التعبير الفانتازي ومضامينه الكاشفة
مجموعة ((اباطيل)) القصصية أنموذجا

د . فائز هاتو الشرع

قد لا يبدو غريبا اقتران الفانتازيا بالكشف في عمل أدبي ولكن انحياز الفانتازيا للأدب، والكشف للنقد، يترك هامشا لإشكالٍ في تداخل الوظيفة الكشفية بين الأدب والنقد، ليثار استفهام مفاده : هل ينتمي الكشف إلى القراءة الراصدة لمتن المجموعة القصصية (أباطيل) للكاتبة القطرية هدى النعيمي* أو إن الكشف فعالية مضافة إلى التكوين الفانتازي (الفني) لنصوص المجموعة القصصية ؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، نحاول الإحاطة بكلا المفردتين على نحو دقيق، يجعلنا بمنأى عن الالتباس في فهم دلالة كل منهما ووظيفته، فضلا على تذكير من لا يجد على سطح خارطته المعرفية حيزا واضحا لتموضعهما – إدراكيا – في ذهنه .

يشير مصطلح الفنتازيا (Fantasy) إلى ((عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعليا، ويستحيل تحقيقها))[١] أما الفانتازيا الأدبية فهي ((عمل أدبي – يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده ، مبالغا في افتتان خيال القراء))[٢] ويرى ت . ي .ابتر الذي اختص بأدب الفانتازيا وألف كتابا يحمل العنوان نفسه، أن هذا الأدب في مقاصده الأساسية وانطلاقته الأولى، يشترك مع الأدب الواقعي في أكثر من سمة، ففضلا على الموضوع أو القيمة التي يحملها فإنه يشترك في الافتراض الذي يجمع بين الأدب الواقعي والخيالي ويرى انه ((يمكن اعتبار الأجواء الفانتازية وسيلة عملية وناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تستتر أو تتبدل في بيئات يتحكم بها العرف أو المواصفات الاجتماعية، من هذا المنطلق يمكن النظر إليها على أنها تحمل الغرض ذاته الذي تحمله حبكة الكاتب الواقعي وبالمقابل يمكن قراءة الحكاية الفانتازية في اغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية allegory لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي يدون معلومة سلفا))[٣] وهذا شيء من الإيضاح للفانتازيا أما الكشف فيشير معطاه اللغوي إلى ((رفع الحجاب)) والاصطلاحي إلى الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا أو شهودا والكشف مقابل الاختراع لأن الكشف ((يطلق على حصول العلم بالأمور الحقيقية الموجودة بالفعل)) والاختراع ((هو الكشف عن أمور جديدة غير موجودة بالفعل كاختراع الآلات والأدوية))[٤]

والمفارقة التي ترتبط بالعمل الأدبي وعلاقته بالكشف مصدرها أن العمل الأدبي اختراع يطرح تكويناً لا سابق لوجود بنيته المكتملة قبل إنشائه وان كان متأثراً بما سبقه، وهو مع ذلك يؤدي إلى الكشف في بنيته الموضوعية وإشاراته الرمزية فالكشف بالآداب، يمتزج فيه قسيما الضدية المعروفة : الكشف والاختراع، فهو كشف بوساطة اختراع . وهذا ما يمكن تلمسه في المجموعة القصصية الثالثه للقاصة هدى النعيمي ((أباطيل)) التي تحفل بحضور التعبير الفنتازي بطريقة تكشف عن طبيعة هذا العالم ومحاولة اتخاذ موقف منه .

سمات عامة :

لعل الإحاطة على نحو وصفي بمجموعة (أباطيل) القصصية ضرورة ملحة لربط ذهن المتلقي بهذا العمل عن طريق إعطاء صورة تعريفية لمكوناته، إذ تتألف المجموعة من ثلاثة عشر نصاً قصصياً هي : (الظل يحترق)، (في الحفرة) (شخبطة على جدار التاريخ)، (عدالة)، (ليلى وأنا) ،(اكروبات)، (ستفعلون)، (رداء)، (بعد الألفية الأولى)، (دامس والعزباء)، (السيدة الجليلة)، (يحدث للآخرين)، (أسطورة أخرى) . وإذ تبدو الفنتازيا شاحبة في هذه العنوانات سوى (الظل يحترق، شخبطة على جدار التاريخ، دامس والعزباء) فإن الإطار الكلي للعنونة يمثل البعد الأجلى للفنتازيا، بأثره القصدي الساخر (أباطيل) .

قصص المجموعة مختلفة في الطول بحسب مجريات كل قصة وعدد شخصياتها، وما يستتبع ذلك من سعة أو ضيق في الحدث، أو إفاضة أو اختزال في التفاصيل، مع الوفاء للجنس الأدبي، الذي اختارته الكاتبة لعملها الأدبي، وهو القصص القصيرة، والملاحظ أن طبيعة (القصص) في المجموعة تنقسم على ثلاثة أنماط، وذلك بحسب سمات تضمن لكل نمط أن يحتفظ باختلافه من حيث البناء والامتداد (الحجم) مع ما يستلزمه من توسيع في العالم وحشد للشخصيات وخصوصية في الحدث، الناتج عن تفاعل تلك الشخصيات، بصرف النظر عن نوع الراوي في كل قصة أو موقعه أو جنسه . وتمثل نصوص (شخبطة على جدار التأريخ) (بعد الألفية الأولى) (دامس والعزباء) (أسطورة أخرى)، نمطاً بنائياً يعتمد على السعة، إلى حدود غير مبالغ فيها، وتعدد الشخصيات بصرف النظر عن انتماء هذه الشخصيات إلى عوالم أخر، أي إنها شخصيات غير مبتكرة ، ويحمل انتماؤها إلى هذه القصص توحيداً لما لا يملك انسجاماً في المرجعية التي صدرت عنها هذه الشخصيات من حيث الموقع الزمكاني، يرافق ذلك متن حكائي يحمل ازدواجية عدم ذكر الشخصية . مع محاولة إزاحتها عن واقعها وطبيعتها التي لا تحتفظ منها إلا بملامح بسيطة .

