عتبات
الكتابة القصصية
ـ دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل ـ

عتبات
الكتابة القصصية

ـ دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل ـ

جميلة عبد الله العبيدي

الطبعة الأولى
2016 م - 1437 هـ

الفهرس

ـ المقدمة..... 7

الفصل الأوّل

بلاغة العنونة القصصية

ـ مدخل..... 13
ـ ستراتيجية العينة البحثية..... 15
ـ العنونة المفردة المنكّرة..... 18
ـ العنونة المفردة المعرّفة..... 21
ـ عنونة التضايف..... 26
ـ العنونة الوصفية المنكّرة..... 29
ـ العنونة الوصفية المعرّفة..... 30
ـ العنونة الجملية الفعلية..... 32
ـ العنونة الجملية الاسمية..... 34
ـ العنونة الصوريّة..... 37

ـ الفصل الثاني

بلاغة الاستهلال القصصي

ـ مدخل..... 43
ـ الاستهلال الحكائي..... 46
ـ الاستهلال الوصفي..... 51
ـ الاستهلال المشهدي..... 57
ـ الاستهلال الحواري..... 63

الفصل الثالث

بلاغة الخاتمة القصصية

- مدخل 75
- الخاتمة الدرامية 77
- الخاتمة السينمائية 81
- الخاتمة المشهدية 86
- الخاتمة الإخبارية 88
- الخاتمة التلخيصية 92

الفصل الرابع

بلاغة العتبات القصصية الموازية

- مدخل 101
- عتبة الإهداء 102
- عتبة التصدير 111
- عتبة المقدّمة 117
- عتبة التقديم 120

المقدمة

القصة القصيرة من الفنون السردية البالغة الخصوصية والتفرد التي تحتاج دائماً إلى براعة وحرفية عالية في الكتابة، وعلى الرغم من هيمنة الفن الروائي على بقية الأنواع السردية في حجم المنتج والتداول والشهرة في المشهد الأدبي الراهن، إلا أن القصة القصيرة تبقى ذات نكهة خاصة ونوعية حتى وإن فرضت الرواية نموذجها على ساحة الفنون السردية، وطغى حضورها الباهر على كل الأجناس الأدبية المتداولة تقريباً في الراهن الأدبي.

القصة القصيرة أيضاً لم تحظ بالأهمية النقدية المطلوبة حين ذهب الاهتمام على نحو منقطع النظير نحو الرواية، وذلك بحكم الانتشار والتلقي والواسع والجمهور المتابع للرواية في كل مكان، لذا فإن أيّ جهد نقدي يحيط القصة القصيرة بالاهتمام والرصد والمتابعة والفحص والمعاينة من شأنه أن يعيد لهذا الفن شخصيته، ويسهم في إعادة دائرة الاهتمام القرائي والنقدي لتحيط به وترعاه.

أما تناول موضوع العتبات والمصاحبات النصية في القصة القصيرة فهو الآخر موضوع جديد له أهميته في هذا السياق، فبعد طروحات جيرار جينيت من النص إلى المناص مقاربته للعتبات كلها، أصبح هذا الموضوع من الموضوعات الساخنة في الدرس النقدي الحديث، ولعلّ تناولها في القصة القصيرة من شأنه أن يعمّق أهمية الفن القصصي على صعيدي الكتابة والتلقي.

اشتملت الخارطة المنهجية لهذا الكتاب على أربعة فصول تناولت بلاغة العتبات النصية في نماذج متنوعة من القصة القصيرة العربية الحديثة، إذ تخصص الفصل الأوّل بـ ((بلاغة العنونة القصصية)) لما تحتله عتبة العنوان من حظوة كبيرة في سياق ستراتيجية العتبات القصصية، واستهل الفصل جهده النقدي بمدخل نظري موجز يلقي الضوء على نظرية العنونة القصصية، ثم الإعلان عن ((ستراتيجية العينة البحثية)) التي اشتغل عليها هذا الفصل.

قسمنا فضاء العنونة بحسب تمظهراتها في العينة القصصية المنتخبة للبحث على أقسام عديدة هي ((العنونة المفردة المنكّرة)) التي تعد أبسط أنواع العنونة، ثم ((العنونة المفردة المعرّفة)) و ((عنونة التضايف)) و ((العنونة الوصفية المنكّرة))، ثم ((العنونة الوصفية المعرّفة)) و ((العنونة الجملية الفعلية)) و ((العنونة الجملية الاسمية))، ثم ((العنونة الصوريّة))، على النحو الذي شملت التقسيمات كل أنواع العنونة المحتملة في أي نص قصصي حتى خارج هذه العينة المنتخبة.

وقارب الفصل الثاني ((بلاغة الاستهلال القصصي)) بوصفه العتبة المتجسدة داخل بينة المتن وتفصل بين العنوان وطبقات المتن النصي القصصي، واشتملت أيضاً

على مدخل نظري توافر على بعض المنطلقات النظرية في موضوع عتبة الاستهلال، وقسمنا الفصل على أربعة أنواع من الاستهلال القصصي.

بدأنا بتحليل ((الاستهلال الحكائي)) بوصفه أحد أبرز أنواع الاستهلال في العينة موضوع الرصد، ثم أعقبناه بـ ((الاستهلال الوصفي)) الذي يأتي بالمرتبة الثانية بعد الحكائي، ثم ((الاستهلال المشهدي)) وختمناه بـ ((الاستهلال الحواري))، على النحو الذي مكّن الفصل من تناول أهم أنواع الاستهلال القصصي من حيث بلاغة التعبير الاستهلالي في كل نوع منها.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ ((بلاغة الخاتمة القصصية)) فهو الآخر قدمنا له بمدخل نظري موجز، وقسمناه بحسب توافر أنواع الخاتمة القصصية في القصص المنتخبة لهذا الفصل على أنواع، جاء في مقدمتها ((الخاتمة الدرامية)) التي أخذت رؤيتها من فنون المسرح، و ((الخاتمة السينمائية)) التي استعارت رؤيتها من فنون السينما، ثم ((الخاتمة المشهدية)) وهي تفيد من شبكة فنون بصرية، و ((الخاتمة الإخبارية)) التي تستعير رؤيتها من فنون المذياع والتلفاز، ثم ((الخاتمة التلخيصية)) وهي تسعى إلى بلاغة التكثيف والإيجاز في بناء العتبة.

ويذهب الفصل الرابع إلى مقاربة عتبات أخرى خارج العتبات الثلاث التي اشتغلت عليها الفصول الثلاثة الأولى، ووضعنا لهذا الفصل عنوان ((بلاغة العتبات القصصية الموازية)) لرصد العتبات الأخرى التي تشتهر بها القصة القصيرة في نماذجها الكثيرة، وقدمنا لها أيضاً بمدخل نظري ثم أتينا إلى تقسيم هذه العتبات على أربعة أقسام رئيسة متداولة في نظرية العتبات.

تقدّمتها ((عتبة الإهداء)) التي ما انفك القصاصون يرفدون مجموعاتهم القصصية بها لغايات مختلفة، تقف في مقدمتها الرغبة في إسداء الشكر والامتنان لمن يستحقون في نظر القاص ذلك، وغالباً ما تأتي الأسرة وفي مقدمتها الأم في صدارة هذه الإهداءات أو بقية أفرادها، أو تذهب باتجاه صديق ما، وقد تأخذ أحياناً صيغة إنشائية ذات طابع رمزي ومجازي شعري.

تعقبها ((عتبة التقديم)) التي يسعى القاص من خلالها إلى تقديم رؤية خاصة يهمه تسجيلها، وقد تسهم في إضاءة بعض المفاصل المركزية في رؤية القاص في مجموعته القصصية هذه، لذا يتوجب قراءاتها بوصفها عتبة ترتبط بوجهة نظر القاص في لفت الانتباه حول قضية قد يكون لها مساس رمزي بمقولته القصصية التي يسعى إلى تسجيلها في ثنايا قصصه.

أما ((عتبة المقدّمة)) فهي تتجاوز عادة عتبة التقديم التي يقوم بها القاص، وتستغرق مساحة كتابية أكبر سواء أكانت من وضع الكاتب أو من وضع غيره، لأنها تحمل مجموعة من التصورات والأفكار التي تتعلق على نحو حصري بقصص

المجموعة، على النحو الذي ينبغي قراءتها بوصفها إضاءات مباشرة وعملية تقود القراءة إلى مسارات تساعدها في فكّ جزء من شفراتها.

ويختتم الفصل بـ ((عتبة التصدير)) التي يضع فيها القاص مقولة واحدة أو أكثر لأديب أو مفكر أو فيلسوف، يرى أنها تمثل رؤيته فيما يتعلق بقضايا ذات أهمية على مستويات متعددة، ولا بدّ من قراءتها بوصفها تمثل فضاء فكرياً عاماً يشير إلى ثقافة القاص وحساسيته ودرجة علاقة هذه المقولة بقصصه.

لم يرتهن منهجنا في قراءة النصوص في هذه الفصول الأربعة بسياق معين على الرغم من أنه اشتغل في مفاصل كثيرة منه على المنهج النصي، لكنه أعطى الظاهرة النصية المحددة بالعتبات جلّ اهتمامه من أجل الوصول إلى نتائج عملية واضحة تخصّ تحليل الرؤية العتباتية الخاصة بفن القصة القصيرة، ونأمل من الله سبحانه وتعالى أن يكون قد وفقنا في مقاربة هذه الموضوع بوجوهه المختلفة، وأن تكون النتائج مما يسهم في خدمة القارئ العربي والثقافة العربية، وإلفات النظر إلى أهمية فن القصة القصيرة ودعوة النقاد العرب للاشتغال عليه.

ومن الله السداد والتوفيق

الفصل الأوّل
بلاغة العنونة القصصية

ـ مدخل
ـ ستراتيجية العيّنة البحثية
ـ العنونة المفردة المنكّرة
ـ العنونة المفردة المعرّفة
ـ عنونة التضايف
ـ العنونة الوصفية المنكّرة
ـ العنونة الوصفية المعرّفة
ـ العنونة الجملية الفعلية
ـ العنونة الجملية الاسمية
ـ العنونة الصوريّة

الفصل الأوّل
بلاغة العنونة القصصية

مدخل:

تحتلّ عتبة العنوان موقع الرأس من النص لذا فهي تحظى بالأهمية الأبرز في سلّم ترتيب أهمية عتبات الكتابة القصصية، فمن عتبة العنوان يمكن توقّع مدى نجاح العمل القصصي في علاقته مع بقية العتبات الأخرى التي تؤلّف المنظومة العتباتية في تشكيل النص القصصي، وربما كانت ((الأهداف الدلالية لمفهوم العنوان تتحقق بوسائل منوعة يستخدمها الأديب))[1]، اعتماداً على طبيعة التجربة من جهة وعلى حساسية النصّ الأدبي الذي ينتجه من جهة أخرى.

توصف عتبة العنوان بأنها أول مثير ومنبه أسلوبي يتلقاه القارئ من النص، على أنه يمثّل الوحدة الصوتية والصورية الأولى المشحونة بالدلالة والمستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّعٍ من التداخل والتعقيد والغموض[2]، على النحو الذي يتحدى فيه القراءة ويحرّضها علىً شبكة واسعة من الاحتمالات تتنشّط فيها أفعال القراءة بفعل حساسية هذا التنبيه وهذه الإثارة.

إنّ العنوان على هذا المستوى من الفعالية المؤثرة في القراءة هو ((مفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها))[3]، تأكيداً للعلاقة الجوهرية بين عتبة العنوان وطبقات المتن النصي، وذلك لأنها أوّل منطقة يوجهها القارئ وهو يتدخل في النص محللاً ومؤولاً ويرمز إلى شبكة احتمالاته ويكشف عما يواجه الممارسة النصية نفسها لديه، من تعددية وتنوّع وتداخل علائقي بين عتبات النص الأدبي وطبقاته من البداية حتى النهاية.

من هنا يمكن معاينة وتوصيف العلاقة القائمة بين عتبة العنوان وطبقات المتن النصي بأنها علاقة ((قائمة على بنية افتقار، ذلك أن العنوان لا يشتغل إلا في إطار النص، وهذه البنية المؤلفة عبر هذه العلاقة تشير على التلاحم الروحي والجسدي والبنيوي بين الاثنين))[4]، بحيث لا يمكن فصل العنوان عن النص أو النص عن العنوان في أية مقاربة تحاول فحص التشكيل الأدبي الذي ينطوي عليه الخطاب الأدبي، وفي أيّ مستوى من مستوياته.

لا يتوقف القارئ وهو يتدخّل في أغوار النص العميقة وطبقاته المتعددة وعتباته المتنوعة قصد استنطاقها وتأويلها وفكّ مغاليقها عند حدّ قرائي معين، بل هو يسعى إلى استقصاء النواحي التركيبية والدلالية والتداولية كافة[5]، على النحو الذي تستوعب القراءة فيه كامل المؤونة السيميائية والتشكيلية والتصويرية التي تنطوي عليها عتبة العنونة الأدبية في هذا السياق.

بمعنى أنّ القراءة العتباتية للعنونة تتجه دوماً نحو تحليل الفضاء التشكيلي العنواني الذي يمثّل جزءاً من الشبكة الدلالية للنص الأدبي متحولاً إلى بؤرة تتجمع فيها دلالات النص)[6] وتشتبك وتتداخل وترتوي سيميائياً من بعضها البعض، كي ترتفع بمستوى التشكيل إلى أعلى طاقة تعبير وتصوير ممكنة.

العنوان السردي عموماً والقصصي خصوصاً يمثل ((المفتاح الأول لعالم الحكاية، وهو الدال والحكاية هي المدلول، وقد حدد (جيرار جينيت) وظائف العنوان بأربع (الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين) وهو مكمل للنص ودال عليه، وليس ضرورياً أن يحتوي أجزاء النص كلها، وإنما يخلق الإيحاءات والتعالقات بين العنوان والنص، وتكثيف السردية ـــ بعيداً عن المباشرة والوضوح ـــ، وشعرية العنوان وسحريته بكل ما فيه من مباغتة وغموض وإبهام، وغاية وإدهاش، هي أبرز مظاهر الحداثة، ولا قيمة للعنوان أصلاً من دون نص))[7]، لأن الحكاية القصصية لها تأثير في صوغ عتبة العنوان إذ لا بدّ من تفاعل وتلاؤم بين عنصر الحكاية والعنوان.

لذا فإن الوظائف التي تنهض بها عتبة العنوان القصصي تحيل في نظم صوغها على طبيعة الفن القصصي نفسه، ((نظراً للمساحة الضيقة للسردية القصصية، فإن العنونة تقدم برهانات فادحة في الإيقاع بالمتلقي، ولهذا فإنها تؤسس لأفق غير سردي، غير أن العلامة التجنيسية للعمل تعيد التوازن بين التفجيرات الشعرية التي يحدثها العنوان والسيولة الكنائية للنص كمحفل للسرد))[8]، على النحو الذي تحتاج فيه القراءة النقدية لعتبة العنونة القصصية إلى رؤية عميقة في مقاربتها.

ستراتيجية العيّنة البحثية:

ارتأينا هنا أنّ ننتخب عيّنة بحثية من فضاء المختارات القصصية لأسباب عديدة يمكن أن تتلاءم مع طبيعة دراستنا، وهي تنهج نهجاً موضوعياً في رصد الظاهرة العتباتية واستنطاق رؤيتها الداخلية، وتأتي هذه الملائمة من أنّ المختارات غالباً ما تختار بعناية من لدن متخصصين وعارفين بالمشهد، وتسعى المختارات إلى أن تنتقي الأسماء والنصوص بما يمثّل رؤية شاملة للموضوع والنص والمرحلة فنياً وتاريخياً وجمالياً، بحيث تنتهي هذه المختارات إلى طاقة تمثيلية عالية للظاهرة في الزمن والمكان، وهي تستقصي النص الأدبي بكل طبقاته وتنوعاته وأجياله وقضاياه وتياراته ومناهجه، على النحو الذي يؤلف مادة جاهزة مثالية للرصد والقراءة والاستنتاج على وفق رؤية عامة وشاملة وموضوعية وعلمية مناسبة.

وفي صدد دراستنا هنا اخترنا كتاب ((تجليات الصوت المنفرد، مختارات من القصة القصيرة الأردنية))[9]، وهو كتاب يستقصي القصة القصيرة الأردنية بمراحلها وتياراتها وأشكالها منذ النشأة حتى عام إصدار المختارات، على صعيد القصاصين الأردنيين والنصوص والظواهر والأشكال عموماً، وقد وجدنا أنها تصلح لقراءتنا بوصفها متنوعة ومتعددة وتشمل مراحل تاريخية مختلفة وحساسيات قصصية متباينة،

يمكنها أن تعطي صورة عامة عن تجربة متكاملة تستجيب لدرس النقدي في سياق البحث عن رؤية عتباتية لفضاء العنونة القصصية التي هي أحد أهم وأبرز العتبات في الكتابة القصصية.

ضمّت مجموعة المختارات [48] قصة قصيرة توزعت نظم صياغاتها العنوانية بحسب تركيب الدوال المؤلّفة لها على النحو الآتي:

1 ـ **العنونة المفردة المنكّرة:** وضمّت ست قصص فقط هي ((قصة (**غربة**) لإنصاف قلعجي، وقصة (**مشي**) لسعود قبيلات، وقصة (**اغتيال**) للد. أمين يوسف عودة، وقصة (**غياب**) لإبراهيم العقرباوي، وقصة (**ورق**) لباسم إبراهيم الزعبي، وقصة (**مؤامرة**) لجواهر رفايعة)).

2 ـ **العنونة المفردة المعرّفة:** وضمّت هذه العنونة عشر قصص هي ((قصة (**الأمل**) لمحمد صبحي أبو غنيمة، وقصة (**الطاغي**) لروكس بن زائد العزيزي، وقصة (**الثقب**) لسالم النحاس، وقصة (**القضية**) لهند أبو الشعر، وقصة (**التجربة**) لمحمود الريماوي، وقصة (**الوحل**) لمحمد عبد الله طملية، وقصة (**البطيخة**) للد. أحمد الزعبي، وقصة (**الفأر**) لنبيل عبد الكريم، وقصة (**الممحاة**) لأحمد حمد النعيمي، وقصة (**الحرام**) ليوسف ضمرة)).

3 ـ **عنونة التضايف:** وهي العنونة التي بلغ عدد قصصها ثلاث عشرة قصة متصدرة مشهد العتبة العنوانية كأعلى رقم من بين الأنواع العنوانية الأخرى، وهي ((قصة (**رسالة الحياة**) لمحمود سيف الدين الإيراني، وقصة (**مغارة السنديانة**) لفخري قعوار، وقصة (**بحر يافا**) لخليل السواحري، وقصة (**جنين الفرح**) لأحمد عودة، وقصة (**شجر الحديقة**) لخليل قنديل، وقصة (**بيت الحواس**) لهاشم غرايبه، وقصة (**صندوق بريد**) لجميلة عمايرة، وقصة (**حلم الغسق**) للد. يحيى عبابنة، وقصة (**عودة أمير الصعاليك**) ليحيى القيسي، وقصة (**وسط الضجيج**) لأمين فارس ملحس، وقصة (**قضية حب**) لإبراهيم العبسي، وقصة (**طيور الجنة**) لعلي حسين خلف، وقصة (**تلك اليد**) لحنان إبراهيم شرايخة)).

4 ـ **العنونة الوصفية المنكّرة:** وضمّ هذا النوع من العنونة قصتين اثنتين فقط هما ((قصة (**رجل حقيقي**) لبسمة النمري، وقصة (**مصائر صغيرة**) لإلياس فركوح))، كأقل رقم تكراري من بين عنوانات القصص.

5 ـ **العنونة الوصفية المعرّفة:** وضمّ هذا النوع من العنونة قصتين اثنتين فقط أيضاً، مساوية لما سبقها هما ((قصة (**الحلم الطويل**) لعيسى الناعوري، وقصة (**الابن السادس**) لسليمان الموسى)).

6 ـ **العنونة الجملية الفعلية:** وضمت ست قصص بأشكال مختلفة هي ((قصة (**تأبى إلا أن تنتظر**) لإبراهيم سكجها، وقصة (**يحدث داخل رأسي**) لبسمة النسور، وقصة (**الذي قال أخ أولاً**) للد. سليمان الأزرعي، وقصة (**واكتمل النصاب**)

لمفلح العدوان، وقصة (**العيد يأتي سراً**) لسهير سلطي التل، وقصة (**متى تشرق الشمس؟**) للد. عصام سليمان موسى)).

7 ـ **العنونة الجملية الاسمية:** وضمت أربع قصص فقط هي ((قصة (**البحث عن زيزاء**) لجمال أبو حمدان، وقصة (**العودة إلى البيت**) لرسمي أبو علي، وقصة (**الحياة... والناس**) لتريز حداد، وقصة (**قرعٌ على الباب**) لسامية عطعوط)).

8 ـ **العنونة الصوريّة:** وضمّ هذا النوع من العنونة القصصية خمس قصص هي ((قصة (**صورة للوطن**) لماجد ذيب غنما، وقصة (**صاحبة المنزل العجوز**) لعدي مدانات، وقصة (**مائدة، مائدتان، ثلاث**) لموائد بدر عبد الحق، وقصة (**زيارة ماطرة إلى معبد عشتروت**) لرجاء أبو غزالة، وقصة (**صحراء دون شمس**) لفائز محمود))، تعددت فيها الأشكال والصياغات ضمن طار فضاء التصوير.

ويمكن أن يكون هذا التنوّع في أشكال العنونة القصصية نموذجاً يصدق على الكثير من النماذج القصصية في هذا السياق، وذلك لأنّ هذه العينة التي اتخذناها ميداناً لرصدنا النقدي في شؤون العتبة العنوانية تكاد تكون مثالية لهذا النوع من ارصد والمعاينة والمقاربة النقدية، فالمختارات تسعى عادةً إلى تمثيل عام وشامل للحراك الأدبي الذي تشمله النصوص المختارة، بحيث يمكن اعتمادها مجالاً حيوياً للقراءة النقدية والوصول إلى نتائج علمية واضحة ،

وسنتناول القيمة السيميائية والبنائية لكلّ نوع من أنواع العنونة في هذه المختارات، بما يستجيب لهدف القراءة في رصد التحولات العنوانية في القصة القصيرة على النحو الذي يمكن أن يؤسس لرؤية نقدية تجيب على بعض أسئلة العتبة العنوانية في النص القصصي العربي الحديث.

العنونة المفردة المنكّرة:

تحتلّ عتبة العنونة المفردة المنكّرة حيزاً واسعاً في فضاء العنونة الأدبية عموماً، لأنها في سياق تنوّع التركيب العنواني في النص الأدبي تعدّ أبسط أنواع الصياغة العنوانية ولا تحتاج إلى جهد كبير في التفكير بها وصوغها، لكنّ هذا لا يعني أنها يمكن ن توضع ببساطة كيفما اتفق بل يجب أن تكون ملائمة ومستجيبة لحركة الفعاليات والعتبات الأخرى في النص الأدبي عموماً.

وربما تكون في القصة القصيرة أكثر استجابة بحكم صغر المساحة الكتابية للنص القصصي، لكن ذلك لا يعد شرطاً فلفلسفة العنونة في النص الأدبي الكثير من الأحكام التي تتعلق بطبيعة النص وضروراته، وطبيعة الكاتب ومزاجه الأدبي، ووعي الكاتب بأهمية هذه العتبة وخطورتها، وأمور أخرى كثيرة تتحكّم في انتهاء العنونة إلى صياغة معينة تستجيب لأفق النص وحساسيته.

لكنها في هذه المختارات القصصية التي اتخذناها عيّنة للبحث جاءت من حيث الحضور ضمن المتوسط العددي للتكرار العنواني، إذ جاءت ست قصص فقط من مجموع ثمانٍ وأربعين قصة ضمّت ثمانية أنوع من الصياغات العنوانية، أي أننا لو قسمنا عدد القصص ـ ميدان الرصد ـ على عدد الأنواع سنجد أن المتوسط هو الرقم ستة بالضبط، بمعنى أنها تمثل هنا المتوسط العددي للتكرار.

وغالباً ما يذهب القاص في بناء عتبة عنوانه القصصي إلى هذا النوع من البناء ((إمعاناً في تحقيق المضمون الواسع للأفكار المرادة))[10]، لأنه يتيح للقارئ سعة تصوريّة وتأملية غير محدودة بحكم غياب التعريف وغياب الإسناد وغياب الإضافة وغياب الصفة، حيث يأتي العنوان في هذه الحال مجرداً إلا من وجوده الدالّ المنكّر وطاقته في التعبير عن سيميائيته داخل حدوده فقط.

قصة ((غربة))[11] لإنصاف قلعجي تعمل في عتبة عنوانها على ثيمة شائعة جداً في العنونة الأدبية عموماً ولا تقتصر على العنونة القصصية، وذلك لتشظّي دلالات هذه المفردة التي تتضاعف قيمتها السيميائية حين تأتي في هذه الحالة الإفرادية التنكيرية، لأنها تنفتح على الاحتمالات كافة وتستعمل كلّ خزينها الدلالي المحتشد عبر سلسلة لا متناهية من الحضور العنواني.

الراوي كلي العلم في القصة يلاحق بكاميرته الواصفة الشخصية الرئيسة في القصة ليعاين غربتها عن قرب، ويتكرر دال العنونة مرة واحدة في المتن القصصي **((أحس بغربة شديدة، كأن هوة كبيرة تفصله عما حوله، أو كأنه عالم عرفه يوما وضاع في أعماق الذاكرة))**، تعبيراً عن مضاعفة المعنى في العنوان وفتحه على دلالاته المتشظيّة في الكيان النصّي عموماً.

في قصة ((مشي))[12] لسعود قبيلات يطغى الغموض التنكيري على معنى العنونة حين يكون الدال موضع التباس في التحديد، غير أن القصة ذات النوع القصير جداً تشتغل بكليتها على دال العنونة فيها:

((كان رجل يمشي، ادخلوه السجن، فقال: اربط حذائي.

ومرت سنوات، أنهى الرجل ربط حذائه، وبينما هو خارج من السجن، قال: الآن، أواصل المشي.))

إذ إنّ سيمياء ((مشي)) هنا له علاقة بالحرية في مقابل الوقوف داخل السجن، فتبدأ القصة بوصف رجل يمشي وتنتهي بمواصلة المشي بعد سنوات من الثبات والسكون والتوقف داخل السجن.

وتأتي عنونة قصة ((اغتيال))[13] للد. أمين يوسف عودة لتعلن عن وضوح فكرتها بما يحتويه الدال من معنى معروف وعالي التداول على أكثر من صعيد، لكنّ المتن النصّي يحيل على فعالية غرائبية حين يكون اغتيال الشخصية الرئيسة في القصة على يد قط، يكلّفه صاحبه القصّاب باستيفاء دينه من الشخصية عن طريق

اغتياله ليفيد منها القصاب بحسب الاتفاق الذي جرى بينهما، بمعنى أن الـ (اغتيال) لم يكن مما تآلف عليه المتلقي ضمن السياق العام المتداول.

والمعادلة الدلالية التي اشتغلت عليها العنونة في قصة ((اغتيال)) تنطبق على قصة ((غياب))[14] لإبراهيم العقرباوي، حيث أن دال (غياب) هو الآخر واضح الفكرة ويتمتع المدلول فيها بقوّة حضور عالية في الذاكرة القرائية عند مجتمع التلقي، لكنّ العلاقة السيميائية بين العنونة والمتن القصصي لإنتاج معنى آخر للعنونة سرعان ما يظهر في عتبة الاستهلال مباشرة:

((حين ودّع زوجته وأولاده ، وقبّلهم بحرارة من أضمر دونما أمل في عودة ، كان

يستولي عليه شعور بأن غيابه سيطول، وبأن رؤيتهم مرة أخرى هي أشبه بأمنية

لن تتحقق. عيونهم قالت:

ـ كأنه ليس هو.))

إذ يبرز هنا نوع الغياب وشكله وحساسيته وفضاؤه، فضلاً على أنه مشبع بروح الدلالة العامة في القصة على النحو الذي يجعل القيمة الدلالية للعنوان ذات طبيعة عميقة، تعمل في سياق معين ومحدد ويكون جزءاً فاعلاً ومؤثراً في الحكاية العائلية أولاً، ومن ثم في الفضاء القصصي عموماً.

قصة ((ورق))[15] لباسم إبراهيم الزعبي تحيل فوراً على فضاء الكتابة بأفقها العام، لأنّ الـ (ورق) هو المادة الأساسية المعروفة والمتداولة في الكتابة، لكنّ ورق القصة هنا يخيّب هذا التوقع في القراءة الأولى، لأن المتن القصصي يحدد ورق عتبة العنوان بورق اللعب، بالرغم من أنه يهذب إلى أنواع أخرى للورق في الحياة، ويتكرر دال (ورق) كثيراً في المتن القصصي إذ يقول الرواية مثلاً:

((ورق كثير.. ورق بارد.. يقرر نجاحك أو فشلك على الورق..وأنت ضجر يا صديقي بالورق؟ لا، لا يجوز ذلك، الدنيا يا صديقي ورق في ورق، ورق لك ورق عليك، هذه هي الدنيا يا عزيزي، فلا داعي للزعل وفقد الأعصاب. كلها ورقة واحدة خضراء.....)).

بمعنى أن الحياة كلها في شدّها وجذبها بحسب مقولة القصة ليست سوى ورق في ورق، وبهذا تكون عتبة العنوان قد استجابت استجابة كلية ومركزية لمحتوى المتن النصي على نحو شامل وحيوي، وكان تنكير العنوان وإفراده مناسباً من حيث كليّة الفضاء العنواني وشموليته واتساع حدود دلالته ورمزيته.

أما القصة الأخيرة التي انتظمت في سياق هذا النوع من العنونة القصصية فهي قصة ((مؤامرة))[16] لجواهر رفايعة، ولعلّ الدلالة الأولى التي يمكن توقعها لا تبتعد كثيراً عن المعنى المعروف للمؤامرة ذات التداولية الشعبية العالية، غير أن متن

القصة يقدّم حكاية أخرى بين زوجين عجوزين يتنافسان على أكل قطع الشكولا، ويدبّر أحدهما مكائد للآخر تقترب من فضاء المؤامرة، فجاء العنوان كلياً عاماً والمتن القصصي جزئياً خاصاً تترتب العلاقة البنائية السيميائية بينهما على هذا الأساس.

العنونة المفردة المعرّفة:

يندرج هذا النوع من العنونة القصصية على مستوى الصياغة في الإطار نفسه الذي يتشكل منه النوع السابق تقريباً، بوجود اختلاف وحيد بين النكرة والمعرفة، وهو اختلاف مهم يتعلّق بالجانب النحوي والإيقاعي والصلة بين العنوان والمتلقي، وكأن ((أل)) التعريف في صورتها الخطابية تمثل جسراً للعبور إلى منطقة المتلقي، في حين يبدو العنوان المنكّر ذو طبيعة منقطعة عن التواصل مع الآخر على هذا الأساس، لذا هو يعتمد على المتن النصي وعتباته الأخرى للوصول إلى المتلقي.

وعلى هذا الأساس فإن العنونة المفردة المعرّفة يمكن أن ترد أكثر من العنونة المفردة المنكّرة، وهو ما صدق على هذه المختارات إذ نجد أن أنها تكررت عشر مرات من بين ثمانية وأربعين قصة، بزيادة أربع قصص على المتوسط الاعتيادي الذي بلغه النوع السابق، وربما يكون هذا النوع من أكثر أنواع التكرار العنواني في عتبة العنونة القصصية في القصة القصيرة عموماً، لأنه أكثر حركية في التواصل مع الآخر المتلقي فضلاً عن سهولة صوغه من الناحية الإجرائية.

قصة ((الأمل)) لمحمد صبحي أبو غنيمة تعتمد على عنونة مفردة معرّفة واسعة الشيوع في العنوانات الأدبية، لأنها تمثل دالاً يستخدم كثيراً للتعبير عن حياة مستقبلية مشحونة بالعطاء والخير والسعادة، غير أن المتن القصصي يذهب في سياق مفارق للمعنى التقليدي الكامن في دال العنوان، لأنّ الحكاية التي احتواها المتن القصصي تقوم على شخصية (الحاج) علي الذي قاده خرفه إلى الاعتقاد بوجود كنز في أحد القبور، بوصفه أملاً يحلّ كل مشاكله المادية ويرسم له صورة حياة جديدة، غير أن هذا الأمل يتحول إلى موت حين يُعلن عن فقد (الحاج علي) المريض ليجدوه ميتاً عند أحد القبور باحثاً عن وهمه لا أمله.

وتقوم قصة ((الطاغي)) لروكس بن زائد العزيزي أيضاً في تشكيل فضاء عنونتها على الاتكاء على تداولية هذا الدال وشيوعه الكبير في الأوساط السياسية خاصة، غير أن هذه القصة تقدّم شخصية (نوّاش) الذي تسلّم زعامة القبيلة بعد موت أبيه، لكنّه تغطرس وتجبّر وتعدّى على حرمات القبيلة، ثم ما لبث أن قذفته فرسه من على ظهرها بعد أن أجفلتها أرنب فمات فوراً وانتهت قصة (الطاغي) بموته الكامن في شخصيته كما يريد متن القصة إثباته على نحو رمزي.

