نخبة من النقّاد

مغامرة الكتابة

في تمظهرات الفضاء النصّي

. قراءات في تجربة تحسين كرمياني .

إعداد وتقديم ومشاركة

محمد صابر عبيد

المحتويات

. المقدمة

الفصل الأوّل: تمظهرات الفضاء النصّي القصصي

. طبيعة القصة القصيرة، رؤية تحليلية في البناء والتوصيل

د. عبد الله أبو هيف

. القصة القصيرة جداً : شعرية التشكيل وسيمياء التدليل

د. رقية رستم بور ملكى

. الحوار في قصص تحسين كرمياني

د. نبهان حسون السعدون

. عتبات النص القصصي: دراسة في الوظيفة والأداء

د. عبد الله حسن جميل

. بلاغة الخاتمة القصصية

جميلة عبد الله العبيدي

. عجائبية السرد القصصي بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع

د. فليح مضحي أحمد السامرّائي

الفصل الثاني: تمظهرات الفضاء النصّي الروائي

. الرواية السيرذاتية المتخيّلة . من حدود الواقعي إلى فضاء العجائبي .

محمد صابر عبيد

. نُظُم تشكيل الخطاب السردي في رواية ((بعل الغجريّة))

أ. د. أمين دياب قديد

. فضاء السجن في روايتيّ ((أولاد اليهودية)) و ((بعل الغجرية))

د. سوسن البياتي

. الفوبيا الجمعية وسخرية الأقدار: دراسة في رهاب الشخصية الروائية

د. سالم نجم عبد الله

. أنماط التشكيل الحواري

د. علي صليبي المرسومي
. الجسد سارداً ومتلقياُ . قرءاة في رواية ((قفل قلبي))
د. إبراهيم مصطفى الحمد

الفصل الثالث: تمظهرات الفضاء النصّي المسرحي

. تقانات التعبير الدرامي
د. محمد شيرين تشكار
ـ الفعل الدرامي الضدّي في مسرحية (من أجل صورة زفاف)
ش. أحمد قتيبه يونس

الفصل الرابع: تمظهرات الفضاء النصّي المقالي

. تحسين كرمياني مقالياً
د. محمد صالح رشيد عبد الحافظ
. الخطاب المقالي: من الرؤية إلى النقد
رفيق محمد توفيق
. حرائق القراءة وقسوة الكتابة
د . جاسم محمد جاسم

المقدّمة

يعدّ القاص والروائي والمسرحي والمقالي العراقي تحسين كرمياني من الكتّاب المتنوعين في إنتاجهم الإبداعي، وهو فوق ذلك كاتب ثرّ النتاج على مستوى كلّ الفنون الإبداعية التي يمارسها، إذ أصدر مجموعات قصصية وروايات ومسرحيات كثيرة في غضون السنوات الأخيرة (من 2001 حتى الآن)، بإصرار يبدو لنا واعياً بأن تجربته غزيرة ولديه من مخزون التجربة والخيال ما يسمح له بالمضي قُدُماً في متابعة الكتابة في مناحيها المختلفة، حتى يتمكّن من إلفات نظر مجتمع القراءة على نحو ما .

إنّ استعراضاً نقدياً شاملاً لعموم تجربته في القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقالة، يمكن أن ينتهي إلى أنّ القصة القصيرة تقف في مقدمة اهتماماته الإبداعية، إذ بدأ قاصاً وأنتج كماً قصصياً يتفوق على بقية الفنون الإبداعية الأخرى، وتأتي الرواية مضاهية وملاحقة للقصة القصيرة في دائرة اهتمام كرمياني الكتابية، وتحتلّ النصوص المسرحية المرتبة الثالثة في ترتيب كمّ الإنتاج الإبداعي لديه، ومن ثمّ جمع مقالاته المتنوعة (أدبية وثقافية واجتماعية) في كتاب بعنوان ((امرأة الكاتب)) بوصفها نشاطاً يضيء مساحة أخرى من تجربة الكاتب، ويعبّر عن وجهة نظر ثقافية وفكرية في الكثير من القضايا التي هي دائماً موضع نقاش وحوار وسجال، ووجهة نظر نقدية في بعض الأعمال الأدبية أيضاً .

لا شكّ في أنّ ثراء الكتابة وتنوّعها عند الكاتب أمر محفوف بالمخاطر، فهو سلاح ذو حدّين، حدّ يرفع من شأن الكاتب إلى أعلى مستوى ممكن، وحدّ آخر يسقطه في دائرة الكميّة التي تفتقر إلى خاصية النوعية، إذ إنّ التنوّع والثراء في الكتابة بحاجة دائمة ومستمرّة إلى طاقة كتابية كبيرة وتجربة إبداعية خصبة ووعي تقاني عالٍ ومثقف، كي يتمكّن الكاتب من تجاوز عقبة التكرار في استنساخ التجربة نفسها والتنويع عليها من دون فضاءات إبداعية جديدة ومبتكرة، أو أنّ الكاتب يسقط في هذا الفخّ على النحو الذي لا يحتاج القارئ فيه سوى إلى قراءة عمل واحد أو اثنين له، وتبقى الأعمال الأخرى المكررة مما لا يعوّل عليه قرائياً فتمضي في فضاء النسيان غير مأسوف عليها .

الصديق المبدع تحسين كرمياني حتى قبل أن ألتقيه وأتعرّف إليه كان حريصاً أشدّ الحرص على أن تصل أعماله إليّ، فكان يبعثها صحبة أصدقائنا المشتركين مرّة، ويبعثها بالبريد مرّة أخرى، والحقّ أنه طيلة المدّة الزمنية التي بدأت أتسلّم كتبه فيها، من مجموعة قصصية إلى

رواية إلى مسرحية، لم تتح لي الفرصة الكافية لقراءة أعماله جيداً، حتى التقينا أولاً في ملتقى القصة القصيرة صيف عام 2011 الذي أقامه قصر الثقافة والفنون في تكريت، والتقينا ثانية على نحو أكثر قرباً في مهرجان كلاويز في السليمانية شتاء العام نفسه، وهناك أهداني روايته الجديدة ((حكايتي مع رأس مقطوع))، وحيث إنّ أوقاتاً طويلة في مثل هذه المهرجانات تكون متاحة على نحو رحب للقراءة، فقد قررت قراءة هذه الرواية في الزمن الذي أكون فيه وحيداً ومستعداً لقراءة ماتعة، وبما أنها رواية ليست طويلة نسبياً فلم تأخذ مني الكثير من الوقت كي آتي عليها في جلستين قراءيتين ممتلئيتن .

سجّلت عدداً من الملاحظات النقديّة عليها وقررت الكتابة عنها لاحقاً، وفعلاً بعد عودتي من السليمانية مباشرة عكفت على الكتابة عنها، وبما أنني اهتممت منذ وقت ليس بالقصير بالمشاريع النقدية الجماعية التي أنتدب فيها عادة الكثير من زملائي وطلابي وممن أثق بقدراتهم، من أجل إصدار كتب عن مبدعين عراقيين وعرب على مختلف المستويات، وصدرت تحت إشرافي الكثير من الكتب النقدية التي أسهم فيها نقاد وباحثون وأكاديميون عراقيون عن تجارب إبداعية مهمة مثل عبد الرحمن مجيد الربيعي وإبراهيم نصر الله وجمال نوري، وكتاب مشترك عن ((قصائد من بلاد النرجس)) وآخر عن تجربة شعراء الجزيرة الشباب في سوريا، وغيرها، فقد جرى حوار بيني وبين الصديق الناقد المبدع د. خليل شكري هياس حول إمكانية إدراج أعمال تحسين كرمياني ضمن خطتنا النقدية هذه .

وحيث وجدت أنّ المنجز الإبداعي الواسع والمتنوع لتحسين كرمياني بحاجة إلى رصد وفحص من لدن نقاد ورشتي النقدية، عقدت العزم على تنفيذ فكرة كتاب مشترك عن تجربته، وعلى الفور فاتحت الكثير ممن أثق بقدراتهم في مجال الفحص والرصد النقديين، وبحسب التخصص الكتابي، للعمل على هذا المشروع الذي يمكنه أن يجيب على السؤال الذي طرحته مداخلتي في هذه المقدمة حول غزارة الكتابة وتنوعها، وما يشكله ذلك من مخاطر على الكاتب إن لم يتمكّن من السيطرة على سيولة كتابته على النحو المناسب، ومدى حضور تجربة كرمياني في المشهد الأدبي العراقي على هذا الأساس .

فكرّت أيضاً أن أوسّع دائرة المشاركة النقدية والبحثية لأكلّف نقاداً وباحثين وأكاديميين من بلدان عربية وإقليمية أخرى، فكان أن تحققت استجابات جيدة من سوريا والجزائر والأردن وتركيا وإيران وماليزيا، أملاً في بناء علاقات نقدية واسعة تتيح في المستقبل فرصة لتشكيل الجماعات النقدية التي يحتاجها نقدنا العربيّ، ففي حين انبثقت الكثير من نظريات النقد الغربي على يد المجموعات النقدية، ابتداءً من حلقة براغ والشكلانيين والروس والمدارس الأخرى في فرنسا

وإنجلترا وأميركا وألمانيا، وانتهاءً بأحدث نظريات النقد التي حققت فتوحات وكشوفات كبيرة وخصبة بجهود جماعية ممنهجة وأكاديمية فتحت فضاء جديداً للنقد العالمي على مختلف المستويات، وأفرزت نقاداً كباراً ينتظمون في رؤية نقدية واحدة ويختلفون في مناهج متعددة، فإن نجاح النقد الغربي يقوم أساساً على اعتماده فكرة الجماعات النقدية التي تؤسس مشاريع نقدية يمكن أن تنتج نظريات، وهو ما نفتقده كثيراً في مشهدنا النقدي العربي الحديث، وما آمل أن أحقق مساراً من مساراته في عملي الجماعي هذا .

ربما ليس من باب الادّعاء القول إنني ربما أول ناقد عربي ينهج هذا النهج الجماعي في العمل النقدي، إذ صدر لي أول كتاب مشترك بعنوان ((علي عقلة عرسان في عيون عراقية)) ضمّ دراسات كثيرة ومتنوعة عن إبداع عرسان عام 2005 عن منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق، تلتها الكتب المذكورة آنفاً، وقد انتبه إلى أهمية هذا العمل الشاعر العراقي الكبير سامي مهدي في مقالة له نشرها في جريدة ((الدستور)) الأردنية احتفى فيها بكتابي المشترك ((أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمن مجيد الربيعي والنصّ المتعدد))، الذي صدر بطبعتين، الأولى عن عالم الكتب الحديث في الأردن، والثاني عن دار صامد في صفاقس في تونس عام 2007، وقال فيها المبدع سامي مهدي من ضمن ما قال ممتدحاً هذه التجربة النوعية: **((الحديث، هنا، عن تجربة أدبية أكاديمية لم أعرف لها مثيلاً، في المحيط الأكاديمي العربي، عامة، والمحيط الأكاديمي، في العراق، خاصة. وصاحب هذه التجربة وراعيها هو الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد، ومجموعة من الأكاديميين والنقاد الشباب، الذين عملوا، بمعيته، وحرص، من جانبه، على أن يقدمهم، من خلال أعمال مشتركة تتيح لهم التعبير عن أنفسهم وإمكاناتهم))**، وهو ما آمنت به وعملت عليه وسأواصل العمل به إن شاء الله، على الرغم من أنّ بعض زملائي من النقاد الكبار يعتقدون أنني ربما أضيع وقتي في مثل هذا العمل .

سعيت في هذا الكتاب إلى أن أحقق موازنة أكاديمية معينة . قدر المستطاع . بين طبيعة الدراسات التي تكتب عن كل جنس أو نوع أدبي أنتجه كرمياني، وبما أنّ القصة القصيرة حظيت بالاهتمام الأبرز في هذا النتاج فقد حرصت على أن تتنوع الدراسات حول القصة القصيرة عنده، على النحو الذي جاء فيه عدد الدراسات عن القصة القصيرة هو الأكثر والأشمل والأوفى، أعقبها كمّ أقل من الدراسات حول الروايات لكنه قد يفي بالكثير من متطلبات تسليط الضوء على تجربته الروائية، وكمّ أقل من الروايات حول المسرحيات والمقالات، بحيث تتلاءم القراءات تلاؤماً منهجياً وأكاديمياً مناسباً مع حجم المنتج الإبداعي وغزارته، وتجيب بهذا القدر أو ذاك عن أسئلة الكتابة الإبداعية عنده .

وبما أنني مؤمن نقدياً أيضاً بأن من حقّ القارئ الذي سيطلع على كتابنا هذا أن تكون له كلمة تخصّه داخل الميدان القرائي الإجرائي، إذ ليس بوسع الناقد (أيّ ناقد) أن يقول كلّ شيء عن النص وحوله، على النحو الذي تتوافر في أيّة دراسة نقدية مهما كان مستواها فراغات لا تمتلئ إلا بقراءة القارئ الحرّة، بعيداً عن اشتراطات الناقد وقيوده المنهجية والأكاديمية، ليقول كلمته في القراءة النقدية للناقد، مثلما يمكنه أن يقول كلمته في النص المنقود، وهو ما يمثل دعوة للقارئ الكريم كي لا يكتفي بقراءة الدراسات والبحوث النقدية التي ضمّها كتابنا هذا، بل العودة إلى نصوص كرمياني وقراءتها ليرى إلى أيّ حدّ كانت كلّ قراءة من هذه القراءات موفّقة، وإلى أيّ حدّ كانت فيه نصوص كرمياني متنوعة إبداعياً وليست مكررة ولا مستنسخة من تجربة واحدة خضعت عنده للتنويع عليها، ولتكون كلمته في خاتمة الأمر (حتى ولو كانت مع نفسه) هي الكلمة النقدية الفصل التي تهمّه وتهمّ الكاتب وتهمّنا أيضاً.

الفصل الأوّل:
تمظهرات الفضاء النصّي القصصي

. طبيعة القصة القصيرة، رؤية تحليلية في البناء والتوصيل

د. عبد الله أبو هيف

. القصة القصيرة جداً : شعرية التشكيل وسيمياء التدليل

د. رقية رستم بور ملكى

. الحوار في قصص تحسين كرمياني

د. نبهان حسون السعدون

. عتبات النص القصصي: دراسة في الوظيفة والأداء

د. عبد الله حسن جميل

. بلاغة الخاتمة القصصية

جميلة عبد الله العبيدي

. عجائبية السرد القصصي بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع

د. فليح مضحي أحد السامرّائي

طبيعة القصة القصيرة
رؤية تحليلية في البناء والتوصيل
. قراءة في قصص تحسين كرمياني .

د. عبد الله أبو هيف
كلية الآداب والعلوم الإنسانية/جامعة تشرين
سوريا

تشتغل القصة القصيرة في نموذجها الحداثي على فكرة النجاح في تشكيل رؤية سردية عالية البناء من حيث العناصر والآليات والتفاعل مع الموضوع القصصي، وفكرة النجاح أيضاً في مهمة الإيصال إلى المتلقي المرهون أساساً بضبط التجربة القصصية(1) على مستوى الصنعة والتقانة السردية الداخلية .

ولعلّ المباشرة التي يشتغل عليها القاص في توجهه نحو المتلقي كما هو واضح في التاريخ السردي العربي، ونجد ذلك واضحاً لدى أصحاب المنهج التعليمي والاتجاه التقليدي في غالبية حالاته(2)، هي التي تجعل من العلاقة بينهما قائمة على التفاعل الذي لا يصل إلى حدود الفن في صنع المتعة المرافقة للفائدة، إذ إن الاكتفاء بالتوصيل المجرد يطفئ شعلة التوهج الإبداعي في القصة ويجعل منها مادة تعليمية عادية .

أما كتاب القصة الحداثيون فقد نظروا إلى قضية الاتصال على أنها انشغال بطبيعة القصة القصيرة من خلال علاقة زمن القص المتخيل بالزمن المادي أو الواقعي(3)، وليس نقل هذا الزمن بصورة فوتوغرافية إلى المتلقي، بل إعمال زمن القص الذي هو زمن متخيّل مناظر ومتوازٍ مع الزمن المادي الواقعي، ينقل الحادثة القصصية من عالمها الواقعي إلى عالمها السردي الفني بكل ما يحمله ذلك من صنعة ورؤية وعناصر تشكيل فنية .

على هذا الأساس فضلاً على قيام القاص المعاصر باستيعاب الحال الاجتماعية والثقافية التي يحياها في واقعه، فإنه يذهب كذلك إلى التراث العربي الغزير، فما تزال الأخبار والحكايات والملح والنوادر في إحكامها الفني ضمن صياغتها، وفي استجلاء امتدادها للزمن المادي أو

الواقعي ينبوعاً ثراً لوعي طبيعة القصة القصيرة وجمالياتها(4)، تغذيها بالموضوعات والحكايات وتقانات السرد والرؤيات وكل ما يمكن أن تحتاجه القصة المعاصرة .

ولا يتوقف الأمر على ذلك بل إن كتاب القصة العرب ونقادها يفيدون من العلاقات التي يمكن أن تتشكّل بين الثقافات، ويمكن أن تكون متبادلة(5) في إطار التأثر والتأثير، فمثلما أفاد الغرب من الثقافة العربية القديمة في مجال الفنون السردية ولاسيما قصص ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والمقامات وغيرها، يحب أن نفيد من إنجازاتهم الباهرة في مجال نظريات السرد الحديثة على مستوى الكتابة القصصية وعلى مستوى نظريات النقد السردي أيضاً، على النحو الذي يعمّق رؤيتنا ويطورها ويخصّبها .

وعلى الرغم من أنّ مصطلحات السرد الحديثة تحيل على منجزات طلائع الدراسات اللسانية الأولى في الثقافة الغربية إبان ثلاثينيات القرن الماضي، إلا أن بعض مصطلحات السرد ليست من اكتشاف الشكلانيين الروس وما تلاهم من جماعة براغ أو جماعة باريس في العقدين الأخيرين من الزمن(6)، بل هي تعود على ما أنجزته المدرسة السردية الغربية الحديثة في فرنسا وبريطانيا وأميركا وألمانيا وغيرها لاحقاً .

في معالجة النصوص القصصية العربية وعلاقتها بمرجعياتها من جهة، وأدواتها التعبيرية المعبرة عن الواقع على نحو ما لا بد من تذكر أولوية الإبداع على النقد(7)، لأن النقد يجب أن يكون موجّهاً فنياً وليس راعياً حاسماً للعملية الإبداعية وتحكّماً بمصيرها، لذا فمهما استطاع النقد عبر إيصال النص القصصي إلى المتلقي بصورة أكثر شفافية فإن هذا لا يعني الاستغناء عن القصة لصالح النقد، يجب أن يكون الاحتكام النهائي بين الناقد والقارئ إلى النص نفسه مهما كانت الفائدة التي يقدمها النقد .

بمعنى أنّ التأليف الأدبي عامة والتأليف القصصي السردي خاصة أكبر من الخضوع لمدارس الأجناس الأدبية كما هي الحال لدى الرومانسيين(8)، لأن النصوص هي التي تؤسس المدارس الجديدة وتطور الأجناس الأدبية، بحيث تكون هي الأساس الذي يجب أن يعوّل عليه في كل الممارسات الأدبية على اختلاف أنواعها .

من هنا يرى الكثير من دارسي القصة العربية الحديثة ((أن القصة القصيرة أسلوب ينظّم رؤية صيرورة زمنية أو تاريخية، ويحافظ على مجاله الإنساني ويحرّض على موقف من الحياة في استعارة شاملة للفعل الإنساني، لذا لا ينبغي أن نفصل إبلاغية القصة القصيرة عن بلاغتها، بل إن بلاغتها هي التي تميزها عن بقية أنواع النثر القصصي))(9)، وهو ما يعطي القصة القصيرة أهمية بالغة في السرديات الحديثة عموماً .

على وفق هذا التوصيف النظري والإجرائي الشامل في معاينة طبيعة القصة القصيرة من حيث البناء والتوصيل ندرك أنّ ((بين النص القابل للكتابة والنص المتعة يظهر تعريف جديد للأدب))(10)، قال به أولاً البنيويون ومن بعدهم كل أصحاب المناهج النصية الحداثية وما بعد الحداثية، الذين نظروا إلى جوهر النصية بوصفها حالة لا تكتفي بمجرد التوصيل وتعريف القارئ بالموضوع السردي، بل تشغيل حسّ التخييل في مجتمع القارة لتحقيق أكبر قدر من الإمتاع والفائدة والصيرورة الثقافية العامة .

ومن هذا المنطلق تتنشّط عناصر السرد جميعاً في أعلاء صرح التشكيل القصصي في القصة القصيرة، غير أن عنصر الزمن على هذا الأساس يلعب دوره في البنيان القصصي لتمكين الخيال الأخلاقي من أداء وظيفته، ولربط طول القصة بقالبها(11) بحيث يتماسك النص القصصي أعلى درجات التماسك داخل أجواء العمل القصصي، بما يقدمه عنصر السرد من إمكانات سردية كثيفة ومثمرة .

إنّ كل هذه الممكنات السردية التي تتجلى في سياق العمل القصصي الحديث تهدف إلى الوصول إلى المتلقي، إذ ((ما جدوى الكتابة إذ حيل بينها وبين استقبالها؟ إن جدواها متوقف بالتأكيد على استقبالها، وعلى مشاركة القارئ بدور إيجابي في عملية التوصيل))(12)، يبعث الحياة في النصوص ويجعلها حاضرة ومؤثرة ومتفاعلة على نحو كبير وعميق، كي تؤدي رسالتها الفنية والجمالية والتعبيرية والثقافية على حدّ سواء .

وعبر كل هذه التوصيفات التي تسعى إلى ربط البناء القصصي بعملية التوصيل عند القارئ، يتشكل مفهوم القصة القصيرة اصطلاحياً على أنها مجموعة ((حكايا أدبية تدرك لتقصّ، قصيرة نسبياً، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد، حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي والمنطقي، وإنما طبق لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمي أحداثاً وبيئات وشخوصا، وإنما توجز لحظة واحدة وحدثا ذات معنى كبير))(13)، لا يمكن لها أن تحيا مهما بلغت من نجاح في عناصر البناء والتشكيل من دون أن يكون لها قارئ يتفاعل مع معطياتها، وينقلها من فضاء الورقة إلى فضاء الحراك الاجتماعي والثقافي والذوقي الفني .

القاص العراقي تحسين كرمياني له تجربة وافية في السرد الروائي والقصصي، وسترصد دراستنا منجزه القصصي الذي يفيد كما بدا لنا من حساسية العمل الروائي لديه، وكذلك حساسية العمل المسرحي بوصفه كاتباً مسرحياً أنجز عدداً مهماً من النصوص المسرحية، على النحو الذي يظهر الفعل القصصي متضافراً مع الفعل الدرامي، ومتوجهاً إلى القارئ من خلال هذه التفاعلية السرد درامية في نصوصه القصصية القصيرة .

مجموعته القصصية الموسومة بـ ((ليسوا رجالاً))(14) ضمّت سبع قصص هي ((مزرعة الرؤوس/ليسوا رجالاً/ما رواه عبيد ال/لا كلب ينبح بوجه مولانا/الذبيحة/عودة الهياكل/الليلة سيختبر حبنا))، تصدّرت قصة (ليسوا رجالاً) عنوان المجموعة وهي قصة طويلة نسبياً بلغت ما يقرب من ثلاثين صفحة من الكتاب، وتفيد كثيراً من كل الإمكانات الأسلوبية السردية وتوظف أيضاً إمكانات الدراما على نحو ما .

الاستهلال الذي تقدّم القصة يقدّم الشخصية فوراً ويسميها ويسلّط كاميرا السرد على مشهد خاص من مشاهد الشخصية القصصية:

استفاق (خير الدين) من نومه، كان مسكوناً بفزع استثنائي، رغم الجفوة التي لازمته منذ فترة ليست بالقليلة، ظلّ يتمتّع بنوم كافٍ، يمنحه راحة البال، وينسيه الجفوة التي ظلّت تلاحقه في يقظته ومنامه، لم يحصل أنه نهض من نومه في الليالي التي انصرمت، رغم قوة الصدمة، وشراسة الندم الذي لم يبرحه مذ وقع في فخّ صولة جماعية غير موفقة، كلّفته نزف كامل جرأته..!! (15)

تظهر الشخصية باسمها المركب فوراً (خير الدين) وهي تسمية تحيل على فضاء ديني معين، ومنذ الجملة الأولى يتحقق كامل الفعل السردي الدرامي (استفاق من نومه)، ومن ثم تشرع الخصائص الحركية للشخصية والمكان بالتفتّح والتمظهر والتثمير، حيث يسارع الراوي برسم الكثير من معالم الشخصية الداخلية الباطنية بشكل يبرز أزمته مع الحادثة القصصية التي تتحدّى القراءة وتصدمها على نحو ما .

بعد هذه الاستهلالية المقصودة تتمظهر شخصية أخرى موازية لشخصية (خير الدين) هي شخصية (نور الدين)، والشخصيتان تتحدان من أجل البحث عن موت مشترك يخلصهما من موتهما في الحياة بعد أن فقدا القدرة على الإخصاب، وظلّت نساءهم عموماً ظامئات في هذا السبيل، ومن ثم تتكاثر صورة الشخصيات لتتحول إلى رجال مكانين متصارعين هما (أم الجنادب) و (أم الضواري)، والكلّ يبحث عن الموت بشغف .

الفضاء القصصي المرسوم هو فضاء غرائبي مشحون بالواقع يسعى إلى بناء سياق أسلوبي سردي متنوع، يعتمد على الحادثة القصدية التي يروم القاص تنفيذها استجابة لمنطق العنوان ووفاءً لمتطلباته الدلالية، لكنه يسلّم مقاليد السرد القصصي فيما بعد للراوي المسمّى في تداخل أسلوبي مع فضاء السرد الشفاهي المعروف عند الحكواتية، من أجل أن يقلل قدر المستطاع من

الإحالات الواقعية للحادثة القصصية لتحقيق علاقة ما مع المتلقي، تصرف ذهنه قرائياً عن مرجعيات الحكي للتمتّع بمشاهد السرد وحراكه القصصي الفني .

تتكرر لفظة الراوي المصرّح بها مرات عديدة في نهاية القصة تعبيراً عن لفت نظر القارئ نحو الزخم الحكائي على حساب الزخم السردي:

يقول الراوي:

(ظل رجال البلدة (أم الضواري) يجوبون الأفاق، يجتازون المتاهات، يعبرون الجبال والوديان، وكلما تتراءى في حدقات عيونهم نقاط سود أو ملامح بيوتات يهرعون صوبها) (16)

يواصل الراوي تكملة الحكاية بعدما جفّ ريقه وكرع طاسة ماء:

(ظلّ الرجلان يواصلان السير، وصلا بلدة غريبة، وجدا نمال أسود قادمة نحوهما، ارتعبا من مشهد غمامة تحجب الأفق تتدحرج نحوهما ....) (17)

سحب الراوي نفسا عميقا قبل أن يواصل روايته:

(واصل الصديقان نور الدين وخير الدين البحث عن فرصة موت مناسب .....) (18)

.. يتوقف الراوي عن الكلام لبرهة من الوقت، يسحب شهيقاً طويلاً، ويعدّل من جلسته، بعدها يأتي على ما في الطاسة من بقايا ماء، يهزّ رأسه إيذاناً بالكلام؟؟!! (استفاق خير الدين من نومه، لم يصدّق ما يرى، بعدما تأكد من سلامة عقله، وملامسة بدنه، كي يدرك أن الذي حصل مجرد حلم داهمه من فرط الإعياء ...)(19)

إذ تكشف القصة عن إنجاز علاقة واضحة بين الراوي والمروي له من خلال وضوح شخصية الراوي المصرّح بها، وهي تتوجّه إلى القارئ الضمني ومن بعده مباشرة إلى القارئ الحقيقي الموجود داخل فضاء منطقة الحكواتي .

من هنا يمكن القول إن قصة ((ليسوا رجالاً)) يمكن أن تعطي فكرة عن طبيعة العلاقة الممكنة بين النص القصصي والقارئ، على صعيد تشكيل الخطاب السردي الذي يربط البناء الفني بالتوصيل، وتمثّل هذا الموضوع عند القاص خارج النص، والراوي داخل النص، والقارئ الضمني داخل النص، والقارئ الحقيقي المحتمل خارج النص، على صعيد ترتيب هذه العلاقة المطلوبة والمرجوة بين الفضاء النصي وفضاء التلقي المرهون بطريقة التوصيل وسياستها وستراتيجيتها، وعلى وفق قصدية الكاتب نفسه في ذلك .

مجموعة ((بينما نحن .. بينما هم))(20) القصصية لتحسين كرمياني تنهج نهجاً آخر في بنائها السردي، إذ تشتغل على التكثيف والتركيز لصوغ قصة ومضة قصيرة جداً تقتصد في وسائل البناء القصصي إلى أقصى حدّ ممكن، وهذا النوع من القصص يسعى نحو قارئ سريع وذكي وحسّاس لانتزاع إعجابه ولجعله يندمج بالصورة السردية إلى أبعد حدّ، وذلك لخلق تفاعل قوي ومنتج ومثمر بين البناء القصصي والقارئ .

احتوت المجموعة على قصص ((الكرسي/حكاية نادرة/في تلك القرية القصية/منظم الوقت/حجة الغائب/المهرج الإمبراطور/في بلاد الإمبراطور/الموسوعة الإمبراطورية/معاقل الذباب/مزرعة الضفادع/لقاءان/الكرة الزجاجية رقم (301)/الشرفة الواشية/قبلة أزلية/لعبة الموت/سياسي غيور/(؟؟؟؟؟)/ثلاث نساء/دائرة الزمن/لسان التاريخ/هياكل/كلب الإمبراطور/العائد من النسيان/بينما نحن .. بينما هم/مولد القارات/ملف الكارثة/الكرة النووية/تضامن/القارة الثامنة/عين الشمس/أينما نذهب نحن في ورطة/الرجل الذي أطلق النار/ تشابه الأسماء كان السبب/حكاية عباس/لم يحسن التصرف/مأدبة الليل/عودة الحمام/لا تذكريني بالموت رجاء/أحلام هدى/لكن الطائرات لم تجئ/يقظة السيد علوان))، وهي قصص تشتغل على نسق بنائي وتعبيري واحد مشترك وتتوجّه بدرجة متوافقة نحو متلقٍ معين، وقد احتشدت في المجموعة بكثافة وضغط دلالي ومعني عالٍ باتجاه تنفيذ المقولة القصصية التي ينوي القاص قولها في قصص المجموعة كلها من دون استثناء، وسننتخب قصة ((في تلك القرية القصية)) نموذجاً لهذا النوع من البناء القصصي عند القاص، لها علاقة وثيقة بمجتمع القراءة بحيث تسعى القصة إلى الوصول بقوّة إلى القارئ وهي تدافع عن هويتها .

وسنورد النص الكامل للقصة من أجل أن تكون ماثلة أمام القارئ بكل مساحتها الكتابية وطريقتها في البناء، وحساسيته المتوجة إلى القارئ:

قرية قصية لا أحد يعرف بدايتها، لا أحد يعرف كيف ومتى تكونت..!!

في تلك القرية القصية، ثوابت لا تتغير، كونها أبدية.
في تلك القرية القصية، يولد الذكور ليلاً.
في تلك القرية القصية، تولد الإناث نهاراً.
في تلك القرية القصية، يموت الرجال في الحروب أو شنقاً.
في تلك القرية القصية، تموت النساء حزناً.
في تلك القرية القصية، لا توجد عصافير.
السبب بسيط../ليس هناك أشجار أو ثغور لبناء أعشاشها/.
في تلك القرية القصية، لا تنبح الكلاب.
السبب بسيط../الجوع حجر ألسنتها/.
في تلك القرية القصية، القطط لا تموء.
السبب بسيط../أنها نست آصرة الجنس بسبب نسيانها طعم اللحم/.
في تلك القرية القصية، لا توجد أي نوع من أنواع الطيور.
السبب بسيط، الناس اصطادتها والتهمتها زمن الحصار الكبير.
في تلك القرية القصية، لا تمطر السماء سوى مرة واحدة في العام..!!
ملاحظة توضيحية:
(الناس تعبر عن ذلك بالمطر كونهم لا يرون الماء سوى مرة واحدة في العام، تأتي مقطورة كبيرة لتفرغ ما في صهريجها من ماء داخل خزان كبير يتقاسمونه بنظام التوزيع العادل بينهم.. بطاسة فافون).
في تلك القرية القصية، يموت الذكور في الأربعين.
في تلك القرية القصية، تموت الإناث في الثلاثين.
في تلك القرية القصية، يولد كل مئة عام صبي يموت والديه ساعة ميلاده، تتقاذفه الناس وتلقيه إلى الشوارع وقسوة الفصول، يترعرع فضاً،لا يموت في الأربعين، ولا في الخمسين ولا في الستين ولا في السبعين.. ولا في .... ولا في .... ولا في ....!!
يواصل المنبوذ نموه الجسدي إلى حد لا يطاق.
في تلك القرية القصية، يخرج كل مئة عام إمبراطور البلاد..!! (21)

الإشارة العنوانية ((في تلك القرية القصية)) تعمل على خاصيتين اثنتين، الأولى مكانية ذات طبيعة جغرافية وحضارية محددة ((القرية))، والثانية زمكانية تشتغل على تفعيل الطاقة الفضائية

في المفردة من حيث أقصى البعد في الزمان والمكان معاً، ولهذا تتكرر كثيراً لتوليد إيقاع شعري وسردي ودلالي مشترك في بنية التكرار .

المطلع السردي المتشكّل للقصة ((قرية قصية لا أحد يعرف بدايتها، لا أحد يعرف كيف ومتى تكونت..!!)) يعرّف بالمكان والهوية من خلال الجهل التام بها، وهي طريقة بنائية تقوم على فاعلية التضاد التشكيلي اللساني في التعبير السردي، تتقدّم نحو المتلقي لتثير اهتمامه وتمتحن قدراته في التحليل والتأويل والقراءة الاحتمالية المتنوعة .

في التكرارت الستة الأولى :

في تلك القرية القصية، ـــــــــــ ثوابت لا تتغير، كونها أبدية.

في تلك القرية القصية، ـــــــــــ يولد الذكور ـــــــــــــــ ليلاً.

في تلك القرية القصية، ـــــــــــ تولد الإناث ـــــــــــــــ نهاراً.

في تلك القرية القصية، ـــــــــــ يموت الرجال ـــــــــــــــ في الحروب أو شنقاً.

في تلك القرية القصية، ـــــــــــ تموت النساء ـــــــــــــــــــــــــــ حزناً.

في تلك القرية القصية، ـــــــــــ لا توجد عصافير.

تنتفي الحياة تماماً من خلال حضور الثوابت وموت الرجال والنساء وانعدام العصافير، وكل هذا يجعل من القرية قرية موت، ومن البعد (القصية) فضاء جديداً للاستبعاد والنفي إلى أقصى درجة ممكنة تتحملها دلالة العبارة، ويبدو إيقاع التكرار السردي لشبه الجملة ((في تلك القرية القصية)) وكأنه إشباع لفكرة النفي والإقصاء، عبر ارتباطها القوي بالموت الذي تحفل به الدوال المرتبطة بآلية التكرار في أكثر من مستوى .

في المستوى التكراري الثاني يشتغل نوع من التعشيق البصري السردي بين اللازمة التكرارية (في تلك القرية القصية)، والتبرير السببي الذي يتجه إلى صوغ جدل سردي حجاجي يسعى إلى إقناع المتلقي بمصداقية الرؤية القصصية هنا:

السبب بسيط..ـــــــــــــــــــ/ليس هناك أشجار أو ثغور لبناء أعشاشها/.

ـــــــــــــــ <u>في تلك القرية القصية</u>، لا تنبح الكلاب.

السبب بسيط..ـــــــــــــــــــ/الجوع حجر ألسنتها/.

ـــــــــــــــ <u>في تلك القرية القصية</u>، القطط لا تموء.

السبب بسيط..ـــــــــــــــــــ /أنها نست آصرة الجنس بسبب نسيانها طعم اللحم/.

ـــــــــــــــ <u>في تلك القرية القصية</u>، لا توجد أي نوع من أنواع الطيور.

السبب بسيط، ـــــــــــــــــــ الناس اصطادتها والتهمتها زمن الحصار الكبير.

ـــــــــــ في تلك القرية القصية، لا تمطر السماء سوى مرة واحدة في العام..!!

فالعلاقة الحجاجية بين (في تلك القرية) و (السبب بسيط) تقوم على فعالية سردية مجازية تخدم مقولة القصة، لا تحاول إقناع القارئ بالمنطق المعروف بل بالمنطق القصصي الذي يحكم فضاء القصة وآليات عملها التأويلية، من أجل التأكيد على أن السبب والمسبب يعملان تحت خيمة واحدة مهيمنة على الفضاء القصصي في القصة .

ثمة ملاحظة توضيحية تأتي بعد ذلك وهي لا تضيف دلالياً أي شيء جديد إلى فضاء الحكاية القصصية، لكنها تضاعف من قوة حضور الفكرة وتشرح بطريقة حكواتية تقريباً ما هو شبع معروف ومتوقع داخل تفاصيل الحكاية:

ملاحظة توضيحية:

(الناس تعبر عن ذلك بالمطر كونهم لا يرون الماء سوى مرة واحدة في العام، تأتي مقطورة كبيرة لتفرغ ما في صهريجها من ماء داخل خزان كبير يتقاسمونه بنظام التوزيع العادل بينهم.. بطاسة فافون).

المعلومة التي رصدتها الملاحظة التوضيحية تصور الحالة تصويراً فوتوغرافياً عالي الوضوح والمباشرة والتقريرية، وذلك لتوكيد الحساسية العامة التي اشتغلت عليها القصة في تكراراتها الكثيفة في المشهد البصري السردي، وحتى يسهل الانتقال بعد ذلك إلى المشهد التكراري الأخير من القصة وهو يحاول الوصول إلى مركز المقولة القصصية وبؤرتها، بحيث تظهر المفارقة في طريقة توزيع الأدوار وترتيب المعادلة السردية:

في تلك القرية القصية، ـــــــــــــــــ يموت الذكور في الأربعين.

في تلك القرية القصية، ـــــــــــــــــ تموت الإناث في الثلاثين.

في تلك القرية القصية، ـــــــــــــــــ يولد كل مئة عام صبي يموت والديه ساعة ميلاده،

ـــــــــــــــــ تتقاذفه الناس وتلقيه إلى الشوارع وقسوة الفصول،

ـــــــــــــــــ يترعرع فضاً،لا يموت في الأربعين،

ولا في الخمسين

ولا في الستين

ولا في السبعين..

ولا في .... ولا في .... ولا في ....!!

ـــــــــــــــــ يواصل المنبوذ نموه الجسدي إلى حد لا يطاق.

في تلك القرية القصية، ـــــــــــــــــ يخرج كل مئة عام إمبراطور البلاد..!!

إذ تصل القصة إلى مبتغاها في التكرار الذي يحمله السطر الأخير من القصة (يخرج كل مئة عام إمبراطور البلاد..!!)، حيث تتحول القرية القصية النائية إلى وطن نائي قصيّ محكوم بهذه القسمة وهذا النصيب فلا مكان ينقذ البشرية ولا زمان، طالما أن القدر مرسوم بهذه الطريقة التي تنتهي إليها الأشياء، فالقصة على هذا الأساس تعتمد في بنائها على فاعلية التشخيص والتجريد معاً، في سياق بنائي تكراري متراكم يبعث إيقاعه وإشعاعه السردي الدلالي نحو منطقة القارئ أملاً في شحنه بروح هذا الإيقاع التكراري كي يحقق أعلى استجابة ممكنة، تحوّل الفضاء القصصي المكتوب إلى فضاء حكي متجدد في الذهن والبصر والتصور والحلم والقراءة والتأويل ضمن سياق فضائي أدبي واحد .

في مجموعته القصصية الأخرى الموسومة بـ ((ثغرها على منديل))(22) يحاول تحسين كرمياني ضمن الفضاء القصصي نفسه صناعة نموذج قصصي يقوم على بناء سردي مختلف قليلاً على الأقل في حجم السواد السردي على بياض الكتابة، وذلك لخلق توجّه قرائي آخر يتلقى فيه القارئ المقولة القصصية بشكل أكثر مجازاً واقل مباشرة وتقريرية .

احتوت هذه المجموعة الصغيرة على سبع قصص هي على التتالي ((الأوراق لا تأتي في خريف الرغبات/في حدثين منفصلين/سراب أو ترنيمة لغزالة القلب/أنا كاتب تلك القصة/صندوق الوجدان/يوم اغتالوا الجسر/ثغرها على منديل))، وهي قصص طويلة نسبياً قياساً بقصص المجموعة السابقة إذ تتوافق مع قصص المجموعة الأولى التي تناولتها دراستنا ((ليسوا رجالاً)) من حيث الطول والخيارات السردية على صعيدي البناء والتوصيل .

قصة ((ثغرها على منديل)) التي أخذت عنوان المجموعة تألفت من تصدير وأربعة عشر مشهداً سردياً قصصياً، إذ قامت هذه القصة على نظام البناء المشهدي السردي، وكل مشهد يستجيب لرؤية سردية معينة من رؤيات القصة .

التصدير الذي وضعه القاص في صدر قصته هو للشاعر الفرنسي (أبو لينير) ونصّه:

(ليأت الليل ولتدقّ الساعة/وتمضي النهارات وأبقى أنا/تمر النهارات وتمر الأسابيع/لا زمن ماضٍ/ولا الحبّ يعود...)

وهو مقطع شعري من إحدى قصائده التي يظهر فيها يأس الشاعر من ثباته في المكان والزمان والحال والذاكرة والتاريخ والفعل والرؤية والحلم، حيث لا تغيير على أيّ مستوى يمكن أن يحدث بوسعه أن يغير مصيره ويقلب حاله إلى وضع أفضل، ثمة ركود يشبه الموت في ظل

غياب الحب ولا جدوى انتظاره، وقد سعى القاص هنا إلى استثمار الفكرة القصصية وتشكيل رؤيته من خلالها .

أما المطلع الاستهلالي السردي في القصة فهو الآخر عتبة مهمة وأساسية ومحورية في بناء القصة وفي تشكيل رؤيتها التوصيلية والتواصلية، لأنها قائمة على عرض فكرة القصة بشكل بالغ التركيز والتكثيف والسرد والتصوير والإيجاز، وفيها رؤية استباقية تفسر على نحو ما دلالية العنونة (ثغرها على منديل) بوصفها البؤرة السردية:

كلّ مساء، ما أن يستلقي على سيريه، تسكنه فكرتان، رغم وقع الحزن، تغمرانه بنشوة ذات مساء أطربته، فكرتان تؤنسانه، تشكلان معاً أملاً قائماً، ما يزال يحدوه هاجس تحقيقه، فكرتان تباغتانه كلما يجنّ الليل ويكون هو في تجرد من متعلقاته الروتينية، تتماهيان فيه ويندمج هو في انتشاء تام ليغادر غرفته ويحطّ في مكان حفلت ذات مساء بسعادة لا توصف، لم تتنازل النشوة عن لذاتها الأوُل، كأن فجوة ما حرست ينبوعها من آفة الزمن ورتّبت أوقات بثّ ذلك الوميض الساحر، الأنيس القادم لانتشاله من رتابة الأيام وعزلته، في الصباح دائماً وأبداً، يكتشف أنه قد نال قسطاً وافراً وهانئاً من النوم، يتناول بلا ملل المنديل الجاثم فوق صدره، رفق يطويه بعناية، يشمّه وقبله بود، قبل أن يدسه في جيبه اليسار، كونه النديم الملامس للقلب، جيب خزن أسراره، وفيه تراقصت الومضات السحرية لزمن عنيد . كان هو فارسه . يرفض التهرؤ..!! (23)

يتقدّم الراوي كلي العلم ليصف الشخصية ويركّز كاميرا السرد عليها كثيراً وتفصيلياً من خلال وصف حالها، ومكانها وزمانها، كاشفاً عن الحقيقة الداخلية التي تؤلف منهج الشخصية في تسيير الحدث القصصي وبنائه، وتركّز كاميرا الراوي هنا على الـ (منديل) بوصفه الثيمة المركزية التي تدور حولها أحداث القصة، وتنمو هذه الثيمة عبر كل مشاهد السرد المؤلفة للقصة، وهي هنا تشتغل بما يشبه الاستباق((**يتناول بلا ملل المنديل الجاثم فوق صدره، رفق يطويه بعناية، يشمّه وقبله بود، قبل أن يدسه في جيبه اليسار، كونه النديم الملامس للقلب**)) إذ إن المنديل في هذه الصورة ذو طبيعة سردية كاملة وفاعلة، ويظهر هنا على صعيد البنية الزمنية السردية بصورة استباقية يحكي ما سيفعله هذا لمنديل بالشخصية .

القصة تعتمد على شخصية (شاعر) متقدم في السن تعجب به شابة في مقتبل عمرها، وفي ظروف مفاجئة بالنسبة له غير متوقعة، تجعله يغامر بالحلم، وتنسى لديه المنديل وقد طبعت

ثغرها عليه بحيث يتحول هذا المنديل إلى قصة حياة كاملة تتجاوز حدود الشعر، وتجعل شيخوخة الشخصية تتشبّث بالمنديل وكأنه أكسير الحياة، وبذلك يتمثل البناء القصصي هذه الثيمة على نحو مركّز ليصنع خطابه السردي ويحقق التواصل مع مجتمع القراءة على أساس حيوية القيمة وحساسيتها الحكائية والرمزية .

وعبر كل هذه المشاهد التي تشتغل فيها الثيمة اشتغالاً إنشائياً متحركاً تستقطب فضاء الشخصية وصولاً إلى خاتمتها، التي تتسلّط فيه كاميرا الراوي كلي العلم مرة أخرى على العالم الداخلي للشخصية من أجل تصويرها ووصف حراكها الباطني العميق، من أجل الكشف عن قوة الحلم في شخصية الشاعر بالرغم من كل شيء:

تمرّ الأيام ..الأشهر ..السنوات ..لا جديد، يستعيد التقويم دورته، يبدأ بتقليب أوراقه من جديد .. تواصل الشمس شروقها وغروبها .. الفصول تتعاقب .. عليه أن يواصل الانتظار، مادام الأمل يحدوه .. مادام يتسلّح بثغر عذب ناطق .. ثغر يذكره بمساء مسرّاته .. مساء بعيد .. مساء سعيد .. مساء يذكّره بفتاة هبطت من كوكب منسي، وقفت أمامه، ودونما شعور منه، طوقت رقبته ورسمت على خده اليمين فجوة الأمل..!! (24)

إن الجملة السردية الأخيرة التي أسدلت الستار على حفل السرد القصصي ((طوقت رقبته ورسمت على خده اليمين فجوة الأمل..!!))، تفتح نافذة شعرية تتلاءم مع طبيعة الشخصية المركزية في القصة، نافذة شعرية على الحياة بالرغم من أنّ غابت غياباً كلياً ولم يبقَ منها سوى ثغر موهوم على منديل، هو كل ما يشدّ أزر الشخصية ويجعلها تتمسك بالحلم من أجل فسحة أمل تضاعف طاقته للاستمرار في الحياة .

طبيعة القصة القصيرة في تجربة تحسين كرمياني تنهض بالدرجة الأولى على طريقة محددة للتفاعل بين الآلية السردية والقارئ المحتمل، وقد سعت رؤيتنا التحليلية في البناء والتوصيل من خلال هذه المجاميع القصصية التي يمكن أن تنطبق على تجربته القصصية كاملة، إلى الكشف عن المقولة السردية المركزية التي يحاول إطلاقها والتصريح بها للتواصل مع قارئ يراه ويحادثه ويتفاعل معه، إنه قاص يكتب للقارئ على نحو مقصدي واضح، وهو يسخّر الممارسة البنائية لخدمة هذا الغرض بمستويات مختلفة ومتنوعة .

الهوامش والإحالات:

(1) فكرة القصة، نقد القصة القصيرة في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1981: 24 .

(2) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ناشرون، : 518 . 519 .

(3) القصة القصية والأسئلة الأولى، د. يمنى العيد، مجلة (آفاق)، الرباط، العدد 12، 1983: 9.

(4) الأدب والغرابة، عبد الفتاح كليطو، دار الطليعة، بيروت، 1963 .

(5) المنهج والمصطلح، مداخل إلى أدب الحداثة، خلدون الشمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1979: 75 .

(6) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972: 273 .

(7) مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث، محمد مصطفى بدوي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 162، 1984: 18 .

(8) معجم مصطلحات الأدب: 275 .

(9) فكرة القصة: 33 .

(10) رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا، د. سامية احمد اسعد، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 12، العدد 3: 223.

(11) ندوة القصة القصيرة، د. حسام الخطيب، مجلة الموقف العربي، دمشق، العدد 774، 1977: 98.

(12) قراءات غير متأنية في النقد المعاصر، في البحث عن دور القارئ، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 351، 1983: 93.

(13) القصة القصيرة، دراسة ومختارات، د. الطاهر مكي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1978: 77 . 78 .

(14) ليسوا رجالاً، تحسين كرمياني، دار رند تموز، دمشق، ط1، 2011 .

(15) م . ن: 27 .

(16) م . ن: 50 .

(17) م . ن: 51 .

(18) م . ن: 52 .

(19) م . ن: 53 .

(20) بينما نحن .. بينما هم، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2011 .

(21) م . ن: 19 . 20 .

(22) ثغرها على منديل، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2011 .

(23) م . ن: 216 . 217 .

(24) م . ن: 227 .

القصة القصيرة جداً
شعرية التشكيل وسيمياء التدليل

الدكتورة رقية رستم بور ملكى
أستاذة مساعدة/قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الزهراء – طهران

رؤية نظرية في اصطلاحيّة:

تنتمي القصة القصيرة جداً إلى الجنس الأدبي السردي الكبير الموسوم بـ ((فن القصة))، الذي ينقسم على شبكة واسعة من الأنواع بدأت أساساً بفن القصة بمفهومه العام الذي كان نوعاً واحداً، لكنه في تطوراته الكبيرة تحوّل إلى مجموعة أنواع لعلّ أشهرها الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً وغيرها، وفي الوقت الذي حققت فيه الرواية انتشاراً مذهلاً على صعيد الكتابة والتلقي والنقد والتداول قابله انحسار في الاهتمام بالقصة القصيرة، نجد أن القصة القصيرة جداً في الآونة الأخيرة كان لها حضور بارز على المستويات كافة، مما أكسبها أهمية كبيرة في الفضاء السردي الإبداعي العربي .

وقد اكتسب هذا النوع السردي قوة تداولية كبيرة لما له من خصائص فنية وجمالية ربما تتلاءم مع طبيعة العصر وخصوصيته، حتى ذهب الكثير من النقاد الذين امتازوا بمتابعة واسعة لهذا النوع السردي إلى عدّها جنساً أدبياً مستقلاً، إذ ذهب الناقد المغربي جميل حمداوي إلى معاينة القصة القصيرة جداً بوصفها جنساً أدبياً حديثاً ((يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي.))(1)، وهو ما يجعلها على صعيد التشكيل السردي ومساحة الكتابة على الورقة تؤتي ((ثمارها بزمن أقصر وحجم أصغر وتكثيف وتركيز شديدين في أقصى الاقتصاد في

الألفاظ والعبارات))(2)، وفي كل عناصر التشكيل الأخرى التي تجعل منها قصيرة جداً في كلّ شيء بصرياً ودلالياً وهندسياً .

لذا سعى نقاد هذه القصة إلى تمييزها عن القصة القصيرة وإفراد جملة خصائص فنية وجمالية تختص بها من دون غيرها من أنواع القص، فيتميز عندهم ((فن القصة القصيرة جداً بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة، إلى أكبر وحدة قد تكون بمثابة فقرة أو مقطع أو مشهد أو نص. وغالبا لا يتعدى هذا الفن الأدبي الجديد صفحة واحدة. وينتج قصر الحجم عن التكثيف والتركيز والتدقيق في اختيار الكلمات والجمل والمقاطع المناسبة واجتناب الحشو والاستطراد والوصف والمبالغة في الإسهاب والرصد السردي والتطويل في تشبيك الأحداث وتمطيطها تشويقا وتأثيرا ودغدغة للمتلقي. ونلاحظ في القصة القصيرة جدا الجمل القصيرة وظاهرة الإضمار الموحي والحذف الشديد مع الاحتفاظ بالأركان الأساسية للعناصر القصصية التي لا يمكن أن تستغني عنها القصة إلا إذا دخلت باب التجريب والتثوير الحداثي والانزياح الفني))(3)، وهي على هذا الأساس يمكنها أن ((تستوعب الرؤية والحدث والموقف الإنساني))(4) في لحظة سردية واحدة تختزل الكثير من الممكنات السردية وتصبها في سبيكة سردية في أقصى كثافة ممكنة .

إن آلية الكتابة في هذا الفن السردي النوعي ليست آلية تقليدية كما هي الحال في كتابة الفنون السردية الأخرى على العموم، إذ ((يستند فن القصة القصيرة جداً إلى الخاصية القصصية التي تتجسد في المقومات السردية الأساسية كالأحداث والشخصيات والفضاء والمنظور السردي والبنية الزمنية وصيغ الأسلوب، ولكن هذه الركائز القصصية توظف بشكل موجز ومكثف بالإيحاء والانزياح والخرق والترميز والتلميح المقصدي المطعم بالأسلبة والتهجين والسخرية وتنويع الأشكال السردية تجنيسا وتجريبا وتأصيلا.))(5)، على النحو الذي تبدو فيه كلّ قصة قصيرة جداً وقد نحت نحواً مختلفاً وخاصاً ونوعياً في هذا المجال، بحيث تتمظهر هذه المعطيات الأسلوبية والبنائية فنياً وجمالياً في مجموعة قصص قصيرة جداً وليست قصة واحدة، فضلاً على خاصية التراكم الكتابي الذي ينتج هذا الفضاء .

لا تكتفي القصة القصيرة جداً بممكنات أسلوبية معينة ومحددة ونهائية، إذ هي دائماً عرضة لاكتشافات جديدة في هذا المضمار، ((وعلى هذا الأساس يمكن القول إن فضاء القصة القصيرة جداً هو فضاء نوعي بالغ النوعية، وخاص بالغ الخصوصية، لا يعتمد على قصر المساحة الكتابية فقط، بل يجب أن تصل هذه المساحة الكتابية المحدودة على بياض الورقة إلى أبلغ وأعلى درجة من درجات شعرية القصّ والسرد، بحيث تتلألأ فيها الصور السردية المحتشدة

وتعكس وضعاً سيميائياً مشحوناً بالدلالات والرؤى والفضاءات .))(6)، وهي بذلك لا تتوقف عند حدّ معين من حدود التشكيل بل تضيف باستمرار إلى خصائصها كل ما هو جديد، وتستمر في تحديث آلياتها وطرائق تعبيرها وأسلوبيتها دائماً .

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ القصة القصيرة جداً لا تستجيب للصفات العامة التي تتميز بها من حيث القِصَر ومساحة الكتابة المحدودة على الورقة حسب، بل ثمة صفات أخرى داخلية ذات طبيعة إيقاعية نادرة يتوجب حضورها في النص كي يمكن حسم انتمائها إلى هذا النوع السردي، لذا ((لا يمكننا أن نعدّ كل نص يمتلك خاصية الإيجاز والتكثيف قصة قصيرة جداً فما يحدد هوية النص وانتماءه إلى نوع أدبي بعينه هي المهيمنات البارزة، وتتلخص في القصة القصيرة جدا بالحكائية والتكثيف واللغة القصصية/الشعرية))(7)، وتسهم هذه المهيمنات بنسقيها الخارجي والداخلي في بناء هندسة نوعية للقصة القصيرة جداً .

تعريف ((سردي)) للقصة القصيرة جداً:

القاص تحسين كرمياني في مجموعته القصصية الموسومة بـ ((بينما نحن .. بينما هم))(8) المقسّمة على قسمين، يقدّم في القسم الأول خاصة تجربة في كتابة القصة القصيرة جداً، وفي مقدّمة القسم الأول والمجموعة يضع تعريفاً سردياً خاصاً به لهذا النوع القصصي المتميز، تحت عنوان موازٍ لهذا النوع القصصي هو **(موجز خاص)** .

ومن ثمّ يضع بين هلالين **(القصة القصيرة جداً)** كي تكون محوراً لآليّة التعريف التي يريد أن يعتمدها القاص منهجاً لقصصه بين دفّتي هذا الكتاب القصصي، لتبدأ بعد ذلك مراحل وضع تعريف سردي لها من خلال الفعل الدال على التعريف:

تعني:
أن تسافر إلى العالم..إلى التاريخ.. لتكتبك الحكايات
لا..
أن تقبع في غرفتك..مثل شحّاذ كسيح ينتظر الهبات
ذليلاً..
خائفاً..
تنتظر العالم المتشابك أن يأتيك

لتكتبه..

خجول حكايات..!! (9)

يبدأ التعريف السردي للقصة القصيرة جداً عند القاص كرمياني بالفعل (تعني:/أن تسافر إلى العالم..إلى التاريخ.. لتكتبك الحكايات)، وما يتبعه من سفر إلى (العالم) أولاً وإلى (التاريخ) ثانياً من أجل أن يكون القاص نفسه بتجربته وخبرته وسيرته وثقافته وتاريخه الشخصي وقناعاته ورؤياته ورؤياه موضوعاً سردياً للحكايات، وهو ما يشير إلى أن مصطلح (الحكايات) هو مصطلح فارغ من دون أن تسعى هذه الحكايات إلى استعارة تجربة القاص وضخها في داخل الكيان السردي لها، إذ إنّ السفر إلى العالم والتاريخ يمثل طاقة على استثمار حالة السفر للتعلم والاكتساب وزيادة المعرفة، مما يمثّل ما نصطلح عليه في نظريات الأدب بـ (التجربة) التي هي الخزين الحقيقي والمرجع الأصيل والذخيرة الحية للحكايات، ولعلّ دال (الحكايات) أينما ورد يحيل إيقاعياً ودلالياً على حكايات ألف ليلة وليلة، بوصفها الجذر (المتني) الأول لأي تجربة حكائية لاحقة مهما كان نوعها وأسلوبها وفعاليتها .

إنّ هذا الخيار الذي يطرحه القاص هنا لتعريف جوّ صناعة القصة القصيرة جداً وفضائه ومستلزمات وجوده، تنفي في الوقت نفسه أيّ خيار آخر مناقض لا ينتظم في سياق هذا الخيار الذي يبدو وكأن لا خيار آخر محتمل دونه، لذا سرعان ما يأتي القاص بالنقيض وكأنه يريد أن يحقق مفارقة فكرية ودلالية بين خيارين متناقضين .

الخيار الثاني الذي يأتي نقيضاً للخيار الأول يشكل بموازاته حالة غير منتجة لهذه القصة، فإذا كانت السفر والحركة والتعلم واكتساب الخبرة والتعايش وغيرها تؤلف التجربة التي تملأ رصيد الحكايات بالسرد، فإن السكون يفتقد كل هذه الخصائص ويكون في الطرف الثاني من معادلة الإنتاج والإبداع (لا../أن تقبع في غرفتك..مثل شحّاذ كسيح ينتظر الهبات)، فحرف النفي (لا) يضع حداً فاصلاً كبيراً بين الخيار الأول المنتج والخيار الثاني العقيم .

لكنه لا يكتفي بوضع هذا الفاصل حداً بين الخيارين بل يضاعف من أحوال الخيار السلبي الثاني ليكون (ذليلاً../خائفاً..)، لا يمكنه أن ينتج شيئاً غير الخوف والذل لأنه في هذه الحالة يكون في حالة انتظار ساكنة وعقيمة وغير مجدية (تنتظر العالم المتشابك أن يأتيك/لتكتبه../خجول حكايات..!!)، لينتصر الخيار الأول، خيار المغامرة والتحدّي والسفر الخارجي والداخلي من أجل الكشف والاكتشاف، بحثاً عن مناخات جديدة ومبتكرة وحالات مميزة واستثنائية تصلح

لكتابة قصة قصيرة جداً، تقوم على الإلماح والإشارة والعلامة الخاطفة، وترتقي إلى مستوى أن تكون تعبيراً عن رؤية مكثفة لما يرى الكاتب ويلمس ويشعر ويحدس ويتوقع، بحيث يمكّنه ذلك من إنتاج قصة قصيرة جداً تستجيب لهذا التعريف حصراً، إذ سعى القاص هنا إلى تعريفها على وفق فكرة خاصة وجد أنها تتلاءم مع حساسيته في هذه المغامرة الكتابية النوعية الموسومة في هذا السياق بـ ((القصة القصيرة جداً)) .

قصة ((المفارقة)) القصيرة جداً:

تعدّ تقانة المفارقة أحدى أهم التقانات التي تعتمد عليها القصة القصيرة جداً في تشكيل نموذجها السردي، بالرغم من أنها تستخدم في كل فنون الأدب على اختلاف أنواعها، وهي توصف على صعيد المصطلح بأنها ((رأي غريب مفاجئ يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم في ما يسلمون به))(10)، وصوغ موقف جديد يتسّم بالجدّة والحيوية والتكثيف، ويسهم فضلاً عن ذلك في ((إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات))(11)، على النحو الذي يحقق ضربة فنية وموضوعية ينتصر فيها صاحب القول على مجتمع التلقي الراهن، ويحوّل فضاء الاهتمام من حالٍ إلى حال .

إنّ قصة المفارقة على هذا الأساس تمثّل ((رؤية ووجهة نظر وفلسفة تتدخل في منطقة التلقي تدخلا معززا بالطاقة السردية في تخصيب الحدث وإثراء دلالاته، وبالطاقة الدرامية في شحن الموقف القصصي الذي تشتغل عليه المفارقة بقدر عال من الغنى في نمو ميكانزمات الحدث داخل بطانة هذا الموقف))(12)، وهي في القصة القصيرة جداً تبلغ أقصى الدرجات في هذا التعزيز والشحن والغنى والثراء بحكم صغر مساحة العمل القصصي الكتابي، وهو يقدّم فرصة أكبر لتجلّي منطق المفارقة وتأثيرها السيميائي والإيقاعي .

لذا فإنّ ((القص الذي يقوم على المفارقة تشع فيه علامات المفارقة في كل اتجاه وهي تشير على الدوام إلى انحراف ما، إما على مستوى منطق الفكر أو على المستوى اللغوي، وهذا الانحراف هو الذي يحدث المفاجآت لدى القارئ))(13)، والقصة القصيرة جداً على وفق هذا التوصيف هي من أكثر أنواع القصّ انسجاماً وتفاعلاً واستيعاباً لطبيعة العلاقات التي تؤسس لها حالة المفارقة السردية هنا .

اشتغلت بعض قصص تحسين كرمياني في مجموعة ((بينما نحن .. بينما هم)) على تقانة المفارقة في مستويات كثيرة، سيسعى بحثنا هنا إلى مقاربة هذه القصص التي انتخبناها من هذه المجموعة لاشتغالها على تقانة المفارقة .

القصة الأولى التي نرى أنها نهضت على آلية المفارقة في تشكيل شعريتها السردية هي القصة الموسومة بـ ((؟؟؟؟))، وهو عنوان استفزازي لافت ومثير ويقترب منذ البدء من حساسية المفارقة، إذ إنّ عتبة العنوان بوصفها ثريا تضيء مكامن المتن النصي على نحو ما، لا يمكن أن تكون لغزية إلى هذا الحد، وهو ما أرسى دعائم أول علامة من علامات المفارقة في البنية الهيكيلة العامة في القصة .

القصة في بنائها القائم على المفارقة تتألف من قسمين، الأوّل تتقاسمه شخصيتا الأب والابن عبر حوارهما المقتضب الذي ينتهي إلى نتيجة واضحة:

بينما كانت المركبة تشق الطريق بسرعة قصوى، كان الطفل يراقب الأشياء المارقة عبر زجاج النافذة..استدار رأسه وسأل والده:

. أبي لماذا تتدحرج الأرض إلى الوراء..!!

دون أن يلتفت إليه.. قال الأب:

. لكي نصل إلى البيت..!!

البنية الحوارية المعتمدة على سؤال وجواب بين الابن والأب تستند إلى ظهير حكائي زمكاني لا يمكن فهم الحوار وإدراك المفارقة فيه من دون تصوّر هذا الظهير، فالحالة السردية التي تصوّر المركبة وهي تشقّ الطريق بسرعة قصوى، بما تنتجه من حركة وفعالية وصورة وفضاء قابل للفهم، تتوازى مع الحالة السردية الأخرى التي يظهر فيها الطفل وهو يراقب الأشياء المارقة عبر زجاج النافذة، بالقدر الذي يستجيب فيه الطفل للسرعة القصوى التي تتحرك فيها المركبة وتسمح له أن يلاحظ الأشياء من دون قدرة كافية على التركيز، وهو ما ينتج السؤال الذي يتوجّه به الطفل إلى أبيه مباشرة تعبيراً عن النتيجة التي توصل جرّاء مراقبته ومتابعته للأشياء وهي تمرق من أمامه بسرعة فائقة، بحيث حاصره السؤال .

السؤال بالرغم من بساطته الطفلية (. أبي لماذا تتدحرج الأرض إلى الوراء..!!)، إلا أنه سؤال شعري مجازي ينطوي على قدر من المفارقة في تشكيله الصوري المتخيّل، لذا جاءت إجابة الأب غير المكترثة (دون أن يلتفت إليه.. قال الأب:) على أساس أنّ السؤال لا قيمة له، بحيث تأتي

الإجابة واقعية مفارِقة لا علاقة لها بشعرية السؤال الطفلي (. لكي نصل إلى البيت..!!)، فالمفارقة حصلت بين المتخيّل الاستفهامي الباحث عن فهم في سؤال الطفل، والواقعي الرسمي في جواب الأب .

ثمة طبقة أخرى في القصة تظهر في القسم الثاني منها وتحاول أن تعمّق صيغة المفارقة في القسم الأول وتعززها، وتفتحها على مجال سردي جديد ورؤية جديدة تنتقل فيها المحاورة بين الطفل الذي أصبح تلميذاً ومعلمه، بحيث يمكن وضع المعلم هنا بموازاة الأب في القسم الأول من القصة طالما أن شخصية الطفل ثابتة في قسميها:

بعد ست سنوات سأل المعلم تلاميذه:

. لماذا تتدحرج الحياة إلى الوراء..!!

قفز الطفل وصاح:

. لكي نصل إلى الموت..!! (14)

الطفل كبر ست سنوات (بعد ست سنوات)، حيث ارتفع قياس الزمن ليتلاءم مع مستوى جديد آخر من طبيعة الحدث السردي في القصة، بعد أن اغتنى الطفل بجواب أبيه عن سؤال الأول من أجل أن يستثمره في سياق آخر، إذ ينبري الطفل بعد أن اكتسب ثقافة سابقة من والده كي يجيب على سؤال المعلم (. لماذا تتدحرج الحياة إلى الوراء..!!)، وهو سؤال ظاهره طفولي ينسجم مع خيال التلاميذ في هذا العمر وباطنه فلسفي كامن، ولم يكن جواب الطفل بوضعه السردي المكاني الطائر (قفز الطفل وصاح)، إلا بما يحقق أكبر مفارقة غير متوقعة تمزج بين الظاهر الطفولي والباطن الفلسفي (. لكي نصل إلى الموت..!!)، ولعلّ المفارقة الإيقاعية والسيميائية الأكثر قوّة تلك التي تحصل بين جواب الأب في القسم الأول من القصة **(. لكي نصل إلى البيت..!!)**، وجواب الابن في القسم الثاني من القصة **(. لكي نصل إلى الموت..!!)**، حيث يطابق دال البيت/دال الموت في مفارقة مدهشة .

في قصة ((لسان التاريخ)) القصيرة جداً تتشكّل المفارقة السردية من زاوية الرؤية التاريخية التي يقدّمها لسان التاريخ في عتبة العنوان، وهي مفارقة يمكن أن تنسحب خارج إطار السرد القصصي القصير هنا لتنطبق على قضايا تاريخية كثيرة مشابهة، يكون فيها لسان التاريخ المعبّر المختلف بين رؤية وأخرى وفضاء وآخر وقناعة وأخرى .

تصنع قصة (لسان التاريخ) هنا قطبين سرديين يشغّلان حكايتين متناقضتين، كلّ حكاية تمثّل وجهة نظر خاصة تنتمي إلى مرجعية تناقض الحكاية الأخرى، وهو الذي يسهم في تشكيل المفارقة السردية في القصة:

. العدو أمامكم والبحر من وراءكم..!!

(تم إحراق السفن وتحقيق النصر)..!!

هكذا تقول كتب التأريخ لأطفالنا..مازالت تنقل هذه المأثرة الخالدة إلى الأجيال اللاحقة، أن البطل العربي (طارق بن زياد).. فتح بلاد الأندلس..!!

كتبنا تقول: (فتحنا) لا تقول (غزونا)..!!

أمّا كتاب التأريخ في (أسبانيا) يقول للأطفال:

. فوق أرضنا دفن (البربر) مئات الآلاف من (صعاليكهم) ، جاءوا ..

(غزاااااااااااااااااااااة)..!! (15)

القطب الأول ينتمي إلى التاريخ العربي وينقل قولة القائد العربي الإسلامي طارق بن زياد الشهيرة (**. العدو أمامكم والبحر من وراءكم..!!**)، وعلى أثر ذلك تمّ فتح الأندلس حيث بقي العرب فيها ثمانية قرون كما هو معروف، وكانت الثقافة العربية الإسلامية تنطلق في هذا السياق من وجهة نظر إسلامية توجّه رسالتها فيها إلى العالم أجمع، غير أنّ المفارقة تحصل في الجانب الآخر (القطب الآخر) المتصل بكتب التاريخ الإسبانية، وهي تعالج الموضوع معالجة مناقضة تمثل وجهة نظر مختلفة، وتتلخّص في المقولة الآتية: (**. فوق أرضنا دفن (البربر) مئات الآلاف من (صعاليكهم) ، جاءوا .. (غزاااااااااااااااااااااة)..!!**)، حيث يتحوّل الفاتح إلى غازٍ، وأصحاب الرسالة إلى بربر، والمؤمنون إلى صعاليك .

هذه المفارقة السردية العالية في القصة تحكي حكاية التاريخ في فضاءين مختلفين ورؤيتين متناقضتين، كل فضاء يدافع عن نموذجه، وكل رؤية تقدّم حجاجها الفكري والثقافي والديني ساعية إلى هزيمة الرؤية الأخرى، ويعيد التاريخ الحقيقي خارج القصة، والسردي داخلها، إنتاج المفارقة على هذا النحو القاسي والمؤلم ثقافياً ورؤيوياً .

المفارقة السردية في قصة ((هياكل)) لا تظهر إلا في السطر الأخير من القصة بعد أن تقدّم القصة حكايتها الزاخرة بالأحداث، إذ يحتشد المكان والزمن والشخصية والحادثة السردية في منطقة سرد محدودة تستجيب لمفاهيم القصة القصيرة جداً على أكمل وجه، فعناصر السرد

تتلاقى وتتفاعل وتتلاءم من أجل أن تقود دفّة التشكيل السردي للوصول إلى لحظة المفارقة، التي تجعل المتلقي يعيد النظر بالمسلّمات الحكائية التي انتهى إليها في الضغط الحدثي الذي ساد في المطلع الاستهلالي للتكوين السردي في القصة:

أطفأت الأضواء وشعّ على قطعة القماش ضوءً فسفورياً ساطعاً..!!
ظهر هيكلان نحيفان بقوائم منشارية ولوامس فسفورية فاندفعت الجموع البشرية هاربة..!!
من يومها لم يتجرأ إنسان أن يدخل صالة العرض السينمائي، التي تم تشيدها على مقبرة بلدة (جلبلاء) بأمر من (الإمبراطور)..!!
كل خميس تذهب إليها الناس لاستذكار موتاها، قرر الإمبراطور رفعها وبناء دار لعرض الأفلام الهادفة عليها، من باب تجديد المجتمع وتفعيل أصول الحضارة والمحافظة على إشعاعاتها العريقة..!!
في اليوم الأول شهد الدار حضوراً كبيراً، كون الدعوة كانت قسرية، تم سوق الطلاّب والطالبات وموظفو الدوائر في مواكب كبيرة، اكتظت القاعة بالناس والبعض ظلّ خارج الدار ينتظر العرض اللاحق، قبل أن ينجرفوا مع سيول الخارجين مع بدء العرض الأول..!!
شاع بين الناس أن الأموات خرجوا من القبور ودخلوا إلى الصالة عبر القماشة الحكومية..!!
ظلّت القاعة طعماً لأسنان المناخات القاسية وراحت العيون تراقب تهالك وتصدع جدرانها..!!
بعد ثلاثين عاماً دخل الغزاة البلدة، قاموا بتدشين دار السينما، لحظة رفعوا آلات العرض القديمة،
وجدوا هيكل نمل متيبساً على عدسة العرض..!! (16)

المكان المهيمن والطاغي على فضاء السرد القصصي في القصة هو (السينما)، في المدينة الموسومة بـ (جلبلاء)، والشخصية الطاغية والمهيمنة التي تقود دفّة السرد نحو نموذجها وطريقتها في الحضور (الإمبراطور)، والفكرة الحكائية التي تنهض عليها حبكة القصة، هي التي تشكّل الفضاء القصصي للقصة القصيرة جداً في هذا المضمار، ولا تتوضح حساسية المفارقة إلا في الضربة السردية الأخيرة في نهاية القصة (بعد ثلاثين عاماً دخل الغزاة البلدة، قاموا بتدشين دار السينما، لحظة رفعوا آلات العرض القديمة، وجدوا هيكل نمل متيبساً على عدسة العرض..!!)، إذ تنتقل الحادثة السردية من مناخها النسقي الذي يشتغل على رؤية واحدة يتسيّدها الإمبراطور إلى فضاء تاريخي آخر ومرحلة سردية أخرى .

إذن الضربة الأخيرة هي التي تصنع المفارقة وتقلب التوقعات كلها، ففي حين يتوقع جميع من حضروا العرض أنهم سيرون فيلماً سينمائياً يتلاءم مع السياق المألوف والمعروف والمتعارف عليه ضمن واقعهم، تأتي المفاجأة مدوّية حين تقدم لهم شاشة العرض السينمائي (هيكل نمل متيبساً على عدسة العرض..!!)، على النحو الذي يحقق نوعاً من المغايرة الدلالية والأسلوبية على مستوى كسر أفق التوقع مما يتلاءم مع فضاء المفارقة .

أما قصة (مزرعة الضفادع) فهي الأخرى تقوم على تقانة المفارقة التي تنتج فضاء القصّ وترسم طبيعته، في علاقة رباعية بين الفلاح وزوجته من جهة، وبذور الباميا وبيض الضفادع من جهة أخرى، أفضت إلى صورة سردية غرائبية تمثّلت في تعرّض ناس القرية لهجوم الضفادع بعد أن بذر الفلاح بيوض الضفادع بدلاً من بذور الباميا:

. عجيب أمر هذا الفلاّح، كيف فقد صوابه..!!

هذا الكلام يردده الناس في كل محفل، الكل يعرفه، فلاّحاً ماهراً، مرشداً زراعياً من غير شهادة دراسية، توارث أسرار الفلاحة أباً عن جد، يعرف ما تخبأ الغيوم وما تفصح بها الرياح، يعرف متى تزرع المحاصيل ومتى يتم سقيها وجنيها، كيف سقط في فخ البلادة..!!

بدأت بلادته ليلة نام باكراً، بعد جهد كبير قام بعزق الأرض وتهيئتها لبذر البذور، قام من أرق كابوسي باغته، وجد الفجر على مرمى بصر منه، تناول مسحاته وتناول علبة البذور وشق مسارب الظلام الأخير لليل، زرع البذور وعاد..!!

***

بدأت حكاية غريبة تشاع بين الناس، راحت تمشي فرادا وجماعات إلى الحقل، يقفون بدهشة وهم يرون نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق نبتت بشكل متسارع..!!

بعد مرور أسابيع بدأ الحقل يعكس خضرة متوهجة تحت أشعة الشمس، راحت الألسن تنسج أقاويل الغيرة والحسد حول الفلاّح صاحب الخبرة النادرة والرزق الوفير..!!

استفاقت الناس على نقيق غير وارد، بدأ يلغي صفاء الليل، أخرجوا فوانيسهم ووقفوا بذهول أمام آلاف الضفادع الخضر وهي تغزو الأزقة والبيوت، عند الفجر تعاهدت الناس أن تنتفض بشكل جماعي ضد جحافل الضفادع الغازية، حملوا مشاعل النار والهراوات وراحوا يتتبعون . وهم يسحقون . الضفادع إلى معاقلها، وقفوا مبهورين أمام حقل الفلاّح، وجدوا الضفادع تخرج من الخضرة المتوهجة الطاغية على أرض الحقل، رشوا الوقود وأضرموا النيران وعادوا..!!

في تلك الصباحية كانت زوجة الفلاّح تبحث بشكل جنوني عن شيء قبل أن تقف أمام زوجها.. قالت:

. أين أخذت الخرزات السود..!!

. الخرزات السود..!!

. كانت في علبة المعجون..!!

. آه..لقد قمت بزراعتها..!!

. قمت زراعتها..!!

. أليست هي بذور الباميا..!!

وقفت المرأة أمامه وأطلقت ضحكة طويلة، قبل أن تهرع باتجاه الفوضى خارج البيت..!!

..عرف الفلاّح من زوجته، أنها قامت بتجميع بيوض الضفادع من المستنقعات وتجفيفها كي تتناولها كعلاج طبيعي لحالة عقمها المزمنة، تلك البيوض الجافة سقطت بين يديه ليلة زرعها..!! (17)

إذن المفارقة تحصل في الخطأ الذي وقع فيه الفلاح حين أخذ بيوض الضفادع التي كانت علاجاً مرتقباً لزوجته بدلاً من بذور الباميا، لكنّ المفارقة تحصل أيضاً في استجابة الأرض لنموّ بيوض الضفادع على النحو أغرق القرية بالخضرة غير الاعتيادية، ومن ثمّ أثمر أعداداً لا تحصى من الضفادع لم يكن أمام أهل القرية سوى مهاجمتها بالمبيدات، من أجل القضاء عليها وعلى الفكرة وعلى المفارقة الغرائبية التي غمرت القصة بها .

وبهذا تكون القصة القصيرة جداً عند تحسين كرمياني قد حققت جزءاً مهماً من فعالياتها التقانية عبر آلية المفارقة، وهي آلية استخدمتها القصة القصيرة عموماً مثلما استخدمها الشعر، لكنها في القصة القصيرة جداً تقدّم أفضل نماذجها بحكم الكثير من العوامل المتعلقة بطبيعة هذه القصة من حيث الشكل والمضمون والخصائص الفنية الأخرى، إذ تجد هذه القصة مجالها النوعي للتمثّل والتمظهر والتعبير عن فكرة المفارقة .

تقانات سردية للقصة القصيرة جداً:

تحفل القصة القصيرة جداً بمجموعة من التقانات التي ينحدر بعضها من التقانات المعروفة في فن القصة القصيرة عموماً، وينفرد البعض الآخر بخصائص تقانية تتميز بها القصة

القصيرة جداً عن غيرها من النصوص القصصية الأخرى، وربما كان لكلّ قصة قصيرة جداً شكل مميز وآليات عمل مخصوصة تستجيب لطبيعة مقولة القصة ورؤيتها ونشاطها السردي وغيرها، وقدر تعلّق الأمر بقصص كرمياني القصيرة جداً سنتناول بعض هذه القصص ونحاول تحليل تقاناتها المميزة في كل قصة منها .

ففي قصته القصيرة جداً ((في تلك القرية القصية)) يسعى القاص إلى توظيف دوال العنوان في المتن النصّي توظيفاً عالياً وضاغطاً، وعتبة العنوان هنا تشتغل على فضاء المكان المتدرّج في سياق تشكيل الدوال المتقاربة، إذ تبدأ العتبة بحرف الجرّ (في) يتبعه اسم الإشارة للدلالة على البعيد (تلك)، ثم يأتي المكان الخاص المعرّف (القرية) يتبعه وصف لها يضاعف من آلية البعد في اسم الإشارة (القصيّة)، وهذا الفضاء المكاني المفتوح لعتبة العنوان تهيمن على طبقات المتن النصي لتبقى فاعلة فيه حتى الخاتمة:

قرية قصية لا أحد يعرف بدايتها، لا أحد يعرف كيف ومتى تكونت..!!
في تلك القرية القصية، ثوابت لا تتغير، كونها أبدية.
في تلك القرية القصية، يولد الذكور ليلاً.
في تلك القرية القصية، تولد الإناث نهاراً.
في تلك القرية القصية، يموت الرجال في الحروب أو شنقاً.
في تلك القرية القصية، تموت النساء حزناً.
في تلك القرية القصية، لا توجد عصافير.
السبب بسيط../ليس هناك أشجار أو ثغور لبناء أعشاشها/.
في تلك القرية القصية، لا تنبح الكلاب.
السبب بسيط../الجوع حجر ألسنتها/.
في تلك القرية القصية، القطط لا تموء.
السبب بسيط../أنها نست آصرة الجنس بسبب نسيانها طعم اللحم/.
في تلك القرية القصية، لا توجد أي نوع من أنواع الطيور.
السبب بسيط، الناس اصطادتها والتهمتها زمن الحصار الكبير.
في تلك القرية القصية، لا تمطر السماء سوى مرة واحدة في العام..!!
ملاحظة توضيحية:

(الناس تعبر عن ذلك بالمطر كونهم لا يرون الماء سوى مرة واحدة في العام، تأتي مقطورة كبيرة لتفرغ ما في صهريجها من ماء داخل خزان كبير يتقاسمونه بنظام التوزيع العادل بينهم..بطاسة فافون).

في تلك القرية القصية، يموت الذكور في الأربعين.

في تلك القرية القصية، تموت الإناث في الثلاثين.

في تلك القرية القصية، يولد كل مئة عام صبي يموت والدية ساعة ميلاده، تتقاذفه الناس وتلقيه إلى الشوارع وقسوة الفصول، يترعرع فضاً، لا يموت في الأربعين، ولا في الخمسين ولا في الستين ولا في السبعين.. ولا في .... ولا في .... ولا في ....!!

يواصل المنبوذ نموه الجسدي إلى حد لا يطاق.

في تلك القرية القصية، يخرج كل مئة عام إمبراطور البلاد..!! (18)

تتكرر جملة عتبة العنوان في طبقات المتن النصي في القصة بحدود خمس عشرة مرة، وهو تكرار ضاغط ومهيمن على نحو غير عادي بحيث تبدو ثيمة المكان وكأنها الثيمة الأكثف حضوراً في فضاء عمل عناصر التشكيل السردي في القصة، وهي في كل حلقة تكرارية تضيف معطى جديداً إلى التشكيل، وهذا هو من أهم وظائف التكرار الذي يضيف عادةً على مستوى اللغة ومستوى الإيقاع، ويعمّق فكرة القصة في كل تكرار لاحق لتكرار سابق في إطار التركيز البصري والذهني على نموذج التكرار وفعاليته .

في عتبة استهلال القصة يجري التعريف الشامل والكامل بالمكان: (قرية قصية لا أحد يعرف بدايتها، لا أحد يعرف كيف ومتى تكونت..!!)، ويثير هذا التعريف مشكلة جديدة تضاف إلى مشكلة البعد القصيّ وهي مشكلة التنكير في معرفة أيّ شيء عنها، فهي مجهولة البداية، ومجهولة النهاية، ومجهولة التكوّن، وبهذا تكتسب الكثير من معنى الغرابة والأسطرة والإثارة بالشكل الذي يجعل متابعتها من أجل المعرفة أمراً ضرورياً للغاية، ومن هنا تبدأ هذه القصة القصيرة جداً بتشكيل تقانتها عبر فعالية التكرار المنتج .

في الطبقة التكرارية الأولى تبرز شبكة من الصور والمعاني والدلالات التي تعرّف ضمنياً بهذه القرية المجهولة الغريبة: (في تلك القرية القصية، **ثوابت لا تتغير**، كونها أبدية./في تلك القرية القصية، **يولد الذكور ليلاً**./في تلك القرية القصية، **تولد الإناث نهاراً**./في تلك القرية القصية، **يموت الرجال في الحروب أو شنقاً**./في تلك القرية القصية، **تموت النساء حزناً**./في تلك القرية القصية، **لا توجد عصافير**.)، وكل هذه الصور التي تقدّمها تلك القرية القصيّة تندرج

في سياق دلالي واحد يعرّف بسلبية هذه القرية وهيمنة معنى الموت عليها، وهي صور منتخبة بعناية ودقة للتعبير عن جوهر الفكرة السردية بعمق .

