

توظيف التقنيات السردية في الرجوع

البعيد لفؤاد التكرلي

د. إيمان عبد دخیل

كلية الآداب/جامعة بابل

المقدمة

الرجوع البعيد الرواية الأهم في نتاج التكرلي الروائي ، تتأتى هذه الأهمية من قدرتها على خلق عوالم تخيلية يتميز فيها اليومي العادي البسيط مع الجوهر العميق المركب من قضايا الحياة والوجود الإنساني . والأهم أنها في حبيكتها ، وفي التقاطها الدقيق لتقنيات سردية متنوعة ببراء 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 . التمسست طريفاً تأويلياً يربط بين غنى النص الفني وعمق الرؤية التي يجسدها . القراءة فعل إنتاجي يتميز في بنياته ، وأهدافه وزوايا نظره باختلاف المقروء ، لأن من شروط إبداعية النص أن يكون مختلفاً عن النصوص السابقة ومغايراً لمنجزها ومتجاوزاً لها ، وهذا يستلزم درجة جديدة في الاقتراب منه تتعكس طردياً مع درجة المغايرة تلك ، فالنص المفارق للمألوف والتقليد الفني تصعب قراءته باليات تقليدية ، فيحتاج إلى استنباط قواعد جديدة تفارق هي الأخرى السائد والمألوف من طرائق التعامل مع النصوص .

وبتميز باختلاف القارئ ، ف " من غير اليسير إنجاز نمط واحد يكون أنموذجاً يحتذي به القارئ في أثناء مقاربتة للنص ، ذلك لأن طبيعة التلقي وشروطه تختلف من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان ، ومن ثقافة إلى ثقافة " (1) وغالباً ما تنشأ علاقات تفاعلية بين القارئ والنص ، تكون ذات طبيعة منفتحة يمكنها أن تغتني تراكمياً ، بالتنوع ، والتجدد . مع القطع بأصل وجود العلاقة بينهما - النص/ القارئ - لأنها بدءاً موجودة " ولن تتمكن أبداً من تصور حياة العمل الأدبي عبر التاريخ دون علاقاته بالمتلقين ، ودون مساهمتهم الفعالة التي تمنحه باستمرار ، وهي تحاول فهمه وتأويله أبعادا وإضاءات جديدة دائماً " (2) ؛ 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 " (3) 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 " (4) ، وتزداد المهمة ظهوراً في الأنماط السردية الحديثة ، التي تخلت عن الطريقة التقليدية المتتابعة سببياً ، فالعلاقة بين المتن والمبنى الحكائيين في الرواية الحديثة ، صارت أكثر تعقيداً وإشكالية . السرديات الحديثة تمنح القارئ إسهاماً أكبر فهو لا يتلقى السرد تلقياً سلبياً وإنما يمارس نشاطاً مهماً في إعادة تشكيل حبكة الرواية وجمع شذرات القص المبعثرة 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 يوحى به النص - أو يحاول أن يخفيه إيهاماً "بعفوية" أو "جبليّة" سابقة على كل تفكير- وتقوم بتجسيده الذات القارئة من خلال ملء البياضات وتنشيط الذاكرات ، كما توحى بذلك جماليات التلقي " (5) .

وقد أتاحت تقنية وجهات النظر المتعددة ، تسهيل هذه المهمة وإنجاحها . الاقتراب من رواية الرجوع البعيد ، يقتضي مثل هذا الانفتاح النشط 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 مقاربات 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 تخيلها 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 المواصله ، هذا اليومي تتضح 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"⁽⁶⁾ .
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 . تعلمي هالشكل تحكين . لاتخلين اسم الله يسقط من فمك.
- نعم بيبي"⁽⁷⁾

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 بوعياها وبغريزة الأمومة بهمومهم وأحزانهم .

خلف هذا اليومي / العادي ، كمن المعقد والمركب والغائم من كشف النفس الإنسانية ، ومن كشف 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 " ⁽⁸⁾ ، فقد (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). فقد (منيرة) أن تتغير حياتها وتتحطم بعد حادثة الاغتصاب التي تعرضت لها ، وقد (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 وتقف على بكل المحرمات، ودلالة (منيرة) وكيونتها المسحوقة بعيها .