أما قصة ((الثقب)) لسالم النحاس فإنها تجعل من عتبة عنوانها هذا بؤرة سردية تشتغل في كل طبقات المتن السردي، إذ إنّ الشخصية الرئيسة في القصة (يوسف) مولع بالنظر إلى ما يعشق من النساء من خلال ثقب الباب، وعلى الرغم من

تعرّضه لمشكلات كثيرة من سلوكه إلا أن استمراره في ملاحقة الثقوب تجعل من فكرة العنونة بؤرة سيميائية دالة، تحيل على ستراتيجية النافذة الصغيرة ودورها في التعبير عن لغز القصة ومقولتها وماتفرزه من قضايا على هذا الصعيد.

قصة ((القضية)) لهند أبو الشعر تحيل في عتبة عنوانها المعرّفة المفردة على قضية قانونية، إذ يعكس المتن القصصي في القصة الصراع النفسي الدامي بين شخصية الراوية التي تروي الحدث والشخصية الأنثوية المواجهة لها (وتعمل محامية) على رجل ما، وحين تحصل المقابلة بين المرأتين بعد أن تفتعل الراوية مراجعتها من أجل قضية تخصها، تشعر الراوية أنها لا يمكن أن تجاري جمال المنافسة وهيبتها وأناقتها فتنهزم من المواجهة مختتمة القصة بالخاتمة الآتية:

((نهضت فجأة، اعتذرت وحملت حقيبتي قلت بصوت مليء بالثقة:
آسفة.. غيرت رأيي.. لا أريد أن أرفع قضية....؟))

إذ تحسم الراوي الأمر وتعلن خسارتها القاسية في عدم قدرتها على المنافسة، فتقول لا أريد أن أرفع قضية لأن قضيتها خسرت الرهان، ولم يعد لها متّسع من الفرص لتحويل قضيتها مع المرأة المنافسة إلى قضية صراع ممكن.

محمود الريماوي في قصته الموسومة بـ ((التجربة)) يعمد إلى استخدام عتبة عنوانية تحيل على فضاءات دلالية كثيرة لا حدّ لها، إلا أن المتن القصصي في درجة علاقته بعتبة العنونة المفردة المعرّفة يقدّم رؤيته للمعنى الكامن في العنوان، ويتضح ذلك في المقطع الوحيد الذي يجري فيه ذكر دال التجربة:

((وفيما أنا أعبر المكان إذا بيدي تمتد لمحاولة تلمس الجدران، لأتعرف على ملمس اللون. هذه عادتي في عدم الاكتفاء باستخدام حاسة حادة. فإذا بنظرة من أحدهم (كنا ثلاثة فقط ننتظر المصعد) تمنعني من ذلك. لقد حال بيني وبين التجربة بعدما حرمت من قبل من تشمم رائحة الطلاء))

ويكشف هذا المقطع عن رغبة الشخصية في أداء التجربة في كلّ شيء كي يتعرف إلى الأشياء عن كثب، لذا هو ينعى على نفسه عدم قدرته على تنفيذ التجربة بسبب تدخل نظرة الآخر التي حالت دون دخوله التجربة، ودلالة التعريف هنا ((التجربة)) تؤكّد قوة ((أل)) التعريف في استيطان مفهوم التجربة في أعماق الشخصية وسلوكها وتطلعها ورغبتها الدائمة في التعرّف عن طريق التجربة.

قصة ((الوحل)) لمحمد عبد الله طملية هي الأخرى تحيل في عتبة عنوانها على فضاء دلالي يعمل بمستويين، الأول الطبيعي الواقعي، والثاني المجازي الرمزي، لكنّ طملية يعرض الصورة الواقعية الطبيعة للوحل من أجل أن يشتغل سيميائياً على الصورة المجازية الرمزية، كي يجيب على أسئلة العنونة هذه:

((في مدينة ما لنفترض أنها مدينة "س" يبدأ الشتاء. مطر.. مطر.. وحارة قلب الأسد ـ كما كان يكتب الصغار على جدرانها ـ يغمرها الوحل تماما. ولأن الوقت ضيق فلم يتمكن أحمد من تنظيف حذائه قبل دخول الحرم الجامعي))

إذن الوحل في الشتاء هو رديف الفقر وعلامته وحقيقته عند الفقراء، فالمطر حين يعبر عن الخصب والاخضرار وانتعاش الحياة، يعبر في فضاء الفقراء عن الموت والخذلان والقهر حين يتحول إلى وحل يغمر تطلعاتهم بالطين، ويجعلهم يكرهون علامة الخصب والحياة.

وتذهب قصة ((البطيخة)) للد. أحمد الزعبي نحو استثمار المعنى الكامن في العنونة المفردة المعرّفة لتحقيق المقولة السردية في القصة، إذ هيمن دال العنونة على فضاء المتن القصصي هيمنة مطلقة فظلت البطيخة تتردد في طبقات القصة منذ بدايتها حتى نهايتها، وشكّلت بؤرة سردية تعلّق المتن فيها بالعنوان تعلّقاً لفظياً ودلالياً ورمزياً، حتى أشرفت القصة على خاتمتها بالمقطع الإقفالي الآتي:

((كان العالم يركض والبطيخة تركض، يسقط الناس ويبدأ آخرون من جديد، ولم يكن يلوح في الأفق أن الناس سيتوقفون عن الركض أو أن البطيخة ستخفف من دحرجتها أو أن هناك محطة للراحة أو التوقف أو التنفس))

إذ تحققت أعلى مرتبة ترميز ممكنة في النظر إلى (البطيخة) المتحدرة من عتبة العنوان بعنف على كل مسارات المتن القصصي، بوصفها علامة الحياة التي يركض جميع الناس خلفها بلا هوادة وهي لا تكاد تعطي معنى محدداً وهوية واضحة يمكن الاطمئنان إليها وفهم قوانينها.

قصة ((الفأر)) لنبيل عبد الكريم تنهض هي الأخرى منذ عتبة عنوانها على رواية حكاية الفأر في غرفة العائلة، ويأتي التعريف في عتبة العنونة دليلاً على قوة الحضور وهيمنته بحيث يكون الشغل الشاغل من البداية حتى النهاية، وبهذا تكون عتبة العنوان عتبة مولّدة وفاعلة ومشتغلة على الأصعدة كافة تشكيلياً وتصويرياً ودلالياً، على النحو الذي تكون فيه هذه العتبة عنواناً ومتناً في آن.

تقوم قصة ((الممحاة)) لأحمد حمد النعيمي على فكرة مركزية تلعب فيها عتبة العنوان الدور الأبرز في التشكيل القصصي، لذا يأتي التعريف المفرد للعنونة مناسباً في هذه الحال، فالراوي الذاتي يكتشف أن جميع الناس فقدوا ذاكراتهم فجأة بعد أن شاهد على رأس كل منهم ممحاة تمحو كل شيء في رؤوسهم، واستغرب لما يحصل في البلد تماماً، غير أن خاتمة القصة تقفل عتبة العنوان داخل دائرتها المغلقة:

((قررت أن أواصل بحثي دون كلل، فأدرت ظهري للطفل الذي فاجأني بأن نادى عليّ متسائلاً: : "ما اسمك، وفي أيّ حي تسكن؟".. صعقني السؤال، فلأول مرة أكتشف أنني لا أعرف الإجابة، وما أن تحسست رأسي حتى وجدت الممحاة))

إذ تنتهي القصة بدال الممحاة بعد أن بدأت به القصة في عتبة العنوان وهيمنت على كامل مقدرات السرد في طل طبقات المتن السردي فيها، وبذلك تتحقق قوة العنونة في مساقات القصة جميعاً.

قصة ((الحرام)) ليوسف ضمرة تقدّم عنواناً إشكالياً يطرح إشكالية الحرام حين يقوم عتالاً بسرقة زوجي حذاء طارا بعد معركة بين حذّائين، وتحصل محاورة بين السارق وزوجته عن هذه القضية، ففي حين تعدّ الزوجة هذا العمل حراماً هو لا يراه كذلك، لأن الحذاء طلب ثمناً للحذاء حين سأله يساوي خمسة أضعاف سعره، على النحو سوّغ له سرقتهما من دون أي حرج ديني أو أخلاقي، إذ نجد أن عتبة العنوان المفردة المنكّرة اشتغلت على نحو غزير في إنتاج المعنى القصصي العام في القصة، وظلّت معلقة في فضاء القراءة حتى نهاية الأحداث.

عنونة التضايف:

تقوم عتبة العنونة التضايفية هنا على فضاء تكويني من المضاف والمضاف إليه، وربما هي من العنونات البسيطة عملياً إذ إن بناء عنونة تقوم على مضاف ومضاف إليه مما لا يحتاج إلى جهد بنائي كبير، ولذا نجد أنّ نسبته في القصص موضوع الرصد جاءت أعلى نسبة إذ بلغت القصص التي جاءت على هذه الصيغة ثلاث عشرة قصة، وهو ما يزيد بنسبة واحد على ربع قصص المجموعة المنتخبة، وهي نسبة عالية قياساً بنسب العنونات الأخرى.

وعلى الرغم من أنّ هذه العتبة العنواني القصصية يبدو بسيطة من حيث بنائها التركيبي، إلا أنها تتنوّع أيضاً داخل فضاء هذا النوع العتباتي وتأخذ أشكالاً عديدة في هذا السياق، يمكن أن تعبّر في بعض نماذجها عن وعي عتباتي يؤكّد أن خصب العتبة وأهميتها لا يكمن في نوع الصيغ حسب بل في فاعليتها أيضاً، فيأتي بعضها عادياً ويأتي الآخر مشحوناً بالدلالة والمعنى والقيمة.

بما أن التشكيل العنواني في عنونة التضايف هو من العنونات البسيطة التقليدية نسبياً فقد جاءت نسبتها في القصص ميدان الرصد أعلى نسبة كما قلنا، وهي قصة ((رسالة الحياة)) لمحمود سيف الدين الإيراني التي تقوم على تحقيق العلاقة الدلالية الكلية بين (رسالة) و (الحياة)، وقصة ((مغارة السنديانة)) لفخري قعوار على التداخل المكاني بين (مغارة) و (السنديان)، وقصة ((بحر يافا)) لخليل السواحري على شبكة التسمية الحاصلة بين (بحر) و (يافا) داخل بؤرة المكان المديني.

أما قصة ((جنين الفرح)) لأحمد عودة فإنها تشكّل فضاءها العنواني من خلال فعالية التضايف الشعري بين مفردة (جنين) بإحالته الأولية، ومفردة (الفرح) بمنطقها الحالي الانفعالي، زترتبط عنونة قصة ((شجر الحديقة)) لخليل قنديل بالمكان المحدد والواضح والمشحون بمعنى الخضرة والراحة والسعة، في حين تذهب عنونة التضايف في قصة ((بيت الحواس)) لهاشم غرايبه نحو التشكيل الاستعاري الشعري

الذي ينتقل من فضاء المكان الأليف (بيت) إلى فضاء الحسّ الإنساني (الحواس)، منتجاً فضاءً عنوانياً جسدانياً تتراءى من خلاله حساسية الحواس.

العنونة التضايفية في قصة ((صندوق بريد)) لجميلة عمايرة تتجّه في صوغها التشكيلي نحو المكان المعلّق، وهو مكان يحظى بقيمة انتظارية عالية حين يكون فارغاً، وقيمة تحققية عالية حين يكون ممتلئاً، وبالقيمتين معاً تتشكّل آلية الفضاء الدلالي السيميائي للعنونة على هذا النحو، بينما يأتي عنوان قصة ((حلم الغسق)) للد. يحيى عبابنة في سياق شعري زمني يجمع بين مفردة (حلم) بكل ما تمتلئ به من فضاء دلالي مفتوح، ومفردة (الغسق) التي تنطوي على زخم دلالي زمني معروف، يأخذ معناه السردي القصص من المضاف (حلم) على نحو عميق.

وتتجلى عنونة قصة ((عودة أمير الصعاليك)) ليحيى القيسي التضايفية على فضاء حكائي مخزون في أعماق العنونة القصصية وطبقاتها، وتتحقق بلاغة العنونة من خلال الفضاء الحكائي الذي توحي به، بكل ما تحمله مفردة (عودة) من رؤية حكائية تتصل بكل العودات المعروفة في التاريخ، وبكل ما تتمتع به مفردتا (أمير الصعاليك) من قوة الشعر والتاريخ والتمرد والاحتجاج والقوة، على النحو الذي تكون فيه عتبة العنونة التضايفية هنا باذخة التشكيل في إنتاج المعنى العنواني منذ الوهلة الأولى التي يتلقى فيها القارئ بصرياً عتبة العنوان.

قصة ((وسط الضجيج)) لأمين فارس ملحس تعتمد في تشكيل عتبة عنوانها التضايفية على آلية الزمكان السردي الحكائي، إذ تقدّم مفردة (وسط) رؤية مكانية غير محددة بإحكام، في حين تقدّم مفردة (ضجيج) نوع من الزمن المرتبط بالصوت الكثيف والمتداخل والمتشابك بعنف وقوة، ويحقق التضايف هنا لآلية العنونة بعداً سيميائياً حراً في تشكيل فضاء العنونة القصصية وتحقيق بلاغتها.

أما قصة ((قضية حب)) لإبراهيم العبسي فإنها تحقق في عنونتها التضايفية أكبر قدر ممكن من استنفاد المخزون الدلالي التاريخي العميق، سواء على مستوى المضاف (قضية) أو المضاف إليه (حب)، حيث تحيل هذه التسمية العنوانية على فضاء غير محدود من المعنى في مفردتي العنوان، ويقترب القارئ كثيراً من حساسية (قضية حب) وقد أرّخت في مخياله لقيم تراثية في المفهوم والقيمة.

تتجلّى عنونة قصة ((طيور الجنة)) التضايفية لعلي حسين خلف على وفق رؤية تقليدية معروفة ومتداولة في صوغ التسمية، فالمفردتان متداولتان كثيراً في سياق الإحالة على معانٍ معينة في هذا السبيل، وتعمل قصة ((تلك اليد)) لحنان إبراهيم شرايخة على تركيز الإشارة البعيدة (تلك) المضافة إلى أداة الحركة الأولى في الجسد (اليد)، من أجل تحقيق التوجّه العنواني التشكيلي نحو قيمة التضايف بين الإشارة والجسد، على النحو الذي يجعل من عتبة العنوان تشكيلاً متداخلاً.

إن عنونـة التضـايف تحقـق منجزهـا التشـكيلي عبـر التـداخل الحاصـل بـين دال المضـاف ودال المضـاف إليـه، إذ إن الـدالّين يستقلان الواحد عن الآخر في وضـعهما الإفرادي من جهة، ويتداخل أحدهما بالآخر في حالة التضـايف من جهـة أخرى، علـى النحو الذي يُكسب العنونة طابعاً مركبـاً إذا مـا نجـح القـاص فـي اقتنـاص بلاغـة التعبيـر والتشكيل والتصوير في لوحة العنوان.

العنونة الوصفية المنكّرة:

تكاد تلتقي العنونة الوصفية المنكّرة في سياق شكلي مهم من سياقاتها مع النوع الأول من أنواع العنونة وهي العنونة المفردة المنكرّة، إذ هي تعتمد على مفردة منكّرة لكنها موصوفة، والصفة هنا تضيف قدراً من التعريف لكن الشكل العتباتي يبقى في إطار الفضاء التنكيري، وهي تعامل بطبيعة الحال معاملة قرائية مختلفة عن عتبة العنونة المفردة المنكّرة لأنّ حضور الصفة يحوّل العنونة من مجال عتباتي عنواني إلى مجال آخر أكثر نشاطاً وحيوية.

ولم ترد من القصص الثمان والخمسين التي أخضعناها للقراءة هنا سوى قصتين اثنتين على هذا الشكل، وهذه القلّة إنما تدلّ على أنّ الأنواع الأخرى أكثر قرباً وقبولاً في تحقيق ستراتيجية عنونة واضحة وفعّالة منها، لأنّ هذه العنونة تبدو ذات طبيعة نوعية ودقيقة في تشكيلها العتباتي.

في قصة ((رجل حقيقي)) لبسمة النمري تشتغل في عتبة عنوانها على تمثيل الصفة في المتن القصصي، فبطلة القصة التي تصنع الدمى ظلّ سوقها جيداً لدى التجار ومقتني التحف حتى اهتدت إلى دميتها الغائبة التي تبحث عنها:

((أمسكت القلم ورسمت رجلاً، رسمته كما أحب أن يكون، وجعلت له كفين كبيرتين بحجمه، كي تتسعا لمن يحب لو أراد أن يحتويها فيهما، وشرعت في تنفيذ الدمية فوراً.

نسيت الزمن، لم يعدله وجود، نسيت الباب المفتوح، ونسيت بكاء الطفل، ماذا يعني، وغرقت تماماً في عالمي. تحدثنا كثيراً، دميتي وأنا، أخيراً.. أخيراً، وجدت رجلاً حقيقياً يحبني تماماً كما أريد أن أحب))

وحين نفر الرجال من هذه الدمية الغريبة لكونها تمثل عندهم ((رجل حقيقي)) بهذه الصفة التي لا يحبذونها، تهافتت النساء على طلبها وأصبحت دمية ((رجل حقيقي)) هي أغلى الدمى لديهنّ، وبهذا تكون عتبة العنوان ذات الصفة المنكّرة (حقيقي) قد أدت وظيفتها السيميائية على هذا النحو.

وتعمل قصة ((مصائر صغيرة)) لإلياس فركوح في السياق نفسه حين تسعى إلى استثمار الصفة المنكّرة ((صغيرة)) لأداء وظيفة بؤرية في المتن القصصي، وعلى الرغم من أن المتن القصي في القصة يشتغل على أفق شعري كثيف في صوغ منظومته السردية إلا أن حساسية العنونة تتمظهر في منطقة معينة من مناطق المتن:

((فكما هي الرطوبة غامضة يلتبس بلل التراب بشبهة أنثى لا ترى كذلك هو: الشاب اللاهي عن قماش، حيث الفراشة التي بلون الرمل الداكن وقد طارت: هناك في عمق الشرفة المعتم: القماش الذي يموج متراقصا بفعل الهواء: هواء الحشد الذي يدب في الشارع، من تحت، ويمضي نحو مسرات صغيرة أو بالأصح مصائر صغيرة، تكاد تُلحظ في السواد المضطرب كالانفلاش على البطاقات الصقيلة. بطاقات

كثيرة. بطاقات رطبة لوتها سوائل الأحماض وعتمة الحجرة السوداء. كانت هكذا عندما فتحوا بابها، بعد يومين، فطقطقت نافثة هواء يشبه اللهاث الأخير))

فالمزاوجة الدلالية بين (مسرّات صغيرة) و (مصائر صغيرة) لم تأت في هذا السياق عفو الخاطر، بل كانت مقصودة تستهدف تحقيق تناظر سيميائي بين (مسرّات/مصائر) على النحو الذي يمنح الموصوف العنواني بعداً جديداً في الإحالة على فضاء الصفة (صغيرة) في الحالين معاً.

العنونة الوصفية المعرّفة:

هذه العتبة العنوانية المرادفة تقريباً للعنونة السابقة كونها أيضاً تعود في سياقها التركيبي العام على العتبة العنوانية المفردة المعرّفة، لكنّ المفردة المعرّفة حين تلتحق بها الصفة وتصبح موصوفاً لها تتحوّل في شكلها التعبيري والدلالي، وتصبح قابلة لقراءة أخرى وتشكيل آخر، فالتعريف الذي يلحقه صفة معرّفة تضاعف من طاقة التعريف فيه لا بدّ وأنه في عتبة العنونة يحتاج إلى رؤية تحليلية معينة، تأخذ بنظر الاعتبار هذه الخصائص التعريفية المكثّفة.

ونظراً لأنّ ثمة توازياً تشكيلياً يحصل بين العنونة الوصفية المنكّرة والعنونة الوصفية المعرّفة، فقد تكرر هذا الشكل في القصص موضوع الرصد بواقع مرتين فقط كما هي الحال في النموذج السابق بالضبط، ونجد أن هذا التساوي ليس اعتباطياً إنما يؤكّد صعوبة الاطمئنان إلى عنونة من هذا النوع عند القاص، وعلى هذا فقد جاءت هاتان العنونتان على أقل ما يمكن قياساً بالأنواع العنوانية الأخرى، وكانت وظيفتهما في تشييد المتن النصي للقصص قائمة على التوكيد والفعل والتركيز.

ويتكرر هذا النوع من الصياغة اللغوية العنوانية مرتين فقط كما هي الحال في العنونة الوصفية المنكّرة، وكأن توازياً وتماثلاً ظاهراً حصل على صعيد بنية العتبة العنوانية القصصية بين الصيغتين.

في قصة ((الحلم الطويل)) لعيسى الناعوري ينصرف ذهن القراءة مباشرة إلى الخزين الدلالي المعبأ في دال (الحلم)، مشحوناً بالخزين الدلالي الواضح المعبأ في دال الصفة (الطويل)، غير أنّ القصة تتلبّث في سياق حكائي ينهض على تقديم تقليدي لسؤال العنونة من خلال شخصية (أبو جميل) الذي يخفق ولداه جميل وسليمان في التفوق العلمي، فيعوّل على ولده الأخير غير المؤهّل كثيراً ليكون طبيباً ويعوّضه إخفاق أخويه:

((عواد السالم طالب في مدينة بلد الوليد في اسبانيا، يدرس الطب، كما كانت تقول رسائله، أرسله أبوه عشر سنين ليعود إليه طبيبا، على هذا الأمل عاش، وعاشت كذلك زوجته أم جميل))

لكنّ هذا الأمل الطويل الذي استنزف كل ما يملكه الأب سرعان ما يتبدد حين يكتشف الأب إخفاق عواد أيضاً، ليسلّمه هذا الاكتشاف للموت، ويكون (الأمل الطويل) مجرد سراب لا يفضي إلا إلى الإفلاس والفشل والموت.

وتأتي قصة ((الابن السادس)) لسليمان الموسى لتقوم في تشكيلها العنواني على العنونة الوصفية المعرّفة أيضاً، إذ يشكّل وصف (السادس) قضية محورية في الكيان السردي الحكائي للقصة:

((كم مرة سمعها تقول: زاد الثلاثة يكفي أربعة، وزاد الأربعة يكفي خمسة. كم مرة رددت على مسامعه قولها: بيت رجال ولا بيت مال. وكان يضحك في سرّه ضحكة مريرة عندما يسمع عبارتها الأخيرة. سامحها الله. إنها لم تدرك بعد كيف تغير المجتمع خلال حياتها))

فحين يأتي الابن السادس تتأزم حياة الزوج الذي لا يستطيع سدّ نفقات العائلة التي تضاعفت في غضون سنوات قليلة، بحيث تأتي العنونة على نحو مناسب جداً وتفصيلي لاستيعاب منطلقات المتن وخصوصياته الحكائية.

وبهذا تكون العنونة الوصفية المعرّفة على هذه الصورة فضاءً لتلبية حاجة المتن القصصي على نحو مؤكّد وواقعي، فصفة (الطويل) المعرّفة في القصة الأولى، وصفة (السادس) العددية المعرّفة في القصة الثانية، تعملان على تكريس الواقع النعتي في الخطاب القصصي، ولا بدّ من ظهور محدد لهما في متن القصة كما لاحظنا هذا في المتن السردي للقصتين.

العنونة الجملية الفعلية:

تمثل العنونة الجملية سياقاً تأليفياً معقداً نسبياً لعتبة العنونة القصصية، إذ إن العنونة الجملية تتكوّن من مجموعة دوال مشتبكة، يحتاج كل دال منها إلى تفكيك داخل كينونته اللفظية المفردة أولاً، وفي سياق تداخله مع الدوال الأخرى ثانياً، وعبر هذا التفكيك المركب لشفرة العنونة الجملية يمكن الوصول إلى مقاربة هذه العنونة واستيضاح مكوناتها السيميائية والصورية التشكيلية.

وقد جاء هذا النوع من العنونة في القصص ميدان الرصد في نسبة تكرارها داخل متوسط التكرار، أي أنها تكررت ست مرات من ثمانية وأربعين عنواناً، وهو دليل على أن القصاصين يعطون مثل هذه العنونة اهتماماً معقولاً، يستجيب لأهميتها ووظيفتها ودورها في التأثير والجاذبية وإثارة الأسئلة.

قصة ((تأبى إلا أن تنتظر)) لإبراهيم سكجها تقدّم عنونة فعلية كثيفة بوجود فعلين اثنين في جملة العنوان، الأول يتصدّر الجملة ((تأبى))، والثاني يختتمها ((تنتظر))، ويأتي الفعل الأول في سياق الرفض لشخصية أنثوية معلّقة في ذاكرة القراءة، ومن ثم يأتي الاستثناء عبر الأداة (إلا) لتحصر هذا الرفض كله في منطقة

الانتظار التي يلبيها الفعل (تنتظر)، على النحو الذي تتحوّل فيه عتبة العنوان إلى فعالية فعلية كثيفة ومنتجة تتمظهر بلاغتها من قوة حضورها وحراكها الفعلي.

في حين تطرح قصة ((يحدث داخل رأسي)) لبسمة النسور نموذجاً آخر لعتبة العنونة الفعلية، يعتمد على طبيعة الفضاء الدلالي للجملة الفعلية، إذ إنّ الفعل المضارع (يحدث) حين يتوجّه نحو (داخل) ثم (رأسي) يحوّل الحدث القصصي العنواني من الفضاء السردي إلى الفضاء النفسي، وتتشكّل في منطقة التلقي رؤية ذات طبيعة إيقاعية نفسية تتمركز في عتبة العنوان، ولعلّ معنى الفعل (يحدث) يسهم عميقاً في هذا التشكيل ويوحي به على نطاق واسع.

أما قصة ((الذي قال أخ أولاً)) للد. سليمان الأزرعي فإنها تنحو نحواً قولياً في صياغة بلاغتها العنوانية، حيث تتوجّه جملة الموصول (الذي) إلى صلتها القولية (قال) ثم الصوت (أخ) الذي يحيل على مركز من مراكز الحادثة السردية، منتهية بالمستوى العددي (أولاً) تعبيراً عن بنية فعلية إيقاعية تضخّ في فضاء العنونة تصوراً نحو طبيعة الشخصية التي يمكن أن تهيمن على مسرح القصة.

تأتي قصة ((واكتمل النصاب)) لمفلح العدوان بوصفها عتبة عنونة فعلية تبدو وكأنها قالت كلّ شيء، فحين يكتمل النصاب في داخل فضاء العنونة الفعلية الكلية فإن هذا يعني أنّ الأمور تسير في سياقها الصحيح، ولا يمكن توقّع مشاكل محتملة تعترض سبيل هذا الاكتمال، ويؤدي الفعل المعطوف على ما قبله (واكتمل) دوراً مهماً في تشكيل بلاغة التعبير العنواني على هذا الأساس.

قصة ((العيد يأتي سراً)) لسهير سلطي التل ذات عنونة تبدأ اسمية بالخبر (العيد)، لكنها تؤلف بلاغتها العنوانية بالفعل (يأتي) وهو يأخذ معناه من الحال (سراً)، على النحو الذي تبدو فيه جملة العنوان وكأنه قصة قصيرة جداً كاملة المواصفات، على النحو الذي يشير إلى كفاءة التشكيل العنواني فيها، فضلاً عن بناء سلسة توقعات في منطقة القراءة يمكن أن تنسجم مع طبيعة هذه العنونة، وما تتمخض عنه من مسارات واحتمالات وفضاءات ممكنة.

أما الجملة الفعلية الاستفهامية المكتنزة دلالياً في قصة ((متى تشرق الشمس؟)) للد. عصام سليمان موسى، فإن الفعل (تشرق) فيها يفتح الحال السردية في العتبة العنوانية على حاجة فعلية ملحّة، وينشئ داخل عتبة العنونة مجموعة من الاحتمالات التي ترفد القراءة بشبكة توقعات تؤلف فضاء القراءة، ويظل البهاء الذي ينتجه الفعل (تشرق) ماثلاً في حدود العتبة حتى مع هيمنة فضاء الاستفهام.

وهنا بوسعنا القول إن عتبة العنونة الفعلية تتشكّل في نظام صوغها التشكيلي على نحو أعقد من بقية أشكال العنونة القصصية، وذلك لما للكيان الفعلي في عتبة العنونة من قوة حضور تشكيلي ذي حراك سردي عالي المستوى، مما يقود إلى حساسية تعامل عميقة وخاصة في قراءتها ورصد تحولاتها الدلالية.

العنونة الجملية الاسمية:

تأتي عنونة الجملة الاسمية من حيث تكرارها في العينة أقل بعنوانين من عنونة الجملة الفعلية، وربما يعود ذلك بالدرجة ألأساس إلى حركية العنونة في الجملة الفعلية قياساً بالجملة الاسمية، فالحركة داخل عتبة العنوان تضاعف من قيمته ومن قابلية الحراك السردي الدلالي فيه، لكنّ هذا لا يعني أن مثل هذه العنونة سواء الفعلية أو الاسمية سهلة الصوغ ميسورة البناء، ذلك أنّ صوغها وبناءها يجب أن يستجيب استجابة فاعلة لطبقات التشكيل في المتن النصي.

قصة ((البحث عن زيزياء)) لجمال أبو حمدان ذات العنونة الاسمية البارزة تشتغل على فعالية المكان في الاسم بالدرجة الأولى، فضلاً على المعنى السردي للبحث حيث يشكّل جزءاً مهماً من بلاغة العتبة:

((وعلى الباب سألتني زوجتي: "أين تذهب؟!"
أجبت بهدوء: "ألم تعرفي بعد!. إنني أبحث عن زيزياء."))

إذن عتبة العنونة الاسمية تتكرر في المتن القصصي حين يظهر الزوج باحثاً حين يؤكّد ذلك جواباً على سؤال زوجته، وهنا تقتضي القراءة البحث عن معنى "زيزياء" إذ يظهر أسفل الصفحة الأولى من القصة تعريف لها ونصّه:

(("زيزياء" مخيم النازحين الفلسطينيين جنوب عمان، تغيّر اسمه فيما بعد إلى الطالبية، "وزيزياء" اسم أول طفلة ولدت في المخيم عشية وصول نازحي 1967 إليه، والقصة من المجموعة التي تحمل العنوان نفسه))

بهذا يكتسب البحث قيمة غزيرة في ظلّ المعنى الظاهر للمكان، بحيث يكون البحث عنه في هذا السياق ذا رؤية سردية عميقة تتصل بالمكان والزمن والتاريخ، ولاسيما حين يرتبط الاسم بالفتاة الأولى التي تولد في المخيم، ليكون البحث بحث عن الهوية والمصير والمستقبل والحياة.

تعمل قصة ((العودة إلى البيت)) لرسمي أبو علي في سياق كونها ذات عتبة عنوانية تقوم على جملة اسمية، على رسم معالم الفضاء المكاني والزمني للمتن النصي القصصي القادم، وصيغة العنونة الاسمية واضحة تمام الوضوح ومحددة ضمن رؤية مضمونية تأخذ معناها السردي من دلالة العودة والبيت معاً.

منذ عتبة الاستهلال يظهر الاهتمام بالبيت بوصفه وحدة سردية مركزية قدمتها عتبة العنوان الاسمية، وحتى الخاتمة القصصية حين تتشكل الرؤية المكانية من الحب والمعرفة في ظلّ الرؤيا:

((وبصعوبة شديدة قرأت الكلمات.
ـ الحب هو الطريق إلى المعرفة.
ـ الحب هو الطريق إلى البيت.

ظللت مأخوذاً بالرؤيا ولم يعد مهماً المكان، لقد وصلنا، وعرفت أنها تنتظرنا داخل الصرح.))

الراوي القصصي في هذه القصة يحيل على مكانين اختلطا في تجربتها، الأول في القدس حيث الماضي المكاني والثاني في عمان حيث الحاضر المكاني، وبتزاوجهما تصبح عملية العودة إلى البيت بين الحلم والواقع.

أما قصة ((الحياة... والناس)) لتريز حداد فإنها تعتمد في تشكيل عنونتها الاسمية على فعالية الفراغ ثم العطف، فدال الحياة التي هي خبر لمبتدأ مقدّر يستمر في خبريته عبر النقاط التي تدل على محذوف آخر مقابل لحذف المبتدأ، ومن ثم تأتي واو العطف والمعطوف عليه (الناس)، في معادلة بصرية قرائية تقوم على تعادلية اسمية بين (الحياة) في طرف و (الناس) في الطرف الآخر.

ويطرح المتن القصصي شبكة علاقات تبدأ بسلسلة من المشاكل العائلية تضطر البنت (فاتن) أن تتشرد في الشوارع، ثم يتدخل المدرس المربي ليحلّ مشكلتها فتغرم به لكنها تتخلى عن غرامها حين تكتشف أنه مع خطيبته أسهما في حلّ مشكلة العائلة وإرجاع مياه الحياة إلى مجاريها، بحيث تصبح العلاقة العنوانية الاسمية بين الحياة والناس قائمة على الحب، وربما كان هذا الفراغ الحاصل (....) بين دالّي العنوان الاسميين يملؤه الحب.