وتشكل نصوص (ستفعلون، يحدث للآخرين، رداء، السيدة الجليلة) نمطا متشابها، مع الاختلاف في موقع المحور، ففي هذا النمط يجري تفعيل جدلية الثابت إلى المتحرك مع احتكام الجدلية لما هو ثابت، يؤول إليه مصير المتحرك أو المتحول . إما التغير في موقع المحور في هذه النصوص فيجري في نصي (ستفعلون ، ويحدث للآخرين) بوساطة الحدث المؤدي إلى مصير ثابت في حين تمثل الشخصيات (الفواعل) المتحرك الذي لا يغير من الثابت تغيرها وتغير ظروفها، ويبرز الثابت في (رداء ، السيدة الجليلة) من خلال الذات التي تبقى على وصفها أو قدرها المحدد مهما تبذلت الهوية (في رداء) والشكل أو الظرف (في السيدة الجليلة)، ويمكن عد هذا النمط ممثلا ثنائية التعدد والوحدة .

أما النمط الثالث فتندرج تحت محدداته نصوص (الظل يحترق، في الحفرة، عدالة، ليلى وأنا، اكروبات)، وهو نمط يتمحور حدثه حول الشخصية الرئيسة التي تدخل في تفاعلات ظرفية وطبيعة حدثية، يؤول مصيرها إلى نتيجة سلبية لا يكون فيها (للبطل) أية فاعلية في محاولة التغيير وذلك استنادا إلى ظرف إطاري، يحد من فاعلية البطل ويجعل من حركته أو محاولته التغيير رغبة غير ذات جدوى ولا طائل من ممارستها إلا لتكوين مشهد يدل على الحيرة بإزاء النتيجة من حيث ايجابيتها للبطل وسلبيتنا، ولكن هذا البطل لا يقدم فاعلية المحاولة من القصة .

أما المستوى التعبيري للنصوص فلا يكشف عن تنوع في الأسلوب أو تغير يوازي تغير أنماط البناء القصصي، فنكاد نواجه بتوحد الأسلوب في جميع القصص، على الرغم من تعدد مستويات الوعي لدى الشخصيات والبطل في كل قصة، وزاوية النظر التي يحتلها الراوي وجنسه (ذكرا أو أنثى)، فالقاصة في هذه المجموعة حريصة على الإخلاص للغة السرد الناقل، وتحاول تحقيق وظيفة إبلاغية تتوسل بالوضوح والبساطة في إيصال المعلومة أو الخبر إلى المتلقي، من دون فتح بُعدٍ آخر للغة داخل التكوينين السردي والوصفي، الذين تقدم من خلالهما وظيفة الابلاغ على كل وظيفة تعبيرية أخرى في نقل مجريات كل قصة . وبذلك هي قريبة إلى المتن الحكائي الذي يخلص للقصة إخلاصه لأدبية النص من حيث هو مكون لغوي .

ان القاصة في هذه المجموعة تحاول المزج بين القديم والحديث، البساطة في الأداء والتقنية المركبة، فهي تحاول الدمج بين وظيفة الحكواتي (الراوي القديم) والكاميرا (الراوي الحديث)، فاللغة السردية هنا واسطة للتحول إلى عالم القصة وليست محطة للمكوث فيها، لمحاولة فك شفراتها طلبا لانزياح لغوي يدخلها عالم المجاز ويحول مجرى الاهتمام في الإرسال والتلقي نحو تحسس مكامن الشعرية التعبيرية، وذلك خلاف ما انتهجه كتاب القصة في العصر الحديث في طلب الانزياح عن لغة الإبلاغ إلى لغة الشعر طلبا للغرابة وتحقيقا لقدر وافر من الأداء النوعي للأدبية إلا إن القاصة هنا مطمئنه إلى شعرية الأحداث وقدرة ما تنقله خلف ستار اللغة من عوالم كلية تجتذب غرابتها المتلقي، ولا يؤثر عندئذ في متنها ما تفقده من وظيفة شعرية، ناتجة عن التحكم بالتركيب اللغوي الجزئي (الجملة) .

واقع من دون مواقع :

ليس من الغريب أن يصنف الأدب الفنتازي على نحو يجعله قريبا من حاضنة التشكيل الخيالي للوقائع وما يتعلق بها من عناصر، تضمن لها الدخول في منطق حدثي، يفارق منطق الواقع المعيش، ويتحرر من سلطة الاستجابة إلى نظام هذا الواقع . ولكن ما يصوره هذا الأدب من عالم يخضع لنظام متناسق، يحتم على متلقيه أن يستجيب إلى ما يفرضه من المنطق للإحداث ولحركة الشخصيات واكتمال فعلها وعلاقتها مع بعضها، فضلا عن الظروف المحيطة بكل ذلك سواء أكانت زمنية أو مكانية، ولكنها واقعة بشكل لا يدع مجالا للشك، ضمن منظومة وجودية تأخذ بنصيب من مفردات الواقع سواء أكانت حاضرة أو متوارثة، ومن ثم تشكل عالمها على وفق نظام، يحتفظ بطرف منه بما هو واقعي ويفارق بطرف آخر الالتزام بطبيعة ما أخذ من الواقع، ونوع العلاقة التي يقيمها مع مفردات أخر، ضمن عالمه الخاص .

وبتأجيل الحديث عن الشخصية في النصوص القصصية لمجموعة ((أباطيل)) إلى موضع مناسب من هذه الدراسة نشرع في قراءة ما ينطوي عليه العالم المؤثث لحركة هذه الشخصيات في القصص، ونبدأ بمفردتي المكان والزمان اللازمتين لتحقيق أي وجود ذي مفردات متعددة أو حاوية، المهم انه يحوي عناصر تعي وجودها وتحدد انفصالها عن بقية ما يشاركها الوجود، مما يشترك معها في الصفة أو يخالفها فيها ، وذلك على اعتبار أن الظاهرة الطبيعية، أو أية حادثة مدركة ((تحدث في المكان والزمان معا))[٥]. وما دام النص القصصي معني بالإبلاغ عن وجود ما أو عالم مصغر فإنه لا يمكن أن يخرج عن حتمية التعامل مع مفرده الزمان والمكان بوصفهما الإطار الذي يسور أية حركة إن لم يكن فاعلا في توجيهها على مستويين :

ذهني يلم بما هو داخل العمل – أي العالم المصور – ويتجلى عبر وسيلة دالة يمثلها الدال اللغوي، ودلالي يعنى بإنتاج ما تفرزه الدوال من معان متصورة، يشكل المكان والزمان فيهما بعدا علاميا لتوصيل الدلالة أو إضافة عناصر تغنيها .

