توظيف التقنيات السردية في الرجع البعيد لفؤاد التكرلي

د. إيمان عبد دخيل
كلية الآداب/جامعة بابل

المقدمة

الرجع البعيد الرواية الأهم في نتاج التكرلي الروائي ، تتأتى هذه الأهمية من قدرتها على خلق عوالم تخيلية يتمازج فيها اليومي العادي البسيط مع الجوهري العميق المركب من قضايا الحياة والوجود الإنساني . والأهم أنها في حبكتها ، وفي التقاطها الدقيق لتقنيات سردية متنوعة بثراء مدروس لا بتجريب فج أثبتت قدرة هذا الروائي ، على أن يكون في الصف الأول من مبدعي العراق والعالم العربي . ولأنها رواية ناجحة فنياً فإن المقاربات النقدية قد تتعدد وتتنوع بتعدد القراء واتجاهاتهم في القراءة ، وما هذه الدراسة إلا إحداها . التمست طريقاً تأويلياً يربط بين غنى النص الفني وعمق الرؤية التي يجسدها . القراءة فعل إنتاجي يتمايز في بنياته ، وأهدافه وزوايا نظره باختلاف المقروء، لأن من شروط إبداعية النص أن يكون مختلفاً عن النصوص السابقة ومغايرا لمنجزها ومتجاوزاً لها ، وهذا يستلزم درجة جديدة في الاقتراب منه تتعاكس طرديا مع درجة المغايرة تلك ، فالنص المفارق للمألوف والتقليد الفني تصعب قراءته بآليات تقليدية ، فيحتاج إلى استنباط قواعد جديدة تفارق هي الأخرى السائد والمألوف من طرائق التعامل مع النصوص .

ويتمايز باختلاف القارئ ، فـ " من غير اليسير إنجاز نمط واحد يكون أنموذجاً يحتذي به القارئ في أثناء مقاربته للنص ، ذلك لأن طبيعة التلقي وشروطه تختلف من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان ، ومن ثقافة إلى ثقافة "[١] وغالبا ما تنشأ علاقات تفاعلية بين القارئ والنص ، تكون ذات طبيعة منفتحة يمكنها أن تغتني تراكميا ، بالتنوع ، والتجدد . مع القطع بأصل وجود العلاقة بينهما – النص/ القارئ – لأنها بدءا موجودة "ولن نتمكن أبدا من تصور حياة العمل الأدبي عبر التاريخ دون علاقاته بالمتلقين ، ودون مساهمتهم الفعالة التي تمنحه باستمرار ، وهي تحاول فهمه وتأويله أبعادا وإضاءات جديدة دائما "[٢] ؛ لأن القراءة وعي الذات القارئة للعالم من خلال وعي الكتابة وفعلها ، والإنسان الذي يغتني بتجاربه الخاصة المباشرة مع وجوده اليومي ، يستطيع وإن بدرجة أقل من الغنى أن يكتنز بتجارب هذا الوجود بوساطة الآخرين . فالأمر يتعدى إلى علاقة أعمق ، هي علاقة إضافة وتكامل ، " لأن كل نص هو آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها " [٣] كما يقول (أمبرتو إيكو) ، ولاسيما في النصوص السردية لأن كل " تخييل سردي هو بطبيعته سريع ذلك أنه لا يستطيع وهو يبني عالماً يعج بالشخصيات والأحداث ، أن يقول كل شيء عن هذا العالم. إنه يلمح ، والباقي يأتي به القارئ الذي يقوم بملء الفضاءات البيضاء " [٤] ، وتزداد المهمة ظهورا في الأنماط السردية الحديثة ، التي تخلت عن الطريقة التقليدية المتتابعة سببيا ، فالعلاقة بين المتن والمبنى الحكائيين في الرواية الحديثة ، صارت أكثر تعقيدا وإشكالية . السرديات الحديثة تمنح القارئ إسهاما أكبر فهو لا يتلقى السرد تلقياً سلبياً وإنما يمارس نشاطاً مهماً في إعادة تشكيل حبكة الرواية وجمع شذرات القص المبثوثة هنا وهناك." وهذا ما يقودنا إلى القول إن القراءة كشف عن منطق البناء الداخلي للنص ، وهو منطق ليس معطى من خلال ما تقوله العلامة عبر وجهها المرئي ، بل هو بناء يوحي به النص – أو يحاول أن يخفيه إيهاما "بعفوية" أو "جبلية" سابقة على كل تفكير- وتقوم بتجسيده الذات القارئة من خلال ملء البياضات وتنشيط الذاكرات ، كما توحي بذلك جماليات التلقي "[٥] .

وقد أتاحت تقنية وجهات النظر المتعددة ، تسهيل هذه المهمة وإنجاحها . الاقتراب من رواية الرجع البعيد ، يقتضي مثل هذا الانفتاح النشطً والاستعداد لممارسة دور مضاعف: التلقي أولاً ، وإعادة إنتاج هيكلية السرد ثانياً . هذه الرواية هي الأهم في نتاج التكرلي الروائي . أهميتها تتأتى أولاً- من طاقاتها المشعة ، في إثارة دهشة القارئ وتنشيط خياله وزرع الأسئلة المصيرية المقلقة المحركة لوعي الإنسان ، وثانياً- من قدرة الكاتب على متابعة ورصد خيوط السرد المتشعبة بنفس دقيق واحد؛ ومستوى متقارب على الرغم من طول المدة الزمنية التي كتبت فيها الرواية. امتلك التكرلي دقة صارمة ، تجلت في الوصف التفصيلي لليومي الجزئي حتى التافه ، الذي قد لا ترصده عين الإنسان العادي ، لكنه بأدوات المبدع يغدو جوهرياً ومهماً لأنه يشكل الحياة الموازية في تخييلها لعالم الواقع . متابعة هذه التفصيلات اليومية ضرورية لإكمال بناء هذا العالم ، وما إلحاح التكرلي في تغليب العامية في حوارات الرواية إلا جزء من هذا النزوع .

انطلق التكرلي في سرده بذكاء من هذا العادي – البسيط –اليومي ، ليصل إلى ما يجب أن يصل إليه كل فن خالد : إلى الغامض –المعقد- المركب –الجوهري في النفس الإنسانية ، وليوطن انتباه القارئ وانشغاله لما يأتي من قول.

يتابع القارئ الرسم الدقيق لمفاصل الحياة اليومية لعائلة بغدادية من طبقة متوسطة تعيش بسلام ورغبة المواصلة ، هذا اليومي تنضح به عين الراوي منذ اللحظة الأولى عندما يستدرج التكرلي القارئ باستهلال زمكاني مبسط ، " سارتا بخطوات وئيدة ، عابرتين شارع الكيلاني وأشعة الشمس الحمراء والظلال الطويلة .... كان شارع الرشيد ، قبيل الغروب صاخباً وراءهما ، إلا أن ريحاً خفيفة حملت ضجته بعيداً"[٦] .