عنوان قصة ((قرعٌ على الباب)) لسامية عطعوط ذو التشكيل الاسمي يتجلّى في فضاء العتبة تجلياً إيقاعياً، فالصوت المنبثق من (قرع) بصورته شبه العنيفة، وهو خبر لمبتدأ مقدّر قبله، يأخذ تشكيله وطبيعته من خلال صورة الجار والمجرور (على الباب)، ليتحول التصوّر إلى ما يرتبط بالباب من مشتملات مكانية وزمانية ممكنة لا بدّ من حضورها في رسم الصورة الاسمية للعتبة.

تهبط عتبة العنونة الاسمية على عتبة الاستهلال الفعلية من أجل أن تستكمل الصورة الإيقاعية لفضاء العنونة:

((تواصل القرع على الباب
فُتح الباب فجأة، فوقع على الأرض.))

وتظلّ عبارة القرع على الباب بتلويناتها المتعددة (الاسمية والفعلية) تلح بالحضور كي تككتسب شرعيتها السيميائية، وتجيب على سؤال العنونة الاسمية بقوّة، وتشيع جوها الإيقاعي في فضاء التشكيل النصي عموماً، ومن هنا تتشكّل بلاغتها العنوانية وتؤدي وظائفها الجمالية على أكمل وجه.

العنونة الصوريّة:

العنونة الصورية هي نوع من العنونة القصصية ذات الطابع التشكيلي الخاص والنوعي، إذ هي على الرغم من أنها تناظر على صعيد الوضع النحوي عنونة الجملة الاسمية، إلا أننا وجدنا أن الفضاء التصويري المقصود في بناء العتبة يتجاوز الحدود الدنيا لتشكيل العنواني القائم على الجملة الاسمية فقط، وينفتح على رؤية تصويرية

تسعى إلى الوصف والتحديد وتسليط الضوء على المصّور ودعمه بحساسية ديكورية حين يقتضي الأمر ذلك.

وقد تكرر هذا النوع من العنونة خمس مرات في عينة البحث قريباً من المتوسط، وهو ما يشير أيضاً إلى أهميته في التشكيل العنواني القصصي، وقد أخذ كل عنوان شكلاً صورياً مختلفاً تماماً عن العنوان الآخر، بحيث حصلنا على خمسة أشكال من العنونة الصورية في خمس قصص.

تتشكل عنونة قصة ((صورة للوطن)) لماجد ذيب غنما من خلال وحدتي العتبة العنوانية، الوحدة الأولى (صورة) وهي تحيل على الفضاء الصوري المفتوح في سلسلة من الاحتمالات التصورية، وحين تسند إلى (للوطن) تتحدد الصورة في سياق معين ينبع من معاني ودلالات (الوطن) في الجغرافيا والتاريخ والوجدان والذات والذاكرة وما إلى ذلك من سلسلة هذه التشظيات الدلالية للمفردة، بحيث تتشكل صورة العنونة من تداخل وحدتي العنوان في إطار صورة مشتركة.

ويصيغ عدي مدانات عنوان قصته الموسومة بـ ((صاحبة المنزل العجوز)) عبر التحديد أولاً والتوصيف ثانياً، إذ تتشكل الصورة تشكلاً تدرجياً على هذا النحو، فالخبر (صاحبة) حين تضاف إلى المنزل تصنع معنى واضحاً ومحدداً وذا طبيعة تملّكية استحواذية، فتتأسس صورة العنونة أولاً على هذا الأساس، لكنه في المرحلة الثانية من تطوّر البنية العنوانية تذهب الصورة نحو الصفة (العجوز) لتضيف طاقة جديدة لصورة العنونة، وتتسع حدود تشكيلها على هذا النحو.

في قصة ((مائدة، مائدتان، ثلاث موائد)) لبدر عبد الحق تعتمد صورة العنونة على آلية التلاحق العددي في تشكيل العنوان، فتبدأ الصورة العنوانية بـ (مائدة)، حيث تتشكل صورة ما في متخيّل القارئ، لكنّ المفردة العددية الثانية (مائدتان) سرعان ما تنقل الصورة العنوانية إلى فضاء المضاعفة، لتنمو صورة أخرى مجاورة للصورة الأولى، وتنتقل هذه الصورة إلى فضاء أوسع حين تدخل المفردة الجديدة (ثلاث) ليصبح التشكيل مؤلفاً من ثلاث وحدات صورية.

هذه الوحدات الصورية الثلاث للعنوان (مائدة/مائدتان/ثلاث) لا تأخذ وضعها العنواني على مستوى إنتاج المعنى إلا حين يبرز المعدود (موائد)، وهنا تذهب الصورة من العدد إلى المعدود حين تنفتح صورة العنونة على تعددية الموائد بكل ما يتيحه ذلك لذهن التصور والتخييل من فضاءات وصور محتملة.

أما عنونة قصة ((زيارة ماطرة إلى معبد عشتروت)) لرجاء أبو غزالة فإنها تحو نحواً شعرياً في صياغة صورتها العنوانية، من خلال الموصوف والصفة أولاً (زيارة ماطرة)، ومن ثم من خلال شبه الجملة التي تذهب مذهباً آثارياً أسطورياً (إلى معبد عشتروت))، حيث تتشكل صورة العنونة باجتماع وحدتي العنونة وصوغهما

لمعنى عنواني يحيل على قوة حضور المفردات الدلالي في فضاء العتبة، وما تتبعه ذلك من ظلال محتملة تتشكّل في ذهن المتلقي.

وتعمل قصة ((صحراء دون شمس)) لفائز محمود في السياق الشعري التشكيلي نفسه، إذ تتشكّل الصورة أولاً عبر الحضور الشاسع لمفردة (صحراء) المنكّرة في فضاء العنونة، غير أنّ هذه السعة الصورية التي تثيرها مفردة (صحراء) في مخيال التلقي لأول وهلة تتناقص قيمتها حين تسند فوراً إلى (دون شمس)، إذ يتهدد صفاء صورة (صحراء) عند القارئ الذي يضطر إلى أعادة تشكيل الصورة على وفق الإضافة الجديدة التي تنقص من كمال الدال.

ولا شك في أنّ القيمة المضافة التي تحصل عليها هذه العنونات الصورية في النصوص القصصية، تتجلى في المتون القصصية التي تسعى في طبقاتها وجيوبها وظلالها إلى تحقيق إجابات أخرى على هذا الفضاء الصوري، ولا يمكن الوصول إلى إجابات حاسمة بشأن التشكل الصوري للعنونة على نحو حاسم ونهائي إلا بالركون إلى العلاقة الصورية الأخرى بين صورة العنوان وصورة المتن.

هوامش الفصل الأول

(1) العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطوّر، د. محمد عويس، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988: 373.
(2) العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998: 35.
(3) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 25 العدد 3، 1997: 96 - 97
(4) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د.محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2008: 184 .
(5) أدونيس والخطاب الصوفي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، المجلد 6، العدد 2، 1997: 63.
(6) عنوان قصيدة السياب، دراسة لغوية مقارنة، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 1، 2000: 76.
(7) البنى السردية، نقد القصة القصيرة، عبد الله رضوان، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2002 : 8.
(8) الفن والنشاط العملي، س.خ رابوبورت، ضمن كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986 : 15.
(9) تجليات الصوت المنفرد، مختارات من القصة القصيرة الأردنية، لجنة إشراف أ.د. نبيل حداد، رسمي أبو علي، هاشم غرايبه، عبد الله رضوان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2003.
(10) العنوان في الأدب العربي: 390.
(11) تجليات الصوت المنفرد، مختارات من القصة القصيرة الأردنية: 255.
(12) م. ن: 275.
(13) م. ن: 287.
(14) م. ن: 335.
(15) م. ن: 345.
(16) م. ن: 355.

الفصل الثاني
بلاغة الاستهلال القصصي

- مدخل
- الاستهلال الحكائي
- الاستهلال الوصفي
- الاستهلال المشهدي
- الاستهلال الحواري

الفصل الثاني
بلاغة الاستهلال القصصي

مدخل:

تعدّ عتبة الاستهلال واحدة من أهم عتبات الكتابة القصصية لما لها من دور بارز في حسم توجّه القصة وتشكيل رؤيتها وبيان نموذجها، وهذه العتبة هي المفتاح الثاني من مفاتيح القراءة بعد مفتاح عتبة العنوان التي لا بدّ وأن تكون بين العتبتين صلة وثيقة، فعتبة الاستهلال التي تأتي في مطلع القصة بعد النزول من عتبة العنوان تمثّل أول دخول ميداني إلى أرض النص ومتنه الكتابي، لأنّ عتبة العنوان هي عتبة مصاحبة تعمل بوصفها ثريا أو مظلّة خارجية تحمي المتن النصّي وتوجهه، وتعكس بعداً رمزياً مركزياً من أبعاده.

وقد تنبّه النقاد العرب القدامى إلى أهمية هذه العتبة في النص الأدبي، وتحدثوا عن براعة الاستهلال الذي ينطوي عندهم على وظائف نصية بالغة التأثير في نجاح النص الأدبي بنائياً وتوصيلياً، وقد نقل أحمد الهاشمي في كتابه (جواهر البلاغة) رأياً مهماً في هذا المجال لابن رشيق يقول فيه ((إنّ حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطيّة النجاح، وتزداد براعة المطلع حسناً إذا دلّت على المقصود بإشارة لطيفة، وتسمّى براعة الاستهلال إذا أتى الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه بما يدلّ على مقصوده منه بالإشارة لا بالتصريح))[1]، مشيراً إلى خاصيّة التكثيف والتمركز والدقّة التعبيرية والإشارية التي عليها أن تشكّل المطلع النصي، وقد لفت ابن رشيق النظر هنا إلى أهمية الإشارة بمنطقها السيميائي في معاينة هذه العتبة.

أما الاستهلال عند ابن أبي أصيبعة فهو ((ضرب من ضروب الصنعة التي يقدّمها أمراء البيان ونقّاد الشعر وجهابذة الألفاظ بأن يبدأ المتكلّم بمعنى ما يريد تكميله وإن وقع في أثناء الكلام))[2]، على النحو الذي يركّز فيه على ضرورة التواصل النصي التركيبي بين عتبة الاستهلال والمتن النصّي، وأن لا يكون الاستهلال منقطعاً عن نصّه، بمعنى أن العلاقة يجب أن تكون جدلية بينهما مهما بالغ الكاتب في العناية الفائقة بعتبة الاستهلال، بوصفها تشكّل العلاقة الأبرز بين النص والقارئ في عملية القراءة.

لقد ذهب الكثير من النقاد والبلاغيين العرب إلى تشكيل رؤيتهم الاصطلاحية لعتبة الاستهلال من خلال ما اصطلحوا عليه بـ ((براعة الاستهلال))، حيث تتكون هذه البراعة من البدء بما فيه إلماح إلى المقصود الأوّل في النص الأدبي، وإبداع يجذب الانتباه، ويأسر المتلقي سامعاً أو قارئاً، مع حسن سبك وعذوبة لفظ وصحة معنى، ومن البديع ذكر مجمل الموضوع أو مجمل القصة قبل التفصيل[3] الذي يأتي عادة في تفاصيل المتن النصّي وطبقاته.

إنّ عتبة الاستهلال على هذا الأساس هي أحد القوالب اللغوية الكلية التي يتطابق فيها الفهم المادي والفهم الثقافي، فاللغة ليست كائناً معزولاً وخاصاً بفهم من دون آخر، وإنما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع[4]، على النحو الذي يؤلّف سياقاً مشتركاً يقود هذه العتبة إلى أن تؤدي الدور النصي والثقافي الموكول إليها بنجاح.

ويعد الاستهلال اعتماداً على هذه المعطيات والقيم والتعريفات من أهم عتبات النص الموازي التي تحيط بالنص الأدبي خارجياً وهو أيضاً وفي السياق نفسه من أهم عناصر البناء الفني[5]، التي قد يتوقف نجاح العمل الأدبي على أساسه.

وإذا كانت بعض الاستهلالات تعنى بالرؤية الكلية للأشياء والأماكن وزخم الموروث داخل السرد[6]، فإنّ استهلالات أخرى تهتمّ كثيراً بالرؤية المكوّنة للعتبة الاستهلالية نفسها على النحو الذي يؤسس ما يمكن وصفه بـ ((تقنية الجملة الأولى في النص))[7]، التي تحتفي بحيويتها العتباتية المستقلّة قبل أن تهتمّ بالتواصل النصي مع المتن، وقد تكون هذه الجملة قصيرة أو طويلة بحسب الحاجة السيميائية لبلوغ عتبة الاستهلال مرحلة اكتمال السياق البنائي المعبّر عن جوهر الفاعلية النصية في العمارة النصية عموماً.

إنّ الوظائف الأساسية التي تشتغل عليها عتبة الاستهلال تندرج أولاً في إطار تقديم منتخب للعالم السردي المكوّن للقصة، وتسعى عبر هذا التقديم إلى تأطيره في إطار محدد وعكس مقصديته الخاصّة، فضلاً على السعي الحثيث لإثارة فضول القارئ وتحريك حساسيته ودفعه نحو متابعة قصوى لطبقات القصة ومجريات أحداثها، ويمكن أن تكون عتبة الاستهلال مساحة نموذجية لطرح المقولة السردية التي تحاول القصة الإعلان عنها، وكل ذلك يشتغل بوصفه تمهيداً لعالم القص الذي تجتهد القصة في تشييده وإقامة عمارته السردية داخل حدودها.

وعلى هذا الأساس فإن عتبة الاستهلال تكشف ((عن شعرية خاصة تشتغل على فاعلية التركيز العلامي وتبئيرها في منطقة حيوية مركزة، وعلى اختزال الفاعلية الأدبية للرموز في ظلال هذه المنطقة، وضخّها بطاقة إشعاع كثيفة تشتغل في منطقتها وتمتدّ إلى الأعلى حيث عتبة العنوان وإلى الأسفل حيث طبقات المتن النصي. إن إدراك قيمة المفتتح الاستهلالي ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصيّة، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة، من شأنه أن ينشيء علاقة توتّر مثالية وضرورية بين القراءة والنص السردي منذ اللحظات الأول للمواجهة))[8]، وهي قضية مهمة على صعيد تحفيز القارئ لممارسة قراءة متحمّسة تخلص إلى نتائج ساخنة في القراءة والتفاعل.

القاص سعدي المالح في مجموعتيه القصصيتين ((حكايات من عينكاوا))[9]، و ((مدن وحقائب))[10]، يولي اهتماماً واضحاً بعتبة الاستهلال يعكس وعياً سردياً متقدماً بأهمية هذه العتبة الرئيسة في القيام بوظائفها على هذا الصعيد.

يمكن تعيين مجموعة متنوعة من الاستهلالات في هاتين المجموعتين وبحسب طبيعة هذه العتبة في كل قصص من القصص، إذ استنتجنا على وفق هذه الرؤية أهم نماذج الاستهلال القصصي التي بوسعنا مقاربتها في سردية المالح القصصية كالآتي:

الاستهلال الحكائي:

الاستهلال الحكائي هو من أكثر أنواع الاستهلالات وروداً في القصص القصيرة، وذلك بحكم تسيّد عنصر الحكاية وهيمنته على بقية عناصر التشكيل القصصي، وهو استهلال سياقي يعمل على إثارة الانتباه القرائي نحو جوهر الحكاية ومركز تبئيرها السردي، فضلاً على إشاعة مناخ الحكي منذ بداية مشروع القص، وهو ما يعطي القصة دينامية وحراك سردي يغري القارئ بالمتابعة والتوغل في طبقات المتن النصي الأخرى التي تعقب عتبة الاستهلال.

في قصة ((الخالة فاتة)) يدخل القاص مباشرة إلى العالم الحكائي في القصة مستعيناً بشخصية عتبة العنوان، إذ يبدو الراوي كلي العلم وكأنه يسعى منذ عتبة الاستهلال إلى احتكار الفضاء الحكائي في القصة لصالح شخصية العنوان :

تململت الخالة فاتة في فراشها كَمَنْ أصابته الحمى. ظلّت طوال الليل تتقلّب على يمينها ويسارها، ولم تغف، أفكار وخيالات عديدة كانت تعذبها. أحياناً تتجسد أمامها أشباح مفزعة، تخيفها وتجعلها تجلس في فراشها، تعيد قراءة آية الكرسي، وتستلقي في الفراش محاولة النوم، تتقلّب، على جنبيها، على ظهرها، بطنها، يصرّ التخت من تحتها، يرتفع صوته ليلتقي مع أصوات الأشباح. تجلس في فراشها من جديد، وتتطاير حمامات النوم من عينيها، بعيداً.

بدأت العصافير تزقزق من حولها في الحوش، فأحسّت الخالة فاتة أنها لن تستطيع أن تنام بعد، وأن وقت الصلاة حلّ، فلا بدّ من النهوض. فتحت عينيها المتعبتين، كان الفجر قد بزغ، وبعد دقائق قليلة كان صوت المؤذن يرتفع في سماء القلعة:

- الله أكبر.. الله أكبر..

نهضت متكاسلة، متثاقلة، توضأت، أدت صلاة الفجر، وكعادتها، أشعلت المنقلة ووضعت فوقها إبريق الشاي، ثم عادت إلى فراشها من جديد وهي تردّد مع نفسها، وبصوت مسموع، بعض الأدعية.[11]

تتألف عتبة الاستهلال في حكاية الخالة فاتة من ثلاث لقطات افتتاحية، اللقطة الأولى ينشغل فيها الراوي كلي العلم بتصوير (بورتريه) للشخصية، من خلال علاقتها

بالمكان وبالأشياء التي تحيط بها وتتفاعل معها تفاعلاً صميمياً، ساعياً بتركيز عالٍ إلى رسم الصورة السردية المطلوبة للشخصية للإيحاء بنمطها الشخصاني وطبيعتها ومستوى نشاطها، وبدخول أصوات العصافير المزقزقة على خطّ الشخصية يبدأ التوجّه الاستهلالي الحكائي نحو المحيط، وهو محيط فاعل ومشترك مع الشخصية من أجل تكوين رؤية معينة تحيل على حساسية المكان وتفاصيله.

أما اللقطة الاستهلالية الثالثة المرتبطة باللقطة الاستهلالية الثانية لفظياً وسردياً فإنها تحيل على مستوى أخر من مستويات الشخصية، في ارتباطها بالجانب الديني الذي يعدّ صفة ملازمة لشخصية تتكوّن في عتبة الاستهلال تكوّناً مكانياً وفكرياً وعقيدياً، على النحو الذي تعمل فيه عتبة الاستهلال الحكائي بموآزرة عتبة العنوان على تمتين أواصر حضور شخصية الخالة فاتة في الحكاية بوصفها الشخصية المهيمنة على فضاء الحدث.

تنتمي عتبة الاستهلال في قصة ((ماكِنة الحلاقة)) إلى فضاء حكائي يرتبط بالراوي الذاتي وهو يحكي تجربته مع ماكنة الحلاقة، فتتحوّل عيناه إلى كاميرا لاقطة لتفاصيل مكانية منتخبة تسجّل تصويراً حكائياً للمكان القصصي:

جلستُ في الدكان متباهياً، أنتظر دوري بصبر تلتهمه اللهفة، كان يسبقني رجل كهل وثلاثة أولاد في مثل عمري، يتصفحون مجلات قديمة ممزقة، يتطلعون في صورها الملونة الجميلة ويتهامسون فيما بينهم. أجلت نظري في الدكان فبهرتني العطور والمساحيق والأدوات والمرايا والمناديل البيض. تنفست ملياً بارتياح ورضا. اتخذت هيئة الوقار. تناولت مجلة ورحت أتصفحها...

وأخيراً جاء دوري. للمرة الأولى في حياتي أجلس على كرسي كبير، عال، دوار، أمام مرآة كبيرة، مدورة، صافية، لامعة. أرى فيها وجهي جيداً، بل أجمل ممّا هو على حقيقته! وفي داخل المرآة الكبيرة مرآة ثانية، أصغر منها، أتفرج فيها على رأسي من الخلف.. أعجوبة! وفي الزاوية اليسرى كان المارة يسيرون في الشارع. أستقبلُ واحداً وأودع آخر، وأبتسم من قلبي لمن أعرفه، وأتمنى أن يكون زملائي من بينهم - ليشاهدوني على كرسي الحلاق مثلهم، ويكفوا عن إطالة ألسنتهم وقرع رأسي. وكلما حرك الحلاق الكرسي أو أداره شعرت بالاعتزاز والزهو.. ماذا لو يدير الحلاق الكرسي ، وأدور معه، ويستمر هكذا دقيقة، ثلاث دقائق ، عشر ، أضحك بفرح ، أقهقه حد الشبع إلى أن تدمع عيناي ، كما لو أنني في أرجوحة عيد ؟!.. لو يحدث هذا مرة.. مرة وكفى ! (12)

إنّ الراوي الذاتي منشغل بالمكان على نحو عالي التركيز محولاً إياه إلى شكل من أشكال اللعب الطفولي، إذ إنّ فعالية التصوير الذاتي التي اشتغل عليها الراوي الذاتي الحكائي تمركزت حول شخصيته في علاقته بالحلاق وكرسي الحلاقة، وما تتمخض عنه هذه العلاقة من قضايا تجعل الراوي يلعب ويزهو ويتمتع في تجربة

جديدة عليه، وتنفتح تجربته هذه على المحيط كي يتمنى أن يراه الجميع وهو يتبختر على كرسي الحلاق وكأنه كرسي رئاسة.

هكذا تعمل عتبة الاستهلال الحكائية في هذه القصة على تسجيل المقولة القصصية المركزية في القصة، وتحويل انتباه القراءة نحو طبيعة الشخصية، وطبيعة المكان وتفاصيله، والحركة التي تقوم بها شخصية الراوي الذاتي داخل حساسية المكان وصورته، من أجل التطلّع نحو قابل الطبقات الحكائية القادمة في المتن القصصي.

يبدأ الاستهلال الحكائي في قصة ((حادث في مقهى)) بضمير الراوي الذاتي الجمعي وهو يروي رواية كليّة شاملة، يشرع في الوصف للمحيط الطبيعي الذي يرسم صورة المكان الحدثي لينتهي بالحدث السردي، حيث ينتقل الراوي الذاتي الجمعي من الوصف إلى السرد استكمالاً لتكريس صورة الحكاية في مشهد الاستهلال:

كنا نلعب في البيادر. وكانت الشمس، من حين إلى حين، تطل برأسها من وراء الغيوم السارحة في السماء وتختفي، كأنها هي الأخرى تلعب معنا. تناهى إلى مسامعنا، من بعيد على حين فجأة، دوي أشبه بصوت جرافة، لم يلفت انتباهنا في البدء، لكنه عندما غدا يقترب شيئاً فشيئاً شدّنا إليه فأصخنا له السمع جيداً.

- دبابة انظروا.. هاهي دبابة قادمة.

صاح طفل من مكانه وهو يؤشر نحو الدبابة القادمة. فلم نكد نلتفت نحوها حتى ظهرت من خلف البيوت القليلة المبنية قرب خزان الماء، في طرف القرية، دبابة ثانية، تبعتها ثالثة، فرابعة.. تركنا لعبنا وركضنا بعفوية صبيانية ونحن نطلق صرخات حادة ونضرب الأرض بأقدامنا. وجهت إحدى الدبابات مدفعها نحونا، أو ربما هكذا تراءى لنا. امتلأت قلوبنا الصغيرة بالهلع. أدبرنا وأعطينا سيقاننا للريح ولم نقف إلى أن وصلنا محلتنا يتملكنا الانفعال والخوف. (13)

إنّ دوال الطبيعة الموصوفة ((البيادر/الشمس/الغيوم/السماء)) تمنح الاستهلال السردي صورة مكانية معينة تحيل على المكان الريفي، وترتبط هذه الصورة بصورة أخرى موازية لها هي صورة الطفولة التي يعبّر عنها الراوي الذاتي الجمعي، وما تتمخّض عنه من حكايات وألعاب وممارسات وقناعات متنوعة.

غير أنّ هذا الهدوء المرسوم في الجزء الأول من عتبة الاستهلال ما يلبث أن يتعكّر بدخول صوت أحد الأطفال ((**- دبابة انظروا.. هاهي دبابة قادمة./صاح طفل من مكانه وهو يؤشر نحو الدبابة القادمة.**))، ليتغيّر إيقاع الحراك السردي في فضاء عتبة الاستهلال، وليتحوّل الفرح والبهجة والتغنّي بالمكان إلى خوف وذعر وهرب من المكان، على النحو الذي تسهم فيه عتبة الاستهلال بإنجاز تركيز حكائي على بؤرة المكان والطفولة من جهة، ومن ثمّ التركيز على المفارقة التي حصلت بين هدوء المكان وفرح الطفولة من جهة، والصخب الذي أحدثه دخول الدبابات وما أشاعه من رعب وخوف دفع الأطفال إلى ترك مكان اللعب ومغادرة الطبيعة.

قصة ((عطل مفاجئ في مطار ميرابيل)) تنحو نحواً آخر في تشكيل عتبة استهلالها الحكائي، إذ تخضع لرواية الراوي الذاتي وهو يروي الحكاية ويصوّرها ويرسم معالمها ويطرح حبكتها ذات الطابع الدرامي الممسرح نحو فضاء التلقي:

توقفت سيارة أبي الفضل في الطريق إلى المطار، تصاعد الدخان من محرّكها. قلت في نفسي عليّ أن لا أحقق هذه الرحلة؟ وعلّقت بصوت عالٍ مناكداً: "يا أبا الفضل، سيارتك فرطتْ؟ لم يجب، كان في داخله يضمر شيئاً، بينما خيّل إليّ أنه يرد على مناكدتي، فنزل ورفع الغطاء الأماميّ للسيارة، مدّ يده إلى هنا وهناك كمن يفهم شيئاً في الميكانيك، ثم عاد وواصل السير صامتاً وسط تعليقاتنا وضحكاتنا، بعد بضع مئات من الأمتار فاحت رائحة الدخان من السيارة وكادت تحترق فعلاً، خفتُ من التأخير، وتملكتني عشرات الشكوك، لكن الغريب أن سيارة أخرى هي التي احترقت أمامنا في هذه الأثناء على الطرف الآخر من الشارع. (14)

تؤدي السيارة التي تتكرر ألفاظها كثيراً دوراً رئيساً في تكوين عتبة الاستهلال، وكأنها الشخصية الأبرز فيها، إذ إنّ الراوي الذاتي يحكي في عتبة الاستهلال حالات

سيارة أبي الفضل في انتكاساتها وعطلها، ويلعب الراوي هنا دور المحرّك الأساس لآلة الحكي على صعيد رواية حالة السيارة ووصف صاحبها، ووصف شخصيات أخرى تشاركهما الرحلة، إلا أنّ المفارقة الحكائية تحصل في قلب أفق توقّع الشخصيات داخل عتبة الاستهلال(فضلاً على أفق القراءة طبعاً)، ففي حين كان يتوقع الجميع اشتعال سيارة أبي الفضل لما عانته من مشاكل ميكانيكية نجد أن سيارة أخرى قريبة منهم هي التي احترقت.

بهذا تكون عتبة الاستهلال في هذه القصة قد حققت نوعاً من التلازم الحكائي بين مجتمع شخصيات القصة، ومجتمع التلقي في استقبال المفارقة التي ضربت أفق توقّع الشخصيات المشاركة والقارئ معا، في ظلّ هيمنة فضاء الحكي المباشر الذي اضطلع الراوي الذاتي بتشييده وفرضه وبناء مستلزماته وحيثياته على هذا النحو.

وتشتغل قصة ((الحظّ)) على حساسية حكائية مشابهة للقصة السابقة في بناء عتبة استهلالها، إذ يقوم الراوي الذاتي برواية تجربته مع الحظ من خلال حصول شبكة من الأحداث تصبّ كلها في سياق تصديق الحظ، على العكس من قناعته الشخصية التي أحالت دون الاهتمام بقضايا الحظ خلاف زوجنه المغرمة بالحظ كثيراً:

ينبغي أن أعترف أولاً بأني لا آخذ فتح الفال والتنجيم وقراءة الكفّ والفنجان وكشف الطالع والمستور من خفايا الأمور وتفسير الأحلام على محمل الجدّ، حتى وإن وجدت نفسي أحياناً أقدّم فنجاني لقارئة محنّكة، أو أقرأ برجي في جريدة، أو أسرد حلمي أمام زوجتي التي سرعان ما تفتح كتابها العجيب في تفسير الأحلام وتقرأ لي ما يعنيه حلمي، فيكون هذا لمجرد التسلية. أي إنني والحق يقال، أقرب إلى الاعتقاد بالقول السائد "كذب المنجمون ولو صدقوا". (15)

إنّ ظهور لفظة الاعتراف ((أعترف أولاً بأني لا آخذ فتح الفال والتنجيم وقراءة الكفّ والفنجان وكشف الطالع والمستور من خفايا الأمور وتفسير الأحلام على محمل الجدّ))، وهي تحكي ملمحاً مهماً من ملامح شخصية الراوي، تكاد تعمل بالضدّ من القيمة الدلالية التي تعكسها عتبة العنوان بوصفها تنهض على مفردة ((الحظ)) المعرّفة المفردة، وهي تهيمن على فضاء العنونة بلا منازع كي تبعث إيحاءً معيناً بأنها تتسيّد إنتاج هذه الدلالة.

لكنّ عتبة الاستهلال تقدّم شخصية الزوجة بوصفها النقيض المباشر للزوج الراوي الذاتي في القصة الذي لا يؤمن بالحظ، لكنه لا ينفي تماماً بعده عن ممارسة طرق الحظ وأساليبه المعروفة التي تتقنها زوجته، لكنه يحيلها على التسلية فحسب ,

وبهذا يمكن القول إنّ الاستهلال الحكائي لقصة ((الحظ)) بالرغم من قصره ومحدوديته، إلا أنه يعد بتحولات ستشهدها شخصيتا القصة، وهو ما يحفّز القارئ على السعي قدماً لمواصلة الاستقبال الحكائي بحثاً عن التطورات والمفارقات التي اقترحتها عتبة الاستهلال.

الاستهلال الوصفي:

بما أنّ الوصف أحد آليات السرد القصصي المهمة فإن الاستهلالات الوصفية غالباً ما تأتي لتعزيز حضور هذه الآليّة في القصة، وهو من نوع الاستهلالات المغرية للقصاصين لأنه يسهّل الدخول كثيراً إلى عالم القصة ومتنها النصّي، حيث لا يبذل القاص جهداً كبيراً في بناء هذا الاستهلال على الرغم من أهميته في إضفاء قدر عالٍ من تصوير المكان والشخصية والفضاء القصصي العام في القصة.

وقصص سعدي المالح انشغلت هي الأخرى بهذا النوع من الاستهلال فجاءت بعض قصصه وقد حفلت بالبناء الوصفي في تشكيل عتبة استهلالها.

في قصة ((شَعُو)) ينبري الراوي كلي العلم لتسليط كاميرا وصفية حادّة، تصف الشخصية الرئيسة في القصة، مثلما تصف المكان بتفاصيله الديكورية التي تعطي للحدث منذ عتبة الاستهلال وضعاً معيناً مرتبطاً بالشخصية التي أعلنت عنها عتبة العنوان مباشرة:

يجلس القرفصاء في فناء الدار على تخت قديم. أمامه صفيحة معدنية فارغة، منقلبة، ومغطاة بمنديل أبيض متسخ، تضع زوجته صحناً من الألومنيوم على الصفيحة، يحوي بضع سمكات صغيرة مقلية، تفوح منها رائحة الفلفل والبهار والدهن المحترق، يأخذ قدحاً ويسكب فيه من قربة، ذات بطن كبير وعنق رفيعة تنتهي بفم صغير، إلى النصف عرقاً، يرفع القدح في مواجهة عينيه، ويتأمل ما فيه لحظة بتمعن، يقربه من أنفه، يشم نكهة طيبة تجعله يعيش في نشوة. يقول في نفسه: إنه يشفي العليل. ثم يعيده راضياً إلى الصفيحة، يضيف إليه ماء بارداً من الجرة، يصبح لونه "حليبيا" فاتحاً، يرفع الكأس ثانية، وينادي بفرح زوجته التي تتنقل من مكان إلى مكان في الحوش، تقوم بأعمال منزلية مختلفة.

- وارينه.. بصحتك.

ثلاثة أيام كاملة من التعب، مشوبة بالخوف من شرطة الجمارك، يقضيها شعو في تقطير العرق بطريقة بدائية، تفوح رائحته الحادة من الحي، يسيل لها لعاب المدمنين، وينتظر زبائنه الدائمين بصبر جميل ليشربوا أنخابهم من وجبة العرق الجديدة، الممتازة، كما يسميها.