فالمكان والزمان يؤطران عالما فانتازيا، في نصوص ((أباطيل)) القصصية، ويهندسان طبيعة خاصة تنسجم وخصوصية المتن الذي يصور العوالم المعروضة في هذه النصوص، فهما ــ الزمان والمكان ــ غير مستقرين ومحددين تماما لاستيعاب حركة محددة، لأن النظام الذي تقوم عليه هذه النصوص لا يقيم وزنا للأعراف الواقعية في الحدوث، لذا لا نجد وصفا تاما للمكان أو إيعازا بحضور زمان بعينه إلا ما يمكن استخلاصه من اللمحات الفنية الدالة عليهما مع خصوصية فيما يمكن تكوينه من ملامح لهذين العنصرين الفاعلين في أي بناء قصصي . ففي قصة (الظل يحترق) كانت الإشكالية في الشخصية ذات الطابع الوهمي في الحضور داخل إطار المكان وهي الظل مع إن احتساب حركة الشخص الأصل صاحب الظل كانت كامنة داخل هذا الإطار، وذلك لأن طبيعة التعامل المكاني مع الظل كما هو مألوف لا يمكن لها التأثير فيه أو التأثر به فهو مكون متسبب عن الضوء والعتمة في رسم ملامح الشخصية وحدودها، التي يترسم بالاستناد إلى إبعادها، لكنه في قصته (الظل يحترق) يسلك سلوكا مجازيا ويتفاعل مع المكان، الذي يهجر هو الأخر طبيعته الأصلية ليحتضن الفعل غير الواقعي للظل : ((لما اصطدم فجأة بجدار عريض، استند إليه يلهث، والتفت ليرى ظله فلم يجده .. كان ظل الجدار قد ابتلعه، فهدأ روعه واستكان، وجلس يلتقط أنفاسه المتقطعة والمتسارعة، ولم يدر أن عضلاته ارتخت وجفناه ثقلا، ولم يشعر أن سيخا شمسيا يدخل من أذنه اليمنى ويخرج من الأخرى، ونظر فرأى رأس الظل وقد انحنى ليبدأ في أكل قدمه فانتفض مذعورا ، سحب ظله الشرير ونأى حيث الشجرة العملاقة ليربطه بها ، لكنها رفضت لأنها لا تأمن لظلال الآخرين ..... رأى عجوزا تماشي كلبهما المتوحش . توقف الكلب ورفع رجله الخلفية ليبول، فاقترب حتى صار رأس ظله تحت رجل الكلب، ابتل الظل وانتشى هو، حاسبا أن الشرارات انطفأت .... عاد الظل ليتبعه والرائحة الكريهة وبعض الأشواك المسروقة من جذع الشجرة ..))[٦] إن التعامل المكاني مع الشخص لم يكن غريبا بقدر ما كان تعامل المكان مع الظل، الذي حقق وجودا ماديا كالذي توهمنا به لغة القصة التي تختبئ تحت إيهامها للمتلقي واقعية لاتصل على نحو، وتكشف بعض مفاصل التعبير عن ذلك ولاسيما في ((وحين حاول أن يدفن الظل وجد انه مضطر لأن يدفن نفسه معه))[٧] ومع إن هذه اللغة هي التي تخلق عالما غير مألوف، من خلال تفاعل الظل والمكان، فإن مجريات القصة تكشف عن علاقة مكانية حقيقية لا متوهمة، كبعض مفاصل التعبير بين الظل والمكان، من خلال جزيئاته الملموسة وهو الوصف الأكثر قربا من العلاقة الفنتازية بالعالم من تعبير قصص هذه المجموعة فالظل ((الشرير المكسو بالبول والأشواك)) أخذ من المكان اعترافا ماديا بوجوده إلا انه تحول في النهاية إلى شخص لا غبار على مشاركته الفاعلة في الحدث : ((انقض على الظل يخنقه بيده عجنه بين أصابعه كقميص متسخ . كقطعة صلصال، ورماه في صندوق خشبي ثم احكم الغطاء))[٨] ذلك تمهيداً لحرقة في نهاية القصة .

وإذا كان المكان قد حقق استنادا إلى طبيعته المتميزة أداة فاعلة في تكوين تعبير فنتازي، كالذي تكتنز به قصص هدى النعيمي، فإن الزمان يشاطره هذه الطبيعة الخاصة غير المستندة إلى حرفية الوظيفة المعتادة في الواقع . ولعل أكثر من مفصل من مفاصل القصص الواردة في المجموعة يمكن أن يقف شاهداً على هذا الأمر إلا إن الاكتفاء بنموذج يمكن أن يحدد طبيعة هذا الزمن، مع ضرورة الإشارة إلى خصوصية كل قصة وما تطرحه من فكرة وما ينتظم فيه تعبيرها من سياق بنائي، ويمكن الاستثناء في هذا المجال المتعلق بالزمان ما تمتاز به قصة (أسطورة أخرى) التي سنأخذ منها مساحة غير قليلة للتدليل على نوع المعالجة للزمن في هذه القصة والمجموعة بشكل أعم :

((شهقاتها الليلة أكثر علواً من الشهور السبعة السابقة اللهم اجعله خيراً !

أمسكت به القابلة من رجليه وقلبته رأساً على عقب ودقت على مؤخرته، فزم شفتيه ولم ينطق . لفته في قماش من الحرير الأحمر وقدمته للرجل .

ــ جالك ولد أخرس .

قطب الملفوف بالقماش الأحمر حاجبيه ونظر إلى القابلة بقرف .

ــ خسئت يا امرأة، إنما الحديث لا يكون إلا بوقت وحساب، ولكني سوف أرضيكم يا بني البشر الذين صرت انتمي إليكم .. واء ..واء .

وتلقفه الأب بفرح وقد صار أباً لرجل، قدمه لزوجته التي جففت ضحكاتها الذابلة في طرف عينيها بطرف اللحاف .

ــ نسميه مصطفى

ــ بل اسميه لأبي (عمران).

تفز المولد من لفافته ، تأزر بالقماش الأحمر وأشار بسبابته نحو الزوجين :

ــ اسمي ((جابر بن حيان)) وكنيتي ((التوحيدي)) وما دمتما قد صرتما والدي فعليكما حق الطاعة أومأ الزوجان برأسيهما موافقةً، فأسترسل :

ــ ناولني عمتك يا من صرت أبي ، وأنت يا أمي هاتي لي خبزاً منقوعاً في ماء قراح حتى تنمو هذه الأسنان ويكبر هذا الجسد .

