

المتتالية القصصية في مجموعة (كُلُّوش) القصصية لرغد السهيل - مقارنة تحليلية -

أ.م.د. جولان حسين جودي

جامعة الكوفة / كلية الآداب

Jolan.judi@gmail.com

تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٦/٢/٢٣

تاريخ قبول البحث : ٢٠٢٦/٣/٢٩

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى مقارنة مجموعة رغد السهيل القصصية "كُلُّوش" بوصفها نمطاً سردياً هجيناً يجمع بين استقلالية القصص وتتابع الرواية وترابطها من خلال روابط عضوية خفية تمنح القارئ التفاعلي تراكمًا دلاليًا للمعنى يُعرف بالمتتالية القصصية، وقد توزعت الدراسة على ثلاثة محاور: وقف الأول عند تحليل البنية الكلية للمجموعة، والثاني جاء لكشف آليات الربط العضوية بين القصص، والثالث ليوضح دور القارئ في بناء المعنى الكلي للمتتالية.

وقد خلصت الدراسة إلى أنّ المجموعة تبني فضاء سردياً متماسكاً تتربط القصص المستقلة ظاهرياً فيه وتتنامى دلاليًا وبشكل هرمي عبر ثيمة العنف والفساد، وقد أسهمت آليات الربط العضوية في خلق شبكة دلالية ربطت القصص ومنحتها وحدة فنية نجحت في ترجمة تأثير العنف والفساد على واقع العراق المتشظي، وقد استدعت تلك الروابط الخفية قارئاً تفاعلياً، لتؤكد بذلك أنّ المجموعة متتالية عضوية تتكامل عناصرها عبر تفاعل النص مع وعي القارئ.

الكلمات المفتاحية: المتتالية، كُلُّوش، الوحدة العضوية، التراكم الدلالي، العنف

The Short Story Sequence in Raghad Suhail's Collection "Kullulush": An Analytical Approach

Asst. Prof. Dr. Jolan Hussein Jawdi
University of Kufa / College of Arts
Jolan.judi@gmail.com

Date received: 23/2/2026
Acceptance date: 29/3/2026

Abstract:

This paper sought to approach the short story collection of Raghad Al-Suhail's "Kullulush" described as a hybrid narrative pattern which combined the independence of short stories with the continuation of the novel through hidden organic connections. These connections provided the interactive reader with a semantic accumulation of meaning known as the Narrative Sequence. The study was divided into three axes: the first axis emphasized the Macro-structural analysis of the collection. The second came to reveal the organic linking Mechanism between the stories, while the third explained the role of the reader played in the construct the overall meaning of the sequence.

The study had come to conclude that this collection had adopted a cohesive narrative space in which what seemed to be independent stories were interconnected and hierarchically progress semantically through the themes of violence and corruption. The mechanisms of organic linkage had contributed to the creation of a semantic network that connects the stories and grant it a successful artistic unity in translating the impact of violence and corruption on the fragmented reality of Iraq. Those hidden connections had summoned and necessitate an interactive reader to confirm that the collection is an organic sequence whose elements integrate through the interaction between the text and the reader's awareness.

Keywords: Sequence, Kullulush, Organic unity, Semantic accumulation, Violence.



تستمر وتيرة النتاجات السردية في تدفق متواصل لتمتد عنها أحياناً أنماط سردية جديدة في الكتابة؛ فهي تخضع لعوامل عدة على مر العصور منها ما يعود إلى متطلبات كل عصر وقضاياه المختلفة، وبعضها يعود إلى التقاليد الفنية المتوارثة والمستجدة، ومنها ما يتعلق بالقدرات الإبداعية للمبدعين وما لهم من عبقرية ومقدار استيعابهم للموروث وما لهم من متطلبات^(١). فترسخ في وعي الأديب المعاصر "ضرورة تلوين نصوصه بمناخات جديدة ودفعها نحو عوالم إبداعية أخرى تدخل معها في حوارية فنية من شأنها أن تنتج نصاً حديثاً مختلفاً"^(٢). فكان من ضمن ما أثمر مفهوم سردي وسطي استمد عناصره من مرجعيات معروفة أعاد صوغها وفقاً لقواعد جديدة تجمع بين مرونة القصة القصيرة واستقلالها وتماسك الرواية وتتابعها، فظهرت أعمال سردية قصصية تتخذ من التابع بين قصصها القصيرة وحدة تنظيمية تجمعها في بناء متماسك، من دون أن تفقدها استقلالها الفني عُرّف بأسماء متعددة أبرزها المتتالية القصصية.

فعلى الرغم من أنّ تحديد الهوية الاجناسية تمكّن الناقد من معالجة النص في ضوء معايير وقواعد الجنس الذي ينتمي إليه، إلا أنّ منظري الأدب ينوهون إلى أنّه لا توجد حدود حاسمة بين الأنواع الأدبية إذ يمكن أن تتداخل هذه الأجناس من دون أن يفقد كل منها استقلاله الفني^(٣)، لاسيما مع اتساع الفضاءات النشرية وتنامي دور الوسائط الرقمية في خلق جمهور متنوع ومتجدد فضلاً عن تغيرات إيقاع العصر وما يرافقه من تطور وسائل التكنولوجيا والأدب كل ذلك أغنى الفضاء السردي بظواهر سردية جديدة.

وقد ظهرت هذه الأعراض على الكتابة السردية العربية التي أخذت تنهض اليوم على كثير من مظاهر التلون الاجناسي. مما يعبر عن تحولات جمالية وفكرية عميقة، تواكب روح العصر وسرعة إيقاعه وتغيراته، ومرونة الشكل الأدبي، وتأثر الأدب العربي بالتحولات العالمية سواء على مستوى البنية أو المضمون، ووعي الكاتب العربي بالتعدد والانفتاح.

ورغد السهيل* تنتمي لجيل الألفية الجديدة، الجيل الذي واكب بعد عام ٢٠٠٣ تحولات سياسية واجتماعية وثقافية كبرى شهدتها العراق، وقد أطلقت عليه تسميات كثيرة في المشهد الأدبي والنقدي العراقي منها: الجيل السادس وفقاً للتصنيف الزمني للأجيال الأدبية - بدءاً من جيل الرواد الأول ثم جيل الستينيات الثاني ..

ثم جيل الألفية السادس - الذي وصفه عارف الساعدي بأنه الجيل العابر: "فكرة الأدلجة أو الرقيب أو الأخ الأكبر، جيل ظهر دون أن تسعفه المؤسسات، أو الأشخاص، أو الأحزاب"^(٤). ومن هنا ذهب النقاد الذين درسوا أثر الحروب والتحويلات الكبرى بعد عام ٢٠٠٣م على الرواية العراقية إلى أنّ من أهم السمات الفنية لهذا المرحلة هي: توجه كتابها نحو التجريب والخروج عن الشكل التقليدي واعتماد اللغة الشعرية والشخصيات الرمزية والفتازيا، وبروز الحس النسوي/الجندي، حيث يُعاد تفكيك السلطة الأبوية والهيمنة الذكورية على الجسد والسرد، والحضور القوي لموضوعات الذاكرة، الضياع، الجسد، والمكان المهدد (الوعي بالهوية والتشظي)، والتركيز على تداعيات الحرب، وتفكك الهوية الوطنية، والعنف الطائفي^(٥). وقد جابت السهيل مجموعة من المواهب الذين شاركوها في التأسيس لحداثة السرد المعاصر منهم: أحمد سعداوي، علي بدر، إنعام كجه جي، سعد محمد رحيم، ومحسن الرملي وسان أنطوان، ونزار عبد الستار وغيرهم.

وقد حاولت أن تخطو خطوة جديدة في نتاجها السردية، تفردت بها عمّن سواها من صنّاع السرد سواء كان ذلك في فن صناعة الرواية، أم القصة القصيرة^(٦)؛ إذ تشفّ أعمالها "عن عمق ثقافتها السردية وإتقانها لشروط اللعبة السردية الحداثوية، وبطرح جريء وبحرفية متقنة ومواقف منتقاة، فيها أخبار الشخصية والزمان والأحداث. ملامسة التاريخ بوصفه مأساة، مؤمنة أنّ مهمة السارد الحديث في وضع اليد على الخفايا غير المعلنة والمسكوت عنها من الصراعات، الأمر الذي يحتاج إلى وعي متفقد ورؤية متحررة وأدوات معلومة وشجاعة في الطرح، وهذه كلها وظائف متداخلة ما بين السارد والمؤرخ والراوي الذي يؤسس لنص متسلح بالرؤية والوعي، يتحول إلى وثيقة في مواجهة أدلجة المجتمع عبر الموروث القامع"^(٧).

وقبل رصد مدى تحقق ملامح المفهوم الجديد (المتتالية القصصية) في مجموعتها القصصية "كُلُّوش"، وتحديد الكيفيات الفنية التي توظّفها لخلق الترابط البنائي ضمن استقلال القصص القصيرة فيها فإننا بحاجة إلى تأصيله لغويًا ونقديًا، قبل مقارنته في المجموعة.

المتتالية القصصية بين المفهوم اللغوي والنقدي:

وجد المبدعون في كتابة المتتالية "متعة ومغامرة في الآن نفسه؛ كونها تحمل أبجدية خاصة تجمع سمات البعض منها يخص القصة والبعض يخص الرواية، فيخوض الأديب غمار التجربة الأدبية الجديدة مع الوعي بطبيعة هذا الفن الحديث وتقنياته السردية"^(٨).

والمتتالية لغة: هي اسم الفاعل صفة المؤنث من الفعل "تتالي" الذي جذره (تلا)، وهو يدل على التتابع والتوالي والاقتراب الزمني "تتالت الأمور: تلا بعضها بعضا. وأتليته إياه: أتبعته. واستتلاك الشيء: دعاك إلى تلوه"^(٩) كما يقول ابن منظور. والمتتالي أي "المتتابع" أو "المتعاقب"، وهو ما يأتي من الأحداث أو الأشياء أو الأعداد في مجال الرياضيات بعضها وراء بعض دون انقطاع^(١٠).

أما في الاصطلاح النقدي فإن مفهوم المتتالية ورد في مؤلفات عدة وتحت مسميات كثيرة منذ سبعينيات القرن المنصرم منها: "الروفيلا أو رواية القصص المترابطة" لدالاس ماريون ليمون ١٩٧٠م، "توليفة القصة القصيرة: أشكالها ووظائفها وأدوارها" لرايمندن جويل سيلفرمان ١٩٧٠م، "مجموعة القصص القصيرة المتكاملة: دراسات في الشكل في قص القرنين التاسع عشر والعشرين" لبليسنر ريد ١٩٧٠م، وكلها رسائل دكتوراه^(١١). ويعدّ الناقد الإنكليزي "فورست إنجرام" الرائد الأول تأصيلاً نقدياً في كتابه الذي سماه "استعراض حلقة القصة القصيرة في القرن العشرين - دراسات في جنس أدبي -" عام ١٩٧١، إذ شكّل نقطة التحول الرئيسة في ترسيخ مفهوم للمتتالية له خصوصيته وسماته المميزة، فيقول في تعريفها: "حزمة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخرى بطريقة توازن بين استقلالية كل قصة منفردة، وبين ضرورات الوحدة الكمية"^(١٢).

فهذا الشكل الجديد في رأيه يقوم على بنية حلقة وتواصل سردي بين القصص، وهي خاصية تشبه "حلقات مترابطة تتنامى مفرداتها كلما تطورت داخلها أنساق من الرؤى، تسهم في تمرير العلاقات داخل كل حلقة من حلقاتها القصصية بين الشخصيات، وتتسم الحلقة بطابع المراوغة والتدفق المستمر للحكاية، وشبه هذه الخاصية بالعجلة التي لا ينفصل تكرار دورانها ولا يمكن لها التحرك إلا من خلال هذا الدوران التكراري"^(١٣).

ثم جاء "روبرت لوشر" الناقد الأمريكي الذي نظر لهذا الشكل الجديد في رسالته للدكتوراه عام ١٩٨٤م تحت عنوان "متواليّة القصة القصيرة الإقليمية الأمريكية"، ثم في مقاله الطويل الموسوم بـ "متواليّة القصة

القصيرة كتاب مفتوح" الذي نشره عام ١٩٨٩م، فترجمه إلى العربية خيرى دومة مع مجموعة من المقالات في كتاب "القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة - عام ١٩٩٧م، وقدم في منجزه إطاراً نظرياً لتحليل المتتالية القصصية بوصفها نوعاً بينياً هجيناً يجمع بين سمات الرواية والقصة، فبعد أن رصد لوشر الأسس الفنية والفلسفية التي أدت إلى ظهور هذا الشكل الذي لبي متطلبات جمالية جديدة، وتفاعل مع التطورات النوعية في الرواية والقصة القصيرة، شدد على أنه شكل قوامه الوحدة والتعدد مثل انجرام، إلا أنه ركز على الوحدة العضوية الديناميكية والتجربة القرائية الفريدة التي تصنع إطاراً جامعاً للشكل والمعنى، يقول: "إن مصطلح متتالية القصة القصيرة يعد، مصطلحاً وصفيًا.. وكما يحدث في المتتالية الموسيقية، تكرر متتالية القصة أيضاً الموضوعات والموتيفات وتطورها، وهي تتقدم على مدار العمل، وتستمد وحدتها من تصور عن التنظيم المتتابع والنماذج المتكررة في الوقت نفسه. وهما معا يمنحانها تجربة القراءة. في المتتالية لا تفقد القصص المفردة تفردتها، غير أنها توسع وتوضح السياقات، أو الشخصيات، أو الرموز، أو الثيمات المستمدة من القصص الأخرى. ولا بد أن يُنظر إلى هذه الأعمال ... على أنها تهجينات متميزة، تجمع بين متعتين اثنتين واضحتين من متع القراءة: الإطار المغلق للقصص المفردة، واكتشاف الاستراتيجيات الأوسع الموحدة التي تتخطى الثغرات الواقعة ما بين القصص"^(١٤).

