ديناميـة التجريب
مقاربـة سوسيو– نصيـة
في عالم عباس عبد جاسم
القصصي

م. م . خالد علي ياس

المقدمة:

مما لاشك فيه أنّ المسعى النقدي في محأولاته لفهم المشهد القصصي الحديث في العراق فنيا ، يقود – حتما – إلى البحث عن جدلية العلاقة بين خصوصية تكنيك هذا المشهد وبين الواقع ، فالنص الأدبي من دون واقع نص محلق في فضاء الذاتية المفرطة ، لذا يتأكد أنّ النص والواقع مفردتان متداخلتان باستمرار في صراع جدلي متنأوب ، فلا الواقع قادر على خلق أشكال فنية ثابتة ولا النص قادر بمعزل عن الواقع أن يواكب التغيرات المستمرة .

والتجريب في الفن القصصي الحديث أنموذج خصب لهذه العلاقة الجدلية التي تنمّ عن تحولات عميقة شهدتها المرحلة الأخيرة من تأريخ الإنسانية، فالمبدع وجه لوجه أمام قفزات سريعة في تقنيات العلم وفي الأنماط الحياتية المختلفة مابين محلية وعالمية من جهة ، ومن جهة أخرى هو أمام تطورات موضوعية خطيرة في الواقع المعاش وعلى مختلف مكونات هذا الواقع (سياسية ، اجتماعية ، اقتصادية ، عقائدية) فضلا عن الواقع المعرفي والحضاري الذي يمثل المرحلة ، لذا لم يكن السياق الإنتاجي الأدبي في منأى عن هذه التحولات الجذرية مما ترك أثرا واضحا في طبيعة إنتاج النص و في طبيعة تلقيه ، فكان التجريب ردة فعل طبيعية وصحية تدل بوضوح عمّا يجري في العالم على الصعيدين الفني والواقعي .

إنّ القضية الجوهرية التي تواجه النصوص التجريبية الحديثة تتجلى في أكثر من سؤال : كيف نفهم هذا النص ؟ وما دلالاته ؟ وهل هو نتاج معرفي لتجربة أصيلة نابعة من طبيعة الرؤية المتجلية لدى الكاتب أم هو مجرد تقليد للأخر ؟ والسؤال الأهم : هل أن الإنتاج القصصي الحديث بحاجه ماسة لإنتاج نصوص مغايرة بشكل جذري لأسلافها ، قادرة على تغيير الذائقة وتتطلب مستويات خاصة في التلقي ؟ من الطبيعي أن تستدعي هذه الأسئلة حضور حقول معرفية متصلة ومنفصلة عن حقل نظرية إنتاج النص مثل تأريخ الأدب ، والعلوم السوسيولوجية الحديثة ، وانثروبولوجيا الثقافة ، فضلا عن المدارس النقدية الحديثة ، ولكننا اذا اردنا أن نتوخى التحديد فلا بد لنا أن نحصر هذه الأسئلة في سؤال واحد جوهري مهم مؤداه : هل أن عملية إنتاج نصوص قصصية تجريبية في تأريخ القصة العراقية الحديثة تعد عملية ايجابية تدل على صحة التواصل والتطور والتجديد أم هي عملية ناكصة مقلدة للآخر خالية من الأصالة ؟ ومن هذا السؤال – تحديدا – تنبثق فكرة هذه الدراسة بتصديها لقضية جوهرية في عالم القاص والروائي (عباس عبد جاسم) تمثلت بوعيه العالي لإنتاج نصوص تجريبية مفارقة لما هو معهود ، وقد تطلب منا ذلك – بالضرورة – أن نتتبع التحولات السردية والفنية في عالمه منذ البدء حتى إنتاج آخر نصوصه ، من خلال ثلاث مراحل مستوحاة منها ، تمثلت الأولى بتعلقه ذهنيا وفنيا بنصوص سالفة (المرحلة الستينية) ، وتمثلت الثانية بالتواصل الثقافي النصوصي والتعالق الفني مع أساليب عالمية في النتاج السردي (عالم بورخس والرواية الجديدة) ، أما الثالثة فقد مثلت مرحلة متطورة وناضجة للقاص ، لمحأولته إنتاج نصوص سردية مخالفة للقواعد السردية المعروفة والعمل على تجسيد جنس أدبي

سـردي قـائم بذاتـه (سـرد مضـاد) ، فكانـت – هـذه الدراسة – محأولـة للإحاطـة بهذه التجربـة الغنيـة التـي تمثل مرحلـة تحـول مهمـة فـي تـأريخ القصـة العراقيـة الحديثة .

التجريب وتحولات السردية العراقية :

التجريـب ضـرورة إبداعيـة ارتبطـت بالنتـاج الفنـي الحـديث بشـكل عـام ولاسـيما النتـاج القصصـي منـه ، لـذا فالتجريب والإبداع صنوان لا يفترقان كونـه – التجريـب – يتمثـل بابتكـار وإنتـاج تصـاميم فنيـة تخـالف السـائد والمـألوف فهـو يسـير علـى الضـد مـن التيـارات السـائدة ويقتـرب مـن المتلقـي بتـؤدة وحـذر ، لأنـه نـادرا مـا يجـد قبـولا فهـو يغـزو بقـوة المخيلـة الجماعيـة محـأولا تغييـر مـا اعتـادت تذوقـه ، ولـو انتقلنا بالكلام نحو القصة العراقية الحديثة وجدنا أنها قـد مـرت بتحـولات سـردية ملفتـة للنظـر ، فبعـد (الخصـائص الواقعيـة) للمرحلـة الخمسـينية ومـا مثلتـه مـن أسـلوب فنـي يسـتقي رؤاه مـن المجتمـع والحيـاة الشـعبية والجماعيـة ، ويؤكـد علـى قـدرة انتمـاء الشخصـية لهـذا المجتمـع ، بتمثيـل أفضـل كتابهـا – المرحلة – أمثال غائب طعمة فرمان وعبد الملك نوري وفـؤاد التكرلـي ومهـدي عيسـى الصـقر[1] ، مـرورا بالمرحلـة السـتينية التـي مثلـت انقلابـا جوهريـا فـي تصميم الشكل السائد نحو (خصائص تجريبية)[2] و تلوينات في الرؤى من حيث علاقتها بالواقع ومافيه من ملابسات تحريضية للكتاب ، فكانت بما فيها من نتـاج نعنـي – أفضـل نماذجهـا – إلهامـا لكثيـر مـن القاصـين الـذين تشـكلت رؤاهـم الفنيـة فـي المرحلـة اللاحقـة ، تلـك المرحلـة التـي يمكـن أن نطلـق عليهـا تسمية (التجريبية الجديدة)[*] وقد بدأت مـع منتصف العقد السابع من القرن العشرين حاملـة فـي طياتها الكثير من الخصائص الفنية ، منها ما هو مستمد من المراحل السابقة ومنها ما هو أصيل يمثل مرحلتـه ، وقـد تمثلـت هـذه الخصـائص بالتراكمـات السـردية ، وخـرق الـزمن والتلاعـب بـه ، والمبالغـة بالفانتاسـيا ، وإذابـة مـا هـو غرائبـي بمـا هـو واقعـي ، مـع إفـادة واضـحة – لـبعض القاصـين – مـن طروحـات الروايـة الجديـدة ، والواقعيـة السـحرية ، وتوظيـف الأسـاطير ، وطغيان اللغة الشعرية واللغة المحمّلـة أحيانـا بمفردات الحرب وأجوائها .