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 عيها ومأساتها ، لم تختر هي بالذات أن تكون معيبة . هي ، منيرته الرائقة كالسماء ، لم ترد عيها . 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 أفتعة زائفة لا علاقة لها بروحها . أفتعة الفناء التي أن أن يمزقها أخيراً"⁽⁹⁾ .
عندما تكتمل في نفسه هذه القناعة أخيراً ، يصل إلى لحظة النهاية وهي الموت . يموت برصاص الانقلابين علي (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 بالقيصر . كان يركض بثقة وهو يتطلع إلى الأفق وإلى انفتاح السماء فوقه ، حينما شعر بلسع النار في فخذه الأيمن"⁽¹⁰⁾ ، لذا فمحاولة مدحت كسر حصار الموت المفروض عليه ينبغي أن تُفهم رمزياً⁽¹¹⁾ ، وهذا البعد الرمزي هو ما منح هذه الرواية قيمتها الفكرية⁽¹²⁾

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 تتكاثر من جانب آخر، قد يحمل قصيدة حبك القصة (فمدحت) يموت برصاص الثوار، و(عدنان) احد هؤلاء ، وهو أيضاً الذي يحمل النبا إلى أهله إلى (منيرة) تحديداً ، و(عدنان) هذا هو المسبب الأول لعبيها ، المغير لقدرها وقدر (مدحت).

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

1- 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 طرقاتاً 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 يعتمد 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 ، وتعني 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 ، فضلاً 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 " (13)

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 المروييات ، تقوم العمارة الروائية ، وتبقى قدرة القارئ على الالتقاط والمتابعة والجمع لإعادة بناء القصة ، فعالية ضرورية لا يكتمل الخطاب الروائي إلا بها ف" كلما برز دور الراوي ، ضمير وانكماش دور القارئ في الإسهام في عملية الإبداع والخلق للأثر الأدبي ، وكلما تضاعف دوره ، برز دور القارئ وكبرت مشاركته في العملية الإبداعية " (14) السرد في الرجوع 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 السنة الراوي وباقي الشخصيات ، دوائر تلتف إحداها على الأخرى ، فتشكل متواليات لولبية.

والأحداث الرئيسية مثل : (موت فؤاد) ، وحادث الاغتصاب ، وخروج مدحت من البيت والنتية 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 ، وأحياناً ينقذ وضعاً ملجماً كالمقطع السردية في الفصل الذي ترويها (منيرة) ، وتتوقف فيه عن رواية حادثة الاغتصاب التي تعرضت لها ، فتدخل الراوي ليتم السرد .

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

1- الراوي

2- كريم

3- الراوي

4- الراوي

5- الراوي

6- الراوي

7- كريم

8- الراوي

9- منيرة بالاشتراك مع الراوي

10- الراوي

11- الراوي

12- الراوي

13- 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 بواسطة الراوي .
لكنه " ليس هو الراوي كلي العلم ، بل هو الراوي محدود المعرفة الذي تتطابق معرفته عن الشخصيات مع معرفة هذه الشخصيات عن أنفسها " (15) ، وقد خفف من هيمنته أيضاً غلبة الحوار في فصول الرواية كونه " اتصالاً لفظياً كاملاً أو ناقصاً عن طريق دلالات التوقف والصمت والإيماءات ، يقلص من دور الراوي " (16)

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 " (17) ، 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 نشابك 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 ماضيها 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 .