- وارينه.. بصحتك. (16)

إنّ هذا الاستهلال الوصفي الباذخ الذي يكاد يختصر القصة بأكملها ويقدّم أطروحتها السردية، ممثّلةً بشخصية (شعو) وزوجته (وارينا) والأزمة التي يعانيان منها في خوفاً من شرطة الجمارك وهي تلاحقهما على هذا النحو، فآلية الوصف شملت الشخصية المركزية أولاً، وما لبثت ثانياً أن ذهبت إلى وصف البنية المكانية الديكورية التي تحيط بالشخصية وتمنحها بعداً معيناً يسهّل عملية فهمها واستيعاب رؤيتها في متن القصة لاحقاً.

ثم سعت إليّة الوصف أيضاً إلى الذهاب ابعد من ذلك في نقل الحوار الذي استخدم لازمة هي ((**- وارينه.. بصحتك.**))، تعبيراً وصفياً عن الحالة التمردية التي

تعيشها الشخصيتان بالرغم من أزمتهما في العمل وملاحقة شرطة الجمارك لهما، وهذا الاستكمال الوصفي كان لا بدّ منه من أجل بلوغ مرحلة إتمام بناء الصورة الوصفية الاستهلالية، التي تعطي القارئ نوعاً من الحراك السردي يجعله يثق بالطبقات السردية القادمة في المتن السردي للقصة.

أما قصة ((فتاة على كرة)) فإنها تعمل على إنشاء استهلال وصفي يقوم فيه الراوي كلي العلم بالدخول إلى عقل الشخصية ووصف طبيعته، وهو يهمّ باتخاذ قرار نهائي بشأن محتوى القصة وموضوعها عبر نوع من الحجاج والسجال الذاتي، من أجل الوصول إلى صيغة يتفاعل فيها الداخل الشخصاني مع الخارج الشخصاني، ومن ثم تتجّه آلية الوصف الاستهلالي نحو المحيط أيضاً كي تصف الحال السردية التي تتحرك الشخصية بموجبها:

مع أنّ الفكرة التي أقدم على تنفيذها بدت له منذ أن ومضت في ذهنه تافهة ومضحكة إلى حدّ ما، إلّا أنه حاول أن لا يفكّر بشيء، أو كما قال لنفسه بتهكّم أن يقفل باب تفكيره ويمنح عقله إجازة قصيرة ويرسل به إلى دار استراحة، هنالك حيث الماء والخضرة والطبيعة الغنّاء، أملاً في أن يمنحه هذا فرصة لغربلة أفكاره وتصفية ذهنه، حتى يستقرّ على رأي ما، ويتّخذ قراره النهائيّ، أو ربما تخفّف عنه هذه الإجازة وطأة وأرق الليالي الطويلة، أو لعلّه أراد بذلك التهرب من حشد هائل من الأسئلة الملحاحة التي كانت تطرق رأسه طرقاً عاصفاً. لكنه ارتقى درج فوهة الميترو المفتوحة كفمّ الحوت وسط بحر الناس، والتقت عيناه بالطابور الطويل الملتفّ حول سياج حديقة المتحف كالحبل، تصنّع الجدّ واعتبر نفسه واحداً من هؤلاء الناس المتجمهرين بوقار بغية إرواء نفوسهم العطشى بمشاهدة تحف الفن التشكيلي العالمي، والواهبين لذلك بسخاء يوم عطلتهم الأسبوعية، بل وتجرأ أن يردد مع نفسه "تروم العزّ ثم تنام! يغوص البحر من طلب اللآليء" وألصق نفسه بذيل الطابور ينتظر.[17]

إنّ آلية الوصف الاستهلالي لا تتوقف عند حدود تسليط كاميرا الوصف على منطقة وجود الشخصية وحضورها، بل تتحرك نحو المحيط وترصد المتغيرات التي تحصل بإزاء عمل عقل الشخصية وهو يجتهد في اتخاذ القرار، ولعلّ الانتقال من وصف الداخل الاستهلالي إلى الخارج الاستهلالي من شأنه أن يعمّق صورة الفضاء الاستهلالي وهو يوحي بمتن قصصي ذي حراك سردي عالي المستوى، لا يتوقف عند حدود التشكيل الوصفي المجرّد بل يتجاوز ذلك نحو وضع المتلقي في قلب الحادثة القصصية، ويكشف على نحو ما عن جوهر المقولة القصصية التي تشتغل القصة على إنجازها في متنها القصصي اللاحق.

فالراوي في الجزء الثاني من الاستهلال الوصفي الذي يبدأ من أسلوبية الصيغة الاستدراكية ((**لكنه ارتقى درج فوهة الميترو المفتوحة كفمّ الحوت وسط بحر الناس،**

والتقت عيناه بالطابور الطويل الملتفّ حول سياج حديقة المتحف كالحبل، تصنّع الجدّ واعتبر نفسه واحداً من هؤلاء الناس المتجمهرين بوقار))، يعمل على زجّ المتلقي في أتون الحادثة القصصية، ويجعل الاستهلال الوصفي سنداً سردياً لتلقي هذه الحادثة في قابل المتن السردي للقصة.

يأتي الاستهلال الوصفي في قصة ((مريم)) موجزاً بكثافة عالية، يعرض فيه الراوي كلي العلم وضعه السردي قياساً بوضع فتاة القصة وهو يعاينها ويلتقط لها صوراً متعددة، كاشفاً عن وضعها السردي أيضاً، مع الإحاطة الوصفية بالمجال السردي الذي تحدث فيه الحكاية القصصية:

تأففت الفتاة وحضنت رأسها بيديها، نظرتُ إليها خلسة، كان الدمع يترقرق من عينيها، في هذه الأثناء انغرز سكين من الألم في موضع تحت ثديي الأيسر. رفعت المطربة صوتها:

ـ ست الحبايب.. يا حبيبة..

كانت الموسيقى تغمر الأجواء والأضواء الخافتة غير قادرة على إخفاء بعض القلق الظاهر على حركات المطربة. (18)

إنّ هذا النوع من الاستهلال الوصفي يحقق معظم أهداف الاستهلال المعروفة في عرض العالم السردي المكتنز في القصة، وبناء إطار ومحيط سردي يعكس قدراً مهماً من مقصدية القصة ومقولتها السردية، ويسهم في إثارة فضول القراءة نحو متابعة سير الحادثة القصصية للكشف عن جوهرها الكامن في طبقات القصّ، وصولاً إلى إنجاز تمهيد سردي مكثّف وثري يمكنه أن يكون مفتاحاً للعالم السردي الذي تنطوي عليه القصة.

ويكشف الاستهلال الوصفي في قصة ((أمل)) عن سيميائية عتبة العنونة داخل الوصف الباذخ الذي يشتغل عليه استهلالها، فالراوي الواصف كلي العلم يسعى إلى بناء فضاء وصفي يحيط بالعالم القصصي على شكل دوائر تحيط زمن انقضاء عام وولادة عام جديد، استناداً إلى حلم الشخصية بحضور الأمل لديها:

تراقصت حزم من أضواء ملوّنة على نوافذ البيت، فبدا زجاجها من الخارج كأنه فسيفساء كاتدرائية قديمة، بينما اندفعت دفقات من موسيقى صاخبة تلطم وجهه ـ حلما فتح الباب ـ عابقة برائحة العرق والدخان والخمر والساعات الأخيرة من العام المتراكض حول نهايته.

الراقصون لم يأبهوا به ظلّوا يتمايلون ويهزّون خصورهم وأكتافهم، وأحياناً أجزاء أخرى من أجسادهم، انضمّ زميله إليهم مباشرة، في حين توجّه هو نحو بعض الجالسين بلا انتظام حول المائدة يصافحهم باضطراب ويحييه بابتسامة يسعى جاهداً

إلا تكون مفتعلة، ويقول في نفسه رداً على نظراتهم المتسائلة: كان يجب أن لا أكون وحدي... كان لي أمل.[19]

الدائرة الوصفية الاستهلالية الأولى هي دائرة المحيط الفضائي التي يصفها الراوي وصفاً شعرياً مناسباً لطبيعة الحادثة السردية في توديع عام واستقبال آخر، ثم تأتي الدائرة الثانية الوصفية الاستهلالية الثانية لتنشغل بالمحنى الشخصاني الذي يشغل هذا الفضاء ((**الراقصون لم يأبهوا به ظلّوا يتمايلون ويهزّون خصورهم وأكتافهم**))، وهي دائرة ترتبط بالدائرة الأولى عبر آلة الحضور الموسيقي الذي يثير داخل الفضاء الوصفي الاستهلالي حالة من اللاشعور الجمعي المنغمس بحركة المجموع بعيداً عن وحدة الذات الفردية.

الدائرة الوصفية الاستهلالية الثالثة تتجّه صوب الشخصية المركزية في القصة كما تبدو من خلال وصف الراوي ((**في حين توجّه هو نحو بعض الجالسين بلا انتظام حول المائدة يصافحهم باضطراب ويحييه بابتسامة يسعى جاهداً إلا تكون مفتعلة، ويقول في نفسه رداً على نظراتهم المتسائلة: كان يجب أن لا أكون وحدي... كان لي أمل.**))، وكأنه منفصل عن هذا المحيط اللاشعوري الجمعي الذي تقتضيه مثل هذه المناسبات ذات الطبيعة الكلية الشاملة، من أجل الوصول إلى جملة ((**كان لي أمل**)) التي ترتقي إلى عتبة عنوان القصة المنكّر المفرد ((أمل))، للتعبير عن جوهر المقولة القصصية المرتسمة في الجملة السردية السابقة على هذه الجملة ((**كان يجب أن لا أكون وحدي...**))، وهي تنتهي بنقاط ((....)) لفتح التأويل القرائي على مجموعة من احتمالات القراءة في طبقات المتن القصصي القادمة.

وتكتفي قصة ((دفء الثلج)) على صعيد تشكيل استهلالها الوصفي بفعالية وصف مكاني سردي يرتبط علة نحو وثيق بعتبة العنوان، فآلية الوصف هنا هي آلية استعراضية تحيك بالمكان والزمن لتحقق شكلاً فضائياً معيناً لعالم السرد يمهّد للحادثة القصصية:

حقل من الثلج يغمر الشارع، بالأمس زرعته السماء، فنما على عجل، واليوم جاءت جرافات البلدية لتحصده، فكوّمت على الرصيف الأيمن أكداساً منه، وشقّت طريقاً على الجانب الأيسر، بينما ظلّ الجانب الأيمن على حاله، تحتلّ ثلاث سيارات هامدة متدثرة بالثلج مكاناً لها فيه.

مرّت سيارات متبخترة لكنها متمرغة بالثلج، تألّمت ندف الثلج تحت عجلاتها في الشارع المحروث وسطه، وراحت تتناثر بصمت.[20]

لا يخرج الاستهلال الوصفي هنا عن قيام الراوي الواصف بتسليط عدسات كاميرته لتصوير المكان وما يجري فيه من عمل، وهو تصوير وصفي حركي يوحي بأن المتن القصصي القادم سيستعمل منجزات هذا الوصف لصالح حادثة قصصية

تأخذ من فضاء الاستهلال الكثير من مفرداته ومستوياته، ويهيمن دال ((الثلج)) على مساحة واسعة من فضاء الاستهلال الوصفي، لكنّ دال ((دفء)) المسند إلى دال ((الثلج)) في عتبة العنوان يختزن شبكة من الدلالات التي تعبر من فوق عتبة الاستهلال نحو المتن السردي، إذ إنّ دال ((دفء)) يمكن أن يتكشّف عن طبقات دلالية متنوعة بحسب طبيعة التوجيه السردي في متن القصة، وهو ما يجعل القارئ متابعاً بنوع من الإثارة لملاحقة هذه الدلالات في قابل القصة، على النحو الذي يحقق فيه الاستهلال الوصفي أحد أهم وأبرز وظائف عتبة الاستهلال.

الاستهلال المشهدي:

تفيد القصص القصيرة كثيراً من آليات التشكيل السينمائي ولاسيما تقانة المشهد، التي تضفي على القصة القصيرة قابلية أكبر على تحويل الصورة القصصية من صورة ذهنية متخيّلة عند المتلقي إلى صورة مرئية، وقد أفاد الكثير من كتّاب القصة والرواية من تقانة المشهد في تطوير أشكالهم السردية لما تتوافر عليه هذه التقانة السينمائية من حساسية عالية في تقديم المقولة السردية وتعزيز حضورها في العمل، وقد وجدت فعالية التشكيل المشهدي في عتبة الاستهلال القصصي والروائي مكاناً ملائماً جداً للتعبير عن حضورها وأداء مهامها.

ولعلّ من الملاحظ أنّ القاص سعدي المالح في اعتماده هذه التقانة السينمائية في استهلالات بعض قصصه يكشف عن وعي دراية واضحة بخلفيات هذه التقانة، فهو يستخدمها بحرفية عالية ومعرفة ميدانية ذات بلاغة مميزة.

في قصته ((حرس قومي)) يستهلّ الراوي الذاتي خطابه السردي بتحديد الزمن والمكان السرديين تمهيداً لبناء مشهده الاستهلالي، ويحاول تسخير كل الممكنات السردية المتعلقة بعناصر القص لخدمة تشكيل المشهد الاستهلالي:

ذات مساء، دخلت البيت فوجدت والدتي وحدها متشحة بالسواد، تفترش الحصير، تمسك رأسها بيديها، وتبكي. وما أن رأتني حتى حاولت أن تكبح نفسها وتصطنع بعض الهدوء. هرعت إليها مستفسراً عن السبب، مأخوذاً بالدهشة.

ـ يا أمي

ـ لا عليك.

ونهضت، وهي تمسح عينيها وأنفها بيديها، وسلّمتني كيساً ورقياً طلبت إليّ حمله إلى بيت عمتي، دون أن أجعل أحداً يراه في الطريق، أخذت الكيس متوجساً ولم أوجه لها أي سؤال.

لقد فهمت كل شيء.[21]

فهو يعيّن الشخصية الزمن **((ذات مساء))**، والمكان المحدد **((البيت))**، والشخصية المرافقة لشخصيته **((والدتي))**، وهيئة هذه الشخصية المكوّنة من عدد من التشكيلات المتعاضدة **((متشحة بالسواد،/تفترش الحصير،/تمسك رأسها**

بيديها،/وتبكي))، ثم ينتقل الراوي إلى الجزء الثاني من مشهده الاستهلالي حين تتدخل شخصيته في الحدث السردي **((وما أن رأتني حتى حاولت أن تكبح نفسها وتصطنع بعض الهدوء))**، تمهيداً لنقل المشهد من الثبات إلى الحركة، ومن الصمت إلى الصوت، ومن الحياد الوصفي إلى الفاعلية السردية.

ويكشف الحوار اللاحق بين شخصية الراوي الذاتي وشخصية والدته عن تفسير لحالة الحزن التي التقطتها كاميرا الراوي عند الوالدة، إذ يرتبط ذلك بسبب سياسي يمكن استشفافه من عتبة العنوان التي توحي بذلك، وربما كانت الجملة السردية التي يختتم بها الراوي مشهده الاستهلالي ((**لقد فهمت كل شيء.**))،إيذاناً بدخول شخصية الراوي الذاتي معترك الحادثة السردية وانغماره بفضائها، على النحو الذي يجيب عن أسئلة العنوان والاستهلال معاً.

الاستهلال المشهدي الذي اشتغلت عليه قصة ((الأغا)) استعمل فيه الراوي الذاتي كاميرا ذاتية تصوّره وهو يتحرّك داخل المشهد، وعلى الرغم من أنّ الكاميرا هنا تصوّر الخارج السردي الفضائي الذي يتحرك الراوي في إطاره، إلا أنها لا تكتفي بذلك حين تسعى إلى التوغل في أعماق شخصية الراوي الذاتي لتعكس رؤيته وموقفه:

فتحت المدارس أبوابها، ففتح الأطفال لها قلوبهم، وهرعوا بأحذيتهم الجديدة، وملابسهم الملونة لاستقبال اليوم الدراسي الأول من السنة، فرحين، تغمرهم السعادة، إلاّ أنا، فدخلت باب المدرسة الكبير، المفتوح على مصراعيه، حزيناً، كئيباً، ولم يتمكّن الصفَ المتقدّم الذي انتقلت إليه، ولا "الرحلة" الجديدة التي جلست عليها، من تغيير مزاجي. لم أصرخ من الفرح ولم ألعب مع زملائي كعادتي في باحة المدرسة وحتى لم أحفر اسمي بالسكين على "الرحلة" الجديدة. مراقب الصف لم يفهم هذا الهدوء المؤقت، الخارج عن إرادتي، فتصور أنني، خلال العطلة الصيفية، غيّرت طباعي وحسّنت تصرفاتي حتى إنه شعر ببعض الخيبة والحزن، لأنه لم يتمكّن من تسجيل إسمي، على الأقل، في ذيل قائمة المشاغبين الذين سيعاقبهم المعلم حين مجيئه.

مرّت بضع دقائق، عقارب الساعة تدور، والصف يفور، والمعلم لا يأتي، والمراقب يسجل قائمة طويلة بأسماء المشاغبين، قلت في نفسي: "إنه يعرف بما حصل معي ولهذا لا يأتي" وضربت بكفي على الرحلة الخشبية ضربة مدوية، وقهقهت مأخوذاً بنشوة هذا الاكتشاف. كان المراقب ينتظر مني أدنى حركة فأسرع لتسجيل اسمي في الذيل الطويل للقائمة بنشوة، لكنه قبل أن يكمل ذلك صرخ أحدهم:

- جاء المعلم ![22]

المفارقة السردية في عبت الاستهلال تتركّز على وضع شخصية الراوي في قلب الحادثة السردية حيث تُعرف شخصيته عند الطلبة والمراقب بالشغب، لكنّ هدوءه صنع مفارقة أدهشت الجميع ((**مراقب الصف لم يفهم هذا الهدوء المؤقت، الخارج**

عن إرادتي، فتصور أنني، خلال العطلة الصيفية، غيّرت طباعي وحسّنت تصرفاتي حتى إنه شعر ببعض الخيبة والحزن، لأنه لم يتمكّن من تسجيل إسمي، على الأقل، في ذيل قائمة المشاغبين الذين سيعاقبهم المعلم حين مجيئه.))، إذن هذه المشكلة السردية في القصة وقد حاول الراوي تمثيلها على هذا النحو في مشهد استهلالي طويل نسبياً، إذ من الملاحظ أن حالة من الإشباع السردي اكتنفت هذا المشهد الاستهلالي ربما زاد بعض الشيء عن حاجة التشكيل المشهدي، فثمة تكرار وإعادة إنتاج سردي لمفردات بنية المشهد الاستهلالي من دون وظائف إضافية واضحة.

لكنّ الراوي على أية حال اتسّم بقدرٍ واضحٍ من الحماس التشكيلي المشهدي دفعه إلى المبالغة في الضغط على الحادثة السردية في عتبة الاستهلال، فالخاتمة الاستهلالية جاءت على وفق رغبة شخصية الراوي بإعادة أمور الحادثة السردية إلى سياقها الطبيعي بعد أن ارتكب الخطأ المتوقع كي يصدق توقع المراقب في النهاية ويضع اسمه في قائمة المشاغبين **((كان المراقب ينتظر مني أدنى حركة فأسرع لتسجيل اسمي في الذيل الطويل للقائمة بنشوة، لكنه قبل أن يكمل ذلك صرخ أحدهم:/- جاء المعلم !))**، إذ يستكمل الراوي بناء مشهده الاستهلالي على نحو دائري مكتمل وكأن القصة انتهت عند حدود البناء الاستهلالي.

أما قصة ((الفأر)) فإنها تبني مشهدها الاستهلالي على نحو آخر يستجيب لعلاقة حوارية مكوّنة من ثلاثة أطراف تتنازع الحضور في قلب هذا المشهد الاستهلالي، الطرف الأوّل هو الراوي الذاتي، والطرف الثاني هو مديرة القسم الداخلي الذي يتواجد فيه الراوي، والطرف الثالث الجامع للطرفين السابقين هو (الفأر) الذي يتسيّد عتبة العنوان، ومن خلال تنازع الحضور بين الشخصيات الثلاث تتشكّل الرؤية السردية التي تزمع عتبة الاستهلال تقديمها والإيحاء بمضمونها، في الطريق إلى تشغيل وظائفها في مستويات عديدة:

تناولت مديرة القسم الداخلي باهتمام مفتعل دفتراً من جرار منضدتها، وراحت تسجّل فيه بتكاسل اسمي ورقم غرفتي والطابق الذي أعيش فيه، مثلما فعلت في المرّة السابقة، ثم رفعت عينيها الذابلتين وحدّقت بوجهي ممتعضة متسائلة:

ـ منذ متى يعيش في غرفتك؟

قلت بنبرة متشكيّة متذمرة شابكاً يديّ خلف ظهري، متراجعاً خطوة:

ـ منذ ثلاثة أسابيع.

فصاحت بغضب مصطنع:

ـ لماذا سكتّ طيلة هذه المدّة؟ سيعجّ القسم الداخلي بالفئران!

في البدء اعتصمت بحبل الصمت متحاشياً التصادم معها. لكن بعد لحظات تذكّرت أني جئت قبل أسبوعين شاكياً، وزودتها كما اليوم بالمعلومات المطلوبة ووعدتني بإبادته،

تملّكتني رغبة شديدة في توضيح الأمر إلا أنها لم تمهلني فهاجمتني قبل أن تصدر مني كلمة:

ـ يا لك من مهمل![23]

يكشف الاستهلال المشهدي هنا عن قيمة حكائية تقليدية في تصوير علاقة شائكة بين شخصية الراوي وهي تلعب دور الضحية، وشخصية مديرة القسم الداخلي التي تتربّص بالراوي تمهيداً لمعاقبته حتى وإن كان غير مذنب، والفأر الذي كان حجّة لها لتوفير فرصة لفرض العقوبة، على النحو الذي يجعل من عتبة العنوان فاعلة في عتبة الاستهلال.

إنّ ثنائية الصوت والصمت التي اكتنفت عتبة الاستهلال المشهدي في القصة عكست موقف الشخصيات وطبيعة الحادثة القصصية في الوقت نفسه، وانتهت هذه الثنائية إلى تغلّب موقف مديرة القسم الداخلي على موقف شخصية الراوي، حين لم يتمكّن الراوي من الدفاع عن موقفه المعزز بقوة الموقف لأسباب تركها لما سيأتي من سرد في المتن القصصي، وهو نوع من آلية التشويق التي يمارسها لإثارة القارئ بوصفها وسيلة للتفاعل بين الخطاب القصصي ومجتمع القراءة والتلقي، تنتج وظيفة مهمة من وظائف الاستهلال.

وتكتفي قصة ((ما اسم هذه الوردة؟)) ذات الطبيعة العنوانية الاستفهامية بالتصوير المشهدي الخارجي لعتبة الاستهلال، بوصفها آلية تكشف عن طبيعة الشخصيتين اللتين تتسيدان المشهد وتتقاسمان الحضور السردي فيه:

يقع المطعم على مرتفع محاط بسلسلة من أضواء خافتة، ترسل ضوءها الشاحب على ساحة صغيرة حيث صفّ الزبائن سياراتهم، والموقع كلّه يرتدي ثوباً أبيض يخاله المرء كفناً لولا حركة الناس بين حين وآخر.

قلت في نفسي مندهشاً:

ـ لماذا اختارت هذا المطعم؟

قادتنا النادلة إلى طاولة في زاوية مطلّة على تقاطع شارعين، التفتُّ إليها كأنني أسألها إن كان يعجبها المكان، لكنّي قبل أن أحصل على الجواب رأيتها تختار مقعداً، فلم يبق لي إلا أن أختار المقعد المقابل.[24]

تتسلّط كاميرا الراوي الذاتي المشارك على المكان لتصوير حساسيته وفضائه وطبيعته بنوع من الغرابة وعدم القناعة، تكشف عنه جملته التصويرية الراصدة ((**الموقع كلّه يرتدي ثوباً أبيض يخاله المرء كفناً لولا حركة الناس بين حين وآخر.**))، إذ تعكس هذه الجملة رؤية سلبية للراوي يمكن أن تعبّر عن ضيقه بالمكان وعدم فهمه لآلية اختياره.

وهو ما يعزز ظهور السؤال الإنكاري ((**ـ لماذا اختارت هذا المطعم؟**))، وهو ينسجم مع البنية استفهامية لسؤال عتبة العنوان ((ما اسم هذه الوردة؟))، في تلاحم استفهامي بين العتبتين يجعل من السؤال فضاءً سردياً فاعلاً في المشهد الاستهلالي،

ويحرّك رغبة القراءة باتجاه الفاعلية نحو التعامل مع الأسئلة بحثاً عن إجابات محتملة في قابل المتن السردي في القصة، وقد نجح الاستهلال المشهدي في تقديم صورة سلبية لاحقة لشخصية الراوي الذاتي، وصورة مهيمنة لشخصية المرأة المصاحبة لشخصيته.

لقد استطاع القاص سعدي المالح استثمار ثقافته السينمائية في تشكيل استهلالاته المشهدية في القصص التي رصدناها هنا، وتتضح معرفته بأساليب بناء المشهد الاستهلالي من خلال طريقته النوعية في استخدام الكاميرا السردية في التصوير والالتقاط ورصد المواقف والشخصيات والزمن والمكان التي تسهم في تشكيل عتبة الاستهلال المشهدي على هذا النحو.

الاستهلال الحواري:

يؤدي الحوار بوصفه آلية مركزية من آليات السرد القصصي دوراً مهماً في تحريك الحدث القصصي تحريكاً درامياً، ولا بدّ أن يأتي الحوار في عتبة الاستهلال مقتضباً ومركزاً وإشارياً على النحو الذي يناسب بنائية العتبة، لأنّ الحوار بوصفه آليّة فاعلة من آليات العمل السردي في القصة القصيرة يكون موقعه عادةً في طبقات المتن السردي بالدرجة الأولى، ويؤدي وظائف معينة في تخصيب العلاقة بين الشخصيات داخل محرق الحدث السردي.

وقد اهتمّ القاص سعدي المالح بالاستهلال الحواري في مجموعة من قصصه من أجل أن يوظّف حساسية المعطى الحواري لخدمة الفضاء الاستهلالي، ويمكن معاينة قصة ((خمسة فلوس)) التي تبدأ بداية حوارية صريحة ذات طبيعة استفهامية عامة على هذا النحو:

أيهما الرأس في البيت؟

الأب أم الأم؟

في بعض البيوت الأب، وفي معظم البيوت الأم!

وإذا كان الأب هو الرأس في هذا البعض، تكون الأم هي الرقبة، تديره مثلما تريد، ومتى ما تشاء!

هكذا كانت الحال في بيتنا. كانت والدتي هي الرأس، أو الرقبة، أو القبطان، أو قل ما شئت، كانت توفر لنا الكساء والشراب، وتطعمنا خبزنا كفاف يومنا، وتسدّ احتياجاتنا اليومية قدر المستطاع.

وفي كل صباح، كانت والدتنا العزيزة تعطي كل واحد منّا يوميته المعهودة "خمسة فلوس" أمّا مهمة الوالد الأساسية. كما كنت أفهمها، فكانت لا تتعدى الذهاب كل يوم إلى عمله. لكي يأتي في آخر الشهر بقليل من الدنانير ويضعها في يد الوالدة. كان والدنا لا يهتم بشؤون البيت كثيراً، وحتى عندما كان ينظف الخباز والبقال والعطار جيب والدتنا من آخر فلس (وللأسف كثيراً ما كان يحدث ذلك) ولا

تجد فيه ما يمكن أن يكون "يوميتنا" كنّا نلح عليه أن يقوم عنها بالمهمة، كان يقول لنا:

- خذوا من أمكم.

- ليس لديها...

- من أين لي أنا إذن...؟

وإذا صادف أن أقنعناه مرة، فبعد إلحاح طويل وإزعاج شديد، عندئذ يرمي، رغماً عنه، لكل منّا خمسة فلوس مثلما يرمي بخيل حاجة لشحاذ! (25)

إنّ بنية الاستهلال الحواري تقوم هنا على فضاء استفهامي ينهض بتشكيله الراوي الذاتي، وهو ينقل الأسئلة والأجوبة التي توجّه إلى الأب والأم من أجل نقل فضاء الحاجة إلى المصروف، إذ يكشف هذا الحوار مغزى الأسئلة التقليدية الموجّهة إلى الأب تارة وإلى الأم تارة أخرى، ويتمحور الهدف في النهاية ليلتقي في رغبة الراوي الذاتي وإخوته في الحصول على اليومية التي أعلنت عنها عتبة العنوان ((خمسة فلوس))، حيث لا تنجح إجابات الأب والأم غير المقنعة في التملّص من دفع المبلغ ((**وإذا صادف أن أقنعناه مرة، فبعد إلحاح طويل وإزعاج شديد، عندئذ يرمي، رغماً عنه، لكل منّا خمسة فلوس مثلما يرمي بخيل حاجة لشحاذ**))، وغالباً ما تنتهي العلاقة الشائكة ذات الطبيعة الحوارية المتكررة عند هذه النتيجة المقنعة لشخصية الراوي الذاتي وإخوته، وهم يطالبون دائماً بالحصول على هذه الخمسة فلوس وكأنها حق مشروع من حقوقهم التي لا يجوز التلاعب بها، مهام أفضى الحوار بينهم وبين الأب والأم.

وقدر تعلّق الأمر بهذا الفضاء الاستهلالي الحواري على هذه الصورة يكون هذا النوع من الاستهلال قد أدّى وظيفته، وأسهم في تفعيل الحادثة السردية المعلن عنها في عتبة العنوان وعتبة الاستهلال، بحيث تغري القارئ بمتابعة سير الأحداث السردية في طبقات المتن القصصي القادمة لمعرفة التحولات التي يمكن أن تحدث على وفق هذه المقدمات.

أما قصة ((بطيخ الجيران)) فإنها تقدّم استهلالاً حوارياً من نوع آخر تعمل فيه آلية المشهدية السينمائية أيضاً، حيث يتدخّل الراوي الذاتي المشارك لينقل حواره مع أخيه الأكبر بعد المباشرة بعملية التهام بطيخ الجيران، إذ يوحي الحوار بأن هذا البطيخ مسروق من الجيران حين ينبّه الراوي أخاه من مغبة تلوّث القميص بماء البطيخ المسروق ويسبب لهم الفضيحة:

مسح الأخ الأكبر البطيخة الصفراء المتمرغة في التراب بطرف قميصه، ثم أمسكها بيديه مثل كرة، ورفعها إلى أنفه مستنشقاً عبيرها برهة من الوقت:

- آه.. ما أزكى رائحتها!

وبينما نحن نرنو إليه بلهفة، مثل جروين أمام دكان قصّاب، كسرها بضربة مفاجئة من طرف كفّه جرياً على عادته، أو بالأحرى، على طريقته الخاصة، وقسّمها وفق أولوية الفائزين على ثلاثتنا، ورحنا نلتهمها بسرعة، لقمة وراء لقمة، فيسيل الماء من أفواهنا لزجاً دبقاً، لكنه طيب.

قال الأخ الأصغر مهمهماً:

- ما أطيبها!

ومطّق حلقه عدة مرات.

قلت له:

- حذار! لا تشرشر الماء على قميصك وتفضحنا.

- لا...

قالها بسرعة، وهو يهمهم ويواصل التهام البطيخ حتى دون أن ينتبه لقميصه، وما لبث أن أضاف:

- لا تَخَفْ عليّ... شُفْ قميصك، لقد تلطّخ بماء البطيخ.(26)

تتحدد العلاقات بين شخصيات القصة التي يقدمها الاستهلال من خلال الفضاء الحواري الذي يرسمه الراوي الذاتي، فتتركز طبيعة هذه العلاقات في جوهر الحكاية المتمثلة في بطيخ الجيران المسروق، والسعي إلى إخفاء أي دليل على جريمة السرقة عبر التنبيه المتبادل للحيلولة دون تلوث القمصان بماء البطيخ الذي سيعدّ دليلاً مادياً دامغاً على حصول فعل السرقة، وقد نجح الحوار في تشكيل بنية استهلالية موحية ومولّدة لهذه الفعالية.

إنّ ثيمة البطيخ وعلاقاتها بين شخصيات القصة في الفضاء الاستهلالي الحواري هي التي تشغّل خاصيته الحوارية، وهي التي تنتج الرؤية السردية التي ستعتمد عليها القصة في بناء متنها السردي كاملاً، بوصفها قصة ذات طابع شعبي تعيد من الذاكرة إنتاج صورة مكانية وزمانية زاخرة بالمعنى والدلالة والقيمة على فضاء حكائي لا يمكن نسيانه أو محوه، وتؤدي الحساسية الحوارية دورها البارز في نسج هذا الفضاء واستحضاره منذ عتبة الاستهلال.