وقد دُعم الاستهلال بحوار أكثر بساطة ويومية بين الجدة (أم مدحت) وحفيدتها (سناء) ؛ مختزناً دلالة توازي عفوية الطفولة وسذاجتها مع سهولة أحاديث العجائز وبساطتها ."

- هواية الخبز حار بيبي
- الله يديم النعمة
- إنشا لله بيبي
- عفية عيني سناء . تعلّمي هالشكل تحكين . لاتخلّين اسم الله يسقط من فمك.
- نعم بيبي"[٧]

هذا العادي يتجلى أيضاً في متابعة القارئ حركة أم (مدحت) بعين الراوي أو الشخصيات الأخرى ، في إدارة شؤون البيت . حركة لا يشعر بها الآخرون ، لكنها حيوية وضرورية ومستمرة لا تهدأ ؛ تُعد طعام الجميع ، تلازم المطبخ أو غرف البيت ، تتفقد هذا أو ذاك ، تحمل أعباء مشاكلهم اليومية ، وتشعر بوعيها وبغريزة الأمومة بهمومهم وأحزانهم .

خلف هذا اليومي / العادي ، كمُن المعقد والمركب والغائم من كشوف النفس الإنسانية ، ومن كشوف الموت والحياة ، وصراع البشر مع قوى اجتماعية ووجودية تكاد تكون قدرية التأثير ، فهؤلاء البشر على الرغم من أنهم " يصارعون بقسوة من أجل إحباط هذه القوى لكنهم يقعون في النهاية ضحية لها " [٨] ، فقدر (كريم) أن تتغير حياته وأن لا تعود كما كانت بعد حادثة موت صديقه (فؤاد) العبثية . لكن أشد المصائر أثراً في مسار الرواية ، هي علاقة (منيرة) بـ(مدحت). فقدر (منيرة) أن تتغير حياتها وتتحطم بعد حادثة الاغتصاب التي تعرضت لها ، وقدر (مدحت) أن تتغير حياته بعد اكتشافه لحقيقة (منيرة) في يوم زواجه .أن يعيش صراعاً مدمراً بين إرث طويل من قيم اجتماعية تعلق شرف الرجل والعائلة على عذرية المرأة وتقفل عليه بكل المحرمات، ودلالة (منيرة) وكينونتها المسحوقة بعيبها .

وعندما يصل إلى لحظة أمان مشرق بيقين إنساني ، ينتصر فيها على كل عاهات هذا المشكل عندما يصل لحظة التصالح مع الذات ، ومع الآخر وقبوله كما هو،" لأن منيرة أيضاً ، تلك التي منحته عيبها ومأساتها ، لم تختر هي بالذات أن تكون معيبة. هي ، منيرته الرائقة كالسماء ، لم ترد عيبها. لقد حدث لها ذلك ، حدث لها. لم تفعله هي . لكنها ، تلك الصافية كنجمة الصباح ، اختارته هو نفسه ، بذاته ، من أجل أن تكون له . وهذه .. وهذه هي دلالتها الأصيلة ، وكل ما عداها أقنعة زائفة لا علاقة لها بروحها . أقنعة الفناء التي آن أن يمزقها أخيراً" [٩] . عندما تكتمل في نفسه هذه القناعة أخيراً ، يصل إلى لحظة النهاية وهي الموت ً. يموت برصاص الانقلابين على (عبد الكريم قاسم) ، في تداخل مقصود بين المتخيل والتاريخي . يموت عندما يقرر العودة إلى البيت ، غافراً ومتسامحاً :

" سيقول لها فقط إنه جاء إليها ، من أجلها، هي زوجته ، لأنه انتصر على كل أفكار الفناء فيه . بدأ الشارع المبلل وأرضه المبلطة بالقير. كان يركض بثقة وهو يتطلع إلى الأفق وإلى انفتاح السماء فوقه ، حينما شعر بلسع النار في فخذه الأيمن." [١٠] ، لذا فمحاولة مدحت كسر حصار الموت المفروض عليه ينبغي أن تُفهم رمزياً [١١] ، وهذا البعد الرمزي هو ما منح هذه الرواية قيمتها الفكرية [١٢]

موت مدحت المأساوي كان قمة درامية عنيفة بعنف الرؤية التي تجسدها ، وهي إنهاء لحظة تصالح الإنسان مع مجتمعه. معمقة حقيقة القطيعة بين الإنسان الفرد وبين وجوده الاجتماعي الواقعي , ولهذا استحق هذا الفصل الذي يروي واقعة موت (مدحت) ، أن يحمل عنواناً بخلاف باقي فصول الرواية : (الزخم و البقاء) ، وأن يكون العنوان دالاً على هذا الصراع . صراع الحياة والموت .

مأساوية هذا الموت تتكاثف من جانب آخر، قد يحمل قصّدية حبّك القصة (فمدحت) يموت برصاص الثوار، و(عدنان) احد هؤلاء ، وهو أيضاً الذي يحمل النبأ إلى أهله. إلى (منيرة) تحديداً ً ، و(عدنان) هذا هو المسبب الأول لعيبها ، المغير لقدرها وقدر (مدحت).

عبثية الموت مع قصدية الظروف تُنشئ حس مفارقة شديدة تعمق سخرية الوجود الإنساني من جهة ، وجدية انسحاقه تحت قوى عمياء تغير أقداره باستمرار وتدفعه نحو الهاوية .

١- طبقات السرد

القص في هذه الرواية جاء مفارقاً للطريقة التقليدية ، فالمتن الحكائي يتكامل لا عبر التطور التقليدي لمسار الأحداث والمصائر والزمن ، مثلما اعتدنا في الرواية الكلاسيكية ؛ وإنما يختار الكاتب طرقاً جديدة وطبقات للسرد متنوعة تعمل على إثرائه ، وإشراك أكثر من صوت في رواية الأحداث .

السرد في هذه الرواية هو مما يسمى بالسرد المتعدد الأصوات ، بأن يعمد الراوي إلى التنحي لحظة جانباً تاركاً مهمة القص لبعض شخصيات الرواية تروي الأحداث من وجهة نظرها ، ولهذه التقنية وظائف مهمة منها أنها تخفف من مركزية السرد ، وتغني الرواية لتنوع الأصوات مما يجعلها أقرب إلى الواقع في تعقده وتركيبه وغناه ، وهي تكسر رتابة السرد القائم على أحادية الصوت ، وتتجاوز الهوة التي تفصل بين القارئ والراوي العليم ، فتغدو الشخصية الروائية هي الذات والموضوع في الوقت نفسه ، فضلا عن أن " تعدد الأصوات – كما هو معروف لدى نقاد الرواية- يعني إقراراً من قبل الروائي بوجود التمايزات الفردية والأهواء الشخصية ، كما يعني احترامه لوجهات نظر الآخرين ، وخصوصياتهم ، الأمر الذي يعني في النتيجة تجنبه لـ " ديكتاتورية " الصوت الثالث ، أو تدخلاته المباشرة .... , أو لنزعة الحكم الكيفي والمجاني على حساب العمل والقارئ " [١٣]

