جَمَاليّات القُبح في قصص (نعيم شريف)

م . د . عبدالعزيز فرّاع شايب
كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة–جامعة المثنى

استلام البحث
2026/7/30م

قبول النشر
2026/8/30م

الكلمات المفتاحية: جماليّات القُبح، نعيم شريف، القصّة القصيرة

الملخص:

يسعى البحثُ إلى دراسة جماليّات القُبح في القصص القصيرة للقاصّ العراقيّ (نعيم شريف)، من خلال مجموعاته القصصيّة الثلاث الصادرة حتّى وقت إنجاز البحث، وهي:(عن العالَم السفليّ، كِلاب الآلهة، صورة أخرى لجمشيد)، وتَتعامل الدراسة مع هذه القصص بوصفها (بنيةً جماليّةً) تتجلّى فيها تمثّلات القُبح بصوره وتجلّياته المُختلفة، إذ تضافرت عناصر البناء القصصيّ في الكشف عن مظاهره وآثاره، ما يُؤدّي إلى إدانته وإبراز ما يُقابله من قيمٍ جماليّة، فضلاً عن استجلاء الجمال في البنية الفنيّة للنصّ القصصيّ ذاته.

المُقدّمة:

تناولَ القاصُّ العراقيُّ (نعيم شريف) جماليّات القُبح في مجموعاته القصصيّة، فقد تشكّلت قصصه من هيمنة القُبح وصراعه مع الجمال، ونريد بجماليّات القُبح في الدراسة، كيفيّة تجلّي القُبح بتمثّلاته المُختلفة في بنية جماليّة كليّة هي (القصّة القصيرة)، إذ تكاملت عناصر بناء القصّة عنده في الإبانة عن أنماطه وتجلّياته، لتكشف عن قيم الجمال فضلاً عن إدانة القُبح وتعريته، فثمّة ارتباط كبير بينهما، فلا يُعرف أحدهما من دون معرفة الآخر، وبعد قراءة المتن القصصيّ والنظريّة الجماليّة، قسّمتُ البحثَ إلى ثلاثة مَحاورَ كُبرى هيمنت على القصص، وهي: قُبح الحرب، وقُبح السجن، والقُبح الاجتماعيّ، صُدِّرَت بمدخلٍ عن مفهومي الجمال والقُبح منذ الفلسفة اليونانيّة حتّى النظريّات الجماليّة المعاصرة، لتكوين تصوّرٍ كُلّيّ عن النظريّة الجماليّة في مسارها التاريخيّ، فضلاً عن تسليط الضوء على البنية الجماليّة للقصّة القصيرة، وخصائص قصص (نعيم شريف)، وقُفّي البحثُ بخاتمة بأهم النتائج التي توصّل إليها، وإذا كان ثمّة إطالة

أو توسّع في البحث؛ فإنّ طبيعة الموضوع اقتضت ذلك؛ إذ أردتُ أن تكونَ الدراسةُ شاملة تجمع بين النظريّة والتطبيق، تأصيلاً وتحليلاً.

إشكاليّة البحث:

تتمثّل إشكاليّة البحث في كيفية تجلّي القُبح وتمثّلاته في بنية جماليّة فنيّة وهي قصص (نعيم شريف)، وبيان أثر القُبح في تشكلّها، ولماذا اختاره القاصّ في أغلب موضوعات قصصه؟ وهل ثمّة علاقة بين الجمال والقُبح؟ وما مدى نجاح القاصّ في تجسيد ذلك؟.

هدف البحث:

يهدفُ البحثُ إلى إماطة اللثام عن جماليّات القُبح في قصص (نعيم شريف) وتحليلها بحسب تمثّلاتها المُختلفة، والكشف عن تصارع القُبح مع الجمال، وبيان بشاعة الواقع الذي أنتج أكثر أشكال القُبح في فضاءات الحياة المتنوّعة، فضلاً عن التأصيل للنظريّة الجماليّة وجماليّات القُبح في مسارهما التاريخيّ، للوصول إلى غاية القاصّ من تركيزه على القُبح في قصصه.

أهميّة البحث:

لجماليّات القُبح قيمة معرفيّة وجماليّة كبيرتين؛ كونها تدرسُ كيف يتحوّل القُبح بما يتضمّنه من ألمٍ وتشوّهٍ ونقصٍ وخرابٍ، إلى قيمة جماليّة وفنيّة في العمل الأدبيّ، عبر آليّات تشكلّه، ليؤدّيَ دوراً دلاليّاً وجماليّاً يتجاوز مجرّد إثارة النفور، لا سيّما في القصّة القصيرة، وخصوصاً في قصص القاصّ (نعيم شريف) التي تجلّت فيها جماليّات القُبح بصورة واسعة.

مدخل: في (الجمال والقُبح)، وقصص (نعيم شريف):

1- الجمال والقُبح:

إنّ تلمّس القيمة الجماليّة (الاستطيقيّة) في الأشياء القبيحة[1]، موضوع إشكاليّ اختلفت حوله الدراسات باختلاف العصور والأمكنة، وبما أنّ الجمال والقُبح مرتبطان ببعضهما، فلا يُمكن أن نغفل معنى الجمال، فضلاً عن القُبح، إذ "لا وجودَ للقبيح بمعزلٍ عن الجميل، ولا للجميل بمنأى عن القبيح"[2]، ولهذا سنمرّ على الدلالة اللغويّة للجمال والقُبح عربيّاً وغربيّاً، معرّجينَ على النظريّات فيهما عند الفلاسفة والاستطيقيين قديماً وحديثاً.

يُعدّ الجمال والقبح في المدوّنة اللغويّة العربيّة صفتانِ تعرّفانِ بمقابلة أحدهما بالآخر، أي هما معنيانِ مُتضادّانِ، فالجمالُ هو البهاءُ والحُسن[3]، والقبحُ نقيضُهُما[4]، جاء في الصحاح "الجمالُ: الحُسنُ"[5]، "والقُبحُ: نقيض الحُسنِ. وقد قَبُحَ قَباحة فهو قبيحٌ. وقَبَحَه أي نحّاه عن الخير"[6]، نستشفّ من ذلكَ إنّ الجمال يرتبط بالحُسن سواء أكان ماديّاً أم معنويّاً، والقُبحُ بما يضدّه سواء أكان ماديّاً أم معنويّاً أيضاً.

أمّا الدلالة الغربيّة لهما، لا تختلف في معناها العامّ عن الدلالة العربيّة، غير أنّ دلالة القُبحَ في القرن السادس عشر كانت تعني مفردَ كلمة (الكهوف) في الإيطاليّة، وبمعنى (الحفريّات الآثاريّة) في الفرنسيّة والإنجليزيّة قياساً على (الكهوف)، إلى أن حلّت دلالتها الحاليّة في منتصف القرن السابع عشر، واقتصر استخدامها إنجليزيّاً على اللوحات القديمة وعلى الرسم الذي يُحاكي ويُقلّد تلك اللوحات والذي شاع في القرن السادس عشر[7].

لقد تعلّق الإنسان بالجمال، واستمتع به وافتتن بمظاهر الطبيعة منذ قِدَم الإنسانيّة، "وما تركه لنا من آثار منذ العصر الأوّل حتّى عصور الحضارات القديمة المعروفة يشهد على صحّة هذا الرأي. فإذا أخذنا الحضارة اليونانيّة مثالاً، نرى أنّ اليونانيين-حتّى قبل عصر الفلسفة- قد أقبلوا على تمجيد ربّات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها ورعايتها إيماناً منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفنّ والطبيعة"[8]، أمّا في عصر الفلسفة اليونانيّة فقد بيّن الفلاسفة تصوّرهم في معنى (الجميل) و(القبيح)، فنجد أنّ (أفلاطون) أوّل فيلسوف أعطى رأياً في الجمال، ومنه تبدأ نظريّة الجمال. أمّا رأي (سقراط) فنجده ضمن المحاورات التي كتبها تلميذه أفلاطون على لسانه، وهما – بالاشتراك مع فلاسفة آخرين- وحّدوا "بين الجمال والانسجام واعتبروا من جهة أنّ الانسجام أو الجمال صفة طبيعيّة واجتمعوا من جهة أخرى على أنّ الحقّ والخير هما أسمى مراتب الجمال"[9]، فثمّة علاقة متينة عند أفلاطون بين الأخلاقيّ والجمال[10]، إذ "يفهم هذا الجمال فهماً أخلاقيّاً بمعنى أنّه الخير: فليس الجمال هو الصورة الحسيّة التي تحدثُ في النفس لذّةً حسيّةً جماليّةً، وإنّما الجمال الحقيقيّ هو جمال الحقّ أو جمال الخير"[11]، فهو ينطلق لبناء نظريّة جماليّةٍ من نظريته في الوجود (نظريّة المُثُل)، فالجمال المطلق أو الحقيقيّ ما كان في (عالَم المِثَال)، الذي يتجسّد في شبيهه (العالم الخارجيّ) قبل محاكاته فنيّاً، فالفنّ محاكاة وتشبيه للعالم الخارجيّ الذي هو أقلّ من المثال، أو بعبارة أخرى الجمال الفنيّ أقلّ من الجمال الخارجيّ الذي بدوره هو أقلّ من جمال المثال[12]، فالأشياء الجميلة حقّاً، هي التي تستقلّ بجمالها عن أي هدف خير أو نفعي، أو أنّها توافق رأينا بصورة من الصور. والأشياء عند (أفلاطون) ليست قسمين: جميلة وقبيحة، بمعنى أنّ ما ليس جميلاً يكون قبيحاً حتماً، وإنّما هناك مرحلة يخلو فيها الشيء عن كلا الوصفين[13]، أي أنّ القبيح عن أفلاطون ما كان باطلاً أو شرّاً وغير النافع.

أمّا أرسطو فلم يكتب في نظريّة الجمال بصورة مستقلّة تحدّد مفهوم الجمال ومعناه، بل شرح في أعماله عمليّة الحكم الجماليّ. فقد حدّد مؤرخو الجمال فِكرَهُ الجماليّ من معظم هذه الأعمال[14]، فـ"أغلب ما نعرفه عن فكرة الجميل عند (أرسطو)، إنّما يرجع إلى التلاميذ المباشرين، وإلى الشرّاح باعتبارهم متأثرين بروح أرسطو، لا باعتبار أنّ أرسطو هو الذي قال

شيئاً في فكرة الجمال"[15]، وبتعبير آخر أنّ أرسطو يهتم بجمال الأشياء من الخارج، بخلاف أستاذه (أفلاطون) الذي "يبحث في جمال الأشياء وأرسطو يبحث في الأثر الذي تحدثه في الإنسان"[16]، وقد رأى (أرسطو) أنّ القبح عنصر أساسيّ في الكوميديا، التي هي محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة، فالمضحك عنده فرع من فروع القبح قوامه النقص والتشوّه ولكنّه لا ينطوي على ألم[17].

وبعد انحطاط الحضارة اليونانيّة الرومانيّة ابتعد الجمال في نظر الفلاسفة عن المعنى الحسيّ، فقد تأثّر أفلوطين بفلسفة أفلاطون في توحيده بين الجمال والخير، فالخير عنده هو المبدأ الأوّل الذي يصدر عنه الجمال؛ ولذلك يرى أنّ الجمال هو جمال الألوهيّة غير المحسوسة، فهذه النزعة الصوفيّة تُرجِعُ إدراك الجمال إلى الروح[18]،" فالجمال الذي ندركه بالحواس ليس هو جوهر الجمال وإنّما إدراك الجمال (تلك الحقيقة النورانيّة) لا يتأتّى إلّا بأداة من نفس جوهر الروح"[19]، وقد سادت فلسفة (أفلوطين) في العصور الوسطى المسيحيّة بعد ذلك عند معظم فلاسفة الكنيسة، مع تحويلها إلى الرؤية الدينيّة باستبدال الإله بفكرة أفلوطين.

أمّا القديس (أوغسطين) فقد جمع بين رؤيتي أفلاطون وأرسطو في الجمال، والتركيز على مبدئي الانسجام (التناسب) وأنّ الجمال هو الخير، وهو يُعدّ ممثلاً لنظريّة الجمال المسيحيّة الكنسيّة، التي تؤكّد على فكرة أنّ الله الخالق مصدر الجمال في الكون، فقد جمع بين الرؤيتين واستجلى رؤيةً موحّدةً تتلاءَم مع الرؤية المسيحيّة الكنسيّة السائدة في تلك العصور[20]، ثمّ جاء عصر النهضة الذي يعدّ امتداداً للعصور الوسطى في رؤيته للجمال.

وفي التراث الإسلاميّ لا نجد نظريّة مفسرّة للجمال أو تعاطياً مع القضايا الجماليّة، إلّا ما ارتبط عند المعتزلة بقضيّة الحسن والقُبح العقليين، فيَرونَ أنهما يدركان بالعقل، وأنّ اعتناقَ الأوّل واجتناب الثاني خاضع لسيادة العقل وليس النقل[21]، وربط المتصوّفة الجمال بالجمال الإلهيّ سواء أكان ذلك الجمالُ عقليّاً أم حسيّاً، بوصفهما أثراً من آثاره[22].

وبعد عصر النهضة، يُعدّ الفيلسوف الألمانيّ (كَانْت) البداية الحقيقية للعصر الحديث في رؤيته للجمال[23]، فاصطلح الناس على تسمية البحث في نظريّة الجمال والجلال وماهيّة الفنون باسم (علم الجمال) و(فلسفة الجمال)[24]، إذ يرى (كَانْت) أنّ الجمال نوعان: جمال حرّ وجمال تَبَعيّ، فالأوّل ليس له مثال قَبليّ للحكم عليه، والآخر ثمّة مثال قَبليّ عليه، يُحكَم من خلاله بجماله أو قبحه، استناداً إلى الصفة الذاتيّة للأشياء، فإذا كانت تنسجم مع تفكيرنا القَبليّ حُكِمَ عليها بالجمال وإن لم تنسجم فهي قبيحة[25]، فإنّ (كانت) في رأيه هذا يجمع بين الشعور النفسيّ والصفات التي تشتمل عليها الأشياء، كالكليّة والضرورة، وهي صفات سابقة على الخبرة الحسيّة،

فهو ينطلق من فلسفته النقديّة التي ترى أنّ ذهن الإنسان عاجز عن معرفة الحقائق في ذاتها، وإنّ المعرفة الإنسانيّة تُرَدُّ إلى عناصر قَبلِيّة سابقة على الخبرة وعناصر بعديّة مُستمدّة من الخبرة الحسيّة؛ لذلك فالمعرفة تقتصرُ على الأشياء الظاهرة[26]، فالجميل ما كان ضمن حدود إدراكنا العقليّ، أمّا إذا تجاوز حدود قدراتنا الإدراكيّة فإنّه يُدرج في مجال اللامتناهي، فيتولّد في نفوسنا شعور من مرتبة أخرى يُسمّيه (كَانْت) بـ(الجلال)، فنصف الموضوع حينئذ بالجليل[27].

فالمُعطيات السابقة هي التي جعلت (هيجل) يرى أنّ الجمال الفنّيّ أرفع من الجمال الطبيعيّ؛ لأنّه يحملُ طابع الروح وإبداعها ووعيها وحرّيتها[28]، فـ "كلّ ما يأتي من الروح أسمى ممّا هو موجود في الطبيعة ...؛ لأنّ الروحيّ أسمى من الطبيعيّ"[29]؛ لهذا تُعدّ مسألة الحيويّة عنده الحقيقة الجوهريّة في مشكلة الفصل بين الجمال والقُبح، مسألة تبدأ بالتدرّج من الجمادات إلى النباتات والحيوانات وصولاً إلى الإنسان، فجمال الأشياء جمال نسبيّ، وجميعها صالح لأن يكون مادّة للعمل الفنّيّ، فالقُبح عنده نسبيّ، والأشياء القبيحة هي تلك التي تمثّل الخصائص المناقضة للحيويّة العامّة، أو المناقضة لما اعتدنا أن نعدّه صورة أو صفة للوجود الحيّ الخاصّة بها[30]، والجمال والحقيقة يُعدّان شيئاً واحداً، والفرق بينهما أنّ الحقيقيّ متمثّل في الفكرة[31] وشموليّتها، والجمال تحقّقها خارجيّاً بصفته الموضوعيّة الطبيعيّة والروحيّة، فالفكرة هنا في تحقّقها لا تكون حقيقيّة فحسب بل تكون جميلة أيضاً[32].

وقد رفض (ماركس) رأيي (كانت وهيجل) وعدّهما تضييقاً للنشاط الإنسانيّ، ومثاليّةً متعالية عليه، ورأى أنّ "الجمال صفة ملازمة لكلّ نشاط إنسانيّ، وأشار إلى أنّ الإنسان يعملُ وفق مقياس الجمال وبأنّ ظاهرات الطبيعة والمجتمع تبدو جميلة إذا نظر إليها الإنسان نظرةً مُتحرّرة من الرغبة في امتلاكها أو اقتنائها"[33]، فنظرته للجمال تنسجمُ مع فلسفته الماديّة الجدليّة، وهي فلسفة تقدّم وجهة نظر متماسكة عن جدل العلاقة بين الموضوعيّة والذاتيّة، فالجماليّ يَظهر بالجدل العمليّ بين الطبيعة والإنسان، أو بتعبير آخر بين المَادِيَيْنِ الموضوع والذات[34].

ويرى (جورج سانتيانا) أنّ "الجمال هو لذّة نعتبرها صفة في الشيء ذاته"[35]، فهي قيمة إيجابيّة بالإحساس بوجود شيء حسن، فإذا انعدم وجود الشيء الحسن كان قُبحاً، وإذا لم يكن القُبحُ أداةً للتسلية وما عاد باعثاً على اهتمامنا وأصبحَ شيئاً مُقززاً، فإنّه يكونُ شرّاً ايجابيّاً أو بتعبير آخر يكون شرّاً خلقيّاً أو عمليّاً ولا يكون شرّاً جماليّاً[36]، وهذا الإحساس باللذة أو الألم يعودانِ إلى الظروف والشخصيّة وظروفها، في رؤية الشيء بوصفه جميلاً أو بوصفه قبيحاً[37].

واتّخذت الرؤية الجماليّة للجمال والقُبح منحاً آخر، عند كروتشه -المُعاصر لسانتيانا-، الذي يرى إنّ "الجمال ليس حقيقة طبيعيّة، فهو لا يرتبط بالأشياء، وإنّما يرتبطُ بنشاط الإنسان أو

الطاقة النفسيّة"[38]، فتكمن رؤيته للجمال في ذات الفنّان وليس خارجها، ويرى الجمال متوحّداً، أمّا القُبح فدرجات يبدأ من الشيء قليل القُبح إلى القريب من الجمال حتّى القُبح الشنيع[39]؛ ولذلك يستطيعُ أن يلعب القُبح غير الشنيع دوراً هامّاً يساوي دور الجمال "عن طريق وضع سلسلة من المتناقضات، يستطيع القُبح أن يزيد من الإحساس بالجمال ويجعله أكثر تأثيراً"[40]، أي أنّ الكلّ الفنّيّ ورؤية الجمال في الأشياء تتمثّل في التعبير الصحيح الكامل عنها، سواء أكانت جميلةً في الحياة أم قبيحة[41].

وتؤكّد الرؤية الحديثة ما قاله (كروتشه) في الجمال والقُبح وإرجاع ذلك إلى الذات الإنسانيّة في سياقها الثقافيّ، وتكوّنها المعرفيّ، فترى القبحَ نوع من أنواع الجمال[42]، فإذا كان القُبح مرتبطاً بالنقص والشرّ والإجرام أو الانحراف أو التشويه، -أي ما يُثير ألماً، أو كدراً، والجمال ما يُبهجُ نفوسنا فيُخرج من إحساسنا الجماليّ كلّ مقزّز وشرير-، فإنّه يمكن أن يوجد الجمال فيه[43]، وهي بخلاف الرؤية التقليديّة التي ترى أنّ الجمال والقبح مُتضادّين[44]، ولهذا يرى بعض الباحثين المُحدثين ومنهم (ستيس)، إنّ القبيح مضادّ إيجابيّ للجميل، ولا يُمكن عدّهما متنافرينِ تماماً، بل يكون القُبح نوعاً من أنواع الجمال بمعناه العامّ[45]، فإذا كان الجمال يشتمل على الجليل والرهيب والساخر والمضحك فلم لا يشتملُ على القبيح أيضاً[46].

ونقصد بـ(جماليات القُبح) دراسة القُبح وكيفيّة توظيفه في الكلّ الجماليّ، أي توظيفه في القصّة بوصفها عملاً أدبيّاً جماليّاً[47]، فالعملُ الأدبيّ - يُمثّل القالب الشكليّ الذي يضمّ موضوعات متنوّعة، منها ما يتّصف بالقُبح ومنها ما يتّصف بالجمال، والتعبير الصحيح عنهما في ذلك العمل يُعدّ جمالاً بالمعنى الكروتشيّ، وإنّما يُعبّر القاصُ عن القُبح بالخصوص على وفق منظوره؛ لرؤية العالَم الحقيقيّ من منظور جديد، بعد إعادة النظر في المُسلّمات، والإحساس والتفاعل مع الجمال عن طريق المُتناقضات، فضلاً عن إدانة القُبح والاحتجاج عليه[48].

ونؤكّد مرّة أخرى: إنّ القُبح بهذا المعنى يرجع إلى الذوق الذي يخضع للسياق الثقافيّ المُهيمن في المُجتمع، وإلى ما هو راسخ في المُخيّلة الجمعيّة لأفراده في الحكم على قُبحِهِ، وهو حكم يختلف ويتبدلّ بتغيّر السياق من مجتمعٍ إلى آخر، ممّا يُسهم بإعادة تقييم الحدود الثقافيّة[49]، ومن ثَمّ فالقُبحُ يرتبط بالمُخيف والمرعب ثقافيّاً، سواء أكان ماديّاً أم معنويّاً، من فنّ، وطقس، وسلوك، وجسد، وفكر، إلخ[50]، وكلّ ما يرتبط بالإنسان وحياته وتعامله مع ما حوله من كائنات وجمادات.