2- 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 " (18) ، 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 " (19)

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 أفنث . 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 وكنا تراباً ذلك رجع بعيد" * هزنتي الكلمات هزناً وتلقفت العنوان بكل لهفة وأسرعت أسجله " (20) ، فالتكرلي يفسر اختياره لهذا العنوان بتناص مباشر مع القرآن الكريم ، فهو قد وظف 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 " (21)

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 " (22)

3- مهيمنة الجنس المحرم والموت

الزنا بالمحارم من المهيمينات التي تسيطر على نتاج التكرلي ، وهي في الرجوع البعيد (حادثة الاغتصاب) ، " بؤرة مركزية " (23) ، بل تكاد تكون البؤرة الرئيسية ، التي تتجمع عندها خيوط السرد ، وتتفرق مصائر الشخصيات . فعبث واقعة السفاح تتم عملية التبئير وكشف وجهة نظر التكرلي الإنسانية والاجتماعية . ولا أعالي 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 آخر ، مع توظيف هذا التحريك في البناء النسقي للمتن الحكائي نستشف هذا الغموض في شكوك عمدة (مدحت) الاستباقية :

- " وعقد لسانها إحساس غامض بأن شيئاً مكسوراً ، غير معتاد ، في حياة هذه الفتاة هو الذي جعلها ترميها بكلماتها الحادة " (24) .

- " شوف ابني مدحت . أنت عاقل . ما أريد تقولهم بأنني نقلت لك الخير . هاي سناء ، قلبي عليها ، جاءتني تختض مثل السعفة ووجهها أصفر مثل الكركم، شاورتني : عمه جرها من إيدها وقام يصيح ورمى الورقة عليهاأحكي على عدنان ، على عدنان يابه . قلت لك جاء بعد أن خرجت أنت . كان يجلب لها خير . ما أدري ، قالوا أمر النقل . ما أدري شنو . وعلو يش العراك..... " (25)

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 سمح فقط ، بل تعدته ، مع تكرارها فصارت تتلون بفتح العمل السري الشائن . ثم أخذت تبث في قلبي ، بشكل ما رعباً أسود غامضاً تصاحبه أتعس مشاعر الشؤم " (26) .

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

هكذا يمارس القارئ فعلاً 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) ، بايجاز ووضوح شديدين. الفصل يُسرد أولاً على لسان (منيرة) ، فنتعرف فيه على هذه الفتاة التي اختارت التعليم مهنة لها مارسها في بعقوبة أولاً ، ثم هاهي تلجئ 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 ، رعباً 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... " (27) ، 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..... " (28).

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 القصة مرة أخرى إلى (منيرة) ، بعد أن تعود إلى وعيها (29) ، وكأن الحدث المركزي مغيب عن ذاكرتها أو أنها تغيبه 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 (9) الذي وقع فيه حادث السفاح فاصلاً بين روايتين رواية الشخص ورواية الأحداث ، وكأن الفصل (9) لا يستمد أهميته في تحويله لمسار الرواية إلا من حادث السفاح فاصلاً بين روايتين رواية الشخص ورواية الأحداث الموجودة فيه على الرغم من روح التواشج بين أجزاء الرواية الكبرى الضامة لهذين الجزئين " (30) .

قبل سرد هذا الحادث البؤرة يأتي حادث مهم آخر هو موت (فؤاد) صديق (كريم) وأثره فيه ، فموته المفاجئ كان بؤرة أضاعت 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 نقيصاً للموت ولملتت 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 بدلالاتها 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 شخصه تجاه الجنس هو تصرف رمزي محض ولذا فإن اختيار الجنس اللاشعري 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 الشخص ، وثقافتهم علاوة على اختلاف الظواهر الاجتماعية فيهما " (31) ، والموت أيضاً واقعة تحدث مراراً وتكراراً ، لكنها لا تفقد أبعادها الرمزية المحركة لخوف الإنسان وقلقه وإحباطه .

4- 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 : 1- جملة الاستهلال . 2- جملة النهاية .

أما سدى النص فهو نتاج صراع للجملتين السابقتين " (32) ، ويبنى الاستهلال " على أساس احتضان المتن الحكائي . منذ بدء القصة . فإنه يشكل بؤرة مركزية ستولد تفرعات أو بؤراً أخرى جديدة تملك نفس السمات أو ما يقاربها ، فلو اعتبرنا الاستهلال مولداً أساسياً والتمتد تابعاً لوجدنا أن سمات المولدات التابعة تمتلك ذات الصفات والخصائص للمولد الأساس " (33) .

