جمهورية العراق
وزارة التعليم العاليّ والبحث العلميّ
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية-الدراسات العليا

القصةُ القصيرةُ في العراق
-تحولاتُ الرّؤيةِ وآلياتُ البناء-
دراسةٌ في مشروعِ (المختاراتِ القصصية).

أطروحة مقدّمة

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية- جامعة ديالى

وهي جزءٌ من متطلبات نيل درجة الدكتوراه

في فلسفة اللغة العربية وآدابها (تخصص أدب)

من قبل الطالبة

حوراء عمار سعدي عيسى

بإشراف

أ. م. د خالد علي ياس

١٤٤٧ هـ ٢٠٢٦م

الفصل الأول

تحولات الرّؤية القصصية:

توطئة:

- المبحث الأول : الرّؤية الواقعية (محاكاة خارج النص).
- المبحث الثاني: الرؤية المتخيّلة (محاكاة نصيّة).

توطئة:

تنبثق الرّؤية القصصية من موقعها الجدلي بين الواقع وتمثيله، فهي ليست مجرّد مرآة عاكسة للأحداث، بل آلية إبداعية تُعيد إنتاج العالم عبر وعي القاص وتحيّزه المعرفي والجمالي، فالواقع في النص القصصي لا يُقدَّم مادة خام، بل يُعاد صياغته في بنية سردية تحوّله من واقعة إلى خطاب، ومن حدث إلى دلالة، عبر شبكة من الرموز والإحالات التي تُحوِّل التجربة المعيشة إلى بناء لغوي متخيّل، وهنا تتداخل حدود التوثيق مع حدود التأويل؛ إذ يتحوّل النص إلى مساحة اختبار للمعنى، لا لتكرار الواقع بل لإزاحته، وكشف طبقاته الخفية، واستدعاء ممكناته المغيّبة، بهذا المعنى، تصبح الرؤية القصصية موقفًا فلسفيًا من الوجود، يشتغل على المسافة الفاصلة بين ما كان وما يمكن أنْ يكون، ليخلق نصًّا يشتبك مع العالم لا بوصفه واقعًا جامدًا، بل بوصفها مشروعًا مفتوحًا لإعادة التخيّل وإعادة الكتابة، أي أنَّها تختزل دلالات تعطي رؤية واضحة ودقيقة عن الواقع ((التي تجعل منه موضوعاً لها لا تقلد الواقع بل تخلقه من جديد، فالمؤلف القصصي لا يتناول شخصية واقعية يصفها في اقصوصته ولا يسرد حوادث واقعية حدثت في عالم الواقع مهما تكن كذا من غرابتها وشذوذها. بل هو يستعين بخياله على خلق شخصية يمكن أنْ توجد في هذا العالم الواقعي ويمكن أنْ تحدث لها هذه الحوادث))[١]، إذن أنَّ رؤية القاص تتحدد عن طريق تلك المؤثرات التي لا تكون أشبه بالمرآة العاكسة للواقع بكل حذافيره، وهذا ما اعتقده ماشيري بقوله: ((إنَّ صورة الواقع كما تمثلها في مرآة النص لا ينبغي البحث عنها في الواقع، بل في الشكل الذي تمَّ رسمه داخل المرآة))[٢]، أي أنَّ النص يظهر لنا ايديولوجيته الخاصة، وهنا نستذكر قول لوكاش عن التفريق بين ((إيديولوجية الكاتب بوصفه إنساناً، وإيديولوجية كتاباته التي لا تخضع إلَّا لمنطق

(١) نزعة الحداثة في القصة العراقية، د. محسن جاسم الموسوي، المكتبة العالمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، د ط، د ت: ٤٦.

(٢) النقد الروائي والايديولوجيا/ من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجية النص الروائي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م: ٢٦، وكذلك ينظر: الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية: ٨٠.

الكتّاب ونسج الدلالات))[١]، ويجب التأكيد على حقيقة جوهرية وهي في أغلب نتاجاتنا الأدبية، وهي أنَّ معظم النصوص تحمل أيديولوجية معينة، معلنة أو مضمرة، ويظهرها الكاتب بشكل صريح أو مضمر، بوعي أو بدون وعي، مما يجعل من الغياب دليلاً مثل الحضور، ومن خلال ذلك يمكننا استكشاف فكر الكاتب عبر مرجعيات ثابتة، تشمل النصية/ المحايثة، والموضوعية/ الواقعية، مما يعكس سوسيولوجية التعارض والتفاعل القائم بين النص والواقع[٢].

ونشير إلى أنَّ القصة القصيرة شغلت فكر القاص بالقضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية التي عبّر عنها برؤيته محاولاً نقدها واصلاح المجتمع عن طريقها كاشفاً عن الوعي السائد في تلك الثقافة، لكن في الوقت نفسه نجد القاص مغموراً بالرؤية التقليدية المرتبطة بالدين والسياسة، فيخضع لمعترك الصراع الفكري، أي أنَّنا نجد القاص في علاقة ديناميكية غير متوازية وغير متحررة من القوانين الصارمة التي فرضتها الثقافة العربية، وهذا يرتبط بعدم استيعاب القاص للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، بين السلطة والايديولوجيا، وعدم قدرة البعض على الرفض للواقع الطبقي والسياسي الذي يرافقه رفض للفكر والاخلاق التي يفرزها الواقع، أي انفصال بمعنى الرفض الصريح الذي تتخذه الذات ضد السائد في المجتمع، وتعبيره عن أزمة ذات **وجهين: أحدهما** تتعلق بالانتماء الطبقي، **والثانية:** العلاقة المتأزمة مع المجتمع والرغبة في الانسلاخ منه، فكلما تفاقم هذا الحاجز تفاقم شعوره بالعدمية في ذهنه وأفكاره، مما يجعل ثيمات قصصه متناقضة، ترتبط بالنقد الاجتماعي الساخر والواعظ في الوقت ذاته، فالتناقض هنا هو موقف وممارسة

(١) الواقعية في الأدب، بودربالة الطيب– جاب الله السعيد، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير، بسكرة، عدد ٧، ٢٠٠٥م: ٥٥.

(٢) ينظر: ايديولوجية الخطاب السردي/ قراءة نقدية في قصص (قلعة الحاج سهراب لهشام الركابي، (بحث): د. خالد علي ياس، مجلة ديالى/ ٢٠١٦م، جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية: ١٣٧.

يمارسها القاص نتيجة الصراعات الفكرية والطبقية الثقافية التي تبناها معظم الأدباء والقاصين، وعلاقتهم بعسف السلطة ووعيها الزائف، فشكّلت قصصهم قلقاً إنسانياً[1].

إذن يمكننا القول إنَّ الرؤية القصصية أصبحت مشروعًا مفتوحًا لإنتاج المعنى، يشتبك مع الواقع بوصفه فضاءً للتأويل المستمر، لا كيانًا منغلقًا، ليجعل من السرد أداةً لفهم العالم بقدر ما هو أداة لإعادة اختراعه.

(١) الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية: ١٣-١٩.

المبحث الأول:
الرؤية الواقعية (محاكاة خارج النص).

لقد شغلت الواقعية حيزاً كبيراً في منتصف القرن التاسع عشر؛ إذ هيمنت على الساحة الأدبية وذلك نتيجة التحولات والانقلابات السياسية والاجتماعية، وعند تتبع هذا المصطلح نجده قد اتسّعت دلالاته، وقد أظهرت الدراسات النقدية مفهومها بأنها تعنى بمشكلات المجتمع ومعتقداته وتقاليده[١]، فالواقعية الأصيلة لا تصوّر الإنسان والمجتمع من منظور مجرد أو ذاتي فقط، بل تقدّمهما في حركتهما الكاملة وبصورة موضوعية؛ إذ تركّز على إمكانية إبراز الشخصية، إلى جانب تصوير الحياة المستقلة للأفراد وعلاقاتهم المتبادلة، وهي لا تعني بأي حال من الأحوال رفض التنوع في ارتباطه بالحياة المعاصرة أو إنكار ديناميكية الطباع والحالات النفسية، فما تعارضه الواقعية في جوهرها، هو أن تؤدي المبالغة في التركيز على اللون والسمات المؤقتة إلى تفكيك وحدة الإنسان والتأثير على الطابع النموذجي الموضوعي، سواء فيما يتعلق بالأشخاص أو بالمواقف[٢]، ومنه نقول بأن توجه الأدب نحو الواقع في القرن التاسع عشر، جاء نتيجة لهيمنة العقل والعلم على ذلك العصر؛ إذ أصبح عالماً قائماً على مبدأ السببية، وخالياً من المعجزات[٣]، فالواقعية الأدبية ((هي تصوير المبدع للإنسان والطبيعة في صفاتهما وأحوالهما وتفاعلهما، مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية، ضمن إطار الواقعي المألوف، أنه لا يشترط فيه الأمانة والصدق في النسخ بل كل ما يشترط فيه الصدق الفني وبهذا يتحول إلى فنان مبدع لا إلى نساخ أو كاتب تقريري))[٤]، وقد بيّن صلاح فضل المبادئ أو الأسس التي تقوم عليها الواقعية التقليدية في قوله:

---

(١) ينظر: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية، رشيد بو شعير، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٦م: ٧.

(٢) ينظر: بلزاك والواقعية الفرنسية، جورج لوكاش، ترجمة: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٥م: ١١.

(٣) ينظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠م: ٣٧.

(٤) المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، عبد الرزاق الأصفر، اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ١٩٩٩م: ١٣٣.

((أنَّ الواقعية ترفض الإغراق في الخيال والإسراف في أوهامه المجنحة، وترفض المجازفة والرمزية، والأسلوب المصفى الرفيع الذي ينتهي إلى التجريد والتوهيم أو يصب في مجرد حلى لفظية منمقة، ومعنى هذا أنَّ الواقعية لا تهتم بالأساطير، كما ترفض غير المحتمل وما يحدث بمحض الصدفة ولا ترحب بالعجائب))[١]، أي نحن أمام مبدع يعنى بـ ((ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره تصويراً فوتغرافياً حرفياً، وإبعاد عناصر الخيال المجنح وتهاويله، ويقصد به أحياناً أخرى الحيادية أو الموضوعية الصارمة))[٢]، أي اتجاه القاص نحو قضايا المجتمع مجسداً وعيه الجمعي[٣]،وهنا ينبغي الإشارة إلى طبائع البشر الذين ينقسمون إلى واقعيين ينغمسون في الواقع ومشكلاته محاولين إصلاحه، أو إلى مثاليين يحلقون بعيداً عن الواقع في عوالم أسطورية وهمية خيالية أي أنْ تتسع الهوة بين عالم الحقيقة والخيال، فتبدأ المغامرة نحو الكشف عن مضامين رؤيوية جديدة تتمظهر في ظلّ تفاعل تجارب الحياة وتأثيرها على القاص، أي بمعنى أنْ يعبّر القاص عمّا في داخله من صراعات أو مكنونات رغبة منه في إصلاح هذا الواقع أو الثورة عليه، محاولاً إعادة بناء واقع جديد[٤]، فالقاص يقف أمام **واقعين، الأول:** منهما حقيقي يدركه وينتمي إليه الناس، **وآخر:** وهمي ومجهول ناتج عن تأزم علاقته بالمجتمع يتسم بالعبثية واللامعنى مما يؤدي إلى فقدان الشعور بالانتماء للمجتمع والانسلاخ منه[٥]*، فنحن أمام علاقة جدلية تمثل اتصال وانفصال مع الواقع الحقيقي إلى واقع آخر يمثل رؤية القاص

(١) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي: ٣٧.

(٢) الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية: ٧

(٣) ينظر: الواقعية الاجتماعية النقدية في القصة العراقية، مؤيد الطلال، دار الرشيد للنشر، العراق، د ط، ١٩٨٢م: ١١، وينظر: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، لوسيان غولدمان، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م: ٢٣٤.

(٤) ينظر: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية: ٨

(٥) ينظر: الرواية والواقع، تأليف: كولدمان/ ساروت/ روب كرييه/ مويلو، ترجمة: رشيد بنحدو، عيون المقالات– دار قرطبة، البيضاء، ط١، ١٩٨٨م: ١٢.

*وهذا ما سنتحدث عنه في المبحث الثاني.

التي تحددها ثقافة المجتمع وعلاقته بها، لذلك نجد ارتباط القصة القصيرة بالواقع ومشكلاته وذلك لأسباب وعوامل فنية وسياسية واجتماعية، حضارية وثقافية، بالإضافة إلى رغبة القاص في محاكاة الواقع[١]. هذه المبادئ والقوانين تسعى إلى خلق تجارب أدبية تعكس الواقع والقضايا الإنسانية.

ولعل من أهم النصوص القصصية التي تنتمي رؤيوياً إلى الواقعية ومفاهيم الرؤية السوسيولوجية قصص **(عبد الملك نوري، وغانم الدباغ)** ويعدان من أبرز الكتّاب الواقعيين في المرحلة التي ظهرا فيها، فقد عبّرا عن القضايا الواقعية الاجتماعية ونقدها؛ وعن هموم الفرد العراقي سواء كان مثقفاً برجوازياً أم نموذجاً مسحوقاً من الجماعات المغمورة وعن قضايا المجتمع، وتجسّيد الصراع الطبقي، تعبيراً عن الهموم المكبوتة نتيجة تراكم الاحباطات، والأزمات السياسية والاجتماعية والثقافية[٢]، فلكل قاص رؤيته الخاصة نتيجة رواج مفاهيم مختلفة في الحياة وما طرأ عليها من أزمات وتناقضات،

إذن وفي إطار هذه المفاهيم نقف أمام قصص جسّدت الصراعات والأفكار على مستوى المضمون بطريقة معلنة أو مخفية، أي نحن أمام قصص عكست الواقع العقيم الذي يمكن وصف أثرهْا على القاص بأنه مأساوي مضطرب في ظل التحولات التي شهدتها الحياة. **ولكن كيف يمكن تحديد أثر الواقعية في قصص نوري والدباغ؟ وهل ظهرت قوانينها المعروفة عبر هذه القصص؟** وتأسيساً على ما سبق نجد أنَّ قصة **(فطومة) للقاص (لعبد الملك نوري)** قدمت رؤية سوسيو ثقافية؛ إذ تكمن رؤية العالم من البُعد الثقافي الاجتماعي للشخصيات، وقد رصدنا ذلك من خلال:

((سيأتي غداً مع شروق الشمس، سيأتي منصور ومعه خير كثير..
وهل رأيته، بالذات، عمّاه؟ ..

---

(١) ينظر: ملامح النثر الحديث وفنونه، عمر الدقاق وآخرون، دار الاوزاعي، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٧م: ٢٤٤-٢٥١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٩

بعيني هاتين.. فليطفئهما الله إن كنت كاذباً.

وماذا قال لك؟

أوصاني أن أقول لك أنه آت مع شروق الشمس غداً.

آه غداً.. مع شروق الشمس.. غداً))[1].

يعبّر النص عن بؤرة مركزية وهي فكرة الغياب والحضور المؤسس لطبيعة الصراع بين (الرجل والمرأة)، فقد جاء الاستذكار بناءً على التمايز البيولوجي والصراع الأزلي بينهما، فتغدو شخصية (فطومة) معادلاً موضوعياً للمرأة الريفية وما تعانيه، ليبتعد عن الواقع ويشير إليه من خلال ما يعادله، ليكون الجزء بمثابة الكل[2]، لإبراز آفات المجتمع الذكوري وتقاليده البالية، ويشكّل زوجها (منصور) معادلاً موضوعياً للرجل بوصفه السلطة الأعلى، ثمَّ يتدفق السرد إلى الأمام، ليقارب موعد اللقاء، فتبدأ شخصية فطومة بمونولوج داخلي مع ذاتها تستذكر أياماً بدونه ذهبت، وهذا الاستذكار يكشف عن تماهي جراح الزوجة، فيجعلها في صراع مع الأسى: **((خمسة عشر عاماً.. آه يا ظالم.. لا مكتوب.. لا كلمة.. ولا رسول.. حي، ميت؟ لا أحد يدري.. أين قضيت كل هذه السنوات، لم تسأل عن حرمتك، عن أطفالك، عن بكرك التي ماتت.. تغربت هكذا وحيداً مشرداً في البلدان.. تركت كوخك، أهلك وعشيرتك، أين يا خائب، أين قضيت كل هذه السنوات، في أي غربة.. في أي دارة، وفي أي مكان؟ آه نسيتنا يا منصور.. نسيتنا كل هذا العمر الطويل، ولم ننسك أبداً..))**[3]، هذه الرؤية آتية من أعماق الذات الضائعة، فالذات أصبحت في حالة من الذهول ممزوجة بين الوعي واللاوعي، وهي تسير نحو ضياع وتشتت العائلة، في عالم ممتد، ثم تشيد صاحبة الصوت (فطومة) بحوارها الدرامي المنولوجي الذي ينهض

---

(١) الفانوس الأخير، عبدالملك نوري، مختارات قصصية، دراسة واختيار صالح زامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م: ٨٨-٨٩.

(٢) ينظر: المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً، (بحث)، د. عناد غزوان، دراسة في مجلة الأقلام، العدد ٩، ١ سبتمبر ١٩٨٤م، وسيتمظهر المعادل الموضوعي بشكل اكبر وأكثر مع النصوص ذات الرؤية الرمزية.

(٣) الفانوس الأخير: ٩٠.

عليه المشهد السردي، ومن ثمَّ تمنح هذه الرؤية دلالة اجتماعية تتجسد بنظرة الرجل إلى المرأة في المجتمع الشرقي، لنصل إلى نتيجة حتمية، بأن الحياة التي تعيشها المرأة حياة يحتضنها القهر والألم:

((تعالي اغسلي رجليّ، هاتِ الماء...