ثم يعمد القاص إلى تشكيل تكرار آخر يدعم التكرار الأول ويعمّق رؤيته في مجال إنتاج المعنى والدلالة والفكرة، وهو تكرار استنتاجي يجيب على أسئلة التكرار الأول، ويظهر بعد صور الطبقة التكرارية على هذا الشكل (**السبب بسيط..**/ليس هناك أشجار أو ثغور لبناء أعشاشها)، في سياق الجواب على حصول كل تلك الصور السلبية في تلك القرية القصية عبر التكرار الاستنتاجي الجديد (السبب بسيط)، ليتكرر هذا بعد حضور كل تكرار للقرية يتضمن صورة جديدة أو صفة جديدة (في تلك القرية القصية، لا تنبح الكلاب./**السبب بسيط..**/الجوع حجر ألسنتها/.في تلك القرية القصية، القطط لا تموء./**السبب بسيط..**/أنها نست آصرة الجنس بسبب نسيانها طعم اللحم/.في تلك القرية القصية، لا توجد أي نوع من أنواع الطيور./**السبب بسيط،**/الناس اصطادتها والتهمتها زمن الحصار الكبير./في تلك القرية القصية، لا تمطر السماء سوى مرة واحدة في العام..!!)، فالتكراران يتضمنان أسلوباً واحداً مشتركاً في تأثيث القرية القصية بكل ما هو متاح من صفات سلبية ترجح كفة الموت على كفة الحياة .

تنتهي القصة بملاحظة توضيحية لا تخرج في معناها العام كثيراً عن هذا السياق، بل تحاول أن تعمّق فكرته وتضاعف من قيمته الدلالية هذه، ومن ثمّ تعقبها طبقة أخرى تعمل على فتح المعنى العام لصفات القرية على معانٍ جديدة تؤكّد السياق نفسه، لتنتهي إلى خاتمة تكرارية بدت وكأنها الهدف الأساس من كل هذا الحشد الكبير من الصفات والمعاني (في تلك القرية القصية، يخرج كل مئة عام إمبراطور البلاد..!!)، وهو ما يجعل القرية تمضي حياتها كلها تحت رحمة دكتاتور يتناسل باستمرار من دون باقة أمل بحياة أخرى .

قصة (حجة الغائب) القصيرة جداً تقدّم هي الأخرى تقانات جديدة في السياق التشكيلي الفني لبناء القصة القصيرة جداً، ولعلّ أبرز هذه التقانة التي تقوم عليها هذه القصة هي تقانة التعبير المجازي والتركيز على فعالية الثيمة:

استغرب السيد(.....)لهيئة الأمم المتحدة، من الوفود التي تذهب إلى أرض(الذهب) ولم تعد..
في اجتماع كبير تم التطرق لهذا الموضوع الذي بات يقلق الأمم المتوائمة..!!
قال البعض:
. ربما انضموا إلى (البرلمان)، بعد دعوات إغرائية من لدن الأحزاب المتنازعة..!!
بعضهم قال:

. أرض كلّها ذهب، تغري وتجذب ليس بوسع المرء في هذا العصر أن يحافظ أمامها على هويته الوطنية..!!

البعض أتخذ جانب الحياد التام ولم يدلوا دلائهم..!!

في ذلك الاجتماع السري، قرر السيد (.....) أن يقوم بزيارة شخصية لمعرفة أسباب رفض الوفود الأممية من العودة من أرض (الذهب) بعد انتهاء مدد أعمالهم..!!

في صبيحة باردة، عرف . بعد فوات الأوان . السيد (....) للأمم المتحدة سبب رفض وفوده العودة إلى مجلسهم الموقر..!!

كان جالساً على أرض رطبة، في غرفة خانقة، معصوب اليدين، فوق رأسه خمسة شبان ملثمين يتلون ورقة مبهمة، قبل أن يهبط سيفاً ساطعاً ويدق عنقه..!!

ملاحظة: (تكفلت كاميرا رقمية . تحريضية . بنقل رغبته المؤرقة إلى العالم)..!! (19)

عناصر التشكيل الأساسية في القصة على مستوى إبراز التقانات هي تركيز اسم الشخصية الرئيسة في القصة وتغييبها، والإشارة الاعتبارية لها مقترنة بالتنصيص النقطي الذي يدل على محذوف (السيد (.....).)، والتركيز الموازي على المكان المجازي ذي الطبيعة الرمزية (مدينة الذهب)، على الرغم من أن العرض يجري بطريقة تقليدية بسيطة، لكنّ الحلّ السردي الذي يحسم حيرة الشخصية لا يظهر إلا في نهاية القصة (كان جالساً على أرض رطبة، في غرفة خانقة، معصوب اليدين، فوق رأسه خمسة شبان ملثمين يتلون ورقة مبهمة، قبل أن يهبط سيفاً ساطعاً ويدق عنقه..!!)، إذ تتضح معالم الرؤية السردية التي قامت عليها فكرة القصة واستخدمت المجاز بوصفه أحد أبرز تقانات القصة القصيرة جداً .

غير أنّ الملاحظة التي تختتم فعاليات السرد وممارساته الكتابية تضاعف من طاقة المجاز في تقانات التعبير السردي في القصة (تكفلت كاميرا رقمية . تحريضية . بنقل رغبته المؤرقة إلى العالم..!!)، إذ تفسح المجال لدخول عنصر خارجي جديد ليحصر الحدث السردي في القصة بصورة رقمية تعادل الصورة السردية التي جرت فيها أحداث الحكاية، لتنجز تقانة مضافة إلى تقانات القصة القصيرة جداً عند تحسين كرمياني .

إنّ قصص تحسين كرمياني القصيرة جداً كما اتضح من مقاربة تجربته في بحثنا تتميّز على نحو واضح ببناء الشخصية، كونها تظهر في القصة القصيرة جداً ظهوراً خاطفاً ولا تتبدّى بكامل ملامحها الشخصانية، وأظهرت قصصه اهتماماً بحدود الفضاء السردي الذي يضع القصة القصيرة جداً خارج حدود الأنواع القصصية الأخرى، فيما يتعلّق بمنطقة وحدود المساحة الكتابية

السردية إذ شغلت أقل مساحة كتابية ممكنة بالشكل الذي يستجيب لطبيعة التجربة والمقولة التي تسعى القصة إلى طرحها في كل قصة .

كما تميزت أيضاً بالحوار المركز والوصف المركز والسرد المركز من أجل تكثيف التجربة السردية للقصة في البؤرة السردية الحكائية المكوّنة للقصة، وهي تتمظهر بأعلى درجات التوتر السردي ولحظات التنوير القصصي، بالإفادة الواضحة من آليات السينما وتكثيف المشهد ودرامية الممارسة السردية، وتوظيف آلية السؤال السردي، في السبيل إلى الوصول إلى أبلغ درجة ممكنة تعبّر عن خصوصية تجربة القصة القصيرة جداً .

هوامش البحث:

(1) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، مجلة ديوان العرب، ٢٥ كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٦ .

(2) في تقنية القصة القصيرة جدا (الديك الأعرج) للقاص يحيى خواجة، د. صبري مسلم، جريدة الأسبوع الأدبي العدد 753 بتاريخ 7 /11 / 2001.

(3) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، مجلة ديوان العرب، ٢٥ كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٦ .

(4) القصة القصيرة جدا في العراق 1968 . 2000، زينب عبد المهدي نعمة، رسالة ماجستير جامعة بغداد 2002 : 22، نقلاً عن شعرية القصة القصيرة جداً، جاسم خلف إلياس، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010: 97

(5) القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، جميل حمداوي، مجلة ديوان العرب، ٢٥ كانون الأول (ديسمبر) ٢٠٠٦ .

(6) الصنعة القصصية، جماليات القصة الكردية القصيرة جدا، محمد صابر عبيد، مجلة كلاويز، السليمانية، العدد 29، شتاء 2011: 20 .

(7) شعرية القصة القصيرة جداً، جاسم خلف إلياس، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010: 200

(8) بينما نحن .. بينما هم، تحسين كرمياني، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010 .

(9) م . ن: : 7

(10) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط1، 1977: 258 .

(11) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985: 162.

(12) المغامرة الجمالية للنص القصصي، الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2010 : 91.

(13) قص الحداثة، د. نبيلة إبراهيم ، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 6، العدد 4، 1986 :106.

(14) بينما نحن .. بينما هم: 52 .

(15) م . ن: 57 .

(16) م . ن: 58.

(17) م . ن: 36 .

(18) م . ن: 15 .

(19) م . ن: 20 .

الحوار في قصص تحسين كرمياني

-دراسة فنية-

د. نبهان حسون السعدون
كلية التربية الأساسية/جامعة الموصل

مدخل إلى تحديد مفهوم الحوار القصصي ووظائفه

المحاورة في اللغة: مراجعة الكلام. يُقال: حاورت فلاناً في المنطق، وأصرت إليه جواباً. وما أحار بكلمة. والاسم: الحوير، تقول: سمعت حويرهما وحوارهما. والمحورة من المحاورة كالمشورة من المشاورة، وهي مفعلة[1] والمحاورة والمحورة: الجواب، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم[2] والمحاورة والحوار المرادّة في الكلام[3].

يمثل النشاط الإنساني نشاطاً تفاعلياً سعى إلى إثبات وجوده من خلال الإعلان عن مشاعره وعواطفه أمام الوجود. وعليه فكل نشاط إنساني لا يكون إلا حواراً[4] ومن هذا المنطلق فالحوار هو "حديث أثنين أو أكثر تضمه وحدة في الوضوح والأسلوب"[5] تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في النص القصصي[6]. ويعد الحوار ثالث الأدوات القصصية الرئيسة أي: السرد (وهو حكاية الأعمال) والوصف (وهو حكاية السمات والأحوال) أما الحوار فهو جملة من الكلمات تتبادلها الشخصيات بأسلوب مؤثر خلافاً لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف. وبهذا فالحوار شكل أسلوبي خاص يتمثل في جعل الأفكار المسندة الى الشخصيات في شكل أقوال[7].

ولكي يحقق الحوار أهميته الفنية في القصة لا بد من أن تتوفر فيه ثلاث صفات هي:[8]

1. أن يندمج في صلب القصة لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر دخيل عليها ويتطفل على شخصياتها.
2. أن يكون طيعاً سلساً رشيقاً مناسباً للشخصية والموقف فضلاً عن احتوائه الطاقات التمثيلية[9].
3. أن يعتمد على اختيار واعٍ للمفردات والصور والأفكار بفقرات قصيرة موجزة ومحكمة[10].

وإذا توفرت الشروط الفنية في الحوار القصصي يصبح "وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الأشياء"[11] إذ يسعى للتعبير عن الأفكار عندما يكون "محوراً تستقطب حوله فكرة القصة ومضمونها العميق"[12] وبهذا يكون الحوار "كالحركة جواباً على الصورة المصممة نحو الغير"[13]

تتحدد وظائف الحوار بالمسائل الآتية:[14]

1. رسم الشخصية لكي تبدو أكثر حضوراً.
2. تطوير الحدث وتعميقه
3. المساعدة في تصوير مواقف معينة من القصة
4. التخفيف من رتابة السرد
5. كشف مغزى القصة والإبانة عن غرضها.
6. إضفاء الواقعية على القصة.

ويمكن تلخيص وظائف الحوار بما حدد مورجان بثلاث هي:[15]

1. تطوير أحداث القصة.
2. تصوير الشخصية.
3. تقديم الجو أو الحالة.

يعد الحوار أداة مطيعة في رسم الشخصيات والكشف عن طبيعتها وموقفها فضلاًُ عن شرح الأحداث وتطويرها[16]. ويكون الحوار مطابقاً للشخصية إذ يصدر فيها ويدل عليها ويشكل مفتاحاً للوصول إليها والأداة النامية للكشف عنها[17] اذ يكشف عنصري الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث وللشخصية[18] ويعمل على تسخين الأحداث في العمل وتقديمها ومن ثم دفعها إلى الأمام باتجاه العقدة أو حلها[19].

ومما سبق فالحوار جزء مهم في القصة يقترب فيه الكاتب أشد الاقتراب من القارئ ويزيد من حيوية القصة لما له من قيمة في عرض الانفعالات والعواطف والدوافع ووجهات النظر والكشف عن طبيعة الشخصيات وتطوير الحدث إلى الأمام.

المبحث الأول: الحوار الخارجي (الثنائي، التناوبي)

الحوار الخارجي هو: "الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، وإطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة وذلك أن التناوب هو السمة الاحداثية الظاهرة عليه"[20] ويتمثل ذلك من خلال "انتقال الكلام من الشخصية الأولى المرسلة فيصل الى الشخصية الثانية المستقبلة فترد عليها، وغالباً ما يكون هذا الحوار في مشهد يجمع الشخصيتين في حدث وزمان ومكان محددين"[21] لذا فإن هذا الحوار "يتطلب وجود شريكين للتحاور"[22] وبذلك يعد هذا النمط من الحوار نمطاً تواصلياً يتبادل الأشخاص من خلاله الإرسال والتلقي[23].

1 – الحوار المركب (الوصفي. التحليلي)

هو الحوار الذي تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي فضلاً عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها وبذلك تتميز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف والتحليل[24] إذ يقوم هذا الحوار

على تبادل المعرفة بين الطرفين اللذين يسعان من خلال التحليل والتفسير والتصوير والاستبطان الوصول إلى نتائج ترضي الأطراف المتحاورة[25].

ومن أمثلة الحوار المركب الوصفي ما كان عن شخصيته (كحل العيون) في قصة (لم يحسن التصرف)[26]:

قال أحد المستطرقين:

- **تصادقت معه قبل يومين، كان مسكوناً بقلق غريب.**

قال آخر:

- **رأيته مع شرطي، كان مطأطئ الرأس**

قال لهم المحقق العدلي:

- **كان هنا بالأمس، ليس بوسعي أن أتحدث أكثر من هذا، مسكين لم يحسن التصرف...!**

يصف الحوار رجلاً متواضعاً أسموه الناس بـ(كحل العيون) فقد اختفى وتضاربت الآراء حول اختفائه وكثرت الإشاعات بعدما عرفوا عنه بأن النمل يخرج متعافياً من تحت قدميه، ولا ينسى الناس هذا الرجل فلا تمتاز جغرافية عيونهم ولا يبرح خرائط عقولهم، فيصفه الرجل المستطرق من حيث بعده النفسي بأنه قلق غريب، ويقرن الرجل الثاني رؤيته مع الشرطي واصفاً بعده الخارجي وحركة رأسه بأنه (حطاطي الرأس). أما المحقق العدلي فيصفه بأن مسكين ولا يحسن التصرف. وتوحي هذه الأوصاف عن طريق الحوار بأبعاد شخصية الرجل الغامض الذي اختفى بعد أن رأته امرأة عجوز ينسل إلى بناية المحكمة، والناس الذين ألفوه وتعودوا عليه في جولة من البحث عن مصيره وهم في حيرة من أمرهم، ويعمل هذا الحوار على تصور الشخصية

ليست المتحدثة وإنما المتحدث عنها على تقديم الحدث وتطوره ودفعه إلى الأمام إذ اكتشف أخيراً ان الرجل قد تيبس فوق قبر زوجته عندما رأته امرأة زارت قبر ابنها.

ومن أمثلة الحوار المركب التحليلي ما كان في التحقيق مع الشاب النحيل في قصة (دائرة الزمن)[27]:

- **أين كنت...؟**
- **أقرأ...!!**
- **ماذا تقرأ؟**
- **التاريخ..!!**
- **في أي صف أنت..؟!**
- **البكالوريا..**
- **ماذا ترغب أن تصير؟**
- **محامي**
- **ارسلوه الى كلية (الـ-(ف-)!!!!!! نووووووون..!!**

يتحاور الشاب مع الضابط الإمبراطوري من خلال إجاباته عن الأسئلة برؤية تحليلية وقدرة عالية فهو يقرأ التاريخ لما لهذا العلم من خبرات تفيد الإنسان من أحداثه الماضية ليفيد منها في الحاضر لوضع خطته في المستقبل إذ يستوعب التاريخ العلوم الأخرى لما له من صلة وثيقة بها في التسجيل التاريخي لأبرز الإنجازات العلمية. مع ان القارئ للتاريخ برؤية معمقة طالب في البكالوريا يرغب في أن يكون محامياً في المستقبل لما لهذه المهنة من قيمة إنسانية في إحقاق الحق والدفاع عن المظلوم. فما كان من الضابط إلا أن يصدر الأمر بقتل الشاب. ويعمل هذا الحوار على تصوير شخصية الشاب الطموح، ودفع الحدث وتطوره إلى الأمام إذ بعد عشرين عاماً يلتقي هذا الشاب السجين في الماضي (المحامي) في الحاضر مع الضابط فهو لم يمت

وإنما نزعت ساقه، ودار الزمن وأصبح هذا الشاب المحامي الدفاع عن الضابط لكي يسقط حقوقه منه. فهذا الموقف يعكس التقابل بين الزمنين الجديد والقديم زمن القانون بدلاً من المأفون.

2 – الحوار الترميزي

هو الحوار الذي "يميل الى التلميح والإيحاء بعيداً عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة، فالترميز هنا توظيف الرمز في نسيج القصة، وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص"[28] ويعتمد هذا الحوار على مستويين هما:

1 – مستوى (اللفظة – التركيب) من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقاتها الإيحائية والتعبيرية فيصبح الترميز باللفظة التي هي ذات إيحاء خاص .

2 – مستوى (الموقف – الحدث) من حيث تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي فالإيحاء العام هو الذي يحقق الترميز لحوار القصة[29].

ومن أمثلة الحوار الترميزي على مستوى (اللفظة – التركيب) ما كان بين الإمبراطور وعرافه في قصة (الكرسي)[30].

–مولاي صاحب السيادة العامة على العالم..

–ما معنى الكرسي؟

–الكرسي.

–الكرسي.

–ديوان شعري (سيؤلفه) أحد اعدائنا في شمال مملكتك يا مولاي

–ما اسمه

–تقول النبوءة ان أباه الشاعر المناهض (فائق) سيسميه (شيركو)

–ما معنى (شيركو)

-لم تكشف لنا النجوم بعد

-لم افهم ما قرأت

-مولاي صاحب السيادة، العامة والتوكيل الضامن لحقوق البلاد والعباد ذلك الكاتب (شيركو) سيتحرك نجمه الكبير، ويلتقط مثل كاهن لنجم من الطبيعة مسبحة الكلمات التي تنزل على قول الواقع رحلة الكرسي عبر كل العصور.

من خلال معاينة الحوار بين الطرفين الإمبراطور وعرافه تبدو لفظة (الكرسي) بدلالاتها الرمزية فضلاً عن التركيب الذي يدل على اللفظ (ديوان شعري) (رحلة الكرسي عبر كل العصور) إذ يوحي اللفظ والتركيب بالملحمة الشعرية (الكرسي) للشاعر الكردي (شيركو بي كه س) من خلال ذكر اسمه في الحوار، فضلاً عن كونه أحد الأعداء بتحديد منطقة سكناه في شمال المملكة، ولم يفهم الإمبراطور ما يعنيه عرافه من ان الكرسي لم تدم لأحد مطلقاً لأن لها رحلة طويلة عبر العصور كلها، وهنا تبدو شخصية العراف المتمكنة في تأويل ما رآه الإمبراطور في قيلولته. فضلا عن تطور الحدث إلى أن يصل الإمبراطور إلى موقف أدخل السرور في قلبه من هتاف الشعب وتصفيته، ثم يهوى ويستدير وقبل فقدانه للرؤية والاختناق نهائياً شعر أن قدميه تصطدمان بكرسي، ولكن ليس كرسي الإمبراطورية وحكم المملكة وإنما كرسي أسفل المشنقة، فهذا ما تنبأ به العراف من حواره مع الإمبراطور الذي لم يقدر الموقف ولم يستعد له فوصل في خاتمة المطاف الى النهاية المحتومة.

ومن أمثلة الحوار الترميزي على مستوى (الموقف – الحدث) ما دار بين الفلاح وزوجته في قصة (مزرعة الضفادع)[31].

- **أين أخذت الخرزات السود**
- **الخرزات السود**
- **كانت في علبة المعجون**

- **آه. لقد قمت بزراعتها**
- **قمت بزراعتها**
- **أليست هي بذور البامياء.**

من خلال معاينة الحوار يمكن تأويل (الموقف – الحدث) للقصة فإن مزرعة الضفادع ترمز لعلاج طبيعي لحالة العقم، إذ إن كثرة المزروعات في حقل الفلاح اثارت حسد الآخرين، فبدأت تتحول الخضرة الكثيرة الى ضفادع أقلقت الناس بنقيقها الذي طغى على صفاء الليل فما كان منهم الا أن حملوا مشاعل النار وراحوا يتتبعون. فبدأ الحوار بين الفلاح وزوجته في الصباح وهي تبحث جاهدة كالمجنونة عن شيء فعلمت من الزوج انه قد قام بزراعة الخرزات السود ظناً منه أنها بذور البامياء، فهذا الحوار عمل على تطوير الحدث للوصول إلى الإيحاء الشمولي للقصة، فالخرزات السود في علبة المعجون ليست هي بذور البامياء وإنما بيوض الضفادع التي عملت الزوجة على تجفيفها لجعلها علاجاً طبيعياً لحالة العقم الذي عندها. وهنا يبدو الحوار الترميزي فاذا كانت أرض الفلاح تنتج الضفادع وأصبحت مزرعته تسمى باسم الحيوان، فإن بيوض الضفادع أصبحت علاجاً، واذا كانت الضفادع تتكاثر فإن الزوجة اقنعت نفسها بأن بيوضها سوف تنتج أبناء البشر للقضاء على عقمها، وان تفرح زوجها بأبن من صلبه يرث مزرعته.

3 – الحوار المجرد من الوصف والتحليل والترميز

هو الحوار الذي "ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس فهو حديث إجرائي متأسس بفعل رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المعقد ولأنها إجابات متوقعة على أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة"[32] وان الإكثار من هذا النمط من الحوار يضفي على القصة سمة المحادثة اليومية بدلاً من الحوار الأدبي المنتقى[33].

ومـن أمثلـة الحـوار المجـرد مـا كـان بـين الإمبراطـور والعـراف فـي قصـة (المهـرج والإمبراطور)[34]:

- **الرعية وراء علتي**
- **ايها السيد الكبير باسمه عالي المقام في أرض الدنيا: الرعية رعيتك**
- **الرعية نبذتني**

يبدو من الحوار الإجابات السريعة بين العراف والإمبراطور في إعطاء جو الحديث اليومي في قصر المملكة، في محاولة إقناع الإمبراطور بولاء الرعية، مقابل شعوره بعكس ذلك من نبذهم لأنه يعرف ما يؤدي لهم من تقصير تجاه حقوقهم الخاصة، وهذا ما يتناسب مع ألفاظ العراف للإعلاء من شأن الإمبراطور (السيد الكبير) (عالي المقام) فبهذه الأوصاف يعلو على الرعية لان مقامه عالياً وهو كبيرهم، فالرعية تنتسب إليه بالولاء والطاعة. فهذا الحوار لا يسعى للتحليل والوصف والترميز وإنما حوار إجرائي اذ يشعر الإمبراطور دوماً بأن الرعية سبباً في علته لأنها تكون لديه الهموم والمشاكل وهو في غنى عنها. وبهذا يضفي هذا الحوار على القصة سمة الواقعية فيما يتعلق بالحياة اليومية للمملكة.

ومن أمثلة الحوار المجرد ما كان بين السجينين في قصة (لقاءان)[35]:

قال لصاحبه:

- **ما هي جريرتك**
- **قتلت طبيباً وأنت؟**
- **قتلت زوجتي وأطفالي**
- **كان يجب أن اقتله هو من أوهمني وخدعني**
- **هل كانت فعلته تستحق العقاب**

يمثل الحوار بين السجينين حديثاً يجري في عالم السجون على مر العصور كلها للقضاء على الوقت وللتعارف بين نزلاء السجن ومعرفة سبب الوصول إليه لذا يوجه السجين الأول للثاني عن جريرته التي أوصلته إلى هذا المكان الفارق للحرية مع إنه يعرف إما القتل أو السرقة أو التجارة بالممنوعات. فجاء الجواب سريعاً ومتوقعاً (القتل)، لكي يعود السجين الثاني ليسأل بعد الإجابة عن السؤال نفسه الذي وجه إليه. فكان الجواب القتل أيضاً. مع معرفته بأن جزاء القتل هو الإعدام شنقاً حتى الموت بحسب قرار المحكمة للقصاص عليه. وجعله عبرة لكل مجرم يفكر بجريمة القتل. ويوحي الحوار بين السجينين بخستهما من جراء قتل الطبيب والزوجة والأطفال. فهل من الإنسانية قتل المقربين، ومن ثم الحكم بالشنق. أي القضاء على النفس مقابل القضاء على النفس من جراء القيام بجريمة القتل.

المبحث الثاني: الحوار الداخلي (الفردي، الأُحادي)

يتحول الحوار في هذا النمط من حوار تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية[36] إذ توظفه للتعبير عما تحس به وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة مما يعطي الفورية للقصة[37] ويعمل على تكثيف الأحداث والزمان فضلاً عن كونه صامتاً ومكتوماً في ذهن الشخصية وانه غير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقاري[38].

1 – المونولوج

يعد أدوار دوجاردان أول من استعمل المونولوج الداخلي، وينقل جويس جيمس قوله: "إن المونولوج الداخلي ككل مونولوج هو حديث شخصيته معينة الغرض منه أن ينقلها مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف إما بالشرح والتعليق، وهو ككل مونولوج حديث لا يستمع له، لأنه حديث غير منطوق، وهو يختلف عن المونولوج فيما يلي: انه من حيث مادته يعبر عن أكثر الأفكار خفاء، تلك الأفكار التي تكون أقرب ما تكون الى اللاوعي.

وأما من حيث روحه فهو حديث سابق لكل تنظيم منطقي ذلك لأنه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى الذهن، وأما من حيث شكله كعمل تخضع لأقل ما يمكن من قواعد النحو. ومن هذا التعريف نرى انه يتفق في جوهره مع مفهومنا للشعر في يومنا هذا"[39] ومن التحليل التمهيدي يستنبط دوجاردان التعريف الأتي: "إن المونولوج الداخلي هو بطبيعته صنو الشعر هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها العاطفية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنها سابقة لهذه المرحلة. ويتم التعبير عن هذه الأفكار بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة والغرض من هذا الإيحاء للقارئ بأن هذه الأفكار هي الأفكار عند ورودها الى الذهن"[40].

يعرف المونولوج بأنه "ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل ان تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[41]. ويقسم روبرت همفري المونولوج على نمطين هما[42]:

1 – المونولوج الداخلي المباشر: هو ذلك النمط الذي يمثل عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعاً بل هو موجود بإشاراته.

2 – المونولوج الداخلي غير المباشر: هو ذلك النمط الذي يقدم فيه المؤلف واسع المعرفة مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي لشخصية ما.

ويقسم نحيب العوفي المونولوج على ثلاثة أنماط هي[43]:

1 – المونولوج الواعي أو (الذاكرة الإرادية): هو التداعيات التي تظل مشدودة إلى الشعور ومحكومة بالوعي ويتخذ ثلاثة مظاهر هي: التذكر والنجوى والتخيل.

2 – المونولوج اللاواعي أو (الذاكرة اللاإرادية): هو التدفق التلقائي للسيولة النفسية من غير ضغوط أو روابط تحل فيه الآلية اللاشعورية. ومن مظاهره الحلم الصريح وهذيان الذاكرة أو تداعيها الحر، وهو بهذا يقترب شيئاً من تيار الوعي من دون أن يكون إياه.

3 – المونلوج الإنشائي أو (فقدان الذاكرة): هو الصراع المتجدد مع الهو (الحاضر) والمخزون النفسي الملغوم بالعقد وبالمكبوتات (الماضي) والتطلع نحو التحرر والخلاص منه (المستقبل).

فالمونولوج هو الحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصية مع ذاتها، ولكن تكون عملية التعبير عن الأفكار بتدرج منطقي لا شائبة فيه أو هو يمثل سلسلة من الذكريات لا يعتريها مؤثر فلا أفكار غير متسقة مع الإطار الفكري العام[44] فالمونولوج يتعلق بالترابط المنطقي إذ إن "مبدأ الترابط ضمن عالم الاختبار الداخلي يفترض مسبقاً مبدأ السببية تماماً كما هي الحال في العلاقة بين الأحداث الفيزيائية في الطبيعة"[45] فلا يعمد الكاتب في المونولوج إلى رسم الشخصية من الخارج وإنما يتغلغل في داخلها محاولة منه الكشف عن صورة لواقعها الداخلي أو إحساسها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها[46] وعلى ذلك فالمونولوج أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل فضلاً عن لون الحالة الشعورية التي تنطوي عليها الشخصية كما انه دليل على عدم وئامها وانسجامها مع الواقع الخارجي فتسعى إلى عرض همومها وأمانيها وتصوراتها عن الحياة عبر حديث داخلي يتصل بالعالم.

ومن أمثلة المونولوج الحوار الذي أجراه الإمبراطور في قصة (منظم الوقت): لا بد ان ملك الموت يجلس داخلها[47].

يعبر الحوار الداخلي لشخصية الإمبراطور عن شعوره بقرب الموت من خلال نظره إلى الساعة المائية التي أهداها له صديق في لقائهما على الحدود في رحلة صيد مقابل التنازل عن أرض موطن للغزلان. وكان مغزى إهداء هذه الساعة الآلية التي تمتلكها بتحديد اللحظات الأخيرة

قبل الموت. وعندما تأكد الإمبراطور من توقف الساعة عن التكتكة بدأ هاجس الخوف من الموت يدب في نفسه وبدأ عليه الخوف وتملكه يأس شديد، لذا أسر الحوار اذ ظن أن ملك الموت يجلس في داخل الساعة يستعد لأخذ روحه، فما لبث أن تقوى على اليأس ليستعد لأخذ أموله وأسرته هارباً من ملك الموت للشعور بأن روحه الغالية سوف تخرج منه وينتقل إلى عالم الموت. وبهذا يعمل هذا المونولوج على تطور الحدث إذ بدأ الإمبراطور في إيجاد طريقة أخرى ليعلم موعد موته.

ومن أمثلة المونولوج ما كان في نفس الزوجين كما في قصة (معاقل الذباب) [48].

لم يعرفا من أين تأتي هذه الجحافل الشرسة، من أي المستنقعات مثل غيم سوداء تخيم على رؤوسهم أوان الفطور والغذاء والعشاء، أوقات النوم، ذباب يواصل عزف موسيقى الطغيان بنجاح ساحق من غير أجهزة رادارية كاشفة أو أسلحة دفاعية لا تخطأ الصد.

يوحي المونولوج الذي يجريه الزوجان في نفسيهما بقمة التأزم والضيق من وجود الجحافل الشرسة من الذباب، فيجري في حوارهما التساؤلات المتعددة عن هذا الموقف المتأزم من حيث المصدر والمواعيد والصوت، فيعبر الحوار عن الوجود المتكاثف للذباب بـ(الغيمة السوداء) من دون موعد وإنما في الأوقات كلها ولاسيما مواعيد الطعام للوجبات الثلاث إذ شكلت عزفاً موسيقياً متفرداً.

وقد عمل هذا المونولوج على تقديم الحدث النهائي لأزمة الذباب الذي بدأ يختفي مع حدث مهم للإمبراطور إلا وهو مجيء الوليد الأول بعد سنوات طويلة من العقم ثم ما لبث أن عاد من جديد بسرعة جنونية كأنه الصاروخ (الجو – أرضي) للعمل على تمزيق أعصاب الزوجين، وينجح نجاحاً ساحقاً في الإيذاء وتعكير الصفو، وزرع بذور القلق والضيق وعدم الراحة.

ومن أمثلة المونولوج ما كان يردده (موراكي تاتكو) في نفسه: في قصة (حلف الكارثة)[49]:

(يا لغبائي لقد سلمتها الملف الكامل لجريمة قتل أجدادي). إذ تبدأ الحكاية بأخذ الطفل (الياباني) الصندوق المتروك في الجرف ويقف عليه طائر النورس، ويعود هذا الصندوق لبيت كبير أُعيد ترميمه في نيويورك فوصل إلى اليابان وما كان من هذا الطفل إلا أن يهدي الصندوق لمعلمته في الروضة بمناسبة (إحياء يوم الكارثة)، فتذكرت في هذه اللحظة حبيبها الذي يعمل (غسال صحون) في نيويورك فخمنت أن يكون في هذا الصندوق رسائل عشاق أو مبلغ خيالي من الدولارات، ولكن ما انتبهت اليه (الدفتر الصغير) الذي بدأت تقرأ ما فيه، فلم يفهم الصبي وفجأة وجدت النورس يحمل في فمه طعاماً ويلاحقه نورس آخر فبدأت بتأويل الموقف على وفق أمرين هما:

1 – إن الطير ينقل الغذاء لأفراخه لحظة إصابته بالحجر فألقى طعامه.

2 – إن حمولة الطير لم تكن طعاماً، وإنما ألقى البراز لكي يخف وزنه ويستطيع الطيران من جديد.

وبعد ربع قرن يقول الصبي (موراكي تاتكو) الذي أصبح شاباً حواراً داخلياً يعبر عما فعله في السابق بإهدائه الصندوق لمعلمته اليابانية، ويشعر بالغباء العالي لأنه أعطى الملف الكامل لجريمة قتل أجداده لهذه المعلمة(في الدفتر الصغير الذي قرأت منه). ويعبر هذا المونولوج عن الإحساسات الداخلية للشاب بعد تأكده بأنه تصرف تصرفاً غير صحيح، ويلوم نفسه على ذلك بعد سنين طويلة من هذا الموقف إذ قرأ في الجريدة مذكرات طيار أمريكي قصف مدينة (ناغازاكي) بقنابل (النابلم): ولكن ما جذب انتباهه الملحوظة التي وضعت بين قوسين (المذكرات منقولة من دفتر صغير تم اكتشافه في حقيبة (معلمة أطفال) يابانية غرقت ضمن

طاقم سفينة في عرض البحر أصابتها عن طريق الخطأ حمولة طائرة أمريكية تعرضت لعطل مفاجئ. المعلمة كانت تلتحق للعمل مع حبيبها في نيويورك!

وكانت الملحوظة بمثابة القنبلة التي تفجرت في نفس الشاب، فعاد بذاكرته إلى تأويل قصة النورس والطعام الذي في فمه. انه ما حدث من القصف. فما كان منه إلا أن يصف نفسه بالغباء من جراء تصرفه وهو طفل. وينظر في الوقت الحاضر على انه تصرف غير حكيم من خلال الحوار الداخلي .

2 – حوار تيار الوعي

يصبح الوعي مصطلحاً من وجهين هما: الأول أن كلمة الوعي مثلها مثل كلمة تيار كلمة مجازية، والثاني أن يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص[50] إذ نشأت قصص تيار الوعي لتركز أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي للكشف عن الكيان النفسي للشخصيات[51] وتهدف كذلك إلى "نقل انسيابية ولا شكلية الفكر الذي يتعذر الإفصاح عنه بالكلام الاعتيادي وكذلك اختلاط الوعي واللاوعي ببعضهما قبل مرحلة الكلام واتخاذ الشكل المنطقي ومن غير بداية أو نهاية"[52].

لقد ابتكر طريقة تيار الوعي الكاتب الفرنسي المغمور ادوار دوجاردان أحد الرمزيين الذي ألف قصة أسماها بـ(لقد قطفت اشجار النار) عام 1888 وأصدرها في باريس[53] أما المصطلح فهو من ابتكار وليم جيمس الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي للدلالة على التدفق الذهني غير المترابط[54] فطريقة تيار الوعي هذه أدت إلى نشوء القصة النفسية التي سميت في الأدب الانكليزي بـ(القصة الانسيابية) أو (قصة تيار الوعي) أو (قصة الحوار الفردي الصامت) في حين سميت في الأدب الفرنسي بـ (القصة التحليلية الحديثة)[55] وتعتمد هذه الطريقة على "كسر التسلسل السببي للأحداث، وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهماراً فياضاً لا يكاد يتوقف"[56].

ومن أمثلة حوار تيار الوعي ما كان يدور في ذهن سكان (القرية القصية) عن أسرة (نادرة)[57]. إذ اختفت بكاملها فضلاً عن هدم بيتها وهذه الأسرة ثلاثة أفراد الأب والأم والابنة نادرة، وتأتي الأحداث غير مترابطة من خلال إعمال الذهن في أمر هذه الأسرة. موقف خروج البنات من غير فطور، وعودتهم بعد الظهيرة مفعمات حالمات. وموقف نمو أجساد الفتيات والاقتراب السريع من البلوغ وتورد وجناتهن، وموقف ذبول البنات وانطفاء وهج العافية، وموقف عدم التجرأ عن السؤال في بلاد الإمبراطور عن المعتقلين ومواقف أخرى فيها تعود للماضي القديم ومنها تعود للحاضر المعيش، وأخرى تعود للمستقبل في معرفة أي خبر عن حال أسرة نادرة. وتختلط هذه المواقف في أذهان سكان القرية. وأخيراً يكشف عن هذا الحوار عن الحال التي وصلت إليها الأسرة إذ وجدت قبورهم تحت الأشجار، فعمل الناس على نقلهم إلى مقبرة القرية إذ إن نادرة كانت تطعم الفتيات كل صباح الفواكه المتنوعة من الرمان والتفاح والبرتقال في بساتين الإمبراطور، فأكتشف أمرها فاقتادوا نادرة وأسرتها إلى هذا الموقف المجهول. وقد كشف عن هذا الأمر على لسان العجوز الصديقة الوحيدة لنادرة التي بقيت على قيد الحياة لتسرد زمن الطفولة اذ تنهمر الصور في الأذهان من خلال الحوار الداخلي الذي تجريه الشخصيات في نفسها.

ومن أمثلة حوار تيار الوعي ما كان يدور في ذهن الرجل الذي يعاني من مشكلة (ليلة الزفاف) في قصة (قبلة أزلية)[58]: إذ تأتي الأحداث ضاربة التسلسل الزمني المنطقي حدث شرب المشروبات الغازية بدلاً من المشروبات الروحية بما يسمى بنخب الفرح بعد قداس ليلة الزفاف ومشهد الرقص وحضن الوجه الماثل بين يدي الرجل، ومشهد التحليق في سعادات اللذة بعد احتساء زجاجة خلف زجاجة بعد الشعور بالعطش، ومن ثم مشهد ليلة الزفاف والهمس في أذن العروس بأنها راقصة ماهرة، ومشهد العيش مع فتاة صغيرة وافقت على طبع قبلته على خدها، وعلم أهل الفتاة بذلك فتم نحرها وإلقاء جثتها في النهر ومشاهد متعددة من ليالي زفافه على مدى الحياة، فكلما يروي للعروس ما يحبه تهجره عند الصباح فيستبدلها بأخرى. وهكذا

ينتقل ذهن المولع بليلة الزفاف إلى أحداث يختلط فيها الزمن الماضي والحاضر والمستقبل للاهتداء لفعل جديد على مستوى العاطفة، وتحقيق ما يحلم به من الخلاص لمعضلة القبلة الأزلية التي شدت ذهنه على مر الزمن إذ تنهمر هذه الصور من دون تسلسل منطقي لتعبر عن الحوار الداخلي للشخصية.

3 – مناجاة النفس

هي تكنيك المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية الى القارئ من دون حضور المؤلف ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً[59] وتفرق المناجاة عن المونولوج في أنها تستحدث على انفراد وتقوم بالتسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد لزيادة الترابط وتوصيل المشاعر والأفكار المتعلقة بالحبكة النصية وبالفعل الفني في حين إن المونولوج هو توصيل الهوية الذهنية[60] فالفرق بين المونولوج والمفاجأة في علاقتهما بحوار الشخصية أنها تفكر لوحدها في المونولوج وتفكر بصوت عالٍ في المناجاة[61] .

ترتبط المناجاة بالسهولة الآتية بهذا التداعي الذي تثيره المرئيات[62] والمدركات والغرض من تقديم المناجاة الكشف عما اسماه علماء النفس بمستويات الوعي السابقة على التعبير[63] وتتشابه مناجاة النفس في القصة مع المناجاة الفردية في المسرح التي هي "خطبة طويلة إلى حد ما تلقيها شخصية واحدة في صوت مسموع دون مقاطعة. وقد تعبر الشخصية بها عن بعض أفكارها الداخلية العميقة أو تهدف إلى إخبار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري على خشبة المسرح"[64] في حين تتلخص السمات العامة لمناجاة النفس في قصر عباراتها واحتوائها المعنى المباشر واقتصارها على الموقف الجزئي[65].

ومن أمثلة مناجاة النفس ما كان عند الرجل الغريم في قصة (الرجل الذي أكلته النار) بعد أن تنفس الصعداء واهتدى إلى المكان المناسب قبل أن تتخاذل إرادته وتطيش منه الفرصة الحاسمة: صاح" جاءك الموت يا معتوه[66] .

من خلال حوار (هو) مع (الغريم) ومحاولات القتل بعد إشهار المسدس في وجهه، ومحاولة الآخر الفرار بنفسه والتخلص من الموت الذي ينتظره، وتردد (هو) في أخذ القرار الأخير هل يخلص على غريمه أم يتركه، فمرة يسحب المسدس وثانية يشهره ، وثالثة يضعه في صدغ غريمه. وأخيراً يصل الغريم إلى حالة ضد التخاذل فتقوى إرادته – ليوهم نفسه بالقدرة على الدفاع فيقول في حوار مسموع (جاءك الموت يا معتوه) ليمني نفسه بقتل (هو) الذي يطارده دوماً للخلاص منه. فجاءت مناجاة النفس في عبارة قصيرة تحوي المدلولات المتعددة للأحداث باقتصاره على هذا المشهد بحد ذاته بعد طول ملاحقات بين (هو) و (الغريم) للتعبير عن حالة اليأس والقنوط للقدر المحتوم في تقديم حوار يوازي الموقف فإذا كان (هو) يطلق على (الغريم) (يا قذر) فان هو بالمقابل يطلق عليه (يا معتوه).

ومن أمثلة مناجاة النفس ما كان عند الفتاة التي تتزوج ويموت أزواجها في قصة (في حدثين منفصلين): لكن ما هو يسكنها سؤال كل يوم تجلس في عتبة الباب تبحث عن إجابة له: (لماذا يرفضني البشر والقدر)[67].

تسعى الفتاة لمناجاة النفس بجملة موجزة تعبر عن مكنونات دواخلها الدفينة وإحساساتها الذاتية تجاه ما عانته من مواقف في حياتها بقتل أبيها وهي في الثانية من عمرها. وتزوج أُمها من عسكري وهي تبلغ من العمر خمس سنوات، وقتل زوج الأم وهي لم تبلغ السابعة بعد وزواج الأم المتكرر حتى ماتت، وبلغت عمر التاسعة عشر بقيت وحيدة فليس لها إلا ممارسة الحب مع إنسان يستحقها، فبدأت تبحث عن هذا الرجل، وكلما تجد رجلاً يفل منها مرة يغادر البلاد لإكمال دراسته، وثانية يلعب عليها ويغيب من دون مسوغ، وثالثة وهي في الخمسين توافق على عشق

الرجل المتزوج ولكن زوجته الأولى تسمه في الطعام فتفقد الرجل الأخير، ففكرت بالانتحار ولكنها أقلعت عن ذلك. ولا زالت الطفلة التي أصبحت فتاة ثم إمراة في الخمسين من عمرها. تجلس بباب البيت لعله تجد من يحبها فإذا كانت أمها تبدل الأزواج لعدة مرات فإن ابنتها تبدل الخيبات واحدة تلو الأخرى. فتصل إلى قمة الأزمة النفسية: الحزن الشديد وانكسار القلب فتقول لتناجي نفسها: (لماذا يرفضني البشر والقدر) كلهم يرفضونها فتحولت أحلامها الوردية وآمالها المستقبلية إلى غربة في النفس وعصف في المشاعر في انتظار الصيد الجديد أو الوليمة الجديدة على لسان كثير من النساء وهن يلحظن عن كثب المحاولات الفاشلة للزواج.

4 – الارتجاع الفني

يسمى الارتجاع الفني الخطف خطفاً أو الفلاش باك وهو قطع يتم في أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي أو يستهدف استطراداً يعود إلى ذكر الأحداث القصصية لتوضيح ملابسات موقف ما[68] فالارتجاع الفني استدعاء أحداث الماضي لتنشط في نطاق الزمن الحاضر[69] وتعد الذكريات بحساب الزمن من الماضي البعيد ولكن في اللحظة التي تستعاد منها تستحيل في الذاكرة حالاً شيئاً واضحاً حياً قد بعث من جديد[70] وعند استعادة هذه الذكريات تتمثل مظاهر التوضيح إذ إن الأحداث الماضية التي تستجلب لتنشط في أحداث الحاضر هي إدراك الواقع، وما الارتجاع الفني إلا تذكر الماضي بردة نفسية إلى الوراء.

ومن أمثلة الحوار عن طريق الارتجاع الفني ما كان عند الإمبراطور بعد فقدان كلبه في قصة (كلب الإمبراطور):بعد يومين تذكر أن كلبه يبقى يقظاً قرب منامه حارساً قداسته من كل طارئ . [71]

تبدأ أحداث القصة بإفاقة المملكة على اختفاء كلب الإمبراطور مع أن حول القصر خمسة الآف من الحراس المتأهبين دوماً للدفاع عن القصر فشاع في المملكة المبلغ المغري من

الإمبراطور لمن يستطيع إيجاد الكلب، ولكن دون جدوى مما اضطر إلى جمع خمسة الآف كلب ليفتش فيهم عن كلبه، وكلها تتناول العظام مع وجود اللحوم، فيعجز عن إيجاد كلبه المخلص وفوجئ بإخلاص الخمسة الآف كلب، وبعد أن رجع الإمبراطور بذاكرته لليومين السابقين عمل هذا الحوار الداخلي على تطوير الحدث وتقديمه إلى الأمام إذ قرر الإمبراطور طرد الحراس من البشر، ووضع محلهم الكلاب، فأصبح لديه خمسة الآف كلب يحرسه عوضاً عن الكلب الضائع للإيحاء بوفاء الحيوان وعدم وفاء الإنسان. بعد ان اختبر وفاء الكلاب كلها.

ومن أمثلة الحوار عن طريق الارتجاع الفني ما جاء في قصة (القارة الثامنة) فيما يتعلق بتأويل الرؤيا: ما من أحد هدأ روعي إلا تلك المرأة الغامضة ، لم ارغب ان يخوض في تأويل رؤياي أحدا كتمت أمري وقفلت على لساني بالشمع الأحمر[72].

يستعيد الرجل الحالم أحداث الماضي لينشطها في واقعة المعيش من خلال تذكر الرؤيا التي رآها في منامه وأقلقت نفسه وعدم رغبته من تأويلها والسعي إلى كتمان الأمر لئلا ينساق خلف العراف في تأويله البعيد لأن الرؤيا تتعلق بالسلطة الحاكمة، فلعل العراف يتقبل الرشوة ويسوق الحاكم الى الجهات المختصة بالتعذيب. ومن استعادة الأحداث رؤيته للمرأة الغامضة التي تقرا خطوط الكفوف وما يقوله الفنجان وتفك ألغاز النجوم والكواكب وأسرار العيون وخفاياها إذ رآها الرجل الحالم على رصيف الشارع الرئيس المحاذي لوادي بلدته. وبهذا يتذكر الرجل الماضي محاولة منه تهدئة نفسه وروعه من الكابوس الذي يخفق إرادته ليعود إلى مزاولة الكتابة الأدبية، وقد كان ظن الرجل في مكانه فقد أحرقت الجهات المختصة مكتبة ذخائره الشعرية مما حدا به إلى زيادة القلق والاضطراب وأخيرا اقتحم رجال الأمن بيته وقادوه إلى مكان مرعب، مما يوحي بالحصار الثقافي وتضييق الخناق على الكتاب إذا طلب رجال الأمن من الكاتب أمرين لا بد ان يتعهد بهما حتى يحافظ على حياته هما: عدم كتابة الشعر، وعدم التجوال في داخل الأسواق وهو يحمل الكتب في العمل على أخفاء معالم الثقافة والأدب، وعدم إعطاء الناس أية

أشارة لذلك لما يشكله الرجل الحالم من خطر يهدد السلطة الحاكمة. وهكذا كانت أحداث الماضي تستبق الأحداث الحاضر الصغيرة للكاتب الحالم على شكل حوار داخلي من خلال التأمل بتعمق في الأحداث.

5 – التخيل

يعرف التخيل بأنه تداعي الصور الذهنية الواقعية انعكاساً يقوم على الحل والتركيب[73] اذ يقوم التخيل في هذا النمط من الحوار بدور تأسيس طرف العلاقة بعمق ذهن الشخصية والشيء المتخيل الذي تنعكس صوره وحالاته في علاقة حوارية داخلية[74] فالتخيل يرتبط بالآتي باختلاجات ورغبات تعدو النبض الزمني الراكد[75].

ومن أمثلة الحوار عن طريق التخيل ما كان من تأمل مشهد اليوم السعيد عند الفتاة كما في قصة (تشابه الأسماء كانت السبب)[76] اذ تمر عليها أيام عناء العزوبية القاتلة، فتسعى إلى حوار الملامح (مدينة حياة) في ذهنها من خلال الصور المتعددة إذ تعاون بين حالة اذراف الدموع في لياليها المؤرقة مقابل حالة السعادة في الجنينة التي رسمتها لتوحي بالحياة الجديدة التي تحلم بها وتقضي بها على السنوات العجاف. ويعبر هذا التخيل الذي تقوم به الفتاة عن رغبة ملحة في الحدث الآتي المرتقب ، فتسعى إلى رسمه بما يتناقض مع الحاضر الذي تعيشه بحثاً عن حياة سعيدة تهنأ بها من خلال عقد علاقة حوارية بينها وبين الحياة التي تتمناها لتنشلها من واقعها الكئيب، لكن هذا الحوار من خلال عملية التمثيل لا يعدو أن يكون رغبة في تحقيق المطمح المطلوب للمستقبل، مع عدم تحققه على مستوى الواقع وسط الحاضر المضطرب البائس.

ومن أمثلة الحوار عن طريق التخيل عن (أحلام هدى)[77] التي تروي أحلامها في الليالي المتعددة لوالديها، حلمت بأنها عروس وأرمل وعجوز ووجودها في تابوت، وكلما تروي

حلمها يكون الجواب قاطعاً (أضغاث أحلام) ولكن عندما حلمت حلمها الأخير برؤية نفسها في تابوت لم يجب عليها أحد. فتسعى الفتاة ذات الربيع الثاني عشر من عمرها إلى تخيل أشياء جميلة تسكنها لتطرد الفأل غير الحسن الذي ظلل حياتها بعد موت أبيها وأخيها في الحرب ومن ثم موت الأم حزناً عليهما، فبدأت بعقد العلاقة الحوارية مع الشيء المتخيل الذي يتألف من عدة صور: الأولى: سماع أصوات تناديها، والثانية لمح فكوك ومخالب تطوقها والثالثة استسلام الفتاة للريح ، والرابع أكف تلملم أشياء الفتاة التي تغيرت من حقيبتها المدرسية وأخيراً الصورة الخامسة أكف ودوده تمسكها وفي هذا التخيل يظهر الحوار الداخلي للفتاة في علاقة مع حياة جديدة تتمناها تنشلها من واقعها القاسي، وعبر الأكف الودودة عن المحبة في أخذ القصة إلى واقع مستقبلي أفضل من حاضرها القاسي بدلالة الفكوك والمخالب التي تمتد لتطوق الفتاة، أما تحليقهما في الريح، فيوحي بالانتقال المفاجئ الذي تتمناه، ولكن هذا الحوار عن طريق التخيل يعبر عن رغبات وأحلام وأمنيات لمستقبل جميل يتناقض مع الواقع القاسي الذي تعيشه الفتاة، فعبرت عن ذلك بحوارها الداخلي الذي يعبر عن إحساساتها ومشاعرها الداخلية المتعبة التي لم تعد تتذكر أحلام طفولتها وتسعى لتصور حياتها في المستقبل القريب.

هوامش البحث ومصادره ومراجعه

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967، مادة (حور): 287/3.

(2) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب، القاهرة: 1952، مادة (حور): 16/2.

(3) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1966، مادة (حور): 35.

(4) ينظر: د. الصادق قسومة، الحوار: خلفياته وآلياته وقضاياه، مسكلياني للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2009: 38.

(5) د. ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، دار الكتب العصرية، بيروت، 1968:35.

(6) ينظر: د. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999:21.

(7) ينظر: قسومة، المصدر السابق: 36.

(8) ينظر: د. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، ط7، بيروت، 1979:119.

(9) ينظر: المصدر نفسه: 119.

(10) ينظر: د. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة: دراسة ومختارات، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1977:66.

(11) تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: د. شكري محمد عياد ، دار المعارف، القاهرة، 1964:268.

(12) شاكر النابلسي، النهايات المفتوحة: دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 55:1985.

(13) رولان بورنوف وريال أوئيليه، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 168:1986.

(14) ينظر: حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، ط2، عمان، 95:1974.

(15) ينظر: مورجان، المصدر السابق: 268.

(16) ينظر: د. طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، دار الزيني للطباعة، المنيرة، 165:1975. د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 82:2002.

(17) ينظر: نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 518:1987. د. نجم كاظم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب الامارات العربية المتحدة، ط1، الشارقة، 96:2004.

(18) ينظر: عبد الله ابراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 186:1988.

(19) ينظر: برنار دي نوتو، عالم القصة، ترجمة: د. محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 277:1999.

(20) عبد السلام، المصدر السابق: 21.

(21) سعيد يقطين، القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، مطبعة النجاح الجديد، ط1، الدار البيضاء، 94:1985.

(22) د. محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 310:1994.

(23) ينظر: د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 78:1985.

(24) ينظر: عبد السلام، المصدر السابق: 21.

(25) ينظر: قسومة: 66–67.

(26) تحسين كرمياني، بينما نحن. بينما هم وثغرها على منديل:مجموعتان قصصيتان، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 123:2011.

(27) المصدر نفسه: 65.

(28) عبد السلام، المصدر السابق: 63.

(29) ينظر: المصدر نفسه: 63–64.

(30) كرمياني: المصدر السابق: 12.

(31) المصدر نفسه: 45–46.

(32) عبد السلام، المصدر السابق: 42.

(33) ينظر: عواد علي: من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الشعرية فاتح عبد السلام والحوار القصصي وعلاقاته السردية، مجلة عمان، الأردن، العدد 68 لسنة 2001: 45.

(34) كرمياني، المصدر السابق: 28.

(35) المصدر نفسه: 47.

(36) ينظر: سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، 39:1970.

(37) ينظر: ليون سرمليان، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، ترجمة: د. عبد الرحمن محمد عبد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 3 لسنة 86:1983.

(38) ينظر: المصدر نفسه: 86.

(39) ليون ايدل، القصة السايكولوجية، ترجمة: د. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959: 116–117.

(40) المصدر نفسه: 117.

(41) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 44:1979.

(42) ينظر: المصدر نفسه: 59/44.

(43) ينظر: العوفي، المصدر السابق: 541، 549، 554.

(44) ينظر: ايدل: المصدر السابق: 124.

(45) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: د. أسعد رزوق، مطابع سجل العرب، القاهرة، 28:1972.

(46) ينظر: زياد أبو لبن، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع، عمان، 5:1994.

(47) كرمياني، المصدر السابق: 21.

(48) المصدر نفسه: 41.

(49) المصدر نفسه: 81.

(50) ينظر: همفري، المصدر السابق: 15–16.

(51) ينظر: المصدر نفسه: 20.

(52) ينظر: د. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 115:2000.

(53) ينظر: نجم، المصدر السابق: 79.

(54) ينظر: ايدل، المصدر السابق: 37.

(55) ينظر: النابلسي، المصدر السابق: 73.

(56) عبد السلام، المصدر السابق: 91.

(57) ينظر: كرمياني، المصدر السابق: 14.

(58) ينظر: المصدر نفسه: 56.

(59) همفري، المصدر السابق: 56.

(60) ينظر: المصدر نفسه: 56.

(61) ينظر: علوش، المصدر السابق: 209.

(62) ينظر: العوفي، المصدر السابق: 549.

(63) ينظر: كامل المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 389:1984.

(64) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، (د.ت): 295.

(65) ينظر: د. يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 191:1977.

(66) ينظر: كرمياني، المصدر السابق: 10.

(67) المصدر نفسه: 170.

(68) ينظر: علوش، المصدر السابق: 97.

(69) ينظر: عبد السلام، المصدر السابق: 112.

(70) ينظر: ايدل، المصدر السابق: 58.

(71) كرمياني، المصدر السابق: 72.

(72) المصدر نفسه: 87.

(73) د. عزيز حنا داؤود وناظم هاشم العبيدي، علم نفس الشخصية، مطبعة التعليم العالي، بغداد، 1990:250.

(74) ينظر: عبد السلام، المصدر السابق: 120.

(75) ينظر: العوفي، المصدر السابق: 541.

(76) ينظر: كرمياني، المصدر السابق: 113.

(77) ينظر: المصدر نفسه: 141.

عتبات النص القصصي
دراسة في الوظيفة والأداء

د. عبد الله حسن جميل

كلية التربية للبنات/جامعة تكريت

تنطوي المنظومات القصصية – ومن بينها مجموعة ((ثغرها على منديل)) للقاص تحسين كرمياني – على العديد من التقانات والآليات التي تزيد من النشاط الفني للنص القصصي وتفعّل حضوره ، كما أنّه لابدّ أن تكون هنالك وظيفة معيّنة أو مجموعة من الوظائف التي جاءت من أجلها هذه التقانات ، ومن بين هذه التقانات (العتبات) ، التي يتّسع وينشط حضورها وتتنوّع تنوّعاً شديد الخصوصية على وفق ثقافة المبدع ، فضلاً عن حاجة العمل الفني لها .

وفي سياق مقاربة مجموعة ((ثغرها على منديل)) فإنّنا نكتشف أنّ مجموعة ((ثغرها على منديل)) تلتزم ثلاث أنواعٍ من العتبات تنشط وتتوغّل داخل كلّ قصّة من قصص هذه المجموعة السبع : (الأوراق لا تأتي في خريف الرغبات ، في حدثين منفصلين ، سراب .. أو ترنيمة لغزالة القلب ، أنا كاتب تلك القصة ، صندوق الوجدان ، يوم اغتالوا الجسر ، ثغرها على منديل) ، على الرغم من وجود عتبات أخرى لكنّنا لا نجدها تنشر في جميع قصص هذه المجموعة ، وهذه العتبات الثلاث هي :

1. **عتبة العنوان .**
2. **عتبة التصدير .**
3. **عتبة الاستهلال .**

وبالنسبة للعنوان فعلى الرّغم من أنّه يمثّل نقطة الافتراق إذ أنّه يمثّل آخر أعمال الكاتب ، وأول أعمال القارئ [3] ، إلا أنّه بالتالي يبقى ((منبّهاً أسلوبيّاً لا يستهان به في النص الشعري لما

يحمله من بنية دلالية ذات بعدين الأول صوتي والآخر تركيبي)) [4] ، ومسألة اختياره وبنائه تخضع في تشكيلها اللغوي والتركيبي لوعي الفنان اللغوي والنحوي وإدراكه العميق لأسرار المفردة وقيمتها التعبيرية في الإفراد والإسناد، وقدرته على ضخّها بكثافة تدليل وتعبير تناسب رؤيته لعمله بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه [5] .

ولعل العنوان بتعرّضه للدراسات الأكاديمية والعلمية التي تناولته استشفّت منه ثلاث وظائف رئيسة هي :

1. **الوظيفة التعيينية** : بموجب هذه الوظيفة يعيّن العنوان النص ويشخصه ، فهو اسم الكتاب ، ويستخدم ليسمي هذا الكتاب ، وهذا يعني تعيينه بدقة قدر الإمكان ، دون وجود خطر الفوضى أو الاضطراب .
2. **الوظيفة الوصفية** : وبموجبها إما أن يصف العنوان النص من خلال إحدى ميزاته ، أو أن يصف العنوان الجنس الأدبي للنص أو الاثنين معاً .
3. **الوظيفة الإيحائية** : وهناك عناوين له إيحاءات تاريخية ، أو إيحاءات خاصة بالجنس الأدبي .

أما عن التصدير فهو فكرة أو نص يودعه الكاتب في أعلى عمله أو بتفصيلٍ أدق يأتي على رأس الكتاب أو الفصل ملخّصاً معناه (فهو ذو وظيفة تلخيصية) ويعدّ مقدمة للنص أي أنّه ذو قيمة تداولية وأكثر أشكاله مجيئه على شكل نص كتابيّ وقد يأتي نقشاً أو رسماً أو على شكل صورة [6] ، فهو إذن نص مقتبس يعود لشخص آخر .

ومن أهم وظائفه :

1. الوظيفة التعليقيّة (على العنوان) : إذ أنّه يأتي ليعلّق على العنوان ، وتكون مرّة قطعيّة وقد تكون توضيحيّة .
2. الوظيفة التعليقيّة (على النّص) : إذ أنّه يأتي ليعلّق على النص ، بحيث تقدّم تعليقاً على النص .
3. وظيفة الكفالة (الضمان غير المباشر) : أي أنّ الكاتب يأتي باسم صاحب التصدير ليُكسب عملة الفني شيئاً من الشهرة .

4. وظيفة الحضور والغياب : وهي وظيفة تُشير إلى علامة الثقافة عند الكاتب .

ويجب التحذير هنا على أن لا تكون وظيفة التصدير مجرد للزينة والمراوغة وعدم الانخراط في الفعل الثقافي والحضاري [7] .

وعلينا هنا التنبيه على أنّ القاص تحسين كرمياني في جميع قصص مجموعة ((ثغرها على منديل)) ، فإنّه يذكر اسم صاحب التصدير مع وضع نص التصدير بين قوسين للتمييز ما بين عتبة التصدير ومتن القصّة .

ويعدّ الاستهلال العتبة الثالثة التي نلمحها في قصص مجموعة ((ثغرها على منديل)) للقاص تحسين كرمياني ، ويمكن تعريفه بأنّه : النص الافتتاحي (بدئياً كان أو ختمياً) والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص لاحقاً به أو سابقاً له ومن صوره : (المقدمة (المدخل) ، التمهيد ، الديباجة ، التوطئة ، الحاشية ، المطلع ، العرض / التقديم ، وغيرها من الاستهلالات) ، ويتّخذ الاستهلال موقعين مهمّين إما قبل البدء وإما بعده [8] .

وعلينا هنا أن ننبّه أنّ الاستهلال الذي سنتناوله في هذا الموضع بالدراسة هو الاستهلال الذي المتعلّق بـ ((المقدمة – المدخل –) لفعاليته العالية وتبلوره الشديد في المتن القصصي .

وما يهمّنا هنا هو ما وظيفة العنوان في النص الأدبي وتحديداً في مجموعة ((ثغرها على منديل)) مشغل الدراسة ؟ وما وظيفة التصدير ؟ وما وظيفة الاستهلال ؟ وكيف يكون مستوى أداء الفنان (تحسين كرمياني) في نصوصه الإبداعية إذا ما حاول استثمار جميع هذه التقانات دون التقليل من شأن أحدها أو غيرها من العناصر الفنية التي يتشكّل منها النص الإبداعي ، ثمّ هل نجح في إتقان استخدام هذه العتبات .

ينطلق عنوان القصّة الأولى من المجموعة والذي جاء بصيغة : ((**الأوراق لا تأتي في خريف الرغبات**)) [9] ، كعتبة استهلاليّة (كونه – أي العنوان – جاء استهلالاً لمتن القصّة دون أن يسبقه أي نص تعبيريّ) تنبيهيّة إثاريّة (كونه جاء منبّهاً لحساسيّة المتلقّي مثيراً لها على النحو الذي يجعلها ترتفع وتتجلّى إلى منطقة الحضور الجمالي للعنوان) وفي الوقت ذاته نجد

لهذه العتبة وظيفة دلاليّة ، ومن خلاله يتوسّل المتلقي للوصول إلى طبقات النص ومنظوماته الدلالية الكامنة في اللغة المكثّفة للعنوان .

هذا العنوان ((**الأوراق لا تأتي في خريف الرغبات**)) سيشعرنا بأنّ الأوراق لا يمكن لها أن تنمو في الفصل الذي تتساقط فيه هذه الأوراق ، والأمر ينطبق على جميع الأشياء التي نراها تذبل وتموت وتندثر في غير أوانها الذي تنشأ فيه وتنمو وتنشط .

أما عن تصدير هذه القصة فقد كانت مقولة لـ (**توماس هاردي**) حين قال : ((**[سواء كانت الرياح عاصفة أو لطيفة / وقفت دوماً / يحدوها الأمل / هناك فقط / يستقر بصرها / لا يبدو ثمة سحر في مكان آخر]**)) [(10)] .

هذا التصدير كان مستجيباً لمضمون القصّة ولا نرجّح أنّ القاص كان يريد من وراء إيراده في هذا الموضع من القصّة لمجرّد التنبيه أو الإشارة إلى أنّه كان مثقّفاً مع أنّه مثقّف ونكتشف ذلك من خلال فضاءات اللغة التي انطلقت في عوالمها قصص هذه المجموعة ، ويمكننا الإشارة إلى أنّ وظيفة التصدير الذي لمحناه في مقدّمة هذه القصّة جاء تعليقاً على العنوان ((**الأوراق لا تأتي في خريف الرغبات**)) ليكشف لنا شيئاً من خفاياه وأسراره الدفينة فضلاً عن مجيئه ليُعلّقَ على نص القصّة ، فهو يتطابق ويتّفق في نواحي كثيرة مع مضمون القصّة .

واكتسبت هذه القصّة استهلالاً يتناسب مع مضمونها العام ((**.. كل أصيل تنتظر**))[(11)] ، فهذا الاستهلال جعل الفضاء اللغوي الدلالي ينحصر في مسار معيّن واضح يتمثّل بإعادة الدلالات التي حملها العنوان والتصدير إلى موضعها الدلالي الحقيقي من خلال تلخيص مضمون القصّة وتكثيفها بإضاءة موجزة يسيرة تتمثّل بهذه العبارة التي عبّر عنها التصدير .

في القصة الثانية من المجموعة جاء العنوان بالصيغة الآتية : ((**في حدثين منفصلين**)) [(12)] ، ليعبّر عن وجود حدثين تنقسم على أساسهما هذه القصّة وهو مما يمكّننا من القول بأنّ وظيفة العنوان هنا كانت وصفيّة ، كونه – أي العنوان – جاء ليصف طبيعة هذه

القصّة التي نمت على حدثين أحدهما يكمّل الآخر ؛ وفي الوقت ذاته جاءت وظيفته إيحائيّة ، فالأحداث كما نعرف تختلف عن بعضها البعض وهذا هو سر الجمال الذي تكشفه لنا الحياة ؛ فقصة البنت التي تدور القصّة حول مسار حياتها هو ما يكشفه لنا العنوان الذي استهلّت به هذه القصّة ، وقد استطاع عنوان هذه القصّة أن يثير في دواخلنا إيحاءً مدهشاً يقوم على آليّة تعدّد الأحداث ، والحدث كما نعرف عنصرٌ أساسيّ من عناصر الفن القصصي ولا يمكن للفن الحكائي أن يقوم بدونه .

وجاء تصدير القصّة مقولة لـ (**ت . إيروس بالديسيرا**) نصّها : ((**[ربما ستقول إني إنسان حالم / لكني لست بالوحيد.. / آمل أنك ستنظم إلينا يوماً من الأيام / وسيغدو العالم واحداً ..]**)) [(13)] .

القارئ لهذه القصّة سيكتشف أنّ وظيفة التصدير الذي جاء في هذه القصّة كانت تعليقيّة على نصّ القصّة فهذه البنت (بطلة القصّة) بقيت طيلة حياتها تتشبّث بالأمل والحلم عسى أن تجد مبتغاها في نهاية الأمر مع أنّها لم تجده إلا أنّها بقيت متمسّكة بتحقيق حلمها يحدوها الأمل.

وهو ما يؤكّده الاستهلال الذي أتى بالصيغة : ((**.. ما هو مشاع في زقاقنا .. !! .. هي فتاة .. حباها الله بصمت وديع ومنحها عينين لا تملان الدموع .. !!**)) [(14)] ، فالذي يعرفه جميع من في الزقاق (مكان أحداث القصّة) أنّ بطلة القصّة تتمتّع بصمت هادئ وعينين لا تعرفان البكاء ، ولعلّ هاتين الصفتين لا يتمتّع بهما شخص عادي بل يجب أن يكون إنساناً استثنائياً يوتوبيّاً (إن صحّ التعبير) وهو ما يؤكّده مضمون وأحداث القصّة التي دارت حول هذه الفتاة التي بقيت متمسّكة بالأمل وعدم اليأس حتى آخر المطاف .

أما في القصة الثالثة التي جاء عنوانها بالصيغة الآتية : ((**سراب .. أو ترنيمة لغزالة القلب**)) [(15)] .

فقد جاءت وظيفة العنوان هنا التشويش على فهم المرسل إليه (المتلقي) لرسالة (النص) المرسل (الكاتب) فالعنوان ما هو إلا رسالة كونه نص إبداعي يراد من خلاله إيصال فكرة ما ((وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه وهما يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل)) [16] ، فالمرسل إليه قد يفهم شيئاً من هذا العنوان لكنّه ما إن يقرأ نص القصّة حتى يصطدم بفهمٍ جديد مغاير عما فهمه من العنوان .

القارئ لهذه القصّة سيكتشف أنّ سراب هي بطلة القصّة وأنّ عنوان القصّة على هذا الأساس سينقسم على قسمين : (سراب) وهو اسم بطلة القصّة الذي يرغب القاص من خلال إيراده هنا الإيحاء بسرابيّة المشهد العام لأحداث القصّة ، ثمّ يأتي القسم الثاني من العنوان **((ترنيمة لغزالة القلب))** للربط ما بين أجزاء الجمال التي يحسّها القاص والتي تربط بين (سراب/غزالة) على وفق معادلة طرديّة ، فإذا ما وجدت سراب في القلب فهذا تأكيد على نموّه وحياته التي عبّر عنها القاص بـ (غزالة) ، وإذا ما خلا القلب من (سراب) فستكون حياة قلبه خاوية وموحشة ولا طعم فيها .

أما عن تقانة التصدير فكانت مقولة لـ **(جيمس جويس) : (([وبعد صبر طويل ، احتفت بنا الطرق التي سنمضي عليها ..]))** [17] .

فقد كانت وظيفة التصدير هنا تعليقيّة على النّص كاشفة لأسراره وخباياه المخفيّة بين طيّاته ، ولعلّ التصدير جاء هنا تلخيصاً لأحداث القصّة ومجرياتها ، فقد انتهت أحداث القصّة بلقاء العاشقين في حديقة الزوراء .

وجاء الاستهلال مطوّلاً يمثّل جملاً حواريّة بين العاشقين (بطلا القصّة) :

((قلتِ : لا تفقدني صوابي ، على مهل حرر سهام الرغبة يا عزيزي .. !!

قلتُ : بي شوق جارف ، دعيني أرسمك وفق ما أشتهي ..

قلتِ : لا تبذخ في الوصف ، أكاد أن أطير ..

قلتُ : ليس قبل أن تغرد عنادل روحي ، ما زلت في الرقعة الاستهلالية يا سيدتي ..

قلتِ : أعطني فرصة لألتقط أنفاسي ، لأدفن خيبات الماضي وأطهر قلبي من رمادها ..

قلتُ : سعادتي لن تكتمل يا (سراب) ما لم تستحم في خلجان روحي دعيني أمضي وأتوغل فالعمر لا يكفي لحظة فرح ..!!

.. أميرة بلا مملكة ، أينما تتواجدين ، في أية مدينة أو جزيرة ، عيون ترغب أن تتبرك بسر هذا المرح فيك ، وكنت أحاول أن أحول دون وصول الوشاة وأصحاب الجاه والمال إليك ، ومضت سفينة الحب تتهادى إلى حيث تمنينا ..!!

قلتِ : مسكين هو العاشق ، دائماً تتناوشه الألسن ..

قلتُ : ثوب الجنون يسربله بعطر الفضيحة ، مرصود محسود من يسكنه الهوى ..)) [18] .

يكشف الاستهلال عن وظيفته في هذه القصّة وهي الكشف عن جنس النص الإبداعي الذي يتمركز في بداية قصّة ((**سراب .. أو ترنيمة لغزالة القلب**)) فوجود الحوار والشخصيات وبقيّة العناصر التي تضمّنها الاستهلال ساعده على الكشف عن جنس النص الفنّي الذي بصدد قراءته وكشف جمالياته .

وفي القصة الرابعة التي جاء عنوانها : ((**أنا كاتب تلك القصة**)) [19] ، يأتي العنوان بوظيفة إغرائيّة ، إذ ساعد العنوان على إغراء المتلقي وسحبه إلى منطقة التجلّي التي تكشفها مجريات الأحداث في هذه القصّة وهي النهاية تتكشّف عنها عمارة القصّة ، فكاتب القصّة التي كشف عنها العنوان هو بطلها الـ (**رجل ذو نفوذ ومنصب**) ، ولعل وظيفة العنوان جاءت هنا لتكشف أيضاً عن مضمون القصّة فـ ((**أنا كاتب تلك القصة**)) توحي لنا بأنّ من تدور حوله أحداث القصّة أي بطلها هو كاتب القصّة نفسه .

أما عن التصدير فكان مقولة لـ (تنيسون) : ((**[علام نكدح وحدنا / نكدح ونكدح أول الآخرين / ونئن للأبد / يقذفنا حزن لحزن ..]**)) [20] .

لعلّ التصدير هنا لا تختلف وظيفته عن وظيفة التصدير في القصّة السابقة ، إذ جاء ليكشف عن فكرة القصّة وأسرارها غير المعلنة وهي الحزن العارم الذي يكتنف بطل القصّة .

وجاء استهلال القصّة على شكل إعلانٍ ظهر في إحدى المجلات ليعبّر عن مجمل أحداث هذه القصّة :

((جاء تحت عنوان (جريمة الأسبوع) في صفحة (مجرمون وجرائم) .. لإحدى المجلات ..

(رجل ذو نفوذ ومنصب ، عاد من وظيفته ذات أصيل وتفاجأ أن زوجته لم تكن – كما كانت – واقفة مع طفليها أمام باب المنزل ، فتح الباب بمفتاحه الخاص ودخل ليفاجئها بهدية لمرور سبع سنوات على زواجهما ، بدأ يبحث غرف البيت .. غرفة .. غرفة ، صعد درجات السلم وحين فتح غرفة النوم ، رأى ما رأى ..!!)) [21] .

إذ نهض الاستهلال هنا على وظيفة إغرائيّة تكمن في إظهار عقدة القصّة التي تدور حولها الأحداث ، إذ تختزل هذه الأحداث في المتن النصّي للاستهلال والتركيز على أهم أحداث القصّة وهو مشهد جسد زوجة بطل القصّة يتدلّى من المروحة السقفيّة لغرفة النوم الخاصة بهما ، وما هذا الاستهلال إلا إغراءً من قبل القاص لمتلقّيه في معرفة بقيّة أحداث القصّة وجذبه إلى أغوار النّص واستيعاب تفصيلاته .

أما عن القصة الخامسة فقد جاء عنوانها بالصيغة الآتية : **((صندوق الوجدان))** [22] ، وكانت الوظيفة التي سعى العنوان لتحقيقها هي الوظيفة الإيحائية التي تسلّط اللغة فيها جميع إمكانيّاتها وتُخضعها على النحو الذي تتمكّن فيه من تشكيل صورة أو مجموعة صور ضبابية أو دلالات رمزية توهم المتلقي باكتشاف عددٍ من المعاني التي تستدرجه إلى تجلّيات القراءة والتوغّل في طبقاتها واستكناه معاني أخرى جديدة ودلالات نابعة من صلب المتن القصصي للذات الساردة .

بينما نجد التصدير في هذه القصّة قولاً لـ (بيشنك) : **(([أنا وأنت ، كوكبان .. في الكون / مسافران ضائعان .. أنا وأنت ، حرفان .. مبهمان / لا يفك رمزيهما إنس ولا جان]))** [23] .

وكانت وظيفته في هذه القصّة للتعليق على العنوان فضلاً عن تعليقه على النص القصصي لهذه القصة ، وبالكاد استطاع التصدير أن يكشف لنا عن شيء من الدلالات الرمزية التي احتواها العنوان كما أنّه يحشد جميع إمكانيّاته على النحو الذي يتواصل فيه العنوان مع متنه القصصي والعكس صحيح ، وقد قام التصدير هنا بدوره البارز من خلال السياق اللغوي المشكّل لطبيعة الخطاب الأدبي الذي تضمّنه التصدير .

أما عن الاستهلال فقد أدى وظيفة تحذيريّة من خلال قوله : **((ليس بالضرورة أن تعني هذه القصة أحداً وقد تعني أيضاً من باب المصادفة ..))** [24] .

إذ استطاع الاستهلال هنا أن يقوم بمهمّة تحذيريّة تنبيهيّة للمتلقي بعدم الانجرار وراء الأحداث وتطبيقها على شخص معيّن دون غيره وهذا ما لا يريده القاص من خلال استهلاله السابق الذي ورد في هذه القصّة ، وإن تطابقت الأحداث على شخص معيّن فإنّ الأمر لا يعدو أن يكون مصادفة ، فقوله : **((ليس بالضرورة أن تعني هذه القصة أحداً ...))** تحذير من أنّ هذه القصّة لم يكن التصريح بها وكتابتها لغرض شخصي أبداً ، الأمر يعدو ذلك بوصفه تشكيلاً فنيّاً وتعبيريّاً بالدرجة الأولى وظيفته الاقتراب من الفضاء الفني للعمل القصصي .

في القصة السادسة التي جاء عنوانها : **((يوم اغتالوا الجسر))** [25] ، كانت وظيفة العنوان هي الإعلان عن المحتوى الذي حمله النص القصصي بكلّ أحداثه ومآسيه ، ولربّما جاء تكثيفاً لمحتوى النص ، إذ جاء العنوان بطاقة ذات كثافة وخصابة استطاعت أن تمنح النص نوعاً من الانكشاف والتجلّي والخضوع لآليات العنوان والانفتاح للقراءة .

بينما يواجهنا التصدير في هذه القصّة مقولة لـ **((رامبو لشقيقته لحظة احتضاره))** : **((أنت ستمشين تحت الشمس أما أنا فسأوارى تحت التراب))** [26] .

إذ جاء التصدير بوظيفة تعليقيّة على النص ، لكن المفارقة فيه أنّ البطل هو الذي بقي حيّاً أما حبيبته فقد كانت ضحيّة قصف لسرب من الطائرات المعادية التي قذفت حمولتها من القنابل على الجسر الذي تتواجد على متنه (لمى) حبيبة البطل ، كما أنّه – أي التصدير –

جاء منشّطاً لأفق انتظار القارئ واختبار حجم صبره وصولاً منطقة النص القصصي والتوغّل في أعماق النص واستكشاف مكامنه .

أما عن الاستهلال في هذه القصّة فقد جاء كاشفاً لأغوار النص القصصي وتكثيفاً لمساحته الواسعة :

((وكنا .. في منتصف المسافة ما بين حلمها وحلمي ، معاً نراقب تلاطم عواطفنا والتناغم المدهش لهواجسنا ، تغمرنا انثيالات الأصيل الساحر .. كلانا .. كان حسب مزاجه وسعة أغواره مفتوناً بهذا الاتحاد والتلاقح للمشاعر ، في تلك الفرصة السانحة ، كنا قد أبرمنا قرارنا الصريح ، قرار نبع من خلجان الذات ودوّر أفلاك أحلامنا ونسف تركة سنوات ظلت تأكلنا على نيران الترقب والخوف ، يداً بيد مضينا وحولنا تتداخل صرير إطارات مركبات تمرق وصخب نوارس تمرح ، وعدنا بعد حلم لمحناه قبل أن يباغتنا في المنام ..!!)) [27] .

جاء هذا الاستهلال إفراغاً للمشاعر المأساوية المهيمنة على الأنا الساردة ، فالتفصيلات اللغوية التي حملها نص الاستهلال (الاستذكاري) حكى شيئاً من سطوة الحزن التي عاشها العاشقان (بطلا القصّة) ، فضلاً عن الحسرة التي خلّفها موت (لمى) في نفس البطل .

أما القصّة السابعة من المجموعة وهي الأخيرة فقد حملت اسم : **((ثغرها على منديل))** [28] ، ويمثّل هذا العنوان عنواناً للمجموعة القصصية التي اشتغلت عليها هذه الدراسة أيضاً ، ومن المناسب هنا القول أنّ العنوان في هذه القصّة قد أدى وظيفة ودورًا في تفعيل عملية القراءة من جهة ، واختصار مضمون النص كاملا من جهة أخرى ، فضلاً عن الوظيفة الإغرائية والتي تسمى بالوظيفة الإشهارية ، فمن خلالها استطاع العنوان أن يغري المتلقي لاستكشاف متن النص القصصي الذي أعلن عنه العنوان .

بينما جاء التصدير قولاً لـ ((**أبو لينير**)) : **(([ليأت الليل ولتدق الساعة / وتمضي النهارات وأبقى أنا / تمر النهارات وتمر الأسابيع / لا زمن ماضٍ / ولا الحب يعود ..]))** [29] .

يتشكّل التصدير من عددٍ من التراكيب المكثّفة التي تمثّل القصّة برمّتها ، فقد كانت وظيفته في هذه القصّة الشرح والتعليق على النص القصصي الذي تصدّرته عتبة (التصدير) ، فالقارئ لهذه القصّة سيكتشف أنّ هذه التراكيب التي تكوّن منها نص التصدير ما هي إلا إشارات إلى المحتوى العام للقصّة .

ويواجهنا الاستهلال من خلال النص الآتي : **((كل مساء ، ما أن يستلقي على سريره ، تسكنه فكرتان ، رغم وقع الحزن ، تغمرانه بنشوة))** [30] .

يشير الاستهلال في هذه القصّة إلى حصر الفضاء الزمني الذي تدور حوله محكيّات الاستهلال بـ (كل مساء) فهو يشير إلى أنّ مجمل أحداث القصّة تبدأ بهذا الوقت ، وعلى هذا فوظيفة الاستهلال في هذه القصّة كانت الربط ما بين عتبتي العنوان والتصدير وبين متن النص القصصي الذي تنتمي إليه هذه العتبات الثلاث .

إنّ القاص في هذه القصص السبع استطاع أن يوظّف كل ما يجعل من متنه القصصي ثرياً وخصباً ومدهشاً في آنٍ واحدٍ .

الهوامش :

(1) مجموعة قصصية صدرت للقاص تحسين كرمياني مع شقيقتها المجموعة القصصية ((بينما هم .. بينما نحن)) للقاص نفسه عن دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 2011.

(2) تحسين كرمياني : قاص وروائي وكاتب مسرحي ومقال ، تولّد 1959 ديالى – العراق ، له العديد من المجموعات القصصية والروايات والمسرحيات المنشورة ، فاز بالعديد من الجوائز في العراق والدول العربية .

(3) ينظر : الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية .. قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ، د. عبدالله محمد الغذامي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة – المملكة العربية السعودية ، ط 1 ، 1985 : 263 ، وينظر : علاقات الحضور والغياب في شعريّة النص الأدبي (مقاربات نقدية) ، د. سمير الخليل ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2008 : 106 .

(4) علاقات الحضور والغياب في شعريّة النص الأدبي : 105 .

(5) ينظر : العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية قراءة سيميائية في رواية (المصابيح الزرق) لحنا مينه ، أ.شبمحمد صابر عبيد ، مجلة الموقف الأشبي ، العدش 434، السنة الساشسة والثلاثون ، حزيران 2007، شمشق : 174 .

(6) ينظر : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، عبد الحق بلعابد ، تقديم د. سعيد يقطين ، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف ، ط 1 ، لبنان – الجزائر ، 2008 : 107 .

(7) ينظر : المصدر نفسه : 111 – 112 .

(8) ينظر : المصدر نفسه : 112 – 113 .

(9) بينما هم .. بينما نحن و ثغرها على منديل ، تحسين كرمياني ، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 2011 : 153 .

(10) المصدر نفسه : 153

(11) المصدر نفسه : 153

(12) المصدر نفسه : 164 .

(13) المصدر نفسه : 164 .

(14) المصدر نفسه : 164 .

(15) المصدر نفسه : 171 .

(16) جميل حمداوي : (السيميوطيقا والعنونة) ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الثقافة ، الكويت ، العدد 3 ، المجلد 25 ، 1997 : 100 .

(17) بينما هم .. بينما نحن و ثغرها على منديل : 171 .

(18) المصدر نفسه : 171 – 172 .

(19) المصدر نفسه : 179 .