الأحداث في هذا النوع من الروايات يتناوب على روايتها أكثر من طرف. يروي كل طرف ما هو مشترك من هذه الأحداث من وجهة نظره ، ولهذا هناك أكثر من زاوية وثمة أكثر من خطاب بما فيه من تفسيرات ورسائل تصل إلى القارئ في كل مرة بطريقة جديدة وربما مغايرة ، وتلقي ضوءاً مختلفاً على هذه الأحداث. ونتيجة تكاتف أو تقاطع المرويات ، تقوم العمارة الروائية ، وتبقى قدرة القارئ على الالتقاط والمتابعة والجمع لإعادة بناء القصة ، فعالية ضرورية لا يكتمل الخطاب الروائي إلا بها فـ" كلما برز دور الراوي ، ضمر وانكمش دور القارئ في الإسهام في عملية الإبداع والخلق للأثر الأدبي ، وكلما تضاءل دوره ، برز دور القارئ وكبرت مشاركته في العملية الإبداعية " [١٤] السرد في الرجع البعيد ليس سرداً خطياً ، بأن تبدأ الأحداث بـ(أ) وتنتهي بـ(ج) بعد أن تمر بـ(ب) : أ --- ب --- ج ، وإنما هو سرد لولبي ، تشكل السرديات الداخلية على ألسنة الراوي وباقي الشخصيات ، دوائر تلتف إحداها على الأخرى ، فتشكل متوالية لولبية.

والأحداث الرئيسة مثل : (موت فؤاد) ، وحادث الاغتصاب ، وخروج مدحت من البيت والتيه الذي عاشه ،ومن ثم موته ، والأخرى الثانوية حتى الصغير والتافه منها؛ كلها أجرام بعضها كبير وبعضها صغير ، تدور في هذه المجرة اللولبية عارضة علينا وجهاً جديداً ، في كل دورة .

يتناوب السرد كل من الراوي ، و(كريم) ، و(منيرة) . وإذا كان الأخيران من شخصيات الرواية الأساسية ، فإن الراوي أو صوت الشخص الثالث في الرواية يكاد يكون خط التوازن الذي يتيح للكاتب أن يمارس تأثيراً مباشراً في مجرى الأحداث ليصحح من انجراف الشخصية مع ذاتيتها ، وأحيانا ينقذ وضعاً ملجماً كالمقطع السردي في الفصل الذي ترويه (منيرة) ، وتتوقف فيه عن رواية حادثة الاغتصاب التي تعرضت لها ، فتدخل الراوي ليتم السرد .

والراوي في هذه الرواية مهيمن إلى درجة معقولة ، فالفصول الثلاثة عشر يتوزع فيها السرد بينه وبين كريم ومنيرة بالتناوب مع تفوقه في عدد الفصول التي يرويها ، وعلى النحو الآتي :

١- الراوي
٢- كريم
٣- الراوي
٤- الراوي
٥- الراوي
٦- الراوي
٧- كريم
٨- الراوي
٩- منيرة بالاشتراك مع الراوي
١٠- الراوي
١١- الراوي
١٢- الراوي
١٣- كريم

فنسبة أربعة فصول يرويها (كريم) و(منيرة) معاً من الفصول الثلاثة عشر، نسبة محدودة ولاسيماً أن أحد هذه الفصول الأربعة تولى الراوي سرد جانب منه . مع الالتفات إلى أن أهم شخصية في الرواية (مدحت)

رُويت وجهة نظره بصوت الشخص الثالث ولم نسمعه يتحدث إلا نقلاً بوساطة الراوي .

لكنه " ليس هو الراوي كلي العلم ، بل هو الراوي محدود المعرفة الذي تتطابق معرفته عن الشخصيات مع معرفة هذه الشخصيات عن أنفسها " [١٥] ، وقد خفف من هيمنته أيضاً غلبة الحوار في فصول الرواية كونه " اتصالا لفظياً كاملاً أو ناقصاً عن طريق دلالات التوقف والصمت والإيماءات ، يقلص من دور الراوي " [١٦]

السرد اللولبي ساعد أيضاً في إعادة تشكيل الزمن الروائي ليتناسب مع مستوى وعي الشخصية ، وإعادة تنسيق الحكاية زمنياً خصوصاً وأن التكرلي يعتمد الاسترجاع كثيراً " إذ تصبح الشخصية في أحيان عديدة أكثر تماسكاً وهي تنسحب إلى الوراء ، برغم وهنها الجسدي ، فتبلغ في لحظات الألق تجليات إزاء الوجود والعبث ، تمنح الرواية بعدها الفكري ، وتجعل موضوعة الزمن أساسية في بنائها العام " [١٧] ، فزمن القصة وهو يتقدم من لحظة موت (فؤاد) وصولاً إلى قدوم (منيرة) من بعقوبة ثم زواجها من (مدحت) ، وخروجه من البيت ساخطاً على كل شيء وانتهاءً بموته الكارثي . الذي لا يستغرق أكثر من سنة ونصف ؛ يبقى زمناً قاصراً إذا لم نُشابك معه كل الأزمنة الأخرى التي أفلحت تقنيات الاستذكار والاستباق والتوقف ، في إيصالها سردياً .

فلن نعرف حقيقة حاضر(منيرة) و(مدحت) ، دون أن يعود السرد بالقارئ إلى لقطات من ماضيهما تلقي ضوءاً كاشفاً على هذا الحاضر ، فتعود بنا (منيرة) إلى ما قبل قدومها إلى بغداد فتروي جانباً من حياتها في بيت أختها أم (عدنان) ، وعندما يصل السرد لحظة حرجة يساعدها الراوي برواية حادث السفاح ، الذي يشكل لحظة يتوازن عليها حاضرها وحاضر كل الشخصيات تقريباً وخصوصاً (مدحت).

ولن نفهم حقيقة لحظة انتهاء حياة (فؤاد) ، وما تراتب عليها من انهيار (كريم) فكرياً ونفسياً ، إلا إذا استذكرنا معه ومع الراوي الماضي القريب الذي سبق الحادث بساعات محدودة ؛أو الماضي البعيد ، وكلاهما ماضٍ له علاقة بفتاة أحبها (فؤاد) واضطرتها الظروف إلى السقوط .

٢- العنوان : عتبة أولى

يستحوذ العنوان على مساحة لا بأس بها من اهتمام القارئ والمؤلف لأنه عنصر من عناصر النص التي تبقى حاضرة وفاعلة ، وعلى الرغم من أنه قد " لا يؤثر جذرياً على درامية العمل الروائي" [١٨] ، إلا أنه إذا كان اختياراً حذقاً حمل طاقة تخيلية جمالية مشعة ، تضيء كالثريا- بتوصيف (جاك دريدا) " مستويات دلالية يمكن الاستدلال عليها من داخل النص إذ أنها تحتوي على علاقة إما تمثيلية أو جدلية قابلة للتأويل والقراءة والمغايرة " [١٩]

وعنوان هذه الرواية (الرجع البعيد) فضاء حامل لدلالات متنوعة ، لعل أهمها ما يتبادر إلى علاقة الإنسان بذاكرته التي تعيد أحياناً من وراء حجب النسيان عزف ما تختزن ، وكأنها تسترجع من بعيد ثنائية المعلوم/ المجهول . لكن القارئ قد يقع تحت تأثير توجيهي ، إذا سمع المؤلف يفسر شيئاً من نصه ، أو يدل بالتوكيد على حدث من أحداث الرواية أو شخصية من شخصياته .