تمت الأسنان، فمات الأب عندما عضه ولده في أذنه لأنه نهاه عن التدخين. كبر الجسد، فأعطته أمه الفراش واللحاف واكتفت بالوسادة الخالية ...)) [٩]

الملاحظ في هذا النص أن الزمان لم يكن خطياً متسلسلاً، باتصاله بالأحداث والأفعال، وإنما كان ذا طبيعة غير مستقرة، تسلك سلوك القفز على الأطر المعهودة، وذلك باعتماد آلية تعبيرية، تستبعد الروابط اللغوية حتى بوساطة حروف العطف على الأقل ــ لتنتقل من حال إلى أخرى، مع أن الفاصل بين الحالة الأولى والتي تليها مسافة زمنية غير هينة . وإذا كان هذا يبدو نوعاً من الاختزال على اعتبار أن القصة تسلك سلوك الحكاية العجائبية غير الواقعية فإن النص، ولاسيما فيما اخترناه منه، يظهر بطريقة لافته للانتباه أن القصة لا تتعامل حكائياً مع الزمن أو الحدث أو وصف الشخصية المركزية داخل القصة، وعوداً إلى ما

المحنا إليه آنفاً نجد أن الانتقال من مرحلة إلى أخرى كان يتم من دون مقدمات أو ممهدات أو مفاصل انتقالية، ولو على المستوى اللغوي، إذ يأتي وصف حال متقدمة زمنية بعد نهاية الفقرة، التي تعني مرحلة سابقة من دون إشارة سوى النقطة التي تعني نهاية قطعة تعبيرية أو جملة تصف حالا ما، ليأتي بعدها معطى لغوي دال على مرحلة جديدة، وهذا واضح من جملة وصف مدة الحمل غير المعتادة (سبعة أشهر) لتنتقل بعدها إلى جملة ((أمسكت به القابلة من رجليه))، الدالة على حالة الولادة وهو ما نجده في بقية ما اخترناه، وهو السائد في تعبير القصة بأكمله لوصف الحال غير المعقولة لهذه الشخصية التي يؤطرها أفق زماني عجائبي .

ولا يقتصر التعامل مع الزمن ــ في هذا المجموعة القصصية ــ على محاولة خرق نظامه من حيث التسلسل المنطقي للأحداث ضمن إطاره وبالاحتكام إلى مفرداته ومقاييسة، المتفق عليها بين الذين يعون وظيفة الزمن ويؤرخون أعمالهم ، أو يحددونها على نحو أدق على وفق وجداته الكاشفة عن موقعه في الذهن البشري، بعد الإلمام بأرضية وقوعه والظرف المكاني الذي يضمه . إذ نجد أن الاستعمال المقصود للشخصيات المرتبطة بزمن معين، تتعين هويتها وخصوصيتها به، يقابل ــ في القصص ــ بمحاولة خرق سطوة هذا الزمن، بوساطة تداخل الأزمان، عبر اتصال الماضي بالحاضر والآتي بالسابق عليه أو المتصل بمستقبله، وهذا ما نجده جلياً في قصة (شخبطة على جدار التاريخ)، الدال عنوانها على الارتباط الفني بالتعبير عن الزمن بهويته المتشكلة تاريخيا ، إذ يتحول الزمن إلى موقع مكاني وتكون فرصة اتصال الحاضر بالماضي نابعة عن سطوة الماضي على الحاضر مع اتصاف من يمثل الحاضر، وهي الشخصية المعاصرة بقوة تجعلها بمأمن عن الخضوع لتلك السطوة :

((كان الهدهد يرفرف بجناحيه ليطل معلقاً في الهواء على مستوى ارتفاع قامتي .

قال إن علي الحضور في التو . حين رفضت، تكلم بهدوء ــ إن المنذر النعماني (جدك الأعلى) يدعوك للمثول بين يديه)) [١٠].

وحيث يحصل انفكاك عرى الاتصال الزمني، المرتب بحسب حدوث الأحداث، ووجود الشخصيات وأفعالها، تحضر شخصيات لا صلة لها ــ تاريخيا ــ بالمنذر في بلاطه، مما يجعله رمزاً أعلى للوجود السياسي المقترن بالهوية التي تعبر عنها الكاتبة، إذ يوجد في بلاطه : الحلاج وابن رشد على غير طبيعتهما المعروفة، على الرغم من وجود إشارات تعرف بهويتهم الشخصية التاريخية .

ويمكن الاستدلال على التدخل الزمني وعدم انضباط عالم القصة، من ناحية الزمان، فيما نجده من ذكر للأحداث الكبرى في الزمن الماضي والحاضر في أثناء رحلة الانتقال من العالم الأرضي (الحاضر) إلى العالم السماوي (الماضي) : ((أطبقت على رقبة ((البراق)) وعلى كتفي دنانيري فطار، وفي الطريق رأيت جيوش الفرنجة تجتاح الأندلس، وخيول ((نابليون)) تدق ساحة الأزهر، ثم الطائرات الأمريكية تقصف بغداد، وحين حط البراق رحاله في شرفتي واختفى، جنازة ((فرج فودة، تجوب الشارع أمام بيتي ...))[١١]، إذ يتضح من السياق أن كل حدث، أطِّر بظرف زماني ومكاني معين كما جرى في التاريخ، صار محاطا به عن طريق وسيلة مكانية هي الطيران غير المألوف لاختراق أنظمة الحدوث الزماني والمكاني،

بوسيلة غير مألوفة، لها هويتها الرمزية، لاقترانها بحدث خارق للعادة ولنظم الحدث في التاريخ، هي (البراق) .

أما الشخصيات وهم العنصر الأهم في تكوين أي عمل قصصي، فقد كان التعبير المؤسس على قاعدة فنتازية ذا تعامل مميز مع إمكان تحقق حضورهم ضمن هذا المنحى التعبيري في القصة، وكان له أثر فعال في تشكيل علاقة خاصة بين الشخصيات، ففضلا عن استدعائها من أكثر من مرجعية مغلقة تاريخيا، تحفظ لكل شخصية من الشخصيات استقلالها من حيث الهوية الفعل، عملت القاصة على إدخالها في تكوين مغلق على خصوصية في القصة، مع انفتاحه على أكثر من ميدان وأكثر من عالم ومن ثم انفتاحه على أكثر من دلالة .

