ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Dr. Noha Jaafar Awfi

Wasit University
College of Education for Pure Sciences
Email:
njaffar@uowasit.edu.iq

Keywords:

modernity, techniques , Al-Rubaie , red pub

Article info

Article history:
Received 17.May.2022
Accepted 18.Aout.2022
Published 15.Nov.2022

Postmodern Techniques in Hamid Al-Rubaie's novel Red Pub

A B S T R A C T

The novel is considered society's first art par excellence, according to the statistics of theaters, as it has absorbed its vicissitudes and changes since its early age. The chief is limited to the nobles, but the beggar, the vegetable seller, and the cleaner became the most important figures in seeing this art, breaking the frameworks of modernity and transcending it to post-modernism that undermined the center and blew up the old, and started wading in forbidden taboos and relied on new techniques in building its world.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol49.Iss2.3310

تقنيات ما بعد الحداثة في رواية أحمر حانة لحميد الربيعي

م.د. نهى جعفر عوفي
جامعة واسط / كلية التربية للعلوم الصرفة

الملخـــص:

تعد الرواية فن المجتمع الأول بامتياز, حسب إحصائيات دور العرض, فقد استوعبت تقلباته وتغيراته منذ نعومة أظفارها, ثم تجاوزت إطارها الأول بالحديث على لسان البرجوازية والخوض في قصص العشق والغرام , إلى موضوعات أكثر ملامسة للواقع, ثم قفزت قفزتها بالحديث على لسان المهمشين فلم تعد الشخصية الرئيسة تقتصر على النبلاء بل أصبح الشحاذ وبائع الخضار وعامل النظافة هم الشخصيات الأهم برؤية هذا الفن, كسرت أطر الحداثة وتجاوزتها إلى ما بعد الحداثة التي قوضت المركز ونسفت القديم وأصبحت تخوض في التابوهات المحرمة وتتكئ على تقنيات جديدة في بناء عالمها.

الكلمات المفتاحية : الحداثة , تقنيات , الربيعي , أحمر حانة

المقدمة:

تشغل الرّواية مكانة كبيرة في الأدب العربي عموماً، وتظفر بالاهتمام والعناية بين الأجناس الأدبيّة خصوصاً، وذلك لِما تُبديه من جرأة في تسليط الضّوء على الأوجاع الحقيقيّة للمجتمع، ولِما تتمتّع به من مرونة وقدرة على مواكبة مجريات الواقع حتى أضحت مرآة تعكس هويّته وانتماءه، كما غدت الوسيلة الأنجع للتّعبير عمّا يختلج في نفس الكاتب من أحاسيس ومشاعر، وعليه فإنّ أغلب الرّوايات عبّرت عن هموم الوطن، وواقع الإنسان وآلامه.

ويُعدّ الربيعي من أهم الروائيين العراقيين الذين عالجوا في رواياتهم مختلف الموضوعات التّاريخيّة، والاجتماعيّة، والسّياسيّة، ومن الملاحظ أنّ رواياته لا تركز على اكتشاف الواقع وحسب، إنّما هي إضافة إليه، تصور سلبياته بطريقة فنية تغري القارئ بالقراءة ولذة الاكتشاف، فتعبر الأزمنة، وتنتقل من مكان إلى آخر، وتغوص في النّفس أكثر وتستأثر بها.

ولأن النص الروائي وليد الواقع وخبرة الحياة، فثمة نصوص روائية حداثية مفعمة بأعلى درجات الثقافة والأيديولوجيا، وما ثقافة المبدع إلا من المخزون الثقافي القديم الذي تجذر في عقله واستعان بأدواته واستلهمها في سياقه الجديد، وهو بذلك يكون قد أقام علاقة تفاعلية مع النصوص القديمة حتى غدا الموروث مرتكزاً هاماً من مرتكزات النصوص الروائية ما بعد الحداثية، ومن هنا: فدراسات ما بعد الحداثة هي دراسة حتمية لاستراتيجيات التفكيك ونظريات التلقي والنقد القائم على استجابة القارئ.

- **في مفهوم الحداثة – وما بعد الحداثة:**

قبل الولوج في الحديث عن أصل الحداثة لا بد لنا أن نوضح الدلالة اللغوية والاصطلاحية لها:

جاء في **معجم لسان العرب:** "الحديث نقيض القديم، والحُدُوث نقيض القُدمة، حدث الشيء يحدث حُدوثاً وحداثةً، وأحدثه هو فهو مُحدَثٌ وحديث، وكذلك استحدثه" (ابن منظور، مادة "حدث")، أما **اصطلاحاً:** "حركة تجديد في أوربا الغربية في حقول الإنتاج والأفكار وأنماط الحياة والحكم والفن خرجت على جمود سنوات العصور الوسطى الطويلة، وعليه فهي تلحق عموماً الحقبة التي تلت الخروج من العصر الوسيط، أي منذ القرن السادس عشر، إلا أنه بمعايير أكثر دقة هناك من يؤرخ لها بين النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنصف الثاني من القرن العشرين" (هارفي، 2005: 418)، والحداثة "إتيان بالشيء لم يؤت بمثله من قبل، يتحرر من إسار المحاكاة والنقل والاقتباس، واجترار القديم، وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون أو في الاثنين معاً، فيكون صاحبها مبدعاً وخالق مذهب جديد مطبوع بسمته المميزة، ومن المحقق أن الحداثة تميزت بها مدة الستينات وقد أسهمت إسهاماً فاعلاً في تمهيد الطريق نحو تبلور تقنيات وأشكال جديدة" (عبد النور، 1984: 92).