2- قصص (نعيم شريف):

صدرت للقاصّ (نعيم شريف) ثلاث مجموعات قصصيّة، تضمّ بمجموعها(43) قصّةً قصيرةً، وهي:(العالَم السفليّ، كِلاب الآلهة، صورة أخرى لجمشيد)، والقصّة القصيرة عمل أدبيّ إبداعيّ ، أو كما يقول الدكتور إحسان: "القصّة القصيرة فنّ جميل، يُحبّرِكَ جمالُهُ"[51]، يُحاولُ فيها القاصّ أن يقتنصَ لحظة إنسانيّة من الحياة، وأن يضعها ضمن نظام مُعيّن، هذا النظام يتمثّل ضمن بناءٍ صغيرٍ يتّسم بدقته ورهافته وتناسبه وإحكامه، حين يُتقنُ، ليكونَ مؤثّراً على المتلقّي؛ لأنّ نجاح القصّة القصيرة إنّما يتجلّى في (وحدة التأثير)[52]، إذ تعمل عناصر القصّة القصيرة مجتمعةً في تحقيق ذلك التأثير.

وقد سعى القاصّ (نعيم شريف) في تحقيق ذلك ضمن قصصه، من خلال تركيزه على الموضوعات الإنسانيّة التي تُلامس آلامَ النّاس وهمومَهم، وتعكس واقعاً عراقيّاً تفوّق في انتاج أشكالاً من القسوة، واقع يسعى بكلّ قدرته إلى انتاج القُبح والتعايش معه، فلا تخلو قصّة من قصصه -إلّا نادراً- من القبح بكلّ أشكاله، ولكنّه قُبح يَسيرُ حثيثاً مع الجمال، يجاوره حيناً وينقضّ عليه حيناً آخراً، فمن أوّل قصّة يقول على لسان السارد المُتكلّم -عندما شاهدَ على شاشة التلفاز طالبة فلسطينيّةً مذعورةً من رصاصِ جنود الاحتلال الإسرائيليّ-:" .... **رأيتُ الجمالَ مَفضوحاً في حالةِ ألمِهِ./ عندها ترسّخَ عندي اليقينُ المُعذّبُ بتعاليمهِ الخمسة. لا يسيرُ الجمالُ لوحدهِ أبداً ما لم يُرافقهُ الألم**"[53]، فيُلازمُ القُبحُ والألمُ الجمالَ في قصصه، فضلاً عن تغلّبهما عليه، إذ صاغ (نعيم شريف) القبحَ في قالبه الجماليّ (القصّة) ليحدثَ فينا – بوصفنا متلقين- هزةً عنيفةً في ضمائرنا وعقولنا.

ونلحظُ هيمنة موضوعات القُبح في المجموعات القصصيّة الثلاث، فتناولَ القاصُّ الحرب وأهوالها وما تتركه في روح الإنسان وجسده، وعالجَ تجربة السجن، وعزلته الروحيّة والجسديّة، ومشاهد القُبح التي تتخلّله من قذارة للمكانِ والتعذيب والإعدام، وقُبح السجّانين شكلاً وسلوكاً، فضلاً عن موضوعات السلوك القبيح فعلاً وقولاً، والشعور القبيح، وغيرها؛ ولذلك قسّمنا البحثَ إلى ثلاثة موضوعاتٍ كبرى تضمّ جزئياتها، هي:(قُبح الحرب، وقُبح السّجن، والقُبح الاجتماعيّ).

أولاً: قُبح الحرب وتجلّياته:

الحربُ فضاءُ القُبح، وميدانهُ الأوسع والأشرس في تدمير كلّ ما له قيمة إنسانيّة، ولم يحدث في تاريخ الإنسان تدمير أعتى منها – كما يقول (فرويد)-[54]، وقد تناول الأدبُ الحربَ في ذاتها، وما تخلّفه من خراب نفسيّ واجتماعيّ وأخلاقيّ وسياسيّ، ويَبرزُ منه السردُ، فللحرب "قدرة كبيرة على

استدعاء السّرد، واستجاشة الشعور والخيال. فحتّى إذا كانت محدودةً في توقيتها الزمنيّ، فإنّها (أي الحرب) لا تمرّ كلحظةٍ عابرة؛ لأنّها تختزلُ أكثر اللحظات والمشاهد إيلاماً"[55]، وسرد الحرب يبقى عالقاً في ذاكرة المجتمع وملازماً لتراثه الثقافيّ، ومغرياً لقراءته مهما ابتعدت المعارك زماناً ومكاناً[56].

وتمثّلُ الحرب عند (نعيم شريف) أساساً للخراب والقبح في الحياة، وأثرها السلبيّ على الشخصيّات، إذ نقرأ مشاهد الحرب في كثير من قصصه، ففي قصّته الأولى نجده يمزجُ كلامه عن الحرب بعرضه لمشاهد القتل للفلسطينيين على يد الاحتلال الإسرائيليّ بتوظيفه أدوات السينما في السرد، الذي يُفصِحُ عنه العنوان:(شهادة قصصيّة ضدّ شهريار والحرب والكاميرا)، فالشباب من جيل القاصّ وجدَ (الحرب العراقيّة الإيرانيّة) أمامه بمجرّد أن تفتّحت عيونه في أجمل مراحل العمر، وإن لم يُصرّح باسمها، وإنّما عبّر ع عنها بطريقة عامّة، طريقة ترى الحرب ظالمةً ومُدمّرة للحياة وتخنقُ كلّ شيء فيها، نقرأُ على لسان السارد المتكلّم:" **وحين سَمعنا الأناشيدَ في تفتُّحِ زهرةِ العمر الشابّ، عرفنا أنّ اللباس الخاكي صارَ اللونَ المُفضّل للسماءِ والأرضِ سويّةً.. وليس هناكَ من عاصم./- آه، ما أكثرَ اللا إنسانيّ في الإنسان./ مَن قالَ هذا الكلام؟، أظنُّهُ بطل المعطفِ لغوغول. كنّا نرى توابيتَ الجنودِ مَحمولةً وملفوفةً بالعلمِ العراقيّ عندها..**"[57]، فالحربُ تحوّل زهرة الشباب ومتعته وأناشيده وإقباله على الحياة إلى أناشيد الحرب، وملازمة لون الحرب (الخاكي) والاعتياد عليه بدلَ تعدّد ألوان الحياة، فضلاً عن مشاهد التوابيت التي تحملُ الجنودَ ملفوفةً بالعلم العراقيّ، فالنصّ يحيلنا إلى ما يحملُهُ الإنسانُ من شرٍّ، تجعله كائناً مدمراً للإنسانيّة والحياة، بتوظيف قصّة (المعطف) لغوغل[58]، والتي عُرِفت "بروحها الإنسانيّة العالية وتعاطفها الشديد مع شقاء الإنسان"[59]، لتأكيد تضامنه مع الإنسان الذي يشقى بالحرب وأحداثها؛ لأنّها تحوّل الإنسان من مصدرٍ للخير في الحالة الطبيعيّة إلى تولّد الشرّ والقُبح في روحه وجسده وسلوكه وذكرياته، فتصبحُ حياتُه انعكاساً للحرب في وقتها وبعد انتهائها.

ونقرأ في قصّة (الحقيبة)على لسان السارد المتكلّم، وهو يقرأ مذكّرات الجندي (والده أو شقيقه) فالسارد أبقى صاحبها مجهولَ الهويّة لغاية ما في نفسه، ولكنّ بكلّ تأكيد هو من أفراد عائلته:" **أقرأ: (الفاو 1986/4/3 الدبابة (3/أ) مقرُّ الكتيبة، يخترقُها صاروخ تاو.. تاو.. تنغلقُ أبوابُها، كلّ منافذها، ليس ثمّة فتحةٌ ولو صغيرةٌ في هذا التنّور المُحكم الغلق، لا نستطيعُ فعلَ شيء، نسمعُ هسيسَ النارِ، نرى تحوّلات الشكل، يفترسُنا شللٌ جماعيّ، لا نُريدُ أن نُصدّقَ شيئاً واحداً ولا نجرؤ على إعلانِه، لم نكنْ نسمعُ صوتَ الصراخِ المريعِ داخلِها حينَ تواطأتِ**

الأبوابُ المقفلةُ والنيرانُ عليها، لكنّنا شَمَمْنا بقوةٍ رائحةَ اللحمِ المُحترق، سمعنا صراخَ بعضِنا الوحشيّ، لا .. لا .... واضعين أكفّنا على وجوهِنا.. لقد تيقّنّا إذن من وجود رئيسِ العُرفاء السائق (حميد كاظم) فيها؟)"[60]، المذكّرات -بوصفها سجلاً للذاكرة المدوّنة- أفصحت في القصّة عن أهوال الحرب ومشاهد القُبح التي تحدثُ فيها، فالحرب في أصلها عملٌ قبيحٌ، تحوّل الإنسان حميد كاظم من كيان له مشاعر وأحلام مؤجّلة لما بعد الحرب، وربّما عائلة تترقّبُ عودته إلى كتلة من اللحم المشوي، في فرن الدبابة التي أَحكمَت أبوابَها عليه، تتحوّل الدبابة إلى شكلٍ جديد؛ بسبب احتراقها بالصاروخ، ويتحوّل ما بداخلها معها أيضاً، يرسمُ المشهدُ وقع الاحتراق على الجنود الآخرين وتوقّف عقولُهم عن تخيّل ما يحدثُ للجنود داخلها، على الرغم من رغبتهم في أن تكون خالية منهم، إلّا أنّ أملهم يخيب في النهاية بعد أن يعرفوا يقيناً أنّ رائحة اللحم داخلها تعود لجثة رئيس العُرفاء (حميد كاظم)، ولكنّ المشهد يتركُ للمتلقّي ماذا كان يُفكّر رئيس العُرفاء في لحظاته الأخيرة؟، وماذا أحسّ فيها؟ ؛ لأنّ صاحب المشهد لم يبقَ له شيء من زمنه ليرويَ فيه ما عاشه وما أحسّه في تلك اللحظة.

ومشاهد القُبح لا تقتصرُ على وقت الحربِ والمشاركين فيها، بل امتدَّ قُبحُها إلى ما بعد انتهائها، بما تتركه من مخلّفات تصنعُ ألماً دائماً ومستمرّاً، ففي قصّة (لحظة ترتخي قدم الشقيق) التي تسردُ حكاية الشقيقينِ (جابر وناصر) وهما يرعيانِ أغنامهما في أرضٍ من مدينة (مندلي) التي كانت مسرحاً للمعارك والأسلحة، وكانا يمزحانِ في تخمين أسماء الجنود أثناء عثورهما على خوذهم المغروسة في العشبِ، ثُمّ يشعرانِ بالذنب حين طالت اللعبة، فيتذكّرانِ أنّ أرواحاً عاشت خوفها على هذه الأرض المُعشبة، قبل أن تختلف مصائرهم موتاً أو أسراً أو إعاقةً، مستندين في ذلك إلى ذاكرة أخيهم الأكبر (بدر)، الذي كان مُشاركاً في المعاركِ، والذي يحدّثهما عن آثار الألغام على الجنود وكيفية التعامل معها عند دهسها، وعلى غفلة منهما يدخلُ الحملُ الصغير المُخضّب بالحنّاء إلى منطقة الألغام، والحملُ هذا كان قرباناً نذرته أمّهم حين تنتهي الحربُ ويعودُ ابنها البكر بدر سالماً[61]، فيتبعهُ جابر متوخيّاً الألغام بسيره المتعرّج، **"وفجأة، تَسَمّر جابر في مكانه، لا يتحرّك، إرتاع ناصر وصاح به: ها جابر ما بك؟ لم يُجبه جابر، كان صامتاً./ صاح ناصر برُعبٍ: جابر ما بكَ؟ التفتَ جابر برأسه فقط، وصاح به: لا تقترب/ بدا صوته لناصر خافتاً، وكان بمُستطاعه أن يرى وجه شقيقه وقد غاضت منه الدماء، أجابه جابر بكلماتٍ كأنّها آتية من مكانٍ بعيد: أنا أقف فوق لغم يا ناصر"**[62]، وبعد أن يُقنعُ جابرُ ناصراً على مضضٍ بالذهاب إلى القرية، بعد سماعهما صوت الذئاب، عندما حلّ الظلام، ليأتيَ له ببدر حتّى يُساعده في تفكيك اللغم، وهو واقف، وقدمه ثابتة عليه يُحاولُ أن لا يُحرّكها حتّى

يصل (بدر)، ثمّ يروي السارد العليم عن ذهاب ناصر للقرية إذ **"لم يكُن ناصر مقتنعاً، ولم يُطاوعه قلبُهُ أن يتركَ أخاه مع لغم تحت قدمه في الليل الموحش، كان يشعرُ بأنّ قلبه مقبوضٌ، لكنّه نفّذ ما طلبه منه جابر، كان يسيرُ خلف القطيع، بينما كانت الأغنامُ تسيرُ خلف المرياع الكبير بقرنيه المعقوفين وصوفه الكثّ، وكان الظلامُ قد حلّ والقرية ما زالت بعيدة وناصر يسيرُ سيراً حثيثاً مؤملاً أن يصلَ القرية، سمع ناصر صوت انفجار هائل، كأنّما مزّق الصمتُ الصلبُ سماءَ مندلي كلّها، انفجار كأنّه صرخة آلاف الأصوات المحبوسة في الخوذات المنتشرة على الأرض الحرام، كان قد أيقن إنّ قدم الشقيق قد ارتخت....."**[63].

اختلفت مقاييس الحياة وتبدّلت موازينها فبعد أن كانت الأرض جميلة مُعشبة يمرحُ فيها الشقيقان ويَرعيان أغنامهما، انقلبت بفضل الألغام إلى أرضٍ تصنعُ القُبحَ والموتَ، وتدمّر جمال أن يعيش شقيقٌ مع شقيقهِ حياة طبيعيّة بسيطة، فالقصّة تبدأ بالجمالِ والتفاؤل ولكن سرعان ما يتحوّل هذا التفاؤل إلى ألمٍ يصنعهُ الموت بفعل بقايا الحرب، إذ لم تنفعُ قرابين الأمهات في دفع ما تفعلهُ الحربُ حتّى خارج المعركة، بل يتحوّل القربانُ من كونه قاربَ نجاةٍ للابن الأكبر إلى سببٍ في موت أخيه (جابر) بطريقةٍ تصل إلى درجة كبيرة من القُبحِ، بتناثر جسده في الأرض الحرام؛ بسبب ارتخاء قدمه، ربّما كان الارتخاءُ بسبب طبيعته الإنسانية كتعب جسده أو اقتراب ذئب منه، أو حيوان آخر، تتركُ القصّة ذلك مفتوحاً على تأويلات يملؤها القارئ بتخيُّله، وتذكّر صرخة الانفجار بآلاف الصرخات التي لم تُسمع من أصحاب الخوذات المنتشرة في تلك الأرض.

ومن آثار الحرب القبيحة ما تتركه في جسد الجنود من إعاقةٍ، ستحوّل فيها الجسد من جسد كامل الجمال إلى قُبح النقص، ففي قصّة (ما قُلتُهُ لـ لولي عن العالَم السُّفليّ)، يلتقي السارد المُتكلّم في المستشفى، وهو مقعد على كرسيّ مُتحرّك، بالممرضة (لولي) صديقة الطفولة، أو حبّ طفولته، التي انتقلت مع عائلتها إلى منطقة أخرى في آخر سنة له من الابتدائيّة، فنقرأ على لسانه:" **قالت لولي ...: منذ متى وأنتَ على هذا الكرسيّ؟ قلتُ لها: منذُ خمسِ سنواتٍ يا لولي"**[64]، فقد حوّلته الحربُ من جسدٍ كاملٍ إلى نصفِ جسدٍ، فالإعاقة في الجسد تُشعرُ صاحبها بالنقصِ، فضلاً عن شعور الشفقة من الآخرين تجاهه، ثُمّ يُكملُ سرده عن مشهد الانفجار الذي تسبّبَ بإصابته: **"وقُلتُ لها: يا لولي أنا لمْ أرَ عدوّي وجهاً لوجه، ولم أرَ هُجوماً مُقابلاً، وقُلتُ لها إنّ الحكايةَ بدأتْ عندما، سمعتُ بالقربِ منّي، صوتاً مكتوماً، ثُمّ انفجاراً مُدوّياً وشيئاً لزجاً أسفلَ ظهري، وإنّي رأيتُ وجهَ السماءِ لهُ لونُ الترابِ وسمعتُ صُراخاً ولمْ أعرفْ حينها كيفَ أنّي كنتُ مُلقًى على ظهري في المستشفى العسكريّ، وكنتُ أشعرُ أنّ في أسفلِ ظهري بالتحديدِ جمرةٌ أزليّةُ الوهجِ واللسع، وإنّني أحاولُ التقلّبُ فلا أستطيع"**[65]،

يركّز المقتبسُ على لحظة الانفجار والإصابة من خلال رؤية (السارد) الجندي المُصاب، وشعوره في تلك اللحظة من الزمن، نحو عدوّه الذي لا يعرفه ولم يرَ وجهه، وشعوره نحو ذاته، تمثّل لحظة فارقة بين وجودين: وجوده بوصفه إنساناً مُتكامل الجسد، ووجوده بجسدٍ ناقصٍ؛ لأنّ الجسد هو قوام وجود الإنسان ودعامة بقائه، وبه يحيا ويضمن استمراره[66]، ولذلك لا تُفارق تلك اللحظة ذاكرته، فالشعور بالزمن والأشياء والأشخاص وكلّ شيء في الحياة تغيّر بعد تحوّل أحلامه الجميلة إلى سراب وهو لمّا يزل عازباً، إذ نقرأ في الحوار بعد أن ذهب ذهنه بعيداً في أفكاره:" **وقالت لولي: أين سرحتَ؟ قُلتُ: سافرتُ إلى مكانٍ أشعرُ معهُ الآنَ بالغربة، ويبدو أنّها لَمِحَتْ أسًى يكسو ملامحي وقالت: ياه ماذا فعلتْ هذه الحرب؟! قلتُ وماذا تفعلُ أكثرَ من جعلنا – منزوعي السلاح- إلى الأبد، ورأيتُها خجلة**"[67]، فنزع السلاح كناية عن المسكوت عنه، أي نزع الرجولة حسب المُخيّلة الشعبيّة العربيّة؛ ولذلك خَجِلت من كنايته، فشعوره بالنقص هذا يجعله يشعر بقبحِ ذاته وغربته التي صنعتها الحربُ، الحرب عند (نعيم شريف) قرينة العالَم السفليّ، الذي جعله عتبةَ عنوان للقصّة، فضلاً عن جعله عنواناً للمجموعة القصصيّة، التي صُدّرَت بنصّ من ملحمة جلجامش فيما رواه (انكيدو) لـ(جلجامش) عن العالَم السفليّ أو عالَم الأموات المملوء رعباً وقُبحاً، وباللغة السومريّة يُدعى (كر)[68]، وهو عالم مخيف وصورته قاتمة، يمثّل الطبقة الأخيرة من الأرض باعتقاد السومريّن[69]، ففي لوح من الملحمة "يخبرنا أن انكيدو قد صعد من كر، لكي يُعانق صديقه جلجامش الذي ينتظره على الأرض"[70]، فيطلبُ منه (جلجامش) أن يقصّ عليه ما شاهده في ذلك العالَم، وعندما يقصّ عليه (انكيدو) ما شاهده من أهوالٍ وصورٍ قاتمة ومُخيفةٍ، يبكي جلجامش ممّا سمعه[71]، فعودة (السارد) الجندي من الحرب كأنّها عودة من عالم الأموات، إذ نقرأ:" **وقلتُ: هذهِ الحربُ يا لولي شيءٌ غامضٌ ليسَ لهُ أقدامٌ أو أذرعٌ وليسَ لهُ عيونٌ أو ملامحٌ من أيّ نوعٍ، وقلتُ لها يا لولي إنّها بلا قلبٍ وإنّها لا ترفقُ بأحدٍ وإنَّها قادرةٌ على الفتكِ وإنّها تبتلعُ العمرَ والذكريات، وقد تذكّرتُ الانفجارَ المهولَ، وقلتُ لها أعتقدُ أنّني لو قُيّض لي فإنّني سأُقاضي ليس فقط الضابطَ الذي أمرَ بالإطلاقِ بلِ الجنديَّ الذي وضعَ القذيفةَ والجنديَّ الذي سَحبَ حَبلَ المدفعِ وسأقاضي العمرَ أيضاً والساعةَ واللحظة من الزمان التي استجابتْ لهم، وسأقاضي الذكرى التي جعلتني و اقفاً لحظتها، وسأقاضي القذيفةَ نفسَها وسبطانة المدفعِ وسأقاضي.. هل أدركتِ الآن ما هي الحرب؟!**"[72]، الحرب عالم قاتم ومُخيف شبيه بالعالَم السفليّ، يبتلعُ كلّ جمالٍ في الحياة، فكما تأثّر المتلقّي (جلجامش) هناك مع السارد (انكيدو) وبكى، تتأثّر المروي لها (لولي) في القصّة مع حكاية السارد (الجندي)، وتتعاطف معه بوضع رأسها على كتفه، فضلاً عن نظرتي الشجن والحنان تجاهه.

