياته، فتغيرت أساليب القص، وتجاوزت كل ما هو ثابت وقار، فإن المغامرة القرائية لا بد أن تكون قرينة للكتابة، أو ربما تزيد عليها؛ "لأنها تشرك معرفة القارئ بمعرفة الكاتب، وتسقط خبرات الأول على تجارب الثاني، فتحصل تحقيقا ديناميكيا لإنتاجية جديدة، ومتجددة، وعليه فالقراءة ليست هي ما يجود به المكتوب فقط، وإنما هي توسعة له وانزياح عن حرفيته، وملاحقة لما يندس بين ثناياه وعبر فضاءاته"[٢٠].

إن الأنموذج النصي الذي تم اختياره (سكان الهلاك) للقاص ثامر معيوف يمثل أنموذجنا الذي يتوافق مع مرتكزات البحث، إذ تختلف فيه الرؤية، ويتنوع فيه التشكيل، ففيه نصوص تغوي القارئ وتدهشه عبر تعالق الواقعي بالمتخيّل، المألوف باللامألوف، الشفاف بالغامض. نصوص تدفع القارئ إلى كشف المحمولات الدلالية والتداولية والتأويلية وفق ما تنتجه العلامات اللغوية التي تتعلق بالفضاء النصي بشكل عام، أو وفق ما تقتضيه القراءة من تدخلات تأويلية.

المبحث الثاني

فاعلية التحولات في مجموعة (سكان الهلاك) القصصية

اعتمادا على ما سبق من مقولات بشأن التحولات السردية، سوف نوجّه مقاربتنا لمجموعة (سكان الهلاك) نحو المظاهر السحرية التي شكلها القاص ثامر معيوف، وفاعليتها في مغادرة المألوف والتقليدي.

في أغلب المسرودات التي ضمتها المجموعة يفعّل السارد بتوجيه من القاص الذاكرة بوصفها مترادفات شعورية للماضي والطفولة، ففي قصة (اسطرلافوبيا) يفعّل السارد ذاكرة الشخصية، ويعدها إلى طفولتها في تصوير سحري مكثف، ولغة سردية سحرية تشاطر بعض ممكنات الشعر باستحياء، ثم يخلخل السارد الذاكرة في استرجاع ذاكراتي، يشكل سخرية مضمرة من الأقدار وما تخفيه للإنسان من مفاجآت: "**أصبح مرموقا وأمسيت نكرة**" [٢١].

لقد وظّف القاص ثامر معيوف آليات اشتغال الواقعية السحرية في مواضع عديدة في هذه القصة من أجل خلق تحولات سردية ذات فاعلية عالية، ولا سيما المظهر الفنتازي الذي لا يعني

بالحديث عن الآلهة والجنيات والأقزام والشاذين والسحرة والحيوانات التي تتحدث بلغة البشر، أو غير ذلك مما نقرأ في أدب الفنتازيا، فالشخوص التي فيها، والأحداث والأماكن واقعية ومنطقية، غير أن الواقع المروي ذو خاصية فنتازية، ويشكل المكان نمطا خارجا عن الواقع المنطقي، لمساءلة الواقع بسخرية متعالية عبر تحويل الواقع الموضوعي إلى متخيّل فنتازي(٢٢).

لنختر هذا المقطع السردي ونختبر التوظيف السحري الذي أتقنه القاص بوعي كتابي متفرد:

" **عندما يصبح الوقت صيفا يمدد جسده على السطح في موقع الأخدود ويضع صرّته في خط مرور السماء ثم يدفع بكل طرف من أطرافه إلى جهتي الكون بينما يحشر أنفه في فتحة المجرة، ويغمض عينيه مستسلما للبرد في قبضة الفضاء، يصغي كذلك إلى ديك متشرد يتسول في ذروة جهله للأوقات، يحس أن صياحه الدائم يتسبب بقلق فيركض وراءه ليلقمه قطعا من أوراق مدعوكة كتب عليها الأوقات التي يأمر الديك بالصباح فيها يوميا حتى انحشى الديك تماما بجداول وتعليمات يجهلها، وأقعى أخيرا على حافة ساقية المياه العكرة التي تشطر المحلة إلى جانبين غير متكافئين يخيفه فيهما تكدس أصدقائه الأطفال على إحداهما فيهرع وحيدا إلى الجهة الأخرى ليوازن ويمنع ميلان البيوت على البيوت**"(٢٣).

في هذا السرد السحري تجلى الواقع الذي أحدث لحظة الانبهار لدى القارئ عبر الكيفية التي تصرف بها الطفل وهو يعيش ظرفا مفرط القسوة بالنسبة له، والطفل لا يتعامل مع هذه الظرف بعفوية، بل بقصدية ساخرة؛ للوصول إلى معنى أكبر للقسوة في نص واقعي سحري، اتسم أسلوبه بالتدفق اللغوي، والسرد المتواصل في إحالة الواقع المرير إلى فضاء غرائبي، ذي محمولات تقارب الواقع بالخيال لتمنح القصة مستوىً جديداً من العمق الدلالي والجمالي. والشخصية هنا بدأت من مشهد واقعي ثم سرعان ما تحوّلت إلى شخصية مغايرة أثرت فيها الحوادث الغرائبية وتحوّل سير الأحداث تحولا كبيرًا، إذ مثّلت هذه القصة تطورا وثراء كبيرين في تناول الواقعية السحريّة والاقتراب منها بشكلٍ كبير، عبر نزوعها إلى سحر الواقع والانطلاق إلى آفاق خيالية أكثر اتساعا.

وفي قصة (اعترافات أعمى) تتحول فاجعة السارد الذاتي (كلي العلم) إلى فضاء غرائبي جديد، إذ يقدم لنا معرفته الكلية بعماه أولا، واعتماده على فعالياته الذهنية ثانيا، تلك الفعاليات التي استخدمها في الترتيب المعرفي تجاه كل ما سيقوم به بدء من لحظة شعوره بعدم تغيّر المكان وحتى نهاية المسرود، فالإحساسات والإدراكات التي تمثلت في تصوراته وفهمه للقطيعة القسرية التي حدثت له مع الضوء تحت وطأة السيطرة المطلقة للخراب الذي أصاب عينيه جعلته يستحضر عالم الألوان والأنوار، ويتمرد على واقعه المأساوي، إذ نراه يرفض على مساحة القص

بخطاب احتجاجي واستدلالي في آن واحد: " **وبقدر ما أصل إلى معرفة ما هو ورائي، فإنني ازداد جهلا لما هو أمامي، فأسعى إليه ولو حدث لي وأن عدت فسأركض في طريق عرفت خباياه، ولكن ذلك مماثل للوي العنق**"[٢٤]. **فقناعته الراسخة بالتقدم إلى الأمام هي التي خوّلته بأن يقول: "تصبح الجهات كلها، ودون أي تحديد، هي جهتي الأمامية**" [٢٥].