والشخصيات أو الفواعل في القصة، بحسب المألوف في بناء القصص، ((مصدرهم الواقع ولكنهم يختلفون عمن نألفهم أو نراهم عادة، في إنهم – في ضوء العرض الفني – أوضح جانبا وسلوكهم معلل في دوافعه العامة . ونوازعهم مفسرة نوعا من التفسير : قد يكون فيه بعض التعقيد، ولكنه تعقيد ذو معان، إنسانية كذلك، وله أسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني))[١٢]، ومع إن هذا التحديد ينطبق بصورة عامة على معظم الأعمال القصصية، بما فيها قصص مجموعة (أباطيل) فإنها تختلف في المصدر الذي لم يكن الواقع بحرفيته، وبما يمكنه أن يقدم من سمات شخصية، هو الأوفر حظا في الحضور ضمن هذه القصص، فقد كانت غالبية الشخصيات منتزعة من أماكن مألوفة، تحتفظ فيها هذه الشخصيات بوجود حقيقي وهوية معروفة إلا إن الكاتبة لم تتعامل معها بما هي عليه من وجود وما تشع منها من دلالات، فيما لو استعملت رموزا أو أقنعة، وإنما أخذت تمارس إزاحة لها عن واقعها اولا، ومن ثم إدخالها ضمن عام القصص الخاص، إلى الحد الذي تقوم بتغير طبيعتها، وتغييب جانب منها، وبذلك اكتسبت هذه الشخصيات أبعادا دلالية لم تكن لها في أثناء وجودها الحقيقي . ولأن هذه الشخصيات تدخل في مهمة تجسيد أفكار وأهداف، تسعى إلى تحقيقها عبر وسيلة فنية تحاول الكاتبة إخراجها من عوالم التاريخ لتدخل بها عوالم الاستعمال الإبداعي غير المحددة . ولا يقتصر هذا التعبير على وظائف الشخصيات وسماتها وإنما يشمل التغير بوساطة الإزاحة حتى الأسماء كما في ("دامس" والعزباء) على سبيل المثال (جابر بن حيان التوحيدي) . وسيكون التحليل أكثر تفصيلا في دراسة التناص الذي تقوم عليه هذه النصوص القصصية وللشخصية نصيب كبير منه .

ولا يغيب عن الذهن أن هنالك شخصيات لا تمت للوجود التاريخي المعروف بصلة إلا إنها لا تشاكل ما كانت عليه من سيرة في الواقع من الذي ضمها، وكان لها حضور واضح في بعض النصوص القصصية في هذه المجموعة .

البناء بالتناقض وتهشيم سلطة المرجع :

بعيدا عن الاستغراق في محاولة الكشف عن مكامن الإبداع، بالاستناد إلى فاعلية التناص الصادرة عن وعي المبدع لإنتاج نصه، لا بد من الاستقرار على اطمئنان مفاده عدم براءة أي نص من الوقوع في حتمية الاشتراك مع غيره سواء أكان الاشتراك منصرفا إلى الناحية الفكرية أو الموضوع الذي يعالجها أو في الوسائل الفنية فـ ((كل نص ، هو تشرب وتحويل لنص آخر)) كما تقول جوليا كرستيفا [١٣]، التي كان لها

فضل اجتراح مصطلح التناص ومفهومه، فضلا عن إنضاج آليات تحليل النصوص على وفق أسسه النظرية، وما الإضافات التي تلتها الا محاولات لتعميق أصول المنهج وتطوير آلياته كما فعل لـوران جينـي الـذي اقترح إعادة تعريف التناص ليكون دالا على ((عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نـص مركـزي يحتفظ بزيادة المعنى))[١٤] وهذا لا يعني أن كرسيينا هي أول من تعامل مع هـذه الظـاهرة، علـى وفـق مفهومات ومصطلحات مختلفة، وإنما يعود الفضل في تكريسه مصطلحا ومفهوما، ومن ثم منهجـا لتحليـل النصوص لجهودها وجهود نقاد البنيوية وما بعد البنيوية .

لا يذهب بنا، الخوض في تاريخية التناص وتعريفاته، إلى نقطة تخرج عن موضوع الدراسة، ولكن إيجاد ومواضع للوصف، من خلال هذه الظاهرة، ضرورة لا بد منها في دراسة النصوص، القائمة علـى تـشكيل واضح واعٍ، على أساس تناصي يضمن تفاعلا منتجا للنصوص، وسيتم التركيز على النصوص المتناصة كليا مع نص سابق، أو ما يتعلق به، وهو نوع من الارتباط بالماضي لا يسعنا إلا إيجاد محددات له من النظريـة التي كشفت عن وجود آليات لفحص هذه الظاهرة فيما بين النصوص، ولاسيما في النص الجديد المبني على مفردات سبقته في مضمار تكوين فني، لذا سيقتصر الجهد على النظر إلى ثلاثة نصوص قصصية هي (بعد الألفية الأولى ، شخبطة على جدار التاريخ ، ودامس والعزباء) .

يمكن أن يندرج النص القصصي (بعد الألفية الأولى) تحت ما تحدده جوليا كريـسيفا بـنمط (النفـي المتوازي)، الذي يرتبط فيه النص بمرجعة، عبر علاقات من التحويل لا تمس الأساس المعنوي الجامع بين النصين إذ ((يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه)) كما ترى كريسيفا فيما يخص قطـع الـشعر [١٥]، وبذلك يُعد نص (بعد الألفية الأولى) تناصا ظاهرا، تبرز فيه العناصر المكونة للنص الأول (المرجـع) من : شخوص رئيسة وموضوع وأجواء،ولاسيما فيما يخص بطليها الأساسيين (شـهرزاد – شـهريار)، وبعبارة أدق ما يشتمل على الحكاية الإطارية لألف ليلة وليلة إلا إن قدرا من التحول حصل فيما بين النصين، فقد وقع قلب لموقع كل من البطلين فاحتلت شهرزاد موقعا متفوقا وأصبحت مركزا، يمثل السلطة فهي (الملكة المطاعة)، في حين انقلبت وظيفة شهريار إلى زوج مغلوب على أمره، يطمح بعفو ملكته، وكل ذلـك مـن دون إخلال في ذاكرة النص الجديد بما كان له من وظيفة يشغلها في النص الأصل .وذلك واضح في طلـب الطلاق منه، وهو ترجمة لرغبة جماعية للنساء، الذين حشدتهم القصة من كل مكان وزمان فـي الماضـي والحاضر في الشرق والغرب، للتخلص من رَمز الذكورة شهريار (الرجل) وهيمنته على متن الأنوثة مـن خلال طاعة شهرزاد (المرأة) إياه، وسعيها لإرضائه . ومع ذلك تتوحد المصائر مابين المرجـع والـنص التناص، بوساطة رفض شهريار الطلاق، وقبول شهرزاد بالعودة إليه :