ولا يقتصرُ قُبح الحرب على المشاركين في معاركها، بل تُلقي بظلال قُبحها على من يرتبطون بهم، من حبيبةٍ وزوجةٍ وأمٍّ وأخٍ وأب وصديق[73]، فلقُبحها أثر ممتدّ في كلّ ما يتعلّق بها، إذ تسردُ قصّة (ثريا التي ترتقي إلى السماء)، فراق الحبيبة (ثريا) لحبيبها الجندي (إبراهيم ناصر) الذي تعرّفت عليه مراجعته لمستوصف الطليعة الذي تعمل به، إذ تبدأت جمرة الحبّ بينهما هناك، ثمّ تسردُ القصّة لقاءاتهما في حديقة المستوصف خلال إجازاته في الحرب، فكانت ترى فيه فارساً لأحلامها التي كوّنتها من قراءتها للروايات، فهو يشبه بنظرها شخصيّة الأمير (ليف مشكين) في رواية الأبله لدوستويفسكي[74]، التي أهدتها له ليقرأها، إذ ترى في شخصيّة (إبراهيم) شخصيّة الأمير التي هي **"روح نقيّ في عالم ملوّث، وإنّ إحساسه النبيل بمحبّة العالَم هو كلّ ما يستطيع أن يُقدّمه، وإنّ في عيني الأمير المقدار نفسه من الحزن والنقاء والعذاب والنظرة المسكينة والتي لا يُمكن أن يسمحَ بها بنو البشر"**[75]، ولكنّ هذا النقاء والجمال، والذي يمثّل لثريا تلك النجمة الوحيدة الساطعة في السماء التي تراها كلّ يوم في أحلامها، تفشل مساعيها في الإمساك بها، وتستيقظ مذعورة بعد أن ترتطم بالأرض، تلك النجمة التي ترمز إلى إبراهيم وحبّهما ومصيره، الذي لا يُمكنه أن يتحقّق في ظلّ الحرب واستمرار قُبحها، فلا يُمكن للجمال أن ينتصرَ مع هيمنة القُبح، إذ نقرأ على لسان السارد العليم:" **تذكّرتْ، وهي تتأمّل النجومَ الآن، ونجمة إبراهيم تلتمعُ بينهن، إنّه حين أخبرها بأنّهُ نُقِل إلى جبهة نهر جاسم، كان أصفر الوجه حزيناً، وإنّها طيلة وقت اللقاء، لم تتكلّم، كان قلبُها مقبوضاً من شيءٍ غامض لا تعرفه، وعندما أراد المغادرة وطلب أن يُوصلَها، رفضت وطلبت منه أن يذهبَ وحين ابتعد عنها، كانت تتأمّله، ولمّا سار مُبتعداً، بشعره الحليق وقميصه الأزرق بمربعات صغيرة، نحيل الساقين ببنطلونه الأسود، تفاجأت بالتفاتتهِ المُفاجئة، توقّف لحظةً قبل أن يستدير في شارع مديرية التربية، في تلك اللحظة تخيّلت أو لعلّها توهّمت دموعاً في عينيه، دموعاً خرساء قليلة الحيلة ذكّرتها بالأمير، مشكين، بطل رواية (الأبله)، دموعاً ليس لها قدرةً على ردّ شرور العالَم، وإنّه ذاهب من دون إرادته إلى الموت الحتميّ، الموت الذي سيُحرّره من مهمّة العذاب المجانية التي يلقاها في عيشه، وأحسّت أنّها من دون روح، جسدٌ فارغ"**[76]، فما كانت تخشاه في مصير إبراهيم في الحرب، سيكون المصير الذي يخلع روحها، فتلتحق به، بسبب الألم الكبير الذي تركه فيها، إذ لم تقاوم هذا القُبح، لتجتمع بالجمال الذي تراه جمالاً مثاليّاً؛ إنّ إبراهيم بوصفه شخصيّةً تُجسّد البراءة المطلقة والخير المحضّ، يُمثّل الموت لها خلاصاً من مجتمع يرى تلك الصفات سذاجة وبلاهة، كما الحال مع الأمير مشكين في رواية الأبله التي ترمز إلى الإنسان الأخلاقيّ المثاليّ[77]، على

خلاف قصص الحرب وأحداثها التي تتجرّد من الأخلاق والبراءة والخير، وتجسّد القُبح بأعلى صوره.

أمّا في قصّة (قيامة وليم) فيفرّق الموتُ في الحرب بين الحبيبين المسيحيين (مارغريت ووليم)، اللذان يسكنانِ في منطقة البتّاوين في بغداد، (وليم روفائيل متّي)، الذي يُشارك في الحرب مرغماً -كما يصوّره التخيّل السرديّ-، فكانت الحبيبة تنتظر انتهاء الحرب ليتزوّجا، بينما يرى هو أنّ الحرب لا نهاية لها، والأفضل أن يتزوّجا من دون انتظارٍ، نقرأُ، على لسان (وليم):" **...الحربَ لا تنتهي يا مارغريت، لا تنتهي، وبقدرِ تعلُّقِ الأمرِ بي فإنّي سئمتُ أن أحاربَ بلا قناعةٍ ولا هدف، سئمتُ أن أحاربَ نيابةً عن الآخرين.. في نهايةِ الأمر هي ليست حربي، وكما أعلمُ أنّها ليستْ حربكِ أيضاً يا مارغريت.. ليست حربكِ يا مارغريت.. حربُكِ يامارغريت.. يا مارغريت.. غريت..**"[78]، يختفي صوت وليم تدريجياً ولا تبقى إلّا ذكراه في قلب حبيبته وروحها، توجعها الذكرى تخاطب (يسوع) معاتبةً بعد أن كانت تدعوه أن يحفظه من الحرب، يَتَخَلخَلُ يقينها بابن الربّ وأمّه مريم، فقُبح الحرب كان أثره على الحبيبة أكثر من أثره على الحبيب الذي غاب جسده من الدنيا، فالشعور بالزمن وثقله، والذكريات وألمها تبقى عالقةً في ذاكرة من يعيش ديمومة الزمن، فـ"**أصابعُ الذكرى القاسيةِ خشنةٌ وعاتية، تُمسكُ بجماعِ قلبِها وتسحبُهُ إلى الأسفل.. بقوّة**"[79]، تبقى الحبيبة تتخيّل عودة (وليم) وقيامته من موته وذهابه إلى الأمكنة التي يحبّها في بغداد، كما قام يسوع من قبره بعد ثلاثة أيّام من صلبه بحسب ما جاء في الإنجيل[80]، فإذا كانت قيامة يسوع يقين باعتقادها، فإنّ (قيامة وليم) حلم لا يُمكن تحقّقه في الواقع، إذ يمتزجُ الخيال (الحلم في اليقظة) مع الواقع في الحدث القصصيّ لتعميق الدلالة النفسيّة عند المُتلقّي[81]، لا يأتيها وليم إلّا في الخيال وحُلم اليقظة، ثمّ يختفي مع سديم الحرب ورائحة البارود، فروح (وليم) تشبه روح يسوع، إذ تغشى روحه أحبّته كما تغشى روح يسوع رعاياه، فتراه يزورها دائماً، بدمائه وثقوب جسده "**إنّهُ وليم، فتقولُ لَه:/- اجلسْ يا وليم، اجلسْ يا حبيبي./ بفرحةِ العاشقةِ المدلّهة، عندها يُشيرُ بخجلٍ إلى جراحهِ النازفةِ وإلى ملاءةِ السرير البيضاءِ النظيفة، فتُدركُ أنَّ ضربةً عاتيةُ القسوةِ لا تنبو أبداً من يدٍ تختبئ في الغيب، أصابتها على صدرِها، وتُسرعُ في القول:/- فداك يا حبيبي، اجلسْ، اجلسْ./ وتقولُ لهُ:/- إنّ فراشي في الليل يُمسي كصحراءٍ موحشةٍ ومُخيفة./ ثمّ تنتبهُ إلى أنّ الدماءَ تسيلُ باندفاعٍ من ثقبٍ في خاصرته اليسرى، فتصيحُ مرتاعةً:/- وليم.. ذاك الثقبُ يشخبُ كثيراً.**"[82]، فالذاكرة والحلم والخيال تعملُ مجتمعةً في جعل الحياة ممكن أن تُعاش قبيحة من دونِ (وليم)، فالحرب قتلت الحبيبة فضلاً عن قتل الحبيب، لأنّ هذه العلاقة الإنسانيّة تستمرّ بالطرفين معاً، ففقدُ إحداهما، يجعلها

بجناح واحد، باقٍ يعيشُ في ذكراه الماكثة، خصوصاً الصورة الأخيرة المخضبة بالدماء، وبثقوب الجسد الذي مزّقه الرصاصُ، تبقى تعذّب روحها وتنهك جسدها، وتذهب بجمالهما.

يصوّر القاصّ قُبح الحرب العراقيّة الإيرانيّة وأثرها من الجانبين؛ ليظهر بشكل جليّ أثرَها إنسانياً على المشاركين فيها ومن يتّصل بهم، ففي قصّة (صورة لجمشيد) تُنسَجُ الحكاية داخلها كما تَنسِجُ (شهرزاد) صورةَ حبيبها (جمشيد) على لوحة سجّاد، قبل أن تطوي الحربُ هذا الحبّ، وينهار الجمالُ الذي حاكته مخيّلتها عن المُستقبل، الذي يشبه جمال حياكة يديها لصورة الحبيب، كلّ تلك الحكاية كانت قبل الحرب، ولم يعرف بها سوى شقيقتها (شهرناز)، فقد كانتا **"أمهر الحائكات في قرية (آشك زر) في مدينة يزد"**[83]، فتُوظّفُ الحياكةُ في لغة التواصل بينهما لسرد القصّة، من خلال نسج شهرزاد صورة جمشيد، ثمّ يواصل السارد العليم سرده:**" في ظهيرة كانونيّة باردة، دخلت شهرزاد البيت مع أمّها، وسيماء الفرح الخجول تكادُ تفضحها، من نظرة واحدة، رمقتها، شهرناز، وفهمت شيئاً لم تكن متيقنةً منهُ: شهرزاد عاشقة!، قالت في سرّها، وكَمَن يُقدّم أحداً أمامه للدخول في مكان ما، قالت شهرناز مُخاطبةً شهرزاد:/ بفر ما شهرزاد جان!**[84]**/ ضحكت، شهرزاد برقّةٍ، دخلت الغرفة، جلست كلٌّ إلى لوح الحياكة الذي أمامها، فهمت شهرزاد، أنّ شقيقتها، تريدُ أن تعرفَ سرّ الفرح الخجول، وبسرعة، شرعت الأصابع الطويلة تُحيكُ الخبر على السجّاد"**[85]، فحياكة السجّاد ترتبطُ ارتباطاً وثيقاً بالثقافة الإيرانيّة، حاملةً لهويتها، وذاكرتها، وتجسّد فكرة الجمال، إذ ترمز إلى الرقّة والذوق والجمال، أكثر من كونها حرفة يدويّة فحسب، إذ يدلّ المقتبسُ على أنّ اكتمال حياكة اللوحة يُنذرُ باكتمال صناعة الجمال أي اكتمال حكاية الحبّ بينهما ونهايتها السعيدة، هذا الحبّ الذي تصوّره القصّة، كان حبّاً عفيفاً لم يلتقِ فيه الحبيبان ولم يتكلّما، وإنّما يعرفانِ أنّهما يُحبّان بعضهما من لغة عيونهما.

تباغتهما الحربُ، ويلتحقُ (جمشيد) بها، فتلقي بقُبحها على الحبيبة (شهريار)، فالرؤية في القصّة كلّها تمثّل جانب (شهرزاد) فقط، أمّا هو فيظهر في رؤيتها وتصوّراتها، فهو متوارٍ خلف حكايات الحبيبة على لسان الراوي العليم، فتسردُ لنا مشاهداتها ورؤيتها له عند عوته من المعارك، قبل غيابه النهائيّ، كانت تلك الرؤية تُنذرُ بالشؤم المُقبل، إذ كانت تنتظرُ عودته من الحرب مصحوبة بالملل وثقل الزمن **"تتكرّر عليها الصباحات المُتشابهة، والأمسيات الثقيلة والبطيئة، وفي واحد من صباحات آيار، بعد مرور عامٍ على الحرب، ترى طائرَ الهدهدِ يقفُ على غصن شجرة الرمان الكبيرة في حديقة بيتها، لكنّها، تتساءَل: إن كانت تتوهّم ذلك؟/بعد ساعات، تعرفُ قرية، آشك زر، أنّ جمشيد جِيءَ به مقتولاً، كانت هناك رصاصة قد مزّقت قلبه، ولعلّها قد عبرت كلّ تلك المسافة بين الحدود وقريتها واخترقت قلبها هي الأخرى، موتُ**

جمشيد جعلها تكبرُ في العمر سنيناً، صارت هي الحائكة الوحيدة التي تعيش بقلبٍ مُمزّقٍ وتحيكُ بيدين عامرتين"[86]، فالرصاصة التي قتلت (جمشيد) هي الرصاصة نفسها التي اخترقت كيانها، وجعلت حياتها لا معنى لها من دونه، فالحبّ الخالص المثاليّ يُعطي الحياة معنًى، يعيشُ من أجله المُحبّينَ، يغمرُ أرواحهم بالجمالِ، فضلاً عن ذلكَ يجعل الشعور بالزمن يخرج من جوّانيّة النفس المأزومة لكنّها أخفّ على ذاتها، بخلاف الفراق الذي يجعلُ الزمنَ بطيئاً مملًّا؛ لأنّه انتظار من دون معنى، يُزيد نفسها تأزّماً؛ بسبب الفراغ الذاتي الذي يُحدثه الانتظار، فكيف إذا كان فراقاً أبديّاً لا لقاء بعده، ولا انتظار؟!، ذلك ما فعله الموت التي تسبّبت به الحربُ، ولذلك جعلها البُعدُ تَكبُر سريعاً، فالزمن وهمٌ يصنعه شعور الإنسان به، يكون سريعاً ولا تشعر به ذات الإنسان في حضرة الجمال واجتماع المُحبيّن، ويكون العكسُ عند الفراق بينهما وتغلّب القُبح.

ثانياً: قُبح السجن:

السجن فضاء آخر للقُبح، فإذا كانت الحرب تحدث بشكل جماعيّ ضمن فضاء مفتوحٍ، فإنّ السجن فضاء مغلق على السجناء، وفي رأي (فوكو) هو مكان انضباطيّ كامل وشامل أكثر من أمكنة الضبط الأخرى، تفرضُ فيه السلطة وجودها بشكلها الأشدّ والأقصى[87]، ونقصدُ بالسجن –هنا- ما كان لأسباب سياسيّة؛ لأنّ "سجن المُجرمين مكانٌ يَضمنُ للمجتمع استمرار الأمن وسيادة الأعراف الاجتماعيّة، ومِن ثَمَّ فهو مكان للإصلاح، في حين يكون السِّجن السياسيّ مكاناً للتليين والإرضاخ وإعادة السياسيين إلى حظيرة المُعادلة: التسلُّط- الرضوخ"[88]، ويُطلقُ على الأدب الذي يتناولُ تجربة السجن وآثارها، وما يرتبط بها بـ(أدب السجون) سواء أكانت التجربةُ واقعاً أو تخييلاً[89]، وقد قارب السردُ بشكلٍ خاصّ تجربةَ السجن، لا سيّما في القصّة القصيرة.

وفي قصص (نعيم شريف) نلحظ أنّه لم يُقارب موضوع السجن وعذاباته في مجموعته الأولى (عن العالَم السفليّ)، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّها كُتِبتْ في التسعينيات داخل العراق- بحسب ما دوّن في نهايات القصص-، وهو سياقٍ زمانيّ ومكانيّ خاضع لرقابة السلطة وسطوتها ورهبتها، التي تجعل الكاتب لا يُقارب هذا الموضوع الذي يُدينها بشكل واضح، بل يلجأ إلى اللغة الرمزيّة في إدانة القُبح والقسوة، وهو ما نراه في أغلب قصص المجموعة مثل (رؤيا الغريق أو سورة يُونس، سقوط العجين، بقعة دمّ، أبعاد اللوحة، خُطى المَلاك، نداءٌ بَعيد، قلق الروح)، أمّا إدانته الحرب فكانت إدانة لذاتها، وما تتركه على المشاركين فيها ومَن يتّصل بهم، بمقاربة إنسانيّة من دون الإشارة للسلطة السياسيّة كما اتّضح في الصفحات السابقة.

وممّا يدلّ على ما سبق إنّ القصّة الأولى عن تجربة السجن كُتبت خارج العراق في مطلع الألفيّة الثانية في مجموعته القصصيّة الثانية[90]، ولعلّ هناك سبباً نفسيّاً يعودُ إلى القاصّ

ذاته؛ كونه عاش تجربة السجن، والكتابة عنها تفتحُ جُرحاً كبيراً في روحه لا يُريد له أن يُفتحُ قبل أن يُقارب الشفاء منه، أو لأنّه أراد للزمن أن يبتعد عنها؛ ليُقاربها بصورة ناضجة حتّى لا تكون المقاربة تقريريّة، وإنّما تكون فنيّة إبداعيّة تعبّر عن تجربةٍ إنسانيّة، تفقد طابعها الشخصيّ المؤقّت، وتضافَ إلى الإبداع الإنسانيّ الدائم.

ففي قصّة (كلاب الآلهة) التي تسردُ على لسان السارد المتكلّم المُشارك في مجرى الأحداث ما كان يحدثُ له في السجن من تعذيبٍ وإهانةٍ وشعورٍ بكلّ ما هو قبيح من مكان وسجّانين وسلوك، فعند دخوله للمرحاض بقباحته وقذارته، يتذكّر التعذيبَ، بتوظيف (بنية التوازيّ) بين مشهد المرحاض ومشهد التعذيب، نقرأُ ما يتذكّره:" **كنتُ ألهثُ حين طرحني أرضاً، ووضعَ حذاءَهُ البنيّةَ على رأسي وقالَ لي –سأفركُ رأسكَ العفِنَ على التراب. وكانت رائحةُ التراب حرّفةً في أنفي، وبدأتُ أحسُّ الألمَ الحادَّ الكاوي لنتوءاتِ حذائِهِ على لحمِ خدّي النازف، كانَ يُديرُ حذاءَهُ نصفَ دورةٍ بآليّةٍ وإصرارٍ ثابتٍ وكُنتُ أُحسُّ أنّ كعبَ حذائِهِ سيسحقُ عظامَ وجهي، وضاعَ صوتي تماماً، وأردتُ أن أصرُخَ فقط.. وقالَ لي، لو أتى ربُّكَ اليومَ لما خلّصكَ منّي وكُنتُ أرى السماءَ بعيدةً وأنا تحتَ حذائِهِ... وقالَ لي إنّ كلّ من يهرب من الحربِ سنكسرُ رأسَهُ، وظننتُ أنَّهُ يقولُ: أنَّ كلَّ مَن عليها فانٍ**"[91]، إذ يرتبطُ السجنُ بالحرب، فإذا هربت من جحيمها مصيركَ جحيم السجن، لا خيار بينهما عند السلطة التي ترى أنّ الهروب من الحرب وتزوير هويّة الخدمة تمرّداً عليها ومعارضة سياسيّة لها، فالسجنُ يتّخذ بُعداً سياسيّاً؛ ولذلك البطلُ في القصّة يسردُ حكاية التعذيب البشع بتفاصيلها التي تمكثُ في روحه، وما تجسّده من عذاب جسديّ ونفسيّ للسجين، فضلاً عن الإهانة الكبيرة التي يُمثّلها سحق رأس إنسانٍ بحذاء، وتعزيزها بالألفاظ القبيحة التي تدلّ على شعور السجّان بالهيمنة المُطلقة، بوصفه ممثّلاً للسلطة السياسيّة، ومأموراً منها، لا يحدّ شعوره بالهيمنة أيّ شيء حتّى (الربّ/الإله)، فثمّة (آلهة) أخرى يأتمرون بها غير آلهة الأديان الإلهيّة، آلهة صنعها القائد لنفسه بواسطة أجهزة الدولة الإعلاميّة والحزبيّة، إذ "تمّ تكريس أسطورة القائد من خلال إحاطته بطقوس احتفاليّة شبه دينيّة"[92]، ثمّ تسردُ القصّة ما يُشير إلى غياب السجين عن الوعي، فالجسد لم يعد يتحمّل ألم التعذيب، نقرأ:" **وبدا صوتُهُ لي ليسَ أرضيّاً وأنّهُ قادمٌ من سماءٍ ليستْ زرقاءَ، بل سماء اسمنتيّة لها ربٌّ قادرٌ فاتكٌ كبيرٌ شاملٌ ويرتدي الكاكي أيضاً وفي حزامه مسدّسٌ ستيل براوونغ عيار13، بشعُ الفوهةِ يُؤدّي إلى الجحيم، وأنّه ينتعلُ حذاءً بنيّةً صلبةَ القاعدةِ يطأُ بها عبادَهُ الفانينَ الهاربين من ملكوتِهِ، وأنَّ هذا الإلهَ لهُ ملمسٌ ماديٌّ مرئيٌّ ومحسوسٌ جدّاً، وأنّهُ يتجسّدُ في هيأةِ نقيبٍ أو عقيدٍ أو جنديّ استخبارات وأنّهُ يُحيي ويُميتُ وأنّهُ على كُلِّ شيءٍ**

قدير"[93]، هذه الآلهة المُتمثّلة بقائد السلطة لها طقوسها ومعتقداتها الخاصّة، يُعدّ عدم تطبيق أوامرها كفراً، والتي يُشير المقتبس إلى هيئة الآلهة المُتسقة مع هيئة القائمين بممارسة السلطة تحت سطوة القائد وأمره، وفناؤهم المُطلق بالسطوة من خلال استعدادهم القيام بكلّ شيء يُرضي السلطة وقائدها، وهذه الهيئة (بالكاكي والمُسدّس) تُشيرُ إلى الصورة المُطلقة للقُبح من زاوية نظر السارد/السجين؛ بسبب ارتباطها بكلّ قبيح وبشعٍ في السجنِ، ممّا يجعل المسجونين يفرّغون غضبهم على السجّانين بأفعالٍ قبيحة أيضاً، كوسيلة مضادّة للدفاع عن الذات، فيتّخذون من الرسم والكتابة القبيحين على جدران المرحاض القذرة وسيلةً لذلك، يُحاولون أن يزرعوا شوكةً مؤذيةً في أرواح السجّانين ويكسروا نرجسيتهم، بأبسط وسيلة لا تنتمي للقول والفعل المُباشرين، لكي يكونَ الفاعلُ مجهولاً، فيتّقوا ردّة فعل جرح نرجسية السجّانين، فهم يُحاولون بفعلهم هذا تدمير سلطة السجّان (المُتحكّم)، ليشعروا بالحريّة وخلق توازن نفسيّ في ذواتهم[94]، نقرأ أيضاً:" **رأيتُ على البابِ الخشبيّ [للمرحاض] رسماً بدائيّاً بالقلمِ الجافّ لشخصينِ مُتلاصقينِ، كانَ التصاقُهما بذيئاً، بدأ الشخصُ الأماميّ أصغرَ حجماً ومنحنياً بشكلٍ حادٍّ وكانَ في انحنائهِ**[95] **استغراقٌ مُطلقٌ وتسليم، رأيتُ رأسَهُ مُتّجهاً إلى الأسفل لا يريمُ أبداً أبداً./ وتحت الشخصِ المُطرقِ سهمٌ واسمٌ مكتوبٌ (ماجد الحلو) وكانَ السهمُ الآخرُ يُشيرُ إلى المُلازمِ الأوّل خالد السامرائيّ./ فتحتُ بابَ المرحاضِ وخرجتُ**"[96]، ولكن الجهل بالفاعل جعل جرح نرجسية السجّانينَ أكبرَ، وعدوانيتهم أشدّ، و(ماجد الحلو) في الرسم هو جندي الاستخبارات (ماجد جميل)، فبعد أن عجزَ السجّانون (المرسومانِ، والعريف شاكر بيّوض) عن معرفة الفاعل، بدأوا طقسهم المسجونين جميعاً، وهم نصف عراةٍ، بعصيٍ سودٍ وصلبةٍ ومدوّرة، مصحوباً بالدوران وانحناء الرؤوس في جوّ باردٍ، وبعد أن يتعب الجلّادون من التعذيب الجسديّ يأمرون السجناء بالنباح، فيَعصي أحدهم الأمر فيناهلون عليه ركلاً ورفساً بعد ضربه مرّة أخرى بالعصي، وفي ركلة خاطفة من العريف تخرجُ شهقةٌ قويةٌ ونهائيّة من السجين "**ثمّ سالَ دمٌ قانٍ طعين، دمٌ أسودُ، اندلق كرة مُتجلّطة رجراجة، اندفعتْ بقوّةٍ من فمهِ على التراب. ساحت على الأرض الرطبةِ، كثيفةُ القوامِ، تنبضُ في ضوء الشمس، وسكنَ الجسدُ المُتكوّرُ بلا حراكٍ**"[97]، مشهد يُجسّد القُبح بأعلى صوره في سلوك السجّانين وفكرهم؛ لأنّ أرواحهم نُزِعَ منها الجمال بسبب طاعتهم المُطلقة للسلطة فضلاً عن الساديّة التي تشبعت بها نفوسهم من ممارستهم التعذيب المستمرّ في عملهم، فكانت نهاية السجين الموت؛ لأنّه لم يُطع (كلاب الآلهة) التي تعدّ ذلك الفعل خروجاً على آلهتها، وهو كفر يستحقّ فاعله كلّ تعذيب وإن أفضى إلى الموت.