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 وثيدة ، 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 المصاييح الكهربائية لم تكن قد أضيفت بعد ، غير أن وجوه المارين لم تكن مميزة بوضوح " (34) . هكذا يبدأ الفصل الأول ، وحتى نفهم مابين البدء والانتهاى بصورة صحيحة ، يجب أن نقف على خاتمة هذه الرواية .

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

فؤاد التكرلي

باريس: 9/2/1966 - بغداد: 5/9/1977

وهو عرف اعتدنا عليه في نهايات الروايات ومنها روايات التكرلي . نهاية هذا الفصل نهاية القصة أيضاً فموت (مدحت) العبيثي ، 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 نتبه فيه عندما نخمن نهايات الحيوانات 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 (لمدحت) هذه النهاية ، وأن يموت في هذا الموضوع 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 تنقش 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 لاختلقت كينونته أو دلالاته بعبارة الراوي: " لكن الدلالة ستختلف آنذاك ، دلالاته هو " (35)

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 الآخر " وأحس بيقين أن من بين ظلام غرفته الصغيرة الكريهة الرائحة هذه سيلد فجره ، فجر حياته ... " (36) ؛ وعلى الرغم من أن كل شيء حوله يبدو عدائياً يوحى بالانهيار والدمار ، حتى طريق العودة الذي يمر بالخربة مع ما تحيل عليه هذه اللفظة من دلالة ؛ كان مطمئن الدخيلة قيرير النفس ، لأنه كان قد قرر و" أن تقرر مرة عن قناعة يعني أن تتلاشى التساؤلات والشكوك " (37) . 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 السردى 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 الورا ، يطرق الباب عليهم . كان قلبه قوي النبضات خافقاً ، ولعلمهم لن يعرفوه للوهلة الأولى ، ثم سيرها ، سيناديها أول ما يدخل ، وسيرها يرى ذلك الوجه الحبيب إلى نفسه ، وسياخذها إلى ناحية ليضمها إليه ويعتذر لها " .

تبدو الجملة الفعلية " سحب نفسه إلى الورا " جزءاً من لحظة الحاضر وهي دلالية 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 بدلالاته على الزمن الحاضر ممهداً للأفعال التي تفيد دلالة المستقبل المتخيل التحقق (سيرها - سيناديها - سياخذها) ، وجميعها أفعال مرتبطة بسين المستقبل وب(منيرة) تحديداً ، ثم يأتي الفعل الدال على الزمن الحاضر مرة أخرى ، لكن هذه المرة لقطع الحلم والعودة إلى الواقع الراهن ، " وسياخذها إلى ناحية ليضمها إليه ويعتذر لها . كلا . لن يعتذر لها . تحرك فجأة لم يدر لماذا اختار أن يتحرك تلك اللحظة.... " (38)

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

" كان يركض بثقة وهو يتطلع إلى الأفق وإلى انفتاح السماء فوقه ، حينما شعر بلسع النار في فخذ 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 " (39) .

تبدو هذه النهاية متكاملة في تداخلها مع مكونات النص الروائي . غير أن الرواية في طبعها الأخيرة هذه لا تنتهي هنا ، بل يأتي فصل جديد هو الأخير الفصل الذي حمل الرقم (13) ، 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 ، يضيء 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 تقلنا إلى البيت " (40) :

1- كلاهما بدأ بفعل

- سارتا بخطوات ...

- انتهت الزيارة... والفعالان حملا دلالة الشروع بحركة ارتبطت في المقطعين السرديين بالتوجه نحو البيت / الملجأ .

2- الزمان : المساء ، قبيل الغروب .

3- المكان : عام مفتوح / شارع .. والزمكان - على واقعيته- قد يتغشاها الغموض واللايقين " ... غير أن وجوه المارين لم تكن مميزة بوضوح .. " ، " وضوء الشمس الذي لم يخفت بعد يضيء على المكان مسحة من الإبهام والغموض.. "

4- الوجهة : البيت

5- سناء عنصر مشترك التواجد في المكانين

6- هناك عنصر آخر أشار إليه السرد في المستهلين هو (حسين) لمحته أم (مدحت) في الفصل الأول متوجسة : " عندما لمحته يخرج من انحناءة الزقاق القريب ، طويلاً بارز الصدر متعثراً الخطوات ... " (41)