ومن أشدّ ما مكّن القاص من استكناه عالم الماورائيات هو اعتماده على (تيار الوعي) بوصفه نمطا من أنماط الخطاب المباشر الحر، الذي يسعى إلى الاقتباس المباشر للذهن عبر التركيز في التدفق العشوائي للفكر، وعليه فيمكن لـ(تيار الوعي) أن يقدم كلا الانطباعات والأفكار حال ولادتها ويرصد تداعيها.[٢٦]. فضلا عن فاعلية جدلية التعري/ التستر على المستوى المجازي، كونها وثيقة الصلة بداخل السارد أو الشخصية وذلك باستكناه خباياه النفسية واضطراباته وصراعاته الباطنية التي لا تنفك عن الواقع الخارجي، فينظر السارد إلى الجمال برؤية فلسفية بعد أن يتخذ من الخيال عصا يتوكأ عليها. وهنا يوظف السارد الرؤية والتذكر والحواس ؛ لما لها من تأثيرات إيجابية وسلبية على حياة الإنسان، فإذا تعطل عمل العين، وفقدت حاسة البصر، وعم الغياب التام للرؤية، فلابد من تعويض هذه العاهة كي لا ينغمس الأعمى في عالم من الفوضى، وفي أغلب حالات العمى يكون التعويض بإزالة العمى الذهني، فيتخيل أبعد مما تحتاجه غرائزه الجسدية اللحظية، وهذا ما وافق رؤى السارد الأعمى، ولا سيما في النهاية المفتوحة التي تمنح القارئ قدرة للتفكير أكثر في مصير هذا الأعمى الذي انهار نظام الرؤية لديه، جراء عدم عمل حاسة البصر بالشكل الصحيح، فتحققت الفوضى لديه.

ركّز القاص ثامر معيوف في هذه القصة على هشاشة الانسان عبر حالتي العمى البصري والعمى الذهني من دون أن يمنحنا أحداثا تفسر لنا تفسيرا منطقيا، ففي الواقعية السحرية يسعى القاص إلى اجتراح الألغاز وراء الأشياء الحقيقية؛ مما يضفي على الشعور غموضا أكثر، ويعد هذا الصنيع السردي أحد أساليب الواقعية السحرية، إذ عمل السارد على تشظي الأحداث، وترويضها في مغامرات مثيرة ، تخوض في المتاهات والأشياء. فضلا عن الغرائبي الذي تجاوز الواقع واحتمالاته في حدث يستحيل حدوثه واقعيا، إذ أدّى هذا الحدث الغرائبي إلى تأكيد التمرد والغضب، فضلا عن دهشة الأفعال السردية وصدمتها لدى القارئ؛ مما زاد النص ثراء دلاليا وجماليا في الآن نفسه.

وفي الغرائبية ذاتها تأتي قصة (سرطانات برية) إذ يقدم لنا السارد الموضوعي أنسنة وترميزا مدهشين ليعطي زخما تأويليا باتجاه الغرابة كما في المقطع السردي الآتي: " **بعد قليل**

عدنا إلى الشارع كأفاع تتجنبها العجلات.. لوّحنا لسراب نجدات مرقت وجلة إلى مصائرها، ورأينا أحزانا في هيئات الذاهبين.. أولئك العزل بعد خساراتهم، محنين كانوا وساهمين.. لوّحنا لهم في هواء انخطافهم، وجمعنا يزداد بغرباء يفدون إلينا بطبائعهم.. فضوليين ومتأففين، يحشرون أجسادهم على ظهور الحاصدات والجرارات، ثم يندغمون في عورة الأفق، بكوفيات تهفهف كالمراوح.. بقيت لنا أصداء تفوهاتهم التي ارتطمت بأجسادنا وهي تموع وتتبخر بعدهم"[٢٧].

وهذه اللامألوفية هي التي تزيح بالمتخيل عن منطقة الجاهزية المألوفة، إلى منطقة التأسيس الواعي عملية خرق القوانين الطبيعة، معتمدا على رؤية الذات للعوالم المحسوسة والمجردة، بوصفها موضوعة مركزية في اشتغال المتخيل من الأساس. فالعجائبي يوجه " القارئ وجهة البحث عن الخارق في النص، فكان ذلك التوجيه ميثاق قراءة يربط بين السارد والمسرود له، ويتواصلان في ضوئه شأنهما معه شأنهما مع غير هذا الجنس الفرعي في السرد. وإذا حضرت المبالغة في النص كان لها هي أيضا دور في إضفاء طابع الخارق عليه، وأساس القبول بهذا الخارق رفض التفسير الاستعاري والالتزام بالمعنى الحقيقي" [٢٨]. وكما بدأ السرد بترنح بين الغرائبي والعجائبي، فقد انتهى بمقطع عجائبي بامتياز: **فجأة رأيت حفرة في الأرض، انفتحت أمامي، فدخلت عبر سلم نظيف لم تمسه قدم، ووقفت أمام منظر لم أشهد مثله.. رجال ونساء، بالغون وشيوخ، واقفون بكامل قيافاتهم في صناديق زجاجية مقفلة، كل واحد منهم على حدى، ينظرون كأنما يتكلم ويتهيئون كأنما ليتحركوا، ولكن لا كلام ولا حركة.. هيئات واقفة في حضور وغياب تامين.. وفي نهاية الرواق المخصص لوقوفهم، كان هناك صندوق فارغ ، ما إن دنوت منه حتى انفتح، ووجدتني أقف أيضا، فائضا بالأفكار التي ترتطم بالزجاج المجكم، وتشع في طريق عودتها إليّ.. ثم ببطء شديد راحت الفتحة الخارجية تضيق، حتى انسدت تماما، وعندئذ غمر المكان نور جديد يتذبذب بين بواطن ألواح الزجاج، والواقفين.. مثلي..**[٢٩].

وهنا يتطابق السحري مع العجائبي في أن الواقع يتعرض لتغيرات مفاجئة بسبب تمظهر ما فوق الطبيعي، والسارد هنا يستغني عن القوانين المنطقية في قص العجيب والمستحيل فـ" ينقلب العالم على عقبيه في هذا النوع من قصص ما فوق الطبيعة، ويختفي الواقع في دهاليز الخيال. إنها عملية تشبه السحر، أي الهروب العنيف باتجاه العدم" [٣٠]. ويعمل السارد على توظيف هذا التحول في خلق الأعاجيب ضمن " دائرة الأدب وليس في عالم الواقع، فليس هناك علاقة بين معرفة الواقع وبين ما يقوم به احد الرواة اللاعقلانيين بإقناع نفسه بان يقوم به من

حيل في هذا المقام يساعد على كشف الحجب ويفشي السر الأعظم " [٣١]. وهذا الأمر يتعلق بالشخوص من حيث ترددهم أو خوفهم او تعجبهم بكلمات تتمظهر حية في جسد النص من مثل (تعجبت، عجيب، أصابني الهلع، ، أصابني الذهول، لم يكن معقولا، غير معقول أبدا....وغيرها) وهذه الكلمات أو الجمل توافرت كثيرا في سرديات ثامر معيوف، ولا أجانب الصواب لو قلت لم تخل قصة واحدة من هذه الكلمات.