((رفع الرجل الأوحد رأسه وأطلت من تحت شاربه الكثيف ابتسامة :

- مولاتي ؛ لن أطلق ؛

وجهت ((شهرزاد)) نحو النساء حديثها :

- يا معشر النساء : أما وقد دانت لكنّ الدنيا وقطوفها، ولم يبق لكُنَّ طلب إلا طلاقي ، فاني أرجو مـــنكنَّ أن تمهلنني ألف ليلة فقط ليكون ما أردتنه مني، ثم تعاودن الاجتماع معي في الليلة الثانية بعد الألف الثانية ، ولنا بعدها حديث يطول ..)) [١٦]

وهذا النمط كما أصبح واضحا يعتمد اعتمادا كبيرا على المرجع، مع تحول في وظائف عناصره تضيف إليه سمة لم تكن تميز معناه، والتحكم على نحو حُر بإجرائه الفني، ومع هذا فان للمرجع فاعلية الهيمنة على محورية الفعل والحدث في النص القصصي المتناص . وفضلا عن انه واقع تحت تحديد النفي المتوازي فإنه يمثل فعالية تناصية بارزة أو ظاهرة، تقوم العلاقة فيها بين المرجع والنص الجديد ،على التعامل الظاهر في العناصر الرئيسة المشركة بين النصين، من خلال الاحتكام إلى علاقة التوازي في الثنائية الآتية : النص يمثل (ألف ليلة وليلة / بعد الألفية الأولى) أما نوع كل نص : (مرجع / نص جديد)، والفاعـــل: (شـــهريار / شهرزاد) والمتأثر بفاعلية (شهرزاد / شهريار)، والفعل (الزواج ثم القتل / السجن ثم الطلاق)، والمصير: (العفو / العفو) . أما الوساطة للتخلص من الموت أو طريقة الإنقاذ فكانت: (رواية الحكاية / رفض الطلاق) .

وعلى هذا الأساس من العلاقة الثنائية التي تجمع المرجع ــ بوصفه التكوين الأول ــ والـــنص الجديـــد بوصفه التكوين المستند إلى المرجع في البناء بفعالية الاشتراك والتفاعل . يمكن تحديد كل نص يقع ضـــمن أنماط العلاقة التناصية .

ويقع النصان القصصيان (شخبطة على جدار التاريخ ، ودامس الغرباء) تحت وصف التفاعل النصي بنمط حددته كرستيفا بـــ ((النفي الكلي)) : ((وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا)) [١٧] ومع ذلك فان لكل نص منهما طبيعة تناصية خاصة، فنص (شخبطة على جدار التاريخ) يقوم على علاقة وثيقة – غير معلنة – بالقصة القرآنية التي تجمع النبي سليمان (ع) وبلقيس ملكة سبأ . وتتضح هذه العلاقة من الإشارات الدالة على التقارب ولاسيما في الوساطة، التي يقوم الرسول بينهما (الهدهد) بدور الإشارة الرابطة بين المرجع والنص القصصي، الذي تغيرت فيه ملامح الأجواء كما وردت فـــي المرجـــع فضلا عن هوية الفواعل (الشخصيات) وطبيعة الحدث والتفاصيل فيها . ويتوج الانزياح عن المرجع انقلاب المعنى في القصة عما هو عليه في المرجع (القصة القرآنية)[١٨]، ووظيفة كل منهما وماهيته، فقد طرحـــت القصة القرآنية بوصفها حقيقة جارية على أرض الوجود التاريخي، تصف مرحلـــة مـــن مراحـــل الإيمـــان الإنساني، وميدانا من ميادين الجهاد النبوي لنشر الدين الحق، في حين كان الطرح القصصي تعبيرا فنيا ذي واقع افتراضي (خيالي) يتجه إلى مضمون حضاري، يعالج قضية الارتباط الحضاري الحاضر بالماضـــي .فالتناص هنا لم يكن مباشرا أو ظاهرا وإنما كان مستترا، كشفت طبيعة العلاقة بين عناصره علـــى انتمـــاء نظامهِ الحدثي إلى مرجع سابق، فضلا على الإشارات كما أوردناها سالفا .

وفي قصة (دامس والغرباء) يتخذ التناص المبني على نمط (النفي الكلي) طبيعة خاصة في التفاعل بين المرجع والنص الجديد، هذه الطبيعة هي الإزاحة أو التحريف عما هو كائن في نسق النص المرجع وهو خبر تأريخي عن حرب (داحس الغبراء) [١٩] .

وضمن المحور نفسه تدور احداث قصة (دامس والغرباء) ولكن على النحو انزياحي بدءا بالتسمية، مرورا بجنس الحيوانات (كلب وقطة) والفاعلين، وانتهاء بالمصير الذي آلت إليه الأحداث .

أعماق تطفو على السطح :

قبل الدخول إلى غابة المضامين، التي تتشكل منها الأعماق الفكرية للمتن الفني لمجموعة (أباطيل)، لابد من الالتفات إلى العنوان الرئيس للمجموعة، بوصفه يمثل حالة خاصة ؛ ولكونه ينفرد بالتعبير عن المتن الكلي للمجموعة، من دون أن يكون عنوانا لأحد النصوص القصصية فيها، فهو أذاً عنوان تم اختياره من خارج سياق العنونة في المجموعة ليعبر ــ على نحو شمولي ــ عن محتوياتها، فالعنوان ((يقيم الصلة بالمضمون وذلك لكونه يجلو عنه ويبين فحواه)) فضلا عن إن ((مفتاح التأويل يلتصق بالعنوان)) كما يرى ايكو [٢٠] .

يتجه معنى (أباطيل) إلى حالة سلبية بإزاء ضدية دلالية لايجابية ما تدل عليه دائرة الحق، وهذه العمومية حينما تنزل إلى مستوى ما تعبّر عنه فإنها تشير إلى محاولة للتركيز على ناحية سلبية مستشرية الحدوث في العالم، وتقوم هذه النصوص القصصية باستجلائها، فهي إدانة لما في العالم من أباطيل وكان التعبير الفني – غير المباشر – عنها رغبة في ترسيخ موقف من هذا العالم وما يمارس فيه من أعمال سلبية، أقصى ما يمكن للأديب أن يفعله تجاهه هو أن يدينه بالكشف عن مواضع السوء فيه . وهذا يختص بالجانب المضموني من العمل، وهو ما يشير إليه الاقتباس آنف الذكر لإيكو. أما الجانب الآخر فله مساس بالتعبير الفني، المندرج تحت وصف الفنتازيا، وتأثيث الخيال لعالم وجودي خاص، فهو معني بالإشارة إلى جنس تعبيري، وربما يكون في اتجاه ثالث لتأويل وظيفته الإشارية ضرب من الابتعاد المقصود عن المغزى الحقيقي، ومحاولة للهروب من الإجابة عن المقاصد الحقيقية للنصوص، كل هذا يثبت غنى في اختيار العنوان حين يقترن بما ورد في هذه المجموعة .

