Representations of Tragic Sensibility in *The Corpse Washer*: A Case Study

Researcher: Huda Yasser Mohammed
E-mail: pgs.huda.yaser@uobasrah.edu.iq

Assistant Professor Dr. Mushtaq Faleh Obaid
E-mail: mushtak.falih@uobasrah.edu.iq

University of Basrah / College of Arts

Abstract:

This study examines the idea of the exclusion of death in Sinan Antoon's fiction as one of the most prominent recurring themes in his works. It explores how Antoon transforms death from a transient event into a persistent presence that surrounds the characters and shapes their psychological and social trajectories. The analysis demonstrates that the author does not portray death merely as a physical end; rather, he presents it as a force that governs memory, exposes human vulnerability, and reshapes the individual's relationship with the self and with others.

The study also discusses the artistic techniques Antoon employs to exclude or defer death, whether through the evocation of the rituals of everyday life, the articulation of the voices of the oppressed, or the use of interior narration that confronts death through words, memory, and documentation. The study argues that such exclusion does not constitute a denial of death, but rather an attempt to understand it and reconfigure its presence within a reality permeated by violence and loss. Antoon's engagement with death through his tragic sensibility thus offers a profound humanistic vision that brings together pain and resistance, transforming the literary work into a space for preserving what remains of life in the face of continuing loss.

Keywords: Exclusion of Death, Representations of Death, Violence, Loss.

تمثلات الحس المأساوي في رواية وحدها شجرة الرمان (أنموذجاً)(*)

الباحثة : هدى ياسر محمد **الأستاذ المساعد الدكتور مشتاق فالح عبيد**

جامعة البصرة / كلية الآداب

E-mail: pgs.huda.yaser@uobasrah.edu.iq E-mail: mushtak.falih@uobasrah.edu.iq

الملخص :

يتناول البحث فكرة إقصاء الموت في روايات سنان أنطون، بوصفه واحدًا من أبرز الموضوعات التي تتكرر في أعماله. يكشف البحث كيف يحوّل أنطون الموت من حدثٍ عابر إلى حضور دائم يطوّق الشخصيات ويؤثر في مسارها النفسي والاجتماعي. ويُظهر التحليل أن الكاتب لا يقدّم الموت بوصفه نهاية جسدية فقط، بل يطرحُه قوةً تتحكم بالذاكرة، وتكشف هشاشة الإنسان، وتعيد تشكيل علاقته بذاته وبالآخرين. كما يناقش البحث الأساليب الفنية التي اعتمدها أنطون لإقصاء الموت أو تأجيله، سواء عبر استدعاء طقوس الحياة اليومية، أو استثمار صوت المقهورين، أو استخدام السرد الداخلي الذي يواجه الموت بالكلمة والذاكرة والتوثيق. وتؤكد الدراسة أن هذا الإقصاء ليس نفيًا للموت، بل محاولة لفهمه وإعادة صياغة حضوره في واقعٍ يفيض بالعنف والفقد. إن تناول أنطون للموت عبر حسّه المأساوي يقدّم رؤية إنسانية عميقة، تجمع بين الألم والمقاومة، وتحوّل العمل الأدبي إلى مساحةٍ لحفظ ما تبقى من حياة في مواجهة الفقد المستمر.

الكلمات المفتاحية : إقصاء الموت ، تمثلات الموت، العنف، الفقد.

* بحث مستل من أطروحة الدكتوراه الموسومة : **الحسّ المأساوي في روايات سنان أنطون.**

المقدمة:

يتجه الروائي سنان أنطون نحو تسليط الضوء على الجانب المأساوي في عالمه الأدبي، من خلال تتبّع مظاهر الألم والفقد والموت، وكيف تُعيد شخصياته تمثيل التجربة العراقية تحت وطأة الحروب والعنف، كما يشير إلى دراسة الأساليب الفنية واللغوية التي يعتمدها الكاتب في بناء المأساة داخل نصوصه، وإبراز البعد الإنساني والوجودي الذي يميّز تجربته السردية. ومن خلال هذا الحسّ، يغدو الأدب وسيطًا يمنح الألم معنى، ويعيد تنظيم الفوضى الإنسانية في بنية جمالية تسمح بفهم الذات والواقع على نحو أعمق؛ ولذلك تُعدّ دراسة الحسّ المأساوي مدخلًا مهمًا لتحليل النصوص التي تُعالج العنف، والاغتراب، والتحوّلات الاجتماعية، والكوارث التي تترك أثرها في الوعي الفردي والجمعي. ومن خلال توظيفه لأساليب سردية متعددة، كالتقطيع الزمني، وتعدد الأصوات، وتداخل الوثيقة بالمتخيّل، يمنح سنان أنطون المأساةَ بُعدًا فنيًا يتجاوز التقريرية، ليجعل منها منطقة تأمل نقدي في معنى الحياة تحت وطأة العنف. وهكذا يصبح الحسّ المأساوي في أعماله ليس فقط انعكاسًا لواقعٍ منكوب، بل أداةً للكشف عن جوهر الإنسان حين تُدفع به الظروف إلى أقصى حدود الضعف والصبر والتحمّل. ويتجلّى الحسّ المأساوي حين يمزج النص بين التجربة الشعورية العميقة والبناء الفني المحكم، بحيث يتيح للقارئ التماس جوهر المأساة لا أطرافها، واستيعاب دلالاتها الوجودية والأخلاقية. فالمأساة هنا ليست حدثًا طارئًا، بل منظارًا لرؤية العالم، وأداةً للكشف عن طبقات النفس، ومساحةً يتقاطع فيها الخاص بالعام، والفرديّ بالجماعيّ، والواقعيّ بالرمزيّ.

مدخل:

شهد العراق، في أعقاب سقوط النظام السياسي عام ٢٠٠٣، تحولات بنيوية شاملة مست مختلف الحقول السياسية والاجتماعية والاقتصادية. غير أنّ السمة الأبرز لتلك المرحلة تمثّلت في تصاعد العنف المنظّم وتكثّف الصراعات الداخلية، بما أفضى إلى إنتاج ما يمكن الاصطلاح عليه بـ«إقصاء الموت». فهذا المفهوم لا يُختزل في كونه توصيفًا لظاهرة الاغتيال أو التصفية الجسدية فحسب، بل يتجاوز ذلك ليعكس آلية ممنهجة لإقصاء الآخر، حيث استُخدم العنف المادي أداةً لفرض الهيمنة وإعادة تشكيل البنية المجتمعية والسياسية وفق معادلات جديدة. وهكذا غدا الموت، في بعده القسري، وسيلةً لإلغاء المختلف وإسكات الأصوات المعارضة، الأمر الذي منح هذه الظاهرة بعدًا دلاليًا يتجاوز الفعل الواقعي إلى كونه خطابًا قسريًا يشرعن القوة بوصفها بديلًا عن الحوار. حيث بات ((الموت هو الحقيقية الحتمية لكل الأحياء دون استثناء))[١]. وبما أنّ الموت حقيقة وجودية لا مفرّ من مواجهتها، فإن حضوره في العراق – ذلك البلد المثقل بالجراح– قد اتخذ أشكالاً مروّعة، وغدا ظاهرة مشاعية وفوضوية تركت آثاراً عميقة على الفرد والمجتمع. وبما أنّ الرواية هي نتاج البيئة والواقع.

فقد سلكت الرواية العراقية بعد عام ٢٠٠٣ مسارها الخاص، مستندةً إلى جملة المعطيات والتحولات التي ميّزت المناخ العراقي. ومن خلال بنيتها السردية، تشكّلت ملامح هذا الواقع المغاير، فعملت على تمثّله ومعالجته بأساليب وتقنيات فنية متنوّعة، من تصوير وإعادة إنتاج، إلى تحليل وكشف للأسباب الكامنة وراء ما جرى ويجري[٢]. وهذا الذي أخذَّ ((بالروائي الإنسان أن يبتدع مفهوماً من قناعاته الفكرية ومعطياته الشعورية النفسية، فغدا عنده فناً وإبداعاً له سمته الخاص وطابعه المميز))[٣]، ((ففي الوقت الذي سجلت فيه الخطابات الصادرة في تلك الحقبة أشكال الموت الفيزيقي فإنّها لم تُهمل موتاً آخر موازياً له وناتجاً عنه في معظمه، وكان هذا الارتباط بين الموتين هو طغيان مظاهر الموت القسري الحرب الاحتلال، قمع السلطة والإرهاب. وهو ما خلف تعطلاً في حركة الحياة، وخراباً متواصلاً نتج عنه انهيار القيم، وانحدار المجتمع، فضلاً عن كوابح أخرى أذاقت فئات عريضة جرعات من الموت اليومي تمثل في كبت الحريات وتضييق الخناق، فتوزّعت شرائح كثيرة بين ظلمات السجون والمنافي النائية، وهي معان زخرت بها الرواية العراقية، وجسدتها بحس فني وجمالي شفيف ابتعد عن ضجيج الخطابة والشعارات الدعائية والمضامين المؤدلجة))[٤]. فلم يقتصر مفهوم الموت في بعده الجسدي وحده، بل شمل أيضًا نوعًا آخـــر من الموت الرمزي أو المعنوي الذي نشأ كنتيجة مباشرة للأحداث السياسية والاجتماعية العنيفة. فـ ((الفجيعة في الرواية العراقية الجديدة الأكثر تكراراً، والأبرز حضوراً في الخطاب السردي الذي يلقي بالذات في جحيم حارق مروع موشح بالسواد، ومكتنز بالخيبة، يبكي خراب مرحلة ، وضياع جيل وسقوط أمة))[٥]. يتضح أن الموت لم يقتصر على بعده الفيزيائي الناجم عن الحروب والاحتلال وأدوات القمع

فحسب، بل كان هناك موتٌ آخر يتمثل في فقدان الحرية، وانهيار القيم، وانحدار المجتمع، مما أدى إلى تعطيل الحياة وانتشار القهر والاضطهاد.

فقد عانت فئات كثيرة من المجتمع من هذا "الموت اليومي" المتمثل في السجن والنفي والكبت وسواها من أشكال القهر وما إلى ذلك. فـ((قد كان الموت ببعديه المادي والمعنوي فيها سيد الموقف والانكسار النفسي قد أعطب الحياة وأماتها. ألقت هذه الحياة الكابوسية بظلالها على المنجز الروائي العراقي فظهرت تمثيلات الموت في الرواية العراقية بتجليات واضحة. وغلب على هذا المنجز السرد الفجائعي))[٦].

ولا يمكن إغفال حقيقة أنّ الخطابات في تلك الحقبة، وإن أولت اهتمامها بالموت المادي بأشكاله المختلفة، إلّا أنّها لم تُهمل شكلاً آخر موازياً له ومرتبطاً به في معظم الأحيان. فقد برز آنذاك تداخل وثيق بين النوعين، تجسّد في القتل القسري الناتج عن الحروب والاحتلال وقمع السلطة والإرهاب، وهو ما أسفر عن شلل في مسار الحياة وخراب متصاعد انعكس في انهيار القيم وتفكك المجتمع. إلى جانب ذلك، حضرت عوامل أخرى عمّقت المأساة، تمثّلت في الموت الرمزي اليومي المتمثل في كبت الحريات وممارسة التضييق، لتجد شرائح اجتماعية نفسها موزعة بين السجون المعتمة والمنافي البعيدة. هذه التجارب القاسية التقطتها الرواية العراقية بلغة فنية رفيعة، مبتعدة عن الخطاب الدعائي والطرح الأيديولوجي المباشر[٧]. فـ ((الموت بوصفه صورة من صور الإمحاء والإقصاء والضياع والتردي، والبؤس والإفلاس والتورم السوداوي لواقع مؤلم فاجع تتلاشى فيه الموجودات، فتفقد حقيقة وجودها ، وتغيم الرؤى فتغرق في اللاجدوى، وتضيع الأشكال والصور فتسقط في أتون السواد والعتمة))[٨]. ما يعني أنّ ((ثيمة الرواية العراقية في زمن العنف هي "الموت" ببعديه المادي والمعنوي، الذي يخيم على الناس))[٩], متمثلاً في ((فضاء دلالي لأجواء العنف والفجيعة في العراق. فالانكسار النفسي يطغى على شخصيات الرواية العراقية, وعلى الفضاء المكاني والزماني, بحيث يمسي الموت مركز ثقل السرد والبؤرة الإخبارية التي يدور حولها؛ مما يدل على تعميق ثيمة العنف الذي جثم على المكان. وهو تكريس للسرد الفجائعي في الروايات العراقية المنتجة بعد ٢٠٠٣))[١٠]. ما يعني أن الروايات العراقية بعد ٢٠٠٣ تركز كثيراً على تصوير أجواء العنف والمآسي، حيث يظهر أثر العنف والانكسار النفسي بوضوح على الشخصيات والأحداث، ويصبح الموت هو الموضوع الرئيسي في السرد، ما يدل على مدى تغلغل العنف في الواقع العراقي ويكرّس طابع الحزن والفجيعة في الأدب العراقي بعد الحرب.

وبالتالي، لم يقتصر العنف في تلك المرحلة على كونه صراعًا مسلحًا بين أطراف متنازعة، بل اتسع ليأخذ أشكالًا أكثر خطورة، مثل الاغتيالات الممنهجة، والاختفاء القسري، والتطهير الطائفي. وقد ترتب على ذلك تراجع سلطة الدولة في مناطق عديدة، وصعود الجماعات المسلحة التي جعلت من العنف وسيلتها الرئيسة لتحقيق مصالحها. وزاد المشهد تعقيدًا بفعل التدخلات الخارجية والصراعات الإقليمية، الأمر الذي حوّل الموت والإقصاء إلى أدوات لإعادة رسم التوازنات السياسية والاجتماعية. والحقيقة إنّ

مثل هذه الجرائم ليست حديثة العهد، وإنما لها تاريخها فـ((جرائم القتل قديمة قِدم الإنسان، فمنذ بداية الخليقة، أيام قتل قابيل أخاه هابيل، أصبح الفرق بين الحياة والموت ثوانٍ، فمجرد وقوع مشاجرة ما يتحول أحد الطرفين إلى جثة هامدة)) [١١]، وهذا يصل بنا إلى أنّ ((أصبح التطاول بالسلاح هو الأداة التي يتحدث بها القاتل، وأصبح القتل هو لغة الحوار بين القاتل والمقتول في أغلب الأوقات وللقتل أنواع كثيرة يختلف نوع القتل حسب الدوافع التي أدت بالقاتل لارتكاب الجريمة، هذا يخص بالحديث عن القتل العمدي وهو القتل الذي يتعمد فيه القاتل إزهاق روح المجني عليه بأداة تؤدي إلى الموت، أو افتراقه الفعل الذي يؤدي إلى إزهاق الروح بنية القتل))[١٢].

في هذا السياق، برزت الرواية العراقية بوصفها مرآةً للواقع ومعبّرًا عن قسوته، ((فكانت هذه الرواية شاهدًا على مسيرة العراق السياسية والاجتماعية تحت الآلام والمعاناة، ووثيقةً للذات المنكوبة بالعنف. فقد تميّز خطاب الموت في المدوّنة الروائية بكونه يتأسس على الاحتفاء بالفجيعة والغياب والأفول، إذ تتحول المعاناة إلى حكاية ومصير لكل الشخوص، وهم يرزحون تحت ثنائية الحياة والموت، ويواجهون خيبة الأحلام والآمال في مسيرة حياتهم))[١٣]. إذ إنّ الرواية لا تكتفي بسرد الوقائع، بل تؤدي وظيفة سجلّ يوثّق معاناة الأفراد الذين قاسوا من العنف والاضطرابات. كما يوضح أن «خطاب الموت» في هذه الرواية يتمحور حول الفجيعة والخسارة، إذ تتحول المعاناة الشخصية والجماعية إلى حكاية تعكس مصير الشخصيات التي تعيش بين الحياة والموت. وتكشف الرواية عن خيبة الأمل التي اعترت الإنسان في مسعاه لتحقيق أحلامه، وتنهض بنيتها السردية على ثنائية الحياة والموت بوصفها أداة فنية لتجسيد الواقع المأساوي الذي يرزح تحته الأفراد. ومن هذا المنطلق، يصبح من الضروري التوقف عند مفهوم «إقصاء الموت» ضمن السياق العراقي، بوصفه ظاهرة تتجاوز حدود التجربة الفردية لتعكس تحولات عميقة في المجتمع، الأمر الذي يستدعي دراسة أسبابه، وأبعاده المتعددة، وما خلّفه من آثار بنيوية ونفسية واجتماعية.

إقصاء الموت عبر نزع الطقسية:

في رواية « وحدها شجرة الرمان»، التي تزخر بصدمة الذات في مواجهة الواقع القاسي والمظلم الذي يحيط بها، مقدِّمةً رؤية مأساوية نابعة من الإحساس العميق بالهوة الفاصلة بين الذات وعالمها الخارجي، الذي يعاكس تطلعاتها ويصوغها بعنفه وعبثيته المطلقة. فالموت في الرواية لا يقتصر على مجرد حدث عابر، بل يمتد حضوره الطاغي على امتداد صفحاتها، برائحته التي تكاد تتسرب من السطور، وصورته الكئيبة التي تطارد القارئ كلما توغّل أكثر في تفاصيل السرد. إنه العنصر الأبرز في تمثيل الفوضى التي تعصف بالمشهد العراقي، حيث تتداخل مشاهد الاقتتال الطائفي، وميليشيات القتل اليومي، وحياة المنفى، والدولة التي تعاني أزمات سياسية واجتماعية وثقافية. فيأخذ الموت أشكالًا مرعبة من العنف والتنكيل،

حيث تبرز مشاهد القتل الوحشي، والخطف، والتفخيخ، والاغتصاب، والحرق، والتقطيع، مما يجعل القارئ محاطًا بالموت من كل جانب، مستسلمًا لحضوره الطاغي الذي يفرض نفسه على السرد والمصائر المأساوية للشخصيات.

فحتى في لحظات اليقظة والمنام، يطارد الموت الشخصيات في صور كوابيسية، مثلما يظهر في حياة «المغسّلجي» جواد كاظم، بطل الرواية وساردها، الذي يعمل في تغسيل الموتى وتكفينهم، مما يفتح الرواية على فضاء خانق ممتلئ بالأسئلة والقلق والمجهول. وبهذا البناء الحلمي الكابوسي، تتجلى الرواية مرآةً لواقع موشّح بالسوداوية، حيث يمتزج الخراب بالمأساوية والغرائبية عبر شخصية البطل الشيعي الشاب « جواد كاظم»، الذي يسرد رحلته وسط عالم مشبع بالموت والفقدان.((**لعله الموت يضحك عليّ ويقول لي: ظننت أنك تستطيع أن تهرب مني أيها الأحمق ؟ لا يكتفي الموت مني في اليقظة ويصر على أن يلاحقني حتى في منامي. ألا يكفيه أنّني أكد طول النهار معتنياً بضيوفه الأبديين وبتحضيرهم للنوم في أحضانه؟**))[١٤]. تتحقق حتمية الموت في اليقظة أو المنام، فالراوي يعاني من استحالة الهروب من الموت، سواء في الواقع أو في الأحلام، مما يعكس فكرة العجز الإنساني أمام الفناء. فالموت في النص ليس مجرد نهاية، بل شخصية تتحدث وتسخر، مما يضفي نبرة تهكمية على المأساة ويجعلها أكثر قسوة، إذ يكون الموت هنا ليس مجرد حدث طبيعي، بل شخصية لها إرادة وسلوك ساخر. فالموت في العراق ينبع بغزارة، أو لنقل إنّه سريع الحركة في إيصال رسائله الفجائعية، فـ«جواد»، الذي أعدّ نفسه ساعي بريد متهيئًا ومستقبلًا كل ما يجيء به الموت، يقول محدّثًا نفسه وأباه الذي كان يعمل (مغسلجي): ((**لستُ إلا ساعي بريد. إذا كان الموت ساعي بريد، فأنا واحد من الذين يتسلّمون رسائله كل يوم. أنا من يخرجها برفق من ظروفها الممزقة المدماة، وأنا الذي يغسلها ويزيل عنها طوابع الموت، ويجففها ويعطرها متمتمًا بما لا يؤمن به تمامًا، ثم يلفّها بعناية بالأبيض كي تصل بسلام إلى قارئها الأخير: القبر. لكن الرسائل تتراكم كل يوم، يا أبي، أضعاف ما كان يمر**))[١٥]. يوظف الكاتب الاستعارة لتقديم الموت كساعي بريد ينقل رسائله يوميًا، بينما الراوي هو المستقبل لهذه الرسائل، أي الشخص الذي يتعامل مع الموتى ويهتم بتجهيزهم للدفن. هذه الصورة المجازية تجعل من الموت عملية يومية روتينية لكنها مشحونة بالرهبة والمأساة، مما قد يجعل تشبيه الموت بساعي البريد يخفف من رهبته، لكنه في الوقت نفسه يجعله أكثر حضورًا وديمومة؛ فهو ليس حدثًا نادرًا، بل أمرٌ يومي متكرر، حيث يتعامل مع أجسادهم ويزيل «طوابع الموت» عنها، وهي صورة بليغة تشير إلى تنظيف الجثث من آثار الموت وإعدادها للدفن.

ما يزيد من حجم المعاناة والبؤس هو أنَّ الراوي(جواد) يتمتم بما لا يؤمن به تمامًا، مما يعكس اغترابه عن عمله وربما عن فكرة الموت ذاتها، وكأن كل طقوس الموت ليست سوى إجراءات شكلية لا يمكنها تغيير الحقيقة الحتمية للفناء. فجملة تراكم الرسائل توحي بتزايد الموتى بشكل يفوق العادة، مما قد يشير إلى الإحساس بأن الموت أصبح أكثر حضورًا في حياته. هذا الحضور واستمراريته تجعل الراوي لا يملك

خيارًا سوى التعامل معه يوميًا، مما يجعله يائسًا وعاجزًا عن الفكاك من هذه الدائرة. لا بل حتى الشعور المفرط بالاغتراب يتمثل في كونه يقوم بطقوس دينية أو اجتماعية تجاه الموتى دون أن يكون مؤمنًا بها تمامًا، مما يبرز أزمة وجودية لديه. يقدم النص تأملًا مأساويًا في فكرة الموت كروتين يومي، لكنه في الوقت نفسه يعكس شعورًا باللاجدوى والاغتراب، حيث يتحول التعامل مع الموتى إلى عمل ميكانيكي يفتقد المعنى الحقيقي. الحسّ المأساوي ينبع من هذا التناقض بين الجهد الذي يبذله الراوي في تجهيز الموتى، وبين إدراكه أن كل ذلك لا يغير شيئًا من حقيقة الفناء المحتوم. إن هذا المقطع القصير يختزل بعمق إحدى أقسى صور الحسّ المأساوي في أدب ما بعد الحرب، حين تتقاطع المأساة الفردية بالجماعية، وينهار المعنى في ضوء كثافة الموت المتكرر. ففي مشهد كهذا، لا يكون الموت حدثًا استثنائيًا، بل يصبح مألوفًا وعاديًا، وهذه الألفة مع الموت وغياب التفاعل الإنساني معه. ولربما ذلك بسبب «**أن الموت أكثر سخاء بفضل الأمريكان**»(١٦).

تبرز العبارة القصيرة "**أن الموت أكثر سخاء بفضل الأمريكان**" بوصفها كثافة لغوية مشحونة بدلالات سياسية وأخلاقية ومأساوية في آنٍ معًا. فهي، رغم اقتضابها، تُعدّ مثالًا على بلاغة الوجيزة التي تُعبّر عن حجم الخراب دون حاجة إلى الإسهاب، وتكشف عن لحظة وعي مأساوي تتقاطع فيها مفردات الموت والعنف والاحتلال مع السخرية المرّة التي تخفي تحتها جرحًا غائرًا في الكيان الجمعي والفردي. تشير العبارة إلى تحوّل الموت من حدث طبيعي، أو استثناء طارئ في مجرى الحياة، إلى فعل يومي متكرّر يتصف بـ"السخاء"، أي الوفرة. والمفارقة أن هذه الوفرة لا تأتي كنتيجة لحدث طبيعي أو داخلي، بل تُنسَب إلى قوة خارجية . "الأمريكان" . في دلالة مباشرة على الاحتلال الأميركي للعراق، وما ترتّب عليه من سياسات الموت، وتفشي القتل، والانهيار الشامل للمعنى والكرامة الإنسانية. وهكذا، فإن العبارة لا تصف الواقع فقط، بل تُدين الفاعل وتُظهر انحرافًا أخلاقيًا عميقًا في منطق القوة.

يبرز في هذه الجملة الحسّ المأساوي من خلال مفارقة جارحة: إن ما يُفترض أن يكون أندر ما في الوجود – أي الموت – قد صار وفيرًا، و"سخيًا". هذه الصيغة العكسية تُدخل القارئ في فضاء مأساوي يَحدث فيه انقلاب شامل في القيم؛ حيث يصبح الشرّ طبيعياً، والموت عادياً، والقتل مُمَنهجًا. وهذا الانقلاب، في الفكر التراجيدي، هو ما يميّز اللحظة المأساوية الكبرى التي لا تدمّر الجسد فقط، بل تُفسد المعنى وتُفرغ الحياة من دلالتها. **((فصورة الموت وكلمة الموت والظلامية هي الصورة التي تواترت في كل الروايات حتى كانت نهاياتها كلها مرتبطة بالموت، لتعكس بذلك ظلامية الحياة في بغداد وبعض المحافظات لما آلت إليه بعد انتشار العصابات التي تتاجر بالبشر وبحيواتهم))**(١٧). كما يُلاحظ أنّ العبارة تتوسّل أسلوبًا تهكميًا يخفي غضبًا وجوديًا عميقًا. فاستخدام كلمة "سخاء" المحمّلة عادة بدلالة إيجابية في سياق الموت يُنتج نوعًا من السخرية السوداء، التي تُعدّ إحدى أهم أدوات التعبير عن الحسّ المأساوي في الأدب الحديث، حيث تتقاطع مشاعر الحزن واليأس والغضب ضمن بناء لغوي مضغوط ومؤلم.

يتجاوز النص بذلك حدود التوثيق السياسي أو الاحتجاج المباشر، ليصل إلى مستوى أعمق من التأمل في مصير الإنسان في ظل الاحتلال والعنف وتحوّل الدولة إلى مسرح مفتوح للقتل اليومي. فالموت، الذي أصبح "أكثر سخاء"، لم يعد صنيعة الطبيعة أو القدر، بل نتيجة مباشرة لفعل بشري منظّم يقوم به الآخر المحتل، ويعاني نتائجه الإنسان المحلي المسلوب من الحماية والمعنى. وبذلك، فإن العبارة تندرج ضمن خطاب أدبي يستبطن الحسّ المأساوي لا بوصفه توصيفًا للحدث فحسب، بل بوصفه موقفًا وجوديًا وأخلاقيًا، يُظهر الإنسان ضحية لقوى تتجاوز قدرته على الفهم أو المقاومة، ويكشف عن عالم مقلوب، لا تنطبق عليه قوانين العدالة، بل تحكمه مفارقات الفقد والخذلان والعبث.

تحويل الضحية إلى رمز:

تعدّدت الأسباب والموت واحد، فمنه ما كان بسبب الحرب، الطائفية، السطو، القتل المجهول، والكثير من الأسباب. (أموري أخو جواد المغسلجي) الابن البكر، والتي زهقت روحه في معارك الفاو ولُفَّ بالعلم ليُطلَق عليه لقب الشهيد. **((أمير الذي كان يكبرني بخمس سنوات، والذي تحوّل من يومها من الدكتور إلى الشهيد. احتلت صورته (بالأبيض والأسود) المؤطرة قلب الجدار في غرفة المعيشة فوق التلفزيون ومساحة أكبر من قلب أبي، الذي كان أموري أصلاً يحتكر الكثير منه))**[١٨].

نلاحظ كيف تمَّ تحويل شخصية(أمير) من شخص حيّ ذو دور مستقبلي (الدكتور) إلى رمز للفقدان والتضحية (الشهيد). حيث يُعاد تشكيل صورة أمير في حياة العائلة بعد رحيله. فبدلًا من التركيز على غيابه الجسدي أو فقدانه كفرد، يتحول إلى صورة مؤطرة على الجدار، وإلى ذكرى تتغلغل في قلب الأب. هذا الشكل من التعامل مع الموت هو نوع من "الإقصاء الرمزي"، حيث يتم إخفاء الحقيقة الفجّة للفقدان من خلال تحويله إلى أيقونة أو رمز. بمعنى آخر، أمير لا يُعامل كشخص غائب أو ميت، بل كشخص تغيّرت وظيفته من كونه "الدكتور" (المستقبل الحيّ) إلى "الشهيد" (الماضي المقدس).

يتجسّد الحس المأساوي عبر المفارقة الزمنية من خلال التحول من "الدكتور" إلى "الشهيد"، وهذا ما يخلق صدمة مأساوية، لأنه يكشف عن انقطاع مفاجئ لحياة كانت مليئة بالوعود والطموحات. فقد **((حصل على معدل٩٥% في امتحانات البكالوريا ودخل الكلية الطبية كي يصير جراحًا ويحقق حلمه بفتح عيادة ويحمل العبء عن أبيه ويحيله على التقاعد، كما كان يقول له))**[١٩]. هذا ما يؤكد الاستحواذ العاطفي؛ فعبارة "احتل مساحة أكبر من قلب أبي" تعكس فكرة أن الفقدان لا يُحدث مجرد فراغ، بل يملأ المساحات العاطفية بطريقة غير متوقعة، مما يخلق إحساسًا بالظلم والمأساة. فالشهيد يشغل كل المساحات في قلب أحبائه أو في أرجاء المكان، فوجود صورة الشهيد فوق التلفزيون يوحي بأنها أصبحت جزءًا يوميًا من حياة الأسرة، كأنها تراقبهم دائمًا، مما يعمّق الشعور بعدم القدرة على الهروب من الحزن أو تجاوزه.

يتجلى إقصاء الموت في هذا النص من خلال تحويل "أمير" من شخص إلى صورة، ومن كيان حي إلى رمز، مما يمنح الموت بُعدًا تقديسيًا، لكنه في الوقت ذاته يخفي الجانب القاسي من الفقدان. الحس المأساوي ينبع من التناقضات الزمنية والعاطفية والمكانية التي تجعل هذا الغياب حاضرًا بقوة في حياة العائلة، لا كفقدان يتم تجاوزه، بل كجرح يظل مفتوحًا باستمرار.

الموت اليومي وتفكك المعنى في ظل الاحتلال الأمريكي:

يستمر مسلسل الدم دون نهاية، فإما أن تموت برصاص الحرب والمفخخات، أو أن تموت عبثًا ولهوًا عند الآخرين. إذ ينقل لنا جواد ما حدث عندما كان في الخدمة العسكرية، فيقول:((**كانت الطائرات الأمريكية تحوم في السماء وبالقرب من وحدتنا طوال الوقت، وكنا نسمع عن قصف مواضع مقاومات الطائرات بعد فرض منطقة الحظر الجوي في جنوب وشمال العراق منذ عام ١٩٩٢، والتي كان يفترض أن تمنع النظام من قمع المواطنين، لكن الطائرات الأمريكية كانت تقتل الأبرياء وحتى الرعيان أحيانًا. لا أدري هل كان ذلك غباءً أم أن الطيارين كانوا يستخدمون العراقيين كأهداف للتمرين واللهو؟**))[٢٠]

نلاحظ عمق التمزق النفسي والوجودي في التجربة العراقية، ويبيّن كيف يتحول الواقع السياسي والعسكري إلى قدر عبثي يفقد فيه الإنسان القدرة على الفهم والسيطرة وحتى الأمل. فقد "كانت الطائرات الأمريكية تحوم في السماء وبالقرب من وحدتنا طوال الوقت"... فمن المفارقة أن نجد أن السماء التي تكون عادةً للسمو والعظمة تتحول إلى مصدر تهديد دائم. فالتحليق المستمر للطائرات يرسم جوًا من القلق والرعب، ويُعبّر عن القلق الوجودي الدائم في كيفية المحافظة على الروح في موقف لا يملك الإنسان من أمره شيئًا. غير أنّ المفارقة المؤسفة تتجلى بوضوح في أنّ الطائرات الأمريكية، التي كان يُفترض بها أن تمثل قوة إنقاذ وحماية، كانت في كثير من الأحيان تُزهق أرواح الأبرياء، بل وحتى الرعاة البسطاء. وهكذا تحوّلت القوة المنتظرة للخلاص إلى أداة لإنتاج الموت وتعميق المأساة. هذا التناقض يولّد حالة من العبث السياسي والإنساني، ويتجلى فيه الحس التراجيدي حين تنهار الثقة في أي منقذ، ويُترك الإنسان وحيدًا أمام آلة العنف.

ويصل الحس التراجيدي إلى أقصاه عبر ما يثيره من تساؤلات وحيرة: "**لا أدري هل كان ذلك غباءً أم أن الطيارين كانوا يستخدمون العراقيين كأهداف للتمرين واللهو؟**"، ما يعني أن السارد واجه عنفًا لا مبرر له، ما جعله يصل إلى حالة اللا فهم، ويقف حائرًا أمام اللامعقول. التساؤل هنا ليس بحثًا عن إجابة، بل تعبير عن عجز الإنسان أمام القدر الحديث المتمثل في التكنولوجيا الحربية والقرارات الجيوسياسية التي لا تراعي إنسانيته. فعندما يُستخدم الإنسان كـ"هدف للتمرين واللهو"، يُختزل وجوده إلى كائن غير مرئي، غير ذي قيمة. هذا الإقصاء من دائرة الإنسان الكامل يُعبّر عن مأساة فقدان الكرامة والهوية.

وبالتالي، فمثل هذا الحدث يجعله نموذجًا حيًّا للحس المأساوي في الأدب العراقي ما بعد ٢٠٠٣، حيث يُجرد الإنسان من القدرة على الفعل، ويصبح كائنًا هشًا مهددًا من جميع الجهات: من النظام، ومن المنقذين، ومن التاريخ ذاته. والمؤسف هو أن الموت هنا ليس نهايةً لحياة، بل سياق يومي، وحالة من الانتظار القَلِق، يعيش فيها الإنسان تحت سماء تتحوّل من فضاء إلى فخّ. ففي ((**ذات فجر صحونا على دوي انفجار قوي هزّ المعمل، كما كنا نسمي الوحدة. تبعه انفجاران آخران هزا الأرض، ثم صوت تساقط حجارة وحصى على السقوف والنوافذ وأزيز طائرة تبتعد.**))[٢١]. كيف يصبح الفجر، الذي يعد بداية يوم جديد، بوابة لدخول الموت والصحو على أصوات الانفجارات المفاجئة؟! وكيف يصبح هنالك ربط بين ما يعبّر عنه للسكينة والبدايات الجديدة مع "دوي الانفجار" و"أزيز الطائرة"؟ فما هذا الخلق من التناقضات؟!

ومن المُلاحظ أن هذا التناقض يعزز من وقع المفاجأة على الشخصيات والأحداث. فالتركيز على الأصوات يساهم في إثارة حواس القارئ ويجعله يتفاعل بشكل أعمق مع المشهد. كما أن التساقط المحتمل للحجارة والأتربة يزيد من الإحساس بالفوضى وحالة القلق. فقد أوضح النص أن الواقع المحيط يمكن أن يتغير بسرعة، وعواقب هذه الأحداث قد تكون مدمرة. هذا البعد قد يعكس الصراعات الاجتماعية أو الحروب، ويُظهر كيف يمكن أن تؤثر الظروف الخارجية على حياة الأفراد العادية.((**درتُ حول ركام البناية لأبحث عن باسم أو أسأل عن مصيره. كنت أستهزئ بالذين يقولون «قلبي علمني» قبيل حدوث مصاب أليم، لكنني أحسست، وأنا أهرول نحو خلفية البناية، أن قلبي أصبح بئراً عميقة تمطر عليها الأحجار من كل صوب**)) [٢٢].

يبدأ السارد بمشهد البحث عن "باسم" وسط ركام البناية، وهو فعل رمزي يُحيل إلى محاولة استعادة المفقود وسط خراب لا يتيح حتى إمكانية الحداد. إن الركام لا يرمز فقط إلى البناية المدمّرة، بل أيضًا إلى الحالة النفسية المبعثرة للسارد، الذي يسير فوق أنقاض العالم الخارجي والداخلي في آن واحد. و"باسم"، كما يشير اسمه، قد يكون استعارة لما هو "مُفرح" أو "مُشرق"، غير أن هذا الاسم السعيد يُوارى تحت الأنقاض، في دلالة على التلاشي القاسي لما كان يمنح الحياة معناها.

تتجلى المفارقة المأساوية حين يسخر السارد من عبارة "قلبي علّمني"، ثم يجد نفسه محكوماً بنفس الحدس الذي لطالما رفضه. هذه المفارقة تعبّر عن هشاشة العقل حين يُقابل الفقد، فيضطر الإنسان إلى الاعتراف بأن هناك معرفة لا تُفسّر منطقيًا، بل تنبع من الألم ذاته. إن القلب الذي يصبح "بئراً عميقة" يُمطر عليها بالحجارة، هو استعارة قوية عن الذات التي تتحوّل إلى موقع للقصف النفسي. لم يعد القلب مصدرًا للعاطفة فقط، بل تحوّل إلى ساحة حرب داخلية تماثل الخارج المدمر.

ينكشف الحسّ المأساوي بأبعاده العميقة، حيث تنبثق تجربة الموت والفقد والعجز من تفاصيل حسية دقيقة، ومن مفارقة شعورية تحوّل السخرية إلى إيمان داخلي مفروض. إن المشهد لا يصوّر فقط لحظة البحث، بل يلتقط تحوّل الذات أمام الكارثة، حين ينقلب العقل إلى شعور، والقلب إلى بئر، والإنسان إلى

شاهد مأساوي على سقوط كل ما كان يحمل معنى. إنّه نص يتكلّم بلسان التراجيديا الحديثة، حيث لا خلاص، بل تأمل مؤلم في عبثية ما يحدث.

فحين يسخر السارد من عبارة "قلبي علّمني"، فإننا نرى أثرًا لما يسميه بول ريكور بـ((**الذاكرة الجريحة**))[٢٣]؛ تلك التي تعجز اللغة عن تمثيلها، فيتم التعبير عنها بوسائط حدسية أو جسدية. يتحوّل القلب هنا إلى "بئر"، أي إلى عُمق لا قاع له، يُرمى بالحجارة، أي بالألم والنداءات الصامتة.

وما تزال رحلة البحث عن(باسم) مستمرة، رحلة الخطى المتعثّرة. (جواد) وما آلت إليه مصائب بلده المنكوب بالحروب ((**لمحت على بعد عشرين متراً إلى اليمين جسداً مكوماً، فركضت نحوه. كان جاثماً على بطنه، لكنني عرفته من شعره، وكان سلاحه ملقى على بعد ثلاثة أو أربعة أمتار. صرخت باسمه وأنا أركض نحوه، لكنه لم يتحرك. كانت ذراعه اليسرى ملوية إلى الخلف بشكل غريب وبدا أنها مكسورة..... كانت عيناه القهوائيتان مفتوحتين تنظران إلى الأعلى، وكان الدم يسيل من أنفه ومن زاوية فمه ويغطي شاربه. ناديته، ثم وضعت أذني على صدره لأصغي، لكنني لم أسمع سوى أنفاسي وصراخ الآخرين**))[٢٤].

يُستهل المشهد بفعل الرؤية المفاجئة "لمحت"، الذي يشي بصدمة أولية، يتبعه فعل الاندفاع "ركضت نحوه"، بما يعكس استجابة غريزية للفقد. تمضي اللغة في وصف الجسد بوصفه "مكوماً"، أي مطروحاً بلا حياة، وقد تلاشت عنه ملامح الحركة أو الفاعلية. هذا التوصيف يُفقد الجسد البشري صفته كذات حية، فيغدو شبيهاً بجسد متروك، مرمي على الأرض في وضعية مذلة، حيث الذراع "ملوية إلى الخلف بشكل غريب"، والعينان مفتوحتان تنظران إلى الأعلى بلا معنى.

إن تمثيل الموت هنا لا يقوم على استعارات شعرية أو بلاغة ميتافيزيقية، بل على تجسيد مادّي محسوس، يتوسّل التفاصيل الجسدية الحسيّة(الدم، الكسر،الجمود) ليكشف فداحة التمزق الوجودي. إن وصف الدم النازف من الأنف والفم، والمغطي للشارب، لا يشي فقط بالموت، بل بإهانة الجسد في لحظة خروجه من الزمن، بما يكرّس تلاشي الكرامة الشخصية، ويعزّز مأساوية المصير الذي لا يمنح حتى لحظة موت لائقة.

يبلغ الحسّ المأساوي ذروته في التوتر الدرامي بين الأمل والخذلان: ينادي السارد صديقه، يضع أذنه على صدره، يحاول استعادة ما فُقد، لكنه لا يسمع سوى "أنفاسي وصراخ الآخرين"، أي أن صوت الحياة يقتصر عليه وحده، أما الميت فلا يجيب، مما يسلّط الضوء على الشعور العميق بالعجز والعزلة في لحظة المواجهة مع الموت. فضلاً عن ذلك، فإن إقصاء الموت جاء كاستعادة رمزية، فحين يصرّ السارد على مناداة صديقه، وعلى الإصغاء إلى صدره، فهو يقوم بمحاولة لا شعورية لرفض الغياب النهائي، وكأن النداء والإنصات يحاولان إرجاع الحياة أو على الأقل إبقاء أثرها. هذا السلوك يُترجم موقفاً إنسانياً يقاوم الصمت الذي يفرضه الموت، ويحوّل التجربة إلى ذاكرة جريحة تعيد إنتاج الفقد بوصفه حضوراً لا يغيب.

وبذلك، يلتقي النص مع ما يطرحه بول ريكور عن الذاكرة الجريحة؛ فالموت هنا لا يُختزل في حدث بيولوجي، بل يتحول إلى جرح دائم يثقل الذاكرة ويُبقي الضحية حاضرة في وجدان السارد. الحس المأساوي في المشهد نابع من هذه الاستحالة: استحالة إنقاذ الجسد، واستحالة قبول الغياب في الوقت نفسه. مما يجعلنا ندرك أنّنا في زمن امتهنت فيه الحروب قيمة الإنسان ورخصت الروح البشرية، إذ تتجلى المأساة في أوضح صورها عندما يكون((**الإذلال اليومي، واليأس والبؤس والشقاء، والفقد، والترمل، واليتم والجوع، والقهر، والتهجير، الذبح بحسب الهوية، وفظائع التفخيخ، وتضاؤل فرص التجارة، ودموع طفل يتيم، كلها أحزان سود لونها أسود**))[٢٥]. لتبقى هذه المشاهد شاهداً على عمق الجراح الإنسانية. كما يحمل الصراخ الجماعي في الخلفية دلالة مأساوية مزدوجة: فهو من جهة يؤكد هول المشهد الذي يتكرر حوله، ومن جهة أخرى يكشف عن تلاشي الخصوصية الفردية في خضم الفقد الجماعي، حيث لا يُترك متّسع للحزن الشخصي أو التأمل في معنى الفقد، بل يُدفع الإنسان دفعًا إلى الاستمرار في العيش وسط الهلاك.

ومن زاوية أخرى، يأتي البحث عن "باسم" وسط ركام البناية بوصفه تمثيلًا رمزيًا لحالة الفقد التي لا يرافقها تحقق أو ختام. فالمفقود هنا ليس فقط إنسانًا قد يكون مات أو نجا، بل هو أيضًا رمز لكل معنى سعيد أو مسمّى "باسم"، تم دفنه تحت أنقاض الحرب أو الانفجار. يتقاطع هذا مع تجربة وحدها شجرة الرمان، حيث الجثث تُكدّس بلا أسماء، وتُختزل في أرقام، فيما يسعى السارد لإثبات هوية الموتى، في محاولة مستحيلة لممارسة طقس الحداد.

تعبير الشخصية عن أنّ ما شاهدته كان (عجيبًا غريبًا) يمهّد لانفتاح السرد على واقعة استثنائية تتجاوز حدود المألوف، فما جاءت به شخصية الرجل ما هي إلا مقدمة لحدثٍ أكثر تعقيدًا. يأتي ذلك من خلال قرار (جواد) في الاستماع، ليكشف لنا السرد تفاصيل تحوّل التجربة الفردية إلى فاجعة. عندما يسرد لنا البطل ذلك، يقول:

((**قررت أن أسمع تفاصيل قصته لأن الموقف كان غريبًا فعلاً، فقلت له: مَتْكَلي شنو قصتك؟ يا أخي، آني سايق تكسي على باب الله بيتي بالسيّديّة وطلع ويايه هذا المسكين. كان يستعمل يديه ويشير كثيرًا وهو يروي بالقصة، التي أضافت إلى صوته نبرة حزينة. إنسان طيب محترم، كُمْنَه نِحْجي على هالوضع البائس والمذابح والسياسيين، واجه موضوع السنة والشيعة وكأنّه شيعي. تجادلنه شوية، بس چنه متفقين عموماً وكأنّه دنواسي بعضنا. تِكْرَم جنت محصور وأسترخصْتَه أوكَف السيارة بس شويّة. وكَفتهه على صفحة ورحت يم الأشجار بالقناة. جان اكو طيارات هواية تحوم هذاك اليوم، ما أدري شصاير بمدينة الصدر بين الأمريكان وجيش المهدي، وبس فتحت السحاب سمعت انفجار قوي، عبالك إذني طكت. التفيت وره شفت السيارة صايرة قطعة نار**))[٢٦].

يتجلى الحسّ المأساوي في النص من خلال بناء سردي يبدأ بموقف يومي اعتيادي يتمثل في حوار عابر بين السارد وسائق سيارة أجرة، سرعان ما ينقلب إلى مشهد فاجع يقلب مسار الحكاية رأسًا على

عقب. فالشخصية التي قدّمها السارد بوصفها "إنسانًا طيبًا محترمًا" تمثل صورة البراءة والبساطة، غير أنّ هذا البعد الإنساني سرعان ما يواجه قسوة الواقع العراقي بعد عام ٢٠٠٣، حيث يتحول الوجود الفردي الهش إلى ضحية مباشرة للصراعات الدامية. وتبدو الإشارة إلى الانتماء الطائفي محاولةً لمدّ جسور التفاهم بين المختلفين، لكنها في الوقت ذاته تكشف أنّ التعايش الفردي يظل هشًّا أمام عنف جماعي أعمى لا يعترف بالقيم الإنسانية. ويبلغ الحسّ المأساوي ذروته عند لحظة الانفجار التي صُوّرت بلغة حسّية مكثفة، إذ غدت السيارة كتلة من النار، فتحوّل المكان من فضاء مألوف(الطريق، الأشجار، القناة) إلى فضاء موت. وهكذا يتكثّف البعد المأساوي في النص عبر مفارقة الحياة اليومية التي تنقلب في لحظة إلى كارثة، ليعكس بذلك مأزق الإنسان العراقي في مرحلة ما بعد ٢٠٠٣، حيث يتحول الموت العشوائي إلى أفق وجودي يهيمن على تفاصيل الحياة ويجعلها مسرحًا لتراجيديا إنسانية متجددة. فيكمل المشهد بقوله:

((ركضت دا أشوف شنو القصة، توفلك سمتية أمريكية فوگانا دتديور وترجع. ما عرفت شاسوي، أخاف هم تضربني آني. وفوكاها ماكو شي، أطفي بي، كُمت أشيل تراب من الكاع وأذبه على السيارة بالجن تنطفي. وقفت بنص الطريق العام، أشر بثنين إيديه أريد أوكف أحد يساعدني، بس محد يوكف. أصيح بعلو صوتي: يا ناس يا عالم؟ ماكو أحد. نزَعِت قميصي كَلِت أحاول أفتح الباب وأطلعه قبل ما تنفجر السيارة. لفيت القميص حول إيدي، هاي وفتحت الباب. كبت النار بوجهي، وحِرْكَت راسي، وكُصتي وخدي، هاي شوف هنا، وأشار إلى وجهه. ما أدري شلون طلعته، وهو ديشتعل، وسحبته على صفحة بعيد، وظليت أحاول أطفي النار بالقميص وأذب تراب عليه، بس چان منتهي، صاير فحمة، وريحة الشعر المحروق والجلد تعط. السيارة انفجرت وطارت القطع بكل مكان. ما أدري شكد ظليت دايخ وكاعد. كُمت أمشي وأشر، بس محد يوكفلي، يمكن بلا قميص))[٢٧].

يكشف النص عن ملامح عميقة للحسّ المأساوي من خلال تصوير مشهد احتراق السيارة وما رافقه من محاولات يائسة للإنقاذ. فالشخصية الساردة، وهي تواجه لحظة غير متوقعة، تعبر منذ البداية عن عجزها أمام الموقف: "**ما عرفت شاسوي**"، غير أنّها تحاول المقاومة بوسائل بدائية مثل رمي التراب أو استخدام قميصها لإخماد النار، في دلالة على هشاشة الإنسان في مواجهة آلة الموت. وتبلغ المأساة ذروتها حين تصطدم هذه البطولة البسيطة بقدر قاسٍ يتجلى في انفجار السيارة، الأمر الذي يحوّل السرد من فعل إنقاذ إلى فاجعة كبرى.

كما يعمّق النص إحساس العزلة من خلال صرخة الشخصية: "يا ناس يا عالم؟" التي لم تلقَ استجابة، وهو ما يعكس انهيار التضامن الاجتماعي وسط واقع عنيف يجعل الفرد يواجه الموت وحيدًا. وإلى جانب ذلك، يوظف النص لغة حسّية مكثفة تُبرز تفاصيل الألم الجسدي:"ريحة الشعر المحروق والجلد تعط"، بما ينقل المأساة من مستوى الحدث الخارجي إلى تجربة وجودية حارقة. وهكذا تتكامل عناصر السرد لتجسد صورة مأساوية للإنسان العراقي بعد عام ٢٠٠٣، حيث يغدو الموت حدثًا يوميًا

عشوائيًا، وتتحول تفاصيل الحياة العادية إلى مسرح لتراجيديا وجودية قوامها العجز والتيه والانكسار. وهذا ما جعل **((الرواية العراقية في هذا الزمن الصعب رواية حرب من دون وعي منها، ولهذا نجد أن أغلبها انشغل بالمشهد البَصَري، وعجز عن تأمل هذه التجربة بصورة خلاقة))**[٢٨].

عبثية القتل:

يقول أنطون:**((مَن مات ليس ميتًا تمامًا إذا لم يُدفن كما يجب، ولم يُنعَ كما ينبغي))**[٢٩]. يمثّل هذا المقطع تجسيدًا مكثفًا للحسّ المأساوي، كما يظهر في الأدب الذي يعالج وقائع العنف الجماعي والحروب، حيث يفقد الموت هيبته، ويفقد الحزن شرطه الإنساني الطبيعي: التأمل والوداع. فهذه اللحظة في السرد تتجاوز مجرد تصوير موت الآخر، بل تكشف أثر الموت على الحيّ، وتقدّم مشهدًا مأساويًا لا يعبّر عن نهاية حياة فحسب، بل عن اختلال المعنى، وتعليق الوجود في حالة من الصمت والذهول؛ مثلما يصورها الراوي:**((مررنا بما يشبه مقبرة للعجلات والدبابات المحترقة والمدمرة على جانبي الطريق قرب معسكر الرشيد. وكان البعض يحفرون القبور ويدفنون الجثث المتروكة))**[٣٠] .

هذا المشهد يعكس عالَمًا منهارًا، تتساوى فيه الآلة والبشر في المصير، إذ تتحول أدوات الحرب – العجلات والدبابات– إلى هياكل محترقة تصطف على جانبي الطريق كأنها شواهد على عبثية الصراع، وكأن الطريق ذاته أصبح ممرًّا جنائزياً. تشبيه المكان بـ"مقبرة" لا يعكس فقط الخراب المادي، بل يشير إلى تحوّله إلى فضاء للفقد والعدم، حيث تنتفي مظاهر الحياة أو الغاية، وحيث تندمج الآلة، التي كانت رمزًا للقوة، في مشهد منكسِر يشي بهزيمة معنوية شاملة.

الجثث المتروكة تضيف بُعدًا آخر إلى هذا الحسّ المأساوي، إذ إنها تُمثّل مأساة الإنسان في أقصى تجلياتها: العزلة حتى في الموت. ففعل "الترك" هنا لا يدل فقط على غياب من يدفن أو يرثي، بل على نزع الاعتراف عن الضحية وتركه على هامش الحياة والموت معًا. وتُدفن هذه الجثث بلا طقوس، بلا أسماء، وبأيدٍ مجهولة، في عملية تفتقر إلى المهابة والحميمية، وتتمّ على هامش الطريق، لا في أحضان العائلة أو الوطن، ما يُبرز التدهور الكامل في القيم التي تمنح الموت كرامته.

يغيب التفاعل العاطفي المباشر في النص، ويحلّ مكانه الوصف البارد المقتضب، ما يعمّق أثر المأساة في المتلقي. فالنص لا يستدرّ الحزن بعبارات نواح أو أسى، بل يترك للمشهد ذاته أن ينطق، وهذا الصمت الأسلوبي هو في ذاته أداة بلاغية تعبّر عن ذهول الوعي أمام الفاجعة. كما أن الحضور الصامت لمن يحفرون القبور يضيف بعدًا تراجيديًا آخر، حيث تتحول هذه الشخصيات إلى فاعلين آليين في طقس غير مكتمل، بلا مشاعر، كأنهم يدفنون الجثث لكي يُكملوا واجبًا لا بد منه، لا لأنهم يرثون الفقد.

تعدّدت أسباب الموت، والنتيجة واحدة. فما تعانيه الشعوب من ضياع وتخبط لا يقتصر على أن يموت الإنسان برصاصة أو انفجار أو خطف دون فدية، وربما يكون الموت على شكل موت بطيء،

وحين تـــزداد سرعته يحقق موت اللحظة. ويتحقق ذلك من خلال شهادة الوفاة التي قرأها (جواد) فيقول: ((**نظرت إلى الورقة: الاسم الثلاثي واللقب: جاسم محمد علوان. الجنس:ذكر.تاريخ الولادة:١-٨-١٩٨٢. سبب الوفاة: تسمم كبسولات. أعدت الورقة إليه دون أن أقول شيئًا. مات في الرابعة والعشرين**))[٣١]. نجد أن هذه الوثيقة الرسمية هي بمثابة المسرح لعرض المأساة، وما نُقل فيها هو عمق الحس المأساوي، الذي يُخلف مأساة بشرية كثيرة، مما يبرز التناقض بين البيروقراطية والإنسانية.

فهذه الورقة هي حصيلة تحويل الإنسان إلى حقول بيانات، مما يضعنا أمام مفارقة: الزمن القصير "المبتور"، أمام الموت المُذل. فحتى الصمت الذي اتخذه السارد ما هو إلا دليل على عجز اللغة أمام الفقد واللحظة، مما يضاعف الإحساس بالمأساة. فعبارة((**حتى قبل أن تبدأ حياته بالتفتح**))[٣٢] . تبيّن لنا أنّ المأساة لا تتمثل بطول المعاناة، بل بقصر الحياة وانطفاء العمر، مما يكثف الإحساس بالفقد.

أما السبب في ذلك، "تسمم كبسولات"، فقد ((**كانت الكبسولة والمخدرات قد انتشرتا بين الشباب بشكل لا سابق له**))[٣٣]. نلاحظ بشاعة الحياة عندما تتحول إلى مطاف يجرُّ فيه جيل كامل نحو الهلاك بسبب نتيجة معادلة كيميائية باردة تسفك حياة الشباب، مما يعمق الشعور بالحس المأساوي نحو كارثة اجتماعية لا تتعلق بفرد دون آخر، بل هي تفشي موت جماعي بجيل كامل. فهي الالتفاتة إلى بعد أخلاقي-اجتماعي يتجاوز الفرد وحده. فحالة(جاسم محمد علوان) لم تكن الوحيدة أو الشاذة، بل هي صورة اجتماعية لزمن ينهش شبابه. فقد انتقل بنا(سنان أنطون) من الخاص، وهي حالة الشاب الفقيد بسرد سيرة موته بعينها، إلى العام المتمثل بالوباء الاجتماعي، حيث يتشكل لديه الحس المأساوي بوصفه وعياً بأزمة بشرية تتجاوز القصة الفردية.

ولا تتوقف المأساة عند لحظة الموت، بل تمتد لتكشف وجهًا آخر من الإهمال واللامبالاة، فمرارة الواقع هي ضعف السلطة وغياب دورها الحقيقي، وانعدام الإنسانية، ليغدو الإنسان جثة منسية بلا أدنى قيمة. فيقول الرجل: ((**بلغت عن الحادث وماكو كل تفسير ليش الأمريكان ضربوا السيارة. كالولي أروح أقدم طلب تعويض، كله حجي، ماكو نتيجة. بس وجه هذا الإنسان اللي بلحظة صار فحمة ظلّ ببالي. اتصلت بالشرطة، كلتلهم: أكو بشر جثته بالشارع، لازم تجيبوه، لا تروح الجلاب تاكله. ما عدنه إمكانيات نروح نجيبه. تصوّر؟ هو إحنا العايش ما إله قيمة، فشلون الميت؟**))[٣٤] .

يُظهر النص استمرار المأساة حتى ما بعد لحظة الموت، حيث يتحوّل الضحية إلى مجرد "فحمة" تُركت في الشارع بلا قيمة، في مشهد يختصر انهيار المنظومة الإنسانية والأخلاقية على حد سواء. إن شكوى السارد من غياب التفسير لمقتل الرجل، ومن عبثية إجراءات التعويض التي انتهت بلا نتيجة، تكشف عن عبث الوعود الرسمية وخواء المؤسسات، وهو ما يعمّق الإحساس بالعجز الجماعي. كما يفضح النص المفارقة المؤلمة حين يصبح الإنسان الحي بلا قيمة، وبالتالي فإن موته لا يحظى حتى بالحد الأدنى من الرعاية أو الكرامة، في صورة مأساوية تُجسّد "إقصاء الموت" بوصفه امتدادًا لإقصاء الحياة

نفسها. فالموت هنا لا يقتصر على الفعل التدميري المباشر، بل يتجسد أيضًا في اللامبالاة اللاحقة، إذ يُترك الجسد عرضة للكلاب السائبة، في إشارة رمزية إلى فقدان الإنسان مكانته في سلّم القيم. وهكذا يتحول النص إلى شهادة وجودية على تراجيديا ما بعد٢٠٠٣، حيث يغدو الإنسان في العراق معلّقًا بين موت محتمل لا معنى له وحياة فاقدة للكرامة.

يتجلى الحسّ المأساوي في النص من خلال سلسلة من المشاهد التي تعكس عبثية الواقع وقسوته. فغياب التفسير المنطقي للحادث وإحالة الضحية إلى مجرّد معاملة تعويضية لا جدوى منها يرسّخ شعور الفرد بالعجز أمام قوى كبرى لا تُسأل عن أفعالها. ويبلغ المشهد ذروته في الصورة الفاجعة التي يحضر فيها الإنسان وقد تحوّل في لحظة إلى "فحمة"، وهو توصيف يختصر مأساوية التحول المفاجئ من كائن حي إلى جسد محترق بلا ملامح. كما يكشف النص عن مستوى آخر من التراجيديا يتمثل في الإهمال اللاحق للجسد، إذ يُترك عرضة للكلاب السائبة في ظل عجز المجتمع ومؤسساته عن القيام بأبسط واجباتها الإنسانية. وتختصر العبارة الختامية "هو إحنه العايش ما إله قيمة فشلون الميت" البعد الوجودي للمأساة، حيث ينهار معنى الحياة نفسها، فيغدو الموت امتدادًا لامتهان الكائن البشري. وهكذا يصبح النص شهادة مؤلمة على انهيار القيم وانمحاء الفاصل بين الحياة والموت في سياق دموي لا يعترف بالإنسان إلا بوصفه ضحية.

المؤسف في الأمر، إن في ساحات القتال يكون الموت جزءًا متوقّعًا من المعادلة؛ وجوده يكون معلنًا، واضحًا، بل إنه في كثير من الأحيان يُعدّ احتمالًا منطقيًا لمن يدخل الجبهة. هناك، الموت يحمل ملامح، وله سياق: مواجهة، معركة، تضحية، وربما حتى معنى. أما في الواقع المدني الذي شهدته شوارع العراق، فهو موت يبدو أكثر عبثية وأكثر عشوائية. لا يأتي من جبهة معروفة، ولا من عدو ظاهر، بل من حادث عرضي، أو طلقة طائشة، أو سطو مسلح. إنه موت بلا مقدمة، وبلا سياق، وغالبًا بلا معنى.(جواد) ومشاهد الموت التي حملتها دكة المغيسل يرويها فيقول: **((كانت العلامة الفارقة التي اكتسبها شبيه صديقي هذا ثقبًا في وسط الجبين من جراء رصاصة، كانت بمثابة النقطة التي أنهت سطور حياته. قال أحد الرجال الذين أحضروه إنه صاحب محل قُتِلَ في عملية سطو. قلت في سرّي: حمداً لله ليس قتلاً طائفيًا. لكن هل يهم الميت كيف ولماذا يموت؟ سرقة، طمع، كره، طائفية؟ نحن الذين لم يصلنا الدور، نظل نقلب أمور الموت بينما الميت يموت ولا يأبه))**[٣٥].

تناول الروائي فكرة الموت العشوائي وفقدان المعنى في موت الإنسان، لا سيما في سياقات العنف المجتمعي والطائفي. فالإقصاء هنا لا يأتي فقط بمعناه الاجتماعي أو السياسي، بل يتجلى في أقصى صوره: الإقصاء الوجودي بالموت. فالرصاصة التي استقرت في جبين شبيه الصديق لم تقتل فردًا فحسب، بل اختزلت وجوده كله في "نقطة أنهت سطور حياته"، وهي استعارة قوية تشير إلى النهاية القاطعة، الصامتة، العابرة للمعنى. "ثقبًا في وسط الجبين... بمثابة النقطة التي أنهت سطور حياته" هذه الجملة

تعكس كيف يتحول الإنسان إلى مجرد علامة أو أثر بعد موته، وكأن الموت هو فعل محو لا يكتفي بإنهاء الحياة بل يلغي حتى التساؤل عن المعنى.

تكشف جملة الراوي "قلت في سرّي: حمداً لله ليس قتلاً طائفيًا" عن فوبيا الموت المجتمعي، حيث لم يعد السؤال عن "القتل" بحد ذاته، بل عن دوافع القتل، وكأن هناك درجات للمأساة في وعي الناس – الطائفي منها أشد وطأة من غيره. وهذا يخلق مفارقة: هل يمكن لموت أن يكون "أخفّ وطأة" لمجرد أنه لا يحمل هوية طائفية؟

تبقى التساؤلات تتمحور في جوف(جواد) داخل المغيسل، فعندما يتحدث مع نفسه حول العبث الوجودي نراه يقول:"لكن هل يهم الميت كيف ولماذا يموت؟" وهذا ما يسعف الكاتب لقضية الميت في موضع اللامبالاة الكونية، وكأن كل محاولاتنا لفهم الموت أو تصنيفه لا تعني شيئًا في وجه حقيقته المطلقة. هذا من جهة مأساة الموت، في حين تتلخص مأساة الأحياء بجملة: "نحن الذين لم يصلنا الدور، نظل نقلب أمور الموت بينما الميت يموت ولا يأبه". يتضح الحس المأساوي عند تسليط الضوء على المأساة الحقيقية التي يعيشها الأحياء: هوس المعنى، الخوف من الدور، الشعور بالعجز أمام موت لا منطق له. إنها مفارقة مرّة: الميت مرتاح، أما الأحياء فهم الغارقون في الألم والتفكير والتساؤل. كذلك يتمثل في الصراع بين رغبة الإنسان في إيجاد معنى للموت، وبين العبثية التي تحيط به، حيث يصبح الفرق بين ضحية السطو وضحية الطائفية فرقًا في عقل الأحياء فقط، لا في حقيقة الموت نفسه.

فلو نلاحظ ازدياد كمية الدخل من خلال ما يأتي به عمل المغسيل، سنتيقن بأن الموت كان حقًا سخياً. فرصاص الحرب والأمريكان جعلا من عمل المغسيل رزقًا لا انقطاع فيه. فلو نأمل كلام (الشيخ الفرطوسي) محدثًا (حمودي) سنلاحظ ذلك حتمًا:((**وفي كل مرة كنتُ أسأله فيها عن أحواله وعن الشغل، كان يقول إنّه يزداد، وكنت أعرف ذلك لأن ما يسلّمني إياه كان يزداد كل شهر. سألته ذات مرّة عن الذين يغسلهم، فقال إن الكثيرين منهم يموتون برصاص الأمريكان**))[٣٦].

وعلاوة على ذلك، فإن حالة الفراغ السياسي والاقتتال الداخلي بعد احتلال العراق عام ٢٠٠٣م خلفت ((**الكثير من ضحايا الجرائم التي انتشرت بشكل لم يسبق له مثيل، بالإضافة إلى التفجيرات والمفخخات**))[٣٧]. يعكس النص "الكثير من ضحايا الجرائم التي انتشرت بشكل لم يسبق له مثيل، بالإضافة إلى التفجيرات والمفخخات" تمثيلاً مركزًا ومكثفًا للحس المأساوي المرتبط بالعنف الجماعي والانهيار الاجتماعي. يبدأ النص بالإشارة إلى العدد الكبير من الضحايا، دون تحديد هويتهم، ما يُفرغ الكائن الإنساني من فردانيته ويحوّله إلى مجرد رقم في سلسلة الموت، وهو أحد أبرز سمات التراجيديا الحديثة.

كما أن وصف انتشار الجرائم بشكل غير مسبوق يؤسّس لإحساس بانهيار المعايير الإنسانية والأخلاقية، ويمنح النص بعدًا مأساويًا يقوم على شعور دائم بالخوف وانعدام الأمان. ويُضاعف هذا

الإحساس استخدام عبارات مثل "التفجيرات" و"المفخخات"، التي ترسّخ فكرة الرعب المتكرر وتحوّل الحياة اليومية إلى مشهد دائم للموت والدمار.

غياب الفاعل في النص (أي عدم تحديد من يرتكب الجرائم أو ينفذ التفجيرات) يُضفي على الصورة طابعًا عبثيًا ويعزز الشعور بانعدام السيطرة، ما يكرّس الجو التراجيدي الذي تنعدم فيه القدرة على الفهم أو المواجهة. وبهذا، يصبح النص تمثيلًا صريحًا للمأساة المعاصرة، حيث يُختزل مصير الإنسان في محيط غامض يطغى عليه الخراب، ويغيب فيه الأمل أو أي إمكانية للخلاص. فالحس المأساوي يتجلى في عجز الفرد عن مواجهة الخراب، وفي غياب أفق الخلاص أو الأمل. وما يعزز هذا الرأي هو البحث الذي جاء به الأستاذ(مرتضى حسين علي)، فيقول في النص نفسه:((**يصف الروائي المشهد التفجيرات السياسي بعد عام ٢٠٠٣ بالدموي، تكثر فيه النزاعات الداخلية والجرائم والقتل اليومي، فضلًا عن التفجيرات التي تطال مختلف أبناء الشعب العراقي، وهذا المشهد لا يختلف كثيرًا عن حالات القمع والقتل وتكميم الأفواه التي سادت عصر الدكتاتور السابق في الخوف على السلطة وقتل معارضيها**))[٣٨].

الغياب بوصفه موتاً مؤجلاً:

(حمودي)، الذي عمل مساعدًا لـ(جواد) في تغسيل الموتى، عاش يتيماً جراء ما تخلفه الحروب من تمزيق العوائل بالفراق والألم. فقد تحملت أمه جريرة هذه الحرب، إذ أصبحت داخل مجتمعها تُعامل كفرد يُحمَل عليه بعض التفسيرات الاجتماعية الأسطورية. فهي تزوجت ((**من رجل ثانٍ بعد سنتين، لكنه تأسر في حرب إيران حيث كان من ضمن قواطع الجيش الشعبي، واعتُبر مفقودًا لأنه لم يعد بعد نهاية الحرب. ولم يتزوّجها أحد بعد ذلك إذ كان الناس يقولون إن كل من يتزوجها سيموت**))[٣٩].

نلاحظ أنّ إقصاء الموت يمر عبر عدة آليات سردية، إذ لا يتم التعامل معه بصفته حدثًا حتميًا ونهائيًا، بل يُغلف بحالات من الغياب والغموض. فالرجل الثاني يتم التعامل معه على أنه "مفقود" وليس ميتًا بشكل قاطع، مما يترك الباب مفتوحًا للأمل أو التساؤل، بدل مواجهة الحقيقة المؤلمة للموت. عدم عودته بعد الحرب يجعل الموت غير مؤكد، وبالتالي يُقصى من دائرة الحسم. وبدل الاعتراف بالموت كجزء من الحياة، يتحول إلى نوع من اللعنة المرتبطة بالمرأة، حيث يصبح زواجها مرادفًا للموت. هنا يتم نزع الطابع الشخصي عن الموت، ليصبح ظاهرة اجتماعية خارجة عن السيطرة، مما يبعده عن الحيز الواقعي إلى الحيز الأسطوري. فالنص لا يتحدث عن مشاعر المرأة مباشرة، بل يُظهر انعكاس فقدان زوجها من خلال كلام المجتمع عنها. هذا يُقصي المعاناة الفردية ويحوّلها إلى قضية اجتماعية تُتناولها الألسن دون التركيز على الألم الذاتي الذي تعيشه.

يقدّم جواد مشهدًا مأساويًا آخر للفقد، حين يروي اختفاء زميله (حمودي) الذي كان يعمل معه في المغتسل، بحضرة الشيخ الفرطوسي. فهو((**كان يبيع المرطبات والمأكولات في البداية، لكنه بدأ يعمل مع**

خاله إلى أن اختفى. تهدج صوته وهو يذكر ذلك. قلت له: إن شاء الله يرجع، مع أنني كنت قد فقدت الأمل في ذلك. عاودني السؤال الذي لا جواب له، وهو يخز القلب: ترى ما الذي حدث بجثة حمودي وأين هي؟))[٤٠] . ففي أواخر آب ٢٠٠٥ كان (حمودي) قد غادر إلى سوق الشورجة لاقتناء الكافور والسدر، بعد أن غدت هذه المواد تُستهلك بوتيرة متسارعة بفعل تراكم الموت اليومي، وهو ما اضطره إلى تكرار رحلته إلى السوق شهريًا بدل فترات متباعدة كما كان الحال قبل الحرب. غير أنّ رحلته تلك تحوّلت إلى غياب نهائي؛ إذ لم يعد إلى منزله، وانقطعت أخباره، ولم يفلح البحث في المستشفيات أو مراكز الشرطة في الكشف عن مصيره. وحين قادهم الأمل الأخير إلى أروقة الطب العدلي، كان البحث يتركّز على خاتمه الأخضر بين أكوام الجثث، لكن دون أثر.

هكذا انطفأ حضور(حمودي)، لا جثمان يُسلَّم، ولا طقس جنائزي يليق بموته، في مفارقة مأساوية صارخة: من كرّس حياته لتغسيل الموتى وتكفينهم، انتهى إلى موت مُقصى، حُرم فيه من الطقس الذي كان يمنحه للآخرين. هذه الحادثة تكثّف معنى الإقصاء المزدوج؛ إقصاء الجسد عن الظهور، وإقصاء الموت عن طقوسه، ليصبح الغياب ذاته شكلًا من أشكال العنف الرمزي الذي تمارسه الحروب على ضحاياها.

تكدس الجثث وتحويل الموت إلى فائض عددي:

حيث نقف عند معالجة الكم مقابل القيمة الإنسانية، لنصل إلى كيفية فقدان الموت فردانيته. فبعد عام ٢٠٠٣ بات الموت يُشار إليه كرمز جمعي، أي صار عامًا مجهولًا، وبات وضعه الطبيعي المتكرر اليومي يفقده أي خصوصية حتى فقدَّ فرادته. فعندما تتلاشى الحدود ما بين الخاص والعام، والقريب والبعيد، يحضر الحس المأساوي بارزًا بقوة، خاصة عندما يعيش الفرد العراقي بين موتى غرباء كأنه طقس طبيعي يمارسه في حياته اليومية. فما ينقله(جواد) في حديث له مع من أحضر الجثة: **((قال لي إنَّ جماعة الطب العدلي بعثوا به لأنه لديهم جثة لابد من غسلها ودفنها بسرعة. فعزّيته: «الله يرحمه، گرايبك؟» قال: «لا، ولا أعرف منو هو. الله يرحمه»))**[٤١].

نجد أن لحظة الحوار تكشف لنا عن سلسلة من موت المجهولين. فلم يعد الموت حدثًا شخصيًا له طقوسه وحزنه وألم الفقد فيه، بل صار رقمًا أو ملفًا ضمن قائمة تحمل أسماء المجهولين الذين لم يدفنوا بعد في ثلاجة الطب العدلي، التي تكتظ بموتى مجهولي الهوية. وهذا أحد أخطر المظاهر التي رافقت العراق والمتمثلة في الحس المأساوي حين تتكدس الجثث في المشارح. ويغدو الموت مفرغًا من بعده الإنساني، ويتجسد الإقصاء بذاته. وفي الحقيقة، فهو إقصاء مزدوج؛ ما بين إقصاء الحي الذي يتعامل مع جثة الغريب ويمارس طقوس دفنه كنوع من التكرار الشكلي في ظل طقس اجتماعي يخلو من حرارة الحزن وحسرة الفراق، وبين إقصاء الميت الذي يُدفن بلا وداع أو ذاكرة.

يصل إقصاء الموت إلى الحد الذي قد لا يعقله العقل. فعندما يُباح انحلال الكرامة البشرية حتى بعد الموت، يصل الأمر إلى أن الموت لم يعد نهاية للعنف، بل امتدادًا له، فحين تُفخّخ الجثث تُزهَق أرواح جديدة. إنها تراجيديا تتجاوز الحياة، وتطارد الإنسان حتى في موته، في مشهد يحاكي عبثية العالم وعدميته بأبشع صورها. هذا ما نقله الشيخ الفرطوسي لجواد قائلاً: **((إن عدد الجثث التي تُلقى في المزابل وفي أطراف بغداد، والتي يصطادها الناس من النهر كالسمك الميت، تضاعف في الشهور الأخيرة. يا الله أخي، حتى الميت ما يسلم منهم وكاموا يفخخون الجثث هماتين))**[٤٢]. يتناول النص مشهدًا مأساويًا بالغ القسوة، يتجاوز حدود العنف التقليدي، ليدخل في منطقة رمادية تنهار فيها القيم، وتُنتَهَك فيها إنسانية الإنسان حتى بعد موته. حيث لا تعود الجثة مجرد بقايا جسد، بل تتحول إلى رمز لفقدان الكرامة والسكينة، تُلقى في المزابل أو تُصطاد من الأنهار مثل الأسماك الميتة، في انزلاق لغوي صادم يجعل من الإنسان شيئًا، ومن الموت حدثًا مبتذلًا ومتكررًا. هذه الصورة تُظهر أن الموت لم يعد خاتمة، بل مرحلة جديدة من العنف، حين يُفخّخ الموتى ليواصلوا القتل حتى بعد توقف قلوبهم. فالعبارة "حتى الميت ما يسلم منهم" تختصر شحنة الألم واليأس، وتؤكد أن لا أحد بمنأى عن العبث، لا في الحياة ولا في الموت. والمفارقة المأساوية العنيفة في "يفخخون الجثث" توضح إلى أي حدّ بلغ التوحش درجة كسر المحرّمات الكبرى، وامتهان قداسة الموت نفسه.

إن هذا الاقتباس لا يصور العنف فحسب، بل يُجسّد قاع التراجيديا الإنسانية، حين يصبح الإنسان عديم الحيلة في الحياة، وعبئًا حتى بعد موته. إنه تمثيل لذروة الفقد، ليس فقط للأرواح، بل للقيم والمعاني التي كانت تحمي الموت من الامتهان. **((يتجلى توظيف التاريخ السياسي في الرواية العراقية في عدة روايات، منها ما تناول تاريخ العراق السياسي قبل ٢٠٠٣ متمثلًا في الاضطهاد والظلم الذي مارسته السلطة السياسية الحاكمة، وبعضها تناول حالة الانتقال من الحكم الدكتاتوري إلى ما بعد احتلال العراق عام ٢٠٠٣م، والمدة التي تلتها في تصوير حالة الفراغ السياسي والاقتتال الطائفي من تفجيرات وصراع على السلطة))** [٤٣].

ما يعني أنّ الرواية العراقية وظّفت التاريخ السياسي من خلال تصوير مرحلتين أساسيتين: فترة ما قبل ٢٠٠٣ بما فيها من قمع واضطهاد دكتاتوري، وفترة ما بعد ٢٠٠٣ التي تميزت بالاحتلال، الفراغ السياسي، والصراع الطائفي على السلطة.

محو الهوية وإقصاء الاسم:

((أعطاني شهادة الوفاة فقرأت ما كتب عليها: الاسم: مجهول. الجنس : ذكر سبب الوفاة حروق. أما بقية المعلومات فكانت كلها مجهولة وكان تاريخ الوفاة قبل حوالي شهرين))[٤٤]. تتمثل نهاية الفرد العراقي بمجرد بيانات، وحتى هذه البيانات ما هي إلا حقولٌ فارغة ناقصة على ورقة رسمية تتوسم بعبارة

"مجهول". هذا يضعنا أمام آخر ما يمكن أن يحفظ وجوده الرمزي. فهذا التجريد هو سلب لذكره وهويته. ليس فقط نقص البيانات، بل سبب الموت نفسه(الحروق)، ما يعني أن الموت لم يكن موتًا عاديًا، بل تسلح بكل معاني الألم، وهذا يحمل دلالة العنف المسلط على الجسد ليتم محوه ويغيب رسمه. الإشارة إلى تاريخ الوفاة قبل تسلّم وثيقة الموت تعكس حالة من التأجيل البيروقراطي، والذي يثبت عمق الإقصاء، خاصة وأن الموت أصبح حدثًا مستشريًا لا يكاد يخلو اليوم منه، ما يبعده عن حالة الطوارئ. هذا يختصر حس النص المأساوي في غياب معنى الموت، ليتجه نحو فعل إجرائي بارد خالٍ من طقوس الحزن واللوعة، تقوم فيه مؤسسات الطب العدلي بتوزيع الجثث المرقمة والمجهولة على من يريد الحصول على الأجر في الدفن، ليكشف لنا عمق الانكسار الإنساني وهشاشة القدرة على التصدي في ظل العنف الطائفي والسياسي.

تكتمل قصص المجهولين واختلافهم حتى بنوعية الأكياس التي تحمل جثثهم، فيتضح ذلك حينما خرج (جواد) مع الرجل لجلب الجثة، مع هول وصدمة الأخير:((**ما راح تصدك إذا أحجيلك شصار بيه**))[٤٥]. وكيف لا؛ فبطل رواية وحدها شجرة الرمان هو الشاهد على كل المآسي وتنوّع أسباب الموت. فمن فرط الجثث، لم تعد دكة المغتسل كافية لنشف ماؤها. هذا ما جعله بعيدًا كل البعد عن أي استغراب أو تعجب، كما يقول:((**قد سمعت ورأيتُ بأم عيني في السنتين الأخيرتين ما يفوق كل تصور**))[٤٦]. نلاحظ رغم قصر الجملة، إلا أنها مكثفة بالمعنى بشكل واسع، فهي بمثابة شهادة صادرة من شخص واحد لكنها تمثل وثيقة جماعية معبرة عن حجم تفشي الموت في العراق بعد عام ٢٠٠٣، ما يعني أنها انعكاس لانكسار مجتمع بأكمله.

فعلى الرغم من وظيفة(جواد) واعتياده على رؤية الموت، لم تسفه خبرته أمام الطوفان من الجثث. فجملة "ما يفوق كل تصور" صورة محملة بواقع مرير مشحون بالمآسي، مما جعل اللغة غير قادرة على التعبير أو الوصف، حتى أن العقل يرفض استيعابها أو تحمّلها. فجواد في حالة صدمة مستمرة رغم أنه عاش سنوات مع الموت، ما يعني أن ما حدث كسر كل التصورات والتوقعات، وكأنها قصة موت متواصلة وغير قابلة للانتهاء، أمام سيل من الفوضى والموت العشوائي. ((**أشار إلى سيارة صغيرة بيضاء كانت تقف قرب المحل، وبداخلها رجل يجلس في مقعد السائق، وكان الصندوق الخلفي مفتوحًا. رأيتُ فيه كيسًا من النايلون السميك مُكَلبَسًا من جوانبه، من النوع الذي توضع فيه الجثث مجهولة الهوية**))[٤٧]. نجد هنا ضياع الفرد وسط زوبعة الموت والفوضى والقتل وفق الطائفة، فهو ليس حادثًا فرديًا، بل تأكيد على إلغاء كامل للذات. ما يؤكد ذلك هو أن الفرد يتحول إلى شيء؛ عملية وضع الجثة داخل الكيس تشبه سلعة أو بضاعة تُرمى أو تُنقل، ما يجعل المشهد خاليًا ومجردًا وبعيدًا عن الإنسانية.

يزداد المشهد بشاعة عند الجمع بين موتٍ مشوّه واستفهام طائفي في طقس جنائزي، إذ يشير هذا التداخل —ما بين الموت المادي والموت الرمزي عبر الإقصاء الطائفي— إلى كثافة الحس المأساوي.

فضلًا عن ذلك، يظهر بوضوح انعدام القيمة الإنسانية حتى يصبح الكائن الحي رمادًا ناجمًا عن تفحّم بشري:

((بالرغم من سمك النايلون والطبقات التي لُفّت بها الجثة، كان يمكن أن أرى أنها قد تفحّمت. قلت له إن الحروق شديدة، فلا يمكن الغسل لأنها قد تتفتّت، ويكفي التيمم. فسألني: هذا اللي إنتو تسوونه عادة؟ لم أعرف إن كان يقصد بـ «إنتو» نحن الذين نغسل الموتى، أم نحن الشيعة. فسألته: شنو قصدك؟ قال لي: (أخي – آني ما أعرف، بصراحة آني مو شيعي). فاستغربت وسألته: لعد ليش جايبه هنا؟ فقال: هو شيعي، مو كِتْلَك قصة عجيبة غريبة ما راح تصدگهه))[٤٨]. يصبح الجسد، وهو رمز الإنسان الخارجي، مجرد أثر هش، وهذه الهشاشة تعكس هشاشة الاصطفاف المذهبي. فالالتباس في الحوار حول كلمة "أنتو" يشير إلى احتمالين: إما غسّالي الجثث (المغسّلية) أو "أنتم الشيعة". ويُظهر النص كيف أصبح الموت نفسه مشحونًا بالانقسام الطائفي؛ الرجل الذي جاء بالجثة يصرح بأنه ليس شيعيًا، لكنه مضطر لأداء المهمة لأن الجثة عائدة لطائفة مختلفة عن طائفته.

يتضح لنا أن حتى الموت، وهو الرحل الأخير، لم يجمع الناس في صف واحد، بل أصبح مناسبة لإعادة إنتاج الاصطفاف الطائفي. فالتصنيف الطائفي لم يكن بعيدًا عن البعد الأيديولوجي أو الهوياتي، مما يبرز الحس المأساوي في تشكّل حالة غائرة بالألم، إذ يُفترض أن الموت نهاية جامعة، لكنه أصبح ساحة للفرز والانقسام، حتى في اللحظات الأخيرة، وكأن الموت نفسه أصبح من القصص "العجيبة الغريبة". هذا ما يجعل النص مشحونًا بالحس المأساوي، ويظهر إلى حد كبير كيف تحوّل الواقع العراقي بعد سقوط النظام إلى مجزرة مأساوية تتجاوز حدود الوعي والعقل. فمن أبرز مظاهر الحس المأساوي في التجربة المعاشة، يصف السارد بواقعية جارحة مشهدًا مأزوماً، وهو ما يرويه الرجل لبطل الرواية (جواد) عن قصة الجثة التي تفحمت داخل السيارة والتي جاء بدفنها، مكملًا سرد ما أوصفه بالعجيب الغريب فيقول:

((رحت ويه أخويه هذا اللي دينتظرني واللي جابني، هسه دنشوف السيارة إذا بقى بيها شي ونشوف إذا شالوه، لكيناه بعده هناك مشمور بالگاع. كلبي ما إنطاني، فخلينا بصندوك السيارة وأخذناه على الطب العدلي. هناك أكداس متكومة بالثلاجات، محد يعرف وين أهلهم، والثلاجات متكَفّي. ياخذولهم صور، أكيد حضرتك تعرف هالشي، ويحطوه بالكمبيوتر وينتظرون يجي أحد يتعرف عليهم وياخذهم ويدفنهم. زين، هذا صارله شهرين، محد يسأل عليه، مو حرام ما يندفن؟ آني كِلْتِلْهُم يا به: آني آخذه وأدفنه على حسابي لوجه الله. وقعت ورقة استلام. ما أكدر آخذه للنجف، بس يكولون: أكو مقبرة جديدة للمجهولين، أودي بيها. وهاي جبناه هنا))[٤٩]. يكشف النص عن مأساة إنسانية مركبة تتجلى في مشهد العثور على جثة مجهولة تُركت مهمَلة على الأرض. السارد يتحدث بواقعية مباشرة بعيدة عن الزخرفة البلاغية، وهذا ما يمنحه قوة الصدق والأثر النفسي العميق. غياب اسم الميت أو هويته يحوله من حالة

فردية إلى رمز جماعي لمئات الضحايا المجهولين، فيما يشكّل حضور الراوي وأخيه بعدًا شخصيًا حميميًا يضاعف من وقع المأساة على القارئ. تتجلّى في النص مشاعر القهر واليأس، إذ إن العبارة الشعبية "كلبي ما إنطاني" تعكس الانفعال الداخلي الذي دفع الراوي إلى تجاوز صوته العقلي نحو صوت قلبه، ليقوم بعمل إنساني محض هو دفن الجثة.

أما مشهد الثلاجات المكتظة بالجثث فهو ذروة الحس المأساوي، إذ تتحول الحادثة من واقعة فردية إلى صورة كابوسية جماعية، حيث لم يعد الموت استثناءً بل صار حالة يومية عابرة. فيظهر الحس المأساوي في أكثر من مستوى: أولها التشييء، حيث يُصوَّر الميت بوصفه جسدًا ملقى "مشمر بالگاع"، وهو توصيف يُسقط عنه صفة الإنسانية. ثم تأتي مأساة النسيان، فالجثة بقيت لشهرين دون أن يسأل عنها أحد، وهو ما يضاعف الإحساس بالعزلة والاغتراب. أما التكدس في الثلاجات فيمثل تجريد الموت من قدسيته، إذ لم يعد الميت يُعامل بوصفه إنسانًا له حرمة بل رقمًا ضمن أكوام. وتزداد المأساة عمقًا حين يُحرم الميت من جنازة ووداع، فيدفن بلا هوية ولا مشيعين، وكأن الحياة لم تُسجّل وجوده من قبل. النص في بعده الرمزي يتجاوز حالة فردية ليعكس العنف الجماعي الذي ولّد أعدادًا هائلة من الضحايا المجهولين، ويكشف عجز الدولة عن حماية كرامة الإنسان حتى بعد موته، كما يكشف انهيار الروابط الاجتماعية في لحظة الأزمة. وسط هذا العبث، يظهر الراوي بفعل إنساني أخير، إذ يقرر دفن الجثة "لوجه الله"، وكأنه يحاول إنقاذ ما تبقى من كرامة إنسانية وسط واقع يفتقد العدالة والمعنى. بهذا الشكل، فإن النص لا يحكي فقط عن موت إنسان مجهول، بل يكثّف المأساة الوجودية لجيل كامل، جيل عاش تجربة الموت الجماعي والنسيان، حيث تتحول الحياة والموت على السواء إلى أحداث عابرة بلا أثر، فيما يبقى الصوت الإنساني الفردي محاولة أخيرة للحفاظ على معنى الكرامة.

لم يتوقف إقصاء الموت عند حد معين أو عمر محدد؛ فالموت العبثي يتجاوز حدود الانقسام الطائفي ليصل إلى استهداف الطفولة البريئة والحياة الأسرية برمتها، فـ(جواد) مثقل برائحة الموت والممزق مع تمزق وتشظي الجثث. فيسرد أحوال ما بعد الغسل والتكفين، فيجعلنا نعيش جو المكان ووضعه النفسي فيقول: **((بعد أن انتهينا من غسل وتكفين طفل في التاسعة من عمره، يشبه ملاكًا صغيرًا لا تنقصه إلا الأجنحة، وأبيه الذي مات معه في انفجار مفخخة قرب المسرح الوطني، أحسست بضلوعي تطعنني من الداخل وتخنقني مع كل نفس أخذه))**[٥٠].

النص يكشف عن مأساة مركبة تتمثل في بيان الحس المأساوي المتمثل في فقدان البراءة الطفولية إلى جانب الأب في لحظة عنف عبثي. البداية بجملة "بعد أن انتهينا من غسل وتكفين طفل في التاسعة من عمره" تنقل القارئ مباشرة إلى أجواء الطقوس الجنائزية، وتضعه أمام مشهد محسوس يختلط فيه الطقس الديني بالوجع الإنساني. وصف الطفل بأنه "يشبه ملاكًا صغيرًا لا تنقصه إلا الأجنحة" يضفي على

المأساة بعدًا أسطوريًا، حيث يتحول الطفل إلى رمز للبراءة المطلقة المسلوبة، وهذا يجعل فقدانه أكثر فداحة.

تزداد قوة المأساة حين يقترن موت الطفل بموت والده في انفجار واحد، وهو ما يضاعف الفجيعة بتحويلها من مأساة فردية إلى مأساة أسرية كاملة. حضور عبارة "أحسست بضلوعي تطعنني من الداخل وتخنقني مع كل نفس"يعكس صدى التجربة في جسد الراوي نفسه، ليُحوّل المأساة إلى معاناة وجودية شخصية. هنا يصبح السرد أكثر من نقل لحدث؛ إنه معايشة حسية للألم، إذ يغدو الجسد شاهداً على حجم القهر.

المشهد برمته يختزل البنية الرمزية للنص: الطفولة المغدورة، العائلة الممزقة، والعنف الأعمى الذي يسلب الحياة دون تمييز. ويُظهر النص كيف أن الموت لم يعد نهاية طبيعية، بل حدثًا فجائيًا يقتحم الحياة بوحشية. إن مأساوية هذا النص تكمن في تضاد صريح: صورة الملاك الصغير النقي في مقابل الانفجار الدموي العنيف، وصوت الراوي المقهور الذي يختنق مع كل نفس يفضح عجز الإنسان أمام الفاجعة. **((هذه الفجائعية في السرد العراقية؛ لأن الرواية أُنتجت وسط العنف لإنسان لا يملك غير ذاكرة مدمرة ونفسية مضطهدة. وقد غابت في هذه الروايات مشاهد السعادة والأمل والحب الناجح والتفاؤل والرومانسية... وتم التعبير عن رماد الواقع عبر الإحساس والإحباط واليأس والخراب وفقدان الأمن والسلم. فظهر في هذه السرد الحب الفاشل والإحباط بالفاجعة ورصد الخراب))**[٥١].في (وحدها شجرة الرمان)، نعاين كيف يتحوّل الجسد البشري إلى وثيقة مدمّرة للعنف الطائفي والسياسي. الموت لا يُعاش هنا كحدثٍ مفاجئ بل كحالة دائمة. (باسم) في المقطع المذكور يمثّل هذا الغائب الذي لا يُعرف مصيره، وهو وجه آخر لجثث المشرحة في "وحدها شجرة الرمان"، حيث يُصبح غياب الاسم أو تغييب الجسد دلالة على استحالة إتمام عملية الحداد. فباسم هو جثة محتملة، غائب متفحّم أو مسحوق لا يُمكن التعرف عليه، وبالتالي يرسّخ هذا الحسّ المأساوي بأن لا شيء سيُستعاد. فهو **((ذلك الذي لا يمتلك ذاته))**[٥٢]. ففقدان الإنسان لسلطته على نفسه ولحريته الداخلية، بحيث يُسلب إرادته الفردية ويغدو خاضعًا لهيمنة قوى خارجية، سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو أيديولوجية، يضع الذات في حالة فقدان استقلالية، ويتحوّل الفرد من فاعل في واقعه إلى مجرّد مفعول به، الأمر الذي يفضي إلى اغتراب وخذلان وجودي. ما يضعنا أمام مسألة حساسة في غاية الأهمية تتلخص في موضوع الهوية، إذ **((هي تشكل خصوصيتها الأساسية عبر معالجة تساؤلات الفرد عن العلاقة التي تربطه بأرضه ودينه ولغته؛ فهو، وإن وُلد على هذه الأرض وتأسست جذوره فيها، إلا أنه يعيش انفصالًا إجباريًا عنها))**[٥٣].

من ناحية أخرى، نجد أنّه لا وجود للبطل في عالم(سنان أنطون)، بل هناك "الناجي المذعور"، الذي تتشظى هويته كلما ازداد وعيه بالعنف. وهنا، يتماهى السارد مع هذا الوعي. هو ليس منقذًا ولا محققًا، بل هو مجرّد جسد يركض نحو المجهول، محمولًا برغبة يائسة في إيجاد "باسم". وهذا يتماهى مع أسلوب

أنطون في تقويض فكرة البطولة في مواجهة المأساة، حيث تصبح كل محاولة للفهم أو الإنقاذ نوعًا من العبث أو من طقوس الحزن العقيم.

إنّ هذا المقطع القصير لا يُقرأ إلا في ضوء المشروع الأوسع الذي يبنيه(سنان أنطون) حول الإنسان ما بعد العنف؛ الإنسان الذي لم يعد يملك حتى حق الفقد المنظَّم. في هذا المشهد، كما في روايات أنطون، تُستبدل البطولة بالتشظّي، والمعنى بالركام، والفقد بالغياب المستمر. وهو ما يمنح الأدب عند أنطون بعدًا تراجيديًا وجوديًا، يجعل من الحسّ المأساوي أداة قراءة للعالم العربي المعاصر في زمنه الأكثر قسوة.

نتائج البحث:

١. تكشف الدراسة كيف حوّل سنان أنطون الموت من مجرد حدث عابر إلى حضور دائم يؤثر على حياة الشخصيات. ليس الموت مجرد نهاية جسدية، بل هو قوة تتحكّم بالذاكرة وتعيد تشكيل علاقة الإنسان بذاته وبالآخرين. الموت يُعرض كقوة تسيطر على الشخصيات وتؤثر في مساراتها النفسية والاجتماعية .

٢. يستخدم أنطون أساليب فنية متعددة لمحاولة إقصاء أو تأجيل الموت. تشمل هذه الأساليب استدعاء طقوس الحياة اليومية، استخدام السرد الداخلي، وتسليط الضوء على أصوات المقهورين. هذه التقنيات لا تعني إنكار الموت، بل محاولة لفهمه وإعادة تشكيل حضوره في واقع مليء بالعنف والفقد .

٣. يعكس أنطون الموت في روايته كظاهرة اجتماعية ووجودية، تتعدّى كونه مجرد فقد جسدي، ليكون عرضًا لفقدان المعنى والهويّة ومرآة لحياة مليئة بالقهر. هذا التصوير العميق يتداخل مع الواقع العراقي ما بعد عام ٢٠٠٣، حيث تتداخل الأبعاد السياسية والاجتماعية لتؤثر على وجود الإنسان .

٤. في الرواية، يتم تحويل الشخصيات الميتة إلى رموز، مثل "أمير" الذي تحوّل من "الدكتور" إلى "الشهيد". هذا يشير إلى كيفية تعامل المجتمع مع الموت كرمز جماعي أكثر من كونه حدثًا فرديًا. فالموت الرمزي يتم إقصاؤه عبر تحويله إلى صورة أو ذكرى بدلاً من التعامل معه كفقد حقيقي .

٥. الموت في الرواية يصبح جزءًا من الحياة اليومية، حيث يعيش الشخصيات في ظل خطر دائم ويتعاملون مع الموت كجزء من الروتين .

٦. النص يقدم الموت كحدث متكرر ومعتاد بسبب التصعيد المستمر للعنف في العراق بعد الاحتلال، مما يجعل الموت يفقد هيبته ويصبح أمرًا مألوفًا، وهذا يعمّق الحس المأساوي .

٧. تطرّق البحث إلى تحول الموت في المجتمع العراقي إلى ظاهرة اجتماعية تعكس العنف الجماعي، ويظهر ذلك من خلال تفشّي التفجيرات والمفخخات والاغتيالات .

٨. يبرز أنّ موت الأفراد في العراق بعد ٢٠٠٣ قد أصبح مألوفًا وعشوائيًا، وأصبح جزءًا من نسيج الحياة اليومية بشكل يعكس انهيار القيم الإنسانية .

٩. يعكس النص الحزن الناتج عن الحرب، حيث لا يصبح الموت مجرد نهاية جسدية، بل يتجسّد في غياب الحياة نفسها، ويؤدي إلى إفقار المعنى والهوية الإنسانية .

الهوامش:

١. إمكانية سردية فائقة تكشف الوجه الآخر للأبطال_ الموت في رواية "صباح يوم معتم" .. حقيقة حتمية يلاقيها الإنسان، عبد الخضر حسين، مقال منشور في جريدة قراءات العرب، العدد٧، بتاريخ ٢٠١١/٣/٢٨، عبر الرابط الالكتروني https://www.alarab.co.uk/pdf/2011/03/28-03/p07.pdf .

٢. يُنظر: المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة (٢٠٠٣_ ٢٠١٣)، راما عبدالجليل راضي، رسالة ماجستير، جامعة القادسية، كلية التربية، ٢٠١٦، ص: ١٥.

٣. الموت ثيمة فجائعية في الرواية العراقية الجديدة "وحدها شجرة الرمان" لـ " أنطون سنان" أنموذجاً، سمية سليمان الشوابكة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٦، العدد٢، ٢٠١٩، ص: ٨٦.

٤. الموت ثيمة فجائعية في الرواية العراقية الجديدة "وحدها شجرة الرمان" لـ " أنطون سنان" أنموذجاً، سمية سليمان الشوابكة، مصدر سابق. ص: ٨٦.

٥. المصدر نفسه، ٨٥.

٦. تمثلات العنف والموت في الرواية العراقية ما بعد ٢٠٠٣، د. لؤي حمزة عباس_ د. غانم حميد عبودي، مجلة جامعة ذي قار المجلد و العدد ٢ حزيران ٢٠١٤، ص: ١.

٧. يُنظر: تمثلات الموت في الرواية العراقية ٢٠٠٣_٢٠١٣ ، فارس نايف فايز، دار لرافدين ، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠١٧، ص: ٨.

٨. الموت ثيمة فجائعية في الرواية العراقية الجديدة "وحدها شجرة الرمان" لـ " أنطون سنان" أنموذجاً، سمية سليمان الشوابكة، مصدر سابق. ص: ٨٥.

٩. شوارع نيرودا، استراتيجيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣ أشكال السلطة و صور المثقف، غانم حميد الزبيدي، دار أمل الجديدة، سورية_دمشق، ط١، ٢٠١٩، ص: ٣٧.

١٠. لمصدر نفسه، ص: ٣٧

١١. يُنظر: متغيرات السرد في الأدب الروائي العراقي عام ١٩٩٠ولغاية ٢٠١٠، رواء نعاس محمد، أطروحة دكتوراه، جامعة القادسية، كلية الآداب، ٢٠١٣، ص: ٧.

١٢. صور الموت في روايات خليل الجيزاوي، أحمد محمد جبريل، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، العدد ٧٦، الجزء الثاني، يوليو ٢٠٢٥، ص: ٤٩٩. نقلاً عن : المجرم القاتل، قادة بلغيثري فضلون، دراسة ميدانية في المؤسسات العصمانية مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير أنثربولوجيا جامعة تلمسان، ط ٢ ، ص: ٨.

١٣. شوارع نيرودا، استراتيجيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣ أشكال السلطة و صور المثقف، غانم حميد الزبيدي، مصدر سابق، ص: ٣٧_ ٣٨.

١٤. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، سنان أنطون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص: ١٠.

١٥. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، مصدر سابق، ص: ١٠.

١٦. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، مصدر سابق، ١٤٥.

١٧. تواتر البنية الصورية في الرواية العراقية بعد عام ٢٠٠٥، علي عزيز صالح و بشرى ياسين محمد، مجلة آداب المستنصرية جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، العدد٨٤، ٢٠١٨، ص: ٢١.

١٨. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، مصدر سابق، ص: ١٦.

١٩. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٢٠. وحدها شجرة الرمان، سنان انطوان، مصدر سابق، ص: ٨٧.

٢١. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٢٢. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، مصدر سابق، ص: ٨٨.

٢٣. الذاكرة التاريخ النسيان، بول ريكور، تر: جورج زيناتي ، بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٩، ص ٥٤.

٢٤. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، مصدر سابق، ص: ٨٨، ٨٩.

٢٥. صور الموت في روايات خليل الجيزاوي، أحمد محمد جبريل، مصدر سابق، ص: ٥٠٦. نقلاً عن: مسلة الأحزان السومرية،على السباعي، دار الدراويش للنشر والترجمة، بلغاريا بلوفديف، ط١، ص ٦٦.

٢٦. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، مصدر سابق، ص: ٢٠٤_٢٠٥.

٢٧. المصدر نفسه، ص: ٢٠٥.

٢٨. شوارع نيرودا، استراتيجيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣ أشكال السلطة و صور المثقف، غانم حميد الزبيدي، مصدر سابق، ص: ٣٨.

٢٩. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، مصدر سابق، ص: ٨٨.

٣٠. المصدر نفسه، ١٠٢.

٣١. نفسه، ص: ١٧٨_١٧٩.

٣٢. نفسه، ص: ١٧٩.

٣٣. نفسه، الصفحة نفسها.

٣٤. نفسه، ص: ٢٠٥_٢٠٦.

٣٥. نفسه، ص:٨٢.

٣٦. نفسه، ١٤٥.

٣٧. نفسه، ص: ١٤٥.

٣٨. التاريخي والمتخيل السردي دراسة في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، مرتضى حسين علي، مجلة دواة، المجلد٣٩ ، العدد ٣١، شباط ٢٠٢٢، ص: ٨٥.

٣٩. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، مصدر سابق، ص: ٢٧.

٤٠. المصدر نفسه، ص: ١٧٤.

٤١. نفسه، ص: ٢٠٣.

٤٢. نفسه، ص: ١٦٢.

٤٣. التاريخي والمتخيل السردي دراسة في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م ، مرتضى حسين علي ، مصدر سابق ، ص: ٨٣.

٤٤. وحدها شجرة الرمان، سنان أنطون، مصدر سابق، ص: ٢٠٣.

٤٥. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤٦. نفسه. الصفحة نفسها.

٤٧. نفسه، ص: ٢٠٣_ ٢٠٤.

٤٨. نفسه، ص: ٢٠٤.

٤٩. نفسه، ص: ٢٠٦.

٥٠. نفسه، ص: ٢٥٣.

٥١. الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف", سلام إبراهيم, مجلة" تبيّن",المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات، الدوحة، عدد٢, خريف٢١٢٠، ص: ١٧٥.

٥٢. الاغتراب عن الذات, حبيب الشاروني، مجلة عالم الفكر,الكويت, مجلد١٠, العدد١, ١٩٧٩، ص: ٦٩.

٥٣. صراع الهوية في الرواية الأقليات العربية، ليلى عبود خلف_ كرنفال أيوب محسن، مجلة الجامعة العراقية، العدد ٥٨، الجزء ٣، ٢٠٢٣، ص: ٥٣٦.

قائمة المصادر:

١. تمثلات الموت في الرواية العراقية ٢٠٠٣_٢٠١٣ ، فارس نايف فايز، دار لرافدين ، بيروت_ لبنان، ط١، ٢٠١٧.

٢. الذاكرة التاريخ النسيان، بول ريكور، تر: جورج زيناتي ، بيروت، دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٩.

٣. شوارع نيرودا، استراتيجيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣ أشكال السلطة و صور المثقف، غانم حميد الزبيدي، دار أمل الجديدة، سورية_دمشق، ط١، ٢٠١٩.

٤. وحدها شجرة الرمان، سنان انطون، سنان أنطون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠.

الرسائل والأطاريح:

١. المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة (٢٠٠٣_ ٢٠١٣)، راما عبدالجليل راضي، رسالة ماجستير، جامعة القادسية، كلية التربية، ٢٠١٦.

٢. متغيرات السرد في الأدب الروائي العراقي عام ١٩٩٠ولغاية ٢٠١٠، رواء نعاس محمد، أطروحة دكتوراه، جامعة القادسية، كلية الآداب، ٢٠١٣.

المجلات والصحف:

١. الاغتراب عن الذات, حبيب الشاروني، مجلة عالم الفكر,الكويت, مجلد١٠, العدد١, ١٩٧٩.

٢. التاريخي والمتخيل السردي_ دراسة في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م، مرتضى حسين علي، مجلة دواة، المجلد ٣٩، العدد٣١، شباط ٢٠٢٢.

٣. تمثلات العنف والموت في الرواية العراقية ما بعد ٢٠٠٣، د. لؤي حمزة عباس_ د. غانم حميد عبودي، مجلة جامعة ذي قار المجلد و العدد ٢ حزيران ٢٠١٤.

٤. تواتر البنية الصورية في الرواية العراقية بعد عام ٢٠٠٥، علي عزيز صالح و بشرى ياسين محمد، مجلة آداب المستنصرية جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، العدد٨٤، ٢٠١٨.

٥. الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف", سلام إبراهيم, مجلة" تبيّن",المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات، الدوحة، عدد٢, خريف٢١٢٠.

٦. سردية فائقة تكشف الوجه الآخر للأبطال_ الموت في رواية "صباح يوم معتم" .. حقيقة حتمية إمكانية يلاقيها الإنسان، عبد الخضر حسين، مقال منشور في جريدة قراءات العرب، العدد٧، بتاريخ ٢٠١١/٣/٢٨، عبر الرابط الالكتروني https://www.alarab.co.uk/pdf/2011/03/28-03/p07.pdf.

٧. صراع الهوية في الرواية الأقليات العربية، ليلى عبود خلف_ كرنفال أيوب محسن، مجلة الجامعة العراقية، العدد ٥٨، الجزء ٣، ٢٠٢٣.

٨. صور الموت في روايات خليل الجيزاوي، أحمد محمد جبريل، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، العدد ٧٦، الجزء الثاني، يوليو ٢٠٢٥، ص: ٤٩٩. نقلاً عن : المجرم القاتل، قادة بلغيثري فضلون، دراسة ميدانية في المؤسسات العصمانية مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير أنثربولوجيا جامعة تلمسان، ط ٢.

٩. الموت ثيمة فجائعية في الرواية العراقية الجديدة "وحدها شجرة الرمان" لـ " أنطون سنان" أنموذجاً، سمية سليمان الشوابكة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٦، العدد٢، ٢٠١٩.