(20) المصدر نفسه : 179 .

(21) المصدر نفسه : 179 .

(22) المصدر نفسه : 192 .

(23) المصدر نفسه : 192 .

(24) المصدر نفسه : 192 .

(25) المصدر نفسه : 207 .

(26) المصدر نفسه : 207 .

(27) المصدر نفسه : 207 .

(28) المصدر نفسه : 216 .

(29) المصدر نفسه : 216 .

(30) المصدر نفسه : 216 .

بلاغة الخاتمة القصصية
قراءة في قصص تحسين كرمياني

جميلة عبد الله العبيدي
جامعة أمّ القرى/كلية اللغة العربية

تمثّل نهايات النصوص الأدبية عموماً والسردية خصوصاً خواتيم تؤثّر كثيراً في التشكيل النهائي والحاسم للنصوص، لأنه من دون نهايات ناجحة . على أيّ نحو من الأنحاء . 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 . درامي المعبّر عن نهايات الحكاية:

<u>حوار :</u>

. وداعاً لغرفة حبّنا ..!!

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

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

. هيّا ..الوقت يمضي يا حبيبتي ..!!

. آه.. شيء ما يشدّني ..!!

. أرجوك لا تتردد، كل شيء انتهى ..!!

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

. أرجوك.. الفجر بدأ يقترب ..!!

. 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 :

((. أرجوك.. الفجر بدأ يقترب ..!!

. 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:

<u>صوت:</u>

(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، أرجووووووك أبعدهم عنّي، لم يزحف العالم نحوي، آآآآه .. يا لخيبتي، العالم كله يركض نحونا، يا حبيبي، تعاااااااااااال ..!!)

***

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..ووووووه ..!!)، 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، وتُخرِج 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:

. بدأت تحلم.

. ليتني أجده.

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

. لا أحد يفهمني إلا هو.

. أخيراً وجدت ذاتك!!..

الورقة العاشرة هنا تعني المشهد الأخير من سلسلة مشاهد سرد . 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 (. 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:

. 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:/. 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 .

الهوامش والإحالات:

(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

عجائبية السرد القصصي
بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع

د. فليح مضحي أحمد السامرّائي
مركز تعليم اللغات
بينانج/ماليزيا

مدخل في المصطلح والمفهوم:

حظي مفهوم ((العجائبية)) في الثقافة الأدبية عموماً، والسردية منها على وجه التحديد، على أهمية كبيرة من لدن المشتغلين في هذه الحقول، ولاسيما بعد شيوع أدب ما اصطلح عليه بـ ((أدب الواقعية السحرية)) في أمريكا اللاتينية، وهو أدب يقوم على العجائبية والفانتازيا والغرائبية على نحو كبير وواسع وشامل .

وربما كانت قصص الأرجنتيني بورخس، وروايات الكولومبي ماركيز، وغيرهما خير دليل على قوة حضور هذا النوع من المرويات في الثقافة السردية العالمية الحديثة، وقد وصفت بالسحرية تأكيداً على تجلّي هذه الخصائص العجائبية على مستويات القصّ والسرد والحكي والتمثيل والتشكيل والتعبير .

غير أنّ جذور هذه الخاصيّة الكتابية في المرويات والسرود المعروفة لم تكن غائبة تماماً، إذ عرفت السرود والمرويات القديمة أشكالاً من ذلك كان بعضها ((ممثلاً في العجائبي (قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الجدات مثلاً)، والحديث ممثلاً في استخدام الأسطورة بالمفهوم الفني والأدبي والثقافي الذي يبلور في كتب وأعمال كثيرة خلال النصف الأول من القرن العشرين وفي الوعي بالجانب السريالي أو ما فوق الواقع والتقنيات الجديدة التي جاء بها))(1)، وعكست السريالية خاصة القادمة من الفن التشكيلي أساساً اهتماماً خاصاً بهذا النوع من السرد الذي يقوم على اختراق المألوف والسائد والمتداول .

وهو ما احتفى به الكثير من القصاصين المحدثين وهم يسعون إلى تقديم سرديات قصصية ذات طابع مختلف، غير أنّ من نجح منهم في استثمار معطيات هذا الشكل القصصي كان قليلاً، فـ ((ثمة عناصر يقوم عليها السرد السريالي على اعتبار أن من يشتغل عليه يمثل قلة من

مبدعي السرد القصصي))(2)، لكنه بالرغم من هذه القلة التي ربما كانت في بداية الأمر إلا أن انتشار العمل بهذا الأسلوب بات واسعاً اليوم .

تنهض آليّة التشكيل السردي في هذا النوع من السرديات على توظيف ((مسارات متعددة تستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف))(3)، ويتحدد مفهوم العجائبي على هذا النحو بأنه يمثل خروقات غير عادية للأعراف والقوانين الطبيعية والمنطق المتداول، ويعمل على إنشاء منطقه الخاص به وتأسيس رؤيته النوعية، ويعكس في تجلياته المتباينة والمتنوعة منطق الحياة ورؤيتها وقوانينها على نحو ما(4)، بحيث يخلق الدهشة غير الاعتيادية في فضاء القص لدى شخصياته.

وتحدث الفاعلية العجائبية في أجواء التلقي داخل منطق المفارقة والصدمة المعرفية والثقافية، حين يكون ((العجائبي هو التردد الذي يحسّ به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثاً غير طبيعي حسب الظاهر))(5)، وفي منطقة الفرق الجوهري بين الطبيعي وغير الطبيعي تتشكل الرؤية العجائبية وتفعل فعلها السردي .

إنّ الفاعلية المفهومية والاصطلاحية للعجائبية لم تقف عند حدود المعنى العام لها، بل دخلت في عمق المنهجيات الحديثة وراح الكثير من منظّري السرد الحديث يهتمون بها، في إطار تحدّيها للواقع والمألوف، و ((لما لا يمكن قبوله في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير. لقد ضبط تودوروف الشروط الأساسية التي تحدد شعرية النص العجائبي، وأولها إرباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السارد بقارئ النص عندما يجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، أي أن القارئ يشكك في صحة الخبر عن العالم ولكنه في نفس الوقت يظل غير قادر على تفسيره))(6)، لما ينطوي عليه من مفاجأة غير متوقعة تضعه في موضع الشكّ والتساؤل والبحث عن حلّ لما صادفه من إشكال سردي .

على هذا الأساس يمكن القول إنّ ((العجائبي يتأتى من الافتتان الذي مصدره الحيرة أو الشك))(7) في تداول المعطى السردي، من خلال ((حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي))(8)، تكتنف عوالم السرد وتنقله من مستوى سردي مألوف إلى آخر غير مألوف وغير متعارف عليه منطقاً، ويسهم ذلك على نحو ما في ((توقف العمل بالمعاني الاعتيادية))(9) التي يكاد يتفق عليها الجميع .

وتتمظهر العجائبية في أشكال السرود المختلفة في صيغ عديدة من بينها ارتباطها بالذاكراتي والغيبي وحكايات الكرامات والمعجزات، وتعمل العجائبية في هذا السياق على تبئير

الإنسان والمكان والزمان، والسعي إلى اتخاذها الأحلام والرؤى سبيلا من سبل البناء الفني، ومن ثم اعتمادها على خلق النكتة والمفارقة والسخرية من المألوف الواقعي والطبيعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحوّل والتضخيم والمفاجأة(10)، بحيث تسهم في بناء رؤية أخرى جديدة لا علاقة لها بما عرفه المتلقي في عالمه الواقعي .

لذا فإن العمل السردي القصصي والروائي الذي يقوم في تشكيل خطابه على هذا الأساس، إنما يتّجه نحو ((اللامعقول والغرابة من خلال العجائبي والغرائبي))(11)، من أجل أن يصنع نموذجه السردي العجائبي على وفق هذا الفضاء .

تعمل آليّة السرد العجائبي في مضمار نوعي وأساس من مساحات عملها على ((وصف مخلوقات غير مرئية، أو تحويل الشخصيات المرئية إلى شخصيات غير مرئية، وتعمل هذه المخلوقات (...) على خرق العرف الطبيعي وخلق قوانين جديدة، وتنحو بعض الروايات العجائبية (...) إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يثير الدهشة، ويسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنبات))(12).

سنتناول في بحثنا هذا قصة عجائبية للقاص تحسين كرمياني بعنوان ((مزرعة الضفادع))، وإذا كانت ثمة مزارع للضفادع معروفة في بعض البلدان النهرية خاصة تهتمّ بتربية هذا النوع من الحيوانات الزاحفة لأغراض اقتصادية معروفة، فإن قصة تحسين كرمياني تنتخب رؤية سردية عجائبية لمباشرة هذا الموضوع بعيداً عن زراعتها الاقتصادية، فهي في القصة تزرع فعلاً داخل فضاء السرد ولا تربّى كما هي الحال في المزارع النهرية التي تربيها في أحواض خاصة مثل أحواض الأسماك المعروفة .

عجائبية العنونة:

لعتبة العنوان أهمية بالغة في رفد المسيرة النصيّة بقيم تعبيرية وبنائية عديدة، فحينما تبدو العنونة ((في عين القارئ وذاكرته متغلغلة في سياقات النص من بدايته وحتى نهايته، فإنها تشكّل أبعاداً سيميائية لا يمكن تجاوزها، فهي تشتغل في فضاء النص وتجذب القارئ لدخول بعض المسارب))(13)، التي من شأنها بناء علاقة تواصلية متينة ومنتجة بين النص والقارئ تسهم في مضاعفة القيمة النصية وتخصيبها .

ربما تتمظهر البنية السردية العجائبية في قصة ((مزرعة الضفادع))(14) منذ عتبة عنوانها، فالعنوان مثير للشك لأنه يقع خارج المنطق المعروف والمألوف والمتداول، فدال

(المزرعة) هو على وجه العموم دالّ إيجابيّ يحيل على الخضرة والعطاء والخير والخصب، ويتحرّك في مجموعة اتجاهات سيميائية تشتغل جميعاً على هذه المعطيات الدلالية المشتركة، وتستلّ معناها العام منها .

غير أنّ إضافتها إلى دال (الضفادع) يُحدثُ تغييراً كبيراً في مستواها الانزياحي، إذ يتنازل دال (مزرعة) فوراً عن المعنى التقليديّ آنف الذكر، ويتحوّل إلى معنى جديد يأخذ كامل أبعاده من المضاف إليه (الضفادع)، لأنّ المضاف إليه لا يحيل على معاني الخير والعطاء والربيع والخصب مطلقاً، بل يحيل على رؤية عجائبية لا يمكن تصوّرها في إطار فهم المفارقة الحاصلة واستيعاب ممكناتها السردية، التي لا يمكن أن تُفهم في ضوء التقاليد اللغوية والتعبيرية والدلالية المعروفة داخل منظومة السياق اللساني العُرفي .

إنّ القيمة الفعّالة التي تنتجها عتبة العنونة هنا تتأكد من خلال حضور دالّي العنونة ((مزرعة/الضفادع)) في المتن النص للقصة على نحو شامل، فهي تعمل في المتن النصي منذ بدايته حتى نهايته، وهذا الحضور الاستثنائي للعنونة في النص يؤكد بصورة عميقة طبيعة التواصل الحيّ بين عتبة العنوان وبقية طبقات المتن، وهو ما تشترطه العنونة الناجحة التي ينبغي أن يلتفت المبدع إلى أهميتها دائماً .

إشاريّة الاستهلال الموجز:

الاستهلال عتبة أصيلة وضرورية في بناء القصة القصيرة، وهي من العتبات الفاتحة في التشكيل السردي القصصي، وتمثل في قصة ((مزرعة الضفادع)) على هذا المستوى ((تقنية الجملة الأولى في النص))(15)، التي تأتي على شكل سؤال استنكاري على لسان جمعي يتوجّه نحو الشخصية الرئيسة في القصة على هذا النحو:

. عجيب أمر هذا الفلاّح، كيف فقد صوابه..!!

ولعلّ افتتاحية الجملة الاستهلالية الأولى بدال ((عجيب)) ما يحيل على فضاء العجائبية الذي اشتغل عليه النص القصصي عموماً، إذ تُظهِر هذه الجملة شبكة من الممكنات السردية، في مقدمتها طبعاً تشكيل الفضاء العجائبي عبر الوصف ((عجيب)) الذي يتجه نحو عرض طبيعة الشخصية التي سيكون لها شأن في القصة، فشخصية ((الفلاّح)) تبرز منذ السطر الأول بفضل الجملة الاستهلالية الأولى، ولا تظهر شخصية (الفلاح) مجرّدة وعلى شكل صورة فقط، بل تظهر

مزوّدة بالحادثة السردية العامة والأساسية في القصة ((أمر))، وهي تقدّم رؤية حدثية إشكالية ترسم صورة الحدث القصصي القادم، وتضعه في مسار القصة حيث يمكن وضع احتمالات عديدة من طرف القارئ يشكّل فيها أفق توقعه .

وما تلبث هذه الجملة أن تستكمل مشروعها الدلالي لتعيين الحدث القصصي وتشكيله، إذ أن توضّح هذا الأمر على النحو الاستفهامي الآتي ((كيف فقد صوابه))، يضع مسار دال ((عجيب)) وهو يصف ((الأمر/الحدث)) في سياق مفهوم، فحالة فقد الصواب تعني ضياع العقل ووصول الشخصية إلى حافة الجنون، وهذه الحالة تبرر فضاء العجب الذي أظهر سلطة العجائبية منذ الدال الأول من دوال السرد القصصي .

وهنا تتمثل الرؤية السردية حساسية الفضاء العجائبي التي توجّه الحكاية من أول جملة سردية في القصة نحو الفضاء المطلوب الذي يسعى القصة إليه، وربما كانت كثافة حضور المناخ العجائبي المحتمل في الجملة الاستهلالية الأولى في القصة مما يسهم في وضع الطاقة التعبيرية السردية مبكراً لخدمة هذا الفضاء وتدعيم صورته، ونقله من فضاء الاستفهام الاستنكاري الموحي إلى منطقة التفعيل العجائبي المباشر .

لكنّ هذه الجملة الاستهلالية الأولى لا تكتفي بنفسها لتوليد ما يحتاجه الفضاء العجائبي من ممكنات سردية، إذ تلجا إلى فضاء سردي استهلالي لاحق يقود القصة نحو تفعيل أكبر وأوسع تتشكّل فيه طبقات هذا الفضاء وحيواته، وتنفتح على مجال سردي يكبّر صورة الشخصية خاصة ويوسع من مجال حضورها السردي في كيان القصة .

الفضاء السردي الاستهلالي:

تنتقل الجملة الاستهلالية الأولى إلى فضاء استهلالي لاحق لها يقودها نحو توضيح وتفسير البؤرة التركيزية التي حملتها الجملة الاستهلالية، وتنشغل تعبيرية الفضاء الاستهلالي بتسليط كاميرا الوصف الحكائي على شخصية الفلاح بوصفها الشخصية المحورية الفاعلة في بناء المشهد السردي العجائبي:

هذا الكلام يردده الناس في كل محفل ، الكل يعرفه، فلاّحاً ماهراً ، مرشداً زراعياً من غير شهادة دراسية، توارث أسرار الفلاحة أباً عن جد، يعرف ما تخبأ الغيوم وما تفصح

بها الرياح ، يعرف متى تزرع المحاصيل ومتى يتم سقيها وجنيها، كيف سقط في فخ البلادة..!!

تتمحور المقولة الوصفية في فضاء الاستهلال على طبيعة المروي الشعبي المهيمن على القصة ((هذا الكلام يردده الناس في كل محفل))، وهذا الكلام الذي يردده الناس في كل محفل هو كلام الجملة الاستهلالية الأولى وقد أثار العجب، ومن ثمّ تذهب كاميرا السرد الوصفي نحو شخصية (الفلاح) لترسم ملامحه القصصية كما يراه كل الناس الذين يعرفونه، وهو ما يخلق نوعاً من التوازي الدلالي والصوري بين ما يعرفه الناس عن شخصيته، من حيث المهارة الزراعية والمعرفة بالرغم من عدم حصوله على شهادة، وما يوازيه ذلك من عجائبية ما يحصل له من أمر يقلق الجميع ويثير لديهم العجب .

إن انتهاء الفضاء الاستهلالي بجملة ((كيف سقط في فخّ البلادة)) من شأنه أن يخلق نوعاً من المعادل الدلالي عند الناس بين العجب من أمره وبلادته، إذ إنهم عدّوا ما يحدث له أمراً عجيباً يوازي فقدانه لعقله، ويوصف هنا مرة أخرى بالبلادة، وكأنه لا يعي ما يحصل له ويجلب العجب في نظر الآخرين .

ثم بعد ذلك تتحوّل القصة من الجملة الاستهلالية الأولى، والفضاء الاستهلالي المصاحب لها إلى فضاء المتن النصي القصصي الذي يتكوّن من ثلاث بؤر سردية، كل بؤرة تنشغل برؤية قصصية معينة تحاول الإجابة على سؤال العجائبية الذي حدث في مناخ القصة، وأثار مجموع الناس المحيطين بشخصية الفلاح وزوجته.

البؤرة الحكائية الأولى:

تعمل البؤرة الحكاية الأولى على وصف شخصية الفلاح وهي تتكوّن تكوّناً سردياً في ظلّ ما يرويه الراوي كلي العلم عن ((بلادته))، التي هي في هذا السياق تعادل الأمر العجيب الذي حصل له في نظر الآخرين، وتمثل هذه البؤرة على الصعيد السردي التقليدي مشهداً قصصياً من النوع البسيط الذي يروي حكاية الفلاح عبر مجموعة متجانسة من أفعال السرد، واستكمال الصولة السردية الأولى للمتن:

بدأت بلادته ليلة نام باكراً، بعد جهد كبير قام بعزق الأرض وتهيئتها لبذر البذور، قام

من أرق كابوسي باغته ، وجد الفجر على مرمى بصر منه ، تناول مسحاته وتناول علبة البذور وشق مسارب الظلام الأخير لليل، زرع البذور وعاد..!!

***

تبدأ البؤرة السردية الأولى في المتن السردي للقصة بوصف بداية بلادته المقترنة بنومه المبكر، وبالتعب والإرهاق الذي ناله في عزق الأرض وتهيئتها للبذار، وكأن عامل النوم المبكر بعد هذا التعب هو أحد أسباب البلادة التي هيأت الأجواء لولادة هذا الأمر العجيب الذي حصل له في فضاء القصّ ومجريات متنه .

أما جملة ((قام من أرق كابوسيّ باغته)) فقد قدّمت رؤية تعمل دلالياً خارج المألوف، لأنّ مفهوم الأرق الكابوسي يضع الشخصية في مسار انفعالي غير طبيعي يمكن أن ينتج أفعالاً تبدو وكأنها بعيدة عن السياق المعروف لدى الشخصية، ولاسيما إذا ارتبطت هنا بالفعل ((باغت)) الذي يسهم على هذا الصعيد بمضاعفة وتأكيد هذا المسار الانفعالي للشخصية، وهو يؤسس لنمط الشخصية وطبيعة حضورها في المتن السردي .

أما بقية الجمل السردية المؤلفة للبؤرة السردية الأولى في المتن القصصي فهي تقليدية تنحو نحواً سردياً استكمالياً في بناء المشهد، لأنها تقوم على شبكة فعلية ذات طابع درامي متلاحق في تنفيذ العمل ((تناول/شقّ/زرع/عاد))، وهي تمثل دورة فعلية معروفة ومألوفة عند وعند من يتابع الشخصية من الآخرين لإدراك السرّ وراء مفردة ((عجيب))، التي حرّضت الناس على المتابعة والرصد على أمل الحصول على جواب والعثور على حلّ، بعد أن أسقطتهم هذه المفردة العجائبية في بئر الحيرة والاستفهام .

البؤرة الحكائية الثانية:

تدخل البؤرة الحكائية الثانية جوّ الحدث القصصي العجائبي مباشرة، وهي تتكوّن من مجموعة لقطات سردية، كل لقطة تؤدي وظيفة معينة ومحددة في سياق تأليف الشكل العجائبي الذي تنتجه هذه البؤرة، وتعمل على إنتاج رؤية عجائبية تحتشد جميعاً في سياق واحد من أجل أن تبني معالم الحكاية وقوة تأثيرها في الصورة السردية .

اللقطة الأولى تصوّر فضاء الحكاية العجائبية بوصفها ((حكاية غريبة)) شاعت وانتشرت بين الناس بحكم اختراقها للمألوف، وقد أثارت رغبة وفضولاً لديهم بالاطلاع عليها ورؤيتها ميدانياً

حيث ساروا إليها فرادى ومجتمعين، للوصول إلى كنه هذه الحكاية العجيبة التي هيمنت على عقول الناس وسلوكهم:

بدأت حكاية غريبة تشاع بين الناس، راحت تمشي فرادا وجماعات إلى الحقل، يقفون بدهشة وهم يرون نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق نبتت بشكل متسارع..!!

فها هي اللقطة الأولى من البؤرة الحكائية الثانية تصيغ المعالم العامة المحيطة بالحكاية، وتحصرها في مجال رؤية بصرية تتحدد هنا بـ ((يرون نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق نبتت بشكل متسارع..!!))، وقد حققت جملة (نبتت بشكل سريع) الانعطافة غير الاعتيادية للجملة الطبيعية التي نقلت الرؤية البصرية للناس (نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق)، التي هي في سياقها الطبيعي لا تدعو للعجب، إلا أنّ نموها المتسارع هو الذي خلق العجب عند هؤلاء الناظرين وأثار فضولهم رغبة في فكّ الشفرة .

اللقطة الثانية التي تحملها البؤرة الحكائية الثانية الأولى هي لقطة مكمّلة للّقطة الأولى، في إطار بناء المشهد العجائبي لهذه النباتات الكبيرة الأوراق والشديدة الخضرة، التي تتحرك في أفق الطبيعة خارج السياقات المألوفة والمتداولة:

بعد مرور أسابيع بدأ الحقل يعكس خضرة متوهجة تحت أشعة الشمس، راحت الألسن تنسج أقاويل الغيرة والحسد حول الفلاّح صاحب الخبرة النادرة والرزق الوفير..!!

إذ بعد زمن قصير نسبياً تفاقمت الخضرة على نحو غير طبيعي يعزز لدى الكثير من الناس وجود لغز طبيعي خارق للعادة، تساعد في إنتاج سرود شفاهية لدى الناس تسعى إلى وضع حدّ لهذه الحالة العجائبية التي حصلت في محيطهم، وبما أنّ هذه الخضرة هي دائماً مصدر حسد وغيرة عند الفلاحين الذين لا تتمتع أراضيهم بمثل هذه الخضرة غير الاعتيادية (أقاويل الغيرة والحسد)، فمثل هذه الخضرة تعني عند الفلاح (الرزق الوفير) وهي تعكس قدرة وذكاء وخبرة فلاحية يتمتع بها هذا الفلاح دون سواه (الفلاح صاحب الخبرة)، مما يجعله متفوقاً عليهم في الإنتاج الزراعي على نحو مباغت وعجيب .

في اللقطة الثالثة من البؤرة الحكائية الثانية في القصة تنفتح القصة من زاوية عجائبية أخرى على طبقة جديدة من طبقات السرد، تتعلّق بالكشف عن مقترب حكائي لافت للنظر والعجب في الوقت نفسه، يدعو الناس للبحث فيه وعنه:

استفاقت الناس على نقيق غير وارد، بدأ يلغي صفاء الليل ، أخرجوا فوانيسهم ووقفوا بذهول أمام آلاف الضفادع الخضر وهي تغزو الأزقة والبيوت،عند الفجر تعاهدت الناس أن تنتفض بشكل جماعي ضد جحافل الضفادع الغازية ، حملوا مشاعل النار والهراوات وراحوا يتتبعون . وهم يسحقون . الضفادع إلى معاقلها، وقفوا مبهورين أمام حقل الفلاّح، وجدوا الضفادع تخرج من الخضرة المتوهجة الطاغية على أرض الحقل، رشوا الوقود وأضرموا النيران وعادوا..!!

هذه اللقطة بدت وكأنها تمثل البؤرة المركزية التي وضعت الحلّ للمشكلة التي أحرجت الناس وأزعجتهم، فمن خلال التعبير ((غير وارد)) ذي الطبيعة العجائبية استنفر الناس عزائمهم لمعرفة سرّ هذا النقيق غير الوارد، وصدمتهم المعرفة حين علموا أنّ وضعاً غير طبيعي وخارق للمألوف حصل عندهم ((وقفوا بذهول أمام آلاف الضفادع الخضر وهي تغزو الأزقة والبيوت))، على النحو الذي استدعى مكافحتها بشتى السبل للقضاء على هذا الهجوم (العجائبي) الذي لم يسبق أن حصل لهم سابقاً .

غير أنّ المفارقة العجائبية التي حصلت في سياق دفاع الناس ضد العدو المجهول الهوية هي في اكتشافهم العجيب ((وقفوا مبهورين أمام حقل الفلاّح، وجدوا الضفادع تخرج من الخضرة المتوهجة الطاغية على أرض الحقل،))، وهنا ينكشف سرّ الخضرة العجيبة في حقل الفلاح حيث سلط الجميع حسدهم وغيرتهم، وبعد كشف السرّ لم يكن أمامهم سوى أن ((رشوا الوقود وأضرموا النيران وعادوا..!!))، حيث عكسوا نتائج حسدهم وغيرتهم من جانب، وأحرقوا تلك الخضرة العجائبية التي هددتهم وأقضّت مضاجعهم .

البؤرة الحكائية الثالثة:

في البؤرة الحكائية الثالثة يقفل الراوي علاقة الشخصية المركزية بالخارج الطبيعي والإنساني، إذ بعد أن احترق حقل الفلاح على يد زملائه للخلاص من هجوم الضفادع الكاسح، انتهت العلاقة بين الفلاح وبينهم، وأظهرت البؤرة الوجه الثاني من وجه الحكاية حيث لما يزل

السرّ غير مكشوف في منزل الفلاح، لأنّ زوجة الفلاح ما زالت تشتغل على نموذجها وكأن لا علاقة لها بما يجري في الفضاء العام للحكاية:

في تلك الصباحية كانت زوجة الفلاّح تبحث بشكل جنوني عن شيء قبل أن تقف أمام زوجها.. قالت:
. أين أخذت الخرزات السود..!!
. الخرزات السود..!!
. كانت في علبة المعجون..!!
. آه.. لقد قمت بزراعتها..!!
. قمت زراعتها..!!
. أليست هي بذور البامياء..!!
وقفت المرأة أمامه وأطلقت ضحكة طويلة، قبل أن تهرع باتجاه الفوضى خارج البيت..!!

وحيث بدا وكأن الفلاح أيضاً لا يعلم بما جرى في الخارج، إذ إن الجملة السردية الأولى من هذه البؤرة ((في تلك الصباحية كانت زوجة الفلاّح تبحث بشكل جنوني عن شيء قبل أن تقف أمام زوجها..)) تكشف عن غياب المعرفة، فضلاً على الحوار الاستفهامي الاستغرابي الذي لفت انتباه الفلاح إلى المفارقة التي حصلت له، حين قام بزراعة الخرزات السود التي كانت في علبة المعجون ظناً منه أنها بذور البامياء .

ولعلّ الاستجابة العفوية التي حصلت للزوجة لم تكن في حجم المأساة العجائبية التي حصلت في الخارج ((وقفت المرأة أمامه وأطلقت ضحكة طويلة))، فالأمر عندها لم يتجاوز حدود النكتة العابرة، لذا حين خرجت تستطلع الفوضى في الخارج هي لا تعرف إن هذه الفوضى هي من صنع يدها ويد زوجها، وأنّ ما حصل من أمر عجائبي اقلق الناس في الخارج هي وزوجها لا يعرفان عنه شيئاً .

لذا توجّب على المستوى السردي البنائي وجود عتبة قصصية نهائية تمثل خاتمة القصة، لتلقي الضوء على السرّ الآخر وراء قيام زوجة الفلاّح بهذا الفعل، لأنّ هذا السرّ مازال حتى بعد نهاية الحادثة القصصية غير معروف وغير معلن، ففي الخارج هناك محنة منتجة للعجائبية، وفي الداخل هناك مفارقة بسيطة حصلت بين خرزات سود وحبوب البامياء وقد وضعت في علبة

المعجون الفارغة التي تحوي عادة مثل هذه الأمور، على النحو الذي يرسم فيه الراوي مسرحين للحكاية، الأول خارجي مشحون بطبقة السرد العجائبي، والثاني داخلي يعبّر عن نفسه في سياق سردي تقليدي وطبيعي، في حين إن المسرح الداخلي التقليدي والطبيعي هو المسرح المنتج لعجائبية السرد في المسرح الخارجي .

الفضاء السردي الاختتامي:

عتبة الاختتام القصصي مثل عتبة الاستهلال القصصي بجميع أشكالهما لهما دور مهم في تعميق الإحساس القرائي بأهمية العناية بصوغهما جيداً، 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))(16)، وتسهم على هذا الأساس بتنوير الطبقات المتنيّة في النص وترفع من شأنه عموماً إلى أعلى مستوى .

وقد حظيت قصة ((مزرعة الضفادع)) بعتبة اختتام قصصية لها علاقة وطيدة بمجرى الأحداث في القصة، كونها تلقي الضوء على الشخصية الرئيسة في القصة وهي تكتشف السرّ الداخلي لمشكل القصة وسؤالها العجائبي المحيّر:

...عرف الفلاّح من زوجته، أنها قامت بتجميع بيوض الضفادع من المستنقعات وتجفيفها كي تتناولها كعلاج طبيعي لحالة عقمها المزمنة ، تلك البيوض الجافة سقطت بين يديه ليلة زرعها..!!

إنّ جملة ((... عرف الفلاح من زوجته)) تلقي الضوء السردي الكثيف والواضح والقوي على قضية حلّ اللغز الذي هيمن على فضاء القصة من بدايتها حتى نهايتها، إذ إنّ الزوجة هنا تمثل شخصية موازية لشخصية الفلاح (الزوج)، بمعنى أنها تتصرّف بحرية في معالجة عقمها المزمن من دون الحاجة إلى إطلاع الزوج على تصرّفها، وهنا حصلت المفارقة التي أدّت إلى خلق هذا الفضاء العجائبي المميز، عبر الخطأ الذي وقع فيه الزوج من خلال التصرف الحرّ الفردي الذي قامت به الزوجة من دون علم الزوج .

ولعلّ الجملة السردية الأخيرة التي اختتم بها السارد نهايات القصة ((تلك البيوض الجافة سقطت من يديه ليلة زرعها ..!!))، هي التي قدّمت على مستوى بناء الخاتمة القصصي الوحدات الأساسية التي تمّ بموجبها تعيين الخاتمة، وهي بؤرة المشكلة السردية التي ولّدت الفضاء العجائبي في القصة ((البيوض الجافة)) التي تعود للضفادع، والفعل السردي الحاسم ((سقطت من يديه))، والعنصر الزمني السردي الذي عمل على ترويج الفعل السردي داخل الفضاء العام للسرد ((ليلة زرعها))، على النحو الذي أنتج حلولاً للأسئلة المريرة المستعصية التي هيمنت على مجريات النص، لكنّ الفضاء العجائبي بالرغم من حلّ هذه المشكلة السردية لكنّه ظلّ محمياً بالقضية العجائبية التي لا حلّ لها، سوى تلقي هذا النص القصصي ((مزرعة الضفادع)) على أنه نص قصصي يستخدم العجائبية وسيلة تعبيرية أصيلة لبنائه .

هوامش البحث:

(1) الواقعية السحرية في الرواية العربية، حامد أبو حامد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2009 : 7 . 8 .

(2) مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، د. فليح مضحي أحمد السامرائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011: 107

(3) هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005: 189.

(4) أدب الفنتازيا (مدخل الى الواقع)، ت. ي. ابتر، ت: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989: 10.

(5) مدخل إلى الأدب العجائبي، تودروف، ترجمة الصدي بو علام، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1994: 49.

(6) نقلا عن: التشخيص في الرواية العربية، محمد الباردي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، لسنة 1995: 273.

(7) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، ت.ي.أيتر ، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، ط1، بغداد، 1989: 49 .

(8) هوية العلامات: 190 .

(9) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، ت.ي.أيتر : 12.

(10) هوية العلامات: 192 .

(11) الحداثة، الجزء الأول، مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987: 26 .

(12) العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)، فاطمة بدر حسين، أطروحة دكتوراه مقدّمة إلى جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، إشراف: أ . د. شجاع مسلم العاني، 2003: 13.

(13) الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً، د. عبد الرحيم مراشدة، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط1، 2002: 250 .

(14) بينما نحن .. بينما هم، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011: 44 .

(15) وديع العبيدي، الاستهلال السردي في قصة التسعينات، موقع الحوار المتمدن، العدد 2669، 2009 .

(16) 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

الفصل الثاني:
تمظهرات الفضاء النصّي الروائي

. الرواية السيرذاتية المتخيّلة . من حدود الواقعي إلى فضاء العجائبي .
محمد صابر عبيد
. نُظُم تشكيل الخطاب السردي في رواية ((بعل الغجريّة))
أ.د. أمين دياب قديد
. فضاء السجن في روايتيّ ((أولاد اليهودية)) و ((بعل الغجرية))
د. سوسن البياتي
. الفوبيا الجمعية وسخرية الأقدار دراسة في رهاب الشخصية الروائية
د. سالم نجم عبد الله
. أنماط التشكيل الحواري في رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع))
د. علي صليبي المرسومي
. الجسد سارداً ومتلقياً . قرءاة في رواية ((قفل قلبي))
د. إبراهيم مصطفى الحمد

الرواية السيرذاتية المتخيّلة
ـ من حدود الواقعي إلى فضاء العجائبي ـ

محمد صابر عبيد

تعدّ الرواية من أكثر الفنون الإبداعية استجابة لهذا النوع من التشكيل السيرذاتي، وذلك لقرب حساسية التشكيل السيرذاتي من حساسية التشكيل الروائي على أكثر من مستوى، على النحو الذي لا يستطيع فيه الروائي تفادي تسلّل مفاصل أو حوادث أو إشارات أو علامات أو إحالات على سيرته الذاتية، بحكم أن العمل الروائي ينهض في تشكيل عناصره على الحادثة الروائية والفضاء الروائي والشخصيات الروائية، وهي شبكة عناصر ذات طبيعة مشابهة لعناصر مماثلة في طبيعة الروائي وحياته ورؤيته .

الروائي يمرّر الكثير من سيرته الذاتية عن طريق دمج حادثة معينة من حوادث عاشها، أو يحيل على أزمنة أو أمكنة معينة عرفها أو عاشها فيصنع منها فضاء روايته، أو يعكس بعضاً من صفاته وخصائصه الشخصية على شخصية أو أكثر من شخصيات عمله، وذلك يوفّر له فرصة أكبر لنجاح تشكيل العناصر البنائية في عمله الروائي، وبهذا تتسلّل السيرة الذاتية في صيغ معينة منها داخل تفاصيل الرواية وحيثياتها ومناطقها وأجوائها ومزاجها، على صعيد اللغة والأسلوب والواقعة والرؤية ومراحل التشكيل المختلفة .

الرواية الموسومة بـ ((حكايتي مع رأس مقطوع))(1) لتحسين كرمياني تنحو هذا النحو في تشكيل فضائها السردي، فهي رواية تنهض على شخصية الراوي الأساس (سالم) الذي هو راوٍ رئيس مركزي، تقابله شخصية أخرى تتقاسم معه هذه المركزية هي شخصية (الرأس المقطوع)، وثمة حضور محايث لشخصية (سالم) هي شخصية الزوجة التي تتدخّل دائماً تدخلاً حوارياً من أجل كشف طبقات أخرى من شخصية (سالم) زوجها .

تحيل عتبة العنوان ((حكايتي مع رأس مقطوع)) إحالة مباشرة يمكن أن تكون مقصودة فنياً على فضاء الحكاية (حكايتي)، إذ يجري تركيز العمل السردي هنا على عنصر الحكي في سياقه التقليدي القائم على التركيز العالي على سرد الحدث، وتعمل ياء النسب هنا (حكايتـ"ي") على نسج العلاقة السيرذاتية بين الحكاية والراوي، فضلاً على أن الجزء الثاني من عتبة العنوان تحيل

على فضاء حواري مع الشخصية الثانية (رأس مقطوع)، على النحو الذي يؤدي فيه العنوان وظيفة حاسمة في توجيه القراءة باتجاه سياق سردي يفتقر إلى المفاجأة، ويحصر تجليات السرد في إطار هذه العلاقة وضمن تمظهراتها ونتائجها .

إلاّ أنه على الرغم من ارتباط السرد الروائي بالسرد السيرذاتي في مفاصل كثيرة من هذه الراوية، إلاّ أنها تنحو نحواً متخيلاً في صنع الحكاية وتمثيلها سردياً، فكل الحيثيات المرافقة للسرد الروائي تقع في منطقة السيرة الذاتية للمؤلّف/البطل (سالم)، غير أنّ عجائبية المروي تحيل الحكاية على المتخيّل المصنوع حتماً، لأنّ طبيعة الحكاية مما لا يمكن حدوثه في الواقع إلا على سبيل التخييل السردي .

ربما تثير هذه الرواية إشكالاً فيما يتعلّق بطبيعة الفضاء السردي الذي تحتاجه الحكاية وتسير فيه حيوات التشكيل السردي، هل حكاية الرأس المقطوع التي صاغت الخطاب السردي في هذا العمل تصلح لفضاء روائي أم أنها أقرب إلى فضاء التشكيل القصصي، وهو سؤال قد لا يمكن الإجابة عليه بسهولة، لكنه يطرح قيمة نقدية جدلية تصلح للحوار في سياق تحديد الفضاءات السردية وعلاقتها بجوهر الحكاية التي يعتمدها كل فضاء من حيث التنوع والتعدد والسعة والتوالد والإنتاج .

ثمة فرق تركيبي وفني وزمني ومكاني بين الفضاء القصصي المحدود نسبياً والفضاء الروائي الواسع، وغالباً ما يحصل تداخل بنائي بين الفضاءين لدى الكتّاب الذين يكتبون النوعين السرديين معاً، ففي حين لا تحتاج القصة إلى فضاء متعدد ومتّسع يفرز عدداً من الأزمنة والأمكنة ويفترض تنوعاً كبيراً في الشخصيات، بسبب طبيعة الفضاء الكتابي المحدود الذي تتميّز به، فإن الرواية تنفتح على فضاء متعدد وواسع في منظومات زمنية ومكانية وتنوّع كبير في عدد الشخصيات وأنماطها وأشكالها وقضاياها .

غير أنّ القاص/الروائي ولأسباب تتعلّق بهذا التداخل الحميم والتفاصيلي في الكتابة يقوده فضاء قصصي ما بفعل إغراءات معينة ليتحوّل قسراً إلى فضاء روائي، إذ نجد بأنه يحصل نوع من التمطيط والإفاضة والمبالغة في إعادة تركيب السعة الاستيعابية للزمن السردي والمكان السردي، وتأخذ الشخصيات على قلّتها بنوع من النمو القسري في ظلّ حاضنة سردية لا تمتلك حدود فضائي واسعة .

ونادراً ما يحصل العكس بأن يتحوّل فضاء روائي في الأصل إلى فضاء قصصي، لأن التحوّل نحو فضاء الرواية عملياً هو الأكثر إغراءً على أكثر من صعيد، ولاسيما الصعيد

التداولي، على الرغم من أنّ بعض القصص ذات الشحنات السردية الخصبة ومراكز التنوير السردي الثريّة يمكن تطويرها أحياناً إلى روايات، إذا ما تمكّن الكاتب من تسخير أركان الفضاء الروائي لكي تتجلّى بقوّة في استيعاب خصب الشحنات السردية وثراء مناطق تنويرها، على النحو الذي يسمح لها بالتعبير عن مكنوناتها روائياً على صعيد مساحة الكتابة وآلياتها وتقاناتها ورؤياتها المتعددة .

تؤدي عتبة العنوان دوراً بالغ الأهمية في الارتفاع بقيمة العمل الروائي إلى درجة عالية من التماسك النصّي بين المتن الروائي والعتبات عموماً، غير أن العنوان يظلّ هو العتبة الأبرز في علاقتها الوطيدة بطبقات المتن النصّي وعلاقاته، لأنّ العنوان على نحو ما هو النصّ الملخِّص والمكثِّف والممثل للنص الطويل المغمور عميقاً في باطن المتن، وهنا تتكشّف طاقة اللعب عند الكاتب الروائي في ترتيب العلاقة السيميائية بين العنوان والمتن، إذ هناك مستويات متعددة لا حصر لها يمكن للروائي الاشتغال عليها في ترتيب هذه العلاقة وتموينها باستمرار بالكثير من عناصر ديمومتها وإشكاليتها وسبل إنتاجها، في السبيل إلى تخصيبها وتنويرها وإضاءتها من زوايا عديدة .

ثمة نموذج يقود إلى الوفاء المطلق للحادثة المأسورة في عتبة العنوان، وهو أقل أنواع العلاقة خصباً بين العنوان والمتن، لأنه كلما كان التملّص من ربقة هذا الوفاء المطلق ممكناً انعكس هذا إيجابياً على إثراء طاقة العلاقة على الإنتاج السيميائي، وهو ما يجعل فضاء العنونة فضاءً متحركاً ومتموّجاً وصانعاً،

تتشكّل الإحالات على السيرذاتي داخل الجوهر السردي في هذه الرواية بأشكال وصيغ وعلامات متنوعة، تنتظم كلّها على صعيد المرجعيات المعلنة في سياق سيرذاتي مصرّح به في هوامش الرواية وخارجا أيضاً، فثمة إحالة مباشرة أولى على رواية معروفة للروائي تتبدى في أحد الحوارات بين الراوي الذاتي والرأس المقطوع:

((كثيرة هي مصائب الجسد الملتصق بي، لا يتورّع عن خرق حقول الألغام من أجل شق يحرره من مياه عذابه الدائم، جبل على نار الرغبة فجأة، بعدما أدمن التعامل مع الكتب، حاولت أن أعيد بناء هيئته العصبية، أن أروّض سكناته وأمنحه طاقة كامنة تهيمن عليها أعصابه، كي يتخّذ شكلاً مناسباً لعصره، كان يمشي صوب كلّ مكتبة، يدفع نقوداً ويحمل ما يريد من كتب، كنت فرحاً كونني سأمرر الكلمات إلى مستودع مخّي، قبل أن أهيئ على إيقاع الخبب مستلزمات هيئته البشرية، أعني حيوانيته السادرة، كونه كان متمرداً لا يصغي لوخز

الضمير الذي أشعل في ربوعه قناديل الحقيقة، ناشطاً ملهماً كان وهو يلقي بالكتب بعد تقليب منظّم لأوراقها، لكنه تبدّل فجأة بعدما التهم روايتك (قفل قلبي) ولم يعد يلازم غرفته)) (2)

إنّ رواية ((قفل قلبي)) التي يصفها الرأس المقطوع في حواره مع الراوي الذاتي بـ (روايتك)، تنقل الراوي الذاتي من منطقة الشخصية الروائية والراوي إلى منطقة المؤلّف، حيث تتطابق شخصية الراوي الذاتي والشخصية والمؤلف في شخصية واحدة، ففي إشارة يسجلها الروائي تحسين كرمياني في نهاية روايته هذه يقول ((هذه العناوين وردت ضمن سياق الرواية، تعود للكاتب 1 . قفل قلبي (رواية) صدرت عن دار فضاءات، عمّان، 2011))(3)، وهذا إنما يتمثل ميثاقاً سيرذاتياً واضحاً وصريحاً تمام الوضوح والصراحة، يجعل من الراوي الذاتي الرئيس في الرواية الذي يلعب دور شخصية (سالم) هو المؤلّف نفسه، على النحو الذي يؤكّد سيرذاتية الرواية وهو ما سيتأكد في بيانات وأسانيد وقرائن أخرى على هذا الصعيد .

ثم ما يلبث الراوي نفسه وهو يراجع مشكلة الرأس المقطوع الذي أصبح مصاحباً له في منزله ومتدخلاً في تفاصيل حياته، أن يقارن بين الحادثة الروائية التي نهضت عليها روايته هذه وقصة أخرى له مشابهة في أجوائها وحساسية موضوعها لهذه الرواية، مشيراً إلى ذلك بعبارة (كتبتها) التي تمثل قرينة أخرى لسيرذاتية الكتابة الروائية هنا:

((فهذا الرأس المتمرّد على الموت يخبئ لي كارثة، لا بدّ أنّ القضية تتعلّق بتلك القصة التي كتبتها (مزرعة الرؤوس)، هل كان رأساً منسياً، شيء بدأ يتحرّك فيّ، بدأ يثير قلقاً، فأنا حين كتبت تلك القصة استندت إلى حكاية نقلها لي صديق)) (4)

إنّ الإشارة المتمثلة في جملة (تلك القصة التي كتبتها (مزرعة الرؤوس)،) تجعلنا نذهب ثانية إلى الإشارة التي وضعها المؤلف في نهاية عمله الروائي، وتحت عنوان (إشارة:) يقول فيها (2. مزرعة الرؤوس (قصة قصيرة) نالت المرتبة الأولى في مسابقة . مركز النور . السويد . الدورة الثانية . 2008 . دورة عيسى حسن الياسري)(5)، وهو ما يؤكّد من جديد على سيرذاتية الراوي الذاتي والشخصية الرئيسة (سالم) في مطابقة ثلاثية بين الراوي والشخصية والمؤلف، على لانحو الذي يجعل من الرواية رواية سيرذاتية .

وفي السياق نفسه يشير الراوي الذاتي إلى قصة أخرى كان قد كتبها تتآلف مع ثيمة الرأس ذات الطابع الغرائبي (حكايتي مع رأس مقطوع/مزرعة الرؤوس/مزبلة الرؤوس البشرية) في الرواية والقصة السابقة:

((وهناك قصة أخرى (مزبلة الرؤوس البشرية) كتبتها تكملة لمشروعي القصصي الذي سلكته، أثارت أقلام بعض القرّاء، وذكرت لي فتاة أنها ما تزال تشكو من كوابيس ليلية لا ترحم منذ قرأت تلك القصة)) (6)

ويشير الكاتب في نهاية روايته أيضاً وفي فقرة (إشارة) إلى ((مزبلة الرؤوس البشرية قصة قصيرة))(7)، وهي منشورة باسم الكاتب تحسين كرمياني(8) على النحو الذي يؤكّد مرّة أخرى سيرذاتية التشكيل الروائي في هذه الرواية.

وتتمّ الإشارة أيضاً من طرف الراوي الذاتي إلى رواية أخرى منشورة للكاتب هي رواية (بعل الغجرية)(9) بقوله:

((بعثنا لك موفدنا وأخبرك بعد نشر روايتك الأخيرة (بعل الغجرية).)) (10)

إذ تحتشد هذه الراوية التي تنتمي إلى الكاتب تحسين كرمياني في المنظومة نفسها التي تحيل دائماً على المؤلف الحقيقي، وتجعل من الضمائر الثلاثة المعروفة في سياق السرد الروائي في رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع)) ذاتاً واحدة تعود على المؤلف الحقيقي، وتدرج هذا العمل في إطار الرواية السيرذاتية .

ثم تبدأ بعد سلسلة من الإشارات الميدانية التي يتحدث فيها الراوي الذاتي في الرواية عن نسبة رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع)) له، على النحو الذي يتطابق تماماً مع المؤلف الحقيقي خارج الرواية، وتذهب الإشارة الأولى إلى بداية تشكّل فكرة الرواية في ذهنه وحضور العنوان مباشرة من دون عناء كبير:

((وجدت رغبة الكتابة مطلباً لا يمكن تأجيله، لم أرغب في الكتابة مباشرة، سحبت دفتر ملاحظاتي وقلماً، بدأت وضع الخطوط الرئيسة لروايتي، كان العنوان حاضراً، لم يشكّل لديّ هاجساً، وجدت (حكايتي مع رأس مقطوع) عنواناً ملائماً لفكرة الرواية، رغم إثارته، قسّمت

المقاطع، وضعت النهاية من غير تلكؤ، شعرت بنعاس حاد، وضعت الدفتر على الطاولة ونمت..!!)) (11)

وتتعلّق الإشارة الثانية بمرحلة الانتهاء من كتابة الرواية، وإشراك زوجته في القراءة والمراجعة والرأي الفني بالعمل، فضلاً على الإشارة التي تذهب إلى اختيار دار النشر التي ستنشر فيها الرواية وهي ((المؤسسة العربية للدراسات والنشر))، وفعلاً يشير نشر الرواية واقعياً إلى أنها نشرت في هذه الدار كما هو مثبّت في الصفحات الأولى من الرواية، بعد حوار بين الكاتب وزوجته اعتقدت فيه الزوجة ضمن تقديم رأي فني وموضوعي في الرواية أن الرواية قد تواجه صعوبات في عملية نشرها، على النحو الذي تتجّه النيّة إلى دار نشر معروفة مثل هذه الدار التي نشرت فيها أخيراً :

((أنهيت الرواية، قرأتها مرة واحدة قبل عرضها على سكرتيرتي الأدبية زوجتي صاحبة الذوق الرفيع والملاحظات الدقيقة، فرحت زوجتي وشاركتني في مراجعة لغتها، وجدتها تبكي فرحاً .. قلت لها:

. أكره الدموع .

. أنا أبكي على (الرأس المقطوع) الذي كتبت عنه .

. لم تكن فكرة مدروسة ومختمرة في بالي، بل فكرة مباغتة بترت رغبتي في تكملة روايتي (فواكه قلبي) .

. رأس يستحق البكاء .

. لا أكتمك السرّ، أنا أيضاً بكيت من أجله .

. ليته كان رأساً حقيقياً لنعمت وقتاً بحواراته .

لم أحر جواباً ولم أجد كلاماً يجنبني السقوط في متاهة، قلت لها:

. سأدفع الرواية للمطبعة .

. لا أعتقد أنهم سيطبعونها .

. سأطبعها في دار نشر عربية .

. أبحث عن دار معروفة .

. ربما سأختار (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) .

. أوافقك على الفكرة، إنها جهة تمتلك صيتاً وتاريخاً طويلاً.

عشنا لحظة سعيدة تكللت بفراش دافئ، كأننا في ليلة عرس ..!!)) (12)

وتتعزز الإشارات الخاصة بالرواية ونسبتها إلى المؤلف الحقيقي بالإشارة إلى الاحتفال بنجاح الرواية والإشارة إلى روايتين أخريين للمؤلف الحقيقي، تندرج أيضاً في هذا السياق الذي حظي بقرائن ربما تزيد عن حاجة التأكيد لاندماج الضمائر الثلاثة (ضمير الراوي الذاتي وضمير الشخصية الرئيسة وضمير الكاتب الحقيقي):

((في اليوم التالي أخذت عائلتي في جولة سياحية نحو الشمال، كنا سعداء بالرواية والنجاح الذي لازمني لتكملتها خلاف الكثير من الروايات نصف المنجزة، بعد يومين عدنا، واضعاً في البال روايتي (فواكه قلبي)، وربما روايتي (النشيد الأخير للقلب) أو الروايات الأخر، في حماسة منقطعة النظير لتكملتها)) (13)

وتنتهي الإشارات عند نقطة حرجة تدمج ما بين قصة الرأس المقطوع الذي تحوّل إلى رواية ورأس الدمية التي سبق لـ (سالم) أن اشتراها، لكنّ العلاقة الرمزية بين الرأسين تحيل على الفضاء المشتبك بين عالم الرواية المتخيّل وعالم الواقع المعيش، بعد أن يتحوّل الاحتفال بالرواية إلى مناخ شعبي يصبح فيه الروائي/الراوي الذاتي نجماً في مدينته، على النحو الذي يعكس قيمته وأهميته وقيمة الرواية وأهميتها:

((استدرت وبدأت أسلك طريق العودة وجدت على جانبي الشارع الرئيس للبلدة الناس يقفون كأنهم في انتظار حدث أو زائر كبير، بعضهم راح يبتسم بوجهي، البعض راح يحييني بكفيه، لمحت من بين الجموع المحتشدة غلاف روايتي (حكايتي مع رأس مقطوع) تتسّع لتشمل المدى، وصلت البيت كانت زوجتي خائفة، هرعت واحتضنتني، بكيت معها قالت:

. أراك تبكي ..!!

تخلصت من دموعي، سحبت نفسي وصحت:

. اليوم بدأت معالم الحرية تولد في بلدتنا (جلبلاء) ..!!

دخلنا البيت، وجدت طفلتي الصغيرة تضمّ رأسها بين كفيها، غاضبة من شيء ما، قلت:

. ما بها صغيرتنا؟

صاحت زوجتي:

. آه تذكرت، قل لي يا (سالم)، أين رأس الدمية؟

. رأس الدمية ..!!

ألقيت نظرة إلى زاوية الصالة، وجدت جسد الدمية شامخاً كعادته، لكنه بلا رأس، فقدت صلتي بالأشياء، كانت عيون زوجتي تمتلئ بالنيران، تفاقم تعبي، لم أمتلك وسيلة أخرى، صعدت إلى غرفتي ركضاً، بينما زوجتي بدأت تصرخ:

. أين أخذت رأس الدمية يا سالم ..!!)) (14)

تنتهي هذه الإشارة إلى أن ما حدث للدمية يشبه ما حدث لصاحب الرأس المقطوع الذي انفصل رأسه عن جسده بفعل فاعل، وسعى الرأس المقطوع طيلة حضوره في فضاء الشخصية وهيمنته على زمنها ومكانها وحراكها السردي، أن يقنعه باستمرارية حياته ومناقشة مشكلته من أجل فضح ما يحصل في الواقع فعلاً من فصل الرأس عن الجسد فعلاً ورمزاً، وتداخل ذلك مع الدمية وحساسية الشخصية منها منذ البداية حتى وجدها مقطوعة الرأس في نهاية الرواية، وما يفرزه ذلك من معانٍ ودلالات موضوعية ورمزية وحلمية .

تخضع الرواية عموماً إلى قصدية إظهار (أنا) المؤلّف عبر (أنا) الراوي والهيمنة عليه، وربما كانت عملية الإسهاب في حشد الإحالات السيرذاتية وتكثيفها وتركيزها على هذا النحو المبالغ فيه أحياناً يرسم بدقّة هذه القصدية المباشرة ويشير إليها، على النحو الذي يُدخلها تماماً في نطاق الرواية السيرذاتية، وبما أنّ الحكاية التي هيمنت على فضاء السرد السيرذاتي الروائي مما يدخل في نطاق الغرائبية أو الحلمية، فإنّنا اصطلحنا على هذا النوع من السرد الروائي بالرواية السيرذاتية المتخيّلة .

ثمة ولاء كبير وواسع للحكاية فآليات عمل الرواية وحركة الأفعال السردية فيها تتركز تركزاً كبيراً على بؤرة الحكاية (الرأس المقطوع)، لذا فإن العلاقة بين عتبة العنوان وطبقات المتن السردي علاقة وثيقة جداً ودائمة لا تتوقف حتى نهاية الرواية، وتغلّب عنصر الحكاية على عناصر التشكيل الأخرى في البنية العامة للرواية لم يكن دائماً في صالح الرواية فنياً وجمالياً، لأن الانتصار للحكي على هذا النحو يوحي بقرب التقانات السردية من عالم الحكواتي وآفاق السرد الشفاهي، ولا يفيد كثيراً من إيقاع السرد الكتابي وتحولاته ومنجزاته وفتوحاته، بالرغم من الرواية سعت في هذا السبيل إلى الاقتراب من هذه التحولات والمنجزات والفتوحات قدر تعلّق الأمر بفضاء هذه الرواية وحياتها السردية المختلفة .

إنّ هذه الهيمنة المطلقة للحكاية على الفضاء العام للتشكيل السردي في الرواية جعل من الحكي أقل رتبة من السرد، إذ إنّ الإفاضة الواسعة في الحكي على حساب السرد في تقاناته الكتابية المعروفة من شأنه أن يجعل الواحات الحكائية في مساحة واسعة من الرواية فقيرة من شحنات السرد الغنية والثرية، ولعلّ غنى شحنات السرد وثراءها في العمل الروائي هو الذي يتيح فرصة أكبر لتجلّي عناصر السرد وتقاناته ومكوناته وآلياته كي تعمل بأعلى طاقة ممكنة، على النحو الذي ينتج عملاً روائياً ناضجاً وحديثاً .

الخصيصة العجائبية التي تسرّبت إلى داخل الفضاء الواقعي السيرذاتي خلقت إشكالاً بنائياً بين الواقية السيرذاتية التي يلحّ عليها المؤلف الحقيقي بقوّة، والعجائبية التي عليها أن تبتعد كثيراً عن فضاء الواقع السردي السيرذاتي كي تنعم بتفرّدها وقوتها، وتكون قادرة على إنتاج نموذجها الروائي بحرية ويسر ورحابة وتندرج اصطلاحياً في سياق السرد الروائي العجائبي بتقاناته وآليات عمله المكرّسة ضمن خصائص وصفات محددة .

بمعنى أن الصنعة الروائية اعتمدت هنا على مزج الحكاية بآلياتها التعبيرية البسيطة، بالعجائبية التي تعتمد على آليات تعبيرية معقّدة بعض الشيء، أما اللغة الروائية التي قام عليها نسيج السرد فجاءت عفوية حكائية هدفها الإيصال والإبلاغ وحراسة الحادثة السردية، بحيث ظلّ الولاء للحكاية ماثلاً من أول الرواية حتى آخرها .

وربما يمكن ملاحظة أن الكاتب لم يشتغل على تثمير المكان (جلبلاء) وهي تتصادى مع (جلولاء) مسقط رأسه، لأنها ظلّت في الرواية مدينة لا تختلف عن الأصل بالرغم من تغيير اسمها روائياً، وربما كان من الممكن استثمار تغيير الاسم على هذا النحو لضخّه بالطاقة العجائبية التي اعتمدتها فكرة الرواية، فالعمل على المكان المؤسطر الذي له جذر واقعي مثل (جلبلاء) بوسعه أن يؤسس لرؤية مكانية جديدة، تفيد من الطاقة الإيقاعية للاسم المكوّن من مقطعين (جلب/لاء) وتوظيفه لخلق فضاءات جديدة على هذا الصعيد، فضلاً على استثمار الطاقات المكانية الأخرى في الاسم بتشغيل المتخيّل لرفده بما يلزم من إمكانات تحقق للاسم الأسطرة المطلوبة على المستويات كافة .

لعلّ من الملاحظ على فضاء العمل الروائي في الرواية ضمن إطار الصنعة عدم استثمار لحظات التنوير على النحو الذي يجب، وهذا الاستثمار مهم جداً لنجاح أي عمل روائي من هذا الطراز، إذ مرّت الكثير من لحظات التنوير في اللقاء بالرأس المقطوع، ونقله إلى المنزل، وشكوك الزوجة به، والحوارات التي جرت بين الرأس والراوي الذاتي، والحالة المكانية للمنزل حين أصبح الرأس المقطوع أحد سكانه وغير ذلك من اللحظات التنويرية المختلفة .

عكست الرواية في طبقة مركزية من طبقاتها رؤية إيديولوجية تنهض على محاكاة الواقع ونقده ومعالجته، فقضية الرأس المقطوع وما أنتجه من حوارات مع الراوي الذاتي/المؤلف الحقيقي لم تكن بعيدة عمّا يجري في الخارج، بل على العكس كان الخارج الاجتماعي والسياسي والثقافي يمثل جوهر الرؤية التي سعت الرواية إلى التركيز عليها وتعويمها، وربما كانت هذه الرؤية قد أثّرت على عدم استثمار طاقات العناصر السردية الأخرى المتعلّقة بالصنعة، لأنها ضغطت على الخارج السردي أكثر من حفرها في الداخل السردي .

الهوامش والإحالات:

(1) حكايتي مع رأس مقطوع، تحسين كرمياني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011 .

(2) الرواية: 70 .

(3) الرواية: 135 .

(4) الرواية: 135 .

(5) نشرت القصة في مجموعة تحسين كرمياني (ليسو رجالاً)، دار تموز رند للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2011: 5 . 26.

(6) الرواية: 106 .

(7) الرواية: 135 .

(8) نشرت القصة في موقع الحوار المتمدن، الشبكة العالمية، الإنترنت .

(9) الرواية: 135 .

(10) الرواية: 115 .

(10) الرواية: 121 .

(11) الرواية: 125 . 126 . .

(12) الرواية: 128 .

(13) الرواية: 134 .

نُظُم تشكيل الخطاب السردي
في رواية ((بعل الغجريّة))

أ.د. أمين دياب قديد
كلية الآداب، جامعة قسنطينة
الجزائر

تنتمي رواية ((بعل الغجرية)) لتحسين كرمياني إلى فضاء تشكيلي روائي يخلط بين الحقيقة والوهم، الواقع والمتخيّل، السيري والحكائي، المنظور والرمزي، وعديد هذه الثنائيات بتركيبها وتناظرها وتمثيلاتها السردية، وتشتغل في بناء نظم تشكيلاتها على حركية الثنائيات وامتداداتها على مساحة السرد الروائي ؟ وهي تقوم في تشكيلها الروائي على ((التكامل بين مختلف البنيات لتجسيد دلالة النص))(1) الرئيسة، وهي تتعامل مع عناصر التشكيل على أساس جوهرة الموضوع السردي ضمن هذا الفضاء .

تتمظهر ثمة علاقة سيرذاتية واضحة ومقصودة داخل محور الشخصيات، على النحو الذي تبدو فيه الشخصية وكأنها ظلّ فنيّ للكاتب، والكاتب هو الذي يخلق حضورها، إذ يقيم أدوات سرده، أو يتملك تقنيات السرد ويمارسها بقوّة معيداً إنتاجها ومبدعاً لها(2)، ومؤسساً لقيمها الحضورية في الكيان النصّي .

وهو ما يفتح السياق الروائي على طاقة تمثيل ثقافية تنتج رؤية مفادها أنّ ((الرواية كنص أدبي تخييلي هي في الوقت نفسه نوع من البحث عن الذات والآخر، وموضوع الهوية هذا وإن كان هاماً في مجالات أخرى للكتابة إلا أنه يحتلّ موقعاً هاماً في مشهد الرواية الحديثة، ذلك أن شكلها المستمدّ من الغرب والملتبس بالسرد الذاتي جعلها في صدارة المواجهة المزدوجة مع الذات ومع الآخر))(3)، إذ يبدو فيه الإلحاح على تمثيل طاقة الهوية في السرد عنواناً للرؤية التي تشتغل عليها الرواية في مستوى معين من مستوياتها .

إنّ هذا الإلحاح على استحضار طاقة الهوية بمفهومها السوسيوثقافي يجعل من أنا الراوي العائدة على الكاتب ستاراً فنياً، أو قناعاً من أقنعة عديدة يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله(4)، وتنفيذ أجندته السردية على النحو الذي يخدم إيديولوجيته في التعبير والرؤية وتجسيد الحيوات الروائية المتمثلة بالشخصيات، وذلك الشخصية الفنية إنما هي ((شخصية في حالة فعل))(5)، من أجل إنتاج رؤية الكاتب فيها ودعم سياسته الفنية والفكرية معاً .

على الرغم منى أنّ الكاتب هو بالضرورة شخص حقيقي خارجي ((لا ينتمي إلى العمل الأدبي بل إلى العالم الموجود بالفعل، حيث يعيش بمعزل عن النص الأدبي عيشة مستقلة، وهو خالق العالم التخييلي الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات كما اختار الراوي لكنه لا يظهر مباشراً في النص القصصي))(6)، لأنّ ظهوره يخلّ بالفضاء التخييلي الذي يوفر للعمل فرصة أن يكون فنياً ذا بعد جماليّ .

تلعب الرواية دوراً بالغ الأهمية في الاحتفاء بالشخصية، وذلك لأنّ ((الرواية أكثر الأجناس التصاقاً بالشخصية))(7) واستجابة لتحولاتها وفضاءاتها وقيمها التعبيرية، وتأخذ من الكاتب عادة بعضاً من ملامحه في سياق معين يرى الكاتب ضرورته، وبما أنّ الكاتب الحقيقي يخوّل الكاتب الضمني داخل النص طريقة التعبير عن (أناه) بمساعدة الحكاية، إلا إنّ إدراك صورة الكاتب يأتي جزئيا من الطريقة التي يقيم بها الضمير (أنا) في الحراك السردي، حتى حينما يتعلق الضمير (أنا) أو (هو)، المبني على هذا النحو بالكاتب نفسه علناً(8)، كما حصل في الروايات السيرذاتية التي يعلن فيها لكاتب حضوره الاسمي.

يميز البنيوي السيميائي (رولان بارت) بين الكاتب (الضمني) ذي الطبيعة الورقية، والكاتب (الحقيقي) الذي هو من لحم ودم(9)، لكنّ العلاقة بينهما وبين الراوي الذي يحيل على الكاتب الضمني أولاً، والحقيقي ثانياً، تجعلهما مرتبطان ((بواقع مادي تاريخي يخرج عن نطاق عالم القص التخيّلي، فالروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض راوياً تخييلياً يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضاً يقابله في هذا العالم))(10)، لكنه مع كل ذلك يترك الكثير من الآثار التي تدل وتحيل عليه .

من هنا ندرك قيمة جنس الرواية بوصفه جنساً أدبياً ((يلتهم كل شيء))(11)، ويستوعب كلّ شيء، ويتفاعل مع شبكة عناصره وآلياته ومكوناته تشابكاً عنيفاً، تحت راية التمثيل والصيرورة والتعبير والقدرة على تشكيل الرؤية، وهو ما يمكن ملاحظته في الرواية التي تتحرّى دراستنا الولوج فيها واستكناه خفاياها اعتماداً على طبيعة المهاد النظري الذي قدّمنا له، وذلك لتوفير مساحة عمل إجرائية تفي بمتطلبات القراءة والبحث والدرس السردي .

تتألف الرواية من شبكة مشاهد وعنوانات وتفاصيل تلعب لعبتها السردية على أكثر من مستوى وداخل أكثر من أفق، وتشرع بتقديم ثيمتها المركزية من تمظهرات مكانية ذات طبيعة مؤسطرة حكائياً، تبدأ بهذه العنونة الفضائية الدالّة:

"بقعة ضوء"

((عام الغبار..!!

اكتشف عامل حفر شاب صندوقاً حديدياً صغيراً، أثناء الحملة الشعبية الكبيرة لإزالة طلول وخرائب في جانب حيوي من بلدة (جلبلاء) .

البلدة .. دمرتها حرب أهلية، دامت ثلاثين عاماً ..!!

***

عندما أزاح ذلك العامل كومة أنقاض، وجد صندوقاً حديدياً، فشرع يسحبه ما أن لاح ركن منه، وجده مقفولاً بقفل كبير رغم ركام الطين وقِدَمه، تمكّن الصندوق من الحفاظ على لونه الحائل، بسبب قوّة معدنه..!!)) (12)

هذا المشهد الابتدائي السردي يقدّم ثيمة العمل وقد تمركزت في ((الصندوق الحديدي))، وقد وجد بفعل المصادفة المحض، ويقدّم المكان ((جلبلاء)) مع الحادثة المرفقة بها والمؤلّفة لحمايتها ((البلدة .. دمرتها حرب أهلية، دامت ثلاثين عاماً ..!!))، ويقفز المشهد الروائي في لقطة أخرى يتركز فيها الفاعل الوصفي للصندوق، وهو ما يحفز القراءة الأولية على تكوين وجهة نظر حيال الصندوق، وتشكيل أفق توقّع يتناسل مجموعة من الاحتمالات .

لكنّ المشهد السردي اللاحق يؤسس للمكان حيث يصنع له تاريخ وجغرافيا وموقف ورؤية وفضاء وحساسية، من أجل أن تتشكل بقعة الضوء العنوانية وتعلن عن نفسها ومعناها الروائي السردي، فالمكان ((جلبلاء)) مكان باحث في فضاء هذه الرواية وفضاءات روايات أخرى لكرمياني عن مساحة للتمثيل الأسطوري، لتحويل واقعية المكان المألوف المعدّل تسمويّاً إلى

مكان يغادر الجغرافية المحلية ليحطّ في الجغرافية الروائية، وكي يؤسس لمعنى آخر للفضاء السردي المحتوي للمكان:

((جلبلاء تستحق أن تزهو بين مدن التواريخ، هي لا تقلّ شأناً، لا موقفاً ولا أحداثاً، عن مدن العالم، هي عشوائية جغرافياً، ناسها ألوان، لها نهر يجمح كما تجمح الأنهر أوان المطر، لها جبال غير مروّضة، لها مناخات تخالف كيانات الفصول، لها سدّ حديديّ لا يقهر، لها بساتين وحقول الفستق، لها أرياف، قرى مترامية، لها قاطرة ما تزال تصفر في الأذهان رغم إلغائها، لها تواريخ دامية في القرون الغابرة، تناحرت حولها الأقوام الغازية، دارت فيها رحى أشرس المعارك، فيها شعراء وكتّاب، فيها مطربون يمتلكن أصوات نادرة، فيها صعاليك وبهاليل، هي مدينة تستحق الثناء، سنفرش أسرار تلك الأيام، سنفرش ملفات التحقيقات السريّة، سنعلن أسماء القتلى، أولئك الذين غادروا، الذين غُدروا، من أجل حشر غبار الماضي في بوتقة الذاكرة والنسيان، ورميها في بحر التاريخ، عندها تغدو بلدتنا (جلبلاء) بقعة ضوء.)) (13)

فكلّ هذه المرافعة الوصفية دفاعاً عن شرعية المكان ومشروعيته وانتماء الراوي والشخصيات الحميم له، يتماثل داخل فضاء نقل المكان من الجزئية إلى الكلية. ومن المحلية إلى الكونية، ومن الخارطة الصمّاء إلى الخارطة المشبعة الممتلئة، وكل ذلك من أجل شحنه بطاقة تفعيل سردية تناظر رؤية العنونة المشهدية ((بقعة ضوء))، إذ يمتلئ المشهد بنتيجة تبدو سريعة وإنشائية بعض الشيء ((عندها تغدو بلدتنا (جلبلاء) بقعة ضوء.))، توقف عملية التخييل السردي عند المتلقي وتنيب عنه في التوصّل .

تنتقل الإجرائية السردية لتواصل حكايتها الصندوقية من أجل الكشف عن السرّ الدفين، وهو يحمل في طياته وخفائه ما يمكن أن تعتمد عليه الرواية في قابل سردها، إذ تختزن الحكاية المطمورة في الصندوق السؤال السردي الذي يبحث عنه الراوي:

((تمّ تشكيل لجنة ثقافية للنظر في محتويات الصندوق الحديدي، كسروا القفل، وجدوا جهاز تسجيل صغيراً، مذياعاً بحجم الكفّ، وجدوا اثني عشر كاسيت تسجيل، بند أوراق حائلة اللون، قليل منها تحمل كتابات، لم تعمل آلة التسجيل بسبب تحجّر بطاريتها، تَلَف (قايشاتها)، ثمّ الاستعانة بآلة تسجيل جديدة، سمعوا صوت رجل خشن، صوتاً سلساً، لا ينقطع، عالم

بأصول سرد الحكايات، رجل يحكي بلا تردد، كلامه غريب، يتنقل بسير حكاياته من حالة إلى حالة، اتفقوا على سماع (الكاسيتات) كلّها قبل اتخاذ أيّ قرار جماعيّ مناسب بشأنها، أحداث تحتاج لرجل ماهر لتوليفها، أو تجميعها للوقوف على مضامينها، وجدوا أشرطة الكاسيتات غير مرقومة، جرّبوا الكاسيتات كلّها، نفس الرجل يحكي قصته، أحياناً أسطورته، سمعوا جملاً مثيرة، كثيرة، مهمة،

. (أكتبْ مثلما أحكي لك..)

. (هذه أسطورتي .. اكتبها ولا تخف..)

. (إن لم تكتبها مثلما أحكيها لك أنت جبان..)

. (الحكومة لا تخاف من الأقلام المشهورة بوجهها، تخاف من البنادق، الأقلام لا تقتل، البنادق تقتل..)

. (الحكومة مشغولة بالإرهاب، لا يعنيها الكباب)

. (إن لم تنقلها مثلما أنقلها لك خنت ..)

. (أسطورتي../حكايتي../الأغراب../الملثّم ../الزميل حمار../ منار../نوّار../عشتار..). (14)

تشتتت الحكاية وتشظّت داخل مجموعة من المِزَق والكِسَر التي تطايرت من الكاسيتات المتآكلة، لكنها ستتشكّل في الرواية وتتمظهر وتترابط بحيث تبرز الحكاية بكامل هيأتها، بعد أن تمتلئ الفراغات وتحضر الشخصيات، فيصير لكل كسرة أو مزقة من هذه الكِسَر والمِزَق ذات معنى ورؤية وفضاء وحقل أساس في النسيج العام للرواية، وكأنّ هذا المشهد عبارة عن ملخّص مرآوي للحادثة السردية في الرواية .

لتنتهي فقرة ((بقعة ضوء)) بقرار يُدخِل الرواية في نفق الفضاء السيرذاتي، إذ تحضر شخصية المؤلف الحقيقي عابرة شخصية المؤلف الضمني كي تتمظهر في سياق الشخصية الروائية التي تلعب دور المؤلف من الداخل الروائي:

((قررت اللجنة أن تلجأ إلى أديب يجيد فكّ ألغاز الحكاية، الزمن يضغط، شركات عالمية بدأت تشدّ الرحال للبدء بحملة تعمير بلدة (جلبلاء).

قال قائل منهم:

. وحده (تحسين كرمياني)، مؤرّخ البلدة، يستطيع فكّ لغز هذه الأشرطة والأوراق، ابن البلدة، الوفي لها، باع كلّ شيء ولم يتركها، رفض الهجرة بعدما جاءته دعوات من أحزاب، وتجمعات

ثقافية مستقلّة، من بلدان مجاورة، وجهات خارجية، وحده المؤهّل لربط الأمور، وحده المتمكّن من صياغة هذا العمل الغريب..!!

وجدوه في خريف العمر معتزلاً، يجلس على كرسي صاج بمواجهة الطرف الذي تحوّل إلى خراب من البلدة، يستعيد أوراق طفولته، يحاول أن يتذكّر أصدقاءه، متفرّغ كلياً للتمعّن، لتسطير لمحات من الماضي الأليم لبلدته، من الممكن أن يغدو شرارة البدء لبناء مدينة الحلم في ذاكرة العالم ..!!)) (15)

إنّ دخول شخصية ((تحسين كرمياني)) من غلاف الرواية بوصفه مؤلفاً حقيقياً يقيم خارج العمل السردي، إلى الداخل الحكائي يثير لبساً قرائياً بين المؤلف والشخصية، المؤلف الخارجي والمؤلف الداخلي، الحكاية الخارجية والحكاية الداخلية، وبين الواقعي والمتخيّل، في إطار التمثيل السردي للواقعة السردية التي يسعى الروائي المقيم في الخارج إلى بعثها داخل العمل، والروائي الداخلي إلى حكايتها وسردها وروايتها بوصفه شاهداً محايداً يوازي المؤلف الحقيقي المنفصل عن عمله، وكأن موقع (تحسين كرمياني) على غلاف الكتاب (المؤلف الحقيقي) يناظر ويوازي (تحسين كرمياني) الراوي الذي يؤلف (يكتب) الرواية من داخلها، وهو ما يجعل هذه المناظرة وهذا التوازي معادلة سردية في نظام الرواية السيرذاتية .

في المشهد الثاني الموسوم بـ ((مذكرات كاتب عرائض)) ينتقل الحدث الروائي من عتبة التصوّر السردي إلى عتبة التنفيذ، حيث تظهر شخصية كاتب الرواية متقنّعة مهنياً بشخصية (كاتب عرائض) يقدّم مذكراته، في توازٍ ثقافي مع شخصية ((أبو كامل)) صاحب المكتبة بوصفه رمزاً لثقافة المدينة وفكرها ومثقفيها، وتظهر شخصية الراوي هنا متأثرة بالمكان (مكتبة أبو كامل) تأثراً بالغاً يحوّلها إلى شبه أسطورة، ويستعير الراوي في بداية الأمر عنوان (مذكرات كاتب عرائض) كي يكون عنواناً مقترحاً ملائماً لمدوّنته القادمة:

"مذكرات كاتب عرائض"

((. (مذكرات كاتب عرائض)

قلت هو عنوان ملائم لما أرغب تدوينه، عنوان قديم، سكن العقل مذ وقفت في ذلك الزمن البعيد أمام مكتبة (أبو كامل)، يوم تهجيت أسماء لامعة، أسماء ناس كبار، بعضهم يبتسم، بعضهم غاضب، أتهجى عناوين تلك الكتب، عنوان صارخ، أول عنوان ولج العقل وسكن (مذكرات ونستون تشرشل)، رأس يبتسم، رأس كبير بلا شعر، حرّك غيرة صبيّ صغير، قاده

(صندل) جديد ذات يوم ليقف أمام مكتبة (أبو كامل)، ويعلن سراً معركته الشرسة مع العالم..!!)) (16)

ولا شكّ في أن موازاته بما سبق له واطلع عليه في عنوان ((مذكرات ونستون شرشل))، ما يغريه بالمضي في توثيق مقترحه وتأكيده وجعله مثالاً كي يقدّم عبرها أطروحته، التي يرى أنها جديرة بالتقديم أسوة بمذكرات الرجل ذي الرأس الكبير الأصلع، ولاسيما حين تندمج هذه الرؤية برغبة قديمة ماثلة في العقل بصيغة قلق ضاغط لا يمكن الإفلات منه، حين تشعر الشخصية أنّ حساسية الكتابة متوافرة وجوهرية في بنيان هذا العقل القلق:

((داهمتني الرغبة، رغبة التفرّغ لكتابة (مذكرات كاتب العرائض)، حوادث جمّة تحاصرني، قلق العقل القديم، عقل الطفولة القلقة، مراحل حياة حافلة بالمتغيرات السياسية والاجتماعية، عالم شعبي، عالم حافل بالتبدلات الإيديولوجية)) (17)

إذ تندمج الرغبة مرة أخرى هنا مع وعي سيرة الحياة بكل ما يرافقها من متغيرات وحوادث، تغذّي الحدث الروائي الأصل بما يحتاجه من أفكار وقيم وحالات وموضوعات وأبنية، على النحو الذي تصبح فيه الرؤية مع الرغبة مع وعي الحالة منظومة محرّكة للتوجه نحو إنجاز مدوّنة روائية تحمل هذه الهموم والحالات والمعاني الكامنة في باطن التجربة.

ثم يبدأ الرواي الذاتي بسرد سيرة الكتابة وكيفياتها، والبداية كما تظهر في شاشة الراوي قلقة ومخيفة تضعه في حيرة وارتباك:

((تهيأت لكتابة (مذكرات كاتب العرائض)، شعرت بدبيب الخوف يسري في عروقي، فكرت ماذا أكتب، كيف أبدأ)) (18)

هذه الحيرة ضرورية وأساسية ويشتكي منها أعظم الكتاب في العالم، إذ إنّ البداية أو السطر الأول كما يسمّونه هو أخطر شيء وأهم عتبة في مسيرة الكتابة، لذا نجد أن الراوي الذاتي (الكاتب) يشكو من هذه الأزمة الكتابية .

وبما أن الراوي الذاتي وهو يشرع بتدوين قصة الرجل وحكايته من فمه مباشرة محكوم أصلاً بوجوده، فإنه لا مناص من منحه الحضور اللائق بوصفه شخصية موازية لشخصيته، فهي

مصدر التكوين الحدثي ومنبع الأخبار وأصل الحكاية التي تسعى الرواية منذ عتبة عنوانها إلى تمثيلها سردياً بين يدي الراوي:

((وضعت شريطاً في آلة التسجيل، وجدته يقترب، طلب مني أن أقف، استجبت لندائه، وقفت، أمرني أن أجلس على الكرسي الخشبي القديم، دنا مني، أومأ برأسه، شغلت له آلة التسجيل، جلس أمامي على الأرض، بدأ يقصّ حكايته..!!
فاتحاً فاه، مرتجفاً، ناسياً العالم، وما يجري في خارج غرفتي، مبحلقاً .. تائهاً.. رحت أصغي لكلامه..!!)) (19)

وهنا تتوجّه كاميرا الراوي الذاتي إلى الشخصية الموازية المرافقة لعميلة الكتابة، وكأنها تمثّل المكنز الحكائي الي تعتمد عليه الرواية اعتماداً كلياً، إذ يظهر وكأنه هو المتحكّم في سير العمليات من خلال وعي ضمني بأنه يحتكر الحكاية، ومن دون روايته لها فليس ثمة رواية بالرغم من أنه يلحّ على روايتها والحثّ على تدوينها .

المشهد الثالث الموسوم بـ ((معضلة العنوان)) هو مشهد تلخيصي (زمكاني) يقدّم محرق العملية الحدثية في الرواية، من مقدمة تنظيرية عن الظروف الزمنية التي قد تستغرقها كل رواية في الكتابة بحسب طبيعة تجربتها، إلى الظروف المحيطة بهذه الرواية التي دوّنها الراوي الذاتي من فم الشخصية الموازية (صاحب الحكاية):

"معضلة العنوان"

((قد تستغرق كتابة رواية دهراً، ربما دهوراً، تتوقف عملية إنجازها على كمية المعلومات التي بحوزة الكاتب، قوّة موهبته، مضافاً إليها برنامج عمله الكتابي، قد تتدخّل ظروف عابرة تعاكس مزاج الكاتب، قد تستهويه فكرة طارئة، تهبط أثناء عمله على رواية ما، تغريه، تغويه، ليتوقف في محطة ما من روايته، ليبحر إلى متاهات الفكرة الجديدة، قد تأتي فكرة أخرى وأخرى، وأخرى. يبقى العمل الروائي الأول نائماً في انتظار شعلة تذكي ذاكرة الكاتب، كي يعود متحمساً لتكملة مشواره الذي بدأه.
روايات كتبها كاتبوها في أيام، أسابيع، هناك روايات كتبت في ثلاثين عاماً، كل شيء وارد في عالم الكتابة، هذا العالم المجنون الشائك، الممتع، الغريب، المغري، هذا العالم المكافح، رغم تهديدات تنهال على المتورطين به، اعتقالات لا تنتهي، قتل، تشريد، تهميش، كل ألوان

العقوبات الممكنة طالت الكتاب في كل العصور، رغم ما جرى ويجري للكتاب، لكن الكتابة ظلّت تتواصل في تحدّيها، مثل مطارق غاضبة تهوي على رؤوس كارهيها ومحاربيها، هذا الشدّ، التأرجح المتواصل، سرّ ديمومة مهنة (مكافحي) الظلام بمبيدات إبداعية، مؤرّقة، فاضحة لكل متجبر عنيد لا يتعامل بالمكاشفة والصراحة، رغم أنه كائن تمّ تكريمه على الملائكة، ويمشي على قدمين.

****

لم تستغرق كتابة هذه الرواية سوى عشرين يوماً، كل ليلة ست ساعات عمل متواصلة، لجهاز (اللابتوب) الفضل الكبير على مواصلة الكتابة، فهو يخزن طاقة كهربائية كافية على العمل بعد الانقطاعات المتكررة للتيار الكهربائي اللامبرمج.

العنوان وحده أخذ مني شهر، ليس في كلامي مبالغة، فلتة قلمية مقصودة، لمداعبة، أو دغدغة ذاكرة القارئ، أثناء الكتابة أجد عناوين لائقة، سرعان ما عود لتبديلها، يستغرق التبديل أيام، أسابيع، أشهر، وجدت عناوين مقنعة من صلب (حكاية)، لنقل (أسطورة) رجل صار حكاية بلدتي (جلبلاء)، أستحق بجدارة أن تقوم الإدارة الجديدة للبلدة، بصنع تمثال برونزي يتربّع منصّة فولاذية، يتصدر التقاطع الرئيس لرأس السوق، قبل أن يفاجئ الناس في ليلة ظلماء، دوي هائل، نسف التمثال إلى رمال محترقة.

استقر العنوان الأخير (بعل الغجرية)، حالة عجز مني، لا أقول بلائقيته، قد يجد القارئ عنواناً أكثر تأثيراً، أنسب جاذبية، أشدّ ملاءمة لروح النص، فهو مخيّر للعنوان الذي يقترح، ربما لمن يريد تبديله أود القول، هذه العناوين التي أقترحها طيلة اشهر.

(زكام الديك) .. (في بلاد المنفيست) ..(أفراح العالم المحتل) ..(مذكرات كاتب العرائض) ..(بعل الغجرية) ..(سيمياء العالم المخبول) ..(حمّال جلبلاء) ..(عشاء مع .....) ..!!