وعلى الرغم من الذاتية الطاغية عند السارد في القصتين المعنونين (أغنية الفتى الذي كنته) و(نائمان معا أنا وأنا) من جهة، وانسيابية الأحداث وشفافيتها التي كادت أن تكون فطرية من جهة ثانية، إلا أن كل شيء فيها هش، وكل شيء فيها عميق، وكل شيء لا يخلو تأويله من صعوبة، إذ يختلط الخطأ بالصواب، والمشقة بالرخاء، والحزن بالفرح، والحلم بالواقع، والـ(أنا) بالـ(أنا) وتأخذنا الأغوار النفسية في (أغنية الفتى الذي كنته) للسارد الداخلي – الذي يسرد قصته مع أبيه – في الأحداث وانعكاسها على نظرته لما حوله نحو الركيزة الأساس في تيار الواقعية السحرية، فضلا عن التذكر والتشظي والسرد الذاتي الذي وظفه في أغلب قصصه: "**عين أبي تترصدني كعين باشق**"[٣٢]. ويستمر خيط التذكر بالتأرجح بين وقائع الطفولة، وممارسات الفتى التي تبدأ بفتح عينيه الواسعتين مقلدا أباه، ودهشة الاكتشاف الواسع أمام انحناءة واحدة لنهر دجلة قبل أن يلج المدينة، مبتدئا بالقلعة الأثرية، ثم قره سراي الذي بناه الملك لولو، ومقهى العم مرعي. وتستمر دهشات الفتى كلما اختلس انشغال عيني أبيه عنه، ليبحث بين مئات المرئيات عن هدوء غريب يتسلل إلى أطرافه ويعقد الدهشة على فمه. هذه الصيرورة المدهشة واقترانها بالأشياء الغريبة هي استراتيجية الكتابة عند ثامر معيوف، إذ يوظف التخيّل لتحقيق وظيفة الكتابة السحرية في مقاربة الواقع بكل تفاصيله الصغيرة: " **أتخيل السرداب المظلم الذي يمتد من داخل قره سراي تحت دجلة وأذهب ببصري إلى كنوز القلعة الأثرية التي تعلو هناك عند منطقة تحدّب النهر**"[٣٣]. وهنا نجد أن الأفعال السردية التي ولّدت هذا الوصف هي أفعال سحرية على الرغم من انطلاقها من واقع معقد يمزج الحلم بالوهم، فتتداخل الأفعال، وتشتبك الأمكنة، ويظل النهر الذي تكلم عنه السارد الذاتي بكل ما فيه من عوالم نصيّة الشخصية المؤثرة التي حوّلها القاص من مكان عادي إلى مكان سحري مدهش، في قصة صاغها بلغة تداخل فيها الشعري بالسردي عبر تأثيثها بمجازات واستعارات مشبعة بدلالات لا تنفصل عن سياقها السردي.

وتشاطر قصة (ربّما) هذه القصة من حيث الـ(أنا) التي تقاسمت معه الأحداث والسمات التي تؤشر نحوه الـ(أنا) الثانية، وتتوحد معها في الاعتراضات، والتساؤلات، وأيام المراهقة،

وحفريات وجهه، وسلطتها عليه، وتبادل الأدوار، والمحاذاة لبعضهما، والمصارحات، والأحلام .. وغيرها، ولكن القصتين تختلفان عن بعضهما، إذ جاءت القصة الأولى بالسرد الذاتي، بينما جاءت القصة الثانية بتناوب السرد بين الموضوعي والذاتي .

لقد تشكل هذا الأنموذج السردي في لغة بسيطة تحمل واقعية الكلمة وصورها الشعرية الشفافة في صياغة الواقع ضمن منظور رؤيوي حاد. ورومانسية صارخة، تخفى القاص فيها وراء السارد. وعمل القاص في هذا الأنموذج على خلو التعبير السردي من الإفاضة التي لا تغني الدلالة. وحينما أتت هذه اللغة مسرودة بواسطة ضميري المتكلم والغائب، أتت لتكثف الواقع وتقدمه إلى القارئ بواسطة تراكيب بسيطة ومعقدة في الآن ذاته، ولكنها مدهشة في الإيصال.

أما في قصة (نائمان معا أنا وأنا) فتنطبق عليه كل المقولات التي قيلت في القصة السابقة على الرغم من خصوصية كل قصة في التذكّر والتأمل والتخيّل والحدس والظن والحلم .. وغيرها من المؤثثات السردية التي جعلت السارد يشعر بالغرابة من أن يرى المرء الموت ولا يعرف من أين يجيء الرصاص. وقد وظف السارد في أكثر من سرد التجسيد والأنسنة في تقديم لغة سحرية تتوافق والأحداث التي مرّ بها السارد: " **رحت أقشّر الوقت الداكن لنهارات ثخينة**"[٣٤]. " **انحفر على وجوههم ذهول طائش من حشد حكايتي التي لا تنتهي**"[٣٥]. وقد جاءت اللغة في هذه القصة بشكل مراوغ، لتمهد للقارئ الدخول إلى رؤية مفعمة بالسحر والحلم. فهي تبدأ من واقع يبحث عن فضاء سحري يكتنز الرؤى التي ترتقي إلى فتنة العالم المتخيل، لتصل إلى بهجة الروح المتمردة على العادي والمألوف، وكثيرا ما تشكل هذه اللغة لوحات سردية تتماز بنبض الحياة بوصفها نصا إبداعيا بصريا، ينفتح على عالم نفسي عاطفي (لا سيما أن الأحداث تدور في مصح للمجانين) . عالم يشتغل فيه الترميز بقوة خلاقة، يختزن الدلالات ويسعى إلى ما هو مثير ومدهش، فينقلنا إلى حيّز سردي يحقق التفرد في الصور الآسرة، لتعبر عن حدث نفسي يدغدغ مخيلة القارئ الذي يلتقط تشظي المشاعر، وانبثاث الأفكار.