وقد نشأ مصطلح الحداثة في مجمله من مجموعة من المتناقضات ضد ما هو قديم، إن الحداثة تحمل اتجاهين، فمعنى أن نكون حداثيين أن نجد أنفسنا في مناخ يعدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم، وفي الوقت نفسه يهددنا بتدمير كل ما لدينا، كل ما نعرفه، كل مانحن عليه، وكانت الحداثة متواكبة مع متغيرات اقتصادية وسياسية وديموغرافية غزت العالم الحديث، كما عنَتْ بإنشاء فن حديث جديد يعالج العالم الحديث ويقوِّم مساره، إضافة إلى أثرها الكبير في تطوير

التقنيات الجمالية والشكلانية في الأدب العربي المعاصر، وواضح أن هذا الوعي المعرفي ناتج عن التأثر بالحداثة الغربية التي جعلت من المبدع يقترب من مصاف الأنبياء، ويقف بذاته في مواجهة الكون، ويعيد قراءة الواقع، ليشيد عالماً إبداعياً جديداً، في قطيعة أولية مع الموروث، (انظر: جمعة، 2011: ص 15 ومابعدها)، وانطلاقاً من ذلك "فمشروعية الحداثة لا تتأتى من بنية المجتمع العربي المعاصر، بقدر ما تتأتى من التأثر الثقافي النخبوي بالغرب الأوروبي سواء أكان ذلك على صعيد التجديد الإيقاعي أم التصوير الفني أم التعامل الأسطوري"(كليب، 1997: 8) وهذا ما أشار إليه عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المحدبة بقوله: "النسخة الأولى من الحداثة وما بعد الحداثة نسخة غربية في المقام الأول، ولا أظن أن حداثياً عربياً واحداً يستطيع أن يمارئ في ذلك، إن ما نستطيع أن ندعيه في أفضل الحالات أننا انطلاقاً من المفاهيم الأساسية للحداثة الغربية الفنية والأدبية التي بدأت منذ الربع الأخير من القرن الماضي واستمرت معنا أو معهم حتى الآن وهي فترة قدمت للتراث الأدبي والفني في الغرب الرمزية والتعبيرية والسريالية والعبثية، إلى كل هذه المذاهب الفنية والمدارس الأدبية التي انطلقت من موقف الرفض الحداثي لمعطيات الحضارة الغربية والأزمة التي أوصلت إليها إنسان العصر الحديث، نقول انطلاقاً من هذه المفاهيم الأساسية حاول الحداثيون العرب منذ أوائل السبعينات مباشرة أي في السنوات التي تلت النكسة وسقوط الحلم العربي، تقديم نسخة عربية لحداثة تتعامل مع واقع الحضارة الغربية"(حمودة، 1978: ص 23)، وانطلاقاً من ذلك لا يمكن أن نغفل محاولات نقادنا العرب الذين عرَّجوا في تعريفاتهم لتوضيح مفهوم الحداثة، ومنهم يوسف الخال الذي عرَّف الحداثة الشعرية على أنها "خروج عن المألوف وهذا يعني أن شيئاً جديداً قد طرأ في نظريتنا للأشياء، فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة وتفترض الحداثة انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة جديدة تشكل ذاتها في الشكل والمضمون، إنها بالدرجة الأولى موقف من الحياة في رؤيا جديدة"(الخال، 1978: 15 – 16)، أما عبد العزيز حمودة فيعرِّف الحداثة "بمعناها العربي والغربي على السواء أنها تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم"(حمودة، 1978، ص 25)، أما أدونيس فيعرف الحداثة بقوله: "الحداثة رؤيا جديدة، وهي جوهرياً رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر، أي التقادم والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها"(سعيد، 321).

ولا يمكن أن نغفل المكانة المهمة للرواية في مرحلة الحداثة؛ إذ كانت محاولة لخلق عالم واقعي بأبعاد حقيقية في نطاق موقف ما، أو قصة معينة محكمة البناء لها بداية ووسط ونهاية، تتطور مواقفها منطقياً وتترتب ترتيباً سببياً حتى تصل إلى نهايتها الطبيعية، (هلال، 1993: 185).

أما مدة ما بعد الحداثة فقد امتدت "من سنة 1970 إلى سنة 1990، ويقصد بها النظريات والمدارس والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والفنية التي ظهرت ما بعد الحداثة البنيوية والسيميائية واللسانية، وقد جاءت ما بعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقيا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، كاللغة والهوية والأصل والصوت والعقل...، وقد استعملت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والاختلاف والتغريب، وتقترن ما بعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى واللانظام، وتتميز نظريات ما بعد الحداثة بقوة التحرر من قيود التمركز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وماهو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامش والغريب والمتخيل والمختلف، والعناية بالعرق واللون والجنس والأنوثة وخطاب ما بعد الاستعمار"(عامر، 2019:16)، ومفهوم ما بعد الحداثة من أكثر المصطلحات تعقيداً والتباساً؛ إذ يصعب حصره في تعريف محدد واضح نظراً لتنوع وتشعُّب مفهوماته ودلالاته، ولكن بالإمكان فهم المناخ الثقافي والتاريخي العام الذي أدى إلى إفراز نظريات ما بعد الحداثة.