يرى لوشر أن ما يمنح المتتالية القصصية استقلالها بوصفها نوعاً أدبياً هو وحدتها وتماسك بنائها والتقدم المتنامي الذي يخلق تراكمًا دلاليًا عند القارئ؛ على أن الوحدة في المتتالية هي وحدة عضوية تقنية تخلقها روابط خفية غير مباشرة تجمع القصص مع بعضها البعض: كالعنوان والتقديم والقول المأثور وقصص الإطار فضلاً عن الأدوات الأكثر عضوية كالرواة المشتركين والشخصيات المشتركة والصور المواضيع والثيمات والإطارات البنائية المتضمنة للتضاد أو التجاور أو التوالي الذي يفقد للزمانية^(١٥). وكلما وازنت المجموعة بين استقلال القصص ووحدة المجموعة عبر تلك الروابط كلما كانت أدخل بمنطقة المتتالية القصصية الفسيحة التي يسميها لوشر "منطقة المتصل" المتوسطة بين طرفين متنامي الأبعاد هما الرواية والقصة القصيرة؛ وكلما كانت القصص منفصلة تماماً، لا تجمعها روابط عضوية كانت أقرب للقصة القصيرة، وكلما هيمنت عليها وحدة ميكانيكية صارمة تحكمها حبكة مركزية وتطور زمني وشخصيات مترابطة سببياً كلما اتخذ العمل طابعاً روائياً^(١٦).

إن الوحدة في المتتالية القصصية برأيه هي وحدة عضوية مرنة، تتكون عبر التكرار والتطوير والتقدم بحيث تُحدث عند القارئ تراكمًا دلاليًا - كل قصة تُضيف طبقة جديدة للمعنى الكلي (مثل الحركات الموسيقية في السيمفونية) - فلا تفقد معناها عند قراءتها فرادى، وفي الوقت نفسه تكتسب أبعادًا جديدة في القراءة الشاملة، باكتشاف الاستراتيجيات الموحدة؛ هي مغامرة يتعاون عليها كل من المؤلف والقارئ لأبعد ما تتطلب الأشكال الأقل انفتاحًا^(١٧). وبذلك يصبح القارئ جزءًا مهمًا من الاستراتيجية البنائية للمتتالية؛ فالكاتب يزرع الأدلة ويلمّح والقارئ يبحث، ويُقارن بين القصص، ويُحلّل التكرارات والتناقضات، وينحت المعنى الكلي من الأجزاء. ووحدة النص العضوية تولد في الفضاء بينهما.

وقد اعترض لوشر على كل المسميات الاصطلاحية ووجد أنها أما مصطلحات تقرّبه من مفهوم الرواية لافتراضها وجود حبكة مركزية مثل مصطلح "الروفيلا أو رواية القصص المترابطة"، فعلى الرغم من أنه "يشير إلى الدافع المزدوج وراء الشكل، غير أنه يوحي بوجود بعد سردي زمني وسببي لا نجده في المتتالية"^(١٨)، وأما أنها تقرّبه من مفهوم القصة القصيرة فتهمل ديناميكية التراكم الدلالي مثل مصطلح توليفة أو مجموعة أو مجمع القصة القصيرة المتكاملة "فكلها مصطلحات توحي بالوحدة الساكنة لأجزاء مترابطة ومستقلة، لكنها تفشل في الإشارة إلى أهمية طبيعة توالي القصص، أو العناصر المتكررة التي تمنحها وحدة أكثر ديناميكية"^(١٩).

أما مصطلح الحلقة فوجد أنه مصطلح غير مرن يوحي بروابط ميكانيكية مغلقة تضعف الاهتمام بالتتابع الزمني المتنامي، وتطغى على استقلال الوحدات الفردية بعكس مصطلح المتتالية/المتتالية؛ الذي يصف البنية المتسلسلة التقدمية التراكمية أكثر، كما أنه يصف التجربة القرائية نفسها التي يمارسها القارئ، فضلاً عن أنه يحافظ على توازن ثنائية الاستقلال والترابط جوهر مفهوم المتتالية إذ يشير إلى وحدات مستقلة ولكنها مترابطة بتسلسل في ذات الوقت^(٢٠).

وبذلك فإنّ المرتكزات النظرية الرئيسة التي يمكن استنتاجها من رؤية لوشر لتكوّن الإطار التحليلي لمفهوم المتتالية القصصية في مجموعة "كُلُّوش" يمكن إيجازها بما يأتي:

١- بنية مركبة توازن بين استقلال القصة ووحدة الكل، تستمد منها المتتالية هويتها وموقعها بين مجموعة القصة القصيرة والرواية.

٢- وحدة عضوية تقنية تُستمد من التنظيم المتتابع عبر مبادئ تأليفية موحدة تسترشد بخطة المؤلف سواء بشكل سابق على القصص أو نشأت خلال التأليف أو صيغت مؤخرًا.

٣- قارئ تفاعلي يسهم في بناء المعنى، وإدراك الترابط الخفي الذي يوحد القصص.

أما عن مفهوم المصطلح في النقد العربي، فقد دارت أغلب تلك المفاهيم في فلك ترجمة المصطلح الغربي إلا أنّ الكتاب العرب لم يتخبطوا كثيرًا في دوامة المسميات فأغلب الدراسات من أبحاث ومقالات أو رسائل ماجستير ودكتوراه أو دراسات مستقلة متخصصة جاءت أما تحمل عنوان متوالية/متتالية أو تتحدث عنه ضمناً^(٢١)، فدكتور فاضل ثامر يجعل مصطلح المتوالية القصصية مرادفًا لمصطلح المتوالية السردية في معرض تحليله لمتوالية حميد الربيعي "غيمة عطر" القصصية^(٢٢)، ثم يعود في مقال لاحق يصحح ذلك، فيقول: "إن النقد الحديث اعتاد على إطلاق مصطلح المتوالية السردية على الوحدات السردية الصغرى التي تشكل سرداً أوسع، إلا أن التوظيف الجديد يذهب أبعد من ذلك لأنه يحيلنا إلى ظاهرة اشتراك قصص مجموعة قصصية معينة في مشتركات أسلوبية رؤيوية، يجعلها مترابطة إلى حد كبير وتقترب في تضافرها من الرواية الحديثة"^(٢٣).

ويعدُّ د. ثائر العذاري من أوائل الكاتبات العراقيين العرب الذين وضعوا كتابًا متخصصًا يؤسس للمصطلح تاريخيًا وتقنيًا وتطبيقيًا، وهو يتفق في مفهومه مع الناقدان انجرام ولوشر، فيقول: "هي قصص كتبت لتكون أصلًا كتابًا وتنتمي كلها إلى عالم سردي واحد...تشبه تمامًا عملية صناعة عقد من مجموعة من الخرز الملون، فكل خرزة بنية مستقلة لها لونها وحجمها وهي ليست عقدًا ولن تكون جزءًا من عقد حتى يتم نظمها في سلسلة مغلقة لتخلق بنية كبرى جديدة سنطلق عليها تسمية عقد. وهكذا تعتمد المتوالية القصصية على ابتكار خيط ينتظم القصص جميعًا من غير أن تكون مرتبطة بحبكة واحدة. وثمة طيف واسع وقابل للزيادة والابتكار من العناصر التي يمكن أن تكون ذلك الخيط"^(٢٤).

وبعد، فلسنا بصدد الوقوف عند تاريخ الأعمال الأدبية التي أسست لظهور المصطلح ولا بصدد تحديده نوعًا أو جنسًا أدبيًا؛ لأنه شكل أدبي مازال في طور الاكتمال النسبي، فالأنواع الأدبية هي "أفعال أدبية" ذات أدوار تاريخية وأهداف محددة، ولكي يصبح الفعل الأدبي نوعًا، لابد من أن يكون مستقرًا نسبيًا في إطار مجتمع معين من القراء والكتاب، ولا نستطيع تعيين موقعه أو تصنيف تحولاته إلا إذا كان قد أصبح نمطًا منظمًا راسخًا

أشبهه بالمؤسسة الاجتماعية، التي تحكم الممارسات الفردية في مختلف وجوه الحياة، بما تمثله من أعراف وتقاليد وقواعد وقوانين ومقاييس ومعايير وقيم وضوابط ولوائح^(٢٥).

أما عن سبب اعتماد الدراسة مصطلح متتالية بدلاً من متوالية - على الرغم من انتشار الثاني في أوساط الدراسات النقدية وجاء في ترجمة مقال ورسالة لوشر أيضاً - ففضلاً عما ذكرته الباحثة شيماء محمد علي محمد من أنّ تفضيلها مصطلح المتتالية جاء من وجوه عدة أهمها: تردد مصطلح "متتالية" المعلن على أغلفة أعمال أدبية كثيرة أوردت قائمة بأسمائها، ومن جهة أخرى لتجنب الالتباس بمفهوم المتوالية السردية الذي قال به بروب في ميدان السرد للدلالة على مجموعة الوظائف أو الأفعال التي يتألف من مجموعها العمل السردية^(٢٦). أضيف إلى ذلك أنّ مفهوم المتتالية يجسد جوهر فكرة لوشر أكثر من المتوالية على الرغم من اشتراك المصطلحين في قضية التتبع من الناحية اللغوية، إلا أنّ التوالي يعني التتابع والتلاحق من دون فصل، من الفعل وَلِيَ: توالى الشيء تتابع، "والفارس يوالي بطعنيتين متواليتين فارسين" أي يتابع بينهما قتلاً^(٢٧). ومن ثم فهو يجسد أكثر فكرة التسلسل الحسابي الرياضي والاتصال الفيزيائي الخطي في مسار واحد؛ مما يوحي بصرامة وميكانيكية الروابط الخارجية المباشرة بين القصص (تكرار شخصية رئيسة أو تسلسل سببي خطي). في حين أنّ التوالي يعني التعاقب المتصل المرن مع إمكانية وجود فواصل زمنية وفجوات وروابط تأويلية ضمنية غير مباشرة (رموز ثيمات اصوات سردية): تلا بعضها بعضاً، مما يعكس فكرة التراكم الدلالي التدريجي والديناميكية التي أشار إليها لوشر، ومن ثم فإن الالتزام بمصطلح المتتالية يعكس التزاماً نظرياً بمفهوم لوشر الذي ستسترشد الدراسة به، ومن جهة أخرى هو أكثر ملاءمة لمجموعة "كُلُّوش" التي ترفض التسلسل الزمني الميكانيكي الخطي والسببية الحتمية، وتبني متتاليتها عبر تراكم دلالي من قراءة القصص معاً، ووجدتها تأويلية تبنى من التشابك الرمزي والتكرار الثيماتي كما سيوضح ذلك البحث.

فالتحديد الدقيق للمصطلح سيساعد في تحليل المجموعة وفق الإطار النظري الأكثر صلة بها، ومن خلال مرتكزات ذلك الإطار سنقارب مجموعة "كُلُّوش" مقارنة تحليلية بما يجلي انضوائها إلى مفهوم المتتالية القصصية من خلال محاور نظرية لوشر الآتية:

١- تحليل البنية الكلية للمتتالية.

٢- آليات تحقيق الوحدة العضوية.

٣- دور القارئ في بناء المعنى.

١- تحليل البنية الكلية للمتناوية:

نقف من خلال هذا المحور على الشكل العام للمجموعة وهيكلته لفحص انتظام القصص داخلها وكيفية خلق وحدة دلالية:

أ- الإطار العام: تتألف المجموعة من ثلاث عشرة قصة تفتتحها القاصة بإهداء تقول فيه الكاتبة: "صلاة... دعاء... وابتهاالا.. توسلاً... تضرعاً... وتذلاً إلى الله كللوش عراقية يا الله من شماله لجنوبه... ومن شرقه لغربه كللوش عراقية يا الله"⁽²⁸⁾، لتحدد الفضاء العراقي (ريفه ومدنه) مسرحاً لأحداثها مما يخلق وحدة مكانية رمزية؛ فكل القصص مسرحها الفضاء الريفي أو المدني العراقي (بغداد أزقتها وأحيائها وأسواقها).

ثم شرحها للفظه "كُللوش" بوصفها صوتاً نسائياً يعبر عن الفرح والألم معاً وربطها باستغاثة الآلهة الوثنية القديمة طلباً للرحمة والمطر^(٢٩)، مما يوحي بعمق وقدم معاناة المرأة العراقية واستغاثتها بصوت الفرح لوطن متألم؛ فهي قديمة ومتجذرة في تربة هذا البلد.