وتتلكأ في مشيتها عمداً، ثمَّ تربض عند قدميه بتراخ، فيتناول القدر من الأرض بعنف، ويقذف الماء في وجهها، وترتعش النسائم فوق صدرها المبتل، وتعروها رعدة باردة.

اصبر؟ هكذا اصبر يا ابنة الكلب.

ويركلها ركلة قوية... دنت ساعتها..))[1]، توالدت لنا صورٌ افرزت لنا سيادة الرجل بعدَّه البنية الكلية في المجتمع والمرأة جزء منه هامش ضعيف، ثمَّ يقارب القاص في رؤيته للواقع بين العادات الاجتماعية والتقاليد، ومركزية الرجل في المجتمع ونظرته إلى المرأة التي تنجب بناتاً، فوصفها: **((لعنة ثالثة، يا أم اللعان، هه.. هذا بطنك القذر لا يحمل غير الإناث، وتذهب (أم اللعان) في القرية مثلاً سائراً))**[2]؛ إذ إنَّ نقطة اللقاء تمثل إنكاراً ورفضاً لسمة البراءة من المولود الجديد (البنت)، وعلى هذا الأساس تمكّنت الذات القاصة من خلق مناخ موازٍ للرؤية الاجتماعية، بغية تسليط الضوء على أزمة المرأة، واستنطاق المسكوت عنه، والظلم الذي تعانيه في المجتمع، **((أم اللعان تعالي أسألك سؤالاً.. ويشدها من ردنها بعنف..**

دعني.. دعني..

اخبريني، إذا بليت النعل ماذا يصنع بها صاحبها؟

لا اعلم.

بل تعلمين جيداً، إنه يجب انتعال أخرى جديدة.

أتريد أن تتزوج يا خائب؟

---

(١) الفانوس الأخير: ٩١-٩٢.

(٢) المصدر نفسه: ٩٣.

ولم لا...))[1]، يومئ هذا المقطع إلى التقابل الضدي بين الرجل والمرأة، للخروج برؤية واقعية إيحائية تؤكد على استمرارية المأساة والمعاناة التي تكابدها المرأة، وقد أبرز الحوار التمايز الطبقي بين المستويين، فالإشارة إلى رمزية الانتعال، ترمي إلى التأكيد على فكرة ذكورية مرسخة في المجتمع، أي أنَّ مصير المرأة في الماضي والحاضر والمستقبل، وفي المقابل تظهر المرأة على أنَّها كائن ضعيف، في ساحة الصراعات بين نقيضين (الرجل والمرأة أو الخير والشر)، وفي مسعى دائري للعودة إلى المشهد الذي تظهر به المرأة كائناً ضعيفاً لا يقوى على الانفصال بسبب التشتت والانقسام فضلاً عن نظرة المجتمع، **((كم مرة قلنا لك يا ابنتي، اقنعي بما كتب لك الله، وابقي عندنا..**

لا.. يا أبي.. لا استطيع.. ويثور أخوها راعداً:

لا تستطيع، لا تستطيع انظر إلى ذراعيها، إلى فخذيها. إنها تحب الضرب، إنها تحب منصور، إنها لا تقدر أن تفارقه لحظة واحدة))[2]، وهنا تكشف لنا فطومة عن منطلقاتها الوجودية ورؤاها، وما أسند إليها من أدوار في الحياة، وبيان التضحية التي تقدمها المرأة تنطلق من التاريخ والواقع المعاش في مجتمع جعلها هامش وضحية للواقع البشع، فأنَّ وضعية المرأة داخل مجتمع تحكمه ثقافة ذكورية، حيث تُصوَّر المرأة وفق أنماط تقليدية تجعل وجودها مرتبطًا براحة الرجل بوصفه مركز القوة، ومن هذا المنطلق، تحظى صورة المرأة بعناية خاصة، فهي تعكس موازين القوى المجتمعية، التي تضع المرأة في موقع الأضعف ضمن بنية اجتماعية تكرّس الهيمنة الذكورية؛ إذ يُنظر إلى الرجل باعتباره الأصل والأساس، كما تتداخل هذه التراتبية الجندرية مع تراتبية اجتماعية أوسع، فتكرّس سيادة الغني على الفقير، والقوي على الضعيف، والحرة على الأمة، والولود على العاقر، والمتزوجة على المطلقة أو الأرملة، مما يعكس سلّم القيم السائدة في المجتمع[3]، وهذا ما يجعلها في حالة

(١) الفانوس الأخير: ٩٤-٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ٩٦.

(٣) ينظر: الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية: ١٥٠.

انقسام وصراع مع الحياة الذي يسبب الضياع والتلاشي، لتكشف عن انحسار آفاق المجتمع تجاه المرأة، ومشكلاتها وما تحمله من أوجاع، وأنَّ الغوص في أعماق المرأة (فطومة) يجعلنا ندرك حجم القلق والخوف، الذي أسفر عن الاغتراب والصراع الذاتي الذي تعانيه، وهذا واضح في لقائها مع منصور بعد غياب خمسة عشر عاماً: ((**إيه فطومة كيف حالك؟ (...) ويشرع منصور بتقديم أفراد عائلته الجديدة: هذه أختك ناصرية أم الولد، وهذا خادمك جسام، وهذا ياسين، وهذه سعدية، وهذا الشيطان الصغير محمود.. اذهبوا.. اذهبوا.. سلموا على فطومة. وبينها يتهافت الولد على يديها لتقبيلها، ترفع عينيها المخضلتين وتنظر إلى السماء..**))[1]؛ إذ عكس القاص فكرتين، **الأولى** منهما: الصبر الذي ينبثق منه النتيجة الحتمية **للفكرة الثانية** التي تتمثل بالخيبة والانكسار، فالمشهد السردي وضّح مكابدة وصراع المرأة مع ذاتها أولاً، والآخر (الزوج) ثانياً الذي يشكّل السلطة الأعلى في المجتمع، فقد جسّدت نظرتها إلى السماء ضعف المرأة صمتها وصراعها مع ذاتها أولاً، والرجل ثانياً،، وقد أكّد إبسن أنَّ الزواج البرجوازي يحمل في جوهره جانبًا من الطوباوية، إذ إنه في النهاية، يمجّد "التمرد الروحي" للمرأة التي تفتقر إلى أي دور اقتصادي داخل إطار الزواج البرجوازي، فهو يرى أن استعباد المرأة وتضحياتها في سبيل تحقيق الرجل لذاته يمثلان العائق الأساسي أمام هذه الحرية، التي يعتقد أنها ممكنة، على الأقل، بالنسبة للرجال[2].

وإذا انتقلنا إلى قصص **القاص (غانم الدباغ)**، لا يكاد يختلف الأمر كثيراً عنده، فقد عاصر (عبدالملك نوري) ومن جيله نفسه، ففي أحيان كثيرة نجد أنَّ قصصه اقترنت بالمشكلات الاجتماعية والسياسية، لتتسم بسوداوية مليئة بالمتاعب، نتيجة التأزم النفسي والاجتماعي، ولو تمعنا النظر في قصة **(زوجة أبي)**، نجد أنه عالج فيها مشكلة اجتماعية، تتمثل بسيادة السلطة الأعلى الرجل، بعدَّه المؤسس لها،

---

(١) الفانوس الأخير: ١٠٠.

(٢) ينظر: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، جورج لوكاش، ترجمة: هنرييت عبودي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت: ٤١.

((جلس أبي على تخته الخشبي لصق الشباك وبصق باتجاه الزقاق وقال لأمي التي كانت تصنع طبق الأكل أمامه: أنا سأثرد... ودعي البرغل لكما
قالت بحس الجارية: لكن لماذا لا تذوقه..؟ ولو لقمة واحدة..
حدق بعينين ناريتين- كنت أخشاهما- وقال: قلت لا.. يعني لا.. وبس..
(...)
قبل أن يبدأ الأكل ارتفع من الغرفة الأخرى- تحتنا- صوت أختي الصغرى من زوجة أبي، في احتجاج: ماما.. ماما.. أريد برغلاً.. ما أكل إلَّا برغلاً..
(...)
قال أبي: أعطها صحناً..
ردت وهي تدفع بالقدر وراءها: لم يبق إلَّا القليل للعشاء..
سكت أبي وبدأنا الأكل بصمت))[1].

نجد أنَّ علاقة الزوج والزوجة الثانية لا تظهر إلَّا من خلال ذاكرة ولدهما وتداعياته الذهنية، أمَّا الوحدة الثانية المكونة للحدث تتمثل بالصراع بين الزوجات، مقروناً بتسّيد الزوجة أم الأولاد على أم البنات، والوحدة الثالثة هي ردَّ فعل للوحدة الثانية وتتمثل بدوافع الانتقام وما يترتب عليه من أفعال، في فضاء واسع من الانكسار والخيبة، ليكشف عن صوت متمني متمزق وهو صوت الطفلة، معبراً عن خيبات الحياة في صورة موجعة متشتتة وعاجزة عن الوصول، فولّد انكساراً داخلياً تتماهى مع مرارة الزمن وتبدل الأحوال، ليصوّر مشهد المأساة والمعاناة التي تعانيه الزوجة الأولى وبناتها، أي لا توجد ثقافة ترحب بهذا التعدد إلَّا ما ندر، **((طلبت مني أمي النزول إلى فناء الدار (...) حين علت من غرفتنا ضحكات أمي، وصوت أبي الأجش يمازحها (...)**
ورأيت زوجة أبي تهبط من السلم بحذر، وكانت حافية. قالت: كنت أبحث عنك حسبتك غادرت الدار.. تعال عندنا حتى يستيقظا،

(١) ستنتهي الحكاية غانم الدباغ، مختارات قصصية، دراسة واختيار عبد الستار جبر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م: ٢٣٥-٢٣٦

رفضت (...)

أمسكت بيدي.. قبضتها قوية ... أدخلتني الغرفة (...) قالت وهي تشير إلى غرفتنا: طبختم اليوم برغل وباميا ..ها..؟

نعم..

لم تكلف أمك نفسها وتبعث لنا بصحن.. ماذا قاله أبوك..؟

طلب أن تعطيكم.

قالت: وأمك رفضت.. الله ينتقم من أبيك (...) طردتك من الغرفة في هذه الظهيرة لتنفرد به.. ألم تشبع منه في الليل؟))[1].

وتبين أنَّ الزوجة الأولى تعيش حالة من القلق والقهر الذي يعتصر ذاتها، وهنا تتساءل عن معرفة حقيقة الوجود وسيادة الإنسان، فصمت الزوج أمام إرادة الزوجة الثانية يشكّل سرمدية اللحظة والمستقبل، فهي لا تبحث عن إجابة بقدر ما تجسد الشك والحيرة، وهذا التوتر جعلها في حالة إنتاج اسئلة درامية، مجسّدة علاقتهما الرخوة حد الانقطاع، والجواب الحتمي يبوح بولادة اللّذة للزوج من الألم، ففي هذه النقطة تحديداً نجد أنَّ الزوجة الأولى لا تملك سوى العزاء الخارج عن طبيعتها، فجاءت صرختها معادلاً للتحوّل والانقسام، مما يفضي إلى استحالة العيش لا في اللحظة الراهنة، وإنما لحظة أزلية موائمة لنظرة المرأة للمرأة المشاركة لها، أي لا لقاء للحياة معهما، وقد تتضافر العوامل النفسية والاجتماعية في تشكيل وعي الزوجة الأولى **((أسكتي أنت.. فؤادي يحترق.. أبوك يدللها، ستلد لك أخاً آخر...))**[2]، لنجد أنَّ الحياة النفسية الداخلية للإنسان لا تكشف عن الخطوط الأساسية للنزاعات الجوهرية إلا من خلال ارتباط وثيق بالعوامل التاريخية والاجتماعية[3]، فالتمفصلات الفاعلة في هذا المشهد تكشف عن عذابات النفس للمرأة عبر الزمن، فهي تعيش في خيبة وإحباط، لتظهر المشاعر المكبوتة التي مهدت الطريق لإظهار العبء الذي

(١) ستنتهي الحكاية: ٢٣٧-٢٣٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٩

(٣) ينظر: بلزاك والواقعية الفرنسية: ١٤.

تحمله أم البنات، فهذه الصورة عالقة في ذهن المجتمع منذ القدم، مما جعل الذات تفقد الإحساس بالوجود الإنساني، فهي في عتمة وغربة، لتحاول أنْ تستعيد حياتها من جديد عبر هدم وبناء علاقة جديدة، وبذلك يختتم قصته: **((علت دحرجة الإناء النحاسي على درجات السلم بقرقعة شديدة، تتخللها شتائم زوجة أبي:**

أخ أوقعتي الغسيل.. وأضعتٍ كل تعبي صبراً..

توقفت عن اللعب مرتجفاً، وأذناي تلتقطان ضجة الأصوات المتصاعدة من فتحة السلم (...) هرعت أطل من الحاجز الحديدي.. وبرعب رأيت أخي كتلة من اللحم الأعجف.. غارقاً في بركة كثيفة من الدم بين فخذي أمي...))[1]، لا شك في ثمَّة تمفصلان يسيطران على هذا المشهد الدرامي يكشف عن العلاقات الخفية، **فالأول:** يمتد من لحظة الولادة الأولى للولد، أي من العدم إلى الوجود، الذي يمكننا أنْ نطلق عليه بقانون الحياة، **والثاني:** يبدأ من حيث أنتهى الأول، ومرورها بمرارة الشعور الذي أنعكس على واقعها، وبين الماضي والحاضر تترجم لنا حالة الضياع والوحدة في تجربة قلقة، لنلاحظ أنَّ هدم الأيديولوجيا السائدة والمتغلغلة في أذهان الناس ووعيهم يعني الكشف عن القوى الخفية داخل بنية العلاقات الإنتاجية والاجتماعية، وكذلك المصالح المتضاربة في المجتمع. غالبًا ما تؤثر هذه العوامل على تفكير الفرد دون إدراكه، مما قد يدفعه إلى تصرفات وممارسات لا يعي دوافعها الحقيقية[2]، وهذا مما لمسناه في فعلتها التي تترجم مرحلة قاسية، فالذات الماضية تختلف عن الذات المعاصرة، والاختلاف يكمن في جوهر الأشياء برؤية فكرية وواقعية، التي عمقت معنى غياب الزوج، والتفكك الحاصل بين الذات ومكابدة المعاناة، محاولة منها إنهاء هذا العذاب، لتنتهي رحلة الصراع بالموت قبل الولادة.

وفي ثيمة الصراع الطبقي نجد أنَّ تناول القصص من منظور سوسيولوجي، يعنى بالبحث في علاقتها بالوضع الثقافي ضمن سياق تطور المجتمعات وأنماط

---

(١) ستنتهي الحكاية: ٢٤٧.

(٢) ينظر: الأدب والايديولوجية، عمار بلحسن، النجاح الجديدة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩١م: ٥٧.

العلاقات الاجتماعية والطبقية السائدة فيها، فالنص لا ينفصل عن النص الأكبر للأيديولوجيا والعلاقات الإنسانية والاجتماعية، بل يتجلى فيها ضمن بنيته الداخلية، فيقسم المجتمع إلى طبقات[١]، وقد برع القاص (عبد الملك نوري) في تجسيد هذا الصراع السوسيو ثقافي ففي قصة **(العاملة والجرذي والربيع)** نجده يتمثل بين **طبقتين: الأولى:** مترفة، **والثانية:** معدمة، فتمثل كل منهما شكلاً من أشكال الاستلاب الإنساني، غير أن الأولى تتقبله برضى، إذ تعدّه مصدر قوتها وتراه متجسداً في ذاتها كمظهر للوجود الإنساني، أما الثانية، فتشعر بالقهر تحت وطأته، إذ تجده دليلاً على ضعفها وواقعًا لحياة منزوعة الإنسانية[٢]، فتصوير الفقر والعوز والبؤس الذي تعيشه الطبقة الفقيرة، وهذا واضح من العنوان الذي يعدُّ إيحاء لهذه الحياة، وقد اتبع طريقة المنولوج الداخلي في رسم أبعاد بطلته وهي تتحدث ببؤس، فالنص يقوم على ثلاثة مرتكزات أساسية: **(الفقر والايروس والأحلام)، ((نظرت في قرص الساعة الصغير برهة طويلة. بعد قليل سينتهي عملها في المقهى وتعود إلى البيت، وتذكرت بسرعة الأخاديد المليئة بالوحل والزقاق الطويل ومجرى السيان في الوسط والنزل الذي تسكن فيه ودرجه الحجري- كوم من تراب وبضع طابوكات متأكلة وخرابيش أقدام حافية وطين. وكان الطين في كل مكان...))**[٣]، **و((في الغرفة المستطيلة المشتركة بين جميع أفراد العائلة ويخيل لها أحيانا أنها لا تستطيع حتى أنْ تتنفس في تلك الغرفة المتكاثفة ذات الهواء الثقيل))**[٤] إذ إنَّها تصوَّر حياة قلقة قلقاً نفسياً، يتمركز حول الواقع الذي تعيشه، فيمثل انعكاساً في الذات، حياة مليئة بالخيبات واليأس، وهذا الشعور يتمركز في أماكن أخرى من القصة، فقد شكّل اليأس ثيمة بارزة في النص، فوسط هذا الضياع والألم والشتات الذي تعانيه المرأة، ركزّ القاص على إظهار طاقة المرأة وقدرتها على تحمّل

(١) ينظر: الفانوس الأخير: ٦٣.

(٢) ينظر: نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، ترجمة وتقديم: نزيه الشوقي، د ط، ١٩٨٧م: ٨١-٨٢.

(٣) الفانوس الأخير: ٧١-٧٢.

(٤) المصدر نفسه: ٧٤.