أما المضامين، التي حفلت بها دلالات النصوص، فتتمركز ــ على الرغم من مراوغتها للقصد الواقعي المباشر ــ حول مقصد يكشف عن مواقع الاختلال في بنية العالم الذي تعنيه النصوص، وتركز على ما ينتاب تفاصيله من عيوب، من دواعي ذلك أن ما يشير إلى الابتعاد عن الواقع يعد وسيلة للكشف عن ذلك الواقع [٢١] ، وبالانطلاق من كشف ميلين كلاين، الذي يرى ((الفانتازيا بأنها القوة الدافعة وراء اسبطان الواقع))[٢٢]، يمكن استجلاء مواقع هذه المعالجة من الاستعمال العلامي للرموز المختارة لتمثيل العالم الفني، وهي رموز تاريخية تقترن بالهوية الفكرية والحضارية للوجود العربي والإسلامي، ويرتبط به عالمنا المعاصر على نحو مشيمي . وفي هذا الجانب من المعالجة الفنية للمضامين القارة في أعماق النصوص، تنشغل الكاتبة بإبراز معانٍ تستقر في منطقة ارتباط الحاضر بالماضي، وتتجه في معانيها إلى محاولة الكشف عن مواطن الاختلال في الواقع العربي، من دون الرغبة في تقديم الحلول، لأن ما تعالجه من الشمولية بمكان لا يمكن فيه التغطية على تلك الإشكاليات في بنية فنية راصدة ، لكنها مهما بلغت لا تصلح مشروعا لتقديم حلول للإشكاليات القائمة . وفي هذا المضمار تمس الكاتبة جوهر الوظيفة الكشفية للأدب الفنتازي .

ويتركز كل ما تحاوله من رغبة من الخلاص في إثبات موقفها مما يجري، من دون النظر إلى ما سيجري فوجه مما تشهده يمثله ما عبرت عنه بالرؤية من فوق بوساطة (البراق): ((رأيت جيوش الفرنجة تجتاح الأندلس، وخيول ((نابليون)) تدق ساحة الأزهر، ثم الطائرات الأمريكية تقصف بغداد ، وحين حط البراق رحاله في شرفتي واختفى، كانت جنازة ((فرج فودة)) تجوب الشوارغ أمام بيتي))، وتكشف عن مشهد آخر في: ((كان الدنيا في حجم الرغيف الساخن، رسم على وجه منه ((ابن رشد)) يبكي أمام محرقة كتبه، وعلى الوجه الآخر يصعد ((الحلاج)) إلى المقصلة)) [٢٣] وهذه هي الشهادة التي تريد أن تقدمها هدى النعيمي بإزاء الأزمة الحضارية، والمأزق الوجودي للحضارة في بعدها الفكري والتاريخي، وكل ما يتعلق بالايديولوجيا، من خلال الاستناد إلى رموز تاريخية ومعاصرة، يحمل كل رمز منها بعدا دلاليا يعزز الدلالة الكلية التي أرادت إثباتها .

وفي الجانب الآخر من المضامين الكاشفة من اختلال العالم تعالج القاصة قضايا اجتماعية ونفسية، عامة وفردية ولكن الموقف يختلف في معالجة هذه القضايا عما هو عليه في الجانب الايديولوجي فالدخول إلى ميدان السيوسيولوجيا والسايكولوجيا، لا يعفي من إبداء موقف كشفي فحسب وإنما يحمل بذور الرغبة في التنبيه إلى المخرج ، ومع إن معالجة ما هو فردي أو اجتماعي يمكن أن ينسحب على ما هو أيديولوجي فان ما ادخرته القاصة للأيديولوجيا يغنيها عن التشابه في المقاصد، وهذا لا يعني أن القاصة تنتمي إلى الواقعية النقدية، في رغبتها الموجهة إلى المجتمع وإفراده، فهي محتفظة بمنتها الخيالي الكاشف عما هو تحت أعماق الفن من معنى . ومع هذا النقد سلكت مضامين في هذا الجانب مسلكين: اكتفى الأول بالكشف مع قدر من الاستسلام إلى بنية الواقع، الذي تتحول مقدماته إلى معين ثابت ويمكن نجد ذلك في نصوص : (ستفعلون) و(الرداء) و(السيدة الجليلة)، إذ لا تفارق السيدة الجليلة حزنها الرسمي وحدادها المستمر، على الرغم من بارقة الأمل التي يوفرها لها حب تتحرر فيه مما كانت عليه من سجن الرمزية لإعداد الحزن الدائم ولكنه أمل لا طائل من تأثيره لإحراجها من حتمية حالها إذ ينقطع الاتصال بمن يحاول هدم الأسوار((تمتد يداك إلى الأمام ثم تعود إليك، تنظرين إلى سماعة الهاتف، تمتد، إليها يداك ثم تعودان، تسقطين على حافة السرير، لا تشعرين بالسائل الشفاف الذي امتلأت به حدقة عينيك، تخرجين ثوبا اسود بحزام من الساتان وياقة من الساتان المثقب، تندسين بداخله))[٢٤].

وفي قصة رداء فان الذئب الذي سئم رداءه فارتدى ثوب كلب، يعاني اشد المعاناة من الدور الجديد الذي أصبح لزاما عليه تأديته، وما زاد من حال السأم المستديمة وقوعه في دائرة أخرى لا يمكن أن تخرجه من سئمه فالخاتمة تقول ((سئم الكلب رداءه . فارتدى ثوب قطة))[٢٥]

وثمة اتجاه آخر في معالجة المضامين وتجسيدها فنيا، يتمثل في التركيز على المضامين الخاصة بالجانبين النفسي والاجتماعي الفرديين فيمكن أن يمثل له كما حدث في قصة الظل يحترق ، حين قرر صاحب الظل أن يتخلص منه إلى الأبد بعد أن أصبح عبئا ثقيلا على كاهله، وذلك عن طريق حبسه في صندوق خشبي ومن ((خطف الموقد الصغير من مكانه، أسرع به إلى الصندوق قبل أن تفرغ محتوياته من

التسلل، افرغ قلب الموقد في قلب الصندوق ثم قذف بعود ثقاب مشتعل على ذلك القلب الأسود، وجلس يرقب الدخان وهو يتصاعد))[٢٦].