ثم تأتي مقدمة المجموعة المختزلة في اقتباس عبد الوهاب البياتي: "طفلة أنتِ وأنثى واعدة وُلدت من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدة كلما ماتت بعصر، بُعثت قامت من الموت وعادت للظهور أنتِ عنقاء الحضارات، وأنثى سارق النيران في كل العصور"^(٣٠). لتوجّه دلالة المجموعة وتركيز القارئ نحو المرأة بوصفها موضوعاً جوهرياً وتضع إطاراً أسطورياً وأبدياً لمعاناتها وقوتها.

فالإطار النظري والرمزي للمجموعة بأكملها يتشكل من خلال الإهداء والمقدمة فهما يحددان الجغرافية الثقافية والنفسية للمجموعة (العراق)، والموضوع المركزي واقع المرأة العراقية؛ بصوتها الذي يجمع بين البهجة والألم "كُللوش"، وصورتها الأسطورية والواقعية المأساوية.

ب- التسلسل والترتيب والتوازن بين الترابط والاستقلال: تبدو القصص مستقلة، لا يربطها تسلسل زمني خطي، فكل قصة مكتملة بذاتها بمعزل عن القصة الأخرى، ويمكن قراءتها مفردة فتحقق متعة سردية

وفكرية مستقلة من حيث شخصياتها وحبكتها وثيمتها الواضحة التي تهدف إلى تصوير حدث متكامل يجلو لحظة معينة، بما يجسد جوهر مفهوم فن القصة القصيرة بوصفه فنّ تحقيق الوحدة المستقلة^(٣١). ولكن عند القراءة المتسلسلة تصبح جزءاً من بناء معنى تراكمي/دائري يشرح ثيمة العنف والفساد بوصفهما بنية ذكورية تُمارس عبر الأنظمة السياسية والاجتماعية على روح الأنثى وجسدها، لتستحيل إلى رمز مجازي للوطن المغتصب؛ فالعنف الذي يُمارس على الأنثى هو - بشكل مجازي - عنف يُمارس على جسد العراق وروحه، حيث تروي كل قصة جانباً من جراحه، وباجتماعها وتسلسلها تُظهر عمق الإصابة واتساعها، ليشكل البناء المتصاعد لشبكة المعنى في النهاية هيكلًا درامياً هرمياً، تشكّل قاعدته القصص الأربع الأولى التي تشرح العنف المباشر المرئي وتشرح مظاهره السياسية والاجتماعية.

فقصة "حديقة جمعة اللامي" تكشف بنية العنف الاجتماعي والديني المتمثلة بشخصية البلب الهندي مسؤول استعلامات المستشفى ورمز المراقبة والقمع عبر استحضار قصة الفتاة الأفغانية المغدورة "فرخنده" من سلطة الجماعات المتطرفة، وشخصية جمعة اللامي صوت الكاتب المنقّف المنفي في مستشفى الشارقة، ترافقه الشخصية الرمزية باقة الورد صوت الساردة الإنساني الواعي المقاوم، مع استحضار نماذج إنسانية نسائية كشخصية نادية مراد الايزدية التي كشفت جرائم الاغتصاب والاستعباد في المحافل الدولية، وشخصية سليمة الرمزية شاهداً نسويًا على ضحية السلطة الدينية المزيفة التي "قتلها رئيس مجلس العلماء وبقر بطنها"⁽³²⁾، في حبكة دلالية فكرية تقوم على تقطيع المشاهد والصور، ليتداخل فيها الذاتي بالسياسي والحلم بالواقع، فاضحة أنساق العنف المؤسسي والفكري والفساد السياسي والديني، الذي يحوّل المرأة إلى ضحية متكررة بصور متعددة، متضمنة بذرة العنف وانتهاك الكرامة الإنسانية التي ستنتامي في بقية قصص المجموعة.

أما القصة الثانية "كُلُّوش" فتروي قصة ضحية أخرى اسمها كُلولُوش، بوصفها رمزاً للنظام والجمال والتفاؤل والقيم الإنسانية في حبكة تصاعدية تقليدية، تروي حياة البطلة منذ الولادة فالزواج حتى الممات المأساوي نتيجة العنف الجماعي والفساد الفكري والاجتماعي، على لسان الذبابة الملكية/الراوي الناقد، حيث ترث كُلولُوش مهنة تنظيف القرية من جدتها العجوز، التي تولّت تربيتها بعد موت أمها في قرية ريفية كانت تنعم بالنظام والاستقرار بفضل مواكبة تلك الجدة على العمل والتنظيف، ثم تنشأ الفوضى ويتفشى العنف بعد موت زعيم القرية الحاج حكيم بعد أكله البصل، فتنشر إشاعة عن تسمم البصل وخلاف حول "محرث مبارك" ما

يؤدي إلى انقسام الأهالي وتساعد الخرافة، فتتحول إلى ساحة صراع تذهب ضحيتها كُلولوش في أثناء ممارسة عملها بعد ولادة ابنتها كُلولوش الصغيرة، فتنهار القيم ويعم الخراب ويغادر الذباب القرية^(٣٣). وترصد القصة بذلك العنف الاجتماعي المباشر والفساد الفكري نتيجة الجهل وتصديق الخرافة، لتحول مجتمع القرية المتماسك إلى مجتمع مفكك.

أما قصة "حيوانات الوجوه" فتخط بين اللحم والواقع في حبكة سريرية غرائبية غير حديثة تعتمد اللحم والمفارقة، تعكس أزمة الذات ومسح الهوية، عندما تفقد الراوية صورة وجهها في مرآتها التي انكسرت لتبدأ رحلة البحث عن مرآة أخرى في سوق المرايا المجازي غير الحرفي للتعبير عن سوق المجتمع نفسه، من أجل استرداد وجهها المفقود فتكتشف هناك عالماً غريباً تتحول فيه وجوه البشر إلى وجوه حيوانية تعكس طبائعهم الحقيقية ودواخلهم الأخلاقية^(٣٤)؛ فتنتقل بين شخصيات تحمل وجه: فيل، أرنب، ثعلب، ذئب، قطة، حمامة، كلب، تمارس أفعالاً توحى بأطباعها ونواياها اللانسانية. تنتهي القصة باستيقاظها واكتشافها أن ما مرَّ كان حلمًا، وأن وجهها مازال موجودًا، فتعود إلى الواقع وتبدأ بكتابة قصة في إشارة إلى أنها كانت تجربة رمزية؛ فالراوية (الأنثى بلا وجه): تمثل الفرد (وخاصة المرأة) الذي فقد هويته في مجتمع مشوه. لتكشف هذه المرة عن العنف النفسي والوجودي الذي تمارسه المنظومة الاجتماعية على الفرد إذ تقتله من الداخل فيفقد هويته وتتآكل إنسانيته ويصبح مجرد أداة أو حيوان تعكس وظيفته أو نواياه الخفية.

والقصة الرابعة تتمحور حول شخصية "الأفندي دال نقطة"؛ الشخصية المتخيلة سلبية أجيال متعاقبة تنتهي بالحفيد رقم (٣٢٨)، التي تجسد السلطة الوهمية الزائفة إذ تصنع هبتها الفارغة بالوراثة والإعلام، في حبكة واقعية خطية هجائية ساخرة، تروي سيرته منذ ولادته والخلاف على تسميته، حتى طفولته المدللة، انتهاء بعودته من "العلاج" واستغلال ثروات البلاد وتبذير أموال الشعب على أمور تافهة (مثل طعم أسنان ذهبي)، ومفارقة حياته المترفة مع مأساة البسطاء وتهميشهم مثل العامل "عقيل" الذي يصاب في البناية التي يعمل بها ويترك لمصيره في مشفى متهالك^(٣٥). تكشف القصة كيف يتحول العنف والفساد إلى نظام اجتماعي متوارث من خلال فرض الهيبة المزيفة واستغلال المال العام وإهمال الفقراء والحماية العشائرية والإعلام المزيف واستبعاد الكفاءات.

أما القصاص الأربع اللاحقة، فتمثل وسط الهيكل الدرامي الهرمي لشبكة المعنى، فهي تتعلق بنتائج العنف والفساد على المستوى الوجودي والنفسي، ف"اللعبة" تصور الواقع المأساوي الذي تتعايش فيه الأجيال مع العنف وتتطبع به؛ ففي حين يراقب الجد الدمار والانهييار وقضايا اللاجئين والمهجرين والمشكلات المحلية والاجتماعية في الواقع وعبر الإعلام في عنوانات عابرة، فإن حفيده "يعرب" يقلد ذلك العنف عبر ألعابه^(٣٦)؛ فيبني ويهدم بيوتاً، في إشارة إلى خراب الوطن، الذي أصبحت مآسيه مجرد "أخبار" و"ألعاب" يُستهلكان ثم يُنسيان، في حبكة كولاجية متشظية تقوم على تجميع مقاطع سردية موضوعة بالتناوب مع مشهد بناء الحفيد لمكعباته؛ لتوصيف ظاهرة استهلاك المآسي تسطيحها، فيتحوّل مسار العنف إذ ينتقل من عنف محلي/هيكلي-سياسي (إفكار، إهمال صحي) إلى عنف عالمي/رمزي (غرق اللاجئين، حروب عبثية، استهلاك إعلامي) ومن مادي إلى رمزي وإعلامي، عبر أحداث اللجوء والفساد العالمي فيصبح العنف "لعبة" يُستهلك إعلامياً.

وفي قصة "هامة الحي (تدارك)" تدور الحبكة الاسطورية/السريالية تجميعية حول مأساة الحي البغدادي تدارك، الذي تُسلب حياته بسبب هيمنة الطائر الأسطوري (الهامة) - رمز الشؤم والثأر - ليصبح كل ليلة "اسقوني اسقوني فأنا صديّة!"، على بناية متقحمة بالحي بعد كارثة غير محددة بوضوح سواء أكانت انفجاراً أم هجوماً أم رمزاً للدمار الذي أصاب العراق بسبب الفساد والفوضى، فيظن الأهالي أنه عطشان إلا أنّ استمرار الحادثة يحولها إلى حدث جماهيري وإعلامي وعشائري؛ فبدلاً من أن ينصب اهتمام المسؤولين والإعلام المحلي والعالم على إنقاذ الضحايا وتحرير سكان الحي ومعاينة المسؤولين، يتحول المكان إلى سيرك إعلامي وسياسي وعشائري حول الطائر؛ فتتوافد الوفود وترفع الرايات وتقام الاستعراضات، ويهمل في هذه الأثناء الواقع المأساوي للسكان من قتل وتنجير وخراب وتهجير، لتنتهي القصة بلقاء الراوية بطفل ينتظر أسرته المفقودة داخل البناية المدمرة، في نهاية مفتوحة ترمز إلى ضياع الضحايا وسط الضجيج العام^(٣٧). فالعنف لم يعد فقط جسدياً أو مباشراً، بل هو عنف الذاكرة: تسليع المأساة الإنسانية الجماعية وتحويلها إلى ظاهرة استعراضية تُستهلك فيها الذاكرة والحقيقة ويُهمش فيها أصحاب الحقوق الحقيقيون.

أما قصة "اغتيال حقيبة" فتتقل صورة العنف من مستواها المحلي إلى مستوى عالمي؛ البطل عراقي مجهول يهرب بحقيبة صديقه "صادق" المقتول بتنجير إرهابي؛ بسبب احتفاظه بوثائق تدين شبكة فساد وابتزاز داخل مؤسسات الدولة، ليقرر الاحتفاظ بتلك الحقيبة ومواصلة مهمة كشف الحقيقة، فيختار المنفى منبراً لذلك،

ولكنه يقتل هناك في ملاذه الأمن المفترض حيث ظلّ مطارداً بالخوف والقلق والذاكرة، وبينما هو نائم محتضناً الحقيبة في إحدى محطات قطار باريس، يُغتال برصاص مسدس كاتم للصوت لتسكت الحقيقية مع صاحبها، ف"قالوا في أخبار منتصف النهار: اغتيال لاجئ عراقي في محطة قطار باريس، ولم يذكر أحد شيئاً عن الحقيبة أو الأوراق"^(٣٨). فالعنف هنا جسدياً ومعنوياً أيضاً هو قتل للحقيقة (الحقيبة والوثائق)، وعالمياً عابراً للحدود؛ فالعالم لا يستهلك المأساة فقط بل يتواطأ على إسكاتها.

وفي القصة الثامنة "ركلة قدم" لا يُروى العنف بوصفه حدثاً خارجياً يقع على الإنسان، بقدر ما هو سلسلة من الضغوط والقهر غير المرئي؛ فالراوية/البطلة تروي قصتها بحبكة وجودية لا خطية، تعتمد تيار الوعي في تدفق أفكارها، وهي تتخيل وجود قدمين غامضتين تطاردانها، تخرجان من باطن الأرض وتركلانها باستمرار لتعدو ضد إرادتها، منذ أن كانت جنيناً في بطن أمها حين تمرت على القابلة ورفضت الخضوع لإرادتها إلى شيخوختها، وفي النهاية تضعف قدرتها على المقاومة، وتشعر باقتراب موتها فتحنّ للعودة إلى حالة السلام الأولى التي فقدتها في رحم أمها، فتتمنى أن تدفن في بيتها لتعود إلى حالة الأمان الرحيمي الأولى بعيداً عن الركلات والمطاردة^(٣٩)؛ الركلات رمز لأشكال العنف والاضطهاد التي تخرج من باطن الأرض (التاريخ، التراث، النظام الأبوي، البنية الاجتماعية) لتركل الإنسان/المرأة وتطارده طوال حياته. إنها معادل وجودي بنيوي عميق لطبيعة العنف وكيفية تشكيله لمصير الفرد والمجتمع العراقي، حتى أصبح جزءاً من الطبيعة البشرية.

أما القصة الخمس الأخيرة فتعود إلى الجرح الإنساني المباشر بوصفه نتيجة من نتائج العنف مع محاولات للتأقلم أو المواجهة، فتمثل بذلك قمة الهيكل الدرامي الهرمي لشبكة المعنى التي تجسيد قضية العنف والفساد في الواقع العراقي. ف"نخلة أم الحارث" تروي بحبكة تقليدية حياة امرأة مسنة تعيش وحدها في أحد أحياء بغداد وقصة تعلقها العاطفي بنخلتها، حيث كانت تربطها علاقات إنسانية واجتماعية عميقة مع جيرانها وأهل منطقتها؛ فكانت تعمل وتزرع وتمارس الرياضة وتعدو عنصر توازن في محيطها، ثم تكشف القصة تدريجياً مأساتها الشخصية منذ مقتل ابنتها حرقاً وانقطاع ابنها عنها وتحول النخلة إلى بديل رمزي للأسرة، تقول: "هذه النخلة توأم صغيرتي، زرعها أبو الحارث عندما أنجبت تالة رحمها الله... تحسست جذع النخلة : اليوم ليس لدي ابنة تبكي علي أو تقيم مأتم عزاء لو قضيت، صدقيني ستحزن هذه النخلة علي"^(٤٠)، وبعد موتها في زمن الاضطراب والعنف يظهر الابن لبيع البيت وتقطع نخلتها، ويتحوّل وجودها المنتج إلى ذكرى ممحوة لتعبر

القصة عن الخسارة المزدوجة للقيمة الرمزية والمادية، وموت الروابط الإنسانية الطبيعية بوصفها إحدى نتائج العنف المباشر والنفسي والوجودي في القصص السابقة.

ثم تأتي قصة "دندنة الأرض"، لتصور من خلال البطولة الجماعية والحبكة السيمفونية كيف يبتلع العنف أحلام العراقيين، ويحول حياتهم إلى انتظار دائم للموت والأخبار السيئة، فعبد الرزاق شاب يمتحن الخياطة ويمتلك موهبة الغناء ودندنة دائمة، جعلت من صوته مصدر فرح لأمه وللمحيطين، ولكنه يختفي فجأة ليترك أمه غير قادرة على التمييز بين الوهم والواقع، فتعيش في حالة انتظار أبدي، وفي مقابل حلم عبد الرزاق ترصد القصة مآسي عائلات أخرى فقدت أبناءها بسبب العنف، فأتم مروان ترفض فكرة موت ابنها وتبحث عنه في كل مكان، فترمز بذلك إلى الإنكار والألم الخالد، والرجل حامل الهاتف الذي يتلقى خبر (موت أخيه يوسف) ولا يستطيع الرد على المكالمات، ليظل عالقاً في صدمته^(٤١). عائلات ممزقة لا تستطيع حتى إبلاغ بعضها بوفياتها فيصبح الصوت فقط شاهداً على الجريمة، حيث تتشابك أصوات الهاتف وبكاء الأمهات وإجراس المدارس ونشرات الأخبار لتوصيف ظاهرة الانتظار والفقدان، ويغدو الانتظار شكلاً من أشكال الموت في مجتمع أنهكه العنف والفساد.

كما تعود القصة الحادية عشرة "موت أم" إلى قسوة الفقر واليتم بوصفها نتائج للعنف المادي والنفسي المباشر، فتروي هذه المرة قصة الطفولة المشردة ونتائج الحرب التي خلفت أبا معاقاً وفقراً مدقعاً، كان سبباً في وفاة الأم المفاجئ وتشريد الطفل (سجاد) من المدرسة متسولاً في شوارع بغداد بحثاً عن لقمة العيش لإعالة والده المعاق جسدياً والمنهك نفسياً فيعاني من القسوة الاجتماعية والعائلية. تتقاطع يوميات الطفل مع مشاهد المدينة المزدهمة، في حبكة مفككة مفتوحة تعكس الفقر والحرمان والضياع، وتفكك الأسرة واستغلال الأب لأطفاله وحرمانهم من التعليم، وتنتهي باختفاء سجاد في إشارة رمزية إلى ضياع الطفولة في واقع قاسٍ^(٤٢).

أما القصة الثانية عشرة "موء عاشق" فتروي قصة سقوط رجل من سطح بناية؛ بسبب ظرف تعدد تفسيراته بين الانتحار أو الإهمال أو خلاف عاطفي مع حبيبته، فتتابع الراوية الحادثة من نافذتها، وتشبه ما تراه بفيلم سينمائي درامي بطلته تحية كاريوكا (المرأة الجلادة/ مصدر للعنف والشتائم) وفريد شوقي (العاشق/الضحية)، فتنحوّل الواقعة إلى مشهد جماعي، تتداخل فيها أصوات الجيران والشرطة والإسعاف

والفضول الاجتماعي، وتنتهي القصة بعودة الرجل مصابًا والمرأة بعد توقيف بسيط ومحاولة الراوية الهرب من البناية، لتصور حلقة العبت المفرغة في مواجهة العنف اليومي^(٤٣)، وتوسّع ثيمة الاضطهاد الجندي فتكون هذه المرة من المرأة ضد الرجل دلالة على ديناميكية وتعقيد العنف وانهايار العلاقات الإنسانية في المجتمع العراقي؛ فنسبة المواء للعاشق وامتزاج صوت العاشق بصوت قطة متخيلة يجعل منه رمزًا للألم واليأس، كما يخلق حسًا هزليًا ساخرًا لتشوّه صورة الحب والعنف في العلاقات تحت ضغوط المجتمع والواقع المر.

أما القصة الأخيرة "التركة" فتروي معاناة المرأة العراقية بسبب الإرث الثقافي والاجتماعي من التقاليد البطريركية المتوارثة، حيث تجبر الابنة الصغرى "جورية" لشيخ العشيرة الثري على التنازل عن حقها بالميراث لصالح أخيها؛ انسجامًا مع الأعراف العشائرية الذكورية بعد موت أبيها، فتطيع أمها مقابل الزواج من ابن خالتها الذي وقعت في حبه، فتكتشف لاحقًا فساد أخلاقه وينتهي إلى الإفلاس والهروب، فتقع جورية فريسة الفقر والحرمان مع طفلها المريض، وبعد الطلاق والخذلان الأسري تكتشف أنّ أباه كان قد ترك لها مستندًا يضمن حقها في الإرث، فتستعيد ميراثها وتهاجر إلى أربيل لتبدأ حياة مستقلة بعيدة عن قيود أمها وأخيها^(٤٤). وهكذا تثبت الكاتبة في حبكة واقعية اجتماعية خطية ترصد تحولات البطلة عبر مراحل حياتها أنّ استقلال المرأة المادي هو خطوة أساس لمواجهة كل أشكال العنف والقمع الاجتماعي والعائلي، وأنّ المعرفة والإرادة والقانون هو سلاحها الذي يمكّنها من استرداد حقها وبناء استقلالها.

وعليه فإنّ القصص مستقلة من حيث شخصياتها التي جاءت لخدمة رسالة عالم قصتها ووظيفتها وفعاليتها مرتبطة بذلك السياق الخاص ومستقلة أيضًا في حبكة، فعلى الرغم من تنوعها بين حُبك تقليدية خطية وبين حُبك متشظية كولاجية فإنّ القصص أظهرت اكتفاء ذاتيًا في اكتمال الوظيفة الدلالية في كلا الشكلين، فكل قصة تختار شكلًا عضويًا مناسبًا يخدم مضمونه ويكتمل داخله.

إلا أنّ القصص تتسلسل وتترابط بالتركيز على قضية العنف وكشف بنيته، بدءًا بالعنف المادي المرئي إلى فلسفة أبعاده الوجودية والنفسية وفهمه، ثم تغوص في نتائجه والجروح الإنسانية التي يخلفها، ثم يأتي الوعي والحل والمقاومة لكل أشكال العنف في القصة الأخيرة. فتصبح القصص هكذا أجزاءً مكملّة لبنية المعنى الكلية، وتكتسب عمقًا ودلالة أكبر عند قراءتها في سياق المتتالية؛ فقصة "كلّوش" تكتمل رمزيًا وتُفهم بشكل أفضل في

ضوء قصة "التركة"؛ التي تعيد كتابة نهاية قصة المجموعة، فبينما "كُلُّوش" تمثل الأنثى الضحية والنموذج التأسيسي الذي تكررت أشكاله طوال المجموعة فإن "جورية" تستخدم الوعي والقانون لتغيير مصيرها، وقصة "الأفندي دال نقطة" التي تجسّد الفساد والاستبداد تفهم أكثر وتكتسب دلالة أعمق عند قراءة قصة "موت أم"، إذ تتحوّل القصة الثانية من مجرد مأساة عائلية إلى نتيجة حتمية للقصة الأولى. القصتان مستقلتان، لكن إحداهما تفسر أسباب الأخرى، فتصبحان علاقة سبب ونتيجة في الوعي الجمعي للمتناهية.

إنّ الدلالة التراكمية في القراءة العمودية للقصص لا تلغي المعاني الفردية لها عند قراءتها أفقيًا، بل تبني فوقها بنية من الدلالات، فكل قصة يمكن قراءتها مرتين: مرة في حدودها ومرة في شبكة علاقاتها، ليصبح المعنى تفاعليًا والزمن السردي دائريًا حيث تعدينا نهاية المجموعة لبدائها بوعي جديد، وهذه الآلية تحقق ما نصّت عليه نظرية لوشر التي ترى أنّ قوة المتناهية تكمن في القدرة على خلق وحدة لا تلغي استقلالية الأجزاء، بل تثريها وتضفي عليها أبعادًا جديدة لم تكن واضحة في القراءة المنفردة، "إنّ وضعية القصة القصيرة - بوصفها جزءاً دالاً من كل متطور - لا تدمر استقلاليتها، وإنما هي توسع من وظيفتها ودلالاتها داخل كتاب مفتوح"^(٤٥).

٢- آليات تحقيق الوحدة العضوية:

تذوب قصص المجموعة المستقلة في بنية أقرب إلى السرد الروائي المتكامل فالخيوط السردية الخفية الذي يربطها تشكل مجموعة من الآليات بحسب لوشر منها:

أ- **التكرار مع النمو:** يرى لوشر أنّ تكرار الرموز والموتيفات الرئيسية عبر القصص مع نمو دلالاتها وتطورها بما يضيف دلالات جديدة في كل مرة من أبرز تجليات شكل المتناهية القصصية في أية مجموعة قصصية^(٤٦)، فما يوحد قصص المجموعة "هو شبكة من الموتيفات والرموز المنسوجة والمتكررة على نحو مطرد... تقيم توازناً شبه كامل بين المطالب المتصارعة للقصة المستقلة من ناحية، والسرد المتصل من ناحية أخرى"^(٤٧)، وفي مجموعة كُلُّوش تتكرر بعض الرموز تكراراً يسهم في تطوير المعنى وإبراز الدلالة الكلية، فرمز "الصوت" يعبر في البداية عن حالة فردية صرخات فرخندة مثلاً تعبر عن الاحتجاج الأنثوي ضد القمع والجهل، وزغاريد كُلُّوش تعبر عن الفرح والعنفوان والمقاومة، ثم يتسع ليعبر عن معاناة جماعية، فنداء الهامة "اسقوني"

هو عطش رمزي يعبر عن صوت ضمير الجماعة الذي ينادي بالعدالة، وصوت رنين الجرس والهاتف المتكرر في دندنة الأرض يعبر عن الوعي الداخلي الجماعي بألم الانتظار.