المسؤولية في وقت تسيّد الرجل وإخضاع المرأة له، فقد عكس القاص **صورتين: الأولى:** تتمثل في الطابع الاجتماعي والإيديولوجي حول حقيقة المرأة وسيادة الرجل، **والثانية:** تتمثل بصورة الاستلاب، أي استلاب حق الحياة، فالمرأة ليست ضحية، وإنما خاضعة تحمل فكرتها الخاصة، زيادة على أنَّ فكرة العودة إلى المنزل، تذكرها بقتل الأحلام، الذي ولّد الوحدة والاغتراب الذاتي، فكل شيء يذكرها باللامعنى والعبثية في حياتها؛ إذ إنَّ تصوير تفاصيل هذه الحياة نابع من فكرة الرغبة في الخلاص منها، والتطلع إلى حياة أخرى تليق بالمرأة، التي تعدُّ نصف المجتمع وعماده.

وقد كانت تتحرك بصورة آلية لا واعية كأنها مسيّرة ولا تملك الخيار، **((كانت تلتقط المعجنات من الخزانة وتزنها وتبيعها للزبائن وتلفها بالورق. تفعل كل ذلك بصورة آلية غير واعية. وكأنها فتاة غيرها تقوم بالعمل. وكانت تبكي بصمت كلما تركت لنفسها. ولم يهتم بها أحد))**[1]، فتمفصلت موضوعة المرأة إلى **قسمين: الأول:** دلالة على عدم الانتماء وفقدان هوية، **والثانية:** نتيجة حتمية للأولى أي الرغبة في تغيير الواقع والثورة عليه لكن دون جدوى؛ إذ إنَّ نظرة المجتمع للمرأة نظرة دونية، وقد كان للعامل الاجتماعي دور في تكوينها، وما تركه من آثار على حياتها حتى ينظر إليها كالآلة مجردة من الإحساس والاهتمام.

فضلاً عن ذلك نجد أنَّ نظرة الرجل للمرأة نظرة ايروسية، ففي الحوار بين الأفندية في المقهى الذي تعمل به: **((شوف... هيو أكبر مو... أكبر مو بعدها صغيرة شنو صغيرة. مو أقل من سباطعش سنة. لكن هي هيج خلقتها....))**[2]، فالمرأة ذات لا تملك السلطة حتى في جسدها، فجاءت معادلاً موضوعياً للمرأة عموماً، ثمَّ يدخل القاص بطلته في حلم ليؤكد دوافعها الفكرية ورغبتها بتغيير الواقع، **((وأخذت تحلم في الصباح... خيّل إليها إنها دخلت في فردوس حقيقي. الزهور الحمراء تطل**

(١) الفانوس الأخير: ٧٧.

(٢) المصدر نفسه: ٧٣.

عناقيدها فوق أسيجة الحدائق. والأغصان أشبه بالسنابل الخضراء تحيطها من كل جانب... فزعت من حلمها فجأة ونظرت بامتعاض. كان الجريدي))[1]، **((ورفرفت حواليها عصافير ملونة حبيبة تزقزق بإلحاح وتغني سندريلا أفيقي سندريلا أفيقي سندريلا...))**[2]، فالعامل الاجتماعي فرض عليها كتمان ما يختلج في نفسها كونها تعيش في مجتمع وبيئة تُحرم عليها الأحلام، وانطلاقا من ذلك يجد القارئ نفسه أمام طقس يسوده العتمة في أجواء مليئة بالقيم والتقاليد الاجتماعية البالية عند وصف حياة المرأة بسردها، والسخرية منها في الوقت ذاته، مشيراً إلى التوتر والقلق الذي يخيم على المرأة عموماً، كانعكاس لعدم التوافق مع واقعها المأزوم، مما جعلها في صراع بين إيديولوجية الذات وبين ما يعارضها، وظهور (الجريدي) في هذا المشهد ليسلط الضوء على حياة الفقر مما يزيد الاحتدام بينها وبين الواقع، ليشكّل لحظة الصراع الأساس، فهي لا تملك القدرة على تغيير عالمها بالعالم الذي تحلم أنْ تعيشه، رغم أنها لا تعرف حقيقة عالم الأغنياء الذي يعيشونه؛ إذ طالما فكرت وحلمت به، فواقعها المرير**((خالتها وعينها الوحيدة الحمراء- أبوها وإهاناته. والمقهى...وخليل. والغرفة المستطيلة المظلمة. هذا كل شيء. هذا كل حياتها... اتكأت على سياج حديقة أحد القصور. وأخذت تهتز بنشيج عنيف ليش ليش؟ ربي ليش...؟))**[3]، لذا يمكن ملاحظة الوعي الزائف الذي يخيّم على المجتمع، لذا يواصل القاص بإدانة المجتمع بقيمه البائسة، والتساؤلات التي تطرحها البطلة تشيد بالعبثية السائدة فيه، لتترجم عبر هذه الخاتمة موقفه من العالم ومن المؤسسة الحاكمة فيخلق جوَّاً يتسم باللامعنى، داعياً بتعميق الإحساس والرغبة في إعادة صياغة واقع جديد يليق بطموحات المرأة.

أمَّا **قصة (الظلام المخمور ١٩٥٤)**[4]، للقاص **(غانم الدباغ)** التي تعد تمثيلاً سردياً للواقع ومشكلاته، وأنَّ الفكرة المركزية التي انطلقت منها القصة تتصل بالرغبة

(١) الفانوس الأخير: ٧٥-٧٦.

(٢) المصدر نفسه: ٨٣-٨٤.

(٣) المصدر نفسه: ٨٤-٨٥.

(٤) ستنتهي الحكاية: ٦٧.

الحقيقية برفض الواقع وعدم الاستسلام له، فيلجأ القاص إلى إنتاج نص يحمل إيديولوجيته الخاصة ليلبس النص دلالات عميقة، وإبراز رغبته بنقد الحياة محاولاً الهروب منها وإليها، **((صباح اليوم والربع دينار، اقترضته من بقال الحي، ربع دينار فكرت في اقتراضه منذ الأمس، ما أبشع وجهه، تجهم وأريد لكنه استل الدفتر المهترئ من درج تحت الميزان، دفتر الديون... الراتب ضئيل الحكومة وعدت بتعديل القانون... أرادوها حصيلة للانتخابات القابلة ثرثرة.. لا يؤمنون هم بها))**[1]، فهذه الرغبة تتقابل بين **تمفصلين: الأول:** يتمثل بالصباح دلالة على صيرورة مستمرة للبحث عن الخلاص وتجديد الأمل، **والثاني:** الانكسار، لينتج لنا الصراع بين جدلية الطموح والخيبة، مما يحيل على انتصار الفقر والخيبة مما أسفر عن الظلام، فقد أدّى الانفصال عن الواقع الدخول في صراع محتدم بين الانتماء واللانتماء وفقدان الهُويَّة، والبحث عن المجهول، فيقسم المجتمع إلى **طبقتين: الأولى:** مترفة وهي السلطة الأعلى، **والثانية:** معدمة وهي عامة الشعب، وفي لحظات الصراع يولّد الضياع والتشتت والإحباط، وتنحسر الذات فتفقد الهُويَّة الإنسانية، و**((أمي... لا تفكر إلَّا بالحنطة، غريزة البحث عن الطعام... أبي لم أعرفه إلَّا في زمن الطفولة...))**[2]، تبدأ الذات في الكشف عن المسكوت عنه المتمثل بالماضي وأثره هروباً من الحاضر، مختزلاً محنة الذات، والعمل على توالد لحظات من التأمل والأسئلة الوجودية حول حقيقة معاناته، وفاعلية الأوجاع التي خلّفها الماضي في داخله، وما فيه من حيرة وقلق، ففي ضوء التحولات الزمنية، وهو أشبه بتحول من خوف إلى خوف ومن ضياع إلى ضياع آخر، وذلك لم يكن عبثاً، بل لإبراز وإظهار المعاناة في صراع بين الماضي والحاضر، فالتوظيف جاء بعد مكابدة الذات التيه والحرمان، ليبقى القاص يبحث عن واقع يليق بطموحاته.

ثُمَّ يحاول الهرب مرة أخرى من هذا الواقع إلى الايروس لما له من ارتباط وثيق وعميق بملذات الذات محاولاً مجابهة الألم النفسي الذي يعانيه، **((صغيرة وحلوة...**

(١) ستنتهي الحكاية: ٦٧.

(٢) المصدر نفسه: ٦٨.

ساقاها الآن رفيعتان، بعد سنوات ستمتلئان،...))[1]، فيحاول الوصول إلى صورة يقينية للواقع اللامرئي، في إطار كسر نسق الواقع والعبور بنسق متجدد في عوالم الحلم؛ إذ إنَّ التحولات والانتقالات الثقافية والاجتماعية والنفسية والسياسية، والحرمان القسري في المجتمع، ألغى حقه في الاندماج مع المجتمع، فعملية الانفصال ولّدت في داخله الرغبة، ((وبحسب نظرة فرويد، فالنزعة الجنسية ذات طابع لا شعوري، وذات دوافع داخلية حصراً، ولا إرادية في الشخصية ذاتها))[2]، لنرصد عن طريقه العلاقة بالوضع السياسي: **((خطبت لي مرة، أهل الخطيبة يرفضون أن أراها، الشرف يا بني...حلمت بها ليالي طوالاً، فتاة لحمها له طعم شهي، ولكن مئة وخمسون ديناراً، متى أجمعها... الحكومة تكافح الرشوة. من أين لك هذا؟ كل سنة يقع واحد في الفخ، متى ينتهون؟ كل ساعة تُنهب الآف الدنانير))**[3]، فنحن ندرك أنَّ الطبقة البرجوازية، وخاصة مثقفوها، تزداد فيها تفكك البنى الاجتماعية التقليدية، وأنَّ اتساع الإنتاج الرأسمالي أدّى إلى طرح مفاهيم الحياة الايروسية والزواج للنقاش، بل وتحويلهما إلى قوى مفككة للإنسان نفسه[4]، لنلاحظ أنَّ الأزمات للفرد البرجوازي هي أبدية هلامية مضطربة، لوجود السلطة الأعلى، فتبقى الذات في صراع بين الوعي واللاوعي، مثقل بهموم الحياة مثيراً الإحساس بالضياع.

وفي إطار المشكلات الواقعية الاجتماعية لا يكاد يبتعد **(عبد الملك نوري)** عنها ففي قصة **(كان ذلك في يوم الجمعة)**، نجد أنَّ النص قائم على صراع الإنسان بين الذات والمجتمع؛ إذ نرى هذه الصور المشهدية متواصلة، ليظهر لنا التمزق والضياع والانفصال عن المجتمع، فالماضي لصيق بالإنسان ما لم يحاول تجاوزه، أي أنَّ النص يرتكز على ثلاثة مرتكزات أساسية وهي **(الوحدة، والايروس، والموت)**، فالذات أقفلت الصورة المركزية في لحظة فقدان العمل منذ خمس سنوات،

(١) الفانوس الأخير: ٦٨.

(٢) الإيروس والثقافة فلسفة الحب والفن الأوروبي، فياتشيسلاف شستاكوف، ترجمة: د. نزار عيون السود، دار المدى للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠: ٢٧١.

(٣) الفانوس الأخير: ٧٠.

(٤) ينظر: الأدب والفلسفة والوعي الطبقي: ٣٩-٤٠.

((منذ خمس سنوات كنت عاملاً معهم في معمل النسيج. وقد سرق أحد العمال طول خام فاشتبهوا بي وطردوني. ولذا فأنا لا أعمل شيئاً الآن. ولم يعد لي بيت ألجأ إليه))[1]، فقد وصف الماضي في إطار مرآة عاكسة للحاضر، في تعبير يعادل الفكرة الذهنية التي يريد إيصالها لنا، أملاً منه في تغيير المستقبل، فيبدأ بسرد ذكريات الماضي وما يفتقده من عوز وحنان الأبوين، وعلاقتها بما أصبح عليه الآن، فالكبت والكتمان يولدان مشاعر اثقلت الذات، ومن خلال دخوله للسينما حاول الهروب والنجاة من فتنة الضياع التي ولدت لديه من الماضي، مما سارع بالكشف عن رغباته الجنسية للعودة إلى حقيقة الإنسان، بالرغم من تداعياته بالضياع والانكسار، فأنَّه يبدأ بحركة مغايرة، تعيد فيه غريزة الحياة:

((وقد حاولت أنْ أتصور ...، فازداد رأسي اشتعالاً. وأخيراً لم أعد أكتفي بهذا الوضع. كنت أريد أنْ أبلغ النهاية وأرتاح. فأخذت أحرك ... كمن يسوق دراجة، ولكن ... بقيت جامدة في محلها، وكانت مستمرة في تعليقاتها وضحكاتها، كأنها لم تشعر بوجودي قط... وكنت في تلك اللحظة أتصورها ... متهيئة لاستقبالي... ولكن فجأة تعالت صرخة من المرأة الجالسة إلى جواري، وقد نفضت يدي عنها بقوة، وأخذت الشتائم تنهال عليّ من فمها بصوت عالياً جداً في صمت القاعة <حولك ما تستحي. ولك ما عندك شرف...>> وبصعوبة استطعت أن أشق طريقي... وخرجت من باب السينما إلى الشارع كمن يخرج من الجحيم))[2]، أنَّ التحوّل الذي شهدته الذات من دائرة الانغلاق على الماضي إلى الانفتاح، هو تحوّل سكيولوجي مُبين الهُويَّة المستلبة التي فقدت وجودها وحريتها فتلاشت، وقد أكد فرويد أنَّ ((وجود المبدأ الجنسي في مختلف مجالات سلوك الإنسان، بدءاً من الحياة اليومية وحتى الفن))[3]، أي أنَّ الرغبة بالعودة إلى رغبات الرجل يقابلها تمفصل الانتماء الحقيقي لهذه الغريزة، إلَّا إنَّ الشعور بالاستلاب هو الشعور والواقع الوحيد

(١) الفانوس الأخير: ١٦٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٧١-١٧٢.

(٣) الإيروس والثقافة فلسفة الحب والفن الأوروبي: ٢٧٥.

الذي يغلب عليه، أي أنَّ الرغبة في التصالح مع الذات، والانفصال عن الماضي وذكرياته، والرجوع إلى ذاته القديمة التي تحمل انتماءه الوجودي والبيولوجي، يجعله في صراع محتدم مع المجتمع.

ثمَّ ما لبث حتى يتأمل، **((توقفت عند محطة للباص، وأخذت أترقب ساقي امرأة جميلة كانت تصعد إلى إحدى الباصات. وفجأة أخذت وحدتي تضغط عليَّ بصورة قاسية. تذكرت أني مطرود من عملي، ومطرود من البيت... أنا وحدي سيد مصيري النهائي، قد لا استطيع أن أعيش كما يريدون، ولكني استطيع أن أموت..))**[١]، أنَّ الآلية الزمنية هي التي تعمل باللاشعور بعد استلاب الهُويَّة، فأصبحت الذات تفتقر للوجودية، وشعورها بعبثية الحياة، فنرى أنَّه يتعذر على الأفراد المستبعدين أو المهمشين اجتماعياً الاندماج في المجتمع وفهم نمط حياته وقوانينه[٢]، فلا يستطيع مواجهة ذاته ولا المجتمع، فكل ما يملكه هو واقعه المكبوت في داخله، لتحاول الذات أنْ تخرج إلى واقع جديد، واقع يعيد له انتماءه وهويته في لحظة تحديد أنَّه هو من يقرر مصيره لا الغير، ونتيجة لذلك، نجد أنَّ الانفصال عن المجتمع يؤدي إلى فقدان الرغبة بالشعور بالحياة، وبالتالي يصبح الموت هو سيد الحياة لمثل هذه الشخصية، فالعوز والفقر والجوع يولّد الكبت، فيصبح هذا الإنسان مرفوض من المجتمع، مما يؤدي إلى زيف الانتماء، فيؤثر الوحدة والابتعاد عن البشر، **((لقد اخترت طريقاً آخر لا أرى فيه الباصات، وسرت في دروب فرعية ملتوية، أفضت بي إلى الشارع الطويل الممتد حذو النهر... أذهلني منظر النهر... ولكني رأيت فيه اليوم شيئاً آخر... أمسيت وجهاً إلى وجه مع موتي كان شيئاً رهيباً مرعباً، وفي لحظة خاطفة أبصرت جثتي طافية على وجه النهر: كتلة سوداء منتفخة من اللحم المتفسخ، إنسان فقد كل طابعه الإنساني...))**[٣]، فهنا تتعالق كل صور الماضي والحاضر والمستقبل، التي تشي كلها بدلالة توحي إلى حالة

(١) الفانوس الأخير: ١٧٢- ١٧٣.

(٢) ينظر: الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية: ٩١.

(٣) الفانوس الأخير: ١٧٦.

اليأس والاضطراب التي مسّت الواقع مما فقد الانتماء إليه، فوسط هذا المشهد الذي يوحي بالانفصال وعدم الانسجام مع الواقع مختزلاً محنة الذات في تكثيف صورة الموت، رغبة الذات في إظهار المسكوت عنه، والعمل على محاكاة ما هو كائن وما سيكون، فالنص يشير إلى تمفصل الوهم والهذيان الذي يشكّل مفارقة تواصلية جدلية بين (الواقع والحلم)، فهذه الصورة هي مرأة عاكسة للخارج، فحضور اليأس والدهشة لصورة الموت يظهر كمحصلة لهاجس الضياع الذي يجسّد حالة اللانتماء للوجود الإنساني نتيجة انهيار الواقع وقيمه، في ظل غياب العدالة الاجتماعية. إذن فقد كانت المأساة، في نظر الطبقة البرجوازية الفقيرة، وسيلة للنضال الأيديولوجي ضمن إطار الصراع الطبقي(١).

من الملاحظ أنَّ رؤية القاص للعالم في متن القصص لا تحمل بُعداً فردياً بل تحمل أبعاداً جمعية محتدمة ثقافياً وسياسياً واجتماعياً، ليكشف لنا برؤية متماهية مع المجتمع والايديولوجيا عن زيف العادات والتقاليد بلغة مكثفة وهادفة، ليظهر لنا العالم بواقعية ويضعنا أمام مرآة تكشف عن المستوى الإنساني والثقافي للواقع الاجتماعي العراقي.