كما تشاطر قصة (مستويات) تمركز الذات في المسرودين السابقين، إلا أنه جاء بلسان السارد الموضوعي تارة والسارد الذاتي تارة أخرى، والذات هنا أنثوية، مارست كل ما حصلت عليه من ذكريات أمام مرآتها، وهي تتأمل ما ينبض الآن مما كان ساكنا. ويستمر السارد بالتوصيف السحري لتلك الذات التي تنظر إلى بقايا آلاف من قبلات لم تكن موجودة في أي يوم من الأيام على شفتيها المتيبستين وهي ما زالت تردد لازمة تتغير تشكيلا وتستقر تدليلا (إنهم هناك) و (أنهم هناك الآن) أو (إنهم هنا قريبون)، ثم يأتي السرد الغرائبي في وصف الرجال الموزعين على

الأرائك والمناضد والسجاد، ينتظرون فتح فمها، ولكن بعد يأسهم من الكلمات التي انتظروا أن تفوه بها، تحرّكوا وعلا العبوس والابتسامات الجامدة على أقنعتهم. وعلى الرغم من وجودهم جميعا، إلا أنها شعرت بحاجتها الماسة إلى ذلك الغائب السرمدي بالنسبة لها، ويستمر السارد الموضوعي في التشفير وإبعاد للدلالات التي يمكنها أن تقرّب تلك الذات التي سرد سيرتها الغيرية من الواقع الغريب الذي عاشته، لينقلها إلى واقع عجيب في خاتمة المسرود بعد أن حملها الرجل الذي كان يتخيّلها في الرسائل: "**براحتيه المفتوحتين اللتين أخذت أوردتهما تنبض أخيرا ومددها برفق على أوراق صحيفة بائتة، ولفّها بعناية، ثم أنامها داخل حقيبته بمنتهى الرفق والأناة ووعد الأب بأن يعيدها كما كانت دائما.. ثم حمل الحقيبة وغادر البيت**"(٣٦).

لقد أخذ هذا الفضاء يعج أكثر بالتفاصيل العجائبية لتشكل نصية لا معقولة، سواء أكان ذلك في الماضي أو في الحاضر، وفي هروب واضح من الكبت والقهر واللجوء إلى الرفض لكل ما مورس ظلما ضد أنوثة المرأة في اختيار نمط من الحياة التي تعيشها بعيدا عن الإرغام القسري المفروض عليها. وفي لغة مؤثثة بالمجازات والاستعارات والإيحاءات والتلميحات تجيء قصة (الباشتابو الأعزل) الذي تدفأ فيها السارد على نار مكتبته الشاملة ذات شتاء في ثلاثة مشاهد تبدو للقارئ متوالية، ولكنها في الحقيقة متداخلة: المشهد الأول: (هو وهي والبيت القديم) ويبدأ منذ: "**تدفأ وحيدا ووجد نفسه بحاجة إلى تبرئة جسده من تواتره المحتمل فاغتسل، وقام.. هكذا فعل، كأنما نهض محاطا بلعاب أخطائه القديمة التي تشكل نسيجا لماعا وغير حديث، بينما هو عالق في النسيج المرن الذي يأخذ أشكالا لا حصر لها.. عالق وماهر في حفر الأخدود حتى اخترق وخرج وانحرج فوقف أمامها وتخيّل مشهدها الذي مضى، سعى نحوها في الماضي والحاضر والمستقبل.. ولم يجد سبيلا إلا في الخيال**"(٣٧). وهنا اعتمد ثامر معيوف على الاشتغال اللغوي في توصيف الحالة التي سينطلق منها السارد في سرد التفاصيل الحميمية التي تتعلق بعلاقة الراوي مع أخت زوجته التي راودته بتصديق المغامرة، والتي من أجلها كسر التابو الجنسي، وأطرقا على (الغشاوة) معا، وببراءة (مبكرة) أسسا ضالتهما. ويبدأ المشهد الثاني (الخرائط والكلام) بعد أن وجد له مسوّغا للحديث عنها (نظر إليها وتذكر الخرائط) يفرش خرائط البيت الجديد الذي ينوي صديقه مساح البلدية المتقاعد تشييده، البيت الذي تتقلب أشكاله وأحشاؤه بين الليل والنهار من ممرات وصالات إلى غرف، ومن جدران وحواجز إلى أبواب، وبالعكس. لحظتها "**يتخيّل ما يمكن له أن يجري دون أخطاء أو هفوات هذه المصيدة الأكثر نفاذا ودهاء والتي تنوب عن الكلام**"؛ لأن الكلام حسب تعليل الراوي " **يصدم ويعطّل ويدعوها إلى الهرب**".

أما المشهد الثالث (هو وهي والبيت الجديد) فيبدأ مع البيت الكبير والمحير مثل أحجية، دخلاه، فطلب منها أن تسمح بإغلاق الباب فوافقت، ولما عاد وجدها جاثية على المقعد في صدر الغرفة، اقترب وجلس بين ركبتيها، واخذا يرتجفان، ثم يوحد الراوي جسد أنثاه بجسد باشطابيا:

" **يوم كانت لها فتحة في أسفلها تقود إلى الداخل تحتها وتحت دجلة" ويختتم القصة بمناجاتها له في لغة توحي إلى اقترافه الفعل المحرم بإرادتها ورغبتها فيه" قدني إلى قارتي، وأنمني في بيوتي، في كل غرفة من غرفي، واضغط على الأزرار كلها، لا تترك زرا واحدا، واحمل المصباح متوهجا ومستقيما هذه المرة.. وادخل!**"[٣٨]. وهنا شكّلت الأشياء في الفضاء السردي منطلقات سردية، تتوسع عبرها الأحداث وتتشعب، فيتوالد الحكي داخل النص. ولا بد من ذكر ما يخص السرد في هذه القصة قبل الانتهاء من تحليلها، وهو أن السرد "لا يكتفي بنقل الحدث أو تصوير الشخصيات ولكنه غائية في ذاته، تتمظهر خلالها لذة الراوي . وهو يرمي إلى تحقيق أمور عدة في استعمال لغة إيحائية على امتداد الخطاطة الحكائية عنده لغرض رفع مستوى الحدث اليومي والعادي إلى مستوى غرائبي يتفق مع مراميه الفكرية والنفسية"[٣٩]. فالعالم الذي عاشه الراوي (الباشتابو الأعزل) ما هو إلا وهم، وسرده عن الحالات الشّعورية التي عاشها، والأحاسيس التي جرّته إلى الخداع، ليست سوى لعبة إيهاميه، وغير موجود إلّا في الخيال. لقد أوهمنا بواقعية الأحداث، وقادنا إلى منطقة التصديق بمحاولاته المراوغة التي اقترفها، فهو لم يكن مجرّد راوٍ لما جرى من أحداث، وإنّما شخصيّة مشاركة وموجهة للفضاء السردي.