وهنا تتمظهر رؤية سيرذاتية واضحة ومباشرة في السرد الروائي تتمثل في الاعتراف الداخلي بالعنوان الخارجي ((استقر العنوان الأخير (بعل الغجرية)، حالة عجز مني، لا أقول بلائقيته، قد يجد القارئ عنواناً أكثر تأثيراً، أنسب جاذبية، أشدّ ملاءمة لروح النص))، فهو يقرّ ويعترف بأن الشخصية الكاتبة داخل الرواية هي نفسها شخصية الكاتب المؤلّف المرقوم على غلاف الرواية الخارجي، ولعلّ القلق العنواني يكشف عن أزمة حقيقية تضع الكاتب المؤلف الحقيقي (تحسين

كرمياني) في حيرة دائمة أمام اختيار عنوانات أعماله السردية، وهي أزمة قد يشتكي منها أيضاً الكثير من المؤلفين عادةً .

وما اقتراحه لسلسة عنوانات أخرى إلا تمثيلاً جوهرياً لصدقية هذه الحيرة وفاعليتها في مسار العمل الكتابي للكاتب، إذ وجد في سياق هذه الرواية وطبيعة تشكيلها فرصة للتعبير عن كيفية القلق الكتابي على مستويات مختلفة، وفرض حضور الذات الكاتبة من منطقة المؤلف الحقيقي على منطقة التأليف الروائي داخل منظومة الشخصيات المحرّكة للحدث .

في ((القسم الأول)) من الرواية يترك الراوي الذاتي فرصة العرض والتشكيل والحكي المباشر للشخصية الموازية لكي تقدّم فصول حكايتها بدلالة الأمكنة والشخصيات، إذ تتضمن كل حلقة من حلقات الحكاية عن طريق المكان المسمّى المعيّن، أو عن طريق الشخصية المسمّاة جانباً حياً من جوانب الحدث المروي، ويبدأ أولاً بعرض تفاصيل شخصيته الخارجية والداخلية كي يهيأ الأجواء لرواية التفاصيل المكانية والشخصانية التي تختزنها ذاكرته وتلتهب بها مخيلته، حتى اختلطت الحقائق بالأوهام:

القسم الأول

"***"

((حكايتي ليست حكاية محض، وهمُ من كوابيس خنقت عصرنا الملتبس بالبلاهة والبلادة، عصر (الدوخة) كما يحلو لي وصفه، بالمناسبة أنا حمّال مثقف، أتهجأ ما أجده على الأرض، مزق صحف ملقية، أحبّ القراءة، أمتلك جهاز مذياع صغيراً بحجم الكفّ، أضعه في جيبي، أضع السماعة في أذني، لا أحب الأغاني، أحب الاستماع إلى أخبار العالم، ميزة نادرة تجدها عند الطبقات المسحوقة، زملائي يضحكون كلما يجدونني أنحت عيني في ورقة، كتاب مهمل، يطلقون عليّ اسم (فيلفوس) لا تكتبها (فيلسوف)، كلمتهم تليق بي، هم وضعوا النقاط على الحروف)) (21)

إن طبيعة العرض الشخصاني الذي تنهض به الشخصية الراوية هنا هي طبيعة مركزة على ثيمات معينة، تؤهلها لقيادة مسيرة السرد الروائي الحكائي في هذا المفصل المهم والمركزي من مفاصل العمل السردي، إذ قدّمت نفسها عبر اختيار مجموعة من الصفات والخصائص والاشتغالات المرتبطة بمرجعية سوسيولوجية وسوسيوثقافية محددة، تحيل على خصوصية التجربة بفضائها الروائي القائم على اقتراح الزمن والمكان والرؤية، حيث الزمن هنا استذكاري،

والمكان راهن، والرؤية حاضرة في سياق التعبير والتشكيل من أجل تسهيل مرور موجات الحكي من الراوي على مساحة الكتابة والتدوين .

((الراوي البديل)) وهو الشخصية الموازية لشخصية الكاتب في الرواية الذي يروي للكاتب روايته ليدوّنها كما هي، يستغلّ عنصر المكان الموسوم بـ ((في شارع الأشباح)) ليقدّم صورة مختزلة له مع صورة المكان، وثمة تساوق دلالي وشكلي ورؤيوي بين شخصيته وشخصية المكان داخل سياق معنى الأشباح:

"في شارع الأشباح"

((أتمدد أنا على حافة (شارع الأشباح)، شارع متهالك، عمره يرجع لعمر جدي الذي مات قبل سبعين عاماً، سمّوه رجالنا الأقدمين (شارع الأشباح) اسم قديم، تنفيه الناس، ليس كل الناس طبعاً، فقط الناس الجدد، مواليد عصر الفشل، عصر العجزة، لنقل مواليد الحروب، سموه (شارع الأشباح)، قيل: أشباح تظهر لمن يسلكه، في الليل تظهر، في النهار تظهر، يختفي المسافر، تنتشر الحكايات، يخاف الناس، لا أحد يسلكه إلا غريب ظلّ دربه، عابر مدن، هارب من عيون الوشاة، شباب يجيئون، يختفون، شباب لا يجدون الراحة في ظل نظام غير مريح، يغادرون بلدتنا (جلبلاء) يمشون عبر (شارع الأشباح) لا أحد يعلم هل يصلون إلى شمال البلاد، أم تتلقفهم مخالب الأشباح، ناس يأتون، يمشون، يصلون، يختفون، حكايات جديدة تولد، من جيل لجيل، يظل اسمه مرعباً (شارع الأشباح).)) (22)

إنّ الراوي يحاول أسطرة المكان (شارع الأشباح) عبر الحكاية، حكايته هو، وحكاية الناس، وحكاية الزمن، وربطها باسم البلدة المؤسطر أصلاً (جلبلاء)، نحو صياغة شخص . مكانية ذات طبيعة سردية متعالية بالغة الحراك ((يغادرون بلدتنا (جلبلاء) يمشون عبر (شارع الأشباح) لا أحد يعلم هل يصلون إلى شمال البلاد، أم تتلقفهم مخالب الأشباح، ناس يأتون، يمشون، يصلون، يختفون، حكايات جديدة تولد، من جيل لجيل، يظل اسمه مرعباً (شارع الأشباح).))، إذ نجد أنّ الحراك الفعلي يتّسع ويأخذ أبعاده عبر التوالي الفعلي السردي الذي يجمع المكان الأصل (جلبلاء) والمكان الجزئي الواصل (شارع الأشباح)، مع شخصية الراوي والشخصيات (ناس) والحكايات (حكايات جديدة تولد) والزمن المتحوّل (من جيل لجيل)، ليصبح المكان بؤرة دالّة وفاعلة ومؤثّرة ومولّدة للعناصر السردية جميعاً.

ثم يتوالى اللجوء إلى الوصف المكاني في سياق آخر ورؤية أخرى ومجال آخر، من أجل أن يؤسس لهذا العنصر السردي قوّة حضور متعددة تسمح للراوي ببناء الحكاية شفوياً، كي يسهل تدوينها من طرف الكاتب وهو يتابع تفوّهات الراوي بكل ما ينطوي عليه من حماس، نحو وضع حكايته المنقولة موضع التنفيذ السردي:

"البيت القديم"

((يقع البيت على مرتفع مهمل، يطلّ على نهر متعرّج، تحفّه غابات كثيفة، تتطاول هامات الشجر المحتشد على جانبي الماء، ترتمي أفنانها بوحشية، تلامس الماء، تعيق سير المجاريف المتواصلة، تتهدل الأفنان كشعر طويل لغجرية، أو (أمازونية) ما ذاق أسنان مشط قط، نظرة واحدة تحسس الزائر، أن البيت متروك، لا فلاح داعب بمنجله أشجاره)) (23)

كاميرا الوصف هنا تمتاز بالدقّة والتحديد والشعرية البلاغية، وهو وصف غايته الأولى نقل الإحساس بالمكان من منطقة الذاكرة إلى منطقة الفعل الحكائي المروي، للوصول بجوهر الحكي إلى المستوى الذي يستطيع فيه الراوي فرض منطق الحكاية على الكاتب الذي يسجل المروي من فم الراوي، ليحمّله عبء أمانة التسجيل وعدم الإخلال بالمروي، حيث كان يشدد دائماً على أن الكاتب يجب أن يسجّل كل ما يتفوه به، لأن كل كلمة يلفظها داخلة في صلب الحكاية ولا يجوز التلاعب بها أو إهمالها لأي شبب كان.

ثم ما تلبث أن تظهر أول شخصية من شخصيات الرواية ذات الصلة بالراوي وهي شخصية الحبيبة (منار) زوجة الراوي ورفيقة دربه، مثلما يسعى إلى أسطرة المكان يستمر في اسطرة شخصياته ليفرضها على الكاتب ويشحنها بفاعلية الإدهاش:

" الحبيبة منار"

((منار/ م.. نـ .. ا .. ر .. ي، هي نصفي اليانع في يابس الحياة، هي زوجتي، مساحة الفرح والأمل الدائم، هي ألغت الماضي التعيس، وأورقت لي خضرة المستقبل، قد تتصور أنها امرأة عادية في زمن غير عادي، هيهات ثم هيهات، ليس بوسعك مهما بذلت من فراسة، أو توقعات، كي تعرف من هذه الـ (منار)، ساعدي الأيمن، دواء لكل لعنة واجهتني)) (24)

تتعالى الصفات الشخصية لشخصية (منار) من خلال الوصف الباذخ الذي يخلعه عليها، ويعزز رؤيته لها، لينقلها من مساحة شخصية عادية لها دور محدد في العمليات السردية إلى مساحة استثنائية تحقق مجالها السردي النوعي في الحركة والفعل والإنتاج الروائي، وليعبّر أيضاً عن قدرة شخصية (منار) على التأثير في صوغ شخصيته الخاصة، وديناميةحراكه السردي الحكائي وهو يروي تفاصيل حكايته المزمنة .

ثم تدخل على مسرح الحدث السردي المروي شخصية البنت (عشتار) ابنة الراوي، ضمن حساسية وصفية تعمل فيها العاطفة الشخصية للراوي أكثر من الكاميرا المحايدة التي تصور ما ترى فقط، إذ إن شعرية الوصف هي شعرية ذاتية خاصة:

"البنت عشتار"

((خلال اليومين قبل مغادرتنا تلك الغرفة، لم تبك الطفلة، كانت تفتح عينين صافيتين، أسراب عصافير تهبط على قضبان النافذة، تهبط، تشدو، (عشتار) باسمة تنحت عينيها الوديعتين على ما يجري أمامها، شيء ما بدأ يشغلني بخصوص ما يحدث، حليب مدرار ينبع من ثديي (منار)، طفلة لا تكف عن البسمة، عصافير نست عالمها، حرّ توقف، جوع غادر، فرح يكبر، عالم يتغير)) (25)

لا شك في أن التعبير الشعري المتعلق بوصف البنت (عشتار) فضلاً على أسطورية التسمية، من شأنه أن يحيل على سيولة العاطفة الأبوية التي تملّكت الرواي وهو يصف ابنته بعد أن نجح في وصف زوجته سردياً، فإذا كان قد قدّم وصفاً سردياً حكائياً عالي الحجاج في مقاربة شخصية (منار)، فإنه في تقديمه لشخصية (عشتار) يسقط في حلقة الانغلاق العاطفي الذي تتمظهر فيه العاطفة الأبوية على حساب الحقيقة السردية .

وتتدخّل شخصية أخرى مختلفة إلى ميدان الحضور السردي للشخصيات المتحدّرة من تفوهات الراوي وهو يروي حكايته الأثيرة:

"الزميل .. حمار"

((لا يأكل الزميل (حمار) حين ينفد مخزون طعامنا، لا ينام حين تنام، ربما يئِس من الحياة لعدم وجود رفيقة تؤنسه، ليسقيها رحيق العواطف، وجدته على درجة عالية من الوعي، لم ينهق إلا بمواقيت، مع شروق الشمس يوقظنا، عند منتصف النهار يطلق بوق الغداء، عند

انتصاف الليل يخبر العالم بمقدم يوم جديد، (جمار) ذو طباع نادرة، ليس مبالغة ما أحكيه، هكذا عايشته وعايشني، رفض أمام شهود عيان تلويث شرفه يوم أدنوا بعض الصبيان منه (حمارة)، تمتم في أذنها، جعلها تهرب، لا يأكل من نبات أحد حتى أوان جوعه، كسرة خبز وحفنة شعير كفاف يومه، لا يشرب من ماء (سيان)، يفهم ما أقوله له، تعلمت بوقت قصير ماذا يريد من خلال نظراته، وصمته الوديع)) (26)

إن شخصية ((الزميل حمار)) تأخذ أكثر من بعد حين تنفتح على مساحة أخرى تضع صفة (الزميل) موضع المساءلة الشخصانية، حين ينتقل الوصف الشخصاني الذي يؤسسه الراوي لشخصيات الرواية من الزوجة والابنة إلى (حمار)، وهي نقلة نوعية ليس على صعيد السرد حسب بل على صعيد إضافة عنصر جديد لشخصية الراوي، في نظرته إلى الوجود وموقفه من الحياة والأشياء، على النحو الذي يسهم في رفد الحكاية التي يرويها بمعطيات جديدة نابعة من السرّ الذي يحكم حركة الراوي وتفوهاته الحكائية الذاهبة عن الكاتب إلى منطقة التدوين، وما يترتب على ذلك حساسية ورؤية ومنطق وفضاء سردي .

بعد هذا الاستطلاع التعريفي والتصويري الذي سلّطه الراوي على الكاتب ليدوّن فيه الشخصيات المرافقة له، التي تشتغل في سياق تكبير وتوسيع صورته هو، ينعطف مباشرة باتجاه تقديم صورة شخصيته وتوجيه النظر نحو ((أناه))، حيث يبدو وكأنه انتظر طويلاً قبل أن يصل إلى مرحلة تحديد هويته الشخصانية في الحادثة الروائية:

أنا .. نوّار"

((آه .. كدت أنسى نفسي، من أنا ..!! .. يا ترى أنا من..!! لا أحد يناديني باسمي، يقولون عنّي: الحمّال..!! يقولون: الولد العملاق..!! فيما بعد صار البعض يناديني (بعل الغجرية)، الأغلبية الغالبة لا تعرف اسمي الحقيقي، أنت تريد أن تعرف كل شيء عني، لا بدّ من معرفة اسمي، جدّي لم يعرف اسمه أحد، يقولون عنه حمّال (جلبلاء)..!! يقولون عنه: الحمّال المعجزة..!! فقط لك أبوح باسمه، اسمه الحقيقي في زمانه (كسّار)، ناس نادته (جسّار)، الباشوات الأتراك، حين تعلّموا مكاسير لغاتنا نادوه (ميسور ركبة) قصدوا (مكسور الرقبة)، لا أحد يعرف في البلدة سوى حكايات بعضها مصطنعة، حكايات خارقة عنه، أيها المتابع حكاياتي بصبر، القابض بيد مرتجفة على كومة جمر، في زمن يتغير حسب المزاج والرغبة، زمن لا يستقر، زمن يومض، ينطفئ كالبرق.

أرجوك أيها الكاتب المتابع لأسطورتي، قد وفّيت لك بما حكيت عن (منار) و (عشتار) و (حمار)، حسناً .. عليك أن تذهب معي إلى زمن بعيد، زمن يتذكره الناس، أهالي بلدة (جلبلاء) هم أهل المحن الكبيرة، ناس الكوارث، فيضانات حصدت أرواح جميلة منهم، أوبئة قوّضت نفوسهم، أقوام غازية مروا بهم، نهبوا خيراتهم، سرقوا بناتهم، حروب سحقت الكثير من أجدادهم، بلدة أرّخت أزمنتها بالكوارث، تلك التواريخ المعروفة لكل مرحلة مهمة من مراحل المدن التي لا تنتصر، لكنها لا تزول)) (27)

ولعلّ الاستهلال التعريفي المركّز يعطي فكرة واضحة ومباشرة عن طبيعة شخصيته وعنوانها ورؤيتها ومساحة حضورها الممكنة في جوهر الحكاية المروية ((آه .. كدت أنسى نفسي، من أنا ..!! .. يا ترى أنا من..!! لا أحد يناديني باسمي، يقولون عنّي: الحمّال..!! يقولون: الولد العملاق..!! فيما بعد صار البعض يناديني (بعل الغجرية)،))، إذ يشير هنا على نحو بارز إلى علاقته الوثيقة بعنوان الرواية، وهو يفسّر فضاء العنونة ويجعل من ((أناه)) حارساً للعنوان ومحرّكاً سردياً لفعالياته وميكانيزماته داخل حركية الفعل الروائي .

وبما أنه قدّم الشخصيات الأخرى المرافقة والمحايثة له فقد كان لا بدّ له أن ينعطف في سياق بناء الفضاء الشخصاني أن يعود إلى الوراء ليسند شخصيته بمرجعية قوية، فكان أن عاد إلى شخصية جدّه ((كسّار/جسّار))، من أجل أن يحقق موازنة موضوعية ورؤيوية بين شخصيات معه، وأخرى أمامه، وثالثة خلفه، وهكذا تتحقق له الهندسة الشخصانية التي على أساسها يمكنه أن يواصل الحكي والسرد، ويمكن للكاتب أن يدوّن ما يسمع، ومن ثمّ يستجيب لدعوة الراوي نحو التغلغل في فضاء المدينة ((جلبلاء)) وهي تحيط بهذه الشخصيات وتحويها عبر الزمن، وتؤلّف شخصيتها المكانية ومأساتها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية من خلال قوة حضور هذه الرؤية الشخصانية في مسيرة الحدث .

وبعد تقديم شخصيته ينتقل إلى تقديم حمته بوصفها العامل الأبرز في تشكيل هذه الشخصية، وعلى الرغم من أنّ عنوان المشهد المحكي ((علمتني الحياة)) جاء بصيغة تقريرية مباشرة غير أنّ وظيفته حققت المطلوب من توضيح الرؤية على هذا النحو:

"علّمتني الحياة"

((إن العزلة فردوس البشر المفقود، ليس كل عزلة طبعا، فقط العزلة في الأحكام العرفية، في بلدان (العسكرتاريا)، إعتزل تنجُ، تسلم..!! تلك هي فلسفتي الدائمة، رغم أن الطبيعة

البشرية طبيعة اجتماعية، البشري يعشق الوحدة ويعشق التعاون أيضاً، اليد الواحدة لا تصفّق، لكن اليد الواحدة في ظلّ الطغاة تواصل نشاطها الأبدي، العمل في السرّ، تواصل اليد زراعة الحياة في بوتقات مخفية، لا بد أوان زراعتها في بستان الحياة حتماً سيأتي، الطغاة أعمارهم قصيرة، لكنها ثقيلة، زوالهم يعطيك فرصاً نادرة لإخراج ما زرعت في سباتك، تعلمت أن لا ألهث خلف الرزق الكثير، قانع بما يأتيني، لا أنظر إلى أحد، لا أحيد أحداً)) (28)

لم تكن الرؤية التي تختزنها المقولة هنا في ((علمتني الحياة)) سوى حركة اختزالية أخرى لطبقات المحكي الذي يبدو أنّ زخمه في ذاكرة الشخصية لا حدود له، فالخطاب الذي تضمنته المقولة ذو طابع إخباري يشرح فيه الراوي بعض مواقفة من الحياة والأشياء، ويحيل على مرجعية زمانية ومكانية وحدثية إجرائية تسهم في مضاعفة معرفة الشخصية من الداخل، وتوسيع صورة الصفات التي تؤلف نمط الشخصية وإشكاليتها بالطريقة التي تجعل منها محوراً مناسباً لرواية الحدث الروائي وتبليغه للكاتب كي يدوّنه .

في المشهد الحواري الموسوم بـ ((زكام الديك)) ينقل الراوي تفاصيل حوارية بينه وبين منار، بحضور الحمار وعشتار، وهذه التفاصيل مضمخة بالخوف من المرض، وتتشكّل بصيغة درامية تعمل لحسابها وكأنها خارج خيمة السرد:

"زكام الديك"

((. تعالي إلى هنا يا (منااااااااااااار).

جاءت مهرولة تصيح:

. ماذا ورااااااااااااك يانوّاااااااااااااااااااااااااار؟

وقفت قربي، وقفت لصقي.. قلت:

. انظري.

قالت:

. عظام الديك.

أجبتها:

. لا بدّ من مصيبة، حماري لا يخطئ يا (منار).

قالت مستغربة:

. كلنا تناولنا من لحمه.

قلت لها:

. وحدها (عشتار) أكلت حوصلته وكبده.

أجابت:

. ماذا تقصد .. لا تخيفني يا زوجي.

قلت:

. أخشى ما أخشاه أنها أصيبت بزكام الطيور.

تأوّهت:

. زكاااااااااااااااااااام؟

قلت:

. نعم زكاااااااااااااااااااااام الطيييييييييييييور، زكاااااام الديك.

قالت:

. وما العمل يا بعلي سنخسر (عشتار). (29)

هذه الصياغة الدرامية في الحقيقة لا تقدّم شيئاً كثيراً واضحاً على صعيد تشكيلية النظم السردية في الرواية، لكنها تكشف عن رغبة درامية عند الراوي في تكثيف الرؤية من خلال البناء المشهدي الدرامي الذي تحلّى به هذا المفصل السردي من مفاصل الرواية، فعلى صعيد الحادثة السردية فإن التلويح بدخول هذا المرض إلى مساحة الشخصيات وتهديد (عشتار) به، إنما يمثل حلقة من حلقات التركيب السردي الحكائي التي يسعى الراوي إلى تمثيلها في سياق التركيب العام في الرواية، بشخصياتها وحادثتها وطبقاتها ورؤيتها .

في القسم الثاني من الرواية تتحوّل مقاليد الرواية والسرد من الراوي الأساس (نوّار) إلى الزوجة (منار)، وتخصص رواية الحكاية لـ (نوار)، عبر سلسلة من المشاهد والمرويات التي لا تبتعد كثيراً عن سياق السرد العام في الرواية:

القسم الثاني

ما ترويه (منار) لـ (نوّار) ..

: قبل أن تحكي"

((منار .. سردت لي مقتطفات، مقتطعات من حياتها، طالما لكل إنسان حياة، فيها الكثير من الأسرار، فيها الكثير مما هو معلن، لكلّ امرأة حياة، فيها تصدّعات، فيها نكبات، فيها فقدان المزيد من أشياء هي واقع حال كل امرأة يقذفها القدر في هذه البلاد)) (30)

غير أن (نوّار) لا يسلّم مقاليد الحكي لـ (منار) بالرغم من إعلان ذلك في عتبة عنوان القسم الثاني، بل هو ينقل على لسانها ما روت له وسردت من مقتطفات من حياتها، أيّ أنه مصمم على تسيّد فضاء الحكي حتى حين تدخل شخصيات راوية أخرى ميدان الحكي، لأنّ الكاتب الذي يتلقى المرويات يتلقاها من مصدر واحد فقط هو (نوار) .

ثم ينقل حكايات مقتضبة عبر مشهد "كائنات شبحية"، لينتقل مباشرة إلى مشهد ((نساء متشحات بالثلج))، كي يروي على لسن (منار) جانباً آخر من جوانب المكان والزمان والحدث والشخصيات من زاوية أخرى ذات طبيعة رؤيوية داخل فضاء السرد:

"نساء متشحات بالثلج"

((عندما صعدت الشمس إلى كبد السماء، مررت عيني من الكوة، وجدت الشجار ساكنة، هبطت باحتراس، مضيت إلى أسفل شجرة السدر، وجدت آثار الدماء باقية، مسحتها بقدمي، ولجت الغرف، تعجبت من أمر شغلني، هل حقاً الذي رأيته قد جرى، أم تهيؤات وليدة الوحدة والخوف يا بعلي، أنا بقدمي مسحت آثار الدماء، المرأة الثلجية جلست قبالتي، قبّلت يدي، قدمي، البيت مسكون بناس يأتون لعمل كبائرهم، فكرت أن أغادره، لكن بوجودك أنت تعرف ليس بوسعي التحرّك، قلت انتظر ليلة أخرى، ليلة واحدة فقط، عندها أتخذ قراري، هيأت نفسي لمواجهة جديدة، مع توخّي الحذر، قلت ربما المرأة الثلجية ستفضح السر، لا بدّ أنهم سيداهمونها، ستقول لهم ما رأت، ربما يقومون بنسف البيت، ربما تأتي الطائرات، تحاصر المنزل، كل شيء وارد في زمن الأغراب، شعرت بجوع لا يرحم، مضى بقية النهار بسلام، تحسباً لكل طارئ، أول ما فعلته، غيّرت غرفتي، اشتعل مخّي في تلك اللحظة، راكمت كل ما وجدته في الغرفة الجدية التي قلت عنها (مرصد) ونقلته إلى الغرفة التي بارحتها، هناك هيأت نفسي خائفة لليلة أخرى يا بعلي..!!)) (31)

حركة الحكي والسرد هنا تقترب فعلاً من طبيعة الرصد وتسليط كاميرا تعمل في اتجاهات مختلفة، وهو ما يمثل كيفية أخرى تجتهد نظم السرد في تشغيلها من أجل الارتفاع بمستوى

المشهد المسرود والموصوف، وتكشف عن طبقة أخرى من طبقات محنة المكان في زمن هيمنة الأغراب على كل شيء، وتتجسّد فكرة الليالي على نحو آخر مخالف لليالي ألف ليلة وليلة، بالرغم من أنّ الخوف الذي يهيمن على المرأة هناك لا يختلف عن الخوف الذي يحكمها هناك، فهو خوف ماثل من موت قريب متحفز في ثياب كل ليلة، إذ ياتي في سياق ذكر الليلة إحالة ما على فضاء الليالي ((هناك هيأت نفسي خائفة لليلة أخرى يا بعلي..!!))، ومن ثم ينتقل المشهد بعد ذلك إلى ليلة موصوفة ومسمّاة:

"ليلة كابوسية"

((مثلما حصل في الليلتين المنصرمتين، جلست أرتجف، أخباركما مقطوعة، وحدي أجابه أشباحاً ليلة تأتي وتذهب، بدا المكان لي أشبه بسجن انفرادي، مثل ذلك السجن الذي وصفته لي، ليس بوسعي أن أتحرك، حولي ترتمي أشياء مهملة، مبعثرة، أنا بعثرتها خشية أن تأتي المرأة التي باغتتني في الليلة الثانية، لم تعرف، نساء هذه الأيام لديهنّ ميزة واضحة، ليس بوسعهنّ كتم السر، أسرارهن مرتبطة بدرجة شهواتهنّ)) (32)

هذه الليلة الكابوسية تندرج في إطار شبكة الليالي التي تمر على الشخصية وتتلاحق بترويع مستمر، إذ إن استمرارية الليالي في إنتاج الرعب لا تتوقف ((مثلما حصل في الليلتين المنصرمتين، جلست أرتجف))، فثمة امرأة غامضة تتردد على الفضاء المكاني لتملأه بالخوف في الداخل والخارج ((أنا بعثرتها خشية أن تأتي المرأة التي باغتتني في الليلة الثانية))، وتؤلّف علاقة من نوع خاص ومنتج ومثير في بانوراما الرواية يحكي عن طبيعة العلاقة بين السرّ والشهوة ((نساء هذه الأيام لديهنّ ميزة واضحة، ليس بوسعهنّ كتم السر، أسرارهن مرتبطة بدرجة شهواتهنّ))، وهي رؤية ذات دلالة يمكن أن تبسط على طول مساحة الرواية في بطانة محددة من بطاناتها وطبقة مستورة من طبقاتها .

في الطبقة الأخيرة من طبقات الرواية وهي تقدّم مشهدها الأخير تنحلّ عقدة الرواية بالإجابة على الكثير من أسئلتها، وتفكيك الكثير من ألغازها، فتحت عنوان ((من . غفران . أشرق نور الخبر)) يبرز اسم الراوي صاحب الحكاية، التي تنتفتح دائرتها السردية على مطلعها الاستهلالي المنشغل بحكاية الصنوق الحديدي، بوصفه أحد ألغاز الرواية التي ظلّت فواعل السرد الروائي تختزنه تخبئه، حتى ظهور شخصية ((غفران)) المرتبط بجملة ((أشرق نور الخبر))، وكأن الخبر

السردي الأصل والحقيقي كان غائباً أو (مغيّباً) على طيلة مسيرة التموّجات السردية للحدث الروائي من أول الرواية حتى نهايتها:

" من . غفران . أشرق نور الخبر"

((يواصل (غفران) سرد أيام حياته السود، في ستين ورقة من القطع المتوسط، يتنقل باختصار شديد من حدث إلى حدث، موجزاً التفاصيل كمن تدرب على كتابة الرواية الحديثة، قبل أن يختم موضوع اعترافاته في كتيب صغير الحجم، نشره في موقع إليكتروني حرّ، لقد وجد مبتكر الرواية أو صانعها، أو ململم جذاذاتها، تلك الحلقة المفقودة للرواية التي كلف بكتابتها، أو بتجميع أركانها من أوراق وأشرطة تسجيل متروكة في (صندوق حديدي) لفترة زمنية تربو على الثلاثين عاماً، وجده حفّار أساس تحت أنقاض بيوتات، تهدّمت في انفجارات متلاحقة في أزمنة العنجهية،، أهم ما تمّ التركيز عليه، تلك الحادثة التي جاءت كالبرق الوامض لتسكت أفواه الناس، بعد ما وضع كل لسان، وخيال عشرات النهايات التي ظلّت غير مقنعة، لقصة رجل عاش بينهم، يعرفونه حق المعرفة كإنسان عادي، حمال نقي الأرومة، أمين الجانب، قفز على واجهة الحياة فجأة، حصل على حلمه الكبير كما أراد القدر، كما رغب هو، صار شاغل الناس بأسطورته الشخصية))(33)

هذا المقطع الاحتتامي يقفل الحادثة الروائية على منطقة حكي محددة وواضحة ضمن سياقات نظم السرد العام فيها، بعد أن خضعت الحكاية لسلسلة تحولات، من الرواية الشفوية التي تستعين بالذاكرة فقط، إلى فعالية التدوين التي كان يمارسها الكاتب للحفاظ على الحكاية المهددة بالضياع والنسيان، وصولاً إلى تحوّلها الأخير حين صارت الشخصية والحكتاية معاً أسطورة ((صار شاغل الناس بأسطورته الشخصية))، لتُسدل الستارة، وتُطفىء الأضواء، ويتوقف الخيال، وتصمت الأفواه، وينتهي الحكي، وتنفد أوراق الكتابة .

تنتهي الرواية بست عرائض متنوعة ذات طابع حقيقي واقعي يحيل على تنوّع الظلّم، وترتبط على أنحاء مختلفة بمفاصل الرواية، وتؤسس لنظام ملحق آخر مضاف من نظم البناء السردي في الرواية، التي غامرت باستعمال شبكة منظومات سردية على عديد المستويات بطريقة بانورامية لم تبتعد كثيراً عن محرق السرد الأساس وبؤرته الجوهرية .

الحواشي:

(1) الترابط النصي والخطاب الروائي العربي، د. سعيد يقطين، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 4، 2005: 31 .

(2) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، درا الفارابي، بيروت، ط1، 1990: 97.

(3) دائرة الانفتاح على الذات والآخر في الرواية العربية، د. عبد الجليل ناظم، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 4، 2005: 99.

(4) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: 131.

(5) المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، غالي شكري، دار المعارف ، مصر، ط2، 1969: 212 .

(6) بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984: 131

(7) سرد الآخر، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003: 102 .

(8) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الجزائر، ط1، 1989 : 42.

(9) في السرد، دراسات تطبيقية، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي المحامي، تونس، ط1، 1998: 107

(10) بناء الرواية دراسة مقارنه لثلاثية نجيب محفوظ،: 131.

(11) أصول الرواية ورواية الأصول، مارت روبير، ترجمة وجيه الأسعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987: 39 .

(12) بعل الغجرية، تحسين كرمياني، دار رند تموز، دمشق، ط1، 2012: 5 .

(13) الرواية: 14 . 15 .

(14) الرواية: 18 . 19 .

(15) الرواية: 20 . 21 .

(16) الرواية 39 .

(17) الرواية: 47.

(18) الرواية: 49 .

(19) الرواية: 56.
(20) الرواية: 57 ، 58 .
(21) الرواية: 63 .
(22) الرواية: 65 ، 66 .
(23) الرواية: 77.
(24) الرواية: 100.
(25) الرواية: 168 ، 169 .
(26) الرواية: 179 .
(27) الرواية: 204 ، 205 .
(28) الرواية: 247 .
(29) الرواية: 290 ، 291.
(30) الرواية: 306 .
(31) الرواية: 328 ، 329 .
(32) الرواية: 330 .
(33) الرواية: 374 .

فضاء السجن

في روايتي ((أولاد اليهودية)) و ((بعل الغجرية))

د. سوسن البياتي

كلية الآداب/جامعة تكريت

يمثل المكان الإطار الذي يحوي العناصر السردية التي يشخصها الراوي لبناء عالمه الحكائي، فهو يحوي الشخصيات التي تتحرك خلاله، ويحوي الأحداث التي تنهض بها هذه الشخصيات، كما انه لا ينفصل عن عنصر الزمان، فهما يتحركان داخل فضاء روائي من الصعب فصل احدهما عن الآخر إلا للضرورة القرائية.

والروائي الماهر هو الذي يوهم قارئه بمصداقية ما يرويه من خلال واقعية الأمكنة التي يسردنها داخل النص على الرغم من صفة التخييل التي تطغى على هذه العناصر، فأي نص أدبي – مهما كانت واقعيته– فهو نص متخيل ولا يمكن التسليم بأمر خارج هذا الحكم إلا إذا كان سيرة ذاتية مطابقة للواقع مطابقة حرفية وإن كان هذا الأمر هو الآخر فيه وجهة نظر، فالمكان الروائي – من هذا المنظور– يظل ((جزءا من العالم المادي ولكنه محمل بتصورات ودلالات رمزية ، وخاصة حينما يكون مكانا روائيا معينا ومحددا)) [1] .

وتختلف الأمكنة وتتنوع على وفق الأحداث التي يغوص الروائي في متاهاتها ويغرق شخصياته فيها بين أمكنة أليفة، تنتمي إليها الشخصيات وتحس بها، وأخرى معادية تنفر منها وتعاديها، ولعل هذه الأخيرة هي محور تركيز هذه الدراسة التي غلفت إطارها الخارجي بفضاء لا تستجيب له الشخصيات استجابة ايجابية، فثمة سلبية في نظرتها إلى هذا الفضاء،

[1]. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة- ثيمات وتقنيات، 302 .

فثمة ((أماكن لا يشعر الإنسان بالألفة نحوها، بل على العكس من ذلك، يشعر نحوها بالعداء، وهذه الأماكن إما أن يقيم الإنسان فيها مرغما، أو أن خطر الموت يكمن فيها لسبب أو آخر.)) [2] .

يشكل المكان المعادي احد الأماكن التي لا يمكن تجاوزها في أي نص روائي، ذلك أن الشخصيات تعيش في مكان محدد، وهذا المكان إما انه يكون مألوفا أو معاديا – كما أسلفنا– بمعنى أن ارتباط الشخصيات بالأماكن إنما هو ارتباط روحي له دلالاته المادية والمعنوية التي لا يمكن التغاضي عنها، فالمكان المعادي نقيض للمكان الأليف، يشعر الإنسان إزاءه بالكراهية والنفور وانعدام التآلف والانتماء إليه، ومن هذه الأمكنة: المنافي والسجون والمعتقلات والمستشفيات والصحراء .

يعد فضاء السجن فضاء مغلقا ومفتوحا في آن واحد، فهو فضاء مفتوح على أشكال وأساليب التعذيب الشائعة في السجون والمعتقلات، وفضاء مغلق على العلاقات الإنسانية إلا في نطاق ضيق، لمحدودية العلاقة بين نزيل السجون والآخرون مع الأخذ بنظر الاعتبار انغلاق هذه العلاقة مع المسؤولين والقائمين عليه إلا فيما ندر، ومن سماته أيضا انه ويرتبط بـ ((" الظلام " و" القسوة " التي تتم بيد السجان أو الجلاد ، ثم بالظلم الواقع من القاضي على رأس المتهم (البريء).)) [3].

ويعد السجن مقرا للإقامة الجبرية وفيه تستحيل مغادرة النزلاء له، واستحالة ((مغادرة النزلاء لعالم الإقامة الجبرية بحسب الرغبة سيولد لديهم شعورا بالعجز التام أمام غياب كل إمكانية لاختراق هذا الفضاء الموصد مما سيجعل مواقفهم تبريرية كثيرا أو قليلا، وسينعكس كل ذلك الشعور على معنوياتهم وقدرتهم على المواجهة فنجد الواحد منهم يعاني من العزلة والإحساس بالذنب فضلا عن افتقاد الحرية.)) [4].

---

[2]. البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، 2: 129 .
[3]. #ماليات الم$ا ، م#مو"ة با!ثير ، 27 .
[4]. بنية ال&$% الروا'ي ، 61-62.

قد تتحول دلالة الانغلاق المرتبطة بالسجن إلى دلالة أكثر انفتاحاً على العلاقات الإنسانية ولاسيما لدى السجناء السياسيين أو المسجونين بتهمة النضال ومواجهة السلطات الحاكمة ومعاداتها؛ ذلك أن السجين في هذه الحالة سيجد متسعاً لنشر آرائه بل ربما سيحقق نوعاً من الانتماء بينه وبين الآخرين أي سيشكل مكاناً للاتصال بين الشخصيات فهو أفضل مكان لفتح الحوار وتبادل التجربة ويستمد الآخرون المعرفة اللازمة التي توسع من أفق رؤيتهم للعمل الوطني والنضال [5].

إن السجن ((يؤسطر الإنسان في قوالب سلوكية وفكرية محددة، تتحرك في إطار علاقات السجن ، وتداعي الذكريات، وأحلام الثورة، والواقع المجهض الموئس داخل السجن، والأمل بالخروج من بين قضبانه وجدرانه. كما يظل الإنسان في السجن حبيس رغبته وأفكاره، ويمارس سلوكه الوهمي ورؤيته المتخيلة بلا حدود .)) [6].

تشغل ثيمة السجون والتعذيب وغياب الحريات حيزا من خطاب الرواية العربية، فقد أتى العديد من الروائيين على هذه الفكرة في رواياتهم، إذ جعلوا من وصف ألوان التعذيب والإذلال متناً روائياً ممتعاً ومزعجاً في آن معا، لذا يشعر السجين فيه ((بالخوف والضيق والكآبة، إذ يزج الشخص فيه مرغما، ويعامل معاملة قاسية لا يعرفها إلا من عاناها، في السجن يحرم الإنسان من ابسط حقوقه، وحريته)) [7]

لكن ثيمة السجن لا تلفت القارئ إلى شيء بقدر ما تلفت إلى التأثير النفسي على السجين، وتصويره في حالات القوة والضعف، فهو أولا وأخيرا إنسان حرمه السجن من حاجات ورغبات كثيرة من خلال أبطاله الذين يروون معاناتهم في السجون على اختلاف أنواعها.

روايتي تحسين كرمياني (**أولاد اليهودية**) و(**بعل الغجرية**) من الروايات التي حرصت على أن تكون نقلا للواقع المزري الذي تعيشه الشخصيات، إذ إنها تخترق أنظمة التعامل

---

[5]. ين) ر: (. ، 63 .

[6]. ا+*تراب والمقاومة في الرواية العربية ، 214 .

[7]. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، 328 .

الإنساني لاسيما مع السجناء، وتكشف عن واقع مرير يعانيه السجين داخل قضبان الحديد، ابتداء من فصول التعذيب التي غالبا ما تبتدئ بالاهانات والإذلال والسخرية والمزاح الثقيل وصولا إلى أقصى درجات التعذيب والتعامل اللانساني مع السجين .

وعلى الرغم من أن السجون فضاء ذكوري بامتياز إلا انه أصبح فضاء أنثويا بامتياز أيضا، لاسيما حينما يتم التعامل مع المرأة بوصفها طعما لجلب الآخر / الرجل زوجا كان أم ابنا أم اخا أم أي احد يمكن المساس به والوصول إليه عن طريقها، وربما استطاع السجان الحصول على كل ما يبتغيه من معلومات عن طريقها، ففي رواية **(أولاد اليهودية)** نقف عند ذلك الإصرار الحاد بانتزاع الاعتراف من المرأة / الأم التي قُتل ابنها الصغير بطلقة من رصاص الشرطة وهو يحاول الوصول إليهم لأنه يعرف حكاية قتل الغجر وتسميمهم ومن المسبب في ذلك، إلا أن الرصاصة كانت أسرع منه فأردته قتيلا ومات وهو يحاول أن يوضح سبب مجيئه إليهم، ويرمى بجثته أمام أنظار أمه، ولم يكتفوا بذلك بل أنهم اخذوا الأم لمعرفة الحقيقة منها، وقد أغروها بدءا بإخراج زوجها من الزنزانة ، وحينما أنكرت معرفتها بالحقيقة التي أراد الصبي إخبارهم بها، مارسوا معها أسلوبا في التعذيب كان سببا في موتها ، يقول الراوي:

((قام، وصل إلى كرسيه، جلس، صاح بصوت خشن على حراسه، دخل شرطيان... قال لهما:

- **ضعوها عارية بين الرجال.**

لم تتمالك المرأة نفسها، أطلقت صرختها، الشرطيان واصلا سحلها، وهما يمزقان ثوبها، قام الضابط، توجه إلى النافذة، وقف يراقب شرطته، كانوا ينتشرون على جانبي الشارع الرئيس للبلدة، بينما الصمت يغلف كل شيء، عاد وجلس إلى طاولته، صاح من جديد حراسه، دخل الشرطيان، وقفا أمامه ...قال لهما :

- **هاتوها ..؟؟**

خرجا الشرطيان ردحا من الزمن، عادا واجمين.. تمتم احدهما :

- **سيدي ماتت.**

قام من وراء الطاولة ..صاح :

- **كيف ..؟؟**

أجابه نفس الشرطي:

فاضت روحها بين الرجال.)) [8].

لا يمكن التغاضي هنا عن مستويات الامتهان الجسدي التي تمارس مع المرأة / السجينة، وغالبا ما يصل هذا الامتهان إلى محاولات الاغتصاب سواء كان من السجانين أم من المسجونين / الرجال أنفسهم حينما يتم زج السجينة بينهم ويتناوبون عليها تناوب الصياد على فريسته، ومثل هذه الأساليب في التعذيب الجسدي للسجينات هو الشائع بل تعدُّ من الأساليب السهلة والميسرة أمام السجان وهو يتلذذ بتعذيب الآخر بغض النظر عن جنسه، رجلا كان أم امرأة، لا فرق لديه طالما انه يتم مع سجين مصيره بين يديه.

إننا أمام نص يتم سرده على لسان راو كلي العلم، ينظر من زاوية، يلتقط المشاهد جميعا كما هي، باستخدام ضمير الغائب، على الرغم من طغيان المشهد الحواري على هذا النص إلا أننا نجد تدخلات الراوي

وإصراره على أن يكون هو من يحكي حكاية هذا الإمراة التي تم سجنها وفاضت روحها وهي في السجن .

وإذا كنا في هذا النص أمام امرأة قادها القدر إلى مصيرها على هذا النحو، فإننا في النص الآتي سنقف عن مصير شخصية أخرى من شخصيات الرواية / الملا صالح، يقول الراوي:

((الأمر الذي دعا النقيب (مالح) اعتقاله، ادخله زنزانة البلدة، وجد (الملا) نفسه محشورا بين نساء سجينات، رغب يكلّم النقيب، لم يعره الحراس أذنا صاغية، نسوه بسرعة البرق، أجابت سجينة:

---

[8]. الرواية ،25-26.

- **ها مولانا ..سجنوك مع النسوان.**

استغفر ربه ، دعاه أن يتدخل ، يوقف الحماقات الجبروتية المستفحلة، لرجل مراوغ ، مخادع ، ناكر نعمة.

تناقلت الألسن خبر سجن(الملا) مع نساء بلا أخلاق ، نسوة وجدوهن في أمكنة غير صالحة للسمعة، فوق جرف النهر، داخل البساتين مع السكارى، بائعات لبن وقيمر ، يؤتين من أماكن بعيدة، يستغلهن أصحاب العربات اليدوية وصيادو السمك.

تسع نساء متفاوتات في العمر، داخل غرفة مساحتها أربعة أمتار في أربعة أمتار ، مختنقة ، معتمة.

...

سكت (الملا) ، وجد نفسه داخل غرفة مكهربة سياسيا ، بمواجهة إنسان جاء من عالم غريب ، لا يمتلك من الصفات البشرية ، سوى هيئة ثعلبية، ...)) [9].

فثمة عداء بين السلطة وبين رجال الدين، فالنقيب (مالح) بوصفه السلطة العليا في هذه البلدة وبيديه مصير أبنائها لا يتوانى عن فعل أي شيء للشخصيات التي تحاول أن تقف بوجهه، والملا صالح – بوصفه رجل دين وخطيب الجامع– يقف على الطرف النقيض من الأول فيحاول أن يحذر الآخرين من أبناء البلدة إلى المحاولات التخريبية التي تنهض بها جماعة الغجر الذين جاؤا إلى البلدة واستوطنوها بالقوة وبدأوا بسلوكهم الغجري بفعل القوة ، فما كان من النقيب مالح إلا أن يأمر باعتقال الملا صالح، ولم يكتف بذلك بل وفي مسعى جاد منه لإذلاله وإهانته فانه يضعه بين النساء السجينات من اللواتي تم إلقاء القبض عليهن وسجنهن بتهم لا أخلاقية ، إذ وجدوهن في أماكن مشبوهة .

وحالما يخرج الملا صالح من معتقله تبدأ أساليب أخرى في النيل منه، منها محاولة اتهامه بالزنا ورفض المصلين الصلاة وراءه بوصفه زانيا ولا يجوز إمامته، فيضطر إلى ترك البلدة والانعزال عنه تخلصا من شرورهم وألسنتهم .

---

[9]. الرواية، 41-42.

يتم السرد هنا موضوعيا بتبئير خارجي ومن منظور راو عليم حتى بدواخل الشخصيات وأفكارها ، فثمة زاويتان ينطلق منهما الراوي ، تتمثل الأولى في زاوية خارجية ، فيلتقط المشاهد الخارجية ويسلط الأضواء عليها كما هي ، وهو في كل ذلك يؤطر رؤياه بفضاء زماني ومكاني محدد، وتتجسد الأخرى في زاوية داخلية تكشف عن الصراع الجسدي والتأثير النفسي الذي يعيشه السجين، بمنظور خارجي أيضا، ذلك أن السرد هنا يتم بصيغة الغائب ، والشخصيات تتحرك بإرادة الراوي لا بإرادتها .

وربما تؤدي الذاكرة دورها في إعادة السجان إلى إنسانيته لبرهة ما ، والنقيب مالح يتذكر بعضا من الأحداث التي تمت الإشارة إليها ، يقول الراوي:

((تذكر تلك السجينة التي لفظت روحها جراء فعل غير عفوي طبعا، يوم أمر بتجريدها من ثيابها وإلقاءها عارية في زنزانة الرجال . سجين أخر لفظ روحه بمجرد رأى رأسه مقطوع أمامه ، لم يحتمل رؤية رأس مقطوع يرفض (إغماض العينين).)) [10]

إننا في هذه النصوص نقف عند ثنائية السجان / السجين ، وبينهما عداء واضح ولا يمكن بأي حال من الأحوال النظر إليهما من زاوية أخرى ، فالسجان يمثل الجلاد الذي يتلذذ بجلد الآخرين ، والسجين مقيد الحرية والحركة ومشلول الإرادة وهو في فضاء خانق ، مغلق ، مظلم ، يفتقر إلى ابسط مقومات الفضاء الآمن ، والتعذيب من الأساليب التي لا يستعيض عنها السجان مطلقا ، وغالبا ما يقوم بممارسة التعذيب الجنود الذين بإمرته أو انه يقوم هو بنفسه بذلك ، يقول الراوي:

((ساقه إلى السجن، بقي الجندي سبعة أيام في غرفة خانقة، لم يكتف بذلك، بل واصل الضابط غاراته الليلية على سجنه، تعذيبه يشعره بموجات راحة، مارس حياة (مازوخية) معه، لم يعرف سبب نهوض فاصل العداء فيه،..)) [11].

فالسجان هنا لا يمكن النظر إليه على انه إنسان سوي ، بل انه يعاني من أمراض نفسية ويمارس حياة مازوخية يتلذذ فيها بتعذيب الآخرين ، والنقيب مالح من الشخصيات التي سنكتشف – فيما بعد– انه يعاني من نقص وعقدة داخلية يحاول عكس الجوانب السلبية في

---

[10]. الرواية ، 110.

[11]. الرواية ، 138 .

شخصيته على الذين يقعون ضحايا تحت يديه ، فقد تربى في أسرة غنية وكان لهم الابن المدلل ، درس وتعلم في الكلية الحربية وتخرج ضابطا ، مات أبوه وماتت أمه بعده بخمس سنوات ، أحب ابنة الجيران / وداد وأراد الزواج منها فرفض أبوها ذلك وكشف له عن أسباب رفضه بأنه ليس الابن الحقيقي للعائلة التي نشا وتربى في أحضانها ، وبدأ الصراع الداخلي ليكتشف انه ابن لامرأة يهودية تم تهجيرهم وترحيلهم من البلدة ، من هنا بدأت ملامح التسلط والقوة ومحاولة خنق حريات الآخرين والتلذذ بتعذيبهم .

من الملامح الأساسية التي يمكن الوقوف عليها في أدب السجون ، أن السجين غالبا ما يستطيع التخلص من سجنه بدفع المال إلى قاضي التحقيق ، وهي من الملامح التي كشف عنها الراوي في رواية (**بعل الغجرية**) التي جاءت نقطة تحول في الكتابة السردية لكرمياني ، فالرواية معنية بفضح الممارسات اللاأخلاقية التي برزت في البلدة بعد الاحتلال ، يقول الراوي:

((جاءت الشرطة ، ساقته إلى السجن ، تمكن من الخروج بعدما دفع مال كثير(كذا) لقاضي التحقيق، المال أخرجه من تحت المقصلة ...)) [12].

ومن الملامح الأخرى انه لا يحق لأي سجين – كائنا من يكون– أن يسأل عن أسباب سجنه واعتقاله ، وأين هو ، يقول الراوي:

((قبل أن تفاجئنا(كذا) ذات ليلة قوة أمنية ، ساقونا إلى غياهب سجن مظلم ، خانق ، مكثت في ذلك السجن لسنين خمس، للحق أقول جهلت سبب سوقي للسجن ، ليس بوسع المسجون أن يسأل لم هو في السجن ، المسجون يلقي أمره إلى الخالق ، يقبل بما اعدّ له من ولائم يومية، تعليق في الصباح ، المساء ، تعليق بالمقلوب ، ربط القدمين بحبل متين ...)) [13].

فالنص يكشف عن الفضاء المكاني الذي يؤطر الحدث، ويصف الراوي هذا الفضاء، ويحدد المدة التي يبقى فيه السجين في سجنه ، لاسيما حينما تكون الاعتقالات عشوائية كما هو الحال في روايات ما بعد الاحتلال ، إذ كشفت هذه الروايات عن الوجه الآخر للاحتلال

---

[12]. بعل الغجرية، 93 .

[13]. الرواية ، 181 .

الذي يختفي وراء قوات أمنية تعتقل وتسجن بالكيفية التي تشاؤها ، والنص على طوله يحدد أساليب جديدة برزت في السجون والمعتقلات منها التعليق بالمقلوب ، ربط القدمين بحبل متين وغيرها من الممارسات التعذيبية التي وجدت صداها في النص ، إن هذه الممارسات ستؤدي إلى تمرد المسجونين ، ولعل أول بوادر التمرد تكمن في الإضراب ومحاولة الهروب جماعيا كان أم انفراديا ، كما حدث ذلك في إحدى السجون ، يقول الراوي:

((حادثة الهروب الجماعي للسجناء، حدث ذلك في ليلة الخميس على الجمعة، ليلة معروفة عند السجناء ...)) [14].

والرواية لا تكتفي فقط بالسجون الجماعية ، فثمة سجون أكثر إيلاما وتعذيبا ، وهو السجن الانفرادي الذي يكون فضاء لتجربة نفسية صعبة لا يمكن تجاوزها ، فتجربة الحبس الانفرادي هي ((الأسوأ ، حيث يكون السجين في طوق من العزلة الجسدية ، والعزلة العاطفية أيضا، ويصبح من الصعب عليه أن يختبر أفكاره ومعتقداته التي يتم اختيارها عادة من خلال التفاعل الخلاق، حيث توضع قيم السجين ، وأفكاره تحت الاختبار ، وتهاجم من مصادر عدة وبوسائل عدة.)) [15]، والراوي لا يكشف لنا عن مضامين هذه التجربة وإنما عن نتائجها بعد انتهاء هذه التجربة ، يقول الراوي:

((حين أرجعونا من الزنازين الانفرادية ، وجدنا أنفسنا في قاعات غاصة بالمساجين ، وجدنا أنفسنا في تقرفص تام، لا مجال للنوم ...)) [16].

فالنص يحمل في دلالاته إجابات عن أسئلة عدة ، تتعلق بالفضاء السجن ، إذ إن هذا النص يوضح أن عدد المعتقلين والمساجين في زيادة مستمرة ، والسجين ليس مصادرا بحريته فقط ، بل أن حقوقه أيضا في مكان ملائم مصادرة أيضا .

إن ما يميز هذه الرواية يكمن في نقطة التحول السردي ، ذلك أن الرواية الأولى/ **أولاد اليهودية** حققت حضورها سردا وواقعا من خلال الراوي العليم الذي ينظر إلى الأمور من زوايا مختلفة وينقلها إلى القارئ من زاوية خارجية ، يكون فيها ضمير الغائب الضمير الفاعل

---

[14]. الرواية ، 194 - 195 .
[15]. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة،330 .
[16]. الرواية ، 201.

والمتحرك والمهيمن ، يصف الخارج أكثر مما يصف الداخل ، بمعنى انه معني بالقشور الخارجية لهذا الفضاء .

أما رواية (**بعل الغجرية**) فإنها تستجيب لمتطلبات السرد الذاتي ، وحضور الأنا هنا حضور طاغ ومهمين وفاعل ، يترك الراوي موقعه السردي لتتحرك الشخصيات وتفصح عن نفسها بإدارة دفة الحدث ، والإعلان السردي إنما يتم برمجته من خلال الشخصيات لا من خلال الراوي .

بمعنى أننا أمام خطابين مختلفين أسلوبا متفقين مضمونا ، فمضمون هذين الخطابين يكشف عن ثيمة السجن ويتحقق مستواها الفكري والأيديولوجي من خلال تعامل الراوي مع هذا الفضاء أولا ، ومن خلال صراع الشخصيات المتواجدة في محيطه ثانيا .

واختلاف الأسلوب الحكائي هو الذي يشير صراحة إلى اختلاف هذين الخطابين ، إلا أنهما يسعيان إلى التأثير الفعلي في المروي له بوصفه كائنا نصيا يقابل الراوي ، وفي القارئ الذي يتعاطف هو الآخر مع الإرسالية النصية الموجهة إليه .

ومن الخصائص الأخرى التي يمكن أن نلمحها بوضوح أن السجن يشكل ((عقبة كأداء في حركة الزمن وسكونه؛ وكأن الزمن يتوقف؛ لأن حركة الشخوص تتلاشى بفعل الانفصال الكائن بين السجناء والعالم الآخر الذي يعج بالحركة والتغيير.)) [17] ، مما يعرقل حركة الشخصيات وبالتالي سيؤثر على أفكارها ويشتتها .

[17] الت!-ي% السيميا'ي لـخطاب ، 140.

المصا/ر والمرا#.:

1. الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن ، حسن عليان ، وزارة الثقافة ، عمان ، 2005.
2. أولاد اليهودية ، تحسين كرمياني ، ط1، دار تموز– دار رند ، دمشق ، 2011 .
3. بعل الغجرية ، تحسين كرمياني ، دار كلمة ، مصر ، 2010 .
4. البناء الفني في الرواية العربية في العراق– الوصف وبناء المكان ، شجاع العاني ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2000 .
5. بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1990.
6. التحليل السيميائي للخطاب – قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، ناصر شاكر الاسدي، ط1، دار السياب–لندن– دار اليقظة الفكرية – سوريا ، 2009 .
7. جماليات المكان ، مجموعة باحثين ، ط2، عيون المقالات ، دار قرطبة، 1988 .
8. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة– ثيمات وتقنيات، رفقة محمد دودين ، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان ، 2007 .
9. مرايا الرواية،عادل فريجات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

الفوبيا الجمعية وسخرية الأقدار
دراسة في رهاب الشخصية الروائية
. (أولاد اليهودية) لتحسين كرمياني أنموذجًا .

د. سالم نجم عبد الله
كلية التربية الأساسية/جامعة الموصل

قبل الطوفان :

لابد من التنويه أولاً إلى أن دراستنا هذه قائمة على المنهج النفسي ،على أن لا يفهم منها أن مسار البحث يربط بين شخصية الكاتب وعمله ،بل أننا قاربنا التفسير النفسي من سلوك الشخصيات الروائية (الكارتونية) _على حد تعبير (بارت) – مع إقرارنا بأن هذا (السلوك الروائي) ما هو إلا صدى عن السلوك الإنساني ،وهذا يعني أن تطبيق المنهج سيقوم على تحليل العمل الأدبي نفسه بعيداً عن شخصية المبدع الإنسانية ،فهي معالجة إكلينيكية لشخصيات عُصابية.

مدخل:

الفوبيا (PHOBIA) أو الرُهاب مصطلح عَرّفه علماء النفس بأنه مرض نفسي يتمثل بالخوف الشديد والمتواصل من مواقف أو نشاطات أو أجسام معينة أو أشخاص ، وهذا يؤدي إلى شعور المصاب به بالقلق أو الضجر ويتنوع ما بين الرهاب البسيط كالخوف من العناكب أو من الحيوانات أو المرتفعات ، ونوع آخر يعرف برهاب الخلاء ،إذ يتخوف المصاب من الأماكن العامة المفتوحة والأماكن المزدحمة مما يجعله حبيس البيت ،أما الثالث فهو الرهاب الاجتماعي،

إذ يخشى المصاب الظهور أمام الجموع كي لا يشعر بالإحراج أو التلكؤ في السلوك والتصرف، وقد حُددت أعراض الفوبيا بشكل عام بالخفقان السريع في دقات القلب والتقلب في المعدة مما يؤدي إلى الغثيان والتقيؤ فضلا عن الاضطرابات الهضمية التي تؤدي إلى كثرة التبول والشعور بالاختناق والتعرق وما إلى ذلك من أعراض[18]

وأما الفوبيا الروائية فتعني مجموعة العوامل والأسباب التي جعلت الشخصيات الروائية تتصرف بسلوك ينطوي على حالات الذُهان والعُصاب وحالات القلق والخوف والازدواجية في السلوك مما يجعلها منقادة إلى حالتها النفسية المتأزمة ،وأن هناك أسبابا جعلتها تتصرف على هذا النحو ،ومن ثَمَّ تشرعن تصرفاتها وتجد لها الأعذار ، كما تعني أيضا عدم ترابط الأحداث السردية وتقطع أوصاله على نحو يشعرنا بأن شيئا ما سيحدث ،إذ يحيل الراوي سرده إلى مجموعة مقطعات مفككة أقرب ما تكون إلى الهذيان ، يدرك القارئ أنه أمام مستوى سردي مرتبك إلى الحد الذي يثير الريبة والتوجس ، وهذا البناء جزء من عملية الإيهام السردي الروائي ، إذ يقدم الراوي الحكاية بطريقة مغلفة بالخوف والقلق مما يجعله يمازج بين بنية الحكاية وبنية السرد وإن ثيمة الخوف الحكائية قد بدت واضحة في ارتباك الراوي وعدم قدرته على البدء بصورة منطقية ، إذ يظهر الراوي _الذي بدا قلقاً أيضا_ باستحضار شخصياته على وفق هذا المعيار وكان راوياً مساوياً لشخصياته في علمه بالأحداث ،لكنه رسم المشاهد الروائية بمنظار الخوف من كل شيء بدءاً بالظواهر الطبيعية وانتهاءً بردهات المستشفيات ومشارط الأطباء.

تزخر ***رواية (أولاد اليهودية)*** [19] بالعديد من الشخصيات المركبة التي تحمل في ثناياها هاجس الخوف الاجتماعي وتتعدد مستويات ذلك الرهاب لكنها تصدر عن معين واحد يتمثل بمجموعة (تابوات) لها مرجعيات مختلفة متضادة ومتشابكة ، تبدو متباينة أحياناً لكنها لا تفتأ أن تغدو واحدة ، وقد شكلت كل شخصية محوراً نفسياً يمكننا أن نرجع دوافعه المرضية إلى عقدة

[18] - ينظر :الفوبيا .عن الموقع الالكتروني:www.ar.wikpedia.org\wiki، وينظر ، أصول الطب النفساني، د.فخري الدباغ ،مؤسسة دار الكتب،جامعة الموصل ط2 1977: 120-122

[19] - أولاد اليهودية ،تحسين كرمياني ، الرواية الحائزة على المرتبة الثانية في مسابقة الكلمة الثقافية . مصر (جائزة نجيب محفوظ) الدورة الثانية 2010 الصادرة عن دار تموز ودار رند - دمشق

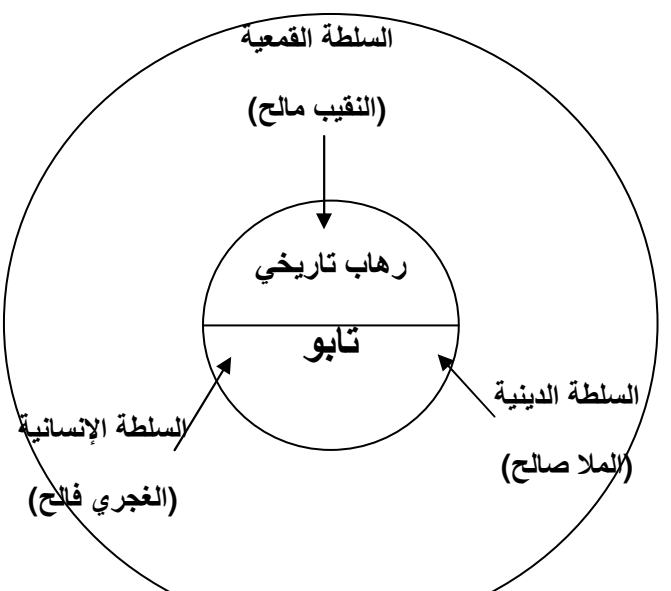
الخوف من الماضي ومحاولة التخلص منه أو نسيانه على الأقل ،لكن لكل شخصية طرائقها التي نشأت عليها ومن ثَمَّ عبرت بكيفية معينة تلائم تلك النشأة.

ترتكز الرواية على ***ثلاثة محاور*** خاضعة لسلطات متعددة ،فجاءت السلطة القمعية التي تسترت بقوة القانون لتبرز من خلفها شخصية ***(النقيب مالح)*** ،ثم السلطة الدينية وكانت ممثلة بشخصية رجل الدين ***(الملا صالح)***، وتقابل تلك السلطتين السابقتين السلطة الإنسانية ممثلة بشخصية ***(الغجري فالح)*** ،إذ مثلت الجانب الإنساني أو جدلية (الدين/الدنيا) الذي يناقض السلطة الدينية ويتحالف / يخضع أحيانا مع السلطة القمعية .

هذه الشخصيات الثلاث شكلت رهابا جمعيا ،وهي صورة واحدة وإن بدت متضادة ، صورة بذرتها واحدة خارجة من رحم واحد ،ثلاثة أخوة فرقتهما الأقدار لتجمعهما مرة أخرى في مقبرة واحدة.

شكلت بؤرة الرواية (الرهاب الجمعي) هذه الشخصيات الثلاثة وجعلتها تخضع لعامل النقص الذي كان بنيتها الأساس ،ومن ثَمَّ كانت خاضعة لعامل الخوف الذي له مرجعية واحدة وهو الرهاب التاريخي المرتبط بالذاكرة الجماعية ويقترن بحكايات قديمة تحمل في طياتها الخوف والقداسة ،الخوف من الطبيعة ومن الحيوانات ومن الأمكنة ،ثم الخوف من السلطة القمعية التي تذكّر دوما بسطوتها، ثم تأتي السلطتين الدينية والإنسانية لتشكل محورين متضادين تجعل الثانية خاضعة للأولى بحكم الفطرة ورسوخ الدين في الضمير الإنساني وتتماهى تلك السلطات لتولد مجموعة تابوات يخضع لها الجميع. ويمكننا أن نتمثل ذلك بالترسيمة الآتية:

فوبيا



الرهاب *التاريخي*:

الطوفان/الأسطورة/الموت

يمثل هذا الرهاب العامل الأساسي في تحريك الأحداث ويعد بنية الخوف أو نواته ،فهو عامل القلق لجميع السلطات ، ويكون السبب في زرع الفزع في قلوبهم،إذ أن لكل حدث حاضر قصة مشابهة له حدثت في الماضي وولدت نفسية مهزومة ترتجف بمجرد ظهور أشراطه ،لاسيما مع وجود عوامل مضافة بايولوجية تتمثل بالاستعداد الفطري للإنسان للخوف من المجهول ومن الظواهر التي يعجز عن فك طلاسمها ....

" حدث ذلك ...بعدما دكت السماء بلدة (جلبلاء) بمطر استثنائي غير مسبوق " [20] بهذه العبارة استهل الراوي قَصّه ،فمنذ بدء الحكاية كانت الأمطار_ رمز الخير في كل الذاكرات الإنسانية_ تستحيل لعنة تدك النفس الإنسانية مع بدء العام الجديد ،فالقلق الروائي بادٍ على الراوي الذي كان الحلقة الأولى من حلقات الهذيان السردي ،مجموعة مشاهد مروعة غير مترابطة تشيء بالموت القادم ،سيول جارفة تأخذ معها دعوات الفقراء والمساكين ،شرارات نارية مصحوبة بفرقعات ،غضب الطبيعة لا ينتهي ،مشهد بانورامي مصحوب بأصوات الطبيعة الغاضبة ومغلف بالذكريات الأليمة عن الطوفان الذي سيدمر كل شيء ،الذاكرة الجمعية استعادت الماضي السحيق والحكايات المنسوجة من أفواه العجائز عن غضب الرب على عباده ،بؤرة قديمة شكلت مرجعاً ذهانياً ،فبعد قحط وبرد لأيام ثلاثة متتالية انتقمت الطبيعة من يوتوبيا مدينة خانقة(جلبلاء) وسلسلة جبال عقيمة (حيران) ونهر أعمى (دلبلاء)،بداية درامية عنيفة أشبه بالصدمة المروعة لتبدأ الفوضى الخلاقة ،الفوضى الهذيانية التي تنم عن اضطراب الراوي/المتكلم في سرده الذي تقع عليه مهمة شائكة بين حيرته في اجتراء الماضي السحيق للبلدة ومحاولته التشبث برهان الحاضر . الماضي/ الموت يشكل الثيمة الرئيسة للاستهلال ***:"مطر غزير لم يهطل منذ سنوات طويلة ،رغم توسلات لسانية لم نتقطع تطلقها أفواه فلاحين بائسين***

[20] - رواية(أولاد اليهودية)،تحسين كرمياني ، دار تموز ودار رند – دمشق ط1 ،2011 :5

وأدعية تواصلت صعودًا عبر أكف مبسوطة ....قبل أن تقرقع معدة السماء ،تضرب الحديد بالحديد ،بروق مرعشة تومض، شرارات نارية تتبع شرارات ساطعة تتناثر وتضمحل ،تاركة بالونات الحسرات تتدفق متحدة ..سيول مائية غاضبة..."[21] .

صورة قاتمة لبلدة (جلبلاء) تحيل إلى أسماء أماكن غولية مغلفة بأسطرة غائرة في القدم ،فهي (جل البلاء) وهي الشر المستطير الذي يرتكز على أمكنة مغلقة متطرفة ،أرضية مستعدة فطرياً وتاريخيا لتقبل أحداث عنيفة تدور رحاها في فضائها المحصور في آخر العالم تحرسه أكوام ترابية حمراء هي سلسلة جبال (حيران) الذي حرفته الذاكرة الجمعية لسكان البلدة ولا يعرفون لمَ أطلقت عليه هذه التسمية ،***" حيران اسم حرّف من لدن ألسنة قالت بحقها ما تستحق ، عشوائية ، أكوام ترابية قذفتها الطبيعة يوم التكوين بلا منفعة بشرية ،جبال ترابها أحمر، جربته أيدي نساء البلدة ،أردن عمل تنانير طينية ، تشققت قبل أن تمسها ألسنة النار"*** [22] . ويمثل النهر في المخيلة الروائية والإنسانية: العطاء ،الحب، والخير، وقبل ذلك الانتماء ،أما نهر (دلبلاء) فهو شاهد صامت قافر ، يبلع تراكمات البلدة وخوفها الأزلي ،يخفي كل الآثار ويطمس الحقائق وهو شاهد على قطع الرؤوس وتفسخ الجثث،لكنه يبقى في صمته الأبدي، وترافقه وديان المدينة العقيمة إلا من الأشواك وبقايا الإنسان،***" تلك الوديان تغدو أوان الشتاء تحديداً ،غير العاطلة منها ،مسارات ممتازة لماء متراكم ينحدر بشكل مهول ، تجد (وادي الشوك) كما يحلو لبعض الناس تسميته ،أرض أشواك وعاقول ،لاشيء ينبت في ربوعها ،ذلك الوادي يصير مسلكاً ممتازاً للسيول الزاحفة ،مكان ممر وحيد ،يفضي بيسر ،بلا عوارض طبيعية أو بشرية إلى نهر البلدة (دلبلاء) "***[23]

بهذه الصورة الشبحية المسكونة بالفناء يقدم لنا الراوي وصفاً مكانياً قاتماً فيه رهاب الماضي وعُصاب الحاضر ،فيه الحكايات القديمة المغلفة بعبق الأساطير التي تجد تفسيراً لكل الخوارق الطبيعية التي لم يستطع عقل الإنسان أن يفسرها فخلق حكايات توارثتها الأجيال وأصبحت بعد ذلك حقائق أثيرة عبر الأزمنة ، فالأسطورة دالة زمانية تذكرنا دائما بتكرار أحداثها،

---

[21] -م .ن :6

[22] - م.ن: 6

[23] - الرواية: 7

ذلك العود الأبدي الحاضر دوما في الذاكرة[24] ،حكايات قديمة تنقلها الألسن وتغلفها بطابع ديني لتنثر القدسية عليها وتربطها ببدء الخليقة في أيامها السبعة ، "***تقول الحكاية: قبل أربعة وعشرين سنة فاض النهر،غرقت بيوتات ،صعد الناس إلى الجبال لأيام سبعة ،.....يستذكرون الحكايات ،ما جرى لأجدادهم القريبين مات خلق كثير خنقا .....أصوات تتداخل ،والناس سكارى وحيارى تهيّئ نفسها لمحاسبة تاريخية جديدة"***[25] . إنَّ توظيف الراوي للأسطورة هنا لم يكن لبيان مرجعيات الحوادث أو انتسابها إلى ذاكرة التاريخ بقدر ما كان التوظيف للكشف عن رواسب النفس الإنسانية وتعريتها وإفراغها من غلافها التعسفي الذي تتستر به.

تمثل الذاكرة رهاباً تاريخياً يتبلور بحلقات عدة لتشكل كلها فزعاً ماضوياً ،فكل ظاهرة آنية تحدث في البلدة لها مرجعياتها الأليمة المغلفة بحكايات مؤسطرة، ***وتتمثل بـ:***

**** فوبيا الحيوانات:***

ينتمي هذا النوع إلى (الرهاب البسيط)[26]، فالخوف هنا ناتج عن حدث قديم أو تجربة حدثت في أيام الطفولة ، فالطفل الخائف من قطة بيضاء خدشته قد يخاف بعدها من جميع القطط أو من اللون الأبيض تحديداً [27] ، وعند مهاجمة الكلاب بلدة (جلبلاء) ونباحهم المستمر شكل ذلك هلعاً للأهالي برغم ما يشكل ذلك الحيوان من تآلف مع الإنسان ،لكن ذلك الرهاب ارتبط بذكريات مجسمة ظلت ماثلة في الأذهان " ***استفاقت الناس... نباح بدأ مع الضياء الأول للفجر وصفوه فيما بعد بـ(هدير الكلاب) ظل يتموج مع كل ريح مهما كانت درجة شدته،نباح يسكن الصدغين ،يخثر العينين،يلقي الأجساد أسيرة..."***[28] . ارتبط هذا الخوف من الحيوانات بحكاية قديمة _لا ينسبها الراوي لأحد _ عن هجوم سابق لذئاب فتاكة جائعة ،لذلك جسّمت المخيلة صورة الكلب وجعلته ذئباً عاد من جديد، لاسيما مع وجود الأصوات (العواء) الذي شكل فزعاً آخر " ***ذئاب داهمت البلدة ذات زمن ،حكاية سمعوها من الأجداد ،عرفوا***

---

[24] -ينظر، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ،د. خليل أحمد خليل ،دار الطليعة،بيروت،ط2 1980 :12

[25] - الرواية:11

[26] - ينظر :الفوبيا .عن الموقع الالكتروني:www.ar.wikpedia.org\wiki

[27] - ينظر،أصول الطب النفساني، مصدر سابق: 120

[28] - الرواية:50

حصول مجاعة كبيرة في بلدان الجوار ،دفعت الذئاب تهيج بحثا عن أرزاقها، وصلت ليلً البلدة،عوت بشكل غير وارد ، اجتاحت قبيل الفجر بقليل بيوت تملك أغنام ،أبقار ،دجاج ،أخذت كل ما موجود ،تركت قتلى ،خراب ،من يومها بدأت البيوت تسّيج نفسها بالحجر خشية مداهمات تالية" [29]

***** فوبيا الإشاعات:**

تمثل الإشاعات بأنواعها كافة رهاباً جمعياً لاسيما المتعلقة بالأمراض والجراثيم التي تثير الهلع لدى أهالي البلدة وهي جزء من الحرب النفسية التي تمارسها السلطة القمعية للسيطرة على أهالي البلدة ومن ثَمَّ إخضاعها ،كما تستخدمها أيضا لتعبئة الرأي العام ضد الدولة التي تحاربها وتجد لذلك صدى واسعاً عبر تناقل الأهالي لتلك الشائعة وتضخيمها لتبث الفزع في البلدة لاسيما في ظل نفسية منكسرة مقهورة تعاني اقتصادياً وثقافياً من قصور واضح وتخلف بحيث تصبح الإشاعة غولاً فتاكاً يضرب بجناحيه تلك العقول العصابية ، ***" تنامت شائعة في البلدة ،قيل إنها إشاعة مستوردة نثرها رجل غريب ،تقول تلك الشائعة :عصابات مافيا تصنع جراثيم فتاكة ،تنشرها عبر وسائلهم الشيطانية ،في بلدان غنية بالنفط والمشاكل ، مع الرياح ،داخل الأغذية المعلبة ،مع الأمطار ،كي تبيع مضادات لها ،مهيأة تم صناعتها سلفا "*** [30] . وتُستغل الشائعات أيضا في الكشف عن الجانب الأخلاقي للعدو وتجريده من إنسانيته ،وبذلك تضمن الخضوع الجماهيري لها وتجعلهم يدافعون عن قضية إنسانية أخلاقية بعيداً عن المكاسب العسكرية أو السياسية لأنَّ عدوهم لا يستهدف إلا البشرية ويعمل على فنائها ،***" في البلدة شاعت شائعة ،العدو ألقى على الناس جراثيم إبادة جماعية،.....الحكومات الحديثة تخاف على إنسانها ، ... وجدت سبل حديثة لقتل العدو بشكل مريح ، ....تقوم طائرات خاصة برش مساحيق طيبة المذاق من الفضاء على جيش عدو متأهب لهجوم مباغت ،جيش العدو يشعر بخدر الجسد ،...الكل ينام ،لا احد يصحو من تلك (الرقدة الكيماوية) "***[31].

---

[29] - م.ن: 56
[30] - م.ن: 169
[31] -م .ن: 187-188

***** فوبيا المكان:**

يمثل المكان أحد العوامل المهمة في توفير الحماية والأمن لقاطنيه ،إلا أن تحوّله من حالة الأمن إلى حالة الرعب يشكل انعطافاً جذرياً،لاسيما إذا ارتبط *ذلك بالرهاب منه* في الأماكن العالية أو المظلمة أو الخلاء أو إذا سكنته بعض الحيوانات الضارية . وتظهر وحشية المكان أكثر إذا اقترن بذكريات أليمة كأن يكون معتقلا أو جرت فيه معارك ضارية وسقط فيه قتلى ، كما تقترن فوبيا المكان من جغرافيته أحيانا فالأماكن الضيقة أو ذات الألوان الداكنة أو الكهوف الصخرية تشكل رهابا مضافا وكابوسا ثقيلا ،كما تشكل الأماكن المفتوحة أيضا فزعاً إذا اقترنت بتلك العوامل فتستحيل أمكنة غولية جاثمة تدك النفس الإنسانية على الرغم من فسحتها الجغرافية وفضائها المفتوح ، وكل ذلك يؤدي إلى الخوف الشديد فيشعر ساكن ذلك المكان " باضطراب عام ،ويعمل الجهاز العصبي الذاتي بشدة ،فيضيق الصدر ويحل الشعور بالاختناق ويزداد الخفقان والتعرق الشديد والوهن العضلي والآلام في الأحشاء" [32].يشير الراوي إلى خاصية الأمكنة في بلدة (جلبلاء) ويحولها إلى يوتوبيا غريبة ، فأرضها متمردة ووديانها مهملة تسكنها الأخاديد المملوءة بالأوساخ التي تنقلها إليها الرياح الدائمية،أما جبالها ***"ترابها أحمر ،جربته أيدي نساء البلدة ،أردن عمل تنانير طينية ،تشققت قبل أن تمسها ألسنة النار. جاءت أيدي ماهرة رغبت أن تصنع من تراب الجبل مادة (الجص) ،لم يدم الطلاء طويلا على جدران المنازل ،تناثر إلى رذاذ أبيض ،خانق وحريف ،قبل أن يتم نهائيا صرف النظر عن سلسلة جبال تراكمت نائمة منذ فجر التاريخ ،اعتبروها جثثاً ستتفسخ بمرور الأمطار"[33] .***

كما يمثل الخوف من المكان المغلق نموذجا آخر للحالة النفسية السيئة التي تحياها الشخصية ،ومثلت أحدى غرف العزل في المستشفى التي رقد فيها(الغجري فالح) كابوسا ينفخ الرعب فيه ويحيل الغرفة قبراً بارداً، *" في العاصمة أدخلوه إلى رواق طويل،قاده شخص يرتدي ملابس بيضاء ،أدخله ردهة،فتح باباً حديدياً أدخله ،وجد الرجل النحيف نفسه في غرفة صغيرة*

[32] - ينظر ، أصول الطب النفساني، مصدر سابق:12
[33] - الرواية :6

،أغلق الباب عليه ،تقدم من الباب ، في فتحة صغيرة ،في مستطيل بحجم علبة سجائر ،نحت عينيه ،أراد تفسيراً لحالته ،متوقعاً هجوماً آخر وشيك الوقوع منه " [34] .

في هذا المكان القاتم الغارق بظلمات الطوفان بعد قحط كبير تجاوز سنواته التسع يجمع القدر ثلاث شخصيات متضادة/متصالحة ،يُظهرها الراوي بصورة تبدو عفوية وغير منسقة بل تبدو كأنها شخصيات هامشية لا فاعلية لها ،لكنها لعبة سردية إيهامية تنثر بصمت الشخصيات وتلقي بها بعد ذلك في خضم الأحداث ليكشف القارئ أنها بؤرة الصراع ،تمثل تلك الشخصيات ثلاث سلطات تشكل فوبيا جماعية مركبة وتتبادل الأدوار مع بعضها ،فهي تارة تنشر الخوف ،وتكون ضحية له تارة أخرى، خوفها يبدأ أولاً من نفسها ومن بقية السلطات المترافقة معها :

أولا: السلطة القمعية/القانون

يمثل (النقيب مالح) هذه السلطة ، شخصية عصابية مصابة بعقدة مركبة تظهر في سلوكها وعلاقاتها مع الآخر،ومتسلحة في الوقت ذاته بسلطة القانون العسكري الصارم ، تنشر الخوف حولها ،تمارس القمع بأنواعه كافة ،عمياء في إطاعتها للأوامر الفوقية ،تحمل مركبات نقص عديدة تجعلها فاقدة لإنسانيتها ،يمثل مملكة الخوف في بلدة (جلبلاء) يقدمه الراوي نموذجاً سيئاً متناقضاً يحمل ثنائيات التضاد التي تجعله مصاباً بالانفصام لاسيما في الأوقات التي يخلو بها مع نفسه،يحمل اسمه رمزية واضحة فـ(مالح) يمثل بعدا سلطويا وفساداً سياسياً أفسدت ملوحته أرض جلبلاء ، ومن الواضح أن استخدام الرمز له دلالة تفسيرية _كما يرى فرويد_ ،إذ يفسر العمل الأدبي بإطلاقه على شيء منظور ليعطي للعقل صورة التماثل لشيء غير مرئي وفهمه قائم على تداعي هذين الشيئين[35]،وظيفة (مالح) الأمنية مكنته من بث سلطته وكان يمثل الحلقة الأخيرة من حلقات ذعر أكبر متمثلا بالسلطة الفوقية ،لذلك كان أهالي البلدة يخشونه ،تلك الشخصية كانت محكومة برواسب الماضي ورواسب الطفولة ونظرة المجتمع إليها ، فـ(مالح) أبن لقيط لا يعرف له منبع ،وهذه العقدة كانت الدافع الأول لسلوكه العنيف ،فشعوره بالنقص وفقدان

[34] -م . ن :180

[35] - ينظر ،المذاهب النقدية –دراسة وتطبيق-د. عمر الطالب،دار الكتب للطباعة والنشر،1993: 135

الأسرة كان يمثل الضياع الأكبر وقد حاول أن يعطي صورة أخرى لذاته المتكسرة المشحونة بذكريات الماضي الأليمة ،صورة القوي المغرور بنفسه الذي يشبع رغباته ونرجسيته بخضوع الآخر له ، وفي حقيقة الأمر أن دونيته والشك في نسبه هما المحركان الأساسيان لعُصابه ،ويرى (الفرد أدلر) صاحب مدرسة علم النفس الفرويدي أن الشعور بالنقص هو السبب الرئيسي في حدوث العُصاب فيحاول أن يبرز ويتعالى ويسيطر على الآخر[36] ، فشخصية (مالح) تحب غريزة الظهور والسيطرة والرغبات اللاشعورية بحكم الطابع البايولوجي الوراثي ،" ***ذهب الملا (صالح) إلى النقيب (مالح) وجده يجلس على كرسي أمام البناية المركزية التي تتربع صدر السوق ،لم يقم الرجل العسكري من كرسيه ،كان يتمتع بطبع سيادي ،دائماً ينظر إلى الناس رعايا تحت وصايته"***[37] .فهذا التصرف هو جزء من مجموعة رغبات مكبوتة (لبيدو)- على حد تعبير (فرويد)- قد تتجه إلى الآخرين لتحمل العدوانية ،أو من الممكن أن ترتد الى الذات فيغرق الفرد في حب نفسه وهو ما نطلق عليه بالنرجسية(narcosismc)[38] .

كما تميل شخصية (مالح) إلى صفة التلذذ بعذاب الآخرين لتغطّي بتلك الصفة نقيصةً أخرى ،فهو بانتقامه وتلذذه بعذاب الآخر إنما يعبر عن انتقامه من المجموع ومن نفسه أيضاً ويحصل بعد ذلك على الشعور بالراحة ،وأحد عوامل الإشباع الغريزي إيذاء الآخر والتمتع بهذا العذاب إلى الحد الذي ينتج عنه نوع من التنفيس وإطلاق المكبوت الذي كان يربك جهازه العصبي ويؤثر في سلوكه ويجعله لاعبا أساسيا في المنطقة المحرمة ، وهو ما يطلق عليه فرويد بـ (السادية sadisme)[39] ، " ***اندفعت المركبات مرتبكة رافعة أصوات صريخها باتجاه منازل تلك الفئة التي كانت متواجدة في فناء الجامع ...وجدت المنازل مهجورة ،ليس بوسعهم العودة من دون غنيمة ... نقلوا عشرين شابا ملتحيا ،زجّوهم داخل زنزانة ،تقدم نفس الشرطي الذي تلقى الأوامر ،وقف أمام النقيب بشيء من الفخر قبل أن يتكلم قال النقيب :- حسنا***

---

[36] - ينظر، التحليل النفسي والفرودية الجديدة ،فاليري ليبين ، تر:نزار عيون السود،دار الوثبة ،دمشق 13-14

[37] -الرواية:15-16

[38] - ينظر،الشخصية في ضوء التحليل النفسي،فيصل عباس‌شدار المسيرة ،بيروت 1982: 10

[39] -م .ن :10

فعلتم ،كنت أتوقع عودتكم بقرابين تسلية ....بعد مرور أسبوعين على احتجازهم في احتفال تعذيبي غير معلن اشرف على حلاقة وجوههم نتفاً وسط صرخات واستغاثات"[40] .