فقضية التجريب الشكلي في القصة العراقية الحديثة تثير تساؤلات كثيرة تبحث عن إجاباتها في التصاميم الفنية التي تجابه الناقد في مسيرة بحثه عن التحـولات الفعليـة التـي تمـر بهـا القصـة ، فالتجريـب يكمن في دينامية الخلق الفني ذاتها وقدرتها العالية بتصوير عوالم جديدة ، لذا فالمبدع لا يتوقف عند حد يجتـر فيـه أشـكالا وتصـاميم سـابقة ، بـل يكـدّ لإنتـاج تصاميم شكلية تحطم السائد (المـألوف) لتسمو إلـى الجديد (اللامألوف) من خلال إحساسه بالتناقض بين ما تقدمه التصاميم السائدة وبين ما يقصده من رؤى جديـدة تناسـب التحـولات الموضـوعية التـي يعيشـها ، والقلـق الحضـاري والفكـري الـذي يحـيط بـه ، فـالفن ((ليس تأملا ، انه شيء فعال ، ولذا لا يمكن كتابـة أدب مهم إذا لـم يكن متعلقا بموضوع مهم))[3] لأنّ الشكل الأدبـي هـو مجموعـة ((عناصر بنائيـة قابلـة للتغيير ، وهذا التغيير مرتبط بالوضعية التأريخيـة والاجتماعيـة مـن ناحيـة ، وبحساسية الكاتب وخبراتـه الجماليـة مـن ناحيـة أخـرى . و معنـى ذلـك أنّ تطـور وعـي الفـرد المبدع واستجابته للتحولات التأريخية والحضارية تؤثر علـى تشـكيل البنـاء الفنـي الـذي يحملـه))[4] وبهـذا يمكن أن نؤكد بأنّ الفرد المبدع (القاص) يعبّر في أعمالـه الأدبيـة عـن موقفـه الـذاتي ورؤيتـه الخاصـة للعـالم مـن دون أن يـدرك أنّ نتاجـه الأدبـي محمّـل ببنية اجتماعية فضلا عن مميزات أسلوبية تميزه عن

الآخرين ، لأنّ تكوينه لهذه الرؤية الخاصة لم يعد نابعا من تجربة فردية منعزلة عن الواقع ، فهذه الرؤية تدل – حتما – على نشاط ذهني ونفسي لفئة اجتماعية تعيش ظروفا خاصة في مرحلة تأريخية معينة – أزمة الفرد المثقف والفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها – ، وهي – الرؤية – تظهر بشكل يتناسب مع تصميم الأثر الفني ومحتواه ، ولعل خير مثال على ذلك التحولات السردية المستمرة على مراحل تأريخية متباينة في عالم القاص المدروس ، حيث تتحول لديه الرؤية ويتبدل على أثرها الشكل الفني بطريقة تواصلية يمكن أن نحددها بمراحل مختلفة سنأتي إلى ذكرها في الفقرات القادمة من هذه المقاربة .

الرؤية الوجودية وعبثية الستينيات :

ربما كان القاص والروائي (عباس عبد جاسم) الذي انطلق للكتابة من وعيه العالي بضرورة التجديد المستمر لتصاميم الشكل القصصي الذي كان سائدا وقصديته المتواصلة لإنتاج نصوص تخالف المتفق عليه من حيث المعالجة التكنيكية المتأملة للذات والواقع ، أبرز من جرب أشكالا جديدة في الكتابة القصصية من كتاب (التجريبية الجديدة) ، فهو يؤكد ضرورة انحلال الواقعية ومن ثم انحلال الأشكال الأدبية المصاحبة لها لتحل بدلا عنها واقعية قريبة من الاحتمال والافتراض وهو ما يسميه " الاستجابة لحساسية جديدة في تخليق بنى متخيلة أو محتملة أو ممكنة قد تكون موازية للواقع أو بديله عنه "[5] وهو اقتراح التفت إلى مثيله الناقد (جورج لوكاش) أثناء حديثه الدقيق عن قضية انحلال الشكل الروائي في ضوء مؤثرات الواقعية الجديدة والعزلة الاجتماعية والفنية التي يعانيها الكتاب في مراحل التغير إلى درجة أنهم " يتحولون إلى مراقبين لواقع اجتماعي ، يتزايدون عنه غربة ويتزايد لهم عداء"[6]

ففي سياق الأساليب التجريبية للقاص تظهر مجموعته الأولى (قفص من زجاج – 1985)[7] ، حيث لا يخفى على متلقيها تلك الفجوات الزمنية والطرائق التشكيلية في السرد التي تضعها في مصافي التأثير الوجودي، والمفارقات العنيفة التي تجمع بين الذاكرة ومحوها كتابيا بطريقة متناغمة تتجأوب مع الاقتصاد الواضح في اللغة الذي يوضح مدى معرفة القاص بالشكل القصصي الذي يكتبه ، مما يؤكد أنّ عباسا في هذه المرحلة يكتب بسايكولوجية عامة تقربه كثيرا من سيكولوجيا الكتاب في المرحلة الستينية ، حيث يسود لديهم ما أسماه الناقد (ياسين النصير) نزعة تدميرية – بنائية توضحت من خلال الرفض واللاانتماء والفردية والانكفاء والعزلة والميل إلى الأماكن المغلقة ، والابتعاد عن الجماعي ، واستنهاض مكنونات شعرية ، ومغادرة للروح الجماعية والإغراق في الأحلام[8] ولعل الوشاية الأولى التي تواجه المتلقي لهذه النصوص هو (العنوان) الذي هو عنوان القصة الأولى منها ، إذ يوحي بمفارقة وجودية واضحة تدل على طبيعة الحدث والشخصيات وكيف ينحدر الإنسان ويتلاشى أسيرا فاقدا لحريته أمام ماضيه ولم يبق أمامه إلاّ الهجرة في سيل من الخوف والقلق والكوابيس المرعبة [9] ولعل اتخاذ القاص لأسلوب (الميتا – سارد) حيث يحدثنا سارد داخلي ناقلا اخبار شخصية أخرى داخل العمل ، وأحيانا يتدخل بالشرح والتعليق أو بالتشكيك فيما يقال فهو سارد ناقل ومفسر لسارد اخر[10] ، تقنية أسلوبية واضحة يحأول النص من خلالها فرض القيود الوجودية المقصودة ، فتعرية الإنسان بشكل صريح مرعب وإظهار ضعفه وتشبثه بالآمال وسخف أفكاره واهتماماته وعجزه المطلق أمام ما يواجه ، سمات