في قصة (جرح الضوء) يتابع السارد شخصية لا اسم لها، ولا يستطيع القارئ تخمين هذه الشخصية إلا بعد الانتهاء من القصة، فمنذ المفتتح النصي وحتى الاختتام النصي يتكلم عن شخصية عاشت بين (قره سراي) والدور الآيلة للسقوط، في سرد متوهج، ومدهش، تضمن ضرورات تعبيرية فرضتها الحاجة في تقديم الجمالي وسط تجاذبات بين المحتوى الفكري والعناصر التي تشكل شعرية السرد. وذلك في صنع أسئلة الشك التي تبحث عن سرد ينفتح على التحولات. ومثل هذه السرديات لا تحدث إلا في ظل علاقة بين الرؤية الحداثية للمؤلف وحداثة السرد في أساليبه التي تنفتح على بنى وأنواع أدبية أو فنية أخر، لإضفاء جمالية على النص السردي، وإيقاظ توجهات معينة عند القارئ تمثل استراتيجية التواصل، فالمكونات القصصية ذات الطابع التقليدي لم تعد تكفي لإيجاد علاقة حضورية في مغادرة التنميط، مما أعطى للمؤلف شرعية البحث عن تقنيات تتلاءم مع مستجدات الواقع المعيش. وهذا ما دعا السارد إلى الاستعانة بالتبئير الذاتي، إذ تجلّى الآخر (بوصفه الـ(أنا) الأخرى إذا جاز التعبير) من خلال الأنا الساردة،

وعليه لا يمكن تمثيل الـ(أنا) الثانية من دون تمثيل الـ(أنا) الأولى في المقام الأول. فسواء انفصل السارد عنه عشرات الأعوام، أو حاذاه في كل مرة، أو كاد يمسكه في مرة من المرات، أو مدّ يده ليساعده متوهما نبض وجوده، أو تذكر كل التفاصيل الصغيرة التي تتعلق بحياته، فإن السارد والشخصية هما ذات واحدة، في ماضيها المستقر، وحاضرها القلق.

ومن التحولات السردية التي شكّلت جدلا واسعا في الدراسات النقدية الحديثة هي توظيف التاريخي في النص السردي، إذ أثارت كثيرا من التساؤلات عن آليات تواصل المتن التاريخي بالكتابة السردية، لا سيما طبيعة التضايف والتقاطع بين المتون التاريخية ذات الخطاب النفعي بوصفها واقعا، والكتابة السردية ذات الخطاب الإمتاعي بوصفها تخييلا. وقد أفاد ثامر معيوف من هذا التوظيف في القصتين المتعالقتين بالعنوان: (بيت الألواح) و (الخروج من بيت الألواح). في القصة الأولى تتقدم أوصاف البوابة الخارجية، وترنحها كأنها جثة مشنوقة، ورائحة الخشب المحروق والخمرة المحلية، ومكتبة آشور بانيبال، وبيت مجازر لتهيئة النصوص، وصوت كلاب لا مأوى لها، وسكارى سائبين يندهشون ويلوذون ببكاء مبهم وهم يرون ما يشبه موت العالم بعيون طافية على الأسى. تتقدم عبر السرد الموضوعي لماض يمثل (المهد) وحاضر يمثل (اللحد): "**نظر إلى العمال الذين يشخرون في الساحة مثل ثيران بعد الحلبة.. ثم اجتاز البوابة التي أدهشته آلامها، فصدمت أنفه رائحة العفن المتسرية من موقع رمي النفايات المتلون بالأخضر والأحمر، فظنّ أمهما يرمزان إلى الفاصلة بين المهد واللحد**"(٤٠). والتوصيف هنا مؤشر فني (سيميائي) اتخذته شخصية مجهولة الاسم؛ لانتهاك التسجيل التاريخي، وتقويض اللغة التقريرية، وابدالهما بتوصيف فني له دلالاته الخاصة به. ثم يتقاطع صوت النسّاخ الأول مع صوت النقار الذي كان مسؤولا عن الحدائق الملكية. ففي مرتكزات سرد ما بعد الحداثة وآليات اشتغاله تعيد المسرودات النصية مسرودات واقعية، وتلتزم القراءة لحظتها بحراكها داخل شبكة جديدة من العلاقات؛ لذا عندما يأتي التاريخ بأي شكل من الأشكال في مسرود نصي، فإنه لا يوظف من أجل إعادة قراءة ما يتعلق بالتاريخ لذاته، وإنما من أجل ربط الماضي بالحاضر عبر القراءات التأويلية، ولا سيما التي تعتمد المعرفية فاعلية قوية في تلك القراءات.

أما القصة الثانية (الخروج من بيت الألواح) فتدور في فضاء نينوى وآثار عظمتها، وبلغة سحرية يصف سلطانها (الماضي) الذي انزلق في (الحاضر)، إذ نهضت جمالية السرد على اللغة بوصفها مادة تشكيله، فاللغة استمدت جمالياتها من تكوينها الذاتي بوصفها أصوات وتراكيب ومجازات ذات طاقة تأثيرية وإيحائية، تجسدت في أفق جمالي جديد. وعلى الرغم من أن السرد

الموضوعي كان من نصيب الافتتاح السردي بضمير الغائب (هو): "**حثّ كاتب الرؤى خطاه نحو الشمال.. كان يئن مثل المدينة التي تتبدد وراء ظهره**"(٤١)، إلا أنه انتقل إلى السرد الذاتي في مناجاة شعرية طويلة نسبيا، تتدفق فيها لغة التداخل الشعري/ السردي بوصفها لغة تعتمد التشبيهات والاستعارات والصور التي يتم توظيفها في نص نثري يستعير من النص الشعري إمكاناته وجمالياته، فيتعامل القارئ مع تلك الموجودات النصية تعاملا شعريا يمنح القصة غنائية مميزة يعلو فيها البوح الوجداني أو المناجاة أو التداعيات أو تشتيت الحاجز بين السارد والشخوص، فتتحول اللغة إلى شعرية تعبيرية تستحضر احتمالاتها الدلالية، في انزياح متداخل بين شاعرية السرد ودلالة الوصف. بعدها يعود السارد إلى السرد الموضوعي بعد جلب صانع تهيئة الألواح والرقم، الصانع الذي نضج عبر مساماته إلى زوجة كبير ضباط رتل العربات الملكية، فتذعن للنجاة المحرمة، وفي أعماقها نبض حار يلسع، وبعد انتشار الريبة قررت الابتعاد لكنها أدركت كذبها كأية مرة سابقة.

وبالحكمة التي ألهمته التخلص من المصائب العظيمة ينهي السارد فضاء سرديا متماسكا لغة ورؤى وتوصيفات مرهفة جاءت أشبه بلوحات تعكس حالات تتشظى على مساحة واسعة من الدال في لعب ترميزي متوتر، وسياق تجريبي يقود القارئ إلى تخليق فاعلية قرائية تعتمد على ترك أفقية السرد وملاحقة عمودية الوصف الدال، وهنا تتحرك باتجاه القول اللغوي وتدفعه إلى تمثيلها في لغة السرد لا لغة الشعر، ولهذا جاءت الجمل في أغلبها فعلية من أجل تتابع الدلالة واندماجها في حركة الحدث مع دقة الوصف، وهذا ما قاد القاص كثيرا إلى الاعتناء بالتفاصيل الدقيقة التي كانت سببا في ذلك الدفق السردي المتماس الذي غيّر التعامل معه النص السردي، وانفتح على مديات أبعد من المديات الداخلية النصية، التي تجسدت فيها التحولات بشكل مذهل.