وتبدو دونيّة (مالح) وسادّيتها أكثر حين يمثل بجثث ضحاياه في احتفاليـة صاخبة " ***تراشقت البنادق ، سقطت الأجساد الستة، سحلوهم بمركبة مسلحة داخل الازقة ،تمزقت أجسادهم إلى قديد لحم مبعثر شبعت منه قطط البلدة ودجاجاتها"[41]*** ،كما يمارس (مالح) الترويع بشقَّيه الفردي والجماعي ، وهي سلطة أخرى ووسيلة قمعية تشي بقوة إلى التأزم النفسي واحتقار الآخر ،صورة باطنية لإرهاب مسجونيه ،فقد مارس الترويع الفردي ضد (الملا صالح) وإحدى نساء البلدة بعد أن اغتال أحد أطفالها ،ثم قتلها بعد ذلك. أما الترويع الجماعي فقد كان جزءاً من سلطته القمعية وتتم عبر شن الحرب النفسية ، فيستخدم مكبرات الصوت وصفارات الإنذار وحظر التجوال ليبسط سلطته ، " ***(حظر تجول) جديد ،من غير بوادر أولية في البلدة ،عيون تترامق ، آذان تبحث عن سبب منع خروج الناس من البيوت"[42]*** ، ويتخذ الترويع شكلا آخر أكثر قساوة ، إذ يمارس (مالح) هوايته التلذذية بإلقاء رؤوس بشرية مقطوعة على سجنائه لبثِّ الرعب فيهم وإخضاعهم، " ***نقلوا الرأس في كرتون ورقي إلى النقيب (مالح) لم يهتز له عصب ....أمر بوضعه في كيس نايلون ونقله ليلا لإلقائه في النهر ، قام حارسه الشخصي بما أمر به سيده ،تقدم من الباب ،قبل خروجه ناداه النقيب ،استدار ثم تقدم منه،همس : ضعه بين المسجونين حين يأتي الليل ..."[43]*** .

ويمثل***(العُري)*** أحد وسائل سلطة القمع ،وهو تعذيب نفسي شديد يحطم تقاليد الضحية وأعرافها ويُعد مساساً صارخاً بالذات الإنسانية ، وفي حقيقة الأمر إن شخصية (مالح) هي العارية ،فهو بلا غطاء أسري أو مجتمعي ،يجد نفسه وحيداً ليس له أصدقاء في البلدة ، ويلمح الراوي إلى شخصية (مالح) العارية عبر سلسلة إجراءات سردية تفصح عن شخصيته المهزوزة من الداخل التي تستند في سلطتها إلى قوة القانون وأزيز الرصاص ،" ***قبل انهيال همساتهم***

---

[40] - الرواية: 30-31
[41] -م.ن: 62
[42] - الرواية: 54
[43] - م.ن : 49

كهطول الحالوب على طاولة النقيب (مالح) عبر نافذة غرفته التي لا يغلقها أبدا لسبب وجيه جدا ،كون نوافذ دائرته بلا زجاج "[44] ، وتبدو شخصية (مالح)أكثر عرياً عندما يلقي بامرأة بعد تعريتها في سجن الرجال عقاباً لها ،ويشكل هذا تحدياً للأعراف والتقاليد الدينية لاسيما في بلدة مثل (جلبلاء) تُعد المرأة فيها من التابوات التي يمنع ظهورها بين الرجال وبذلك يدخل دائرة التأزم الهستيري وتظهر دونيته، ***" صاح بصوت خشن على حراسه، وصل شرطيان : قال لهما : ضعوها عارية بين الرجال، لم تتمالك المرأة نفسها أطلق صراخها ، الشرطيان واصلا سحلها وهما يمزقان ثيابها ،صاح من جديد حراسه ،دخل الشرطيان وقفا أمامه ،قال لهما : هاتوها ،خرج الشرطيان ، ردحاً من الزمن ،عادا واجمين تمتم أحدهما : سيدي ماتت ،...فاضت روحها بين الرجال. أشار لهما فخرجا ،جلس ينقر بسبابته الطاولة في محاولة مرتبكة لنسيان ما جرى"***[45] .

هذه الصورة البشعة لشخصية (مالح) الموسومة بالجريمة والسادّية والتعذيب النفسي ما هي إلا صدى لفقدان الرابط الاجتماعي والأسري لديه وسرعان ما تتساقط ويظهر الوجه الآخر لها ،الوجه الضعيف الخائر القوى فـ(مالح) يمثل أحد صور المجتمع الذي ينظر بريبة وتوجس إلى اللقيط ، فمن خلال الاسترجاع الزمني تتكشف شخصيته الوضيعة ويتذكرها (مالح) وهو طريح المرض المفاجئ الذي عزله عن وظيفته وسلطته ،إذ أراد أن يخطب (وداد) تلك الفتاة التي أحبها ،لكنه صعق عندما عرف حقيقة نسبه ، ***" في تلك الليلة عرف الحقيقة كلها ،صارحه والد (وداد) بكل شيء ،عرف منه ،لا أب له ، لا أم له، أبن عائلة غير موجودة على جغرافية الأرض ،وربما بين أروقة الزمن أيضا ، لابد أن رجلًا ما قذفه ذات شهوة حرام في رحم امرأة عاقة ،لابد تلك المرأة عانت المخاض ،قذفته إلى سفينة الشقاء ليواجه أعاصير الحياة بمجداف اليتم... وجده الرجل _كما أسر له سيرته _ذات صباح مرمي في بقعة عشبية"***[46]، وهو بهذا يحاول أن يغطي مركب النقص الذي سكنه منذ الطفولة فسعى لإثبات وجوده ،فحرمانه من الجو الأسري أدى به إلى ذلك الإحساس بالنقص ودفعه هذا إلى التعويض المبالغ فيه ،

---

[44] - م . ن: 57
[45] -م.ن : 25-26
[46] - الرواية : 130

ويعزو (أدلر) أسباب النقص في شخصية الإنسان إلى الأسباب العضوية أو الوظيفية أو التي تنجم عن التربية الفاسدة أو وضعية اجتماعية مريبة[47]، وهذا ما جعل (النقيب مالح) يلجأ إلى بناء سلطة ذاتية تحميه من العار الذي لحقه من نفسه ومجتمعه فعوض بمنصبه العسكري ضعفه لاسيما ذلك المنصب الذي يحمل في طياته العنف والسيطرة على الآخر بحكم السلطة التي يحملها بعيداً عن أي ارتقاء علمي أو ذكائي .

إن التشكيل النفسي لشخصية (مالح) كان مرتبطا بمرجعيات النشأة الأولى ومرتبطاً بحاضرها من جهة أخرى ،فقد وجدت لها حاضناً يخفي عيوبها ،وتمثل ذلك بالحاضن السلطوي العسكري ،لكن ذلك الستار الحديدي سرعان ما تهاوى وتحول إلى سلاح مضاد للشخصية ذاتها ،ومن هنا تبرز تلك العدوانية ، فقد " حرص معظم علماء النفس على تقرير أهمية السنوات الأولى من حياة الطفل في تحديد سلوكه المستقبلي،فالطفل الفاقد لحنان أبويه في طفولته المبكرة أو الذي لا يجد له علاقة عاطفية ثابتة تتخذ علاقته مع الآخر طابع السادّية أو المازوخية ،ومن ثَمَّ النزوع نحو الجريمة."[48]

الانهيار:

إذا كان الوجه الأول لشخصية (مالح) قوياً متسلطاً ،فإن الوجه الآخر له كان الحلقة الأضعف في شخصيته ،وهو الجانب الحقيقي ،فقد أزيلت العوامل التي أعطته القوة(المنصب العسكري، السلاح ، الوضع الأمني) وأبدلت بعوامل الانهزام (مرضه الخبيث، إعفاؤه من منصبه ، نفسيته المتأزمة) ، ومن هنا نجد التبرير المنطقي لثنائية القوة/الضعف وظهور النفس الإنسانية على طبيعتها بعد تجريدها من أسلحة القوة ،فقد كان طغيان الشخصية حاضراً في المخيلة السردية للراوي وكان يقدم الأدلة المتواترة على ذلك إلى أن جاءت نقطة الانحراف فبدأت الشخصية بالتلاشي وانتهت بالموت.

---

[47] -ينظر ، المذاهب النقدية -شراسة وتطبيق- ،مصدر سابق :137

[48] - الجريمة والمجتمع ،زكريا إبراهيم ،مكتبة النهضة المصرية 1958 :76

وتظهر الإشارة الأولى على انهزام شخصية (مالح) قبل إصابته بالمرض الخبيث ، إذ كان يضعف أمام قوة أخرى جابهته كثيرا ،تلك القوة هي شخصية دينية تمثل سلطة أخرى ممثلة برجل الدين (الملا صالح) فقد كان الصورة المناقضة لـ(مالح) وقد كان اللقاء الأول بينهما قبل سنوات طوال عندما كان (الأول) جندياً في معسكر الضابط (مالح) وكان يمارس العنف ضده ،" ***في ذلك الأصيل ،حتى مغرب الشمس ،تسلى الضابط (مالح) بجندي مستجد ،مرّغه في التراب ،راح يدخله الجدول المائي ،يخرجه ،يلقيه مرة تلو المرة في التراب ،قبل الغروب بدقائق أمر الحلاق بحلق رأسه (نمرة صفر) ،ألقاه في السجن ثلاثة أيام بسبب كلمة عشوائية خرجت من فمه***"[49] ، ثم يشاء القدر أن يلتقي به بعد سنين طويلة ويمارس معه الدور نفسه ،لكن (مالح) يجد نفسه أحياناً ضعيفاً ومهزوماً أمام عدوه القديم الجديد ، وهو يستغل أي موقف تسلطي ليشجع نفسه أمام خصمه ، " ***أدرك النقيب،غريمه تنازل كلياً عن قيمه الجهادية ،تخاذل لا يرغب المقاومة،فرح غمره ،حقق التعادل الشخصي لذاته واستعاد اعتباره المسلوب يوم حقق (الملا) نصراً لسانياً عليه ،يوم تركه مهزومًا رغم رهطه المسلح بالبنادق ،فهو صارع كوابيس كثيرة*** "[50] .

وكانت الحلقة الأخرى من عوامل ضعفه هي فقدانه لحبيبته (وداد) التي لم يظفر بها ، ثم جاءت الحلقة الأقوى في انهيار (مالح) ،كان المرض الذي فتك به وعزله من منصبه العسكري ،ومن هنا تبدأ الشخصية بالتفكك والتلاشي ،فقد جردها المرض من كل عوامل القوة ، بل أن رؤيتها اختلفت تماما وأصبحت سجينة للوساوس القهرية والكوابيس المزعجة ،كوابيس ضحاياها ،وقد وظف الراوي أكثر من تقنية لتعرية الشخصية ، من أهمها : الكوابيس والهلوسة، والرؤية الضبابية /البصرية للأشياء:

[49] -الرواية:138
[50] -م .ن : 42-43

أولا: الكوابيس والهلوسة :

وظف الراوي الكوابيس وما يرافقها من هذيان وهلوسة ناجمة عن الشعور بالذنب نتيجة أفعال ارتكبتها الشخصية ،وبقيت تطاردها أثناء مرضها واستسلامها لحقن التخدير فتغيب عن الوعي ويبدأ العقل الباطني بالتحرر والانفلات ليشكل ثقلاً مضافاً وتتبادل الأدوار مع ضحاياها ،فتغدو الضحية بعد أن كانت الجلاد ، فقد كان (مالح) يشارك في حفلات الإعدام ويطلق (رصاصة الرحمة) الأخيرة على الضحية ، وهو الآن يرى الضحايا يمارسون الدور نفسه معه ، ***" خمسة أجساد، طويلة ، نحيفة ، تبث شكوى ، واحداً واحدا هبطوا ، وقفوا إزاءه ،كل شبح مدَّيداً فيه مسدس،كل مسدس أفرغ حفنة رصاصات فيه ، وجد نفسه يتفتت، يتلاشى.... "***[51] . وتدخل الشخصية في هلوسة نتيجة التأثر العصبي الذي جعلها فاقدة لوعيها ،وهي تنشأ عندما يشعر المريض بأحاسيس وحوافز تبدو له حقيقية لكنها غير موجودة في الواقع ،فهي إحساس كاذب ناتج عن الخوف الشديد .[52]

إنَّ تلك الكوابيس هي إحدى أهم العوامل التي تجعل المريض يصاب بالرهاب من كل الأشياء الموجودة حوله ولا يستطيع التعايش معها فيصاب بالقلق والعزلة والأرق الشديد ،إذ أن غيابه المؤقت عن الوعي سيجعله ضحية كابوس ثقيل ،لذلك فإن العقل الباطني سيتغلب على مركز التفكير ،بصورة أخرى إن مخزون الماضي سيزيح رهان الحاضر وستفلت (الأنا) التي تمثل السلوك النفسي من قيد (الأنا العليا) التي تمثل الجانب الأخلاقي والاجتماعي (الجانب الرقابي) أو ما نسميه في المخيلة الشعبية بالضمير ، وقد كان (فرويد) يرى أن الأحلام وسيلة من وسائل الإشباع لرغبات الإنسان التي تكون عصية التحقيق في الواقع ،لكنه عدل عن رأيه عندما اكتشف ما يعرف بحالات (عصاب الصدمة) فهي حالات مؤلمة يصاب بها المريض فيعود إلى أحلامه ليتذكر الموقف المؤلم الذي حدث له في الواقع [53].

---

[51] - الرواية : 119

[52] - ينظر ،أصول الطب النفساني،مصدر سابق: 48

[53] - ينظر، المدخل الى نظرية النقد النفسي –سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجا) زين الدين المختاري_منشورات إتحاد الكتاب العرب 1998شمشق :10

وهذا ما أدى تحطيم شخصية (مالح)وانهيارها فجعلته يتعرض لمخاوف شديدة ومتكررة مما يحمله على التبول في فراشه وهي حالة مرضية مصاحبة لمخاوف الشخص من الأشياء المجهولة التي تراوده في منامه أو أثناء تعرضه لصدمة عصبية عنيفة، " ***قضى الليل كله مشدود الوثاق ،لم يعد يعرف كيف ينام ،صفعة متوسطة المدى أنهضته ، عرف ...بال على نفسه .. خجل كبير ينخله ،رغب الموت في تلك اللحظة***"[54]

ثانيا: الرؤية الضبابية /البصرية للأشياء:

عادة ما ترى الشخصية المفزوعة أشياءً على غير طبيعتها ،أو تتخيلها عدوةً لها أو قاتلة ومن ثمّ ترى كل شيء أشباحاً تطاردها ،وهذا نوع من الوسواس القهري الذي يفتك بها ،وشخصية (النقيب مالح) وهي على سرير المرض تفقد أي إحساس بالزمان أو المكان ،ترى الأشياء مُخاتِلة هُلامية غير واضحة ، وتلك الرؤية نابعة من متراكمات قديمة مختزنة في اللاشعور الذي تحدث عنه (فرويد) ،كما تساعد الطبيعة وتقلباتها والأصوات الصادرة عنها في ضبابية الرؤية ،ويلعب الظلام الدور الكبير في إثارة الفزع ،إذ أن حجب الصورة عن العين وعدم وصولها إلى مركز العقل لتفسيرها بصريا أو صُوَرِيّاً بما يلائم طبيعتها يجعل منطقة اللاشعور تُشكل صوراً متخيلة متفاوتة بحسب مخيلة الشخصية ومخزونها القديم عن تلك الأشياء وهو ابتعاد عن مركز اللوغوس وتشويش له أو تعطيله مؤقتاً ، فتكوّن صوراً مخيفة مرعبة لتلك الشخصيات العُصابية لاسيما مع اقترانها بصور ذكريات مؤلمة حقيقية حدثت لها في الماضي البعيد أو القريب ،فهاجس الخوف من المجهول هو من يُنشئ تلك الصور السلبية ، " ومعنى ذلك أن الإدراك قد يشكل إطاره مسبقاً بفعل تجارب سابقة جعلت أي رمز سلطوي متحكم يمسك بقدرات الراوي المتصدع يثير المشاعر العدوانية السلبية التي ارتبطت بالصورة القديمة" [55] ، ولذلك كانت رؤية (مالح) البصرية مشوشة وفيها إسقاط لذكريات الماضي ،فالحجرة الضيقة التي وضع فيها في إحدى المستشفيات وبابها الموصد يذكره بزنازين السجن وصرير أبوابها ،فيرى غرفته سجناً كئيباً

---

[54] - الرواية : 127-128

[55] - إغماض العينين المميت شراسات في أدب لؤي حمزة عباس القصصي ش. حسين سرمك شار الينابيع شمشق ط1 2010: 111

، ويرى الأطباء سجانين يحملون العصي والسياط ،وهم مستعدون لضربه متى شاءوا، وبهذا تنكمش هذه الشخصية على نفسها وتحس بالاستلاب والتقهقر ،" ***في محجر صحي خاص وجد نفسه ،لم تنفعه خدماته الممتازة ....، رتبته العسكرية صارت علبة معدنية ...صدئة لا تنفع ، غرفة لا تبدو لائقة ،فراش عادي ،عفن ،رائحة بول متخثر يتصاعد منه ،عليه انتظار معول القدر ،عميقاً سيضرب ،يموت كحمار في مزبلة ...يأتيه شخص يومياً ،صباحاً يأتي،مساءً يأتي ، يحقنه بمصل مريح .."*** [56] ، فالفضاء المكاني استحال قبراً ضاقت به نفسه . وتتجلى الرؤية الضبابية أكثر عندما يعتقد (مالح) –أو هكذا يرى_ أن الخطر قادم من الجندي البسيط الذي يحرسه فيرى أي أداة هي عصا خصصت لضربه ، ويرى الأشياء المتدلية سلاسل حديدية، وهكذا تتحول كينونة الأشياء من الاستخدام الطبي أو السلمي إلى الاستخدام التعسفي ويراها أداةً من أدوات التعذيب التي استخدمها ضد ضحاياه ، فيرى ذلك الحارس شبحا ثقيلا يخيم على المكان الضيق الذي احتواه ، " ***جندي اسمر غليظ النظر يقف عند رأسه ...وجد الجندي ينسحب ... بيده سلسلة صدئة ،بيده الأخرى أنبوب مطاطي بطول ذراع ،عرف ، قدم يعمل شيئا ما، جاء يربطه بالسلسة ويطعم جسده بفلقة ساخنة بالأنبوب المطاطي***" [57].

كما تتصف هذه النوعية من الشخصيات بما يعرف بـ ***(الثنائية التضادية)*** ،فكل تلك القوة التي ظهرت عليها قابلها انكسار وضعف ، وتفسر هذه الحالة على أنها الرجوع مرة أخرى إلى الذات أو يقظة الضمير ، فشخصية قاسية مثل (مالح) نجدها أحيانا مستسلمة لعاطفتها فهو مثلا يتبرع بدمه لعدوه/أخيه اللدود (الملا صالح) ولا يعرف السبب ، بل يحتار في الإجابة على الأسئلة التي تراوده " –***أضخ من دمي في جسد عدوي . وقف النقيب (مالح) مكتوف الحول لايعرف كيف يتصرف،أسرَّ في نفسه : ليت أعرف لمَ أضعف أمام هذا الكائن اللدود***[58] . وتعرف دموع الندم أول طريق لها في مآقي (مالح) لكن بعد فوات الأوان عندما يلتقي بأخيه الذي لا يعرفه (الملا صالح) وأخيه الآخر (الغجري فالح) وهم في احتضارهم ،فيطلب (مالح) من أخيه (الملا صالح) المعذرة والغفران قبل رحيلهم الأبدي ، ويدور الحوار الآتي :

---

[56] -الرواية : 126-127
[57] - م.ن : 120
[58] - الرواية: 88

" –هذا لقاء آخر بيننا ،

_ ربما هو اللقاء الأخير

- ***اشعر انه اللقاء الأخير، على المرء أن لا يرحل عن هذه الدنيا وعلى كتفيه أوزار كبيرة***
- ***ليس هذا أوان خطبة يا مولانا***
- ***أنت عذبتني كثيرا***
- ***لم تكن بمشيئتي ،عشت تحت ظروف قاهرة***
- ***حين علمت انك أعطيتني من دمك غفرت لك***
- ***لم تكن تستحق عذابي***
- ***لنرحل بسلام ليس بيننا خصومات ننقلها معنا إلى عالمنا الآخر.***

رأى (الملا) كيف دمعت عينا النقيب (مالح) أشفق عليه ، أزاح الضابط دموعه تمتم:

- ***سامحني عشت من غير أب ولا أم .***

سكت الملا شعر بنعاس يغشاه ،كان الوباء يضغط نام عميقا نام ،لم ينهض بعد نومه" [59]

إن هذه الازدواجية فكرتها قديمة ،فالخير والشر يصوران على أنهما قيمتان خارجيتان ، ويختار الإنسان احدهما ليصبح خيرا أو شريرا ، وقد يجمع بينهما وذلك بحسب فلسفته الخاصة بمفهومهما وربما تقاس على النسبية ومدى الإدراك لها ، " أما الآن في ضوء العلوم الحديثة لم يعد (الخير والشر) قيمة خارجية ... فكل إنسان لا يحقق الخير النموذجي حين يتغلب على قوى الشر ،كما أنه لا يحارب شراً نموذجيا حين يسعى لتحقيق الخير "[60].وهذه القوى المتنازعة هي التي أدت إلى ظهور شخصية (مالح) بهذه الصورة المتفاوتة ،هي مزيج من معطيات الماضي وذخيرة الحاضر.

[59] -م .ن :216-217

[60] - التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل دار العوشة وشار الثقافة ،بيروت 1963: 165

ثانيا: السلطة الدينية:

يمثل (الملا صالح) هذه السلطة التي تنظم العلاقة بين الإنسان وبين التعاليم السماوية ،وهي الصوت الوحيد المناهض لسلطة القمع ،لذلك نجدها في صراع مستمر معها ، ومن ثَمَّ عليها أن تتحمل تلك السلطة ووحشيّتها ،وأول شيء يفعله (الملا صالح) محاربة الأوضاع الاجتماعية والسياسية الفاسدة وإقامة الصلاح لأنه يرى أنَّ مهمته الدينية تحتم عليه ذلك ،وقد مثلت بهذا الجانب الروحي ضد مادية الحياة وشهواتها ،كما تمثل قيماً متوارثة ملاصقة للأعراف والتقاليد الاجتماعية فالأولى سابقة والثانية موازية لها أو تتأخر عليها لكنهما يشكلان قوة مقدسة يخضع لها الجميع بحكم الفطرة والموروث القديم ،كما يمثل الدين سلطة مستقلة تفوق سلطات المؤسسات المدنية لأنه نابع من ضمير الأفراد ،أما عن العلاقة بين الدين والسلطة فهي إما متصالحة أو متضادة وذلك بحسب الفكر الذي تتبناه السلطة ،وربما تحاول السلطة أحيانا توظيف الدين لصالحها لمعرفتها مدى التأثير الخلاّق الذي يتركه في نفوس الآخرين ، فتعتمد أحياناً خطاباً إسلامياً ذرائعياً توظفه لصالحها ويخدم سياستها لاسيما عند تعرضها لأي تهديد خارجي [61] .

تتخذ هذه السلطة عدة أوجه للدفاع عن تعاليمها تجاه السلطة القمعية ،ويُظهِر الراوي عدائية (النقيب مالح) الذي يمثل الذراع القمعي القوي تجاه رجل الدين (الملا صالح) بدوافع إيديولوجية لكون المؤسسة الرسمية في حالة حرب وتحتاج إلى الدين للدعوة إلى التضامن معها والدفاع عنها ،وهذا يعني تحويل الصراع السياسي إلى صراع حضاري أو عقائدي ،ويتطلب ذلك تهيئة الأجواء لتقبل فكرة الدفاع عن القيم الحضارية والقيم الدينية ،وعندما لم يستجب (الملا صالح) لهذه الأوامر أبدلته برجل آخر ليكون الناطق الرسمي لتلك المؤسسة والمدافع عنها ، ومن ثَمَّ يكون خاضعا لسلطة (النقيب مالح) بل عليه أن يوظف الخطب الدينية للدفاع عن السلطة ،وعلى الرغم من امتعاض (الملا الجديد)لهذا إلا انه وجد نفسه محاصرا بين سلطة (مالح) وسلطة الضمير ،وفي الوقت ذاته ترى السلطة القمعية أن (مالح) خير من يقوم بهذه المهمة

[61] - ينظر ،نقد السياسة والدين ،برهان غليون ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 1993 :296

فضلا عن مهماته الأخرى فهو " ***يعمل بهمة ونشاط ،غايته المثلى فرض القانون بكل تشعباته في البلدة ،.... إطاعته واجبة على كل ذكر وأنثى ،كلام ظل يردده الملا الجديد في خطبته على مضض ،تم الاتفاق عليه "*** [62] .

وفي الوقت ذاته تحاول السلطة الدينية ربط الأحداث التي تمر بها بلدة (جلبلاء) بترك أهاليها للتعاليم الدينية الروحانية واللهاث وراء ماديات الحياة وشهوة الأنفس ، " ***كلام حفظوه من ملا البلدة (صالح) في مناسبات معادة ،عرفوا، السماء حين تبكي لابد من وجود خروقات أرضية يحدثها بشر عاصٍ ،مذنبون لا يتوبون ،فيغضب الله في ملكوته ،قبل أن يأمر ملائكته بعقاب جماعي، يأتي الماء بلا رحمة لغسل القذارة الخارقة للفطرة والناسفة أحكام الشريعة عند الناس"*** [63].

السلطة الدينية ،(الملا صالح) :الحضور/الغياب:

نتيجة التعسف والحرب الذي تتعرض له السلطة الدينية ممثلة بشخصية (الملا صالح) وحالة الاغتراب الذي تعيشه تلك الشخصية تضطر إلى الاختفاء والتلاشي عن الأنظار بشكل مفاجئ لتبدأ حالة تسامي أخرى مع السماء وتدخل في صوفية ذاتية في مكان ما ، فتتقوقع على نفسها منهية بذلك فترات طويلة من التصادم مع السلطة القمعية لتبدأ نزاعاً ذاتياً مع نفسها ومحاسبتها للوصول إلى الرؤية القبلية والحدسية في التعامل مع الأشياء واستكناه النفس الإنسانية ،وكل ذلك يجري في محاولة للوصول إلى الحقيقة . وتتشكل صورة المتصوف في الذاكرة على انه شخصية زاهدة منصرفة عن اللذات وشهوات النفس ،ولا تبحث عن جاه الدنيا أو المراتب السلطوية وتحاول الانعزال والتماهي مع الروحانيات ونبذ الماديات لتصل إلى الحقيقة وكشف الأسرار ،وبهذا تكون وسيلة أخرى للوصول إلى اختراق الحاجز الذي وقفت عنده النظريات العلمية المادية ، " كما تم طرح الصوفية حلا للخلاص من الظلم والشر والاستغلال"[64] ، وذلك

---

[62] - الرواية : 66-67

[63] -الرواية : 9

[64]- توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،د.محمد رياض وتار،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2002 :113

ما ينطبق على شخصية (الملا صالح) الذي زهد بكل شيء وترك أهواءه بعد أن درب نفسه تدريباً قاسياً ولم يقترب من مفاسد الدنيا التي حلت ببلدته، بل انه لم يأخذ معه في عزلته إلا بعض الخبز الأسمر والتمر وكلباً يحرسه.

وتأخذ مسألة ***الاختفاء/ الظهور*** دلالة أكبر من كونها تورياً عن الأنظار أو تصوفاً ، فتنحو منحى دينياً عقدياً بفعل ما تتناقله الألسن عن اختفاء الشيخ الغامض وانكفائه بعيدا ،فينسجون قصصاً مؤسطرة حول ذلك الغياب الرباني وأن قوة خارقة أخذته لتلقي عليه تعاليم جديدة ،ومن ثَمَّ ليعاود الظهور كرة أخرى لإصلاح الرعية بعد أن ينتقم من جلاديه ،ويملأ البلاد قسطا وعدلا بعد جور وظلم ،وهذا الاعتقاد كان (الملا صالح) يومئ به أحيانا ، فقد كان يرد على منتقديه ومواجهته للسلطة : ***"–أؤدي ما عليَّ من واجب شرعي . واجبه الدنيوي كما يصرح دائما ،إشاعة السلام ،نفح نسيم المحبة ، وتصحيح مسارات الغافلين"***[65].لذلك حين غاب فجأة عن البلدة أحدث ضجة كبيرة :أين اختفى ولمَ هذا الاختفاء المفاجئ ، ***" شاع في البلدة، الملا صالح) اختفى ،بعد خروج الرجال من الزنزانات فهو لم يغادر البلدة ،سكن في بيت ملاصق للجامع ،واصل قيادة الجموع المؤمنة في الأوقات الخمسة قبل أن ينفك الجمع ،ويتحول إلى أنفار في أواخر العمر ،يريدون نهاية سعيدة ،موت آمن وعذاب خفيف"***[66]، فقد تحول هذا الاختفاء إلى خوف من المجهول والتهيؤ لاستقبال عذاب آخر ،تلك النظرة التشاؤمية أصبحت ركناً أساسياً من تركيبة أهالي البلدة بفعل التراكمات السابقة والحكايات القديمة الراسخة في الأذهان عن حلول العذاب بالأقوام التي خالفت أنبياءها فأهلكهم الله بالطوفان أو الصيحة أو الرياح العاتية أو سلط عليهم أقواماً جبارين ساموهم سوء العذاب ،تلك القصص سمعوها من ملا البلدة (صالح) في خطبه ونصحه لقومه، والذي عزز تلك النظرة ظهور العلامات الدنيوية وآيات العذاب (القحط ،الطوفان، الرياح،الفتن، الجثث المجهولة، المفاسد ، القمع السلطوي).

ويمكن تأويل حالة الانكفاء التي حدثت (للملا صالح) تأويلا تناصياً ذا مرجعيات دينية يحاكي قصة أهل الكهف التي وردت في القرآن الكريم ولجوئهم إلى أحد الكهوف هرباً من بطش

---

[65] - الرواية :16

[66] - م. ن : 27

ملكهم ،فلجوء (الملا صالح) مع كلبه الأعمى وانعزاله عن الدنيا ومن ثَمَّ عودته إلى البلدة بعد افتضاح أمره يؤشر لنا حالة التوحد مع القصة القرآنية وكما تظهر في الوحدات السردية الآتية ،ويجري ذلك بالاستناد إلى الوظائف (functions) التي تُسند إلى الشخصيات بعيداً عن مسمياتها بحسب تعبير رولان بارت [67]:

*- هروب الفتية إلى الكهف مع كلبهم ونومهم لمدة معلومة يقابله هروب (الملا صالح) مع كلبه الأعمى واختفائه لفترة حددت لها مخيلة أهل بلدته بقرن كامل،" ***الشائعات في (جلبلاء) مثل النار تخمد وتتأجج ،أعادت سيرة (الملا) إلى سطح الأرض ،منهم من جهر:-الملا (صالح) دخل الغار ليستغفر ربه كي يمحي خطيئته الكبرى،منهم من وجد :-دخوله الكهف ،محاولة نوم قرن كامل كي يعود ويجد غريمه (مالح) ميتاً*** [68]، وتفسير العمى له دلالته الرمزية الواضحة في مفارقة الرؤية /التعمية ،فالأعمى يرى ويحرس ويستبصر الأشياء أفضل من المبصر،" ***كان الكلب الذي مزقوه بالحراب ولم يحرك ساكنا سوى التوسل والأنين ،تبين انه كلب أعمى"*** [69]

- ذهاب فتية الكهف لشراء الطعام بأوراقهم القديمة وعودتهم إلى مدينة (دوقيانوس) يقابلها عودة الملا صالح إلى مدينة(جلبلاء) وشرائه الطعام (الخبز والتمر) ومن ثَمَّ انكشاف سره" ***احدهم راح يركض ...انتظر نصف ساعة قبل أن يتهالك الشرطي الراكض بين أقدامه: سيدي وجدناه في الكهف"* [70].

كما يمكننا أن نفسر ذلك الغياب بأنه نوع من الهروب نتيجة الخوف والقمع الذي مارسته السلطة ،فكان الاختفاء ملاذاً آمناً لكنه لم يلبث طويلا ،فالأقدار شاءت أن يعود (الملا صالح) ليقابل شقيقه الآخر (فالح) الذي مثل السلطة الإنسانية ،سلطة الدنيا وشهواتها.

---

[67] -مدخل الى التحليل البنيوي للقصص،رولان بارت تر:منذر عياشي ،دار النماء الحضاري ،حلب ط1 1993 : 39

[68] - الرواية: 7

[69] - الرواية: 74-75

[70] -م . ن : 69

ثالثاً: السلطة الإنسانية/ شخصية (الغجري فالح)، المسكوت عنه:

تمارس هذه السلطة دوراً مركباً ،فهي من جهة تتحمل الآثار الناجمة عن السلطة القمعية بإشغالها بحروب جانبية والسيطرة على حركتها وإخضاعها وامتهان إنسانيتها ،ومن جانب آخر تمارس هذه السلطة الإنسانية سيطرتها ونفوذها وفرض ثقافتها على الآخر واصطدامها مع السلطة الدينية وتعاليمها . يمثل (الغجر وراقصهم فالح) _أولئك الوافدون من أماكن بعيدة_ المفصل الرئيسي لتلك السلطة التي تنشر عاداتها ولهوها في مدينة (جلبلاء) وتمارس تخديراً جماعياً لسكان البلدة بمساندة السلطة القمعية وتأييدها التي تراها أداة مناسبة للسيطرة على العقول وإشغالهم عن التفكير وبذلك تكون خاضعة لسلطة (النقيب مالح) فهي مستوطنة قي ارض لا تملكها ومعزولة في بيوت من الصفيح ولا تعطي سرها لأحد ،عالم داخلي غامض لا يتكلم كثيراً مهنته الأولى الرقص واللهو، فيه جانب إنساني وعاطفة وقادة ، راقصهم (فالح) البارع في خفته وحركاته أخرس ،ساكت عن قول كل شيء وهي إشارة واضحة لخضوع تلك النفس الإنسانية للقهر السلطوي أو التفوّه بأشياء كثيرة تعد من المحرمات لذلك تفضل الصمت ولا تتكلم ،وبذلك تكون طاقة كامنة متفجرة مستعدة للبوح بأشياء كثيرة إذا ما رأت الفرصة سانحة لها وهي تمثل الخزين الإنساني بكل تلويناته وتناقضاته ،فالمسكوت عنه داخلها أكثر مما تبوح به ،فهي مراقبة للأحداث وتخزن الكثير منها ،تعبر عن كلامها بانفعالاتها وعواطفها لهذا تظهر شخصية حميمة تلقى الإعجاب من الجميع.

تظهر شخصية (فالح) بعجائبية تتشكل بخفة ورشاقة ،شخصية مطاطية تنفذ كل شيءُ يطلب منها ،تتلون بألوان شتى،تمارس رقصاتها الشعبية بحرفية كاملة،" ***رجل عجيب يتقافز في الهواء ،يحط كما يحط الطائر بخفة على الأرض ،يمسك بيده منديلا أحمر ،يرفرفه بكفه أثناء التحليق وسط طبول تواصل القرع ،تضج العزيمة في جسده المرن***"[71] .

وتبدو علاقة هذه السلطة مع السلطتين القمعية والدينية متشابكة، فهي في خصام مع سلطة الدين التي تراها فاسدة وإحدى علامات الساعة التي بسببها سوف تعاقب البلدة مرة أخرى

[71] -الرواية: 18

،كما تحملها مسؤولية ضياع شباب البلدة وانصياعهم لرغباتهم الدنيوية وتركهم للتعاليم السماوية ،بل هي أداة أخرى من أدوات القمع السلطوي، لذلك توفر لها الأخيرة الحماية ،لكن سلطة الدين تقاوم ذلك النفوذ وتعمل على تأجيج سكان البلدة ضدها لطردهم خارج البلدة متى ما سنحت الفرصة لذلك ،وفي الوقت ذاته تجد السلطة الإنسانية نفسها تنفذ رغبات السلطة القمعية ،فهي أسيرة للسلطتين، وعزلهم داخل الأسوار العالية ما هو إلا جزء من الرهاب الداخلي الذي زُرع في نفوسهم وتكوّن في مخيلتهم مما يدفعهم إلى الرحيل المستمر والعيش بحالة عدم الاستقرار التي شكلت لديهم قلقاً وتخلخلاً في المنظومة الاجتماعية التي ينتمون إليها، " ***وصلت القافلة مساحة أرض منبسطة تلاصق السوق الوحيد للبلدة ،حطوا خيامهم ،عملوا سياجاً صفيحياً حولهم*** [72] . ويبدو القلق متبادلاً ،فقد حفظ أهالي (جلبلاء) في ذاكرتهم أن الغجر وباء يأتي بأزمان متفاوتة ويحرص الأهالي على نبذهم أو طردهم ،" ***قبل ثلاثين عاما بالتمام والكمال حطت أقوام في تلك الرقعة المنبسطة ،في البدء استقبلهم الناس برحابة صدر كبير ...قبل ان تشيع شائعة ضيعت شمائلهم ...، وجدوا شبانهم ينسلون إلى بيوتهم نهارا ،تقام حفلات انس ومجون ،انهالوا عليهم في صيحة يوم مشهود بمطر حجر ،احرقوا بيوتهم ....لحظتها قرر (الضيوف) هجرة البلد***" [73].

وتمارس سلطة الغجر أيضا (قمعها التغييبي) في نشر المفاسد والأدوية المخدرة ،فتتصدى لها السلطة الدينية وتدخل معها في صراع آخر محاولة التذكير بعذاب الكبائر وأنها السبب في حدوث المصائب على البلدة ،" ***نساء وجدن الحالة تغييراً حداثياً في إستراتيجية حياتهن ،سأمن عطر البلادة ،...آن أوان التحرر ،...الرجال وقفوا منتصف الخط، ...يهرعون إلى (ملا) البلدة يجدونه يواصل الحديث عن فتنة قائمة،حرب سماوية قادمة ستغربل الدنيا،يصحح (ملا) البلدة عبارته الأخيرة (ستغربل البلدة) .***" [74]

ويأخذ هاجس الخوف لدى الغجر أشده عندما تبدأ الأحداث بالتصاعد وتتحقق مخاوفهم في قتلهم وتسميم مياههم وماشيتهم ،ومن هنا تبدأ نقطة التحول ،تحالف الغجر مع السلطة

---

[72] -م .ن :13

[73] -م .ن :15

[74] -م .ن :18-19

القمعية لالتقاء المصالح ،" ***أفاق الغجر صبيحة اليوم السابع على (إسهال شديد) تلوّت أجسادهم ،يتصايحون ،...هبط رجال الشرطة غاصين من مركباتهم ،"ردوا الناس إلى مسافات آمنة قبل أن يطلب النقيب (مالح) حالة الطوارئ (حظر التجوال) ،... ضيوف البلدة أصيبوا بإسهال شديد جراء تسمم غريب ...مات جمع كبير ،قدرت الأجداث الخارجة بنحو عشر جثث،وفي ليلة ذلك النهار مات ستة آخرون ..."*** [75] .

ويبرز صراع آخر، صراع حضاري بين قيم تراثية ثابتة ترفض التجدد ذات صبغة قدسية في الذاكرة لا تحتمل التغيير أو المجادلة توارثتها الأجيال وحفظوها رهبةً منها وتشبثوا فيها خوفاً من القادم الجديد ومن عقاب عدم الحفاظ عليها ،هكذا سمعوا من أجدادهم ، وبين فئة أخرى تدعو للتجدد ومواكبة العصر ،إذ يحمل هذا الجديد أفكارا غريبة لم تألفها ذاكرتهم ، فيه إعمال العقل والتفكر المنطقي،وهذا الصراع بين الماضي (التراث)والحاضر (العقل) يأخذ منحى جدلياً لا يروق للطرف الأول :" ***تحدث (الملا) الجديد كثيرا ،كلماته جديدة على المخ، تعاليمه محيرة تضبب الرؤية ،وجدت العقول أنها في صراع جديد بين ماضٍ ملغي بقرار سلطوي ،وحاضر مرتبك غير مفهوم ...جلسوا بائسين ،.. شاب (يلخبط) عليهم دينهم ...جلسوا يتباحثون فيما سمعوا ،تحول النقاش إلى تلاسن تطور إلى عراك أيدي وضرب سكاكين بين فئات تتمسك بتراث الآباء وفئات وجدت التجديد مطلبا تاريخيا ....من اجل الخروج من شرنقة الظلم "*** [76] فعدم قبول الوافد لم يكن سوى المس بقدسية الأول الذي جُبِل على الخضوع له والخوف من تغييره.

نهاية الطوفان/ السلطات الثلاث وسخرية القدر:

أفرز الصراع الدائر بين السلطات الثلاث أنموذجاً حياً وسائداً للنهاية السلطوية التي تأكل بعضها مخلفة تراكمات تورثها الأجيال وتصبح جزءاً من الذاكرة القبلية وتشكل التاريخ البشري

[75] -الرواية : 20-22
[76] - م.ن :46-47

بتلويناته المختلفة . يكشف الراوي في نهاية قصه السردي عن ثيمة الصراع والتصادم الذي أثار الهلع في بلدة(جلبلاء) ،تلك البلدة التي لها استعدادات فطرية ورحم حاضن لولادة ذلك الصراع والتصادم ، فالمحور الرئيس شخصية قصته أقرب إلى الأسطورة (صائد الخنازير) ذلك الرجل الذي عبثت به أقدار السياسة القمعية ،إذ اضطرته أهواء نفسه والتجاذبات الحضارية إلى الزواج من امرأة يهودية ، ثم تخلي زوجته عن أطفالها الثلاثة بعدما هاجرت إلى أرضها الموعودة بقرار سياسي وهو بعيد عنها يلهو بصيد الخنازير في البرية ، فقد ثناثر الأطفال في البلاد ليجتمعوا مرة أخرى في نقطة تلاقي ساخنة(جلبلاء) غرباء ،فرقتهم الأقدار وجمعتهم أهواؤهم وسلطاتهم بتنويعاتها كافة ، ***" كانت الحكومة في تلك الأيام تطهر تراب البلاد من الجاليات اليهودية ،في حملة شعواء بعدما أشيع أنهم يتجسسون لصالح (إسرائيل) "*** [77] . ومن هذه الثيمة تأتي رمزية العنونة (أولاد اليهودية) ،إذ تدعو إلى التوقف وإثارة الأسئلة التي تدفعنا إلى التأويل القرآني لقصص اليهود مع أنبيائهم وكيف شتتهم الله تعالى في الصحراء أربعين سنة غضباً وعقاباً لهم على أفعالهم ،وهذا الشتات والعودة مرة أخرى جعلهم بتلك الصورة التي أوسمهم الله بها.

لم يعرف الأخوة الثلاثة والدهم (أبو سمرة) الذي حط الترحال في بلدتهم ،وكان تاجراً مرموقاً لا يعرف له ماضٍ سوى أنه صائد خنازير تغنت البلدة بشجاعته ونسجت حوله الحكايات الأسطورية ،لم تقتله فرائسه ،إنما قتله اغترابه في رحلة البحث عن أولاده وعن الانتماء ،لم يعثر عليهم ولم يعرف أنهم سيرقدون معه جثثاً باردة جمعتهم عبارة التقاء واحدة: ***" هنا يرقد ..الملا صالح والغجري فالح والنقيب مالح ،غرباء سكنوا البلدة ،ماتوا غرباء فيها . أمام تلك الشاهدة ، (شاهدة) قبر وحيد كتب عليها :هنا يرقد صائد الخنازير ،أبو سمرة .جاء غريبا إلى البلدة ،مات بداء غريب) "*** [78]

---

[77] -الرواية: 197

[78] - م .ن: 218

أنماط التشكيل الحواري
في رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع))

د. علي صليبي المرسومي
الجامعة المستنصرية

يعدّ الحوار أحد الآليات التي تعتمدها الرواية في بناء تشكيلها السردي بجانب آليّة السرد والوصف، وله تأثير بالغ الأهمية في البناء العام للرواية على مستويات كثيرة، إذ هو على الصعيد البنائي ((عنصر مهم من عناصر بناء المسرحية والرواية على حدّ سواء، لكنّ المسرحية تنفرد في كون الحوار يشكّل عنصراً رئيساً فيها، مثله السرد في بناء الرواية وإن كان من الممكن استثماره بفاعلية وكثافة في بناء الرواية على حساب العناصر الأخرى، وبالذات السرد الذي يشكل عنصراً رئيساً في بنيتها))(1)، ومن هنا تتأكد العلاقة الدرامية السردية لآلية الحوار في العمل السردي الروائي، حيث يظلّ ذا حمولة درامية دائماً حتى وإن اشتغل في أيّ حقل من حقول السرد المعروفة .

ولا بدّ على هذا الأساس أن يتشكّل الحوار في الرواية تشكلاً ((دراماياً كما هي الحال في المسرحية، وغير مكتوب بشكل واضح لتقديم معلومات أو تاريخ الشخصيات أو موضوعات التنصيص))(2)، بل هو يؤدي وظيفة مشهدية درامية تغني العمل الروائي وتجعله أكثر مرونة وقابلية على الحركة والتفاعل والجدل السردي .

ويمكننا من خلال فعالية الحوار أن نتعرّف إلى الحدث والشخصية والزمان والمكان وغيرها من العناصر التشكيلية الأخرى، إذ بوساطة هذه الجمل الحوارية التي تتبادلها الشخصيات تتجلّى عناصر السرد والدراما على نحو واضح(3)، بحيث يسهم الحوار إسهاماً فعّالاً في تنشيط العملية السردية والدرامية على أمثل ما يكون.

وفي سياق علاقة الحوار بتشكيل الشخصيات الدرامية والسردية فإنه إنما يأتي ((لتصوير الصراع النفسي تصويرا دراميا))(4)، تتعمّق به كل مساحات العمل الأخرى وتتفعّل بما تفرزه إمكانات هذا التصوير الداخلي من خصائص نوعية، تغني حالة الصراع الداخلي كي يتوازى مع حالة الصراع الخارجي على النحو الذي يسهم في إثراء النص.

فعلى الرغم من أن الرواية العربية ذات توجّه خاص في السرد لكي تسهم تجسيد الواقع المستكين على نحو ما، وميلها غالباً نحو السرد عبر ضمير الغائب، إلا أنها تكتنز في داخلها نزعة حوارية خاصة(5) تتشكّل بها درامية السرد الروائي .

وعلى هذا النحو يمكن القول بضرورة أن يكون السرد الروائي (مسرحيا) قدر الإمكان(6) في مفاصل تقانية كثيرة وفي مقدمتها الحوار، وذلك للارتفاع بمستوى الحساسية الإبداعية التي تنتقل متن حقل الدراما إلى حقل السرد، حيث يساعد الحوار في مسرحة الشخصية والمكان وعناصر سردية أخرى في العمل الروائي .

بهذا يكون الحوار تقانة سرد . درامية لا يمكن الاستغناء عنها لا في المسرح ولا في السرد الروائي، إذ ((يجمع النقاد ودارسو الأدب الروائي والمسرحي على أنّ الحوار عنصر مهم ورئيس من عناصر البناء الفني لكلا الجنسين الأدبيين، وهو في الرواية على خلاف ما في المسرحية، عنصر مجاور للسرد يأخذ مكانه ويتناوب معه، متخذاً الطابع التجريدي والاختزالي في عملية بناء المشهد الروائي، وهو إذ يعدّ عموداً رئيساً في العمل المسرحي، فإن أهميته لا تقلّ في العمل الروائي، بل لقد قامت بعض الروايات في آلياتها البنائية كلياً على الحوار الذهني والفلسفي بغية تصعيد الطابع الدرامي على روح العمل الروائي، الأمر الذي يقصر عنه عادة الأسلوب السردي التفصيلي أحياناً، وقد حصل هذا في كثير من الأعمال الروائية العربية والأجنبية))(7)، وقد جعلت من الحوار مرتكزاً أساسياً في مجمل عملية التشكيل السردي، فهو فضلاً عن كونه عنصراً سردياً أصيلاً هو عنصر درامي أصيل أيضاً يجعل منه آلية جامعة لفنين مختلفين في سياق واحد، يحقق قدراً مناسباً من التفاعل والتنافذ والتداخل .

رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع))(8) للروائي تحسين كرمياني تفيد كثيراً من طاقة الحوار الدرامية في الكثير من مفاصلها السردية، إذ تبدو الرواية وقد حفلت بالكثير من الأنماط الحوارية التي أسهمت في رفد الفضاء السردي الروائي بالكثير من إمكانات الدراما، الحوار على نحو عام يأخذ أشكالاً مختلفة، ((فهو يمكن أن يأتي على شكل مقاطع كلامية صغيرة أو طويلة، كما يمكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين، وهذا ما يساهم في خلق إيقاع العمل))(9)، الذي على أساسه يمكن للعمل أن يأخذ مساره الإبداعي الصحيح استناداً إلى معطيات هذا الإيقاع وطبيعته وحساسيته .

وبما أنّ ((الأسلوب الدرامي الجيد يتجنب عادة الجمل الطويلة ذات البنية المعقدة التي تبدو مصطنعة على لسان الشخصية التي تقولها))(10)، فإنّ رواية كرمياني وظّفت الكثير من الحوارات الطويلة ذات الجمل القصيرة في ما دعوناه ضمن تصنيفنا لأنماط الحوار بـ ((الحوار

الممسرح))، الذي تكشّف عن قيمة درامية متلاحمة مع القيمة السردية، في ظلّ حضور أنماط أخرى هي الحوار الطارئ، والحوار الصافي، والحوار المتعشّق، فضلاً على الحوار الممسرح، مما يشكّل فضاءً سردياً ودرامياً ثرياً في عالم الرواية .

الحوار الطارئ:

هو الحوار السريع الخاطف الذي يقوم بوظيفة تقديم فكرة موجزة عن طريق إحدى الشخصيات، وغالباً ما يكون الطرف الثاني من الحوار متلقياً سلبياً للفكرة التي يطلقها الطرف الأوّل، على النحو الذي يقفل الحوار ويجعله غير مستمر وكأن فضاء الحوار لا يحتاج سوى هذه الجملة الطارئة التي يقولها الطرف الأول المنتج لجملة الحوار، ولأن رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع)) حفلت بكل أنماط الحوار تقريباً فقد كان لهذا النمط الحواري حصته من الحضور على طول مساحة الرواية، ومن أمثلة هذا الحوار:

كان الوقت صباحاً قبل طلوع قرص الشمس من وراء التلال الشرقية للبلدة، عدت من المسجد، وجدت نفسي في ضيق تام، بعدما عكّر مزاجي صوت الدمية:
. لا تمرّ من غير تقبيلي يا سيّد ؟؟!! (11)

إذ نجد فيه أن الحوار الطارئ هو بين شخصية الراوي الذاتي والدمية التي اشتراها في إحدى سفراته مع العائلة، وقد زوّدت ببطارية ملقنة ببعض الكلمات ترددها كما الببغاء، وكان حوار الدمية مع الشخصية وهو في مثل هذا الوضع النفسي المأزوم ليس محبباً (عكّر مزاجي صوت الدمية)، على النحو الذي جاء فيه الحوار الطارئ هنا سلبياً ضاعف من ضيق الشخصية وأزمتها ولم يسهم في حلّ مشكلة .

ويأخذ الحوار الطارئ تشكيلاً آخر من تشكيلاته حين يجري سريعاً خاطفاً بين طرفي الحوار، حيث لا رغبة لأحدهما بمواصلة مزيد منه بحكم أن المقولة التي أراد الحوار تسجيلها أُقفلت عند حدّ معين ولم يعد ثمة مجال للمواصلة:

. رجل غريب جاء يسأل عنك.
. غريب، وهل هو من أهل القرية.

. كان مرتبكاً، سأل ومضى. (12)

فالطرف الأول من الحوار الذي أنبأ الطرف الثاني بحضور الرجل الغريب الذي يسأل عنه كان مهموماً فقط بإيصال المعلومة، لذا حين سأله الطرف الثاني عن هويته اكتفى بالإدلاء بما يعرف عنه من معلومات بسيطة، ولم يعد هناك مجال لمواصلة الحوار لأنها ستكون بلا فائدة إذ لا يعرف الطرف الأول عن الرجل الغريب معلومات إضافية يمكن أن يقدّمها، لذا اكتفى الطرف الثاني بما حصل به على معلومات وأقفل الحوار عند هذا الحد الذي يجعله حواراً طارئاً يبقى بحاجة إلى إشباع وإضافة .

ويقوم الحوار الطارئ أحياناً بوظيفة محددة جداً تعمل على تقديم معلومة ليست ذات أهمية تذكر لكن لا بدّ من قولها حتى تتحدد الأشياء في الممارسة السردية:

قامت من جلستها وتوجهت نحو الباب، قام وتبعها، توقفت عند العتبة، وقف هو أيضاً .. قالت:

. سأجلب لك الغداء .

لم يحر جواباً، وجدته يمدّ يديه ويمسكها من كتفيها، لم تتحرك الجارة. (13)

إن الجملة الحوارية الوحيدة التي حدثت بين المتحاورين هي (. سأجلب لك الغداء.)، إذ قدّم الطرف الأول معلومة ينتظرها الطرف الثاني، واكتفى الطرف الثاني بالمعرفة ليكون على استعداد نفسي وجسدي للعمل عليها، وليس ثمة ما يستوجب الاستمرار في الحوار على أي صعيد ممكن لأن هذه الجملة الحوارية التي مثّلت نمط الحوار الطارئ قامت بمهمتها على أكمل وجه وأدت وظيفتها من دون زيادة أو نقصان .

ويسهم أحياناً نمط الحوار الطارئ في تقديم معلومة شعبية لها حضور شعبي طاغٍ، على النحو الذي تبدو فيه المعلومة وكأنها هي الهدف المباشر من الحوار، وليس إنتاج حوار خصب يسهم في تطوير العملية السردية في عموم الرواية:

. نحن اكتشفنا للبشرية ظاهرة (البوري)، كيف انتشرت ظاهرتنا في بلدان الجوار..!!

. لدينا أربعة ملايين نفس مشردين هناك، لا بدّ أنهم نقلوا تراثنا معهم..!!

. إياك أن تذهبي مرة أخرى إلى بلاد (بوريا)..!!

. اسم جميل يليق بهم..!! (14)

إن ظاهرة (البوري) واشتقاق بلاد (بوريا) منها تتحدّث عن حالات النصب والاحتيال التي حلّت بالبلاد بعد انتشار الفوضى وغياب السلطة، وهي ظاهرة سلبية معروفة بهذا المصطلح الشعبي، وما ذكرها الحواري هنا في الرواية سوى بهدف تسجيلها كظاهرة بارزة ذات تداول شعبي هائل يمكن للرواية أن تحفظها من الضياع، ومن ثمّ لا وظيفة أخرى لها غير هذه الوظيفة بحيث لا يمكن إلا أن تكون طارئة على هذا النحو .

ويأتي الحوار الطارئ أحياناً على شكل جملة حوارية واحدة هدفها تعيين مكان وزمن الحادثة الروائية على صعيد محدد، من دون الحاجة إلى أية جملة مضافة يمكن أن تطيل أمد الحوار إلى جمل أخرى لاحقة:

وضع فوهة البندقية على صدغي أنا، ولم يضعه كما يفعل البعض على ظهر الجسد الملتصق بي .. همس:

. إمش من غير حركة. (15)

فالجملة (. إمش من غير حركة.) واضحة المعالم والدلالة والقيمة التعبيرية والأدائية، ولا تحتاج لا إلى ردّ معين من الطرف الثاني للحوار، ولا إلى مزيد من الإيضاح من طرف المتحدث الأول، على أساس أن الجملة الحوارية المقتضبة أدّت وظيفتها بقوة وصرامة وحسم، وفهم الطرفان مغزاها على نحو كامل وشامل، مما يجعل من الحوار في أعلى درجات التركيز ولا يسهم عميقاً في رفد المقولة الروائية بأي جديد، سوى أن الخطاب الحواري هو خطاب طارئ على صعيد التشكيل الحواري لا يحتاج إلى مزيد من التمويل .

إنّ نمط الحوار الطارئ يتميز بالسرعة والخطف الكلامي الذي يضع النقاط على الحروف في سياق واحد، وهدف واحد، ورؤية واحدة، وهو حوار مقفل لا ينفتح على إمكانية التطوير والتوسيع في أي مستوى من مستوياته:

قلت له:

. أريد أن تحتفل اليوم معي بين أطفالك.

. أستاذ أنت تغرقني بكرمك.

حملت الصندوق وعدت، وجدت الأصدقاء يهرعون إليّ، الكل يرغب لأن يقرأ ما أكتبه. (16)

يمكن ملاحظة أن المقولة الحوارية المركزة المسجّلة في حدود هذا الحوار المقتضب ليس لها حمولة سيميائية عالية، بل هي تقترب من الكلام العادي البسيط والواضح والمحدد الذي لا يحتاج إلى مزيد من الإلحاح على المعنى، فالحوار هو حوار سياقي شبه مكتمل في صياغته الدلالية ويتوقف عند حدّه مباشرة .

وبهذا فإن هذا النمط الحواري يؤدي وظائف سردية محددة تبدو أنها ليست ذات قيمة كبيرة في محتواها، لكنّ وجود في الرواية ضروري إذ يسهم مع بقية أنماط الحوار الأخرى في ترتيب قوة حضور هذه الآلية السردية في السرد الروائي، وقد قدّم لهذه الرواية خدمة كبيرة يمكن أن تعاين من خلال حشد هذه الحوارات المتكررة في سياق واحد، كي يتضح مدى طبيعة الوظيفة المهمة التي ينجزها هنا .

الحوار الصافي:

يتشكّل الحوار الصافي في السرد الروائي في هذه الرواية حين يأتي خالياً من محمولات سردية ذات صلة بالآليات السردية الأخرى، على النحو الذي يبدو فيه الحوار وكأنه مصنوع لأجل الحوار، أي ينهض بوظيفة حوارية محض، ويمكن النظر إلى هذا النمط من الحوار على أنه حوار بؤري يتركّز في موضوع محدد وملتئم، إذ يجري تشكيل الحوار في منطقة زمنية ومكانية واحدة تُظهِر الحدث الروائي وتعززه وتبرز مقولته من خلال ظهور أبرز وأكثر تكثيفاً للشخصيات المسهمة في بناء الحوار وتشكيله .

ومن أمثلة هذا النمط من الحوار ما يأتي:

في الليل قلت لها:

بدأت أشعر بالغيرة .

. من الدمية؟

. أليست تتحدّث ..؟؟

. بضع جمل تم حشرها في قرص مضغوط يعمل بالبطارية .

. لكنها دمية تشبه رجلاً كبيراً .
. آه .. منك يا (سالم)، إنها دمية وهل يعقل أنها تنافسك عليّ .
. عيناها مخيفتان .
. عيناك أجمل يا (سالم) .
. لا أدري بدأت أشعر بشيء يعصر قلبي .
. لا تفكر في الموضوع دعنا نستمتع بسفرتنا . (17)

يتمخّض الحوار الصافي في هذا المقطع عن جملة قضايا أساسية تعمل في جوهر المقولة السردية في الرواية، إذ يتكشف الحوار بين الراوي الذاتي وزوجته عن مشكلة حضور الدمية التي سبق وأن اشتروها في إحدى سفراتهم، وفي الوقت الذي يشعر الراوي (سالم) أن هذه الدمية ليست فأل خير عليه، ويقرن ذلك بأنه يغار منها حين يجد اهتمام الزوجة بها أكثر منه، فإنه ينظر أبعد من ذلك إلى ما يمكن أن تجلبه لهم من مشكلات محتملة، فالحوار يتركز حول بؤرة (الدمية) ومحيطها والعلاقات المتشكلة على حضورها المستمر في السيارة، ويتجلّى ذلك في الجملة الأخيرة التي يقولها سالم تعبيراً عن ضيقه بها (. لا أدري بدأت أشعر بشيء يعصر قلبي)، ولا بدّ أن هذا الشيء الذي تمخّض عنه الحوار الصافي هنا هو العلامة التي ستشتغل في مفاصل الرواية وطبقاتها على نحو ما .

أو أنّ الحوار الصافي يأخذ شكلاً آخر ينتهي إلى نتيجة محددة تعمل بوصفها استراحة حدثية في سياق الحادثة الروائية، يكون لها أثر مهم في استمرارية الشخصية وهي تأخذ من الحوار مجالاً جديداً تتنشط فيه حيواتها السردية:

. (سالم) .. أنت مرهق.
. الكتابة عمل مضن يستنزف طاقة الجسد.
. نحتاج لسفرة استجمام.
. متى؟
. كما يروقك. (18)

الحوار أيضاً بين (سالم) الشخصية الراوية وزوجته، وهو يطرح مشكلتين ظاهرتين من مشكلات الرواية، الأولى هي مشكلة الكتابة حين نعرف بأن شخصية (سالم) هي شخصية كاتب

روائي وقصصي يتماهى كثيراً مع شخصية المؤلّف الحقيقي خارج المجال السردي، على النحو الذي تكون فيه مشكلة الكتابة مشكلة حقيقية وجوهرية وفاعلة، بكلّ ما تعكسه من جهد وتعب وعلاقات إيجابية وسلبية في ظلّ وضع سردي مرتبك .

أما المشكلة الثانية فهي مشكلة الاستجمام والراحة لشخصية تعمل بجهد عالٍ، وتنتج إنتاجاً واضحاً يثير مشكلات خارج منطقة الكتابة، وتتضح أبرز معالم صفاء الحوار متمثلة بالشفافية التي تهيمن على حساسية الحوار بين شخصيته، إذ لا نجدّ أيّ توتّر محتمل في لغة الحوار وطريقة تقديمه وعرضه وسيولته بين المتحاورين .

ويظهر مرة أخرى الحوار الصافي في ترتيب العلاقة الالتباسية بين الشاب الذي يحاول إقناع أمه بالسفر على خالته المتعبة من أجل اللقاء بمن يحب، وهو يسعى إلى ترتيب آلية الحوار بنا يضمن له سلامة اللقاء المنتظر:

. خالتي متعبة.

. من قال لك هذا الكلام.

. رأيت امرأة من القرية أخبرتني بذلك، وقالت هي تطلب منك الذهاب إليها.

. حسناً، غداً سأذهب إليها، أنا مشتاقة لرؤيتها.

. لكنا طلبتك اليوم، وضعها مقلق.

. الساعة تقارب الواحدة بعد الظهر، ربما لا توجد مركبات في كراج النقليات.

. سأرافقك إلى الكراج.

. لم لا تأتي معي؟

. لدي عمل لا ينبغي تركه. (19)

وفي الوقت الذي تتكشّف فيه حوارات الأم عن عدم رغبة في السفر بالرغم من الادعاء القوي بأن الخالة المريضة طلبت حضور الأم، يسعى الشاب إلى الضغط الحواري على الأم بتذليل العقبات التي تضعها الأم في الطريق وتسهيل السفر، إذ تتأكد استحضارات الابن وقوة حجته من أجل إنهاء الحوار في صالحه، بالرغم من أن الأم في دفاعها عن صعوبة السفر إلى خالته في مثل هذا الوقت تجيب على سؤال خفي لا يُظهره السرد الصافي في نمطه المباشر، لكنّ المتلقي وهو يتابع صورة الحوار بين الشخصيتين يرى ما تراه الأم من نيّة مبيتة لدى ابنها من أجل جلب الفتاة إلى منزله والانفراد بها في غياب أمه .

فالحوار الصافي هنا على هذا الأساس فيه نوع من السجال الخفي الذي تدافع فيه كل شخصية من الشخصيتين المتحاورتين عن نموذجها، ويتركز عنصر الزمن والمكان تركيزاً عالياً شديد الحساسية في بؤرة الحوار .

ويتجلّى نمط الحوار الصافي على نحو أكثر بروزاً وتمظهراً في نموذج منه تكون شخصيتا المتحاورين في اتجاه شخصية ثالثة غائبة، بحيث تكون هذه الشخصية الثالثة الغائبة هي محور الحوار وموضوعه وجوهره:

. بيتنا ملاصق لبيته، أخشى أن يهبط عليّ في الليل عندما يكون زوجي خفيراً.

. لا أعتقد أنه يرتكب مثل هذه الحماقة، كوني وجدته يبحث عن متنفس لشهوته، يوم أمس رصدته من النافذة كان يروم إدخال حمارة دخلت الزقاق إلى البيت.

. يا له من ولد قذر.

. قلبي ينفطر له، لو كانت لدي بنت لزوجتها له.

. أتعطين هكذا بشر زوجة.

. ولد وسيم ولديه راتب والده وبيت ملك.

. لكنه شهواني.

. سيتغير حين يمتلك زوجة.

. لم لا نزوجه ونخلص من شرّه.

. فكرة معقولة، يا ترى من نختار له؟

. سنفكر بالموضوع. (20)

المشكلة التي يشتغل عليها النمط الحواري تتمثّل في تشكيل صورة معينة للشخصية الثالثة الغائبة التي تمثل عقدة الحوار، وتتمحور هذه الصورة في صفات بدت وكأنها متناقضة على لساني شخصيتي الحوار ((. ولد وسيم ولديه راتب والده وبيت ملك./. لكنه شهواني.))، ليسعى الحوار إلى إيجاد حلّ لمشكلته تتلخّص في تزويجه والخلاص من مشكلاته المحتملة في سياق أنه (شهواني) قد يرتكب أخطاء لا تحمد عقباها، فمن حساسية الخوف، إلى الوجل، إلى التفكير، إلى قبول فكرة والوعد بإيجاد أخرى، تتمظهر الشخصية الثالثة بين شخصيتي الحوار بقوة حضور تكاد تطغى على الشخصيتين، فكل الحوار والاجتهاد والتفكير ووضع الاحتمالات بين شخصيتي الحوار هي من أجل الشخصية الثالثة، التي تحقق حضوراً متمركزاً في منطقة الحوار، على

النحو الذي يتمّ فيه عرض هذه الشخصية درامياً من خلال الحوار أكثر من قيام شخصيتي الحوار بعرض نفسيهما على شاشة المشهد الحواري الروائي .

الحوار المتعشّق:

ينتمي هذا النوع من الحوار إلى نسيج سردي خاص يعمل على تمتين أواصر السرد، فهو لا يندرج في إطار الحوار الصافي، إذ هو يتداخل مع السرد ويتفاعل معه ويؤدي وظيفة مشتركة معه، واصطلحنا عليه بـ (الحوار المتعشّق) لأن فعاليات الحوار بين طرفي الحوار لا تأتي على نسق متسلسل واحد، بل تعمل الجمل السردية على قطع الحوار أو الإحاطة به من أجل إحداث نوع التداخل بين آلية الحوار وآلية السرد، يسهم في تدخّل الراوي الذي يقلل من طبيعة الزخم الدرامي في الحوار لغايات سردية معينة .

ومن أمثلة الحوار المتعشق ما نجده في هذا المقطع الحواري:

. ارموها إلى الحوض الخلفي قبل أن أعمل حادثاً .
ألقوها بشيء من التردد، وحين عدنا .. قلت:
. لا تضعوها أمامي .
قالت زوجتي:
. سأضعها في صالة الضيوف كي ترحب بهم .
لم أحر جواباً، متوقعاً أنها لن تعيش طويلاً معنا، لا بدّ أن الأطفال في انتظارها قرب القمامة في القريب العاجل، سترميها كما رمت قبلها عشرات الدمى والألعاب السليمة. (21)

فالجمة الأولى هي جملة حوارية على لسان الشخصية ((. ارموها إلى الحوض الخلفي قبل أن أعمل حادثاً))، ثم ما يلبث الحوار أن ينقطع مباشرة بالجملة السردية التوضيحية المكمّلة على لسان الراوي الذاتي ((ألقوها بشيء من التردد، وحين عدنا .. قلت))، ثم تعود الشخصية لتواصل خطابها الخاص بالدمية سعياً للخلاص منها ((. لا تضعوها أمامي))، ويتدخل الراوي الذاتي مرة أخرى ليقطع تسلسل الحوار بجملة ((قالت زوجتي))، حتى يعود مرة أخرى الحوار على لسان شخصية الزوجة بقولها ((. سأضعها في صالة الضيوف كي ترحب بهم))، ومن ثم تنتهي هذه الفقرة الحوارية بتدخّل طويل نسبياً للراوي الذاتي وهو يحيل المسألة على أمله في الخلاص منها

على سلوك الزوجة في إلقاء الأشياء في القمامة بسرعة، لأنه سبق لها أن ألقت الكثير من الدمى السليمة في القمامة قبل أن ينتهي مفعولها، وبذلك يكون الحوار متعشقاً بالسرد تعشقاً كلياً، إذ بين جملة حوارية وأخرى يتدخل الراوي موضحاً أو شارحاً أو متوقعاً .

وقد تأتي حالة التعشق بين الحوار والسرد جزئية وليست كلية، أي أن السرد يقطع الحوار في بداية الوحدة الحوارية وفي نهايتها، وذلك بحسب الحاجة السردية حيث نجد أن الحوار يستمر بجمل حوارية متواصلة قبل أن يتدخل الراوي ليقطعه في مرحلة معينة:

. هل الرأس يبكي؟

فتح عينيه، متألقاً بالدمع الجاري كالينابيع الصافية .. قال:

. مثلك ومثل كل حي حين تمرون بيوم ميلادكم.

. وهل هذا يوم ميلادك؟

. في مثل هذا اليوم، وتحديداً في مثل هذه الظهيرة، خرجت قبل الجسد الملتصق بي من سديم خانق.

. حسناً سنحتفل من أجل سعادتك.

. كل .. الفرح لا يليق بالميلاد.

. كيف؟

. تكرار الميلاد يعني أنك تدنو من الرحيل.

. قدر مقدّر على الجميع.

رفع الكرتون ووضعه على طاولة الكتابة، ذاب الدمع، فتح عينيه على سعتهما .. همس:

. هل مررت بتجربة حب؟ (22)

فبعد الجملة الحوارية الأولى ((. هل الرأس يبكي؟)) ذات الطبيعة الاستفهامية يتدخل الراوي مباشرة تدخلاً وصفياً سردياً ليقطع الحوار ((فتح عينيه، متألقاً بالدمع الجاري كالينابيع الصافية .. قال))، ثم بعد ذلك ليفسح المجال واسعاً لجمل حوارية كثيرة تجري بين الشخصية الرئيسة (سالم) والرأس المقطوع، إذ يتركز الحوار على يوم الميلاد وإمكانية الاحتفال به وما ينعكس عليه ذلك من إشكالية في فهم هذا اليوم، وعلى الرغم من أنه حوار بسيط وعادي إلا أن الراوي لم يتمكن من قطعه إلا في نهاية الفقرة الحوارية ((رفع الكرتون ووضعه على طاولة الكتابة، ذاب الدمع، فتح عينيه على سعتهما .. همس))، ليختتم المقطع بجملة حوارية تفتح الأفق الحواري

والسردي في الرواية على مجالات دلالية واسعة وكثيرة ((. هل مررت بتجربة حب؟))، إمعاناً في توظيف الحوار توظيفاً استفهامياً ينتج الكثير من الاحتمالات في صدد وضع إجابات مقترحة تشبع فضول الحوار بهذه الأسئلة .

في الكثير من الحوارات التي تجري بين الشخصية الرئيسة/الزوج (سالم) والزوجة يعمل السرد على قطع الحوار (التعشّق به)، وربما يعكس هذا على المستوى السيميائي حاجة الحوار بينهما إلى قطع مستمر من أجل استمرارية الحوار، لأن الاستمرار الحواري بينهما من دون قطع وتعشّق سردي قد ينتج توتراً في طبيعة العلاقة:

. أشعر أن هناك رغبة كبيرة تستوطنني لكتابة عمل روائي مختلف.
. أرجو أن لا تتركه كما تركت عشرات المشاريع السابقة.
اكتفينا وانهمكنا بنشاطنا الجنسي، وخرجنا وقالت:
. لا ترهق فكرك كثيراً، كي تنجز العمل من غير تأجيل.
اكتفيت بابتسامة، هي هبطت هي درجات السلّم، ودخلت أنا إلى غرفتي . (23)

الجملتان الحوارتيان الأولى والثانية تعكس قدراً عالياً من التوافق بين الشخصيتين في تحويل رغبة الزوج الراوئي لكتابة رواية جديدة إلى واقع، من خلال إعلان الزوج عن هذه الرغبة وتأكيد الزوجة على المضي في تنفيذ هذه الرغبة بحيث لا تشبه سابقاتها المهملة، وبإزاء هذا التوافق المطلق على الفكرة الحوارية بينهما يأتي السرد ليقطع الحوار ويتعشق به على نحو درامي وسينمائي ((اكتفينا وانهمكنا بنشاطنا الجنسي، وخرجنا وقالت))، إذ إن الفصل السردي لاستمرارية الحوار شكّل حادثة سردية صغيرة فصلت الحوار زمنياً زمكانياً .

وبعد الراحة والاستمتاع التي حققتها الجملة السردية عبر حصول عملية النشاط الجنسي يتواصل الحوار حول الفكرة نفسها على لسان الزوجة ((. لا ترهق فكرك كثيراً، كي تنجز العمل من غير تأجيل.))، إذ تأتي هذه الجملة الحوارية من طرف الزوجة أقل ضغطاً من جملتها السابقة قبل القطع السردي، على النحو ينهي الفقرة الحوارية عند هذا الحد ويقود الراوي الذاتي إلى اختتامها بتعشيق سردي مليء بالرضا والقناعة ((اكتفيت بابتسامة، هي هبطت هي درجات السلّم، ودخلت أنا إلى غرفتي))، في سياق استكمال الاتفاق على الفكرة المطروحة في هذه الفقرة الحوارية وكان تعشق السرد فيها ضرورياً ومنتجاً .

ويسهم التعشيق السردي أحياناً في الهيمنة على فضاء الحوار من خلال قدرته على توجيه فعاليات الحوار استناداً إلى منطقه ورؤيته:

صعدت إلى غرفتي، جلست إلى الطاولة، ناداني الرأس:
. أكاد أختنق..!!
توجهت وأنزلته، كان ينظر إليّ بريبة، خشيت أن أطيل النظر فيه، بدا معاتباً، كأنه علم بما عزمت عليه .. قلت:
. أرجو أن تكون هذه الليلة حاسمة كما أفصحت.
. كل شيء مكتوب. (24)

فالراوي الذاتي يستعرض أفعاله السردي الكثيفة في منطقة سردية ضيقة ((صعدت إلى غرفتي، جلست إلى الطاولة، ناداني الرأس))، عبر حضور ثلاثة أفعال سردية (صعدت/جلست/ ناداني)، لتأتي جملة الرأس الحوارية القصيرة المكثفة ((. أكاد أختنق..!!))، ثم ليعود الراوي الذاتي باستئناف استعراض أفعاله السردية على نحو أوسع من استعراضه الأوّل ((توجهت وأنزلته، كان ينظر إليّ بريبة، خشيت أن أطيل النظر فيه، بدا معاتباً، كأنه علم بما عزمت عليه .. قلت))، وقد حمل الكثير من الزخم السردي الذي ينتظر نتائج قد تكون حاسمة في سير تطور الحدث الروائي في الرواية، لذا نجد أن نهاية الفقرة الحوارية كانت نهاية عادية ومباشرة اكتفت بالتوضيح والأمل والتسليم بالقدر ((. أرجو أن تكون هذه الليلة حاسمة كما أفصحت./. كل شيء مكتوب.))، مما كشف عن هيمنة السرد التعشيقي على الحوار .

الحوار الممسرح:

يبدو هذا النوع من الحوار أكثر أنماط الحوار حضوراً وتأثيراً في هذه الرواية، إذ يأتي عادة مطوّلاً وتفصيلياً ومشبعاً بالمعنى الروائي، فهو يتداخل على مستوى التشكيل مع الحوار المسرحي في خصائص كثيرة بحيث يكتسب الكثير من الصفات الدرامية، التي تعمل على مسرحة الحوار وضخّه بطاقات درامية متنوعة تسهم في تطور العلاقة الأجناسية بين الرواية والمسرح، بحيث يأتي الحوار الممسرح مشحوناً بطاقة درامية تضاعف من زخم الأداء السردي في الرواية، وتساعد العمليات السردية بعد الحوار على الانتقال من مرحلة سردية إلى أخرى في

سياق تطوّر الأحداث ونموّها، وقد يتكشّف الحوار الممسرح عن قيم وأفكار جديدة وكبيرة يعتمد عليها السرد الروائي فيما بعد لتحقيق تشكيله المتكامل، ولعلنا نلاحظ أن هذا النوع من الحوار جاء في رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع)) كثيفاً ومتكرراً على نحو بارز، مما يؤكّد قيمة هذا النوع من الحوار بالنسبة لأحداث الرواية وطريقة تشكيلها .

وسنكتفي بمثالين فقط على هذا النمط الحواري الذي ينتشر في مساحات كثيرة في الرواية لا يمكن إغفالها أو تجاوزها مطلقاً، لما تؤديه من وظائف مهمة على مستوى الأداء الحواري داخل بنية الحوار، وعلى مستوى الأداء التشكيلي في البناء العام للرواية .

المثال الحواري الأول الذي انتخبته الدراسة يكشف بحساسية درامية عالية طبيعة العلاقة في تشكلاتها الأولى بين الرأس المقطوع والشخصية الرئيسة (سالم)، التي عثرت على هذا الرأس في مكان مهمل وتورطت في الدخول معه في هذا الحوار الممسرح:

. يا بشر .. أما تخاف الله، الميت له حرمة، أرجوك أخرجني من هذا الكفن ..!!

يد خفيّة دفعتني، ورفعت الكيس وفتحته، وجدت رأساً بشرياً جميلاً، مفتوح العينين، صاح بوجهي:

. لا تعلن هذا الموفق جهراً، خذني سرّاً لأكون نديمك حتى موعد أجلي ..!!

. ولكن أنت مجرّد رأس، يجب دفنك ..!!

. كلا .. كلا .. أرجوك أنا رأس حيّ، لم أمت بعد ..!!

. كيف .. ربما بعد دقائق أو بعد ساعة ستهمد وتتعفّن ..!!

. هذا ليس صحيحاً أنا أعرف نفسي كما تعرف أنت نفسك ..!!

. يجب أن أخبر الشرطة عن وجودك، كي يقوموا بالإجراءات اللازمة حسب القانون ..!!

. إيّاك أن تفعل هذا، أنا حيّ، خذني معك، أنت تعيش حالة غيبوبة، أنت تحتاجني كي تستردّ صفاء روحك القلقة ..!!

. أين آخذك، هل تريد أن تروّع زوجتي وأطفالي ..!!

. خذني سراً أعاهدك أن أكون رهن طلباتك، حين تحتاجني سأبادلك كلاماً مفيداً.

. أيّ كلام تبادلني، أنت مقبل على الهمود، ستتعفّن وتندلق رائحتك البغيضة، هناك حيوانات تنحر تبقى أرواحها عالقة بأجسادها لدقائق أو ساعات قبل أن تستسلم ليد مصيرها .

. أنا أختلف يا (سالم) ..!!

. سالم .. هل تعرفني.

. أعرفك منذ فترة طويلة.

. لكنني لم أرك من قبل، وجهك غريب .

. كنت أقرأ ما تكتب على صفحات الجرائد وأتابعك على مواقع الإنترنت.

. أحقاً كنت من قرّائي.

. كنت أتابع كل صغيرة وكبيرة عنك.

. حسناً من أنت كي أوصلك لذويك.

. أرجوك لا تفكر بكل ما يطرأ بذهنك، خذني معك، تلك هي رغبتي .

. لكنّ أخذك يخالف الشرع والقانون ومركزي الاجتماعي.

. أنا لم أمت بعد كي تحالف الأعراف.

. أنت رأس فقط.

. رأس حيّ ما دمت أمتلك حرية الكلام. (25)

الحوار الممسرح في هذا المثال يفرز الكثير من الآراء والقناعات والأفكار التي قدمها كل من الرأس والشخصية بوصفهما طرفي الحوار، ولاسيما فيما يتعلّق بغرائبية قيام الرأس المقطوع بمحاورة الشخصية، وجدلية الحياة والموت المنبثقة من ذلك، وما يترتب على ذلك من قضايا قانونية وشرعية وثقافية واجتماعية، وكأن منطقة الحوار هنا انفتحت على فرصة ثقافية واسعة لزج مثل هذه القيم الفكرية والاجتماعية داخل فضاء الحوار، وهو ما يعمّق على هذا الأساس درامية الحوار ومسرحته على هذا المستوى .

وربما كانت الانعطافة الدرامية الكبرى في مسرحة الحوار قد انبثقت من خلال كشف الرأس عن معرفة هوية الشخصية ((. أنا أختلف يا (سالم) ..!!/. سالم .. هل تعرفني./. أعرفك منذ فترة طويلة./. لكنني لم أرك من قبل، وجهك غريب ./. كنت أقرأ ما تكتب على صفحات الجرائد وأتابعك على مواقع الإنترنت./. أحقاً كنت من قرّائي.))، إذ أسهمت هذه الانعطافة الدرامية الكبيرة في تحقيق قدر عالٍ من التقارب والتعاطف بين الرأس المقطوع والشخصية، حين نجح الرأس في دغدغة غرور الشخصية بوصفها كاتباً مبدعاً وله جمهور من القراء لا يعرفهم، وهو ما جعل الشخصية (سالم) بعد ذلك أكثر تعاطفاً مع الرأس .

كما يكشف الحوار الممسرح هنا عن نوع من السجال الثقافي والقانوني والاجتماعي بين الشخصية والرأس، ففي الوقت الذي تصرّ فيه الشخصية (سالم) على عدم شرعية وجود رأس مقطوع يمكنه العيش بحرية تخالف الأنظمة والقوانين المرعية، يسعى الرأس بكل ما أوتي من قوة

حجّة على إقناع الشخصية باحتوائه ونقله إلى منزله بوصفه نموذج حي حتى وإن كان خالياً من الجسد ((. لكنّ أخذك يخالف الشرع والقانون ومركزي الاجتماعي./. أنا لم أمت بعد كي تحالف الأعراف./. أنت رأس فقط./. رأس حيّ ما دمت أمتلك حرية الكلام.))، إذ تتكشف هذه المحاججة التي تنطوي على الكثير من المنطق عن قوة حضور الرأس في المشهد الحواري الممسرح، بحيث هو الذي يسهم في مسرحة الحوار على هذا النحو .

وفي المثال الثاني تتكشف هذه النزعة الدرامية في آلية الحوار الممسرح على نحو جليّ وواضح حين تتطوّر العلاقة الحوارية بين الشخصية الرئيسة (سالم) والرأس، وتنتج رؤية درامية سردية تكشف عن جزء مهم من المقولة السردية التي تسعى الرواية إلى إنتاجها عبر الحوار، وعبر عناصر السرد الأخرى المشتبكة مع الحوار:

. أخرجني من منامي ..!!

نحيت الكتاب جانباً، تقدّمت من المكتبة، أنزلت الكرتون وأخرجته، كان مفتوح العينين، متورّد الوجه .. قال:

. لن أنسى معروفك.

. لم أعمل شيئاً سوى تلبية رغبتك.

. منحتني وقتاً استعدت فيه راحتي.

. كادت زوجتي أن تعول وتلمّ الناس علينا، لولا إغراقها بفيض عواطفي.

. وهل علمت بي؟

. تحركت مشاعرها لمعرفة ما في الكيس، لكنها ترددت فجأة.

. إياك أن تعلمها بي، المرأة كائنة ضعيفة لا تحتمل المواقف المرعبة.

. لكنها أصرّت أنها تسمع نباح جرو في غرفتي.

. ربما تشرّبت روحي أصوات الجراء وصت أقلّدها في النوم.

. . إياك أن تفعل ذلك ثانية.

. سأحاول لو تعاملت معي بصدق وحسن نيّة.

. قل لي من أنت ..!؟

. لا يشكّل ذلك عندك شيئاً سواء عرفتني أن جهلتني، فالأمر سيان بالنسبة للقضية.

. لم لم تعلمني بقضيتك، كي أعيدك لذويك، ربما هم يبحثون عنك الآن، كي تعلمهم بما جرى.

. أنا نحرت من قبل فئة ضالّة تعمل على روع الناس.

. أتعرفهم..؟؟

. لو رأيتهم سأصرخ في وجوههم.

. كيف نحروك؟

. تلك قضية طويلة، ستعرف لاحقاً القصة الكاملة لنحري.

. حسناً أنت تقودني إلى مصيبة تاريخية.

. ربما ستجني منها منفعة كبيرة.