والزيارة في مفتتح الفصل الأخير كانت لحسين في المستشفى : " فرح بنا حين فتحنا باب الغرفة عليه ، (42) ولعل أبرز هذه التماثلات 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 الرجوع البعيد " أصبح متسيداً ، متسلطاً على الرواية ككل : استهلالها ، متنها ، خاتمتها " (43) ، ولهذا كان هو زمن اللحظات المهمة :

- موت (فؤاد) كان ليلاً (44)

- موت (مدحت) ليلاً (45)

- اللحظة التي حمل (عدنان) بها خير موت (مدحت) إلى (منيرة) كانت مساءً (46)

" لقد كان الليل وانعكاساته : الظلمة ، والظلال ، رمزا عاما لاحتباطات شخوص التكرلي ، إنهم لا يفارقونه ، لا يهربون منه . بل يلتحمون به ، تدفعهم أقدارهم التي يصرارونها لذلك " (47)

أما (سناء) فهي عالم الطفولة ، الحاضر بمستواها الحقيقي والرمزي ، وجودها الحقيقي النشاط الدعوب 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 بانهييار 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 تتعزل عنا ، مثلها ، ولم يفتر حماسها لكل ما يجري في البيت ؛ لكنها فقدت شيئاً من نغمتها المرححة وسرورها التلقائي في علاقاتها مع الآخرين ، وكانت الوحيدة تقريباً التي ترافق (منيرة) وتجالسها وتحادثها وتجروء أن تضحك معها أحياناً " (48)

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 وسلام النزل وتنوع سكانه . ويمهّد وصف الحوش والسطح والأعمدة الخشبية والدهليز والسرداب لظهور المشاعر العاطفية السامية أو استبطان الدوافع الغريزية المدمرة " (49) ، أحياناً " المكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث الروائية " (50) .

وبيت عائلة (مدحت) روائياً ، بيت منغلق يفتح على الداخل ويفصله عن العالم الخارجي جدران بلا نوافذ ، مكان كهذا مناسب جداً للاختباء والانعزال ، ولهذا تلجأ إليه (منيرة) . قصده هرباً من الفضاء المفتوح / البستان ، المرتبط بفعل تحريمي ؛ ومعمارية البيت الشرقي تكثف 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 يدخلوا البيت إلا بعد موت (مدحت) أي بعد تهشم البنية الاجتماعية " (51) .

نهاية هذا الفصل ، ونهاية الرواية لن تُقرأ قراءة صحيحة إلا بموازنتها مع نهاية الفصل السابق (12) ، 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 (رجوع 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(52) ، فيغدو موته عبثياً ، وبلا معنى :

" راح اتخبل . يقول لي آني حبيبته ويموت بلا كلمة . بلا إشارة . راح اتخبل . لويش هالقسوة ياربي ؟ لويش ؟" (53)

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) الراضية لوجوده قربها :

" كان الليل صامتاً . وقتت 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 أنني قد أستطيع ، بمساعدتها ، أن أدرك معنى الانتهاء " (54) . أخيراً هذه رواية كبيرة ، استطاع فؤاد التكرلي بموهبة فذة أن يمسك بخيوط السرد المتعددة سواء أكانت صوتاً ثالثاً 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 / المهيمات / الخاتمة ، في إقامة العمارة الروائية وفي التدرج بالمحتوى الإنساني من البسيط -العادي- اليومي ، إلى المركب -المعقد- الجوهرى من كشوف الحياة .

الهوامش

1. القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، أحمد يوسف : 42 .
2. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة - دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، عبد الكريم شرفي : 161 .
3. 6 نزهات في غابة السرد ، أمبرتو إيكو-تر/سعيد بنكراد : 20 .
4. ن: 19-20 .
5. تعقيب على بحث (الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية) ، سعيد بنكراد ، ضمن الرواية العربية .. إمكانات السرد - أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر: 274 .
6. الأعمال الكاملة 1 الرجوع البعيد ، فؤاد التكرلي : 5 .
7. ن : 5-6 .
8. المرأة في القصة العراقية ، شجاع مسلم العاني : 63 .
9. الرواية : 428 .
10. ن : 442 .
11. ينظر : في أدبنا القصصي المعاصر ، شجاع مسلم العاني : 40 .
12. ينظر: ن : 41 .
13. الرواية العربية النشأة والتحول ، محسن جاسم الموسوي: 252 .
14. في أدبنا القصصي المعاصر : 171 .