وتأتي قصة (حفنة ضلالات) بالسرد الموضوعي أيضا، إذ تتعلق الشخصية التي لا اسم لها بالماضي والعودة إليه باستمرار، ذكرى الأنغام والأداءات الجميلة الغاربة، ومناقشة رسالته العلمية، وكتبه، ومشاعره وتمريناته الرياضية في نهاراته التي تجسدت بين شمس تموع ونحاس يتثلج. ويستغل السارد العليم بكل شيء المعلومات التي ضمن تذكّرها من قبل تلك الشخصية، لا سيما ما يدعو إلى السخرية : " **ومرة أخرى وجد نفسه أمام لجنة المناقشة بروبه الأسود الطويل الذي تعفّر بقصره**"(٤٢). وهنا يقلب ثامر معيوف الواقع على لسان السارد، ويجتهد في كتابة سرديّات مغايرة، تظهر فيها الشخصية الإشكاليّة المؤثثة بالانكسارات والخسارات. وهذا لا ينفتح على هذا المسرود فحسب، وإنما ينفتح على المسرودات جميعها، إذ تمارس السخرية حضورها،

فتقود حركة السرد مع دقة الوصف في زخم مشهدي تظهر فيه مهارة القاص ورؤيته في الحالة المراد تصويرها. وهنا لا تقف اللغة عند نقل الأحداث فحسب، وإنما تتعداها إلى أغراض جمالية أيضا، وكل ذلك يتم عبر عين الكاميرا التي استطاعت أن تلتقط هذه التفاصيل دون فائض لغوي. وعلى هذا الأساس، فما جاء من وصف لم يكن تزيينا للقص بقدر ما جاء ضرورة وتفاعلا مع حركتي السرد والحدث، فالتزيين هو أحد العلامات المرضية الهشة، التي لا تقوى أمام التقادم الزمني على الثبات في ذاكرة القارئ، فالمدى البعيد مبتغى كل نص أدبي يؤسس اختباراته القرائية ضمن فضاء البقاء لا الزوال. فاللغة في السرد هي أهم العناصر وأخطرها. وبقدر ما تسهم فاعليتها في خلق إحساسية عالية برشاقة وسرعة إيصال، فإنها تكون وبالا عليها، وتلفظها خارج دائرة السرد عندما تجنح إلى الشاعرية تماما، وهذا ما لم نجده في سرديات ثامر معيوف التي تعتمد على الحركية والمناورة وتقلبات صيغ السرد.

أما قصة (سكان الهلاك) التي حملت المجموعة عنوانه فقد حاز على مفتتح سحري مبهر بدءاً بـ " **انكسرت الظلال الأخيرة لذلك اليوم الفاتن والمحيّر**"[٤٣]. وانتهاءً بـ" **وهم يصعدون الدرجات المرمرية المائعة قبل أن تبتلعهم الصالة هناك**"[٤٤]. يأخذ السارد في توصيف السدنة باللغة السحرية ذاتها، وكيفية غرق (السادن) الثاني في لذة الإثم عبر تمسك زوجة أحد السدنة به على الرغم من الندب والعلامات التي حفرت وجهه، بينما راح زوجها (السادن الأول) يستسلم إلى النعمة الطارئة التي أنقذته من بيع الأشياء المستعملة، وظل (السادن الثالث) يستحضر صورة كل ما يلمّع بين الذهب والنساء. ويضاف إليهم خادم الخرز الأنيق وحركاته السحرية في رصف الخرز. ثم يأتي الوصف العجائبي لصور الغابات المحنطة، والأنهار التي لم تكن موجودة، والساعات التي تدق معلنة أوقاتا أُخر، ثم يصف النساء وشتائمهن ورشقهن الزجاج بالأعواد والعصي، حتى وصلن الصالة، وأفلحن في هزّ الصمت الخائف، وأخرجن الرجال إلى الحديقة المهجورة في مدخل الصالة، وهنا يدخلنا السارد في فضاء عجائبي يخص أولئك الرجال، إذ "**تصاعدت صيحاتهم حتى أفقدتهم الرشد فاندفعوا إلى بقايا الأشجار والأغصان المتدلية وسور الحديقة، وراحوا يتسلقونها، ويقضمون الأوراق اليابسة والخضراء ثم يلوكونها بصوت تنسحق فيه بألم يصيح بين أسنانهم، ويفلت في الجو الطليق العالق بذيل مظلم تحوّل الرجال إلى قرود تتقافز بين الأشجار بحرية وتعبث بكل شيء، بما في ذلك حشمة النساء اللواتي كن محصنات قبل لحظات**" [٤٥]. لتنتهي هذه القصة بالصمت المطبق بعد رحيل النساء إلى المنازل والخرائب والفنادق والغرف الرخيصة أو الفاخرة، وصعود الشركاء الثلاثة إلى الطابق العلوي بعد أن انطفأت

أضواء الصالة، وسقط شيء ما من السطح إلى الحديقة، ونام على شفرات الثيّل الميت. بهذا التشيؤ يختتم السارد غرائبية هذه القصة مع واقعية أدّت فيها سحرها في تحولات سردية تجاوزت المألوف والعادي.

يختتم ثامر معيوف مجموعته السردية بمسرود (نحن) عبر التوظيف الذاكراتي عند شخصية مشوشة الذهن، لا ترى الأشياء إلا عبر ومض خاطف من الضوء الأخاذ يعقبه ظلام دامس كلما عاد صداع الأيام الماضية بما يشبه كرة من الإبر تتدحرج داخل رأسه. تعود به الذاكرة إلى " **الامرأة العجيبة إلى آخر مدى**"(٤٦). التي قالت له بعد فراق طويل : " **العجيب أنني ما زلت أحبك**"(٤٧). والغريب في هذا المسرود هو قدرة السارد على ترابط مشهدين في مقطع سردي واحد، في جدلية الحضور/ الغياب كما في المقطع الآتي في سبيل المثال لا الحصر:

" **فبعد أيام قلائل سأفتح الباب عليها، في غرفة نومها.. في بيت أبويها، لأسمع منها قرار ذهابها الأبدي عنّي.. مجرد اعتراف صغير ألقته بوجهي كما لو أنها تطلب هدنة لن ينتهي أوانها أبدا، وقبل أن أغلق الباب عليها، هناك في غرفة نومها، وفي قلب بيت أبويها، فتحت أمي الباي عليّ، وأنا أكابد متكئا على الوسائد**"(٤٨). وقد تكرر هذا الترابط في أربعة مواضع أُخر. وفي هذه الترابطات السردية، تراوغ اللغة لتعبر عن المعنى المحتجب، في ثنائية الذكورة والأنوثة (هو/ سعاد)، هذه الثنائية التي ظل أحد طرفيها (سعاد) تمارس الرفض والقبول، والتمرد والرضا، والصَّدّ والإقبال مصممة على ألا تحترق بوهج نار البعد، على الرغم من أنها حرصت على أن تظل مخلصة لذلك البعد (الماضي) . كما أن اللغة في هذا الأنموذج السردي لم تكتف برسم اللوحات التشكيلية، وإنما عملت بواسطة قصر، الجملة وفعليتها، من جهة وطول المقطع السردي من جهة ثانية على شحن الحدث بتحفيزات مستمرة، ولاسيما عندما يهيمن الفعل المضارع في السرد.