. أيّة منفعة ترتجى من رأس مبتور، إلا إذا كانت الجائزة المرجوة السجن المؤبّد أو الشنق أمام الناس بتهمة إشاعة الإرهاب.

. حسناً أنت تورطت حسب اعتقادك، عليك أن تواصل رحلتك التورطية حتى يحين أجلي.(26)

فالقضية الأولى التي تبعث الحساسية الدرامية في فضاء الحوار تتمثل في إمكانية دخول شخصية الزوجة على خط كشف سرّ الرأس المقطوع، وما ينتجه ذلك من انعطافة خطيرة قد تؤدي إلى نتائج درامية أخرى تغيّر من وجهة السرد في الرواية ((. كادت زوجتي أن تعول وتلمّ الناس علينا، لولا إغراقها بفيض عواطفي./. وهل علمت بي؟/. تحركت مشاعرها لمعرفة ما في الكيس، لكنها ترددت فجأة./. إياك أن تعلمها بي، المرأة كائنة ضعيفة لا تحتمل المواقف المرعبة./. لكنها أصرّت أنها تسمع نباح جرو في غرفتي.))، ولا شك في أن هذا المقطع الحواري يمثل وحدة حوارية تختزن كثافة درامية محتملة، إذ على الرغم من أنها لم تحدث إلا أنها ضخّت طاقة درامية ممسرحة في سياق الحدث الحواري هنا .

أما القضية الثانية فتتمثل في قصة الرأس المقطوع التي تشكّل أكبر حساسية ضرورية لفضول القراءة لمعرفة هذه القصة، لذا تسعى شخصية (سالم) إلى معرفة هذا السرّ عن طريق هذا الحوار الممسرح بينهما ((. لم لم تعلمني بقضيتك، كي أعيدك لذويك، ربما هم يبحثون عنك الآن، كي تعلمهم بما جرى./. أنا نحرت من قبل فئة ضالّة تعمل على روع الناس./. أتعرفهم..؟؟/. لو رأيتهم سأصرخ في وجوههم./. كيف نحروك؟/. تلك قضية طويلة، ستعرف لاحقاً القصة الكاملة لنحري.))، فالقضية تنطوي على قصة كاملة تتأجل معرفة تفاصيلها دائماً بالرغم من أن الإشارات التي تنطلق من طبقات الحوار تكشف عن جزء مهم منها، لذا فإن اكتظاظ الحوار هنا بالأسئلة والاستفهامات لهو دليل آخر على عمق الحساسية الدرامية التي ينطوي عليها الحوار في نموذجه الممسرح .

ويقدّم هذا النموذج الحواري قضية ثالثة ذات طبيعة اجتماعية وقانونية مرتبطة بالقضيتين الآنفتين، وتتعلق بموقف الشخصية الرئيسة من وجود رأس مقطوع في حوزته يمكن أن يجلب له متاعب متعددة على أكثر من مستوى، إذ تعبر الشخصية الرئيسة عن خشيتها هذه بخطابها المتوجّه نحو الرأس ((. حسناً أنت تقودني إلى مصيبة تاريخية./. ربما ستجني منها منفعة كبيرة./. أيّة منفعة ترتجى من رأس مبتور، إلا إذا كانت الجائزة المرجوة السجن المؤبّد أو الشنق أمام الناس بتهمة إشاعة الإرهاب./. حسناً أنت تورطت حسب اعتقادك، عليك أن تواصل رحلتك التورطية حتى يحين أجلي.))، فهي مصيبة تاريخية وورطة كما وصفها الاثنان، وبذلك ينتهي هذا المثال الحواري إلى نهاية درامية تعد بالكثير من المسرحة السردية التي يحملها السرد الروائي في قابل طبقاته وفصوله .

الهوامش والإحالات:

(1) النزعة الحوارية في الرواية العربية، د. قيس كاظم الجنابي، الموسوعة الثقافية (96)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2011: 9.

(2) بناء المشهد الروائي، ليون سرمليان، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد3 السنة 7، بغداد، 1987: 82 .

(3) اللغة في المسرح النثري، عصام بهى، مجلة فصول، العدد 1مجلد 5، 1984: 152.

(4) بين أدبين(دراسات في الأدب العربي الانكليزي)، فاطمة موسى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1965: 81.

(5) النزعة الحوارية في الرواية العربية: 92 .

(6) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 1998: 142 .

(7) النزعة الحوارية في الرواية العربية، من كلمة الغلاف الثاني للكتاب.

(8) حكايتي مع رأس مقطوع، تحسين كرمياني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.

(9) المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، الدكتور ماري إلياس، الدكتورة حنان قصاب باشي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997: 176 .

(10) اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، د. حمادة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، ط1، 2005: 232 .

(11) حكايتي مع رأس مقطوع: 14 .

(12) م . ن: 44 .

(13) م . ن: 100 .

(14) م . ن: 103 .

(15) م . ن: 113 .

(16) م . ن: 127 .

(17) م . ن: 7 . 8 .

(18) م . ن: 44 . 45 .

(19) م . ن: 89 .

(20) م . ن: 105 .

(21) م . ن: 8 . 9 .

(22) م . ن: 45 .

(23) م . ن: 48 . 49 .

(24) م . ن: 51 .

(25) م . ن: 117 . 119 .

(26) م . ن: 27 . 28 .

الجسد سارداً ومتلقياً
قراءة في رواية (قفل قلبي)

د. إبراهيم مصطفى الحمد
الكلية التربوية المفتوحة/صلاح الدين

ملخص الرواية:

تتلخص رواية (قفل قلبي) للروائي العراقي تحسين كرمياني ، بقصة شاب يلتقي بفتاةٍ من عائلة فقيرة، كانت قد تزوّجت من رجلٍ فاحش الثراء، لكنه عاجز عن تلبية رغباتها الجنسية منذ بداية زواجهما، ثمّ تكتشف أنّ ذلك الزوج لا يمتلك ما يمتلكه الرجال نتيجة حُقنة كان قد حُقِنَ بها عندما كان في الخدمة العسكرية، وخان آمرَهُ مع زوجته، فدبّر له الأخير ما أفقده فحولتَهُ إلى الأبد، ثمّ تتقرّب الفتاة من الشاب (حامد) وتتحرّش بهِ وتقومُ بإغوائهِ ليعوّضها النقص الذي تعانيه، فيقعُ بينهما عشق عارم، وهوسٌ كبير بالجنس، فتحبل منه الفتاة لكنها تموت في ظروف غامضة تتكشّف فيما بعد، وذلك يحدث بعد وفاة والده بمدة قصيرة، فيترك على أثرها الدراسة وتتأزّمُ حالته النفسية، وسط ضغوطات أسرته التي يكتشف أنها مفككة هي الأخرى، إذ تعترف له (الأم) بأنها ليست أمه الحقيقية، بل هي غجرية غررت بوالده فترك أمّهُ لأجلها، وبعد وفاة الوالد تتزوج من زوج الفتاة التي كان يعشقها وتراود الشاب عن نفسهِ وتغويه، فيمارس الجنس معها أيضاً كما مارس الجنس مع ابنة أخيها التي تنتحر بسبب حملها منه، ومع (الحفّافة) ومع فتاة أخرى تجلبها له الحفافة، وكل هؤلاء النسوة يحبلن منه إلاّ الحفافة لكبر سنها، بعدها يمرض الشاب وتسوء حالته من جراء الممارسات الجنسية الشاذة فيفقد فحولته من دون أن يعلم في المستشفى، لكنه يتزوج من فتاة فقيرة تعمل عند زوج أمه، فلا يستطيع (أخذها) ويدرك أنه لا يمتلك ما يمتلكه الرجال أيضاً، فينتكس وتسوء حالته من جديد ويقوم بالانتحار، بعد أن يترك حزمة أوراق اعترافية يسرد من خلالها كل شيء عن حياته للطبيب الذي كان يعالجه، والذي يتناوب الروي مع شخصية الشاب(حامد) في الرواية.

وعي الكتابة – حركية السرد وهامشية الشخوص:

تحاول الرواية الجديدة تصوير جميع أنواع الخبرة البشرية، وتسلك في ذلك أساليب شتى، لذلك فإن واقعيتها ليست في نوع الحياة التي تقدمها، بل في الطريقة التي تقدم بها هذه الحياة، وهي تمتلك وسائل تأثير قوية، إذ لا تقتصر عل كونها مرآة تعكس ذوق الجمهور، بل هي تخلق هذا الذوق[1] .

لذلك فهي تعمل على بناء وعي جديد، لدى المتلقي، وهي بذلك تعد مغامرة اجتماعية إنسانية تدعو إلى التغير والتجدد والاستكشاف ومعرفة الذات والآخر من خلال التجارب التي يحفل بها الفضاء الروائي تلك التجارب التي غالباً ما تجد لها مثيلاً على ارض الواقع على الرغم من أنها لا تمثله[2] ، وتبقى عملاً تخييلياً ينتمي إلى عالمه المتخيل فحسب.

إن الرواية الجديدة هي الأكثر قدرة على الإلمام بالمجتمع وعلى تحري رؤى العالم وآفاقه، وتقديم تصور يشبه المعالجة بفنية عالية الجودة تمثل قمة الهرم الإبداعي، فيقوم الروائي بتوظيف خلفيته التاريخية والثقافية قصد تغذية السرد وتحريكه مستمداً مادته الحكائية منها ومن الواقع الذي يعد مرتعاً خصباً للالتقاط وصياغة المشهد الروائي[3] .

إن لحظة تشكل الرواية هي أقوى تجليات الحياة[4]، لذلك لا يمكن عد الرواية موازية للحياة، لأنها تعيش خارج الزمن بينما يموت الإنسان أو يرحل بوصفه موجود زمنياً.

ولمّا كانت الرواية قد ارتبط وجودها بالواقعية ، فهل أن خاصّية الإيهام التي وسمتها تتعارض وواقعيّتها ؟ هنا يؤكد بوتور ((إن الإبتكار الشكلي في الرواية بعيد كل البعد عن مناقضة الواقعية كما يتخيّل ذلك ناقد قصير النظر ، وهو الشرط الذي لاغِنى عنه لمزيد من الواقعية))[5].

ويؤكد "روب غرييه"((أن واقع الرواية يكمن في تشكيلها))[6]، وذلك يعني ((أن المتخيّل ، وحتى صناعة الخرافة لاتعني التنحّي عن الواقع ، بل هي محاولة لإيجاد مطابقة بين الواقع الذي هو خيال والخيال الذي هو واقع))[7].

ويرى الناقد "البيرس" أن الرواية أصبحت دراسة نقدية لمعرفة الواقع ، و"ناتالي ساروت" تعتقد أن الأثر الفني ثغرة تفتح في المظاهر نحو حقيقة مجهولة ، وهي تقصد بهذه الثغرة المجهود المبذول للتوصّل إلى الواقع ، لا انعكاسا سلبياً له ، بينما يؤكد "بوتور" أن الرواية مجال ظاهراتي بصورة ممتازة ، فهي المكان الذي ندرس فيه بأية كيفية يظهر لنا الواقع وبأية كيفية يمكن أن يظهر فيها[8]، ومن ناحية أخرى ، يقول "الفريد هتشكوك" :((الدراما تشبه الحياة الواقعية التي أُزيلت منها الأجزاء المعتمة))[9].

إن الرواية كنوع أدبي هي الأكثر اتصالاً بواقع المجتمع والأكثر قابلية على التعبير عنه، وإذا كان تعَقّد الظاهرة الروائية يحول دون اعتبار هذه الأخيرة مجرّد انعكاس للواقع ، فإن الكثير من خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع الذي يتميّز بدوره بالتعقيد والثراء[10]، وهي((مجموعة من البنى الدلالية التركيبية السردية التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللغة ، اللغة هي إذن البنية الوسيطة الواقعة بين النص والمجتمع))[11]، وفي الإطار نفسه يرى "ميشيل زيرافا" أن ((في فن الأدب القصصي شيء من فن الرسم برغم كثرة الاختلافات بينهما، ففي كليهما دلالة حقيقية على ما هو واقعي حين يكونان ثمرة جهد مُضنٍ ليتجرّدا منه. والواقع (ولاسيما الواقع الاجتماعي) هو مجموع الأجزاء التي يتكون منها مثلما أن الشكل هو مجموعة أساليب))[12].

إن جوهر الرواية هو كونها ((لاتمتلك هوية أساسية ، أي بمعنى أنها ذات نزعة كرنفالية ، متعددة الأصوات، ومفتوحة النهايات))[13] ، لكنها مع ذلك فنٌ موضوعيٌّ في جوهره ((فن ينبغي للمؤلف فيه أن يمّحي ما وسعه الإمّحاء ، وأن يؤدي عواطف غريبة عنه كليّاً، وذلك لكي يوهم القارئ بأنه إزاء الواقع، بتعبير آخر ، فإن نقل الحكاية من الواقع إلى الرواية لايكفي لإيهام القارئ بواقعيتها ، فالخاص يجب أن يصبح عامّاً في الرواية ليضمن قناعة القارئ والتأثير فيه))[14]، حتى إننا نرى "إدوارد بلن" يقول ((إن خلق الشخصيات الوهمية هو لُبُّ الكتابة الروائية))[15].

تعمل رواية ((قفل قلبي)) للروائي "تحسين كرمياني" على تفكيك منظومة العرف الاجتماعي، وإعادة ترتيبها وتنظيمها على وفق رؤى جديدة يجترحها النص، ويعد الجسد هو الأكثر فاعلية في تحريك عصا السرد، وهو المحور الذي تدور حوله الأحداث والشخصيات الروائية، مشكّلاً الثيمة الأكثر بروزاً على مساحة النص المتخيل.

إننا حين نقرأ النص، ونتحسس ألفاظه وتراكيبه، نشعر بتلك الشعرية النابضة التي تجوس خلال خبايا عالم الجسد، بألفاظ تكون تارة واضحة مكشوفة، وتارة أخرى نجدها محجّبة مواربة فيكون الارتحال في الجسد، ومحاولة القبض على مكامن السّر فيه ديدن الكاتب، وهمه الشاغل،لذلك نجد أنه لا يهتم ببناء الشخصية إلاّ على وفق هذا المنظور، فالشخصية–كما يبدو لنا–أداة لإدارة الصراع وتحريك الأحداث وهي في معظمها لا تمتلك أسماء معينة، بل ترد بصفاتها وألقابها غالباً، فالشخصية الرئيسة (الشاب–حامد) لا يظهر اسمه الحقيقي إلا في الصفحة (197) من الرواية وشخصية (الأم–الغجرية–بدرية) لا يظهر اسمها إلاّ في الصفحة(210) وكل من(الحفّافة) و(الفتاة الشابة–ابنة أخي الأم) و(الفتاة الفقيرة التي تتكسب بالجنس والتي جلبتها الحفّافة) لا تظهر أسماؤهن مطلقاً. وشخصية (هي–ليمونة) الشخصية المحورية في الرواية يظهر أسمها في الصفحة(113) من الرواية ولا تظهر شخصية (الرجل الثري) زوج أم(الشاب حامد) وزوج ليمونة سابقاً ولا شخصية(الطبيب ووالدته) و(الطبيبة) التي يتزوجها الطبيب و(الرجل الوقور–الجرّاح الذي عقر الرجل الثري أيام الجيش) مطلقاً على الرغم من أن كلاً من(الطبيب والطبيبة) قد أمتد حضورهما إلى نهاية النص السردي في الرواية.

إن تهميش الشخصية في الرواية، والتركيز على الجسد وفاعليته فيها بوصفه محركاً دينامياً يستقطب الأفعال والحركات، التي تتمثل بالجنس والعلاقات التي تنشأ حوله والأدوار التي تمارسها الشخصيات، منقادة وراء غرائزها يمكن تعليله بالتحول القيمي الذي طرأ على الشخص المعاصر، بتحوّله إلى مجرد رقم إذ يقول رولان بارت ((إن ما هو آيل للزوال ليس الرواية وإنما الشخصية))[16].

وهذا الكلام له ما يعززه، خصوصاً في بلد مثل العراق الذي تدور الأحداث الروائية في هذه الرواية ضمنه، بما تعرض له البلد من ويلات وحروب، إذ نجد على لسان إحدى الشخصيات ((***وهل تركت الحكومة ركناً سليماً في البلاد***))[17] ويرِد على لسان الراوي الثاني وهو نفسه شخصية(الشاب–حامد) حينما يعود إلى الاستقامة ويسمع صوت الأذان من المسجد قبل انتحاره بأيام قليلة ((***صرت أحيا في زمن جديد، زمن بارد، خالٍ من الحرائق الشهوانية، وجدت ميولي تميل ناحية صوت ساحر، يندلق إلى الفضاء، صوت يبعثه المسجد في كل لحظة، في الليل ينداح صوت يغرد بضوء يريح أعصابي، أخرج لأندمج مع هذا السحر المتواصل، رنين مخالف لرنين أزمنة السقوط، رنين يشبع الروح، أطير مع الهدير إلى عالم جديد***))[18] إن الإنسان في هذه البيئة ضائع مشتت، مما عاناه من تهميش وإقصاء وإهمال وترهيب، والحروب غالباً ما تحول الإنسان(الجندي) إلى رقم، وعندما تضيق الحياة بالإنسان لا يجد أمامه إلاّ النور الإلهي، يتوجّه إليه هارباً من ظلمة الحياة عبثيتها. فحين يساق(الشاب حامد) إلى الخدمة الإلزامية يلتقي في الحافلة بـ(الولد الأسمر) الذي يقدم له(***سيجارة علاجية***) مخدّرة، يرفضها ثم يتقبلها منه ((***رحت أعب حرائق واقعية كي أخمد حرائق خيالية***))[19] ثم يشاهد(الولد الأسمر) يخرج من جوف قلم حبر فارغ الأحشاء حفنة حبوب، ويتصوره مريضاً فيدور بينهما الحوار الأتي:

((– يبدو أنك صيدلاني.

– متنقل.

– أراك تكثر من تناول الحبوب.

– كيف تريدني أصرف حياتي في هذا العماء الكافر؟

ناولني قرصين صغيرين..قلت:

- ***ماذا تتوقع أن أشعر به؟***
- ***خذ وتخلص من يومك الثقيل.***
- ***هي أيامنا كلها غدت ثقيلة.***

- ***جرّب هذا العالم لتدرك أن هناك عقاقير غير مكلفة، منقذة من أشد المهالك.***
- ***قل لي ما فائدتها؟***
- ***ستنسيك جراحاتك العاطفية.***

تناولت الحبتين، رشفت كوب الشاي،مضيت أسبح في عالمٍ أثير كملك بلا مماليك..!!))[20]

إنّ ورود هذا الحوار يؤشر حالة الانطفاء والإحساس بالضياع واللاّجدوى، لدى الشخصيات في المتخيّل، والتي تجد ما يماثلها في العالم الواقعي، لذا فليس غريباً أن نجد معظم هذه الشخصيات بلا أسماء تميّزها، ونحسب أنّ ذلك لم يأتِ عفو الخاطر، بل قصده الكاتب قصداً، للتنبيه إلى خطورة الوضع الإنساني والاجتماعي في هذا البلد؛ ولذلك نجد في الحوار السابق ألفاظاً وعبارات مُغرقة في اليأس/ *كيف أصرّف حياتي في هذا العماء الكافر؟/و /خذ تخلّص من يومك الثقيل/*، والأكثر إيلاماً هو أن تكون حبوب المخدرات هي المنقذة وهي الملاذ الذي يعود إليه المجتمع، متمثلاً بهذين الشابّين المتحاورين، فإذا كانت الشخصيات في الرواية كائنات من ورق بحسب "بارت"[21] فإنها في الواقع كائنات مضللة ومحترقة ومنتهكة.

ويؤكد كلامنا هذا الضغط الذي يمارسه الكاتب على فكرة الجنس والجنس الشاذ، غالباً، وارتكاب المُحرّم ، دلالة على عدم قدرة المجتمع على الاستواء والاستقامة، ممّا يعانيه من حالات الإخصاء الفكري والروحي، إذ نجد أكثر من شخصية ذكورية تعاني آجلا أو عاجلاً من الإخصاء، فشخصية (الرجل الوقور) مخصيٌّ بحقنة في المستشفى، أثناء الخدمة العسكرية، جرّاء خيانته لآمرِهِ مع زوجته، والشخصية الرئيسة (الشاب حامد) يعاني من الإخصاء في نهاية الرواية، ويكون ذلك هو السبب الرئيس في انتحاره ناشداً الخلاص ممّا عاناه.

إنّ ما نجده من تهميش للشخصيات في الرواية ، يمنحنا تصوّراً هو أن بناء الشخصيات الروائية فيها موازٍ للبنية المجتمعية في الواقع العراقي، الممتد منذ عقود ولحد الآن، وربما

يكون جفاف النهر في الصفحات الأخيرة من الرواية[22]، دلالة على جفاف الطموح ونضوب الحياة وضبابية المستقبل.

كذلك يمكن عد ورود شخصيات شبقة مهووسة بالجنس والشذوذ، بنسبة كبيرة، بل كل شخصيات الرواية ما عدا الطبيب والطبيبة، اللذين جمعهما الحب العفيف، إشارة إلى التفكك الاجتماعي والشذوذ السلوكي الذي ساد المجتمع؛ بسبب حالات الإخصاء والتهميش، وضياع الإرادة وفقدان الطموح، فكان الهَوَس بالجنس نوعاً من أنواع الهروب والتنفيس عن الكبت الحاصل، أما النقاء الذي ظهر فيه كل من الطبيب والطبية ، فهو إشارة إلى أنه مازال هناك نقطة ضوء في آخر النفق المظلم.

وعلى المستوى الجمالي، يمكن تأشير الحالة الأبرز في حركة السرد في هذه الرواية، وهي الشعرية التي يقوم بتثويرها الجسد بوصفه سارداً ومتلقياً في النص السردي، وخارجه، مما عمل على تنشيط الفعل القرائي، وتفعيل منطقة القراءة، ورفدها بموحيات إغرائية، تلعب لعبة الخفاء والتجلّي مع القارئ، الذي يقوم بدوره بالبحث عمّا وراء النص، وخلف عباراته المراوغة، ليؤدي دوراً إنتاجياً، ترسمه آلة التأويل إزاء آلة التحفيز والتفاعل الدينامي مع الإشارات التي تمثلها العلامات ودلالاتها في النص، إذ عملت اللغة بوصفها مادة الإبداع الأدبي، وأساس وجوده، ومرآة خياله، فالأدب استعمال خاص للّغة[23] ، على تقريب الواقع المادي من الواقع الفني، إذ إن قراءة الرواية بحسب "ميشال بوتور" ((رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن لحظة فتح الكتاب ينتقل القارئ إلى عالم خيالي، ترسمه كلمات الروائي))[24]، إذ ينفلت الخيال إلى عمق المخيلة المكتنزة بدلالاتها الترميزية، والمشعّة على النص، تاركة إحساسات روحية تحشد تعاطفَ القارئ وتواطؤَه تجاه الشخصيات الروائية المهمّشة، بوساطة التكثيف والترميز أحياناً، والكشف والتصريح في أحيان أخرى، تاركة وراءها غباراً تأويلياً يتبعه القارئ، بمتعة وخوف وقلق تارة، وتماهياً واحتشاداً وانتماءً إلى عوالم النص تارة أخرى، ويمارس الكاتب أحياناً تقنية ما بعد الرواية، بتدخله وظهوره السافر أمام القارئ، مناقشاً إياه بعبارات من مثل:((***لكنّ المصيبة أيها السائل الجميل، أيها الباحث عن مجد على أنقاضي...***))[25]،أو

مثل: ((***أرجوك تقبل مني هذه المسميات–ابنة/الغم/الهم/الدم /المشاكل/الشجرة***[26]***/ألخ.. – أراها مفردات تصب في صالح المضمون***))[27]، ويرد أيضاً على لسان الراوي الأول، وهو "الطبيب" كلام يرسم أيديولوجيا النص السردي، منذ الصفحات الأوَل:((***فتحت له كما يجب ملفاً ودّونت ما أردته من تفاصيل بسيطة، قبل أن أكتشف رحلة حياة تداخلت فيها التراجيديا والكوميديا، حياة متشرنقة، ليس ثمة بصيص ضوء، أينما تحط قدمك ظلام يتبعه ظلام، كل شيء متوقع تحت مخالب ظروف تزحف متعرجة، خلاف ما ينشده كل إنسان، يرغب أن يؤدي ما عليه من واجبات، وينعم برغد العيش***))[28].

إن الجنس الشاذ والمحرّم ، هو السائد على مساحة النص الروائي، و"الشاب حامد" هو المحور الذي تدور حوله كل أو معظم الأفعال الشاذة، وعلى الرغم من أنه يبحث عن المحرّمات ويتوق لممارستها، لكنه يبدو سَئِماً من وضعه، ولكنه أيضاً لا يستطيع كبح جماح نفسه المهووسة بالجنس والرغبة، إذ نجده يقول:((***لا أعرف لِمَ دروب الشّر سالكةٌ أمامي***))[29]، ويقول في مكان آخر: ((***ما كانت تنسج من رغبة حولي، حصل برغبة مني طبعاً ، شرٌّ تنامى في الأفق كان يجب تجنبه، حتى لو تطلب النزول إلى الهاوية***))[30].

بالرغم من التهميش الحاصل للشخصيات الروائية، من ناحية التسمية، فهناك اهتمام بحركتها وتطورها على مستوى النص، غير أن الرواية فقيرة من ناحية الوصف، فالمقاطع الوصفية قليلة في الرواية، وخصوصاً ما يتعلق بوصف الأمكنة بتفاصيلها الدقيقة، إذْ مارس الكاتب أسلوب تعميتها، في الرواية فلم تكن الأماكن محددة، ولم تظهر معالم المكان في الرواية، إلاّ فيما يتعلق بالغرف التي تدور فيها المغامرات الجنسية، وعلى نحوٍ مقتضب، لا يوضح الكثير من التفاصيل التي يفترض توضيحها في النص السردي، لكن الإطار العام للحكي يكون في العراق، بحسب معطيات كثيرة في النص توضح ذلك، وتبقى جمالية المكان في الرواية جمالية لغوية، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام ، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة[31]، ذلك أن اللغة هي التي تفيض على جغرافيا الأمكنة، صانعة منها مستعمرة من

الحـروف والكلمـات والجمـل، تشـع منهـا ويفـوح عبـق الأمكنـة، وشـذاها المتشـبث بالـذاكرة والوجدان[32] .

قلنا إن الرواية تعاني ندرة في وصف الأمكنة، ولنورد هذا المقطع، الذي سيتضح من خلاله، كيف يجري الوصف على نحو مقتضب: ((***دخلنا البساتين الواسعة، تجولنا في الحقول المديدة، حقول دواجن، أحواض أسماك، فتيات بريئات يعملن بهمّةٍ ونشاط، نساء يجاهدن لرسم البشاشة على وجوههن، رجال يرفعون أكفهم بتحية أبدية لا تنتهي. وصلنا البيت الكبير، بيت الراحة كما سمّاه، كان منتصف حقل أخضر..قال:***

- ***هذا البيت بناه أبي قبل أن يموت بحادث سير.***
- ***رحمه الله.***
- ***هنا ستسكن حتى نجد لك عروساً تريحك.***
- ***إنه المكان المناسب لي، هنا سأستعيد راحتي.***

تركني ، غادر بسيارته، درتُ في الغرف، وجدت مجموعة من الكتب، مجلات متنوعة، شعرت برغبة ناهضة للعودة لحياتي السابقة، رغبة كتابة الشعر، جلست في الصالة، تمددت على أريكة مريحة، شعرت بشيء يتحرك فيَّ، شيء يفرض النعاس. كانت الساعة الحادية عشر وعشرون دقيقة نهاراً، غشاني نوم لذيذ، نوم جاء من رغبة في التخلص، لو لساعات من براثن الحياة الكاذبة، من الناس الذين من حولي))[33].

واضح من المقطع السابق، عدم اهتمام الكاتب بوصف المكان، والعبور على الكثير من التفاصيل، التي كان يمكن أن تسهم في دعم النص فنيا ودلالياً وإيحائياً، إذ يرى "جان ريكاردو" أن كل وصف يبعث حكاية واقعة ضمن الوصف على وجه الإجمال، وأن آلية عملها لا تتمّ بلا خصوصيات تمتلك نكهتها[34]، ويرى "جيرار جينيت"أنه ((ليست هناك حكاية بلا وصف))[35]، وهذا يعني أنّ الوصف يعد من بين التقانات المهمّة التي يقوم عليها البناء الروائي، ولا تتحدد أدواره بالتوضيح والكشف فقط، وإنما هو يبني حكاية بذاته، أي أن كل وصف له خصوصياته الفنية، فضلاً على كونه يعمل على تعزيز النص الرئيس، وتقوية الأداء السردي فيه.

شعرية الفضاء- يقين الرغبة وشكوك التحقق:

للفضاء مفهومات متباينة، فهناك الفضاء الجغرافي، وهو الحيز المكاني في الرواية، ويهدف إلى تحريك خيال القارئ، وهناك الفضاء الدلالي، وهو يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وما هو إلاّ الصورة، لذلك تكون علاقته وطيدة بالشعر، وتختلف أهمية الفضاء بين الباحثين، فقد يجد فيه ناقد مثل جوزيف فرانك المادة الجوهرية للكتابة، إذ من خلاله يؤدي السرد رسالته الحكائية، فكل قصة، كما يرى الدكتور حسن بحراوي، تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة اندماج في المكان.[36]، فيكون تعيين المكان البؤرة الضرورية التي تنهض بالحكي، في كل عمل تخييلي.

فالاختلاف قائم تبعاً للظواهر البيئية التي تنعكس على سلوكيات الشخوص، إذ إن الثقافة والحضارة البشرية تتأثر بالبيئية الجغرافية، وإن الاختلافات البشرية ترجع بصفة أساسية إلى اختلاف الظروف البيئية[37]، إذ يرى باختين، أن الفضاء الروائي، قد يكتسي طابعاً رمزياً، من خلال تداخل مكوناته، فهناك فضاء خارجي، وفضاء داخلي، وهناك فضاء منغلق وفضاء منفتح، وفضاء حميمي وفضاء مُعادٍ[38]، ولن تكون الأماكن فيه محددة تحديداً بريئاً، فهي في الغالب تحمل شفرات دالة تتفاعل إن لم تؤسس لأبعاد الحركة والدلالة في العمل، إذ إن ((أشكال تمثيل المكان في الأدب هي جزء من بنية ثقافية تقوم التجارب الفردية بالإحالة عليها)) [39]، وتكون عملية القراء على وفق ذلك عملية إنتاج جديد للنص من خلال ابتعاث ما يحيل عليه النص وإحضاره ليؤدي وظائفه الدلالية.

يرى (لالاند) أن المكان يختلف باختلاف الإحساسات المرتفعة والمنخفضة، ويميز (أرنست ماخ وبوان كاريه) المكان البصري عن المكان السمعي والمكان الشمّي والمكان اللّمسي والمكان الذّوقي[40]، وكل ذلك يمكن أن نستشفّه، من خلال وجهات نظر الشخصيات الروائية، لذلك يختلف المكان الروائي عن المكان الطبيعي الخارجي في أنه، لا يتضح إذا لم تخترقه الشخصيات الروائية، فلا استقلالية له عنها، لأنه لا يظهر إلاّ من خلال وجهات نظرها -كما

ذكرنـا– وشـبكة العلاقـات والـرؤى مـع بعضـها بعضـاً، تبعـاً لارتبـاط هـذا الفضـاء بـالحوادث والشخصيات[41].

يمكننا ملاحظة أن الفضاء الروائي في رواية "قفل قلبي" فضاء مأزوم ومنغلق غالباً، إذ تجري الأحداث وتتحرك الشخصيات فاقدة إراداتها، أمام جبروت الواقع وضغطه المستمر، وكأن القدر وحده المسؤول عن حركتها وتصرفاتها، وخصوصاً الشخصية الرئيسة "الشاب حامد" الذي يبدو وكأنه يمشي مخدّراً، وهو بالرغم من كونه يسعى أحياناً لتصحيح أخطائه، ينجرف نحو الخطيئة وبؤر الفساد التي تتهيأ له وتنفتح أبوابها أمامه ببساطة، كفعل قدَريٍّ، يسلبه إرادته، فالبيت الذي يسكنه يتحول بفعل إرادة "الأم" إلى مكان معادٍ عندما تحضر "الصبية" التي يحاول الأهل تزويجه إياها، ثمّ تقوم بإغوائه بصورة مستمرّة إلى أن تجعله يمارس الجنس معها، في لحظات ضعف وتوتر، فلا يشعر بتلك المتعة التي كانت تتحقق له مع عشيقته"هي" .

ويتأزم المكان"البيت" بعد وفاة الوالد وانتحار الفتاة بسبب حملها منه، وبعد أن تعترف "الأم" بأنها ليست أمه الحقيقية، ويكتشف أنها امرأة غجرية أوقعت بوالده وحرمته أمّه ، وهي امرأة شهوانية شبقة ، تجعله يمارس الجنس معها أيضاً، ويدور بينهما الحوار الآتي:

((– لِمَ أنت مختلف اليوم؟

- ***لا أعرف، ربما سئمت المدن الرثة.***
- ***ماذا تريد يا ولد؟***
- ***المدينة الثانية هي من تلهب حماستي.***
- ***لك ما تريد.)*** (42)

وحين يراها تنتحب، بعد أن يمارس الجنس معها، يخالها من ألَمٍ فيسألها:

((– لمَ تبكين؟

– مثل هذا الموقف مررت به.

– كيف ومتى؟

- يوم أدخلني أبوك إلى البيت، كنت في الحمام لحظة وجدته يتوسل أن أُدخِلَه معي، فعل مثلما فعلت أنت..!!

- فرخ البط عوام.

- هو أيضاً كان يرغب المدينة الثانية كما ترغب أنت..!!)) (43)

إذ يشمل الشذوذ والانغماس في الخطيئة معظم شخصيات الرواية، وهنا لابد من التذكير، أنّ الجسد هو المتلقي، إذ خلق الحوار في أعلاه جدلاً وصراعاً بين الجسد والروح، بين الرغبة وسعير الشهوة من ناحية، وقيم الأخلاق والتقاليد وحكم الدين من ناحية أخرى، لأنّ هذا الفعل المحرّم يجري بين الشاب وأمه بحكم الشرع والدين الإسلامي، وهي ظاهرة بمنتهى الشذوذ والانحراف السلوكي والأخلاقي، وربما يكون إنهاء المقطعين السابقين بعلامات التعجب، إشارة ضمنية مقصودة من لدن الكاتب.

إن شخصية "الشاب حامد" تبدو مشتتة مضيعة منهارة متأزمة، لذا شكّل اختراقها للفضاءات والأمكنة في الرواية حالة الانغلاق ، وتحول البيت، وهو المكان الذي يفترض أن يكون الملاذ الذي يمنح الطمأنينة والراحة الجسدية والنفسية، إلى مكان مُعادٍ منغلق مأزوم وقاتل.

وليس ذلك فحسب، بل يتحوّل الزمن(الوقت) أيضاً إلى صندوق من الجمر والجحيم، نتيجة تحطم الحالة النفسية له: ((***على حافة اليأس، داخل جحيم الوقت، أتكور، مثل عذراء داخل شرنقة، عذراء سئمت عزلتها، راحت تنتفض، تمزق ما حولها، تريد أجواء تليق بها،أجواء تنجيها من التمزق البطيء، لا ليلي ليل ولا نهاري نهار***))[44]، ولا يتجسد الفضاء المنفتح إلاّ في الحالات والأمكنة، التي تجمع شخصية "الشاب حامد" وشخصية "هي، ليمونة" وليس ذلك عائداً لكونه يمارس الجنس معها ويجد في ذلك لذة وراحة، بل لكونهما يحبان بعضهما حباً جنونياً لا يجدان السعادة إلا حين يكونان معاً، حينها ينفتح الفضاء ويفيض سعادة وراحة، بالرغم من حالة التوتر التي تلفهما، من جراء خوفهما من افتضاح أمرهما أمام زوجها والناس، لذلك فهو حينما يحصل على لذته الجنسية مع غيرها، لا يشعر بتلك الراحة والهناء، ويبقى عقله وقلبه

متعلقان بـ"ليمونة" ، بل يتصور أنه معها حتى عندما يكون مع غيرها، وهذا أيضاً نوع من الشذوذ والخيانة، لمن تشاركه العملية الجنسية، على الرغم من النقاء الذي يمثله الحب الروحي بينهما.

وربما يتحول الجسد الإنساني أيضاً إلى فضاء، ينغلق وينفتح بحسب الإحساسات المنخفضة والمرتفعة للنفس، إذ إن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي، ويحقق تلك الدلالة الخاصة والتماسك الأيديولوجي، حين تتداخل الحواس، في رسم المكان أليفاً ومعادياً.[45]، إذ يتحول المكان إلى خزان حقيقي للأفكار والمشاعر والحدوس، فعندما تموت "هي" تضيق نفس"حامد" ولا يعود العالم يسعه:((***أريد الهروب من العالم بأسره***))[46]، بينما ينفتح فضاء جسده وروحه، حينما يعود إلى الله ويدخل المسجد :((***وجدت نفسي داخل فضاء مُضاء، وقفت مع الواقفين، أدّيت أول صلاة لي، عدت ممتلئاً بانشراح كبير، لم تعد الأرض تسعني***))[47]

فالفضاء المُضاء في المقطع السابق، ليس فضاءً واقعياً أو حقيقياً ماديّاً، بل هو فضاء معنوي ، ينهل من النفس وتقلباتها الإيجابية والسلبية، مما ينتج عنها إحساسٌ بالضيق والانقباض والوجوم أو الراحة والانسجام والانفتاح.

لقد رسمت اللغة الروائية تضاريس الفضاء، وشكلت ألوانه، وحددت خطوطه الواضحة، أو المتداخلة أحياناً، بشاعريتها ونصاعة فنّها وافتتانها، إذ تنفتح هذه اللغة على الدلالات اللانهائية، أو الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة، وهي دلالات تتقابل وتتقاطع، وتتماهى مع الذات الساردة، لتشكل حشداً من المعاني القابلة للتشكل في وجوه مختلفة، إنها اللغة المتوترة والمشحونة بإيقاع سريع ومضطرب، ولنقرأ هذا المقطع: ((***في لحظة من تلك اللحظات، زلزل الليل بالرنين، ارتعش الجسد، وجدت نفسي في لحظة قلق، أمشي بلا فرح هذه المرّة، فكري مشغول، قلبي معلول، لم تعد الرؤية كما كانت. أمشي، الليل يعاكسني، أينما أتلفت،لا توجد عيون راصدة، لا رنين يؤرخ سفري إلى عالم اللذة والطيران. أمشي، ولا يعنيني ما أشعر به.عقلي ملتهب، مصادر بحكاية تنمو فوق كل لسان، ربما العالم يعرف كل شيء، أنا الوحيد رغم وجودي داخل فرن اللهو، أجهل، رغم كوني الجزء الحيوي من نار تسري***))[48]، فالوظيفة الشعرية للغة حلّت

محل الفضاء الذي يماثل حياته، التي وسمت بالانجراف من دون إرادة وراء سعير الشهوة، وعالم اللذة و(الطيران).

إنّ الجسد يجعل السرد حيوياً، ويمده بتلك الصور المتعددة الأبعاد، المحتملة الدلالة، خاصةً إذا كانت الكتابة على نحو خاص، ليست محايدة أو باردة، بل مرآة بلورية صقيلة،تجلو خوالج ومنازع صاحبها، وتعكس بصمته وهويته، ونبض روحه وجسده، من حيث احتسب أو لم يحتسب[49] ، ويعمل المونولوج الداخلي على تثوير الشحن العاطفي واستحضار الغائب والعودة إلى الماضي، من خلال تقنية الاسترجاع:((***ليست غرفةً طبعاً، هي مدينة ألعابنا، المدينة التي دثرها الرنين الليلي ببحر الشهوات، هناك كنا نندمج مع الظلام/ من هناك حيث شبّاك صغير يطل على الشرق، من هناك رأينا النهر الذي سكبناه، استحال إلى جيش أقزام يحمل سلاح الحرية، يزحف لوأد الشرور القديمة، جيش لا يقهر، وقفنا كثيراً... فلذات أغوارنا يواصلون حصاد الظلمة القادمة، بين لحظة وأخرى تداعبنا نشوة انتصاراتهم، تطرُحنا متلاحمَينِ يحتفلان بالنصر***))[50].

والكاتب يرسم عوالمه وفضاءاته بلغة متعالية ونقية، على الرغم من بعض الأغلاط والهنات التي وجدناها في الرواية ، والشاعرية هي سمة اللغة الروائية فيها، فحين يصف ممارسته الجنس مع ابنة عمه (المزعومة) يصنع فضاءً جمالياً خاصاً وملازماً لإحساسه الداخلي الخاص والملتهب بنشوة اللذة وسعيرها ، من دون الالتفات إلى وصف المكان، فيتحول جسده إلى فضاء له خصوصيته وأبعاده وتشظياته ، إذ يقول على لسان السارد الثاني"الشاب حامد": ((***يا لي من معتوه، الأنثى تبحث عن قشة لتبني عمارتها، لتبني أبراج رغبة لا تخمد، وفرت لها ما كانت تنشد، شعرت بها تسندني، تسحبني، أصبحت على سريري، امتدت آلاف الأيدي، مضت برفق ولين تتلمّس أمكنة الضجيج، تستأصل مخالبها الناشبة في عروقي، ما الذي يحصل- الآن أصف لك ما حصل- طِرت، حولي أشياء جميلة ترفرف، تنعشني بنسائم باردة، لذيذة، ثغور تدلق شلالات فوقي، أنامل تدغدغني، تأخذني صوب لجّة قادمة، ما بين اليقظة والنوم، ما بين***

الحقيقة والحلم، ما بين اليقين والشك، جسدي في أرجوحة، أرى الماء يرزحني، أشعر بقلبي يفوق نبضه ما قاله المدّرس في يوم ما..!!))[51].

إن اعتناء الكاتب بلغته الروائية، يبرز من خلال الحرص على استخدام المفردات التي تتناغم إلى حد ما، والمعاني والفضاءات التي تشكل مدلولاتها وأبعادها، وأيضاً من خلال اللعب على إيقاع البياض، باستخدام علامات الترقيم والحذف بكثافة لافتة للنظر، تبرز وعي الكاتب بخطورة وجودها، وانعكاس ذلك على الجانب الإبلاغي التواصلي في الكتابة الروائية.

إن جمالية اللغة الروائية في المقطع السابق، تعطي انطباعاً ، هو أن الجسد هو من قام بفعل الكتابة، كتابة إحساساته وتدفقه الانفعالي الساحر، ولا بد والحال هذه من أن يكون الجسد، في مقابل ذلك هو من يقوم بعملية التلقي والإنتاج والتفاعل مع النص السردي، ولقل أن ما يبثه الجسد تستقبله الأجساد ، كما أن ما يبثه القلب تستقبله القلوب.

الهوامش:

(1) ينظـر: ظهـور الروايـة الإنكليزيـة ، أيـان وات،تـر: يوئيـل يوسـف عزيـز، الموسـوعة الصغيرة(78) منشورات دار الجاحظ للنشر،بغداد 1980: 9 .

(2) ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف و ريال أوئيليه، تر: نهاد التكرلي، مراجعة:نهاد التكرلي و د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ، 1991: 11 .

(3) ينظـر : سـرد الجسـد وغوايـة اللغـة –قـراءة فـي حركيـة السـرد الأنثـوي وتجربـة المعنـى، د. الأخضر بن السايح ، عالم الكتب الحديث، إربد، عمّان،ط1 ، 2011 : 6 .

(4) ينظر : في تشكّل الخطاب الروائي– سميحة خريس:الرؤية والفن ، د. ابراهيم أحمد ملحم، عالم الكتب الحديث، إربد ، عمّان، ط1 ،2010 :35 .

(5) بحـوث فـي الروايـة الجديـدة، ميشـال بوتـور، تـر:فريـد أنطونيـوس ،مكتبـة الفكـر الجامعي،منشورات عويدات، بيروت،ط،1 1971: 8 .

(6) الرواية الفرنسية الجديدة،ج1 ،نهاد التكرلي،الموسوعة الصغيرة(166)،دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد1985 :54 .

(7) ما وراء السرد – ما وراء الرواية ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 2005 :34 .

(8) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة : 51 .

(9) فن كتابة الرواية ، ديان دوات فاير،تر: عبد الستار جواد ، مراجعة : عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1 ،1988 : 81 .

(10) ينظر: المجتمع الجزائري كنص سردي ، إبراهيم سعدي ، مقال ، مجلة الرافد ،تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، العدد(61) سبتمبر،2002 :53 .

(11) تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي ، عبد الهادي أحمد الفرطوسي ، سلسلة كتب ثقافية يصدرها بيت الحكمة العراقي ، العدد(9) بغداد، ط1 ، 2009:26 .

(12) الأدب القصصـي – الروايـة والواقـع الاجتمـاعي ، ميشـيل زيرافـا ، تـر: سـما داود، مراجعـة:سـلمان الواسـطي ، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة ، سلسـلة الكتـب المترجمـة، بغـداد،ط1 ،2005: 9 .

(13) ما وراء السرد – ما وراء الرواية : 48 ، وينظر: نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن، تر: حياة جاسم ، المجلس الأعلى للثقافة 1998:48 .

(14) الرواية العربية – البناء والرؤيا– مقاربات نقدية، سمر روحي الفيصل، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق ،2003:210 .

(15) الرواية وصنعة كتابة الرواية،ترجمة وإعداد : سامي محمد،الموسوعة الصغيرة(99)منشورات دار الجاحظ للنشر، العراق 1981:60 .

(16) التخييل القصصي، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن حمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1995 :49 .

(17) رواية "قفل قلبي"، تحسين كرمياني: 267 .

(18) م . ن : 256–257 .

(19) م . ن : 181 .

(20) م . ن : 181–182 .

(21) شعرية الخطاب السردي – دراسة، محمد عزام،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 11 .

(22) ينظر: الرواية:267.

(23) ينظر :النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح، منشوات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001 :231، وينظر: كتاب المنزلات– منزلة الحداثة، طرّاد الكبيسي –

(24) منزلة الحداثة ،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1992م: 16 .

(25) بناء الرواية، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 : 74.

(26) الرواية :168.

(27) للكاتب كثيراً ما يتلاعب بالألفاظ في الرواية على هذه الشاكلة.

(28) الرواية :75.

(29) الرواية : 10.

(30) م . ن : 169.

(31) م . ن : 168.

(32) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء،ط1 :37 .

(33) سرد الجسد وغواية اللغة–قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، د. الأخضر بن السايح،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2011 :258.

(34) الرواية:223–234.

(35) القضايا الجديدة للرواية، جان ريكاردو، تر:كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط11، 2004: 41.

(36) القضايا الجديدة للرواية: 40.

(37) ينظر: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي ، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سلسلة كتب ثقافية يصدرها بيت الحكمة العراقي ، العدد(9) بغداد، ط1 ، 2009: 103–104 وينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/1990 :29.

(38) ينظر: مقدمة في علم التبيّؤ البشري (الإيكولوجيا البشرية)، كامل جاسم المرلياتي، بيت الحكمة، العراق، ط2، 2009: 51.

(39) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001: 23.

(40) المدينة النمطية (المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة)، فان ليوفن، مجلة الآداب، عدد (9–10) 1997: 83، نقلاً عن : تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية، لينة عوض، جمعية عمال المطابع التعاونية، أمانة عمّان الكبرى، الأردن 2004: 211.

(41) ينظر: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي: 105.

(42) ينظر: الرواية العربية – البناء والرؤيا: 89.

(43) الرواية: 208.

(44) الرواية: ص .ن.

(45) م . ن : 249.

(46) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي : 32.

(47) الرواية:185.

(48) م . ن : 257.

(49) م . ن :149.

(50) عوالم سردية (متخيل القصة والرواية بين المغرب والمشرق)، نجيب العوفي، دار المعرفة للنشر، الرباط، ط1، 2000 : 100.

(51) الرواية: 199.

(52) م . ن : 67.

تمظهرات الفضاء النصّي المسرحي

. تقانات التعبير الدرامي في مسرحية ((في ساعة عسر))
د. محمد شيرين تشكار
ـ الفعل الدرامي الضدّي في مسرحية ((من أجل صورة زفاف))
د. أحمد قتيبه يونس

تقانات التعبير الدرامي
في مسرحية ((في ساعة عسر))

د. محمد شيرين تشكار
رئيس قسم اللغة العربية وبلاغتها
جامعة يوزونجي ييل/تركيا

مدخل نظري:

تعمل تقانات التعبير الدرامي بأنواعها وتسمياتها المختلفة والمتنوعة على التلاحم فيما بينها من أجل بناء المسرحية، فهي لا تعمل منفردة مطلقاً وذلك لأن كل تقانة تعمل بدلالة التقانة الأخرى القريبة منها والمحيطة بها، وكل تقانة تمثل عنصراً تشكيلياً أصيلاً يأتي كما يقول (بوالو) ليملأ حدثاً واحداً تاماً في مكان واحد وفي يوم واحد فراغ المسرح حتى النهاية(1)، بمساعدة ومؤآزرة عناصر التشكيل الأخرى في احتشاد موازٍ يسير في سياق مشترك، ويؤدي إلى نتائج نصية واحدة تحيل على العناصر جميعاً .

ربما تكون المأساة هي الأساس الدرامي الأصيل للفن المسرحي في العالم، ولهذا فقد شبّهوا المأساة باندلاع أزمة هائلة وشبهوها أيضاً بصاعقة تنفجر على المسرح، بعد أن يكون انفجارها قد حضر من مدة طويلة، ومثل هذا الاندلاع لا يدوم أكثر من ساعات، وفي مكان واحد تقريباً، يتجمع فيه الأشخاص المعنيون ليتدبروا فيه أحوالهم، ومصائرهم تدبراً فاصلاً(2)، تكون فيه قد أدّت غرضها وفرضت مقولتها وحققت مشروعها التواصلي والتداولي مع مجتمع المتلقين، وقدّمت رؤيتها الفكرية والثقافية التأثيرية في هذا المجتمع .

بمعنى أن العلاقة بين المسرحية بوصفها مأساة أو حتى ملهاة أو أي نوع مسرحي آخر وبين المتلقي هي علاقة جوهرية، لا يمكن قطعاً الإخلال بها أو التغاضي عن قيمتها على الأصعدة كافة، إذ إنّ ((النص الدرامي يبنى ويتواصل مع متلقيه عبر لغة واحدة يشحنها بأفكاره ويستخدم مفرداتها كإشارات أو علامات دالة، يتم الإمساك بدلالاتها عبر فكّ شفرتها ككلمات وجمل وإيحاءات داخل سياق النص وثقافة المتلقي))(3)، لتنشأ حيوية تفاعلية بينهما تعطي للعمل الدرامي صورة قادرة على التأثير، ويمكنها أيضاً أن تفعل الكثير على صعيد تثقيف القارئ وإمتاعه وفتح فضاءات جديدة في رؤيته وتفكيره .

القاص والروائي والمسرحي تحسين كرمياني ولج فضاء التأليف المسرحي وسعى إلى تحقيق رؤيته من خلالها، وربما كتب المسرحية حين وجد أن بعض الموضوعات والثيمات تكون أصلح للكتابة الدرامية منها للكتابة القصصية والروائية التي يمارسها أيضاً، وقد حفلت كتبه المسرحية ((البحث عن هُم))(4) الذي ضمّ مسرحية واحدة طويلة، و كتاب ((خوذة العريف غضبان))(5) الذي ضمّ خمس مسرحيات هي (اصطياد فأر "مونودراما"/خوذة العريف غضبان "مونودراما"/أراد أن يأكله الكلب "حوارية"/حديث مقاهينا "دراما"/ماما .. عمو .. بابا .. ميت)، وكتاب ((من أجل

صورة زفاف))(6) الذي ضمّ مسرحيتين هما (من أجل صورة زفاف/ساعة عسر)، وكلها تشتغل على ثيمات متشابهة وتندرج في سياق تعبيري درامي واحد تقريباً .

ولهذا السبب ارتأت قراءتنا التي عنوناها بـ ((تقانات التعبير الدرامي)) أن تنتخب مسرحية ((ساعة عسر))، بوصفها نموذجاً يمكنه أن يعبّر على نحو أو آخر عن المشكلة الدرامية الفنية والجمالية التي اشتغلت عليها مسرحياته كلها، وسنحاول التركيز على تقانات التعبير الدرامي ذات الطبيعة العامة التي يمكن تطبيقها على بقية مسرحياته .

الشخصيات الدرامية:

تعدّ الشخصيات الدرامية العنصر الأكثر حضوراً وبروزاً في النص المسرحي، لأنه لا يمكن أن تنهض المسرحية من دون وجود شخصيات تقيم عمود البناء الدرامي فيها، فهي إذن عمود هذا البناء وسدته ولحمته وكيانه، لذا يقول لاجوس إيجري أحد منظّري المسرح الكبار ((إن الشخصية هي أهم عناصر المسرحية، كما أنها أهم مظهر فيها، وأكثرها إمتاعاً، وأنها هي التي تخلق (الحبكة) وعقدها، وبالتالي هي أساس الكتابة المسرحية، لا أي مقوم آخر))(7)، مع أهمية كل العناصر الأخرى المشكّلة لكيان المسرحية التي يظل فيها عنصر الشخصيات المحور الذي تعمل بموجبه بقية عناصر المسرحية .

وعلى الرغم من أنّ النص المسرحي يُكتب ليقرأ ويمثّل إلاّ أن النص يجب أن يحمل كل طاقات الرؤية البصرية القابلة للتمثيل، على النحو الذي يمكن فيه تحديد الشخصية بتبيين المميزات الجسمية والحركية والعقلية والمزاجية والاجتماعية والتعبير عن الذات(8)، التي يمكن استظهارها عبر قدرة الكاتب الدرامي على تمثيل الشخصية كتابياً، وهو ما يساعد المخرج كثيراً حين يتحول النص المسرحي إلى عرض على المسرح .

الشخصيات الدرامية لها شروط تكوّن ليست سهلة ولا يمكن لكل كاتب إدراكها والعمل عليها بقوة ونجاح، إذ يشترط في كل شخصية درامية أن تحقق ((الوحدة في ثبات ملامحها وديمومة خصالها وطباعها، فلا نتوءات في تجاربها ولا فجوات ولا مفاجآت ولا تبدلات من مثل تبدلات الطباع الشخصية عند الناس في الحياة، وليس معنى (ثبات) الملامح على المسرح أن الشخصية لا تعاني ترددها أو عذاباتها في صراعها الذي تعيشه، ولكن ذلك يعني ثباتاً في صفاتها، ثم تكاملاً في سيرتها مع الأحداث))(9)، حتى تكون شخصية مقنعة للمتلقي بما تتميز

به من مواصفات وطبائع وخصوصيات ومميزات، تستطيع بها أن تفرض حضورها على المسرحية من جهة وعلى المتلقي من جهة أخرى .

مسرحية ((ساعة عسر)) لتحسين كرمياني تقدّم مجموعة شخصيات متنوعة غير مسمّاة، وهو يضعها في بداية مسرحيته متسلسلة على الشكل الآتي:

الشخصيات:

1 . جندي (1)

2 . جندي (2)

3 . جندي (أ)

4 . مجندة

5 . شاب

6 . سائق تكسي

7 . مجموعة جنود (10)

وهي شخصيات مثيرة بغموضها منذ البدء حيث إن الشخصيات الثلاث الأولى تتساوى في كون كل منها (جندي)، لكنّ الاختلاف يظهر أولاً في العدد الرقمي ((2/1)) أولاً، وفي الاختلاف الحرفي عن الجندي الثالث الذي يحمل صفة ((أ))، وذلك يحقق تغيّراً جديداً عن الجنديين السابقين الذين يحكمهما فرق عددي، بينما الثالث يحكمه فرق حرفي عن كليهما، وتندرج شخصية ((مجندة)) ضمن سياق الشخصيات الثلاثة الأولى كونها تنتمي إلى الدائرة العسكرية التي ينتمي إليها الجنود، وهو ما ينطبق على الشخصية الجمعية ((جنود)) التي تبدو هامشية لأنها أعطيت صفة جمعية عامة بلا مواصفات خاصة، أي إنها تختلف عن شخصيات (الجنود الثلاثة) التي حصلت على مواصفات وخصائص، كما تختلف عن شخصية المجندة التي حظيت باستقلالية أخرى عن الجنود الثلاثة وعن الشخصية الجمعية (جنود) .

الصراع المزدوج:

ينظر الكثير من منظري المسرحية إلى عنصر الصراع بوصفه روح العمل المسرحي ونبضه الخلاّق، ومن دونه يكفّ الكلام عن كونه دراما ليتحوّل إلى شان كلامي آخر في سياق

أدبي وفني آخر، فالصراع إذن ((هام جداً في الشخصية المسرحية، وقد أولاه النقاد والدارسون كل عناية، ويشترط في الصراع تكامله مع العمل المسرحي ومعقوليته، فيكون نابعاً من الأحداث متطوراً معها حتى الحلّ، وقد غيّب تدخّل القوى الخارجية الخارقة))(11)، ولا يجوز أن يكون الصراع كقيمة فنية وتعبيرية أكبر وأوسع من أن تحتمله طبيعة المسرحية ومقولتها وحساسيتها وتفاصيل حراكها الدرامي .

يرتبط الصراع ارتباطاً وثيقاً بالشخصية المسرحية وأحوالها وقضاياها، لأنّ مفهوم الصراع في جوهره يمثل ((حالة وجدانية من التوتر، تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما، وإن دراسة الصراع بالتالي هي دراسة (العاطفة) في هذا الوضع التوتري، وهي تتصارع فيه، مع نفسها داخلياً، ومع الظروف، والعوائق الخارجية))(12)، ولا يمكن أن تتمظهر الشخصية المسرحية على النحو الذي يجب إلا من خلال الصراع، قوة وضعفاً، صعوداً وهبوطاً، دخولاً وخروجاً، بحيث تتجسد صورة الشخصية به أعلى تجسيد .

إنّ شخصيات تحسين كرمياني في مسرحياته عموماً، وفي مسرحية ((في ساعة عسر)) تقوم أساساً على فكرة الصراع، صراع المواقف، وصراع الإرادات، وصراع القيم، وصراع الأفكار، وصراع المعتقدات، فكل الشخصيات التي وصفناها في مبحث الشخصيات الدرامية في هذه المسرحية إنما تشتغل بشكل شبه كلي على عنصر الصراع، فهي شخصيات صراعية من طراز خاص، قد تكون هي مستعدة لتبني هذا الدور الصراعي، وقد تفرض عليها ظروف معينة طبيعة الصراع الخاص بالموقف أو القيمة أو الفكرة .

الصراع في مسرحية ((في ساعة عسر)) نوعان: صراع خارجي ظاهر وصراع داخلي خفي، الصراع الخارجي المتمظهر درامياً هو الصراع الواضح العالي الإيقاع الذي يحصل بين الجنود ((1/2/أ/المجندة)) وبين شخصية الشاب الذي يخضع للتحقيق وسلب الإرادة، وهو صراع يأخذ أشكالاً عديدة، بعضها شخصي يتعلق بالروح الإنسانية وهي تعاني القهر والاضطهاد، وبعضها ثقافي يتولّد من خلال الفارق الجوهري بين ثقافة شخصيتين، شخصية غاشمة تأتي لتحتلّ بلد وتضطهد أهله، وشخصية ابن البلد المتطلع إلى الحياة والحرية وهو يعيش جور الشخصية المحتلة وقهرها له، وتعكس هذه العلاقة الصراعية نوعاً من صراع الثقافات التي تعود إلى جذور عميقة وفهم مختلف للحياة والأشياء .

الصراع في هذه المسرحية هو صراع مزدوج (خارجي وداخلي/شخصي وثقافي)، ولهذا لا يمكن فهم عنصر الصراع في المسرحية من دون الأخذ بنظر الاعتبار هذه الحقيقة في تشكيل عنصر الصراع، فهو لا يتوقف عند حدود الصراع الشخصي حين يحاول الجنود والمجندة الذين

يتولّون التحقيق مع (الشاب)، بل ينتقل إلى صراع داخلي يعيشه الشاب مع نفسه وهو يبحث عن سبل للمقاومة وعدم الانهيار، ويستعين بثقافته ورؤيته ووطنيته وتاريخه من أجل أن يرسم شكل هذا الصراع لصالحه كي ينتصر في النهاية:

الشاب: (يسترد هدوءه) مستر أنا بريء.
جندي (أ): (ينادي على المترجم) هيي.
الشاب: أنا أتكلّم الإنكليزية، لا داعي للمترجم.
جندي (أ): آه.. هذا يسهل القضية.
الشاب: (باستغراب) أية قضية.
جندي (أ): قضيتك.
الشاب: (مستغرباً) قضيتي، أنا ليست لدي قضية كي تحلّها لي.
جندي (أ(: (ساخراً) مسكين.. تبدو بريئاً، مثل ذئب في جلد حمل.
الشاب: أنا بريء لا تلصق بي التهم.
جندي (أ): أنتم مثل طائر النعامة، تربون اللحايا لتستروا جرائمكم.
الشاب (بشيء من التحدّي) لن أسمح لك لصق أي تهمة باطلة بي، ماذا تريدون مني. (13)

ثمة تهمة جاهزة يتسلّح بها الجندي الأميركي ليلصقها بالشاب بمجرد أن له لحية، وثمة نوع من الصراع اللساني بين الشخصيتين، وثمة خلل في مكان ما من هذه الحوارية الضاغطة، وثمة صراع خفي تسعى الشخصيتان داخل فضائه إلى التعبير الدرامي عن الهوية والثقافة والرؤية والمقصدية الدلالية والرمزية، زمن هنا تنشأ الازدواجية الصراعية عند الشخصيات المتحاورة جميعها، من أجل تحقيق النصر على الآخر، كل شخصية تتمركز حول ذاتها وثقافتها ومصيرها وتاريخها للتعبير عن جوهرها وظاهرها في وقت واحد .

وعلى الرغم من أنّ الحوار بين أطراف الحوار الذي تجلّت فيه شخصية (الشاب) قد أعطى لشخصيته بعداً عميقاً في حساسية الصراع، إلا أن الضغط الكبير على القيمة قلل كثيراً من الزخم الرمزي للحوارية، وأحال الحوار بمنطقه الصراعي إلى مساجلة تتكرر على أنحاء مختلفة بين مشهد وآخر، ففي فاصل حواري آخر يأخذ الصراع شكلاً آخر تتعمّق فيه رؤية الازدواج بين الداخل والخارج في شخصية (الشاب) ليبدو أكثر قوة:

مجندة: أنت ولد ذكي.

الشاب: كل بريء ذكي.

مجندة: سمعت كلامك في آلة التسجيل.

الشاب: أرجوك لا تحاولي معي.

مجندة: جئت أكسر حدّة عنادك.

الشاب: قد لا تنفع الأنثى في التذليل دائماً.

مجندة: عندما تموت العواطف، لنقل المشاعر الذكورية تفشل عملية .....!!

الشاب: (يقاطعها) .. الإغواء.

مجندة: مازلت تثير الدهشة.

الشاب: كل عراقي مدهش عند المجابهة.

مجندة: لكنكم تركتم بلدكم بلا مقاومة.

الشاب: عندما يغيب الحق، عندما يسود الظلم، تغدو الأوطان ساحات مفتوحة أمام اللصوص.

مجندة: خلصناكم من الظلم، لمَ تجحدون نعمتنا؟

الشاب: لو تركتمونا لرأيتم بلادنا نجمة في سماء التاريخ (14)

إذ يأخذ الحوار بين الشاب المثقف والمجندة الأميركية شكلاً آخر من أشكال الصراع المزدوج، حين تسعى المجندة وقد أخذت شكلا نكرة (مجندة) نحو ترويض الشاب، ويسعى الشاب وقد أخذ شكل المعرفة (الشاب) إلى تفنيد مزاعم المجندة ودحض رؤيتها، في السبيل إلى تشكيل قناعة درامية لدى المتلقي تنصرف إلى أحقية الشاب في موقفه، وإلى الكشف عن حقيقة القهر والاضطهاد الذي تمارسه المجندة وهي تجتهد في الانتصار على الشاب في فعالية درامية صراعية تشتغل على الإرادات والثقافة .

الحوار الدرامي:

الحوار الدرامي المسرحي عند الكثير من المشتغلين في حقل الدراسات الدرامية المسرحية هو ((الشيء المميز في العمل المسرحي وهو الوسيلة الأدبية للتفاهم والتخاطب بين الممثلين،

وبالتالي نقل الأفكار وسرد الحوادث للجمهور))(15)، فهو الجسر اللساني الحاسم الذي يوصل فكرة المؤلف إلى المتلقي ويجعله أمامها وجهاً لوجه .

وفضلاً عن هذه الوظيفية التوصيلية الضرورية فإن الحوار يقوم بوظيفة أخرى تقانية فنية، إذ هو يظل أيضاً ((الناظم لمضامين الصيغة المسرحية، بشتى أجزائها، العرض والتأزم والموقف والحلّ))(16)، والرابط الذي يجعل كل أمشاج النص المسرحي تلتئم وتلتقي في منطقة الحوار، لما يضيفه عليها ويهيأ من مستلزمات فنية عملية ترتفع بمستوى الأداء إلى أعلى مستوى ممكن، في إطار التحكّم بفاعلية الاستمرار الدرامي داخل هيكلة العمل .

على هذا يمكن معاينة الحوار على أنه آلية فنية درامية تقوم أساساً بـ ((ثلاث وظائف، أولاها: السير بعقدة المسرحية، تسلسلها وتدرجها، وثانيتها: الكشف عن الشخصيات، وثالثتها: مساعدة المسرحية كتمثيلية، أي مساعدتها أثناء الإخراج من الناحية الفنية))(17)، فهي آلية عمل مستمرة لا تنتهي عند حدود النص بل تنتقل معه إلى حدود العرض أيضاً، حين تتحوّل المسرحية من نص إلى تمثيلية على المسرح .

سنمثل هنا لطبيعة الحوار الدرامي في مسرحية ((في ساعة عسر)) من المشاهد الأربعة التي تشكّلت منها المسرحية، ففي المشهد الأول منها يأتي الحوار ذا طبيعة درامية ثقافية وفكرية وتاريخية يكشف عن هوية المتحاورين:

جندي (أ): لا تسمحون لنا العمل لبناء حياة جديدة لكم.
الشاب: ثورتكم الحياتية مجرد نظريات على الورق، كلام معسول تطلقه ألسنة خبيرة.
جندي (أ): عندما تتوقفون عن التخريب، ستجدون أننا نستحق التقدير والشكر.
الشاب: سبع سنوات عجاف انصرمت، لم تحركوا اقتصادنا سنتيمتراً واحداً.
جندي (أ): لا تهرب من الواقع، لا تنكر النعم التي جلبناها لكم.
الشاب: لا أجافي الحقيقة، أية نعم، جوع، تهجير، إقصاء، تناحرات سياسية.
جندي (أ): أنظر إلى أسطح منازلكم، جلبنا لكم الفضائيات وشبكات الإنترنت والموبايلات والمركبات.
الشاب: كل ما أدخلتموه كان وبالاً علينا. (18)

إذ نجد أن طبيعة الحوار الدرامي هنا يقوم على أساس التبئير الدرامي (تقديم وجهة نظر كل شخصية من الشخصيتين)، ومن ثم الدفاع عنها والسعي إلى فرضها على الشخصية الأخرى،

وهو ما يسهم في إغناء الحدث المسرحي وتطوير الحبكة الدرامية، وفتح الفضاء الدرامي في المسرحية على إمكانية تمثيل المشهد بقوة هذا الحوار وحساسيته، عبر ما ينطوي عليه من تفاعل فكري وحجاج ثقافي ومطاولة حوارية تكتيكية .

وفي المشهد الثاني حيث تتطوّر الأحداث وتأخذ أبعاداً أخرى في مسيرة النقاش والجدل والسجال الحواري الدرامي بين الشاب والجنود والمجندة، تتشكل صورة جديدة للحوار أكثر ثراءً وقيمة على مستوى التعبير والرؤية:

السائق: يا أخي أنا أعمل على هذا الخط منذ عشر سنوات.

جندي (2): لم أرك.

السائق: لكنني أراك كل يوم.

جندي (2): أنت متوهم، أم كنتما تخططان لخطفنا، أو قيامكم بعمل إرهابي.

السائق: يا أخي أنا صاحب عائلة كبيرة، اشتغل على هذا الخط سائق (تكسي).

جندي (2): كم يدفعون لك عن كل عملية.

السائق: أية عملية، أنا أنقل ناس للتسوق ومراجعة الأطباء والتلاميذ إلى مدارسهم.

جندي (2): وهذا الإرهابي هل تعرفه؟

السائق: لو كنت أعرفه إرهابياً لما حملته معي (19)

ينتقل الحوار في المشهد الثاني بين السائق الذي كان يحمل الشاب ضمن مجموعة ركاب، وبين الجندي (2) الأميركي الذي أخذ دور الجندي (أ) في التحقيق، وهو حوار يسير عملياً في اتجاه حوار المشهد الأول ويسعى إلى تمثيل لعبة الذكاء بين المحقق والمحقق معه، في إطار التأكيد على الهيمنة وإذلال البشر بحكم تفوّق القوة التي يتمتع بها الجندي الأميركي المحتلّ، وهو يمارس البشع الوسائل لتأكيد ذاته وأطروحته وقيمه التي يقول إنه ينقلها إلى الشعوب المتخلفة لينقلها من الجهل والظلام إلى الحياة والحرية، ومن الطغاة والمستبدين والقتلة إلى الديمقراطية والحضارة والتقدم والعولمة .

في المشهد الثالث يتحول الحوار بين المجندة والشاب في السياق الحواري نفسه إلى نوع آخر من سياسة التركيع وتمزيق الإرادة من أجل إعلاء شأن الفكرة:

الشاب: سمعت أنكم بلا ثقافة.

مجندة: (تقهقه) .. نحن بلا ثقافة.

الشاب: أعني ثقافة سياسية، ثقافة تاريخية.

مجندة: لكننا نقود العالم.

الشاب: ألم أقل إنكم بلا ثقافة

مجندة: لا تحيرني، كيف تفهمون الثقافة إذاً؟

الشاب: أنتم جنود، يعلمونكم فن القتل، قتل الرحمة، يعلمونكم، يلقنونك درساً واحداً، العالم كله وحش كبير مفترس، وأنتم الصياد القادم لقتل الوحش. (20)

حيث تتشكل رؤية جديدة في الحوار بدا فيها الشاب وكأن قد أخذ مقاليد الحجة، وضاعف من قوة حضوره في ميدان دراما الحوار من خلال قدرته على التعبير عن ذاته، وهو ما يجعل الحبكة الدرامية في المسرحية تتعقد أكثر على صعيد التشكيل والتعبير أيضاً، ويسهم الحوار هنا بتحقيق جزء مهم من الفاعلية الدرامية بوصفه تقانة مركزية تعمل على تشكيل الرؤية الدرامية في المسرحية وتنفيذ مقولتها الجوهرية .

أما المشهد الرابع وهو المشهد الاختتامي فيحمل حواراً بين (الجنود، المجندة، الشاب جالساً)، وهو مشهد يتطور باتجاه تقديم مسارات أخرى من أجل تحويل الشاب المتهم بالإرهاب إلى جاسوس على بلده وأهله:

جندي (2): لم لا تعمل معهم؟

الشاب: أتريد أن أطرد من بيتي، من عشيرتي.

جندي (2): وهل نحن مطرودين من بيتنا، كلامك سخيف.

الشاب: لا أقصد بذلك، أنا أتكلم عن طبيعة بيتي.

جندي (1): عائلة إرهابية.

الشاب: لن أسمح بإهانة عائلتي.

جندي (2): اغتنم فرصة عمرك، أنت تجيد الإنكليزية، سيعطونك دفتراً في الشهر.

الشاب: لن أحتاج للمال.

جندي (1) ولم تبحث عن تعيين إذا كنت من الأغنياء؟

الشاب: التعيين ليس من أجل المال. (21)

الحوار هنا ثلاثي بين الشاب من جهة، والجنديان الأميركي (1) والعراقي (2) من أجل ضغط اكبر وإغراء أكثر لسحب قدم الشاب للعمل مع الأميركان، وتتجسّد عبر الحوار شبكة من القضايا التي تتعلق بالمواقف والاعتبارات والقيم عن كل من (الشاب) بوصفه نموذج المقاومة المثقفة، والجندي رقم (2) وهو عراقي مجند لصالح قوات الاحتلال، والجندي رقم (2) الأميركي، حيث تتنازع الحوار ثلاث إرادات متنوعة في أهدافها ومراميها وقضاياها، على النحو الذي يجعل وظيفة الحوار هنا وظيفة مركزة وعميقة تسهم في تكثيف الرؤية الدرامية، وتعميق المقولة المسرحية التي يسعى الكاتب إلى تثبيتها وإبرازها .

الفضاء الدرامي:

يتأسس الفضاء الدرامي في المسرحية أساساً على عنصر المكان الدرامي بوصفه الأداة البارزة في تشكيل الفضاء، لكن المكان الدرامي الذي يسهم في بناء الفضاء داخل المسرحية يتضمن بطبيعته الزمن الدرامي والرؤية الدرامية، لكنّ المكان بمواصفاته الممسرحة هو الذي يظهر ويبرز قوة حضور الفضاء في المسرحية، وذلك لأنّ المكان في نظام صوغه الدرامي يمثّل كوناً حقيقياً ومتكاملاً بكل ما للكلمة من معنى(22)، بحيث يكون بوسعه الهيمنة على مساقات الفضاء الدرامي بأكبر قوة حضور ممكنة .

ويؤدي المكان الدرامي دوراً بالغ الأهمية في تشكيل فضاء المسرحية، لأنه يمثل أساساً مرئياً ومتخيلاً في آن واحد، ذلك أنّ ((رؤية المؤلف للمكان امتداد لرؤيته الفلسفية للحياة، وتنعكس في كيفية خلق أبطاله ومدى حريتهم باتخاذ قراراتهم، وتأسيسه للحدث الدرامي، ومثلما تكون حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف، يشكل المكان الدرامي قوة تغلغل في كل أجزاء المكان وتتداخل مع عناصر النص وتتشبّع بها، فتبدو قطعة متداخلة ومذابة كل تفصيلات الرؤية في نفاصل المكان، الذي يتميز بدرجة عالية من التكثيف والتنوّع والثراء بما يغني الحدث ويسهم بتأسيسه الدرامي))(23)، على النحو الذي يمكننا القول فيه إنّ المكان الدرامي هو جوهر الفضاء وحقيقته الدرامية الأصيلة .

ولعلنا نلاحظ أن الكاتب يضع الفضاء بصورة تشكيل محدد في بداية المسرحية لكي يحيل على مكان معين وزمن معين:

المكان: نقطة تفتيش سيطرة مشتركة

الزمان: التاسعة صباحاً . يوم الخميس . 2011/1/6 (24)

فالمكان الدرامي هنا المحدد بـ ((نقطة تفتيش سيطرة مشتركة)) يصنع الكثير من الملامح التي يجب معرفتها من خلال هذا التوصيف، ولا بدّ أن صفة مشتركة تعني اشتراك كل الجهات العسكرية العاملة في الميدان في هذه السيطرة، التي تعمل على تفتيش الناس قبل أن يدخلوا الأماكن المهمة كي يتأكدوا من أنهم لا يحملون أشياء خطرة، فالمكان إذن يأخذ صبغة عسكرية ذات طبيعة معينة، سواءً على مستوى الحضور العسكري الذي يشغل المكان ويعمل فيه، أو على مستوى طبيعة العمل وآلياته وخصوصياته، بحيث يحصل لدى المتلقي تصور مشبع عن طبيعة المكان ورؤيته وحساسيته .

أما الزمن فهو مهم أيضاً لأنه يسهم في صوغ نظام الفضاء ويعلن عن تشكيله ضمن الظرف الزمني المعين والمحدد ((التاسعة صباحاً . يوم الخميس . 2011/1/6))، ولا بدّ أن اختيار الساعة التي تحصل فيها أحداث المسرحية (التاسعة صباحاً) ذو مغزى على أساس أن هذه الساعة تمثل بداية حركة الناس باتجاه أعمالهم فهي الساعة الثانية من ساعات بدء الدوام الرسمي، حيث تكون حركة الناس على أشدّها مما يعطي انطباعاً لدى المتلقي عن وجود حركة ضاغطة في المكان داخل بؤرة الزمن، أما اختيار (يوم الخميس) فله دلالة تصبّ في هذا السياق أيضاً حين يكون هذا اليوم هو آخر يوم عمل من أيام الأسبوع، يعقبها يوم عطلة وهو سبب ـخر من أسباب مضاعفة حركة الناس فيه .

كما يضع التاريخ (2011/1/6) بوصفه أيضاً بداية عام جديد يكون قد مضى فيه على احتلال العراق ثمانية أعوام، وهو العام الأخير الذي تنسحب فيه القوات الأميركية من العراق بحسب الوثيقة التي وقعتها الحكومة العراقية مع الجيش الأميركي المحتل، وهو ما يؤكد قيمة دلالية ورمزية مشتركة في سياق وضع العلاقة بين الجيش الأميركي المحتل بعد ثانية أعوام، وبين قرب رحيله عن العراق بحسب الوثيقة المذكورة، وبين طبيعة تصرف هذا الجيش المحتل مع الناس في هذا الوقت أيضاً .

المقصدية الدرامية:

لا بدّ لأي نص مسرحي من مقصدية معينة تتنوع بتنوع رؤية الكاتب وفلسفته ومناخه الثقافي والاجتماعي والسياسي، وتكون المقصدية البؤرة الموضوعية التي تتركز فيها الثيمة

المركزية التي ينوي الكاتب المسرحي تسليط الضوء القرائي عليها وتنوير مفاصلها وحيثياتها، ولا بدّ لهذا المقصدية الدرامية المتعلقة بالموضوع الواجب حثّ الانتباه إليه أن لا يكون صالحاً لأي جنس أدبي آخر قدر صلاحيته لنص مسرحي، خصوصاً بالنسبة لكاتب يجيد كتابة أجناس أدبية كثيرة (قصة قصيرة/رواية/مسرحية/مقالة) كما في حالة الكاتب تحسين كرمياني، إذ اختار هذا الجنس الأدبي لأن الموضوعة/الثيمة/البؤرة هنا أكثر استعداداً للتجلّي والظهور والبروز والتعبير عن الفكرة عبر هذا الجنس الأدبي (المسرحية)، وهو ما نراه إلى حدّ كبير متحققاً في مسرحية ((ساعة عسر)) على أكثر من مستوى وفي أكثر من اتجاه .

مسرحية ((في ساعة عسر)) تشتغل على رؤية وطنية واضحة المعالم، لكنها أيضاً لا تقف عند هذا الحد بل تمضي في هذا السبيل من أجل كشف زيف السياسة الأميركية في المنطقة، إذ تبيّن على نحو جلي الهدف الأساس من احتلال العراق وسياسة الإذلال التي تتبعها أميركا في العراق والمنطقة عموماُ، وربما تكشف الخاتمة الدرامية في هذه المسرحية عن جوهر المقولة الدرامية التي تسعى المسرحية إلى تنفيذها:

مجندة: مهما حملوا من شهادات، سيبقون متعلقين بجذورهم اليابسة.

الشاب: جذورنا خضراء لكن هناك من يحاول قطع الماء عنها.

مجندة: حين تتفاعل مع الحياة الجديدة ستجد أن جذورك يانعة.

جندي (أ): ماذا قلت؟

الشاب: لا كلام آخر عندي.

جندي (أ): (يشير للجنديين، يتقدمان منه، يخرجان قطعة قماش، يحجبان عينيه) خذاه.

الشاب: ولكنك قلت إني بريء.

جندي (1): ضيعت فرصة العمر، وعمرك أيضاً.

جندي (2): ستبقى حماراً طالما عقلك متحجر.

(الجنديان يبدآن بسوقه نحو المنطقة الخرسانية المسوّرة)

الشاب: أرجوكم.

جندي (1): لا ترجونا يجب أن نأخذك إلى المعتقل كي يتمّ إطلاق سراحك.

الشاب: لكنني بريء.

جندي (2): يجب أن تساق إلى هناك، سيتم إطلاق سراحك، بعد أن يتأكدوا من فصيلة دمك وحمضك النووي.

الشاب: أضعتم مستقبلي، أضعتم حياتي، أنا بريء .. بريء .. بريييييييييييييييييييء..!!

(يخفت صوته.. بينما صرختان تنطلقان من جنديين من نقطة التفتيش)

الجنديان: (قبضنا عليييييييييييييييييييه) ..!!

(مجموعة جنود تهرول نحو شاب يتم طرحه أرضاً بعدما جروه من داخل مركبة حوضية). (25)

إذ تقترح هذه الخاتمة الدرامية نموذج المقولة الدرامية التي تسعى المسرحية إلى تسجيلها بوصفها قيمة دلالية وسيميائية عالية، فتقدّم وجهة النظر الأميركية التي تقوم على الاستهتار بالإنسان حين لا يكون أميركياً حيث يبدو أنه لا قيمة له في نظرهم، ويحق لهم التعامل معه على وفق أية رؤية يرتأونها من دون أي إحساس بالمسؤولية الإنسانية أو حقوق الإنسان التي يتشدقون بها، وتتلخّص مقولة مسرحية ((في ساعة عسر)) في الكشف عن طبيعة الاستعمار الأميركي للعراق، والتهم الجاهزة التي يمكن أن تطال أي عراقي في أي وقت وتحت أي ظرف من دون استثناء، وإصدار الحكم عليه وتضييع مستقبله بكل بساطة .

تقانة التعبير الدرامي التي استخدمتها المسرحية لإيصال هذه الفكرة إلى المتلقي بكل قوة وحساسية وضغط، وبالرغم من التكرار الذي حصل في إعادة إنتاج المقولة الدرامية بأساليب تعبير مختلفة، إلا أنّ الفكرة بروحها وطاقتها ورؤيتها تجلّت في أساليب التعبير الدرامي المختلفة ووصلت بعمق وحرارة إلى المتلقي .

وبما أن المتلقي الآن هو قارئ للنص الدرامي وليس مشاهداً للعرض المسرحي، فإن عتبة الخاتمة التي أسدلت الستار على أحداث المسرحية هنا عبّرت من خلال شخصية (الشاب) وشخصيات الجنود الثلاثة (1/2/أ) وشخصية المجنّدة، وهم الشخصيات الرئيسة في المسرحية، عن فضاء درامي عام يمكن أن يحدث في أي مكان أو زمان عراقي في ظل الاحتلال الأميركي، وربما لهذا السبب لم يعطِ المؤلف أسماء حقيقية للشخصيات واكتفى بالصفات العامة لهذه الشخصيات الظاهرة في جسد المسرحية .

وهو ما تشير إليه نهاية المسرحية حيث ما لبث التحقيق مع الشاب أن انتهى وهو بريء لكنه لم يطلق سراحه، حتى انفتح الفضاء الدرامي عن متهم آخر (بريء) وقع في قبضتهم لأنّ عليه أن يمر من هذه السيطرة المشتركة ليذهب إلى عمله، وستدور عليه الدائرة نفسها ويخضع للتحقيق نفسه وينتهي إلى النهاية نفسها، وكأن المسرحية كتبت لكي تستمر طالما أن الاحتلال موجود وفاعل وقادر على التحكّم بمصائر الناس .

عتبات النص المسرحي والبناء المشهدي:

العتبات النصية التي أخذ الاهتمام بها يتصاعد في الآونة الأخيرة لها تأثير مهم وقوي أيضاً في تشكيل النص المسرحي، إذ هي تعمل على ((تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل))(26)، على النحو الذي تؤسس لنوع حميمي من العلاقة السيميائية بين المستويات والفضاءات على اختلاف أنماطها وأشكالها، بما يخدم فمرة المسرحية ويجيب على أسئلتها وينفّذ تفاصيل مقولتها المركزية .

العنوان الذي اشتغلت عليه المسرحية ((في ساعة عسر)) هو عنوان زمكاني يضع اعتباراً واضحاً وأصيلاً للزمان ومن داخله المكان معاً، فهو يحصر وقت المسرحية في مقادر زمني محدد ومعروف ((ساعة))، لكن هذه الساعة هنا ليست ساعة زمنية مؤلّفة كما هو معروف من ستين دقيقة، بل هي ساعة رمزية تعني كل الساعات المحتملة المشابهة لها، وهي تستخدم عادة في الأمثال الشعبية للدلالة على الزمن العام لا الخاص .

أما مفردة ((عسر)) فإنها تحيل على الضيق والمحنة، وتقابل ((يسر)) التي تدل على السعة والبهجة والسعادة، ولا بدّ هنا من استدعاء المعنى النقيض لكي تأخذ المفردة كامل أبعادها السلبية في التدليل والتصوير ومسرحة الفكرة ودراميتها، وبذلك يعمل العنوان على تحقيق أداء سيميائي عالي المستوى بالرغم من بساطته التعبيرية الموحية .