وتظهر "النخلة" أيضًا بوصفها رمزًا تزداد دلالاته عمقًا مع تقدم القصة لتعكس صورة معقدة للعراق نتيجة العنف والفساد، ففي القصة الأولى تصف الساردة باقة الورد نفسها بنخلة قادمة من بلاد الديموسواد، تقول في زيارة لها إلى جمعة اللامي الشخصية المحورية والفنان المثقف والأب الروحي الذي يربط القصة داخل الحكاية، وهو يرقد في منفاه بمستشفى الشارقة للعلاج، متحدياً البلبل الهندي رجل الاستعلامات ورمز السلطة الرقابية والذكورية المتغولة: "تسير باقة الورد، تعرف طريقها، لها ساقان من جذع نخلة... نخلة قادمة من بلاد الديموسواد..."^(٤٨)، فالنخلة هنا ترمز للصمود والعطاء والمنفى، هي نخلة قادمة من بلاد السواد التي تمثل الهوية العراقية، ولكن الحاق البائدة "ديمو" فيه إشارة ساخرة إلى النظام السياسي العراقي الذي يتغلف بالديمقراطية ليشيع المزيد من الفوضى والقسوة، ف "demos" تعود للجذر اليوناني الذي يعني الشعب أو العامة، وهو أساس كلمات مثل "ديمقراطية" (حكم الشعب)^(٤٩)؛ فهي الشخصية القادمة من وطن معذب فقد جماله إلى مكان العلاج والغربة، أما النخلة في قصة "كُلُّوش" فترمز إلى الارتباط الحي بالأرض والخصوبة والأمومة والصمود ومصدر الخير والجمال لقرية كُلُّوش، التي تعتاش منها ومن سعفها، حتى اشتهروا بصناعة المكناس، فورثت كُلُّوش عن جدتها صناعتها، وكانت وسيلتها لتنظيف القرية. وفي قصة "أم الحارث" ترمز النخلة للتاريخ الشخصي والذاكرة الفردية، فابنتها المدفونة تحتها تجعل من النخلة امتدادًا لجسدها وحياتها، وهنا يكمن سر اهتمامها بها وارتباطها الروحي والوجداني، فهي الأمان والوطن والذاكرة الحية الشاهدة على مأساتها ورمز الجذور والهوية، وقطعها يعني اقتلاع الجذور وموت الذاكرة، وظهور النخلة في قصة "دندنة الأرض" يرمز إلى الأنين الجماعي، فهي شاهدة على معاناة الانتظار لشخصيات التي تسكن تلك البناية، وهم ينتظرون رنين الجرس أو الهاتف "وبعض الرنين إقبال، وبعضه ادبار أبدي... خارج البناية نخلة مائلة بلا رأس، بلا سعف"^(٥٠)، فحال النخلة يعكس حال الأرض التي فقدت هويتها وعطاءها وحال الإنسان المهشم، فالنخلة هنا ترمز إلى الاحتضار والانكسار النهائي بعد سلسلة الخسائر التي خلفها العنف، فليس وجود النخلة المقطوعة في دندنة الأرض مصادفة بل نتيجة حتمية للتدهور المتسلسل الذي صورته القصة السابقة .

ونجد أيضًا "المرأة" التي تتكرر بأكثر من حكاية في المجموعة، لتعكس مراحل الانهيار والوعي، ففي قصة "حيوانات الوجوه" تظهر المرأة مكسورة لا تستطيع الرواية رؤية وجهها فيها وعندما تخرج للبحث عن مرآة تجد في سوق المرايا مجتمعًا بوجوه حيوانات، فعدم قدرة المرأة الى عكس الصورة الحقيقية يعني عدم القدرة على رؤية الذات، ومن ثم يرمز إلى انكسار الهوية الفردية والجماعية، وتظهر في قصة "الأفندي دال نقطة" مشوّهة أيضًا فهي كروية تُضخّم الذات؛ فالأفندي يستخدم مرآة تضخم صورته الهشة المزيفة ليبدو عظيمًا^(٥١)، فتتحول المرأة إلى أداة للوهم والسلطة، تعتمدها السلطة الفاسدة لتشوّه الحقائق وتعيد خلق واقع يعزز هيمنتها. وفي قصة "ركلة قدم" تظهر المرأة حيث تتخذها الرواية شاهدًا ماديًا على وجود كدمات الركلات، عندما تقول: "لمحتها في المرأة!"، ثم تحملها معها في مغامرتها الأخيرة نهاية القصة عندما تقرر الخروج لتتنظر من خلالها إلى خلفها^(٥٢)، هي محاولة يائسة للسيطرة على الذات، وفهم العالم الذي يطاردها، إلا أنّ حنين الرواية في النهاية للرحم الذي يرمز للوطن والأمان هو نفي ضمني لضرورة هذه المرأة، بوصفها شاهدًا وحيدًا على الألم، وضرورة قاسية لرؤية الذات المجروحة، حيث لا حاجة للمرأة هناك لتوحد الذات مع الوجود.

فرمز المرأة يتطور بشكل محكم في رحلة تراكمية للدلالة على أزمة فقدان الهوية والتشويه السياسي وصولًا إلى الحنين للذات الحقيقية؛ ففقدان الهوية الحقيقية يؤدي إلى سيطرة الوهم والسلطة، مما يدفع الفرد إلى العزلة والبحث المؤلم عن بقايا ذاته في انعكاس مشوّه.

ب- التقنيات السردية وبناء العالم: وتأتي الوحدة العضوية في مجموعة كُلوّش أيضًا من النسيج التقني المعتمد، فالتقنيات السردية في هذه المجموعة تتحول إلى آليات بنائية تؤكد ترابط الحكايات ونموها، لبناء معنى كلي موحد ومن هذه التقنيات:

١- الصوت السردية: الصوت السردية في المتتالية القصصية لا يكون مجرد أداة لنقل الأحداث، بل العصب الرابط لأجزاء الكائن الأدبي الواحد، وقد عدّ لوشر الرواة المشتركين من أكثر الأدوات عضوية في المتتالية القصصية^(٥٣).

لا يروي الحدث في قصص المجموعة راوٍ واحد مسيطر، بل اعتمدت الكاتبة أصواتًا سردية متعددة في قصصها؛ لتشكل وعيًا جمعيًا يعكس البناء المركب للواقع، فالراوي العليم وغالبًا ما يكون صوت الكاتبة الواعي

النقدي المنقّف يرسم الخطوط الكبرى لمأساة العنف، من خلال تعليقاته السياسية والاجتماعية، والراوي المشارك الغالب على بنية السرد ينقل الوجد الفردي المباشر بضمير الأنا عن طريق الحوار أو تيار الوعي، الذي يربط العنف الخارجي بالصدمة الداخلية ومن ثم يكشف البنية النفسية المضطربة للشخصيات، وقد يكون الراوي بشرياً أو مجسداً رمزياً (غير بشري) كصوت الذبابة أو الأرض أو الهامة أو البلبل. فلا تستقر المجموعة على صوت واحد، بل تتناوب الأصوات على مستوى القصة الواحدة، لتخلق إيقاعاً حيويًا يمنع الجمود ويحاكي حركة الحياة ذاتها التي تتداخل فيها الأصوات والمستويات، ومن جهة أخرى فإن هذه الأصوات تكمل بعضها البعض؛ فالراوي العليم يرصد ويفسر ويخلق الوحدة النقدية والفكرية الكبرى ويربط بين الحكايات والأجيال ليظهر تكرر المأساة، والراوي المشارك الذي يجعل القارئ يعيش المعاناة من الداخل يعمق الإحساس بالبعد الإنساني والإحساس بواقعية المعاناة، فيقدم تنوعاً سردياً داخل إطار الراوي العليم الموحد، ويظهر تأثير الأحداث على الأفراد من خلال زوايا نظر حميمة ومباشرة، وتيار الوعي يضيف عمقاً نفسياً يكمل الصورة التي يرسمها الراوي العليم. ومن ثم فإن هذا التنقل والتناوب بين الأصوات يخلق نسيجاً سردياً غنياً ومتكاملاً، ويمنح المتتالية عمقاً إنسانياً واتساعاً تاريخياً في الوقت نفسه.

ففي قصة "كُلُّوش" نطالع القصة بوصف القرية وولادة البطلة بصوت الراوي العليم، ثم ننتقل لنرى العالم بصوت الراوي المشارك غير البشري (الذبابة الملكية)، التي تروي بقية الأحداث بضمير الأنا المحدود، بوصفها ذبابة تعيش في القرية، ولا تعرف ما يجري في عقول البشر بالتفصيل. وفي قصة "حيوانات الوجوه" فإن الراوي العليم هو الصوت السردي المهيمن، حيث يصف مشهد تحوّل وجوه البشر الاستثنائي في السوق، وتحدث نقطة التداخل مع صوت الراوية المشاركة عندما تسرد مشاعرها وتصف مواجهتها الخاصة للواقع وتعبّر عن دهشتها ومحدودية معرفتها، تقول: "ما حكايتي لهذا اليوم؟ أتراني أعيش جوف أسطورة...لست أحب القطط، فهي غدارة خبيثة ملعونة"^(٥٤)، وفي "الأفندي دال نقطة" فإن صوت الراوية العليمة يأتي من سردها لحكاية الأفندي الساخرة بضمير الغائب، فتعلق على غبائه ونرجسيته، وتحدث نقطة التداخل عندما تُدرج مقاطع بصوت الأم الراوي المشارك (المرأة الشعبية)، التي تحكي لابنتها تاريخ العائلة بضمير المتكلم برواية شفوية تكثف الزمن وتقدم خلفية تاريخية ووثائقية وتخلق تضاداً بين حكمتها وغباء الأفندي^(٥٥).

وفي قصة "ركلة قدم" فإن صوت الراوية المشارك بضمير الأنا هو المهيمن، عندما تروي امرأة معاناتها مع أقدام تركلها تخرج من باطن الأرض بطريقة تيار الوعي، وتحدث نقطة التداخل مع صوت الراوي العليم الذي يظهر من خلال أوصافه الفلسفية والتأملية، التي تتجاوز معرفة الراوي المباشرة كوصفه للأرض: "أتكون الأرض أمًا حبلَى؟! الأرض حبلَى! يا لها من فكرة ويا له من حمل زمنه عمري، فكرته عجيبة، صورته خفية، مآله مجهول، وبين طيات العجب، الخفاء والمآل، بين كل هذا تواري الأرض جنينها، تُرى متى ستجيب؟ لأرتاح من ركلات جنينها..."^(٥٦)، فيحوّل المعاناة الفردية إلى رمز وجودي أوسع للحياة والعنف؛ فالركل ليس مجرد متاعب الحياة اليومية، بل قدرًا إنسانيًا مرتبطًا بالولادة والأرض.

وفي قصة "دندنة الأرض" فإن صوت السارد العليم الوصفي هو السائد، حين يصف المشفى والأرض الدائنة، وتحدث نقطة التداخل عندما ينقل حوارًا داخليًا مباشرًا (منولوجًا) للراوي المشارك لصوت الأب وهو يعبر عن انتظاره لابنه بكلماته ووجعه الخاص فيكسر التجريد ويجعل الوجد الإنساني والصوت الشخصي مترافقان في وصف الكارثة^(٥٧).

وفي قصة "موت أم" فإن الراوي العليم المراقب هو الراوي المهيمن، حيث يرصد المشهد العام في السوق والطفل سجاد فيه، ويحدث التداخل عندما تدرج مقاطع مباشرة من حوار الطفل سجاد الداخلية والخارجية بكلمات بسيطة، تصف شعوره وتعكس براءته المؤثرة مثل قوله عندما سألته الراوية عن أمه، فقال: "ماتت أمي قبل عشرة أيام... فقال لي أبي: أمك ماتت... لم يسمح لنا بتقبيلها قبل أن يأخذوها، قال أصبحت نجسة لا يجوز لمسها...بدأ يبكي ويقسم: والله العظيم أمي نظيفة، لماذا قال أبي إنها نجسة؟!"^(٥٨) لخلق إحساس صادم بالفرق بين براءة الطفل ووحشية العالم الذي يصفه الراوي العليم.

وهكذا مع بقية القصص حيث لا تستقر على صوت واحد، بل تخلق نسيجًا سرديًا مهجّنًا، تتداخل فيه الأصوات والأدوار وتختلط لبناء استراتيجية مركزية تخدم أغراض المتتالية على مستويات متعددة ومتداخلة: منها لخلق حقيقية مركبة من منظورات مختلفة تصوّر حقيقة الواقع في العراق، الذي لا يمكن اختزله بصوت السلطة (الصوت العليم)، ولا في صوت الضحية (الصوت المشارك المتألم) بل في حوارهما وتداخلهما، ولمزج العام بالخاص فالمأساة السياسية / التاريخية تحتاج إلى راوٍ عليم لرصدها، والوجد الإنساني الفردي الملموس يحتاج

إلى صوت مشارك لنقلهما مما يمنح المأساة قوتها وعمقها، ولمنع الجمود فالانتقال بين الأصوات يخلق ديناميكية وتوترًا معرفيًا يدفع القارئ ليشارك في بناء المعنى من خلال رصد شظايا الرؤى بنفسه.

إنّ القوة الكامنة في متتالية "كُلُّوش" تنبع من قدرتها على تدوير الحدود بين أنواع الرؤية، لتكون رؤية مركبة بصيرة تستطيع أن تُمسك بتفاصيل المعاناة الشخصية وتعقيدات تاريخ البلد في آن واحد، وهو تجسيد عميق لمفهوم "الوحدة العضوية" في أرقى حالاته.

٢- الانزياح السينمائي والسريالي الفنتازي: إنّ جوهر هذا الانزياح يقوم على "إلغاء حدود الهوة

الفاصلة بين ما هو واقعي، وما هو غرائبي والإمساك بمنطق افتراضي لا يقطع الصلة بالواقع منه، ولا يؤسس له عالماً يمكن الاهتداء إليه بالمنطق والسيرورة التقليدية"^(٥٩). وتكمن أهميته فيما يثيره من خلخلة التفكير العقلاني لدى المتلقي وزعزعته وإحداث حالة من التردد والحيرة يطال الفضاء والزمن والشخوص، وأسئلة وجودية تسعى لأن تتحرر من كل البنيات كما يرى تودوروف^(٦٠)، لكشف عورات الواقع المعيش بأبعاده المختلفة، فهي طريقة تفسيرية للرغبات الواعية واللاواعية في عرض المكبوت من نقد المجتمع أو الوضع السياسي أو تسجيل صرخة احتجاج على السلطة، وكلما نجح الكاتب في إقناع المتلقي ليعيش مع الأحداث والشخصيات ويتفاعل معها بوصفها حقيقة تفصله عن واقعه ويعيش التخيل لحظة التلقي كلما اثبت موهبته^(٦١).