وإذا انتقلنا إلى (غانم الدباغ) لوجدنا أنَّه عالج قضية الايروس **بقصتين**، الأولى منهما قصة **(الماء العذب)**، وفيه يعدُّ موضوعة مهمة للتعبير عن الكبت النفسي الذي يحدثه الواقع، وهو يعبّر عن اختلاف الرؤية من قاص إلى آخر، فيوظفه القاص بناءً على رفض الواقع، والهروب من السلطة، فتفشي الفقر والجوع وجور السلطة الحاكمة، دفع الفرد إلى تفريغ الكبت الحاصل من خلال إشباع الغزيرة الايروسية، **((إنَّ اضطرامه المتكاثف بالقرف يخفف وطأه مرأى نساء القرية، منحنيات يقبلن الزبل، أو يضفن إليه ما يحملن من روث ندي.. إلَّا أت ظمأه إليهن يشد على أعصابه، ويبعث فيه لهاثاً من الرغبة، حين تغرق عيناه في ... لو تصوحها شمس الريف القوية.. فتندفع إذ ذاك أعمق انتفاضات الحيوان فيه لتغذي**

(١) ينظر: الأدب والفلسفة والصراع الطبقي: ٣٢.

مخيلته الكامنة في ليله المقبل..))[1]، فالفكرة المركزية التي ينطلق منها النص يتصل برفض الواقع والرغبة الحقيقية في تغييره بواسطة رؤية تجديدية تجسّدت بخلق الأوهام والأحلام لتحقيق مبتغاه؛ إذ يتجلى النص دلالات غريزية في ظل تمفصل القلق والقرف وتأزم الواقع وانعكاسه على الذات، فشعور الذات بحالة من الضياع والتيه، منح النص دلالة سلبية حامل صرخات الذات المكبوتة للتعبير عن الهم الذاتي والإنساني، فيبدأ بتغذية مخيلته بحوارٍ منولوجي تصاعدي ينفصل فيه عن الواقع، ويتخيل مفاتن النساء لإشعال الرغبة التي شبهها **(بانتفاضات الحيوان)**، فرصد العلاقة مع (ترفة) تظهر في النص بطريقة مضمرة ومعلنة مصوّر عذابات الإنسان العراقي، ومجسّداً الواقع السياسي وفساد السلطة الأعلى، فيؤسس علاقة انعكاسية بلغة الغياب أي غياب العدالة، وعجز السلطة عن إنهاء الصراعات الداخلية، فلجأ القاص إلى تفريغ مكبوتاته:

((واندلعت تنخر خبايا حذره وخوفه كغريب في مجتمع قبلي، رغبة المتلهف إلى معين في ... على حافة حب الماء وهي تصب قريتها، فيمنعها عن ... والتلبث بمكمنه من الغرفة، اشفاقه من صدها واكتفاؤه بما يغذي مستتر رغبات ...))[2]، أنَّ القاص يؤجج الرغبة من جهة، ويحاول توسيع رؤية كبته من جهة أخرى؛ إذ يفترض أنَّه يتصل بها اتصالاً حقيقياً وعميقاً، ليعطي رمزية الصيرورة وتغيّر الحال، متجاوزاً الواقع، لما لرغبته بعيش حياة مغايرة، متلهفاً لها، ومثيراً لرغباته المكبوتة، ليصوّر مغامرة الحياة ورحلة الضياع من خلال إظهار المعاناة وتجسيدها، ليصل النهاية مع (ترفة) بعد صراع طويل مع الذات أولاً والمجتمع ثانياً، الذي طالما سعى الوصول إليه، حتى وأنْ كان أشبه بالوهم لكنه يصل إلى مبتغاه:

((وإذ سكنت بين ذراعيه، هشة، صغيرة، تنز من أطرافها حبات العرق بغزارة، ولانت لاختلاج قبضتيه يعتصرانها، ويتشبثان بمخابئها الحارة، أحس فجأة بأن القرية موطن جميل للحياة، وقد يستطيبه بعد اليوم..... وحين عوت من يدها

(١) ستنتهي الحكاية: ٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ٩٦.

القربة لاطمة الجرة التي تدحرجت والماء يتبدد من فوهتها مقرقراً، تمتمت، وفمها يختلج بين شفتيه: – اسمع: الماء الحلو راح، لم يجبها.. لأنه أدرك حينئذ فقط.. أنه كان يغرق بالماء العذب))[1]، أنَّ عملية الاتصال الغريزي شكلت صورة يقينية للواقع المرئي واللامرئي، التي جعلت منه مكاناً للهدوء والسكينة في نسق متجدد ليعكس ضجيج الواقع المثقل بهموم الحياة، رغبة منه في إظهار قوة الإنسان على تجاوز محنته واغترابه، فأراد الهروب إلى فضاء أرحب ليغرق فيه، ويكون بمثابة وطن فيه من الأمان يفوق ضياع الوطن، بالإضافة إلى أنَّ ((المجتمع المتوازن يفرز علاقات جنسية متوازنة وليس العكس))[2]؛ إذ تؤثر الرغبة في عالم الأحلام والأوهام، لتحقق فيه الرغبات، بعيداً عن عالم الخوف والضياع، فتظهر الذات تحت النشوة المطلقة، للتحرر من الواقع أولاً، ومؤسساً رؤية اغترابية ثانياً، والحقيقة التي أراد القاص طرحها في النص تتجلى بشكل مباشر وغير مباشر، بأنَّ الذات طرحت القلق والضياع والاغتراب الذي لامس الواقع العراقي في قصدية واضحة ترتبط بالانتماء الوجودي والإيديولوجي.

أمَّا القصة الثانية فهي قصة **(سوناتا في ضوء القمر)**، في إشارة إلى العلاقة الانعكاسية مع المجتمع، تطالعنا مجسّدة الخيبة التي خيمت على الواقع، بصورة غير مرئية مؤكداً زيف الهوية، والايديولوجية السائدة، وما فيها من القلق والحيرة، **((ما أذكره من ذلك الليل، أنَّ القمر كان يسكب نوره بسخاء على أرضية السطح، فينسفح على زاوية منه، وأنَّ زوجتي نزلت عن سريرنا المشترك لتنام على الأرض مع الضيفتين، إكراماً لهما ولباقة))**[3]، بدا تعامله مع الأشياء تعاملاً روتينياً، وهذا يعطي منحى فكرياً للواقع، فالقصة تجمع بين الاجتماعي والإنساني، وهو بدوره يختصر قضية الإنسان العراقي ويحيل على معنى الفقر والظلم وانعدام حقوقه

(١) ستنتهي الحكاية: ٩٩-١٠٠.

(٢) الجنس في الرواية العراقية، داود سلمان الشويلي، دار المتن للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨م: ١١.

(٣) ستنتهي الحكاية: ١٩٣.

الاجتماعية والسياسية، فهذه الانطلاقة تبين الواقع وتقاليده البالية وشعور الذات بالملل والضجر الذي يخيم على الرجل الضائع والذي يبحث عن الخلاص:

((متى كانت الأنثى المختارة هي نهاية الرغبة؟.. هل مسح القِدم كل طبقات المجتمع؟.. إن الكآبة التي توحي بها السقوف الواطئة ومواخير البغايا، ومنازل التفريخ البشري.. أهي الهروب من سقم الفراغ، أم هو الحل البائس ليقين يطاول الحقيقة وهي تسفر عن وجهين أشدها زيفاً ما تدعيه المدينة لتكبحنا. ثم تترك نوازعنا الأولى دفينة، كسرابٍ ملحي يذوب إذ تطغى الطبيعة، فلا يلجمها إلا خِداعنا لأنفسنا))[1]، أنَّ الحاجة إلى طرح التساؤلات الدرامية ملحة حول معرفة حقيقة الوجود، لأن الذات رهينة الضياع والتشتت، وجاءت الإجابة تجسيداً لحالة الشك والحيرة، ومن اللافت للنظر وجود الأنثى ورمزية الايروس التي تنهض بها الذات في النص، الذي يكشف عن نفسية قلقة ومتوترة وضائعة ليعلن عن رحلة الصراع بين الحياة والموت، الوعي واللاوعي، والكشف عن متاهات الحياة عموماً، ومتاهات الواقع العراقي خصوصاً، وعن موقع المرأة ودورها الذي يقتصر على الرغبة والأعمال المنزلية فقط، فيكشف عن زيف الوعي والتطور في الواقع.

((قال القدماء: أن المرأة وعاء تنصب فيه الرغبة، وأن ... وسيلتنا إلى التكاثر والبقاء، وقدست الكهانات المندثرة جسم المرأة فنصّبت منه كمصدر تنبع منه الحياة– إلهاً، ونسبت عن المسيح مقولة دنس الإنسان لانبثاقه جسماً وروحاً عن محتوى قد ترتفع فيه الخطيئة إذا لم يلجمها نقاء الضمير ورادع العرف الخلقي، وكون المطلق تهويماً سائباً لا يخضع لإرادة ما، فالإنسان ضمير متعب، سيبقى رضيع التجربة أبداً (...) سيان لدى الإنسان أن تربطه القداسة إلى الخضوع، أو تحطه الغريزة في منزلة الحيوان))[2]، أنَّ صورة القلق والإرباك تمثلت بالعودة إلى أقوال القدامى لتشكّل رهان القاص وتجسّد الواقع ليبقى السؤال، ما هي نظرة المجتمع للمرأة؟ ليكّون منها رؤية خاصة مستعيناً بالمهيمنات الفكرية والثقافية

(١) ستنتهي الحكاية: ١٩٤.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠٠.

السائدة، فراح يعول بصورة التمازج بين الماضي والحاضر، لتتزامن الأزمنة والدلالات، فيتشكّل مشهد سردي يجسّد تعنيف المرأة أولاً، والصراع مع السلطة ثانياً، عبر نداءات لا تخلو من الألم والتشتت للهروب من الواقع العقيم، مما أنتج تهشّم ذات المرأة، التي تكشف عن رغبة حقيقية للذات في إظهار الأفكار الرجعية البالية السائدة في الثقافة الشرقية، فصورة الايروس وغريزة الحيوان دلالة على انعدام المساواة بين الرجل والمرأة لأسباب بيولوجية، مبرراً للإفصاح عن اقصار دور الأنثى على استمرار الانجاب والتكاثر، فالعلاقة بين الذات والآخر (المرأة) هي علاقة غريزية صراعية، قائمة على أساس أنَّ الذات (الرجل) يتحرك بدوافع داخلية لإشباع غريزته، بينما المرأة تتحرك بدوافع اجتماعية نفسية، لنلاحظ أنَّ صوت الراوي يطرح فكرة سياسية ثقافية اجتماعية سائدة في المجتمع بصورة مكثفة، كاشفاً لنا صور الضياع الذي لامس الرجل والمرأة في المجتمع على حد سواء، مجسّداً نظرة الرجل للمرأة ونظرة المرأة للرجل، لتكون نظرة دونية بينهما قائمة على الصراع.

إنَّ ما رصدناه أخيراً من رؤية واقعية في قصة **(الفانوس الأخير)** لعبد الملك نوري من تتابع الأفكار وتدفقها التي جسدت القلق والتوتر والصراع، **(لمصطفى)** صاحب الفانوس الأخير، **((تلفت حواليه وحث المسير، لم يكن أحد وراءه هذا المساء. في الأمسيات الأخرى كان الأطفال يتراكضون حوله. كان يعرفهم واحداً واحداً بالأسماء. وكان يعابثهم ويحدثهم عندما يرتقي سلّمه الخشبي العتيق ويضيء الفوانيس بعود الثقاب... وفي الطريق تعالى صياح الأطفال فجأة))**[1]، إذ إنَّ هذا النص يؤكد الرؤية العبثية والفوضوية التي تؤدي إلى اغتراب الذات وصراعها مع ذاتها أولاً والخارج ثانياً، وهذا الصراع مبني على أساس رفض الواقع وفقدان جوهره، فضلاً عن ذلك نلحظ أنَّه يؤسس علاقة القبول والقناعة على نحو تدريجي خاضع، ليكشف عن علاقة ضدية مبنية على وعي زائف، **((خمسة وثلاثون عاماً. وعلى هذا الكتف النحيل حمل السلم كل تلك الأعوام. كان وحده الذي يشعل الفوانيس ويمنح النور للبلدة كل مساء. والآن ماذا سيصنع؟ ماذا يعمل؟ كيف**

(١) الفانوس الأخير: ١٩٦.

يعيش؟ لقد ركض الجميع وراء الشيطان... كأن هذا مصطفى غير موجود))[1]، فهذا الترابط بين الرؤى التي توالدت بين أنساق النص، أظهر لنا أنَّ البُعد المأساوي الذي جسّد الوقائع بصورة فكرية تتسم بلغة القلق والضياع بوصفها أكثر هيمنة على أرض الواقع، فهي تحمل بداخلها صورة الرفض والاحتجاج، ليحمل مصطفى الكهل دلالات الضياع والاستلاب، مما أنتج لنا صورة الاغتراب الذاتي، نتيجة الخيانة، وأنَّ استبدال القيم والمفاهيم في المجتمع دلالة على فقدان الهُويَّة والإنتماء، فدلالة الرفض هو وسيلة وغاية ليتمرد مصطفى على الواقع محاولاً إعادة القيم الإنسانية، وهو يعيش صراعاً إزاء قوتين متعارضتين: الأولى: تطمح في التخلص من الفانوس اليدوي ووسائله وما فيه من تعب وجهد ومعاناة، وقوة أخرى ناتجة عن ألفتها للعمل، ليكون خروجه (مصطفى) ما هو إلَّا تشبث بعمله كاشفاً عن التمهيش الذي تعرض له:

((وين رايح بويه... تشعل فوانيس؟ وضحك الاثنان. كانا جالسين في ضوء المصباح الكهربائي...))[2]، فعملية التحوّل لم تكن بالأمر اليسير بل لاقت رفضاً وامتعاضاً من قبل مصطفى، وأنَّ التمفصل المفاجئ الذي قامت به البلدية، أعطى في المجتمع محطات متباعدة، فلا يمكن تقديم تصوير حي للإنسان إلَّا عندما يبرز العلاقة الوثيقة بين الإنسان الفردي والإنسان المنخرط في الحياة العامة داخل المجتمع، ومن هنا تنشأ إحدى أكثر الإشكاليات حساسية، وهي ليست وليدة اللحظة، بل تعود إلى نشأة المجتمع البرجوازي الحديث ذاته، فعلى السطح، يبدو أن هذين الجانبين منفصلان تمامًا في الحياة الاجتماعية، ومع تطور المجتمع تعزّز الشعور بالعزلة المتزايدة بين الأفراد، إلى حدّ بدا معه أن الحياة الداخلية والذاتية للروح البشرية تكتسب قوانينها الخاصة والمستقلة، وتخوض صراعاتها وإنجازاتها بمعزل عن السياق الاجتماعي، ونتيجة لذلك، ظهر وهمٌ مفاده أن العلاقة بالحياة العامة لا يمكن

(١) الفانوس الأخير: ١٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠٣.

التعبير عنها إلا من خلال تجريدات باهتة ومثيرة للشفقة[١]، وقد ربط القاص التطور بالضياع والاستلاب، لتثير صورة الاغتراب وما يحيط به من آثار نفسية تعود إلى ضيق العالم في داخله نتيجة هيمنة السلطة الأعلى، فجاء التركيز على الليلة التي ضاع فيها الحلم، ليتحدى التهميش والاستلاب باحثاً عن الحرية وتحطيم هاجس الظلم والاضطهاد، لتتوالد الصور وتتمفصل ما بين دلالتين: (الفقر والضياع)، فالصراع بين الأدوات الحديثة والتخلي عن الأدوات القديمة هو عامل من العوامل الاقتصادية التي شهدها الواقع، مما انعكس ذلك في القصص:

((ولكم عمو مصطفى. وضحكوا هاتفين بصخب. وأشار صبحي إلى الفانوس المضيء، وصاح – منو يكدر ينبشن يا ولد؟ غضب مصطفى واندفع نحوهم بقوة <<امشوا منا.. امشوا منا وانحسرت موجتهم من جهة على جهة. وانهال الحصى على الفانوس. وانهالت شتائم مصطفى عليهم. وارتفع ضحك الصبيان...ولم يعد مصطفى يقوى على ارتقاء السلم وبقيت أصابعه المتيبسة جامدة على الخشب البارد لحظة طويلة. ثم سحب يده يائساً. وجلس على الأرض. وأسند ظهره إلى العمود. إنَّها حياته قد انتهت... ثمَّ رفع رأسه إلى السماء السوداء، وعض على شقتيه.. ولم يقل شيئاً))[٢]، إذن فالنص مبني على هاجس القلق ما بين الماضي والحاضر، هو قلق المصير، كون الموت يمثل الوجه الآخر للرؤى، والعبث بتفاصيل الحياة، فالتمفصل الذي يهيمن على النص هو فكرة التطور الجديد الذي يجسدها بفكرة الصراع صراع الإنسان مع الزمن؛ إذ لا شك في أنَّ مصطفى يتعامل مع التطور عبر النظرة التراكمية له، ليوازن ما بين الحياة والأولى والحياة الثانية؛ إذ يعيش الموت في النص نفسياً وفكرياً ووجودياً، فحاول تكثيف صور الواقع، وعمل على هدم الماضي وقيمه، في مفارقة زمنية يصورها القاص مختزلاً زمناً طويلاً عاشته الذات ليعلن نهاية الخوف من التطور الزمني، فنهاية حياته هي بداية لحياة جديدة.

(١) ينظر: بلزاك والواقعية الفرنسية: ١٥-١٦.

(٢) الفانوس الأخير: ٢٠٨-٢٠٩.