في إجابته عن سؤال طرح عليه حول اختياره لهذا العنوان ، قال التكرلي : "الرجع البعيد كما أتذكر، أخذت مني وقتاً طويلاً وأنا أفتش. في نفسي وخارجها عن عنوان لها ، وفي أحد الأيام عصراً كما أتذكر ، وكنت أنهيت جزءاً كبيراً منها ، كنت أستمع إلى تلاوة القرآن ، فإذا بالآية الكريمة " ء إذا متنا وكنّا تراباً ذلك رجع بعيد"* هزّتني الكلمات هزّاً وتلقفت العنوان بكل لهفة وأسرعت أسجله " [٢٠] ، فالتكرلي يفسر اختياره لهذا العنوان بتناص مباشر مع القرآن الكريم ، فهو قد وظّف دلالة استحالة البعث والعودة بعد الموت التي تنطق بها الآية على لسان أهل الكفر، توظيفاً جديداً فهو يحيلنا على الموت الحاضر بصورة مباشرة أو مرمزة في الرواية ، فالموت الغرائبي بواقعيته المأساوية نهاية (فؤاد) و(مدحت) والموت المعنوي كان نهاية (كريم) و(منيرة) ، ونهاية موضوعية لمرحلة تاريخية وطبقة اجتماعية ، انتهت مع بدء عصر التحولات السلطوية . هذا التوظيف يتواشج مع رؤية إحدى شخصيات الرواية للمجتمع البغدادي وتحديداً طبقته الوسطى في الستينيات الذي تصفه بـ" مجتمع اللا استقرار ، اللا مستقبل ، مجتمع الهاوية والتخمة والبلادة والارتعاد والحقد والنفاق ، مجتمع أن تأكل وجبة طعام دسمة وألا تعلم ما يجري في العالم وأن تتعقد جنسياً بالضرورة وأن تحذر الفقر ، فإنه مجتمع لا علاقة له بأفراده الحقيقيين . إنه المجتمع الذي لا يقدم لك شيئاً مقابل شروطه الغبية " .[٢١]

هذه الرؤية ستؤول بالتأكيد إلى النهاية المأساوية التي انتهت بها الرواية. وهي تتلاءم مع البنية القصصية المهيمنة على نتاج التكرلي وهي " بنية الإخفاق " مجسدة " اهتزاز الرؤية الاجتماعية ورفض المصالحة مع العالم أو عدم جدوى هذه المصالحة أو عدم محاولة تغيير الواقع الخارجي تغييراً ثورياً يقودنا في الغالب إلى

هيمنة مفردات ورموز وصور محبطة ومغلقة ". [٢٢]

٣- مهيمنة الجنس المحرم والموت

الزنا بالمحارم من المهيمنات التي تسيطر على نتاج التكرلي ، وهي في الرجع البعيد (حادثة الاغتصاب) ، " بؤرة مركزية " [٢٣] ، بل تكاد تكون البؤرة الرئيسة ، التي تتجمع عندها خيوط السرد ، وتتفرق مصائر الشخصيات . فعبر واقعة السفاح تتم عملية التبئير وكشف وجهة نظر التكرلي الإنسانية والاجتماعية . ولا أغالي إذا قلت أن المرتكزات الروائية في خطابه الروائي هذا : زمن القص - مركزية الأحداث - تطور العلائق , كلها ترتبط بهذه الحادثة .

وقد أتاحت بنية السرد اللولبي وتقنية وجهات النظر المتعددة سهولة تحريك هذه البؤرة عبر مسارات الرواية بغموض مؤلم أحياناً ، وبشفافية التصريح الصادم أحياناً أُخر، مع توظيف هذا التحريك في البناء النسقي للمتن الحكائي نستشف هذا الغموض في شكوك عمة (مدحت) الاستباقية :

- "..... وعقد لسانها إحساس غامض بأن شيئاً مكسوراً ، غير معتاد ، في حياة هذه الفتاة هو الذي جعلها ترميها بكلماتها الحادة " [٢٤] .
- " شوف ابني مدحت . أنت عاقل . ما أريد تقولهم بأني نقلت لك الخبر . هاي سناء ، قلبي عليها ، جاءتني تختض مثل السعفة ووجهها أصفر مثل الكركم، شاورتني : عمه جرها من إيدها وقام يصيح ورمى الورقة عليها. .....أحكي على عدنان ، على عدنان يابه . قلت لك جاء بعد أن خرجت أنت . كان يجلب لها خبر . ما أدري ، قالوا أمر النقل . ما أدري شنو . وعلويش العراك,...." [٢٥]

وأيضاً في كلام (أم منيرة) وبعض حركاتها كما ترويها (منيرة) ذاتها :

- "... لاكت قولي عن بعقوبة الخير هذي .. لا والله بعقوبة الشر .. شلون دخلت بالقضية ؟ قولي هذا . وتضرب بيدها على فمها ضربة ثم أخرى .

كرهت منها هذه الحركة أول مرة رأيتها تقوم بها . لم تكن ذات معنى عامي سمج فقط ، بل تعدته ، مع تكرارها فصارت تتلون بقبح العمل السري الشائن . ثم أخذت تبث في قلبي ، بشكل ما رعباً أسود غامضاً تصاحبه أتعس مشاعر الشؤم" [٢٦] .

فالإشارات التلميحية لعلاقة مريبة إلى حد ما بين (عدنان) وخالته (منيرة) لها فعل محرك في المتلقي لأنها تهيئ أرضية استباقية ، ربما لا تدفع إلى درجة الإقرار بفعل تحريمي كالزنا بالمحارم ، لكنها على أقل تقدير تُنشئ نوعاً من الفضول يشدّ المتلقي ويبقي الصلة قائمة قوية في نفسه تدفعه نحو مواصلة القراءة ، وأن يبقى داخل هذا العالم المتخيل .