يعد مصطلح ما بعد الحداثة من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني آرنولد توينبي عام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر ويحدد زمانها بعام 1965م، ولعل الأصعب من تحديد أصول المصطلح هو تحديده بوصفه مفهوم نقدي أو فكري وكذلك تحديد مساحة نشاطه، إذ إن حركة ما بعد الحداثة اليوم نشطة فاعلة في كافة الفضاءات الثقافية الغربية، ولعل أهم أسباب غموضها هو اعتمادها على المكتشفات الجديدة كافة علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية، ومما يزيد الغموض هو أن ما بعد الحداثة مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى رؤى مختلفة، مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشظي سمتها القارة، ومنظرو ما بعد الحداثة يعرفونها على أنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وماهو ثقافي فيتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه، ولعل أفضل السبل لفهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها، فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً، ولتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماماً، كما حاربت العرف والتقليد الثقافي بكل أشكاله، لذلك احتفلت مبعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني وبعلاقة النتيجة بأسبابها، وحاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية وتضع محلها الضرورات الروحية وضرورة قبول التغير المستمر وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة، (الرويلي – البازعي، 2002: 223ومابعدها)،ومن المنظور الأدبي فهي بمثابة إعادة نظر أو تقديم تعريف آخر للحداثة، ومراجعة لها، واستكشاف جديد لقضايا وإمكانات طرحها بعض أدباء الحداثة الأوائل، وقد جاء في مواجهة مزيج من القلق والاغتراب، وسعي إلى تقبل طاقات الثقافة الجماهيرية العامة قبولاً إيجابياً، وجماليات فن السوقة والأحداث والنظم العشوائي للشعر،(انظر:كايم، 2001: 22)،فهي "مفهوم مركب متعدد الأوجه تجلى في عدد من الظواهر المتنوعة التي يجمع بينها هدف واحد، هو محاصرة وتخريب فرضيات الحداثة"، (خليل، 1971: 250)، والرواية سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديدة لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية، والرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس بأكبر اكتمال ذلك التغير في الأتجاه العام للثقافة والأدب من الممارسة التقليدية إلى الابتكار والأصالة الفردية،(انظر: فتحي، 1986: 176)،والرواية جنس أدبي، متصل بالواقع، بنت البيئة، قادرة على احتضانها بكل معطياتها، وهو قادر على استيعاب التغيرات كافة, الثقافية والتاريخية التي تؤثر في صياغة أيديولوجية خاصة بالكاتب يعكس من خلالها تصوره حول العالم المحيط به، ويرصد المتغيرات الواقعية لينتج نصاً إبداعياً جديداً ينضح بمفارقات ما بعد الحداثة، فإذا كان الروائي الحداثي يسعى إلى مواجهة الواقع بذاته، وفكره، يقرأه، ويعيد تصويره في بناء فكري خاص، ويطرح إيديولوجية ما لإصلاح هذا الواقع، وقد لا يكون الطرح متماشيا مع الواقع، فيكون التجريد والخيال وسيلتين للبناء الفني الروائي الحداثي خاصة إذا كان هناك أيديولوجية كبرى يتبناها القاص في قراءته للواقع، فإن القص ما بعد الحداثي يحاول أن يقرأ الواقع كما هو، بكل تشظيه، وتناقضاته، وينقل توترات الشارع، وصراعات الشخصية الفكرية والنفسية، كما يحتفي بالمهمش والشعبي والجماهيري، (انظر: جمعة، 2011، 33 ومابعدها)، وهذه المقارنة تقودنا إلى أهم سمات أدب ما بعد الحداثة التي تتمحور حول: **الاختلاف، الحضور والغياب، التفكيك، التشتت، التشظي، الفوضى، العدمية، تعدد الدلالات، الغموض، التأويل، لا نهائية الدلالة، التناص، النص الغائب، التناقض، التضاد، الثنائيات الضدية، تعرية الواقع وفضحه، الأنساق الثقافية، تقويض المركز، الاهتمام بالهامش، العجائبي، التحرر من القيود، كسر أفق التوقع لدى القارئ**، وهذا ما أتاح للنص الروائي أن ينفتح على دلالات متعددة بتعدد القراءات.

ومما تقدم يمكننا القول: إن ما بعد الحداثة مصطلح مرتبط بالحركة الثقافية والحضارية التي شهدها الغرب بعد الحرب العالمية الثانية، وقد كانت حركة ما بعد الحداثة ردة فعل مناهضة لمبادئ الحداثة ومفاهيمها، دعت إلى نقض أفكارها، وتقويض الثوابت والمركزيات، والتشكيك في مسلماتها، فبعد أن أوقعت الحداثة نفسها في مأزق الإيمان المبني على أساس وهمي الذي يدعي أن العلم قادر على حل المشكلات، كانت ما بعد الحداثة ردة فعل على إخفاقات المشروع الحداثي المتمثل بالعلم الحديث، وهذا ما يجعل أسئلة ما بعد الحداثة تنصب على كل مسلمات الحداثة، (انظر: الغذامي، 2005: 38 ومابعدها).

- **تقنيات ما بعد الحداثة في رواية أحمر حانة:**

التقنية هي "مجموعة الطرائق والوسائل والأساليب التي يستعملها الروائي في صياغة عالمه التخييلي"، (القواسمة، 22)، ومن المصطلحات العديدة التي أطلقت لتوصيف تقنيات السرد ما بعد الحداثي: النرجسية، الوعي الذاتي، التمثيل الذاتي، التخريف الانعكاس الذاتي، وقد شاع منها: ما وراء السرد أو ما وراء القص لارتباطه الوثيق بسرد ما بعد الحداثة، وعصر الحداثة "يحيا بدلالة المستقبل، وينفتح على الجديد الآتي، وبالتالي لم يعد يستمد قيمته ومعياريته من عصور ماضية بل يستمد معياريته من ذاته"، (سبيلا، 2000 : 12)، والرواية العربية تشرَّبت هذه التحولات النقدية والأدبية واستطاعت أن تساير الرواية الغربية من حيث التطورات، وأخذت تبحث عن تقنيات حداثية تتخطى الأسلوب التقليدي وتكسر النمط السردي المعتاد الذي يألفه القارئ، ومن هذه التقنيات: التلاعب بالعنوان، وعدم الاكتراث بالافتتاح التقليدي، إثارة ذهن المتلقي، وإثارة التساؤلات، كسر أفق التوقع لدى القارئ، كسر التتابع الخطي للزمن، الانتقال بين أزمنة الماضي والحاضر، توظيف المفارقة، توظيف الغرائبية، تفعيل المخزون الثقافي وتطويعه بما يخدم الرؤيا المعاصرة، الغموض، والتعقيد, الحديث على لسان المهمشين...الخ، والكاتب في روايات ما بعد الحداثة يعيد إنتاج الواقع رؤيوياً، فهو يحاول إعادة بناء واقع فني جديد يمتلكه ويمتلك قواعده وتصوراته، والربيعي حاول من خلال روايته أن يقيم جدل الواقع والفن ويشرك المتلقي في آلية التلقي.

بدايةً، يقوم العنوان في الرواية بوظيفة أكثر إثارة وأكثر أهمية من الشعر، فإنه يحضر بوصفه مفتاحاً نصياً يشكل العتبة الأولى للولوج في ميدان النص، وهناك من يصرح بأن العتبة النصية المتمثلة بالعنوان هي" أول ما يشد البصر، وقد تكون آخر شيء يبقى في الذاكرة، حين ننسى يظل العنوان، وهو واحد من بين عتبات النص يلفح الذاكرة ويصرُّ على البقاء"، (الإدريسي، 2015: 119)، فثمة دلالة ثقافية أيديولوجية يضمرها العنوان تتبدى من خلال علاقته بالعتبات النصية الفرعية والعناوين الداخلية، فالعنوان هو الشيفرة، يضمر أكثر مما يصرح، ويخفي أكثر مما يبدي، فثمة لعبة حضور وغياب على مستوى العنوان وعلاقته بالنص، ولا فك لشيفرة العنوان إلا من خلال تكامله مع المكونات الأخرى, فربما العنوان آخر ما يُكتب ولكنه أول ما يبقى في ذهن القارئ بعد نهاية القراءة، فالعنوان هو "مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تُدرَج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة"، (المطوي، 1999:456)، ويقول جيرار جينيت: "إن تعريف العنوان ربما أكثر من أي عنصر آخر من عناصر النص الموازي يطرح بعض الإشكاليات، وبالتالي يقتضي طاقة تحليلية كبيرة، حيث إن الجهاز العنواني مثلما ندركه منذ عصر النهضة هو غالباً مجموعة من العناصر شبه المركبة غير الحقيقية ومرتبطة بتعقيد لا يرتبط بالضبط بطولها"، (خالد، 2007: 6).