وتحاول قصة ((حُب)) من خلال بدايته الاستهلالية الحوارية أن تعرض الفكرة الجوهرية للقصة مباشرة ومع أول جملة حوارية تباشرها عتبة الاستهلال، وهي جملة حوارية استفزازية مثيرة يمكن أن تدفع القارئ إلى بناء شبكة من الأسئلة عن مغزى هذا الاستهلال الحواري الاستفهامي، ووظيفته في إرساء صورة الحكاية/القصة في المتن السردي على النحو الذي يكشف عن القيمة الاستذكارية العميقة لجوهر الحكاية وجدواها:

- ابن الكلب! ماذا فعلت بها؟

صرخت أخيراً بأعلى صوتها، ملوحة بيديها، بعد أن طار عنها صوابها. وحتى هذه اللحظة كانت أمي تقف فوق رأسي راجية بتوسل، البوح لها بالسر، محاولة إقناعي بوعود معسولة، لاسيما التوسّط لدى والدي، وطلب الصفح منه قبل أن يطفح كيل غضبه، في حين أن والدي كان يرجف من شدّة غيظه، غير أنه يحاول قدر إمكانه ضبط نفسه وكبت تلك الرجفة الخفيفة في داخله، وهو يذرع أرضية الحجرة طولاً وعرضاً تارة. فقد كان على الأرجح يفكر في حيلة يتدبر بها الأمر معي، وعلى وشك أن يقول شيئاً، عندما انفجرت والدتي صارخة شاتمة.

فحبست شتيمتها كل مفردات قاموسه في صدره، وقف فجأة ورمى والدتي بنظرة كلها عتاب وتساؤل، ثم تسمّر في مكانه يطيل النظر فيها بعينين يتطاير منهما الغضب شرراً. ظلّ صدره يعلو ويهبط ولم تصدر منه نأمة. كانت والدتي تعرف طباعه جيداً. خافت أن يحتد غيظه أكثر ويخرج عن أطواره، أجابته أولاً بابتسامة تطلب منه فيها أن يغفر لها، بعد ذلك أنزلت يديها وخفقت بهما على جنبيها متأففة، ثم تركتهما متدليتين. وقالت دون أن تحول عنه ناظريها، ودون أن تسمح لابتسامتها العذبة، البريئة بالاختفاء:

ـ ماذا أفعل له؟ لقد... خبلني.

واندلق من فم والدي سؤال حاد، كان يشحذه طيلة فترة سكوته في صدره.

ـ وما ذنبي أنا، يا بنت الحرام؟

فانغرز نصله في صدر والدتي عميقاً، انتهرته مستفزة، كأنها تنزع السؤال بتحدّ عن صدرها:

ـ أليس هو ابنك؟ صلب الرأس مثلك.[27]

الفضاء الحواري الاستهلالي يجوهر الحكاية على نحو بدا وكأنه حكاية كاملة ملخّصة تلخيصاً وافياً داخل هذه الحدود، إذ تتجلى الشخصيات الثلاث الظاهرة في المجال السردي الحكائي لعتبة الاستهلال الحوارية (الأب/الابن "الراوي الذاتي"/الأم))، بوصفها شخصيات متضادة تتنازع الوجود السردي الميهمن في هذه العتبة، وتطرح أسئلتها على عتبة العنوان (حبّ) وقد بدا مفارقاً للحركية الحكائية السردية التي تقدمها عتبة الاستهلال الحوارية، إذ إنّ آليّة النفور والشكوى والتذمّر تعمل عملها في الشخصيات الثلاث، ويعمل الفضاء الاستفهامي الحواري في عتبة الاستهلال على تكريس هذه الحساسية بأعلى درجاتها ومستوياتها.

غير أنّ الدلالة السيميائية لعتبة العنوان ((حبّ)) التي بدت مفارقة ومخالفة لمعطيات عتبة الاستهلال الحواري، لا تظهر علامتها إلا في عتبة الاختتام التي تتكشّف فيها شخصية الراوي الذاتي عن موقف بطولي أمام الأب حين يسعى إلى الاعتراف بذنب لم يرتكبه، تعبيراً عن رجولته وفروسيته ونبله، كي يقتنع الأب بولادة

أخرى لابنه يمكنه أن يفخر بها وكذلك الأم، في سياق بنائي تتلاحم فيه عتبة الاستهلال مع عتبة الاختتام الحواريّة أيضاً:

تكالب الجميع كالزنابير، حولها هذه المرّة، ونظر والدي دهشاً، مستغرباً متسائلاً.

تقدّم منها والدها بعصبية:

ـ ولماذا سكتَّ للآن يا لقيطة؟

وصرخت أنا:

ـ لا تصدقوها... أنا السبب لقد أعطيت البقرة سماً يعطى للكلاب.

ضحك الجميع وعلا بينهم ضجيج، ابتسم والدي بزهو وانتشاء، وهو يهزّ رأسه،

ثم فكّ وثاقي.

وعندما وقفت على قدمي، ضرب بكفّه الغليظة على كتفي:

ـ لقد أصبحت رجلاً وأنا لا أدري!

وصاحت أمي بفرح من بين جمهرة الناس:

ـ إنّ هذا الشبل من ذاك الأسد.

وتمنيت لو أعلق من جديد على العمود ولا يتصبب هذا العرق البارد من جسدي. (28)

إذ تتجلى عتبة الخاتمة الحوارية تجلياً مناقضاً لعتبة الاستهلال الحوارية على النحو الذي يجيب عن أسئلة العنوان ((حبّ))، ويغذيّه بالمعنى المؤجّل حتى خاتمة الحكاية، وبهذا فإن عتبة الاستهلال تتعامد مع عتبة الاختتام وتعادلها سيميائياً، ولا تتحقق دلالة عتبة العنوان المؤجّلة إلا من خلال عتبة الاختتام في مفارقتها لفضاء عتبة الاستهلال من جهة، واستجابتها لعتبة العنوان من جهة أخرى، بحيث تتكامل بنيات العتبات القصصية على هذه الصورة.

بهذا يمكن القول إن القاص سعدي المالح في مجموعته القصصية الأولى الموسومة بـ ((حكايات من عينكاوا))، يستثمر عتبة الاستهلال بأنواعها المختلفة ليبني رؤية واعية تجعل من عرض الحكاية في المتن السردي أسلوباً قصصياً مهماً، لا يكتفي برواية مقدمة الحكاية فحسب بل يتجاوز ذلك إلى ممارسة نوع من اللعب السردي الحكائي داخل حدود عتبة الاستهلال، سعياً وراء استغلال طاقات العتبة البنائية الفنية لصالح جوهر حكاياته.

وفي مجموعته القصصية الثانية الموسومة بـ ((مدن وحكايات)) يذهب إلى فاعلية استثمار أعلى وأكثر قيمة لمكونات عتبة الاستهلال، التي وإن لم تبتعد كثيراً في آلية الاستثمار والحراك السردي الدينامي عن مجموعته السابقة إلا أن العمل هنا أعمق في البعد التشكيلي، فالمهارة في استغلال كامل معطيات السرد في عتبة

الاستهلال بأنواعها المختلفة كانت في ((مدن وحقائب)) أكثر خصباً وجدوى من سابقتها، وذلك بحكم الفضاء المختلف والمغاير لكلّ منهما.

هوامش الفصل الثاني

(1) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1999 : 419.

(2) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي أصيبعة، تحقيق د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الدينية الإسلامية، لجنة إحياء التراث، مصر، 1383 هـ :168.
(3) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن الميداني، الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2007 : 110.
(4) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2009 : 14
(5) د. جميل حمداوي، موقع ندوة، شبكة الإنترنت
(6) مفتاح النص... كلمة، خليل صويلح، جريدة الأخبار، بيروت، 2009
(7) وديع العبيدي، الاستهلال السردي في قصة التسعينات، موقع الحوار المتمدن، العدد 2669، 2009.
(8) التجربة والعلامة القصصية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2009 :
(9) حكايات من عينكاوا، سعدي المالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000، وقد طبعت طبعة ثانية عام 2005 صدرت عن جمعية الثقافة الكلدانية، عينكاوا.
(10) مدن وحقائب، سعدي المالح، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2009.
(11) حكايات من عينكاوا: 5.
(12) م. ن: 13.
(13) م. ن: 21.
(14) مدن وحقائب: 83.
(15) م. ن: 91.
(16) حكايات من عينكاوا: 25.
(17) مدن وحقائب: 5 - 6.
(18) م. ن: 43.
(19) م. ن: 57.
(20) م. ن: 69.
(21) حكايات من عينكاوا: 29.
(22) م. ن: 39.
(23) مدن وحقائب: 29 - 30.
(24) م. ن: 73.
(25) حكايات من عينكاوا: 47.
(26) م. ن: 50.
(27) م. ن: 57.
(28) م. ن: 67 - 68.

الفصل الثالث
بلاغة الخاتمة القصصية

ـ مدخل
ـ الخاتمة الدرامية
ـ الخاتمة السينمائية
ـ الخاتمة المشهدية
ـ الخاتمة الإخبارية
ـ الخاتمة التلخيصية

الفصل الثالث
بلاغة الخاتمة القصصية

ـ مدخل:

تمثّل نهايات النصوص الأدبية عموماً والسردية خصوصاً خواتيم تؤثّر كثيراً في التشكيل النهائي والحاسم للنصوص، لأنه من دون نهايات ناجحة ـ على أيّ نحو من الأنحاء ـ لا يمكن أن تقوى النصوص على إقناع القارئ بعد القراءة الأولى بجدوى قراءة النص مجدداً وأهمية البحث في ممكناته البنائية، مثلها مثل الفواتح النصيّة (الاستهلالات) التي لا تقلّ أهمية عنها، إذ ((تتمتع الفواتح والخواتم النصيّة بموقع استراتيجي حدودي، فهي تمثّل مرحلة العبور، سواء أتعلّق الأمر بالمبدع أم بالقارئ، وبما أنّ موقعها التخومي يؤطر النص، فإنها تبثّ إشعاعاتها داخله لتضيء بعض المعاني اللائذة))[1]، وتسهم في تحقيق أعلى تماسك تشكيلي وتركيبي وسيميائي ممكن للنص عموماً.

لم تحظ عتبة الخاتمة بالاهتمام النقدي الواسع من لدن المدوّنة النقدية العربية القديمة، إذ اكتفى أعلام الدرس النقدي العربي القديم بوقفات إجرائية انطباعية على بعض خواتيم النص الأدبي من حيث الإجادة وعدمها، استناداً إلى معطيات الذائقة من دون الاجتهاد في وضع تسويغات نقدية ملائمة لهذا الرأي أو ذلك في إطار حكم القيمة، ومن دون النظر إلى الخاتمة الأدبية بوصفها عتبة مركزية من عتبات الدرس النقدي[2]، لها تأثير قد يكون حاسماً في مصير النص الأدبي من حيث طاقة تداوله وقوة حضوره.

وتعدّ النهاية (الخاتمة) على هذا الأساس ((الركن الأهم في تشكيل بنية النص الإبداعي ولها وهجها ودورها في تحديد مسار العمل واتجاهاته، ومع أنّ دراسة النهايات في الأعمال الإبداعية قد استحضرت في دراسات تطبيقية قليلة إلا أن الجانب التنظيري قد أهمل تماماً في فضاءات النقد العربي))[3]، على النحو الذي تحتاج فيه الدراسات النقدية الحديثة إلى تكثيف العمل على هذه العتبة المهمة صحبة العتبات الأخرى، من أجل توفير فرص قراءة جديدة تسهم في تنوير العمل الأدبي وتثمير مكنوناته النصيّة.

فمثلما تلعب الفاتحة دوراً استراتيجياً حاسماً في التكوين النصّي لكونها منطقة انفتاح على النص الغائب، كما أنها تحقق الكون التخييلي، فإن الخاتمة تقوم بدور معاكس إذ تعمل في أحايين كثيرة على غلق الفضاء التخييلي[4]، وإنهاء سلسلة العمليات النصية على مستوى الكتابة والتسجيل لا على مستوى القراءة والتأويل.

إنّ قضية التشكيل النصّي في الخاتمة لها علاقة وثيقة بحساسية القراءة وستراتيجيتها وفلسفتها، وذلك ((لأن النص إذا أراد الحفاظ على متعة القراءة فإن الحلّ

يعلّق ويؤخّر إلى أبعد حدّ ممكن))[5]، بحيث يبقى القارئ على علاقة مستمرة مع حيوات النص في تحولاتها وتموّجاتها وصولاً إلى لحظة الاختتام التي تكتمل فيها متعة القراءة.

وبهذا يكون التلاحم النصّي العتباتي بين عتبة الاستهلال وعتبة الاختتام وسيلة من وسائل بلوغ أرفع مرحلة ممكنة من مراحل التشكيل النموذجي للنص، إذ ((لا تقلّ أهمية عتبة الإقفال ((الاختتام)) عن أهمية عتبة الاستهلال لما تحققه من تركيز جمالي ودلالي عالٍ يؤثّر في جوهر فعالية التلقي ومصيرها، ومهما كانت عتبة الاستهلال عصيّة دائماً على الكثير من الكتّاب فإنها تبقى دون صعوبة عتبة الاختتام (الإقفال)، التي تسهم كثيراً في تحديد مصير القصة، لأن الرغبة للقراءة في ثقافتها المعروفة هي بانتظار نهاية تستقرّ عندها أحداث القصة ومصائر الشخصيات، على النحو الذي تلقي فيه على كاهل القصاصين تبعات ليست هيّنة في رسم فضاء النهاية على أفضل صورة ممكنة.))[6]، تجعل من النص عمارة قصصية ذات تشكيل متجانس ومؤثّر وحيوي وقائم على التماثل والتفاهم النصي بين مكونات النص وعتباته جميعاً.

فمثلما هناك فضاء من زمن ومكان ورؤية في عالم القصة، ومثلما هناك شخصيات وسرد ووصف وحوار، فهناك أيضا بحسب رولان بارت ((تقنين لبدايات القصص ونهاياتها))[7] تعمل بقوّة ضمن شبكة العتبات الأخرى على الإسهام في تشييد العمارة القصصية، وتحقيق تماسكها النصّي البنائي الذي يفضي إلى كون قصصي ملائم قادر على الحجاج والإقناع، ويوفّر في الوقت نفسه لذّة تلقي فني وجمالي عالي المستوى.

الخاتمة الدرامية:

تحفل الخاتمة الدرامية بنوع من التداخل الأجناسي بين السرد والدراما، إذ يتوجّه السرد نحو الدراما بأساليب مختلفة ليأخذ منها آليات معينة تناسب وضعه وحكايته ورؤيته الفنية والجمالية، من أجل تطوير البنية السردية في القصة وفتح أفقها التشكيلي والتدليلي على مسارات تعبيرية جديدة مخصِّبة ومطوِّرة، لكنّ قدر هذا التداخل والأخذ يجب أن يكون محسوباً على النحو الذي لا يؤثّر على سلامة الجنس الأصل.

فالقصة التي تستعير بعض آليات الدراما من أجل مسرحة الحدث أو المكان أو الزمن أو الشخصيات، يجب أن تعي حدود الأخذ وطبيعته ومقداره وحساسيته ودرجته بحيث لا تطغى على فضاء السرد وتتفوّق عليه، وإلا ستتحول الحادثة القصصية في القصة إلى حادثة مسرحية وتفقد شرط وجودها الأجناسي في الأصل، ويتحوّل النص إلى عمل مشوّه ومرتبك وهجين هجنة سلبية غير منتجة.

ففي قصة ((الليلة سيختبر حبنا)) يستخدم القاص تحسين كرمياني وسيلة كتابية درامية مباشرة ومعلنة في بناء قصته، مُنهياً إياها باستخدام أربع آليات شهدت استعمالاً مكثفاً في كل أجزاء القصة من البداية حتى الخاتمة.

يبدأ مشهد الخاتمة بالتشكّل منذ آخر آلية موسومة بـ ((حوار)) وينتهي بآخر آلية موسومة بـ ((مشهد))، مروراً بآلية ((لقطة)) و ((صوت))، وتكشف الآلية الدرامية الأولى ((حوار)) عن قدر من الصراع السرد ـ درامي المعبّر عن نهايات الحكاية:

حوار:

ـ وداعاً لغرفة حبّنا..!!

ـ سأبكيها طويلاً هناك، سأكتب عنها قصيدة..!!

ـ أقسم أنني سأفرش غرفتنا الجديدة بكل ما تشتهي من عواطفي..!!

ـ هيّا..الوقت يمضي يا حبيبتي..!!

ـ آه.. شيء ما يشدّني..!!

ـ أرجوك لا تتردد، كل شيء انتهى..!!

ـ لا..لا..لا تتصوري يا حبيبتي أنا أتراجع عن قراري، لكن الحب الذي سكبناه في الغرفة، سيورق وراءنا، ربما يقررون هدمها انتقاماً لهروبنا..!!

ـ أرجوك.. الفجر بدأ يقترب..!!

ـ هيّا..!!

***

الطابع الدرامي للحوار يبدو على قدر كبير من البساطة التعبيرية ذات الشحنة المسرحية المحدودة، إذ هو يميل إلى الفضاء السردي أكثر من الفضاء الدرامي، ويسعى إلى بناء عتبة اختتام قصصي ينهض على نوع من السجال العاطفي المكاني، الذي يحيل على حساسية إيروتيكية تناسب حال الخروج من الحكاية التي تشتغل عليها آلية الحوار هنا، ويبدو أن شخصية الراوي الذاتي هي المهيمنة على الآخر (المحاوَر) وكأنه يحدّث نفسه أحياناً، بفضل السياق الحواري التعبيري الذي ينشدّ نحو الراوي أكثر من انشداده نحو الآخر، على النحو الذي تبدو فيه ملامح الانسحاب من مركز الحادثة السردية في القصة مركّزة على منطقة شخصية الراوي وهو يلعب بمقدرات الحوار كما يشاء.

وينسجم الوضع الكتابي بطابعه التشكيلي البصري في نهاية الحوار مع الأفق العام لبلاغة عتبة الخاتمة، وهو يسير باتجاه تضييق مساحة الكتابة شكلياً ودلالياً :

((ـ أرجوك.. الفجر بدأ يقترب..!!

ـ هيّا..!!))

إمعاناً في التوجّه نحو فضاء الاختتام والإقفال داخل هذه الآلية المستعارة من فن المسرحية بالرغم من أنّ لها حضوراً ما أساساً في السرد أيضاً.

بعد انتهاء آليّة (حوار) تأتي آلية (لقطة) في تواصل اختتامي يؤسس لمشهد الاختتام القصصي، والـ (لقطة) هنا تنهض على فعالية الوصف السردي الإنشائي في توجيه كاميرا تلاحق الشخصيتين وترصدهما عن كثب، وتعمل آلية (لقطة) وكأنها تواصلاً واستجابة مع الآلية السابقة (حوار) في الإشراف على لحظات الاختتام القصصي:

لقطة:

(يمشيان، يداً بيد، النجوم تنثر عليهما باقات من الورود، طيور (الوطواط) تحفّ من حولهما، غابات من البعوض تصنع مظلات داكنة على رأسيهما، القمر يمشي بكامل نوره معهما، يتوقفان لحظة، يردد الليل صوت قبلة ناعمة، ربما هي قبلة الخوف، ربما هي قبلة ضخّ المعنويات والعزيمة، تبدأ الأقدام بضرب الأرض، مع كل خطوة تسكت مجموعة ضفادع عن النقيق، قرب المعبر الغارق بين أحراش متشابكة، يقفان، يبحث الفتى عن المسلك الصحيح، الفتاة تلتصق به، هنا تنطلق رشقات رصاص قادمة من الشارع البعيد..!!

***

كاميرا الراوي كلي العلم تسلّط عدساتها على الشخصيتين **((يمشيان، يداً بيد،))** ومن زوايا تصوير متعددة، ويسعى المصوّر الراوي نحو التركيز في اللقطة عليهما من دون إغفال المحيط الطبيعي الذي يمنح اللقطة معنى ما ((**النجوم تنثر عليهما باقات من الورود، طيور (الوطواط) تحفّ من حولهما، غابات من البعوض تصنع مظلات داكنة على رأسيهما، القمر يمشي بكامل نوره معهما، يتوقفان لحظة، يردد الليل صوت قبلة ناعمة،**))، فمفردات الطبيعة تحضر في اللقطة بوصفها محيط صوري يحرس الشخصيتين، ويديم حراكهما العاطفي من خلال اتحادها بهما من الجهات المتاحة كلّها.

وعلى الرغم من أنّ أسلوبية التعبير المشكّلة لآلية اللقطة بوصفها إحدى آليات الاختتام القصصي في هذه القصة جاءت بسيطة ذات بعد عاطفي رومانسي، إلا أنّ انتهاءها بـ ((**تنطلق رشقات رصاص قادمة من الشارع البعيد..!!**))، يجعل من صورة الالتصاق بين الشخصيتين في أعلى مستوى ممكن، ويهيئ هذه الآلية للانتقال إلى الآلية اللاحقة ((صوت)) التي تفصل بين الشخصيتين وتقترح فاصلاً جديداً لإمكانية الاختتام القصصي:

صوت:

(آآآه، أغثني، لا تدعني فريسة لوحوش الدنيا، خذني معك، ما هذا، ألم غير طبيعي يمزقني، ما هذا، ظلام مخيف، لماذا بدأوا بسحلي، أرجووووك لا تدعهم

يمزقوني، أرجووووك أبعدهم عنّي، لم يزحف العالم نحوي، آآآآه.. يا لخيبتي، العالم كله يركض نحونا، يا حبيبي، تعاااااااااال..!!)

***

آلية الـ (صوت) الجديدة تنقل لحظة الاختتام القصصي إلى مستوى جديد من الفعالية الدرامية التي تبتعد عن أجواء الآليتين السابقتين، وتنفتح على فضاء آخر مشحون ومتوتر ومفعم بالخوف، إذ تتغير لغة التعبير وسياق التشكيل وحساسية الفضاء الصوري، حين تنفصل الشخصيتان عن بعضهما ويتحول الخطاب من خطاب رومانسي متوافق إلى خطاب درامي يبحث عن خلاص وإنقاذ من محنة وكابوس مدمّر.

تنتهي حالة الخاتمة القصصية بـ (مشهد) يرويه ويصوره الراوي كلي العلم، وقد توقفت فيه كل مفردات آليات التشكيل السابقة على هذا النحو:

مشهد:

(نور الصباح يهيمن على العالم، فتى وفتاة يسجيان على عشب أخضر يغرقان في بركة دم مشتركة، كلاب واقفة تنظر بريبة، طيور مائية تحطّ وتفرّ، عصافير مذعورة، مجاميع من الناس من كلّ جهة تبدأ بالركض نحو المكان، المركبات العسكرية تبدأ بعملية انسحاب غير منظّم..!!) [8] .

الطبيعة تتدخل لتعلن عن نهاية ليل وبداية نهار **((نور الصباح يهيمن على العالم))**، وفي البداية الجديدة تتوقف كل الأشياء، شخصيتا الفتى والفتاة والطبيعة والآخرون، ويسدل الستار تماماً على لحظة إقفال قصصية كئيبة تعلن فنياً وموضوعياً اختتام القصة، ولاسيما في الجملة الأخيرة **((المركبات العسكرية تبدأ بعملية انسحاب غير منظّم..!!))** إذ إنّ صورة هذا الانسحاب غير المنظّم يعود على انسحاب الحكاية من حفلة القصّ، على النحو الذي يؤسس للحظة اختتام قصصية درامية نموذجية استناداً إلى عتبة العنونة ((الليلة سيختبر حبنا))، وهي تحصر الزمن في (الليلة)، والثيمة السردية الفعلية المؤلفة لجوهر الحبكة (سيختبر)، والموضوع السردي الذي نهضت عليه فعاليات القص (حبنا) وهو يعود على أنا الراوي الدرامي، في صياغة تكثيفية عالية المستوى وبالغة التركيز من أجل الوصول إلى بلاغة الاختتام القصصي، على النحو الذي يتلاءم سياقياً مع عتبة العنوان والعتبات القصصية الأخرى.

الخاتمة السينمائية:

هي الخاتمة القصصية التي تعتمد على آليات الفعل السينمائي في العرض والمونتاج والاعتماد على فعالية الصورة في التأثير، إذ ينهج القاص نهجاً إخراجياً في قيادة العمليات السردية في القصة حتى تنتهي نهاية قريبة من نهاية الفيلم السينمائي،

من حيث الوحدات المكوّنة وطرائق التعبير والعرض فيها، وهي خاتمة شديدة التركيز على فعل الصورة ومكوّناتها وأجزائها وحيثياتها السردية ذات الطبيعة البصرية.

في قصته الموسومة بـ ((الأوراق لا تأتي في خريف الرغبات)) ذات العنونة التفصيلية المؤلّفة من شبكة دوال تفاعل بين الحضور والغياب، يعمد القاص تحسين كرمياني إلى بناء خاتمة سينمائية تستجيب لطبيعة الرؤية السردية التي اشتغل عليها متن القصة وعنوانها، بدت وكأنها خاتمة تعمل وحدها منفصلة عن سياق القصة، لكنها في طبقة سيميائية معينة من طبقاتها تعود أكثر من مرة إلى حاضنة المتن القصصي، من أجل أن تحقق التواصل الشكلي المطلوب مع الفضاء القصصي العام في القصة.

يبدأ الراوي بتسليط الكاميرا على لقطة قصصية مركزية توحي وكأنها يمكن أن تحدث في أيّة لحظة من لحظات القصة، وبالرغم من أن الكاميرا القصصية تصور الشخصية بوصفها مادة اللقطة الأساسية إلا أنها ترصد المحيط المكاني والزمني خارج الشخصية وداخلها، وترسم صورة الشخصية وأزمتها على نحو دقيق وواضح:

ضباب، بياض، وجدت نفسها على سرير كئيب، غشاوة وهذيان (أوراق، أوراق) تهذي، أوراق كانت تشعرها وتلهمها بأنوثتها وإنسانيتها، أوراق كانت تذكي فيها في ما مضى نيران فرح مستديم، (أوراق، أوراق)، كلما تصرخ تهرع ممرّضة ودودة، تهزّ رأسها، تحقنها بمصل مهدّئ، تتركها جثة تخمد على مهل!!..

يتمّ التركيز التصويري هنا على منطقة الشخصية وهي تعيش في أوج محنتها المرضية، يحيط بها فضاء ظاهر السلبية (ضباب/بياض/سرير كئيب/غشاوة/هذيان) يجعلها تتمركز حول ذاتها ومعاناتها، وتبرز علامة (أوراق، أوراق) بوصفها علامة سردية حكاية تضغط على حالة الشخصية لتحشرها في خانق فعلي ضيّق.

هذه اللقطة تتمحور حول رؤيتها السردية حتى تبدو وكأنها قصة قصيرة جداً تتكامل عناصرها داخل فضاء مشترك واحد، تبدأ بتصوير المحيط الديكوري (ضباب، بياض)، ثم تستعرض وتعرض صورة الشخصية ووضعها وحالتها، وتقدّم علامة (الأوراق) التي تتكرر ست مرات من أجل تأكيد قوة حضورها لصياغة شكل الحادثة القصصية ((**أوراق، أوراق)** تهذي، **أوراق** كانت تشعرها وتلهمها بأنوثتها وإنسانيتها، **أوراق** كانت تذكي فيها في ما مضى نيران فرح مستديم، **(أوراق، أوراق)**،))، بحيث تصل الشخصية المريضة إلى ذروة انفعالها على النحو الذي يستدعي تدخّل الممرضة فتتوقف الكاميرا عند تصوير الشخصية (جثة تخمد على مهل!!..)، وتعلن الكاميرا نهاية اللقطة الأولى.

تنتقل الكاميرا في اللقطة الثانية باتجاه آخر لترصد نظرة الشخصية نحو صورة معلّقة أمامها في الجدار، وضعت على هذا النحو وكأنها تمثّل تحدياً بصرياً لها:

تحدّق في ذهول!!..

صورة شخص يبتسم معلّقة أمامها منتصف الجدار!!..

وجه صبوح، عينان ناطقتان، وثغر منفرج يمطر بلا انقطاع وابل أوراق!!..
رغبات تستفيق، نيران تخمد، أغنيات تنبعث، قلب عاجز، أوراق من غير توقف
تهطل!!..

تركز الكاميرا عدستها على مركز الصورة لتصوّر تفاصيلها ومكوناتها داخلياً وخارجياً، الصورة ملغومة بالتفاصيل، منها التفاصيل (الشكلية الخارجية) التي يمكن للكاميرا أن تصورها بسهولة (يبتسم/وجه صبوح/عينان ناطقتان/ثغر منفرج)، ومنها التفاصيل الداخلية التي تنقلها الكاميرا السردية التي تتجاوز حدود عمل الكاميرا الخارجية (رغبات تستفيق، نيران تخمد، أغنيات تنبعث، قلب عاجز)، ثم تنحرف الكاميرا قليلاً لتصور ما يحيط بالشخصية في تفاصيلها الداخلية والخارجية (أوراق من غير توقف تهطل!!..)، لتكون هذه اللقطة ذات بعدين تسعى إلى تصوير الحالة بمجملها من الخارج ومن الداخل.

اللقطة الثالثة تنفتح على شخصية (الممرضة) التي تعمل بوصفها شخصية موازية لشخصية المريضة في منطقة الخاتمة القصصية، لذا فإن الكاميرا تصور الممرضة في حالة كلام، وتصور المريضة في حالة صمت وتأمل وتوقّع، وتصوّر ما بينهما (الأوراق) التي تمثّل الملاذ الحلمي الوحيد للمريضة وهي تتطلّع إلى الأفق:

- ما الذي يشدّك إليه؟؟.. (قالت الممرضة)
ظلّت تنحت بصرها وهي تطاردُ رفوف أوراق تطير وتهطل عليها.
- كان مغرماً بقاتله!!.. (أردفت الممرضة)
ضوء ينهمر، نداء يستفيق، طفولة تسترد براءتها، أوراق تندلق، عمر صار قطاراً لا يتوقف!!..
- روى مشاعرها بدمه!!.. (صاحت الممرضة)
(أوراق، أوراق)، عويل وصهيل، ريح تباغت، وعصافير تضجّ، زرعت الممرضة إبرة المغذّي في ذراعها!!..
- عشرون عاماً ظلّ يكتب لها!!..
(صاحت الممرضة قبل أن تصفق الباب في غضب)!!..
آخر ما نطقت به وهي تنحت بصرها في الصورة الماثلة أمامها على جدار الردهة:
- هو..هو..هو..هو..و..و..و..ووووووه..!!
(ما تقوله النسوة في تجمعاتهنّ).

الكاميرا السردية تقدّم الممرضة بوصفها جملاً سردية لها قياس إيقاعي تضبطه الكاميرا من خلال قوة الجملة (قالت الممرضة/أردفت الممرضة/صاحت الممرضة)، وتحاول هذه الجمل السردية المصوّرة استعادة جوهر الحكاية في القصة لمتابعة

معالجة المريضة التي مازالت تنتظر أهن تأتيها الأوراق بالخبر الحلم، لكنّ هذه الأوراق جاءت في هذه اللقطة محمّلة بـ (عويل وصهيل، ريح تباغت، وعصافير تضجّ،)، على النحو الذي لا يمكن معه التضامن مع المريضة لتسهيل إمكانية حصول الحلم المتوقع، ويبدو أنّ الصورة المعلّقة على الجدار حيث تركّز الكاميرا عليها كثيراً نافذة للحلم المقتول، إذ إنّ الإشارة الصوتية ذات الإيقاع المتكرر والمنتظم في البداية (هو.. هو..هو.. هو..و..و.. و.. وووووووه..!!)، ينتهي إلى صوت مدّ طويل مضموم تلتقطه الكاميرا حتى نهاياته، وهو ينقل مقولة خارجية جمعية ذات تأثير بالغ القوّة (ما تقوله النسوة في تجمعاتهنّ)، يجعل من اللقطة ذات أطراف متعددة.

اللقطة الأخيرة هي التي تبوح بأسرار الحكاية التي لم تظهر من بداية القصة مروراً بمتنها حتى خاتمتها، إذ تنهج الكاميرا نهجاً متعدداً في تصوير طبقات اللقطة ومستوياتها حيث تؤول القصة إلى خاتمة خاتمتها، كي تضع نقاط السرد القصصي على حروفها السردية، وتُخرج المغمور على السطح والخافي إلى العلن والمسكوت عنه إلى التصريح، على النحو الذي تتحول فيه الخاتمة القصصية إلى منطقة حسم وفصل سردي:

لحظة ماتت انتشلوها من بين ركام أوراق كانت تندلق من عينيه.

لحظة شيعوها كانت أوراق مثل الطائرات تطير خلف الموكب.

لحظة واروها الثرى، أمطرت الغيوم أوراقاً غطّت قبرها، أوراقاً كانت تنطلق من عيني طبيب وسيم خجول، كان طبيبها الخاص، عشرون عاماً ظلّ يكتب لها رسائل إعجاب ورغبة في أن يكون لها وتكون له، قبل أن يقتله اليأس!!.. (9)

تبدأ اللقطة الأخيرة بتوجيه الكاميرا نحو الشخصية في لحظة موتها وانتشالها من بين ركام الأوراق (لحظة ماتت انتشلوها من بين ركام أوراق كانت تندلق من عينيه.)، تعبيراً عن طبيعة العلاقة المصيرية بين الشخصية وعلامة الأوراق بوصفها نافذتها على الحياة والعالم، وهي آخر ما اتصلت به قبل أن تودع الحياة وتنتقل إلى الموت، ثم تتابع الكاميرا عملها في تصوير المراحل الأخرى من حفل التشييع (لحظة شيعوها كانت أوراق مثل الطائرات تطير خلف الموكب.)، حيث تظهر الأوراق على نحو أشدّ حضوراً وفعالية في التأكيد على حساسية العلاقة ومصيريتها واندماجها بالشخصية.