كانت ماكثة بقوة في قصة (خطوات على الحبل) حيث يواجه المتلقي هذا النوع من السرد منذ استهلال القصة " حين تقدم ، كان الزمن غير المرئي يتقدم نحوه ، التفت إلى الوراء رأى آثار زمن مرئي مرّ به قبل لحظات ، وهنا أدرك في اللحظة الأولى ، انه حاضر غائب ، حاضر في الحلم ، غائب في الواقع " [11] . ويدير السرد سارد عليم بكل شيء ، يقدم لنا أزمة جماعية برؤية بانورامية مستلهما الموروث الديني و أزمة المرور من فوق (الصراط المستقيم) أساسا تجريبيا فاضحا للازمة الإنسانية المعاصرة ، ولعل اختيار القاص لهذا النوع من السارد أو ما يسمى (ميجا – سارد)[12] . يسهل عملية الاقتراب الدقيق من التفاصيل وكأن المتلقي ينظر بعين كامرا تصويرية وهي تقنية تتناسب مع طبيعة الظرف الموضوعي الذي أحاط مرحلة إنتاج النص (1974) وما صاحبها من انهيار سياسي وفكري صاحب نهاية الستينيات ، تجلت بشكل أيديولوجيا خفية من وراء اللغة السردية .((وتابع الغريب بنهم ورجولة :

– يجب (أن تنقلبوا على ذواتكم) لكي تتحرروا من أوهامكم وتصوراتكم في تحقيق أحلامكم الميتة)).[13]

حيث نستشعر بان شخصية (الغريب) ليست مجرد ناقل لإحداث القصة بل تمثل رمزا أو قيمة تحريضية للخروج من المأزق .

ويستثمر في قصة (شعاع عند حافة الظلام) مؤثرات تجريبية مثل فن التقطيع ، وتوزيع النص القصصي إلى مقاطع وأرقام متتالية عن طريق سرد موضوعي ، فضلا عن استثمار ثيمة الحرب وأجوائها ومفرداتها (خنادق ، رصد ، جنود ، نوبة الحراسة) والقصة برغم تجريبيتها العالية التي تحاكي أساليب القاص الستيني ، إلا أنها لم تسلم من طائلة المؤثر الموضوعي الذي بدأ يظهر في عالم عباس عبد جاسم مع بداية السبعينيات واعني به (موضوعة الحرب) و ما يناسبها من أجواء مثل قصة (الخطوط الخلفية – 1970) وقصة (البؤرة والمدى – 1980) ولعل قصة (الخوذة والزيتون – 2002)[14] التي يمكن عدها من أجمل القصص التي كتبت في هذه الموضوعة المهمة في تاريخ القصة العراقية الحديثة ، مثال رفيع جمع بين التجريب الشكلي والمعالجة الموضوعية للواقع ، اذ جرب الأساليب السينمية سرديا من خلال التنأوب بين حكايتين ، حكاية فلم سينمي شهير (الجندي الأزرق) وحكاية أخرى تمثل حرب الخليج الأولى ، حيث يمتزج الواقع بالخيال وتتجأور الدلالات معا موضحة مدى التناقض بين الخوذة (رمز الحرب) وغصن الزيتون (رمز السلام) بفنية عالية وبتوليف أيديولوجي يعري وحشية الآلة العسكرية الرأسمالية ضد شعوب العالم الثالث ((ظهرت خوذة الجندي وقد حجبت نصف شاشة التلفاز ، تذكرت ((الجندي الأزرق)) والغربان تحول حول جثث القتلى ، كان يلملم ما تبقى من شتات المشاة والخيالة ، ورديفه فوق الأنقاض يخرج تفاحة بحربة مسننة ، وثمة صراخ مكتوم لم اسمعه ، ولكنني خلته يتناهى إليّ من أعماق الركام))[15] .

وتتواتر لدى القاص هذه الأجواء مابين رفض عنيف للواقع المرير الذي يخيم على مجموعة بشرية بلوحات سردية مفرغة من الزمان والمكان ، وبين محأولات ضعيفة لمعأودة التواصل في الحياة من خلال إسقاط محفزات مستلة من التراث الديني (فلسفة الرأس المقطوع) على الهزائم المتتابعة في المشهدين السياسي والمعرفي التي عانت منها مجتمعاتنا ، كما فعل في قصته المتماسكة (الصعود إلى الذروة)[16] أو تحت مؤثرات الأوضاع السياسية والحروب في التسعينيات التي عبر عنها بتقديم صورة شبحية للإنسان لا تنم عن أية هوية اجتماعية كما فعل في قصة (الفراغ)[17] . أو بتقديم لوحات سردية ذوات

تشكيلات منطلقة من الوهم وعدم الاتزان والعمل على تصوير رؤية غير واثقة للعالم كما فعل في قصة (ما حدث لم يحدث)[18] .

سحر المتاهة وجماليات التفكك :

لم يلبث القاص حتى خرج من عباءة المرحلة الستينية ومؤثراتها مجربا عالما جديدا مليئا بالسحر والفنتاسيا والغرائبية ، حيث يتحسس المتلقي بقوة سمات الواقعية السحرية وفتوحات القصة اللاتينية ممثلة بعالم بورخس، ذلك العالم الذي تأثر به من قبلُ القاص المبدع محمد خضير في (صحيفة التساؤلات) و (رؤيا البرج)* ، فهو يعتمد على تكسير بنية الحكاية إلى حدود الانمحاء التام حينا وإبقاء تشظياتها الموزعة بأحكام في فضاء النص حينا آخر ، مما يحرض المتلقي دائما على محاولات جمع شتات هذه التشظيات وإنتاج تأويل يناسبها، لأنها في غرابتها قريبة جدا من عوالم الحلم[19] ، ففي ظل الحساسية الجديدة ومقولات الحداثة في القصة العربية نجد أنّ الشكل قد إنماز بقدر كبير من الدينامية الفعلية إلى درجة التحول من نص إلى اخر لا بل تحول داخل النص الواحد نفسه، مما جعل حراكة هذا الشكل وتحوله المستمر وجها صريحا من وجوه حراكة الرؤية وتعدد منظوراتها [20] فقد استثمر القاص ثيمة (المتاهة) وأبعادها الإيديولوجية لتغذية عالمه، ومده بروح جديدة تتناسب والرؤى التي انبثقت لديه ، فمتاهة الإنسان في عالم جاسم لا تذكر فقط بسلفه في عالم بورخس إنما تحيل بقوة إلى تلك المتاهات والمصاعب التي واجهها أوديسيوس في متاهته البحرية و أوليس في متاهته داخل المدينة ، ليلتقون جميعا عند متاهة الإنسان التي قدمها بورخس في أروع قصصه (المكتبة البابلية) و (كتاب الرمل) و (تقرير برودي) حيث نهل جاسم من كل هذا ليقدم رؤاه بما يناسب طبيعة الموقف والثقافة المعرفية في مجتمعنا الحديث.