هكذا يمارس القارئ فعلا يقدم فيه توقعات عن نوع العلاقة ، وإذا كانت جميعها دون مستوى ما سيُطرح؛ سيفاجأ عندها بالتأكيد ، خصوصاً وأن التكرلي لا يخذل متلقيه عادة . فيأتي التصريح بهذا الفعل في الفصل التاسع الذي تسرده (منيرة) ، بإيجاز ووضوح شديدين. الفصل يُسرد أولاً على لسان (منيرة) ، فنتعرف فيه على هذه الفتاة التي اختارت التعليم مهنة لها مارستها في بعقوبة أولاً ، ثم هاهي تلتجئ إلى بيت خالتها أم مدحت مع أمها ، وتسعى إلى الانتقال إلى بغداد ، هاربة من شيء ما . وتأتي لحظة مكاشفة القارئ في منتصف هذا الفصل ؛ لا على لسان (منيرة) ، وإنما على لسان الراوي الذي يأخذ زمام السرد من منيرة لحظة انهيارها ، رعباًً من عدنان عندما زارهم في بغداد :

" كنت أتهاوى بسرعة وأنا واقفة أستند إلى الباب المسدود وأنظر إلى السماء . أنظر إلى شق السماء ، طريق السماء المضيء ، يبين لي بعيداً بين الحيطان السامقة ، وقلبي تتناقص ضرباته وأنا أضغط على يد سناء وأتهاوى وأتهاوى..." [٢٧] ، فيبدأ الراوي قص ما كان من علاقة (منيرة) بابن أختها عدنان ، وما انتهت إليه ، "... كانت معه في السيارة المنطلقة بجنون على الطريق الملتوي المحاط من الطرفين بأشجار البرتقال,...." [٢٨].

في هذا الجزء تتغير لغة السرد ، فتغدو شديدة الإيجاز ، والوضوح ، والموضوعية . يتحول الراوي إلى شاهد يروي وكأنه ينظر بعين كاميرا ترى ما يجري داخل الشخصيات وخارجها .

ثم يعود القص مرة أخرى إلى (منيرة) ، بعد أن تعود إلى وعيها [٢٩] ، وكأن الحدث المركزي مغيب عن ذاكرتها أو أنها تغيّبه عمداً . تحويل السرد إلى الراوي يعزز زعمنا بمركزية هذا الحدث ، فعندما يتولى الراوي ذلك يجرده من ذاتيته ، ويكسبه بعداً موضوعياً فاعلاً في مسار الأحداث المرتبطة بهذا

المركز . وأيضاً تتعزز هذه المركزية بوضعه في منتصف الرواية . التكرلي بذلك يشطر الرواية شطرين " إن بناء الرواية يتناوب بين تقديم الشخصية أو تقديم الحدث إذ تبتدئ ثمانية فصول بالحديث عن الشخصيات ، وستة فصول تبتدئ بالحديث عن الأحداث مما يجعل الفصل (٩)الذي وقع فيه حادث السفاح فاصلاً بين روايتين رواية الشخوص ورواية الأحداث ، وكأن الفصل (٩) لا يستمد أهميته في تحويله لمسار الرواية إلا من حادث السفاح فاصلاً بين روايتين رواية الشخوص ورواية الأحداث الموجودة فيه على الرغم من روح التواشج بين أجزاء الرواية الكبرى الضامة لهذين الجزئين " [٣٠] .

قبل سرد هذا الحادث البؤرة يأتي حادث مهم آخر هو موت (فؤاد) صديق (كريم) وأثره فيه ، فموته المفاجئ كان بؤرة أضاءت سلوك (كريم) وعلاقته بمحيطه . وما بعده حادث موت آخر ، هو موت (مدحت) المفاجئ أيضاً . إذا هناك حدثان مهمان يغيران من مسار الحكاية ويؤثران في الشخصيات الأخرى . كلاهما موت مفاجئ ، تنتهي حياة شخص لتبدأ معه مسارات جديدة لحياة الآخرين . ويتوسط هذين الحدثين ، حادث ثالث هو علاقة امرأة برجل ، وهي علاقة لو كانت بمسارها الطبيعي لغدت نقيضاً للموت ولمثلت العلاقة بين الطرفين علاقة جدلية يُختزن فيها جوهر الوجود الإنساني :(موت – حياة –موت) ؛ لكنها ليست كذلك لأنها علاقة محرمة أولاً ، ولأنها اغتصاب ثانياً ، بعبارة أخرى هي علاقة موت أيضاً .

هذه الحوادث الثلاثة بدلالتها المغلبة لرؤى الموت والاندحار ، تتواشج مع الموقف الوجودي الذي ينطلق منه التكرلي ووجهة النظر التي واكبت إنتاجه .

فالجنس هنا يمثل " رمزاً أو – إن صح القول – أمراً يمثل قوة عمياء وأن تصرف شخوصه تجاه الجنس هو تصرف رمزي محض ولذا فإن اختيار الجنس اللاشرعي أو اللامألوف إنما هو لزيادة شعور القارئ بالتناقض وبما يمثله من قوة تسحق أحياناً دون رحمة ، ومما نستدل عليه في أغلب نصوص التكرلي أننا لا نجد اختلافاً واستقلالاً لرؤيا القاص للجنس ، إن كان ذا طابع مديني أو ريفي في قصصه، على الرغم من اختلاف طبيعة الشخوص ، وثقافاتهم علاوة على اختلاف الظواهر الاجتماعية فيهما " [٣١] ، والموت أيضاً واقعة تحدث مراراً وتكراراً , لكنها لا تفقد أبعادها الرمزية المحركة لخوف الإنسان وقلقه وإحباطه .

٤- متماثلات الاستهلال والخاتمة

الاستهلال والخاتمة كلاهما عنصر مهم في الإستراتيجية النصية ، وهما نقطة الشروع يحددهما المؤلف أولاً فهو يعلم متى وكيف سيبدأ نصه ، ويعلم كيف ينهيه ، و" النص الأدبي أياً كان جنسه وأياً كانت بنيته ، ليس إلا نتاج جملتين هما :١- جملة الاستهلال . ٢- جملة النهاية .

أما سدى النص فهو نتاج صراع للجملتين السابقتين " [٣٢] ، ويُبنى الاستهلال " على أساس احتضان المتن الحكائي . منذ بدء القص . فإنه يشكل بؤرة مركزية ستولد تفرعات أو بؤراً أخرى جديدة تملك نفس السمات أو ما يقاربها ، فلو اعتبرنا الاستهلال مولداً أساسياً والمتن تابعاً لوجدنا أن سمات المولدات التابعة تمتلك ذات الصفات والخصائص للمولد الأساس " [٣٣] .

بدأ الفصل الأول ومستهل الرواية بمشهد وصفي فيه زمان ومكان وحركة ، الزمن هو الغروب ساعة انتهاء النهار ، والمكان شارع / مكان مفتوح وواقعي، والحركة هي حركة (أم مدحت) وحفيدتها سناء ، في العودة إلى البيت .

" سارتا بخطوات وئيدة ، عابرتين شارع الكيلاني وأشعة الشمس الحمراء والظلال الطويلة ، وأخذتا بارتقاء الطريق الترابي .... كان الشارع قبيل الغروب ، صاخباً وراءهما ، إلا أن ريحاً خفيفة حملت ضجته بعيداً ، وكانتا تريان مواضع أقدامهما رغم أن المصابيح الكهربائية لم تكن قد أضيئت بعد ، غير أن وجوه المارين لم تكن مميزة بوضوح " [٣٤] . هكذا يبدأ الفصل الأول , وحتى نفهم مابين البدء والانتهاء بصورة صحيحة , يجب أن نقف على خاتمة هذه الرواية .