ثم تتقدّم علامة الأوراق لتتحول إلى فضاء يغمر الشخصية بشكله ودلالاته (لحظة واروها الثرى، أمطرت الغيوم أوراقاً غطّت قبرها)، إذ تستجيب الطبيعة أيضاً للعلاقة السيميائية بين الشخصية والأوراق فتسخّر إمكاناتها لتفعيل هذه العلاقة وتطويرها، وتبلغ هذه الاستجابة أعلى درجات خصبها وثرائها في تحوّل الماء إلى أوراق، وفي حراسة الشخصية تحت الأرض (غطّت قبرها)، حيث تسهم في فصلها

عن الوجود والإبقاء عليها داخل فضاء العلامة، على النحو الذي يجعل العلاقة ما بعدية بينهما.

غير أنّ هذه اللقطة تحمل معها حلول للكثير من الإشكالات الحكاية السردية التي ظلّت غامضة على طول السرد الإنشائي الذي حفلت به القصة، فتظهر مثلاً شخصية الطبيب التي تجيب على سؤال مهم في تفسير علاقة الشخصية بالأوراق (عشرون عاماً ظلّ يكتب لها رسائل إعجاب ورغبة في أن يكون لها وتكون له)، إذ تتضح طبيعة العلاقة بين الشخصية الأنثوية والأوراق، ومن ثمّ تظهر الشخصية الوسيطة (الطبيب) التي تعطي لهذه الأوراق معناها السردي الذي ينتهي إلى (قبل أن يقتله اليأس!!..)، حيث تتسلّط الكاميرا هنا على الطبيب وهو ينسحب من دائرة السرد تقابله شخصية الأنثى وهي تلوذ بدائرة الموت.

الخاتمة المشهدية:

تعمل الخاتمة المشهدية في القصة القصيرة على توظيف آليّات مستعارة من المسرح ومن السينما في آن، إذ على الرغم من أن المشهد أساساً هو آليّة درامية عرفها المسرح منذ زمن قديم، إلا أن السينما تمكّنت من استثمار هذه الآلية على نحو جديد وجعلت منها مشهداً سينمائياً يختلف في طبيعته وإجراءاته عن المشهد الدرامي، وقد أفادت الأشكال السردية ولاسيما القصة والرواية من منجزات الدراما والسينما في مجال تشكيل المشهد، ونحن هنا نتناوله في إطار عتبة خاصة من عتبات القصة هي عتبة الخاتمة، حيث نفترض أن (الخاتمة المشهدية) على هذا النحو تحتاج إلى فعالية نوعية في التشكيل.

تنتخب قراءتنا قصة (أنا كاتب تلك القصة) لتحليل هذا النوع من أنواع الخاتمة القصصية، إذ اختتمت القصة هنا بخاتمة مشهدية أفادت من تقانات المشهد السينمائي والدرامي على حدّ سواء، وحيث تألفت القصة من عشر أوراق تأتي (الورقة العاشرة) لتكون الخاتمة المشهدية للقصة:

الورقة العاشرة:

قال لي طبيبي:

ـ بدأت تحلم.

ـ ليتني أجده.

ـ حين تكون الرغبة صادقة تأتي الحلول بلا تعقيد!!..

ـ لا أحد يفهمني إلا هو.

ـ أخيراً وجدت ذاتك!!..

الورقة العاشرة هنا تعني المشهد الأخير من سلسلة مشاهد سرد ـ سينمائية تؤلف عالم القصة، وهي الورقة المشهدية التي تختتم بها القصة رؤيتها السينمائية للحادثة القصصية، وتحمل في لقطتها الأولى حواراً بين الراوي الذاتي والطبيب الخاص به،

وهو حوار شبه مقطوع إذ بدا الراوي وكأنه منصرف إلى ذاته وحلمه أكثر من الحرص على إنجاز إجابات مثالية لجمل الخطاب التي يوجهها الطبيب له، في حين يتوجّه خطاب الطبيب نحو صياغة جمل منطقية تستهدف الردّ على أمنيات الراوي وأحلامه، إذ يصل في خاتمة اللقطة إلى نتيجة بدت وكأنها شكل من أشكال العلاج لحالة الراوي المرضية (ـ أخيراً وجدت ذاتك!!..)، في تقويم منطقي طبي يسعى فيه الطبيب إلى إقناع مريضه الراوي بقرب حلّ مشكلته.

الجزء الحواري الأول من المشهد في جدله التشكيلي بين الواقع والحلم هيّأ الفضاء المشهدي العام للخاتمة القصصية في القصة للانتقال إلى للجزأين الآخرين، وهما جزءان يرتبط تشكيلهما المشهدي بنوع الورقة التي تؤلّف لمفهموم سيميائي معين، إذ تأتي الورقة الأولى التي تخضع لمعالجة معينة كي يمكن قراءتها وملاحظة طريقة استكمالها للمشهد الأخير حيث تشهد القصة تفاصيل خاتمتها، تنفتح الورقة بعد الجزء الحواري من المشهد على عنونة تحوّلية هي (ورقة ممزقة تم ترتيبها)، ويتم رسمها سردياً على يد الراوي الذاتي الذي ينطلق من حواره مع الطبيب في الجزء الأول من المشهد إلى محاولة وصف المرافق الحلمي له، وتصوير طبيعة العلاقة بينهما ونتائج هذه العلاقة:

في كلّ مرة أخرج من عيادة طبيبي، كان ينتظرني ويرافقني، صار يسكن خيالي، حاولت أن أسحبه لواقعيتي، وظلّ هاجساً يشغلني وحلماً أمضيت أبحث عن تفسيره.

إذ يتحرك هذا الجزء من المشهد الختامي للقصة في ظلّ سياق فعلي سردي متنوع وضاغط تشتبك فيه الأفعال (أخرج/ كان/ ينتظرني/ يرافقني/صار/ يسكن/ حاولت/أسحبه / ظلّ/ يشغلني/ أمضيت / أبحث)، يفسّر حالة من حالات الصراع التي تعيشها الشخصية الراوية بين منطقة الحلم/الخيال ومنطقة الواقع، على النحو الذي يؤسس لإشكالية سردية اشتغلت القصة عليها من بداية عنوانها (أنا كاتب تلك القصة)، وحتى اختتامها المشهدي الذي ينتهي إلى البحث تعبيراً عن قلق الذات الساردة في إمكانية وضع خاتمة واضحة ومحددة للقصة.

أما الورقة الثانية التي تؤلف الجزء الثالث والأخير من مشهد الخاتمة القصصية فهي ورقة أعقد بكثير من سابقتها (ورقة مغموسة بدم المنتحر تمت قراءة كلماتها بمجهر دقيق جداً)، ولم يُتمكَّن من فكّ رموزها إلا باستخدام آليّات كشف مجهرية كنايةً عن تداخلها واشتباكها وانعدام وضوحها، بحيث احتاجت إلى وسائل مساعدة خارجية لتحليل كلماتها ومن ثم معرفة معانيها وما تحتويه من مقولات وأخبار وأسرار سردية:

يوم أسود عاد لشاشة ذهني ، وبدأت من جديد أقبع داخل زنزانة الحياة ، نزيف

الحزن واشتداد ضربات القلب وجفاء النوم وفقدان الشهية والرغبة في الموت، ما
بين لحظة ولحظة،أفقدتني توازني والاتصال بكل شيء من حولي، ويأخذني موجاً
بلا رحمة. (10)

بدت الورقة وكأنها مقطع سيرذاتي أو مذكراتي يروي فيه الراوي الذاتي الزمن الذي عاشه في سجن كبير هو (الحياة)، وينطوي هذا المقطع السيرذاتي أو المذكراتي على تفصيل شبه كامل للحالة النفسية والموضوعية التي يعيش تحت ضغطها، ويصف فيها فضاء المعاناة غير الاعتيادية التي يعانيها، وصولاً إلى حالة من حالات التيه والضياع والموت البطيء عبر نهاية لا شكل محدداً لنهايتها (ويأخذني موجاً بلا رحمة)، حيث تكتمل الخاتمة المشهدية على هذا النحو وهي تتكشّف عن صورة سردية تنفتح على المجهول، ليأتي الاعتراف العنواني (أنا كاتب تلك القصة) مفهوماً في سياق توكيد الحضور السردي الأنوي للراوي الذاتي من بداية القصة (عنوانها)، ثم متنها السردي، حتى خاتمتها المشهدية.

الخاتمة الإخبارية:

هي الخاتمة التي تتألف من مجموعة فقرات تنتظم في سياق واحد، وتتلاحق تلاحقاً غير مؤتلف من حيث الموضوعات التي تحملها، وتتميز بالتركيز العالي الذي يتّجه نحو بؤرة معينة تقول شيئاً مختلفاً من حيث الخطاب عما يليها ويسبقها، لكنها في الإطار العام تؤلّف مقولة مشتركة تقوم مقام خاتمة القصة، فضلا على أن كل هذه الفقرات المرصوفة في نهاية القصة على شكل موجز إخباري لها تجلياتها الفكرية والمضمونية داخل المتن القصصي، فمرجعياتها الدالّة موجودة دائماً في طبقة من طبقات القصة، والنموذج المنتخب لهذا النوع من أنواع الخاتمة في قصص تحسين كرمياني هي قصة (لا أحد يريد ترك الدراما)، التي تختتم فضاءها القصصي بستة أخبار متنوعة لكنها تجيب على أسئلة القصة من حيث المكان والزمن والشخصيات الفاعلة في مضمون الأخبار.

الخاتمة القصصية هنا تتألّف من شبكة أخبار مصاغة على نحو إخباري مستعار من الطريقة الإخبارية في نقل الخبر الإذاعي أو التلفازي، ومرصوفة على الورقة كما ترصف الأخبار أمام المذيع، وثمة إشارات في متن القصة يحيل على حضور هذه النزعة الإخبارية في فضاء القصة، تمثلت أولاً في الإشارة إلى المكان البؤري في القصة بوصفه مركزاً للأخبار ((أصبح الجامع في نظر الناس مكان مؤهل لنقل الخبر إلى تشعبات المدينة))(11)، وثانياً في الإشارة التي تصف شيوع أهم خبر في القصة ((في اليوم التالي تحركت مركبات الشرطة بعد ما شاع خبر تواجد الثور في مكان ما

فوق الجبل))[12]، ومن هنا يتأكد قوة حضور الدال الخبري وتركيزه في الخاتمة القصصية التي وجدت لها مساحة مناسبة له.

وتبدأ بالخبر الأول يحكي أحداث يوع غير عادي يتعلّق بالفوضى التي حلّت بالمدرسة وتركت الجميع بلا عدّة عمل دراسية:

**** كان يوم السبت يوم غير عادي ، وجد مدراء المدارس أنهم في محنة ، لم يجلب التلاميذ معهم حقيبة أو كتاب، لقد تناثر كل شيء في الوادي وعلى الشارع، تم اللجوء إلى بلدية المدينة كونها قامت بتظهير الشارع من فوضى الأشياء، لم تجد عندهم كتاباً واحداً..!!**

ثمة تحديد واضح ومقصود للزمن (يوم السبت) وطبيعة الحال الحكائية المهيمنة على الخبر (محنة)، وإظهار للشخصيات الجمعية المتناظرة المشتغلة في حقل الحكاية (مدراء المدارس/التلاميذ)، والمادة القصصية الإجرائية المكوّنة للمحنة (حقيبة أو كتاب)، ومكان الحادثة (الوادي/الشارع)، والشخصية المساعدة الممكنة في هذا السياق (تم اللجوء إلى بلدية المدينة)، فضلاً على جوهر المحنة (لم تجد عندهم كتاباً واحداً..!!)، على النحو الذي يكتمل فيه الخبر السردي جميع إمكاناته الإعلامية والسردية معاً.

الخبر السردي الثاني في هذه الخاتمة القصصية هو خبر مقتضب يجيب على أحد أسئلة المتن السردي في القصة، ويختصر الحال السردية في رواية عاجلة للخبر تضع مسار الشخصيتين الرئيستين في بؤرة واحدة:

**** عاد العروسان من شهر العسل بعد مرور ستة أيام، تبيّن أن (كوركة) باع سيارته نزولاً عند رغبة (دلباك) وقضّيا وقتاً ممتعاً في العاصمة (بغداد)..!!**

الخبر القصصي يشير إلى عودة شخصيتي القصة (عاد العروسان)، وإلى طبيعة العلاقة بينهما (شهر العسل) والزمن الخاص الملحق بها (ستة أيام)، ومن ثم تسميتهما (كوركة/دلباك)، ووصف الحال بينهما (وقتاً ممتعاً) المقترن بالمكان المعلوم (بغداد)، بحيث يكون الخبر القصصي قد حقق على هذا الأساس فضاءه الإعلامي المتكامل، وقدّم للمتلقي خبراً يلقي الضوء على مساحة غائبة في متن القصة، وهو من مهمات الخاتمة القصصية التي عليها أن تكون جاهزة دائماً لاستكمال كل الفراغات التي يتركها المتن.

الخبر الثالث يبدو وكأنه استكمال لحكاية صيد الثور وقد توجهت إليه البنادق لقتله من دون إحراز نتائج تذكر، وقد تميّز الخبر باختزاله ودقته ورمزيته التي تحيل على متن القصة في جانب سيميائي منها، وهو خبر تتكامل فيه أدوات البثّ الإخباري من جهة، وتتكامل أيضاً صورته السردية من جهة أخرى:

**** تم إدخال الشركة إلى معسكر ضبط وتعليمهم فن الرماية كعقوبة على إخفاقهم الجماعي لقتل الثور..!!**

فجوهر الخبر السردي هنا هو (العقوبة)، والمعاقب هو (الشركة)، وطريقة العقاب المستخدمة هنا هي (معسكر ضبط وتعليمهم فن الرماية)، وسبب العقوبة المعلن هو (إخفاقهم الجماعي لقتل الثور..!!)، وبهذا يكون الفضاء الخبري السردي قد استكمل شروطه التكوينية وعبّر عن رمزيته في علاقة ما مع المتن القصصي للقصة.

الأخبار الثلاثة اللاحقة تتعلّق جميعاً بشخصية واحدة، وكل خبر من هذه الأخبار الثلاثة قدم رؤية معينة عن هذه الشخصية، إذ عزز الخبر الرابع قدرة الشخصية على المتابعة والتقصّي للوصول إلى نتيجة ضياع دفاتر الطلبة:

**** اكتشف التلميذ (رشيد قرمزي) عن طريق المتابعة والتحرّي أن كتب ودفاتر التلاميذ موجودة عند القصابين والعطارين، تم تجميعها وتحويلها إلى أكياس ورقية..!!**

إذ يعبّر (رشيد قرمزي) وهو الشخصية المحورية في القصة عن طاقته الاكتشافية الاستخبارية في المتابعة والتحرّي، حين يكتشف مكان الدفاتر والكتب التي تحولت من وظيفة تعليمية إلى وظيفة استهلاكية، وينطوي الخبر على علامة سيميائية تحيل على ثقافة معينة تدفع المعرفة كي تكون أبسط وسيلة استهلاكية تحفظ فيها اللحوم والبهارات لنقلها إلى المنازل، وهي علامة ثقافية مركزة نقلتها الخاتمة القصصية في هذا الخبر.

الخبر الخامس المتعلّق برشيد قرمزي يكشف عن شخصيته المعارضة الثائرة التي تقوم بأعمال ثورية مناهضة تزعج السلطة، وعلى الرغم من أنّ هذه الصفة الملاصقة للشخصية على طول مسارات المتن القصصي، إلا أنها هنا تقدّم نتيجة ما لهذا النشاط:

**** تم توجيه تهمة الإخلال بالأمن إلى (رشيد قرمزي) من قبل مسؤول المدينة، بعد خروجه من المشفى مربوط الذراع، من خلال قراءة ملفاته السابقة، عرف أنه فتى (كوردي) ثوري مناهض للسلطة..!!**

فعن طريق هذا الخبر تتلخّص الشخصية وتتعرّف على نحو بالغ الوضوح بحيث تبدو عملية توجيه التهمة إليه مناسبة سردياً، حين يجمل الخبر نوع التهمة (الإخلال بالأمن)، والشخصية التي وجّهت الاتهام له (مسؤول المدينة)، والزمن السردي الذي وجّهت فيه التهمة (بعد خروجه من المشفى مربوط الذراع)، ومناسبة التهمة (قراءة ملفاته السابقة)، ومن ثم وضوح شخصيته أمام المسؤول (فتى (كوردي) ثوري مناهض للسلطة..!!)، وهنا تتكامل صورة الخبر السردي وتتآلف مكوناته في نسق تعبيري وتشكيلي واحد.

ويأتي الخبر السادس ليختتم سلسة الأخبار التي كوّنت الخاتمة القصصية للقصة بطبيعتها الإخبارية على شخصية (رشيد قرمزي)، من أجل تأكيد قوة حضوره في المشهد السردي في القصة وتأثيره في مجرياتها:

**** مرة أخرى أجبر (رشيد قرمزي) على ترك المدرسة، وتوجه نحو الجبال، ليلتحق بقوات (البيشمركة) بعد صدور (قرار حزبي) يلزم توقيفه.**[13]

إذ يتشكّل الخبر الأخير الذي يسدل الستار النهائي على خاتمة القصة من أربع حلقات سردية صغيرة، الحلقة الأولى تمثلت بإجباره على ترك المدرسة، والثانية في توجهه نحو الجبال، والثالثة في التحاقه بالبيشمركة، والرابعة الكاشفة للحلقات الثلاث السابقة التي تتمثل بصدور قرار توقيفه، حيث يبرر له ما فعل في الحلقات السابقة.

وبهذا تكون الخاتمة الإخبارية في القصة قد حققت الكثير من الغايات التشكيلية والتعبيرية والرمزية والسيميائية، وأكّدت أهمية الخاتمة القصصية ودورها في إشباع الفضاء السردي الذي هو بحاجة دائمة إلى هذه الخاتمة كي يبلغ أعلى درجات سرديته، مستفيداً من هذه العتبة الرئيسة في تشكيل الخطاب السردي العام في القصة.

الخاتمة التلخيصية:

تعمل الخاتمة التلخيصية على أعادة إنتاج النموذج القصصي للقصة في خاتمتها على نحو من الأنحاء، وهو أسلوب تشكيلي وتعبيري يسعى إلى بلورة الفضاء القصصي للقصة في خاتمتها حين يشعر القاص أن القصة غير ممتلئة تماماً، وبهذه الخاتمة تتسنى له فرصة تركيز المقولة القصصية في منطقة الخاتمة بصورة بالغة التكثيف والأداء السردي الاستكمالي، ويتنوّع فعل الخاتمة على هذا الأساس والراوي الفاعل أو الشخصية الفاعلة، فقد يكون الراوي الذاتي هو الذي ينهض بمهمة تشييد الخاتمة كما في قصة (بقايا غبار)، إذ يبدأها الراوي بإشارة واضحة ودالّة على وصول الحدث القصصي إلى فضاء الخاتمة:

كان آخر لقاء لنا، إذ لم يحصل ثانية أننا التقينا، طال انتظاري له، ربما سيطول طالما البلاد تتفكك، والناس ترحل، أحاول دحر عذاباتي وسط خراب يزحف من كل مكان، لم أعد أتمكّن أن أتجول كما كنت في السابق، الدروب ملغومة والبلاد تمشي بساق واحدة، ساق عرجاء وليس عكاز لتقويم الأمور، كلما أجلس شيء ما يباغتني، أحساس مبهم، لا سبيل للنجاة منه سوى المشي، أقوم وأندفع كي أتخلّص منه، إحساس يدنيني من الموت، يغويني، أمشي وحيداً، ليس لدي ما أخشاه، أسمال مهترئة، جيوب خالية، ليس لي من يتألم بفقداني، أمشي وامشي، أكتشف نفسي فوق المقعد الصامد على حذاء النهر الخابط، أجلس و (ناريمان) يهبط من ذاكرتي، يجلس بهدوئه المعتاد، يتململ، يلاصقني، نبدأ بالكلام، نتحاور ونتجادل أحياناً، نستعيد بعض من ضحكاتنا القديمة، لا أعرف لم وكيف ينقضي النهار بهذه العجلة،

يباغتني المساء، مساء موحش، بشر يمشي، يلهث، تنحدر دموعي، أراه ينسحب، يقوم من جنبي، يمشي، أقوم، أمشي وراءه، أكتشف أنني أجري وراءه مهرولاً، أصرخ: لا.. لا.. لا تتركني يا (ناريمان)، دعني أتبعك، دعني أمشي معك، يتوارى بين جموع بشرية هاربة، ألهث خلفه، أبحث عنه، أسقط، أقوم، كلما أمسكه يدفعني بعنف، أسقط، أقوم، أمسكه من جديد، تباغتني لكمة قوية، أسقط على قفاي، قبل أن يقوم، يردعني صوت جهوري:

ـ أعمى العيون.. ما تشوف دربك..!![14]

الخاتمة القصصية هنا في غاية الكثافة والتركيز، إذ يقوم فيها الراوي الذاتي بحشد سردي تتداخل فيه أفعال السرد على النحو الذي يجتهد فيه كثيراً بتلخيص الحادثة السردية في القصة وتركيزها في منطقة الخاتمة، وكأنه يسعى لفرط ضغطها عليه أن يعيد إنتاجها من جديد في فضاء الخاتمة القصصية لتأكيد أهميتها وصيرورتها، ومنذ الجملة السردية الأولى في الخاتمة القصصية يبرز الآخر بوصفه قسيماً مشاركاً لفضاء الخاتمة، وهذا الآخر (ناريمان) هو الذي احتلّ مساحة السرد في القصة بأكملها تقريباً.

الراوي الذاتي الذي التصق بشخصية (ناريمان) على طول المتن القصصي، وتفاعل مع مآسيه التي لا تنتهي يبحث عنه في خاتمة القصة، إذ هو على الرغم من حضوره المركزي اللافت في جوهر الحادثة السردية في القصة وفي أدق تفاصيلها، لا بل هو يمثل بؤرة المقولة القصصية التي تسعى القصة إلى إنجازها في المتن السردي، إلا أنه في الخاتمة القصصية يبدو ضائعاً من بين يدي الراوي الذاتي (محمود)، بحيث تنتج الخاتمة صرخة مدوّية عنوانها البحث المستميت عن ناريمان (أصرخ: لا.. لا.. لا تتركني يا (ناريمان)، دعني أتبعك، دعني أمشي معك، يتوارى بين جموع بشرية هاربة، ألهث خلفه، أبحث عنه، أسقط، أقوم، كلما أمسكه يدفعني بعنف، أسقط، أقوم، أمسكه من جديد، تباغتني لكمة قوية، أسقط على قفاي، قبل أن يقوم، يردعني صوت جهوري:/ـ أعمى العيون.. ما تشوف دربك..!!)، وهذا البحث ينتهي إلى ضياع الراوي أيضاً بعد أن يخفق في الوصول إلى ناريمان على المستويات كافة.

أما قصة (سر هذا الضحك) فتقدّم صورة أخرى للخاتمة القصصية تقوم على تلخيص الحادثة القصصية على شكل شذرات، أو وحدات سردية صغيرة تنتشر من دون تنسيق على مساحة الخاتمة للتعبير عن تفكك البؤرة السردية في القصة:

رؤيا في المنام، تلفيق غرماء، جنون، فبركة استفزازية، أقاويل تنتشر وضحك يتواصل، ضحك جديد، ضحك غير مألوف، بهاليل يتوالدون، ينتشرون، عباقرة يتوارون أو ينحرون، وفق مناهج عدمية مستوردة، مناهج تلغي وتمضي بلا قانون، (ظاهرة) مدينتنا، جامع الناس وموحّد الأفواه أو محرر تعاستهم اختفى،

هناك من يقول نحروه كما تنحر شاة، هناك من يقول غادر بلدتنا إلى دنيا الله الواسعة، ها أنا من جديد أجوب شوارع خالية بلا رونق، بلا ناس، بلا طيور، أبحث عن سر جديد، سر شجر ينوح، سر حجر يصيح، سر بشر يختفي، أبحث عن صديق جديد، أبحث عن محرر لسر هذا الضحك العدمي المتأصل، المتواصل، في مدينتنا (جلبلاء)، في بلدنا (الحبيب) في وطننا (العجيب) في هذا العالم (الغريب)..!! (15)

تتشكّل الخاتمة القصصية أيضاً من شبكة متداخلة من الإشارات والصور العنقودية الصغيرة التي تنتشر على مساحة الخاتمة، وكأنها ترسم ديكوراً متعدد الصور والأشكال والقِطَع والأجزاء داخل منظومة تشكيلية واحدة لهندسة الخاتمة، يوزعها الراوي الذاتي بمعرفة ودلالة ورؤية تنسجم مع طبيعة المتن السردي في القصة، مع تركيز واضح على أسطورية الشخصية الغائبة التي هي الشخصية المركزية والمحورية في القصة، وهي شخصية تهيمن هيمنة شبه مطلقة على المتن السردي من خلال رواية الراوي الذاتي الذي يصف الشخصية ويتداخل معها على نحو بالغ الاهتمام، وكأنها شخصيته هو، تلك الشخصية المتمرّدة التي تظهر في عتبة الخاتمة القصصية وكأمها فعلت كلّ شيء، ويظهر موازياً لها المكان (مدينتنا (جلبلاء)، في بلدنا (الحبيب) في وطننا (العجيب) في هذا العالم (الغريب)..!!)، حيث ينتقل من المحلية إلى الوطنية إلى العالمية مرتهناً بالصفات المتلاحقة (الحبيب/العجيب/الغريب) على نحو تتابعي، في إطار البحث المتواصل الدامي عن سرّ هذا الضحك وهو يطلّ من عتبة العنوان إلى عتبة الخاتمة القصصية (أبحث عن محرر لسر هذا الضحك العدمي المتأصل، المتواصل)، لتتمحور القصة حول نفسها دائرياً من عتبة العنوان إلى عتبة الخاتمة في تلخيص للزمن والمكان والحادثة والشخصية تتكثّف فيه الحادثة السردية الكلية داخل بؤرة الخاتمة.

قصة (حفيد العاشق محروس) ترسم خلاصة شخصية زمكانية أيضاً لعموم الفضاء القصصي فيها، يسعى فيها الراوي كلي العلم إلى الضغط على عناصر التشكيل القصصي من أجل أن تستجيب لفعالية الخاتمة القصصية واختزاليتها وتلخيصها:

من شهد الموقف يقسم، أن (ربيعاً) رغم سنواته الثلاثين، رغم شكله الخلاسي المثير، رغم ما كان عليه من مركز مرموق اجتماعياً قبل فشله في انتخابات (المجلس البلدي) في دورته الثانية، أنه لم يتردد، لم يشعر بخجل، كان يتبع موكب الغجر، يمشي كممسوس وراءهم، انبثق صوت أنثوي ناعس، وقف حمار على ظهر فتاة، تحرر (ربيع) من لجام كان يوزن خطواته، اندفع كمجنون، ركب وراء الفتاة، ركب مركب الحرية، عائداً ليلتئم بأصله، ومن يومها لم يجيء الغجر إلى مدينة (جلبلاء)..!! (16)

الراوي كلي العلم ينقل الموقف من راوٍ آخر (من شهد الموقف يقسم)، ولعلّه بلفظة القسم يطمع في إقناع القارئ بصدق الرواية المنقولة، وتتلخّص الرواية كما يبدو بفعالية وصفية كثيفة وزاخرة بالمعنى والحدث والقيمة، وهذه الفعالية الوصفية الكثيفة تقدّم شخصية القصة بشكل استثنائي مؤسطر عبر شبكة عالية التركيز من الصفات غير الطبيعية، والمفارِقة أحياناً، وهي حين تظلّ مرتبطة بالمكان المتكرر (جلبلاء) فإن معادلة أخرى تظهر على سطح الخاتمة القصصية لأسطرة المكان، إذ إن هذه المدينة التي تتطلّع إلى تحقيق فضاء أسطوري سردي لها في قصص كرمياني ورواياته، تتكرر على نحو غزير من أجل تحقيق هذه الأسطرة في فضاء التلقي لتصبح شبيهة مثلاً بماكوندو ماركيز.

وتبلغ قصة (مضت ساعات الندم) درجة تلخيصية عالية في تشكيل خاتمتها القصصية، إذ يتجه الراوي كلي العلم إلى سرد نهاية حكاية وحشد الشخصيات الأساسية في بؤرتها على نحو مكثّف وحاشد، بحيث تخلص الحكاية إلى مقولة تتابع في الخاتمة تتابعاً سريعاً كي تصل إلى نهاية الحكاية على عجل:

استعاد الطفل وعيه، فرك عينيه، شعر بصمت ثقيل يخيم داخل المنزل، ثمة وشيش يغتصب رأسه، دفن رأسه في صدرها، تململ بحثاً عن كفّيها، يريد إنعاشاً، كما كان يحصل، داعبت أنامله، مذعوراً قام وهرول إلى أبيه..!!

- با..با..ما..ما.. شربت دواء الصراصير..!!

تقدم والصمت يلفه، أسكت الوشيش المنسكب من جهاز التلفاز، هلعاً ألقى بنفسه في حضن أبيه، سقطا من فوق الأريكة، مفزعاً انتزع نفسه، رغب أن يعتذر عمّا بدر منه، تحجرتا كرتا عينيه لحظة اصطدمتا بقارورة صغيرة، قارورة دواء مماثلة بين قبضة يده اليمنى..!! (17)

فتظهر مباشرة شخصية الطفل التي هي شخصية محورية في عتبة الخاتمة القصصية، وهي التي ترسم صورة الفعالية التلخيصية فيها، إذ إن القصة تنهض في بناء شخصياتها على شخصية الأم الضائعة الباحثة عن ملاذ، في ظلّ رجل لا يعبأ بأنوثتها وإنسانيتها وحاجاتها المختلفة، ليبقى الطفل بينهما يدفع فاتورة الحساب الجاري بين قلعتين متناقضتين، وإذا كانت القصة على طول متنها السردي تنقل آلام الأم وهي تعاني أشدّ المعاناة من دون أيّ اهتمام من لدن رجلها المزعوم، فإن الطفل يظهر في الخاتمة القصصية ليلخّص المشكلة السردية في القصة ويشرف على نهايتها المفجعة.

شخصية الطفل هي التي تهيمن على فضاء القصّ في الخاتمة لأن القصة في سياقها الشخصاني المنقطع بين شخصيتي الأب والأم وصلت إلى طريق مسدود، فلم يكن أمام القاص سوى اقتراح هذا الحلّ السردي في خاتمة تلخيصية تتركز فيها فعالية الطفل، وهو يشرف على خلاص نهائي لكل شخصيات القصة.

وبهذا تكون الخاتمة التلخيصية إحدى أنواع الخاتمة القصصية التي اشتغل عليها القاص تحسين كرمياني، بوصفها حلاّ سردياً لإشكالية تقع فيها القصة ولا بدّ لها من مخرج سردي يختتم به الراوي الفضاء السردي للقص ويضع حدوداً معينة لنهايتها.

هوامش الفصل الثالث

(1) سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010: 69.
(2) فتون النص، قراءات نقدية في نصوص شعرية معاصرة، د. جاسم محمد جاسم، دار تموز للطباعة والنشر والنوزيع، دمشق، ط1، 2011: 107 - 108.
(3) جماليات النهايات الروائية، د. معجب الزهراني، جريدة الرياض السعودية، 2011.
(4) سيميائية الخطاب الشعري : 71.
(5) في إنشائية الفواتح النصيّة، أندريه لنجو، ترجمة سعاد إدريس تبيغ، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1989: 43.
(6) الرواية الرائية، لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، محمد صابر عبيد، دار نقوش عربية، تونس، 2012: 103.
(7) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002: 78
(8) ليسوا رجالاً، تحسين كرمياني، تموز رند طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1، 2001: 142 - 144.
(9) ثغرها على منديل، تحسين كرمياني، دار نعمان للثقافة، بيروت، ط1، 2008: 12 - 13.
(10) ثغرها على منديل: 34.
(11) بقايا غبار، تحسين كرمياني، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010: 52.
(12) م. ن: 59 - 60.
(13) م. ن: 61 - 62.
(14) بقايا غبار: 81 - 82.
(15) بقايا غبار: 134 - 135
(16) بقايا غبار: 148.
(17) بقايا غبار: 190 - 191

الفصل الرابع
بلاغة العتبات القصصية الموازية

- مدخل
- عتبة الإهداء
- عتبة التقديم
- عتبة المقدّمة
- عتبة التصدير

الفصل الرابع
بلاغة العتبات القصصية الموازية

ـ مدخل:

تؤسس العتبات القصصية الموازية من غير العتبات المركزية الثلاث التي أتينا عليها في الفصول الثلاثة الأولى، وهي عتبة العنوان القصصي وعتبة الاستهلال القصصي وعتبة الخاتمة القصصية، لرؤية عتباتية وافية تجعل منها محيطاً سيميائياً يغذّي المتن النصي القصصي بمزيد من الكثافة الدلالية، ويشحنه بقيم المعنى غير المباشرة، من أجل تمتين التماسك النصّي في كل أرجاء النص القصصي وإضاءة جيوبه وطيّاته وطبقاته المتعددة.