فقصة (دليل المرويات)[21] تتنفس الكثير من أنسام الغرابة والخيال التي يمكن أن نجدها في كتاب الرمل وتقرير برودي حينما يتحول المطبوع الورقي إلى لغز محير ومتاهة فكرية لا تنتهي ، عميقة عمق الرؤيا الحلمية نفسها ،" كمن يفتح لي باب الرؤيا، أدار المفتاح في قفل المرويات ، وقد أشعرني أمين الحافظ بوهم شبيه بالوسن لولا يقيني أنني في دار المخطوطات"[22] . فسمات الواقعية السحرية تتجلى في هذا النص منذ المشهد الاستهلالي الأول ، لأنّ القاص يرسم تفاصيله رسما موغلا في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدوث حين يجاوره ويتداخل فيه ، فالعالم الذي نراه مألوفا لكنه يحتمل قدرا كبيرا من الغرابة ولا نهائية المعرفة وصولا إلى هواجس الرعب[23] ، حيث لعبة الإيهام والتنقل بين رؤية الأشياء وواقعها[24] ، يتسيدان مشروعية الإنتاج " تذكرت أنّ أمين حذرني من قبل من متاهة المرويات في دار المخطوطات العامة"[25] ، فالواقعية في نصوص على هذه الشاكلة تؤكد ذاتها من خلال القدرة على إنتاج الواقع ، وهي مسؤولية تلزمها بتمييز تشوهات وانحرافات هذا الواقع عن طريق وجود آليات حضور و غياب بين وحدات ثمة علاقة تقابل تجمعهما معا ، إذ يصطدم المتلقي حينها بمفردات معرفية / إنسانية اعتاد أن يتحسسها في عالم بورخس القصصي حيث التساؤل ، والبحث عن الذات ، وإسقاط الذات على الآخرين من أجل العثور على إجابة أو حل ، كلها لحظات لتوازن اللغز الاستقصائي المصاغ بنقاء خال من التاريخ[26] ويستثمر القاص فكرة المتاهة المكانية أو (المكان / الدهليز) في

أكثر من نص ، ومنها قصة (دليل المتاهة) التي يتحول فيها سوق مدينة الحلة إلى متاهة أزلية عميقة لا يمكن الخروج منها ، ففي الوقت الذي يفكر فيه بطل القصة وراويها زيارة بيت الحجّار (عماد الحاج حسن) تبدأ محنته الحقيقية في الكشف عن هوة عميقة تفصل الطموح الفكري للإنسان عن حدود ذلك الفكر ، لأنه حينما يسعى لحل غموض ذلك العالم يكتشف انه غير قادر على كشف ولو جزء صغير منه لا بل أنه غير قادر حتى في كشف الغموض الكامن في نفسه لأنه شاك متوجس من الحقائق كلها . ((انعطف بي الزقاق نحو اليمين، راودني الشك أكثر . . . أتراني فقدت علامات الطريق ؟ . . . وأنا سادر في الطريق رأيت الشمس المتألقة في ذلك الصباح في مواجهتي تماما ، اندهشت كيف خرج بي الزقاق إلى السوق المسقف ثانية . . .))[27] . فهذا المشهد السردي يؤكد أنّ المتاهة في عالم جاسم تقترب كثيرا من المتاهة في عالم بورخس لأنه يستعملها بوصفها صورا دالة للتعبير عن حيرة الإنسان في العصر الحديث [28] . وهو ما نجده أيضا في قصص أَخَر مثل الريمشن)[29] التي تتخذ من ثيمة المكان والضياع والشك الفكري أسسا ومنطلقات لها ، فضلا عن التجريب الشكلي في تشكيل الوحدات السردية مثل هوامش التعليق ، والبياضات السطرية الموحية بدور المتلقي ، ودور المسكوت عنه في تشكيل ما هو أشبه بأحجية سردية ، ومثلها (منزل العليل)[30] التي تتأكد متاهتها من أسلوب تكوينها وبنائها الشكلي والفكري معا ، حيث يشطر النص إلى جزأين، (متن) و (تعليقات) يحتويان بداخلهما مؤرخات زمنية وحوادث مترابطة وغير مترابطة ، وأماكن وهمية وأحيانا واقعية ، وأرقاما ومصائر شخصيات ، بحيث يغدوان حكايتين متجاورتين تدلان على ما وراء سردية الحكاية الملغزة ، والقاص يتصدى بذلك كله من خلال أسلوب حكائي شفاهي منطلق من ثنائية (راوٍ ، مروي له) ونسق دائري يؤكد المتاهة السردية في المتن منها على وجه الخصوص ، مع التزام دقيق بتناقضات الثنائية التي التزمها النص أساسا له (متن / تعليق) ، (مركزي/ هامشي) ، (عليل / صحيح) ، (واقعي / عجائبي)، (سواد / بياض) مما يؤكد أنّ (صانع المتاهة) يبني صرحا يتقصده لأجل إثارة الحيرة والارتباك لدى المتلقي ، لأنه الوحيد الذي يعلم مفاتيح هذا النظام السري المليء بالافخاخ والرؤى غير المتناهية ، فهو نظام قائم على كتابة الحلم وحلم الكتابة ، على كتابة البياض وبياض الكتابة ، حيث تكتب القصة لتمحى وتمحى لتكتب من جديد ، وهو ما يجعل منها منتمية إلى ذلك (الكتاب الكوني) الذي تحدث عنه بورخس في متاهاته مراياه القصصية كلها .

وتتمظهر مؤثرات الرواية الجديدة بوصفها اسلوبا تجريبيا في قصص جاسم على غرار مبدأ (جماليات التفكك) وهو مبدأ قائم على الضد من مبدأ (جماليات التماسك) حيث يواجه المتلقي بتحولات سردية من رؤية واثقة للعالم إلى رؤية رافضة للعالم، فحينما تتشظى أبنية المجتمع وتذوب القيم ، يفقد الإنسان وحدته مع ذاته وانتماءه لفئته فتحل جماليات التفكك بدلا من جماليات التماسك والوحدة .