والجدير بالذكر هنا وخاصة في تقنيات ما بعد الحداثة التي تحتفي بالغموض وتعدد الدلالات، والغياب، والاختلاف، لن ننطلق في دراستنا للعنوان على أنه البوابة الرئيسة للدخول في عالم النص وعليه يقوم فهمه، بقدر ما سيكون العنوان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بأغوار النص وتشعباته الوعرة، فثمة علاقة متينة بين فهم النص وتأويل العنوان واستحضار دلالاته، "فالعنوان هو الإطار الموسَّع للنص"، (مطلب، 2001: 20).

ورواية المبدع حميد الربيعي ثنائية البنية الصياغية "**أحمر حانة**"، لم يكن هذا العنوان تنبؤياً بقدر ما كان مولوداً من رحم الألم ومعاناة الواقع، ومستوحى من الشعور الداخلي الأليم تجاه الواقع وأوجاعه، وخاصة عندما أضافه إلى "**حانة**"، ومن المعروف أن الحانة مكان الفوضى واللاعقلانية، مكان قبيح غير محبب يتبادل فيه الناس الغرائز الإنسانية ربما بطريقة غير شرعية تؤذي النفس والجسد، فالدلالات السلبية التي يوحي بها العنوان يضع المتلقي أمام "دور فاعل في إنتاج دلالة العنوان بتفكيك النص والحفر في طبقاته"، (حمداوي، 1997: 100).

تمتد الرواية على مدى مئة واثنتين وعشرين صفحة، توزعت على أربعة وعشرين عنواناً داخلياً فرعياً، حفلت الرواية بالأحداث التاريخية والسياسية عن طريق الالتفات حولها واستحضارها والتعبير عنها عن طريق الرموز والمجازات بطريقة غير مباشرة، اتبع الروائي خلالها أسلوباً سردياً متميزاً، واستهل الرواية بنهاية وخاتمة الرواية "هذه الأرض ملآى بالطلاسم، أنا من يفك رموزها، فلا تدعوا الطرق يتوغل أكثر، أعطوني برهة لأقرأ ما تبقى من أسرارها اللاهبة، اللاهثة في التيه، دعوني أروي بقية النبوءات، لم يكن يسمع، التف إخوة الكهف حوله دائرة، يلوحون بصنادل جلدية كانت طرية، بيد أنها تغضنت وتصلبت"، (الربيعي: 119)، وكأنها أصبحت دائرة محكمة تدور داخلها الأحداث، والدائرة إطار منحنٍ مغلق لا مجال للخروج منها وكأنه يرمي من خلال ذلك إلى تنبؤ بمصير الأحداث الموجعة التي بدأت ولن تنتهي لأنها ستكرر نفسها مع كل حاكم وفي كل زمان ومكان، وما يبرر تأويلنا قوله: **دعوني أروي بقية النبوءات**، فثمة نظرة تشاؤمية سوداوية تتفق والدلالة العامة للعنوان كما أسلفنا سابقاً.

تتمحور أحداث الرواية حول خطين: الخط الأول يمثله فتى يشبه الشيطان يعيش مطاردة مع عزرائيل حاملاً إرث القادة العظام، يدخل الفتى مدينة بغداد بعد انتهاء حرب الخليج الثانية باحثاً عن إرثه ومجده، فيجد أن بغداد تعاني الاختناق والألم، يقول: "**كانت الحياة تتآكل بسرعة، فلم يبق من أثر غير بعض الأطلال التي تشكو الهجران، ثنة رسومات وكتابات على جدران تؤرخ إلى مراحل سابقة من عمر المدينة، بيد إنها جميعاً ما عادت تقرأ**"(الربيعي، 30)،ويقول: "**تلك الحروب ونتائجها، غير أن الحرب الثانية كانت الأرعن، آلاف الجنود المشوهين عادوا خائبين، منهم مَنْ قطعت يده ومنهم مَنْ فقد عينه، لقد زادوا جيش العاطلين...**"، (الربيعي، 39)، فيما يدور المحور الثاني حول نهوض ابن الأثير من قبره آبان الحفريات التي تعرضت لها مدينة الموصل أخيراً فيتجه صوب بغداد، وكل ذلك يصيغة الشاعر في إطار من الغرائبية والقفزات الزمانية والتحولات العجيبة، يقول: "**جمع عدته التي اشتراها من ساحة البصرة، حاذى النهر متذمراً ورمى الكيس في المجرى، عاد باتجاه سوق "السراي" الذي كان يقابل وقفته الصنمية اليومية، اشترى أقلاماً ومحبرة وأوراقاً صفر، ظاناً مع نفسه بأن تلك المطاردة ما كانت إلا وهماً، تراءى له ذات ليلة فوق سطح الدار، وإن كتابة تاريخ المدينة أنفع وأجدى من السعي خلف حكاية، تشبه الخرافة**"، (الربيعي، 52)،ويقول: "**أنا أرصد بعين مدربة مقدار التحول الذي طرأ فجأة على الناس وهي واقعة تحت فاجعة المجاعة، تلك التي علقت بذيل الحرب الثانية، السوق يمثل نقطة تحول في مجرى الحياة، فما يباع هنا هو تجارة الجملة، سيقودني حتماً إلى الالتقاء بصنف آخر من البشر**"،(الربيعي، 55).