يقاربها سعيد يقطين بوصفها رؤية جديدة لم تكن معروفة على هذا النحو سابقاً بقوله: ((لم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل التوسع في مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تمّ الوعي والتقدّم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله. ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصّي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها ببعض، والتي صارت تحتل حيزاً هاماً في الفكر النقدي المعاصر. كان التطوّر في فهم النص والتفاعل النصي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته))[1]، وشرع النقاد بمقاربة العتبات بأنواعها والانتباه إلى أهميتها على صعيد البناء النصي العام، ودورها في تأسيس الخطاب القصصي الواصل إلى مجتمع التلقي.

وعلى هذا الأساس فقد أصبحت ((العتبات واحدة من الأساليب التي يستعين بها المبدعون، في تحميلها شحنات دلالية تمكّن القارئ وتساعده في ولوج عالم النص، وقد حظيت بأهمية قرائية خاصة لدى المبدعين والمتلقين على حد سواء، لأن وصفها يستلزم من الفئتين وعياً مركباً في استيعاب حجم الموجّه وحمولاته العلامية،))[2]، والسعي للإفادة منه على صعيد تشكيل العتبة وعلى صعيد تلقيها، بحيث تكون جزءاً فاعلاً من الكتابة والقراءة على حدّ سواء.

تؤدي القراءة هنا دوراً بالغ الأهمية في عملية التعاطي من العتبات والمصاحبات النصية، إذ هي تتدخّل ((في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل))[3]، من حيث التركيز على طبيعة العلاقة بين مساحات العتبات والمصاحبات النصية بوصفها علامات تعمل خارج المتن النصي، وبين تأثيرها على هذا المتن حين تكون جزءاً من تشكيل الداخل النصي والتأثير في مجرياته وتطوراته وتماسكه النصي العام.

إنّ هذه العتبات والمصاحبات النصية بأشكالها كافة تمثل شبكة من الأنظمة الإشارية والمعرفية التي لا تقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به، كما أنها تلعب دوراً مهماً في نوعية القراءة وتوجيهها[4]، وبذلك يستحيل إهمالها أو التغاضي عن وظيفتها ودورها الفعل في بناء الخطاب الأدبي عموماً.

إن العتبات والمصاحبات النصية التي نتناولها في هذا الفصل هي ((عتبة الإهداء)) التي تنتشر انتشاراً واسعاً في المجموعات القصصية، ثم ((عتبة التقديم)) التي تحظى بأهمية لافتة عند الكثير من القصاصين، و ((عتبة المقدّمة)) التي تقلّ نسبياً عن العتبتين السابقتين من حيث الحضور القصصي، وأخيراً ((عتبة التصدير)) التي يستعين بها القاص بمقولات الآخرين من المفكرين والفلاسفة والأدباء، تلك التي تحظى بأهمية دلالية لديهم.

عتبة الإهداء:

تعدّ عتبة الإهداء أحدى العتبات المركزية في النصوص الأدبية عموماً، والقصصية خصوصاً، لما لها من مساس جوهري حسّاس بحياة القاص الإبداعية ورؤياه وتطلعاته واجتماعيته وثقافته، إذ هي ((تسجل حضورها الرسمي والشكلي في النص المحيط (المناص عامة) كملفوظ مستقل، إما في شكل مختصر بسيط محمول للمهدى إليه، وإما في شكل أكثر تطوراً كخطاب موجّه للمهدى إليه (فيما يعرف برسائل الإهداء)، أو هما معاً))[5]، وفي الحالتين كلتيهما تؤدي هذه العتبة وظائف ستراتيجية في فهم النص والإحاطة بمقولته السردية.

عتبة الإهداء القصصية في النصوص التي انتخبناها ميداناً للرصد النقدي ذهبت في الكثير من نماذجها إلى المنطقة العائلية والأخوانية، حيث يدين القاص لأحد أفراد العائلة أو أكثر أو صديق أو أكثر بالشكر والامتنان لأسباب مختلفة، وقد تأخذ صيغة الإهداء أحياناً صيغة مجازية خالية من التصريح بالاسم تعبّر عن شخص أو أكثر من الأشخاص الذين يعتقد القاص بأهمية إهداء القصص إليهم.

مجموعة ((كائنات المستنقع)) يهديها جمال الخياط إلى شخص بعينه يبدو من سياق التعبير الإهدائي أن للمهدى إليه تأثير مهم في التجربة:

((إلى يوسف خلف..
قمة الإخلاص.. سيدي الذي ألقمني الحرف)) [6]

إذ إنّ جملة (قمة الإخلاص) تحيل على منطقة اجتماعية أخلاقية تؤكّد أحقية المهدى إليه، وتكشف عن صميمية العلاقة وصدقها، أما جملة (سيدي الذي ألقمني الحرف) فهي تحيل على الجانب الفني في سياق تطور تجربة القاص، حيث يتبدّى المهدى إليه (سيدي) وكأنه الملهم الأول للقاص في التوجّه إلى عالم الكتابة، وبهذا يكون المهدى إليه قد حقق الشرط الإنساني الأخلاقي بحانب الشرط الفني الإبداعي، على النحو الذي يكون فيه مؤهلاً لتقي هذا الإهداء.

أما أحمد خيري في مجموعته ((الخسوف)) فقد وجّه عتبة إهدائه نحو العائلة مباشرة فهي من يستحق جوهر هذا الإهداء:

((إلى من نشلت طفولتي وشبابي
والى وطني
آراس وآرال)) [7]

إذ يتوجّه الإهداء نحو مسارين، الأول (إلى من نشلت طفولتي وشبابي) وهي ليس سوى الزوجة، والثاني (والى وطني/آراس وآرال) ابنتي القاص، بحيث تتحول عتبة الإهداء إلى بيت إلى بيت الأسرة حصراً، هو ما يكشف على نحو ما أهمية ذلك عند القاص وإحساسه بالقهر الخارجي، حين يكون وطنه الوحيد (آراس وآرال) في تنحية واضحة للوطن الأرض والبلد، في إشارة سيميائية إلى معاناة ذاتية تجعل من البيت الوطن البديل في ظلّ حالة تغييب وإقصاء.

أما عبد الستار ناصر في مجموعته المختارة ((السيدة التي دخلت)) فإنه يضع إهداءً مركباً من حيث علاقاته اللفظية المجازية، يهديه إلى نفسه أولاً لكنه سرعان ما يستدرك ذلك بما لا يحيل على نرجسية محتملة:

((إلى عبد الستار ناصر
الخطأ الذي لا يتكرر))[8]

الجزء الأول من الإهداء (إلى عبد الستار ناصر) يقود مباشرة إلى فضاء نرجسي ربما يكون قد عُرف به القاص عبد الستار ناصر، غير أنّ الجزء الثاني منه (الخطأ الذي لا يتكرر) يحيل أولاً على رؤية سلبية تتمحور حول دال (الخطأ)، لكنّ الجملة الموصولة (الذي لا يتكرر) يعيد إلى ذهن التلقي مرة أخرى الفضاء النرجسي عبر معنى التفرّد في عدم التكرار حتى مع الخطأ.

وتتقدم مجموعة ((قطف الأحلام)) لإسماعيل البويحياوي بإهداء عائلي مفصّل يخلو من أيّ بعد رمزي أو مجازي:

((إلى عائلتي الصغيرة
نجاة
أحمد
كوثر
مروة)) [9]

فالمفردات الإهدائية ذات الطبيعة العائلية المحض تتعاقب بترتيب واضح يتكثف ضمن إطار (إلى عائلتي الصغيرة)، إذ تندرج الأسماء بالتسلسل (نجاة) التي تحيل منطقياً إلى الزوجة، ثم (أحمد/كوثر/مروة) الأولاد بحسب فئاتهم العمرية المتلاحقة،

وربما كان صفاء الإهداء وتجريديته على هذا النحو يشير إلى ضخّ هذه المنطقة العتباتية بأعلى ما يمكن من الواقعية المقصودة.

في حين يذهب إهداء مجموعة ((صمت كاللعب)) لليلى البلوشي نحو منطقة شعرية مجازية قابلة للتحليل والتأويل، يتوافر على تجسيد علاقة عتباتية بين عتبة العنوان وعتبة الإهداء:

((إلى العبث،
الذي علّمني العبور إلى الحكاية
بلذة الصمت..))[10]

حيث يتمركز دال (العبث) في العتبتين معاً كي يتعالى سردياً وسيميائياً ليكون بؤرة فاعلة ومنتجة، ولاسيما حين يتفوق تأثيره على ما سواه في تركيب البنية اللسانية النصية داخل العتبتين، إذ هو مصدر للعلم والمعرفة (علّمني)، ويتجّه هذا التعليم نحو ميدان السرد القصصي (العبور إلى الحكاية) بكل ما في لفظة (العبور) من دلالات إنقاذية ومصيرية، مصحوبة بنتيجة مغرية ذات طبيعة مركبة (بلذة الصمت) تقترن فيها اللذة بالصمت عائدة على عتبة العنوان لترتفع إلى أقصى درجاتها، في التعبير عن سحر الحكاية ومصيرية ارتباطها بتجربة الكاتبة.

تحتلّ الأم مساحة مركزية واسعة في عتبة الإهداء القصصية لدى الكثير من القصاصين وقد أخذت أشكالاً مختلفة، ففي مجموعة ((نافذة هروب)) يهدي خالد سامح قصصه إلى أمه بعد توصيف باذخ:

((إلى الوحيدة في العالم التي تنتظر معي..
وتشاطرني ما تعلمه وما لا تعلمه من همومي..
إلى أمي.....))[11]

فهي تتقدّم في عتبة الإهداء لتكون أولاً (الوحيدة في العالم)، وهي فرادة استثنائية لا تدانيها فرادة في أيّ سياق كان، وتدخل هذه الفرادة في خصوصية مشاركة مع الراوي الذاتي العائد على القاص نفسه على مستوى الانتظار (التي تنتظر معي)، وعلى مستوى المشاطرة (وتشاطرني) في العلم بالشيء (الهموم) وعدم العلم به (ما تعلمه وما لا تعلمه من همومي..)، وحيث تتكامل البانوراما الوصفية تدخل (إلى أمي) توثيقاً لكلّ هذه الصفات التي تجعل من قصص (نافذة هروب) محمية بالإهداء، إذ تقوم الأم بحراسة الراوي/القاص لتنقذه من نفسه.

أما إهداء رجاء بكرية في مجموعتها القصصية ((الصندوقة)) فإنها تبعث بإهدائها إلى مسمّى صريح (شاهر)، الذي يُنتج حساسيته الدلالية من خلال جملة الموصول وهي تتجّه بخطابها نحو حبيب استثنائي:

((إلى شاهر الذي سكنني مثل وجع)) [12]

إن جملة (سكنني مثل وجع) بتمركزها العالي في جوهر الذات الراوية العائدة إلى المؤلّفة تنحو نحواً شعرياً في مستواها التعبيري والإنشائي، فهي مشحونة بالدلالة العاطفية والرمزية البالغة الحضور والتدليل والتصوير، وتنتشر بقوّة على الكثير من فضاءات قصص المجموعة وطبقاتها وظلالها.

في حين تذهب مجموعة ((الغابة النائمة)) لنادر السباعي إلى توجيه الإهداء إلى الزوجة الموصوفة وصفاً بـ (النرجسة) وصفاً مكثفاً:

((إلى النرجسة أمينة شريكة الدرب)) [13]

إذ تتشكّل بنية عتبة الإهداء عبر ثلاث مراحل لفظية وصفية، تأتي الصفة الأولى (النرجسة) لتعبّر عن مزاج شعري يسكن هذه البنية، ثم يأتي الاسم الصريح (أمينة) تعبيراً عن ضخّ البنية بالحضور الواقعي السيرذاتي، وتنتهي بالوصف التقليدي السائد والبالغ التداول (شريكة العمر)، للوصول إلى مستوى عال من مستويات التعبير عن قوة حضور الزوجة في الكيان الإنساني والإبداعي للقاص.

تتعدد مستويات الإهداء ومفرداته عند رمزي الغزوي في مجموعته القصصية ((غبار الخجل))، إذ تبدأ بالعائلة غفلاً من الأسماء، ثم ما تلبث أن تتحوّل إلى الأسماء، لتحقق فضاءً إهدائياً شاملاً:

((أمي وأبي وأخوتي
غسلاً لتعب ملحّ لفعّني عمراً...
وتكفيراً عن حماقات لم أسقها ماء القصد...
رانيا
قطفاً لحلمٍ زُرع في غيم خصب...
أذكرك.
مريم
علّ جبال الوقت ترجعك دفناً يوقد وتر القلب
فيبقى العزف منفرداً ولو شاخ الصوت..
أناديك.
أصدقائي
الذين لم يفكّروا بالبئر والذئب
ولم يلطّخوا دمهم بقميصي...
أحبكم.
وإلى
الذين لم يلههم ظلّ العيش...

فأججوا شمس الحياة...)) [14]

تتوجّه القافلة الإهدائية في هذه المجموعة القصصية إلى خمسة أصناف من المهدى إليهم، الصنف الأول هو العائلي (أمي وأبي وأخوتي) ضمن سياق تعبيري يشي بخطاب تانيب الضمير وطلب العفو (غسلاً لتعب ملحٍ لفعّني عمراً.../وتكفيراً عن حماقات لم أسقها ماء القصد...)، والصنف الثاني يقتصر على اسم أنثوي واحد هو (رانيا) مشفوعاً بتفسير ينطوي على قدرٍ كبير من الامتلاء والتثمير ويقترن بالذكرى (قطفاً لحلمٍ زُرع في غيم خصب.../أذكرك.)، والثالث موجّه إلى اسم أنثوي آخر هو (مريم) تتجلى فيه نبرة الندم والخسران والتمنّي (علّ جبال الوقت ترجعك دفئاً يوقد وتر القلب/فيبقى العزف منفرداً ولو شاخ الصوت../أناديك)، من أجل صوت ممكن يرتفع نداؤه في فضاء الزمن داخل حلم شبه مستحيل.

أما الصنف الرابع من أصناف الإهداء فهو موجّه إلى (أصدقائي)، وقد كانوا أقرب إلى القاص من أخوة يوسف (الذين لم يفكّروا بالبئر والذئب/ولم يلطّخوا دمهم بقميصي.../أحبكم.)، تعبيراً عن معاني الصدق والثقة والحب، ويتجه الصنف الخامس والأخير إلى فضاء إهدائي واسع (الذين لم يلههم ظلّ العيش.../فأججوا شمس الحياة...)، منتشراً على كل صناع الحياة أينما كانوا داخل الزمن والمكان.

وتحمل مجموعة ((رجل غير قابل للتعقيد)) لصبحي فحماوي صورة إهدائية مباشرة جداً وغير قابلة للتأويل:

((إلى أحمد الحسن والدي)) [15]

إذ يشير الإهداء هنا إلى الاسم الحقيقي لوالد القاص حيث يملأ الفارغ الواقع بين (صبحي) و (فحماوي)، ولتوجيه الاهتمام نحو العلاقة بين الاسم الأدبي للقاص والاسم الحقيقي له، وحين يتعلّق الأمر بتقديم لإهداء يسترجع القاص الاسم الحقيقي، بينما هو ينشر باسم آخر/ فتكون عتبة الإهداء هنا فرصة لترتيب علاقة جديدة (اسمية) بين اسمين يعود عليهما القاص معاً.

وعلى الرغم من أن البنية الإهدائية لمجموعة ((أرجوحة)) لسمير الفيل تحتشد بقائمة كبيرة من الأسماء التي يشملها الإهداء، إلا أن العتبة تبدأ بتعبير إنشائي يحيل على الفضاء الحياتي والقصصي في آن:

((إلى الأحزان التي تساقطت عبر السنوات واستقرت في قلب بارد يفيض بالألم.. إلى علي الدميني، حسن السبع، شاكر الشيخ، الرؤوف الغزال، أحمد الملا..، عبد الرحمن السليمان، مبارك الحمود، أيضاً إلى غسان لاخنيزي، أحمد بوقرى، حسن الشيخ، أحمد سماحة، محمد الدميني، عبد العزيز السماعيل، إبراهيم الحسين، عبد الله السفر، كمال المعلم، منيرة موصلى، عبد العظيم الضامن، ثم إلى الراحل عبد العزيز مشرى الذي غادر السرب مبكراً..

فقد قرأوا هذه النصوص في مخطوطاتها الأولى في ظلال حر لافح يلهب الأبدان.. والأرواح!!))[16]

إنّ المقدمة الإنشائية التي افتتح بها القص عتبته الإهدائية (إلى الأحزان التي تساقطت عبر السنوات واستقرت في قلب بارد يفيض بالألم)، تنحو نحواً سلبياً للزمن والمكان والحدث والحكاية، لمنّ متن الإهداء سرعان ما يبدا بسرد الأسماء التي شملها تكريم الإهداء على نحو يبدو منظّماً.

لا يكتفي القاص بسرد الأسماء التي تستحق إهداء ((أرجوحة)) بل يبرر هذا الإهداء ويسببه (فقد قرأوا هذه النصوص في مخطوطاتها الأولى في ظلال حر لافح يلهب الأبدان.. والأرواح!!)، فلهم فضل خروج هذه المجموعة القصصية إلى الحياة والنور على النحو الذي يخفف من ثقل الأحزان، ويحقق معادلاً سردياً لا بدّ منه كي تصبح هذه القصص جزءاً من فاعلية الحياة.

مجموعة رشيدة الشارني القصصية الموسومة بـ ((صهيل الأسئلة)) توجّه إهداءها مرة أخرى إلى الأم المسمّاة والموصوفة:

((إلى روح والدتي دلية الشارني
راوية عظيمة كانت تعوزها الكتابة))[17]

تتقدّم لفظة (روح) لفظة (والدتي) ثم الاسم الصريح (دلية الشارني) في السطر الأول من الإهداء، ليأتي السطر الثاني معبراً عن فضاء مقارِن لفضاء التشكيل القصصي الذي تمارسه القاصة في مجموعتها (راوية عظيمة كانت تعوزها الكتابة)، حيث تتبدى صورة الأم في نظر ابنتها القاصة راوية عظيمة لكنها شفاهية، لتحيل على أن عظمة القص والسرد ليست في الكتابة حسب كما هو مدوّن في هذه المجموعة القصصية، بل في قص وسرد شفاهي كانت تتقنه دلية الشارني.

القاص سعدي المالح في مجموعته القصصية ((حكايات من عينكاوا)) يهدي عمله السردي إلى أمه ضمن سياق تعبيري تقليدي على صعيد البنية الفنية لعتبة الإهداء، لكنه ينطوي على بساطة عميقة في مداها الإنساني:

((إلى أمي وفاء لقطرة واحدة من بحر عطائها)) [18]

يباشر الإهداء خطابه فوراً (إلى أمي) مردوفاً بالسبب الإنساني الذي لا تستطيع أية صيغة إهدائية أن تفي متطلباته، ذلك أنّ (قطرة واحدة من بحر عطائها) هي سبب وجوده على هذه الحياة، لذا لا شيء يساويها مطلقاً، مع أن القاص اختار قطرة واحدة من بحر العطاء، فكيف إذن بالبحر كله.

في حين يذهب خيري عبد الجواد في مجموعته القصصية ((الديب رمّاح)) في السياق نفسه إلى فضاء شعري أوسع لبناء عتبة إهدائه، فهو يهدي المجموعة لأمه أيضاً لكنه ينفتح على بنية شعرية إنشائية أكثف:

((إلى أمي...

الراقدة في حضن أمها الأرض مبتسمة
كما يبتسم طفل
ليس به ألم
مستغرقة في سنة من النوم
يدها على صدرها الهادئ
تنامان في دعة وسكون
أحكي لك عن زماننا
يا أم..))[19]

الصيغة الإهدائية الموجّهة إلى الأم تتحوّل في هذه العتبة إلى حكاية سردية وصفية حوارية بين صاحب الإهداء (الابن/القاص) والمهدى إليها (الأم)، إذ تتمظهر هذه الصيغة السردية الإهدائية عن طبيعة شعرية تتناهى وتشفّ إلى حساسية رومانسية عالية الأداء والرؤية والتشكيل.

أما مجموعة ((ممارسات زيد الغاثي المحروم)) القصصية لحسن حميد فهي تختصر الإهداء اختصاراً شعرياً لافتاً، حين تتحوّل الأم المهدى إليها هذه القصص إلى جوهر حياة القاص وعنوان وجوده:

((إلى أم حسن
ريحاني الذي
لن يصفرّ أبداً)) [20]

يتجه الإهداء نحو الأم بكنيتها (أم حسن) أولاً، ثم ما تلبث الصفة المرتبطة بشخصية القاص الابن أن تظهر ظهوراً شعرياً استعارياً (ريحاني)، مقترناً بصفة أخرى دائمة خلافاً لقوانين الطبيعة والحياة (لن يصفرّ أبداً)، تعبيراً عن أسطورية هذه العلاقة التي تمتدّ إلى كل شيء وتحتوي كلّ شيء.

عتبة التصدير:

تعمل عتبة التصدير على إضافة رؤية جديدة للعمل القصصي، أو التلويح بمفتاح شفري يمكن أن يضيء بعض المفاصل السردية في القصص، فقد يذهب الكاتب إلى استعارة مقولات يعتقد أنّ لها علاقة ما بتجربته القصصية، أو قصة منها، فيضعها في صدر كتابه لتأكيد رؤيته في التجربة أو القصة، أو ربما قد يكون معجباً ببعض المقولات التي يقولها كبار المفكرين والكتاب فيصدّر مجموعته أو قصته بها، وثمة تقنيات متنوعة للتصدير يتبعها الكتاب عادة، ((فللمصدر (الكاتب) أن يذكر أولاً اسم من اقتبس عنه، كما عليه أن يضع الاقتباس بين قوسين، وأن يكتبه بخط مغاير لخطّ العمل، إلا أن هذه التقنيات غير مستقرة لحد الآن في الأعراف الكتابية والطباعية))[21]، ومازالت تخضع لاجتهاد الكاتب ورؤيته وحساسيته.

مجموعة ((كائنات المستنقع)) لجمال الخياط تنتخب تصديرين يشتغلان على رؤيتين فلسفيتين مجازيتين، الأولى استفهامية استنكارية تنطوي على إحساس بالضياع والتيه واللاجدوى من كلّ شيء:

((إلى أين يتجه هذا المركب ذو المائة صارية
ناظم حكمت))

والثانية تقريرية تسعى إلى إثبات حقيقة لا مراء فيها بالرغم من طاقتها التخييلية ذات الطابع السردي القصصي الحكائي، فالتأكيد على حقيقية الظاهرة تتأتى من لا حقيقية التشبيه، على النحو الذي يبني مفارقة من نوع خاص:

((إنها حقيقة مثلما حقيقة أن القملة تسعل
تشيخوف)) [22]

إن جناحي التصدير العائدين إلى ناظم حكمت وتشيخوف يؤلفان رؤية كثيفة وعميقة في استشفاف فضاء ممكن توحي به عتبة عنوان المجموعة (كائنات المستنقع)، هذا العنوان الذي يشتغل في قصصه على أكثر من طبقة وأكثر من مستوى للتعبير عن إشكالية تتدرج في إطار الإقصاء والتهميش، ويمكن تلقي طيفاً من أطياف هذه الإشكالية في مقولتي التصدير معاً.

تستند مجموعة ((قطف الأحلام)) لإسماعيل البويحياوي إلى مقولة الروائي إبراهيم الكوني الذي له تجربة عميقة في رواية الصحراء، وهي مقولة تصديرية تعتمد على تشكيل لفظي سداسي:

((الحلم ـ صلاة الروح
والعمل ـ صلاة الجسد
إبراهيم الكوني))[23]

فدال (الحلم) يقابل دال (الجسد) في هذا التشكيل السداسي، ودال (صلاة) يقابل دال (صلاة) الآخر المتطابق معه تماماً، ودال (الروح) يقابل دال (الجسد)، في معادلة تشكيلية توحّد ضمناً بين الحلم والعمل من جهة، وبين الروح والجسد من جهة أخرى، حين يعمل هذا المربع السيميائي تحت رعاية (صلاة) الدال المشترك الذي يحيل عمل الدوال جميعاً على فضاء صوفي، يمكن أن يقارب عنوان المجموعة القصصية التي تصدرته المقولة (قطف الأحلام)، إذ ربما تكون العلامة العنوانية ممارسة صوفية تسهم في معالجة هذا التوازي الدلالي بين دوال التصدير.

تتصدر مجموعة ليلى البلوشي القصصية الموسومة بـ ((صمت كالعبث)) مقولة شعرية للشاعر توماس هاردي، وجدت القاصة أن دال (الصمت) مشترك بينها وبين هذه المقولة التصديرية:

((ابق ساكناً
أنصت إلى أحجار الجدران

ابق ساكناً
وحاول أن تنطق اسمك
في الصمت
توماس هاردي)) [24]

خطاب توماس هاردي يتوجه إلى آخر كأنه ذات الشاعر المختفية في مكان ما من طبقات هذه الخطاب، وهو يستجيب استجابة مطلقة لضغط الأفعال الأمرية (ابق/ أنصت/ابق/حاول) وهيمنتها على ستراتيجية الفعل الشعري، من أجل أن يشتغل صوت الاسم في قلب الصمت، وهو ما حفّز ليلى البلوشي إلى تصدير مجموعتها القصصية بها (صمت كالعبث) حيث يتحول صمتها إلى عبث قصصي حكائي منتج، وكأن العبث هو صوت الاسم المنطوق في الصمت عند هاردي.

تتصدّر مجموعة ((نافذة هروب)) لخالد سامح مقولة رافضة لجان جينيه يحاول فيها أن يربط بين الكتابة والانتشاء، ويسعى إلى تمثيل هذا الربط ليجيب على سؤال الرفض المشترك بينه وبين العالم:

((أكتب كي أنتشي.. وأمزّق أكثر فأكثر
صلاتي بالعالم الذي يرفضني... وأرفضه
جان جينيه)) [25]

أفعال الراوي الذاتي (أكتب/أنتشي/أمزّق/أرفض) تقابل فعلاً واحداً فقط من طرف العالم هو (يرفضني)، وهي معادلة توضّح حجم الحشد الفعلي الذاتي الذي يسير باتجاه تحقيق الذات والهوية داخل فعل الرفض، وربما كانت العنونة (نافذة هروب) تشكّل مفارقة مع مقولة جان جينيه على صعيد العلاقة بين الهرب والمواجهة، ففي حين يتطلّع الراوي إلى نافذة معدّة للهرب يكتب جينيه من أجل الانتشاء ويمزّق من أجل الرفض بحثاً عن نافذة أخرى للمكوث والعيش والاستقرار.

تذهب رجاء بكرية في قصتها ((الصندوقة)) إلى استعارة تصدير من الظاهر بن جلون، وهو تصدير يتحدث فيه الراوي عن نفسه ضمن إطار رؤية انتقادية واعترافية تحاسب الذات، وتحاول إيجاد مخرج من الأزمة:

((رجاء
لقد قلت لنفسي بأنني عشت أكثر من اللازم في الكذب وخيال الظلّ بحيث لن يعوزني الانتباه إلى أنني تورطت في قضية قذرة، وعليه فقد قررت أن أضاعف يقظتي وأن أحتفظ بأوراق اللعب الضرورية لخروج مشرف أو هرب مفاجئ. وكان لا بدّ أن أفحص حالة الأمكنة والشخصيات.
(الظاهر بن جلون).)) [26]

وهو حديث سردي يعتمد في صياغة نموذجه على المنطق في مقاربة الأزمة التي اعترف الراوي بوجودها في فضاء الحراك السردي للشخصية الراوية، فثمة

تحديد للأزمة ومسبباتها وآفاقها، يقابله مقترح للحلّ يسعى للحفاظ على سبل للخلاص (لخروج مشرف أو هرب مفاجئ)، وهو ما يقتضي الاستعداد للدخول في التفاصيل والتهيئة المثالية لتكوين خطة العمل (وكان لا بدّ أن أفحص حالة الأمكنة والشخصيات.)، وبذلك تكون رجاء بكرية قد صدّرت مجموعتها بتصدير سردي منطقي تتوافر فيه كل ممكنات التعبير والسجال والجدل، من أجل دعم الأطروحة القصصية في قصص (الصندوقة) بكل ما تحمله من خفاء وتجلٍّ.

أما المجموعة القصصية الموسومة بـ ((أرجوحة)) لسمير الفيل فقد اعتمدت في بناء تصديرها على مقطع رسائلي، يبدو فيه الراوي الرسائلي وكأنه يحدّث نفسه في صيغة تساؤل تأملي:

((متى يأتي في النهاية شخص ما، فيقيم هذا العالم المقلوب رأساً على عقب؟ في أثناء النهار يتجول المرء ورأسه تكاد تحترق. ثمة خرائب رائعة في كلّ مكان، هنا في الجبال، ويحسّ المرء عند رؤيته لها بأن عليه أن يصبح هو أيضاً في مثل روعتها، في الفراش، مع ذلك، يقتنص المرء بدلاً من النوم، أروع الأفكار!!

من رسالة: فرانتس كافكا إلى: ميلينيا))[27]

هذا المقطع الرسائلي تجيء الأفكار على قدر كبير من التفاعل والتصادم والتداخل والتضاد، على النحو الذي يستجيب لعتبة العنوان القصصي (أرجوحة)، فالتصدير يعرض لفضاء منفتح على مسارات لا حصر لها من الأزمنة والأمكنة والأحداث مقترنة بالتاريخ والجغرافيا، مع أنها تنتهي نهاية موجبة مكتظّة بالتفاؤل (مع ذلك، يقتنص المرء بدلاً من النوم، أروع الأفكار!!)، وهو ما يمكن أن يجيب على أسئلة العنوان، أو أسئلة السرد في قصص المجموعة كلها.

يتصدّر المجموعة القصصية الموسومة بـ ((أرض من عسل)) لهيثم بهنام بردى مقطع شعري للشاعر بدر شاكر السياب يتغنى فيه بالعراق، وهو ما يحيل فوراً على عنوان المجموعة:

((الشمس أجمل في بلادي من سواها،
والظلام
حتى الظلام
هناك أجمل
فهو يحتضن العراق
بدر شاكر السياب)) [28]

فالعلاقة الظاهرة بين أرض العراق التي ليس أجمل من شمسها ولا أجمل حتى من ظلامها، وأرض من عسل التي تعتلي عتبة العنونة، ما هي سوى رؤية توحيد تشكيلي ودلالي بين الأرضين اللتين ليستا سوى أرض واحدة، ولا شك في أنّ

المقولات المركزية في قصص المجموعة تجيب بقوّة على الوصف التصويري العالي المدى والباذخ العطاء في عتبة التصدير.

ويعمد خيري عبد الجواد في مجموعته القصصية الموسومة بـ ((الديب رمّاح)) إلى استعارة تصدير منسوب إلى جحا ذلك الزمان، وهي استعارة ملبسة وتحتمل قراءات متعددة، لكنها تسعى إلى تمثيل الرؤية السردية والفكرية التي تسعى قصص المجموعة إلى عرضها وتكريسها:

((هبّت يوماً ريح شديدة فاقبل الناس يدعون الله ويتلون، فصاح حجا:
ـ يا قوم لا تعجلوا بالتوبة إنما هي زوبعة وتسكن.
حجا ذلك الزمان)) (29)

إنّ الخطاب التصديري هنا يقوم على عرض شخصية جحا المعروفة والمتداولة في الموروث الشعبي بغزارة، وتمثيل رؤيتها بما ينسجم مع الأطروحة التي عكفت معظم قصص المجموعة على تسجيل فضاء المفارقة والكوميديا السوداء فيها، على النحو الذي بدت فيه عتبة التصدير وكأنها تحاول رسم السياسة الحكائية لقصص المجموعة بكل حيثياتها السردية والفكرية، وصولاً إلى توكيد رؤيتها وترسيخ الفضاء الخاص بدعم التفاعل الحيّ بين الفكاهة والمرارة، الصوت والصدى، القناعة والرؤية، الراهن والتصوّر، الاستيعاب والخوف، وغيرها.

عتبة التقديم:

يسعى القاص أحياناً إلى وضع عتبة تقديم يحاول من خلالها تقديم نفسه عبر رؤية ما أو فكرة أو قضية، وهو هنا يجتهد في أن تكون هذه العتبة على قدر عالٍ من الأهمية في عنايته بها وبمدلولها، وغالباً ما تحظى هذه العتبة عند القاص برعاية فنية وفكرية عالية وتُكتب بأسلوب إنشائي عالي المستوى حتى يكون مؤهلاً لأن يرتقي إلى صعيد التعبير عن وجهة نظر نوعية، قد تسهم في فهم المقولة العامة للقاص في قصصه هذه، أو قد تكون تعبيراً عن رؤية عامة له في الحياة والأشياء والقيم داخل الحاضنة التداولية التي يعمل عليها.