ولعل أول ما يواجه المتلقي من هذه المؤثرات هو(الوصف) الذي يحل بديلا عن (السرد) في بعض القصص ، فالقاص يفضل في وصفه الصور البصرية مؤكدا من خلاله على وصف الشيء ولونه ومادته وحركته وتماسكه ، ويقدم تحديدات عددية مصحوبة بمقاييس مختلفة أو لربما يميل في بعض الأحيان إلى التعابير الهندسية لوصف أسطح الموضوع وحجمه وأبعاده[31] ولننظر كيف بدأ عباس عبد جاسم قصته (لجسم السعادة طوطم المسرات):" قبل أن يفضي

السوق المسقف إلى نهايته المفتوحة ، انزلق جسم السعادة على سطح مفلطح صقيل، كان الممر شبه مظلم ، والدرويش ففيه الظلام ، وإلى طوطم المسرات يفضي المدرج الضاحك"[32]. فالقاص يحول ما اسماه جسم السعادة إلى موضوع يبتدئ منه السرد وينتهي ، محاولا وصفه والاهتمام به، والجسم – على الأغلب – لا يحيل إلى شيء مفهوم واضح حتى يكاد يتأكد أنّ المهم فيه وجوده داخل السرد سواء أكان ذلك بمعنى أم من دون معنى، فالوصف هنا قد وضع " نوعا من المسافة بيننا وبين الموضوعات والعالم ، فنحن أما نراها عن بعد وقد أصبحت مقطوعة عنا ، أو بالعكس تبدو قريبة منا اكثر من اللازم ضمن لقطات مكبرة غريبة ثابتة"[33] بحيث يقدم النص سيلا متواصلا من المشاهد ، منها ما هو جامد فوتغرافي، ومنها ما هو متحرك بطريقة موحية ، ومنها ما هو مسلط وقريب على الحالة وكأنه لقطة سينمية مكبرة (كلوز) ، وهو بهذا يحاول تحليل الواقع بعين سردية تشييء الموجودات الحية إلى مجرد موضوعات جامدة " كان السطح يموج بقوى غامضة متطاحنة بقسوة وهوس وعنف ، كانت الفوضى عارمة، أخذت ت ..هـ.. د..م ما تبقى من ال..ر..و..ح ، وبعيون الظلام ينظر الفقيه إلى جسم السعادة ، وجسم السعادة (لا احد فيه)"[34] فالنص قد تحول إلى أسئلة حول الذات وهذا بدوره أطاح بالشخصية القصصية(بتقنية تشكيكية) حولتها إلى وجود بلا تأريخ أو صفات أو اسم ، ومن هذه المؤثرات أيضا استعماله لوحدات (ميتاحكائية) فالسارد يدس وحدات توجيهية بمثابة خطاب مباشر للمتلقي ضمن المتواليات السردية للنص ، والغاية تغريب النص وتفكيك سمة (الإيهام بالواقع) التي حرصت على تقديمها السرديات الحديثة وجماليات التلقي[35] " .. لعله غثيان ناجم عن كثرة الدوران ، وربما هو ناجم عن دوار السرخس(عجبا .. الم تسمع بدوار السرخس؟) "[36] " ألم تسمع بخوافي الأجنحة غير المنظورة؟"[37] وفي بعض الأحيان يميل القاص إلى التوجيه من خلال تذييل صفة (الكاتب) تحت الهامش أو المتون التي يواجه بها المتلقي كما فعل في قصة (الريمشن)[38] ولو اقتربنا من (اللغة) في بعض نصوص القاص وجدناها في أحيان تؤكد السمة الشيئية التي تلغي وجود (الإنسان) لتدل على تلك الكائنات الجامدة والموضوعات المشار إليها سابقا بلغة شعرية جميلة[39]، أو بلغة سريالية سايكو– حلمية، " الزمن ما زال يتمطى ، يتمدد شيئا فشيئا، ينسل من عقارب الساعة وينساح على مسافة مشبوحة قلقة ، أنفاسه ترتفع تارة وتنخفض تارة أخرى ، وبين الامتداد والتقلص كان الليل يتنفس بصعوبة " [40] حيث يبدو التأثر واضحا بلوحة (إصرار الذاكرة – 1931) للفنان العالمي سلفادور دالي ، وفي أحيان أخر تستدرج اللغة بنية غنائية سردية تلغي الحبكة بمفهومها التقليدي ليتسيّد (التصميم) [41] سرد ساكن حيث التجاوز والتكرار والتداخل والانحرافات والوصف والاسترسال والتأمل والصور الافتراضية كما في قصة (علاقات)[42]. فهذه النصوص تثير أسئلة صادمة غير جاذبة ، وتهز الوعي وتكسر الإيهام ، وتخلق عالما متماسكا بتفككه وفوضاه مؤكدة بذلك أنّ (الشكل التجريبي) ردة فعل عنيفة تجاه الواقع المعاش ، وهو تجسيد فني لرؤية رافضة للعالم.

السرد المضاد :

ثمة قضية مهمة أشار إليها الناقد الفرنسي (بييرماشيري) في كتابه (نظرية الإنتاج الأدبي) وهي ما أسماه (الأغلوطة المعيارية) حيث يجد الناقد من خلال هذه القضية أنّ المبدع يتخذ له إنموذجا معياريا يقتفيه من باب المحاكاة ، محاولا تجاوزه بإبداع نصوص جديدة تخرج من عباءة النصوص التي حاكاها [43] ، ولعل هذه القضية يمكن أن تنطبق على المرحلتين الأوليتين من مراحل التحولات السردية في عالم عباس عبد جاسم لما يحكمهما من مؤثرات ذاتية وموضوعية أحاطت بمرحلة إنتاجهما ، لكن المتتبع بدقة لهذا العالم يجد أنّ القاص قد تجاوز هذه الأغلوطة بإنتاج نصوص سردية منقطعة عن أسلافها مضادة لها في تكوينها البنائي والمعرفي ، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل التواصل السردي لدى القاص لما تمتلكه من قوانين سردية مضادة للقوانين التي بنيت عليها القصة القصيرة وهذا الأمر بحد ذاته يعد أيديولوجيا متبلورة في عالمه من خلال أنماط الشكل المتحولة لديه ، فالتطور في مجال الأدب والعلاقات النسبية بين الأجناس ، وظهور جنس أدبي دون سواه ضمن بنية كتابية سائدة ، والتطور الشكلي ضمن الجنس الأدبي الواحد ، أشياء لا يمكن المرور بها مرور الكرام لأنها علامات فارقة وحوامل أيديولوجية راسخة على مستوى النص ، وهذا المستوى يبدو تزامنيا * في طبيعة السرد المضاد عند جاسم لأنه قائم على مضاعفة شكل النص في نصوص غيره مكررة وهذا يؤدي إلى نشوء نمط أدبي سائد من حيث البنية والتصميم الفني ، والذي يؤكد كلامنا الوعي العالي والقصدية بقانون الأجناس الأدبية لديه حيث يؤكد على أنّ أهم مظاهر أنساق الأجناس الأدبية هو (قانون التغايرات)[44] ، فضلا عن طبيعة النصوص السردية التي أنتجت في ظل هذا الوعي لما تحمله من مظاهر بنائية تخالف ما هو معهود في عالم القصة .

وعليه (فالسرد المضاد) يبدأ بهدم الإشكال السابقة ، ويمحو الفواصل بين الأنواع الأدبية ، ويهب اللغة قيمتها وحريتها في التعبير ، ويستجيب بمرونة لشحنة التحولات الفنية و الموضوعية التي تحيط مرحلة إنتاجه كالتجريب والفانتاسيا والعبث والرفض والأيديولوجيا ويتناغم في أفضل نصوصه، مع الما وراء والمسكوت عنه .