تتخطى الكاتبة منطق السرد الواقعي المباشر في هذه المجموعة لبناء لغة مجازية رمزية صادمة، تربط أجزاء المأساة في كيان فني موحد متماسك، يكشف الحقائق النفسية والاجتماعية الناتجة عن العنف بطريقة أكثر عمقاً، يقول د. نجم عبد الله: "من الصفحات الأولى، من مجموعة رغد السهيل القصصية "كُلُّوش"، ينفث علينا عالم يجمع ما بين الفنتازيا أو الخيال الجامح والواقع. فمع ما نلمحه من ميل مهيمن وواضح للقاصّة إلى الفنتازيا تحديداً أو ما يقترب منها، فإنها لا تغادر الواقع ليحضر، حقيقةً أو دلالة... فقصص رغد السهيل حتى حين تجنح كلياً - وكثيراً ما تفعل ذلك - نحو الخيال الحر أو الجامح والفنتازيا وربما السريالية واللامعقول والتغريب، فإنها غالباً ما تقنعنا، بمسحة الواقعي، بالحدث وببطله أو شخصياته، وضمن ذلك تتحقق الألفة مع موضوعاتها وعوالمها وأحداثها، والأهم شخصياتها. ولذا ليس غريباً أن نجد غالبية الأحداث تصطبغ بالمحلية وبالشخصيات ذوات الصبغة البغدادية أو العراقية"^(٦٢).

فمن خلال خلط الأزمنة والأمكنة ودمج مستويات متعددة للواقع (الواقعي والأسطوري والمجازي) وإدخال عنصر الحلم والكابوس، واستخدام الصور البصرية القوية التي تحمل دلالات متراكمة تتجاوز الوصف اللفظي (المتأثر بلغة السينما) تمكنت الكاتبة من خلق نسيج ضام في جسد المتتالية العضوي حوّل العراق، من فضاء جغرافي إلى كيان أسطوري يعجّ بالمتناقضات الداخلية؛ فضاء كابوسي تنوب فيه الحدود بين الخيال والواقع وبين الحيوان والإنسان وبين الموت والحياة.

إلا أنّ إعادة تشكيل الواقع بلغة الخيال عبر الانزياح الفنتازي ليست مجرد تقنية تضيء طابعاً جمالياً بل نسيج رابط للقصاص المتفرقة لتوحيد لغة النقد الرمزية في المجموعة، فتحوّل وجوه البشر إلى وجوه حيوانية تكشف عن الجوهر الأخلاقي للمجتمع. هذه التحولات في صور البشر التي تذكرنا كما يقول د. نجم عبد الله بالسريرية في الفن التشكيلي^(٦٣)، هي استعارة مرئية عن الجوهر الأخلاقي المتحلل للمجتمع وتوحش العلاقات الاجتماعية فيه، فالصورة تشبه مشهداً سينمائياً ساكناً مخيفاً، لكنه يتحدث عن حركة داخلية للانحطاط. أو تجسيد الصوت غير البشري وتفكيك الثابت البيولوجية، فتحول الذبابة الملكية أو الحيوانات أو الأرض نفسها إلى راوٍ عليم أو مشارك يكسر رتبة الصوت البشري ويدخل عنصر الانزياح السريالي ويقدم نقداً اجتماعياً وسياسياً حاداً وغير مباشر من منظور مغاير وغير مألوف يسمح بنقد الواقع البشري من خارج دائرته. أو تحويل الحالات النفسية إلى صور مادية، كتجسيد الخوف والملاحقة في "ركلة القدم" بهيئة "أقدام تخرج من الأرض" لتلاحق وتركل الراوية باستمرار لتجعلها تركض وبعد أن تقرر عدم الخروج تشتاق للمغامرة، فتخرج وإذا بها تتفاجأ بتحول القدم إلى أقدام. فكرة غير عادية تصبح استعارةً جامعةً للقهر الوجودي المستمر، التي تتردد أصدائها في قصص الملاحقة والموت الأخرى.

كما تعيد عبر الانزياح السينمائي ترميز الواقع والبأس الدلالات المألوفة للأشياء والمفاهيم دلالات جديدة مأساوية من خلال الاستعارة المباشرة كما في قصة "موء عاشق" عندما تتعامل الراوية مع الواقع الذي تراه من خلال النافذة كأنه فيلم (بطله فريد شوقي وتحية كاريوكا)، فتقلب الشخصية التي تعتدي على زوجها لتصبح تحية كاريوكا ثم يصبح زوجها الذي رمته من أعلى البناية فريد شوقي.

لقد نجحت الكاتبة في جعل هذا النوع من الانزياح أداة ربط عضوية تجاوزت به السرد الواقعي المباشر لبناء لغة رمزية موحدة عبر الصور المكثفة والمجاز الصادم، كانت أقدر على الإمساك بجوهر المأساة العراقية وربط أجزائها في كيان فني موحد له قوانينه الدلالية والبصرية الخاصة.

٣- التناص: يقول لوشر في معرض حديثه عن آليات تماسك النص ذي البنية المتوترة كالقصة القصيرة: "في متواليه القصة القصيرة التي تملك الوحدة العضوية والتكنيكية معاً، لا بد أن تستوعب القصص تدريجياً وتتنبه لتقدمها وتناصها المحتمل".^(٦٤)، إذ يرى أن للتناص دوراً في بناء الوحدة العضوية والفنية للمتتالية، وهو إذ يرى ذلك فإنه لا يتحدث عن التناص الخارجي فقط الذي يستدعي فيه الكاتب نصوصاً خارجية لتحقيق الترابط والانسجام، وبناء وحدة موضوعية ونفسية عميقة، وخلق الحس التاريخي الذي يجمع الماضي بالحاضر، بل يتحدث أيضاً عن التناص الداخلي بوصفه آلية بنائية داخلية وعنصر واع ومخطط له لبناء العمل القصصي وليس مجرد حدث عرضي؛ أي القصص في ميدان المتتالية تشير إلى بعضها البعض بشكل مباشر أو غير مباشر وتتداخل بشكل تفاعلي، مما يخلق حواراً داخلياً يربط الأزمنة والأماكن والأشخاص.

فكل قصة تضيف شيئاً لفهمنا للقصص الأخرى مما يخلق استمرارية متنامية للفهم والمعنى، فاستدعاء رمزاً أسطورياً أو شخصية معروفة أو قولة معروفة في وقت مُحدّد من المتتالية له وظيفة في تسلسل الأحداث أو في تصعيد المعنى؛ فمثلاً استحضار صورة الطائر الأسطوري (طائر الموتى المطالب بالثأر) في قصة "هامة الحي تدارك" بعد ظهور صورة طائر البلبل الهندي في القصة الأولى "حديقة جمعة اللامي" يجعل القارئ يعيد تفسير صور الطائر والضحايا السابقة على ضوء هذه الأسطورة، كما أنه يجعل المأساة أكثر إيلاماً وشمولية إذ يحولها من حالة قمع فردية إلى مأساة جماعية؛ فنداء الكائن الأسطوري "الهامة" فوق البناية بصوت ضحايا التفجير المجهولين إنما هو ربط مأساتهم الحديثة بالذاكرة التراثية عن المظلومية والقصاص. وبذلك تصبح "الهامة" رمزاً جامعاً لكل صوت ضائع مظلوم ينادي من تحت الأنقاض في قصص المجموعة كلها؛ فلا تقتصر دلالة "الهامة" على القصة نفسها التي تتنبه لتناصها مع شخصية "الهامة" الأسطورية، لتحولها من مجرد خرافة إلى استعارة قوية عن ضمير الأمة الميت الذي لا يزال ينادي لتثري مضمونها فحسب، بل وتمنح موضوع المتتالية بأكملها عمقاً تاريخياً في الوقت ذاته.

ثم يتحدث لوشر عن الوعي الذاتي للنص "القصص تنتبه لتقدمها" ففي المتتالية المترابطة لا يوجد عشوائية في الترتيب، بل تترك القصص موقعها من التقدم الزمني أو الموضوعي للعمل ككل. وردت إشارة إلى الأرض واستدعاء لصورتها في أكثر من قصة على نحو في سياق تطور دلالي يخدم التراكم الدلالي للمعنى العام فضلاً عن الرموز التي تم ذكرها؛ ففي القصة الأولى تظهر الأرض بصورة الوطن والأصل (الأمومة)، فحفنة من ترابه أعلى جوهرة^(٦٥) لتجسيد حنين المنفي وارتباطه الحميمي بالوطن، وفي قصة "ركلة قدم" تأخذ الأرض من الأمومة صورتها البيولوجية فقط لتتحول إلى رحم يحبل بالعنف والملاحقة إذ يخرج من جوفها جنيناً عنيفاً يطارد الراوية، أي أنّ الوطن يلد أشباحاً وليس أمًا حنونة^(٦٦)، وفي قصة "دندنة الأرض" الأرض تصدر أنيناً داخلياً ودندنة حزينة لتعكس صوت الحزن والانتظار والوجع المستمر والذاكرة المتألّمة^(٦٧)؛ فالأرض تتحول من رمز للهوية إلى كيان حيوي يلد العنف ثم يئن من الألم في تطور تراكمي يعكس تصوراً مركباً للوطن بوصفها مصدرًا للحب والألم في الوقت ذاته، كما أنه تقدم متعمد وواع من الأمومة للخصوبة والقبر يعمق الوحدة العضوية للسلسلة ككل.

فالتناص داخلياً كان أم خارجياً ليس مجرد استدعاء أو اقتباس جامد، بقدر ما هو علاقة ديناميكية تُبنى مع النصوص السابقة (داخل المتتالية) والنص الجديد (أي داخل القصة نفسها) بناءً "واعياً" بإمكانية حوار مع نصوص أخرى، لتُستدعى في اللحظة المناسبة تعميماً لمعناه هو ومعنى المتتالية ككل.

٤- التوالد الحكائي: تعد تقنية التوالد الحكائي آلية ربط عضوية فعّالة، فكل قصة تلد القصة اللاحقة لها عبر وضع إشارة نصية في نهايتها تحمل عنوان القصة اللاحقة أو تشير إلى محورها المركز، وقد التزمت الكاتبة ذلك بدقة عبر المجموعة كلها، وهو أسلوب يحاكي بنائية حكايات ألف ليلة وليلة حيث تحيل نهاية حكاية إلى بداية الحكاية اللاحقة⁽⁶⁸⁾، مما يجعل من النصوص "حالة متصلة، كونها تشير إشارة ومضية مشعة داخل النص إلى النص اللاحق وتثبيت عنوانه الرئيسي"^(٦٩).

ففي نهاية القصة الأولى "حديقة جمعة اللامي" تستدعي الراوية "باقة الورد" الطفلة فرخندة وتقول لها: "تعالى معي لأحكي لك حكاية كُلوّش"⁽⁷⁰⁾. لتليها قصة كُلوّش، وفي نهاية قصة كُلوّش تقول القاصة للذبابة: "اسمعي أرى حيواناً آخر على وجهك؟"^(٧١). لتبدأ القصة اللاحقة بعنوان "حيوانات الوجو" ..

وهكذا وعلى الرغم من اختلاف طبيعة الارتباط بين القصص عن النموذج التراثي المتمثل بألف ليلة وليلة وقصص كليلية ودمنة التي تعتمد قصة أصل أو إيطارية واحدة تجمع الحكايات الفردية المتفرعة وتبرر سردها عبر ما يسمى بـ"التفريع الحكائي"^(٢٢)؛ ذلك أنّ كُلوّش تثبت استقلال قصصها واكتمال بناء أحداثها وشخصياتها، وانفصال مجريات سردها عن القصة السابقة واللاحقة إلا أنّ القصص تستطف إلى بعضها للكشف عن معاناة المرأة وأفراد المجتمع العراقي من نتائج العنف والفساد، فاعتمدت بذلك الاستمرارية الشعورية والفكرية لا الحكائية التقليدية لتصور الواقع العراقي المتشظي بعد عام ٢٠٠٣، فالترابط الشكلي هذا ما هو إلا محاولة لإيجاد نسق فني لفهم هذه الفوضى وربط تمثلاتها المتعددة (السياسية والاجتماعية والنفسية) في رؤية فنية واحدة متماسكة.

إذ عززت الكاتبة بالتوالد السردى - عبر بذور زرعها نهاية كل قصة تنطوي على عنوان القصة اللاحقة - الثيمة المركزية التي تصور المعاناة وتكرارها كل مرة من جانب في دورة لا تنتهي، فكل قصة تلد أخرى وكل معاناة فردية مثل معاناة فرخندة وسليمة في القصة الأولى تلد وتكرر معاناة أخرى في سياق مختلف تقدم وجهًا مختلفًا للمأساة نفسها، فبينما تكشف "كُلوّش" و"التركة" أشكال الاضطهاد الاجتماعي والمادي التقليدية، تكشف "حيوانات الوجوه" و"هامة الحي تدارك" التحولات النفسية والروحية للفرد في المدينة تحت وطأة العنف، لتأتي بعدها قصة "الأفندي دال نقطة" توضح المسبب الرئيس لكل ذلك وهو فساد الآلية السياسية، كما لا يمكن فهم صدمة الفقد والانتظار اليومية في "دندنة الأرض" من دون رؤية خلفية العنف اليومي في قصة "اللعبة" أو "اغتيال حقيبة". وبالطريقة نفسها تكتسب المقاومة الصامتة لأم الحارث في قصة "نخلة أم الحارث" من خلال تعلقها الروحي بنخلتها معنى أعمق عند مقارنتها بالصمود الصارخ لشخصية فرخندة في "حديقة جمعة اللامي". فكل قصة تملأ فراغًا في الصورة الكلية لانهايار الواقع العراقي.