ومن جهة أخرى، فقد حفلت الرواية بالتناص واستدعاء الأساطير والرموز الدينية ويرجع السبب في ذلك إلى "النسق الذي ينتج الخطاب على أساس طبقي يفرز الحاضر والماضي إلى أعلى وأدنى، فالسرد يعتمد سياسة الفرز والمقارنة بين الماضي والحاضر، ويقدم شخصيات الماضي ويربطها بالحاضر، وإن استدعاء التاريخي والأسطوري عبر السرد يعود إلى المضمر النسقي الذي يمر عبر هذه الآليات الفنية في السرد، فالشكل النسقي يشرف على إنتاج المعنى من خلال تكثيف الرموز والأساطير والتناص على اختلاف أشكاله"، (خضر، 2020: 160)، وفي سياق ذلك يؤكد الغذامي أن النص الماثل أمامنا ما هو إلا إنتاج ملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية بشقيها الواعي واللاواعي، (انظر: الغذامي، 1998: 15)

ولأن النص الروائي وليد الواقع وخبرة حياة، فثمة نصوص روائية حداثية مفعمة بأعلى درجات الثقافة والأيديولوجيا، وما ثقافة المبدع إلا من المخزون الثقافي القديم الذي تجذر في عقله واستعان بأدواته واستلهمها في سياقه الجديد، وهو بذلك يكون قد أقام علاقة تفاعلية تناصية مع النصوص القديمة حتى غدا الموروث الأسطوري والتاريخي مرتكزاً هاماً من مرتكزات النصوص الروائية ما بعد الحداثية، ولكن النص الروائي عندما يستحضر الشخصيات التاريخية الواقعية "لا تبقى أسيرة مرجعياتها التاريخية، بل تتصرف بالطريقة التي يمليها عليها السرد الروائي، ومنطق الأحداث، وهكذا تتحول الشخصية التاريخية إلى شخصية روائية، تخضع لمنطق جديد، يمليها عليه الخطاب الروائي"، (وتار، 2002: 103)، ومن أمثلة ذلك في رواية أحمر حانة استضافة الروائي للمؤرخ ابن الأثير، كقوله: "**كان ابن الأثير ينحني فوق فراشه على سطح الدار، من صيف عام 1233، عندما مرق بجواره عزرائيل، مرتدياً لباساً أسود، منحني الظهر يهرول قليلا، إذ إن ساقه اليسرى قد اتبعته من طول المطاردة، فهو يلاحق شاباً أشقر ذا بزة غريبة، بنطلون ضيق وقميص بنصف كم**"، (الربيعي، 9).

أبن الأثير عالج تاريخ العالم القديم حتى ظهور الإسلام، وتاريخ العالم الإسلامي والتزم كتابه تسجيل الأحداث المحلية في كل مكان، ولم يكن ابن الأثير في كتابه ناقلاً للأخبار ومسجلاً للأحداث بقدر ما كان محللاً بصيراً وناقداً مميزاً، كما حرص على تعليل بعض الظواهر التاريخية وناقش كثير من الأخبار، ولعل محاولة الروائي لإعادة إحياء ابن الأثير هو عجزه عن تفسير الواقع الأليم أو استحضره كقناع تخفى وراءه وحمَّله صوته ورؤاه وكأنه يطلب قدرته البارعة لتفسير الأحداث وتأويل الأخبار وخاصة عندما جعل عزرائيل يعترض طريقه، يقول: "**ملك الموت الأسود حين لاح بثوبه الذي يداني الليل في حلكته، لم يثر انتباه ابن الأثير، لقد تمرغ في العطر واستنشق عبيره مما جعله في سكرة، تشبه المخمور بيد أنها أشد وطأة في شل الحواس، لكن ما إن رفرف الرداء الواسع للملك، حتى رفع قامته قليلاً، ظاناً أن الجارية قادمة وستكون ملك يمينه هذه الليلة القائضة من ليالي الصيف**"، (الربيعي، 9)، **ويقول:** "**وابن الأثير من رعونته وخوفه اعترض طريق الملك، رغب بالتوسل كي ما يمهله بعض الوقت لتدبير شؤونه، عزرائيل بهت من اعترض الرجل طريقه، كان ينوي الوقوف على حافة السياج، يتابع بنظره هروب الفتى الشيطان فوق أسطح المنازل**"، (الربيعي، 10)،وفي لحظة الاستحضار هذه يمتزج في زمن الحضور العالم القديم والجديد وتتولد أقنعة تعيد صياغة الزمان والمكان، وكأن الحاضر امتداد للماضي، وهذه المزاوجةُ بينَ التَّاريخي والآني تتوغَّلُ في أعماقِ الذَّاتِ الروائية، لتندمجَ بحيث يصعبُ الفصلُ بينها وتتحوَّلُ إلى مرايا تعكسُ ضجيجَ الأحداثِ المعاصرةِ التي تولَّدتْ بفعلِ قهرٍ عاناه كاتب لم يغبْ عن ظروفِ القهرِ السِّياسيّ والاجتماعيّ في زمنٍ وُئِدَتْ فيه كلُّ الحريَّاتِ، فلجأَ إلى البحثِ عن تكنيكاتٍ فنيَّةٍ لعلَّها تكونُ ستاراً يحتمي به أصحابُ الكلمةِ ويحتجبون وراءَها من تنكيلِ بهم، ومن مواجهتِها مباشرةً بآرائِهم فيها، (زايد، 1997: 33)،ويهدف من خلال ذلك كله إلى تعرية الواقع الاستلابي وفضحه، والدعوة إلى تجاوزه ونفيه.

وهذه الرؤية الفنية في استغلال مادة التاريخ وإعادة صياغتها هو فتح لفضاء سردي تخييلي مشحون بالتمرد ورفض الأنا، فأطلق العنان لشخصيته التاريخية في فضائه التخييلي وأراد إعادة كتابة التاريخ إبداعياً بعيداً عن الحقائق العلمية والوثائق التاريخية وهذا يعني الحضور القوي للغة والأسلوب الروائي المميز، فثمة معادل موضوعي للذات "ابن الأثير" اختلقه الربيعي وأعاد إحيائه، للهروب من واقعية التاريخ إلى تاريخ متخيل، وفي هذا التاريخ المتخيل يُعاد تشكيل وعي جديد إزاء الزمان والمكان الجديدين.

ومن الحكايات القديمة التي استحضرها الربيعي في متن نصه الروائي حكاية الديك والغراب، "**دخل الديك والغراب إلى خمارة، شربا وثملا، كانا متشابهين، اللون الأسود والأجنحة المنتوفة الريش، طلب الغراب أولا زرق خمر، تحادثا عن الاختلاف والسماء التي انشطرت والجبال التي هدت والهواء الملوث، ثملا فاشتد ضجيجهما، طلب الساقي السكينة، لم يكترثا،**

أمرهما بالمغادرة، لك يكونا يمتلكان ثمن المشروب، اقترح الغراب على النادل الذي يداني البوم شكلاً أن يراهن الديك ريثما يجلب النقود بعد حين، بيد أنه ثمل في خمارة أخرى ونسى أمر صاحبه"،(الربيعي، 6).