ويمكن التمثيل لهذا الاتجاه بـــالمصير الذي آلت إليه الأحداث في قصة (عدالة)، فعلى الرغم من حكـــم القاضي ((بإهالة التراب على جسد "بسمة "لتهرب نكاته المختبئة فتنقذ صاحب الدعوى المسكين)) وحصول الدفن فقد خرجت إحدى نكاته المتحولة إلى فراشة ((من تحت التراب خرجت فراشة أخرى وطارت))[٢٧] ، ليتضح من خلال النهاية الايجابية تأكيد روح المقاومة لما هو مفروض بقوة خارجية لـــصالح إرادة فرديـــة داخلية ومن ثم جماعية .

وقد يلوح في الذهن بوصف المؤلف لهذا المتن القصصي امرأة، ما الذي ادخرته للجانب النـــسوي مـــن مضامين وتعبيرات، ولا أدل على حضور القضايا النسوية في أكثر من موضع إلا إن أجلاها في قصة (بعد الألفية الأولى)، فقد سعت هدى النعيمي إلى تشييد يوتوبيا نسوية، يمكن أن ينطبق عليهـــا قـــول روبـــــرت شولـــز: ((إن النساء أفضل من الرجال دون شك، وهن، مجموعة، أكثر عطفا واقل عنفا وأسرع في تعلم دروس البيئة، لهذه الأسباب وغيرها تبدو اليوتوبيا النسوية معقولة أكثر من يوتوبيا الرجال)) [٢٨] .

الهوامش :

* الكاتبة هدى محمد النعيمي، قطرية الجنسية، تحمل الدكتوراه في الفيزياء الحيوية الطبية، تعمل اختصاصية لفيزياء الإشعاع، بمؤسسة حمد الطبية في الدوحة .

٠ عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بدولة قطر .

٠ مجموعة (أباطيل) الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية، في جمادى أول ١٤٢٢هـــ ـــ اغطس ٢٠٠١م في القاهرة، هي المجموعة الثالثة بعد (المكحلة) و(أنثى) .

١- معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، سعيد علوش، دار الكتاب اللبنـــاني بيـــروت، سوســـبرس الـــدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥ : ١٧٠ .

٢- المصدر نفسه : ١٧٠ .

٣- أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ت . ي . ابتر ، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغـــداد ١٩٨٩ : ١٢ .

٤- المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ــ لبنان ، ١٩٨٢،ج ٢ : ٢٣٠ .

٥- المصدر نفسه ، ج ٢ : ٤١٣ .

٦- أباطيل : ١٠ .

٧- المصدر نفسه : ١٠.

٨- المصدر نفسه : ١٤ .

٩- المصدر نفسه : ١١٩ – ١٢٠.

١٠- المصدر نفسه : ٢٥ .

١١- المصدر نفسه : ١٣.

١٢- النقد الأدبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة : ٥٢٦.

١٣- ادونيس منتحلا، كاظم جهاد، القسم الأول من الكتاب، ما هو التناص، مكتبة مـــدبولي،ط ٢، ١٩٩٣ : ٣٤ .

١٤- المصدر نفسه : ٧٩ .

١٥- علم النص ، جوليا كريسطيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنـــشر، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩١ : ٧٩ .

١٦- أباطيل : ٨٧ .

١٧- علم النص : ٧٨ .

١٨- القرآن الكريم ، سورة النمل ، الآيات ٢٠ – ٤٤.

١٩- وهي الحرب التي دارت بين عبس من جهة وذيبان فزارة من جهة أخرى بعد السبق بين قيس بن زهير العبسي وحذيفة بن بدر، وكان لزهير فرسان هما (داحس الغبراء) ولحذيفة (الخطار والحنفاء) وقد أرسل حذيفة من يعرقل (داحس) في الوادي لمنعه من الفوز وكان سريعا قد تقدم في السباق فتأخر داحس وكانت النتيجة أن جاءت الغبراء أولا ثم الخطار ثم الحنفاء يتبعهم داحس، وحين عرف قيس من راكب داحس بالأمر لم يعترف بالنتيجة التي اخذ حذيفة بموجبها الرهن (مائة ناقة) لأن فرسيه جاءا متتابعين وقبل التسليم قتـــل قيس بن زهير ابن حذيفة وقتل قوم حذيفة أخا قيس فاشتعلت الحرب، ينظر تفصيل الخبر في (الكامـــل فـــي التاريخ ،لابن الأثير الجزري ، دار الفكر ، بيروت ، ١٣٩٨هـــ ــ ١٩٧٨م، ج١ : ٣٤٣ – ٣٥٥.

٢٠- نقلا عن البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤ : ٧٠ .

٢١- ينظر أدب الفانتازيا : ٢٢١.

٢٢- المصدر نفسه : ٢٣٦.

٢٣- أباطيل : ٣١ .

٢٤- المصدر نفسه : ١٠٨ .

٢٥- المصدر نفسه : ٧٦.

٢٦- المصدر نفسه : ١٤ .

٢٧- المصدر نفسه : ٣٨ – ٣٩ .

٢٨- مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، العدد ١، ١٩٩٢، هامش على دراسة جوانارس : يوتوبيا نسوية جديدة ، روبرت شولز، ترجمة سعاد عبد علي : ٣٨.

المصادر :

١- القرآن الكريم .

٢- أباطيل ، هدى النعيمي، الدار المصرية اللبنانية، جمادى أول ١٤٢٢هـ ـ اغطس ٢٠٠١م القاهرة.

٣- أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ت . ي . ابتر ، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد ١٩٨٩.

٤- ادونيس منتحلا، كاظم جهاد، القسم الأول من الكتاب، ما هو التناص، مكتبة مدبولي،ط ٢، ١٩٩٣.

٥- البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤ : ٧٠ .

٦- علم النص ، جوليا كريسطيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩١.

٧- الكامل في التاريخ ،للامام أبي الحسن بن عبد الواحد الشيباني المعروف بابن الأثير الجزري ، دار الفكر ، بيروت ، ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م، ج١.

٨- المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ـ لبنان ، ١٩٨٢،ج ٢.

٩- معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، سوسبرس الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥.

١٠- النقد الأدبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت .

الدوريات :

١- مجلة الثقافة الأجنبية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، العدد ١، ١٩٩٢.