للرجع البعيد – في هذه الطبعة تحديداً - نهايتان ، نهاية أولى هي خاتمة الفصل الثاني عشر وقد ذيلها الروائي بتوقيعه وتاريخ إنجاز الرواية الفعلي ، على النحو الآتي :

فؤاد التكرلي

باريس: ١٩٦٦/٢/٩ – بغداد: ١٩٧٧/٩/٥

وهو عرف اعتدنا عليه في نهايات الروايات ومنها روايات التكرلي . نهاية هذا الفصل نهاية القصة أيضاً فموت (مدحت) العبثي ، بعد أن وصل لحظة المصالحة وتصميمه على العودة إلى البيت وطلب الغفران من زوجته ؛

يشكل فضاءً إستراتيجياً مهماً في النص ، لأنه يضع نهاية واضحة ، وقاطعة ؛ والقارئ يهتم جداً بمعرفة النهايات وقد تشكل هذه المعرفة حافزاً مهماً للقراءة ، ولهذا قد يشعر بالخيبة عند النهايات المفتوحة لأنها تحيلنا على العالم الواقعي الذي نتيه فيه عندما نخمن نهايات الحيوات التي تحيطنا ، لعل من أكثر المتع التي توفرها العوالم التخيلية أنها توازي عوالمنا الواقعية ، وتحفزنا نحو إعادة النظر فيها على أساس النهايات التي تختم بها تلك العوالم التخيلية .

الكاتب يبقى متحكماً بكمية التدخل خصوصاً في وضع الخواتيم . لماذا اختار التكرلي لـ(مدحت) هذه النهاية ، وأن يموت في هذا الموضع من الرواية ؟ . أما كان له أن يختار نهاية أخرى أو قدراً آخر: أن يختبئ في الخربة كما أشار الراوي إلى ذلك ، " لعله لو اختبأ في هذه الخرابة حتى تنقشع الأمور...." هذه وغيرها اختيارات متاحة أمام القاص لكنه يختار ما ينسجم مع مكونات النص كلها ، التي تفترض هذه النهاية دون غيرها فالقصة لا تنتهي إلا هكذا ، ووجهة النظر التي سعى وراءها التكرلي لن تكتمل إلا بهذه النهاية ، لأنه لو اختبأ في الخربة لاختلفت كينونته أو دلالته بعبارة الراوي: " لكن الدلالة ستختلف آنذاك ، دلالته هو " [٣٥]

هذا الفصل يسرد على لسان الراوي ساعات اليوم الأخير في حياة (مدحت)، الساعات الحاسمة للاختيار الصعب بين القبول أو الرفض . وكان مدحت قد وصل أخيراً إلى أن يختار بعد طول معاناة ، التسامح وقبول الأخر ".... وأحس بيقين أن من بين ظلام غرفته الصغيرة الكريهة الرائحة هذه سيلد فجره ، فجر حياته ..."[٣٦] ؛ وعلى الرغم من أن كل شيء حوله يبدو عدائياً يوحي بالانهيار والدمار ، حتى طريق العودة الذي يمر بالخربة مع ما تحيل عليه هذه اللفظة من دلالة ؛ كان مطمئن الدخيلة قرير النفس ، لأنه كان قد قرر و" أن تقرر مرة عن قناعة يعني أن تتلاشى التساؤلات والشكوك "[٣٧]. وهكذا تلاشى كل شيء أمامه سوى رغبة في تحقيق كينونته بالاندفاع نحو البيت الملجأ ونحو حبيبته منيرة كاسراً حصار الموت والدمار ، ولن يحتاج إلا لخمس ثوان هي مقدار الزمن الذي يتطلبه قطع الشارع الفاصل بين الحالين .

يبدأ المقطع السردي الأخير في هذا الفصل بحركته الموجهة بين أفعال الزمن الثلاثة- الماضي والحاضر والمستقبل، بتشكيل الخاتمة :

" أطل محاذراً برأسه من حافة الجدار ..." فالراوي يسرد موضوعياً لحظة من الحاضر الذي هو الآن ماضياً بحسب طبيعة الإخبار وطبيعة زمن الفعل ، ثم تأتي اللحظة الاستباقية : " سحب نفسه إلى الوراء ، يطرق الباب عليهم . كان قلبه قوي النبضات خافقاً ، ولعلهم لن يعرفوه للوهلة الأولى ، ثم سيراها ، سيناديها أول ما يدخل ، وسيراها يرى ذلك الوجه الحبيب إلى نفسه ، وسيأخذها إلى ناحية ليضمها إليه ويعتذر لها ".

تبدو الجملة الفعلية " سحب نفسه إلى الوراء " جزءاً من لحظة الحاضر وهي دلالياً مهمة لأنها تمهد لانتعاش الخيال بحلم الصلح ، وإذا كان الفعلان " أطل " و" سحب " مناسبين جداً في سرد لحظة هي ماضية في عرف الراوي لكنها حاضرة في تصوير المشهد ؛ فإن الفعل " يطرق " سيكون بدلالته على الزمن الحاضر ممهداً للأفعال التي تفيد دلالة المستقبل المتخيل التحقق (سيراها – سيناديها – سيأخذها) ، وجميعها أفعال مرتبطة بسين المستقبل وبـ(منيرة) تحديداً ، ثم يأتي الفعل الدال على الزمن الحاضر مرة أخرى ، لكن هذه المرة لقطع الحلم والعودة إلى الواقع الراهن ، " .... وسيأخذها إلى ناحية ليضمها إليه ويعتذر لها . كلا . لن يعتذر لها . تحرك فجأة لم يدر لماذا اختار أن يتحرك تلك اللحظة...."[٣٨]

كانت إشارات الأمل بالمستقبل القريب وبالعودة دافعاً نحو التحرك لاحتضان الحياة لكنها كانت تخبئ الموت أيضاً :

" كان يركض بثقة وهو يتطلع إلى الأفق وإلى انفتاح السماء فوقه ، حينما شعر بلسع النار في فخذه الأيمن . لم يسمع صوت الإطلاقات النارية..... لبث منتظراً فترة زمنية لم تتجاوز عشر معشار الثانية ودامت ، له ، دوام العالم والإنسان ؛ ثم عرف، قبل أن يفترسه الألم الرهيب في صدره وكتفه ، أنه لم ينجح . وتلوى جسده الملوث بالطين والدماء ، يرتجف بشكل مروع على أسفلت الشارع الخالي "[٣٩] .