وهي تتنوع بتنوع ثقافة القاص وحسن اطلاعه ومقاربته لأفكاره ونصوصه والقدرة على تمثيلها فكرياً في هذه العتبة، لذا يجب أن لا تأتي هذه العتبة بصورة تزينيه وإنشائية ليس لها مساس بتجربة القاص عموماً وتجربة قصصه خصوصاً، لأنها لن تكون ذات فائدة عتباتية على هذا النحو، بل يجب أن تكون في صميم رؤيته للحياة والأشياء، وأن تعبّر على نحو ما عن طبيعة التجربة في قصصه التي حملت في صدر خطابها هذا التقديم.

المجموعة القصصية الموسومة بـ ((الأشياء الغائبة)) لغالب المطلبي يتصدرها تقديم ينحو نحواً فلسفياً في التعبير عن رؤيته وفضائه ومقولته، ويصوغ المطلبي

خطابه التقديمي بالضمير الجمعي الراوي الدال على فئة معينة يشاركها الراوي حكايتها ومعناها وخطابها، ولعلّ جوهر المقولة مما ينسجم مع عتبة العنوان (الأشياء الغائبة) ويستجيب للكثير من الفضاءات السردية لمتون القصص:

((نحن نختفي
نضع أقدامنا في الهواء
ننزلق إلى اللامرئي
إلى السكون الجامد
المتربص بنا في داخلنا
نحن نختفي
نسلب أنفسنا آخر أثوابها
ونمضي في استرخاء
وبلا مبالاة
نترك آخر صيحاتنا في قرارها
ونمضي)) (30)

التقديم مؤلّف من مقطعين اثنين بدلالة اللازمة (نحن نختفي) التي تحيل على الراوي الذاتي الجمعي من حيث الوسيلة السردية، وتحيل على الشحنة الدلالية في عتبة العنوان (الأشياء الغائبة)، فالاختفاء يقود إلى الغياب، وهو ما يتجلّى في الكثير من قصص المجموعة التي تعمل على آلية الغياب في مستويات كثيرة، ويشير المقطع الأوّل ((نحن نختفي/نضع أقدامنا في الهواء/ننزلق إلى اللامرئي/إلى السكون الجامد/ المتربص بنا في داخلنا)) إلى فعالية درامية تنهض بها الأفعال المتعاقبة (نختفي/نضع/ ننزلق)، وهي تدخل في سياق إجرائي فضائي غير مستقر مكانياً (الهواء/اللامرئي/ السكون الجامد)، الذي ينتج معنىً غائباً على الصعيد السيميائي، وينتهي إلى جملة (المتربص بنا في داخلنا)، في إحالة إلى التكوين الداخلي المشتغل في الخطاب داخل الضمير الأنوي الجمعي الراوي.

المقطع الثاني الذي يبدأ باللازمة نفسها يعمل كلياً في ظلّ الحاضنة الذاتية الجمعية للخطاب ((نحن نختفي/نسلب أنفسنا آخر أثوابها/ونمضي في استرخاء/وبلا مبالاة/نترك آخر صيحاتنا في قرارها/ونمضي))، حيث يسهم الراوي في فكّ اشتباك العلاقة بين الذات الجمعية ومحتواها، ليكون الصوت في وادٍ والنفس في وادٍ آخر، وينفتح المجال السردي للتقديم على مسار استمراري (ونمضي) يوحي بالضياع والغياب والتشتت أكثر من أيّ شيء آخر.

وبهذه النتيجة الرمزية الدرامية تتطابق رؤية التقديم مع رؤية العنوان، وتستجيب العتبتان للكثير من المجالات السردية في قصص المجموعة، على النحو

الذي يشير إلى أنّ عتبة التقديم هنا أدّت وظيفة سردية وسيميائية مهمة، وعكست قيمة حضورها في هذا المكان المهيمن من جسد النص.

أما التقديم الذي وضعه خالد سامح في صدر مجموعته القصصية الموسومة بـ ((نافذة هروب))، فهو ذو خطاب كلي شامل وعام موجّه إلى الدنيا في ترتيب علاقة صراعية خاصة بينه وبينها:

((عندما توهمت أنني أستطيع مواجهتك
وقهرك... قررت الكتابة....
أيتها الدنيا.....))[31]

ثمة قطبان رئيسان يقدّمهما هذا التقديم القصصي، القطب الأول هو الأنا الراوية، والقطب الثاني هو الدنيا، وفي القطب الأول ينشأ نوع من التحدي موجّه إلى القطب الثاني عبر مجموعة من الحيثيات التي تخصّ جاهزية القطب الأول (الراوي) واستعداده للمواجهة، وربما كان الفعل (توهمت) يحيل على فضاء الخيبة التي أوصلت الراوي إلى الوهم، إذ إن إمكانية تحقيق صراع متكافئ مع الدنيا يعدّ من الأمور المستحيلة على أيّ مستوى من المستويات.

لذا فإن وهم المواجهة (مواجهتك) والانتصار عليها (قهرك) أفرز وضعاً غير طبيعي بين القطبين، مما قاد الراوي إلى استحداث حلّ يمكن أن يكون منقذاً من أجل الاستمرار في وهم الصراع (قررت الكتابة....)، على أساس أن الكتابة وسيلة خلاص وقهر باطني للآخر مهما كان.

وعلى هذا الأساس يمكن فهم المستويات الدلالية التي تختزنها عتبة العنوان (نافذة هروب) استناداً إلى موحيات عتبة التقديم ومنطلقاتها، بوصفها تعبيراً عن الهروب الفعلي من المواجهة إلى نوع آخر غير مرئي وتخييلي، بوسع الكاتب أن يصنع فيه ما يريد خارج إرادة الواقع والحقيقية، فالكتابة هنا هي النافذة الوحيدة للهروب من حالة الصراع المفترضة بينه وبين الدنيا.

عتبة المقدّمة:

تعمل عتبة المقدمة على التعريف بالمنهج الذي اتبعه القاص في كتابة قصصه، وقد يكون هذا من صنع الكاتب نفسه، أو من صنع كاتب آخر يدعوه القاص للقيام بهذه المهمة، أو هو (الكاتب الآخر) يتطوع لذلك حين يجد أنه يمكنه تقديم رؤية جديدة تلقي الضوء على التجربة القصصية وخفاياها، وفي الأحوال كلها فإن المقدمة تؤدي وظيفة مهمة للغاية لأنها تقدّم مفاتيح لفكّ شفرات النص، وتحقيق تقدّم واضح في مسيرة القراءة ونتائجها ومعطياتها المختلفة.

عتبة المقدمة القصصية تسهم في تقديم خارطة طريق قرائية تأخذ بيد المتلقي نحو المفاصل الرئيسة في التجربة القصصية موضوع الرصد، إذ يسعى القاص حين يكون هو من وضع المقدمة إلى توضيح مشكلات قصصه ولاسيما حين تكون هذه

القصص ذات طابع تجريبي، تختلف عن تجاربه السابقة مما يستدعي تقديم إضاءة عميقة للفت الانتباه إلى نوعية هذا المنجز القصصي وفضاءاته.

في هذا المبحث سننتخب ثلاث مقدمات قصصية مختلفة في مناهجها ومتباينة في رؤياتها ووجهات نظرها، المقدمة الأولى للقاص محمود جنداري حيث يكتب مقدمة تضيء تجربته القصصية الجديدة في مجموعته (مصاطب الآلهة)، والثانية للقاص عبد الستار ناصر في منتخباته القصصية الموسومة بـ (السيدة التي دخلت)، والثالثة للقاص نصرت مردان في المقدمة التي وضعها فاضل ناصر لمجموعته القصصية (شارع في كركوك)، بوصفها مقدمة (آخر) غير الكاتب.

مقدمة القاص محمود جنداري المعنونة بـ (إضاءة) ترسم خارطة طريق لقراءة مجموعته (مصاطب الآلهة) التي أثارت جدلاً واسعاً في إشكالية الانتماء إلى جنس القصة، لذا تأتي هذه المقدمة بوصفها دفاعاً عن (النموذج)، دفاعاً عن الشرعية القصصية لهذه النصوص، عبر دخولها الفني والجمالي والأسطوري في فضاء سردي جديد غير مألوف وبحاجة إلى إضاءة:

((إضاءة:

إنّ الدوافع الحقيقية للمزيد من الكشف والبوح، تظهر علناً وفي زمن الكتابة، عبر اجتراح مسارات جديدة وصعبة إلى حدّ ما، مثل مسار اختراق التاريخ، واختراق التاريخ بمعناه الحرفي، أزمنة وأمكنة وأحداثاً، معرفة متراكمة، أسساً وأسباباً ونتائج، بما يدعم هذه الديمومة ويفتح أمامها آفاقاً جديدة في كل مرحلة أو حقبة زمنية قادمة، أو أزمنة ظلّت متمسكة بخصوصيتها وتفردها رغم تشابكها في نسيج لحظوي شامل ومعقّد، كلما ضغط، كلما أعطى لهذه النصوص إضافات جديدة من العنفوان والمباهاة والاستعداد العالي فنياً للدخول في لحمة هذا النسيج الشامل الآخذ بالتشكّل في زمن الكتابة شيئاً من المنطقية في تحديد جنسها كقصص قصيرة. يمكن أن نسمّي هذا عرضاً فنياً كلياً شاملاً للمشهد، عرض سريع ولكنه يشكّل ضغطاً جديداً لتقليل المسافات بين الجزيئيات والزوايا المتناظرة أو المتنافرة في النص باتجاه البؤرة المتوهجة التي اختلقت لحظة الكتابة.

إنه المسمّى الجاد باتجاه تصعيد التوتر الإيمائي والتواتر الدلالي متجسداً في علامات التعفف عن الميسور والترفع عن سقط المتاع، ارتقاء بقدرات "الجزء" إلى حدود الإشارة إلى "الكلّ" وتحجيماً "للكلّ" بانتقاص اكتماله إلا عبر إضاءة الجزء بالجزء. أقصد الإضاءة وليس الترتيب.

هكذا إذن تبدأ هذه النصوص القصصية المدرّعة رحلة المزالق والمطبات وسوء الظن والرفض والاستفزاز المباشر للضائقة الفنية والمعرفية لجيل كامل أو ربما لأجيال عديدة. رحلة البحث عن متكآت متينة ورصينة وغير مألوفة أو غير مستنفدة وبحدود الأطر القصصية المرنة والعامة. معلوماتية أو تاريخية تتعلّق

بتطور الشكل، وهذا بالطبع جزء حيّ من مشهد كليّ واسع ومشتت ومقترح. بدائي لا يضع اشتراطات مسبقة لا في الوسائل ولا في الأجزاء ولا في حتى المتكآت التي هي نقاط إضاءة. ومن أيضاً تبدأ أولى المفارقات وأول المخاوف في تصدّع كيان القصة القصيرة وتوزعه على بقية الأجناس الأدبية الأخرى وافتقاده نهائياً.

يمكن القول إن نشاط هذه النصوص القصصية الحديثة يتمظهر في الجوانب الأكثر حيوية. تلك التي لم تحدد بنشاط نظري معيّن أو شغف أيديولوجي محدد، خلافاً للأسطورة التي وقفت على مدى العصور عند ذلك النوع الواحد من التفاهم أو التعبير الرمزي، كما أنها هيأت نفسها لمزيد من الاستخدامات غير المتوقعة وغير الصالحة لكي تكون لبنة أساسية في بناء قصصي حديث، أو على الأقل خيطاً أساسياً ومهماً في نسيج أدبي جديد. متأصل حتى في تلك الاستخدامات التي نُفض عنها الغبار فعاد إليها بريقها الذي تجاوزت به حيّز البعد الواحد للرمز الديني (داخل الأسطورة) واشتملت باقتدار ، دون تنافر أو تضاد أو تناقض على أهم مفردات ومؤشرات السلوك الرمزي كالعبادات والطقوس الدينية الأخرى والأدعية والمناجاة والخطب والأذكار والتهجدات وعلى الأماكن الرمزية كالمعابد والتماثيل والزوايا المعتمة والكوى التي ينفذ منها الضوء والمصاطب الإلهية والوجوه البشرية الحزينة وتقاطيعها الغارقة في الصمت والعيون الزائفة المستريبة والأثداء والخوذ واللحى المدببة والأفخاذ ولاشعور الطويلة المجزلة والفؤوس المرفوعة دوماً والمشكّلة على هيئة ثعابين.

بنفس الوقت ، ومع تنوع الأنساق السردية، المنتظمة والعرضية فإن القراءة النقدية لتلك النصوص تكشف أنها استبدلت الكثير من طرائق اتصالها بتاريخها الشخصي وانفردت عن طرق القول الأخرى عند أغلب الأجناس الأدبية، وخاصة تلك الطرق التقليدية أو المحافظة.

ويبدو على هذه النصوص ميلها الواضح إلى استبعاد وإزاحة كل ما يوحي بأن هناك شيئاً مركزياً، حدثاً، أو ثيمة، يطغى على بقية الجوانب، ويبدو أيضاً أن ليس لتلك النصوص وظيفة شعرية كما ليس لها هدف تخريبي أو تشكيكي يسعى للنيل من بقية الأجناس الأدبية. ولكنها استخدمت بشكل جيد وبطريقة فظّة إمكانات الشعر والخطابة والملحمة والحس التفاؤلي والوعي الشديد بالتاريخ لتدعيم مساعيها وإغناء مسيرتها لتكون بحقّ نصوصاً قصصية حديثة.

إنها مزدحمة بالمعرفة وبالحقائق. بالاستبطان العميق لكل ما يمكن رؤيته بعين الكاتب في ذات اللحظة التي تنسحب فيها الحدود والفوارق، بين ما هو معرفي بحت تتواتر فيه فرص المغالطة والسهو على سواها، وبين ما هو منطقي صارم يقوم على استقراء عينات منتخبة من تواجد في هذا الجزء أو ذاك.

إنها نصوص قصصية مبنية بطريقة خاصة ومتفردة. قد تحتاج إلى مزيد من الوقت، للكشف عن منطلقات تكوّنها الإبداعية.))[32]

لا شك في أنّ هذه الإضاءة التي قدمها محمود جنداري لقصصه (مصاطب الآلهة) تندرج في سياق الدفاع عن النموذج، وتسعى إلى إقناع القارئ بخصوصية هذه التجربة الكتابية وانحيازها إلى فضاء التجريب الحداثي، ولا بدّ لها من استعدادات قرائية مختلفة كي يتمكّن القارئ من التفاهم معها وتلقيها على النحو الذي يجب، من دون مشاكل قد تجعل القارئ يبتعد عن ممارسته القرائية تجاهها.

الإضاءة هنا إضاءة فنية إجرائية وتقانية تستهدف الإشارة إلى الآليات الممكنة الكفيلة بالتعاطي مع هذه القصص بطريقة سردية خاصة، وهي تبحث في الأصول التكوينية التي اعتمدها القاص في بناء قصصه، وهو يعي تماماً أنها قصص مغايرة قد تصدم المتلقي وتفاجئه وتعرف له مساقات سردية غير مألوفة، على النحو الذي يضعه في أزمة قرائية تحتاج إلى حلّ.

وتتوزع مسارات الإضاءة وسياقاتها بين التأكيد على الأصول والمرجعيات التي اعتمدها القاص في تشكيل قصصه، والإرشادات التي يبثها هنا وهناك للقارئ كي يساعده في تلقي هذه القصص، وفي الحالتين كلتيهما تعمل المقدمة الفنية هنا على بناء ما يشبه (البيان القصصي) بشأن نوعية هذه القصص، لتؤدي المقدمة وظيفتها العتباتية على أفضل وجه من حيث ضرورتها وقوة حجاجها.

إذ ينتهي جنداري إلى وصف قصصه في هذه المجموعة بالقول ((إنها نصوص قصصية مبنية بطريقة خاصة ومتفردة. قد تحتاج إلى مزيد من الوقت، للكشف عن منطلقات تكوّنها الإبداعية.))، فيصفها بالتفرّد والخصوصية والحاجة إلى مزيد من الوقت لمقاربتها قرائياً.

وفي الوقت الذي تذهب مقدمة جنداري هذا المذهب الفني في الحديث المستفيض عن النصوص القصصية حصراً، فإن مقدمة القاص عبد الستار ناصر تذهب مذهباً آخر في الحديث عن علاقة القاص بقصصه وعلاقتها العاطفية مع القارئ، وكأن مقدمته حوار بينه وبين القصة والقارئ معاً:

((في المقدمة:

وراء كل واحدة من هذه القصص، مغامرة من نوع ما، وأنا رجل يعشق المغامرة ويخافها في آن واحد.

وهذه النماذج المختارة من كتاباتي، كنت أكتبها وأخاف من نفسي عليها، لئلا أنزلق إلى بحر مزاجي أو أمواج رغباتي.

نعم، كلّ قصة صنعتها قصة، وأرى أن القارئ سيكشف القصة الحقيقية وهو يقرأ القصة التي بين يديه، المهم، هو أنني تمكّنت من زواج الفن من الحقيقة، ودون هذا الزواج ما كنت أدري كيف سأعطي هذا الغضب القصصي الذي اخترته بنفسي

إلى قرّائي، لاسيما وأنا جدّ حريص على كلّ واحد منهم، إيماناً مني، أنّ وراء كل قارئ مغامرة أخطر من قصصي أو حكاية لا يعرف كيف يكتبها.

أرجو أن لا يزعل مني قارئ هذا الكتاب، إذا جرحته واحدة من قصصي، أو دفعته دون رغبته أو جعلته يذرف الدموع على قصة مزّقها منذ حين، فهذه القصص ـ يا سادتي ـ جاءت منكم قبل أن تعيش معي، ومعذرة، فقد سرقت منكم هذا العطاء وصار يحمل اسمي، وإذا كان لا بدّ من الاعتراف، أنا أعترف أمامكم وأقول:

ـ إن هذه القصص عاشت على أعصابي، أكلت من جلدي ومساماتي وتسربت جرثومتها إلى رأسي، ولم يكن أمام إنسان مثلي سوى أن يمسكها تحت يديه ويعصرها بين أصابعه ثم يرميها نحوكم، فهي جاءت منكم ولا بدّ في النهاية أن ترجع إليكم.

أنا بريء منها، بريء من هذا الجحيم القصصي، أنا لم اكتبها ولا أريد أن يقراها أحد.. ولكن إذا أراد أحد منكم أن يعاند نفسه ويرى بعض ما جرى، أنا بريء من أوجاعه إذا أوجعته، وبريء من غضبه إذا ما غضب، فقد قلت لكم منذ البداية، إنها بضاعتكم أنتم، ومن حقّ العذاب الذي عشته وحدي طوال تلك السنين، أن ترجع هذه البضاعة إلى أصحابها.

سامحكم الله على ما كتبتم، فقد أرهقني جداً ما قرأت عنكم، والحمد لله أنني تخلّصت من هذه (الأمانة) وأعطيتها لكم، حيث ستبقى معكم إلى الأبد.

(2)

لماذا نكتب القصة القصيرة؟ ولماذا يقرأ الناس هذه القصص؟ إن شراء (قصة) واحدة أصعب عشرات المرات من الذهاب إلى طبيب، وأصعب مائة مرة من الجلوس في دار سينما أو احتساء قنينة بيرة في بار محترم..

إذا دفع القارئ نصف دينار عن كتاب مزحوم بالقصص القصيرة فقد فعل الكثير أمام إغراء التلفزيون والفيديو كليب ورؤية الأجساد تتلوى شبه عارية بين يديه.

هذا القارئ العظيم، يستحق أحسن القصص، وإذا خسرنا هذا النوع من البشر، علينا أن نكفّ عن الكتابة، ومن العيب أن نكفر بذوقه ونضحك على مزاجه وأعصابه بحجة أننا أكبر من هذا المزاج وأعظم من طبيعة أعصابه.

أنا أعرف بعد أربعين سنة من القراءة والكتابة ـ إن أي كاتب ترك القراء خلف غروره وطبائعه، لم يستطع بيع مائة نسخة من أفضل ما كتب، ذلك أن الكتابة للناس منذ أن بدأ الإنسان برسم الحروف، وبدون الإنسان ليس ثمة معنى للقصة أو الشعر أو ارسم أو الفلسفة.

نحن نصنع الكتاب حتى يقرأه البشر، ونكتب القصة حتى يراها البشر ويعيش مغزاها، وليس من كتاب أهمله القراء إلا النوع الذي يسخر من كبرياء الناس

ويرفس إحساسهم ويضحك من بساطتهم، دون أن يصعد بهم إلى إحساس أعمق وإلى أفكار أفضل وإلى كبرياء كما البركان.

أنا أكتب القصة القصيرة حتى أفعل كل هذا مرة واحدة، إذا فشلت أرجو منكم إعادة هذا الكتاب واستلام ثمنه (مني) مباشرة، وإذا حالفني الفن والحظ والصراحة، فلا أريد منكم سوى قراءة هذه القصص مرة ثانية، فهذا هو الشرف الكبير الذي يمنحونه لي.. وأنتم وحدكم شرف الكتابة، إذ، بدونكم ستنام هذه القصص فوق رفوف النسيان، كما تنام آلاف القصص التي لا تقول أيّ شيء.

هل تراني قلت لكم ما أريد؟

عفواً، هذه القصص التي اخترتها لكم هي التي ستقول.

عبد الستار ناصر))[33]

مقدمة عبد الستار ناصر هنا لا تسعى إلى إضاءة الجوانب الفنية في قصصه كما هي الحال لدى جنداري، وذلك لأنه يفترض أن القارئ قد يكون اطلع على جزء منها فهي مختارات من قصص منشورة سابقاً، لكنه انتخبها بناءً على قربها من نفسه وتجربته لذا جاء حديثه عنها في المقدمة مشحوناً بالعاطفة والانفعال، وكشف جذورها الواقعية وارتباطها بتجارب الناس جميعاً من القراء وغيرهم.

لم يغادر عبد الستار ناصر طريقته في الكتابة إذ كتب المقدمة وكأنه يكتب قصة، فلا حدود كتابية واضحة بين أسلوبية التعبير السردي في قصصه وأسلوبية التعبير المقدماتي هنا، لكنه يركّز على خصوصية قصصه من خلال تعبيرها عن هموم القراء جميعاً وكأنها قصصهم، لذا جاء كلمه المقدماتي بوصفه حواراً مع هذا القارئ الذي وضعه القاص أمامه وبدأ بمفاوضته على طريقة القراءة ومنهجها وسبل الوصول إلى جواهرها التي يؤكد عليها القاص بقوة.

وتأتي المقدمة الثالثة خارجية يقوم بها كاتب آخر غير القاص، يحاول التعريف بالقاص وتجربته والعلاقة بينهما على أكثر من صعيد، وهي مقدمة احتفائية وفنية وسيرذاتية في آن، لتقدّم رؤية جديدة أخرى للكتابة المقدماتية القصصية بوصفها عتبة ذات أهمية إجرائية خاصة:

((إنّ التصالح مع الذات يعني الاقتراب نحو ترميم اللحظة المبدعة بالكشف والرؤيا والصدق، وهذا التصالح في لحظة الخراب والدمار كان أشدّ قسوة على إنتاج القاص المبدع "نصرت مردان" وأكثر إضاءة لأعماله القصصية والمسرحية والشعرية المختلفة التي كانت دوماً ضد ثقافة الاستلاب وسلطة الموت.

إنه في جديده القصصي الذي بين أيدينا، ينظر إلينا في استراحة الهدنة القصيرة من ثقب رصاصة في ذاكرة الأيام التي أصابت كينونتنا الاجتماعية والسياسية في جغرافية وجودنا وألمنا الإنساني، إنه يسبر ويوغل عميقاً في تحولاتنا ليشاطر ملامحنا وتماهينا في الحياة اليومية في أجلى صور الكشف

والائتلاق، إنه يقاربنا خلسة، وبكلّ تأنٍ وهدوء، وبلغة واقعية وحسيّة مشحونة بالدلالة والترميز والإيحاء والإيجاز، وببناء فني محكم لعالم مدهش وأخّاذ من جهة، خانق ومقموع من جهة أخرى، وهو في كلّ هذه التضادات والمفارقات الحيّة يقدم لنا ملامح بشرية نعرفها بدقة، بيد أننا نكتشف بغتة بأنها ملامحنا جميعاً وبدون استثناء.

وبغض النظر عن خلفية بعض مشاهده القصصية التي تشرخها القسوة وأزيز الطائرات والبارود، فإن أغلب قصص المجموعة يرصد شرخ الزمن في المحيط والبيئة والإنسان تماماً مثل المرآة العاكسة التي تتحدث عن تحولات زمن العشق في دواخلنا، وعن اقتحامنا للزمن الراكد فيها والذي زلزله الراوي في أعماق صوته الرافض والمُصادر.

إن هذا الابن الوفي للعراق بمجموعته القصصية هذه قدّم لنا تأسيساً واستشرافاً أدبياً وفنياً لمستقبل القصة العراقية المعاصرة بعيداً عن السردية القاتلة والتزويق الفجّ الذي أجهض أغلب النصوص القصصية العراقية لأدباء الداخل والخارج طوال عقود أربعة والتي مبتورة وغارقة بدماء التهاويم الغامضة تحت سيوف الرقباء احتفاء بنظرية المعادل الموضوعي للواقع المرير الذي عشناه.

لقد أتت هذه المجموعة بدون التباس، واضحة وعارية إلا من غلالة الواقع الحيّ والشفيف وهي تغوص في أديم مسراتنا ومواجعنا.

فعذراً لانبهاري الجارف.

فاضل ناصر

فنان تشكيلي وقاص ـ السويد)) (34)

المقدمة هنا مركزة على نحو مثالي لتقديم مجموعة قصصية، ففيها رؤية واضحة لصاحب التقديم عن القاص وقصته، فضلاً عن معرفته الوافية بفن القصة وقضاياها، بحيث جاءت مقولاته في المقدمة واعية لمجمل الأمور التي على المقدِّم مراعاته في كتابة عتبة تقديم لمجموعة قصصية، ففيها حديث عن المرجعيات والآليات والمكونات والرؤى والأفكار والقيم على نحو شامل وكلّي، على الرغم من أنه ركّز كثيراً على عنصر المكان القصصي وحرارة التجربة القصصية، وانتهى إلى التصريح بإعجابه الكبير بالقصص ((فعذراً لانبهاري الجارف.)) سجله بصيغة اعتذار شعري جميل، هو الذي دفعه حتماً لتقديم هذه المجموعة على هذا النحو.

وبهذا تكون عتبة المقدمة ذات تأثير بالغ في فضاء التلقي على المستويات كلها، سواءً كتبها القاص نفسه أو كتبها غيره، وسواءً كانت تهتمّ بالقصص حصراً، أو بالتجربة، أو بالمجالات الأخرى في الفضاء القصصي، لأنها تسهم في إلقاء الضوء المهم على المساحة السردية والإنسانية في الكون القصصي، وتجعل القارئ أقرب إلى النصوص القصصية في أكثر من زاوية.

هوامش الفصل الرابع

(1) عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008: 14.

(2) القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010: 98.

(3) السيميوطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 25 العدد 3، 1997: 100.
(4) مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق بلال، تقديم إدريس نقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000: 16.
(5) عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): 94 - 95
(6)كائنات المستنقع، جمال الخياط، منشورات أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، المنامة، ط1، 1990.
(7) الخسوف، أحمد خيري، دار كلمات، حلب، ط1، 2006.
(8) السيدة التي دخلت، عبد الستار ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010.
(9) قطف الأحلام، إسماعيل البويحياوي، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2010.
(10) صمت كالعبث، ليلى البلوشي، مركز النيل للنشر، القاهرة، ط1، 2008.
(11) نافذة هروب، خالد سامح، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
(12) الصندوقة، رجاء بكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
(13) الغابة النائمة، نادر السباعي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط1، 1993.
(14) غبار الخجل، رمزي الغزوي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000.
(15) رجل غير قابل للتعقيد، صبحي فحماوي، طبع بدعم من وزارة الثقافة عمان، الأردن، 1997.
(16) أرجوحة، سمير الفيل، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2002.
(17) صهيل الأسئلة، رشيدة الشارني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
(18) حكايات من عينكاوا، سعدي المالح، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط4، 2012.
(19) الديب رمّاح، خيري عبد الجواد، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة، ط2، 1995.
(20) ممارسات زيد الغاثي المحروم، حسن حميد، دمشق، ط1، 1985.
(21)عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): 109.
(22) كائنات المستنقع، جمال الخياط، منشورات أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، المنامة، ط1، 1990.
(23) قطف الأحلام، إسماعيل البويحياوي، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2010.
(24) صمت كالعبث، ليلى البلوشي، مركز النيل للنشر، القاهرة، ط1، 2008.
(25) نافذة هروب، خالد سامح، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
(26) الصندوقة، رجاء بكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
(27) أرجوحة، سمير الفيل، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2002.
(28) أرض من عسل، هيثم بهنام بردى، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2012.
(29) الديب رمّاح، خيري عبد الجواد، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة، ط2، 1995.
(30) الأشياء الغائبة، غالب المطلبي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

(31) نافذة هروب، خالد سامح، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
(32) مصاطب الآلهة، محمود جنداري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1996.
(33) السيدة التي دخلت، عبد الستار ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010 : 9 - 12.
(34) شارع في كركوك، نصرت مردان، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

قائمة المصادر والمراجع

(1) أدونيس والخطاب الصوفي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، المجلد 6، العدد 2، 1997.
(2) أرجوحة، سمير الفيل، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2002.
(3) أرض من عسل، هيثم بهنام بردى، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2012.
(4) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2009.
(5) الأشياء الغائبة، غالب المطلبي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.
(6) بقايا غبار، تحسين كرمياني، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010.
(7) البنى السردية، نقد القصة القصيرة، عبد الله رضوان، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2002
(8) البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن الميداني، الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2007
(9) التجربة والعلامة القصصية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2009.
(10) تجليات الصوت المنفرد، مختارات من القصة القصيرة الأردنية، لجنة إشراف أ.د. نبيل حداد، رسمي أبو علي، هاشم غرايبه، عبد الله رضوان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2003.
(11) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي أصيبعة، تحقيق د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الدينية الإسلامية، لجنة إحياء التراث، مصر، 1383 هـ.
(12) ثغرها على منديل، تحسين كرمياني، دار نعمان للثقافة، بيروت، ط1، 2008.
(13) جماليات النهايات الروائية، د. معجب الزهراني، جريدة الرياض السعودية، 2011.
(14) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1999.
(15) حكايات من عينكاوا، سعدي المالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000، وقد طبعت طبعة ثانية عام 2005 صدرت عن جمعية الثقافة الكلدانية، عينكاوا، وصدرت بطبعة جديدة عن دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط4، 2012.
(16) الخسوف، أحمد خيري، دار كلمات، حلب، ط1، 2006.
(17) الديب رمّاح، خيري عبد الجواد، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة، ط2، 1995.
(18) رجل غير قابل للتعقيد، صبحي فحماوي، طبع بدعم من وزارة الثقافة عمان، الأردن، 1997.
(19) الرواية الرائية، لعبة القص سرد الحياة وسرد الحكاية، محمد صابر عبيد، دار نقوش عربية، تونس، 2012.
(20) السيدة التي دخلت، عبد الستار ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010.

(21) سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.
(22) السيميوطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 25 العدد 3، 1997.
(23) شارع في كركوك، نصرت مردان، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.
(24) صمت كالعبث، ليلى البلوشي، مركز النيل للنشر، القاهرة، ط1، 2008.
(25) الصندوقة، رجاء بكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
(26) صهيل الأسئلة، رشيدة الشارني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
(27) عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
(28) العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطوّر، د. محمد عويس، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988.
(29) عنوان قصيدة السياب، دراسة لغوية مقارنة، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 1، 2000.
(30) العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1998.

(31) الغابة النائمة، نادر السباعي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط1، 1993.
(32) غبار الخجل، رمزي الغزوي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000.
(33) فتون النص، قراءات نقدية في نصوص شعرية معاصرة، د. جاسم محمد جاسم، دار تموز للطباعة والنشر والنوزيع، دمشق، ط1، 2011.
(33) الفن والنشاط العملي، س.خ رابوبورت، ضمن كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986 : 15.
(34) في إنشائية الفواتح النصيّة، أندريه لنجو، ترجمة سعاد إدريس تبيغ، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1989.
(35) القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، د. خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.
(36) قطف الأحلام، إسماعيل البويحياوي، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2010.
(37) كائنات المستنقع، جمال الخياط، منشورات أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، المنامة، ط1، 1990.
(38) ليسوا رجالاً، تحسين كرمياني، تموز رند طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1، 2001.
(39) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002.
(40) مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، عبد الرزاق
(41) مدن وحقائب، سعدي المالح، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2009.
(42) مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د.محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2008.
(43) مصاطب الآلهة، محمود جنداري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1996.

(44) مفتاح النص... كلمة، خليل صويلح، جريدة الأخبار، بيروت، 2009.
(45) ممارسات زيد الغاثي المحروم، حسن حميد، دمشق، ط1، 1985.
(46) موقع ندوة، د. جميل حمداوي، شبكة الإنترنت.
(47) نافذة هروب، خالد سامح، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
(48) وديع العبيدي، الاستهلال السردي في قصة التسعينات، موقع الحوار المتمدن، العدد 2669، 2009.