وفي قصّة (أكياس الخيش) يُلاقي السجين (محمود) مصير السجين في القصّة السابقة، الموت بسبب التعذيب، تخبرنا القصّةُ ذلك على لسان السارد السجين (كامل) صديق محمود في السجن بعد الخروج منه في قرار تبييض السجون، يسردُ على شقيقته المحامية، التي لا تعرفُ مصير أخيها بعدُ كيفَ انتهت حياته في الزنزانة بعد ليلة قضاها في التعذيب، والتي تُشير إليها القصّة تلميحاً من دون دخولٍ في مشاهد التعذيب، فبعد عودته من التعذيب في ساعة الفجر، فَتَحَ السجّانون **"بابَ الزنزانةِ وألقوهُ فيها، أتذكّرُ الصوتَ المكتوم لجسدِهِ على البلاط الاسمنتي لأرضيّةِ الزنزانة، انتظرَت ليذهبوا بعدَها، ناديته هامساً محمود، محمود لم أتلقّ**[98] **إجابةً، في الصباح، أتى الشرطيّ عبد الزهرة ليُخرجَ السجناءَ إلى الحمّام، حين فتحَ باب الزنزانةِ وجدَهُ مُلقًى عليها، عيناه مفتوحتان بتلك النظرةِ نفسها، النظرةُ المُتفاجئةُ بشيءٍ تراهُ وحدَها، ركلَهُ عبد الزهرة بقدمِهِ، فأرتدَّ عليه الجسد، أسرعَ عبد الزهرة ليُبلّغَ عن موتِ السجينِ في الزنزانةِ رقم (4)"**[99]، المقتبسُ يبيّنُ نهاية محمود في السجن، وهي ليست نهاية لحياة فردٍ عاش عذابات السجن فحسب، بل هي نهاية لحياة عائلة، متمثّلةً بشقيقته، التي كانت تعيشُ سنين طويلة على أمل أن يكون على قيد الحياة، ينتهي هذا الأملُ بكلمات صديقه، وتُركل آخر ما بقي منه، كما ركلَ السجّانُ جثةَ شقيقها، فزاوية النظر في القصّة تعكسُ أثر ما يتركه السجنُ من علامات القُبح على ما يرتبط بالسجين كالعائلة والأصدقاء؛ ولذلك لم يدخل التخيّل السرديّ في مشاهد التعذيب، غير إنّ الموت يدلّ على ختام رحلة السجن، ختام سببه التعذيب الذي لا يكون جسد السجين فيه مُلكاً، وإنّما يمتلكه الجلّاد ويتصرّف فيه كيف يشاء حتّى لو أدّى إلى إزهاق الروح[100].

ومثله ما نقرأه في قصّة (قطار سابح في المدى)، تُفصحُ القصّةُ عن حكايتها من عتبة المقولة التي صدّرها القاصّ قصّته بعد العنوان[101]، فيمتزج فيها الحُلمُ بالواقع، وما الحلم إلّا تعبير عن الواقع الموّار بأحداثه، إذ "إنّ عالم الأحلام ليس استنساخاً للعالَم الواقعيّ، فليس من غايات السرد استنساخ ذلك العالَم، بل تجاوزه إلى تركيب عالَمٍ مُتخيّلٍ يُتيحُ الفرصة لوجود مجتمع سرديّ يَقبلُ به المُتلقّي، ويراه مُمكن التحقّق في عالمه، على الافتراض؛ فالمُقايسة بين العالَمين المُتخيّل والواقعيّ لا يُقصدُ بها المُطابقة الحقيقيّة بينهما، بل المُماثلة الاحتماليّة التي تقترحُ للسرد وظيفة تثري فهم المُتلقّي للواقع"[102]، فتروي شخصيّة (عوّاد) ما ناله مع شقيقه الأكبر (سعود) في الاعتقال والسجن، فإذا كان (سعود) مُعتقلاً بسبب سياسيّ، فإنّ شقيقه الذي كان طالباً في الخامس علميّ، لا تهمة له ولا ذنب سوى أنّه شقيق السياسيّ، صادف وجوده وهو يقرأ أمام البيت عند اعتقال شقيقه، يُعتقل معه ليحكي لنا ما حلّ بشقيقه في السجن، فضلاً عمّا حلّ به،

فيبدأ القبحُ من لحظة الاعتقال وسلوك المُعتقلِين الغليظ مع أمّهم في باب البيت، نقرأُ على لسان السارد العليم:" **في تمام الساعة الثامنة والنصف صباحاً، فُتِحَ بابُ زنزانة الشقيقين، صرير الباب أيقظهما فقاما فزعينِ، كانا مُستندينِ إلى جدار الزنزانة، بينما يَسقطُ من الكوّةِ في أعلى الجدار، الضوء على الملامح الصارمة للرجل البدين ببذلته الرصاصيّة اللون، يُنادي على اسم سعود، يضعُ في مِعصميه القيدَ الحديديّ، يَنظرُ الشقيقانِ إلى بعضهما بذعرٍ، في تلك اللحظة يرى عوّاد الرجلَ عديمَ الملامح نفسه الذي رآه في مقصورة القطار الفارغ، الرجل، رجل الرؤيا، الذي طلبَ منه النزول وتركه وحيداً في المحطّة وسط الضباب والعراء المُوحش، تركهُ وفي قلبه لوعة خرساء تُريدُ الذهاب مع الشقيق**"[103]، فالقصّةُ تُماثلُ القصّة السابقة، وتُلمحُ إلى ما يتركه السجن -ومن ثمّ الإعدام أو الموت فيه- على العائلة، فإنْ كانت هناك شقيقته فهنا شقيقه، فضلاً عن ذلك يدلّ المُقتبسُ على قُبحِ السجّان بملامحه الصارمة شديدة القسوة، وهو ما يُذكّرنا -بوصفنا مُتلقّين- بعتبة مقولة القصّة:" **أي سببٍ في الطبيعة، ذاك الذي يجعلُ هذه القلوب بهذه القسوة**"[104]، بوصفها نصّاً مقتطعاً من مسرحيّة (الملك لير) لـ(شكسبير)، التي تُعدّ سؤالاً وجوديّاً وأخلاقيّاً، تُلقي الضوءَ على قسوة السلطة وسحقها للفرد، إذ "في (الملك لير) تتعملق السلطة ويتعملق الكون إزاء الفرد"[105]، إنّها السلطة السياسيّة التي تجعل بقسوتها سلوك الإنسان التابع لها حيوانيّاً، سيسمعُ (عوّاد) رصاصتي الإعدام في غروب اليوم الذي أُخذ فيه شقيقه من زنزانته، ليركب المعدوم (قطار الموت) ويتركه وحيداً في محطّة الحياة، فيتذكّر قطار الرؤيا الذي شاهده سابقاً، عندئذ " **أيقن أنّه لن يرَ شقيقه ثانيةً، لم يبكِ بصخبٍ، بل كان يئنُّ مثلَ حيوانٍ جريح أنيناً مُبهم الوجع**"[106]، فوجود الشقيق يدلّ على السند والقوّة في الحياة، فضلاً عن البهجة والجمال والألفة، لكنّ قُبحَ السلطة يَطمسُ كلّ جمالٍ، بل ترى السلطةُ أنّ دوامها مرتبط باستمرار ممارسة القُبح مُمَثّلاً بالسجن والتعذيب والإعدام.

لكنّنا نتلمّس مفارقة في السجن تتجلّى في تصارع القُبحِ والجمال، وتغلّب الأوّل بسبب غلبة السلطة التي تُمثّله؛ فعندما يبصقُ السجين في قسم الأحكام الخاصّة (السيّد غالب العذاريّ) على ضابط الأمن السياسيّ في أثناء مروره بباحة السجن، ينهال عليه السجّانون بالضرب المُبرح، ففي قصّة (دموع فاضل أبو شيبة) التي يتحوّل فيها السردُ إلى شخصيّة أخرى، إنّ أكثر "**ما آلم غالب العذاريّ، أنّ صديقه رئيس الحرس، فاضل أبو شيبة كان أشدّ ضاربيه قسوةً، حتّى لقد تكسّرت هراوته على جسد غالب، وفُوجئنا، نحنُ المَحجوزينَ في المحجر، تلك الغرفة الضيقة الحارّة [...] تُفتَح ويدخلُ سجينانِ يُلقيانِ علينا جسداً شبه ميّت لشخصٍ تغطّت ملامحه بالدماء، بعد قليل عرفنا إنّهُ غالب العذاريّ**"[107]، إذ تُسمّي (حنّه آرنت) سلوك رئيس

الحرس بتفاهة الشرّ، وهو سلوك يستقيلُ فيه العقل والضمير، فيُبرّران له أفعاله؛ بكونه مأموراً من السلطة لا يُمكنه فعل شيء آخر[108]، إذ تجعله السلطة شديدَ القسوةِ حتّى على أقرب النّاس إليه، ما داموا ليس في جانبها، فما عاد ضميره وعقله يُميّز الجمال عن القُبح إلّا على وفق ما تراه، فنجد رئيس الحرسِ بعد أن يدخلَ على صديقه ليلاً يُعلن ذلك ليُبرّر له قسوته، ويقف أمامه ينظرُ في عينيه **"ثمّ فجأة ألقى فاضل أبو شيبة جسده على قدمي السيّد غالب مُنتحِباً:/لم يكُن بيدي شيء يا غالب، كُنتُ مأموراً يا صديقي"**[109]، ولكنّ تفاهة الشرّ –هنا- فيها شيء من الجمال، وهو البكاء والاعتذار بإلقاء جسده على قدم صديقه، فالقصّة على قصرها تبيّن كيف فكك قُبح السلطة كلّ قيمة إنسانيّة ومنها الصداقة، وتبيّن مدى القسوة التي تجعلُ الإنسان لا يُمكنه حتّى التفكير ولو للحظة عن مخالفة أوامرها؛ لأنّه يعرفُ مصيره لو خالف-بحكم عمله معها-، فهي سلطة لا ترحم حتّى من يعملون معها، وسيفها مسلّط على كلّ فرد لا ينفّذ سياستها.

وفي قصّة (تلك البلاد) التي يسردُ السجين الرسّام (رياض) ذاكرته عن الطفولة وأحوال الناس والبلاد، فالطفولة عنده تمثّل الجمال المفقود الذي عاشه برفقة شقيقته الكبرى (زينب) التي عانت بعد ذلك من مرض سرطان الثدي، يستذكرُ وهو في السجن مرافقتها إلى حمّام النساء (أروات لار بغتات)[110] في الديوانيّة، الذي كانت تُديره السيّدة التركيّة (نجاة العطّار) بعد وفاة سيّدتها (سعاد خانم) صاحبة الحمّام، ويستعيد ذكرى الفتيات وهنّ يسبحنَ ببركة الماء بصخبهن وضحكاتهن وتفاعلهن مع صوت الأغاني العراقيّة بوصفها تراثاً جماليّاً، قبلَ أن تدرك الفتياتُ أنّه كَبُرَ بالعمر، ويَطلبنَ من شقيقته أن لا تأتي به، فيُمنع من هذا العالَم البهيج بالنسبة له، والمُشبَع بالجمال، يسترجعُ كلّ ذلكَ وهو يعيشُ قُبح السجنِ وبشاعته، والتعذيب، ومشاهد انتهاك الطفولة بتعذيب الطفل أمام والده، فعندما يُدخَل (رياض) سجن (قصر النهاية)[111]، يُشاهدُ سجيناً مربوطاً في السلّم الخشبيّ، وُضِعت أمامه على البلاط قنينة زجاجيّة طويلة مكسورة الفوهة، ثُمّ يأتي السجّانُ (ناظم) بطفلٍ في العاشرة من العمر، عندئذ **"انتفضَ السجينُ المربوط إلى إفريز السلَّم كمنْ يُريدُ أنْ يَكسُرَ القيدَ وهو يصرخُ بالرجلِ القصير الأعور، الرجلِ الذي بيدِه المصائرُ كلُّها، ناظم، الولد ماله ذنب، اتركِ الطفلَ ناظم... ناظم الطفل ما يعرف شنو حزب... مُحرِّكاً رأسهُ كمن يرفضُ أنْ يُصدِّقَ أمراً ما، بينما تَقدّمَ رَجُلا أمنٍ من الطفلِ ونضّوا عنه دشداشتِهِ فبدا جسدُهُ تحت ضوءِ الصالةِ شاحباً ونحيلاً، كان يتنفّسُ بصعوبةٍ وهو يبكي بذاك النغمِ المكسورِ الجارحِ، ناظراً إلى الأب، المُكبَّلِ، والأبُ، كالمأخوذِ، يُكرّرُ لا زمتَهُ... ناظم الطفل.... لا ... شتريد ناظم.. بس الطفل لا، كانوا قد نضّوا عنه لباسَهُ الداخليّ حين**

صفّقَ الرجلُ القصير بيديهِ كما لو كان قضاءً لا يُردّ، أمسكَ كلُّ واحدٍ منهما بقدمٍ وذراعٍ فبدا الطفلُ كما الجالسُ في الفضاء.... ثُمّ بقوّةٍ أجلساهُ على القنيّنة المُثلّمةِ الحوافِ، كانت صرخة واحدة فقط"[112]، فالقُبحُ في المقتبس فضاؤه السجن، وبسجّانه الذي وُصِف بأنّه (قصير أعور) مع رجاله، يُمارسون تعذيباً لا يُمكن لعقلٍ أن يتصوّرَ بشاعته، فهم يُجسّدون السلطةَ، التي لا رادع لها، ولا تمتلك صفات المروءة، والرأفة، أو التحلّي بالأخلاق، حيث يُبيّنُ المشهدُ كيف يُمارسون تعذيب طفل من دون تردّد، كان تعذيباً جسديّاً من خلال الاعتداء عليه بالاغتصاب بواسطة قنينة زجاجيّة، وهو في الوقت ذاته اغتصاب معنويّ لروح والده السجين السياسيّ كذلك؛ لأنّ الاغتصاب يتجاوز "مسألة الألم الحسيّ المحض كي ينتقل إلى مستوًى دلاليّ نفسيّ/اعتباريّ/ قيميّ، لا يعودُ التعذيبُ برانيّاً، بل يصبحُ جوّانيّا حميميّاً"[113]، فـ(كلاب الآلهة) يُمارسونَ كلّ قُبحٍ في (تلك البلاد)، التي تتزاحم صورتها في ذهن (رياض) -في السجن، وفي المنفى بعد ذلك- لتتخذ بعد ذلك صورتين: الأولى: صورة العراق المثاليّ، الذي يرمز لزمن الطفولة والجمال، والأخرى: صورة العراق الواقعيّ الذي يرمز للزمن الحاليّ الذي يتّسم بالقُبح، فحاول أن يبتعد عن الصورة الثانية من خلال الهجرة إلى بلدان أخرى تعيشُ الجمالَ في الواقع وليس في المثال؛ لأنّ الأول صار ماضياً مثاليّا لا يَرجعُ، فالماضي ملكيّة مفقودة وفردوس مفقود بحكم الضرورة[114]، وصرخة الطفل في السجن **"لم تكن أبداً صرخةَ طفلٍ في العاشرة من عُمرِهِ، كانتْ صرخةً لحشدٍ لا يُعدّ، كما لو كانت لشعبٍ أُجلسَ بقوّةٍ على عنقِ زجاجة"**[115]، فلحظة السجن تجسّد ضياع الأحلام والجمال بالنسبة لشعب تلك البلاد، وله بوصفه فنّاناً طموحاً يملك بين جوانحه روحاً شفافةً تحنّ إلى كلّ ما هو جميل؛ ولذلك عندما يستفيقُ وعيه بعدما رأى مشهد اغتصاب الطفولة، يُشاهدُ قبح المكان وتلطّخ دماء الطفل على الجدران، يُخاطب نفسه:" **– ولكن منْ أينَ الطريقُ إلى أروات لار بغتات؟/ فردوسُهُ المستدعى بالرؤى والألوان، زمنُ سلامِهِ الذي نأى يتذكّرُ مُعلّقاً على جدران قاعة الأورفلي في بغداد، يوتوبياه الساذجة، كما يصفُها أستاذُهُ فائق حسن"**[116]، ولكنّ قُبح السلطة وهيمنة التابوهات السياسيّة وأيديولوجيّتها القمعيّة سحقت يوتوبيا الفنّان وجماله وأحلامه، وألوانه المُتعدّدة، وتُفقده فردوسه، فتجعل لونه ولونَ (تلك البلاد) واحداً، فما بدأ جميلاً بالصخب والضحك والأغاني، والألوان واللوحات التي تُشير إلى البراءة الأولى، انتهى بالتعذيبِ والعزلة والاغتصاب والظلام ومن ثمّ المنفى.

وفي قصّة (أناقة مُطلقة) يُسلّط القاصّ الضوءَ على تصارع القُبح والجمال أيضاً، فالسرد يأتي على لسان السجين (رياض قاسم) الذي يشبه اسمه الأوّل السجين في القصّة السابقة،

والبطلُ فيها السجين (سمير ميخائيل يُوحنّا)، الشابّ المسيحيّ المُثقّف الأنيق الحاصل على شهادة الماجستير من جامعة لندن، الذي يُحبّ الشعر الإنكليزيّ والأمريكيّ فكان يقرأه على (رياض) منه؛ كون رياض خريج قسم اللغة الإنكليزيّة، فالشعرُ عند (سمير) فعل مقاومة للسجنَ، ومُحاولة ممارسة الجمال في فضاء القُبح، **"حين يقرأُ سميرُ قصيدة روبرت فروست يسودُ الزنزانةُ صمتٌ مهيب وحزين، كان صوتُهُ رخيماً وعميقاً، يقولُ الكلمات بنبرةٍ جريحةٍ، لم يكن يعبأُ بأنّ جمهورَهُ لا يُتقنون هذه الكلمات الغريبة العجماء التي يقولها، لكنّهم يَلمسونَ فيها حُزناً كامناً في مكانٍ ما من أرواحهم، حزنٌ رُبّما شبيهٌ بهذا الحزن الثقيل الذي يَنام على صدورهم كلّ ساعات النهار وهم ينتظرون موتاً حتمياً لا مَناص منه. كنتُ أنا جمهوره الوحيد"**[117]، ففعل القراءة عنده فعل جمالٍ، يُزيلُ الصدأ عن روحه المتعبة، وأرواح السجناء، خصوصاً قراءة الشعر الخفيف في روحه وطبعه، كشعر (فروست)[118]-الذي كان (سمير) مهوساً به-؛ لأنّه يُلامس الروح بأسلوبه الذي تميّز بخفّة طبعه في الموضوعات كلّها[119]، فالمقتبسُ يكشفُ عن أثر الجمال عن طريق (الشعر) في إزالة القُبح على الرغم من أنّهم لا يُجيدون اللغة التي يُقرأُ بها الشعرُ، ولو كان للحظات من الزمن، فضلاً عن تحريك القراءة والاستماع للزمن؛ لأنّ الزمن في السجن رتيب ثقيل متشابه الأيّام، فالمكان يكبحُه ويُوقفه أحياناً[120]، لا سيّما من سُجناءٍ محكومون بالإعدام ومصائرهم معروفة لهم، فغياب الأمل بالنجاة يَجعل شعورهم بالأشياء لا طعم له، فيأتي الشعر ليُبدّدَ ذلكَ الشعورُ مؤقتاً.

فضلاً عن الشعر يُلحظ أنّ (سمير) بشخصيّته يُجسّد الجمال بفكره وثقافته وأناقته المُطلقة، غير أنّ هذا الجمال لا قيمة له عند السلطة التي ترى في السجن والتعذيب والإعدام أفعالاً جميلةً؛ لأنّها تُمارسُ ضدّ الذين لا يَمتثلون لقوانين السلطة والمعارضون لها؛ ولذلك كان (سمير) لا يأكلُ قبل يومي (الاثنين والأربعاء) المُخصّصين للإعدام، فكان يصوم يومي الأحد والثلاثاء من كلّ أسبوع، ويقول:**" إذا أكلتُ ستكونُ هناكَ فضلات في جسدي عندما أُعدمُ، وفي هذا الجوّ الحارّ ستتعفّنُ جثتي وستكون رائحتها لا تُطاق، لذلك يَجب أن أحافظَ على أناقتي ونظافتي.."**[121]، فتفكيره بالجمال لا يقتصر على حياته بل يمتدّ إلى ما بعد إعدامه، فعندما يَسمع باسمه مع وجبة المعدومين، يُخرجُ من جيبه خمسة دنانير ويَدسُّها في جيب (رياض) ويطلبُ منه إعطائها لـ(نوري التركمانيّ) أحد العاملين في السجن، فبعد إعدامه يأتي نوري التركمانيّ في المساء **"قائلاً: أين رياض قاسم؟ وقفتُ وقلتُ: نعم أنا هو، قال: أين الخمسة دنانير، لقد وَضعت جثّة سمير فوق الجثث كما طلب منّي هو ذلك كي لا تتلوّث!"**[122]، فسمير في القصّة يرمزُ إلى كلّ جمالٍ حقيقيّ، إذ عاش (أناقةً مطلقةً) في حياته وبعدها، بوصفها عقيدةً، وممارسة

احتجاجيّة على قُبح السلطة **"كما لو كان يردُّ على قُبح العالَم بأناقةٍ مُطلقة"**[123]، مُطبّقاً ما يؤمن به حتّى في أبسط التفاصيل، فكأنّه يرمز إلى شخصيّة الإنسان الأخلاقيّ المثاليّ، الذي يتطابق فعله مع إيمانه بالقيم الإنسانيّة، التي كوّنها من استيعابه العميق للآداب الإنسانيّة.

ثالثاً: القبح الاجتماعيّ:

نُريد به القُبح الذي فضاء حدوثه خارج الحرب والسجن، ولا يرتبط بهما، وقد استعرض (نعيم شريف) هذا القُبح في قصصه، وهو قُبح ارتبط بسلوك الشخصيّات وأفعالهم الجسمانيّة الظاهرة[124]، كالقتل والضرب والصفع والتحرّش، أو مرتبط بالشعور الذي هو إحساس الشخصيّة بذاتها وبتصرّفاتها وبما يُحيطُ بها من عالمٍ خارجيّ[125]، واتّصافهما، أي السلوك والشعور، بالقُبح وُفق ما تبيّنه القصّة التي تعكس رؤية القاصّ، فهما لا ينفكّانِ عن الإنسان في كلّ أحواله: الحرب، السجن أو في غيرهما.

فالقتلُ من أعلى مراتب السلوك قُبحاً، كقتل الأطفال، أو الأبرياء، أو الحيوانات، إذ يُظهر القاصّ قتل الأطفال في كلّ أحواله سلوكاً قبيحاً شديد القُبح، وق د تناوله في قصّتين، يُقتَلُ فيهما الأطفال خارج الحرب؛ بسبب كراهيّة السلطة للطرف الآخر المُقابل لها، ففي قصّة (أبعاد اللوحة) التي تروي تفاصيل لوحة فنيّة، يتّخذ منها القاصّ رمزاً لما حدث في (الانتفاضة) ضدّ السلطة في بداية تسعينيّات القرن الماضي، لا سيّما في جنوب البلاد ووسطها، وخصوصاً في الأماكن الدينيّة، فيصفُ لنا السارد العليم جانباً من تلك اللوحة، مُعتمداً الرسمَ وسيلةً للسردِ، نقرأُ:" **باستطاعة الناظر للزاوية اليُسرى للمكان، وفي الجزءِ الظليلِ منه، وفي المرآة العديدةِ الشروخِ للصندوقِ الخشبيّ المُستطيلِ الأبنوسيّ اللون، أن يرى عشراتِ الأيدي الصغيرة المقطوعة والتي ما تزالُ تُمسكُ لعبةً من البلاستكِ الصلبِ على شكلِ دُميةٍ تَشبَهُ إنساناً آليّاً تتحرّكُ ذراعاه ثُمّ ترجعانِ لتستويا مع جسدِهِ، ثُمّ تنطلقُ قدماهُ بحَركةٍ مُتشابهةٍ وبالتناوبِ البطيءِ مُصدِرةً صوتاً مثلَ تكتكةٍ رتيبةٍ لدقّاتِ ساعةٍ بلا عقارب، كانتِ الذراعُ المُكتنزةُ البيضاءُ المقطوعةُ من جسدِها ما تزالُ ممُسكةً بلعبتِها البلاستيكيّةِ المُتحرّكةِ، وهي مُلقاةٌ على الأرضِ قُربَ الصندوق الخشبيّ المُستطيلِ ذي المرآةِ العديدةِ الشروخ**"[126]، ولكنّ اللوحة ليست صامتةً، بل مليئة بالحركات والأصوات تدلّ على حياة قريبة، وهي حركة الأطفال ولعبهم وصخبهم، وهو يُحيلُ إلى أنّ قتل الأطفال قريب العهد؛ لأنّ حركة (الدُّمى) لا زالت مستمرّة، إلّا أنّ حركة أصحابها توقّفت فجأةً ما يُشير إلى قتلهم قصفاً بالصواريخ، فالمشهد الذي يُرسم ليس لطفلٍ واحدٍ، بل لعشرات الأطفال التي كشفت عنها تلك الأيادي الصغيرة، المقطوعة، والتي لا

تزال تُمسكُ بدُماها المُتحرّكة في مُحاولة للإمساك بالحياة، مشهد يبيّن السلوك القبيح للقتلة الذين لا يُفرّقون بين مُقاتلينَ وأطفالٍ أبرياء.

وإذا كان القاتل في القصّة السابقة متوارٍ، ومشهد اللوحة يُوحي به إلى (السلطة) التي تملك أدوات القصف، فإنّه في قصّة (ليلة القدر)، بارز، فتُروى القصّة من قبل السارد (وليد) وفي داخلها تتضمّن حكاية يرويها العريف (جابر) لما حدث أمامه من قتل الضابط للأطفال، بأسلوب السرد المُضمّن التي تسرد شخصيّة ما في القصّة حكاية ثانويّة أخرى تلتقي مع الحكاية الأصل الكبرى[127]، فليلة القدر لها أهميّة كبيرة وخاصّة في الموروث الإسلاميّ، وتدلّ على أفضل أوقات الطهارة والعبادة؛ لأنّ الملائكة تنزلُ فيها كما ينصّ على ذلك القرآن في سورة باسمها، فالليلة في القصّة كانت حافزاً أن تُفصحَ شخصيّة (جابر) عن حكايتها، فلمّا لحظ وليد جابراً متسمّراً في السماء مِن دون أن يُكمل وضوءه، فيسألهُ عن سبب تسمّره، فيحكي له حكاية قتل النقيب (عبدالقادر) الأطفال الكرد مع أمّهم بعد أن أخذه معه لقريتهم، فكان يشعرُ (جابر) بالذنب ويرى نفسه ليس طاهراً ولا يصلحُ للصلاة في ليلة القدر، على الرغم من أنّه لم يُشارك في القتل ولم يؤيّده، وإنّما شعوره نابع من عدم قدرته على منعه، يحكي جابر بصوت مختنقُ، كيف أمره النقيب برفس باب أحد البيوت، وعندما انفتح رأى طفلاً جميل الملامح يركضُ خائفاً، **"ارتعبَ الطفلُ لمّا رآني، ودخلَ غُرفةً صغيرةً، وأغلقَ البابَ وراءَهُ، كان النقيبُ قد دخلَ ورائي ورأى الطفلَ يَدخلُ الغرفةَ وقال لي: عريف جابر ارفسِ البابَ، ونظرتُ إليه بتوسّلٍ وقلتُ: سيّدي هذا مُجرّدُ طفلٍ، قال عريف جابر نفّذِ الأمرَ العسكريّ، فدفعتُ البابَ بيدي دفعاً هيّناً كي لا أرعبَ الطفلَ وفوجئتُ بامرأةٍ في الثلاثين تستندُ إلى الحائطِ وهي تحتضنُ أولادَها الثلاثة، عندما رأوني واقفاً، في فراغِ الباب، أمامهم نظروا إليَّ جميعاً، الخوفُ نفسُهُ في عيونهم، النظرةُ المرعبةُ نفسُها، كما لو كانوا إنساناً واحداً، ورأيت الأطفالَ يدسّون رؤوسَهم الصغيرةَ في حضن أمّهم، أفراخاً صغاراً يلوذون تحتَ جناحِ الأمّ وضمَّتهم إليها، وكانت في عينيها تلكَ النظرةُ المذعورةُ، لكن اليائسة والمستقتلة"**[128]، العريف (جابر) يُنفّذ الأوامر من دون نقاش؛ لأنّه خاضع لنظام عسكريّ مبنّي على الطاعة، التي تُؤديّ إلى إلغاء الذات والإرادة، والخضوع وتنفيذ الأوامر[129].

ثُمّ أنّ القبحَ في رعب الأطفال مع أمّهم، أقلّ قُبحاً ممّا سيحصلُ لهم، فالنقيب لا يقتنعُ أنّ المرأة الكرديّة لا تعرف اللغة العربيّة، وهو يصرّ في سؤالها عن زوجها (محمّد سور)، فلمّا تُجيبه بلغة كردية مُرتجفة، يُفسّرُ له جابر قولها، يغضبُ النقيبُ ويُمارسُ القبحَ بألفاظهِ البذيئة بحقّ المرأة، ثمّ يُنهي المشهدَ، مُتوكّلاً على الله، ما يُشير إلى أنّ الأطفال مع أمّهم يستحقّون الموت، وكأنّه

يُؤدّي وظيفة دينيّة؛ لأنّ والدهم ضدّ السلطة، فيُلقي بالمُتفجرّة عليهم ويُحدثُ انفجاراً مدوّياً، نقرأ على لسان جابر:" **نظرتُ إلى جانبي الأيمن، حيث موضعِ الألم وسخونةِ الدم اللزجةِ على ذراعي، ورأيتُ رأسَ طفلٍ مقطوعةٍ يَقطرُ من أوردتها المذبوحةِ الدم، بدفقاتٍ مُتقطّعةٍ، وارتعبتُ تماماً، كانَ رأسُ الطفلِ الذي رأيتُهُ، الوجهُ المدوَّر الجميلُ والشعرُ المسترسلُ، ولا أدري إلى الآن، كيفَ أمكنني رفعُ الرأس الصغيرِ ووضعُهُ قربَ الجدار، حيث اختلطتْ بقايا أجسادِهم في كتلةِ لحمٍ بشريٍّ واحدةٍ، متداخلة الأجزاء، تسيلُ منها الدماءُ بخطوطٍ دافقةٍ ومُتعرّجةٍ نازلةٍ من المكانِ المُرتفعِ قليلاً، عن مكانِنا، أنا والضابط**"[130]، ظلّ هذا المشهد يُعذّب روح (جابر)، ويُشعرها بالذنب؛ وهو ما يُثبتُ أنّه يَملكُ ضميراً يُحاسبُهُ، ويستبطنُ قيمة الإنسانيّة، لكنّه مُستلب الإرادة، لا يجد من مكانة له سوى الرضوخ والتبعيّة، ولكي يتخلّص من عذابه النفسيّ يلجأ إلى الانتحار إحراقاً، رغبةً في عقاب الذات[131]، بسكب الوقود على نفسه واشعال جسده، الذي تحوّل إلى كرة مُلتهبة من النار.

وفي قصّة (معرض العظام) لا نرى مَشهد القتل، بل نرى آثاره بعد سنين من حدوثه، يروي السارد العليم خبر العثور على مقبرة جماعيّة، فيها يُجري صحفيّ أجنبيّ لقاءً مع السيدة (أمّ كرّار)، التي تبحثُ مع ابنها الصغير (كرّار) عن زوجها المفقود، الذي اعتُقلَ قبل سقوط النظام، فتُحاولُ أن تصلَ إلى بقايا عظامه في تلك المقابر، ومنها هذه المقبرة، ولكنّها تَفشَلُ كلّ مرّة، وحينما تُنهي لقاءَها مع الصحفيّ، يحكي السارد مشهدَ ما رأته في تلك المقبرة:" **رأتهم بالعشراتِ يقفون، يحملونَ أوراقَهم، في عُيُونِهم حزنٌ أبديّ، حزنٌ ليسَ لهُ دواء، لا يبرأ، ينظرون إلى أكوامِ العظام، شاهدتُ بعضاً منهم، يقعد**[132] **أمامَ كومِ العظامِ الذي يخصُّهُ، يحملُ الرقمَ الذي يُطابقُ رقمَ الرُّفات، يَجلسُ ويتأمّلُ بقايا القريب، ما سَلِمَ من عظامهِ، يَفتحُ الكيسَ البلاستيكيّ الأبيض الشفّاف قبلَ أن يضعَ الجمجمةَ في الكيسِ، يُخرجُ صورةً قديمةً مِن جيبهِ، ينظرُ إلى الصورةِ ثُمَّ إلى الجمجمةِ، يُعوّلُ بقوّةٍ، تشعرُ هي أنّها تُريدُ أن تفعلَ الشيءَ نفسَهُ: أن تُعوّلُ من قاعِ قلبِها، تراهُ يَمسحُ الجمجمةَ بطرفِ يشماغِهِ، يضعُها في الكيسِ يَجمعُ ما بقي من العظام، الثيابُ التي بَدتْ منقّعةً بزيتِ الأرضِ، ثُمَّ يُمسكُ فتحةَ الكيس يشدُّها ويحملُ كيسَ العظامِ على ظهرِهِ ويمضي، رأتهُم يفعلونَ الشيءَ نفسَه، حشدٌ كبيرٌ من الناس يَضعونَ أكياسَ العظامِ فوق ظهورِهم التي انحنتْ ويَذهبونَ أمامَها، وفكّرتْ أنّها ستكُونُ ضمنَ الحشدِ يوماً ما**"[133]، يُظهرُ المشهدُ جانبين: الأوّل: جانب السلطةِ الذي يُبيّن قُبح سلوكها بقتلها الناس بشكلٍ جماعيّ، وتغييب جثثهم عن ذويهم، والآخر: جانب ذوي المقتولين الذي يُظهرُ الجمالَ والمحبّة لموتاهم، على الرغم من تحوّلهم عظاماً يحملونها بأكياسٍ، يحسّون أنّ تلك

العظامِ تفهمهم وتشعُرُ بهم، أمّا الذين لم يعثروا على عظام ذويهم كـ(أمّ كرّار)، فأقصى ما يتمنّونه أن يعثروا على تلك العظام، ليضمّها قبر واضح الملامح، يُرشدُ إلى صاحبها المقتول.

وثمّة مفارقة نجدها في قصّة (إنّنا مُجرّد فكرة يا فاطمة)، بأنّ المقتول وقاتله كلاهما في الجنّة، نعرفُ ذلك من حوار فاطمة مع أخيها في الرؤيا (الحلم)، إذ يُوظّف الحُلم في القصّة بوصفه "بنية فنيّة تنبثقُ من طبيعة المعمار الفنّيّ وتستمدّ وجودها ودلالتها من واقع بنية النصّ"[134]، فضلاً عن سرده لتفاصيل قتله في منطقة جنوب بغداد إذ كان راكباً في سيارةِ لنقل المسافرين، واعترضهم مسلّحون فقتلوهم جميعاً بعد توجيه الأسئلة إليهم، وسبابهم، يقول لها:" – **رأيتُ قاتلي؟ تصوّري، كُنتُ أتمشّى قليلاً و أتساءَلُ لِمَ حَدَث معي ذلك، سيّما إنّني كُنتُ حديث عهد بالحياة الزوجيّة، لم يكن قد مضى على زواجنا تسعةُ شهور، وإذا بي أرى قاتلي وجهاً لوجه!/- حقّاً، قاتلك معك في الجنّة؟/- تصوّري؟ المهم، قلت: يا الله!، ما الذي أتى بك إلى هُنا، المفروض أنّك في جهنم؟ ضحك بلُطف، وبدا هادئاً وجميلاً، حتّى شككتُ أنّه هو الشخصُ ذاتُه المُتجهّم الوجه بلحيته الكثّة وملامحه الصارمة العابسة وبندقيته التي ملأت جسدي إطلاقات، قال: هذا هو مكاني، أنا اتّبعُ الفكرة ذاتها، نحنُ نصدرُ من فكرة واحدة يا صديقي!، قلتُ: ولكنّني ضحية و أنت قاتل؟ قال: هنا يتساوى الضحيّة والقاتل يا أخي!!**"[135]، وما الحُلمُ في الحقيقة إلّا إشارة إلى الواقع، الذي عاشه المُجتمع في حقبة تاريخيّة مُعيّنة اتّسمت بالقتل (الطائفيّ)؛ وسببه عدم الاعتراف بين الجماعات في بلدٍ واحدٍ، بل الاشتطاط في الإنكار فيما بينها، وإحياء المرويّات التقليديّة حول أمجاد الماضي "فتكرّست بذلك صيغة أسطوريّة لتلك الأمجاد المُتخيّلة"[136]، لا سيّما عند الجماعات الدينيّة التي تعتقدُ بأنّها حقّ مطلق والآخر باطل مطلق، فالأيديولوجيّات دائماً تزعمُ أنّها مُطلقةٌ، سواء أكانت بشريّةً أم دينيّةً (طائفيّة)، ولكن في الحالة الأخيرة خطرها أعظم؛ لزعمها أنّها خلاصة الفكر الإلهيّ[137]، فمنذ قدم الإنسانيّة ارتبطت فكرة المُقدّس بفكرة الإرهاب، خصوصاً إذا تحوّلت هذه الفكرة الأيديولوجيّة إلى فعل إرهابيّ يقضي على الأبرياء[138]، إذ يَسهُلُ من خلالها اصطناع الخصوم، فكأنّ السارد يُريد إدانة هذه الأيديولوجيّات، فهي السبب في انتاج قُبح أفضى إلى إنهاء حياة شاب في مُقتبل عمره، فكلّ فئة ترى أنّها الحقّ وأنّها في الجنّة، ولا بدّ من إفناء الآخر الخصم المُصطنع؛ لأنّه باطل وفي النار، لكنّ الحقيقة الجوهريّة: إنّ القاتل والمقتول ضحيّتان لهذا الفكر المُهيمن بقُبحه، فالإنسان الذي يؤمن بالفكرة الخالصة (الدينيّة) من دون رؤية تحوّلاتها التاريخيّة، أو لا يُريد رؤيتها، يظلّ يسعى ليروي ظمأ الوصول لليقين، الذي لا يتحقّق في النفس من دون إنفاذه بالقوّة متى اقتضى الأمر.

أمّا في قصّة (تدريب)، فيتجاوزُ القتلُ الإنسان إلى المخلوقات الوادعة قربه، كما يُبيّن التخيّل السرديّ كالكلاب الأليفة، ففي المعسكر (مدرسة تدريب القوّات الخاصّة) كانت هناك كلبة مع جرائها قرب إحدى القاعات أطلقوا عليها (برجو)، وقد دأب الجنديّ (محمّد مزعل) على تقديم الطعام المتخلّف من الجنود لها، وبعد أن قضى الجنود من تدريبهم شهراً واحداً، يجتمع آمرُ مدرسة التدريب بهم، ويقرّر منحَ إجازة للجنديّ الذي يَقتلُ كلباً من الكلاب السائبة مقدارها سبعة أيّام، فيتطوّع أغلب الجنود، وينطلقون ببنادقهم لقتلها، وبينما حبس (محمّد مزعل) نفسَه في القاعة كان يُشاهدُ من النافذة، بحسب ما يروي لنا السارد العليم في مشهد القتل إذ:" **كان الجنديّ حازم عبّاس يُصوّبُ البندقيّةَ نحوَ الكلبةِ، وضعَ خدّهُ الأيمنَ على البندقيّة وأغمضَ عينَهُ اليُسرى، وضغطَ على الزناد، كانَ دويُ الرصاصةِ قويّاً حين تردّد في أرجاء القاعة، كانت الرصاصةُ قد ذهبت مُباشرةً إلى رأس الكلبة (برجو)، وعندما سقط جسدُها الميّتُ على العشب، تراكضَ جراؤها مثل كرات من فرو تدبّ على العشب، صاروا يتشممونها ويصعدونَ على بطنها ثمّ يَرضعُونَها، كانوا بأجسادهم المكتنزة المُتراصة وهم يَرضَعُونَ من أثداء الجسد الميّت، كما لو كانت مُحاولة جماعيّة أخيرة لإعادة الأمّ من موتها**"[139]، يُعبّر سلوك القُبح في قتل الكلبة لنيل المُكافئة عن انعدام الضمير الإنسانيّ عند القاتل، ولعلّه ثمرة السلطة التي ترعى العنف، وتُريد أن تجعل الشعب كلّه عنيفاً، ومنهم الجنود على وجه الخصوص؛ لتُمارسَ بهم أفعالها العنيفة، والتي لا يُمارسها إلّا من خلت أرواحُهُم ونفوسُهُم من أيّ واعزٍ قيميّ مهما كان مصدره، غير أنّ ذلك لا يعني انعدام قيم الجمال ولكنّ مقدارها ضئيل جدّاً، فقد "**كان الجنديّ، محمّد مزعل مُمسكاً بالأسياخ الحديديّة لنافذة القاعة، بينما كان جسده يرتعدُ بقوّة، ويشهقُ بصوتٍ بدا مسموعاً، مع كلّ رصاصة من الرصاصات الستّ التي أصابت الجراء الستّة**"[140]، فالقتلُ طال الجراء أيضاً ممّا يدلّ على استفحال قيم القُبح وتشبّع نفوسهم وسلوكهم بها، أمّا محمّد مزعل فكان الاستثناء الجماليّ في سطوة القُبح وتغلغله، فبكاؤه يدلّ على روحٍ متشبّعة بالرحمة والإنسانيّة تَشفق على الحيوان وتتألّم لألمه، فضلاً عن تألمها على الإنسان، والإحساس به، وبقيمته الوجوديّة[141].

وقد يكون السلوك هو ضرب الحيوانات، ففي قصّة (الحصان) يُضربُ الحصانُ الذي يجرّ عربة بيع وقود المنازل (النفط) ضرباً قاسياً جدّاً من قبل صاحبه، بعد أن تخذلهُ قواه عن جرّ العربة، إذ نقرأُ على لسان المارّة الذين رأوا المشهد:" **بينما نحنُ نعبرُ الجسرَ تلكّأتْ بالقربِ منّا عربةٌ من عرباتِ بيع النفط، استدللنا على ذلك من الرائحةِ المنبعثةِ منها، يَجرُّها حصانٌ أدهمُ وكانَ كبيرَ الحجم، توقّفتِ العربةُ في منتصفِ الجسرِ وكان الحصانُ يلهثُ بقوّةٍ وقد**

أوشكَ شدقاه على أنْ يُشقّا، لأنّ الحوذيّ وكانَ رجلاً جَسيماً ظلّ يلوي عِنانَه بعُنفٍ ذاتَ اليمين وذاتَ الشمال وهو يَضربُهُ بسوطٍ طويلٍ ضرباتٍ متتالياتٍ، استمرَّ الرجلُ بضربِ الحصانِ لاعناً إيّاه بينما حَرِنَ الحصانُ الذي غطّت عينيه سيورٌ جلديّةٌ تشبَهُ الأكفَّ المُتلاصقة الأصابع تجعلُهُ لا يرى سوى اتّجاهِ سيرِهِ فقط، ترجّلَ الحوذيّ مُمسكاً بسوطِهِ وجعلَ يضربُ رأسَ الحصان بقوّةٍ بينما ظلّ الحصانُ يلوذُ برأسِهِ تفادياً للضرب"[142]، المُتمعن بالنصّ يجد مدى بشاعة وقُبح سلوك الإنسان مع الحيوان الذي يَعملُ معه، ممّا يُبرهن على ترسّخ السلوك العنيف في نفس الحوذي، حتّى صار سلوك ضرب الحصان سلوكاً طبيعيّاً، بينما يغيب ذلك الإحساس عن الإنسان، نتلمّس وجوده في الحيوان (الحصان) في القصّة، فلمّا فكّ الحوذي الحصان عن العربة ونزع السيور الجلديّة عن عينية وواصل ضربه انتقاماً من توقّفه في وسط الجسر، استشعر الحصانُ امتهان كرامته والتفت إلى الحوذي ورفع رجليه الأماميتين وراح يضربه بقوّة وهو يصهلُ، نقرأُ:" **بينما استمرَّ الحصانُ برفعِ قائمتيه لينزلَهما على وجهِ وصدرِ الحوذيّ وكنّا نسمعُ قرقعةَ تكسُّرِ عظامِ صدرِهِ بينما كانَ وجهُهُ كتلةً مُتداخلةَ الملامحِ تنبثقُ منها دماءٌ غزيرة، كفَّ الحصانُ عن الرفسِ فتأكّدَ لنا عندها أنّ الحوذيّ قد صارَ جثّةً هامدةً"**[143]، فضلاً عن دلالتها على سلوك القبح الذي بيّناه، لعلّ الحوذيّ الذي يقودُ العربةَ يُشيرُ به القاصّ إلى قائد السلطة التي يحكمُ البلاد ويُمارسُ فيها كلّ أنواع العنف، والحصان يَرمزُ به إلى الشعب الذي يَقوده، والذي سيتحسّس كرامتَهُ وعنفوانَهُ يوماً ما؛ ليُطيحَ به ويَقضي على سيرة الظلم، فالعدالةُ وإن تأخّرت ستأتي في نهاية المطاف، فالقصّة كُتِبت بداية تسعينيات القرن الماضي، وصدرت داخل البلاد ضمن المجموعة القصصيّة الأولى، وهو ما يُرجّح قراءتنا هذه، التي لا تُلغي القراءة الأولى.

وفي قصّة (قطراتٌ مُتّصلةٌ بيضاء) نجد القبح في ضرب الطفل بدل الحيوان، بصفعه في المدرسة، فيتحوّل المكان (المدرسة) إلى مكانٍ لتفريغ ساديّة (المعلّم) على تلاميذه، فذاكرة السارد المُتكلّم في القصّة عن المدرسة والصفّ ذاكرة مملؤة بالقُبحِ والخوف والرعب، تكوّن هذا الشعور؛ بسبب سلوك مُعلّميه، ومشاهد الرعب في عيون التلاميذ الذين يقفون قرب السبورة ليُجيبوا على الأسئلة، فصار خارج المدرسة عنده يُشيرُ إلى الأمن واللعب والمرح وانفكاك القيود، فعندما يفشلُ التلميذ في الإجابة عن سؤال المُعلّم في درس التاريخ، عن سنة سقوط بغداد بيد المغول؟، ويُلّح عليه بالسؤال، تتملك المُعلّم صورة أخرى قبيحة، نقرأُ: **"ويقولُ لي: ألا تعرفُ متى؟ وأذكرُ فقط أنّ يدَهُ ارتفعتْ وأنّني أغمضتُ عينيَّ على ألمٍ في الروح يشلُّ خدّي وقلبي وأنَّ التاريخَ قد سقطَ لحظتها بين قدميَّ ورأيتهُ مفتوحاً يُغطّي حذائي اليُسرى وجزءاً من حذائي**

اليُمنى، وأنّهُ أيضاً قد أمعنَ في ضربي وقال لي: أجبْ؟ .. وأحسستُ ببللٍ حارٍّ يُلامسُ ساقي اليُسرى ومن أسفلِ بنطالي تساقطتْ قطراتٌ مُتّصلةٌ بيضاءُ انتشرتْ على الصفحاتِ السودِ في الكتابِ المفتوح. وسَمِعتُ وقعَها لهُ رنين"[144]، ترسّخ المشهدُ في ذاكرة السارد من الطفولة؛ لما للصفعِ على الوجه من دلالة على امتهان الكرامة والاستخفاف بها، لا سيّما ومَن صُفِعَ تلميذٌ صغيرٌ، لا قدرة له على تحمّل الصفعة فضلاً عن ردّها، فتؤدّي الصفعة إلى أن يتبوّل التلميذ على ثيابه، ما يُزيد الإهانة ويُضاعفها، وتجعل الذات الإنسانيّة لا قيمة لها، يُمارسُ المُعلّمون ذلك أحياناً مُتجاهلين ما لممارستهم من شروط موضوعيّة، فبسبب سلطتهم الثقافيّة، لا توجد قيود تحدّهم، وكأنّهم –كما يقول فيبر- (أنبياء مستأجرون من قبل الدولة)[145].

ويُمكن أن ترمز القصّة إلى دلالة أخرى تُقارب دلالة القصّة السابقة[146]، فالقصّتان تشتركان في زمان ومكان كتابتهما في تسعينيّات القرن الماضي داخل البلاد، وتضمهمّا المجموعة القصصيّة الأولى، وتتلخّص هذه الدلالة بأنّ المغول الذين أسقطوا بغداد ودخلوها بحوافر خيولهم، وعاثوا فيها فساداً وقتلوا الأبرياء وأحرقوا الكتبَ وعملوا فيها مجازرَ لا تُنسى، هؤلاء مغول التاريخ يُرمز بهم إلى مغول السلطة الذين فعلوا كلّ تلك الأفعال بل فاقوا المغول تدميراً وقتلاً، فمتى أسقط المغول بغداد؟ سؤال يتجدّد كلّما دخل قوم إلى بغداد على غفلةٍ من الزمن ليُذيقوا أهلَها وأهلَ البلاد سوء العذاب[147].

وسلّط القاصّ الضوء على التحرّش في ثلاث قصص، ففي قصّة (قلوب زجاجيّة) تصوّر لقطةً من حياة الفقر لشخصيّة (سهاد حسين) التي تحملُ بين جوانحها قلباً (زجاجيّاً) رقيقاً، صقلته أيّام الفقر والفاقة منذُ الطفولة، وبعد أن كوّنت عائلة من ولدين وبنتين، وتعملُ موظّفة في دائرة البريد، عاد الفقرُ في سنين الحصار من تسعينيات القرن الماضي، ولا تذكرُ القصّةُ الزوجَ في كلّ أحداثها؛ ولعلّ ذلك يعود إلى غيابه بأيّ طريقة كانت، يروي ذلك السارد العليم، ويُكمل:**" فحين اكتشفت أنّ الثلاجة القديمة ماركة (فليبس) نفدَ غازها، وتعطّلت، كان عليها أن تبيعَ البابَ الخشبيّة لغرفة الاستقبال والنافذة الحديديّة لغرفة النوم، كي تجمعَ مبلغَ إصلاح الثلاجة، حين رفض تاجر الخردة أن يُعطيها المبلغَ الذي طلبته، وهو ينظرُ تلك النظرة التي تعرفُ معناها، شعرت برعدةٍ في جسدها كلّه، تعرّفت في تلك اللحظة على النظرة الداعرة والصريحة والمُتطلّبة، وفكّرت: أنّ الفقر هو فقر في كلّ شيء حتّى في القدرة على ردّ الإهانة التي تلحقُ الشرف، وإنّها كإنسانةٍ شعرت أنّها رخيصة جدّاً ومنتهكة، فقط لأنّها تُريدُ أن تحفظَ هذا الكيان الذي تشعرُ به غير قابل للبيع، في تلك اللحظة، سمعت صوت التحطّم الذي تعرفُهُ جيداً شيءٌ أشبهُ بتحطُّم زجاجٍ على أرضيّة صلبةٍ، في الجزء الأعلى من صدرها، فوق الثدي**

تماماً"[148]، عند غياب الرجل لأيّ سبب كان من العائلة، تملأ المرأة (الزوجة) مكانه وتكون وجهاً لوجه مع المجتمع، الذي ينخرط فيه أشخاص جُبلَت نفوسهم على القُبحِ، يستغلون حاجة الإنسان لابتزازه ومساومته على شرفه وخصوصاً المرأة، يكشفُ السردُ أنّ هذا التحطّم الأوّل لها؛ لأنّها كانت تنظرُ إلى الحياة والناس نظرةً بريئة، ثمّ عوّدتها أحوال الحياة وأهوالها، فالإنسان لا يتعوّد إلّا إذا مات فيه شيء[149]، واعتماداً على نصيحة أمّها، أخذت تعتادُ على تحطّم قلبها وما يسكنهُ من حزنٍ بعد ذلك، وفي النهاية لم يبقَ شيءٌ من ذلك القلب الزجاجيّ، الذي لا يُمكنهُ أن يصدّ ما يواجهه، فيكتشفُ الطبيب الذي أراد أن يستبدلَ قلبها بقلبٍ اسفنجيّ أن لا قلب لها، **"هناك، فقط، كيس مليء بمسحوق الزجاج"**[150]، وهذا ما يُعطي الشعور بفقدان الإحساس الداخليّ، وتحطّم قلبها الزجاجيّ الجميل هو معادل موضوعيّ عن تحطّم القيم العُليا للمجتمع، يُرافق قسوة الحياة وقُبحها.

ولا تباين قصّة (ظهيرة السيّدة) في ثيمتها قصّة (قلوب زجاجيّة)، سوى أنّ السيّدة هنا التي تدرسُ دكتوراه في الأدب العربيّ، كانت مُطلّقة؛ لأنّها ترفضُ الزواج التقليديّ الذي يخلو من الحبّ، وتؤمن أن يكون الزواج قائماً على اختيار شريك حياتها بنفسها، فتلاقي (السيدة) نظرات المُتحرّشين، ومنهم صاحب مكتبة بيع الكتب، على الرغم من ارتدائها الملابس السوداء والمُحتشمة[151]؛ ممّا يعكسُ النظرة السلبيّة من المجتمع، الذي تعيش فيه المرأة المُطلّقة، حتّى لو كانت متّعلّمة وتملكُ أخلاقاً عاليةً.

أمّا قصّة (سقوط العجين)[152] فيرى الباحثُ أنّ التحرّش فيها لبنت الجيران يُؤشّر إلى سقوط القيم في تسعينيات القرن الماضي؛ بسبب الحصار، والفقر، والكبت الذي يُعاني منه الشباب، ممّا أدّى إلى تفريغُ هذا الكبت في سلوك قبيح من دون تقيّد بالقيم الأخلاقيّة والإنسانيّة.

وممّا يرتبط بالمرأة أيضاً، الحالة الاجتماعيّة التي تعيشها، مثل تأخّر الزواج، أو ما يُعبّر عنه بـ(العنوسة)، فعندما تشعرُ المرأةُ - مهما كان وضعها الاقتصاديّ أو العلميّ- باليأس من الزواج في لحظة معيّنة يُداهما شعورٌ قبيحٌ مؤلم، وقد تطرّقت ثلاثة قصص إلى هذه الثيمة، تُرجع قصّتا (الريل والآنسة) و(مثل خيط السمج روحي) السبب إلى مواصلة المرأة لدراستها العليا، وفي قصّة (تلك الهمسة) تُحيله إلى اختفاء الحبيب فجأة من دون معرفة سبب الغياب.

فقد أشارت قصّة (الريل والآنسة) إلى الحالة من عتبة العنوان، فـ(الريل بكسر الراء) في اللغة العراقيّة الدارجة يُطلق على القطار، وهو ما يُكنّى به في القصّة إلى قطار الزواج الذي مرّ ولم تركبه (الأستاذة) التي قدّمتها القصّة بوظيفتها وليس باسمها، ولعلّ هيمنة الوظيفة على الاسم يُراد منها تعميم الحالة بوصفها أنموذجاً لعديد من الفتيات اللائي على شاكلتها؛ وسبب

عدم ركوبها بالقطار هو انشغالها بالدراسة، إذ يروي السارد العليم بوساطة (تيار وعي) الشخصيّة أنّها، كانت تتذكّر نظرةَ أمّها لها عندما نضجت وقولها لها أنّ الرجال سيطرقون بابهم،" **تذكّرت ذلك وضحكت في سرّها، ها هي ذي في الرابعة والثلاثين من عُمرها وتعملُ أستاذةً في الجامعة من سنين، ولم يَطرق الرجالُ بابها، هل ثمّة خطأٌ ما؟/ كانت قد تأمّلت صورتها المُنعكسة في زجاج النافذة حين أرادت فتح درفتها، ورأت أنّها ما برحت تلك الفتاة الجميلة: شعرٌ أسود مفروش على الكتفين وعينان عسليّتان ليستا كبيرتين لكنّهما جميلتان، وأنفٌ صغير مستدق وشفتان كرزيتان ممتلئتان، أحسّت بألمٍ في معدتها، ألمٌ مفاجئ لكنّها تماسكت واستندت إلى الطاولة الخشبيّة القريبة منها، فكّرت أنّها ليست على ما يرام، نظرت إلى الطلّاب الذين دخلوا إلى قاعة الدرس، خرجت من القاعة إلى الممرّ ثُمّ أحسّت أنّها على وشك أن تتقيّأ، أسرعت صوب الحمّام الخاصّ بالأساتذة، أغلقت الباب، و أفرغت كلّ ما في معدتها، أحسّت بقليلٍ من الراحة، اتّجهت صوب المغسلة الخزفيّة البيضاء وتأمّلت نفسها في المرآة، كانت كمَن أدرك سرعة قطار مرّ خاطفاً ولم تنتبه هي لذلك، أحسّت أنّها سمعت صوت بوقه المُبتَعد وأنّها لا تقوى على اللحاقِ به، قطارٌ لا يقف كثيراً، شعرت بشيء في أعماقها يتصاعدُ حارّاً وموجعاً، كأنّه نبع تفجّر، كانت قد انخرطت في بكاءٍ مريرٍ**"[153]، يُشير المُقتبس إلى ما تعيشه المرأة في بعض الأحيان من عقابٍ مجحف من المجتمع بعاداته وتقاليده، أو من الزمن الذي يترك كلّ شيء وراءه، بالحرمان من الزواج والأمومة؛ لانشغالها بطلب العلم، وعندما تصلُ إلى نهايته، تجد أنّ الزمن مرّ عليها، فمن الناحية الطبيعيّة الزمن سيل متدفّق لا يتوقّف، فهو في حالة ديمومة مستمرّة، وقد اختلف الفلاسفة من الناحية الوجوديّة في تفسير الديمومة ايجاباً وسلباً، ولكن في كلّ الأحوال فإنّ "انقضاء الزمن يُصيبُ قلبَ الإنسانِ باليأس، ويُفعم نظراته بالحزن"[154]، يُذهب بجمال الشباب ويُحطّم آمال المستقبل، ممّا يجعلُ المرأةَ المتأخّرة في الزواج يُداهما شعورٌ قبيحٌ ومؤلمٌ.

في الوقت ذاته إنّ شعور المرأة هذا يَختلفُ من مجتمع إلى آخر، فما تعدّه الأستاذة في القصّة تأخّراً، مردّه إلى ثقافة المجتمع الذي تنتمي إليه أحداث القصّة، قد لا تشعرُ به امرأة أخرى في مجتمع آخر من العمر نفسه، فالثقافة هي المعيار في توصيف الأشياء والحالات، فضلاً عن ذلك لا نجد قصّة عن شعور الرجل بذلك؛ للسبب نفسه، فالسياق الثقافيّ والاجتماعيّ للقاصّ وهو المجتمع العراقيّ، لا ينظر فيه الرجل لذاته في أيّ عمر بأنّه متأخّر في الزواج، فهو يستطيعُ أن يتزوّج – متى ما أراد- في أيّ مرحلة من عمره، ولعلّ السبب بايولوجيّاً يتعلّق بالمرأة

نفسها؛ كونها تتوقّف أن تكون أمّاً في عمرٍ محدّد، فإذا شارفت على هذا العمر، يُهيمن على فكرها شعور الحرمان من الأمومة.

وهناك جانب آخر لم يُصرّح خطاب القصّة به، وهو المرض الذي يجعل (الأستاذة) بهذه الحالة الصحيّة، هل هو مرض عضويّ أمّ ماذا؟ نجد الإجابة عنه في قصّة (مثل خيط السمج روحي) وهو عنوان مقتبس من أغنيّة عراقيّة معروفة من سبعينيّات القرن الماضي[155]، فيها حزن هائل، يُوظّفها القاصّ لبيان الحزن الذي يملأ روح المرأة التي يغمرها إدراك (التأخّر في الزواج)، وإن كان السردُ لا يُميط اللثام عنه بوضوحٍ جليّ، ولكنّ المُتلقّي يُمكنُه ان يستشفّه، فـ(أزهار) في القصّة أستاذة وجميلة كما في القصّة السابقة، ولكنّها أخذت تحسّ بأنّ شيئاً يموت في داخلها، فعند عودتها يوماً ما من الجامعة، يستوطنُ الحزنُ روحها، يروي السارد العليم، بتمازج (المنولوج) مع الحوار الخارجيّ:" **أنّها فكرّت: ربّما مع الحزن هذا المُقام، لا يُمكنها أن تفعلَ شيئاً فثمّة مساحات للحزن لا يُمكنُ أن نلمسها إلّا بالبوح أو بالنجوى، وكانت هي لا تُريد البوحَ بل تُريدُ أن تكتمَ صرخةً ما برحت تكبُر./ نفدَ صبر الأمّ وسألتها: أخبريني ما الذي يوجعك؟/ روحي يا أمّي، روحي تُوجعني**"[156]، فألم الروح يجعل الجسدَ لا يعملُ بطاقته، ولعلّه في كثير من الأحيان أثره أكثر من الألم العضويّ، فتُشيرُ القصّة إلى ما تعيشه المرأة من شعور قبيح، على الرغم من جمالها وعلمها ووضعها الاقتصاديّ؛ بسبب الحالة الاجتماعيّة (العنوسة) التي تعيشها، ومثلُ هذا الشعور يتملّك (أميرة) في قصّة (تلك الهمسة)[157]، بعد أن يغيب الحبيب، وتظلّ تنتظرهُ سنين طويلة يتغيّر فيها جسدها وملامحها إلّا شعورها نحوه يبقى قارّاً في روحها مع حزنها، وهو ما يؤكّد السياق الثقافيّ والاجتماعيّ لمجتمع القصص المذكورة.

وتشترك القصص الثلاث بأنّ المرأة تشعرُ بالاغتراب في مُحيطها الذي تعيشُ فيه؛ وسببه حالتها الاجتماعيّة التي تعيشها (العنوسة)، ممّا يُسبّبُ لها ألماً مُضاعفاً. فضلاً عن ذلك نلحظُ أنّ الحوار في القصص سواء أكان خارجيّاً أم داخليّاً، كان شعريّاً في طبيعته شديد الايحاء والتركيز في دلالته.

ممّا تقدّم يتبيّن لنا أنّ الكاتب (القاصّ) لم يكن انشغاله بالقُبح في قصصه، من أجل القبح ذاته، وإنّما لإدانة القُبح، يستعين بقصصه؛ ليجعل المُتلقّيّ يرى العالَم الحقيقيّ من منظور جديد، لتلمّس من خلال القُبح الجمالَ، فالخطاب السرديّ هو خطاب أيديولوجيّ نابع من بنية النصّ الداخليّة، ليس شرطاً أن يكون الكاتب قاصده؛ لأنّ حريّة الكاتب في بنيته الجماليّة تفرضُ ذلك[158]، فقد كانت البنية الجماليّة (القصّة) تحفرُ عميقاً في القُبح لتحقيق ذلك، وهو ما ظهر بوضوحٍ ممّا تقدّم.

الخاتمة:

لقد توصّل البحثُ إلى نتائج مُتعدّدة، منها ما يأتي:

- هيمنت موضوعات القُبح على القصص بشكلٍ كبير، فعرض لها القاصّ بعين الفنّان اللماحّة معتمداً بنيةً قصصيّةً فنيّةً، تجعل المُتلّقيّ ينفعلُ بها ويتّخذُ موقفاً منها، سواء أكانت حرباً أم سجناً أم خارجهما.
- إنّ اتّصاف موضوع القصص بالقُبح باعتبارها داخل القصّة، من خلال وجهة نظر القاصّ، أيّ أنّها استطاعت أن تتمثّل القُبحَ فضلاً عن الجمال سرديّاً، وجعل المُتلقّي يتّخذ موقفاً منهما: رفضاً للأوّل وتأييداً للثاني.
- استعملَ القاصّ تقانات مُختلفة في تسليط الضوء على القُبحِ بأشكاله المُختلفة، كالمذكّرات والرؤيا (الحُلم)، والسينما، أو السرد المُباشر بطرقه المتنوّعة، أي أنّ البنية الجماليّة (القصّة) للقُبح لم تكن بقالب واحد.
- كانت القصص ترمي في ايغالها في القُبحِ إلى بناء ذاكرة مُضادّة للذاكرة الرسميّة للسلطة، في رؤيتها للحياة والحرب والحبّ والسجن وغيرها من موضوعات.
- إنّ تناول القاصّ للقُبح لم يكن من أجل القُبحِ ذاته، وإنّما لإدانة القُبح مهما كان مصدره، فللقبُح تأثير في بيان ما يُقابله من جمالٍ، فلا جمال من دون معرفة القُبح ومن ثمَّ إدانته، ولذلك جاء الجمال في كثير من الأحيان إلى جانب القُبحِ لتحقيق ذلك.
- نلحظُ في أغلب القصص أنّ بدايتها تتّسم بسطوة الجمال والتفاؤل ثمّ تنحدرُ إلى نهاية مأساويّة قبيحة، ما يؤكّد النتيجة السابقة، فضلاً عن بيان أنّ الغاية عند القاصّ كانت إنسانيّة خالصة.
- كان القُبحُ في القصص مرتبطاً بالتراجيديا، ولم نجد أثراً له في الهزل والكوميديا على الرغم من أنّه يُستعملُ فيهما معاً؛ ولعلّ ذلك راجع إلى ارتباطه بموضوعات المأساة كـ(الحرب، والسجن وغيرها)، من دون الملهاة.
- ثمّة إدانة في قُبح السجن للسلطة السياسيّة بالتحديد، بخلاف ما نجده في الحرب فإنّ الإدانة متوجّة للحرب بذاتها من دون تحديدها بسلطة معيّنة، إذ كان الخطاب القصصيّ فيها عامّاً.
- وظّف القاصّ في الكشف عن القُبحِ والجمالِ معاً تراثاً مُختلفاً سواء أكان عالميّاً أم عربيّاً، كتوظيفه للروايات والمسرحيّات والشعر، والأغاني المحليّة.

- يُمكنُ للباحث أن يحكمَ على المجموعات الثلاث حكماً انطباعيّاً عامّاً وليس تفصيليّاً، اعتماداً على ذوقه ومعايشته لها مدّة الدراسة، مستنداً على دلالتها ولغتها، بأنّ الأولى (من العالَم السفليّ) رمزيّة، والثانية (كلاب الآلهة) واقعيّة، والثالثة (صورة أخرى لجمشيد) شاعريّة، ولعلّ ذلك يعود إلى اختلاف ظروف كتابتها، زماناً ومكاناً، وتجربة أيضاً، فالأولى كُتِبت في العراق في تسعينيّات القرن الماضي في ظلّ الحكم الشموليّ لنظام البعث، والثانية كُتبت في المهجر بعد سقوط النظام، والثالثة كُتِبت في العراق بعد العودة إلى الوطن من دون وجود الحكم الشموليّ ذاك، ما يُؤيّد ذلك التواريخ التي دُوّنت في نهاية كلّ قصّة.

الهوامش:

[1] - يُنظر: النقد الفنيّ: 363.
[2] - فلسفة الجمال ونظريّات الفنّ: 89.
[3] - يُنظر: العين (للفراهيديّ): 142/6، ومقاييس اللغة (لابن فارس): 481/1. مادّة (جمل).
[4] - يُنظر: العين (للفراهيديّ): 53/3، ومقاييس اللغة (لابن فارس): 47/5. مادّة (قبح).
[5] - الصحاح (للجوهريّ): 1661/4. (جمل).
[6] - المصدر نفسه: 1/ 393. (قبح).
[7] - يُنظر: دليل الناقد الأدبيّ: 203.
[8] - الموسوعة الفلسفيّة العربيّة: 1/ 331.
[9] - علم الجمال: 95.
[10] - يُنظر: فلسفة النظريّات الجماليّة: 47.
[11] - أفلاطون (بدوي): 236.
[12] - يُنظر: الأسس الجماليّة في النقد العربي: 35.
[13] - يُنظر: المصدر نفسه: 36.
[14] - يُنظر: الموسوعة الفلسفيّة العربيّة: 232/1، ومقدّمة في نظريّة الأدب (تليمة): 176.
[15] - أرسطو (بدوي): 268.
[16] - الأسس الجماليّة في النقد العربيّ: 38.
[17] - يُنظر: فنّ الشعر، أرسطو طاليس، تر: بدوي: 16، وفي الشعر أرسطو طاليس، تر: شكري محمّد عيّاد: 44.
[18] - يُنظر: علم الجمال: 95، والأسس الجماليّة في النقد العربيّ: 39-40.
[19] - الأسس الجماليّة في النقد العربيّ: 40.
[20] - - يُنظر: علم الجمال: 95، والأسس الجماليّة في النقد العربيّ: 43- 44.
[21] - يُنظر: الفكر الفلسفيّ عن العرب: 87، والموسوعة الفلسفيّة العربيّة: 332/1-333.
[22] - يُنظر: الموسوعة الفلسفيّة العربيّة: 333/1.
[23] - يُنظر: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 105-106.
[24] - يُنظر: الموسوعة الفلسفيّة العربيّة: 334/1.
[25] - يُنظر: علم الجمال: 95، وفلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها): 115، ونقد ملكة الحكم (تر: غانم هنا): 136-142.
[26] - يُنظر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفنّ: 16، ونقد ملكة الحكم (تر: غانم هنا): 101-102.
[27] - يُنظر: الموسوعة الفلسفيّة العربية: 334/1.
[28] - يُنظر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها): 125.
[29] - المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 8.

[30] - يُنظر: الأسس الجماليّة في النقد العربيّ: 57.
[31] - الفكرة هنا بحسب ترجمة جورج طرابيشي، ويترجمها د. عبدالرحمن بدوي بـ(الصورة)، ويُعرّفها بأنّها: "(المثال العقليّ)، الأزليّ الأدبيّ، والذي بالمشاركة فيه تتكوّن حقائق الأشياء. وهذا الاستعمال هو الذي وضعه أفلاطون، لكنّه جعل الصورة مفارقة في عالم علويّ، بينما هيجل الصورة محايثة في عالم الموجودات، أي باطنة فيها"[فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل: 59].
[32] - يُنظر: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال: 189.
[33] - علم الجمال: 95- 96.
[34] - يُنظر: فلسفة النظريّات الجماليّة: 109-110.
[35] - الإحساس بالجمال: 74.
[36] - يُنظر: الإحساس بالجمال: 74-75.
[37] - يُنظر: المصدر نفسه: 240- 241.
[38] - علم الجمال والنقد الحديث: 75.
[39] - يُنظر: الأسس الجماليّة في النقد العربيّ: 59.
[40] - علم الجمال والنقد الحديث: 71.
[41] - يُنظر: المصدر نفسه: 70-71.
[42] - يُنظر: معنى الجمال (ستيس): 102.
[43] - يُنظر: المصدر نفسه:97، والقيم الجماليّة: 316.
[44] - يُنظر: النقد الفنّيّ: 362.
[45] - يُنظر: المصدر نفسه: 364.
[46] - يُنظر: معنى الجمال (ستيس): 105، والنقد الفنّيّ: 368.
[47] - يُنظر: نظرية الأدب (رينيه ويليك وأوستن وارين): 318.
[48] - يُنظر: دليل الناقد الأدبيّ: 203- 204.
[49] - يُنظر: النقد الفنّيّ: 369، والتاريخ الثقافيّ للقباحة: 22.
[50] - يُنظر: التاريخ الثقافيّ للقباحة: 27.
[51] - القصّة القصيرة فنّ المجتمع الحضريّ، د. إحسان عبّاس(ضمن كتاب: القصّة العربيّة أجيال.. وآفاق): 8.
[52] - يُنظر: المصدر نفسه: 8.
[53] - عن العالَم السفليّ: 14.
[54] - يُنظر: الحبّ والحرب والحضارة والموت: 10.
[55] - ماهيّة الرواية: 215.
[56] - يُنظر: الفن والحلم والفعل: 42.
[57] - عن العالَم السفليّ: 17.
[58] - يُنظر: المعطف والأنف: تر: د. محمّد الخزاعيّ: 14.
[59] - الرواية الروسيّة في القرن التاسع عشر: 83.
[60] - عن العالَم السفلي: 67.
[61] - يُنظر: صورة أخرى لجمشيد: 85.
[62] - المصدر نفسه: 86-87.
[63] - المصدر نفسه: 87- 88.
[64] - عن العالم السفليّ: 42.
[65] - المصدر نفسه: 41.
[66] - يُنظر: عنف على الجسد، د. عبدالرحمن التليلي، مجلّة عالم الفكر، الكويت، العدد4، المجلّد37، 2009م: 157.
[67] - عن العالم السفلي: 44.
[68] - يُنظر: هنا بدأ التاريخ (كريمر): 81.

[69] - يُنظر: مقدمة في أدب العراق القديم: 224، وحضارة العراق القديم: 389- 390.
[70] - هنا بدأ التاريخ: 83-84.
[71] - يُنظر: ملحمة كلكامش (طه باقر): 117.
[72] - عن العالم السفلي: 44-45.
[73] - تعرّضت قصّة (تقطيع قلب) لأثر موت الصديق في الحرب على صديقة بطريقة (بنية التوازي) بين مشهدين يتداخل مشهد تقطيع القلب في المطعم مع تذكّر البطل السارد لمشهد تقطيع جسد صديقه بسبب الحرب.[يُنظر: عن العالَم السفليّ: 57- 61].
[74] - "دوستويفسكي أحد أئمة الرواية الروسيّة الكلاسيكيّة، فإنتاجه الروائيّ يشغل مكانة هامّة وخاصّة لا في تاريخ الرواية الروسيّة فقط بل وفي الرواية العالميّة أيضاً".[الرواية الروسيّة في القرن التاسع عشر: 163].
[75] - صورة أخرى لجمشيد: 57.
[76] - المصدر نفسه: 58-59.
[77] - يُنظر: رؤية دوستويفسكي للعالم: 38.
[78] - كلاب الآلهة: 35.
[79] - المصدر نفسه: 35.
[80] - يُنظر: العهد الجديد:(إنجيل متى):71،(إنجيل مرقس):116،(إنجيل لوقا): 195 ،(إنجيل يوحنا) (ضمن: الكتاب المُقدّس المصوّر للعائلة): 244.
[81] - يُنظر: بنية الرؤيا ووظيفتها في القصّة العراقيّة القصيرة: 38.
[82] - كلاب الآلهة: 36.
[83] - صورة أخرى لجمشيد: 40.
[84] - معناها:(تفضّلي عزيزتي شهرزاد!) بنبرة تدلّ اللمز.
[85] - صورة أخرى لجمشيد: 41.
[86] - المصدر نفسه: 43-44.
[87] - يُنظر: المراقبة والمعاقبة (فوكو): 307.
[88] - السجن السياسيّ في الرواية العربيّة: 34-35.
[89] - يُنظر: أدب السجون السوري: 74، وأدب السجون خلال سنوات الحكم الدكتاتوريّ في العراق: 21.
[90] - يُنظر: كلاب الآلهة: 30.
[91] - المصدر نفسه: 21-22.
[92] - المُستبد- صناعة قائد صناعة شعب-: 308.
[93] - كلاب الآلهة: 22.
[94] - يُنظر: تكنولوجيا السلوك الإنسانيّ (سكينر): 30.
[95] - في الأصل: انحنائةٍ، وهو خطأ طباعيّ، والصواب ما أثبتناه.
[96] - كلاب الآلهة: 23.
[97] - المصدر نفسه: 28.
[98] في الأصل (ألتق)، وهو خطأ مطبعيّ.
[99] - كلاب الآلهة: 73-74.
[100] - يُنظر: الإنسان المهدور: 134.
[101] - عتبة المقولة: هي نصّ يجعله الكاتب "بين يدي كلامه وهو يبثّه إلى جمهوره، ليس جعلاً استهلالياً ولا تَقدِمَةً ولا عنواناً، ولكن عتبة بعد العنوان، أو تنوب عنه، ولكنّها في كلّ الأحوال قبل المتن أو العمل الفنّيّ. فالمقولة عتبة يطلّ بها العمل الفنّيّ على المُتلقّينَ، إطلالة تنبيه أو إثارة أو تناص أو غير ذلك ممّا يذهب إليه العمل كلّه. فلا يُراد منها أن تكون إشارةً أو ضوءً جالباً للانتباه فقط".[عتبة المقولة في النظريّة والتطبيق –قراءة في تجربة محمّد عبدالباري الشعريّة، د. رحمن غركان: 18].
[102] - الأرشيف السرديّ-الأحلام، العنف، السخريّة-: 9-10.
[103] - صورة أخرى لجمشيد: 50.

[104] - يُنظر: المصدر نفسه: 45، والمآسي الكبرى (شكسبير)، تر: جبرا إبراهيم جبرا: 316.
[105] - الرؤية الشكسبيريّة في (الملك لير)، جبرا إبراهيم جبرا (ضمن كتاب: المآسي الكبرى لشكسبير): 220.
[106] - صورة أخرى لجمشيد: 51.
[107] - المصدر نفسه: 95.
[108] - يُنظر: ايخمان في القدس –تقرير حول تفاهة الشرّ-(حنّه آرنت): 18.
[109] - صورة أخرى لجمشيد: 95.
[110] - معناها في اللغة التركيّة (العثمانيّة):(حديقة النساء).
[111] - سُمّي السجنُ بهذا الاسم (قصر النهاية)؛ لأنّه "كان بيتاً مَلَكيّاً، وديواناً رسميّاً للدولةِ، وُلِدَ بطرازٍ معماريّ فريد. وعندما تحوّل إلى سجنٍ لم يكن تحوّله بفعل خصائصه المكانيّة ولا بعمارته، بل بقوّة الإيديولوجيّة القمعيّة والروح الدكتاتوريّة التي حوّلته من قصرٍ ملكيّ، إلى سجن. من صرح معماريّ أبيض إلى مُعتقل أسود".[شحنات المكان، ياسين النصيّر:175].
[112] - كلاب الآلهة: 56.
[113] - الإنسان المهدور: 134.
[114] - يُنظر: الذاكرة في الفلسفة والأدب: 120.
[115] - كلاب الآلهة: 56.
[116] - المصدر نفسه: 57-58.
[117] - صورة أخرى لجمشيد: 124.
[118] - روبرت فروست شاعر أمريكيّ عاش جزءاً من حياته في انكلترا، وهو من أعلام النهضة الأدبيّة في أمريكا في عشرينيات القرن العشرين، اشتهر شعره بشكلٍ كبير لسهولته وغنائيّته، وتناوله كلّ شيء تقريباً سواء أكان مألوفاً أم غير مألوف.[يُنظر: فروست.. شاعر أمريكا، دونالد هوتون، تر: يحيى حقّي، مجلّة المجلّة، مصر، العدد78، السنة السابعة، 1963م: 29- 31 ، وروبرت فروست الشاعر المُبدع، د. صالح مهدي شريدة، مجلّة الأقلام، العراق، العدد10، 1965م: 100- 111].
[119] - يُنظر: روبرت فروست الشاعر المُبدع (د. صالح مهدي شريدة): 105.
[120] - يُنظر: قضايا المكان الروائيّ – في الأدب المُعاصر-: 54.
[121] - صورة أخرى لجمشيد: 125.
[122] - المصدر نفسه: 126.
[123] - المصدر نفسه: 126.
[124] - يُنظر: المعجم الفلسفيّ (جميل صليبا): 671/1.
[125] - يُنظر: المعجم الأدبيّ (جبّور عبدالنور): 153.
[126] - عن العالم السفلي: 88- 89.
[127] - وتُسمّى أيضاً بـ(ميتا سرد) أو (ما وراء السرد)[يُنظر: ما وراء السرد - ما وراء الرواية: 24].
[128] - كلاب الآلهة: 79.
[129] - يُنظر: حيونة الإنسان: 100.
[130] - كلاب الآلهة: 80- 81.
[131] - يُنظر: شهقة اليائسين: 24.
[132] - في الأصل: يقعي، وهو خطأ مطبعيّ، والصواب ما أثبتناه.
[133] - كلاب الآلهة: 89.
[134] - بنية الرؤيا ووظيفتها في القصّة العراقيّة القصيرة: 23، ويُسمّيه د. عبدالله إبراهيم بـ(التخيّل المُضاعف، حيث يطوي التخيّلُ السرديّ في داخله تخيّلاً حُلميّاً)[الأرشيف السرديّ:34].
[135] - صورة أخرى لجمشيد: 35.
[136] - الأرشيف السرديّ: 134.
[137] - يُنظر: معمار الفكر المعتزليّ (سعيد الغانميّ): 23.
[138] - يُنظر: الإرهاب المُقدّس (تيري ايجلتون): 6.

[139] - صورة أخرى لجمشيد: 14.
[140] - المصدر نفسه: 15.
[141] - ومثل (محمّد مزعل) تسرد قصّة (دمعة على كفّ الطبيبة) تعاطف الرجل صاحب الكلب (أدولف) معه في عيادة البيطريّة وبكاؤه عليه بعد سماعه له ينوس عندما حقنته الطبيبة البيطريّة في فخذه، لأنّه يعدّه مثل أخيه.[يُنظر: صورة أخرى لجمشيد:107-108].
[142] - عن العالم السفلي: 23-24.
[143] - المصدر نفسه: 25.
[144] - المصدر نفسه: 85.
[145] - يُنظر: العنف الرمزيّ –بحث في أصول علم الاجتماع التربويّ- (بيير بورديو): 28.
[146] - يُمكن أن تُقرأ قصّة (أنشودة الريح) من المجموعة نفسها قراءة مشابهة للقصّتين:(الحصان، قطرات متّصلة بيضاء)، بأنّها ترمزُ إلى قائد النظام الذي يُجسّده شيخ العشيرة، الذي عند موته لم يأتِ إلّا أشخاص قليلون جدّاً لدفنه في مقبرة وادي السلام، على الرغم من سطوته في حياته وخوف أفراد عشيرته منه، وتصوّر القصّة قُبح السرداب الذي دُفِن فيه، ممّا يرمز إلى مصير كلّ إنسان الموت، الذي هو الحقيقة المُطلقة وما عداها وهم تسرّب كالريح، وهو ما سيكون مصير القائد في يوم ما [يُنظر: عن العالم السفليّ:27-30].
[147] - ومن السلوك القبيح، والعذاب، موت الناس أطفالاً وشيوخاً في المستشفيات؛ بسبب نقص الدواء الذي كان يُسرق من قِبل شخصيّات في الدولة ليُباع في السوق السوداء أو استغلال موت الأطفال لأغراض سياسيّة تخدم النظام الحاكم، وليس بوصفه موضوعاً إنسانيّاً، وهو ما تناولته قصتا (الركض خارج الزمن، وشهادة .. رؤيا يوحنا.... العالَم وفقاً لضحاياه).[يُنظر: عن العالم السفليّ: 49-55، وكلاب الآلهة: 9-16].
[148] - صورة أخرى لجمشيد: 78.
[149] - يُنظر: حيونة الإنسان: 12.
[150] - صورة أخرى لجمشيد: 80.
[151] - يُنظر: المصدر نفسه: 119-120.
[152] - يُنظر: عن العالم السفليّ: 71- 74.
[153] - صورة أخرى لجمشيد: 115-116.
[154] - العزلة والمجتمع: 125.
[155] - الأغنية للمطرب العراقيّ (ياس خضر) وهي من شعر الشاعر العراقيّ (مظفّر النوّاب).
[156] - صورة أخرى لجمشيد: 103.
[157] - يُنظر: المصدر نفسه: 111- 112.
[158] - يُنظر: أربعون عاماً من النقد التطبيقيّ – البنية والدلالة في القصّة والرواية العربيّة المُعاصرة-: 28.

المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب:

- الإحساس بالجمال- تخطيط لنظريّة في علم الجمال-، جورج سانتيانا، تر: محمّد مصطفى بدوي، المركز القوميّ للترجمة، المشروع القوميّ للترجمة، العدد (1767)، مصر، 2010م.
- أدب السجون السوريّ – بويطيقا حقوق الإنسان-، ربيكا طالقانيّ، تر: حازم نهار، المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسيات، ط1، قطر، 2025م.
- أدب السجون خلال سنوات الحكم الدكتاتوريّ في العراق (1963-2003) دراسة نقديّة تطبيقيّة، عدنان حسين أحمد، دار الحكمة، ط1، لندن- بريطانيا، 2014م.
- أربعون عاماً من النقد التطبيقيّ –البنية والدلالة في القصّة والرواية العربيّة المُعاصرة-، محمود أمين العالم، دار المستقبل، د.ط، القاهرة-مصر، 1994م.
- أرسطو، د. عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، د.ط، مصر، 1944م.