15. البناء الفني في الرواية العربية في العراق , شجاع مسلم العاني : 215.
16. الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية , فاتح عبد السلام : 42.
17. الرواية العربية النشأة والتحول : 249.
18. الصوت الآخر-الجوهر الحواري للخطاب الأدبي, فاضل ثامر : 83.
19. عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجاً) : 16 . * سورة ق / الآية 3
20. حقيبة العتمة من رسائل فؤاد التكرلي, محمود عبد الوهاب : 48.
21. الرواية: 146.
22. مدارات نقدية , فاضل ثامر : 343.
23. ينظر: عالم النص : 56, وفي أدبنا القصصي المعاصر العاني : 153.
24. الرواية : 65.
25. ن: 173.
26. ن: 246 .
27. ن: 248.
28. ن: 248.
29. ينظر: ن : 255 وما بعدها .
30. عالم النص : 57-58.
31. ن : 82.
32. ينظر ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة , ياسين النصير : 460 .
33. عالم النص : 62.
34. الرواية : 5 .
35. الرواية : 429 .
36. ن: 436 .
37. ن : 441 .
38. ن : 441 .
39. ن : 442 .
40. ن : 443 .
41. ن : 6.
42. ن : 443 .
43. عالم النص: 76.
44. ينظر: الرواية : 39 .
45. ينظر: ن : 442-440.
46. ينظر: ن : 460.
47. عالم النص : 77.
48. الرواية : 456.
49. عرضحاجي بغداد , محمد خضير : 47.
50. المكان في الرواية العربية , غالب هلسا : 211.
51. عالم النص : 151.
52. ينظر الرواية : 478 .
53. ن : 478 .
54. ن : 478 .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- الأعمال الكاملة 1 الرجع البعيد, فؤاد التكرلي , ط2 دار المدى- سورية, 2002 .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق , شجاع مسلم العاني , دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد , 1994 .
- حقيبة العتمة من رسائل فؤاد التكرلي, محمود عبد الوهاب, مجلة الأسبوعية , ع 13 / 9-15 آذار 2008 .
- الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية , فاتح عبد السلام , ط1 , المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت , 1999 .
- الرواية العربية النشأة والتحول , محسن جاسم الموسوي , ط1, بغداد , 1986 .
- 6 نزاهات في غابة السرد, أمبرتو إيكو-تر/سعيد بنكراد, المركز الثقافي العربي- المغرب, ط1, 2005 .
- الصوت الآخر-الجوهر الحواري للخطاب الأدبي, فاضل ثامر دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, 1992 .
- عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجاً), سلمان كاصد , دار الكندي , الأردن, 2003 .

- عرضالحجي بغداد , محمد خضير , مجلة الأسبوعية, ع 13 /9-15 آذار 2008.
- القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة , أحمد يوسف , الدار العربية للعلوم ناشرون – لبنان , ط1 , 2007 .
- في أدبنا القصصي المعاصر , شجاع مسلم العاني , دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد , 1989 .
- ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة , ياسين النصير , الدار العربية للعلوم ناشرون – بيروت , لبنان , ط1 , 2008 .
- مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع) , فاضل ثامر , دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد , 1987.
- المرأة في القصة العراقية , شجاع مسلم العاني , ط2, دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد, 1986 .
- المكان في الرواية العربية , غالب هلسا , ضمن الرواية العربية واقع وأفاق , دار ابن رشد للطباعة والنشر , ط1 , 1981 .
- .. ممكنات السرد – أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت , ط1, 2006 .
- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة , عبد الكريم شرفي , الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف , الجزائر -بيروت , ط1 , 2007 .