وبذلك فإن الربط الشكلي الذي فرضته الكاتبة يخلق نسيجًا جمعيًا يجبر القارئ على متابعة القصص بوصفها حلقات في سلسلة واحدة يكتمل بقراءتها التشخيص، وكان صوت الراوي العليم وهو غالبًا صوت الكاتبة الذي يحمل رؤية أنثوية ناقدة تتبع آليات القهر بكل أشكالها من خلال أصوات وشخصيات مختلفة (المرأة، الذبابة، الطفل، الأرض) هو الخيط المعنوي الذي يترابط مع التوالد الشكلي ليجمع هذا التنوع في الرؤية للمأساة بوجوهها المختلفة وتحقيق الوحدة العضوية النهائية للمجموعة.

٣- دور القارئ في بناء المعنى.

في المجاميع القصصية التي تتمتع ظاهرياً بنوع من الاستقلالية النصية وترتبط ضمناً بوشائج سردية متعددة بحسب لوشر فإن هذا النمط من الكتابة القصصية يتطلب مزيداً من تعاون القارئ ومشاركته غير المباشرة في عملية هندسة النص، وربط قصصه في لحمة تجعل منها كلاً موحداً تقترب من الرواية، يقول: "في متواليّة القصة القصيرة، ربما أكثر حتى مما في الرواية (التي هي أساساً لنظريات التلقي الجمالي لدى آيزر)، قد لا يعلن الفنان حتى عن القليل من الصورة الكلية، ويعتمد على قدرات القارئ على صنع النموذج، لكي يصوغ هو الارتباطات المتغيرة ويبني الاستمرارية النصية"^(٧٣).

فلوشر يعلن عن دور تفاعلي إيجابي للقارئ بوصفه بديلاً لمفهوم الوحدة التقليدي، حين يحيل المتتالية القصصية إلى فضاء تفاعلي تبني وحدته في ذهن القارئ، لذا فإن الأفضل في هذه الأنماط السردية "أن تقول ما لا يكفي من أن تقول ما يزيد على الحدة ... خلال هذا الاهتمام بالإيجاز لا بد أن يترك قدر معين من النشاط الذاتي للقارئ، الذي يشارك في العملية بأن يضع ما تركه المؤلف، ورغم أن هذا النشاط يساعد على تدعيم التركيز في تجربة القراءة، فإنه في نفس الوقت ينطوي -للحظة- على الوصول إلى ما هو خارج القصة نفسها"^(٧٤).

إن جوهر فن المتتالية القصصية في رأيه يكمن في قدرتها على تحويل القارئ من متلق سلبي إلى قارئ إيجابي متعاون في بناء المعنى وشريك فعلي في الإبداع، وقوة وحدتها العضوية لا تُعطى سلقاً في النص بل تبني وتكتشف من خلال عملية القراءة التفاعلية، إذ "تقول ما لا يكفي" لتترك مساحة للتأويل، وإن "عدم الاكتمال" المتعمد هذا يفرض نشاطاً ذاتياً للقارئ ليصبح دوره "أن يضع ما تركه المؤلف"، وهو - أي هذا النشاط - في الوقت الذي يساعد على تدعيم التركيز حيث يشغل القارئ بمليء الفجوات السردية بين القصص المستقلة، وبناء الاستمرارية المنطقية أو العاطفية التي تربطها، وربطها وتأويل العلاقات بينها وإدراك موتيفاتها المتكررة. فهو ينطوي على الوصول إلى ما هو خارج القصة نفسها أي إلى الخبرة الذاتية للقارئ ومعارفه لتشديد المعنى وإكماله.

ولو طبقنا كلام لوشر على مجموعة كُلوّش سنجدتها نموذجًا عمليًا لأفكاره، فمبدأ عدم الاكتمال الذي يجعل من المجموعة نصًا مفتوحًا على التأويل متحقق فيها؛ فالقصص مجتمعة تروي حكاية العراق مع العنف من كل الجوانب ما لا تستطيع أن تحتويه كل قصة منفردة، والقارئ يملأ الفجوات من خلال رؤية وجهًا للمأساة ذاتها مختلفًا في كل منها (القهر السياسي، الاجتماعي، النفسي..)، فإحساس الذبابة بالغرابة في "كُلوّش" بعد أن هجرت قريتها، واغتراب الرجل الذي يهرب بحقيبه إلى باريس في "اغتيال حقيبة"، وضياح الطفل سجاد بالسوق والتسول بعد موت أمه في "موت أم"، تجعل القارئ يشعر أنّ القصص تتحدث عن جوهر واحد من المعاناة، عن واقع مفكك صار الإحساس بالغرابة والضياع فيه حالة وجودية سائدة نتيجة العنف. يعيشها الكائن في هذا البلد سواء أكان رجلاً أم حشرة أم طفلاً، وربطه مصير فرخندة بمصير سليمة ونادية مراد بالقصة ذاتها مع مصير النساء في بقية القصص يجعله يبني مفهومًا عن المرأة الضحية لكل أشكال العنف عبر العصور والجغرافية.

ومن خلال تفعيل دور التوالد الحكائي ينتقل القارئ من كونها إشارات شكلية إلى كونها إشارات دلالية عميقة، ويبحث عن الرابط الخفي بين القصص، فمن خلال وجود كلمة كُلوّش نهاية القصة الأولى، يجعله يربط الظلم الذي وقع على فرخندة في القصة الأولى بالظلم المجتمعي الذي وقع على كُلوّش في القصة الثانية، ومن خلال وجود عنوان القصة الثالثة نهاية القصة الثانية، تجعل القارئ يبحث عن العلاقة الرابطة بين عبارة الختام عن حيوانات على وجه السيدة العجوز والقصة اللاحقة "حيوانات الوجوه"، ليجد أنّ فكرة تشوّه الإنسانية هي فكرة ممتدة، تربط بين التشوه الأخلاقي للمجتمع (استغلال النساء في بيع الحرز بالقصة الأولى "حديقة جمعة اللامي" إلى تسببه في نهاية كُلوّش في الثانية إلى التشوه الجسدي المجازي في الثالثة "حيوانات الوجوه").

وكذلك وجود عنوان الأفندي دال نقطة في نهاية القصة السابقة لحيوانات الوجوه عند محاولة الراوية – بعد أن اكتشفت أن ما رأته كان حلمًا – استيهام القارئ وهي تحاول أن تكتب قصة، فتقول: "ليست هذه القصة، إنما قصة الأفندي دال نقطة"^(٧٥). تجعل القارئ يبحث عن القاسم المشترك بين القصتين ويربط بين حكاية التشوه الرمزي للوجوه بقصة سياسية ساخرة، فالأولى تركز على تشوّه الأخلاق والعلاقات الإنسانية، والثانية تركز على قضية تشويه السياسة ومفاهيم الديمقراطية والوطنية، بشكل كاريكاتيري ساخر تجعل القارئ يشيد معنى التشويه بوصفه مرضًا أساسًا يصيب كل طبقات المجتمع بدءًا من العلاقات اليومية إلى قمة الهرم، وبعد قصة الأفندي تبدأ قصة اللعبة التي تتحدث عن تقطيع البيوت والتهجير التي يشار إلى عنوانها نهاية قصة الأفندي

عندما تُختم بالسخرية من خطابه في أثناء رقود العامل عقيل بالمشفى "وبعد رمضان يختم عيد الفطر السعيد، ويلعب الصغار في الأراجيح ثم تنتهي اللعبة!"^(٧٦).

ليبدأ القارئ بربط الخطاب السياسي الفارغ ولعبة الأطفال وتأويل المفارقة، فخطاب الأفندي الفارغ وسياساته الكارثية هي لعبة سياسية للسلطة (الأفندي) ومن ثم سبب مباشر للعبث بالمصائر والبيوت (اللعبة) فالاستمرارية تبنى عبر السببية النقدية.

ومن خلال نسج شبكة الرموز المتكررة التي تظهر مبتورة دون شرح في كل قصة وعبر متابعة تطورها وتأويله يكوّن القارئ الصورة المركبة التي تحدّث عنها لوشر، فالنخلة تبدأ برمز للحياة في قصة كُلوّش ثم رمز للذاكرة في قصة نخلة أم الحارث ثم رمز للموت في قصة دندنة الأرض لتجعل القارئ يبني قصة رمزية عن موت الهوية والجذور، ومن خلال تتبع الصور المتباينة لصورة الأرض/التربة، فهي مرة تعني الهوية والانتماء ومرة تعني مصدر للألم والملاحقة ومرة تعني شاهد على ألم ساكنيها تنن وتشاهد وتتألم، ليكوّن تصورًا مركبًا لصورة الوطن الذي يعجّ بالمتناقضات التي تشكل مأساته: فهو مصدر للانتهاء والهوية في الوقت ذاته مصدر العذاب والقسوة (الركل) وكائن ينن ويعاني ويشهد (الدندنة).

وهكذا تنجح الكاتبة في جعل عملية القراءة عملية بناء نشطة وجعل القارئ فاعلاً في فهم المعنى الكلي للمأساة العراقية، من خلال توظيف تأويله في جمع الروابط الخفية ونسجها ليتحقق بذلك الهدف الأعمق للمتتالية وهو جعل القارئ شريكًا إبداعيًا في إدراك تعقيد الواقع وتشابك مأساه.

الخاتمة

بعد الخوض في تحليل مجموعة كُلوّش لرغد السهيل بوصفها متتالية قصصية أثبتت الدراسة أنّ المجموعة حققت انزياحًا سرديًا عن الشكل التقليدي للمجموعة القصصية إلى متتالية قصصية، وقد بينت المقاربة التي تستند إلى رؤية روبرت لوشر بوصفها الأقدم والأعمق في التنظير لهذا الشكل السردي الجديد ما يأتي:

١- إن المجموعة تبني إطاراً عاماً محكماً يؤسسه الإهداء والمقدمة (العراق/الأنثى) ويتشعب على مدار ثلاث عشرة قصة لا يربطها تسلسل زمني خطي، بل تتربط القصص عبر بناء تراكمي دائري يشرح ثيمة العنف والفساد بالجسد العراقي، فيبدأ بالعنف المادي المباشر المُمارس على الروح والجسد العراقي، ثم يتتبع آثاره النفسية والوجودية العميقة لينتهي إلى إضاءة أخيرة عن إمكانية التحرر عبر الوعي والاستقلال والمقاومة. ويتحقق توازن كل قصة بين استقلالها (بشخصياتها المستقلة وحبكتها المكتملة "تقليدية ام متشظية") وتربطها العضوي الذي يغني معناها في السياق الكلي.

٢- تبين في المحور الثاني أنّ المجموعة تتربط عبر آليات عضوية جعلت منها متتالية متماسكة: كالأصوات السردية المتنوعة (بشرية وغير بشرية والراوي الكلي العليم) لا تشتت الرؤيا، بل تقدم زوايا متعددة لواقع واحد، والانزياح السينمائي والسريالي الفنتازي في بعض القصص حول الواقع المأسوي المثقل بالعنف والفساد إلى صور بصرية مكثفة، نافذة نجحت في الإمساك بجوهر المأساة وربط أجزائها في كيان فني موحد، والتناص بمستواه الداخلي والخارجي رسّخ المأساة في سياق إنساني أوسع، ثم يأتي التوالد الحكائي عبر الإحالات الداخلية ليشكل ربطاً شكلياً يتأزر مع الخيوط المعنوية الأخرى في توحيد رؤية المأساة بوجوهها المختلفة لتحقيق الوحدة العضوية النهائية للمجموعة.

٣- وقد أثبت المحور الثالث أنّ المجموعة تستدعي قارئاً إيجابياً نشطاً فاعلاً شريكاً في إنتاج المعنى، عليه ملء الفجوات بين القصص، وتتبع تحولات الرموز عبر مسارها التراكمي، واكتشاف العلاقات السببية الخفية ليتحقق بذلك الهدف الأعمق والجزء المهم في تكوين المتتالية وهو جعل القارئ شريكاً إبداعياً في إدراك تعقيد الواقع وتشابك مآسيه، وتحويل القراءة إلى فعل اكتشاف لا استهلاك ويصبح المعنى الكلي للمجموعة هو نتاج حوار وعي الكاتبة ووعي القارئ.

هوامش البحث

- (١) ينظر: نظرية السيرة الذاتية في الفكر الأدبي الحديث "مقال": الصادق العماري، مجلة المشكاة، الدار البيضاء، ع١١، سنة ١٩٨٩، ١٤.
- (٢) حركات السرد الروائي ومناخاته "في استراتيجيات التشكيل"، كمال الرياحي، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الاردن، ط١، ٢٠٠٥م، ٤٧.