لذا فهو يرسم صورة للعالم المعاش بوصفه فوضى أو هزيمة أو أيديولوجيا غير قابلة للتغيير ، وللإنسان بوصفه علامة على وجود مجتمع آفل مفكك ، ولرؤية المستقبل بوصفه غموضا واحجيات غير مفهومة غائرة في دهاليز وتعقيدات الحياة المعاصرة ، وللفن بوصفه عملا من أعمال العنف الخارجي والداخلي .

وهذا النوع من السرد لا يلتزم ما وصلت إليه نظرية الأنواع السردية من قوانين سواء أكانت الحديثة منها أم الجديدة ، لأنه ملزم بان يكون له قوانين مغايرة تناسب غايته وقصده ، لذلك لا نجده يحافظ على أسلوب السرد المعهود وتلك العناصر التي حرصت عليها السرديات الحديثة أو الجديدة ، فبعد أن تحول السرد وصفا مع طروحات الرواية الجديدة نجده قد مثل في السرد المضاد على شكل صور جامدة وخطاطات بنيوية وترسيمات ، أو على شكل لغة متناوبة بين الأفقي والعمودي منطلقة من ايقونات كتابية خاصة فضلا عن استثمار تقنية البياض لإشراك المتلقي بما هو مسكوت عنه ، مع محاولة إخفاء الراوي مع كل ترسيمة أو بياض أو تحوير سطري ، لذا فمن الممكن القول إن هذا النوع من السرد محاولة جادة لتفكيك الأنواع السابقة وجعلها تتواءم من فوضى الواقع المعاصر وهو في الوقت

نفسه رؤية ذاتية نقدية ومحاولة هجائية لتغيير ما يمكن تغييره من الثوابت . ولعل هذا ما عناه الناقد (كينيث بيرك) بصدد حديثة عن فلسفة الشكل الأدبي حينما أكد بان الأعمال الإبداعية إجابات لأسئلة يطرحها الوضع الذي انبثقت عنه وهي لذلك إجابات إستراتيجية مؤسلبة بصيغة أساليب[45] .

ويمكننا أن نتتبع ما أشرنا إليه حول تكنيك إنتاج نصوص سردية أسميناها سردا مضادا ، من خلال بعض النصوص التي نشرها القاص المبدع عباس عبد جاسم في مجموعته الأخيرة (تطريسات –2002) ، فنص (فتنة الاسم المجهول) يمثل تحولا صريحا لما بيناه ، حيث تبدأ فتنة التلقي لفهم هذا النص منذ اللحظة الأولى لقراءة العنوان والتقديم الذي مثلته مقولة (النفري) : أول الفتنة – معرفة الاسم المجهول ، فالفتنة الحقيقية ليست مجردة بمعرفة غاية النص بل بمعرفة ماهيته والنوع السردي الذي ينتمي اليه ، ولعل ما شرع الراوي بإخباره يدلل على ذلك ((ما حدث حتى الآن مّسارة خادعة للحواس ، حوار مهموس يتواصل بين اثنين، احدهما كان الكلب دليله ، استطيع أن احدد مكانه بالضبط ، انه يخاصر الستائر المسدلة ، والظلال تتسلق الحيطان ، مازال يتبع الكلب ، وبحوزته عظمة التبعية))[46] . فبعد وحدة سردية ملغزة مكونة من صور متجاورة غير مترابطة في بعض الأحيان ينقطع السرد ويختفي الراوي ليحل بدلا منه لوحات كتابية أشبه بـ (كولاجات) أو ملسقات تدل على أشياء تم سردها أو متوقع سردها فيما بعد[47]:

حاشية المجهول
المجهول اسم جامع ؟ !
لحروف الفتنة ، . . .
ماثل في ((ثوب
السيادة لا يمنعه باب ،
ولا يصده مزلاج)) . . .
يظهر ويختفي بغته ،
بدون دليل قائم عليه
لا يبوح به احد ،
خشية الفتنة . . .

فالنص لا يخفي تمرده الشديد على آليات السرد المألوفة لدى المتلقي ، وهو بهذا يكوّن آليات جديدة منبثقة من صميم إنتاجه المحدد برؤية الكاتب، حيث التنقل بسرعة من وحدة سردية إلى (كولاج) كتابي ملسق إلى بياضات كتابية وتزويقات فنية ، وهذا الأسلوب لا يجعله (نصا مفتوحا)* إنما يجعله نصا سرديا مضادا للنصوص المعروفة مثل القصة القصيرة ، ومما يبدو على هذا النص انه لا يحتفي فقط بالتقنيات الشكلية بل يعمد في كثير منها لإحالة المتلقي إلى إيديولوجية مرتبطة بالسلطة أو السياسة أو المجتمع ، بمعنى ، أنّ هذه النصوص ليست تعبيرا مجردا عن تجريبية معينة أو أيديولوجية مرتبطة بفئة اجتماعية ، بل هي مثل أي نص أدبي ((إنتاج محدد لإيديولوجية))[48] . لانّ الإنتاج السردي هنا لا يعيد أو يعكس بل ينتج نصا ذا كينونة خاصة غير قابلة للاجتزاء أو التبعية ، والنص في هذه الحالة لا يحمل سمات الدراما والفعل والحركة كما هو معهود ، ولكنه يحتملها بوصفها معنى من المعاني التي يمكن الحصول عليها من خلاله .

ولو عدنا إلى التكنيك التجريبي لبناء النص ، وجدنا انه يتكون من تسع وحدات سردية ، تتخللها عشرة لوحات صورية (كولاج) تتحول أحيانا إلى ترسيمات ، والجامع بين هاتين التقنيتين بعد (ميتا– لغوي) يقتصر على عالم الجمال وعلى علم الأدب أكثر مما ينتمي إلى الأدب بوصفه أدبا لغويا مفهوما ذا دلالة واضحة ، فهو يتواشج مع تشظية الكلمات

وغموض معانيها ويميل إلى ترتيبات سطرية أفقية أو عمودية [49] ، ويتقصد إظهار وعي حروفي مجسد لذاته اللغزية من خلال جماليات التمثيل الايقوني ولعبة تكسير الحروف وتكسير خطية السطر لأجل تشخيص بعض علامات التلفظ: [50]

زهرة
النوار
أو
دم
الرمان
جلال الوردة

حيث يواكب النص بين رمزية الكلب في (المتن المحكي) ، وبين فتنة القميص في (المحكي الصوري) ، لتنفتح بذلك الدلالة النصية على موجهات خارجية تعود بجمالياتها إلى التاريخ والموروث الديني بكل ما يحمله من غموض وجدل لفتنة الاسم المقصود ، كما في اللوحة التي يقابل فيها بين قميصي عثمان ويوسف تحفهما مثبتات علامية ممثلة بثلاث نساء (امرأة العزيز) و (هند بنت عتبة) و (شجرة الدر) ، أما مركز اللوحة فهو الاسم المجهول[51]، أو مواكبته بين إصبع السبابة ولوحة توضيحية بشكل بصمة إصبع تتمركزها الثنائية السابقة جلال الوردة وتدور حولها بمسارات دوارة كلمات دالة ذوات أبعاد سياسية ومعرفية مثل (الاسم المجهول ، فوضى ، نظام، فتنة ، كلب) لتدل فيما بعد على متاهة المشهد السياسي والفكري في المجتمع الحديث ولكن بأسلوب خفي وغامض قابل للتأويل والمشاركة الوجدانية والمعرفية [52].