تبدو هذه النهاية متكاملة في تداخلها مع مكونات النص الروائي . غير أن الرواية في طبعتها الأخيرة هذه لا تنتهي هنا ، بل يأتي فصل جديد هو الأخير الفصل الذي حمل الرقم (١٣) ،الذي يسرده كريم . ويمكن للقراءة النقدية أن تجد تشابهاً كبيراً في البنية السردية بين مفتتح هذا الفصل الختامي ، ومفتتح الفصل الأول في الرواية :

" انتهت الزيارة قبيل السادسة مساءً ، وعندما خرجنا من بناية المستشفى الحزينة ، ضيعنا ربع ساعة في انتظار سيارة تاكسي لم تأتي (كذا) ، كان الهواء لطيفاً في الشارع الخالي ، وضوء الشمس الذي لم يخفت بعد ، يضفي على المكان مسحة من الإبهام واللا واقعية . وكن (كذا) الصغيرتان ومديحة ملفوفة بعباءتها ، يقفن قربي صامتات ..... وكنا واقفين إذن أمام غروب الشمس ، قريباً من شاطئ النهر ، ننظر يميناً وشمالاً متأملين قدوم عربة تقلّنا إلى البيت "[٤٠] :

١- كلاهما بدأ بفعل
- سارتا بخطوات...
- انتهت الزيارة... والفعلان حملا دلالة الشروع بحركة ارتبطت في المقطعين السرديين بالتوجه نحو البيت / الملجأ .
٢- الزمان : المساء ، قبيل الغروب .
٣- المكان : عام مفتوح / شارع .. والزمكان - على واقعيته- قد يتغشّاه الغموض واللايقين " ... غير أن وجوه المارين لم تكن مميزة بوضوح .." , " وضوء الشمس الذي لم يخفت بعد يضفي على المكان مسحة من الإبهام والغموض.."
٤- الوجهة : البيت
٥- سناء عنصر مشترك التواجد في المكانين
٦- هناك عنصر آخر أشار إليه السرد في المستهلين هو (حسين) لمحته أم (مدحت) في الفصل الأول متوجسة : " عندما لمحته يخرج من انحناءة الزقاق القريب ، طويلا بارز الصدر متعثر الخطوات ..." (٤١)
والزيارة في مفتتح الفصل الأخير كانت لحسين في المستشفى : " فرح بنا حين فتحنا باب الغرفة عليه .... ،(٤٢)
ولعل أبرز هذه المتماثلات بين استهلال الفصل الأول والفصل الأخير ، هي : الليل ، و(سناء) ، والبيت وهي عناصر سردية مهمة في مسار الرواية ، فالليل كان عنصراً زمانياً حاضراً بشدة في كل أجزاء الرواية . الليل في الرجع البعيد " أصبح متسيداً ، متسلطاً على الرواية ككل : استهلالها ، متنها ، خاتمتها " (٤٣) ، ولهذا كان هو زمن اللحظات المهمة :
- موت (فؤاد) كان ليلاً (٤٤) .
- موت (مدحت) ليلاً (٤٥) .
- اللحظة التي حمل (عدنان) بها خبر موت (مدحت) إلى (منيرة) كانت مساءً(٤٦) .
" لقد كان الليل وانعكاساته : الظلمة ، والظلال ، رمزا عاما لاحباطات شخوص التكرلي ، إنهم لا يفارقونه ،لا يهربون منه . بل يلتحمون به ، تدفعهم أقدارهم التي يصارعونها لذلك "(٤٧) ً.
أما (سناء) فهي عالم الطفولة ، الحاضر بمستواها الحقيقي والرمزي ، وجودها الحقيقي النشط الدءوب بحركتها الحيوية تمثل الجيل الرابع من أجيال سكان البيت . ووجودها ذو بعد رمزي أغناه التكرلي عندما وضعها شاهدة ومرافقة للحظات الألم :
- كانت منيرة تمسك بيدها وهي تصارع رعب لقاء عدنان .
- وهي الباحثة مع الكبار عن مدحت برغم الموت والدمار .
- وهي تصاب بانهيار عصبي بعد موت مدحت .
وإذا كانت شخوص التكرلي محكومة بقدرية الإحباط والفشل فإن الطفولة لن تنجو من المصير نفسه وإن بخسائر أقل : " ...وهاهي أمامي ، لم يبق عليها أثر من مواجهتها الأولى لقسوة الحياة ، غير أن هذه المسحة من الأسى التي لا تخطئها العين والتي تكسو وجهها بشكل غامض . لم تنعزل عنا ، مثلها ، ولم يفتر حماسها لكل ما يجري في البيت ؛ لكنها فقدت شيئاً من نغمتها المرحة وسرورها التلقائي في علاقاتها مع الآخرين ، وكانت الوحيدة تقريباً التي ترافق (منيرة) وتجالسها وتحادثها وتجرؤ أن تضحك معها أحياناً " (٤٨).

والبيت كان من أهم الأمكنة في الرواية ، بل هو شخصية أخرى دائمة الحضور في مراحل السرد المختلفة ، ليس كأبعاد ثابتة بل هي تمارس دورها في تدعيم أو تهديم مشاعر الإنسانية فالتكرلي" يماثل... بين تعدد طبقاته السردية وتعدد طبقات النزل العائلي الكبير ، ودرجات الحوار والتداعي والوصف وسلالم النزل وتنوّع سكانه . ويمهّد وصف الحوش والسطح والأعمدة الخشبية والدهليز والسرداب لظهور المشاعر العاطفية السامية أو استبطان الدوافع الغريزية المدمرة " (٤٩) ، أحياناً " المكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث الروائية " (٥٠) .
وبيت عائلة (مدحت) روائيا ، بيت منغلق ينفتح على الداخل ويفصله عن العالم الخارجي جدران بلا نوافذ ، مكان كهذا مناسب جداً للاختباء والانعزال ، ولهذا تلجأ إليه (منيرة) . قصدته هرباً من الفضاء المفتوح / البستان ، المرتبط بفعل تحريمي ؛ ومعمارية البيت الشرقي تُكاثف الشعور بالحجز وعدم الخرق ، ويغدو المجاز الذي يفصل بين الباب الخارجي وباب الباحة المنفذ الوحيد لخرق هذا الحجز ، وفي مدار الرواية لم يخترق غريب هذا المجاز حتى " الذين يمتون للعائلة بنوع من الصلات الثانوية (عدنان) و(حسين) لم يدخلا البيت إلا بعد موت (مدحت) أي بعد تهشم البنية الاجتماعية " (٥١) .

نهاية هذا الفصل ، ونهاية الرواية لن تُقرأ قراءة صحيحة إلا بموازنتها مع نهاية الفصل السابق (١٢) ، التي

كشفت عن سعي (مدحت) لكسر الحصار والوصول إلى (منيرة) ، والعودة إليها غافراً متسامحاً ، غير أن الموت كان الباب المسدود الذي عجز (مدحت) عن فتحه ؛ كاشفاً عن وجهة نظر ترى استحالة العودة فهي (رجع بعيد) . ونكتشف مأساوية الموقف عندما تضعنا النهاية – نهاية الرواية أمام حزن (منيرة) ، وغضبها من (مدحت) لأنها لا ترى فيه سوى جبان عديم الشفقة ولا يهتم بالبريء والمظلوم[٥٢] ، فيغدو موته عبثياً ، وبلا معنى :

" راح اتخبل . يقول لي آني حبيبته ويموت بلا كلمة . بلا إشارة . راح اتخبل . لويش هالقسوة ياربي ؟ لويش ؟"[٥٣].