(٣) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك، واوستن وارن، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٢م، ٣١٤.

* كاتبة عراقية من مواليد بغداد تجمع شخصيتها بين العلم والأدب؛ فهي عضو هيئة تدريسية في كلية العلوم في جامعة بغداد بتخصص علم الأحياء المجهرية/المناعة، وأيضاً هي قاصة وروائية وعضو في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، وكما صدرت لها أبحاث عدة في مجال تخصصها صدرت لها أيضاً وروايتان ومجاميع قصصية عدة منها مجموعتها القصصية "كُلُّوش" عام ٢٠١٧م، ينظر: رعد السهيل: تقسيم الأدب بناء على الجنس غبن للإبداع، حوار مع الكاتبة عبر منبر ضفة ثالثة الثقافي العربي، <https://off.to/fjwo>

(٤) جيل ما بعد ٢٠٠٣ في المشهد الشعري العراقي، عارف الساعدي "مقال"، ٢٠١٧، <https://off.to/kv0B>

(٥) ينظر: خطاب التجريب والرواية "رواية العراق نموذجاً"، د. حسين عيال، أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٦، ط١، ٤٥ ما بعدها.

(٦) هلال وسط البلد في .. (كُلُّوش) دراسة نقدية، يوسف عبود جويعد، جريدة الزمان ليوم ٨-١٠-٢٠١٧

<https://www.facebook.com/share/p/17gCf2qUMC/>

(٧) رعد السهيل والتنوع الأسلوبي، نهضة طه الكرطاني، ٢٠٢٢، <https://alsabaah.iq/63838-.html>

(٨) جماليات المتتالية القصصية "في مستوى النظر" لمننصر القفاش نموذجاً "بحث"، شيماء محمد علي محمد، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة، مج٢٣، ع١، يناير (٢٠٢٢)، ٧٤.

(٩) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د. ط. د. ت، مج١٤، مادة (تلا).

(١٠) المتتالية الحسابية هي مجموعة الأرقام التي تتزايد أو تتناقص بمقدار ثابت على التوالي، ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، دار عالم الكتب، الرياض، ط١، ٢٠٠٨، مادة (تلو)، ج١، ٣٠٠.

(١١) ينظر: القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة -، ترجمة وتقديم د. خيرى دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ٨٣، ١٠٣.

(١٢) المتواليات القصصية - الأصول والتجنيس والتمثلات - ، أ.د. ثائر العذاري، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٢٠م، ٦٠.

(١٣) المرأة والمسكوت عنه في رواية "الستات" لمصطفى نصر، بدر يوسف،

<https://www.facebook.com/share/p/15BdYzys1bx>

(١٤) القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة -، ٩٠.

(١٥) ينظر: م.ن

(١٦) ينظر: م. ن: ٩٩

(١٧) ينظر: م. ن: ٩٥، ٩٩.

(١٨) م. ن: ٨٩.

(١٩) م. ن

(٢٠) ينظر: م. ن: ٨٩-٩٠.

(٢١) ينظر: المتوالية أصلاً وتأسيساً في الشعر العربي (الشعر الجاهلي نموذجاً تطبيقياً) "بحث"، أ.م.د. كريم عجيل صاحي والباحثة لقاء رضا نفل، مجلة العلوم الأساسية، ٩٤، سنة ٢٠٢٢م-١٤٤٤هـ، ٤١؛ حيث ذكرت الباحثة مجموعة من الدراسات والبحوث العربية والعراقية في مجال المتوالية القصصية.

(٢٢) ينظر: مجموعة "غيمة عطر" بوصفها متوالية سردية، فاضل ثامر، ٢٠٢٠، <https://alsabaah.iq/20760-.html>

(٢٣) " المتوالية القصصية" جنساً أدبياً مستقلاً، فاضل ثامر ، [/https://mj-iq.com/blog-post_88-22](https://mj-iq.com/blog-post_88-22)

(٢٤) المتوالية القصصية - الأصول والتجنيس والتمثلات -، ١٠-١١.

(٢٥) ينظر: هامش الحرية في الممارسة الأدبية "مقال"، عبد النبي اصطيف، مجلة "فصول"، ج١، مج١٠، ع١، ربيع ١٩٩٢، ٤٩.

(٢٦) ينظر: جماليات المتوالية القصصية "في مستوى النظر" المنتصر القفاش نموذجاً "بحث"، ٧٦-٧٧.

(٢٧) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مج١٥، مادة (ولي).

(28) كُلولوش: ٥.

(٢٩) ينظر: م . ن : ٧.

(٣٠) م . ن : ٩.

(٣١) ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الانجلو المصرية، دط، دت، ١٧٩.

(32) كُلولوش: ١٥، إحدى شخصيات مجموعة "اليشن" القصصية لجمعة اللامي تستحضرها الكاتبة في حوار بين باقة الورد وجمعة اللامي.

(٣٣) ينظر: م . ن : ٢١-٣٨.

(٣٤) ينظر: م . ن : ٤١.

(٣٥) ينظر: م . ن : ٤٥-٥٦.

(٣٦) ينظر: م . ن : ٥٧-٦٢.

(٣٧) ينظر: م . ن : ٦٣-٦٨.

(٣٨) ينظر: م . ن : ٧٤.

(٣٩) ينظر: م . ن : ٧٥-٧٩.

(٤٠) م . ن : ٨٥.

(٤١) ينظر: م . ن : ٨٩-٩٥.

(٤٢) ينظر: م . ن : ٩٦-١٠٢.

(٤٣) ينظر: م . ن : ١٠٣-١٠٨.

(٤٤) ينظر: م . ن : ١١٣-١٢٦.

(٤٥) القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة - : ١٠٢.

(٤٦) ينظر: م . ن : ٩٠.

(٤٧) م . ن : ١٠٠.

- (٤٨) كُلوّش: ١٢
- (٤٩) ينظر: قاموس المعاني، قاموس عربي انكليزي، <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-en/demos>
- (٥٠) كُلوّش: ٩٣.
- (٥١) ينظر: م. ن: ٤٩.
- (٥٢) ينظر: م. ن: ٧٨-٧٩.
- (٥٣) ينظر: القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة -: ٩٠.
- (٥٤) كُلوّش: ٤٢-٤٣.
- (٥٥) ينظر: م. ن: ٤٧ وما بعدها.
- (٥٦) م. ن: ٧٨.
- (٥٧) ينظر: م. ن: ٨٩.
- (٥٨) م. ن: ١٠٠.
- (٥٩) الفتنازيا بوصفها كشفاً، بورخيس في ذاكرة شكسبير: عباس لطيف، مجلة الأديب الأسبوعية، بغداد، ع ١٦٦، ٢٠٠٠/٤/٧، ١٢.
- (٦٠) ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفيتان تودوروف، ت: صديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ٤٤.
- (٦١) ينظر: تقنيات التجريب في القصة العراقية القصيرة (١٩٩٠م - ٢٠١٠م)، د. عبد الرزاق جبار المدرس، دار المفكر، فرنسا، ط١، ٢٠٢٠م، ٣٨٤.
- (٦٢) بين الواقعي والفتنازي يتحقّق التلقّي، د. نجم عبد الله، جريدة الصباح، ٢٧/٥/٢٠١٩ - ٢٠١٩/٥/٢٧ - <https://alsabaah.iq/9332.html>.
- (٦٣) ينظر: م. ن.
- (٦٤) القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة -: ١٠٠.
- (٦٥) ينظر: كُلوّش: ١٨.
- (٦٦) ينظر: م. ن: ٧٥-٧٦.
- (٦٧) ينظر: م. ن: ٩٢.
- (68) ينظر: " كُلوّش" .. وتمثلات الأنثى الساردة، عبد علي حسن، الحزب الشيوعي العراقي، ٢٠١٧/١٢١١، <https://iraqicparchives.com/index.php/sections/literature/66196-2017-11-12-18-42-29>
- (٦٩) هلاهل وسط البلد في ... (كُلوّش) دراسة نقدية، يوسف عبود جويعد، جريدة الزمان، ٢٠١٨/١٠/٨، [/https://www.facebook.com/share/p/17gCf2qUMC](https://www.facebook.com/share/p/17gCf2qUMC)
- (70) كُلوّش: ١٩.
- (٧١) م. ن: ٣٨.
- (٧٢) ينظر: النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابة، محمد رجب النجار، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ط١، ١٩٩٦، ٢٥٩.

(٧٣) القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة - : ٩٣.

(٧٤) م . ن : ٩٢.

(٧٥) كُلوّش : ٤٤.

(٧٦) م . ن : ٥٦.

ثبت المصادر والمراجع

الكتب:

- تقنيات التجريب في القصة العراقية القصيرة (١٩٩٠م - ٢٠١٠م)، د. عبد الرازق جبار المدرس، دار المفكر، فرنسا، ط١، ٢٠٢٠م.
 - حركات السرد الروائي ومناخاته "في استراتيجيات التشكيل"، كمال الرياحي، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، الاردن، ط١، ٢٠٠٥م.
 - خطاب التجريب والرواية "رواية العراق نموذجاً"، د. حسين عيال، أمل الجديدة للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط١، ٢٠١٦.
 - فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الانجلو المصرية، دط، دت.
 - القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة -، ترجمة وتقديم د. خيري دومة، دار شقيقات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.
 - كُلوّش، رغد السهيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٧م .
 - لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، د. ط، د. ت، مج ١٤، ١٥، مادة (تلا) و (ولي).
 - المتواليات القصصية - الأصول والتجنيس والتمثلات - ، أ.د. ثائر العذاري، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٢٠م.
 - مدخل إلى الأدب العجائبي: تزفيتان تودوروف ، ت: صديق بوعلام ، مراجعة : محمد برادة، دار شقيقات، القاهرة ، ط١، ١٩٩٤.
 - معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، دار عالم الكتب، الرياض، ط١، ٢٠٠٨، ج١، مادة (تلو).
 - النثر العربي من الشفاهية إلى الكتابة، محمد رجب النجار، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ط١، ١٩٩٦.
 - نظرية الأدب، رينيه ويليك، واوستن وارن، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٢م.
 - نظرية السيرة الذاتية في الفكر الأدبي الحديث "مقال": الصادق العماري، مجلة المشكاة، الدار البيضاء، ع١١، سنة ١٩٨٩.
- ### البحوث والمقالات المنشورة
- جماليات المتواليات القصصية "في مستوى النظر" لمنتصر القفاش نموذجاً، شيماء محمد علي محمد، مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها)، كلية الألسن، جامعة عين شمس، القاهرة، مج ٢٣، ع ١٤، يناير (٢٠٢٢).
 - الفنتازيا بوصفها كشافاً، بورخيس في ذاكرة شكسبير: عباس لطيف، مجلة الأديب الأسبوعية، بغداد، ع١٦، ٧/٤/٢٠٠٠.
 - المتواليات أصلاً وتأسيساً في الشعر العربي (الشعر الجاهلي انموذجاً تطبيقياً)، أ.م.د. كريم عجيل صاحي والباحثة لقاء رضا نفل، مجلة العلوم الأساسية، ع٩، سنة ٢٠٢٢م-١٤٤٤هـ.
 - هامش الحرية في الممارسة الأدبية، عبد النبي اصطيف، مجلة "فصول"، ج١، مج ١٠، ع١٤، ربيع ١٩٩٢.

الانترنت:

- بين الواقعي والفتناري يتحقق التلقّي، د. نجم عبد الله، جريدة الصباح ، ٢٧/٥/٢٠١٩ <https://alsabaah.iq/9332-.html>
- جيل ما بعد ٢٠٠٣ في المشهد الشعري العراقي، عارف الساعدي "مقال"، ٢٠١٧، <https://off.to/kv0B>
- رغد السهيل: تقسيم الأدب بناء على الجنس غبن للإبداع، حوار مع الكاتبة عبر منبر ضفة ثالثة الثقافي العربي، <https://off.to/fjwo>
- رغد السهيل والتنوع الأسلوبي، نهضة طه الكرطاني، ٢٠٢٢، <https://alsabaah.iq/63838-.html>
- قاموس المعاني، قاموس عربي انكليزي، <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-en/demos>
- "كُلّوش" .. وتمثلات الأنثى الساردة، عبد علي حسن، الحزب الشيوعي العراقي ، ٢٠١٧/١٢١١ ، <https://iraqicparchives.com/index.php/sections/literature/66196-2017-11-12-18-42-29>
- "المتوالية القصصية " جنساً أدبياً مستقلاً، فاضل ثامر ، https://mj-iq.com/blog-post_88-22
- مجموعة "غيمة عطر" بوصفها متوالية سردية، فاضل ثامر، ٢٠٢٠، <https://alsabaah.iq/20760-.html>
- المرأة والمسكوت عنه في رواية "السنات" لمصطفى نصر، بدر يوسف، <https://www.facebook.com/share/p/15BdYzsz1bx>
- هلال وسط البلد في .. (كُلّوش) دراسة نقدية، يوسف عبود جويعد، جريدة الزمان ليوم ٨-١٠-٢٠١٧ ، <https://www.facebook.com/share/p/17gCf2qUMC> /