- الأرشيف السرديّ –الأحلام، العنف- السخرية-، د. عبدالله إبراهيم، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت- لبنان، 2019م.
- الإرهاب المُقدّس، تيري ايجلتون، تر: أسامة إسبر، دار بدايات، ط1، جبلة-سورية، 2007م.
- الأسس الجماليّة في النقد العربيّ- عرض وتفسير ومُقارنة-، د. عزّ الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط3، بغداد- العراق، 1986م.
- أفلاطون، د. عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، لبنان، د.ط، 1979م.
- الإنسان المهدور-دراسة تحليليّة نفسيّة اجتماعيّة-، د. مصطفى حجازي، المركز الثقافيّ العربيّ، ط1، بيروت- لبنان، 2005م.
- ايخمان في القدس –تقرير حول تفاهة الشرّ-، حنّه آرنت، تر: نادرة السنوسيّ، دار ابن النديم –الجزائر، ودار الروافد الثقافيّة-لبنان-، ط1، 2014م.
- بنية الرؤيا ووظيفتها في القصّة العراقيّة القصيرة، د. صالح هويدي، دار الشؤون الثقافيّة، الموسوعة الصغيرة، العدد (386)، بغداد- العراق، 1993م.
- التاريخ الثقافيّ للقباحة، غريتشن. إي. هندرسن، تر: د. رشا صادق، دار المدى، ط1، بغداد، 2020م.
- تكنولوجيا السلوك الإنسانيّ، ب-ف سكينر، تر: عبدالقادر يوسف، عالم المعرفة، العدد (32)، الكويت، 1980م.
- الحبّ والحرب والحضارة والموت، سيجموند فرويد، تر: د. عبدالمنعم الحنفيّ، دار الرشاد، ط1، القاهرة- مصر، 1992م.
- حضارة العراق القديم، د. أحمد أمين سليم، دار المعرفة الجامعيّة، د.ط، الإسكندريّة- مصر، 2011م.
- حيونة الإنسان، ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر، ط6، دمشق- سورية، 2016م.
- دليل الناقد الأدبيّ، د. ميجان الرويليّ، ود. سعد البازعيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، ط5، بيروت- لبنان، 2007م.
- الذاكرة في الفلسفة والأدب، ميري ورونك، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، بيروت- لبنان، 2007م.
- الرواية الروسيّة في القرن التاسع عشر، د. مكارم الغمريّ، عالم المعرفة، الكويت، العدد (40)، 1981م.
- رؤية دوستويفسكي للعالَم، نيقولا بردياثف، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط1، بغداد- العراق، 1986م.
- السجن السياسيّ في الرواية العربيّة، د. سمر روحي الفيصل، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، د.ط، دمشق- سورية، 1983م.
- شحنات المكان، ياسين النصيّر، وزارة الثقافة والفنون والتراث القطريّة، ط1، قطر، 2010م.
- شهقة اليائسين- الانتحار في العالَم العربيّ-، ياسر ثابت، دار التنوير، ط1، بيروت- القاهر- تونس، 2012م.
- الصحاح –تاج اللغة وصحاح العربيّة-، إسماعيل بن حمّاد الجوهريّ(ت393هـ)، تح: أحمد عبدالغفور عطّار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت-لبنان، 1990م.
- صورة أخرى لجمشيد(قصص)، نعيم شريف، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، د.ط، بغداد-العراق، 2024م.
- فلسفة الجمال ونظريّات الفنّ – نحو إستتيقا معاصرة-، عبدالعليّ معزوز، منتدى المعارف، ط.1، بيروت- لبنان، 2023م.
- عتبة المقولة في النظريّة والتطبيق – قراءة في تجربة محمّد عبدالباري الشعريّة-، د. رحمن غركان، دار تموز ديموزي، ط1، دمشق- سورية، 2021م.

- العزلة والمجتمع، نيقولاي بردياتف، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط2، بغداد، العراق، 1986م.
- علم الجمال والنقد الحديث، عبدالعزيز حمّودة، مكتبة الأنجلو المصريّة، د.ط، القاهر- مصر، د.ت.
- علم الجمال، د. نايف بلّوز، المطبعة التعاونيّة بدمشق، ط2، سورية، 1983م.
- عن العالَم السفليّ (قصص)، نعيم شريف، دار نينوى، ط2، دمشق- سورية، 2018م.
- العنف الرمزيّ – بحث في أصول علم الاجتماع التربويّ-، بيير بورديو، تر: نظير جاهل، المركز الثقافيّ العربيّ، ط1، بيروت- لبنان، 1994م.
- العين، الخليل بن أحمد الفراهيديّ(ت175ه)، تح: د- مهدي المخزوميّ ود- إبراهيم السامرائيّ، مؤسسة الأعلميّ، ط1، بيروت- لبنان، 1988م.
- الفكر الفلسفيّ عند العرب، د. جعفر آل ياسين، المركز العلميّ العراقيّ، ودار ومكتبة البصائر، ط1، بيروت- لبنان، 2012م.
- فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل، د. عبدالرحمن بدوي، دار الشروق، ط1، مصر، 1996م.
- فلسفة الجمال(أعلامها ومَذاهبها)، د. أميرة حلمي مطر، دار قباء، د.ط، القاهرة- مصر، 1998م.
- فلسفة النظريّات الجماليّة، د. غادة المقدّم عدره، دار جرّوس برس، ط1، طرابلس- لبنان، 1996م.
- فنّ الشعر، أرسطو طاليس، تر: د. عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، د.ط، 1953م.
- الفنّ والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، بيروت- لبنان، 1988م.
- في الشعر، أرسطو طاليس، تر: د. شكري محمّد عيّاد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د.ط، 1993م.
- القصّة العربيّة أجيال.. وآفاق، مجموعة كُتّاب، كتاب مجلّة العربيّ، العدد (24)، 1989م.
- قضايا المكان الروائيّ في الأدب المُعاصر، صلاح صالح، دار شرقيّات، ط1، القاهرة-مصر، 1997م.
- القيم الجماليّة، د. راوية عبدالمنعم عبّاس، دار المعرفة الجامعيّة، د.ط، الإسكندريّة- مصر، 1987م.
- الكتاب المقدّس المصوّر للعائلة، العهد الجديد، متّى ومرقس ولوقا ويُوحنّا، الترجمة العربيّة المشتركة، جمعيّة الكتاب المقدّس، لبنان، د.ط، د.ت.
- كِلاب الآلهة (قصص)، نعيم شريف، دار نينوى، ط2، دمشق- سورية، 2018.
- ما وراء السرد- ما وراء الرواية، عبّاس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط1، بغداد-العراق، 2005م.
- المآسي الكبرى(مسرحيّات)، وليم شكسبير، تر: جبرا إبراهيم جبرا –مع دراسات نقديّة-، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، بيروت-لبنان، 2000م.
- ماهيّة الرواية، د. الطيّب بو عزّة، منشورات عالم الأدب، ط1، بيروت- لبنان، 2016م.
- المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، هيغل، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط3، بيروت- لبنان، 1988م.
- مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفنّ، أميرة حلمي مطر، دار التنوير، ط1، بيروت- القاهرة، 2013م.
- المُراقبة والمُعاقبة –ولادة السّجن-، ميشال فوكو، تر: د. عليّ مقلّد، دار صفحة سبعة للنشر والتوزيع، ط1، السعوديّة، 2022م.
- المُستبدّ –صناعة قائد صناعة شعب-، زهير الجزائريّ، معهد الدراسات الاستراتيجيّة، ط1، بغداد- بيروت، 2006م.
- المُعجم الأدبيّ، جبّور عبدالنور، دار العلم للملايين، ط2، بيروت- لبنان، 1984م.

- المُعجم الفلسفيّ، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبنانيّ، ومكتبة المدرسة، د.ط، بيروت- لبنان، 1982م.
- المعطف والأنف(قصّة)، نيكولاي غوغل، تر: د. محمّد الخزاعيّ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيرو- لبنان، 2013م.
- معمار الفكر المُعتزليّ،-قراءة في تاريخ الاعتزال منذ تفتُّحه حتّى انطفائه-، سعيد الغانميّ، دار الرافدين، ط2، بغداد- العراق، 2023م.
- معنى الجمال -نظريّة في الاستطيقا-، ولتر ت ستيس، تر: إمام عبدالفتّاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القوميّ للترجمة، العدد (173)، مصر، 2000م.
- مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس(ت 395هـ)، تح: عبدالسلام محمّد هارون، دار الفكر، د-ط، دمشق-سورية، 1979م.
- مُقدّمة في أدب العراق القديم، طه باقر، دار الحريّة للطباعة، د.ط، بغداد- العراق، 1976م.
- مُقدّمة في نظريّة الأدب، د. عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة، د.ط، القاهرة- مصر، 1973م.
- ملحمة كلكامش، طه باقر، وزارة الثقافة الجزائريّة، د.ط، 2007م.
- الموسوعة الفلسفيّة العربيّة، تحرير: د. معن زيادة، معهد الإنماء العربيّ، ط1، 1986م.
- نظريّة الأدب، رينيه ويلك وأوستن وارين، تر: محي الدين صبحي، مطبعة خالد طرابيشي، د.ط، دمشق- سورية، 1972م.
- النقد الفنّيّ دراسة جماليّة وفلسفيّة، جيروم ستولنيتز، تر: فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، د.ط، المملكة المُتّحدة، 2023م.
- نقد مَلَكة الحكم، إيمانويل كَنْت، تر: غانم هنا، المنظّمة العربيّة للترجمة، ومركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت- لبنان، 2005م.
- هنا بدأ التاريخ (حول الأصالة في حضارة وادي الرافدين)، س.ن. كريمر، تر: ناجية المراني، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام العراقيّة، الموسوعة الصغيرة العدد (77)، 1980م.

ثانياً: الدوريّات (المجلّات):

- روبرت فروست الشاعر المُبدع، د. صالح مهدي شريدة، مجلّة الأقلام، العراق، العدد 10، أكتوبر 1965م.
- عنف على الجسد، د. عبدالرحمن التليليّ، مجلّة عالم الفكر، الكويت، العدد4، المجلّد37، 2009م.
- فروست.. شاعر أمريكا، دونالد هوتون، تر: يحيى حقّي، مجلّة المجلّة، مصر، العدد 78، السنة السابعة، حزيران 1963م.

Sources and References:

First: Books:

- The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory, George Santayana, translated by Mohammad Mustafa Badawi, National Center for Translation, National Translation Project, No. 1767, Egypt, 2010.
- Syrian Prison Literature, The Poetics of Human Rights, Rebecca J. Talqani, translated by Hazem Nahar, Arab Center for Research and Policy Studies, 1st ed., Qatar, 2025.
- Prison Literature during the Years of Dictatorial Rule in Iraq (1963–2003) A Critical Applied Study, Adnan Hussein Ahmed, Dar Al-Hikma, 1st ed., London, UK, 2014.

- Forty Years of Applied Criticism, Structure and Signification in the Contemporary Arabic Short Story and Novel, Mahmoud Amin Al-Alim, Dar Al-Mustaqbal, no edition, Cairo, Egypt, 1994.
- Aristotle, Abd al-Rahman Badawi, Egyptian Renaissance Library, no edition, Egypt, 1944.
- The Narrative Archive, Dreams, Violence, and Satire, Abdullah Ibrahim, Arab Institution for Studies and Publishing, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2019.
- Holy Terror, Terry Eagleton, translated by Osama Esber, Dar Bidayat, 1st ed., Jableh, Syria, 2007.
- The Aesthetic Foundations in Arabic Criticism, Presentation, Interpretation, and Comparison, Izz al-Din Ismail, General Cultural Affairs House, 3rd ed., Baghdad, Iraq, 1986.
- Plato, Abd al-Rahman Badawi, Kuwait Printing Agency and Dar al-Qalam, Kuwait and Lebanon, n. ed., 1979.
- The Debased Human, A Psycho-Social Analytical Study, Mustafa Hijazi, Arab Cultural Center, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2005.
- Eichmann in Jerusalem, A Report on the Banality of Evil, Hannah Arendt, translated by Nadira Al-Sanussi, Dar Ibn al-Nadim, Algeria, and Dar Al-Rafidain Cultural, Lebanon, 1st ed., 2014.
- The Structure of Vision and Its Function in the Iraqi Short Story, Salih Huwaidi, General Cultural Affairs House, The Little Encyclopedia, No. 386, Baghdad, Iraq, 1993.
- Ugliness, A Cultural History, Gretchen E. Henderson, translated by Rasha Sadiq, Dar Al-Mada, 1st ed., Baghdad, Iraq, 2020.
- Technology of Human Behavior, B. F. Skinner, translated by Abd al-Qadir Yusuf, World of Knowledge, No. 32, Kuwait, 1980.
- Love, War, Civilization, and Death, Sigmund Freud, translated by Abd al-Mun'im al-Hanafi, Dar Al-Rashad, 1st ed., Cairo, Egypt, 1992.
- The Civilization of Ancient Iraq, Ahmed Amin Salim, Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'iyyah, n. ed., Alexandria, Egypt, 2011.
- The Dehumanization of Man, Mamdouh Adwan, Mamdouh Adwan Publishing House, 6th ed., Damascus, Syria, 2016.
- A Guide to Literary Criticism, Mijan Al-Ruwayli and Saad Al-Bazi, Arab Cultural Center, 5th ed., Beirut, Lebanon, 2007.
- Memory in Philosophy and Literature, Mary Warnock, translated by Faleh Rahim, United New Book House, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2007.
- The Russian Novel in the Nineteenth Century, Makarem Al-Ghamri, World of Knowledge, No. 40, Kuwait, 1981.
- Dostoevsky's View of the World, Nikolai Berdyaev, translated by Fouad Kamel, General Cultural Affairs House, 1st ed., Baghdad, Iraq, 1986.

- The Political Prison in the Arabic Novel, Samar Ruhi Al-Faisal, Publications of the Arab Writers Union, n. ed., Damascus, Syria, 1983.
- The Charges of Place, Yasin Al-Nassir, Ministry of Culture, Arts and Heritage, 1st ed., Qatar, 2010.
- The Sigh of the Desperate, Suicide in the Arab World, Yasser Thabet, Dar Al-Tanweer, 1st ed., Beirut, Cairo, Tunis, 2012.
- Al-Sihah, Taj al-Lughah wa Sihah al-'Arabiyyah, Isma'il ibn Hammad al-Jawhari, edited by Ahmad Abd al-Ghafur Attar, Dar Al-Ilm lil-Malayin, 4th ed., Beirut, Lebanon, 1990.
- Another Image of Jamshid (Stories), Naim Sharif, General Cultural Affairs House, n. ed., Baghdad, Iraq, 2024.
- The Philosophy of Beauty and Theories of Art, Toward a Contemporary Aesthetics, Abdellali Maazouz, Forum of Knowledge, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2023.
- The Threshold of the Statement in Theory and Practice, A Reading of Mohammed Abdelbari's Poetic Experience, Rahman Garkan, Tammuz Demuzi Publishing House, 1st ed., Damascus, Syria, 2021.
- Solitude and Society, Nikolai Berdyaev, translated by Fouad Kamel, General Cultural Affairs House, 2nd ed., Baghdad, Iraq, 1986.
- Aesthetics and Modern Criticism, Abdelaziz Hammouda, The Anglo Egyptian Bookshop, n. ed., Cairo, Egypt, n.d.
- Aesthetics, Nayef Ballouz, The Cooperative Press of Damascus, 2nd ed., Syria, 1983.
- On the Underworld (Stories), Naim Sharif, Dar Ninawa, 2nd ed., Damascus, Syria, 2018.
- Symbolic Violence, A Study in the Foundations of the Sociology of Education, Pierre Bourdieu, translated by Nazir Jahel, Arab Cultural Center, 1st ed., Beirut, Lebanon, 1994.
- Kitab al-'Ayn, Al-Khalil ibn Ahmad al-Farahidi, edited by Mahdi al-Makhzumi and Ibrahim al-Samarrai, Al-Alami Foundation, 1st ed., Beirut, Lebanon, 1988.
- Philosophical Thought among the Arabs, Jaafar Al Yasin, Iraqi Scientific Center and Basair House and Library, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2012.
- The Philosophy of Beauty and Art in Hegel, Abdelrahman Badawi, Dar Al-Shorouk, 1st ed., Egypt, 1996.
- The Philosophy of Beauty (Its Figures and Schools), Amira Helmy Matar, Dar Qubaa, n. ed., Cairo, Egypt, 1998.
- The Philosophy of Aesthetic Theories, Ghada Al-Muqaddam Adra, Dar Jarrous Press, 1st ed., Tripoli, Lebanon, 1996.
- The Art of Poetry, Aristotle, translated by Abdelrahman Badawi, The Egyptian Renaissance Library, n. ed., 1953.

- Art, Dream, and Action, Jabra Ibrahim Jabra, Arab Institute for Studies and Publishing, 2nd ed., Beirut, Lebanon, 1988.
- On Poetry, Aristotle, translated by Shukri Muhammad Ayyad, Egyptian General Book Organization, n. ed., 1993.
- The Arabic Short Story, Generations and Horizons, A Group of Writers, Al-Arabi Magazine Book, No. 24, 1989.
- Issues of Narrative Space in Contemporary Literature, Salah Saleh, Dar Sharqiyat, 1st ed., Cairo, Egypt, 1997.
- Aesthetic Values, Rawiya Abdelmonem Abbas, Dar Al-Ma'rifa Al-Jami'iyya, n. ed., Alexandria, Egypt, 1987.
- The Illustrated Family Bible, The New Testament, Matthew, Mark, Luke, and John, The Common Arabic Translation, Bible Society, Lebanon, n. ed., n.d.
- The Dogs of the Gods (Stories), Naim Sharif, Dar Ninawa, 2nd ed., Damascus, Syria, 2018.
- Metanarrative, Metafiction, Abbas Abd Jasim, General Cultural Affairs House, 1st ed., Baghdad, Iraq, 2005.
- The Great Tragedies (Plays), William Shakespeare, translated by Jabra Ibrahim Jabra, with Critical Studies, Arab Institute for Studies and Publishing, 2nd ed., Beirut, Lebanon, 2000.
- The Nature of the Novel, Al-Tayyib Bouazza, World of Literature Publications, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2016.
- Introduction to Aesthetics, The Idea of Beauty, Hegel, translated by George Tarabishi, Dar Al-Tali'a, 3rd ed., Beirut, Lebanon, 1988.
- An Introduction to Aesthetics and the Philosophy of Art, Amira Helmy Matar, Dar Al-Tanwir, 1st ed., Beirut–Cairo, 2013.
- Discipline and Punish, The Birth of the Prison, Michel Foucault, translated by Ali Muqallad, Safha Sab'a Publishing and Distribution House, 1st ed., Saudi Arabia, 2022.
- The Despot, The Making of a Leader, The Making of a People, Zuhair Al-Jazaeri, Institute for Strategic Studies, 1st ed., Baghdad–Beirut, 2006.
- The Literary Dictionary, Jabour Abdelnour, Dar Al-Ilm Lil-Malayin, 2nd ed., Beirut, Lebanon, 1984.
- The Philosophical Dictionary, Jamil Saliba, Dar Al-Kitab Al-Lubnani and Al-Madrasa Library, n. ed., Beirut, Lebanon, 1982.
- The Overcoat and The Nose (Story), Nikolai Gogol, translated by Muhammad Al-Khuzai, Arab Institute for Studies and Publishing, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2013.
- The Architecture of Mu'tazilite Thought, A Reading in the History of Mu'tazilism from Its Emergence to Its Decline, Saeed Al-Ghanimi, Dar Al-Rafidain, 2nd ed., Baghdad, Iraq, 2023.

- The Meaning of Beauty, A Theory of Aesthetics, Walter T. Stace, translated by Imam Abdel-Fattah Imam, Supreme Council of Culture, National Translation Project, No. 173, Egypt, 2000.
- Maqayis al-Lughah, Abu al-Husayn Ahmad ibn Faris (d. 395 AH), edited by Abd al-Salam Muhammad Harun, Dar Al-Fikr, n. ed., Damascus, Syria, 1979.
- An Introduction to Ancient Iraqi Literature, Taha Baqir, Dar Al-Hurriya for Printing, n. ed., Baghdad, Iraq, 1976.
- An Introduction to Literary Theory, Abdelmonem Teleima, Dar Al-Thaqafa, n. ed., Cairo, Egypt, 1973.
- The Epic of Gilgamesh, Taha Baqir, Ministry of Culture of Algeria, n. ed., 2007.
- The Arab Philosophical Encyclopedia, edited by Maan Ziyadah, Arab Development Institute, 1st ed., 1986.
- Theory of Literature, René Wellek and Austin Warren, translated by Muhyi Al-Din Subhi, Khalid Tarabishi Press, n. ed., Damascus, Syria, 1972.
- Art Criticism: An Aesthetic and Philosophical Study, Jerome Stolnitz, translated by Fouad Zakaria, Hindawi Foundation, n. ed., United Kingdom, 2023.
- Critique of the Power of Judgment, Immanuel Kant, translated by Ghanem Hina, Arab Organization for Translation and Center for Arab Unity Studies, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2005.
- History Begins at Sumer, Reflections on the Originality of Mesopotamian Civilization, S. N. Kramer, translated by Najia Al-Marani, Dar Al-Jahiz Publishing House, Ministry of Culture and Information of Iraq, The Small Encyclopedia, No. 77, 1980.

Second: Periodicals (Journals):

- Robert Frost, The Creative Poet, Saleh Mahdi Sharida, Al-Aqlam Journal, Iraq, No. 10, October 1965.
- Violence Against the Body, Abdelrahman Al-Talili, Alam Al-Fikr Journal, Kuwait, Vol. 37, No. 4, 2009.
- Frost, The Poet of America, Donald Houghton, translated by Yahya Haqqi, Al-Majalla Journal, Egypt, No. 78, Year 7, June 1963.

The Aesthetics of Ugliness in Naiem Sharif's Short Stories

Dr. Abdul-Aziz Fazza'a Shayib.
College of Education for Humanities
Al Muthanna University

Abd-azeez87@mu.edu.iq

Keywords: Aesthetics of Ugliness, Naiem Sharif, Short Stories

Summary:

This study aims to examine the aesthetics of ugliness in the short stories of the Iraqi storyteller Naiem Sharif, through his three short story collections published as of the time of this study, namely: "From the Underworld", "The Hounds of the Gods", and "Another Portrait of Jamshid". The study takes these stories as an "aesthetic structure" in which representations of ugliness manifest in its various forms and manifestations, as the elements of narrative structure converge to reveal its manifestations and effects, leading to its condemnation and the highlighting of corresponding aesthetic values, as well as the elucidation of aesthetics within the artistic structure of the story text itself.