نستطيع القول إنَّ علاقة القاص بالواقع قائمة على الصراع مجسّداً المأساة والهموم التي اعتصرت مجتمعه، فكل المواقف الدرامية مشحونة بالرفض والرغبة في تغيير الواقع، ليعبّر عن القلق والكبت، لتكون مشهدية مرئية ولا مرئية لحال القاص أولاً والمجتمع ثانياً، كاشفاً عن الإيديولوجيا الزائفة في المجتمع الشرقي عموماً والعراقي خصوصاً.

إنَّ الحديث عن واقعية القصة القصيرة في الخمسينيات، وما تلاها من تحولات في إنتاج النص في ضوء واقعيات متعددة، بمعنى أنَّ الفكرة التي تطرحها القصة ويتبناها الوعي السّردي وتُصبح وسيلةً يعرض عن طريقها النص رؤيته وتساؤلاته، سعيًا إلى الكشف عن مشكلات المجتمع، وما فيه من إمكانيات ودلالات، مفصحاً عن رؤية تتصل بالزمان وصرعاته؛ إذ شكلت مرحلة الواقعية الكلاسيكية ((حلقة الربط بين ما كان مألوفاً وما لم يكن، وقد جاءت هذه المرحلة أكثر حدّة في التأثير واصلب عمقاً في التركيز، لأن القصة فيها_ اتسعت جوانبها وضاقت بما هو مألوف، ولهذا لم تعد تقتصر على حديث طريف أو حادثة عابرة، بل ان الحديث الذي تتجاذبه أطراف فنية وفكرية متلاحقة، تتصاعد به النوازع والاحاسيس والانفعالات كعناصر تتشكل في الخاتمة وحدة موضوعية متبلورة))[1].

إذن لاشك في أنَّ الرؤية الواقعية الكلاسيكية تجاوزت المشكلات الاجتماعية إلى القضايا النفسية والفكرية، مستلهمة بذلك المشكلات التي يمر بها الفرد من خلال وعي الذات المبدعة، بخلق توازن بين الحياة الواقعية وقيمتها بطابعها الإيديولوجي والإنساني الحالم بالمثالية، عبر التركيز والتكثيف، ليأخذ الواقع أبعاداً ودلالات أخرى تنطلق من رؤية القاص.

(١) قضايا القصة العراقية المعاصرة (دراسات نقدية)، عباس عبد جاسم، دار الرشيد للنشر، العراق، د ط، ١٩٨٢م: ١٤.

المبحث الثاني:
الرّؤية المتخيّلة (محاكاة نصيّة).

أدّى التحوّل من الواقعية الكلاسيكية إلى الواقعية الجديدة إلى ظهور النص التجريبي، وقد تجلت رؤية الحداثة للذات الإنسانية بأسلوب ديناميكي يكشف عن تركيبة العقل البشري، مسلطًا الضوء على أدق تفاصيله والأفكار التي تتشكل في وعي الشخصية، بدلاً من التركيز على الأحداث الخارجية، ونتيجة لذلك، يتلاشى الإحساس بالحدث التقليدي القائم؛ إذ يصبح الحدث مشبعًا بالرموز والدلالات الفكرية، سواء الواقعية أو غير الواقعية، مثل الأحلام والهواجس، وتقوم القصص على تيار الوعي في محتواها الذهني، معبرةً عن المشاعر والمشاهد الداخلية، سواء أكانت مستمدة من ذاكرة زمنية مترسبة أم من تجارب مجتمعية تنبع من إحساس القاص بها وتفاعله معها، ((ليرتبط بالتجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية وتشمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من احاسيس وذكريات وتشمل الكيفية على ألوان الرموز والمشاعر وعمليات التداعي))[١].

وهذا ما أكسب النص الواقعي القصصي قوانين جديدة تتجاوز القوانين الكلاسيكية، ومنفتحة على متغيرات الرؤى الجديدة، حاملة الاسئلة العميقة حول الإنسان والواقع والمعنى، ومجسّدة الترسبات الثقافية متمردة ورافضة لكل ما هو مألوف ومتداول؛ إذ عكست رؤية غير يقينية للعالم، مع إبراز التنوع في أنماطها وأساليبها، لذا دعا أنصارها إلى مراوغة المضمون وتبني تقنيات سردية حديثة تعتمد على التفكيك، لتتيح استكشاف القيم الجمالية والدلالية غير المحدودة، فالجديد في الواقعية لا يُنظر إليه فقط بوصفه قيمة سيميائية، بل علامة قابلة للتفكيك والتأويل؛ إذ سعى القاص إلى إخفاء المعنى الظاهر، لينتج قصصاً ذات رؤية غامضة لا تعبّر عن الواقع بشكل مباشر؛ وإنما توحي به عن طريق التحولات النصية التي رافقت التحولات التاريخية والثقافية في المجتمع[٢]، فقد تمثل الانتقال من عالم البشر إلى عالم الأشياء تحولًا جوهريًا، فلم تعد الواقعية مجرد انعكاس للواقع الجدلي أو

(١) تيار الوعي، روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠م: ٧٨.

(٢) ينظر: الرواية الجديدة والواقع تأليف: نتالي ساروت/ آلان روب كرييه/ لوسيان كولدمان/ جينفياف مويلو، ترجمة: رشيد بنحدو، وزارة الثقافة والرياضة ، قطر، د ط، ٢٠١٨م: ٧.

التطلعات الداخلية، بل تعبّر عن نمط (العالم من خلال الإنسان)، نمطًا وجوديًّا يُقارب العالم عبر تمظهرات الإنسان، فيغدو الكائن البشري مُفرّغًا من امتياز المبادأة أو سلطة التسمية، ليُعاد تموضعه ضمن بنية الكينونة بوصفه مجرّد كيان مُعطى، لا يتمتع بأي تفوّق أنطولوجي على العالم، وبهذا، يتحقّق نوع من التماثل الجذري بين الإنسان والعالم، لا على مستوى التماهي، بل على مستوى التوصيف العدمي الذي يُفقد الطرفين مركزيتهما في الفعل والمعنى[١]، أي أصبحت الرؤية الجديدة تركز على الأشياء ذاتها بدلاً من الإنسان، فقد سعت إلى وصفها بأسلوب طبيعي ومباشر، مع فصل الشعور الإنساني القاصد عنها، فالعالم موجود بذاته، والأشياء لا تعلن عن الإنسان ولا تحيل إليه، بل تحدده دون أن تفصح عنه، مكتفية بإيقاعه في أسر تأثيرها وإحاطته بشباكها[٢]، فتسعى الرؤية الجديدة إلى وضع الإنسان في موقعه الصحيح لفهم أعمق للكون، حيث تصبح الغربة لدى المبدع تجسيدًا لشعور الإنسان بانفصاله عن العناصر غير البشرية في العالم. وبهذا، تركز على الإنسان وموقفه من الوجود، معبرة عن مختلف الخبرات البشرية بأساليب متعددة، فلا تكمن واقعيتها في طبيعة الحياة التي تعرضها، بل في الطريقة التي تقدم بها هذه الحياة، فهي لا تكتفي بعكس الذوق العام، بل تسهم في تشكيله من خلال بناء وعي يقود إلى مغامرة اجتماعية وإنسانية تهدف إلى معرفة الذات والآخر[٣]، **وهنا نطرح تساؤلنا الأهم:**

---

(١) ينظر: نزعة الحداثة في القصة القصيرة، د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المكتبة العالمية، بغداد، د. ط، ١٩٨٤م: ١٧٠، وينظر: توهج بلازما الخيال جليل القيسي، مختارات قصصية، دراسة واختيار: د. خالد علي ياس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م: ٢٨.

(٢) ينظر: نظرية الرواية والرواية العربية، فيصل دراج، ط١، دار بستان المعرفة، مصر، ٢٠٠٤م: ٤٦، ينظر: سمات الرواية الجديدة، مورس جانجي، مجلة المعرفة، العدد١٧٥، سوريا، ١٩٧٧م: ٩٣.

(٣) ينظر: العنقاء الجديدة– صراع الأجيال في الآداب المعاصرة، غالي شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر– ط٣، د. ت: ٣٢.

كيف مثل النص القصصي القصير الرؤية الحديثة للواقع؟ وكيف يمكن أنْ نكشف علائقه النصية؟.

ولكي نستطيع أنْ نجيب عن هذا التساؤل لابدَّ أنْ نحدد قوانين هذه الرؤية فهي تعبّر عن الواقع بطريقة الايحاء به أي هي عملية احتواء المعاناة واستيعابها، والإحساس العميق بالأشياء دون وجودها بعينها لتجسيدها بدلالات أعمق مما لو كانت موجودة، فيجسّد الرمز ثيمات لا ترتبط منطقياً بالواقع؛ وإنما يرى الأفكار والعواطف بما يتلاءم ومكنوناته، فتحمل دلالات ومعاني عميقة تعكس الواقع بوعي الإيحاء[١].

وأنَّ الكتّاب الذين عبّروا برؤية رمزية عن الواقع لأسباب ايديولوجية منعتهم من التصريح المباشر بل ربما يمكننا أن نعد الفترة التي تلت مرحلة الواقعية المباشرة تستدعي الإيحاء بالواقع، ((فالتعبير عن الهموم السياسية والظروف الاجتماعية بطريق الدلالة الرمزية والإيحاء الدال المعبر قد غدا خطوة متقدمة واتجاها واضحا خلال العقد السادس وما تلاه من سنوات ممثلاً في نتاج كتاب الستينيات، مما يؤكد قيمة فنية مهمة تتمثل في سعي كتاب القصة في العراق- ممن أعقبوا جيل الخمسينيات- إلى الإفادة من معطيات الفن القصصي الأوروبية الحديثة وتطوير امكاناتهم الخاصة والتوسل بمختلف الوسائل الفنية التي حققت لهم رؤية فنية جديدة، ووسائل تجاوزت كثيراً محاولات التعبير عن الواقع بطريق النقل الحرفي والوثائقية والتسجيل التي رافقت مرحلة الريادة القصصية))[٢]، فالانتقال إلى هذه الرؤية يعني ((محاولة للإفلات من الواقع الاجتماعي))[٣]، فطبيعة الواقع الإنساني يتسم بالديناميكية والتغير المستمر عبر التاريخ، كما أن هذا التغير نفسه، وبدرجات متفاوتة، هو نتيجة لإسهامات جميع الأفراد، بما في ذلك الكتّاب، الذين تشكل إسهاماتهم جزءًا من جهد جماعي يسعى إلى تغيير هذا الواقع، فما طرأ على الواقع

(١) قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٩١.

(٢) الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠-١٩٨٠ دراسة نقدية، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩م: ١٤٧.

(٣) الرواية الجديدة والواقع: ٥٢.

من سوء الحكم وتكميم الأفواه، وغياب الحريات وغيرها من العوامل هي التي دفعتهم إلى اللجوء إلى التعبير برؤية رمزية فلسفية مستكشفاً عوالم كونية جديدة[١]، ((ولعل ظهور الرمز في القصة العراقية يعود إلى الكبت في بعض مناحيه السياسية، حيث أصبح مهرباً للشخصية والقاص، وهو وإنْ كان هروباً ذكياً من عدم المواجهة الفعلية للأحداث، لكنة لا يمثل جوانب سلبية في تطور القصة، بل بالعكس أمدت القاص برؤية لبلورة تيار واقعي جديد، يكشف عن إمكانية هائلة في الموضوعات الشعبية التي يجد القاص فيها صدمة وعمق الوجود الفعلي لإنساننا المعاصر))[٢]، لذلك نجد القاص الستيني العراقي منح نفسه صورة مغايرة في توظيف رؤيته، مستنداً إلى مبدأ الرفض والتمرد من أجل استيعاب انفعالاته، بوعي مدرك وقدرة ابتكارية ايحائية راغبة بالتجريب، ليتحول واقعه إلى كتلة هموم ذات بُعد رمزي[٣].

ومن يمثل هذه المرحلة من القاصين هو **(موسى كريدي)**، ففي قصته **(حركة في مجال الموت)** هذه الفاعلية للعنوان تقابلها منظومة أفكار داخل النص، تتمركز حول رؤية رمزية حول استلاب الحريات وقتل الأحلام، **((غضب الطيار، وماج الدخان كالسديم، ثم شبت الحرائق، وتغيّر لون السماء، وفي خلال ذلك تغيّر لون الوجه، وتوترت العروق أكثر ليهبط إلى الأرض.. وازرق جلده، وبدا لزجا كريهاً، وتغيّرت سحنته واستبد به رعب قاتل شمل قلبه ويديه، ولم يعد في وسع طائرته المحترقة أن تضرب في التيه أي شيء يمكن أن يصادفها.. انها الآن مشتعلة.. كيف حصل هذا وهو لم يشتعل، هذا مهم جداً، ولكنه وجد نفسه فجأة في قبضة مكان آخر..))**[٤]، إنَّ اعتماد القاص على الأسلوب الوصفي، وتوظيفه لثنائية (الحلم – الواقع) و(الحياة – الموت)، إلى جانب استعماله للترميز في استكشاف تقاليد البيئة،

---

(١) ينظر: الرواية الجديدة والواقع: ٥٥.

(٢) قصص عراقية معاصرة، دراسة ونقد، فاضل ثامر، وياسين النصير، مطبعة دار السلام، بغداد، ١٩٧١م: ١٠.

(٣) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٩٧.

(٤) طقوس العائلة موسى كريدي، مختارات قصصية، دراسة واختيار علي سعدون، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م: ١٢٣.

منح القصة طابعًا أصيلًا يعكس ظروف الإنسان وطقوسه الخاصة، ويتجلى ذلك في علاقة الطيار بصور الموت، مثل: الدخان، والحرائق، وزرقة الوجه، والخوف، والتي تشكل دلالات تعبيرية وإيحائية تسهم في بناء البعد الآخر للحياة، ليجسد توقه إلى (السفر والرحيل) عبر الصحراء، في مواجهة واقع قاسٍ ومضطرب[١]؛ إذ يضعنا أمام بُعد إنساني ووجودي تتصل بالوضع السياسي المتأزم، ليجسّد صراع الحياة والموت أو المعنى واللامعنى، لتهيمن رؤية الضياع والتشتت وفقدان الحرية وانعدام التحرر، فالذات تسعى للتحرر والخلاص من الآخر المتسبب بهذا الصراع، لنجد أنَّ هذه التمفصلات تحيط بانفعالات الذات المحاطة بتراكمات من الخيبة والانكسار، مما ولّد الاحتراق لكن برمزية الذي سلب حريته وليس جسده، فأصبحت في مكبلة قبضة الآخر، في مكانٍ آخر.

ونجد أنَّ جدلية الغياب للزوج شكّلت حضوراً واضحاً في قصصه، فنجد قصتي **(الكلب) و(الوسادة)** تعالج هذه الثيمة مع اختلاف طريقة المعالجة، ففي القصة الأولى يعد الكلب معادلاً موضوعياً أو معادلاً نفسياً للزوج الغائب، وفي الوقت نفسه نجده يمثل تعبيراً عن أزمة اجتماعية ناتجة عن حرمان عاطفي؛ إذ جاء انتماء الكلب**(نونو)** للعائلة كتعويض للزوجة **(أم سمير)** عن زوجها المفقود، وهذه واضح من طريقة تعاملها معه:

((قالت لاختها مودعة: أتمنى أن أرى من يملأ هذا البيت العامر.

- **أتعتقدين أننا لا نملأ البيت؟**
- **لا اقصد شيئاً – اعذريني**
- **ثمَّ ألا تعرفين أن نونو يعيش بيننا؟))**[٢].

إنَّ التمفصلات الفاعلة في هذا المشهد تكشف عن لوعة الزوجة عبر الزمن، فالبوح بالواقع الذي مرّت به يكشف لنا الذي افتقدته من لذة الحياة، أي أنَّها تعيش في تحوّل الأمل إلى خيبة، والحضور إلى الغياب، لتواجه وحشة الزمن وضياعه،

(١) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٣٧.

(٢) طقوس العائلة: ١٥٢.

لتكشف عن مرارة وإحباط ما تعانيه من غياب الزوج، وما سدَّ هذا الفراغ الذي عوضّ عن الحرمان العاطفي عدا الحرمان الجنسي الذي يقف عند حضور الزوج.

بينما نجد في قصة **(الوسادة)** التي تعد رمزاً للخوف والرعب نتيجة الحرب، فغياب الزوج وذهابه إليها وما يلاقيه هناك، يثير القلق والخوف في نفس الزوجة، فتحاول الحفاظ على ما يجمعهما معاً وهو الطفل، **((كانت تراه كالوسادة، ملقياً، فوق وجه سريره الصغير، لم يبقَ لها في هذا العالم سوى هذا الشيء ... لابد من إنقاذ هذا الطفل بأي ثمن. وتلقفته كما لو أنها تلتقط قطعة شاش بيضاء، ودون أن ترى أي شيء ضمته إلى حجرها، ...عرفت في اللحظة ذاتها، إنها لم تحمل سوى وسادة الطفل البيضاء))**[1]؛ إذ يسعى القاص إلى توطيد العلاقة بين الزوج الغائب وزوجته من خلال الطفل الذي يعد الوريث والذكرى، وكيفية الحفاظ على هذه الذكرى، بإضفاء سمة واقعية عن الحرب القائمة، وما تتسبب به من قتل وخوف ورعب، فجاءت الوسادة تعبير عن رؤية رمزية واقعية، للتعبير عن الهم الإنساني أولاً، والرؤية السوداوية التي ندركها بعد الخراب والدمار ثانياً، وما فعلته الحرب بهذا الإرث، للدلالة الوجودية على الصراع الأزلي بين السلطة الأعلى والأدنى، وما يذهب ضحية هذا الصراع، لنجد الوسادة معادلاً موضوعياً للطفل الذي تحاول حمايته من الانفجارات والقنابل، لتكتشف أنها تضمر خلاف ما تظهر، فهي لا تحمله، وإنما تخيّلت أنها تحمله بحمل وسادته (البيضاء) إشارة على نقاء الطفولة، وهذه المفارقة هي الحلقة الآمنة التي تنتهي بها القصة، ليعكس كريدي عمق التأثير النفسي والاجتماعي الذي تركته بيئته عليه، فيستحضر تواريخها ونماذجها وصراعاتها، وهو بذلك، يقدم نماذج تمثل شرائح اجتماعية تعيش في صراع مستمر، وتسعى جاهدة للتحرر من قيود الاستلاب والانغلاق، وهذه النماذج تنشد الخلاص الميتافيزيقي من قوى القهر التي تطوقها بالبؤس والمرض والتخلف والقتل، وبهذا تصبح إدانة اجتماعية وتاريخية لواقع متآكل ومتهالك[2].