الاستنتاجات

١- تعد فاعلية الواقعية السحرية المتجدّد في السرد المعاصر من أهم أسباب التحولات السردية المعاصرة، إذ أعادت النّظر في هيكليّة المعمار السردي(الشّخصيّة، الوظيفة السردية، الحبكة، صورة السارد... وغيرها.

٢- للتحولات السردية موقف متكامل من الحياة عبر الفن وإبداعاته؛ فهي تنطلق من حاجة ماسّة إلى التجاوز والمغايرة؛ لذلك فهي تستدعي نضجا في التشكيل (ابتكارا أساليب فنية

عبر تطوير الأدوات السردية الخاصة بكل مؤلف .والتدليل (الرؤى والأفكار والتصورات).

٣- من التحولات السردية التي شكّلت جدلا واسعا في الدراسات النقدية الحديثة هي توظيف التاريخي في النص السردي، إذ أثارت كثيرا من التساؤلات عن آليات تواصل المتن التاريخي بالكتابة السردية، لا سيما طبيعة التضايف والتقاطع بين المتون التاريخية ذات الخطاب النفعي بوصفها واقعا، والكتابة السردية ذات الخطاب الإمتاعي بوصفها تخييلا.

٤- إن الأنموذج النصي الذي تم اختياره (سكان الهلاك) للقاص ثامر معيوف يمثل أنموذجنا الذي يتوافق مع مرتكزات البحث، إذ تختلف فيه الرؤية، ويتنوع فيه التشكيل، عبر تعالق الواقعي بالمتخيّل، المألوف باللامألوف، الشفاف بالغامض. نصوص تدفع القارئ إلى كشف المحمولات الدلالية والتداولية والتأويلية وفق ما تنتجه العلامات اللغوية التي تتعلق بالفضاء النصي بشكل عام، أو وفق ما تقتضيه القراءة من تدخلات تأويلية.

٥- في أغلب قصص المجموعة (سكان الهلاك) تتحول فاجعة السارد الذاتي (كلي العلم) إلى فضاء غرائبي، فيتمكّن من استكناه عالم الماورائيات باعتماده على (تيار الوعي) بوصفه نمطا من أنماط الخطاب المباشر الحر، الذي يسعى إلى الاقتباس المباشر للذهن عبر التركيز في التدفق العشوائي للفكر.

الهوامش

(١) أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة ، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ٢٠١٠: ١٩

(٢) بنية الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة، ياسين النصير، مجلة الاقلام، ع ١١–١٢: ٢٥٦.

(٣) الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠: ٢٨.

(٤) الاستدلال بالأسطورة، ميتافيزيقيا القص وتدمير الحكاية، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام العدد ٥–٧ : ١٣.

(٥) التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، سورية – لبنان – الأردن – فلسطين، د. نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢: ٢٥.

(٦) القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الموسوعة الصغيرة (٣٤٧) ، ١٩٩٠:.٤٦.

(٧) المصدر نفسه: ٤٧ .

(٨) ينظر: فن القصة القصيرة وإشكالية البناء، أ.د خليل أبو ذياب. موقع القصة السورية، http://www.syrianstory.com

(٩) السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، د إبراهيم الكردي: انترنيت . موقع أدباء مصر. http://odabaamasr.blogspot.com_

(١٠) النقد الفني، جيروم ستولينير، ترجمة فؤاد زكريا، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ بيروت ١٩٨٢.: ٣٦٨.

(١١) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة القصيرة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢: ١٣ .

(١٢) التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة، سمير حجازي، مجلة فصول، مج ٢، ع ٤، ١٩٨٢: ١٥٤.

(١٣) البحث عن الهوية السردية، جاسم عاصي، بحث القي في الملتقى الرابع للقصة القصيرة، دورة ((علي جواد الطاهر))، بغداد، ١٧/١/ ٢٠٠٩.

(١٤) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٩٠، د. خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م :٦٢.

(١٥) رواية الأطروحة والرواية المغربية، د. سعيد علوش، مجلة الأقلام، ع ١١-١٢، ت٢-ك١، ١٩٨٦: ٥٨.

(١٦) طبيعة الأدب التجريبي، روبرت شولتز، ت جعفر عبود، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ٣، ١٩٨٠: ٣.

(١٧) أنماط الشخصية المؤسطرة في القصة العراقية الحديثة: ١١.

(١٨) ينظر: ما وراء الرواية ، فكتوريا أورلنكس، ت: سمير الشيخ، مجلة الأديب، ع ٣٥، ٢٠٠٤: ٢٨.

(١٩) النص وما وراء النص، إل. إل. جيمز، ضمن كتاب (اتجاهات في النقد الأدبي الحديث) ترجمة د. محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٩: ٤٨٥.

(٢٠) المصدر نفسه: ٢٠.

(٢١) المصدر نفسه: ٥.

(٢٢) ينظر: السرد وفنتازيا الواقع في سرديات ثامر معيوف، محمد جاسم جبارة، ورقة نقدية مقدمة إلى ندوة (واقع القصة القصيرة في الموصل) مصدر سابق.

(٢٣) سكان الهلاك: ٥.

(٢٤) المصدر نفسه: ١٢.

(٢٥) المصدر نفسه: ١٢.

(٢٦) ينظر: جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٨٩ –

(٢٧) سكان الهلاك: ٨٤.

(٢٨) الغرائبي في الأقصوصة وإشكالية المنهج، احمد السماوي، مجلة الأقلام، ع (٢)، آذار – نيسان، السنة الرابعة والثلاثون، ١٩٩٩: ٢٦

(٢٩) سكان الهلاك: ٩٢.

(٣٠) القصة القصيرة، النظرية والتقنية: ٢٣٩.

(٣١) المصدر نفسه: ٢٣٩.

(٣٢) سكان الهلاك: ١٨.

(٣٣) المصدر نفسه: ٢١.

(٣٤) المصدر نفسه: ١١٥.

([٣٥]) المصدر نفسه: ١١٤.

([٣٦]) المصدر نفسه: ١١١.

([٣٧]) المصدر نفسه: ٣١.

([٣٨]) المصدر نفسه : ٣٧.

([٣٩]) فنتازيا سرديات ثامر معيوف، جاسم جبارة، مجلة موصليات: ٦٨.

([٤٠]) الشرط التاريخي وايحاءات الغيرية في رواية (الأمير) لواسيني الأعرج، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، ديسمبر، ٢٠١١: ٤٨.

([٤١]) المصدر نفسه: ٥٣.

([٤٢]) سكان الهلاك: ٦٥.

([٤٣]) المصدر نفسه: ٩٤.

([٤٤]) المصدر نفسه: ٩٤.

([٤٥]) المصدر نفسه: ١٠٠.

([٤٦]) المصدر نفسه: ١٢٠.

([٤٧]) المصدر نفسه: ١٢١.

([٤٨]) المصدر نفسه: ١٢٢.