وتظهر بقية العتبات الدرامية في المسرحية ضمن إطار البناء المشهدي، إذ في بداية كل مشهد من مشاهد المسرحية تظهر عتبة توضيحية على شكل إشارة، تصوّر المكان والزمن والحال الدرامية التي يمكن أن تستقبل أحدث المسرحية في هذا المشهد، وهي ضرورية في النص المسرحي لأنها تعوّض جزئياً عن فقدان العرض المسرحي الذي يظهر كل هذه الأشياء أمام بصر المتلقي، لكن في ظل غياب العرض وحضور النص لا بدّ من عتبات درامية خاصة تضع المتلقي القرائي في جو المسرحية وفضائها .

تتقدّم المشهد الأول عتبة استهلالية ترسم صورة المكان بدقة وتضع المتلقي في الصورة الدرامية التي يمكن أن تشتغل عليها المسرحية منذ البدء:

((نقطة تفتيش، رتل مركبات متنوعة على جانبي السيطرة، الجنديان (1،2) متأهبان، أحدهما يشير إلى مركبة واقفة، الآخر مستنفراً يشهر سلاحه، تتحرّك المركبة ببطء،

تتوقف)) (27)

عتبة التقديم هذه عتبة واضحة تختزل الأشياء بدقة وتضعها في مواضعها الصحيحة، وكلها في حالة تأهب قصوى لاستقبال الحدث الدرامي القادم، وهو يوحي بالكثير من الحكايات التي قد تحدث ويشير إلى جملة احتمالات يمكن للمتلقي أن يتوقع الكثير منها، وقد تصدق توقعاته أو تخيب بحسب قوتها ونفاذها .

وإذا كانت عتبة التقديم في المشهد الأول عتبة عامة لا بدّ منها من أجل وضع المتلقي في الصورة العامة للفضاء الدرامي، فإن المشهد الثاني جاء مقتصراً على قيمة تصويرية محددة بآليات عمل المشهد تحديداً، مع الإفادة طبعاً من المعلومات الواردة في سياق التقديم الأول العام مع المشهد الدرامي الأول:

((جندي (أ) : يشير بيديه علامة فتح السير، يتم إدخال مركبة السائق والشاب إلى ردهة التفتيش، ينزل السائق، يدار وجهه إلى أكياس الخيش، يضع يده على رقبته، يتم تفتيشه)) (28)

إن عتبة التقديم هنا هي عتبة جزئية تشتغل على فضاء المشهد الثاني فقط، وتقدم رؤيته وفعاليته حين يقوم الجندي (أ) بالمهام الدرامية الموكلة إليه، مع الشاب الذي هو بطل المسرحية إذ تبقى شخصيته فاعلة وعاملة من بداية المسرحية حتى نهايتها، فضلاً عن إلفات الانتباه نحو الطريقة والوسيلة التي يتم فيها الاعتقال والتحقيق عادة .

وتأتي عتبة التقديم في المشهد الثالث أكثر اختزالاً ومحدودية من عتبتي التقديم السابقتين، وذلك لأن التقديم في العتبة الجديدة يستثمر معطيات التقديم في العتبتين السابقتين، ويضيف إليهما ما يقدّمه من معطيات عتباتية جديدة في تقديمه الخاص، في سياق التفاعل الأدائي والدلالي والشكلي المستمر بين عتبات التقديم في المشاهد كلها:

((الشاب يجلس القرفصاء، المجندة واقفة بيدها سلاح مهيأ للرمي)) (29)

إذ يقتصر التقديم هنا على وصف جلسة الشاب، ووصف المجندة وهي تحمل السلاح، ويمكن للمتلقي أن يستوعب العلاقة الممكنة بين الشخصيتين من خلال عتبة التقديم الموجزة هذه،

ويتصور طبيعة الظروف التي يمكن أن تتحقق في مسيرة هذه العلاقة بينهما، من دون الدخول بأية تفاصيل أخرى بوسع المتلقي استدعاءها من وحي العتبتين التقديميتين السابقتين، واستثمارها لفهم العلاقة وتحليلها والنظر في استقبال الحراك الدرامي في المشهد على أساسها، تمهيداً لتحصيل المقولة العامة الكلية في المسرحية .

ويبلغ هذا الاقتصاد في بناء التعبة التقديمية أعلى مستوى له في المشهد الرابع، إذ يكتفي المشهد بتقديم عتبة استهلالية تضع شخصيات المشهد مباشرة أمام المتلقي، من دون أية زوائد توضيحية أو تفصيلية تشرح الموقف وتوضح معطياته:

((الجنود، المجندة، الشاب جالساً)) (30)

فالمشهد الرابع والأخير يتحدد بوجود الجنود والمجندة والشاب، الشخصيات التي تؤسس الفضاء الشخصاني في المسرحية، وربما الإشارة إلى جلوس الشاب تأتي في أعقاب وضعيته السابقة في المشهد السابق (الشاب يجلس القرفصاء)، حتى يحصل تطور درامي معين في جلسة الشاب يمكن أن توحي بأمر ما يخص طبيعة تفاعله مع الأحداث الدرامية، وطبيعة قدرته على المقاومة والصمود والتحدي، أو الانهيار والاستسلام .

البناء المشهدي العتباتي في المسرحية يقوم على آلية الانحسار والتقليص والانتقال من الكلي إلى الجزئي، ففي حين تأتي عتبة التقديم في المشهد الأول عتبة طويلة وشارحة وتفاصيلية، فإنها في العتبة الثانية في المشهد الثاني تقلل من الطول والشرح والتفاصيل، وتقلل أكثر في المشهد الثالث من ذلك، وتنتهي في عتبة المشهد الرابع والأخير إلى عتبة تقديمة في غاية الاختزال والمحدودية والانحسار .

هوامش البحث:

(1) فن الشعر، بوالو، ترجمة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002: 24 .

(2) نظرية الأنواع الأدبية، الأب فانسان، باريس، 1939، ترجمة عبد الرزاق الأصفر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق: 135

(3) سوسيولوجية الفنون المسرحية، تحولات البنية وحضور المتلقي، د. حسن عطية، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، 2004: 31 .

(4) البحث عن هُم، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

(5) خوذة العريف غضبان، تحسين كرمياني، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011 .

(6) من أجل صورة زفاف، تحسين كرمياني، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

(7) فن كتابة المسرحية، لاجوس إيجري، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة: 179 .

(8) فن كتابة المسرحية، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996: 18.

(9) فن كتابة المسرحية، عدنان بن ذريل،: 19 . 20 .

(10) من أجل صورة زفاف: 58 .

(11) فن كتابة المسرحية: 20

(12) م . ن: 28 .

(13) من أجل سورة زفاف: 60 . 61 .

(14) م . ن: 84 . 85 .

(15) فن كتابة المسرحية: 59 .

(16) فن كتابة المسرحية: 59 .

(17) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، روجر ألآن، ترجمة دريني خشبة، مصر: 230 .

(18) من أجل سورة زفاف: 64 .

(19) م . ن: 79 .

(20) م . ن: 86 .

(21) م . ن: 97 .

(22) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ، ط1، بغداد، 1980: 42.

(23) المكان في النص المسرحي، د. منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، 1999: 56 .

(24) من أجل صورة زفاف: 58 .

(25) م . ن: 117 . 118.

(26) السيميوطيقيا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، 1997: 100 .

(27) من أجل صورة زفاف: 59 .

(28) م . ن: 78 .

(29) م . ن: 84 .

(30) م . ن: 97 .

الفعل الدرامي الضدّي
في مسرحية (من أجل صورة زفاف)
لتحسين كرمياني

الدكتور أحمد قتيبه يونس

جـامـعــة المـوصــل/مركز دراسات الموصل

أولاً: الفعل الدرامي الضدي.

تتشكل سلسلة التغيرات في توازن الحركة الدرامية، من ضدية الفعل الدرامي الذي يعمل ضمن مجموعة الأفعال وذروتها هي قمة الاضطراب في التوازن تحت الظروف الخاصة القائمة فيها، فإذا كان الفعل هو جوهر البناء أو الأساس الموحد للب المسرحية.[1] فإن البحث في ضدية الفعل يدنو من الوحدة التي يقتضيها أرسطو في تأسيسه لبناء العمل، إذ يقول: **(يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وإن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع).**[2] فالفعل عنده ليس مجرد الحركة المادية أو الضوضاء، بل التطور والنمو، فمشكلة الفعل الدرامي الضدي تكمن تكوين البناء الدرامي الذي يعني ببساطة **(العمل المسرحي كله، لغة، وفكراً، وحدثاً، وحواراً وإيقاعاً وصراعاً، وحبكة وشخوصاً بميزاتها المسرحية الخاصة)**[3]، وهذا التكوين يعمل وفق الفعل ونقيضه لكي يتم الصراع؛ لأنه لا يحقق تأثيره كاملاً إلا إذا توافرت فيه وحدة كاملة عامة تجمع كل أجزائه عضوياً بمبدأ يحكمه ترتيب الأحداث بطريقه لها منطقها الداخلي، أي من خلال مبدأ السبب والنتيجة، فالعلاقة السببية التي تحكم الأفعال الدرامية هي الوسيلة الأولى لخلق عالم يتميز بمنطقه واتساقه الداخلي، فاستخدام مبدأ السببية في إيجاد العلاقات الحتمية بين الأفعال يصور من بداية العمل كل الظروف اللازمة لبناء الموقف القائم

---

(1) الدراما بين النظرية والتطبيق/487

(2) فن الشعر/ أرسطو/26

(3) الكلمة والبناء الدرامي/ سعد أبو الرضا/10

على تفجر الصراع بين الشخصيات وسلوكها.[4] وهذا العمل يعني كيفية خلق العلاقات الحتمية بين الأحداث ببعضها البعض حتى تشكل في مجموعها نمطاً متسقاً، فهو إضفاء الوحدة من الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية.

ثانياً: تحسين كرمياني (قراءة في هويته المعرفية).

تتشكل الصورة المعرفية لدى تحسين كرمياني من خلال ارتياد الواقع المعاش، ثم تخلق من عمقها الاجتماعي عالماً متجانساً في ألفتها حين يتحول الواقع إلى هيئة (نص) يكتسب في الذهن **(هويةً)**، تساعده على مواجهة العالم، ومن ثم السيطرة على ما يحدث في انعكاسها ما بعد القراءة؛ لأن عرض الأشياء في النص المسرحي ومنحها نمط من **(التسمية)** يعني بالضرورة اغتيال الخوف في داخل نفسه كإنسان أولاً وكمؤلف ثانيا، وتأذن ببداية عالم يتعامل مع الآخر، يدجنه لحساب التلقي، بعد أن كان يهرب منه ويسعى إلى الانفصام عنه بطرق مختلفة؛ لأن أدراك الآخر في تلك اللحظة كان يشكل وعياً بطاقة سحرية، يحاول أن يحقق من خلالها ترويضاً للعالم يجعل منه كائناً موجوداً.[1]

ليس من الغريب أن يتخذ تحسين كرمياني من وعيه بالأشياء دريئة تقيه من إظهار المجهول، وتحول قدراته لتتجه إلى إشباع حاجاته اتجاه (النص) الذي قدم له **(ألفة)** حاول بوساطتها أن يشكل نسقاً فكرياً يعبر عن حاجاته الاجتماعية والطبيعية، فلجأ إلى الوسائل التي تخلق له تناغماً بين حاجاته المادية والروحية، ليُكوّن من هذه **(الثنائية)** علاقةً متبادلةً تصل إلى حد الموازنة بينهما وليحدث التأثير في الآخر من خلال القراءة، وعمل على خلق عالم لم يكن **(وهما)** بل كان **(هدفاً)** بأدواته وخبرته الحياتية المعاشة.

حاول أن يخلق من مجال **الفن والمحاكاة المجردة** ميداناً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه، وذلك بخلق علاقة ضدية مرة وتوافقية مرة أخرى مع الآخر، فهو يقول:

---

[4] المسرح والتراث العربي/78-79

[1] الكلمات والأشياء/ ميشيل فوكو/ 31.

إلى/ القمر الذي لم تسعه سماء بلدي..(صباح الأنباري).. "كنت غالباً ما أكحل عينيّ به كلما أرجع مرهقاً من تحا أباء (يالى)،أجرجر عربة اليأس لأن لا جديد في حياتنا الجديدة بعد قرن من الانتظار مليء بوعو . مسلفنة . اخل ثلاجات الديمقراطية"[2]، وهذا التصور هو سمة أساسية لقليته كمؤلف وملمح ينكس في نمط تفكيره، خصوصاً فيما يتلق بالفهم الام لحقيقة ما حوله ومن حوله.

حاول أن يشق طريقه في مواجهة **(الفعل)** مشكلا كينونته تشكيلاً ينسجم مع ما يحدث في خواطره وتأملاته من رؤى وأفكار، من خلال نص **(من أجل صورة زفاف)** حاول أن يجير شخصيات واقية موجودة في بيئته. وله حقق بهذا التوظيف الحقيقي لتلك الشخصيات مناخاً (اجتماعياً/ سياسياً) يبتغي من ورائه تحقيق الذات عن طريق أولي للخلق والإبداع والتشكيل، غير أن هذا الشور تحوّل إلى شكل ثقافي يحقق متة جمالية وروحية تنفذ من مفهوم التأمل الخالص للامل، فحاول أن يبر عن فلسفة **(السلطة)** بأن يادلها موضوعياً باتحاد شخصيات حقيقية بالأشياء المسرحية والممسرحة، ثم تبنى مبدأ التحديد التالي: **كيف يان المرء بجريرة لم يرتكبها،** لتبدأ مالجته للنص من هذا المنطلق، ولتبدأ الأحداث المسرحية بالسير نحو نهاية ربما تكون متوقة من قبل القارئ، لأن الكاتب يالج في النص موضوعة (السلطة) أن عرض الحقيقة بداية لرض الحياة، ونشأتها ومبدأ عملها ووظيفتها، وهنا تظهر لبة النص، حينما استخدام التقانات التجريبية في تاملها مع الأشياء المسرحية، ووظفها في الاتصال بالشخصية، وألبس شخصية المرحوم الأستاذ **(محي الدين زنكنة)** قناعاً يتشخصن في ذهن المتلقي؛ لان الأقنة تاني مصدراً من مصادر القوة التي تحقق للإنسان استقراره وبهجته لاسيما حين يتخلص من مصادر رعبه، وكذلك وتساعده على إنجاز مشروعه الإيصالي.

ويبدو أن القناع يستخدم لإقامة شكل من أشكال التوازن في المجتمع، فند الودة إلى الجذور الميثولوجية (للقناع) ، يمكن بيان ما تحققه تقنية استخدامها، بوصفها وسيلة اتصال عالية التأثير بين النظامين المادي والروحي، على الرغم من الإحساس بوحدة هذين المالمين،

---

[2] من أجل سلة رغيف/ تحسين كرمياني/ رقمي.

فالقناع استعادة للروح وبثها في العالم من جديد وبشخص جديد، وهي تعكس علاقة أسطورة سحرية لها القدرة على السيطرة في عالم الطبيعة.[1]

فكيف يكون تأثير القناع الذي ألبسه كرمياني لشخصيته؟

إن النص المسرحي بما فيه من قدرة على الإبهار والإدهاش يعمل على إلغاء الزمن بأن يضع المتلقي في تما مع الأحداث والمفاهيم المراد طرحها، ومن ثم يحدث **(التسامي)** ممزوجاً بالحس الجمعي عنده ليعمل على تفريغ الشحنات الثقيلة الذي ينوء بحملها ذهنه، وهذا ما يدعى بالتطهير.[2]

وهذا النوع من (التفكير) ذا أثر مباشر في الوصول إلى العلاقة بين الكلمة والفعل، تلك العلاقة المتمثلة في الحركات المعبرة عن شفرات جسد الشخصية المسرحية، التي توشك أن تكون خطوة أولى في طريق الإنسان نحو العمل المسرحي، ويمكن أن نعدّ هذا الأمر شكلاً من أشكال التعبير الإنساني الذي يسعى إلى المصالحة مع الكون وأحداثه المتشابكة؛ لأن الخطاب في نص (من أجل صورة زفاف) يتم انتزاعه ذهنياً عن طريق تلقي الصور والإيحاءات التي يبثها النص المتشكل من مجموع العناصر التي تعمل على وفق النظام المنتج للدوال، فالفعل مثلاً هو قيمة جسدية تحمل معنى الحدث وتساهم بدفعه إلى ذهن المتلقي، كذلك الحال لطبيعة فضاء النص فهو الوسط الذي يتم فيه الاتصال بين الشخصيات والأحداث والمتلقي، كما يؤثر بشكل مباشر على طبيعة إخراج النص في الذهن عند القراءة، وبالشكل الذي يؤثر فيه على طبيعة المتلقي أيضاً، فضلاً عن هيمنته على النحت الحركي لجسد الشخصيات، لأن طبيعة الحركة والنحت الحركي التي يؤديها جسد الشخصية يساهم في صنع تلك الموجات الإيحائية في بناء الصورة المسرحية.

ويبدو أن نص كرمياني ينتظم في النهائية لمنهج جمالي ومعرفي يشكلان خطاباً معيناً ويقود المتلقي نحو جوهر المنجز الإبداعي دون أن يتركه يتخبط في مساحات التأويل؛ لأن الخطاب

---

[1] خصائص الفن المصري القديم / عبد الحميد زايد/ 15 / عالم الفكر/ 4 / 1978.
[2] تشريح الدراما / مارتن أسلن / 12-13.

الذي يبتغيه، هو كل ما يمت للأفكار والحركة الذهنية بصلة، إذ يتم انتزاعه عقلياً عن طريق استقبال الصور المسرحية التي تصطدم بحوا المتلقي وتشتبك بمكوناته الذهنية (خبرات/ معلومات/ تطلعات/ إرث عقلي وروحي...الخ) لتخلق عالماً معادلاً لعالمه الداخلي من جهة، وتعويضاً لعالمه الخارجي المأزوم من جهة أخرى.

فخطاب كرمياني، جمالي محكوم بخطابه المعرفي؛ لأن الجمالي لا يستنتج إلا وفق نظام الدلالات المعرفية الدقيقة، وتلك هي ميزة الفنون المرئية،* بشكل عام وميزة الفن المسرحي بشكل خاص، فالخطاب المعرفي لدى كرمياني هو الذي يحدد العمل التقني لإخراج النص في الذهن إذ ينبع أصلاً من رؤية القارئ، ومن ثم فإن الخطاب المعرفي هو سابق ومتأخر في آن واحد داخل الصنعة المسرحية.

ثالثاً: حركية الشخصية المضادة.

تبنى الشخصية في النص المسرحي وفقا للعلاقات الضدية التي توضح وظيفة الفعل، إذ تقوم علاقتها على أساس حركتها الصراعية مع نفسها أو مع الآخر، لتظهر أهميتها الدرامية التي تتوقف على وظيفتها المنتجة تحت وحدة اسم ما، وتعمل حركية الصراع على إيجاد معادلة إيقاعية للعلاقات الضدية بين الشخصيات في النص الدرامي، فهي تحاول أن ترتاد واقعها المتقمص، لتظهر مفهوماً يهدف إلى مزج العناصر الفنية بالواقعة الحقيقية.

ويحاول هذا المبحث أن يشتغل على عناصر أساسية تقف وراء فاعلية الشخصية المضادة في النص المسرحي وهي عناصر إستراتيجية، لا يمكن أن تكتشف إلا من خلال قراءة تشترط تفصيل هذا الاكتشاف وتحديده بثوابت تشكل حركية الصراع الذي يدور بين الشخصية والشخصية المضادة، لتبين مساحة العلاقات الضدية بين الشخصيات لان كل تبدل بالعلاقة يعدّ حركية، ويكون العمل خلالها ضمن مساحة العلاقة، فضلا عن كون الشيء الذي يمتلك حركة

* النص المسرحي فن مرئي؛ لأنه ينتج الصور والأحداث في الذهن أثناء قراءته.

يخضع للحركية والتي تعني التخلخل في العلاقات، بكونها الارتباط والتناسب بين موضوعين أو أكثر من موضوعات الفكر بحيث يدرك العقل علاقة احدهما بالآخر بفعل واحد لا ينقسم[79].

وتقوم العناصر التي تعمل على خلق الشخصية المضادة على علاقات ثنائية ، تعتمد نوعاً من المد والجزر بين الوحدات القائمة بالصراع، لتوضيح التوتر الذي يدفع الحدث إلى الأمام، بحيث تبدو لنا هذه العناصر، أدوات رئيسة تعمل على تقرير الموضوعات أو المكونات الفاعلة للصراع والتي تمثل تشكيل البنية الصراعية، ويمكن تحديد هذه العناصر الثنائية، بوحدات مفهومية تحمل دلالات تفيد استبيان فاعلية الصراع وأدائه الوظيفي في البنية الدرامية، وذلك من خلال فاعليتها الأدائية في النص، "فالإطار المسرحي يكون بالفعل نتيجة لمجموعة اتفاقات تعامليه، تحكم توقعات المشاركين وفهمهم لطبيعة الوقائع التي يشملها العرض"[80].

وتبنى حركية الصراع في النص الدرامي وفقا لأداء الشخصية، لأنها تسعى جاهدة إلى استمرار الصراع، للوصول به إلى التوتر الدراماتيكي وذروة الحدث ثم الحل ... فالشخصية هي الموضوعة التوصيلية التي تضطلع بوظائف النص وتشكل بنيتُه الدرامية وتتماهى مع مجموعة العوامل المتوافقة والمتنازعة من خلال التفاعل المتجانس تارة والمتضاد تارة أخرى، فضلا عن كونها مرتبطة بتاريخ معين، ولابد لها أن تتحول من تاريخانيتها إلى مكانية الحدث لتبقى ديمومة الصراع في حركة مستمرة.

ففي مسرحية (من أجل صورة زفاف) تبدو الشخصيات مستحوذة على الفكرة الرئيسة للمسرحية، في خطوطها المختلفة التي قد تتوازى أو تتقاطع أو تلتقي في بؤرة واحدة كما لو أنها القوى المسيطرة على جميع مناحي المسرحية.[1] علماً أنها شخصيات واقعية انتقاها المؤلف من بيئته إذ تشكل في المسرحية بؤرة العمل كله؛ كونها **(ترتكز هذه المسرحية على كمية متوازنة من الحقيقة والخيال، لا يجوز الفصل بينهما)**[2]، إذ تدور أحداث المسرحية حول **صباح الأنباري (كاتب مسرحي وناقد ومصور).. 53 عاماً، (ئأسوس) محي الدين زنكنة (كاتب**

([79]) المعجم الفلسفي /94.

([80]) سيمياء المسرح والدراما / 173.

[1] نموذج الشخصية المحورية في أدبنا المعاصر / يوسف عبد المسيح ثروت / 155 / الأديب المعاصر / مج3 / 1975.

[2] من أجل صورة زفاف/ تحسين كرمياني/ 5.

مسرحي وروائي) 58 عاماً، وسعد محمد رحيم (قاص وروائي) 48 عاماً، وبلاسم الضاحي (شاعر ومخرج مسرحي) 45 عاماً، وصلاح زنكنة (قاص) 46 عاماً. شخصيات حقيقية وظفها الكاتب من واقع بيئته، ليجلسهم في أستوديو صباح الأنباري، وهم يتحاورون من أجل إقامة، أمسية ثقافية، وفي تلك الأثناء يُسمع دوي أطلاقات نارية، ومزامير عجلات، وإذا بعريس وعرو وأم العريس يدخلون الأستوديو، ليلتقطوا صورة تذكارية للزفاف، وينطلقوا، بعدها يدخل الشرطة، ويلقوا القبض على كل من في الأستوديو، ويتهموهم بإطلاق العيارات النارية، يقتادون الجميع إلى مركز الشرطة ويبدأ التحقيق مع صباح الأنباري ومحي الدين زنكنة والآخرين، مما يدل من خلال التحقيق على جهل السلطة، حتى تنتهي المسرحية بصدور مذكرة توقيف بحق صباح.

العقيد: هناك مذكرة بتوقيفك.

ينهار. صباح. على الأرض.. ضربة موسيقية عنيفة مع إظلام مفاجئ][2]

جعل كرمياني من هذه الحادثة التي بدأها بصراع خارجي مادة لمسرحيته بتناوله لهذه القضية الملتصقة بالواقع القريب، والمناخ الاجتماعي الموازي لها فجعلها انتظاما لأحداث المسرحية، إذ انه جعل من (العقيد/ الملازم/ أفراد الشرطة) شخصيات مضادة، تعمل في مضمون مسرحيته، وشكلاً لها في الوقت نفسه على الرغم من رسمه للتفاصيل التي تحيل على الفعل الدرامي والفعل الدرامي المضاد، إلا أن ذلك لا يتطلب التقليل من الوظائف البنيوية للعمل المسرحي، فقد لعبت الشخصيات دورها أيضا بوصفها تمثيلا لمواقف خاصة بالنوع والطبقة المعينة، فكانت الشخصيات المضادة تحيل على شخصيات لها واقعها المعاش، وهي تحيل

[2] م.ن/55.

بدورها على وجود ما يسمى بـ(السلطة)، فبناء المسرحية من عنوانها يحيل على هذا النوع من الشخصيات وهم يشكلون الفعل الدرامي المضاد في العمل المسرحي.

الضابط: (يرتبك) ..سترافقونني إلى المركز ..

سعد: نحن ضيوف هنا ..

الضابط : ليس هناك متاعب ،مجرد استجواب بسيط ..

وتعودون

(ئاسوس): يا جماعة، من أجل هذا نذرنا أنفسنا، ما قيمة كتاباتنا

إذا لم نواجه بها أعداء الإنسان، لنرافقهم، هناك سنشهر

سيف مبادئنا بوجه الظلام الجديد القادم لتكملة ما تبقى

من حياتنا.

بلاسم: حين تتضافر جهودنا، سنقهر سلاسل الظلام.

[يخرج الثلاثة تحت تهديد السلاح][1]

المسرحية محاولة لوصف واقع مرّ به الكاتب وشخصياته المنتقاة في النص، ولعله رمز لمرجع في الحياة؛ لان الأحداث لا ترتكز على شخصيتها فقط ليظهرها في صورة بطولة فيما بعد، وإنما حاول أن يجسد فكرة معينة من خلال تمحور الأزمات النفسية عندها، كما إن أبعادها الثلاثة لم تظهر كاملة الملامح في النص؛ لأنه وصفهم كما هم على حقيقتهم، كما هم في الواقع، فقد حددت مرجعيات الأحداث بتحديد سماتهم ومهنهم وأعمارهم، من غير أن يقف عند

[1] من أجل صورة زفاف/ 16.

المواصفات الجسدية لهم، أما الشخصيات المضادة فوصفهم بـ (الخمسين من العمر/ وسيم/ صغير)، دون أن يسهب في الوصف، واغلب الظن أن كرمياني عمد في هذا التصوير لجميع الشخصيات؛ لان المسرحية وقفت عند ماديات الوجود البشري... كما أنها تبلور فكرة الكشف عن حقيقة الإنسان من حيث الصفات المحركة للعناصر المادية للحوادث والتي تركز على إظهار الصراع الخارجي في النص. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه عمد أيضاً في ذلك من أجل تبيان اللامبالاة اتجاه الشخصيات المضادة في المسرحية، والتي لا تحمل سمات ثقافية أو علمية، ولكنه عرض المشكلة الحياتية كما هي، إذ جعل من هذه الشخصيات الغير الموصفة بشكل جيد في المسرحية، جعل منها شكلاً أو صورة للسلطة المشرعة والمنفذة في واقع المسرحية، الذي يعكس واقع الكاتب نفسه.

العقيد: وصلت الشكاوى إلى فضائيات العالم وتقول لا يوجد

مبرر لاتخاذ الإجراءات الأمنية اللازمة.

ئاسوس: منذ 2003/4/8. وفضائيات العالم تعربد وتثير

الشائعات والأخبار الكاذبة لتأزم الموقف.

العقيد: من الممكن أن نخطأ مرة ولكن حين نعالج خطأنا

سنردع مروجي الشائعات حولنا.

صباح: أنتم تخطئون دائماً وتأتون بنا لنصحح خطأكم.[1]

تبدأ مجريات الفعل الذهني في الأداء الوظيفي للشخصيات، وذلك نحو الشعور بعد الالتقاء بالشخصيات المضادة.

[1] من أجل صورة زفاف/ 23.

إذ نلحظ أن الموضوع الذي طرحته المسرحية معالج بتقانة عالية من حيث إخراج الأفكار والأداء الحركي للشخصيات، ونلحظ أن كرمياني حاول أن يستنطق جسد الشخصية، ويجسد الكلمة، وسيلة منه للاستمرار في شد الانتباه؛ إذ تعامل مع الشخصيات الحقيقة دون أقنعة لتبقى رهيناً بشكل منظم في فكر الإنساني (القديم والآن)، وتعامل مع الشخصيات المضادة بأقنعة؛ لأن القناع ذاكرة أسطورية تصل الإنسان بالقوة المقدسة للأجداد والآلهة وتسمح بالولادة من جديد.

ولكنها في هذا النص ولدت الجهل، كما حاول أن يجعل المتلقي في قراءة مفتوحة، إذ اختزل أعلى طاقة من المعاني في أكبر اقتصاد لغوي؛ فعتبة المسرحية (من أجل صورة زفاف) تفرض فعالية التلقي، وأول اتصال نوعي بين المرسل والقارئ؛ إذ كان ذا دلالة إيحائية شديدة التنوع من خلال ما قدمه في شفرات جسد الشخصيات جميعها التي عبرت عن كم من الكلمات أو العبارات بحركات إيقاعية، من خلال توصيف كرمياني في إرشاداته المسرحية.

ويبدو أنه حاول أن يوجه خطاباً معلناً من خلال (من أجل صورة زفاف)، يلج بوساطته المشاهد إلى عالم مُشّفر بين المؤلف والنص من جهة، والمشاهد والنص وانفتاح تأويل القراءة من جهة أخرى، وبالتالي فإن تتابع دلالات الخطاب في المسرحية، مشبع بالإحالات ويبعث على الإعجاب بتركيبه، كونها عناصر إستراتيجية لا يمكن أن تكتشف إلا من خلال قراءة العلاقات المتشكلة في حركية السياق النصي الذي يدور في حيز مساحة القراءة.

رابعاً: أثر الفعل المضاد في بنية الصراع.

يبنى الصراع في العمل الدرامي وفق علاقة ضدية بين شيئين "متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها"[1]، والأصل هو النزاع بين شخصيتين يحاول كل منهما التغلب على الآخر بقوته المادية كما يطلق على النزاع بين قوتين معنويتين تحاول كل منهما أن تحل محل الأخرى[2]، وغالبا ما يكون الصراع المعنوي أقوى من المادي، لأنه يصادم نسيج الحركة

---

[1] **المعجم الفلسفي / 318 .**

[2] **م . ن / 725.**

الذهنية للاحتمالات الإنسانية، كما انه لا يتم إلا من اجل تحقيق مبدأ الحاجة أو إشباع رغبة معينة، فهو حالة انفعالية تنتج حينما تتداخل عقبة ما في سبيل إشباع تلك الرغبة[81].

وتكمن ضرورته في تمييز الكائن المتصارع لإنسانيته المدركة للواقع، لإثبات وجوده، إذ تكون أهدافه داخل الفرد الذي يحاول أن يحقق التوافق المقيم للحدث، باتخاذ القرارات بطريقة شعورية أو دون الكثير من الوعي[82].

والإنسان كمّ لا متناهٍ من الرغبات غير المحققة والمتراكمة في داخله، فهو في مجابهة دائمة مع الذكريات، كما انه حريص على نفسه من تذكر الماضي الذي يحاول أن يلبسه قناع الحاضر أو توقع المستقبل الذي يحاول أن يرسمه بشكل يرتاح إليه روحا وجسدا. فبوساطة صراعه الداخلي يبحث عن استقرار عقيدي يثبت فاعليته المنتجة للأفعال الدالة على اعتباره (كائنا حيا)، فيعمل على إطلاق الفعل المضاد الذي يتم وفق الوسائل الدفاعية المتعددة التي تعكس الفعل وتنظم أجزاءه، فيتألف في ماضي النوع (الغريزة) وفي ماضي الفرد (العادة)[83]

وأغلب الظن أن الصراع يقع بين هذين الماضيين؛ لأنه ظاهرة حتمية تجسد التضارب أو التصادم في المصالح والمبادئ والأفكار والسياسات والبرامج، وتميز كثيراً من التفاعلات التي تحدث داخل الأنظمة بشكل عام[84].

ويمثل الصراع أحد الأشكال الرئيسة للتفاعل؛ لأنه يتميز بكونه شعورياً ومباشراً فهو نشاط كلي يتنازع فيه الأفراد مع بعضهم من اجل هدف معين، وتعتبر هزيمة الخصم – سواء أكان ذاتً أم آخراً – شرطا ضرورياً للتوصل إلى الهدف[85]؛ لأن (الفرد) وليد بيئة اجتماعية، إذ يبذل

([81]) مدخل علم النفس / ليندا . ل . دافيدوف / 617 .

([82]) م . ن / 620 .

([83]) دراسات سيكولوجية / عطوف محمود ياسين / 27 .

([84]) قاموس التحليل الاجتماعي / فيصل السالم / 46 .

([85]) قاموس علم الاجتماع / 82.

منذ طفولته أقصى جهده للإفادة من هذه البيئة: (العائلة/ الأشياء خارج البيت/ النظام في العالم المؤسسات...الخ) فهو في محاولة دائمة لتحديد مركزه في المجتمع وعلاقته به[1].

فالصراع هو محاولة إثبات الذات: سواء أكان داخليا أم خارجيا، فهو حلقة متصلة مع بعضها البعض، تعمل وفق قانون الفعل (ونقيضه) الذي يكون له الأثر في تكوين صراع جديد سواء أكان داخلياً أم خارجياً، وكلا الصراعين (داخلي / خارجي) مرآتان لبعضهما ونتاج بعضهما، لان الإنسان كم من الرغبات المكبوتة، كما انه شبكة من العلاقات القائمة وفق إرادة معينة وعلى درجة وعي محدد للاتجاهات المنظمة عن طريق الخبرة الشخصية التي تعمل على توجيه استجابة الفرد نحو المواقف والموضوعات والأشياء"[2].

والفعل أو نقيضه هو المكون الأسا للصراع الذي يعد جوهر المسرحية، إذ يقوم بتجسيد العلاقات اللغوية القائمة على العلاقات الاجتماعية لتصوير مواقف يتوفر لها قدر من الواقعية تقدم ما يمكن أن يحدث من التناقضات التي تستوجب تطبيق (العدالة الشاعرية)[3] ، ولكن كرمياني لم يحقق العدالة الشاعرية في نص (من أجل صورة زفاف)، بل جعل من البريء معاقب، ويبدو لي أنه يقصدها بغية عرض حقيقة الواقع كما هي.

فالصراع الدرامي غالبا ما يختص بالعلاقات الاجتماعية التي تكون للإرادة الواعية طرفا فيها، لأنها موجهة نحو غرضٍ محدد، وأهمية الإرادة تكمن في تطوير الصراع إلى الدرجة المطلوبة حيث تتكافأ مع الإرادة بوصفها المقيا الوحيد للقيمة الدرامية[4] البارزة لصورة الصراع الدرامي، الذي يصور الفاعلية الشخصية القائمة على الشهوة والحاجة والأمل، والصراع الدرامي نواته الفعل الدرامي الذي لا يتم دون إرادة، لأنها "شوق الفاعل إلى الفعل"[5] إذ لا تكتسب صفة الدراما ما لم تتوفر الإرادة، وما من شك في أن الصراع يصدر عن شخصية، ومقدار قوة إرادة

---

[1] النظرية الاجتماعية / ج. د. هـ . كول / 5.

[2] الاتجاهات والحياة / 16.

[3] معجم المصطلحات الدرامية / 199.

[4] الدراما بين النظرية والتطبيق / 479-484.

[5] المعجم الفلسفي / 57.

الفرد، فهو يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني بحيث يجعل التوتر، بالغاً الغاية من الشدة والرعب[6].

ففي مسرحية (من أجل صورة زفاف) لتحسين كرمياني يخلق التوتر الدرامي في العنوان الذي جعل منه عتبة تشتغل على العناصر التي تقف وراء فاعلية إستراتيجية، لا يمكن أن تكتشف إلا من خلال قراءة العلاقات المتشكلة في حركية السياق النصي الذي يدور في حيز مساحة العتبة؛ لأنها معبئة بالدلالات الفاعلة في السياق اللغوي وأدائه الوظيفي، إذ يحيل العنوان المحدد في (زفاف) على الفرح، ويحيل العنوان المحدد في (من أجل صورة زفاف) على الفرح أيضاً، ولكن المفارقة هنا هو التفاوت بين النص والعنوان، فالعنوان يحيل على الفرح، والنص يقول بإدانة (صباح الأنباري وزملائه)، وهم أبرياء .

ويبدو لي أن كرمياني حقق صدمة المتلقي من العتبة، كونه ربط العنوان الذي يحيل على الفرح، بالنص الذي يحيل على مواقف درامية مؤلمة ضد مجموعة مثقفين، ربط كل تلك الأحداث بشكل منطقي متسلسل. إذ بدأ من بنية خطاب العتبة بالمنعرج يستلزم التحول في موضوع **(الفهم)** إلى فضاء التواصل على المستوى العميق، ليخرج بالدلالة إلى البحث في الدال ومدلول العتبة التي تشتغل في مساحة ممتلئة بالتحول والإيحاء، إذ شكل انزياحا جمالياً يعمل في فضاء التلقي.

العقيد: لا أخالفكم في الرأي، ولكن انتم ترون الوضع الراهن، وما يجري من خروقات ليست بشرية.

صباح: نحن نحاول أن نعمل لصناعة السلام وبث الوئام، أنتم تعرقلون عملنا.

---

[6] فن كتابة المسرحية / لا جوس أجري / 251.

العقيد: ليس الأمر رهن أيدينا.. نحن نؤدي ما نؤمر به، انتم تعلمون

جيداً أننا جهة تنفيذ.[1]

يتحول الفعل المسرحي في مسرحية (من أجل صورة زفاف) إلى عرض حركي يحمل وحدات مفهومية ودلالات تفيد استبيان فاعلية سياق العرض ككل، وكذلك فاعلية الدالات التي تضاف إلى مفهومية السياق، وهذا المنعرج يستلزم التحول في موضوع الفهم من القراءة إلى تأويل القراءة؛

صوت: (يهمس).. أستاذ صباح.

صباح: (يهمس) .. أسمعك

صوت: زوجتك اتصلت بالوزير وتقول القضية سيتدخل شخصياً

فيها

صباح: وهل اتصلت للآخرين.

صوت: نعم وأعتقد أن هناك رجال مهمين سيزورونكم غداً أو بعد

غد.

صباح : أشكرك، حين أخرج سأكبر لك صورتك الشخصية

مجاناً[1]

يتجلى مستوى الفعل داخل الملفوظ المسرحي على وفق متغيرات تشكل في تركيبها (القرائي) الكلمات التي تنطق بها الشخصية (صوت الشخصية المنطوق) والمؤثرات الصوتية المصاحبة للفعل المسرحي بما تحتويه من منظومة الفعل أو رد الفعل للشخصية المعبر عنه صوتياً، وإيقاع الملفوظات نفسها بما تحويه من توازيات الجمل الحوارية وتجاورات الصفات المحلية لنحو

[1] من أجل صورة زفاف/ 50.
[1] من أجل صورة زفاف/ 34.

النطق، وآخرها تقنية الصمت التي تستدعي نقيض الكلام (الصوت) لذا فهي توضع تحت المنظومة نفسها.[2] أما بالنسبة لمسرحية (من أجل صورة) زفاف فإن المستوى الصوتي فيه يوظف هذه المتغيرات ذاتها مع (مخالفة) تفرضها طبيعة (النص).

الخاتمة:

شكل تحسين كرمياني صورته المعرفية من خلال ارتياد الواقع المعاش، وخلق من عمقها الاجتماعي عالماً متجانساً في ألفتها حين حوّل الواقع إلى هيئة (نص) ساعده على مواجهة العالم، وجعل منه انعكاسا ما بعد القراءة؛ وجعل من عرض الأشياء في النص المسرحي ومنحها نمط من **(التسمية)** ليدرك الآخر في لحظة كان يشكلها في وعيه بطاقة سحرية، يحاول أن يحقق من خلالها ترويضاً لعالم يجعل منه كائناً موجوداً.

أشتغل البحث على عناصر الشخصية المضادة في النص المسرحي وتشكل حركية الصراع الذي يدور بين الشخصية والشخصية المضادة لتبين مساحة العلاقات الضدية بين الشخصيات.

جعل كرمياني من هذه حادثة واقعية (نص) بدأه بصراع خارجي وجعل منه مادة لمسرحيته وتناوله كقضية ملتصقة بالواقع القريب، والمناخ الاجتماعي الموازي وجعلها منه انتظاما لأحداث المسرحية.

طرحت المسرحية موضوعا معالجا بتقانة عالية من حيث إخراج الأفكار والأداء الحركي للشخصيات، ونلحظ أن كرمياني حاول أن يستنطق جسد الشخصية، ويجسد الكلمة، وسيلة منه للاستمرار في شد الانتباه.

---

[2] مباد& ا%خرا$ ا#رد" / 37.

حاول نص (من أجل صورة زفاف) أن يصور (جهل السلطة)، كما حاول أن يجعل المتلقي في قراءة مفتوحة، إذ اختزل أعلى طاقة من المعاني في أكبر اقتصاد لغوي، وفرض على التلقي، أول اتصال بينه النص من خلال التوصيف في إرشاداته المسرحية.

تمثل الصراع كشكل العامل الرئيس للتفاعل؛ في مسرحية من أجل صورة زفاف، ويتميز بكونه شعورياً ومباشراً فهو نشاط كلي يتنازع فيه الأفراد مع بعضهم من اجل هدف معين.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

- من أجل صورة زفاف/ تحسين كرمياني/ دمشق/ 2011.
- [2] من أجل سلة رغيف/ تحسين كرمياني/ رقمي.

ثانياً: المراجع

- الاتجاهات والحياة/ يس طه طاقة/ إياد للطباعة الفنية/ المكتبة الوطنية/ بغداد/ 1989م.
- دراسات سيكولوجية/ عطوف محمود ياسين مؤسسة نوفل ش.م.م/ بيروت –لبنان/ 1981م.
- الدراما بين النظرية والتطبيق/ حسين رامز محمد رضا/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت – لبنان/ 1972م.
- سيمياء المسرح والدراما كير إيلام/ ت : رئيف كرم/ المركز الثقافي العربي/ بيروت – لبنان/ 1992م.
- فن الشعر/ أرسطو/ أرسطو طاليس/ ترجمة: عبد الرحمن بدوي/ دار الثقافة/ بيروت/ ط2 1973.

- فن كتابة المسرحية/ لا جو أجري/ ت: دريني خشبة/ دار الكتاب العربي/ القاهرة/ د.ت.
- قامو التحليل الاجتماعي/ فيصل السالم/ فيصل السالم/ دار المثلث للتصميم والطباعة والتصميم/ لبنان/ 1980م.
- قامو علم الاجتماع/ محمد عاطف عفيف/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ 1979م.
- الكلمة والبناء الدرامي/ سعد أبو الرضا/ اسعد ابو الرضا/ دار الفكر العربي/ 1981.
- مدخل علم النفس/ ليندا . ل . دافيدوف/ ت : سيد طواب وآخرون/ دار ماكجر وهيل/ القاهرة/ ط4/ 1983م.
- المسرح والتراث العربي/ سمير سرحان/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط2/ 1989 .
- المعجم الفلسفي/ جميل صليبا/ دار الكتاب اللبناني/ بيروت/ د.ت.
- معجم المصطلحات الدرامية/ إبراهيم حمادة/ دار الشعب/ القاهرة/ 1971م.
- مبادئ الإخراج المسرحي / بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد / دار الشؤون الثقافية / بغداد / 1981.
- النظرية الاجتماعية/ ج. د. هـ . كول/ ت: عبد الوهاب الكيالي/ دار الطليعة/ بيروت/ 1964م.

ثالثاً: الدوريات

- نموذج الشخصية المحورية في أدبنا المعاصر / يوسف عبد المسيح ثروت / الأديب المعاصر / مج3 / 1975.

الفصل الرابع:
تمظهرات الفضاء النصّي المقالي

. تحسين كرمياني مقالياً

د. محمد صالح رشيد عبد الحافظ

. حرائق القراءة وقسوة الكتابة

د . جاسم محمد جاسم

تحسين كرمياني .. مقالياً

د. محمد صالح رشيد عبد الحافظ
كلية التربية الأساسية/جامعة الموصل

المدخل :

المقالة جنس أدبي يلائم روح العصر القائم على السرعة والحركة ذلك لأنها تأتي في صفحات قليلة وتحملها إلى القارئ: الصحف، والمجلات فضلا عن الكتب، من هنا فإن قراءتها ستكون سهلة؛ وساهمت شبكة المعلومات اليوم في نشرها وانتشارها لتكون حيّزا جديدا يمدها بالديمومة.

حيّرت المقالة النقاد الذين تعرضوا لهذا اللون من الأدب حينما حاولوا التعريف، واعترف غير واحد بصعوبة الوصول إلى تعريف شامل، فها هو محمد يوسف نجم يقول : (إذا ذهبنا نبحث عن تعريف جامع مانع للمقالة أعيانا البحث وضلت بنا سبله، شأننا في ذلك شأن هؤلاء النقاد الذين عجزوا عن أن يحيطوا هذا الفن الأدبي بتعريف دقيق؛ نظراً لتشعب أطرافه واختلاطه بالفنون الأخرى على صورة من الصور)(1)، وأيّ تعريف لا يخلو من التحديد، والعقل البشري لا يخضع بسهولة للحدود والقيود(2).

وبصفة عامة فإن المقالة بالمعنى الاصطلاحي: بحث قصير في العلم أو الأدب أو السياسة أو الاجتماع ، محدود في الطول و الموضوع، يُكتب بطريقة عفوية سريعة ، و شرطه الأول أن يكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب(3)، و بشكل أوضح هو (نص نثري يدور حول فكرة تناقش موضوعاً)(4).

وقد تعارف المعنيون بأن هذا النوع من الكتابة لا يتعاطى الخيال كثيرا، بل يطرح أفكارا واقعية تلمس صلب الحياة، وبذلك يكون عبارة عن طرح لرأى أو وجهة نظر ومعالجته بالحجة والمصادر المؤيدة، ولذا ليست غاية المقالة الانفعال الوجداني بل الإقناع الفكري، بطريقة مُشوّقة ممتعة، على أن تمتاز لغتها بالسلاسة و أسلوبها بالجاذبية، و قد أخذت المقالة المعاصرة تتخلص من بهارج اللغة وزخرفها التي عرف بها بدايات القرن الماضي.

يرى بعض المعنيين: أن فن المقالة قلّما توقف النقاد والباحثون عند عتباته لأسباب كثيرة، منها: ما يرجع إلى حداثة عهده في الأدب العربي، ولقلة المبدعين فيه!، فضلا عن عدم شيوعه

قياسا إلى شيوع الشعر، والكتابة السردية بأنماطها المعروفة؟!، بينما الواقع غير ذلك، لأن الأسباب السابقة لم تكن مسؤولة عن تعثر شيوع المقالة قراءة وتلقيا ونقدا، وإنما الأسباب الحقيقية تكمن في اجتماع عدد من المسببات الطاردة لوجودها، مثل:عزوف المناهج الدراسية عن التذكير بها وإيفائها المكانة التي تستحق، فضلا عن اعتقاد بعضهم أن المقالة لا صلة لها بالأدب بسبب شيوعها في وسائل الإعلام!، لذا كانت الالتفاتة إليها على قدر معيّن ومحدود على الرغم من التذكير المبكر الذي أطلقه الناقد د.علي جواد الطاهر بإنصاف المقالة ودرسها، وتقديمها إلى القارئ بوصفها نصّا أدبيّا لا يقل جمالا عن القصيدة، والقصة، ولاسيّما المقالة الأدبية، بتتبع مناحي الجمال فيها، وتحليل موضوعاتها، وطرائق تشكيلها وبنائها(5)، ولا ننكر أن بعض الجامعات العراقية قد استجابت إلى هذا النداء، وكانت جامعة الموصل أكثر استجابة، فسجلت فيها رسائل وأطاريح درست المقالة عند كتّابها البارزين.

والمقالة أنواع ، لكن جميعها تتسم بخصائص مشتركة، هي:

. تجنب المقدمات الطويلة.

. تحديد الفكرة والعناية بها.

. ترتيب الأفكار والربط بينها. (6).

وهيكل المقالة – بصفة عامة – يقوم على ثلاث مقومات:

أ . المقدمة: (العنوان والاستهلال)، غالبا ما تأتي جملة أو عدة جمل نثرية تمهد لموضوع المقالة، ومن المستحسن أن يكون أسلوبها جذابا ومؤثرا حتى تجذب القارئ وتدفعه للاستمرار بالقراءة لان القارئ شريك حقيقي في إنتاج النص أي نص، وخصوصا المقالة .

ب . الموضوع: ويفترض أن يكون مشوقا ومرتبطا بالمقدمة التي مهدت له وفيه يبرز الكاتب قدراته في التحليل والترتيب والتشخيص ويناقش فكرة أو أفكاره ، ويتوسع ويتحقق ألفاظه ويختار أفضل أساليبه من حيث استخدام السرد الحكائي أو الحوار أو الوصف ولا ينسى أن يعبر بلغة واضحة المعنى مبسطة تصلح لجميع الأذواق ولشريحة كبيرة من القراء.

ج . الخاتمة: وهي الضربة الأخيرة وتكون موجزة جدا، وهي أشبه بلحظة التنوير في الأقصوصة وان تحمل شيئا من المفارقة والارتياح والاقتراب من ذهن القارئ.

- المقالة عند تحسين كرمياني في كتابه (امرأة الكاتب)-

كون الكاتب تحسين كرمياني قاصا وروائيا، فالمتوقع أن يطغى على مقالاته: الأسلوب القصصي فتأتي على شكل مقاصات (مقالات قصصية)، وهذا الأسلوب – بمواصفاته الفنية – قد يقرّب أغلب مقالاته نحو الأدبية أكثر، وتخلصها من الخطابية المباشرة المكشوفة، وبذلك يرتفع بعضها– على الأقل– إلى مستوى يقترب من روح القصة الفنية وحرارتها، الحرارة التي تمنح

الكاتب قدرة تصويرية تنهض بسياقها مقالاته لتؤسس لها هوية فنية تقوم على تحويل المعاني المجردة إلى هيئات، وأشكال تنتقل بالحوا وتتراسل بشفرات بينية.

فالمتوقع أن تحفل المقالة عند هكذا كاتب بالصور التي تعبر عن الأفكار والرؤى بأساليب شائقة غير نمطية التي تشتغل فيها التوازيات ، والتكرارات، والتنغيم، والتناصص، فضلا عن عناصر الوصف، والحوار، والزمان، والمكان التي بمجموعها تنهض بمحمول المقالة لتضعه في فضاء الكتابة الأدبية – الفنية.

وهذا الافتراض اعتمد أولا على تخصص الكاتب بلون أدبي هو القصة التي تقوم أساسا على رقي باللغة و سمو في مدارج الخيال من خلال اقتناص الصورة و الحدث بلغة التكثيف الموحية، كذلك يعتمد افتراضنا على ما أعلنه الكاتب نفسه عن نوعية مقالاته في كتابه بقوله: (هي .. رحلة سياحقلمية أو قلمسياحية قد لا تكون ممتعة أو تكون ممتعة .. إبحار في متاهات نصوص، كتب، رؤى، تجارب حياتية... هي حصيلة تجربة شخصية متواضعة ، إسقاطات ارتقت فيها الذاكرة صهوة حصان السرور، وأتت بغنائم، سدّت أود جوعي المتسع لعالم الخيال الفسيح...عالم الأدب عالم جميل ، ميزان عادل، مابين حرائق القراءة، وقسوة الكتابة)(7).

وكلمة (إسقاطات) تعني أن كاتب المقالة، ما زاد على أنه سجل تأملات، أو تصورات أو مشاهدات تغلب عليها العفوية والسرعة ، فلو كانت المعالجة متأنية فجمعت الحقائق ، وفحصت وصنفت، واعتمد على الإحصاء ، والتجربة والمتابعة ، لعُدَّ هذا العمل بحثاً علميا، وليس مقالة!. هذا التقديم المكثف يكشف: أن الكاتب لم يبتعد كثيرا عما يراه العقاد الذي عرّف المقالة (أنها تكتب على نمط المناجاة والأسمار وأحاديث الطريق بين الكاتب وقرائه، وأن يكون فيها لون من ألوان الثرثرة أو الإفضاء بالتجارب الخاصة والأذواق الشخصية)(8).

وجاء (إهداء الكتاب) ليعلن أن ما كتبه هو تجارب شخصية ، تنبعث من نفسيته وتصطبغ بمشاعره ، فهو يتوجه بخطاب نصوصه إلى من يحمل قلمه من أجل الإنسانية المنهارة، وإلى من يتحدى قلاع الظلم ويريد تفكيكها، وإلى من يموت من أجل الكلمة الصادقة، وإلى من ينجي

الكلمات والإنسان من جحيم الواقع إلى ملاذ الحقيقة والحياة الكريمة، وبهذا يضع هذه النصوص في قالب المقال.(9)

ومقالات الكتاب توزعت في محاور/ أبواب تحت عنوانات دالة لكنها غير مباشرة تنزاح قليلا نحو الترميز المخفف، مثل: (باب الرحيل ، باب الواقع ، باب المكتبة ، باب وجهات النظر، باب الفكر)، ورغم ذلك تمنينا كمتلقين معاصرين أن الكاتب لو كان يبتدع عنوانات مدهشة وماكرة تغري بالقراءة ! وهذا العتاب الناقد وغيره قد توقعه الكاتب، فأشار في عتبة كتابه أن: (ترتيب مواد كتابي هذا قد – وهذا ما لا أرجوه طبعا – يثير بعض غيرة أو عتاب وربما الحساسية المفرطة لديكم...)(10)، يلاحظ كم ارتجفت الكلمات وتدارت حياء واعتذارا ! فكشفت للقارئ جانبا غاطسا من نفسية الأديب كرمياني! وإن هو اكتشاف يؤكد – في الوقت نفسه – توافر الشرط الأسا في المقالي/الأديب: الذي يجب أن تكون كتاباته تعبيرا صادقا عن شخصيته في كل أبعادها، وذلك ما عبّر عنه تعبيرا دقيقا ، في مقاله (سحر النص وأسراره) حيث يقول: (أن النص لا يدرك حاسة المتلقي ما لم يتشرب بدم الكاتب، ويتغذى من مرارة صبره قبل أن ينضج على مهل طبعا– على لهيب معاناته....)(11).

– عنوان الكتاب (امرأة الكاتب) !:

عنوان غريب ذو تركيب لغوي غير فني، لكنه يثير الفضول والتساؤل !، وخاصة أن هذا العنوان، الذي ظلل تحته كل مقالات الكتاب ، هو عنوان لإحدى مقالات المجموعة ؟!، وهي مقالة سيرية تعالج موضوعا حياتيا خاصا للأدباء الذين عانوا أو يعانون من عدم التوافق والفشل أو البحث الدائب عن الأنثى المثال؟!، ويعلق كرمياني بلغة مباشرة وصريحة :(حال امرأة الكاتب العراقي هو حال كل امرأة ترغب من زوجها مثقفا صاحب مبدأ، لامعا بين النا ، بيد أنها لا تقف مكتوفة اليدين حين تمسها شرارة الجوع ، تثور حين تجد امرأة الجار ترفل في النعيم ، وهي تسبح في حوض الحرمان، ولظى الجحيم...)!(12).

وأما اختياره لهكذا عنوان كي يكون المنفذ والدليل إلى مجموعة نصوصه المقالية فلابدّ أن يثير عند القارئ تساؤلات، ويدفعه إلى فضاء التأويلات ، وإن لم يهوِ به إلى تصورات ظنيّة عن حياة الكاتب نفسه؟!، واستخدم الكاتب لفظة (امرأة) في العنوان وليست (الزوجة) ؟! كي لا يفسر خطابه تفسيرا محددا ، وما نفهمه أخيرا أن المرأة/ الأنثى المثالية دافع من دوافع الكتابة الإبداعية ، لكن المرأة / الزوجة بمعطياتها ومواصفاتها الحياتية اليومية هي من ضمن مجموعة الخسارات والانكسارات الصادمة في حياة الأدباء، ثم يأتي الإبداع تعويضا ونتيجة لها، كما يقول،

فالمرأة والكتابة صارتا – وفق تصوّر الكاتب – كفتي ميزان حياة الأدباء (الإنسان / الإبداع)، فأيّ تفريط أو ميل إلى أحداهما يعني خسارة الثانية !؟، فـ : (هل من الممكن أن نجد (امرأة) تصمت كثيرا، تصمد، وهي تحترق على لهيب واقع مرّ، وزوجها ينزوي خارج الحياة....)؟!(13)، بعد ذلك سنتساءل بمكر وخطاب مراوغ: هل الكاتب يجعل المرأة / الأنثى المحور الغائر الأسا الذي ينطلق منه وإليه الإبداع، وفق نظريات علم النفس الفرويدي؟!.

– أساليب عرض الموضوع في مقالاته:

الأسلوب الذي نعنيه – هنا– هو في إطاره العام بوصفه طريقة الكاتب في عرض الموضوع أو الفكرة ، والتي يراها ملائمة في تصوير ما في نفسه، وتتماشى في الوقت نفسه مع طبيعة الموضوع ، وتنوع أساليب العرض يدل على طريقة التفكير وحضور الخزين الثقافي والمعرفي أيضا ، وهذه كلها تسهم في انتظام الموضوعات في أشكال وأطر تعبيرية – فنية.

ومع أن الكتَّاب تختلف أساليبهم، بحسب تنوع ثقافاتهم، وتباين أمزجتهم، وتعدد طرائق تفكيرهم ، وتفاوتهم في قدراتهم التعبيرية، وأساليبهم التصويرية، إلا أنه لا بد من حدٍّ أدنى من الخصائص الأسلوبية ، حتى يصح انتماء المقالة إلى فنون الأدب .

وبمعاينة المقالات في كتاب (امرأة الكاتب) نجد الأسلوب القصصي هو الإطار الطاغي على غيره ، فهو – مثلا– في مقاله (بعد رحيله المفاجئ)(14) عن وفاة الأديب (محي الدين زنكنة) لم يرسل مشاعره في سطور متتالية تقليدية كما تحصل في مثل هذه المناسبات بل من خلال السرد والوصف والحوار، فبدأ المقال بسرد مما اختزنته ذاكرته عن أحداث أشهر مضت قبل (رحيل الأديب)، حيث سافر مع صديق له إلى مدينة السليمانية ليزورا الأديب في منزله: (كان يوما حافلا بالوداع مع تصاعد موجات الحر وتوارد أخبار موت أدباء العالم من كل حدب وصوب، كنا (أنا وسعد محمد رحيم) في طريقنا إلى محي الدين زنكنه، كنت أقود سيارتي بلهفة غريبة ، شيء ما مفرح مقلق سكنني أكثر من ثلاثة أشهر، مذ اتصل بي مرتين يسأل عني:

(قلت لسعد: أشعر أن المسافة التي تفصلنا عن السليمانية قد تقلصت، أم أنني أقود مركبتي بجنون؟...قال سعد : أخذنا الحديث عن الرواية حتى نسينا الوقت!) ، ثم يلتقي الأديب ويصوره من خلال انفعالاته الظاهرة (قيافته المتواضعة ، خطوات غاضبة، عينان دامعتان ، بدأ محتجا على حياة تجردت من سربال الثقافة .....) (15)

ويصف اللقاء ومساراته عبر أماكن عدة تتخلله حوارات متبادلة بينه والأديب وأحد الموظفين العاملين في مجلة (سردم)[*]، وتنتهي المقالة بوصف مكتبة الأديب الضخمة ومئات الأوراق المرزومة التي تنتظر من سيفكها من أسرها ويقرؤها كمشروع إبداعي يستحق الدراسة !؟.

هذا السرد الذاتي المدعوم بحوارات سريعة وقصيرة يعطيان حيوية من خلال التنويع وكسر رتابة الوصف المسترسل، والكاتب لاشك يعرف ذلك جيدا، ولذا دفع أمام ناظري المتلقي الأفكار والتأملات مجسمة متحركة في آفاق رسمتها مخيلته، فنجده يضمن نصوصه وقائع وأحداث وسير مثيرة وحتى عبارات فكرية لمشاهير الأدباء والفلاسفة، مثال ذلك نجده في مقالاته:(اغتيال حلم، سحر النص وأسراره، امرأة الكاتب، مسرحيات مفخخة، تبييض المكتبات، هل لي أن أتكلم بوضوح، من كتاب اللعنات...).

ففي مقال (اغتيال حلم .. أو شاعر آخر يتوارى)(16)، استهل النص بعبارة لأدونيس (إن مهنة الشاعر هي زلزلة الواقع)، ثم يضيف مقولة لنيتشة (النوابغ يموتون شبانا لأنهم طيبون أكثر مما تستطيع الأرض تحمله..)!، وهذه التضمينات في جانب منها هي نوع من الحجج والأدلة غير المباشرة لتأييد فكرة الكاتب عن الموت المبكر لمجموعة من الأدباء العراقيين الشباب، وكذلك الأجانب؟!، وقد تناول الموضوع/ الفكرة من خلال سيرهم وبعض الوقائع المؤثرة في حياتهم الأدبية والشخصية، وأقوالهم، وللكاتب حضور السارد وليس الراوي، وبذلك يتدخل بالتعليق بل يورط نفسه أحيانا مع الشخصيات ويستجوب الوقائع والأقدار على أنها طارئة متعمدة وليست طبيعية ، ولذا تزاحمت في ذاكرة نصوصه تأويلات بتحويل الوقائع والحقائق إلى اتهامات مباشرة انفعالية بدرجة عالية! ، فجاء في المقال المذكور:

(أمانة لابدّ منها.. زارني الشاعر عقيل علي في لحظة يقظة، ناوشني ورقة ممهورة بتواقيع لشعراء أموات اجتمعوا في مقبرة منسية، تدارسوا سبل انقاذ أرواحهم من هذه الجعجعات غير المجدية، رافعين شكوى، طالبين ضرورة تبديل المنهج السلفي لتكريم الشعراء (...).(17)

المهم أن النصوص هذه تشق طريقها بين القصة القصيرة والمقالة وهي محاولة لرفع مستوى أسلوبه المقالي من العموم الشائع والمألوف والمتداول إلى الخصوص المتميز البكر الموقوف على صاحبه، الدال على طبعه ومزاجه، فألفاظه يستمدها مخلوقة من التفاعل الداخلي مع الموضوع، وليست مجلوبة من القواميس أو المقروءات، ودليل التفاعل هذا يتجلى في تشابك

الإشارات واللقطات لرسم الصور والملامح متحركة حيّة مع حيّز بينها يضع الكاتب نفسه فيه كي يعايش كلها. وبعد.. يأتي أسلوب الترسل في مقام يكاد يوازي أسلوبه التصويري القصصي!!، و بهذا النوع من الأساليب يعرض بعض قراءاته وملاحظه النقدية الأدبية، ويفرش مواقفه العامة والفكرية عن مجريات ومظاهر حياتية كانت لها وقعا خاصا في نفسه، وأمثلة مقالاته التي عالج موضوعاتها مرسلا خاليا من المشاهد أو اللقطات أو الحوار: مقال(الرقيب الداخلي والإبداع)، و(حين يفضح النقد أسرار السرد)، و(أصل الكورد والبحث عن الهوية)، و(قراءة متأخرة في كتاب!!)، و (اندحار قلاع الصبر)، و (تحقيق الرغبة في رواية غسق الكراكي)، و (موت الواقع في رواية موت الأب)، و(الفواصل المتلاحقة)، (مسرحيات مفخخة).

وحسب تقسيمات كبار النقاد والمعنيين فإن مقالات كرمياني بهذا الأسلوب يمكن تسميتها بالمقالات الموضوعية لأنه يعمد فيها إلى التحليل والنقد، وقد أظهر قدرة على استقراء الموضوعات وتفسيرها وتقويمها مستعينا بالحقائق الأدبية والإنسانية العامة، ومستدلا بالنصوص على إثبات وجهة نظره، و لذا كثيرا ما يتحسس القارئ امتزاج الذاتية عنده بالموضوعية، إذ ينحاز بانفعالية وحرارة نحو بعض الموضوعات التي تخص قضايا اجتماعية– سياسية يؤمن بها، أو حين يكتب عن نتاجات أدبية – فكرية لفئة من الأدباء والمثقفين المبدعين عاشوا في ما وراء الخطوط والحواجز بالحرمان والتهميش !، فهو – مثلا– يسترسل بالتفصيل عن قضية الكورد في مقاله (أصل الكورد ...)(18)، وفي مقاله (قراءة متأخرة....)(19) التي جاءت قراءة تقويمية مطولة لكتاب جمال الغيطاني (حرا البوابة الشرقية)، وكذا في مقالاته النقدية – الأدبية عن مجموعات قصصية أو مسرحيات، وعن أحداث وإجراءات مؤثرة في مسيرة الإبداع الأدبي والثقافي العراقي، وقد تميّز كرمياني في مقالاته هذه بملاحظات دقيقة وقدرة على
إحكام الوصف والتحليل، وعمق في ملاحقة التفصيلات ، وبراعة في التهكم و السخرية .

ورغم اتساع المساحة التي يستطيع كاتب المقال أن يغطيها إلا أن تحسين كرمياني بحكم مزاجه الشخصي وتركيزه على أهداف محددة فقد جعل محاور مواضيع مقالاته تقتصر على محورين رئيسيين :

– **المحور الشخصي**، بحيث يتمحور المقال حول تجارب الكاتب الشخصية.
– **المحور الواقعي**، وفيه يكون المقال طرحا ومناقشة لأوضاع واقعية من الحياة العامة.

وكان له من القدرة والثقافة على كتابة نوع آخر من المقالات: المقالات الفكرية والتأملية التي تعطيه سياحة قلمية رصينة من خلال معالجة قضايا أوسع فضاء، وأبعد آفاقا، وأسمى خطابا.

- البناء الفني لمقالات كرمياني:

بصفة عامة تتميز المقالة بالقصر لأن الكاتب لا يحاول أن يحشد كل الحقائق و الأفكار في الموضوع الذي يتناوله، و إنما يقتصر على فكرة محددة أو على جانب من الموضوع يركّز عليه و يعرضه بأسلوب مقنع جذّاب و بطريقة مترابطة متسلسلة ، (ولا بد أن تكون فِقَرهُ متوازنة، ليست مسرفة في الطول أو مفرطة في القصر إلا عند الضرورة التي يقتضيها المقام)(20).

على وفق هذه المعايير الأولية فإن مقالات كرمياني حققت قبولا فنيا رغم أنه ليس متخصصا بهكذا مجال من الكتابة الأدبية، وقد يشفع له أيضا تركيزه على فكرة واحدة رئيسية وأفكار ثانوية تستظل تحت عباءة الرئيسة لتساندها وتدعمها كأدلة وحجج مؤثرة .

ومنهجه في العرض والمعالجة يقوم على بناء الحقائق على مقدماتها، كي يخلص إلى نتائجها، ومن هذا المنطلق التزم الكاتب بما تفرضه عليه هذه المنهجية من جمع المادة وترتيبها وعرضها بصورة منطقية متسلسلة، و بأسلوب واضح مُيَسَّر، بعيدا عن الاختلاف في التأويل أو الإبهام، ولم يلتفت كثيراً إلى الصور الخيالية أو الإيقاع الموسيقى للعبارات والألفاظ، وإن بعضها كان يصدر أحيانا بانفعالية واضحة فتتداخل الحقائق مع الأصوات الكامنة في وجدانه وأحاسيسه الذاتية !!

وبشكل عام فإن الكاتب تحسين كرمياني أظهر: قدرة في معالجة الموضوعات، وذلك بدعم معالجاته بقراءاته المختلفة ، وباستحضار ما له صلة بالموضوع في الدراسات أو في الصحف والمجلات، وحاول أن تكون موضوعات مقالاته مقبولة ومحبوبة إلى القرّاء ، بألّا تكون صعبة منفّرة و لا سهلة مّملة، كما حاول الكاتب أن يقدم أفكارا جريئة وجديدة تثير القارئ فتلقى هوى في نفسه .

كما كان الكاتب جادا في تحديد أهداف مقالاته، وذلك ساعده في معرفة الذين يكتب لهم، و لماذا يكتب لهم ؟ وماذا يكتب ؟ وكيف يكتب ؟ وعمّن يكتب ؟ ، لذا حاول أن يقدم تجربته المقالية من خلال عدة مفاصل :

1- العنوان

2- العتبة والاستهلال

3- الموضوع

4- الخاتمة

5- الأسلوب والإطار..

بالنسبة للمفصل الأول (العنوان) من الطبيعي أن يكون لكل مقال عنوان، وهذا العنوان يعدّ مفتاحا له و دالاّ على محتوياته، إذ هو أول ما يقرأه المتلقّي، ومن هنا لا بد من أن يثير اهتمامه ويجب أن يتّسم بالتركيز والتعبير عن الموضوع و القدرة على جذب القارئ .

ويولي بعض المتخصصين والمعنيين أهمية خاصة حول تأسيس العنوان المناسب نظرا لأنه المنفذ إلى مضمون المقال فيجب أن تتوفر فيه السمات الآتية:

. أن يتجنّب تكرار الألفاظ و الأفكار، وأن يتوخّى الإيجاز.

. أن يكون واضحاً ، لا يحتمل غير معنى واحد بحيث يتجنّب العبارات المهجورة.

. أن يتصف بالجِدَّة و الابتكار .

- أن يكون واضحاً بعيداَ عن الغموض و التعقيد اللفظي ، بحيث يسهل فهمه.

- استعمال الاختصارات الشائعة فقط. (21)

وبصفة عامة فإن أغلب عناوين مقالات كرمياني تتسم بـ :

1- في بعض الحالات يجيء العنوان واضحا من تلقاء نفسه، و يحدّد الموضوع بذاته، وهكذا عنوان يصلح للمقالات القصيرة والسهلة والمباشرة، أي أنه لا يعطي مجالا للكاتب للاختيار بين بدائل من حيث التحديد أو اختيار الزاوية التي يعالج منها الموضوع، كما نجد – مثلا – في عناوين مقالاته الآتية :

. بعد رحيله المفاجئ

. الرقيب الداخلي والإبداع.

. درو في تواضع المبدعين.

. أصل الكورد والبحث عن الهوية.

2- عندما يكون الموضوع طويلا متداخل الأفكار فإن الأمر يحتاج إلى قدر من الجهد و التدبّر لاختيار العنوان المناسب، كما في العناوين التالية :

. اغتيال حلم ... أو شاعر آخر يتوارى.

. سحر النص وأسراره

. امرأة الكاتب.

. موت الواقع في رواية (موت الأب) لأحمد خلف.

ومهما يكن، فعلى الكاتب أن يختار عنوانا مناسبا لمقاله، وهذا يتطلب أن يختار موضوعا يعرف عنه قدرا كافيا من المعلومات، وأن يكون الموضوع مقبولا من جانب القرّاء الذين يكتب لهم .

ولو استعرضنا عنوانات مقالات كتاب (امرأة الكاتب) سنقف وفق إحصائية شكلية على ما يأتي:

أ – أن عدد العناوين هو اثنان وعشرون عنوانا موزعا إلى خمسة أبواب معنونة أيضا حسب طبيعة الموضوعات واتجاهاتها:

– الباب الأول (باب الرحيل) يضمّ ثلاث مقالات في الرثاء والتأبين.

– الباب الثاني (باب الواقع) ضمّ ست مقالات عن تجارب ومشاهد حياتية.

– الباب الثالث (باب المكتبة) ضمّ تسع مقالات عن قراءاته النقدية في كتب وسير أدباء.

– الباب الرابع (باب وجهات نظر) يضم ثلاث مقالات عبارة عن عرض لقراءاته في نصوص أدبية، والباب الخامس (باب الفكر) وضمّ مقالا واحدا .

ب – تنوعت عناوين الأبواب والمقالات بين جمل اسمية صريحة – وهي الغالبة–، ومنها أشباه جمل، وبعضها بصيغة جمل استفهامية، عدا كون بعض الأسماء هي مصادر تتراوح دلالتها بين الاسمية والفعلية !، أمثلة ذلك :

– (بعد رحيله – هل من جائزة محي الدين زنكنة للمسرح).

– (بجلطة شعرية مات بطل الرواية نافذة العنكبوت)

– (اغتيال الحلم أو شاعر آخر يتوارى)

– (درو في تواضع المبدعين).

– (حين يفضح النقد أسرار السرد).

– (هل لي أن أتكلم قليلا بوضوح).

– (جمال الغيطاني في حرا البوابة الشرقية).

– (اندحار قلاع الصبر – قراءة في جولة في مملكة السيدة هاء).

– (الفواصل المتلاحقة في قصة /أحماض الخوف/ لجليل القيسي)...!.

مما يدل على أن الكاتب قد اختار عنوانات بصيغ الجمل الاسمية ، والاسم يتصف بالثبات أي يخلو من الزمنية والحركة!، وهذا يقودنا إلى أن الكاتب يرى في مضامين مقالاته: (أفكارا وموضوعات) حقائق ثابتة كوقائع محسومة!؟، و بالتالي فإن ما يورده من آراء وإشارات هو بمثابة مواقف يلتزم بها ويراها صحيحة!، وفي الحالتين سيكون حيز المتلقي ضيقا مقيّدا ؟!، وهذا

مما قد يعاب عليه الكاتب حيث فرض على القارئ سلطة خطابات نصوصه فصادر حق المشاركة والإضافة ، وهذا التضييق نفسه ربما أسقطه الكاتب عامدا بدليل أنه يقول في مقدمة الكتاب : (مدرك أنا ترتيب مواد كتابي هذا قد يثير بعض غيرة أو عتاب وربما الحساسية المفرطة)!(22)، وهناك أمر آخر قد لا تستسيغه أذواق القراء بشكل عام ، وهو أن أغلب العنوانات جاءت بصيغ

ممطوطة مترهلة نوعا ما؟! بل أن بعض مفرداتها مستهلكة ومباشرة تؤسس عبارات تفتقد للبنية الفنية والجمالية والتشويقية!، نحو:

- (بجلطة شعرية مات بطل رواية رواية نافذة العنكبوت...).
- (هل لي أن أتكلم قليلا بوضوح).
- (اندحار قلاع الصبر – قراءة في " جولة في مملكة السيدة هاء"....).
- (تحقيق الرغبة في رواية " غسق الكراكي " لسعد محمد رحيم .....).

في مجال الكتابة المقالية على الكاتب الناجح أن يختار الكلمات المناسبة ، بحيث : يتخلص من الكلمات غير الضرورية، ويتجنب تكرار الأسماء ويستخدم الضمائر المناسبة بدلاً عنها، ويجيد التكثيف والاختزال الفني بألا يستخدم جملة أو شبه جملة بدلا من كلمة واحدة، ويتجنب استعمال المفردات و المصطلحات المبتذلة، و يراعى أموراً في تركيب الجمل ، كأن تكون الجملة تامة، سواء أكانت اسمية أم فعلية، وأن تكون واضحة بعيدة عن التداخل، وألا يستعمل الجمل الطويلة و لا يفصل بين أركانها الأساسية بجمل اعتراضية طويلة.

وأما مقدمة مقالاته فتكاد تكون البؤرة الجمالية المتقدمة على بقية مفاصل النص ، حيث يبدي كرمياني شخصيته الأدبية وتوهجاته العاطفية وملامح مشاعره الذاتية، وبذلك تمكن بحرفية أن يستأثر انتباه القارئ ويجتذبه ويدفعه للاستمرار بالقراءة انطلاقا من نظرية القراءة والتأويل : إن القارئ شريك حقيقي في إنتاج النص، أيّ نص، وخصوصا المقالة.

هذا الجزء مهم من المقالة إما أن يجذب انتباه القارئ فيستمر في القراءة أو تجعله يفقد اهتمامه بها فلا يتابعها .

ومن أهم الأمور التي يجب تذكّرها أن المقدمة تقدم للفكرة الرئيسية، ولأنها أول جزء خطير من فمثلا في مقاله (الرقيب الداخلي والإبداع) يتكلم عن الخوف الغائر في النفو ، الذي يشتت الأذهان ويبدد الأفكار ويشوه المواقف، و بدأ المقال بعبارة لهنري تورو: (لن نفهم أنفسنا إلا عندما نجد أنفسنا في ضياع)!،(23) هذه العبارة فيها مفارقة! وسخريتها لا تنكشف بقراءة

واحدة أو سريعة لأنها مفاجئة وصادمة ، فعندها سيحتاج القارئ إلى معرّف/ كاشف ، وهو هنا صاحب المقال والمقال نفسه ، وعندئذ سيقع القارئ طواعية تحت سلطة النص وخطاباته.

وكذا في مقاله (درو في تواضع المبدعين) (24) يستهل النص بجوانب سيرية لبعض الشخصيات التاريخية!، أمثال : الملك (أوديسيو الإغريقي)، والروائي الروسي الكبير (شولوخوف)، والمفكر الساخر (برناردشو) ، والشاعر/ السفير (بابلو نيرودا) الذي ساعد الكاتب الأرجنتيني (غارسيا ماركيز) على الهرب، و الروائي الروسي المعروف (تولستوي) .. هذا الكم من السير حين دفعه الكاتب تحسين كرمياني إلى صدر المقالة أراد أن يحقق أمرين رئيسين :

– الأول : أن يمهد لموضوعه / الفكرة الرئيسة (تواضع العظماء)، جاعلا هذه الأخبار أدلة وحججا على صواب فكرة الموضوع.

– الثاني: إقناع المتلقي وزيادة تفاعله مع الموضوع / الفكرة.

فليست غاية المقالة الانفعال الوجداني فحسب بل الإقناع الفكري بطريقة مُشوّقة ممتعة.

وأما مضمون مقالاته فهو مجموعة أفكار ، وآراء ، وحقائق ، ومعارف ومنظورات ، وتأملات ، وتصورات ، ومشاهد ، وتجارب وأحاسيس ، ومشاعر ، وخبرات ، حاول الكاتب أن يعالجها ويعرضها كمادة واضحة ، لا لبس فيها ولا غموض ، وصحيحة بعيدة عن التناقض ، بين المقدمات والنتائج ، فيها من العمق ما يجتذب القارئ ، وفيها من التركيز ما لا يجعل من قراءتها هدراً للوقت ، وفيها وفاء بالغرض ، بحيث لا يُصاب قارئها بخيبة أمل ، وأن يكون فيها من الجدة بحيث تبتعد عن الهزيل من الراي ، والشائع من المعرفة والسوقي من الفكر ، وفيها من الإمتاع ، بحيث تكون مطالعتها ترويحاً للنفس ، وليس عبئاً عليها .

ولعلّ أهم ما يتحسسه المتلقي هو إن خطاب نصوصه يعمل على تحريك الرؤو ، وليس إضعاف النفو ، وإن كان القارئ – للوهلة الأولى – قد يشعر أن بعض مقالاته تدفعه الى اليأ والإحباط!؟ لكن استدراك الكاتب بعد سطور قليلة يأتي ليثير رأياً ، أو فكراً ، أو مغزى يدفع إلى التطور، أو النهوض، أو السمو.

وكرمياني هو من أولئك الكتّاب الذين لا يحركون في نفو قرائهم المشاعر السطحية العابثة ، ولا يقرُّون فيهم الاطمئنان الرخيص ، ولا يوحون إليهم بالإحسا المبتذل ، ولا يمنحونهم الراحة الفارغة والتسلية السخيفة التي لا تكوّن فيهم شخصية ولا تثقف فيهم ذهناً ، ولا تربي فيهم رأياً ، بل هو كاتب ملتزم ، ووفي لقضايا المجتمع، حريص على القيم والثوابت الأخلاقية العامة.

ويمكن تلخيص اتجاهات خطابه المقالي في هذا المجال بما يأتي:

الوفاء والإشادة بمواقف المبدعين العراقيين المغتربين الذين ضرستهم أنياب التهميش والعوز والملاحقات ، أمثال: الكاتب والناقد المسرحي (صباح الأنباري)، والشاعر والمخرج المسرحي (بلاسم الضاحي) والروائي (فؤاد التكرلي)، و الكاتب (شاكر نوري). .
الثناء والتقدير لذكرى الراحلين من الأدباء والمثقفين ، أمثال الكاتب المسرحي (محي الدين زنكنة) والشعراء (رعد عبد القادر، عبد الأمير جر ، جان دامو، تركي الحميري، و عقيل علي) والقاص (محمود جنداري) والروائي (حسن مطلك) والشاعر (حسين مردان) والشاعر الكردي المنسي (رحمن زنكبادي).
الدعوة الى ثورة دائمة ضد القيم والتقاليد البالية وكل أنواع السلطوية التدميرية.
انتقاد ممارسات وسلوك بعض المحسوبين الى فئة الأدباء والمثقفين.
عرض نبذ من سير وأفكار المفكرين و الأدباء المعروفين، أمثال : تولستوي، شولوخوف، وغوركي، ونيرودا وغرسيا ماركيز وأدونيس .
الدفاع عن الحق الإنساني في الحرية والعيش الكريم.
مناصرة مبدأ الإلتزام بقضايا الشعب وخاصة الفقراء والمهمشين المضطهدين منهم .
– الدعوة الى السلام مع النفس والآخر.
– فضح أساليب الغربيين في احتواء المجتمعات الحضارية لاحتلالها اقتصاديا وثقافيا.

ويأتي كلامنا – بعد ذلك – عن الخاتمة التي تلخص النتائج التي توصل إليها الكاتب في العرض، وأغلبها جاءت واضحة، صريحة، حازمة ، فالكاتب تحسين كرمياني لا يترك النهايات مفتوحة! بل هو جاد في أن يقول كل شيء حتى الآخر ، وقد يكون ذلك نابع من طبيعة موضوعاته التي تقوم معظمها على تجارب شخصية ومشاهدات عاشها أو عايشها بانفعالية عالية فتبلورت فيما بعد في رؤية خاصة مباشرة لا تقبل بالتأويل أو الإضافة، فضلا عن أن لغة مقالاته تكشف عن شخصية صريحة عفوية تصدر عن توجس غائر في تكوينه النفسي–الاجتماعي!.

وأما نصوص الكتاب – بشكل عام – فقد عانت – كثيرا – من سوء الطباعة (الطباعة التجارية السريعة) إذ خلت في الغالب من المراجعة / التقويم اللغوي، و دقة توزيع علامات الترقيم بين الجمل، فتشوهت دلالات العبارات والتراكيب ثم أساءت لجمالية وقوة الأفكار أحيانا! ،

من ذلك حين يصف موقفا للأديب محي الدين زنكنة في مقال (بعد رحيله المفاجىء..)، فيجيء قول الكاتب عنه:

– (فهو لا يعطي المظاهر إلاّ عين ملؤها الأسف ..)، والصواب أن يقول : (فهو لا يعطي المظاهر إلاّ عينا ملؤها الأسف) فضلا عن التكلف الظاهر في العبارة!.(25)

. وكذا قوله من المقالة نفسها:

– (وجدنا نا بلا رحمة يتقاطعون، سواق مركبات بعضهم يقود بلا ذوق.. وفن .. وأخلاق).!!، فكلمة (نا) محلها النصب على المفعولية، والعبارة كلها فيها مفردات مباشرة تفتقر لأدنى آليات التعبير الأدبي.(26)

وفي مقاله (اغتيال حلم أو شاعر آخر يتوارى) وردت العبارة التالية : (أسماء ما تزال تهيمن على الذاكرة الشعرية في كل عصر ومصر .. هؤلاء وإن توزعت أشلاءهم على توابيت العصور الطاحنة)!، فكلمة (اسماء) همزتها همزة وصل وليست همزة قطع!، وكلمتا (عصر ومصر) غير متناغمتين مع سياق العبارة لثقلهما و كونهما وفق المعنى المراد من المفردات التقليدية التي لاكتها سطور صفراء منذ قرون غابرة، وفي جملة: (توزعت أشلاءهم) خطأ إملائي في رسم الهمزة المتوسطة ، إذ الصواب (أشلاؤهم) في حالة الرفع!، ثم جاءت عبارة (توابيت العصور الطاحنة) مبهمة فضلا عن مفرداتها المتنافرة التي لا يمكن أن تحفز ذهن المتلقي إلى تأويل فني .