---

(١) طقوس العائلة: ٣٠٢.

(٢) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٣٧.

أمَّا **(مغني الكورس)** يتيح لنا القاص الاطلاع على رؤية رمزية للإنسان الحالم الشغوف الذي تأخذه الرغبة إلى عالم آخر ثم سرعان ما تهبط به إلى الواقع البائس الفاقد لمعنى الحياة، **((الحنجرة تغني بعد طول احتباس. تنفتح كالورق ترسل شجو الصوت، ورخامته، انغاماً تخترق حاجز اللون والضوء وحدود القاعة، ...، والغناء يعلو، والدقائق تمر، تنمو كالطفولة، وفجأة يشذ اللحن، يغيض النور، يضؤل في عتمة الفراغ، ينتبه المغني على نفسه. يوقف رحلته على كره، يصحو على الخشبة تحت الضوء الملون، ويرى إلى قامته وهي تستوي مع الكورس. وفمه يتحرك حركة مجانية، يطبع ثانية في هواء القاعة بصماته. بدا فمه الصغير مرة أخرى في مرآة خياله تمتمات تنم عن عادته في التمثيل أمام الحشد ذاته تمثيلاً صامتاً))**[1]، فالصوت ينطوي معنى التهميش، الذي هو مسخ هوية الإنسان والقضاء عليه داخلياً وخارجياً مما يولّد في داخله رغبة لمقاومة ورفض القمع والاضطهاد الذي يكابده من قبل السلطة الأعلى، وجاء الصوت رمزية لهذه المقاومة، في مجتمع موحش، يسعى إلى تكميم الأفواه وسلب الحريات، ليظهر لنا صورة الواقع الذي يضطهد الإنسان ليصبح صوته غير مسموع، صوتاً صامتاً مستسلماً للواقع المفروض عليه، أي أنَّ الواقع يتسم بالعبث واللامعنى وتقييد أحلام الناس، وهكذا حمل الصوت أبعاداً فكرية وواقعية.

وفي قصة (الحية) رمزية فلسفية للتأزم النفسي والثقافي الذي ينتج الهوس والوهم، تمكن القاص من خلال بطل قصته **(عامر سعيد)** أنْ يجسد الصراع مع الذات أولاً ثمَّ المجتمع ثانياً، **((ركز كل نظراته محاولا أنْ يعثر على جمجمة الحيّة فلم يلمح أي رأس لها. وحدس أن ما يراه الناس المحتشدون، هنا، إنما هو شبح لرأس..))**[2]، **((هذا الذي تراه ويراه الناس ما هو بحيّة، إنما هو ذيل مقطوع وليس شيئاً آخر... أنه ذيل لطيارة من ورق...))**[3]، هنا في هذا النص تعبّر رمزية الحيّة

(١) طقوس العائلة: ٢٩٨.

(٢) المصدر نفسه: ٣١٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣١٣.

عن ايديولوجية سياسية وثقافية سائدة في المجتمع، فتكشف عن الخوف والتشتت والضياع المسيطر على الناس في مدينة الموتى، فجاءت الحيّة مقطوعة الرأس، إشارة إلى ماضيهم المعتم، وحاضرهم المهدد بالضياع، ومستقبلهم مجهول الهوية، فهذه الرؤية جاءت بعد تهشم الداخل وضياع معالم الخارج، نتيجة استلاب الحريات والشعور بالخيبة والظلم، مما يتبين الحاجة حول معرفة حقيقة الوجود، لأن الذات رهينة البحث عن الخلاص.

وإذا انتقلنا إلى **(محمود جنداري)** فقد ذهب أبعد من ذلك في رؤيته الرمزية في الإيحاء بالواقع، فقصته **(الدغل)** محاولة لرسم علاقة بين الإنسان والطبيعة من جهة، والرؤية الايروسية للمرأة من جهة أخرى، فالنص يرتكز على أساسيات (الدغل، الجرة، صنبور الماء) ، التي تقابل (المرأة الأرملة خديجة، الايروس، الرغبة)، ليكشف عن الأزمة والاستلاب النفسي والكبت الذي يعانيه (مروان السعيد) الذي أنتج علاقة بين هذه الأساسيات، فجاء الإيحاء بالعلاقة والربط بين الدغل الأخضر المتشابك الذي امتنعت عنه الشمس فأصابه الرطوبة والعفن، وخديجة المرأة الأرملة التي انحرمت من زوجها بعد مرور ستة أشهر على زواجهما، **((وكانت – خديجة– أرملة عبد الحق، التي تمر من أمامه كل يوم تحمل على كتفها جرة كبيرة وتتجه دوماً إلى الصنبور، فتنحني نحوه وتجمع براحة يدها من تلك القطرات المتساقطة وتمسح بها جسد الجرة المائل إلى الخضرة، ... خديجة هذه بالنسبة لمروان مثل الدغل العجيب: فيها نداءات خفية، ورائحة نفاذة تهب عليه كل يوم من جهة الصنبور فتملأ نفسه بالدفء والأمل))**[1]،

لقد صوّر القاص العلاقة الحميمة برؤية رمزية تستمد كثافتها من الحركات المتناثرة[2]، تُنتج هذه البنية التصويرية مناخًا من التوتر الدلالي، يسهم في تعميق الأفق النفسي والوجداني لشخصية (مروان)، عبر تشييد نظام رمزي تتقاطع فيه

(١) زو. العصفور الصاعقة، محمود جنداري، مختارات قصصية، دراسة واختيار، د: جاسم خلف الياس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م: ٨٤-٨٥.

(٢) ينظر: الجنس في الرواية العراقية: ٦٥.

عناصر الطبيعة والأشياء بوصفها حوامل للمعنى، فالعلاقة بين الصنبور والجرة، كما بين الدغل والماء، لا تُقرأ بوصفها علاقة مادية مباشرة، بل باعتبارها تمثيلًا مجازيًا لطاقات كامنة تُدار داخل النص عبر منطق الإيحاء والتلميح. ويغدو الدغل معادلًا موضوعيًا للأنثوي، في حين يتحول الصنبور إلى علامة دلالية مشحونة بطاقة إيروسية مُضمَرة، تُدار داخل السرد من دون تصريح. ويكشف هذا الاشتغال الرمزي عن نزوع القاص إلى تجاوز العلاقة الفردية بين مروان وخديجة، نحو تعميم التجربة بوصفها بنية رغبة جمعية، تتأسس على التوتر بين الامتلاء والفراغ، والسكون والحركة؛ إذ تتكفل الإيقاعات الصوتية والحركية بإنتاج المعنى، لا بوصفها محاكاة للواقع، بل استعارة وجودية تُفصح عن قلق الذات وانشطارها الداخلي. **((إن كل الفتيات يأتين بجرارهن إلى هنا، ...))**[1]، بما يحيل، دلاليًا، إلى تمثلات النوازع المكبوتة لدى المرأة بوجه عام، وما يتصل بها من توترات داخلية تبحث عن منافذ تفريغ رمزية. إذ يغدو الجسد، في هذا الأفق التأويلي، مجالًا لتمفصل قوى الحياة والاستمرار والانبعاث، لا بوصفه معطًى بيولوجيًا فحسب، بل باعتباره حاملًا لمعنى إنساني كلي، ومن هنا تتشكل لحظات مشحونة بطاقة كامنة، تعبّر عن تراكمات نفسية ولا واعية، تتجلى على نحو أكثر كثافة لدى خديجة بوصفها أرملة، حيث تتقاطع الخبرة الفردية مع البنية الجمعية للكبت، وإذا ما ظلت هذه الدوافع حبيسة اللاوعي، فإنها تميل إلى البحث عن أشكال إشباع بديلة، ذات طابع رمزي، تسعى من خلالها الذات إلى إعادة إنتاج توازنها الداخلي، فالاستعدادات الجماعية الكامنة، رغم طابعها اللاواعي، تظل مشدودة إلى مبدأ التماسك وإعادة الانسجام، وهو ما يمكن النظر إليه بوصفه الأساس السيكولوجي لآلية التطهير[2]، باعتبارها فعلًا يعيد تنظيم العلاقة بين الرغبة والوعي، وبين الفردي والجمعي بوصفه تمثيلًا لخطاب يسعى إلى زعزعة التصورات الأيديولوجية السائدة حول الجسد، ولا سيما تلك التي تحصر الممارسة الحميمية ضمن أطر مؤسسية مغلقة، ينهض هذا التصور بوصفه

(١) زو. العصفور الصاعقة: ٨٥.

(٢) ينظر: مقدمات في سوسيولوجية الرواية: ٢٤٤.

فعلًا رمزيًا يتحدى منطق التستر والكتمان، ويفتح المجال أمام مساءلة التابوهات المتجذرة، وعلى رأسها التابو الايروسي[١]، وفي هذا السياق، تُعاد صياغة الحضور الأنثوي من خلال استعارة الدغل الرطب والمتحلل، لا باعتباره توصيفًا حسّيًا، بل بوصفه بنية دلالية تحيل إلى الخصوبة المؤجلة، والرغبة المؤطرة اجتماعيًا بالكبت. كما تغدو ثنائية فراغ الجرة وامتلائها علامة رمزية على حالة النقص والتوتر الداخلي، بما يعكس عطشًا وجوديًا لا يُفهم خارج سياق الحرمان الاجتماعي، وتتجلى رغبة خديجة عبر الإيماء والحركة والنظرة، بوصفها أنساقًا دلالية غير منطوقة، تكشف من جهة عن مأزق الذات الأنثوية، ومن جهة أخرى عن تمثلات النظرة الذكورية للمرأة الأرملة داخل بنية ثقافية يغلب عليها منطق الهيمنة الغريزية، حيث يُختزل الجسد الأنثوي إلى موضوع للرغبة أكثر منه ذاتًا فاعلة في إنتاج المعنى ، ونلاحظ شدة الترابط بين مظاهر الطبيعة والإنسان في:

((واختلطت أنفاسهما الحادة بوشوشة الماء، بالأصوات المنبعثة من الدغل، منفردة وضعيفة.

قالت: هذا الدغل اليابس يا مروان دعه يرتوي، وكانت الأرض رخوة وكان مروان قد فقد القدرة نهائياً على الحذلقة في الكلام.

قالت: هذا الدغل ليس كثيفاً، فدعه يرتوي يا مروان، ليشتد تكاثفه. لكن حاذر، فالجرة هنا قريبة))[٢]، أي كان للطبيعة دورٌ مهمٌ ورمزية موحية بالاتصال الجسدي بين مروان وخديجة، فمن خلاله جسّد ضرورة استمرار الحياة والخصب بين الرجل والمرأة عن طريق البناء الواقعي المرمز بتجسيد تجربة إنسانية، حاملة الضياع والكبت، فأنبنى النص عن حال المرأة الأرملة، مقدماً الواقع كما هو، بكل اضطراباته وصراعاته، من أجل الوصول إلى إرواء الضمأ، ليكشف عن دلالات خاصة بمقاومة المرأة لمتاعب الواقع الذي أجهض أحلامها وسرقها، مما جعلها تشعر بالتيه

(١) ينظر: الهامش الاجتماعي في الأدب قراءة سوسيو ثقافية: ١٠٥.

(٢) زو. العصفور الصاعقة: ١١٦.

والحرمان، فلا يبقى لها سوى مواجهة جدار الماضي لأطلاق صرخات الضياع من وجه الحاضر وتلاشي الأحلام، في سياق إيروتيكي مرمز محقق الانزياح.

أمَّا قصة **(الشاحنة)** فقد شكّلت رؤية رمزية للعلاقة الحميمة التي عبّر عنها من خلال علاقته بشاحنته، التي تكون معادلاً موضوعياً للمرأة المعشوقة، **((قلت لها إنك تتدللين ورفعت ذراع السرعة إلى الأمام، وكانت الكرة البلاستيكية ساخنة. وبهدوء الخائف المستسلم رفعت قدمي فاشتد هديرها وهي تنساب هذه المرة بهدوء زاحمة نفسها فوق شارع أملس لا أبصر منه إلَّا ما تبصره بعينيها القويتين... ها نحن نتوحد مرة أخرى وندخل هذا الليل الممتد من أقصى الدنيا إلى أقصاها))**[١]، تُظهر الرؤية الرمزية رغبة الذات في الاتصال الروحي بالمرأة، وهي امرأة عالقة في أعماق الذاكرة، تتلاشى وتعود عبر الطريق ذاته الذي تسلكه الشاحنة، إنها النداء الذي يجذبه نحو الوطن؛ إذ يعيش حالة نفسية معقدة، تتأرجح بين الخوف والشلل والقلق، متأثرًا بحضور الشاحنة التي يقودها والمرأة التي تملأ ذهنه، في هذا التداخل العميق، جعل الشاحنة معادلاً للمرأة[٢]، مما ولّد تمفصلاً آخر يربط بين البنية السطحية والعميقة، ليظهر لنا الإحساس بالوحشة والوحدة المرتبط بالليل الذي يعانيه وهو بؤرة النص، مما أعطى دلالة الاتصال بالمعشوقة والتوحد بين المرأة والشاحنة، فضلاً عن أنَّ الليل رمزية للوحشة والخوف والوحدة التي يسعى الإنسان فيه إلى الاتصال بالآخر:

(((...) هل كان عليّ أنْ أمنع نفسي من الولوج إلى الوطن والمخدع السري لتلك المرأة؟ ولكن ماذا جنيت من كل هذا... في هذا السير المتعثر المتعب))[٣]

ومن هنا تتبدّى بوضوح ملامح الأزمة الوجودية التي تحاصر الذات الذكورية، ولا سيّما عقب انحراف الشاحنة وانقلابها في فضاء معتم، بوصف هذا الحدث انكسارًا فجائيًا في مسار الوعي، فالنزعة الإيروسية لا تُستدعى هنا باعتبارها طاقة إشباع،

(١) زو. العصفور الصاعقة: ١٢٨.

(٢) ينظر: قضايا القصة العراقية المعاصرة: ١٠٠.

(٣) زو. العصفور الصاعقة: ١٣٧

بل قوة مزدوجة ذات قابلية تدميرية، تُنتج أوهامًا تعويضية تنفصل فيها الذات عن الواقع[١]، ويغدو السقوط لحظة انفصال عن الزمن الواقعي، تُفضي إلى حالة قريبة من الهذيان؛ إذ يتحول الإحساس الجسدي إلى علامة رمزية على التوحد مع صورة المرأة الكامنة في الأعماق، وتمثّل ذروة متخيّلة للعلاقة، لا اكتمالًا فعليًا لها. غير أن انقلاب الشاحنة، بوصفه حدثًا مركزيًا، يعيد الذات قسرًا إلى عالم الهزائم والخيبات، كاشفًا عن أنَّ هذا الانغماس التخييلي لم يكن سوى آلية هروب من واقع مأزوم. وهكذا تتضافر الرؤية الرمزية مع الحالة النفسية في بنية تشظٍّ وجودي، تُنتج سلسلة من التساؤلات التي تنتهي بمواجهة الذات المهزومة مع حدودها القصوى، ليتجلى العجز وفقدان القدرة على المقاومة، وتذوب الطاقة الحيوية في أفق اللاوجود، بعد أنْ كانت مشدودة إلى وهم الحركة والاستمرار.

وفي هذا السياق، يمكن القول إن ثيمة الإيروس لا تنهض بوصفها عنصرًا سرديًا عابرًا، بل تشكّل إحدى الأزمات البنيوية في تجربة القاص العراقي؛ فهي من جهة تعبير عن اختلال داخلي ناجم عن ضغوط الواقع، ومن جهة أخرى تمثل آلية تعويض نفسي تبحث فيها الذات الذكورية، عبر المرأة، عن لذة مفقودة وامتلاء مستحيل في لحظات الكبت والاستلاب؛ إذ يغدو الإيروسي ملاذًا تخييليًا مؤقتًا من عنف الوجود لا خلاصًا منه[٢].

أمَّا قصة **(لطمة حمى)**، فقد اتخذ جليل القيسي منحى آخر فيها؛ إذ عبّر عن مجموعة صور متراكمة من الطفولة، تتلخص في تحوّل صورة الطفلة وما تحمله من براءة إلى مسخ، **((رأيت لأول مرة قطة ممتلئة نظيفة... تأملتها طويلاً، عيناها صورة طبق الأصل من عيني هبة الخضراوين... هذا الخيال الذي كثيراً ما يحول اللا يقين لي إلى يقين واقعي... وفجأة تصورتني أراقب هبة، ونظراتها، وطريقتها الأفعوية في التسلل إلى الغرفة... التفت إلى منامتها الشفافة، ورأيت جسدها**

(١) ينظر: الايروس والثقافة فلسفة الحب والفن الأوروبي: ٢٧٨.

(٢) ينظر: الجنس في الرواية العراقية: ٦٧.

الأسمر بلون الزراق اللازوردي من خلال المنامة... وقررت في لحظة واحدة أنْ أرسم هبة على شكل قطة كبيرة متمددة على جنبها شاهرة مخالبها...))[1].

إنَّ اختيار القاص لهذه اللقطات المتتالية جاء عن وعي وقصدية، ليُظهر في رؤية رمزية عن رغبة الطفلة (هبة) في الانفصال على المستوى الوجودي، من خلال الخوف الذي ولّد الكره لهذا الحيوان (القطة)، بتعبير رمزي عن الرغبات المكبوتة تجاه أحد الأبوين، نتيجة ذكريات طفولية نمّت في داخلها الرغبة السّادية في إيذائها بتعذيبها أو قتلها؛ إذ نجد الأب يتخذ دلالة سلبية بتعذيب ابنته الطفلة بطريقة بشعة وتعريضها لهجمات متكررة من القطط، وهذا الصراع والمواجهة على المستوى الذاتي خلّف فيها أثاراً جسدية ونفسية داخلية وخارجية، ثمَّ تحوّل هذا الصراع لحالة عصابية نفسية ظاهرة للعلن، فالطفلة (هبة) هي بؤرة النص التي أوحت بدلالة السادية السلبية برسمها على هيئة قطة كبيرة ذات مخالب شريرة، لتتبلور فكرة الضياع والقهر الذي تعانيه هبة منذ الصغر، نتيجة ضغوطات نفسية وعصبية تعرضت لها؛ إذ طالما انتهت المواجهة بينها وبين القطط بالهزيمة والانكسار من خلال انعدام القدرة على مقاومتها.

وفي قصة **(تلال الملح)** التي عن كشفت ايديولوجية الواقع المدنس التي تمركزت فيه الفوارق الطبقية، وتعددية الألوان: **((يا أنت.. ماذا تفعل مع العبيد؟**

- **منظرهم جميل وهم يعملون.**
- **ابتعد عن هذه الحشرات (...)**

وظهر بأمتداد الأرض فرسان يهشون الزنوج مثل الخرفان ... سأل علي بن محمد أحدهم: هل تشبع بهذا؟ أجابه الزنجي وهو يحاول ازدراد اللقمة الجافة: سيدي أننا نسمع بالشبع سماعاً من أفواه الناس فقط))[2]، يظهر السياق أنَّ الصراع ما يزال موجوداً منذ الأزل، بين البيض والسود أو ما يعرفون بالزنوج، فيشير برؤية رمزية إلى الفوارق الطبقية السائدة في المجتمع، وهي بمثابة ايديولوجية متمركزة في المجتمعات،

(١) توهج بلازما الخيال: ١٢٦-١٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٥-١٤٦.

فمثلاً جاءت لفظة **(حشرات، الخرفان وغيرها)** رموز تعادل ضجيج الحياة في صراع بين النفي والاستلاب للحريات، وهي إشارة للسلطة الأعلى (الطغاة) المسيطرة على المجتمع، وما أثار حدة الصراع الرغبة في التحرر، في مشهد درامي لمقاومة الذل والضعف هذه الفئة في تمفصل يتعدى في دلالته الواقعية بإظهار حقيقة تلميحاً لا تصريحاً من خلال نسق اجتماعي، **((ألف غلام تبعك في يوم واحد.. لم يحر علي بن محمد جواباً، وقال بعد صمت طويل وبوجه غاضب: طالما أنَّهم طوال حياتهم سمعوا بالشبع من أفواه الناس فقط، فاضرب العدد في عشرين بعد أيام))**[1]، نلاحظ أنَّ شخصية (علي بن محمد) الذي كان يرى استضعافهم، لكنه استطاع إذلال اسيادهم والتحرر من عبوديتهم، مما أعطى الحوار أبعاداً دلالية من خلال تحوّل الزنجي من العبد المملوك إلى رمزية المتحرر المقاوم، فكان علي بن محمد مرتكز هذا التحوّل، الذي جاء متماهياً مع البعدي الداخلي والنفسي الرافض للعبودية والخضوع.

أمَّا قصصه عن العروبة العربية وفلسطين التي حاول القاص فيها تتبع قضايا الحرب والاعتقالات التي نفذها العدو الاسرائيلي الغاصب على الأراضي الفلسطينية، عبر تجسيد الشخصية الفلسطينية بطريقة ((تعبيرية إيحائية لصورة الاستلاب التي يعيشها الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة))[2]، للتعبير عن المحنة الإنسانية التي يعانيها الأسرى في المعتقلات والسجون الاسرائيلية: ففي قصة **(معسكر الاعتقال الصحراوي رقم ١٢٥)** مشيراً إلى فلسفة الذات المتشظية:

((وكأسرى كما دائماً نّمني أنفسنا بالخلاص، والعودة ثانية إلى الحياة السعيدة، إلى الدفء واللحم، والذكريات أو ربما إلى أيام أكثر تعاسة ... كنا نحاول أنْ مجد مبررات كثيرة لوجودنا في هذا القدر الميكانيكي الغريب، وننتهي إلى حقيقة بسيطة في النهاية، وهي أننا أسرى، أجل، حاربنا بساطة، ولكننا فشلنا. وهذه السخرة الإجبارية القاتلة هي ثمن الفشل، بتبريرات كثيرة، كنا نعمل بجد لمجرد ثبت للعدو

(١) توهج بلازما الخيال: ١٤٩.

(٢) قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٤١.

بأنا رجال ذوو إرادة، كنا كومة أزمة، نعسر على أنفسنا الحساب بوحشية، ونضحك عليها حديدية وصبر صحراوي، وفي الانتحار كنا نؤكد مبلغ حبنا، وأصالتنا في عشق الحرية))[1]. تبين أنَّ الرؤية الرمزية تشير إلى حقيقة الوجود، من خلال البحث عن سرمدية الماضي أو ربما المستقبل، فبراعة القاص تجسّدت في طرح نزعة فلسفية رمزية متمثلة بالتأزم النفسي الذي كابده هؤلاء الأسرى نتيجة فقدان هوياتهم، في جو أقرب إلى الخراب، مما جسّد لحظة الحيرة والشك، والقلق والسكون؛ إذ طرح النص فكرتين: الأولى منهما: (الحرية قبل الاعتقال)، والثانية: فكرة الإرادة والرغبة، لتكون هنا **الحرية** رمزاً مفقوداً في الذات المستلبة، مما أظهر هواجس القاص وقلقه، من لحظة الوجود إلى العدم . أي نحن أمام ثنائية فلسفية قائمة على أساس أنَّ الحرية تعادل الوطن، وفقدان أي منهما يؤدي إلى أزمة تنتهي بالانتحار الذي يكون وسيلة للهروب واحتجاج ضد العدو والعبودية، فالتّمرد هنا لزيادة فاعلية الحدث، ليكون معادلاً موضوعياً للحظة الوجودية، ورمزاً للثورة والاحتجاج، لاستقبال الحاضر الذي كشف نفسية متوترة قلقة ضائعة ما بين المنفى والعودة.

وتأتي قصة **(زليخة البعد يقترب)**، لتجسّد أيضاً الهم الفلسطيني **((وتحت ضوء زنزانتي الأصفر الباهت رأيت عنكبوتاً حطت على ذبابة خضراء من تلك التي تكثر عند الجثث العفنة منذ متى وأنا أتعفن في هذا السجن الانفرادي بعيداً عن الآخرين والشمس! ألا يضيع مفهوم الزمن في مثل هذا المكان... كلما ضغط الرجل على ذراعي، كان وجه الذبابة يكبر، ... جرني عسكري وساقني إلى درج نزلناه برفق، وأدخلت عملية ميكانيكية في قفص حديدي كبير على عربة يجرها حصان أبيض متين، قلت في نفسي: ما هذا! قفص حديدي؟))**[2]، يستخدم القاص اسلوب التداعي الحر للأفكار، فجاء النص على ثنائية مركزية مؤسسة في داخله وهي **(الحياة، الموت)**؛ إذ يجسّد النص الصراع الوجودي على المستوى الذاتي والجماعي في آنٍ واحد، فالذاتي يقوم على تمفصل الانكسار والضياع التي عاشتها الذات، والتمفصل

(١) توهج بلازما الخيال: ٨٦-٨٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩٧، ٩٩.

الآخر الصراع الذي تحوّل إلى قضية اجتماعية هدفها التحرر والخلاص، بطريقة مكثفة وموحية بالواقع الفلسطيني، لتكون الذبابة الخضراء معادلاً رمزياً للعدو الاسرائيلي، الذي سلب الحريات، فضاعت الهوية والأحلام، ويقابله اللون الأبيض ليوحي بفكرة الموت والخلاص وهو رمزاً للبطولة:

((لا تيأس البعد يقترب(...) كانت تقول إنَّ الحياة أنْ تكون شجاعاً، من؟ زليخة.. زليخة ... يا عزيزي، لا بأس لو تكلمنا عن زليخة قليلاً.. لقد عسرنا على أنفسنا الحساب كثيراً وأي ضير أنْ تفكر من قلب هذا الموت بزليخة، سنقتل هذا اليوم، إنه لحلم جميل، بل جميل جداً))[1]، نلاحظ أنَّ ايديولوجية النص تثير تساؤلاً، هل زليخة هنا الحبيبة أو شخص آخر؟ وأيَّاً كانت نجد أنَّ هناك علاقة تجمع بينها وبين البطل تسير نحو التحفيز والتشجيع، ونجد أيضاً أنَّ رمزية الاسم (زليخة) تشير إلى المقاومة الفلسطينية أو الجماعة الثورية التي تحفّزهم على القتال وعدم الاستسلام، إذ أراد القاص أنْ ((يطرح عبر هذا الصراع النفسي المتنامي صورة من صورة الاستلاب الإنساني الذي بدأ منذ عام ١٩٤٨ وحتى الآن بين العرب واسرائيل، وينتقل عبر التداعي مستعرضاً القضية الفلسطينية))[2]، فيتحول الوطن هنا بكل خرابه ودماره إلى صرخة ثورية ومصدراً للطاقة، ليضفي على النص سمته الواقعية التي تركت أثرها بدلالة تحوّل الموت إلى صورة مبهجة، وهذا التحوّل يتتبع مسارات الذات التي تستوعب **دلالتين: الأولى:** الهم الإنساني، **والثانية:** الرؤيا السوداوية التي ندركها بعد مراحل الخراب، فقد أراد التقاط الآثار التي خلّفها عبث الغزاة بإرثهم الحضاري والديني وطمس هويتهم العربية، ونقل صورة فلسطين أمام العالم المسكون بالصمت والانكفاء.

أمَّا قصة **(صهيل المارة حول العالم)**، أعتمد القاص على مجموعة صور تشير إلى الصراع اللاإنساني: **((لا نعرف حقاً، إذا كنا قد نفينا إلى هذا المكان، أم أننا جئناه باختيارنا، ما أعرفه هو أننا بغض النظر عن كل شيء، قد قذفنا في عزلة**

(١) توهج بلازما الخيال: ١٠١، ١٠٣.

(٢) قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٣٩.

صماء، بكماء، وأنّ كلا منا وقف أمام ذاته عارياً وخالياً من "الرتوش"... كانت الغرفة مستطيلة الشكل، ومنذ وجودنا فيها، وهي خالية من كل شيء، ما خلا فراشين عاديين، وكان يحتضن غرفتنا وغرفة صغيرة أخرى، سور صخري يعلو على قامتي مرتين ونصف، وما خلا كوة صغيرة في الجدار، حيث تمتد منها مرتين في اليوم يد طويلة جدا تحمل وعاءين، لم يكن هنالك ما يجعلنا نحسّ بأي وجود بشري))[1]،

يتحدث القاص عن الماهيات في رؤية رمزية فلسفية باحثة عن الوجود في عالم مليء بالعبث، ليتخذ منه ممراً سالكاً لفضح الواقع السياسي المشوه، ورمزية للرفض والاحتجاج على السلطة الأعلى، فهذا المكان يوحي بتضاؤل الوجود والعبثية واللامعنى؛ إذ تحولت الحياة إلى أرض عاجزة عن تحقيق متطلبات الإنسانية؛ لاسيما الحرية، فقد جاءت انسيابية الصور برؤية رمزية فلسفية بعيدة عن الواقع ولكنها توحي به؛ إذ سعى القاص إلى تحقيق البؤر المركزية بوعي عال من التغريب، حتى أصبحت غامضة مما بعث الاستمرارية في تحوّل الدلالات، وذلك يعود إلى الخيبة والانكسار للمواطن العراقي الذي سببته السلطة مما أنتج عقم الحياة الذي تنتمي إليها الذات، لتكشف عن الخسارة والحرمان الذي يعد معادلاً موضوعياً للإنسان، ضمن نسق يسعى لمقاومة هاجس العجز والخيبة نحو تحقيق الغايات الوجودية:

((وبينما أنا أزجر نفسي ووعيي، دخل نسر كبير إلى الغرفة لا شك أنَّ رائحة الجثة العفنة قد فاحت إلى مسافات بعيدة... ورأيت النسر ينهش في وجه صديقي، وهو مستسلم له في هدوء، والتفت النسر إليّ بسرعة، وعندما وقع بصره الناري عليّ، ضربني بجناحه فطرحني خارج الغرفة... فصرخت به وأنا أغلي حقداً- هيا أيها الحقير... لنتشابك، لنتشابك... قاوم أيها السخيف))[2]، أنَّ شعور الذات بالتيه والحرمان، جعلها تفصح بخسارة لا تخلو من العجز أمام حيوان يفوقه قوة، متجاوزة إلى تعميق الشعور باللاوجود، بين مسافة القلق وخيبة الانتظار، مما أطلقت

(١) توهج بلازما الخيال: ٦٢.

(٢) المصدر نفسه: ٦٦-٦٧.

الذات صرخات الضياع وتلاشي الحياة والأحلام، ليكون النسر بمثابة معادلاً ذاتياً للسلطة الحاكمة، مؤكداً المصير الفاجع الذي يتلقاه الإنسان عبر إيديولوجية سياسية سائدة في المجتمع العراقي، مقدماً صورة بشعة أمحت السلام في بلد السلام، وحل مكانها (القتل، والدماء، وتقييد الحريات، وضياع الأحلام) لتكون صرخاته في فضاء يتسم بالعبثية والعدم، لنجد أنَّ الغاية من تغييب قوانين الواقع واصطناع واقع يختلف عما هو معهود عند أصحاب الفكر الوجودي هو لتحقيق عزلة وحرية خاصة بالقاص من خلال تكوين الوعي الذاتي وعلاقة الذات بالمجتمع(١).

وقد رصدنا في قصة **(سيّدنا الخليفة)** للقاص **(عبد الستار ناصر)** الذي يُعد من القاصين الذين يتخفون في اللغة ببراعة، ليفجر الدلالة الموحية بالواقع، رصد الواقع السياسي السائد في المنطقة، **((داخل مدينتنا المزحومة بالعهر والبكتريا، وفي شوارعنا العتيقة التي تتبخر منها رائحة السمك البائت والأجساد المعذبة في السجون، أغلقوا علينا كل شيء، ولم تكن غريبة علينا- نحن أبناء المدينة السعيدة- تلك القرارات الدامغة الشاذة، فقد اعتدنا منذ السلطان عبد الحميد، على أن نبوس أولياء نعمتنا ونحني ظهورنا ونهتف ملئ حناجرنا بحياة سيدنا!))**(٢)، نلحظ أنَّ الذات القاصة تسعى إلى خلق حالة توازن بين الحياة الواقعية وقيمتها بطابعها الوجودي الإنساني الحالم بالمثالية، وبين الحياة التي فقدت جوهرها الإنساني للعيش الكريم، فأصبحت صورة تبعث العذاب والبشاعة في الواقع، أي اتصال بالواقع البائس، وانفصال عنه نتيجة إخفاق الواقع من تحقيق طموحات الذات أولاً والشعب ثانياً، فهذه الانتقالة الجريئة ناتجة عن رفض الواقع السياسي، وتجسيد رؤية عن جدلية الواقع وصرعاته في ضوء رؤية رمزية، فالذات عاجزة عن الوصول إلى الحرية، مما ظهر تمفصل الخيبة والخذلان، كونهم يهتفون ويمجدون بحياة سيّدهم ووليهم:

---

(١) ينظر: عالم جليل القيسي، د. خالد علي ياس، دراسة منشورة ضمن كتاب توهج بلازما الخيال: ٢٥.

(٢) سيّدنا الخليفة، عبد الستار ناصر، ، مختارات قصصية، دراسة واختيار: د. شذى خلف حسين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م: ٢٠٣.

((كيف لنا يا ترى أن نرغم أنفسنا على أن نعرق في زمهرير الشتاء وأن نرتجف برداً ونحن في تموز... ونلتمس من خليفتنا المعظم تحصين أمهاتنا وشقيقاتنا ضد الزنا وإعفاءهن من دفع الجزية، كما نلتمس رحمة مولانا أن يكف رجاله عن جلدنا ... أدام الله عمر الخليفة ونرجو أن يحفظه من كل مكروه))[1]، **أنَّ** المشهد الدرامي جاء على المستوى الفكري الطامح بالتحرر والخلاص من ايديولوجية سائدة، وسلطة جائرة؛ إذ إنَّ تمجيد القاتل الفاسق سخرية ومفارقة للواقع الذي يعيشه الإنسان العراقي، ليشير إلى العذاب الجسدي والنفسي، عن طريق فقدان أبسط مقومات الحياة الإنسانية، (كالدفء، والبرد، والعفة)، وبعد خيبة الذات وعدم قدرته على مواجهة السلطة الأعلى، أغلق الحوار بتمجيد الخليفة خوفاً مما قد يواجهة، محاولة منه للإنفلات من هذا العذاب، **((فقد اعتدنا مرغمين على حياة جديدة تألفنا معها وانحشرنا فيها مثل الخراف.. حياة سلفية ضمن حياة عصرية، كل ما فيها ممنوع بأمر سيّدنا الخليفة))**[2]، لتكون الخراف معادلاً موضوعياً للإنسان العراقي، وما لاقاه من تكميم الأفواه والحياة المريعة التي فُرضت عليهم، كاشفاً برؤية سوداوية ساخرة عن أقسى مراحل الخراب، ونقل صورة وطنه أمام العالم الذي لا ينتمي له، بتحويله إلى حياة أشبه بكتلة هموم كونية رجعية متشظية، تتسم بالانكسار والخيبة بأمر السلطة الأعلى، مما أنتج استسلام الشعب له.