من خلال إيراد الروائي لحكاية الديك والغراب، هو عودة لجدل العلاقة بين الزمان والمكان والتاريخ، فالروائي لا يكتب التاريخ أو ينقل الحكاية وإنما يبحث عن كينونة ورؤيا جديدة لعالمه من خلال هذا الحدث الذي يتحول إلى حفر في المسكوت عنه وتفكيك لأبعاده، ويمكن أن نكتشف من خلال هذه الإشارات طريقة التصوير الفني للواقع السياسي والاجتماعي المعاصر، ومن جهة أخرى هي محاولة لإعادة قراءة التاريخ بلغة اللاشعور تحاور الذات والمكان، فالإشكالية التي يثيرها الروائي من خلال هذا المشهد الحكائي هي إشكالية إعادة قراءة التاريخ لكشف المسكوت عنه والمغامرة في المجهول بحثاً عن كينونة جديدة تعيد تركيبة الهوية وتلغي خلل الانتماء، "ولعل من أهم الدوافع التي حدت بالإنسان استعمال فن حكاية الحيوان التكني بهذا الفن لمهاجمة واقعه ونقده نقداً يبين الاضطرابات ويكشف الأخطاء السائدة فيه، آملاً النهوض به @ومعالجته وتخليصه من كل ما يشوبه من تلك العيوب، خاصة إذا كانت تلك العيوب سببها أفراد ذوو السلطة في المجتمع يملكون بها حريات الآخرين ويوجهونها الوجهة التي يريدونها"، (الشروش – العواودة، 2010: 19)، وكأنها حكاية قناعية أراد من خلالها الروائي فضح الواقع، وتسليط الضوء على البقعة السوداوية التي يحيا ضمنها الشعب، مُستذكراً تاريخاً عبثياً حافلاً بأحلام أليمة لا تعرف الاكتمال والولادة، وواقع اجتماعي مأزوم وأخلاق زائفة، وهذا الإسقاط ضمن إطار سياسي اجتماعي يضمر بعداً نفسياً داخلياً وخاصة عندما انتقلت اللغة إلى ضمير المتكلم، "لما غادرت الحانة لم أحسب أن تلك الثمالة ستؤدي إلى التهلكة، إخوة الكهف ذكروها وهم يلوحون بصنادلهم بوجهي"، (الربيعي، 6)،ومن جهة أخرى يمكننا القول: كأن صَوتَ الأنا الروائية المُنبعثَ من أعماقِ الماضي والمتلبّس أنا الربيعي هو إعادة لفاعليَّةِ حضورِ الأنا والمكانِ، في حين يخلقُ الصَّوتُ الحاضرُ تكوينيَّةً جديدةً للمكانِ لامحدودة تحوّلُ قصة الغراب والديك إلى قصة سياسية اجتماعية لتظهر الأنا معرَّاة، وحيدة وكأنَّها لحظةُ إعلانِ الانفصالِ عن الآخر–القناع الحامل رؤيتها "القصة"، فإذا كانت الأنا تحاول أن تكون امتداداً أو مكملاً له لأنه يشكل لها عامل قوة فتستَّرتْ وراءَه، فإن لحظة الانفصال هذه تلعب على وتر آخر مُغيَّب، وتؤسِّسُ لثنائيَّة أخرى تعيدُ المركزيةَ لصراعِ الوجودِ، (انظر: ملُّوحي، 2020: 69).

ومن أجل أن يحكم الكاتب في سبك خيوط السرد ولكي يطلعنا على هول وقذارة ما يجري على أرض العراق، استحضر العجائبية، والعجائبية تحليق في زمان اللاحدود، وتشكيل أحداث لا معقولة وكأنها من قصص الخيال، وعند الوقوف مع مفهوم المصطلح:

ثمَّةَ تداخلٌ بينَ مفهومي العجائبي والغرائبي، لذلك سوفَ نوضِّحُ كلًّاً من المفهومين لغويًّاً واصطلاحياً، قبلَ الولوجِ في الدِّراسةِ البحثيَّةِ:

العجب **لغة** هو: "إنكارُ ما يُرِدُ عليه لِقِلَّةِ اعتِيادِهِ، وجمعُ العَجَبِ أعْجابٌ، وقد عَجِبَ منه يَعْجَبُ عَجَباً، وتعَجَّبَ واسْتَعْجَبَ، والاسْتِعْجابُ شِدَّةُ التَّعَجُّبِ، والعَجَبُ النَّظَرُ إلى شيءٍ غير مألوفٍ ولا مُعتادٍ"، (ابن منظور، مادة "عجب")، أمَّا **اصطلاحا** فهو: هو "شكلٌ من أشكالِ القصِّ تعترضُ فيهِ الشَّخصياتِ بقوانينَ جديدةٍ، تعترض قوانين الواقع التَّجريبي"، (علوش، 146)، وهو "فنُّ اللَّامحدودِ واللَّامألوفِ، فنُّ الخيالِ المتجاوزِ الطَّليقِ، وابتكارِ المُتخيّلِ الذي لا تحدُّهُ حدودٌ"، (أبو ديب، 2007 :9) وعرَّفَهُ **تودوروف** بأنَّه تردُّدُ كائنٍ لا يعرفُ سوى القوانينَ الطَّبيعيةَ أمامَ حادثٍ له صبغة فوق طبيعيَّة، فتردُّدُ القارئِ هو شرطُ العجائبي الأول' (تودوروف، 1993 : 47 ومابعدها) ومن هذا المنظورِ فإنَّ علاقةَ العجائبي بالأدب تبدو في كونِهِ فضاءً إضافياً للانبعاثاتِ الرؤيوية، يصوِّرُ من خلالِهِ الشَّاعر أزمتَهُ مع قسوةِ الواقعِ وقبحِهِ تصويراً يخترقُ المألوفَ، ويتجاوزُ ذلك إلى أنَّهُ يختلقُ تفاصيلَ الطَّقسِ العجائبيّ، مترجماً بذلك ترسبات الواقع في اللاوعي وتحويلِها عن طريق التَّخييل إلى دلالاتٍ ذات أبعاد جديدة قائمةٍ على كسرِ أفقِ التَّوقُّعِ لدى المتلقي علَّها تغيّرُ مجرى التَّاريخِ وتعيدُ إنتاجَهُ، (انظر:

ملوحي، 2020 : 73)، وهنا "يجنحُ الخيالُ الخلَّاقُ مُخترِقاً حدودَ المعقولِ والمنطقيّ والتَّاريخيّ والواقعيّ، مُخضعاً كلَّ ما في الوجودِ من الطَّبيعي إلى الماورائي، لقوَّة واحدة فقط: هي قوَّةُ الخيالِ المُبدِعِ المبتكِرِ، الذي يجوبُ الوجودَ بإحساسٍ مطلقٍ وبحريَّةٍ مُطلقةٍ"، (أبو ديب، 2007 : 8) هذه القوَّة التي تولِّدُ عالماً عجائبيَّاً مدهشاً يجمعُ بينُ التَّاريخِ والواقعِ والرؤيا الأدبية، يبحثُ عن جوهرٍ وجوديّ ولو بدخولِ عالمِ الحلمِ والرُّؤيا، أو ما يمكنُ تسميته في إطارِ ذلك رؤيا عجائبيَّة تتَّفقُ وطبيعة الخطابِ الروائي المتباين بينَ ظاهرٍ ومضمرٍ، وهذا ما تجسَّدَ في رواية أحمر حانة الشَّاعرِ، "فالعجائبي يقتضي ردَّ فعلٍ على الوقائعِ كما هي حاصلة في العالمِ المعروضِ" (تودوروف، 1993 : 66)

أمَّا الغريبُ لغة فهو: "الغامضُ من الكلامِ"، (ابن منظور، مادة "غرب")، واصطلاحاً يمكنُ القول: إنَّ جنسَ الغريبِ يتحقَّقُ إذا قرَّرَ القارئُ أنَّ قوانينَ الواقعِ تظلُّ سليمةً وتسمحُ بتفسيرِ الظَّواهرِ الموصوفةِ، إذ يتمُّ الغريب بالعودةِ بما لا يقبلُ التَّفسيرَ إلى وقائعَ معروفةٍ، إلى تجربةٍ مسبقةٍ، موجودةٍ قبلاً في الماضي، (تودوروف، 1993 : 19)، وهو "نوعٌ من الأدبِ يقدِّمُ لنا عالماً يمكنُ التَّأكُّد من مدى تماسكِ القوانين التي تحكمُهُ" (علام، 2009 : 33).

فثمَّة تداخلٌ عميقٌ بينَ المفهومين، فالعجائبي ربَّما بحدِّ ذاتِهِ رؤيا للغياب تكادُ أن تستشرفَ المستقبلَ، "يطابقُ ظاهرةً مجهولةً لم تُرَ بعد أبداً، وآتية، أي إنَّه يطابقُ مستقبلاً"، (تودوروف، 1993 : 66) فيدخلُنا في عوالمَ غرائبيَّة جديدة تستنهضُ في الخيالِ صوراً مدهشةً بأسلوبٍ إبداعيٍّ يفوقُ قدرةَ إدراكِ العقلِ الإنسانيّ، وبسبب سوء الأوضاع وتفاقم الأحوال السيئة التي تمكنت من الواقع وتشبثت فيه تعدى قدرى اللغة الفنية المجازية للتعبير واستخدم الأسلوب العجائبي لعله يطير فوف الوقائع ويمسك بكل ظواهر اللامعقول في مجتمع مشلول، يقول:

"أمامي يفتح سوق الجيف، فمه يبتلع المارة، مدخله يشبه رأس سلحفاة كسر درعها وانفلقت أرجلها، العشرات يدخلون في ضجيج مفتعل باحتكاك الأجساد، الممر طويل ومسقوف من الأعلى بصفائح بلاستيكية، خروم تسرب الضياء، يرقص على إشعاعه الغبار، ذرات كونية تتطافر مثل الذباب في اتجاهات مختلفة....

أمرُّ على المحلات، تمرُّ بي المحلات دون اكتراث، بضائع معلقة من أذيالها وأخرى مكدسة بنظام هرمي، الصنادل مثل الدجاج متدلية إلى الأسفل، الحقائب النسائية منتفخة مثل ديك، والملابس بخشوع تقف وتمتد وتفتقد لمسة المتبضعين..."، (الربيعي، 54)

ويقول: "استهوتني عبادة شخص ميت، ثمة رجل أيام العثمانيين استل ورقة من ملف، خبأها أياماً، في الآخر حين قراها مزقها، كان ينقذ الأرض من أسرها، الورقة ممهورة بخاتم الخليفة وتعد هذه أراضي أميرية، وقف لا يجوز بيعها أو حيازتها، هو استل ورقة أخرى ومهرها بطريقة ذكية فاستوصى على أرض السواد، من يومها صارت الأرض تباع وتشترى وتؤجر"، الربيعي، 82)، ويقول في موضع آخر: "طنت في الأذن مثل ذبابة، تلفت أطالع الأفق، الغبار مازال يهبط بكثافة، لم تعتم الدنيا بعد، الصوت أشبه بنعيق، خلت أن الأشجار تئن من الاختناق، بيد أني أخطأت، ثمة حدأة تفرش جناحيها في الفضاء، شهقت من المفاجأة، كانت تنقض مثل صقر، نقرت الكتف وعادت تحلق"، (الربيعي، 117).

استطاع الربيعي أن يشحن العجائبي مكتنزات دلالية على صلة وثيقة بالواقع عن طريق الخيال، والخيالُ يربط بينَ الحاضرِ والمستقبلِ، "فللعجائبيّ زمنٌ خاصٌّ به هو زمنُ الحاضرِ في تشابكِهِ مع الزَّمنِ الواقعيّ والزَّمنِ الخيالي" (علام، 2009: 9) ومع هذا الرَّبطِ يدخلُنا الربيعي في عالمٍ عجائبي تتكسَّرُ فيه قيودُ المكانِ، وينطلقُ الزمانُ إلى اللَّاحدودِ، إذ "يتضافرُ في الحكايةِ العجائبيَّةِ الزَّمانُ والمكانُ ليشكِّلا معاً فضاءً زمكانيَّاً يخلقُ الشَّكلَ مثلما يخلقُ المضمونَ، فالزَّمنُ بوصفِهِ عنصراً هلاميَّاً لا يمكنُ القبض عليه، يتداخلُ مع المكانِ بوصفهِ الشَّكل الأكثر محسوسيَّة وواقعيَّة لينتجا معاً زمكانيات الحكي العجائبي الذي يهيمُ في أزمنةِ المجهولِ وفوقَ أرضِ الخرافي"،(الشاهد، 2012: 281)، قبح المكان ورفضه للذات