المراجع

١ – الكتب

١– أنماط الشخصية الوسطرة في القصة العراقية الحديثة، د. فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٠.

٢– البحث عن الهوية السردية، جاسم عاصي، بحث القي في الملتقى الرابع للقصة القصيرة، دورة ((علي جواد الطاهر))، بغداد، ١٧/١/ ٢٠٠٩.

٣– تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠– ١٩٩٠، د. خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م .

٤– التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، سورية – لبنان – الأردن – فلسطين، د. نعيم اليافي .اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢..

٥– جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

٦– الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠.

٧– السرد وفنتازيا الواقع في سرديات ثامر معيوف، محمد جاسم جبارة، ورقة نقدية مقدمة إلى ندوة (واقع القصة القصيرة في الموصل) مجلة موصليات، ع ٢١، آب ٢٠٠٨.

٨– سكان الهلاك، ثامر معيوف، منشورات مديرية تربية نينوى، رقم (٤٠) لسنة ٢٠١١.

٩– القصة العربية والحداثة، د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، الموسوعة الصغيرة (٣٤٧) ، ١٩٩٠.

١٠– القصة القصيرة، النظرية والتقنية، انريكي اندرسون امبرت، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠.

١١- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة القصيرة، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ١٩٩٣.

١٢- النص وما وراء النص، إل. إل. جيمز، ضمن كتاب (اتجاهات في النقد الأدبي الحديث) ترجمة د. محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ٢٠٠٩.

١٣- النقد الفني، جيروم ستولينير، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ بيروت ١٩٨٢.

الدوريات

١- الاستدلال بالأسطورة، ميتافيزيقيا القص وتدمير الحكاية، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، ع ٦-٧ ، السنة الثلاثون ، ١٩٩٦.

٢- بنية الجملة الاستهلالية في القصة القصيرة، ياسين النصير، مجلة الاقلام، ع ١١-١٢، ١٩٨٨.

٣- التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة، سمير حجازي، مجلة فصول، مج ٢، ع ٤، ١٩٨٢.

٤- رواية الأطروحة والرواية المغربية، د. سعيد علوش، مجلة الأقلام، ع ١١-١٢، ت٢-ك١، ١٩٨٦.

٥- الشرط التاريخي وايحاءات الغيرية في رواية (الأمير) لواسيني الأعرج، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، ديسمبر، ٢٠١١.

٦- طبيعة الأدب التجريبي، روبرت شولتز، ت جعفر عبود، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ٣، ١٩٨٠.

٧- الغرائبي في الأقصوصة وإشكالية المنهج، احمد السماوي، مجلة الأقلام، ع (٢)، آذار – نيسان، السنة الرابعة والثلاثون، ١٩٩٩.

٨- ما وراء الرواية ، فكتوريا أورلنكس، ت: سمير الشيخ، مجلة الأديب، ع ٣٥، ٢٠٠٤.

٩-الأنترنيت

١- السرد الروائي وتداخل الأنواع، نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، د إبراهيم الكردي: انترنيت . موقع أدباء مصر، http://odabaamasr.blogspot.com

٢- فن القصة القصيرة وإشكالية البناء، أ. د خليل أبو ذياب. موقع القصة السورية، http://www.syrianstory.com

References

1- books

2 - Alostra personal patterns in the modern Iraqi story, d. Faraj Yassin, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2010.

3- The Search for Narrative Identity, Jassem Assi, a research presented at the Fourth Short Story Forum, session ((Ali Jawad Al-Taher)), Baghdad, 1/17/2009.

4- Introduction to the structural analysis of the short story, Roland Barthes, translated by Munther Ayachi, Center for Civilization Development, Beirut, 1993.

5- The overlap of genres in the Egyptian short story 1960-1990, d. Khairy Doma, The Egyptian General Book Authority, 1998 AD.

6- The artistic development of the form of the short story in modern Levantine literature, Syria - Lebanon - Jordan - Palestine, d. Naim Al Yafi. The Arab Writers Union, Damascus, 1982.

7- Gerald Prince: Narrative Dictionary, translated by: Mr. Imam, Merritt for Publishing and Distribution, Cairo, 1st Edition, 2003.

8- The New Sensitivity in the Arabic Novel, Adwar Al-Kharrat's Narratives as a Model, Arab House for Science Publishers, 2010.

9- Narration and Reality Fantasia in the Narratives of Thamer Mayouf, Muhammad Jassim Jbara, a critical paper presented to the symposium (The Reality of the Short Story in Mosul) Mosuliyat Journal, p. 21, August 2008.

10- Residents of Hell, Thamer Mayouf, Nineveh Education Directorate Publications, No. (40) for the year 2011.

11- The Arab story and modernity, d. Sabri Hafez, House of General Cultural Affairs, Baghdad, Small Encyclopedia (347), 1990.

12- The short story, theory and technique, Enrique Anderson Ambert, translated by: Ali Ibrahim Ali Menoufy, revised by Salah Fadl, Supreme Council of Culture, Egypt, 2000.

13- The text and beyond the text, L. The. James, in the book (Trends in Modern Literary Criticism), translated by d. Muhammad Darwish, Al-Mamoun House for Translation and Publishing, Baghdad, 1, 2009.

14- Art Criticism, Jerome Stolliner, translated by Fouad Zakaria, the Arab Foundation for Studies and Publishing, 2nd Edition, Beirut, 1982.

periodicals

1- Inference by legend, the metaphysics of storytelling and the destruction of the tale, d. Muhammad Saber Obeid, Al-Aqlam Magazine, 6-7, the thirtieth year, 1996.

2- The structure of the introductory sentence in the short story, Yassin Al-Naseer, Al-Aqlam Magazine, vol. 11-12, 1988.

3- The sociological interpretation of the prevalence of the short story, Samir Hegazy, Fosoul Magazine, Vol. 2, v. 4, 1982.

4- Thesis novel and the Moroccan novel, d. Saeed Alloush, Al-Aqlam Magazine, vol. 11-12, vol.2-K1, 1986.

5- The historical condition and the allusions of altruism in the novel (The Prince) by Waassini Al-Araj, Al-Tawasul magazine, Badji Mokhtar University, Annaba, December, 2011.

6- The Nature of Experimental Literature, Robert Schultz, T. Jaafar Abboud, Journal of Foreign Culture, v. 3, 1980.

7- Al-Gharabi in the story and the problematic of the curriculum, Ahmed Al-Samawi, Al-Aqlam magazine, p. (2), March - April, the thirty-fourth year, 1999.

8- Beyond the Novel, Victoria Orlinks, T: Samir Al-Sheikh, Al-Adeeb Magazine, p. 35, 2004.

- The Internet

1- Narrative narration and the intersection of genres, models from the contemporary Egyptian novel, Dr. Ibrahim Al-Kurdi: Internet. Egypt Writers website, http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_4367.html.

2 - The art of the short story and the problem of construction, a. Dr. Khalil Abu Diab. The Syrian Story website, http://www.syrianstory.com/comment3.htm