ويؤكد في نص (رقيم التحولات) على أسلوب المقاطع الحكائية المعنونة بحروف تبدأ من (أ) وتنتهي مع (ح) على وفق اطراس سردية متشابكة ، تنداح حول حافز حكائي بؤري ، تدور في صور منبثقة من ذلك السرد الملغز : (ألف الانبثاق، قاف الالتقاف ، حاء الإحاطة) يصعب على المتلقي أن يجد تواشجا بينها غير انتماءاتها الحروفية وتراتبها (السردي / الصوري) ولننظر كيف قدم القاص في مستهل هذا النص : " فاتحة الباء المقلوب من الرحم إلى التابوت، قائمة الألف المستور بالطبقات ، تكشف بها الغطاء أو ترجم الأكاذيب، تتقدم شهوة القتل أو تفضح شراك المكيدة، تجوس وحشة الطريق أو تهدي الطريق الضال ، تلقف رماد السحر أو تطلق الطير من سحر الرماد"[53] فمن الصعب جدا أن ندرج هذه الكتابات (النصوص) داخل إطار الأشكال التي يحددها الإدراك الروتيني للأدب ، بما تحتويه من تعبيرات لغوية غير مفهومة أو من الصعب جدا فهمها أو إحالتها إلى دلالة [54] أو تكوين للنص ليس له نسيج رابط بحيث انه إذا لم يقرأ بدقة مجهرية بالغة تضيع من المتلقي، تلك الأسئلة المبثوثة في جنباته عن طريق تكرار المعاني ، والأطلال الدائرية ، والحروف المقدسة المنقوشة على أختام صورية ، تضعنا أمام لحظات تشتغل على الواقع النصّي ، واللاحتمالية المستدعية لتلق مربك يفضي بالضرورة إلى تفسيرات ما وراء منطقة السرد المعهود ، بطريقة فوق – طبيعية تتجاوب مع التجريب بملامح سردية مضادة ، و تشخص لحظات حرجة من التحول الفني المخيالي وتنقد هشاشة الواقع الموضوعي ، وهذه جميعا أساليب تجريبية وأشكال دعوة محفزة لإثارة تبادل بين المتلقي والكاتب عن طريق (المباعدة الجمالية) التي تهدف إلى إيجاد هوة فاصلة بين النص ومتلقيه ، بحيث يخلق نوعا من البعد الحسي بين حاجة القارئ الفعلية وبين ما يثيره النص كي يسمح له بأن يخوض تجربة الموضوع خوضا معرفيا وهو في عزلة تامة عن الهم الذاتي ، فالشكل الأدبي الجديد (

المضاد) لا يتم تلقيه ولا ينهض بمجرد تعارضه مع خلفية الأشكال الفنية الأخرى بل بتعارضه مع خلفية تجربة الحياة اليومية والواقع المعرفي والثقافي على أساس تركيز العلاقة الجدلية بينه وبين المتلقي بوصفه ليس مجرد وعاء يصب فيه الكاتب رؤاه وأفكاره ، إنما هو الذي يجسم الحضور السوسيولوجي ببعده الأيديولوجي ، وهذا هو معنى الخطاب الذي نفهمه ونؤكد عليه .

الخاتمة :

إذا كان لابد من أن نقف بالبحث عند هذه النقطة ، فإننا نود أن نشير إلى أنّ مامرّ ذكره من تحليل نقدي لم يشمل كل نتاجات القاص المدروس ، لأننا استثنينا منه مجموعة قصصية هي (بوابات احمد المشهداني – 1994) ورواية هي (السواد الأخضر الصافي – 2001) بسبب عدم استطاعتنا الحصول عليهما ، كما نود أن نشير إلى أنّ هذا البحث قد انتهى إلى جملة نتائج ، منها ما يوضح واقع القصة العراقية عبر مراحل تطورها التجريبي ، ومنها ما يؤكد على طبيعة التأثر الفني بالقصة الغربية وما وصلت إليه من نضوج فني معبر عن تعقيدات الحياة المعاصرة ، وكذلك قضية الوعي التجريبي المغاير الذي بدأ يظهر في المشهد السردي المعاصر في العراق ومحاولة الانفصال التجنيسي من خلال حمل سمات بنائية مضادة لما هو راسخ ومعروف في عالم القصة الحديثة ، فضلا عن الجمع بين (التجريبية) بوصفها تصميما فنيا جديدا و(محاكاة الواقع) وتحولاته الخطيرة بوصفه أيديولوجيا النص المنتج في ظروف وتطورات موضوعية معينة .

مع التأكيد على أننا سوف نتتبع عالم القاص (عباس عبد جاسم) ومراحل تحولاته السردية من خلال دراسة لاحقة للنتاجات القصصية التي لم تأخذ نصيبها ضمن هذه الدراسة ، بحيث تكون تتمة فاعلة لما تقدم من بحث .

الهوامش والمصادر :

1. للاطلاع على الخصائص الفنية لهذه المرحلة ينظر : الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية (الجزء الثاني) ، د. عبد الإله احمد ، منشورات وزارة الإعلام – العراق ، 1977 . وينظر أيضا : نزعة الحداثة في القصة العراقية – مرحلة الخمسينيات ، د. محسن الموسوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد – 1984 .
2. من قاصي هذه المرحلة : محمد خضير ، جليل القيسي ، احمد خلف ، محمود جنداري ، عبد الرحمن مجيد الربيعي ، عبد الإله عبد الرزاق وغيرهم . للاطلاع على الخصائص الفنية لهذه المرحلة ينظر ، قراءة جديدة في القصة العراقية الحديثة – رأي في تطور القالب الفني ، ياسين النصير ، وهي دراسة منشورة في كتابه : ماتخفية القراءة – دراسات في الرواية والقصة القصيرة ، المجلس العراقي للثقافة ، ط1 ، 2008 ، ص285 وما بعدها . وينظر أيضا : الاتجاه الواقعي في القصة العراقية في الستينات، برهان الخطيب ، مجلة الأقلام ، العدد (12) السنة (15) ، 1980 ، ص84 وما بعدها .

(*) يسمي النقاد هذه المرحلة بمسميات مختلفة فمنهم من يسميها (المرحلة السبعينية) ومنهم من يسميها (مرحلة ما بعد الستينيات) ، وقد وجدت أنّ تسمية (التجريبية الجديدة) ادل واقرب لما تحمله من خصائص فنية ، فضلا عن التجاور بالمصطلح الذي يدل على طبيعة المرحلة ، فبعد الواقعية والتجريبية تأتي التجريبية الجديدة . واهم ممثليها : فرج ياسين ، وارد بدر السالم ، عباس

عبد جاسم ، لـؤي حمزة عباس ، جاسم عاصي ، حميد المختار ، زيد الشهيد ، سعد محمد رحيم ، سلام حربة وغيرهم .

3. مبادئ الفن ، روبن جورج كولنجوود ، ترجمة : احمد حمدي محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة – 1966 ، ص413 .
4. التفسير السّوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة ، سمير حجازي ، مجلة فصول ، المجلد (2) ، العدد (4) ، 1982 ، ص154 .
5. ما وراء السرد – ما وراء الرواية ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد – 2005 ، ص33 .
6. الرواية كملحمة برجوازية ، جورج لوكاش ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة – بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص75 .
7. قفص من زجاج (مجموعة قصصية) ، عباس عبد جاسم ، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي – جامعة الموصل ، 1985 .
8. ينظر : ما تخفية القراءة ، ص298 .
9. قفص من زجاج ، ص 6–7 .
10. ينظر : وليمة لأعشاب البحر – الإلحاد يخلع أقنعته (نقد النص وقراءة في خطاب الازمة) ، احمد فؤاد عبد العزيز ، مكتبة مدبولي ، 2002، ص32 .
11. قفص من زجاج ، ص15 .
12. ينظر : وليمة لأعشاب البحر ، ص31 .
13. قفص من زجاج ، ص21 .
14. ينظر : تطريسات (مجموعة قصصية) ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – ط1 ، 2002 ، ص99 وما بعدها .
15. نفسه ، ص101 .
16. ينظر : قفص من زجاج ، ص63 وما بعدها.
17. ينظر : تطريسات ، ص19 وما بعدها .
18. نفسه ، ص89 وما بعدها .

(*) يبدو من خلال زمن نشر قصص (عباس عبد جاسم) المتأثرة بعالم بورخس ، انها واكبت أو سبقت قصص (محمد خضير) بالتأثر بهذا العالم ومحاكاة اسراره .

19. ينظر : دليل الناقد الأدبي ، د. ميجان الرويلي د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، ط2 ، 2000 ، ص232 .
20. ينظر : القصة العربية والحداثة ، د. صبري حافظ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (الموسوعة الصغيرة) ، ط1 – بغداد ، 1990 ، ص ص 190–191.
21. تطريسات ، ص7 وما بعدها .
22. نفسه ، ص7 .
23. ينظر : دليل الناقد الأدبي ، ص232 .
24. ينظر : السرد المتعالي في الرواية العراقية الجديدة ، د. قيس كاظم الجنابي ، مجلة الأديب العراقي الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، العدد (3) ، 2006 ، ص46 .
25. تطريسات ، ص8 .
26. ينظر : أدب أمريكا اللاتينية – قضايا ومشكلات (الجزء الثاني) ، تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو ، ترجمة : احمد احسان عبد الواحد ، مراجعة : د. شاكر مصطفى ، سلسلة عالم المعرفة (الكويت) 1988 ، ص20 .
27. تطريسات ، ص ص 38 – 39 .
28. ينظر : أدب أمريكا اللاتينية الحديث ، د.ب. غالغر ، ترجمة : محمد جعفر داوود ، منشورات وزارة الإعلام – جمهورية العراق ، سلسلة الكتب المترجمة (37) ، 1977 ، ص137 .
29. ينظر : تطريسات ، ص43 وما بعدها .
30. نفسه ، ص49 وما بعدها .

31.للاطلاع على طبيعة الوصف في الرواية الجديدة ينظر : الرواية الفرنسية الجديدة (الجزء الثاني)، نهاد التكرلي ، الموسوعة الصغيرة (167) ، بغداد 1985- ، ص99 .

32.تطريسات ، ص31 .

33.الرواية الفرنسية الجديدة ، ص104 .

34.تطريسات ، ص33 .

35.ينظر : أنماط الرواية العربية الجديدة ، د. شكري عزيز الماضي ، سلسلة عالم المعرفة – الكويت (355) ، 2008 ، ص10 وما بعدها .

36.تطريسات ، ص38 .

37.نفسه ، ص44 .

38.نفسه ، ص 43 .

39.ينظر : المقطع السردي الأول من قصة (شعاع عند حافة الظلام) وهي منشورة في مجموعة (قفص من زجاج) مصدر سابق ، ص25 .

40.نفسه ، ص95 .

41.حول مصطلح (التصميم) ينظر : عناصر القصة، روبرت شولز ، ترجمة : محمود منقذ الهاشمي ، دار طلاس ، دمشق – ط1 ، 1988 ، ص54 وما بعدها .

42.تطريسات ، ص69 وما بعدها .

43.ينظر : القصة العربية والحداثة ، ص 190 – 191 .

(*) . تعود فكرة حمل الأجناس والأشكال الأدبية لأيديولوجيا معينة لكثير من المفكرين والنقاد في تأريخ النقدية الأدبية ، منذ ماركس مرورا بجورج لوكاش وصولا إلى لوسيان غولدمان وتلامذته (ميشيل زيرافا ، جاك لينهارت ، بييرزيما) وحتى تيري ايجلتن ، وقد توقف الناقد العربي د. كمال ابو ديب عند هذه القضية بشكل مسهب في دراسته المميزة (الأدب والايدولوجيا) . ينظر : مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد 4 (الجزء الثاني)، 1985 ، ص51 ومابعدها .

44.ينظر : مأوراء السرد – مأوراء الرواية ، ص11 .

45.ينظر : القصة العربية والحداثة ، ص77 .

46.تطريسات ، ص107 .

47.نفسه ، ص108 .

(*) يرى الزميل الناقد (باقر جاسم محمد) أنّ هذا النص يعتمد البناء الفني للنص المفتوح ، وهذا غير ممكن لأنّ النص المفتوح متواصل مع الأجناس الأدبية الأخرى بإذابتها في بوتقته ، بينما لم نلمح من هذا الأمر شيئا لان النص – هنا – يتقصد إنتاج آلياته انطلاقا من ذاته بوصفه مضادا لما سبقه لا مقلدا أو جامعا له . ينظر : تحولات الجنس الأدبي وتنوع الوظيفة في القصة العراقية ، باقر جاسم محمد ، جريدة الأديب ، العدد(178) ، السنة (5) ، 2008 ،ص7.

48. النقد والايديولوجية ، تيري ايجلتون ، ترجمة : فخري صالح ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2005،ص93 .

49.ينظر : تطريسات ، ص ص109-111.

50.نفسه ، ص109 .

51.نفسه ، ص111.

52.نفسه ، ص117.

53.نفسه ، ص85.

54.ينظر : لغة نص (الورس والرماد) وهو منشور في مجموعة (تطريسات) ، ص76 وما بعدها .