((إذن ليس من الممكن مثل مئات المعجزات القدرية، انْ يكون هذا الرفيق المخبر، أبا لخليفتنا الجديد- مثلاً- أو أنْ يكون خليفتنا -هو- نفسه بعد أنْ تعلّم العربية بسبعة أيام دون معلم؟ أنْ يكون أحد مستشاريه المقربين؟ أنْ يكون كابوسه الأبدي الذي يملي عليه كل أساليبه الخربة؟))[3]، وهنا نطرح تساؤلنا الأهم: هل الخليفة الجائر انسان واحد أم نجد غيره؟ وهنا تتضح الرؤية بتوظيف (كابوسه الأبدي)، أي وجود الكابوس الحقيقي للخليفة أولاً، وللشعب ثانية، ليكون

(١) سيّدنا الخليفة: ٢٠٤-٢٠٥.

(٢) المصدر نفسه:٢٠٧.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠٨.

بمثابة رمزاً للموت والقهر والاستبداد، فقد كان مرآة الخليفة، وسيّداً للطمع، محدداً مصير الخليفة الأول، وحل محله، في حركة تصاعدية الحدث عبر الهواجس الداخلية، وبتكثيف دلالي، معبّراً عن حالة الانفصال بينهما نتيجة علاقة غير سوية ماكرة ومتجاوزة حدود الإنسانية.

كذلك قصة **(الكواش)** التي لا تكاد تخلو من رمزية للسلطة الأعلى الذي مثّل ايديولوجية فكرية وسياسية مسيطرة على المجتمع العراقي لفترة طويلة من الزمن، **((يصرخ السيد اللامي ويلطم كما النساء- المفتاح مفقود، ضاع منذ سنين طوال، وما عليكم غير صناعة مفتاح آخر يناسب ما نحن فيه من ضيم وجوع وذل وألم))**[١]، أنَّ القاص يسعى إلى توطيد العلاقات الصورية بين الماضي والحاضر، فالنص ينتمي للزمن الماضي وجودياً، ملخصاً مشاهد الواقع وما فيها من دلالات السلب في تمفصلات متصارعة، ما بين الجوع والذل الذي لم يأتِ من فراغ، بل كان للسلطة الأعلى هي سبب في هذه المعاناة، مما جعل اللامي يفصح بالعجز الذي يتجاوز إلى تعميق الشعور باللاوجود ما بين مسافة القلق وخيبة الانتظار، فجاءت رغبة صريحة بتغيير المستقبل، **((الملك السعيد يملكنا جميعاً... المملكة محروسة بالشياطين من كل جانب، وحماة الكواش أكثر من نصف شعوب المملكة))**[٢]، فجاءت رمزية الكواش معادلاً موضوعياً للحاكم الجائر، وشياطينه معادلاً لحراسه، في تجربة عميقة مؤكداً المصير المشترك والفاجع بينهما وهو الشر، الذي زاد الواقع الخراب والذل والمهانة لأبناء الوطن:

((تحرك السيد اللامي بهدوء وسلام... نظر إلى السماء، زرقاء خالية من المطر ابتسمت الرأس وقالت: كانت بغداد مدينة فعلاً))[٣]، بعد ما تعرض له العراق عموماً، وبغداد خصوصاً، من قتل وسجن، واغتصاب، وذل ومهانة، وتكميم الأفواه، بعد أنْ فقدت بغداد عظمتها ومكانتها الثقافية والفكرية بين شعوب العالم، بسبب سوء

(١) سيّدنا الخليفة: ٩٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٠١.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٢-١٠٣.

السلطة وفجورها، واستباحت دماء شبابها، يشير اللامي بفلسفة وايديولوجية خاصة ببغداد، ليحاكي الواقع الجديد، ها هي بغداد تتحول إلى بغداد أخرى، من سلام وثقافة وفكر إلى جهل وهم ودماء، وكل ذلك يعود إلى الحاكم الأعلى، لذا يمكن القول إنَّ الرؤية السوسيولوجية ألزمت الفرد أنْ يواجه صراعًا جديدًا ضد قوى مجردة مثل العلاقات الاجتماعية الرأسمالية والسياسية. وقد أدى ذلك إلى تفكك الوحدة العضوية بين البشر، وتحويلهم إلى فئات متخصصة في أعمال محددة، مما أسفر عن تدهور الواقع المعيشي وصعوبة تطور البعد الروحي للإنسان. كما ساهم التقسيم الرأسمالي للعمل في خلق انقسام داخل الشخصية الإنسانية بين عالم داخلي وعالم خارجي، مما أدى إلى تدمير الوحدة الأولية للرابطة العشائرية، التي كانت تجسد تكامل الفرد والمجتمع شكلًا ومضمونًا(١).

ولا تكاد تختلف باقي قصصه ذات الرؤية الرمزية عن هذه الإيديولوجية، التي جسدت هذه الظاهرة تعبير فني عن عمق الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، إذ تعيش الذات المبدعة حالة من الغموض إزاء حركة الواقع، وتستشعر تهديدًا وجوديًا قد يؤدي إلى تلاشي الذات الإنسانية، وفي ظل تشتت الجماليات، وحيرة الفرد، وضبابية الزمن الراهن، وتفكك المنطق السائد، تبرز الحاجة الملحّة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء، ويفتح آفاقًا جديدة لقراءة مشكلات العصر برؤية مختلفة(٢)؛ إذ أشار دائماً برمزيات مختلفة تتعلق بالسلطة الأعلى وكلها تشير إلى معنى الظلم والفساد والذل والجوع والفقر، وما إلى ذلك، فقصة **(ومن ثم يصحو الكلام)**، التي تؤسس فكرة الصراع **((الحرب هي التي صنعت تاريخ الهجرة والتشرد والبكاء والزنى وتاريخ هذا المرض الذي لا اسم له))**(٣)؛ إذ إنَّ الحديث عن الحرب والموت جاء بصورة فكرية ورؤية إيديولوجية وجودية بطريقة معبّرة عن الرفض

(١) ينظر: الأدب والايديولوجيا : ١٠٠.

(٢) ينظر: الماضي أنماط الرواية الجديدة، شكري عزيز، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ٢٠٠٨م: ١٥.

(٣) سيّدنا الخليفة: ٢٤٦.

والاحتجاج لما فيها من سم لا ترياق له، بل أصبح الموت ملازماً ونهاية لكل فرحة وبهجة.

أمَّا قصة **(ضيعة الحنكوش)**، التي تشير إلى: **((تاريخ طايح حظ، ناس عايشة بألف خير وناس داسوها بالقنادر، ليش؟ ما تدري))**[١]، وبهذه اللغة العامية الدراجة يفصح عن مكنونات العذاب الذاتي الذي يعانيه معظم ابناء الشعب، التي تبدأ وتنتهي بتساؤلات عن حقيقة الوجود أولاً، وعن التمايز الطبقي بين فئات المجتمع؛ إذ أنَّ مسرحية الحياة تنتهي بقتل الأبرياء دائماً، في ظل تمايز عرقي وديني واضح، **((كلهم كانوا شهداء من غضب القائد ونشهد بأنهم أبرياء... وفي المساء نفسه ظهر (الحنكوش) على شاشة التلفزيون يضحك كعادته، بينما راحت عوائل الشهداء تصفق وتهتف بحياته!))**[٢]، فقد تحوّل الموت إلى معنى آخر من اليقين بأنَّ الرؤية الفكرية التي ترى الموت هو الوجه الآخر للحياة بكل عناصرها، فرمزية الحنكوش وما فيها من رؤية فلسفية تعادل الوجه الآخر للموت، الذي لا جدوى من الصراع معه، مما خلق فضاء الموت غير المحدود، ليغيّب فكرة الحضور الإنساني وتلاشي الحياة، التي تنتهي بالاستسلام لهذا الجبروت وعدم مقاومته لئلا يلحقهم ما لحق ابناءهم، بناءً على ذلك، نجد أنَّ المفكر غرامشي* أطلق مصطلح "الإصلاح الثقافي والأخلاقي"؛ إذ يدفع الكاتب إلى نقد تصورات الحياة في سياق التحولات التاريخية، وتسليط الضوء على التناقضات الأيديولوجية بين مرحلتي ما قبل التغيير وما بعده. ويهدف هذا النقد إلى تشكيل مجموعات بشرية تمتلك وعياً موحداً وتماسكاً أيديولوجياً، ما يسهم في بناء رؤية تاريخية جديدة تسعى إلى تغيير الواقع القائم، بما يشمله من تصورات وأفكار وعلاقات استبدادية وقمعية[٣].

---

(١) سيّدنا الخليفة: ٢١٦.

(٢) المصدر نفسه: ٢٢٦.

(٣) ينظر: الأدب والايديولوجيا: ١٧٥ ، وايديولوجية الخطاب السردي / قراءة نقدية في قصص (قلعة الحاج سهراب لهشام الركابي، (بحث) د. خالد علي ياس، جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية: ١٣٧.

لنطالع قصة(**هموم شجرة البمبر**) للقاص (**كاظم الأحمدي**) الذي اتخذ من السمكة وآلة الصيد معادلاً موضوعياً ورمزياً لابنه محمد، ((**ولما حدق في صنارة الشص، لاحظ أنها خالية من الطعم قال: إن سمكة ما قد أكلت الطعم، يا محمد، قال أبي ورأيتها أنا، ليست الحرب لعبة أطفال، أنها سمكة كبيرة، إذا لم تأكلها ستأكلك(...) إنها جاءت هذه الحرب ملعونة، أتأكلك، أتكون أنت! وتوقف صوته كما لو كان خائفاً من فكرة مخيفة**))[1]، ينهض هذا المشهد على تمفصلات دلالية مكثفة، تنفتح على الذاكرة المتخيّلة، والتي نتعامل معها بخلفية ايديولوجية درامية، وهنا نلمس الإيحاء بتعددية الصراعات والتناقضات القائمة داخل الذات، فموضوعة الابن تجسدت من خلال الصراع الذي يتمركز ما بين (**الصياد، الشص، السمكة**)، التي احكمت الذات ابراهيم وتغلغلت داخل في مخيّلته مما أعطت حركة في المشهد، ولشدة اللحظات المتوترة في ذاكرة الصياد، جعل الابن الصورة المركزية التي تبدأ وتنتهي عندها الرؤية المتخيّلة عن طريق التداعي الحر؛ إذ غادر إلى فضاء متخيّل يُظهر مشاهد الحرب والقتل، فقد مثّل سحب الطعم من الصنارة في رؤية مجازية متخيّلاً بأنَّ الحرب ستلتهم ابنه، الذي يكون في رؤية المعادل لصورة الطعم، مما جعلها مثل سمكة كبيرة فيها حيوية وقسوة مما أثار فكرة الخوف من فقدانه، وهنا يتساءل عن تحوّل في حياة ابنه من لحظة الوجود إلى الفناء، ومن لحظة الحضور إلى لحظة الغياب، في إطار تعبير حسي يعادل الفكرة الذهنية التي يريد القاص الإفصاح عنها، أملاً في الحصول على حياة جديدة، تحتوي ذاته التي ضاعت بسبب قسوة الحروب، لكنه يصبح ذات منكسرة فاقدة للحياة والهوية، بسبب الخراب الذي تسببت فيه الحرب.

إذن يمكننا القول في الرؤية الرمزية للنص القصصي: ((لا يمكن أنْ تتحول الرموز إلى كائنات أليفة ذات دلالات موحية إلَّا إذا كانت تنمو وتتشكل ضمن أجواء واقعية تنبض بالحركة والفعل والحياة، بحيث تتجاوز الواقع باتجاه التعبير عمّا يعتمل

(١) الممرات الجنوبية، كاظم الأحمدي، مختارات قصصية، دراسة واختيار: د. لؤي حمزة عباس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٢٢م: ٩٨-٩٩.

فيه ويتصادم من قوى غير منظورة، لهذا فان ما يجعل الرموز متألقة على الدوام كونها تعطي معانٍ تعبيرية مختلفة، يمكن استخلاصها من خلال دقة ووضوح وعمق المرموزات المستخدمة بوعي قصصي))[١]، فالتحولات التي شاهدناها في القصص مبنية على سيكولوجيا كل قاص، وما عاناه من الجور والتهميش والعذاب في الواقع العراقي، فأوحى بصور ذات أبعاد رمزية مجسداً رفضه للواقع، وما فيه من صور القمع والاضطهاد، فالرؤية الرمزية تكسب الواقع ((غموض موحي شفاف))[٢]، وأخيراً نشير بحقيقة تحوّل رؤية القاص وتبدلها من حين لآخر إنَّه ((كلما كانت الأحداث التاريخية كبرى كالحروب أو الانقلابات أو الثورات كان لها أثرها الكبير في مفاصل الحياة المختلفة سياسياً واجتماعياً وثقافياً، أيا كان هذا التأثير مباشراً أو غير مباشر، وما دام هذا التأثر يولّد التقاليد السردية التي هي عبارة عن سياقات وأعراف وتمثلات، فأن في ذلك دلالة أكيدة على وعي القاص بواقعه واستجابته لمتطلبات المرحلة التاريخية وطبيعة معايشته لها فكرياً وجمالياً))[٣] لنرى قدرة القاص بترميز رؤيته للواقع تظهر من خلال التفاعل القائم على التركيز والتكثيف، حتى غدت الرؤية تأخذ أبعاداً ودلالات جديدة توحي بالوقع على المستوى الفكري والنفسي والاجتماعي الخ، على إظهار الصراع والايديولوجيات السائدة ورفضها، ليكشف عن رؤية العبث واللامعنى تجاه الواقع، فالذات القاصة ((تجاهد دائماً في البحث عن صيغ الخلاص النهائي لوجودها، وهو خلاص ميتافيزيقي))[٤]، إذ غدَّت رمزية وفلسفة النص رؤية تعكس تجربة واقعية للقاص العراقي وتحولاته الفكرية والثقافية والزمكانية القادرة على استيعابه في تلك المرحلة.

(١) قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٩٧-٩٨.

(٢) الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث: ٢٠.

(٣) قصة القصة دراسة ميثودولوجية في جريان القصة العراقية من المنابع إلى المصبات: ١٦-١٧.

(٤) قضايا القصة العراقية المعاصرة: ٩٨.

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Diyala
College of Education for Humanities
Department of Arabic Language / Higher Studies

The Short Story in Iraq
-Shifts in Vision and Mechanisms of Construction-
A Study in (The Short Story Anthology Project)

A Dissertation

Submitted to the Council of the College of Education for Humanities / University of Diyala, in Partial Fulfillment of the Requirements for the Ph.D. Degree of Education in Arabic Language and Its Literatures (Literature)

By

Hawraa Ammar Saade Essa

Supervised By

Asst. Prof. Khalid Ali Yass (Ph.D.)

2025 A.D. **1447 A.H.**

Abstract

This study attempts to trace shifts in perspective and reveal the mechanisms of construction in Iraqi short stories. It takes the Short Story Anthology Project as its sample and seeks to correct these shifts in both perspective and narrative construction. The specificity of this study lies in two areas: first, the shifts in perspective with its three transformations (pre-modernity, modernity, post-modernity) and second: tracking the specificity of narrative structure in the short story and the form in which it appears. This study focuses on a single creative work, namely (the Short Story Anthology Project) because we believe that this project is unique and encompasses almost all of these shifts.

The main lines of the study included an introduction, four chapters, and a conclusion. The introduction was titled: "The Short Story: (Genres and Perspectives). It explored the origins of the short story and the roots of genres in Western, Arabic, and then Iraqi literature, tracing the issues surrounding it, then examining the term "perspective" in its two forms (worldview and fictional text perspective). It attempts to identify the unique characteristics of the short story anthology project.

With regard to shifts in perspective, the first chapter, entitled (Shifts in Perspective), includes an introduction and two sections: the first, (Realistic Perspective (Simulation Outside the Text)), which seeks to study the short story in terms of its direct relationship with reality, social change, and other issues that have affected reality. The second study, "Imaginary Vision (Textual Simulation)," is devoted to revealing self-identity and its relationship with reality, and its impact on shaping the identity of the storyteller as a voice that generates self-discovery. The second chapter, entitled (Renewal of Vision), traces the manifestations of renewed vision in two directions (external and internal), and consists of an introduction and two sections: The first: (Magical Vision) reveals stories with magical realities, in which the storyteller uses myths and folk tales to subtly convey the storyteller's position and demands in order to escape reality and move from the familiar to the unfamiliar. The second section: (Vision Beyond the Local (Towards a Cosmic Vision)), in which the writing transitions towards a cosmic vision liberated from the local constraints of time and place.

As for the mechanisms of construction, the third chapter, entitled (Mechanisms of Narrative Construction), traces the textual transformations that have clearly influenced the writing of stories and the way in which they achieve a renewed dimension. It consists of an introduction and two sections: the first: (The Narrator), in which the researcher observed the plurality of story construction methods and how they are combined with each other. The second section: (The Narrative) was devoted to the study of time, place, and character, which led to the emergence of meanings that embodied the cultural and social dimensions of reality and its specificity in the Iraqi short story.

The fourth chapter: (Textual Interactions) is devoted to tracing textual relationships and consists of two sections. The first, entitled: (The Structure Behind the Narrative) which examines the dialectic of writing within writing in various ways that seek to reveal the self, expose reality and history, and engage the reader within the text. The second section entitled: (Intertextuality and Parody) examines the extent to which a text is aware of other texts, i.e., the relationship between a later text and an earlier one. The study then concludes with a summary of the researcher's most important findings, followed by a comprehensive list of sources and references that contributed to the research.