ربَّما قد أفسحا للروائي أن يمتحَ من خيالِهِ أحداثاً عجائبيةً غامضةً، ومغامراتٍ مذهلةً مستمدَّةً من واقعِ الصِّراعِ الذي عاشتْهُ الأنا والمرتبط بهاجسِ الخوفِ والفقدِ من ضياعِ الهويَّةِ وتشرذمِها أمامَ نرجسيَّةِ المكان، وهنا ثمة لعبة حضور وغياب على مستوى الأنا، فالأحداثَ العجائبية تغيّبُ **عجزَ الأنا ودونيَّتِها** في افتعالِ الحدثِ الواقعيّ أو حتَّى تمنّيه رغمَ جللِ الأحداثِ وقوَّتِها، لذلك بدأتْ تطوّعُ الأحداثَ حسب فعلها التَّخييلي الذي شطحَ بها شطحاتٍ عجائبيَّةٍ غرائبيَّةٍ تغورُ في تعميق الغيابِ أكثر، وتفوقُ قدرةَ العقلِ والمنطقِ، (انظر: ملُّوحي، 2020: 77).

- خاتمة البحث:

كما مرَّ معنا، فقد عبَّر مصطلح ما بعد الحداثة عن مرحلة جديدة في تاريخ النقد الأدبي الحديث، إذ مثلت مرحلة ما بعد الحداثة حركة فكرية رفضت الأسس التي ترتكز عليها الحضارة سابقاً، والرواية أحد أنواع الأجناس الأدبية والأكثر التصاقاً بالواقع وتعبيراً عنه، وروايات ما بعد الحداثة مزيج من أنواع الثقافات وأنواع الفنون وقد عكست رواية أحمر حانة الواقع المأساوي المتشرذم الذي أدى بالعراق إلى الهلاك، إذ صورت أبعاده جميعها عن طريق تقنيات سردية تمحورت حول: **العنوان، الحضور والغياب، التناص، استدعاء الموروث، والعالم العجائبي**، وهذه التقنيات تتطلب إدخال القارئ في النص، فثمة تفاعل جمالي فني بين القارئ والنص، وثمة حضور فاعل للقارئ في تأويل دلالات الرواية، وهذا كان مقصد نظريات ما بعد الحداثة التي تعتمد على وعي القارئ ومخزونه الثقافي الأيديولوجي ليستطيع أن يحاور فكر الكاتب وثقافته ورؤاه، فقد تحررت الرواية من كل التقنيات التقليدية، واستطاع الكاتب أن يرسم عوالم الغيب بطريقة فنية مجازية تخيَّلت وقائع العالم بأسلوب مميز حقق دهشة ومفاجأة بغية إمتاع القارئ وكشف تلك الحقائق المخفية بطريقة غير مباشرة.

قائمة المصادر والمراجع:

- **الروايات:**
- الربيعي، حميد، أحمر حانة.
- **المعاجم:**
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم المصري الإفريقي، لسان العرب، دار صادر – بيروت، 1375هـ – 1956م.
- عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين – بيروت، ط2، 1984م.
- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ط1، 1985م.
- فتحي، إبراهيم،معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1976م.
- **المراجع:**
- الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، كمال أبو ديب، دار الساقي – بيروت ودار أوركس للنشر أكسفورد بريطانيا، ط1، 2007م.
- الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، كمال أبو ديب، دار الساقي – بيروت ودار أوركس للنشر أكسفورد بريطانيا، ط1، 2007م.
- الإدريسي، يوسف، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، ط1، 2015.
- أدونيس، سعيد، علي أحمد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة – بيروت، ت.د، ط1.
- جمعة، مصطفى عطية، مابعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة "الذات – الوطن – الهوية"، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
- حسين، خالد، في نظرية العنوان، "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين – دمشق، ط1، 2007م.
- حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب – الكويت.
- الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، الطليعة للنشر والتوزيع – بيروت، ط1، 1978م.
- خليل، سمير، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1971م.
- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط3، 2002م.
- زايد، علي عشري، استدعاء الشَّخصيات التُّراثيَّة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي – القاهرة، ط1، 1997.
- عبد المطلب، محمد، بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، د.ط، 2001م.
- العجائبي في السرد العربي القديم، نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، دار الوراق للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2012م.
- العجائبي في السرد العربي القديم، نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، دار الوراق للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2012م.
- علام، حسين، العجائبي في الأدب من منظور شعريَّة السَّرد، منشورات اختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
- الغذامي، عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة العامة المصرية، ط4، 1998م
- الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط3، 2005م.
- كايم، فرانك، الحداثة ومابعد الحداثة، تر: أحمد محمد حسن، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون – القاهرة، عد 3، 2001م.
- كليب، سعد الدين، وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 1997م.
- هارفي، ديفيد، حالة مابعد الحداثة، تر: محمد شيًا، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط1، 2005م.
- وتار، محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

- **الدوريات:**

- حمداوي، جميل، السيميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، مج 25، عد 3، 1997.
- الشروش، علي، العواود، محمد، حكاية الحيوان عند أحمد شوقي "دراسة تاريخية فنية"، دورية كان التاريخية، عد 9، 2010م.
- المطوي، الهادي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر – عد 1، مج28، 1999م.
- هلال، محمد، فن الرواية الحديثة، مجلة فصوول مج 12، عد1، 1993م.

- **الرسائل الجامعية:**

- خضر، محمود، الأنساق الثقافية في روايات هاني الراهب، أطروحة قدمت لنيل درجة الماجستير جامعة البعث – سوريا، إشراف: د.رشا ناصر العلي، 2020م.
- عامر، سميرة، ملامح مابعد الحداثة في رواية "خرائط لشهوة الليل" لبشير مفتي، أطروحة قُدِّمت لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية بإشراف: د.خليفة عوشاش، جامعة محمد بوضياف – الجزائر، 2018 – 2019م.
- ملوحي، فيفيان، علاقات الحضور والغياب في شعر سميح القاسم، أطروحة قدمت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية بإشراف: أ.د نزار محمد عبشي، جامعة البعث – سوريا، 2020.