وهكذا سيكون الموت باباً لولوج الآخرين ، ولاسيما (كريم) المسكون بهواجس موت صديقه (فؤاد) أولاً ، ثم أخيه (مدحت) ، ولم يبق له إلا أن يختار هو نهايته بمساعدة (منيرة) الرافضة لوجوده قربها :

" كان الليل صامتاً . وقفت مستنداً إلى المحجر الخشبي أتطلع حولي في الظلام . لم يبق لديّ بشكل أكيد ، شيء يمكن أن أفقده في المستقبل . ذلك إحساس فريد لا يجربه كل الأحياء . حين تبدأ الخاتمة . وكنت هادئ النفس كمن خدر ؛ لا أرى شيئاً أمامي ، شاعراً أني قد أستطيع ، بمساعدتها ، أن أدرك معنى الانتهاء "[٥٤] .أخيرا هذه رواية كبيرة ، استطاع فؤاد التكرلي بموهبة فذة أن يمسك بخيوط السرد المتعددة سواء أكانت صوتا ثالثا أم صوت شخصية من شخصيات الرواية ، وهذا السرد المتعدد الأصوات يُلقي أضواءً مختلفة على أحداث الرواية ، ويمنح القارئ مشاركة فاعلة في المتابعة والجمع وإعادة بناء المتن الحكائي واستطاع أن يوظف عتبات النص : العنوان / الاستهلال / المهيمنات / الخاتمة ، في إقامة العمارة الروائية وفي التدرج بالمحتوى الإنساني من البسيط –العادي- اليومي ، إلى المركب -المعقد- الجوهري من كشوف الحياة .

الهوامش

١. القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة , أحمد يوسف : ٤٢ .
٢. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة , عبد الكريم شرفي : ١٦١.
٣. ٦ نزهات في غابة السرد, أمبرتو إيكو-تر/سعيد بنكراد : ٢٠. .
٤. ن:١٩-٢٠.
٥. تعقيب على بحث (الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية) , سعيد بنكراد , ضمن الرواية العربية .. ممكنات السرد – أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر: ٢٧٤.

٦. الأعمال الكاملة ١ الرجع البعيد, فؤاد التكرلي : ٥.
٧. ن :٥-٦ .
٨. المرأة في القصة العراقية , شجاع مسلم العاني : ٦٣.
٩. الرواية : ٤٢٨.
١٠. ن : ٤٤٢.
١١. ينظر: في أدبنا القصصي المعاصر , شجاع مسلم العاني : ٤٠.
١٢. ينظر:ن : ٤١.
١٣. الرواية العربية النشأة والتحول , محسن جاسم الموسوي: ٢٥٢.
١٤. في أدبنا القصصي المعاصر : ١٧١.
١٥. البناء الفني في الرواية العربية في العراق , شجاع مسلم العاني : ٢١٥.
١٦. الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية , فاتح عبد السلام : ٤٢.
١٧. الرواية العربية النشأة والتحول :٢٤٩.
١٨. الصوت الآخر-الجوهر الحواري للخطاب الأدبي, فاضل ثامر :٨٣.
١٩. عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجاً) : ١٦ . * سورة ق / الآية ٣
٢٠. حقيبة العتمة من رسائل فؤاد التكرلي, محمود عبد الوهاب : ٤٨.
٢١. الرواية: ١٤٦.
٢٢. مدارات نقدية , فاضل ثامر: ٣٤٣.
٢٣. ينظر: عالم النص : ٥٦, وفي أدبنا القصصي المعاصر العاني :١٥٣.
٢٤. الرواية : ٦٥.
٢٥. ن: ١٧٣.
٢٦. ن: ٢٤٦ .
٢٧. ن:٢٤٨.
٢٨. ن: ٢٤٨.
٢٩. ينظر: ن : ٢٥٥ وما بعدها .

٣٠. عالم النص : ٥٧-٥٨.
٣١. ن : ٨٢.
٣٢. ينظر ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة , ياسين النصيّر : ٤٦٠ .
٣٣. عالم النص : ٦٢.
٣٤. الرواية : ٥
٣٥. الرواية : ٤٢٩ .
٣٦. ن: ٤٣٦ .
٣٧. ن : ٤٤١
٣٨. ن : ٤٤١ .
٣٩. ن : ٤٤٢ .
٤٠. ن : ٤٤٣.
٤١. ن :٦.
٤٢. ن : ٤٤٣.
٤٣. عالم النص: ٧٦.
٤٤. ينظر: الرواية : ٣٩
٤٥. ينظر: ن : ٤٤٠-٤٤٢.
٤٦. ينظر : ن ٤٦٠.
٤٧. عالم النص : ٧٧.
٤٨. الرواية : ٤٥٦.
٤٩. عرضحالجي بغداد , محمد خضير : ٤٧.
٥٠. المكان في الرواية العربية , غالب هلسا : ٢١١.
٥١. عالم النص : ١٥١.
٥٢. ينظر الرواية : ٤٧٨ .
٥٣. ن : ٤٧٨ .
٥٤. ن : ٤٧٨ .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- الأعمال الكاملة ١ الرجع البعيد, فؤاد التكرلي , ط٢ دار المدى- سورية, ٢٠٠٢ .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق , شجاع مسلم العاني , دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد , ١٩٩٤ .
- حقيبة العتمة من رسائل فؤاد التكرلي, محمود عبد الوهاب, مجلة الأسبوعية , ع ١٣ /٩-١٥ آذار ٢٠٠٨ .
- الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية , فاتح عبد السلام , ط١ , المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت , ١٩٩٩ .
- الرواية العربية النشأة والتحول , محسن جاسم الموسوي , ط١, بغداد , ١٩٨٦ .
- ٦ نزهات في غابة السرد, أمبرتو إيكو-تر/سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي- المغرب, ط١,٢٠٠٥ .
- الصوت الآخر-الجوهر الحواري للخطاب الأدبي, فاضل ثامر دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, ١٩٩٢ .
- عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي (فواد التكرلي نموذجا), سلمان كاصد , دار الكندي , الأردن ,٢٠٠٣ .
- عرضحالجي بغداد , محمد خضير , مجلة الأسبوعية, ع ١٣ /٩-١٥ آذار ٢٠٠٨.
- القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة , أحمد يوسف , الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان , ط١ , ٢٠٠٧ .
- في أدبنا القصصي المعاصر , شجاع مسلم العاني , دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد , ١٩٨٩ .
- ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة , ياسين النصيّر , الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت , لبنان , ط١ , ٢٠٠٨ .
- مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع) , فاضل ثامر , دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٨٧.
- المرأة في القصة العراقية , شجاع مسلم العاني , ط٢, دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد, ١٩٨٦ .
- المكان في الرواية العربية , غالب هلسا , ضمن الرواية العربية واقع وآفاق , دار ابن رشد للطباعة والنشر , ط١ , ١٩٨١ .
- .. ممكنات السرد – أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت , ط١, ٢٠٠٦ .
- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة , عبد الكريم شرفي , الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف , الجزائر -بيروت , ط١ , ٢٠٠٧ .