. في مقالة (الرقيب الداخلي والإبداع) أورد عبارة:

– (أنه قرين فوق كل احتمال)، صوابها : (إنه قرين يفوق كل احتمال) !.

– و (وحدهم الكتّاب ينزفون دماءهم بالتقطير المريح، وعرق أجسادهم ، من أجل تعبيد دروبا للحرية)؟!، وتصويب النص (الكتّاب وحدهم ينزفون دماءهم وعرق أجسادهم بالتقطير المريح، من أجل تعبيد دروبٍ للحرية أو دروبَ الحرية).(27)

. وفي السطر الأخير من مقاله (اغتيال حلم...)؟!.وردت الهمزة المتطرفة مرسومة على الألف ، هكذا (نهيأ) ، بينما الصواب : (نهيئ).(28)

. وفي مقال بعنوان (بجلطة شعرية...) ينهي الكاتب المقال بعبارة مضطربة كانت بحاجة إلى إعادة صياغة، إذ يقول: (كان يصدر مجلة أدبية من نسخة واحدة يحررها ويخرجها فنيا وكتابيا وقوم بتمريره على الزملاء محبي القراءة . تم طرده من دائرته موزع بريد بسبب رفضه أداء الخدمة العسكرية أبّان فترة الحرب....)!؟ (29)، لاشك أن العبارة كان يمكن أن تختزل إلى نصفها دون الإضرار بفكرة النص؟!، وهذه التصويبات (غيض من فيض)!.

إن كثيرا من هذه العبارات ومثيلاتها ، وطريقة طباعتها كانت بحاجة إلى تنقيح ومراجعة من الكاتب نفسه، أو ممن يجيدون أصول الكتابة الإملائية والطباعة والتقويم اللغوي!؟، لأن ما يجب أنْ يعرفه أيّ كاتب أنّ الأفكار المهمة بحاجة إلى بنية لغوية رصينة تبدأ من أصغر الوحدات (الحرف فالكلمة فالجملة) وكلّها يجب أن تكون شائقة تثير الأذهان، وفيها تعالق سلس تستسيغه الأذواق، حيث المفردات لا تكون صماء تملأ فراغات وأحياز، بل تمار فاعلية متناوبة مع غيرها لترسم وتنتج وتوحي .

أخيرا .. فرغم أن نصوص مقالاته تطرح موضوعات مختلفة وكان جامعها الرئيس جملة من المعارف الإنسانية ، وأهمها – طبعا– المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها ولذلك حاولنا ألا نكتفي بها فقط ، لأننا قد نجد في النص الأدبي أنواعا أخرى من المعارف : التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية وغير ذلك (وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر الإمكان للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتابتها ..) (30)

وأخيرا يمكن القول : إن أهم ما نستخلصه من كل ما قدمنا هو أنه لا يمكن للنص الأدبي أن يقرأ قراءة واحدة أو قراءتين فقط، وإنما هو يتغذى باستمرار ويتجدد بالقراءة، ففي كل قراءة إضافة له، فتظل القراءة مفتوحة أبدا، ومتعددة أبدا، ولا يمكن لها أن تنتهي، ثم إن هذه القراءات لا تختلف إلا لتأتلف، وتتداخل وتتنوع لتتكامل وذلك ما يميز قراءة الأدب عن غيرها من القراءات، فهي تبحث دائما في تعدد الدلالات المختلفة التي يحملها النص، لأنه لا يمكن أن يقدم المعنى هكذا جاهزا ونهائيا، فالنص لا يتحقق إلا بالقراءة وكلما كان النص كانت القراءة، وكلما كانت القراءة كان النص(31) على النحو الذي يتحقق اندماج أصيل بين عالم النص وعالم القراءة ينتج خطاباً خصباً يتألق في المشهد الثقافي العام .

هوامش البحث:

(1)- فن المقالة، محمد يوسف نجم، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1996م، ص75.

(2)- محاضرات عن فن المقالة الأدبية، محمد عوض محمد، القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية، 1959م، ص 6.

(3)- فن المقالة، محمد يوسف نجم، ص25.

(4)- فنون النثر العربي الحديث، حسني محمود و آخرون ، 122/1 .

(5)- أساليب النثر الفني، لطيف محمد العكام مط الآداب، النجف 1394 هـ/ 1974م ص 78

(6)- مقال (دفاع عن المقالة الأدبية)، د.فاضل عبود التميمي، موقع جريدة الاتحاد (30مايو-2005)، .

(7)- امرأة الكاتب، تحسين كرمياني، ص10.

(8)- فرنسيس بيكون ،ص11، ترجمة : عبا محمود العقاد.

(9)- امرأة الكاتب ، ص5.

(10)- م ن ، ص9.

(11)- م.ن، ص 86.

(12)- م.ن، ص47.

(13)- م. ، ص43.

(14)- م.ن، ص 11- 16.

(15)- م.ن، ص11.

(16)- م.ن، ص 25-33.

(*)- مجلة سردم العربي: فصلية ثقافية عامة تصدر من دار سردم للطباعة والنشر- السليمانية.

(17)- م.ن، ص 32.

(18)- م.ن، ص125- 142.

(19)- م.ن، ص 143- 176.

(20)- فن المقالة ، عناصرها وأنواعها، أديب النابلسي، ص5، (كتاب اليكتروني)، نشر: شبكة المشكاة الإسلامية، www.almeshkat.com.

(21)- ينظر: حسني محمود و آخرون ، فنون النثر العربي الحديث ، ص 134.

(22)- م، ن، ص9.

(23)- م، ن، ص 34.

(24)- م، ن، ص52-57.

(25)- م، ن، ص11.

(26)- م، ن، ص13.

(27)- م، ن، ص35.

(28)- م، ن، ص33

(29)- م، ن، ص 24.

(30)- بشير ابرير، السيميائية وتبليغ النص الأدبي، مجلة المنهل، المملكة العربية السعودية، العدد 524، ص 29، سنة 1995.

(31)- بشير ابرير، النص الأدبي وتعدد القراءات، مجلة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان ، العدد 11(2009)، ص12.

الخطاب المقالي
من الرؤية إلى النقد

رفيق محمد توفيق
الكلية الإسلامية في عمّان
الأردن

مفتتح:

الخطاب المقالي أحد أنواع الخطابات السردية التي لم تعنَ بها الدراسات السردية الحديثة كثيراً، في ظلّ هيمنة الخطابات الأخرى مثل الخطاب الروائي والخطاب القصصي والخطاب السيري وغيرها، مما خيّم على هذا الفن وانعكس سلبياً على قيمته الأدبية في الأدب الحديث، حيث لا نرى اهتماماً يُذكر به على كل المستويات، على الصعيد الإبداعي الكتابي، وعلى الصعيد النقدي، وعلى الصعيد التداولي، وبذلك أصبح الفن المقالي شبه غائب مع أنّ نشاط الصحافة وتنوّعها الكبير وهيمنتها على عالم القراءة، كان من الممكن أن يجعل من فن المقالة الفن الجماهيري الأول.

الكتاب المعنون بـ ((امرأة الكاتب)) لتحسين كرمياني(1) يضمّ شبكة متنوعة من المقالات التي وزّعها الكاتب بحسب موضوعاتها وقضاياها، موزعاً إياها على خمسة أبواب ، كل باب يضم مجموعة من المقالات، على نحو متوازن أو قريب من ذلك، وربما ما يلفت الانتباه في أول مطالعة لمحتوى الكتاب عتبة الإهداء، وقد جاءت ضمن سياق تقليدي في عملية إهداء الكتب لكنه انطوى على رؤية قابلة للقراءة :

إلى من يحمل قلمه من أجل الإنسانية المنهارة
إلى من نهى النفس عن مغريات الدنيا وأبحر
صوب قلاع الظلم للمشاركة في تفكيكها..
إلى من مات من أجل الكلمة الصادقة..
إلى كلّ باحث عن ظلّ كلمات ينجيه من جحيم
الحياة وكوابيسها..

إلى كل إنسان يتمزّق ألماً من أجل شمس الحقيقة

المصادرة..

أهدي هذا الكتاب ..!! (2)

يتوجّه الإهداء نحو أكثر من شخص وأكثر من منطقة وأكثر من فضاء، وينتج في ذلك أكثر من دلالة سطحية وعميقة، ويتنوّع خطاب الإهداء بين الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الحقيقي والرمزي، الأنا والآخر، الفردي والجمعي، الحاضر والغائب، الواقعي والمتخيّل، القريب والبعيد، الراحل والحيّ، في صياغة مفتوحة على فضاء احتمالي لا محدود يحتمل كل ما يمكن أن تقترحه القراءة من مستويات ومقاصد ورؤيات .

باب الرحيل: الرثاء والرؤية

حفل الباب الأول من أبواب الكتاب ((باب الرحيل)) بفضاء رثائي حميم، قدّمه الكاتب لمجموعة من أصدقائه الراحلين، غير أن هذا الفضاء الرثائي لم يكن رثاءً بكائياً مجرداً بل استأثر بقيمة رؤيوية تمثّلت بقيمة المرثي أولاً، وصلة ذلك كله بالواقع وضروراته وقيمه وأخلاقياته، وتحليل هذه العلاقة بين الراحل بوصفه قيمة أدبية وثقافية والمجتمع والثقافة قبل الرحيل وبعده، بحيث تتجلّى الرؤية الكاتبة وهي تسعى إلى وضع صيغة مقترحة لإنصاف من يستحق أن يُنصَف، وترتيب هذه العلاقة بين الأشياء على أسا ثقافي يقدّم رؤية الكاتب داخل العاطقة والوجدان والأخلاق، وخارجها أيضاً .

المقالة الرثائية الأولى بعنوان ((بعد رحيله المفاجىء.. هل من جائزة . محي الدين زنكنة . للمسرح..!!))، ويؤرخ صدر المقالة بـ ((4 آب 2010))، وتحتشد في هذه المقالة الرثائية صورة قلمية للمسرحي والقاص والروائي الراحل محي الدين زنكنة، صورة مكتظّة بالألم تساوي بين الرثاء قبل الرحيل المادي الجسدي وبعده، إذ تتوزّع الرؤية على ما يعانيه محي الدين زنكنة من مصاعب ومشاكل وآلام في حياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وكأن حياته شكل آخر من أشكال الموت، حتى جاء الموت المادي لينقذه من الموت في الحياة، وليكون رثاء الكاتب له رثاء مركباً متعدد الأوجه والصيغ والأهداف، وهو ينطوي على نعي مرّ للذاكرة المحتشدة بالألم، والراهن الموبوء بالأمراض، والمستقبل الغامض .

لكنّ الرؤيـة لا تغيب بموازاة الرثاء، ففي معرض وصف زيارته الأخيرة للمبدع محي الدين زنكنة، يقول الكاتب كرمياني إن زنكنة رجل مشغول بإبداعه بالصورة التي يمكن إدراجها في سياق تقاليد كبار الكتاب في العالم، ويسجّل ذلك على شكل مجموعة من الإلماحات السريعة التي تكشف عن ذلك جليّاً:

((تحدّث عن سرّ تعلّقه بـ (هاملت) وعشقه الشديد للمسرحية، حتى تولّدت لديّ فكرة الكتابة عن (هاملت في مسرح محي الدين زنكنة) ، لا أعرف هل بوسعي تكملة هذا المشروع، أم أنني أطرح هذه الفكرة على نقّاد المسرح للكتابة عن هذا الفاصل الحيوي في مسرحياته)) (3)

لاشكّ في أنّ هذه الفقرة تنتمي إلى مجال الرؤية داخل فضاء الرثاء، إذ يقترح الكاتب مسألة نقدية يراها مهمة يمكن أن تفتح المجال للتفكير والكتابة معاً، وهي قضية تجاوز المنطق العاطفي والانفعالي للرثاء (بالرغم من أن المقالة احتشدت بها في بعض مفاصلها)، لتنفتح على قيمة ثقافية نقدية تنمّ عن فهم عميق لتجربة الراحل محي الدين زنكنة في هذا المجال، وتقدّم إضافة حقيقية إلى الموضوع الذي حملته المقالة، ومما يضاعف هذه القيمة الثقافية فإنّ الكاتب يتعمّق في هذا الفضاء ليضيف في مجال الرؤية معلومات سير ذاتية أخرى تكشف عن حيوية الراحل ودرجة تعلّق بعالم الأدب والفن:

((رفع كتاب (هاملت) قال: كل عام أعيد قراءته..!! ثم عرض علينا تماثيل برونزية لـ (مكسيم غوركي وغوغول وبوشكين) قال: اقتنيتها من روسيا..!!، تحدّث عن ستالين من خلال الفلم الذي رآه)) (4)

وهي إضافة تشكّل أساساً مهماً من أسس بناء صورة قلمية ثقافية لزنكنة تضع في الاعتبار معلماً من معالم الفضاء الأدبي والثقافي والحضاري العام لشخصية الأديب، على مستوى القراءة والفهم والاقتناء والمتابعة والرؤية وكل الآليات التي تجعل من الأديب مركزاً أصيلاً من مراكز تأثيث الذوق في العالم، غير أن هذه الرؤية الثقافية الأدبية لا تخلو من مرارات كثيرة تكاد تعصف بكل ما تنطوي عليه من ذوق وحضارة ومدنية ومعرفة:

((عرض علينا (مئة كيلو غرام) من الورق المرزوم بدقّة وعناية، قال: هذه كلها مشاريع أدبية وفكرية وأفكار متراكمة منذ بداية عهدي بالكتابة..!!، قال أيضاً: طلب مني فخري كريم إعادة طبع جميع مؤلفاتي)) (5)

وهذه إنما تشكّل مأساة حقيقة يلفت الكاتب الانتباه إليها من خلال مقولة زنكنة، إذ تنتمي إشارته هنا إلى فضاء الشكوى من عدم توافر الفرص الملائمة التي يمكن أن تجعل من هذه

المشاريع المؤجّلة مشاريع تحيا في الكتب والقراءة والتداول، لذا فإن مقولة الكاتب إنما تشير بالمقابل إلى أن هذه المئة كيلو غرام من الورق بعد رحيل زنكنة أصبحت في مهب الريح، لأنها لم تكتمل وليس بوسع أحد بعده أن يكملها، وهي شكوى عنيفة ربما تخصّ الكثير من الأدباء في المنطقة التي لا تحظى فيها الثقافة ولا يحظى فيها الإبداع بقيمة كبيرة، يمكن أن توازي قيمة أية فعالية مادية مباشرة أخرى في المجتمع .

ويذهب الكاتب بعد ذلك إلى وصف مكان عمل الكاتب زنكنة كي يشبهه بكبار الكتاب في العالم على مستوى الضبط والتنظيم:

((مكان عمله يشبه أمكنة كبار الكتاب الروس، حيث الهدوء المطلوب والنظام الصارم)) (6)

وهي التفاتة تصويرية هامة على صعيد الكشف عن ملمح إضافي آخر من ملامح شخصية زنكنة التي أخلصت لمشروعها بالرغم من كلّ شيء، وينتهي الكاتب من مقالته الراثية المشحونة بالرؤية ليرسم المشهد الأخير الذي بدا وكأنه بيان موجّه إلى كل الاتجاهات:

((مات (محي الدين زنكنة) تاركاً حسرة كبيرة في قلبه، حسرة عدم إعطاء (فيزا) كي يعالج شبكة عينيه.

السؤال المطروح:

أمام وزارة الثقافة ..

أمام الحكومة العراقية..

أمام حكومة أقليم (كوردستان) ..

بعد العجز الذي حصل لتلبية رغبة كاتب بوزن (محي الدين زنكنة) .. هل من الممكن تخليده في جائزة سنوية، عالمية في المسرح، أسوة بكتاب العالم المتحضر..؟؟

أعتقد أنه يستحق هذا المطلب البسيط..!!

يستحق أن يخلّد اسمه بإطلاقه على أحد شوارع المدينة أيضاً..!!

يستحق تصنيف مؤلفاته، المسرحية، الروائية، القصصية، مقالاته الأدبية، ضمن مقررات الدراسة الجامعية ..

يستحق جناحاً خاصاً في المتحف توضع فيه مؤلفاته، أوراقه، مقتنياته، جوائزه الأدبية، أسوة بأدباء العالم المشاهير..!! (7)

إنه بيان مركّز يجعل المقالة تؤول إلى مستقرّ فيه معنى عملي محدد يمكنه أن يتحوّل إلى سلوك ثقافي حضاري تفخر به كل أمّة، فرعاية القامات الكبيرة في أيّة أمة هو عنوان حضارتها

وسمة تقدّمها، ولا سبيل أمام أي حضارة حتى تكون عنصراً فاعلاً في حضارة العالم إلا أن ترفع من شأن مبدعيها، وهو ما ركّزت عليه المقالة جداً وكشفت عن رؤية الكاتب عبر تجربة واسعة في ميدان الكتابة وخبرة الثقافة والواقع الكتابي أيضاً .

تعقب هذه المقالة مقالة ثانية بعنوان ((بجلطة شعرية ..مات بطل رواية (نافذة العنكبوت).))، وهي ترصد حياة الشاعر (رحمن زنكبادي) ومماته وأسطورية تجربته التي وظفّها الروائي شاكر نوري في روايته (نافذة العنكبوت)، وتحتشد المقالة بحساسية تعبيرة عالية الألم ربما تتفوق في ألمها على المقالة السابقة، بحكم القيمة الضائعة لشاعر أسطوري مثله، وتعبأ المقالة بروح رثائية غزيرة لكنها على الرغم من ذلك هي رؤيوية للشاعر والمجتمع والزمن والمكان، داخل سياق تعبيري لا يخلو من الانفعال والمباشرة أحياناً .

في المقالة الثالثة المعنونة بـ ((اغتيال حلم .. أو شاعر آخر يتوارى)) يذهب كرمياني إلى رثاء الشاعر عقيل علي، والشاعر عقيل علي أيضاً هو أسطورة شعرية بحسب ما قدّمه الكاتب، ويحيل على فضاء شعرية الصعلكة التي عاشتها الشعرية العربية في أزمان مختلفة، وفي كل زمن تكتسب هذه الصعلكة طبيعة وكيفية معينة، غير أنّ صعلكة عقيل علي والكثير من شعراء العراق في مرحلة معينة من مراحل العراق السياسية كان بسبب الجوع والتشرّد وامتهان الثقافة عموماً، وهو ما يركّز عليه الكاتب في معرض تناوله لسيرة عقيل علي من زوايا نظر مختلفة داخلية وخارجية ومركزية أيضاً .

باب الواقع: أخلاقيات الكتابة وأخلاقيات الكتّاب

في هذا الباب يسعى الكاتب إلى مقاربة باقة موضوعات متنوعة تكاد تلتئم في حاضنة الأخلاقيات، أخلاقيات الكتابة وأخلاقيات الكتّاب، وهي من الموضوعات المهمة التي شغلت بال النقاد والمفكرين والفلاسفة على حدّ سواء، لذا فقد ربطها بالواقع بوصفها موضوعات تهمّ شريحة واسعة من القرّاء والمتابعين الذين يهمّهم الاطلاع على هذه الإجواء لفهم واستيعاب حركية العملية الثقافية والإبداعية من الداخل .

وهنا تقترب مقالاته من صعوبة وضع التعريف الاصطلاحي المتداول للمقالة إذا ما اجتهدنا في البحث ((عن تعريف جامع مانع للمقالة أعيانا البحث وضلت بنا سبله، شأننا في ذلك شأن هؤلاء النقاد الذين عجزوا عن أن يحيطوا هذا الفن الأدبي بتعريف دقيق؛ نظراً لتشعب أطرافه واختلاطه بالفنون الأخرى على صورة من الصور))(8)، وهو ما يمنح الكاتب حرية كبيرة في

التصرّف بالكتابة على النحو الذي يستجيب لرؤيته ومقصديته، نحو التركيز على مجال معين من دون آخر بعيداً عن المحددات المفهومية والاصطلاحية الدقيقة التي قد تحدّ من حرية الكتابة في مجال يتعيّن فيه الحرية والانطلاق فيها .

تتصدّر مقالة ((الرقيب الداخلي والإبداع)) سلسلة المقالات التي تنتظم في هذا الباب، وهي مقالة ذاتية وموضوعية في الوقت نفسه، إذ بما أن الكاتب هو مبدع يمار الكتابة الإبداعية في أكثر من شأن من شؤون الإبداع، فهو يعرف أكثر من غيره حساسية هذه الموضوعة الموسومة بـ ((الرقيب الداخلي)) وعلاقتها بـ ((الإبداع))، ويضع ثلاثية معروفة في هذا السياق، هي الذات الكاتبة، والواقع، والسلطة، وما يتداخل بين هذه المفاصل الثلاثة من إشكاليات قد تدمّر العمل الإبداعي حين لا ينجح الأديب في القدرة على تمثيل الواقع وتحييد السلطة، وحين يكون أسيراً للسلطة فهو يلغي تماماً رقيبه الداخل الأخلاقي كي يستجيب لأخلاقيات السلطة ويتحول إلى بوق فقط .

أما المقالة الثانية المعنونة بـ ((امرأة الكاتب)) فيستهلّها الكاتب بمقولة للشاعر الفرنسي أراغون ((المرأة مستقبل العالم))، وهي مقولة تبدو عادية ومعروفة ولا جديد فيها، لكنّ التامل العميق فيها يكشف عن طبقات عميقة من الدلالة غائرة في أعماقها، مشحونة بالإنسانية ومكتظّة بالقيمة العالية التي تحظى بها المرأة في مستقبل العالم .

ويكاد يلخّص رؤيته في هذا المجال في المقطع الآتي:

((امراة الكاتب لها مؤهلات خاصة، وصفات نادرة، ليست كلها إيجابية طبعاً، مثلما ليست كلها سلبية، كلتا الحالتين تؤهلان المبدع كي يحقق رغبته، ورغبة من يبحث عن أحلام وردية، وصفاء الذات، من خلال الكتابات الخلاّقة، والسابحة في بحر التاريخ)) (9)

إنها رؤية منطقية إلى حدّ ما مع إخضاع (مؤهلات خاصة، وصفات نادرة) للحوار والمناقشة والسجال، فإذا كان الأمر يخصّ الكاتب الغربي فيمكن النظر في مثل هذه المواصفات الاستثنائية، لكن حين يخصّ الأمر الأديب العربي فكيف يكون بوسعه اختيار امرأة بهذه المواصفات وهو لا يختار أي شيء في حياته، وقد أورد الكاتب مجموعة من الحكايات والقصص عن نساء أدباء يعرفهم، وكم كانت مخيبة مثل هذه الحكايات حتى عند الكاتب الذي يختار زوجة كاتبة، يفترض أن تكون مثقفة وواعية وتعرف كيف تهيأ الأجواء المثالية لعمل زوجها الذي يحتاج إلى هدوء وراحة واستقرار.

في المقالة الثالثة التي جاءت تحت عنوان ((درو في تواضع المبدعين)) يستعرض الكاتب مجموعة من سير كبار المبدعين، أولئك الذين ضربوا أمثلة رائعة في التواضع تتناسب

مع علو كعبهم في الإبداع، وكأن الكاتب يريد أن يصل إلى نتيجة تمثل رؤيته المقصدية من وراء هذه المقالة، تتمثل في أن ثمة علاقة طردية بين الإبداع والتواضع، فكلما كان الإنسان قد قطع شوطاً كبيراً وواسعاً وله تجربة عميقة، انعكس هذا إيجابياً على تواضعه وحسن تعامله مع الآخرين، وعلى العكس من ذلك فإن الغرور والترفّع والكبرياء المقيت يبقى من حصة متواضعي الإبداع، أولئك الذين لا يمتلكون تجارب كبيرة .

المقالة الرابعة عنوانها ((من أجل سلّة رغيف)) يهديها الكاتب **((إلى/القمر الذي لم تسعه سماء بلدي ..(صباح الأنباري)..!!))**(10)، وهي مقالة شبه رثائية لشخصية صباح الأنباري حيث وصفه الكاتب بأنه شخصية مهمة على الصعيدين الذاتي والموضوعي، إذ تشتغل المقالة على سيرة غيرية تسعى إلى بناء شخصية الأنباري على نحو يرغب الكاتب بصياغتها في إطار اجتماعي وثقافي وأدبي وإنساني .

الرؤية تبدو واضحة وتقترن عملياً بتقديم وجهة نظر شخصية بتجربة الأنباري في الحياة والإبداع، حيث لا يتناسب ذلك مع وضعه كمبدع يستحق حياة أفضل في بلده على النحو الذي يضطرّه للهجرة بحثاً عن وطن بديل، إذ إن المقالة تختزن في طبقتها العميقة معنى الوطنية التي يجب على الوطن أن يحترمها في أبنائه مثلما يحترمها الأبناء، وقد عاش العراقيون شتاتاً ليس بعيداً عن الشتات الفلسطيني وتناثروا في أرجاء المعمورة ليتألقوا ويحزنوا ويحققوا المعجزات ويموتوا بعيداً عن أرض العراق .

ثمة مقالة أخرى ذات أهمية كبيرة وضعها الكاتب في هذا الباب جاء عنوانها ((تبييض المكتبات .. أم .. أنهم يبيعون الإهداءات))، وهو عنوانة مثير يشبّه (تبييض المكتبات) بـ (تبييض النقود) عند أولئك الذي يسعون إلى ما يسمّى في المصطلح الاقتصادي تبييض الأموال، وهي حالة تزوير معروفة يعاقب عليها القانون بشدّة لأنها تضرّ بالاقتصاد الوطني، لكن هنا من يعاقب على تبييض المكتبات وبيع الكتب المهداة بهذه الطريقة التي تخلو من أيّ تهذيب أو لياقة أو أخلاق؟

تتصدّر هذه المقالة رؤية تعريفية شاعرية للإهداء:

((على الورقة ما بعد الغلاف .. تسيل من قلم الفرح .. قطرات المحبّة إلى الأحبة)) (11)

وهي رؤية شاء الكاتب أن يدبّجها في مطلع المقالة ليعكس حالته وهو يهدي كتبه إلى الأصدقاء، وكان جيرار جينيت في حديثه عن العتبات قد عدّها عتبة مهمة تصلح للتأويل النقدي ضمن العتبات العديدة التي يرى أنها يجب أن تؤوّل، وهي تحظى كما يبدو عند كرمياني بأهمية شخصية لافتة حين وصفها بدموع فرح القلم وقطرات المحبة .

ويضع مقدمة للمقالة يمكن لها يمكن أن تختصر كل القصص والحكايات التي عاشها الكاتب نفسه حين وجد الكتب المهداة تباع على الأرصفة مع عبارات إهدائها، أو تلك التي سمعها من الأصدقاء والآخرين، ونصّ المقدمة:

((حدّثني ولا حرج الكاتب المسرحي والناقد (صباح الأنباري) .. قال:

. لما كان الأستاذ المسرحي الكبير (محي الدين زنكنة) يتجوّل قرب المكتبة المركزية في مدينة (بعقوبة) . ذات يوم . جذبته كتب مفروشة على الرصيف، وجد أحد كتبه القديمة بين العشرات من الكتب، تبحث عن يد لإنقاذه من عيون المارّة وغبار أحذيتهم، رغب أن يقتنيه ليهديه إلى زميل متلهف وشغوف لقراءة أعماله، تفاجىء حين وجد . على الورقة ما بعد الغلاف . إهداء بيده إلى (الزميل العزيز جداً عليه)..!!)) (12)

لا شكّ في أنها مأساة ما بعدها مأساة، وهي قضية أخلاقية من الطراز الأول، إذ ما قيمة كتاب صغير (مادياً) حتى يضطر إلى بيعه وهو مهدى إليه من كاتب مرموق، سوى الاستهانة بالكتاب والكاتب والثقافة والمعرفة على حدّ سواء، إنّ كشف هذه القضية مهم جداً وحبذا لو تكون بالأسماء الصريحة، لا بل يمكن إجراء دراسة ذات طابع سايكولوجي وسوسيولوجي عن خطورة مثل هذا الموضوع في الشأن الثقافي أو في أخلاقيات الثقافة .

في المقالة اللاحقة الموسومة بـ ((هل لي .. أن أتكلّم قليلاً بوضوح)) ويضع لها تصديراً لمحمد خضير ونصّه: **((الفائز الحقيقي بالجائزة هم أولئك الأدباء الذين أخطأتهم الجائزة))**(13)، يتناول قضية مهمة أخرى، إذ يشير فيها إلى تجربة عاشها الكاتب حين اشترك في إحدى مسابقات القصة القصيرة في العراق، وعانى ما عانى في ظروف غير طبيعية من أجل أن يوصل قصته المعنونة بـ (صندوق الشعر) إلى مكان المسابقة ولجنتها، وحين لم يظهر اسمه ضمن قائمة الفائزين كان يمكن أن يكون الأمر طبيعياً إذ ربما تكون القصص الفائزة أفضل من قصته، وهذا أمر طبيعي حتماً، لكنّ المفاجأة المدوّية حين عرف من أحد أعضاء لجنة التحكيم وهو قاص متمرّ يعرف قيمة كتابة القصة وتقاناتها وآلياتها، أنه اختار قصة (صندوق الشعر) لتفوز بالجائزة الأولى وأنّ اللجنة خدعته حين نحّت رأيه وأهملته لصالح قصص أخرى، تحظى بالمحسوبية والمنسوبية والفائدة أكثر من هذه القصة، وهنا مربط الفر كما يقول المثل في كشف الزيف الأخلاقي الذي غالباً ما تقع فيه المسابقات الأدبية التي لا تحظى بمقيّمين نزيهيين ومهنيين على درجة عالية من الأخلاق والموضوعية والثقافة والإنسانية بحيث يعطون لكلّ ذي حقّ حقّه .

مقالته الأخيرة في هذا الباب جاءت بعنوان ((من كتاب اللعنات))، وعلى الرغم من أنها بدأت بداية سيرذاتية عادت إلى ((بدايات العهد الأخير من القرن المنصرم، يوم كنت في مدينة النار الأولية (كركوك)، موظفاً في شركة نفط الشمال ...))(14)، إلا أنها تحوّلت إلى فضح جانب سياسي لبعض الأدباء العراقيين من حيث علاقتهم بالسلطة وادّعاء العكس، وتمركز المقال حول القاص والروائي الشهير فؤاد التكرلي في موازاة أدباء عراقيين آخرين ذاقوا كل أنواع المرارات، لكنهم بقوا محترقين بنار الوطن اللاهبة .

باب المكتبة: بين عرض الكتب ونقدها

باب المكتبة هو الباب الأوسع في الكتاب حيث شغل ما يقرب من نصف الكتاب، واشتمل على تسع مقالات تعريفية واستعراضية لهذه الكتب العربية والأجنبية، وقد تنوعت كثيراً بحيث لا رابط يربط الكثير منها، سوى إعجاب الكاتب بها ورغبته في الحديث عنها كي يُشرك القراء في إعجابه بها، وينقل إليهم ما لفت انتباهه وأعجبه في متن هذه الكتب وما تحمله من زاد ثقافي وفكري وأدبي وفلسفي .

والمقالات على التتالي هي ((سحر الشعر وأسراره)) و ((ما الشعر)) و ((حين يفضح النقد أسرار السرد)) و ((سيرة مبدع بقلم مبدع)) و ((أصل الكورد والبحث عن الهوية)) و ((جمال الغيطاني في حرّا البوابة الشرقية)) و ((اندحار قلاع الصبر .. قراءة في (جولة في مملكة السيدة هاء).)) و ((تحقيق الرغبة في رواية (غسق الكراكي) لسعد محمد رحيم)) وأخيراً ((موت الواقع في رواية (موت الأب) لأحمد خلف)) .

وهي شبكة مقالات تتناول مجموعة غير متجانسة تماماً من الكتب، بالرغم من أن أكثرها ينتمي إلى حقل السرد وهو الموضوع الأثير للكاتب طبعاً بوصفه سارداً بالدرجة الأولى، فضلاً عن الشعر الذي هو قريب السرد وقسيمه في العنوان الكبير للأجنا الأدبية المعروفة، وقد تشذّ مقالته ((أصل الكورد والبحث عن الهوية)) عن هذه العائلة الأدبية التي تناول فيها الكاتب كتباً سردية أو نقدية أو ثقافية، لأنّ موضوع هذه المقالة هو موضوع تاريخي ذو طبيعة ثقافية قد تكون غاية في الأهمية بالنسبة للكاتب ولغيره من جمهور القرّاء، لكنه كان يمكن له أن يضعها في باب مستقل نظراً لأهميتها .

ومع أنّ هذه المقالات تقترب من العروض الواعية والفنية للكتب، لكنها لم تكن لتكتفي باستعراض المادة الكتابية التي انطوت عليها متون الكتب، بل يجد القارىء أن الكاتب يسعى إلى

تقديم رؤية أو وجهة نظر في المقروء، على النحو الذي يؤسس لخطاب مقالي تمتزج فيه الرؤية بالنقد، حيت يصل الخطاب في بعض الأحيان إلى ما يصطلح عليه اليوم بـ ((نقد النقد))، حين يتجه الكاتب إلى مراجعة الآراء النقدية في بعض كتب النقد التي قاربها، ساعياً إلى تقديم وجهة نظره التي قد تتفق أو تختلف مع كتّاب هذه الكتب .

إنّ هذا الباب يعدّ مفيداً على صعيد إنتاج قيم وآراء ومعلومات يزخر بها الخطاب المقالي في مفاصل كثيرة منه، ويقدّم مجموعة من القضايا التي تعالجها هذه الكتب مما يزيد من وعي القراءة عبر الاطلاع على كتب قد تغنيه عن قراءتها، حين لا يجد سبيلاً للحصول عليها وحين ينجح الكاتب في استخلاص أهم ما فيها من معرفة وأدب وثقافة .

باب وجهات النظر: تجلّي فضاء النقد

الباب الرابع جاء تحت عنوان ((باب وجهات النظر))، وربما يتضّح من طبيعة العنوان أن الرغبة في التوجّه إلى منطقة النقد تبدو قائمة وعالية القصدية، وهو ما يتأكد كثيراً حين نلج إلى مقالات هذا الباب التي تصدّرتها المقالة الموسومة بـ ((الفواصل المتلاحقة في قصة (أحماض الخوف) لجليل القيسي))، وفيها يتحوّل الكاتب إلى ناقد نصّي يحاول الدخول إلى أعماق القصة مستعيراً شخصيته الساردة ليطبقها على جوّ القصة ومزاجها السردي الخاص، لكنه مع ذلك بدا وكأنه يريد إنتاج القصة كما يراها هو لا كما يراها القاص جليل القيسي، وقد حشد لذلك مجموعة من المبررات المنطقية والشعورية التي أظهرت اعتراضات الكاتب على بعض مفاصل التشكيل في القصة، على وفق رؤيته الخاصة، لذا يمكن القول إنّ وصف هذا الباب بـ ((وجهات النظر)) كان صحيحاً قدر تعلّق الأمر بهذه القصة .

وعنونَ المقالة الثانية في هذا الباب بـ ((مسرحيات مفخخة ..حين يكون الكاتب المبدع أداة مجابهة))، قارب فيها مسرحية (زمرة الانتقام) لمحي الدين زنكنة، وحين يطالعنا الكاتب في مقدمة المقالة بما سمّاه ((فيما يشبه التقديم)) برؤية مسبقة عن زنكنة يمكننا على الفور توقّع ما ستؤول إليه وجهة النظر في قابل المقالة:

((يمتلك الكاتب المسرحي والروائي الكردي البارز (محي الدين زنكنة) الكثير من مقومات الشخصية الأنموذج، مما يمكن الاستعانة بها لتجسيد دور البطل في أيّ نصّ مسرحي ثوري يواكب الواقع ويعطيه زخماً حياتياً دافعاً، ليس قولنا هذا من باب التملّق أو

التجميل أو المزايدات الثقافية الشائعة في ثقافتنا الحالية، فالدارس لإبداع هذا الإنسان لا بدّ أن تستوقفه جملة خصائص هي هرم الرجال الأبطال)) (15)

فعلى هذا الأسا يمكن للقارىء وبسرعة فائقة أن يبني أفق توقّع واضحاً بشأن وجهة النظر التي سيستنتجها مما سيكتب الكاتب عن المسرحية، فرجل مثل (محي الدين زنكنة) يتمتّع بكل هذه المواصفات الرفيعة العالية في نظر الكاتب، لا بدّ وأنه سيولّد ضغطاً شعورياً وعاطفياً ووجدانياً ونفسياً عالياً على الكاتب وهو يستقرىء المسرحية استقراءً فنياً، وهو ما يصدق في الكثير من المفاصل التي جاءت عليها قراءة الكاتب النقدية، حين أشاد بقوّة بالإمكانات الهائلة لكاتب نوعي واستثنائي مثل زنكنة، وكأنه أراد أن يقول كم هو كاتب مظلوم في بلده وبين ناسه له مثل هذه الموهبة والثقافة الكبيرتين ولا يحظى بالأهمية المطلوبة، بمعنى أن وجهة نظر الكاتب في هذه المقالة تحوّلت من السياق النقدي إلى السياق الثقافي، ومن الداخل النصي إلى الخارج الثقافي والرؤيوي .

المقالة الثالثة جاءت بعنوان ((تحليل الخطاب المسرحي وصلته بالواقع .. مسرحية (هل تخضّر الجذوع) للكاتب القدير محي الدين زنكنة أنموذجاً))، وهي تنتظم طبعاً في السياق النصي الثقافي الذي تمظهرت فيه وجهة نظر الكاتب في المقالة السابقة، على الرغم من أنّ هذه المقالة أكثر انتماءً إلى الفضاء النصّي من المقالة السابقة، لأنها التزمت منذ بدايتها بمعالجة الواقع النصي للمسرحية وتجلياته في الواقع الحقيقي في حاضنة المجتمع، غير أنّ التركيز على الجوانب النقدية كان ظاهراً وبارزاً، وبالطريقة التي توحي للقارىء ببساطة أن الكاتب كرمياني هو ممن جرب كتابة الأعمال المسرحية، كما تشير سيرته في نهاية الكتاب إلى ذلك، لذا تجلّت معرفته في الكثير من خفايا العمل المسرحي وتقاناته وآليات عمله، والموضوع وصلته بالتأثير في مجتمع القراءة والتلقي .

باب الفكر: إشكالية الثقافة والسلطة

باب الفكر هو الباب الأخير من أبواب الكتاب وقد اكتفى بمقالة واحدة طويلة نسبياً، وهي أشبه ما تكون بالدراسة الثقافية ذات الطابع الفكري عن علاقة الثقافة بالسلطة وعنوانها ((لغة الثقافة ولغة السلطة .. تاريخ شائك بالتحدّيات))، وهو موضوع ثقافي وفكري وسياسي وحضاري وتاريخي شائك، اشتغل عليه الكثير من المفكرين والفلاسفة منذ أقدم العصور، لا بل

هو أحد أهم الموضوعات التي عرفتها الثقافة الإنسانية . فكرياً وفلسفياً . في زمن مبكّر من تاريخ الثقافة الإنسانية .

افتتح الكاتب مقالته بثلاثة تصديرات متنوعة الاتجاه لكنها تصّب في معطى دلالي واحد يخدم فكرة المقالة ورؤيتها وطبيعتها النقدية، التصدير الأول لإسامة أنور عكاشة مخرج المسلسلات المصري الشهير ونصّه:

((ما أفلحنا في تحقيقه كعرب هو الوحدة الثقافية، لقد وجدنا الكتاب والفيلم والأغنية، وهي أمور ليست في حاجة إلى جامعة عربية .. أو .. أنظمة سياسية)) (16)

وهو نصّ مثير فعلاً ينطوي على نعي كبير للسياسة العربية التي كان من أبرز مهماتها هو تحقيق وحدة سياسية لكنها أخفقت، في حين تمكنت الثقافة العربية من تحقيق ما أخفقت السياسة في تحقيقه، والتصدير الثاني لأرسطو يقول فيه:

((السياسي هو العدوّ الوحيد للحقيقة)) (17)

وينطوي هذا القول على نعي أكبر للسياسة بوصفها عدوّاً للحقيقة على النحو الذي يتوجب فيه على كل إنسان صادق الابتعاد عنها، ويختتم الكاتب بالتصدير الثالث المأخوذ من أقوال المفكر والمنظّر الماركسي المعروف لينين بقوله:

((لا أخلاقية في السياسة، هناك فقط نفعية)) (18)

وهي أقوال تنتظم في سياق واحد وتسعى إلى الاستجابة لمنطق عنوان المقالة والوفاء بمتطلباته العتباتية، ومن ثمّ الإجابة على أسئلته المتعلقة بتشريح العلاقة الإشكالية المعقّدة بين لغة الثقافة ولغة السلطة، وهو ما ينسجم مع مطلع المقالة الذي يمثل على نحو ما مقصدية مركزية من مقصديات المقالة:

((ربما غير مجدٍ الاستعانة بمسوّغات لبرهنة ماهية الثقافة والعلاقة الجدلية المتأزمة بماهية السلطة، يبقى السؤال مطروحاً من غير الوصول إلى إجابة محددة ومقنعة حول هالتها ومكانتها في راهن وضعنا المتذبذب)) (19)

وهنا ينرسم الطريق الواضح المؤدي إلى وظيفة هذه المقالة ومقتضياتها الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية، من خلال مجموعة محاور هي ((تاريخنا نافذ)) ذهب فيها إلى محاورة علاقتنا بالآخر من خلال الموروث، ومحور ((الاعتراف بالثقافة)) الذي دعا فيه إلى اللجوء إلى التجارب السابقة لاستثمار المفيد منها، ثم محور ((دواعي اللجوء إلى الثقافة)) لتأكيد أهمية الثقافة في بناء الحضارة الراهنة، ومحور ((إشكالية الحرية الثقافية)) نعى فيها انحسار مساحة الحرية عند المثقف العراقي وعدم توافر فضاءات ممكنة ومتاحة كي تتجلّى إمكاناته المخزونة

الهائلة على مستوى التنفيذ، وفي محور ((الفاعلية الثقافية وقوّة لغتها)) ذهب إلى أهمية الثقافة في معالجة أمراض المجتمع الكثيرة، وعالج في محور ((منطق الثقافة)) أهمية المثقف وقدرته على التحدّي حين يتعلق الأمر بالثوابت والمبادىء العليا في الحياة، وقد اختتم مقاله العميق بخاتمة مركّزة ودالّة:

((تظلّ الثقافة رغم أنف المتغيرات والتدخلات بكل أشكالها المنبر الحرّ والفاعل لصيرورة الحياة، وليس لدينا ما نختم به المقال سوى رؤية شاعر من أمريكا اللاتينية حين عبّر بكل جرأة عن دور الثقافة وفاعليتها في بناء أيّ مجتمع متنوّر صامد بوجه أعاصير المستقبل (إنّ شعباً بلا شعر هو شعب بلا روح، وإنّ أمّة بلا نقد أمة عمياء

..!!))(20)

حيث تتركز الثقافة في درجة عالية من درجاتها في حاضنة الأدب، الذي هو روح الثقافة وعنوانها ومهدها، وهو ما ينسجم تماماً من رؤية الكاتب الأديب تحسين كرمياني فهو أديب ويدرك دور الثقافة في بناء المجتمع والحضارة .

إنّ الجهد المقالي في كتاب ((امرأة الكاتب)) هو جهد طيّب وينطوي على اهتمام واضح من طرف الكاتب كرمياني بالشأن الثقافي العام، فهو لا يكتفي بالإبداع القصصي والروائي والمسرحي الذي يمثّل بؤرة عمله، بل يسعى إلى بلورة الكثير من آرائه ومعتقداته الثقافية والفكرية التي قد لا تصلح للعمل السردي أو المسرحي، على النحو الذي تخرج فيه على شكل مقالات متنوعة تحكي رأياً أو وجهة نظر أو فكرة أو نقداً أو رؤية، وتعكس ثقافة الكاتب وقراءاته وأبعاد رؤيته للعالم على المستويات كافة .

الهوامش:

(1) امرأة الكاتب، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2011.

(2) م . ن: صفحة الإهداء: 5 .

(3) م . ن: 14 .

(4) م . ن: 14 .

(5) م . ن: 15 .

(6) م . ن: 15 .

(7) م . ن: 16 .

(8) فن المقالة، د. محمد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1996: 75.

(9) امرأة الكاتب: 42 .

(10) م . ن: 58 .

(11) م . ن: 65 .

(12) م . ن: 65 .

(13) م . ن: 70 .

(14) م . ن: 77 .

(15) م . ن: 232 .

(16) م . ن: 216 .

(17) م . ن: 216 .

(18) م . ن: 216 .

(19) م . ن: 216 .

(20) م . ن: 282 . 283 .

حرائق القراءة وقسوة الكتابة

مقاربة في كتاب (امرأة الكاتب) لتحسين كرمياني

أ . م . د . جاسم محمد جاسم
كلية التربية قسم اللغة العربية / جامعة الموصل

كمثل أخوة يوسف يدخل تحسين كرمياني في كتابه (امرأة الكاتب)(1) إلى عالم المقروء من (أبواب متفرقة)، هي على التوالي **(باب الرحيل ، باب الواقع ، باب المكتبة ، باب وجهات النظر، باب الفكر)** طارحا في مؤلَّفه بين يدي القارئ نتاجا شيقاً، وزادا ثقافيا ثرّاً ومتنوعا، هو خلاصة رحلة الكاتب في سياحة فكرية تأملية – كما ينعتها(2) ، تتبلور بوصفها رؤية حياة، وموقفاً إنسانياً تجاه مامرّ به من مُعاشٍ ومقروءٍ على السواء ، جملة مواقف منها الواقعي ومنها المتخيَّل ، يختلط فيها الموقف النقدي بالتاريخي بالسياسي ، وتتشابك في مضانها الأجنا الادبية بين المقروء المسرحي والمنتَج القصصي والمطروح الروائي والنفَس السيَري ، بل وحتى الدليل التاريخي .

والكاتب في كل موضوعة من الموضوعات المنضوية تحت (أبوابه الخمس) يقدم خلاصات مقالية لتجربته القرائية السائحة في الأجنا تلك ، ولتجربته الحياتية التي لم تخلُ من مواقف عاشها مع مبدعين ، وآراء في الفكر والسياسة أملَتها عليه قراءتُه الخاصة للواقع والتاريخ. وهو في ذلك كله ذات ساخطة على الواقع الإنساني . وحالمة بواقع يرى الإنسان غاية كبرى وهدفا ساميا عجزت التطورات العلمية والطفرات المادية عن إيصاله إلى ذاته ، فتراه حانقا لرحيل مبدع لم يدرك محيطُه أهمية كونه مبدعا وصانع ثقافة (3) ، وتراه راصدا حاذقا لمواقف مرّ بها جماعته ورفاقَه في القلم ، محللا ورائيا ومصرحا بمواقف تنم عن أوجاع ومرارة (4) ، وناصرا بلا

حدود لقضية الإبداع والمبدعين أينما كانوا(5). وواقفا عند النص وأسراره ، والشعر وهلاميته ، والنقد وهو يفضح أسرار السرد(6).

ولا ينسى أن يقف فيه وقفة تاريخية عند أصل الكورد والبحث عن الهوية (7) منتقلا في الباب الرابع الذي عنونه بباب وجهات النظر ، إلى متابعة قصة بعينها ، ومسرحية اعتملت حركات شخوصها ورؤيا كاتبها في ذهنه ، إلى غير ذلك ، ليغلق بابه الأخير على وجهة نظر قرائية تمثل خلاصة أصل الصراع الإنساني وذلك من خلال قراءة (مجابهة) يفترضها كرمياني بين لغة السياسة ولغة الثقافة(8) .

وهنا يعترض قارئ هذا المولَّف وغيره من المؤلفات (الاستعراضية) القائمة على عرض شتات من قراءات وتجارب ؛ سؤالٌ مفاده : ما الجدوى من قراءة (قراءات) في كتب ونصوص ، ينابيعها الأولى بصفائها وعريها مبثوثة على أرصفة باعة الكتب ، ورفوف المكتبات ، ما جدوى أن نقرأ فلانا من الكتّاب من وجهة نظر علّان الآخر مادمنا قادرين على الوصول إلى المقروء الاول وقراءته ، متجاوزين بذلك شرَك القراءة القائدة ؟

إنه سؤال يمكن سحبه حتى على العملية النقدية بوصفها قراءة قائدة في مقروءٍ سابق . وقد يكون السؤال قائما على منطق يسنده في حال كون القراءة عرضا يقف عند الخطوط العامة للعمل المقروء . دون محاولة النفاذ إلى العمق ومطاردةِ سيميائية إشارات النص والإجابة بالتالي – وإن محاولةً – عن أسئلة يطرحها النص المقروء أو أن تعمل القراءة الجديدة على طرح أسئلة أكثر شمولا وجدّة تتيح للنص الموازي الجديد لفت النظر إلى خبايا النص الأصل ، وتحث القراءة على محاولة سبر غوره من جديد ، ذلك أن القراءة " تجربة داخل المشروع القرائي العام تجري بأكثر من آلية فهي أما أن تلغي ما تجده لم يعد صالحا ، أو استنفد صلاحيته النظرية والفكرية ، واما ان تعدّل ما تجده بحاجة الى تطويرٍ ما في بعض حلقاته بالمستوى الذي يناسب الرؤية الجديدة التي افرزتها القراءة الراهنة ، واما ان تضيف جديدا الى المتراكم الخبروي الفكري المتحصّل سابقاً "(9)

إن وحدانية النص اذن لاتلغي بالضرورة إمكان تعدد قراءاته وتنوع آليات تناوله تعددا يستثيره عمق ومراوغة النص المقروء ذاته ، وفيما يخص مؤلَّف تحسين كرمياني الذي اراد له مؤلفه ان يكون نصا موازيا لنصوص كثيرة طالتها ادواته القرائية مسرحا وقصة وشخوصا ومواقف ، نجد ان (امراة الكاتب) يحمل في مضانه مبررات ولادته ودواعي وجوده كنص مواز ، فالكاتب ينطلق من المقروء والتجربة الحياتية والسيرة الذاتية والغيرية فضلا عن الحدث التاريخي ليصل الى مايريد ان يقول ، متخذا من المقروء نقطة الانطلاق الى رؤى وافكار مسبقة تعتمل في ذاته هو كقارىء ، متخذا من حياة الذين طالت قراءته جوانب من منتوجهم الكتابي وسيَرهم وتجاربهم الحياتية فرشة تمهيدية تتكفل ايصال مايريد ان يوصله من رؤى .

1-في المنهج:

واضح لمن يقرأ الكتاب انه عمل غاب عنه الهم الاكاديمي والصرامة في التوثيق ، سواء على مستوى مفردات الفهرسة ، اي كيفية تبويب مفردات العمل ،ام على مستوى الاقتباسات من كبار المثقفين والاعلام الذين طرز الكاتب بمأثور اقوالهم صدور وثنايا مقالاته ، الا ان روح النقد العلمي والنقاش المرتكز على المنطق في العرض والاستنتاج والتوصيل ، كل ذلك لم يغب عن الكيفية التي طرح بها كرمياني مفردات مولّفه، في حال قرأنا كل مقال على حِدة . بمعنى ان تسقُّط الشخصية المسرحية ، والملمح القصصي ، والموقف الحياتي ، والخبر وغير ذلك ، قد طُرِحَ وادير بكيفية نابعة عن رؤيا ، وعلى نحو ينم عن قراءة ووعي جادّين في الاقتناص والتحليل والعرض وتحميل المقتنَص والمحلَّل والمعروض وجهة النظر التي اريد لها ان تصل الى القارىء ، وليس هذا باستنتاج يعوزه التدليل خاصة وان الكاتب يقر في ظهر الغلاف بان مؤلفه هذا " رحلة سياحقلمية او قلمسياحية قد لا تكون او تكون ممتعة في متاهات نصوص ، كتب ، رؤى ، تجارب حياتية ..." (10).

فالمؤلف نشد من كتابه الامتاع اولاً كما يبدو ، فجاء تصنيفه لأبواب الكتاب تصنيفا يحرص على الموضوع الركيزة الذي اسماه (باباً) دون الاهتمام بطول الباب او قِصَره ، أو منطقية موقعه بين الأبواب الأخرى ، او مدى ارتباط مفردات الباب الواحد ببعضها في بعض

المواضع ، ف (باب الرحيل)(11) الذي خصه الشاعر بـ (مرارة موت المبدع) ضمّ ثلاث مقالات، وجاء (باب الواقع)(12) الذي يتطرق الى حيثيات العملية الابداعية والتاثيرات الاجتماعية في المبدع ومواضيع اخرى ، جاء هذا الباب في ست مقالات ، في حين ان الباب الثالث وهو (باب المكتبة)(13) ضم تسع مقالات نقد_ادبية بحتة ، لولا ان التاريخ أخذ الكاتب الى الخوض في (اصل الكورد والبحث عن الهوية)(14) ، وهو مقال لاصلة له بالنقد الادبي رغم كونه مقالا أسسه الكاتب على مناقشة علمية وطرح فيه جملة حقائق تاريخية مدعومة بالوثيقة والدليل . وهذا ماجعل الكاتب هنا مؤرخا لا ناقدا، وناسيا كما يبدو لوهلةٍ الميثاقَ الضمني الذي عقده مع القارىء حين وعَده ان يكون الكتاب (خوضا في عالم الادب الجميل)(15) .

وصحيح ان ورود هذا المقال قد جاء تحت مسمى (باب المكتبة) ، الذي يوحي اسمه بأن المفردات المنضوية تحته هي نتاج كل ماجادت به قراءات الكاتب ، الا ان ذلك لايبرر ورود المقال في الكتاب بعامة ، وفي هذا الباب تحديدا ، وان كان ولا بد من وروده ، فقد كان من الاجدى منهجيا ان يفرد له بابا خاصا يسميه باب التاريخ مثلا ، خاصة وان الكاتب قد فعلها لاحقا وافرد بابا خاصا لمقال واحد هو الباب الخامس والاخير الذي خصه لمقال واحد فقط هو (لغة السياسة ولغة الثقافة – تاريخ شائك بالتحديات)(16) .

هذا مع ملاحظة ان مسمى (باب المكتبة) مسمى تُعوِزه الدقة ان اردنا الدقة في التصنيف ، لأنه قادر على استيعاب كل مفردات الأبواب الاخرى مادامت كل تلك المفردات لاتخرج عن ان تكون مما جادت به المكتبة على المؤلف فوقف عند رفوفها قارئاً ومصنفا وناقدا. هذا اذا استثنينا التجارب الحياتية التي طبعها الكاتب بطابع السيرة الذاتية ، اذ ما مبرر ان تنضوي مقالات من مثل (الفواصل المتلاحقة – قراءة في قصة احماض الخوف لجليل القيسي ، ومسرحيات مفخخة _ حين يكون الكاتب المبدع اداة مجابهة ، وتحليل الخطاب المسرحي وصلته بالواقع) نقول ما مبرر ان تنضوي مقالات كهذه تحت مسمى باب وجهات النظر ، ولاتنضوي تحت باب المكتبة ؟ وهل يتعارض مسمى باب وجهات النظر – وهذه مفرداته – مع باب المكتبة ؟ ومن جهة أخرى يبدو من الأجدى منهجيا ، ان يتصدر الكتاب

مقال (لغة الثقافة وثقافة السلطة) لا أن يفرد له بابا هو الباب الاخير من الكتاب الذي جاء تحت مسمى (باب الفكر)(17)، وذلك نابع من طبيعة المادة التي يعالجها المقال وهي مادة تبدو الركيزة الاساسية التي يمكن ان تمهد لكل ما اراد الكتاب ان يعالجه من رؤى وافكار ومواقف .

مما يجعلها العتبة التمهيدية التي يمكن تهييءَ للقارىء – زادا تنظيريا – يطال أُ الموضوعات التي عالجها الكتاب في سائره ، اذ ان المدقق في المقال يجد ان المحور السيري والسياسي والثقافي والتجربة الواقعية شكلت تلميحات طالها المقال ، وفصّلَ الكاتب فيها في سائر المقالات على نحو يجعل منه المقال الأوفر حظا لأن يكون الباب الاول من الكتاب ، خاصة وان الكاتب لم يذيل أيا من مقالاته بهامش زمني يشير الى وقت كتابة المقال ويلزمه بترتيب مقالاته ترتيبا زمنيا ، هذا إذا افترضنا جدلا ان المقال المذكور متأخر زمنا .

2–في المضمون:

الكتاب في مجمله غناء مرير في دائرة السلبي والمستلَب ، الشخوص المقتنصة والمضاءة فيه شخوص لم تتصالح مع واقعها ، شخوص منهكة رافضة سياسيا ومقموعة إبداعيا ، واذا كان الكاتب في العالم العربي عموما يعيش حالة صراع مع واقعه جراء حساسيته المفرطة من جهة وجبروت المؤسسة السياسية من جهة اخرى ، فإن الكاتب العراقي بعامة يكاد يكون اكثر من نظيره العربي احساسا بالاستلاب وصعوبة مجاراة الواقع ، خاصة في الجيل الذي ينتمي الي كرمياني وهو جيل عاش تقلبات سياسية حرجة وجايل حربين لاتزال آثارهما ماثلة للعيان تعمل في وعي الأديب ولاوعيه على السواء .

وكيف لتحسين كرمياني الا يكون احساسه بالاستلاب مضاعفا وهو المثقف الكوردي الذي عايش فضلا عما ذكر فترة يراها مقيتة من عمر قوميته التي مرت على طول تاريخها بنكبات ليس آخرها ما افرزته ثمانينيات القرن الماضي ؟ لذا فلا يمكن ان نعزو اعجابه الشديد بمحي الدين زنكنة الذي طاله قلمه في اكثر من مقال في كتابه الى مجرد القيمة الابداعية لادب محي الدين زنكنة، رغم ان تلك القيمة ليست موضع نقاش اذا ما وضعت تحت طائلة النقد وآلياته . صحيح ان كرمياني تناول كتاب وادباء آخرين لايمت اليهم برابط

قومي ، ولاتربطهم به سوى محبة الادب وصداقة الحرف ، الا ان هؤلاء ايضا مثلهم مثل محي الدين زنكنة ما كانوا لينالوا هذا الاهتمام من المؤلف إلا لأنهم الصورة المستلبة التي تلخص معاناة المبدع في ظل واقع سياسي يريد من المثقف ان ينحاز للاسود او للابيض ولايؤمن برمادية المواقف.

ولعل هذا ذاته ما يفسر هجومه العنيف على الروائي جمال الغيطاني في روايته (حرا البوابة الشرقية) الذي يكاد يكون الشخصية الوحيدة التي شذت عن سرب الشخصيات التي تناولها كرمياني سواء بذلك الشخصيات الواقعية التي عايشها وتعامل معها ، ام الشخصيات المتخيلة التي اوقعتها القراءة في طريقه ، فكانت شخصية الغيطاني موضع انتقاد لاذع ، وذلك لانها – كما يذهب المقال – قد جندت إبداعها ليكون ابداعا سلطويا ، لا يمكن للكاتب ان يستسيغه خاصة وان الرواية من وجهة نظر الكاتب قد عمدت الى تشويه الحقائق وتعمية البصائر وذر الرماد في العيون ارضاءً لسلطة املت عليه ما تريد ان تقول هي لا ما يريد ان يقوله هو كما يفهم من عنوان المقال (جمال الغيطاني في حرا البوابة الشرقية – هل دوّنَ مارای ؟ أم سردَ ما امليَ عليه ؟)(18).

إن الكاتب في هذا الكتاب ينطلق من ايديولوجيا تتسع غالبا لتشمل الانسان بعامة ، وتنحصر احيانا لتقتصر على الوقوف عند الهم الذاتي الذي شكلت القضية الكردية محورا له ، ويمكن تصنيف الشخصيات في الكتاب الى نمطين :

1- **النمط الاول هو الانسان الواقعي المبدع** ، الذي جمعته صداقة او موقف او تجربة حياتية بالكاتب ، وهو غالبا انسان مستلَب مضطهد يعاني ضغوطات الواقع وتهميش المؤسسة السياسية التي تدرك خطورته وتعمل على تحجيم دوره في مجتمعه .وهذا همٌّ شكا منه الكاتب في اكثر من موضع من كتابه ، ويكاد يمثل الخيط الخفي الذي يجمع كل خرز المقالات التي لظمها الكاتب ، نقرأ مثلا قوله "ان المشكل الرئيس للمثقف العراقي هو عدم توفر نسمات حرية او فضاءات تستوعب فلسفته الفكرية ،كي ينسلخ من الاشواك العالقة بجذوره ، لينطلق في اداء دوره المعجزاتي ان جاز التعبير ، فهو لايريد

سوى مساحة مناسبة خالية من كاميرات تلصص او ابواق خانقة من وراء الكواليس تبتر مايريد قوله او التصريح به "(19).

ويمكن رصد تمظهرات هذا الانسان في كتاب كرمياني في عدة نماذج ، وهي نماذج لاتعدو ان تكون مبدعة تمتهن القلم والفكر ، ايجابية الموقف مخلصة لمشروعها الأدبي وقناعاتها الفكرية ، تعيش لكلمتها وتدفع ثمن ذلك ثمنا باهضا من صحتها واستقرارها الاجتماعي ، وتتمثل هذه النماذج باقلام تتفاوت في شهرتها وخطورتها ابداعياً منها المتوفي ، ومنها مَن مايزال منافحا عن مشروعه الأبداعي مثل (محي الدين زنكنة ، محمود جنداري ، صباح الأنباري ، فاضل عبود التميمي ،أحمد خلف ، عبا لطيف ، مهدي عيسى الصكر ، حسين مردان ، جان دمو ، تركي الحميري ، حسين سرمك، عقيل مهدي ، رعد عبد القادر ، ...وغيرهم كثير) ويلاحظ ان ورود هذه النماذج في كتابه يتخذ صيغة التجربة الحياتية او لقطات يلتقطها الكاتب تصطبغ بالسيرة ، يعرضها بوصفها ذكريات اعتملت في ذهنه جراء موقف ما ، فدوّن كرمياني الموقف ليخرج بدلالة او اشارة الى فكرة انسانية استثارها الموقف فيه .

2- **النمط الثاني هو الانسان المتخيّل :** ويتمثل هذا النموذج في شخصيات روائية ومسرحية استوقفت الكاتب في رحلته بين المقروء الأدبي المتنوع ، وهي شخصيات لاتقلّ اضطهادا واستلابا وسخطا على واقعها عن النماذج السابقة ، ويبدو ان الكاتب ينتقيها و يركز عليها لأنها شخصيات تتواءم مع فلسفته الرافضة الساخطة لكل مسببات الوجع الانساني ، لذا فالكاتب يقف طويلا عند شخصية (رحمان) بطل رواية نافذة العنكبوت لشاكر نوري قائلا فيه "من رأى رحمان واستشرف حياته ، لابد ان يجهر بالقول : ياله من شخصية روائية من الطراز الاول "(20). والامر ذاته يحصل مع شخصية (هدى) في قصة من قصص (جولة في مملكة السيدة هاء) لعدنان حسين حمد ، وهي شخصية يقف تحسن كرمياني عند دلالتها الرمزية التي تتلخص في كونها الضياع الذي لايقوى الانسان على الهروب منه مادامت المجتمعات محكومة بما هو اقوى منها ، وكأننا به يقرأ الخطيئة التي وقعت فيها

هدى فعلا سياسيا بحتا لعبت المؤسسة السياسية دورا كبيرا في تهيئة الظرف الاجتماعية الحاضنة لها .

يقول في مضان عرضه لحركة الشخصيات في القصص المذكورة "طوت القصص إدانات صريحة وبطرق مختلفة عن واقع حال المجتمع والسلطة " (21).وهذه وغيرها امثلة مبتسرة لكثيرٍيصب في المضمون الاستلابي والموقف الرافض للكاتب مما هو ماثل عيانا في متن الكتاب .

3-كُتل الغلاف ، وممكناتها الدلالية:

لم يكن والى وقت قريب من الممكن نقديا جر الغلاف الى لعبة التدليل ومؤازرة الغلاف للدلالة العامة للنص بوصفه كتابا ، رغم ان الغلاف لم يكف ومنذ زمن غير قريب أن يكون ثوب المكتوب المدلل المعتنى به جماليا ودلاليا من جهة واضعه اذ "كان اسلافنا يعتنون بالكتاب عناية الفاحص المدقق ،الذي لايقبل باقل من الكمال ، ونجد في مئات المتون القديمة اتساقا شكليا ، وحرصا بالغا على احترام القاريء، فيما اليوم يتم اهمال عتبات النص ،كانما الاصل في الكتابة ان نقدم مضمونا فحسب ونهمل الشكل كما لو انه لازمة بسيطة يمكن التعامل معها باستسهال بالغ " (22) .

وقد يكون (جيرار جينيت) اول من نبه الى دور الغلاف وتاثيرة في تلقي النص والاهتمام بشعرية الشكل الكامنة في عتبات النص بعامة ، وهي عتبات ينتصب الغلاف بوصفه المفردة الأبرز بينها ، خاصة مع تطور الاخراج الطباعي (23) ، اذ كان الرأي السائد كما يبدو انه من غير المجدي نقديا دفع الغلاف الى دائرة الضوء كونه بنية غالبا ما تضطلع بوضعها دار النشر – إذا استثنينا العنوان بوصفه مفردة من مفردات الغلاف – مركزّة في الاشتغال عليها على الجانب التسويقي على حساب الجانب الدلالي ربما ، الأمر الذي يستبعد غالبا اسهام الكاتب في البا كتابه اللبو الذي يشف عما يكمن تحته من مضامين ودلالات .

إلا ان اخراج الغلاف تصميما ولونا وخطوطاً وتفاصيل – سواء اكان بصمة دار النشر التي يفترض بها ان تستشير دلالة العنوان في اختيار اللوحة والتصميم ، ام بصمة المؤلف بالاتفاق مع تلك الدار – هو عملية لايمكن ان تكون بريئة لا تحمل في مضانها نوعا من الانحياز الى الدلالة العامة للمؤلَّف ، او حتى لدلالة جزئية داخل متنه ، واذا كان ماذكرنا تعميما يمكن ان يطال فلسفة التغليف بعامة ، فإن من يقرأ غلاف (امراة الكاتب) يدرك قوة الحوار والتواطؤ الدلالي والغزل الصريح الذي يقيمه الغلاف بكُتَلِهِ الثلاث – العنوان واللوحة وفضاؤها الابيض واسم المؤلف – مع المتن ، وسنقوم هنا بتفكيك الغلاف لتناول هذه المفردات كلّا على حدة للوقوف على دينامية هذا الغزل وذلك التواطؤ وذيّاك الحوار .

أ- في العنوان:

عنوان الكتاب (امراة الكاتب) يقيم احالة مباشرة الى عنوان المقالة الثانية التي جاءت تحت المسمى ذاته ، ضمن الباب الثاني (باب الواقع) ، وهو مقال تناول فيه كرمياني نماذج نسائية من الواقع قدر لها ان ترتبط اجتماعيا وعاطفيا بكتّاب وأدباء ، حاول الكاتب في عرضهن وسرد مفردات سلوكهن ان يفرز حالة المراة المثال التي ينبغي ان تعي دورها كامراة كاتب ، مبينا دورها في الصعود او الهبوط الذي يحرزه الاديب في مراقي الابداع والشهرة ، مثل ميرسيديس غابرييل غارسيا ماركيز الزا آراغون وبلقيس نزار قباني وليلى قيس وغيرهن وهو موضوع تسجل له الطرافة والجدة نوعا ما كونه يهتم بماوراء الكواليس في حياة المبدعين .ويهتم بحيثيات الكاتب الاجتماعية .

إن ارتكاز العنوان في انبنائه على دالين متضايفين هما المرأة والكاتب ، قد حقق غايتين دلاليتين :

الاولى: غاية تسويقية فالعنوان هنا لم يتجه الى المتن عموما قدر اتجاهه الى مقال بعينه داخل المتن كما اشرنا ، وما اختياره عنوانا هنا الا لغاية تسترضي نفسية المتلقي الذي لا يمكنه ان يقاوم غريزيا الرغبة بالمرأة او الحديث عنها ، وعلى نحو ينم عن ذكورية تحجم في الخفاء دور القارئة الانثى ، اذ (زيّن للنا حب الشهواتِ من النساءِ....الآية)(24) ، وقال (الرسول صلى

الله عليه وسلم) : (حُبَّبَ اليّ من دنياكم الطيب والنساء....الحديث)(25) ، فذاكرة المتلقي الذكَر مروضة غريزيا على الفضول وتتبع كل ماهو انثوي ، فكيف بامراة استثنائية مسندة الى كاتب ، بمعنى ان العنوان هنا باختيارة لدالة المراة واعتمادها ثيمة تحقق طاقة تلق عالية ، انما ينطلق من ارث موغل في القدم ايام كانت القصيدة المدحية او الهجائية وغيرهما تبدا بمقدمة غزلية في بعض منها لتستميل المتلقي على حساب موضوعها الاصل .

ب – في اللوحة والإخراج:

وأما إذا وقفنا عند التصميم العام للغلاف بوصفه لوحة فيمكن ان نجد ثمة متكآت دلالية يمكن الاطمئنان اليها في رحلة الخروج بدلالات لايمكن ان تكون عفوية او مجانية قام عليها الغلاف اخراجيا ، وهذه المتكآت هي :

1– الفضاء البياضي المستغني عن كل حلية تصميمية
2– اللون البني الطاغي على خط العنوان واللوحة
3– اللوحة ذاتها وهي حزمة حطب مرزومة شذّعنها عود خارج الحبل الرازم ، رافضا ان يكون جزءا منها .
4– لقب الكاتب ذاته (كرمياني).

فيما يخص الفضاء البياضي الذي ترك تصميميا دون محددات جراء غياب الأطُر او الخطوط التزيينية او التجريدات التي تحفل بها تصاميم الاغلفة بعامة ، يمكن الخلوص الى ان حيادية اللون الابيض – كونه لايعتبر لونا من الوجهة الفيزيائية – يمكن ان تشي بالفراغ واللاشيء واللاجدوى ، لياتي العنوان الكبير الحجم نسبياً بمثابة صرخة داخل هذا الفراغ الشاسع . وهي صرخة مسكونة بالنار، كون متعلقات النار حاضرة في الغلاف من خلال :

1– طغيان اللون البني على تفصيلين من تفصيلات الغلاف هما خط العنوان وحزمة الحطب .واللون البني هو لون شجرة البلوط وهو نوع من الشجر معروف في المناطق

الجبلية بطول أمد اشتعاله قياسا على غيره من الاشجار كون عود البلوط تمتلك طاقة اشتعال لاتنتهي بوقت قصير .

2- حزمة الحطب ذاتها التي تنتصب في الفراغ البياضي للغلاف تحت العنوان ، والتي هي بالتاكيد مشروع لنار مؤجلة على المستوى السيميائي .

3- لقب الكاتب نفسه كما ذكرنا ، فكرمياني تركيبة صرفية مشتقة من لفظة كردية هي (كه رم) وتعني الساخن او الحار .

ولعل في المتن ما يسعفنا للاستهداء على منطقية قراءة كهذه في مواضع عدة من المتن اذ يقول الكاتب مثلا "ان وراء الابداع دافع ساحر ومعين خادم ، نيران لا تخمد هي المرأة ذلك النصف التكميلي لقيافة هذا الآدم التائه في صحراء دنيا بلا حدود بحثا عن طريق العودة الى مأواه في رحلة عصيانه " (26)

واذا كانت دلالة كمون النار لم تبارح مجموع دلالات الكتل الغلافية الثلاث (العنوان – حزمة الحطب –اسم المؤلِّف) ؛ فان ذلك لايمنع قراءة الكتلة الثانية (حزمة الحطب) قراءة اخرى تتضمن شقّينِ : اجتماعي وسياسي .

ب : اولا- الغلاف اجتماعيا:

اجتماعيا يمكن ان تدلل تركيبة حزمة الحطب بصورتها على الغلاف على استثنائية امراة الكاتب التي باح بها العنوان ، وتظهر هذه الاستثنائية من خلال شذوذ العود عن الحزمة ، فكاننا بالتشكيل على هذا النحو يريد بان يشي بأن الحزمة الحطبية المرزومة الى بعضها ترميزٌ لجمعٍ من نساء الارض النمطيات الخاضعات للحبل الذي استطاع تدجينهنّ ورصفهن بحزمة من اعواد لاحرية لها ، وبالمقابل نجد العود الذي رفض ان يكون جزءا من الحزمة وحاد عنها يمكن ان يرمز للمراة الاستثناء ،التي قدر لها ان تكون امراة كاتب ،وما عصيانها عن الانضمام الى حزمة آيلة للاحتراق الا معادلا موضوعيا لفهمها لرسالتها كامراة لرجل يمتهن الفكر ، ويشهر الحرف سلاحا في حرب الحياة ، وهذا مايمكن ان نجده

في مستوى المتن ، وتحديدا مقال (امراة الكاتب) الذي اقتطع العنوان منه ، فالمقال يلح على تتبع النساء اللواتي شكلن استثناءً في حياة مبدعين .

مؤيدا للمرأة التي ترضى ان تكون امراة كاتب نموذجية تتخلى عن – وترفض – الكثير من ملذات الحياة المادية الآنية في سبيل بارقة مجد تصعد بكاتبها الى مراقي الابداع والتالق والفرادة ، مكتفية بكونها الجندي المجهول الذي يمد الكاتب بالدفء والنار في صقيع الحياة القاسي ، واذا كان كرمياني يلح على المراة الاستثناء في المقال المذكور ، وينمذج لها بالنماذج التي سبق وان ذكرناها ، طارحا امام القاريء فنارات نسوية قادت امكانات ومواهب ذكورية الى مرافيء الابداع الانساني ؛ فانه بالمقابل يعرج بحسرة وخذلان وخيبة امل على نماذج في الخندق المضاد تتمثل في نساء عانت منها نماذج ابداعية مقترنة بها ، كونها نماذج نسوية لم يصل بها الوعي الى مستوى فهم خطورة دور القرين وطبيعة ذاته المبدعة ، وبالتالي فات نساء كهذه تقدير دورهن في امكان ان يكنَّ مدّا لبحر الابداع عند القرين ، لاسدا يقف دون امواجه .

إن العنوان اذن مقتطع من مقال شكّل انبثاقة واعية وطريفة تناولت ماوراء كواليس الابداع من محفزات او مثبطات متمثلة بالقرين الاخر كان لها دور كبير في في طرح منتوج ابداعي غالبا ماتناوله النقد بوصفه حالة قائمة دون المسا او محاولة سبر غور حيثيات تكوينه ، وتأثير هذه الحيثيات في بنيته ورؤاه ، وهي حيثيات تتصدرها المرأة بوصفها الآخر المشارك والمؤثر ، سواء اكانت المشاركة والتأثير يتمظهران على المنتوج سلبا ام إيجابا .

ب – ثانيا : الغلاف سياسياً

وأما الشق السياسي الذي يمكن الخروج بدلالته من رمزية حزمة الحطب وانفصال العود عنها ، فيمكن لحياة الكاتب (27)، ومجموع رؤاه وافكاره في الكتاب بعامة ان تضيء وتمنطق قراءة اخرى للوحة الغلاف مفادها ان الحزمة الحطبية هي الكل الذي انفصل عنه العود مختطا لنفسه مصيرا لايشبه بالضرورة مصير الكل الذي انفصل عنه ، وتكاد هذه الفكرة ان تكون واقعا سياسيا راهنا يجعل من امراة الكاتب معادلا رمزيا لاقليم كردستان في

واقعه الراهن ، يرمّز لها التصميم بالعود الصغير الذي اختط لنفسه ان لايكون جزءا من كلّ لايتناغم معه آراءً وافكارا ورؤيةً سياسية ، وذلك ماثل في لوحة الغلاف .

ويؤيد هذه الرؤية ان المصطلح السياسي (أقليم) ينطبق تماما على العود الذي غادر الحزمة اذا رجعنا الى المعطى اللغوي الذي يؤكد ان " الاقليم: العود ونحوهُ ، وقلَمَ الشيءَ قلْماً وتقليماً : قطع منه شيئا ،والإقليم : العود الصغير يؤخذ من غصن ويزرع منفردا ليكون شجرة بذاته "(28) ولعلّ هذه القراءة تكاد تكون الاقرب الى المنطق من خلال معطيات كثيرة يمكن ان تشكل تصويتا تأييديا لها ، فالكاتب مثقف كردي القومية عايش فترة حرجة من عمر شعبه وقوميته وكان لهذه المعايشة نتائج واضحة على الكتاب ومفرداته المقالية من خلال هجومه العنيف على جمال الغيطاني ، وتاييده اللامجدود لمسرح محي زنكنة ، واصراره على تضمين مقال (أصل الكورد والبحث عن الهوية) رغم انه مقال تاريخي لاينسجم مضمونا مع طبيعة الكتاب وان كان الكاتب قد تحلى في عرض المقال بعلمية ومنهجية تاريخية واضحة كما اشرنا.

إن الكتاب بمجمله لايمكن ان يُد في خانة الترف الفكري رغم ان الكاتب اراد ان يطبعه بطابع الإمتاع ، فهاجس الضيق بالراهن الاجتماعي والثقافي الذي ارخت له المقالات ، والسخط على التاريخي والسياسي الذي غطته مفردات الكتاب قد شكلا بؤرة دلالية لامّة لخيوط العمل بعامة ، رغم تفاوت الهم الذي تناوله كرمياني في كل مفردة من مفردات العمل ، موزعا تناولَه بين الهم النقدي ، والنقد الاجتماعي الذي استطاع ان يمرره بحذاقة اعتمادا على مقروئه الادبي فضلا عن التعريج تاريخيا على الهم القومي ، ولعل ضيق الذات الكاتبة وسخطها على بعض مظاهر واقعها هو الذي دفعها الى فهرسة بوحها فهرسة تتعكز على لفظة (باب) هذه اللفظة البرزخية الفاصلة بين عالمين يبدو ان كرمياني يتمنى ان يكون ماوراءها اكثر عدلا ودفئا وحميمية من واقعٍ غير مرضي عنه ، وهو اذ يكتب ، يدخل الى قارئه من ابواب متفرقة .

لكننا نجد ان كل باب منها يؤدي الى وجعٍ وان على نحو مختلف ،والمحصلة النهائية لفتح هذه الابواب هي اوجاع ومرارات يعمقها رحيل الكاتب في ذاته اولا وفي ذوات الاخرين ممن يشبهونه حساسية والما ممن طالت مجساته القرائية نبض شخصياتهم الروائية والقصصية تارة ، بل وحتى واقعهم السيَري تارة اخرى ، ليخلص بقارئه الى نتيجة مفادها ان الخطوة الاولى لتحقيق الافضل تبدأ بأن نحلم بهذا الافضل ، ونحن لن نحسن ذلك الا اذا اعدنا قراءة ذاتنا قراءة واعية تضع الادب والسياسة والاجتماع تحت طائلة المساءلة والنقد في مواجهة صريحة مع الذات .

الهوامش:

(1) إصدار دار تموز، دمشق، ط1، 2012 .

(2) م . ن: ظهر غلاف الكتاب .

(3) م . ن: 11 . 35 .

(4) م . ن: 58 .

(5) م . ن: 52 .

(6) م . ن: 84 . 115 .

(7) م . ن:

(8) م . ن: 261 .

(9) اللغة الناقدة، محمد صابر عبيد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 2011: 30 .

(10) امرأة الكاتب: ظهر الغلاف .

(11) م . ن: 11 . 33 .

(12) م . ن: 34 . 83 .

(13) م . ن: 84 . 238 .

(14) م . ن: 125 . 142 .

(15) م . ن: ظهر الغلاف .

(16) م . ن: 261 . 283 .

(17) م . ن: .

(18) م . ن: 143 .

(19) م . ن: 272 .

(20) م . ن: 23 .

(21) م . ن: 188 .

(22) عتبات النص، رابطة أديبات الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الصفحة الرئيسة، الأنترنت .

(23) ينطر جيرار جينيت، نحو شعرية منفتحة، كسرستين مونتالين، ترجنة غسان السيد وائل بركات، دار الرحاب، 2001: 108 .

(24) سورة آل عمران: 14 .

(25) فتح الباري، شرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، دار السلام، السعودية، ج/11: 355 .

(26) امرأة الكاتب: 42 .

(27) عن حياته، ينظر: م . ن: 42 .

(28) المعجم الوسيط، مادة قلم، تحقيق إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات، استانبول، تركيا، 1988 .

سيرة ذاتية وعلمية

. أ . د . محمد صابر عبيد

مواليد: زمّار/الموصل.

. دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991/ جامعة الموصل .

. حصل على درجة الأستاذية عام 2000 .

. أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة .

. أستاذ النظرية والمناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.

ـ أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة .

ـ شارك في أكثر من مائة مؤتمراً وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.

ـ أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.

. نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.

. اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية عربية.

. عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.

. عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

. عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

. عضو اتحاد الكتاب العرب.

. عضو رابطة القلم الدولية.

. عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.

ـ حظي بالتكريم لسنوات عديدة بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.

. حظي بالتكريم من مؤسسات ثقافية وأكاديمية عديدة.

. رئيس تحرير مجلة (شرفات) الثقافية الصادرة في الموصل/العراق

ـ يشرف على ورشة نقدية وبحثية من الأكاديميين والنقاد العراقيين والعرب، صدر عنها من إعداده ومشاركته وتقديمه أكثر من خمسة عشر كتاباً نقدياً في دمشق وعمّان وبيروت والقاهرة وتونس.

. فاز بجوائز عديدة منها:

ـ الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).

ـ جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).

ـ جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).

ـ الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).

ـ جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).

. صدر له أكثر من خمسين كتاباً في النقد والشعر أهمها:

1- السيرة الذاتية الشعرية ، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007

2- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001. .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

3- الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، .2002

4- تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009

5- رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2012

6- مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض ، 2006 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي، عمان، 2011 .

7- تأويل رؤيا الحكاية . في تمظهرات الشكل السردي . ، دارالحوار، اللاذقية، ط1، 2007 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

8- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007 .

9 . صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

10- عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007 .

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009 .

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011

11- أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008 .

12- شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008 .

طبعة ثانية، دار الحوار،اللاذقية، 2011 .

13- المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009 .

14- شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 .

15- المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

16- العلامة الشعرية- بحث في تقانات القصيدة الحديثة، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

17- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 2010.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2010 .

19- تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

20- سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح . هذه رسائلي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

21- هكذا أعبث برمل الكلام . هذه قصائدي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009 .

22- سيمياء الموت . قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010 .

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2012 .

23- اللغة الناقدة . مقاربات إجرائية في نقد النقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2011 .

24- المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010 .

25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010 .

26- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

27- التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

28-التشكيل السيرذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2012.

29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011 .

30– المغامرة الجمالية للنص الأدبي . دراسة موسوعية .، دار لبنان ناشرون، بيروت، دار لونجمان قسم النشر العربي، القاهرة، 2012 .

31– الفضاء الشعري الأدونيسي، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، 2012

32– استراتيجيات الخطاب الشعري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2012

33– الرواية الرائية، دار نقوش عربية، تونس، ط1، 2012

34– الراوي المتماهي مع مرويه، قراءة في سرد الذات للقاسمي، منشورات القاسمي، الشارقة، ط1، 2012

35– التشكيل النصّي، سلسة كتاب الرياض (179)، الرياض، ط1، 2013

36– تجلّي الخطاب النقديّ، من النظرية إلى الممارسة، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013

37– الذات الساردة، سلطة التاريخ ولعبة المتخيّل، دار نينوى للدراسات والطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013

38– حركية العلامة القصصية، جماليات السرد والتشكيل، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2013.

39 . النص الرائي، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، ط1، 2014.

40 . التنوير الروائيّ، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015.

41 . بلاغة المتخيّل الميراثيّ، دار ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2015.

. صدر عن تجربته الشعريّة والنقديّة:

1 – شظايا الما . قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح .، مصطفى مزاحم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2009 .

2 – طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، (كتاب مشترك) إعداد د. خليل شكري هيا ، أسهم فيه أكثر من عشرين ناقداً وشاعراً وباحثاً عربياً، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، .2012

3– النافذة والريح، إضاءات في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد وتقديم د. محمد صالح رشيد الحافظ، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، .2012

4– أنفا الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012

5– فضاء التشكيل الشعري، دراسة في شعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، .2012

6– عتبات الكتابة النقدية، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، منشورات قصر الثقافة والفنون، صلاح الدين، .2013

7– البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دار تموز للنشر والتوزيع، دمشق، .2012

8– تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهان سعدون الحسون، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، .2013

9– دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2013.

10– رسائل بالأبيض والأسود، إعداد وتقديم طلال زينل سعيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، .2013

11 . أحلام حار الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2013

12 . تقانات التعبير الشعريّ، د. فاتن عبد الجبار، كتاب (شرفات 8)، منشورات شرفات، الموصل، .2013

13 . فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015

14 . الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015

15 . تُكتب عن أعماله النقدية والشعرية ثلاث أطاريح دكتوراه وثلاث رسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية.