الفصل الثاني

النصّ السرديّ والهويّة

- يوسف الصائغ : مفهوم الواقعية : حساسية الرواية السيرذاتية
- سعدي المالح : الصنعة الروائية وإيقاع الموروث
- هيثم بهنام بردى : الملاذ السردي وطعم الحكاية
- فضاء القرية : الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي
- جوزيف حنّا يشوع : العلامة القصصية : من بؤرة العنونة إلى فضاء المتن

الفصل الثاني

النصّ السرديّ والهويّة

يوسف الصائغ:

ـ مفهوم الواقعية: حساسية الرواية السيرذاتية ـ

ظلّت العلاقة بين أحداث السيرة الذاتية للروائي وأحداث روايته من أكثر وأشدّ المناطق التشكيلية الأجناسية التباساً في تلقّي هذا الفن الغزير على مستوى إنتاجه وتداوله، فالكثير من الدارسين والنقاد والمشتغلين في حقل السرد يعتقد أن سيرة الروائي لا بدّ أن تدخل في عمله الروائي بأشكال وسبل ورؤى وفضاءات مختلفة ومتباينة، إذ ليس بوسعه وهو يصوغ عالماً روائياً مفتوحاً من الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات والمواقف والمشاهد واللقطات، أن يتجاوز تجربته السيرذاتية ويكتب كلّ ذلك من خارج ذاته ورؤيته وحياته وموقفه الذاتي الشخصي من العالم والأشياء.

وقد اعترف الكثير من كتّاب الرواية ـــ إن لم أقل كلّهم ـــ بحضور شذرات ونتف وأصداء ومواقف ولمحات وتجليات من سيرهم الذاتية في صلب أعمالهم الروائية المختلفة، لا بل إن بعضهم تجاوز هذا المدى قائلاً بأن مجمل رواياته ليس سوى سيرته الذاتية بأسلوب روائي يتردّد بين الواقعي والمتخيّل.

هنا يبرز السؤال الأهم (القديم الجديد) في هذا السياق الذي يتعلّق بـ ((مفهوم الواقعية)) وحدود حضوره وعمله في مسار التلقّي الأدبي، بعد أن حظي هذا المفهوم

ببالغ الأهمية والتداول والحوار والشيوع إثر سطوع نجم المذهب الواقعي في أعقاب خفوت نجم الرومانسية في القرن التاسع عشر، وتعدّد الواقعيات وتنوّعها انسجاماً مع ما يسندها ويغذّيها من أفكار وأيديولوجيات وقيم وحواضن فلسفية، حتى بلغت ـــــ عند راصدي هذا التنوّع والتعدّد والتمثّل ـــ أكثر من خمسٍ وعشرين واقعية، بدأت مع الواقعية النقدية ثم الاشتراكية ولمّا تنته بعد مع الواقعية السحرية التي تألقت بعد ظهور التيار الروائي الجديد عند روائيي أميركا اللاتينية.

خضع مفهوم الواقعية لشبكة ملتبسة ومتداخلة من التوصيفات والتحديدات والتعريفات، وكان هذا الالتباس والتداخل مدعاة للوقوف على صورة هذا المفهوم والسعي إلى صوغ أنموذج توصيفي له، ينأى عن الضغط الفكري والإيديولوجي وهو يوجّه مياه المفهوم نحو قنوات معينة تستجيب وتتوافق مع المنطلقات النظرية له، وتصبّ في خليجه، وتبرّر رؤيته، وتجيب على أسئلته التي لا تذعن للمفهوم في إطاره الفلسفي والعملي بقدر ما تدين بالولاء للحاضنة التي توجهه وتستثمر معطياته لحسابها.

القضية ـــ ولاسيما في مجال الفن الروائي ـــ تحتاج إلى تشغيل رؤية موضوعية تتمظهر عبر النصوص، وتضع مقولتها على نحو محدود يخصّ النص الذي تقاربه القراءة حصراً، كي يصبح المجال واسعاً وحرّاً ورحباً لاقتراح المفهوم وتطبيقه، ومن ثمّ يمكن الانتقال به من مرحلة التطبيق الجزئي على نصّ بعينه إلى فضاء التداول الواسع والشامل، الذي يكون بوسعه محاورة المفهوم محاورة نظرية وفكرية قابلة للسجال والمناقشة، استناداً إلى القيم النصيّة (الروائية) التي أفرزتها القراءة وعمّقت رؤيتها وأخضعتها للتداول في مجال السرد الروائي خاصّة.

النص الروائي الذي قاد مقاربتنا نحو العودة إلى مناقشة مفهومٍ قد يبدو للكثيرين قديماً ومحسوماً وغير حداثي، هو نص رواية ((سرداب رقم 2)) للشاعر والمسرحي والمقالي والروائي يوسف الصائغ(1)، وهو من أهم وأبرز النصوص الروائية العربية المبكّرة التي تتحدّث عن تجربة السجن السياسي، وفي الوقت الذي التُفت فيه إلى نصوص أقل قيمة من هذا النص وروُّج لها بوصفها فتحاً في هذا النوع من الكتابة، لم تحظ هذه الرواية بالأهمية التي تستحق، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أنه تأخر نشرها حتى عام 1997 إذ صدرت طبعتها الأولى عن قصور الثقافة في القاهرة.

الرواية تشتغل على تجربة السجن السياسي، وإذا ما عرفنا بأن يوسف الصائغ تعرّض بسبب نشاطه السياسي إلى تجربة سجن، تحدّث عنها في سيرته وفي الكثير من مقابلاته، فإن الرؤية التي ينبغي علينا تشغيلها في هذه القراءة تنهض على السعي لتلقّيها بوصفها تجربة تنطوي على الكثير من فصول حياته الشخصية في السجن، ولاسيما إذ أدرجنا ذلك ضمن حساسية اللغة الروائية ذات النَفَس الواقعي في صوغ الحدث وبناء الشخصيات، على صعيد تشكيلٍ روائيٍّ مشحونٍ حتى آخره برائحة الواقعية ونكهتها وروحها وخطابها وأنموذجها ومشاهدها وتاريخها وجغرافيتها ومقولتها.

تتصدّر الرواية عتبة تقديم أو إشارة أو تعريف عنونها الكاتب بـ ((كلمة))، ونصّها: ((ليس لهذه التجربة اتصال بأي غرض سياسي... أو أيّة جهة سياسية... إنها تصف معاناة، اشترك فيها كثير من الناس الذين، واجهوا الحيف، بسبب ما يسمّى (السياسة).. على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم... هذه الصفحات ستعيد لهم جميعاً

اعتبارهم، لأنهم لأسباب عديدة، حاولوا أن يكونوا طيبين وصادقين.. ولم يكن ذلك، دائماً، في متناولهم، بسبب السرداب...)).

ثمة تأكيد واضح جداً على واقعية تجربة الرواية في هذه العتبة، وثمة تأكيد واضح أيضاً على قوّة حضور وتأثير المكان في صوغ الأنموذج الإنساني للشخصيات الروائية القادمة إلى عالم الرواية من فضاء واقعي معيش عند الراوي/المؤلّف، إذ إن ((السرداب)) وقد رقّمه الكاتب في عتبة العنوان بـ ((سرداب رقم 2)) انتساباً إلى ذاكرة المكان الواقعية، هو الذي يمنع الشخصيات التي تسعى لأن تكون طيبة وصادقة من تحقيق هذا الحلم، بسبب الطبيعة غير الإنسانية التي يتحلّى بها وينطوي عليها.

عتبة العنوان هنا ((سرداب رقم 2)) تشتغل على حساسية المكان وتشكيليته بصورة حاسمة وكليّة، وذات تركيز مكاني عالي الحضور والدلالة والتشكيل أيضاً، والسرداب في أنموذجه المكاني ـ كما هو معروف ـ مكان تحت سطح الأرض (يشبه الملجأ)، قد لا يصله نور الشمس إذا ما أُريد له ذلك، وهو مكان في غاية القهر والاضطهاد حين يستخدم سجناً ـــ كما هي الحال في هذه الرواية ـــ.

وترقيمه بالرقم ((2)) يحيل على تفسير تعددي يجزم بوجود رقم ((1)) قبله وأرقام أخرى بعده أيضاً، وهو ما يجعل من انتشار هذه السراديب بوصفها سجوناً علامةً سيميائيةً على طبيعة الوضع السياسي القهري الذي يعيشه مجتمع الكاتب والرواية، ويدفع باتجاه قراءة نوعية تنغمر داخل فضاء السجن وتتلقّى أحداث الرواية انسجاماً مع طبيعة هذا المناخ وعلى وفق رؤيته واحتمالاته وتوقعاته.

تتألّف الرواية من إحدى عشرة شخصية تتعاقب على الظهور عنوانياً، كل شخصية تنفرد بعنوان باسمها وتشغل عدداً غير متساوٍ من الصفحات في الرواية، وكلّ شخصية من هذه الشخصيات تخضع للراوي كلي العلم الذي يروي الرواية من زوايا نظر متعددة بحسب طبيعة وموقع كل شخصية.

تبدأ الرواية بشخصية ((عبد الله)) التي تشغل ((25)) صفحة، تعقبها شخصية إبراهيم المصوّر وتشغل ((27)) صفحة، ثم شخصية ((الدكتور إحسان)) وتشغل ((25)) صفحة، بعدها شخصية ((كاكا كريم)) وقد شغلت ((13)) صفحة، ثم شخصية ((أبو النمنم)) وشغلت ((21)) صفحة، أعقبتها شخصية ((العجمي)) إذ شغلت ((27)) صفحة، وشخصية ((الشكرجي)) بـ ((19)) صفحة، ثم جاءت شخصية ((أبو الشلغم)) وقد شغلت ((13)) صفحة، ثم شخصية ((العرجة)) التي شغلت ((18)) صفحة، وشخصية ((سلمان المحامي)) وشغلت ((17)) صفحة، وأخيراً شخصية الراوي التي عنونها بـ ((أنا)) وشغلت ما تبقى من صفحات الرواية وهي ((7)) صفحات فقط.

الرؤية المكانية المهيمنة على فضاء الرواية رؤية ضيّقة جداً تناسب فعالية الحدث الروائية من جهة، وتستجيب لمنطق عتبة العنوان من جهة أخرى، لذا فإن مساحة الحراك المكاني لشخصيات الرواية لا تتعدّى حدود السرداب ومحيطه السجني، على النحو الذي يسهّل كثيراً عمل كاميرا الراوي وهي ترصد بعدستها الوحيدة حركة الشخصيات، لاسيما وهي تفرد زمناً محدداً لكل شخصية حتى تؤول إلى نهاية ما، ثم تنتقل إلى الشخصية اللاحقة التي يعتلي اسمها عنواناً مستقلاً في جسد الرواية.

إن ضيق المكان ومحدوديته واحتباسه وضغطه وقهره وجبروت هيمنته على الأرواح والأجساد السجينة، من شأنه أن يولّد شبكة متداخلة ومتناقضة وغير طبيعية من الانفعالات والتصرفات والقيم، التي تتعاظم وتتكثّف وتأخذ أقصى مدى ممكن لها حين تتعرّض لقسوة مهينة ووحشية ولا إنسانية من طرف السجّان، وهو يسعى إلى استغلال كلّ الظروف المتاحة للوصول بالسجين إلى أعلى درجات الإذلال والتنكيل والتحقير والبطش.

يستخدم الراوي كلي العلم في رواية ((السرداب رقم 2)) ما يوصف في مجال الرؤية في نظرية السرد بـ ((الرؤية مع))، وهي الرؤية التي تناسب الحدث السيرذاتي المنقول روائياً من فضاء الواقع المعيش، إذ إنّ الراوي الذي هو المؤلّف نفسه بفرضية أن الحدث المنقول إلى الفضاء الروائي هو حدث واقعي عاشه الروائي وخَبِرَه بتفاصيله كافّة، وأن النوع الروائي الذي انبنت عليه الرواية هو النوع الذي وصفناه بـ ((الرواية السيرذاتية))[2]، فالراوي الواقعي للحدث الذي يعيشه على صعيد الرؤية هو الذي يتمكّن من وصفه كما يراه أي ((الرؤية مع))، ولا يتمكّن من معرفة دواخل الشخصيات وأعماقها وتاريخها، إلا ما تبوح به الشخصية ذاتها عن نفسها ضمن ظروف ومواقف سردية معينة، على النحو الذي يناسب مفهوم الرواية الواقعية ضمن هذا المسار.

يرصد الراوي الشخصيات العشر فضلاً على شخصيته الموصوفة بـ ((أنا)) رصداً سياقياً ضمن الحدث الروائي العام الذي يتمخّض عنه المكان/السرداب رقم 2، عبر تركيز كاميرا التصوير على كل شخصية حين يحتلّ اسمها عنوان القسم الخاص

بها في الرواية، ولا ينتهي من ذلك إلا حين يؤول مصيرها الإنساني إلى نهاية معينة، يصبح بعدها أي حديث إضافي عنها زائداً ولا قيمة له.

ومن خلال رصد كل شخصية ضمن إطار الحركة العامة للشخصيات جميعاً، يكشف الراوي عن حساسية المكان وجوهر الزمن وطبيعة الحدث، ويصوغ شخصية السجين السياسي في هذا الإطار على أمثل ما يكون، ذلك الذي يمكن أن يتمثّل أولاً عبر كل شخصية على حدة، بالتنوّع الإنساني الكبير الذي حظيت به الشخصيات، ويتمثّل ثانياً من خلال جمع صفات هذه الشخصيات وحشدها في شخصية متخيّلة واحدة تكون مثالاً وأنموذجاً مكتملاً لشخصية السياسي السجين.

سعدي المالح:

ـ الصنعة الروائية وإيقاع الموروث.

تتمظهر الرواية الحديثة عادةً باستظهار خصيصتين مركزيتين هما الصنعة الروائية واللغة الروائية، وهما أهم وأبرز عناصر التشكيل الحداثي للرواية، على الرغم من أنّ رواية ما بعد الحداثة غامرت بتجاوز هاتين الخصيصتين واشتغلت على تهشيم الصنعة الرواية وإغفال الالتزام باللغة الروائية ذات النزعة التقاليدية والتماسك العالي، على النحو الذي يستجيب للصنعة ومقتضياتها الفنية والجمالية والتعبيرية والسيميائية.

رواية ((في انتظار فرج الله القهّار))(3) للقاص والروائي سعدي المالح تندرج في سياق الرواية الحداثية التي تعتني كثيراً بالصنعة والإنصات لإيقاع الموروث، وتنفتح على شبكة تقانات تنطوي على لعب واسع وكثيف تكشف عن مهارة الروائي ومعرفته ورؤيته، وتحيل على تجربة ثرّة في العيش والاطلاع والتنوّع في المعرفة والحساسية والتداول والفهم، وتقدّم الفكرة في سرد رطب يدمجها في رطوبته فتتخلّى عن الكثير من جفافها ومنطقيتها، وهو ما يجعل السرد الروائي متماسكاً لا يشكو من أيّة خلخلة أو اهتزاز أو تفريط.

ـ عتبات الكتابة الروائية:

تنفتح عتبات الكتابة الروائية على طبقات كثيرة تحددها طبيعة الرواية وكيفيتها ومنهجها في التعبير والتشكيل، فإذا كانت عتبة العنوان هي عتبة أصيلة تشترك فيها كلّ الأعمال الروائية فإن عتبة الإهداء، وعتبة التقديم، وعتبة التصدير،

وعتبة الإشارات والتنبيهات، وعتبة كلمة الناشر، قد تأتي في رواية وقد لا تأتي في رواية أخرى، على النحو الذي تكون فيه معالجة موضوع العتبات في النصّ الأدبي عموماً انتقائياً دائماً.

أما عتبتيّ الاستهلال والإقفال فعلى الرغم من أنّ أيّة رواية لها بداية ولها نهاية حتماً، إلاّ أن ثمة روائياً يُعنى عناية بالغة بهما بحيث تتكوّن عتبة استهلال وعتبة إقفال في روايته تصلحان للقراءة العتباتية، وثمّة روائيّ آخر لا يعنى بهما العناية الإجرائية اللازمة، إذ لا يعرف أهميتهما على النحو الذي تتكوّنا بوصفهما عتبتي كتابة روائية لا يمكن العبور من فوقهما بسهولة، وبهذا يمكن أن تكون عتبة الاستهلال أو عتبة الإقفال ماثلة أمام شهوة القراءة أو لا، وذلك بحسب قدرة الروائي نفسه على فهم وظيفتيهما.

تنهض عتبة العنوان في الرواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) على تناول ثيمة ذات طابع ديني وأسطوري وتاريخي مشترك ومتداخل، تتمركز هذه الثيمة في فعالية الانتظار الإنقاذي الذي عاشت عليه شعوب كثيرة منذ فجر التاريخ، وظلّ فاعلاً في الثقافة الدينية والأسطورية حتى وقتنا الراهن بوصفه فعالية انتظارية مخلّصة، وربما ستبقى طالما بقي إنسان حيّ في الوجود لأنها انتظارية متأصلة في الضمير والوجدان والذاكرة والحم الإنساني، على نحو يستحيل تجاوزه أو التلاعب ببطانته ذات الطبيعة المقدّسة.

وربما يكون اختيار هذا العنوان عند الروائي ينطوي على لعبة إثارة تداولية مثيرة للخلاف بين الفئات المنتظرة على اختلاف مشاربها وقناعاتها ومرجعياتها، وتتصل لعبة العنونة على نحو ما بمسرحية بيكيت ((بانتظار غودو))، مع وجود

فارق جوهري في فلسفة الفكرة وقيمتها، إذ إن غودو هو الذي يأتي ولا يأتي، في حين إنّ (فرج الله القهار) باسمه الروائي الذي يحظى بأسماء أخرى في الواقع هو الذي سيأتي حتماً في قناعة وضمير أصحابه كلّهم، بصرف النظر عن اختلافاتهم وتنوع اتجاهاتهم وتاريخية فكرتهم.

وعلى هذا الأساس تكون عتبة العنونة عتبة إشكالية ومثيرة قد أدّت وظائفها الفنية والتداولية على نحو مهم، وهو ما يحيل على وعي فني عالٍ في التعامل مع عتبات الكتابة الروائية وطبقاتها وعناصر عملها وتقاناتها وآلياتها.

عتبة الإهداء هي الأخرى عتبة مركزية مهمة من عتبات الكتابة الروائية، وهي تأتي على نوعين بحسب تقسيمات جيرار جينيت، إهداء الكتاب الذي يكون جزء من صفحات العمل قبل نشره، وإهداء النسخة التي يسجّل عليها المؤلف عبارات إهدائية يمنح بموجبها النسخ بعد صدورها إلى أصدقائه وقرّائه، ولكلّ نوع أهميته وستراتيجيته ولونه وطبيعته، على النحو الذي يخضع كل من الإهدائين لقراءة مختلفة عن الآخر.

سنتناول في هذه الرواية الإهداء العام الذي هو إهداء الكتاب ونصّه: ((إلى العراق أرضاً وشعباً وتاريخاً))، وبالرغم مما يبدو على هذا الإهداء من مباشرة وعمومية إلا أنه صُمّم بطريقة تسعى إلى إيهام القارئ المتعجّل غير الخبير بهذه المباشرة والعمومية، لكنه يختزن في بطانته قيمة أوسع ومعنى أعمق يتصلان بأطروحة الرواية الفكرية.

المطلع الإهدائي ((إلى العراق)) شامل في عموميته وهو يحيل أول ما يحيل على حسّ وطني تقليدي، لكنه يشير إلى أن صاحب الإهداء على نحو ما بعيد عن

بلده (العراق) لذا فإن هذا الإهداء هو نوع من التعويض عن البعد عن البلد والشوق إليه، غير أن التفصيل الذي سيأتي فيما بعد هو الذي يفتح الإهداء على أبعاده الرمزية التي يتحرك فيها على أكثر من طبقة، ويتجّه إلى أكثر من هدف، داخل إطار فضاء (العراق).

الدال المنصوب أولاً ((أرضاً)) يحيل على المساحة المكانية ذات الطبيعة الإيديولوجية المتجذّرة في الذاكرة والحلم والروح والوجدان، إنها إذاً أرض العراق التي تتمتّع بسمعة جغرافية عالية فاتحة لشهية الغزاة، وهي أرض السواد لشدّة خصبها وقد عرفت الحضارة منذ سبعة آلاف سنة، وهي أرض النبوءات والأحلام والديانات، وهي أرض الغزوات والدماء والقهر، مثلما هي أرض الحكمة والشعر والحكاية والقوانين، لقد جاءت ((أرضاً)) محمّلة بكلّ هذا الإرث الإشكالي الغزير الذي لا يتوقّف عند حدّ مطلقاً.

الدال المنصوب ثانياً ((وشعباً)) تحيل على مطلق الشعب العراقي بكلّ أطيافه وألوانه وانحداراته، وهي بلا شك متعددة ومتنوعة تصل إلى حدّ وصفه بشعوب وليس شعباً واحداً، وقد تعايشت هذه الشعوب/الشعب على مرّ العصور بطريقة عالية من التسامح وقبول الآخر بفكر تعددي قلّ مثيله، على النحو الذي يستحق هذا الإهداء وهو جدير به حتماً، ومن يقرأ الرواية يعرف بأن مفصل الإهداء هنا يصل إلى هذه الحدود ويتوغل في هذه الطبقات، ولا يتوقف عند حافة القراءة السطحية المباشرة له.

أما الدال المنصوب ((تاريخاً)) فهو المفصل الجامع للمفصلين السابقين والحاوي للمعاني التي تترشّح عبرهما، فتاريخ هذه الأرض وتاريخ هذا الشعب الذي يمتدّ إلى سبعة آلاف سنة في أعماق الزمن لا بدّ وأنه مشحون بالمعنى والقيمة

والدلالة والعلامة والفكرة والفلسفة، على النحو الذي تتحوّل فيه مفصلية الإهداء هنا إلى عرس احتفالي يعيد إنتاج هذا التاريخ بكل إنجازاته الباهرة وحضاراته الثرية ونكوصاته الدموية.

من هنا يتحوّل الإهداء إلى فضاء شامل وحاوٍ وعميق وشاسع، يجمع الأرض والشعب والتاريخ بكل امتداداتها وطبقاتها وظلالها ومفاصلها وثوابتها ومتغيراتها في سلّة واحدة اسمها الكبير (العراق)، لا يستطيع أحد أن يدّعيه، أو يمتلكه، أو يستعمره، أو يحتكره، أو يُلغي جزءاً منه مهما بلغ من قوة وسطوة وهيمنة، فهو دائماً للجميع، ومن هنا تأتي براعة الإيهام في بساطة الإهداء وعفويته، وهو يحمل كل هذا الغنى والخصب الدلالي والمعنوي.

لعتبة الاستهلال في الرواية أهمية استثنائية في تقديم شخصية (العجوز) تقديماً كثيفاً يُفصح عن حضورها القويّ في فضاء السرد منذ أول صفحة من صفحاتها، ويعكس هذا الحضور الاستهلالي قيمة سيميائية تعبّر عن طبقة أصيلة من طبقات السرد في الرواية، ليس على صعيد شخصية العجوز بغطائه الإنساني حسب بل حتى على صعيد المكان والزمن وحساسية الحادثة الروائية التي تكمن في مشهد الاستهلال:

أصرّت العجوز المريضة على مرافقة ابنتيها إلى الكنيسة لحضور القدّاس الاحتفالي بعيد الفصح، ولم تجدِ نفعاً توسلاتها في أن تتراجع عن مطلبها وتصلّي في هذا العيد أيضاً في البيت، كعادتها منذ سنوات طويلة، منذ أن تسلّلت آلام الروماتزم إلى مفاصلها وأقعدتها. فرضخت ابنتاها لرغبتها وقررتا نقلها بالسيارة إلى الكنيسة الجديدة المشيّدة في السنوات الأخيرة التي لم يتسنّ لها رؤيتها بعد. إلا أنّ رأس

العجوز كانت يابسة إلى درجة أنها رفضت أيضاً هذا الاقتراح، وأصرّت على أن يمسكانها من ذراعيها ويساعدنها على المشي على قدميها إلى الكنيسة القديمة التي اعتادت الصلاة فيها طوال حياتها. حجّتها الوحيدة كانت أنّ صوتاً هتف لها وأمرها أن تذهب إلى هذه الكنيسة بالذات. (4)

المشهد الاستهلالي مشهد بالغ التركيز والتكثيف على المستوى السردي الحكائي، فهو أشبه بقصّة قصيرة جداً شبه كاملة، ويعبّر المشهد عن قدرة الروائي على تشغيل حساسيته القصصية بوصفه قاصاً أيضاً داخل فضاء الرواية، إذ إنّ إصرار العجوز التمرّدي على مخالفة عاداتها في الصلاة في البيت منذ سنوات، وعلى الذهاب إلى الكنيسة القديمة مشياً على الأقدام، كان مدفوعاً بحجة وحيدة تتلخّص في (أنّ صوتاً هتف لها وأمرها أن تذهب إلى هذه الكنيسة بالذات)، وهي حجّة لعجوز مثلها لا أمل لها في الحياة تبدو مقبولة في سياق فتح كوّة جديدة للتغيير ودحر الرتابة التي أقعدتها في منزلها كلّ هذه السنين، فضلاً على تقديم روحية جديدة لعلامة التمرّد يقترحها الراوي منذ مطلع التشكيل السردي للرواية.

تتلاءم على نحو ما عتبة الاستهلال مع عتبة الإقفال التي تفتح نهاية الرواية على أفق واسع لا ينتهي، وكأن علامة التمرّد التي أشعلها الراوي في مطلع الرواية ظلّ فاعلاً حيث انتهى إلى لانهاية تعبيراً عن حلم الانتظار، الذي تطرحه مقولة الرواية في انتظار فرج الله القهار الذي ينتظره الجميع بإيمان راسخ:

((ليس ثمة من نهاية..

(انتهت).)) (5)

وتحكي هذه النهاية الموجزة في تشكيل عتبة الإقفال قصة الحراك الدائري المستمرّ بلا توقّف ولا مهادنة، إذ ((ما زالت الوقائع المعاصرة والأحداث التاريخية والأساطير مستمرّة ولن تتوقف، هي عبارة عن حلقات متشابهة وكأنها منسوخة ومحكومة بتكرارها، انتهت الرواية وليس ثمة من نهاية، إنها مفتوحة لنا وعلينا وحتماً سيكون المتلقي وسيطاً أو مساهماً وهذا أمر حتمي، لكنها انتهت، حتى تبدأ من جديد لحظات ابتداء المتلقي بالسرد الآن أو في المستقبل))[3]، حيث تكتسب مقولة الرواية هنا بعداً دينامياً متحركاً يصل الحكاية بالراهن، والسرد الروائي بالحياة، والمتخيّل بالواقعي.

العتبة الأخيرة اللافتة للانتباه هي عتبة (كلمة الناشر) التي احتلّت صفحة الغلاف الخارجي الخلفي من الرواية، وسعت إلى وضع توصيف معيّن ومحدد للرواية، وعلى الرغم من أنّ مثل هذا التوصيف من الناشر يحيل على مناسبة تسويقية وترويجية لهدف تجاري من أجل تحقيق نسبة بيع كبيرة للكتاب، إلا أن التوصيف جاء مركّزاً ومعبّراً عن فهم جيد لمقولة الرواية الفنية والموضوعية ويمكن أن يأخذ بيد القارئ لتلقٍ أفضل:

تختطّ هذه الرواية شكلاً فنياً خالصاً بها هو أقرب إلى نصّ مفتوح في قالب فنّي مشوّق يعتمد على مجموعة استذكارات تنبثق تأثراً بنغمات موسيقى كلاسيكية وتؤسس عليها لشحذ الخيال. وتوظّف بجرأة نادرة المجازر التي تعرّضت لها مجموعات عرقية ودينية في العراق الحديث ابتداءً من الآشوريين ومروراً بالأكراد والشيعة وغيرهم، وهي أحداث لم تتطرّق إليها الرواية العراقية للآن. تتحرّك الأحداث في زمن غير محدّد، يتغيّر بشكل فجائي بين عهود مختلفة يبدأ من سنة ألفين

ليدخل في عمق الماضي سبعة آلاف سنة مستحضراً وقائع من تاريخ العراق القديم وأساطير بلاد ما بين النهرين وقصصاً دينية مختلفة. كلّ ذلك بلغة شاعرية مشحونة بالصور المعبّرة، ومن خلال جهد تجريبي جادّ يستحق القراءة المعمّقة. (6)

وبهذا تكون عتبات الكتابة الروائية في هذه الرواية قد حققت وظيفتها في الإحاطة بالمتن الروائي وتعزيز رؤيته وتأكيد مقولته، فضلاً على وظيفتها التشكيلية والعمارية في الإسهام الفني والجمالي في تشييد الخطاب الروائي.

ـ مظاهر الصنعة الروائية:

تتشكّل مظاهر الصنعة الروائية أساساً من الكيفية التي تعمل فيها عناصر التشكيل الروائي لتشييد العمل الروائي، وهي كيفية تعتمد على كفاءة الأدوات، وخصب المخيلة الروائية، ومعرفة طبقات البنية السردية في الرواية على المستويات كافة، وإدراك الحساسية السردية التي تتفق وطبيعة التجربة الروائية التي تحملها الرواية، والانطلاق من التجربة الروائية للروائي أولاً، والتجربة الروائية العربية والعالمية عموماً، على صعيد ما تحقق منها من إنجازات يمكن استيعابها قدر المستطاع كي تكون تجربة الكتابة جديدة وليست مستنسخة أو مقلّدِة على أيّ نحو من الأنحاء، من أجل أن يدرك الروائي أن ما لديه يستحق فعلاً خوض غمار كتابة رواية جديدة بوسعها أن تضيف لتجربته الخاصة وللتجربة الروائية العامة، ضمن حدود رؤيتها وطريقتها النوعية في الكتابة واستخدام التقانات والآليات وأدوات العمل.

عنصر الشخصيات يعدّ من العناصر المركزية الرئيسة في العمل الروائي، ولا يصلح أن تكون رواية ناضجة وتفتقر إلى الشخصيات بأيّ شكل من الأشكال،

لأنها عنصر أصيل لا يمكن إغفاله أو الاستعاضة عنه أو تعويضه، بصرف النظر عن طبيعة هذه الشخصيات وأنواعها وأنماطها وطرق تقديمها في ميدان العرض السردي.

ربما نلاحظ في هذه الرواية على نحو ما علاقة الشخصية الراوي (الراوي كليّ العلم) بالمؤلّف، وذلك برصد شبكة من القرائن التي بوسعها أن تحيل على حساسية هذا الاقتران وسيرذاتيته في التشكيل الروائي، ويمكننا الذهاب فوراً إلى التعريف الخاص بشخصية سعدي المالح الإبداعية والسيرذاتية ((سعدي المالح كاتب وصحفي ومترجم من العراق، ترجم اثنتي عشرة رواية ومسرحية ومجموعة قصصية ومئات من القصائد عن الروسيّة، ترجم عشرات القصائد لعدد من الشعراء الكرد المعاصرين إلى العربية، نشر العديد من الدراسات التاريخية المتخصصة في تاريخ العراق))(7)، وهو تعريف شامل يتيح لنا معرفة الكثير من المعلومات التي إذا ما قارنّاها بشخصية الراوي سنجد العديد من نقاط التلاقي والتطابق، على النحو الذي يساعدنا في تقريبها من بعض وقراءة الشخصية على هذا الأساس، وفهم الكثير من مواقف السرد استناداً إلى حيثيات هذه المعلومة الميثاقية.

يمكن النظر إلى هذا الميثاق السيرذاتي على أنّ الشخصية الرئيسة في الرواية، أو الراوي نفسه، على صلة ما بالكاتب سعدي المالح، غير أن الراوي أو الشخصية الرئيسة لا تعبّر بوثائقية صرف عن ذلك، فعنصر التخييل الروائي يؤدي دوراً واضحاً وجلياً في صوغ التجربة الروائية وتعميق عناصرها ومستوياتها، وثمة تداخل كتابي عالي المستوى بين الواقعي والتخييلي على النحو الذي يضفي قيمة

كبيرة على العمل الروائي، ويمنحها بعداً تاريخياً فنياً يكتسب جمالياته بقدرته على تمثيل التاريخ تمثيلاً سردياً.

من مظاهر الصنعة في الرواية حرية اللعب بالأزمنة، إذ جاءت أزمنة الرواية على طبقات فيها مزاوجة بين أزمنة قديمة وأزمنة حديثة، على نحو اشتغلت فيه المرجعية الزمنية بأعلى مستوياتها، لكنها تحتشد كلّها في سياق خدمة الزمن الراهن، زمن الحكاية الأصل في الرواية حيث تتجلّى قوّة حضور الراوي العائد إلى زمنية المؤلّف.

اللعب بالأمكنة مظهر آخر من مظاهر هذه الصنعة، وقد ظهرت الأمكنة في الرواية على طبقات أيضاً، منها القديم ومنها الحديث، منها الشرقي ومنها الغربي، منها الريفي ومنها المديني، منها البارز ومنها المقنّع، في سياق متشابك ومتفاعل أحال كل هذه الأمكنة على مكان مشترك هو مكان الرواية المتجلّي والمنشطر والخاضع لإرادة الراوي.

جاء اللعب باللغة ليس على صعيد التشكيل الأسلوبي، بل على صعيد توظيفي، أظهر معرفة الراوي بمجموعة من اللغات حضرت كتابة بحروفها وتقاناتها الكتابية، الإنجليزية والروسية والكردية والسريانية، وأحال الروائي على ترجمتها إلى العربية (لغة الرواية) في الهامش، وكان لإيرادها بلغتها الأصلية رؤية ذات طبيعة معرفية وسردية تعمل على شحن الحكي بحساسية هذه اللغات حتى وإن جاءت مختصرة وهامشية.

لم تكتب رواية (فرج الله القهار) برؤية أسلوبية واحدة، بل تنوّع الأسلوب فيها بحسب الزمن السردي والمكان السردي والشخصية السردية، وهذا إنما يعود إلى

خبرة ومعرفة ووعي بالممارسة السردية التي تعرّف الكاتب بوقع الجملة السردية وفعلها ووقتها ومناسبتها، وهو ما ينعكس على طبيعة الصنعة الروائية في نموذجها الحداثي الأكاديمي.

وفي هذا الإطار سعت هذه الرواية إلى استثمار كل ما هو ممكن من تقانات الفنون الأخرى، التي عملت في سطح الرواية وفي أعماقها وعلى حدودها وفي مركزها، كلما كان ذلك ضرورياً ومناسباً ومفيداً، إذ تمظهرت فعاليات تشكيلية تفيد من تقانات فن الرسم، وتمظهرت فعاليات سينمائية تستعير عمل العدسة والكاميرا والإخراج والمونتاج وغيرها، فضلاً على توظيف طاقات الموسيقى عبر أكثر من مستوى بعد أن حضرت الموسيقى تاريخياً وأدائياً وتحريضياً في الكثير من مشاهد الرواية، ومدّت الرواية يدها على نحو ما إلى منطقة الشعر فأخذت منه ما هو ممكن لدعم صيرورة اللغة الروائية في متنها السردي.

ـ الراوي ومنتجة المشاهد الروائية:

رواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) ليست رواية نسقية على صعيد تشكيلها الفني والبنائي، وتقوم على آليّة اللعب المتناوب بعناصر التشكيل وتبادل الأدوار المنتجة بينها على نحو ما، إذ ((تكمن أهمية هذه الرواية بتنوّع وحداتها المروية أو اللعب على تشظّي الشخصية. الراوي واحد وأحياناً يتقاسم السرد مع العازفة أو النادلة وكلّهم توزعوا على مساحة جغرافية واسعة، وتشظّي الزمن السردي وزمن الوقائع، لكنهما معاً يتوحدان في الكشف عن الوقائع والمتخيّل واستعادة الذاكرة))(8)، وكلّها آليّات تشكيل تحيل على حِرَفية الكاتب ومعرفته بشؤون الكتابة الروائية وتقاليدها ومشكلاتها، وإدراكه لقيمة توظيف التجربة الذاتية والموضوعية في تشكيل

الرواية وبناء مستوياتها، وهي خاصية مهمة قد تغيب عن الكثير من كتّاب الرواية حين لا يعون خطورة هذه العلاقة في بناء التجربة الروائية.

الرواية مؤلّفة من ((12)) مشهداً، يتمظهر أكثرها بأسلوبية درامية تتمسرح فيها المشاهد من جهة، وتتنمنج في سياق تشكيلي واحد يخضع لعدسات تصوير تفصيلية تسعى إلى التعمّق في باطنية المشهد وما ورائيته، ففي المقطع ((7)) من الرواية تتدخّل العازفة لتحاور الشخصية المركزية في الرواية بآلية مونتاجية ممسرحة:

ـ اصح يا رجل إنك تدمّر حياتك.

ـ الإحباط هو الذي دمّر حياتي.

ـ أنتم الرجال دائماً لكم أعذاركم.

ـ عندما تضيع الآمال العظيمة.

ـ لكن لا يزال هناك أمل كبير.

ـ لم يعد ثمة غير الإحباط الكبير.

ـ لكننا عشنا ألف سنة من الانبعاث العظيم.

ـ سنعيش ألف سنة من الإحباط العظيم، انتكاسة تلو أخرى، اللهم إلا إذا ولد لنا قيصر جديد، قيصر يرسم لنا الآمال مجدداً.

ـ أجل يا عزيزي نحن بحاجة إلى قيصر وليس شهريار!

قال:

ـ أنتم بحاجة إلى الاثنين معاً، أو الاثنين في واحد.

وافقته وقبل أن أنهي معزوفتي سألته:

ـ هل أعيد إليك شهرزادك؟

ـ كلّلا لقد اعتقتها.

ـ لكنّها لم تكمل ليلتها الواحدة بعد الألف.

ـ لا داعي لأن تكمل لقد أكملت أنت.

ـ أنا لست شهرزادك! أنا بجعة مسحورة بيضاء في بخيرة زرقاء أستجير من ساحر جميل وقعت في فخّه.

ـ سأنقذك وأمنحك الحرية والحنان.

ـ لا ينقذني إلا من أسرني بسحره، ذلك الذي حوّلني إلى بجعة بيضاء وأهداني مع تلك الاسطوانة الرائعة ذلك الأمل الوديع [9].

يكشف هذا الحوار الثري عن حضور شبكة من المرجعيات التي اجتهد الروائي في منتجتها ضمن سياق التعبير عن رؤيتين متناقضتين، رؤية الشخصية المركزية ذات المرجعية الشرقية المرتبطة بألف ليلة وليلة، ورؤية العازفة ذات المرجعية الغربية المرتبطة باستثمار سِفر ألف ليلة وليله في موسيقاها، بوصفها مثالاً طريفاً يمكن التقاط فضائه لصوغ جمالي يعبّر عن قدرة الغربي على استثمار طاقة الشرقي.

لم يكن الحوار السرد ـ درامي الممنتج سياقياً على صعيد الفعل الروائي، بل كان حواراً يتجاوز الزمن والمكان لينفتح على التاريخي والحضاري، وكانت فعالية الراوي متبادلة بين الشخصية المركزية وشخصية العازفة، وكلّ منهما يقدّم رؤيته

ويعكس فضاءه ويروّج لمقولته، وقد بدت شخصية العازفة أكثر تمكّناً في الإمساك بزمام المبادرة الحوارية والهيمنة على مقدّرات التشكيل الروائي في هذا المشهد.

ـ المرجعية الدينية والأسطورية والتاريخية والثقافية:

تشتغل رواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) على شبكة متداخلة من المرجعيات المتنوعة وهي تنهض على خلط الرمزي بالوقائعي، المتخيّل بالواقعي، الذاتي بالموضوعي، والمنطقي بالأسطوري، إذ تتجلّى الفضاءات الأسطورية على نحو أصيل في مفاصل كثيرة من الرواية على النحو الذي لا تستطيع فيه ((القراءة الخاصّة برواية "في انتظار فرج الله القهّار" عزل الأساطير والوقائع فيها عن حكايات حقيقية وأخرى متخيّلة حصلت قديماً وحديثاً في العراق، حتى تمظهرت الجغرافيا وكأنها مغسولة بالدم، والقتل والإبادة. وتآزرت هذه الأحداث والأساطير الكثيرة التي تتضمنها الرواية.))(10)، تآزراً سردياً حيّاً للوصول إلى حالة تعبير مثالية تعكس مدى تمثّل الروائي لحساسية هذا التشكيل في الفهم والتصوّر والتوظيف.

ويؤدي الميراث الشعبي دوراً بالغ الحضور والقيمة والأهمية في الاستجابة لكلّ هذه المرجعيات وتمثّلها، وذلك لأن من طبيعة هذا الموروث الشعبي اختزان الكثير من فضاءات هذه المرجعيات وتمثيلها في جوهر السرد الشعبي وطبيعته وخصوصياته، إذ إن الموروث الشعبي المتناقل جيلاً بعد جيل كما يرى سعدي المالح نفسه ((هو نتاج الموروث اللاهوتي المتجذّر في الفكر الديني العراقي منذ آلاف السنين؛ منذ السومريين والبابليين والآشوريين، ومن هذا الفكر الديني القديم انطلقت المفاهيم اللاهوتية الأخرى في الديانات السماوية الثلاث؛ اليهودية والمسيحية والإسلامية، وانتظار المنقذ في جميعها هو واحد؛ سواء أ كان الموشياح أو المسيح أو

المهدي فهو المنتظر- الذي ينهض من العالم السفلي في جميع الأساطير النهرينية مهما اختلف اسمه. ومن الطبيعي أن يمثل جميع الأطياف العراقية لأن العراق هو الأرض التي نبتت عليها هذه الفكرة أولا، وأصبحت موطنا لهذه الأديان التي نؤمن بها ثانيا. في الرواية سعيت لتتبع مسار هذه الفكرة من جذورها الأصلية وكيفية انتقالها إلى المعتقدات الدينية، ومن ثم دخولها في أذهان الناس وتصوراتهم.))[11].

بمعنى أنّه يسعى إلى استثمار المرجعيات الدينية والأسطورية والثقافية وهي تحتشد في سياق واحد يمكن تمثيله سردياً، وهو يعبّر فكرياً عن وحدة هذه المرجعيات في هذه المنطقة حتى وإن اختلفت الروايات والتفسيرات والتوجيهات وطبيعة القيم عند كلّ جماعة، على النحو الذي يدفع الروائي في هذه الرواية إلى تبنّي فكرة الوحدة المرجعية والاشتغال عليها بوصفها ظهيراً دينياً وأسطورياً وثقافياً مشتركاً.

دخلنا السرداب، مشينا قليلاً في درب غير مبلّط أوصلنا إلى درج قديم، هبطنا سلّمه وصاحبي يتلو بصوت مسموع:

"السلام عليك يا داعي الله وراني آياته، السلام عليك يا باب الله وديّان دينه، السلام عليك يا خليفة الله وناصر حقّه، السلام عليك يا حجّة الله ودليل إرادته، السلام عليك يا تالي كتاب الله وترجمانه، السلام عليك يا بقية الله في أرضه، السلام عليك يا ميثاق الله الذي أخذه ووكده، السلام عليك يا وعد الله الذي ضمنه، السلام عليك يا...."

إلى أن وصلنا شباكاً من خشب الصاج، وباباً مفتوحاً أمامه مجموعة من الأحذية. نزعنا أحذيتنا واجتزنا الباب لنجد أنفسنا في ردهة صغيرة مفروشة بسجادة متواضعة تنيرها بضعة شموع في صدرها، وقفنا بخشوع مع الآخرين، كان عبد الحسين يقرأ الدعاء وعندما وصل إلى : "اللهم اكشف هذه الغمّة عن هذه الأمة

بحضوره وعجّل لنا ظهوره، إنهم يرونه بعيداً ونحن نراه قريباً برحمتك يا أرحم الراحمين" ضرب بيده فخذه الأيمن ثلاث مرات وهو يقول: :العجلة العجلة يا مولاي يا صاحب الزمان، تراقص ضوء احد الشموع، ثم تقدّم نحوي ووقف أمامي فتبدّى منه وجه نورانيّ، شعرت برجفة تنتابني، وخوف يستقرّ في أعماقي في مواجهة رهبة الموقف، سألته: " من أنت؟؟" قال: "أنا فرج الله القهار" ثم ذاب في لهب الشمعة المتراقص، خرجنا من السرداب بسرعة وكلانا يرتجف.

سألته:

ـ ماذا أصابك؟

قال:

ـ ألم تر بنفسك!؟

وافترقنا، كل ذهب في طريقه. (12)

هذا المقطع السردي المركز يكشف على نحو عميق وواضح عن فكرة الاشتراك المرجعي في تبنّي الحكاية، إذ تحيل شخصية (فرج الله القهار) ـ التي تعلن عتبة عنوان الرواية عن شيوع انتظاره والإيحاء بقرب عودته المنتظرة ـ على امتداد مساحة التاريخ الذي ينفتح على طبقات كثيرة ومتنوعة ومتداخلة في آنٍ.

(فرج الله القهار) ينتظره الجميع بوجهات نظر مختلفة، وسياقات مختلفة، وأسباب مختلفة، ومرجعيات مختلفة، لكن الجميع يتفق على وجوده وعلى قرب عودته على الرغم من أن سيناريو العودة يختلف من وجهة نظر إلى أخرى ومن سياق إلى آخر، ولعلّ الحوارية المركزة التي انتهى فيها هذا المقطع السردي يعبّر

خير تعبير عن هذه الخصوصية ((خرجنا من السرداب بسرعة/وكلانا يرتجف./سألته:/ـ ماذا أصابك/قال:/ـ ألم تر بنفسك!/،وافترقنا، كلّ ذهب في طريقه))، فنقطة اللقاء كانت الاتفاق على (فرج الله القهار) وبمجرد أن افترقا فإنهما عاد كلّ منهما إلى مكانه ومرجعيته وثقافته ورؤيته.

ـ سردنة الموسيقى:

حضرت الموسيقى في الرواية حضوراً لافتاً وغير عادي على أكثر من مستوى، وغذّت الفضاء الروائي بمعنى الموسيقى وحساسيتها وإيقاعها وثقافتها ورؤيتها على نحو غزير وحيوي ونشيط وفعّال، ولم يكن حضورها مقتصراً على الجانب الثقافي المعرفي الذي يكشف عن معرفة الراوي بالمدارس الموسيقية ومرجعياتها، بل استطاع أن يوظف هذا الحضور لخدمة الفضاء الروائي وشحنه بمنطق الموسيقى ورؤيتها وحساسيتها، إذ نجحت الموسيقى في أنّ ((تمثل، في هذه الرواية، نصًا غائبا موازيًا للأحداث الروائية، وربما يمكن عدها ملاذا روحيًا للخلاص من وطأة الواقع، ومن التراجيديا التاريخية التي تلف مصير البطل والشخصيات الروائية العراقية التي شهدت مجموعة من المحن والمآسي والاستلاب عبر تاريخها الطويل ماضيًا وحاضرا. ربما تمثل الموسيقى المتصلة والكتاب الذي يقرأه البطل في رحلاته، هما بصيص الأمل المتبقي لضوء في آخر النفق.))[13]، فضلاً على طاقة الموسيقى التقليدية في بعث الأمل وترويض الألم وفتح أفق جديد للحياة :

كان صوت هذا الناقوس، الموسيقى الأولى التي رنّت في أذني بعد هدهدة أمّي أو ربما معها، يأتي من السماء وينسكب في أعماق النفس بقدسية وجلال. أؤلّف لنفسي أصواتاً وكلمات متخيّلة أرددها معه كلما دقّ في أوقات محددة داعياً إلى الصلاة بنغمات مألوفة، في الصباح أو في العصر. وأحياناً، كان يدقّ في أوقات غير محددة بأصوات غير مألوفة لم أكن أميزّها. وكنت، تمشيّاً مع الإيقاع، مجبراً على تغيير كلماتي المتخيّلة المردّدة معه. وفي بعض الأوان، كان يعزف لحناً جنائزياً بطيئاً موجعاً يؤلمني. وفي مرّاتٍ، معزوفة فرحة مزغردة متواصلة ترقصني، وأخرى قصيرة مبهمة تحيّرني. (14)

تحوّلت الموسيقى هنا إلى فلسفة بوسعها أن تجيب على أخطر أسئلة الحياة وأكثرها وعورة والتباساً وعمقاً، فهي تاريخ وحضور وذاكرة وحلم وثقافة وذوق ووعي، تجتمع بكل معانيها ودلالاتها وآفاقها ليمنح الفضاء الروائي طاقة جديدة على التلاؤم مع ثيمة الرواية القائمة على الانتظار، وعلى السجال مع الحيوات الروائية من أجل تمثيل فعل الانتظار ومساءلته وتحفيزه على الاستجابة للإيقاع الذي ينتشر في كل طبقات الرواية مفاصلها.

تنتشر هنا الدوال الموسيقية انتشاراً كثيفاً ((صوت هذا الناقوس/الموسيقى الأولى/هدهدة أمّي /أصواتاً/دقّ/بنغمات/يدقّ/بأصوات/الإيقاع/لحناً جنائزيا/معزوفة فرحة مزغردة متواصلة ترقصني، /قصيرة مبهمة تحيّرني))، وتكاد تختصر الحياة كلّها في الموسيقى بما جاءت عليه من تنوّع واختلاف وتمثيل لكل تمظهرات العاطفة الإنسانية، التي احتشدت في هذا المقطع لتبرز قوّة الموسيقى وفاعليتها على مستوى

الحضور الذاتي، والتأثير في الشخصية، وتعزيز روح الإيقاع في الفضاء السردي للرواية.

ـ طبقات التشكيل الروائي:

التشكيل الروائي في رواية ((في انتظار فرج الله القهّار)) لا يسير على وتيرة واحدة في بنائه السردي العماري، بل يشتغل على ممارسات كتابية حداثية تحاول تنفيذ أجندة فنية وفكرية مسبقة ومخطط لها بمهل، مهّدت السبيل لقيام الكاتب باستخدام وسائل تعبير وتشكيل مختلفة تعبيراً عن زخم الحادثة الروائية وعمقها واتساع مساحتها التاريخية والجغرافية.

وبالنظر إلى طبيعة هذا الثراء التقاني والأسلوبي في تشغيل سبل عديدة لتنفيذ المقولة الروائية، فإنه ((ليس من السهولة الدخول إلى عالم رواية (في انتظار فرح الله القهار) للقاص والروائي سعدي المالح، على الرغم من أن الرواية ليست من نمط الروايات ذات الطابع التجريبي، بل يبدو بناؤها في صفحاتها الأولى ـ للقارئ غير الخبير ـ تقليدياً، بسبب الأسلوب السردي الذي استخدمه المالح على امتداد الخمس والعشرين صفحة الأولى، ففي هذه الصفحات يقوم الراوي العليم بمهمة سرد الأحداث التي هي بمثابة التأثيث الأولي لعالم الرواية، غير أنّ هذا القارئ سيجد نفسه في ورطة بعد تلك الصفحات، لأنّ الروائي سيلقي به في عالم ذي فضاء لا حد لاتساعه. إنّ هذا الفضاء الرحيب الذي بناه الروائي بمهارة لن يساعد القارئ بل سيربكه إذا لم يكن متيقظاً ومتتبعاً ما تحت النسيج الداخلي للرواية، لأنّ (في انتظار

فرج الله القهار) ليست رواية أحداث، إنما هي رواية أفكار))[15]، وما حاجة الرواية إلى قارئ يقظٍ ومدرّب سوى دليل على مهارة الروائي وبراعته في تشكيل نصّه الروائي.

اشتغلت رواية ((في انتظار فرج الله القهار)) على نظام المشاهد التي تشتغل بوصفها طبقات، وكل مشهد/طبقة يقدّم رؤية خاصة ضمن الرؤية العامة للرواية، وكل مشهد/كل طبقة يعتمد/ تعتمد هندسة معينة في تكوين نوع من الاستقلالية لمحورها السردي، وتنفتح على تواصل مستمر مع الطبقات الأخرى على نحو تشكيلي فدراليّ، وهو ما منح الرواية طاقة على التحرّك والتمظهر والدينامية أكّدت سعة الفضاء الروائي وعمقه وديناميته.

الشخصية التي تهيمن على كل مشهد أو طبقة تسعى إلى انتزاع قيمتها بالتركيز على قوة حضورها وتنفيذ مقولتها، وفرض نموذجها، وتحقيق أجندتها الخاصة ضمن الفضاء الانتظاري الذي لم تخرج أيّة شخصية من شخصيات الرواية من إطاره وهيمنته، وعلى الرغم من وضوح عوالم الشخصيات وبروزها إلا أنها كانت على نحو أ آخر رهينة للفكرة الروائية التي تتحرّك ابتداءً من عتبة العنوان .

الراوي كلي العلم يقترب كثيراً من منطقة المؤلف الضمني، والمؤلف الضمني يقترب كثيراً من شخصية المؤلّف الحقيقي، لذا فهو يظلّ المحرك الأصل لكل العمليات السردية في الرواية، ويوجّه الشخصيات أحياناً لتنفيذ مآربه الشخصية ويفرض على طبقات الرواية نموذجه وحضوره على نحو ظاهر أو خفي، لذا كان هو صاحب الحظوة الأولى في الاحتفاظ بالضوء الروائي على حساب الشخصيات الأخرى.

اتسمت الرواية على هذا الصعيد بالتنوع الكبير في طرح القضايا والأحداث والتفاصيل إلى درجة الفوتوغرافية في تصوير الحراك السطحي للحدث الروائي، وتوازنت الطبقات الروائية على هذا الصعيد توازناً منطقياً في توزيع الحدث، وترتيب حراكه السردي، وتكليف كل مشهد أو طبقة بمهمة سردية محددة ذات صلة بما يجاورها.

ولعلّ مما يلفت الانتباه أيضاً في سياق تكريس وعي معين في مفاصل المقولة الروائية، أن الروائي تمكّن من ضخّ طاقة كبيرة من الثقافي والفكري والإيديولوجي في مفاصل طبقات الرواية، على نحو قد لا يستجيب أحياناً لدينامية السرد فيبدو عليها قدر من الافتعال لا يضرّ كثيراً باللعبة السردية لكنه يوقف انسيابيتها ورحابة تشكلها الحكائي، وقد بدت بعض التدخّلات الثقافية والفكرية والإيديولوجية مفروضة على جسد السرد ولا يتقبّلها الجسد السردي بسهولة، وبدت كذلك وكأنها تتحرّك خارج الفضاء الحرّ للسرد حيث افتقرت إلى فعالية التوتّر السردي داخل العمليات السردية، ولم تنتج لحظات تنوير يمكن أن تضاعف من طاقة الحضور السردي في الرواية على الأصعدة كافة.

الطبقات السردية في الرواية بعد كل هذه الملاحظات جاءت متماسكة، وقد انتهت إلى نصّ روائي مشدود بقوّة إلى نموذجه التشكيلي وإلى أطروحته الفكرية ومقولته الثقافية، وظلّ الانتظار داخل الرواية وخارجها ساري المفعول دائماً، فالمنتظرون لا يتفقون على شيء قدر اتفاقهم على العيش تحت سماء الانتظار الحارقة، حتى وإن اختلفت ألوانهم ومرجعياتهم وخواصهم وآمالهم وطموحاتهم

ومقاصدهم، فشخصيات الرواية أكثر مما ورد في الرواية إذ تمتدّ أشكال حضورهم فيها خارج القياس الكتابي وداخل الفضاء الكوني للسرد.

هيثم بهنام بردى: الملاذ السردي وطعم الحكاية

تأتي مجموعة القاص المبدع هيثم بهنام بردى الموسومة بـ ((أرض من عسل))[16] لتعزّز الرؤية النقدية الإيجابية التي رصدت تجربته السردية على مدى أكثر ثلاثة عقود، وتحتوي هذه المجموعة على خمس قصص تنطوي على تجانس كبير في فضائها السردي القصصي الكمّي والنوعي، على الرغم من أنها كتبت في مراحل زمنية متفاوتة نسبياً من حيث زمن الكتابة أو النشر، لكنها ذات نسق سردي متماثل ومتداخل في وعيه القصصي وهو ما برّر للكاتب جمعها في مجموعة قصصية واحدة، إذ لا بدّ من ملاحظة أن القاص أعاد كتابة بعض قصصها على النحو الذي يستجيب لآلية رؤيته في جمعها ضمن سياق واحد، كي تمثّل مرحلة متقدّمة من مراحل شغله القصصي.

قصة ((حكاية)) التي تصدّرت قصص المجموعة تقوم على تشكيل عتبة عنوانية تحيل على الحكي، محتفلة بكل ما يمكن أن تنتجه هذه العتبة من فضاءات محمولة في ذاكرة القراءة التي تتصدّى لها، إذ إنّ مجرّد ترك العتبة العنوانية لهذا الدال المفرد المنكّر (حكاية) فإن الذاكرة القرائية ستقوم مباشرة باستحضار كلّ الذخيرة السردية والكنز الحكائي الكامن في الأعماق، وتهيئته لاستقبال (حكاية) تتحدّر من ثريا العنونة.

وستظهر قيمة التشكيل العنواني من داخل القصة حين نجد أنها تنهض على آليّة التوليد الحكائي أو التداخل الحكائي، إذ تتضمّن الحكاية الإطارية/الحكاية الأصل التي تؤلّف تجربة القصة حكاية أخرى مستعارة من التراث الحكائي الشفاهي (حكاية بنت الفلاح والبلبل)، من أجل تحقيق نوع من التوازي السردي بين الحكاية المركزية والحكاية المستولدة، وتحقيق التضافر المطلوب بين نسقي السرد في الحكايتين.

تعتمد قصة ((حكاية)) على العرض السردي ومسرحة الحدث القصصي، وذلك باستعمال أسلوبية اللوحات السردية التي تستقلّ في درجة من درجات تكوّنها داخل كل لوحة، ومن ثمّ تنفتح كلياً على اللوحة اللاحقة لتسهم في إنتاجها وتغذيتها بالحكي والوصف، وصولاً إلى تحقيق وحدة قصصية تربط اللوحات كلها بخيط سردي مشترك.

تشتغل القصة في حساسيتها السيميائية على تمثيل تجربة القهر والاضطهاد والمصادرة والنفي، مقابل البحث عن الحرية والكفاح الإنساني من أجلها، بأسلوبية تشكيل رمزية تموّه المكان والزمن والحادثة القصصية ضمن رؤية شاملة يمكن أن تحدث في أيّ زمان وأيّ مكان وتحت أيّ ظرف، بالرغم من إمكانية قيام القارئ بالإحالة على الزمن الراهن والمكان الراهن وذلك لاحتواء القصة على إمكانات عصرية في جوّ الحكاية ومناخها.

تنفتح القصة الثانية في المجموعة الموسومة بـ ((الرسالة)) منذ عتبة عنوانها على محمول سيميائي غزير تشبعه أحداث القصة، تتضاعف هذه القيمة في المفتتح الحواري الذي ينتج أسئلة القص واحتمالاته ويتضمّن مقولته المركزية، ويتسيد الراوي الذاتي الحراك السردي في القصة مستخدماً شعرية الوصف بأعلى طاقة

تعبير وتصوير وتشكيل ممكنة، وهي تنتج فيما تنتج بناء شخصية القص ((الشخصية المهمّشة)) في مخيال الراوي الذاتي.

تتميّز القصة باستثمار آلية الاسترجاع بدينامية سردية مناسبة، وتسعى عبر مشاهدها إلى الكشف عن إنسانية الشخصية، ولاسيما في مشهد احتضان شخصية ((ليث)) ـ المصنفّة اجتماعياً ضمن فئة المعتوهين ـ للطفلة اليافعة ومحاورتها والحنو الزائد عليها، فضلاً على التماثل الإنساني العالي في شخصيات القصة الأساسية ((عامر/ليث/الطفلة/الطبيب)) بالرغم من تفاوت تشكيلها الاعتباري والعمري والمهني.

ثمة اشتغال سردي مميّز على رمزية الدمى التي يصنعها ((ليث)) بوصفها تعويضاً نفسياً عن الفقدان ومعادلاً موضوعياً لسوء أخلاق البشر وطبيعة الحياة، وهي في دلالية القصة بلا شك صناعة حياة أخرى من الدمى موازية للحياة الراهنة، وتأتي تسمية الدمى بأسماء أنثوية تعبيراً عن حالة الفقدان والخسارة والإحساس بالضياع واللاجدوى.

تستخدم القصة تقانة الرسالة، أو ما يوصف اصطلاحاً بـ ((السرد الرسائلي)) حين تتوافر الرسالة المكتوبة في القصة وتؤدي دوراً سردياً في اللعب بعناصر السرد، ويتضمن هذا النوع من السرد في القصة حب الاستطلاع المؤجل والمعلّق في الرسالة، إذ كشفت الرسالة التي تلقاها (عامر) صاحب محل بيع الأقمشة الذي ارتبط بصداقة اكتشاف حقيقية لشخصية ((ليث)) بعد موت ليث، عن معرفة ليث العميقة بكل شيء داخل محيط الحكاية وخارجها، وبأنه فيلسوف لا معتوه كما تعبّر عن ذلك شخصيته الخارجية.

الرسالة السردية هنا التي ظهرت إلى الوجود السردي في القصة بعد موت (ليث) هي حكاية مخبأة داخل الحكاية الأصل، وأدّت دوراً بالغ الأهمية في اختزال مساحة السرد وبلوغ غاية القصّ بأعلى درجات التكثيف والاختزال. واشتغلت القصة أيضاً على توظيف طاقة الموروث الشعبي على صعيد الملفوظ والمكتوب والمتداول والمتصور.

انتهت القصة بعتبة اختتام مفتوحة يمكن أن تحيل على أكثر من نهاية بحسب قراءة القارئ ورؤيته وحساسية تلقيه، وبهذا تكون القصة قد حققت شروط التكوين السردي في معظم طبقاتها القصصية، بلغة ثرية، وحسّ سردي متميز، وصنعة واضحة وناضجة، ورؤية عميقة لآليات التشكيل والتصوير والتدليل السردي.

أما قصّة ((النبض الأبدي)) فإنها تستند في تشكيل رؤيتها السردية إلى شعرية الأداء اللغوي وهو يفيد كثيراً من آليّات التعبير الشعري، وتقوم في تشييد بناء عمارتها القصصية على محاورة تخييلية بين ثلاث شخصيات بالغة الأنسنة والتعاطف والتلاحم والانسجام، داخل المساحة التي حددها الراوي كلي العلم وهو يروي مروياته بإحاطة شاملة.

الشخصية الأولى هي شخصية ((الجبل)) التي تخضع لبنية وصفية مركّزة ومكتظّة بالمعنى والرمز والأسطرة، وشخصية ((الراعي)) وهو ينهض بمهمة تسيير الحراك السردي في القصة وتفعيل أدواته وتسخيرها لإنتاج المقولة القصصية التي تزمع القصة تجسيدها في ميدان السرد على أكثر من مستوى.

الشخصية الثالثة هي شخصية ((الشجرة)) التي تستدعي الميراث الديني والأسطوري والتاريخي دفعة واحدة لترسم سياستها وتقيم رؤيتها، فهي شجرة آدم،

شجرة التفاح المثمرة على نحو ثري، وهي الشجرة الأم التي تناغي ابنها (الراعي) وتؤنس وحدته وتقدّم له النصائح وسط مراقبة الشخصية الأولى (الجبل).

القصة تجتهد سيميائياً في إعادة إنتاج الموروث ضمن صيغة قصصية تؤدي فيها اللغة القصصية دوراً مهماً، من أجل الارتفاع بمستوى الصنعة القصصية إلى أعلى مرتبة ممكنة في ظلّ التركيز الوصفي العالي المنتج، الذي يتماهى بالسرد والحوار في معادلة سردية تسعى إلى تحقيق مزاوجة عادلة بين عناصر التشكيل السردي في القصة، وهي تحكي قصة البقاء الأزلي للمكان والشخصية والمعنى في إطار الهيمنة الموضوعية والدلالية التي تشتغل عليها عتبة العنوان (النبض الأبدي)، حيث المزاوجة بين حيوية (النبض الأبدي) ودلالة (البقاء الأزلي) في سياق التشكيل والتعبير والتصوير والترميز.

تذهب قصة ((حكاية عروة بين الورد وما جرى له في أحشاء الغولة)) نحو قضية اللعب الثلاثي بالزمن السردي، إذ يعرض الراوي كلي العلم ثلاثة أزمنة تتوازى وتتقاطع في شخصية عروة بن الورد الشاعر الصعلوك المستدعى من عصر ما قبل الإسلام، الزمن الأول هو زمن الراهن السردي، والزمن الثاني هو زمن عروة بين الورد يحمله في حصانه وسيفه وخطابه، والزمن الثالث هو الزمن الذي تختتم به القصة حفلها السردي بعد أكثر من نصف قرن من زمن الراهن السردي على هذا النحو:

((هامش صغير في جريدة يومية صدرت في 16 /شباط/ 2584:

أثناء التنقيب عن الآثار في المدينة القديمة شرقي المتوسط عثرت بعثة آثارية على بقايا هيكل عظمي وبجانبه قطعة من حجر الحلان نقش عليه (هنا يرقد عروة ابن الورد... أمير الصعاليك) وعند فحص العظام في المختبرات تبين أن أغلبها مخرمة وخاصة عظام الأضلاع والكتفين. وعند التدقيق عن ماهية هذه الثقوب وجدتها شواهد رصاصات سلاح قديم موجود نموذج منه في متحف المدينة أسمه رشاشة (الكلاشنكوف) وهو من الأسلحة الشائعة في نهاية القرن العشرين وهنا وقع التراثيون والأدباء والمؤرخون في حيرةٍ شديدةٍ وهم يتساءلون.

لمن هذا الهيكل العظمي، أهو لعروة بن الورد حقاً...؟

وهم يعلمون علم اليقين أنه عاش في جزيرة العرب شرقي البحر الأحمر.))

إذ يكشف البحث الأركيولوجي في القصة عن طبيعة المفارقة الزمنية في تلاحم الأزمنة الثلاثة وانفصالها في آن، بحيث تتحرّك على مسطرة السرد القصصي ثلاث طبقات زمنية تناظر إحداها الأخرى بسخرية لاذعة ودراما مرعبة.

القصة منذ عتبة عنوانها التي تحاكي العنونة التراثية في طولها ونمط صياغتها تنهض في فضائها التشكيلي على ما يمكن أن نصطلح عليها هنا بـ ((الفواصل السردية))، التي يمكن النظر إليها من زاوية توصيفية أخرى على أنها طبقات سرد قصصية، تعمل عمودياً من الأعلى إلى الأسفل، وأفقياً من اليمين إلى اليسار.

مثّلت الطبقة الأولى ((صوت خارق يبعث عروة إلى هذا العالم)) عتبة استهلالية مثيرة تؤسطر فعالية استدعاء شخصية عروة بن الورد إلى الراهن السردي، تعقبها فاصلة ((عروة يصاب بالدوار ويكبّر إله الصحراء))، ثم فاصلة

((عروة يتساءل أين الرجال)) التي يقارب فيها فكرة الصعلكة مع فضاء الطفولة، وهي تنتج فاصلة ((عروة يدخل إلى مدينة ويتحدّث مع صبي ظريف)) التي تشتغل على آلية استعادة الحرب عبر التاريخ، في حركة ترميز سردية تضع الحرب في موقع الثبات الدائم بإزاء تغيّر العصور، إذ هي وإن اختلفت وسائل القتل والتدمير فهي في الأحوال كلّها تنتح وليداً وحيداً هو (الموت).

وتُختتم الفواصل بفاصلة عنوانها ((الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن..؟))، في محاولة دائرية للعودة إلى الفاصلة الأولى (الاستهلالية) التي قام فيها هذا الصوت ببعث عروة بن الورد إلى هذا العالم، وها هو الآن يخفق في استرداده إذ يذهب أمره لعروة بالعودة في مهب الريح بدلالة أداة الاستدراك ((ولكن..؟))، التي تعمل بعنف سردي حائل دون تنفيذ أمر الصوت الخارق، حيث يتحوّل الصوت بعد ذلك إلى صوت عادي متنازلاً بحكم الزمن عن صفته غير العادية (الخارق) ومكتفياً بالخيبة والخسارة والأسى.

قصة ((أرض من عسل)) القصة الأخيرة في المجموعة وهي التي احتلّت عنوان المجموعة وهيمنت على فضاء التسمية الكبرى، تشتغل على التوطين السردي للمكان بآفاقه التاريخية والأسطورية والراهنة، ولعلّ ذلك يبدو واضحاً وجلياً من طبيعة التركيبة السيميائية لعتبة العنونة، وتوغلها عميقاً في مختلف الطبقات السردية في القصة.

في القصة سعي حثيث لاستثمار ملحمة كلكامش في بعض مفاصلها المتعلّقة بالمكان وتفاصيله ورؤيته، فضلاً على تشغيل طاقة المعنى السردي في عشبة

كلكامش ووصفها قصصياً بـ ((عشبة الأمل))، وتكبير صورة الوطن/المكان عبر التاريخ لتطغى على أجواء القصة وتسيطر على مجريات السرد فيها.

لذا نجد أن عتبة الإقفال في هذه القصة تعيد إنتاج إيقاع الصوت الطفولي النشيدي المستمدّ من روح الطفولة على النحو الآتي:

((- هيا نكمل النشيد.

فأنشد الأطفال:

(أنا من العراق

أنا عراقي

العراق وطني)

وأنشد هو:

(العصفور يحب عشه الذي يعيش فيه)

وأكمل الأطفال:

(وأنا أحب العراق، مثلما أحب بيتي

وأحب العراق، مثلما أحب أهلي....)

وارتفع جسده بفعل قوة مجهولة، ونظر من علٍ، وهو مسكون تماماً بالنشوة، فهتف الأطفال.

إنه يطير!.

وهتف أكبرهم سناً.

كيف يطير بلا جناحين؟!.

والقوة المجهولة تدفعه نحو الأعلى برفق، وهو يكمل النشيد:

(وأحب أهل العراق)

وتهتف المدينة بأسرها.

(العراق وطني)

ومن الحالق، كانت آخر ما احتوته مقلتاه أرض من عسل يدرج فيها نحل لا يستكين.

"*" : نشيد لتلاميذ الصف الثاني ابتدائي بعنوان (العراق وطني).))

فتأتي مفردة ((العراق)) بتكرارها المتنوّع والمتجانس ((العراق وطني/أحب العراق/أهل العراق/أنا عراقي)) المستوحى من نشيد طفولي عميق الحضور في الذاكرة العراقية الجمعية، لتجيب على سؤال العنونة بكلّ ما تحمله من زخم شعري وعاطفي ووجداني وتراخي وأسطوري وملحمي، ويأتي حضور رواية ((الساعة الخامسة والعشرون)) لجيورجيو إيذاناً بتجلّي مستوى آخر للحضور المكاني الوطني، عبر التذكير بمحنة بطل الرواية الروماني ((يوهان موريتز)) الذي يعيش في الحادثة الروائية أكبر كارثة مكانية وطنية في تاريخ الرواية العالمية، وذلك بسبب الطرد والقمع التي يعانيه كلّما ادعى هوية وطنية ما، أو أُلبِس هوية وطنية ما بالرغم منه كي يحقق الآخر على جسر هذه الهوية المزيّفة عبوره نحو الحرية.

ربما تكون المقولة الأولى للقصة هي مقولة الحرية داخل المكان بوصفه وطناً، والمكان بوصفه ذاتاً شخصية، والمكان بوصفه سرداً قصصياً، في السبيل إلى

تجاوز محنة المكان التي تكون فيها الأرض علقماً، والتوصّل بالمكان المعلّق في ذاكرة العنوان حيث تكون الأرض فيه عسلاً يتناوله الجميع من دون استثناء.

على هذا النحو يمكن القول إنّ القاص المبدع هيثم بهنام بردى في مجموعته القصصية الجديدة ((أرض من عسل)) يحقق إضافة حقيقية إلى منجزه القصصي، إذ إنّ الصنعة الشعرية بلغت مرحلة مهمة، والوعي بمجمل إدارة العمليات السردية قد بلغ حداً واضحاً من التبلور والصيرورة الفنية والجمالية، فضلاً على استخدام لغة سردية ذات خطاب متطوّر وناضج ومشرق يعبّر عن قدرة عالية على التشكيل والتصوير والتعبير، وثمة رغبة أصيلة في فتح نافذة السرد القصصي في قصصه على المحيط والماحول والتراث والحلم، بأسلوبية رشيقة تعتمد على البساطة الموحية والمعبّرة وتبتعد ما وسعها ذلك عن الإغماض والتعمية، وهو لا يألو جهداً في رفد المسيرة السردية القصصية بكل ما يمكنه أن يدعم الفضاء السردي ويحقق له تماسكاً نصيّاً أعلى وأكثر قوّة وسحراً وإدهاشاً.

ويمكن ملاحظة بهاء حضور الحكاية في هذه القصص، ففي الوقت الذي قلّ فيه الاهتمام بالحكاية بوصفها عنصراً سردياً مركزياً، نرى أن القاص هيثم بهنام بردى في قصص ((أرض من عسل))، لا بلّ في كل قصصه الأخرى يحتفي بالحكاية احتفاءً كبيراً لكنه مع ذلك لا يتساهل معها بحيث تهيمن على عناصر التشكيل السردي الأخرى، ولا يضعها في سجنها الحكائي الذي يمنع عليها التنفّس التعبيري والجمالي خارج التقليد الحكائي، بل يحررها من ذاتها الحكائية ويمنحها فرصة التمظهر والحياة والحركة والحرية داخل الفضاء السردي.

فضاء القرية

ـ الموروث الشعبي ولعبة التخييل السردي ـ

مفتتح قرائي:

يلعب المكان ـــ بتمظهراته وتجلياته وأنساقه وأشكاله وإيحاءاته وطبقاته ـــ الدور الأبرز في سياسة التشكيل السردي في القصة القصيرة والرواية والسرديات الأخرى كافة، بوصفه عنصراً مفصلياً وجوهرياً يسهم في تشغيل الحراك التقاني لجميع عناصر التشكيل السردي الأخرى، ويعمل على تشييد معمارية السرد وهيكليته في الفضاء.

تمثّل ((القرية)) بأنموذجها المكاني المفتوح فضاءً سردياً نوعياً، أسهم قصاصو الريف في وضعها موضع التنفيذ الفني البالغ الحضور والأهمية والإثارة، لما تنطوي عليه من بنية مكان استثنائية خصبة بالكثير من المادة الأولية التي يحتاجها البناء السردي لتشكيل الحكاية القصصية والروائية، ويرتقي هذا الفضاء في المدوّنة السردية العربية عموماً، والعراقية خصوصاً، إلى مرتبة عالية من الحضور والتميّز والنوعية والكثافة، إذ جسّدت مرويات القرية عالماً عميقاً من التنوّع والغنى لا حدود له.

وربما ينهض تشكيل الموروث الشعبي ـــ بوصفه واحداً من أغنى مصادر التمويل الفني والإبداعي ـــ بإكساب حضور هذا الفضاء الأهمية الأبرز والأكثر تجلّياً، وذلك لقيمته السردية العالية ذات المؤونة والكفاءة والصلاحية المستديمة لرفد الفعل السردي والصورة السردية بقيم سيميائية وتعبيرية وتشكيلية، تعزز الفضاء السردي في النص القصصي والروائي وتوسّعه وتثريه وتعمّقه، وترفد إمكاناته الثقافية بالكثير من القيم التعبيرية والرمزية والفانتازية، على النحو الذي يجعل من المكان السردي مساحة خصبة للبناء والقراءة معاً.

(الموصل) بأنموذجها المكاني الواقعي مدينة فريدة واستثنائية وشاملة وذات خصوصية مدينية وحضرية على أكثر من مستوى وأكثر من صعيد ـ تاريخاً وراهناً ـ، لذا حضرت على نحو غزير في المدوّنة السردية العراقية منذ روّاد القص في العراق حتى الآن.

وإذا كانت الموصل/المدينة زاخرة بالتنوّع الحضاري والطبيعي والتاريخي والميراث ـ شعبي، فإن ريف الموصل (الرديف المكاني لها) هو الآخر لا يقلّ شأناً وقيمة وأهمية وحضوراً عن الحاضرة المدنية، بحكم غزارة التنوّع القومي والإثني والديني والمذهبي الذي منح الفضاء التشكيلي العام للموصل ـــ كمكان بانورامي شامل وحيوي وفاعل ومنتج وشاسع ومستوعب ـــ، الكثير من الخصب والإبداع وحسّ التنوّع وقبول الآخر بروح رحبة عالية من التفاعل والتسامح والديمقراطية، على الرغم من إشكالية حسّ الأكثرية وحسّ الأقلية، وطائفية المركز والأطراف بمعناها السوسيو الثقافي، التي لا يمكن التقليل من شأنها أو إهمالها ـــ قرائياً ـــ في أيّ مكان وأيّ زمان وتحت أيّ ظرف.

القاص هيثم بهنام بردى ينتمي إلى ريف الموصل (الأطراف)، ويسعى في الكثير من قصصه إلى تمثيل هذه الرؤية الريفية وتشخيصها وإشهار أنموذجها، بوصفها تجلياً من تجليات الفضاء الموصلّي ـ المكان والإنسان والتاريخ ـ، ويجتهد في التعبير عن أنموذج المكان/القرية بكل حساسيته وغناه وعمقه الميراث شعبي ومخياله الفانتازي، وصولاً إلى توكيد فعالية الحضور الإنساني العميق عبر أدوات التعبير السردي القصصي.

في آخر مجموعة قصصية له بعنوان ((تِليباثي))(17) ثمة قصة عنونها القاص بـ ((الأقاصي))، تشتغل على تمثيل الحس الريفي القروي الموصلّي عبر آليّات اشتغال الموروث الشعبي خاصّة، وضمن رؤية تشكيلية نوعية.

تحيل عتبة العنوان الموسوم بـ ((الأقاصي)) سيميائياً ـ في منحى معيّن ومحدّد من مناحيها ـ على تمثيل العلاقة الثقافية والسوسيولوجية الإشكالية بين الريف والمدينة، إذ تتمركز المدينة ـ الموصل هنا ـ بوصفها عاصمة تحيط بها شبكة من البلدات والقرى التابعة إدارياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً لها.

وفي الوقت الذي تستأثر فيه المدينة/العاصمة بالنصيب الأوفر من المكاسب والحياة الجيدة على الأصعدة كافة، فإن مدن الضواحي والقصبات والأرياف تحصل ضرورة على نصيب أقلّ بكثير منها، ويقلّ هذا النصيب كلما ابتعدت القرى عن مركز المدينة ولاسيما تلك التي تمكث في فضاء ((الأقاصي))، حيث يتمثّل الغياب الكلّي عن دائرة الحضور والفعل والتأثير والتشكيل والقوّة.

تنهض فعالية البنية السردية للقصة على (لعبة المركز والأطراف) في تشكيل معمارها الفني القائمة على الصراع والجدل، فتذهب آليات السرد القصصي إلى

وضع بؤرة مركزية لاقطة في قلب دائرة السرد، تحيط بها سلسلة من المحاور الشخصانية التي تتوجه إليها وتلاعبها وتختبر مواقعها وحدودها بها، بوصفها نقطة إشعاع باثّة تغري الدوائر المحيطة بالمتابعة والتحليل والتفسير وفكّ الشفرة وكشف الصمت.

ثمة هندسة سردية ذات نظام تشكيلي عالي المستوى تتحكم في تقسيم متن القصة على مجموعة طبقات تحيط بالمركز السردي (البؤرة)، ينهض الراوي الذاتي بتحريكها ودفعها باتجاه نقطة المركز لتجسيد العلاقة بين كلّ طبقة والمركز، بحيث يستنفد الراوي كلّ المحتوى الإنساني للقرية كي يصل أخيراً إلى طرازه ويعمل سردياً لحسابه، على وفق المقولة السردية التي تحملها القصة.

البؤرة السردية المركزية:

تحتلّ شخصية (الغريب) ـ الداخل على مجتمع القرية المتجانس والمتآلف والساكن بصورة مفاجئة وغامضة ومثيرة ـ موقع البؤرة، وتبثّ إشعاعاتها السردية نحو المحاور التي تتحرّك حول البؤرة، وتستدعي هذه المحاور للتماس معها وتغريها بالتحرّك نحو محيطها لفكّ شفرتها المحيّرة، والإجابة على أسئلتها اللائبة.

تدلف هذه الشخصية إلى المكان عبر الذاكرة القروية التي تشغلّها العجائز بوصفهنّ الحارس الحكائي لهذه الذاكرة، وهي تروي قصة هذا الدخول المحيّر على النحو الآتي :

تتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة من أصقاع مجهولة وفي أطراف عباءتها يتمسّك صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا

يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين.

إذ تتركّز البؤرة الاستعادية حول فاعلية الجمال النوعي المغاير وغير الطبيعي للصبي، وهو يحظى من طرف جميع المحاور بصفات تعزّز هذه الرؤية وتوسّعها وتعمّق مدلولاتها، ويمكن تسجيل الصفات الاستثنائية التي تقلدّتها طبقات السرد على النحو الآتي :

الطبقة الأولى :إنه مجنون بالتأكيد... ولكنه مسالم.

الطبقة الثانية :فتى القرية الغريب الصّموت.

الطبقة الثالثة :وحيد منذ سنين.

الطبقة الرابعة:هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة .

سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر.

الطبقة الخامسة: يلعب بإقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً.

فتى القرية المجنون/والأخرس/والوحيد/والفاتن/والصديق الوفي.

إذ تحتشد هذه الصفات والمسميات في سياق تشكيلي واحد لتعبّر عن إشكالية هذه الشخصية وغموضها وسحرها الباعث على الفضول، والمغري بالمتابعة لحلّ إشكاله والكشف عن لغزه وفكّ شفرته، وتحليل أنموذجه المغاير للفضاء العام الذي يهيمن على ستراتيجية الحياة السائدة في القرية.

طبقات التشكيل السردي:

نهضت القصة في تشكيل معمارها السردي على مجموعة طبقات سردية تؤلّف مجتمع القرية، وهو المجتمع الذي أسّس الرؤية الفضائية العامة التي تبنينت القصة على مقتضى حركتها، وتستقلّ هذه الطبقات في كينونتها الشخصانية (الجمعية والفردية) لكنّها تنفتح على مركز السرد، وتتوجّه إليه، وتشتغل على وفق منظوره، في السبيل إلى تفسيره، وتحليل أنموذجه، ووضع رؤية معينة لتوصيفه والاحتفاظ بموقف معيّن بإزائه.

الطبقة الأولى: شيوخ القرية:

تشكّل هذه الطبقة قمّة الهرم الطبقي (البطرياركي والأبوي المهيمن) في المجتمع القروي، ولا بدّ في أية مناسبة من تقديم رؤيتهم (شيوخ القرية) على كلّ الرؤيات المجاورة والمصاحبة، التي تسعى إلى اقتراح أنموذجها في قضية معينة، أو حكاية معروضة، أو أزمة أو محنة تحلّ بالمجتمع، تحتاج في منظور الجميع إلى وجهات نظر متعددة ضمن سياقات كل طبقة وفضائها، وغالباً ما تنتهي إلى تبنّي وجهة نظر هذه الطبقة والعمل بموجبها، سعياً وراء الاستجابة للتقاليد المرعية وتأكيد هيمنة السياق الثقافي في هذا المضمار.

شيوخ القرية المحنّكون المعجونون بالحياة كانوا يجزمون جنونه ويلهجون وهم يهجعون أبدانهم الوسنانة في فيء البيوت القديمة لقريتنا المعزولة في مستنقع النسيان.

ـ إنه مجنون بالتأكيد... ولكنه مسالم.

ويأخذهم الصمت لفترة لا تسمع فيها إلا أنفاسهم وهي تتموسق مع حبّات السبح الكهرب المتهاطلة من الخطّ الضيّق المتشكّل بين الإبهام والسبّابة، وأناملهم الحبلية تمسّد عثانينهم المدبّبة وعيونهم اللائطة تحت الحواجب الكثّة المُشعرة، تتأسف على هذه الفتوّة وهي تتسربل بالجنون.

فتخضع الطبقة لوصف دقيق يمثّل الحال الزمنية والمكانية والشعورية والعاطفية التي يتحلّى بها سكّان هذه الطبقة، فوصفهم بـ ((المحنّكون المعجونون بالحياة)) يضعهم في موقع خاص ومتميّز يمنحهم قدراً من الهيمنة في تبنّي وجهات نظرهم القادمة من الحنكة والتجربة.

وقد انتهت وجهات النظر هذه إلى وصف هذه الشخصية الغريبة بالجنون ((يجزمون جنونه/إنه مجنون... ولكنه مسالم))، بناءً على توصيف حركته الخارجية التي تهمّ أفراد هذه الطبقة، الذين لم يكونوا معنيين بما يتمتّع به هذا المجنون من صفات أخرى لا تعنيهم، وليس بوسعهم رؤيتها أو تقديرها ضمن أفق النظر المحدود المتحّكم بهم.

يرسم الراوي لسكان هذه الطبقة مجالاً وصفياً يعكس انشغالهم النوعي المرتبط بخصوصيتهم، إذ يضع صورة الحركة الوصفية التي يسعى إلى رسمها داخل دائرة الصمت، كيّ يعبّر عن إيقاع الفعل الجسدي الذي يجري بين أدوات اليد ((الإبهام/السبّابة/أناملهم)) و ((حبّات السبح الكهرب))، وهو يناظر إيقاع ((أنفاسهم)) التي تنتج صوتاً مموسقاً ((تتموسق))، يؤكد انشغالهم بأنفسهم على حساب أيّ انشغال آخر حتى وإن كان هذا الأنموذج الشخصاني الغريب، حيث تنتهي وجهة نظرهم فيه متأسفة ((على هذه الفتوة وهي تتسربل بالجنون))، كي ينتهي الأمر ويواصلون انشغالهم بكل حنكة وخبرة.

الطبقة الثانية: نساء القرية:

وهي الطبقة الثانية التي يجب أن تلتحق بالطبقة الأولى عادةً، وتتكامل معها على صعيد التكوين الاجتماعي والثقافي والرؤيوي والإنساني، وتدلي بدلوها بشأن الحكاية الراهنة على نحو أكثر ثرثرة وصخباً وأسطورية من سكّان الطبقة الأولى، وذلك بسبب الطبيعة الحكواتية الذي يتمتّع بها مجتمع هذه الطبقة، والحساسية التي تذهب عادة إلى أسطرة الأشياء وفنتزتها، فضلاً عن ميلهنّ (نساء القرية) إلى متابعة الحكاية الغريبة للفتى الجميل المجنون، بكل ما تنطوي عليه من إثارة تصنّف ضمن

الاهتمامات المركزية للنساء، وتشحن رغبتهنّ وتطلّعهنّ بمزيد من إشباع الفضول والحكي والشائعة.

نساء القرية المتزوّجات اليافعات منهنّ والعجائز، في غدوّهنّ ورواحهنّ إلى شاطئ النهر، كنّ يقذفن من وراء سواعدهنّ المحزّمة بالأساور والمتشابكة مع الجرار الفارغة أو المليئة بالماء، نظراتهنّ الشفوفة على فتى القرية الغريب الصموت، وهو يقتعد أبداً دكّته الطينية الأزلية على يمين باب بيته الخشبيّ المتقوّض والمرتّق، وهو يضمّ بين جوانحه حوشاً وحديقة وغرفاً يعشش فيها الصمت والغموض المتموسق مع همس الأشجار وشدو الأطيار.

كنّ يمصمصن شفاههنّ ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقيّ.

ـ كيف لا يجنّ هذا المسكين وهو وحيد منذ سنين؟

وتتذكّر العجائز منهنّ ذلك الصباح البعيد، حين عبرت إلى قريتهم امرأة آتية من أصقاع مجهولة وفي أطراف عباءتها يتمسّك صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين.

وتخضع هذه الطبقة من طرف الراوي للتوصيف ذاته الذي خضعت له الطبقة الأولى، من أجل أن تتجلّى صورة مجتمع الطبقة على النحو الذي يبرّر نمط سلوكها بإزاء هذا الغريب الساحر.

مجتمع هذه الطبقة ((نساء القرية المتزوّجات اليافعات منهنّ والعجائز)) يتوجّه إلى مركز الحكي في القصة ((فتى القرية الغريب الصموت))، بمزيد من الاهتمام والرغبة في التقصّي ومعرفة الأسرار عبر استخدام آلية المتابعة البصرية (الأنثوية)

البالغة الخصوصية ((نظراتهنّ الشفوفة))، التي تنتج نوعاً من الحراك الجسدي لا يخفي قدراً من تجسّد الحسّ الإيروسي ((كنّ يمصمصن شفاههنّ ويتهامسن بأسى وتعاطف حقيقي))، لكنه يرتبط مع ذلك بحسّ التعاطف الإنساني المشحون بالنظرة الرومانسية التي تتلاءم مع أنموذج الطبقة.

المسافة الوصفية التي تفصل بين (نساء القرية) و (الفتى الغريب) تخضع من لدن الراوي لتشخيص وصفي كثيف، يتعالى عند نساء القرية من خلال الحركة المتقاطعة الدائبة ((غدوهنّ ورواحهنّ))، وأنموذج التشكيل الشخصاني المرتبط بالموروث الشعبي الجمالي الريفي ((سواعدهنّ المحزّمة بالأساور))، ويتشكّل عند الفتى الغريب عبر وصف أنموذجه المكاني الذي يحيط بحضوره ((دكّته الطينية الأزلية/باب بيته الخشبيّ المتقوّض والمرتّق/حوشاً وحديقة وغرفاً/يعشش فيها الصمت والغموض)).

على النحو الذي يتيح مجالاً زمنياً ومكانياً لاستعادة البداية التي تشكّلت الحكاية أصلاً بموجبها، ووضعها على شاشة المشهد السردي بكل ما تنطوي عليه من سحرية وغرابة ((صبيّ جماله أخّاذ، ولكنه لا يتكلّم، بل ينظر إلى الآخرين نظرة تجعلهم يغضّون أهدابهم مرغمين أمام هذا الجمال الباذخ لتينك العينين))، يجعل المنظر السردي دائم الجاذبية طالما أن السرّ ظلّ غائباً، والشهية للتأويل والتفسير ووضع الاحتمالات قائمة وفعّالة ومشتغلة بلا هوادة.

الطبقة الثالثة: صبايا القرية:

هذه هي الطبقة الثالثة التي تسير باتجاه استكمال المجتمع الكلّي للقرية التي تحتضن هذه الحكاية العجيبة، وتشتغل على تأسيس علاقة ما بها على وفق معطيات

أنموذجها وطرازها وموقعها في نظام التسلسل الطبقي، وهي طبقة أكثر حيوية وحرارة في هذا السياق ويذهب مجتمعها إلى منطقة أبعد بكثير من الطبقتين السابقتين في درجة الاهتمام بخصوصية هذه الحكاية، والانشغال بها والتصدّي لقضيتها ورؤيتها.

وذلك لأن عنصر الإثارة تشغل مجتمع (الصبايا) أكثر من (الشيوخ والنساء الكبيرات)، لاسيما وأن موضوع الحكاية (شاب نوعي) يتّسم بكل معاني الفتوة والرجولة والجمال والجنون، على النحو الذي يحرّك فضول الصبايا إلى أقصاه وعلى الأصعدة كافة .

صبايا القرية الجميلات والقبيحات على حدّ سواء، كنّ يرمقن وسامته الساحرة ويتملّين منجذبات، فاغرات الأفواه، هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة، وهذا الألق البارق من وسامة لا تحدّها أيّ وسامة في سائر شباب القرية... وبخاصّة سحر عينيه، وبشرته البيضاء، وشعره الأشقر، ويهمسن لأنفسهنّ بنبرة لا تستشفّها إلا الخوادر فحسب.

- آهٍ.. لو لم يكن به مسّ من الجنون.

وهنا في هذه الطبقة تظهر الميول العاطفية والإيروسية التي يتحلّى بها مجتمع هذه الطبقة، ليتجلّى على أوضح ما يكون في انكشاف الرغبة على التعاطي مع الأنموذج على وفق البهاء الشخصاني الذي يتمتّع به ((وسامته الساحرة/هذا الدفق الباذخ من فتوّة رجولية مبكّرة/هذا الألق البارق/سحر عينيه/وبشرته البيضاء/شعره الأشقر))، الذي يقود إلى إنتاج حالة افتتان وسحر ورغبة عالية المستوى عندهنّ ((يرمقن/يتملّين/منجذبات/فاغرات الأفواه))، يتماثلن فيه مع طبيعتهنّ الأنثوية

المنفتحة على حساسية خاصة مغرمة بهذا النوع من التحدّي العاطفي والرغبوي والإيروسي الماثل أبداً في عمق المشهد.

تنتهي هذه العلاقة المشوّشة بين الرائي والمرئي إلى حسرات عميقة ومتواصلة، مكتظّة بالتطلّع الإيروسي إلى معانقة هذا الكائن الغريب الساحر ((يهمسن لأنفسهنّ بنبرة لا تستشفّها إلا الخوادر فحسب/ـ آهٍ.. لو لم يكن به مسّ من الجنون))، إذ تتشكّل هنا ثنائية الرغبة والمنع، على النحو الذي يضاعف من أسطرة الأنموذج وتمويته بطاقة غرابة عجائبية تزيد من بريقه، وتوسّع من شقّة المسافة الزمنية والمكانية بين طرفي المعادلة.

الطبقة الرابعة: الأولاد:

تأخذ هذه الطبقة مساحة سردية أوسع بحكم انتماء الراوي الذاتي لها، ومعرفته أكثر بخباياها وتفاصيل رؤيتها للأشياء وتداوله للنسخة الحكائية المنتمية لها، فضلاً على أن مجتمع هذه الطبقة هو الحاضنة الاجتماعية التي تتحرك الشخصية الغريبة في مساحتها، وهي الأقرب إلى حساسيتها وفضائها، على الرغم من أن الراوي الذاتي هو الذي يقود فعالية هذه الطبقة باسم الطبقة وممثلاً عنها، لكنه يعبّر عن رؤيتها العامة تجاه الحدث القصصي.

وكانت حيوية هذه الطبقة في هذا السياق تعبّر عن رؤيتها من خلال الاستهلال الذي دخلت به الطبقة ميدان الفعل السردي ((وكنّا نحن الأولاد الذين وطنوا مرحلة المراهقة أم على أعتابها، نألفه ويألفنا، وكنّا نرتاح له وهو يرقبنا بحبّ وحميمية))، بالشكل الذي يقرّبه جداً منها:

وكنّا نحن الأولاد الذين وطنوا مرحلة المراهقة أم على أعتابها، نألفه ويألفنا، وكنّا نرتاح له وهو يرقبنا بحبّ وحميمية ونحن نلعب الكرة في الساحة التي تنتهي بفم النهر المتمثّل بالناعور وهو يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه إنسان مقرور، ليتدفأ ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة، والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمّة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة... هكذا كان يحكي حكواتي القرية للرجال الملتمّين في المقهى ليستقبل بالاستخفاف منهم، وكنّا نحن اللائذين في دفء عباءاتهم نستلذّ بالحكايا... هكذا كان حال ناعورنا... الشكوى والأنين.

وكنّا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا، فكان يلبّي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً، وعندما يصافح الغروب كفّة الليل القادم، كان يشيّعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجّل، ونصحبها إلى بيوتنا، وعيناه تعوّضان ما يعجز عن قوله فمه المطبق، كان فتى القرية المجنون، والأخرس، والوحيد، والفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كلّ إلى بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار.

يتجلّى في هذه الطبقة الحسّ الموروث شعبي مقترناً بالفضاء الأسطوري لتعبئة المناخ القصصي بروح فعّالة تنسجم مع المقولة السردية التي تسعى القصة إلى إنجازها ((يرسل شجوه الحزين الذي يترجم شكواه بقصاصه الشبيه بقصاص ذلك العفريت الذي حاول أن يسرق النار من كبير العفاريت ليعطيه لإنسان مقرور، ليتدفأ

ويطهو طعامه ليطعم آلاف الأفواه الجائعة، والذي حكم عليه بحمل صخرة ليصعد بها على ظهره لقمّة جبل شاهق وعند الفشل كان يعاود الكرة...))، في استعادة نوعية لأسطورة سيزيف التي تستجيب هنا لأزمة الغريب وهو يتعرّض لسوء فهم من طرف الآخر (طبقات مجتمع القرية)، على النحو الذي يدفع الراوي إلى المزج بين حكاية الأسطورة وحكاية الغريب، بالرغم من كلّ ردود الفعل التي تستهجن حكاية الأسطورة مثلما تستهجن وجود الغريب.

ويُظهر مجتمع هذه الطبقة حماساً أكبر من الطبقات الأخرى للاقتراب من هذا الآخر الغريب لدمجه في مجتمع الطبقة ((وكنّا أحياناً نقنع فتى القرية الصموت أن يلعب معنا، فكان يلبّي طلبنا ويلعب بأقدام ماهرة مصطخبة تتعاكس مع فمه المطبق أبداً))، وهو ما يجعلها تنجح في تقريب المسافة الزمنية والمكانية والحكائية والرمزية بينهما.

ينتج هذا السياق الموجب في التعاطي مع أزمة السرد فضاءً جديداً للحال الحكائية التي ينطوي عليها الغريب، إذ ينفعل بحركة التلاقي والاندماج التي اقترحها مجتمع الطبقة ويستجيب لها عاطفياً ((وعندما يصافح الغروب كفّة الليل القادم، كان يشيّعنا بعينيه الجميلتين ونحن نلملم شقوتنا ونزقنا وعراكنا البريء المؤجّل، ونصحبها إلى بيوتنا، وعيناه تعوّضان ما يعجز عن قوله فمه المطبق))، حين تتكّلم عيناه بدلاً من فمه، إذ تظهر إشارة فهم وإدراك لغة العيون عند هذه الطبقة في الوقت الذي لا تتعامل فيه الطبقات الأخرى معه إلا باللغة السياقية المعروفة التي ينتجها الفم.

لا بل يُظهر الفتى الغريب روحاً عالية من الحرص والوعي، يتحول فيه إلى راعٍ لأفراد هذه الطبقة وهم يقتربون من كونهم أصدقاء له ((كان فتى القرية المجنون، والأخرس، والوحيد، والفاتن، والصديق الوفي لنا يحرص أن يصل كلّ إلى بيته، يمشي بتثاقل ويلج داره ليتماهى مع صمت الغرف والحديقة والأطيار))، فهو بكل هذه الصفات الإشكالية المتداخلة والمتضادّة يعكس أنموذجاً من الصداقة والوفاء لهم، في الوقت الذي لا يطالبهم بالثمن ليظلّ مكتفياً بذاته وغيابه وسرّه المحيّر الضارب في الأعماق.

الطبقة الخامسة: الأنا الساردة:

تعود الطبقة الخامسة إلى منطقة الأنا الساردة لتستقبل فعالياتها السردية بحرية واستقلالية وتمركز، حيث تتحوّل عين السارد الرائية والعارفة إلى كاميرا مركّزة ومكثّفة ومستوعبة، تصوّر في كل المستويات وعلى كل الاتجاهات، بعد أن تخرج شخصية الراوي من مجتمع الطبقة السابقة وتنفرد في سياق خاص مستقلّ يمنحها حرية الحركة والفعل الذاتيين، يساعدها في ذلك موقعها السردي الذي يؤهلها لقيادة دفّة السرد والتحكّم بمجرياته، على النحو الذي يتمكّن فيه من تكريس وجهة نظره وفرض أنموذجه بكلّ حرية :

والشفق يتهيأ للمغادرة ليسلّم أمره ليوم صاح، كنت أقف على سطح دارنا أتأمل قرص الشمس الناهض من مضجعه في الأفق الشرقيّ المفروش بالرّباب، وروحي الغضّة المحلّقة نحو ربيعها الخامس عشر تتنسّم الإشراقات الأولى لليوم القادم بكلّ ما يختزنه من دفء نابض من السماء العالية ومن سماء جديدة تشرق في جسدي وتجعله يصطلي برمضاء الرجولة المبكّرة التي تقدّد أيامي بأسياخ الترقّب والقلق...

تناهت إلى مسامعي أصوات متواشجة تعطي النبرة الخيرة نغمة يتداخل فيها الشّدو والزقزقة والهديل والنعيب والنواح في احتفال فريد لم اسمع مثيلاً له من قبل، الذي سمعته من خلال فواصل الصمت القصير نبرة آدمية جليّة تلقي كلمات متسارعة تتخللها فواصل من أنغام الطيور المختلفة... تلفّت حولي، لا شيء استثنائياً، فالحساسين في الخلاء المترامي لحديقة دارنا ملتمّة تتقافز بحبور فوق العشب أو في الطّوار تلتقط بقايا الخبز، أو على حافة الحوض تروي ظمأ هجوع ليلة طويلة، والنواعير تبكي تعب ليلة أخرى، والأشجار تتمطّى نافضة عنها الكرى، والفلاّحون يحملون مساحيهم وفؤوسهم وعيونهم وأقدامهم شاخصة نحو الحقول... تقمّصت دور الفأر وقوّمتُ أذنيّ، وصار جسدي كلّه لاقطة كبيرة حسّاسة، أو كلباً سلوقيّاً يتشمّم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجسّاتي حين اكتشفت مذهولاً أنّ الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس. جثوت على الأرض، ومشيت على أربعة، وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرّة عالم ساحر غريب وغير معقول...

حديقة غنّاء واسعة تتوزّعها أشجار الخوخ والتين والرمّان والزيتون تسبح في شلاّل من أشعّة الشمس الفتية، وصديقي... المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطلّ على حزام من الآس يفصل الحديقة عن الفناء، وقد أفرد ذراعيه ووجهه يرتديه السناء وتنتشر على هامته أسياخ من الضياء البارق لتصطدم بالجدران الطينية لترتدّ مخيّمة فوق كراديس الأطيار الموزّعة حوله كخلايا النّحل وبنسق لا يفهمه إلا مجمع الطّير فقط، فالحساسين في الصفّ الأوّل يتبعها الحمام،

الأليف منه والبرّيّ، ثمّ البطّ البريّ المهاجر وخلفه الدرّاج والوزّ والسمّان، وفوق قمم الأشجار تجثم أصناف الجوارح وكأنها في ترتيبها المرسوم بدقّة متناهية كرّست نفسها سقفاً يحمي الطير من... ممنّ؟... ومخبول القرية الأخرس يطفر من عينيه الرائعتين فرح لا محدود، ويمدّ ذراعيه بخطّ مستقيم، ثمّ يرسم بهما حلقة دائرية حول الكردوس المتراصّ أمامه فيلفّ الجمع صمت آسر، فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا كشلاّل جبليّ هادر يغسل أدران الوهم الذي تغلغل في عقولنا ويقيننا كلّ هذه الفترة الطويلة، فقد كان الفتى يتحدّث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً، والعيون الوجلة والمتهيّبة تنظر إليه بتوقير واحترام.وكان، حين ينتهي من لازمة معيّنة تختلط أصواتها، بعضها مع البعض الآخر، في نغمة نبّهتني إليها قبل هنيهة، التي جعلتني أكتشف القارّة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحبّ، الحبّ المستحيل.

إذ تتجرّد آلة الوصف على نحو بالغ التركيز لتموين المشهد السردي بالتنوّع التشكيلي المدهش، فبعد أن يرسم الراوي صورة التأمل التي هو عليها وحيداً في المشهد المراقب لحركة الطبيعة، تنعطف آلة السرد نحو التفاتة قصصية تقطع نظام التواصل التأملي مع الطبيعة ((تناهت إلى مسامعي أصوات متواشجة))، أربكت وضعية الانفراد بالذات وحوّلت فضاء الاهتمام إلى سياق جديد تشترك في تركيبه حيوات أخرى قادمة من وحي السماع، حيث تبدأ آلية الصوت القادم إلى منطقة سماع الراوي بالعمل.

تشتدّ فعالية السماع عند الراوي لإدراك مغزى هذا الصوت الذي داهم منطقة سمعه على حين غرّة، على النحو الذي ينفتح عليه انفتاحاً كلياً من أجل التوصل إلى حقيقته واستيعاب منطقه ((تقمّصت دور الفأر وقوّمتُ أذنيّ، وصار جسدي كلّه لاقطة

كبيرة حسّاسة، أو كلباً سلوقيّاً يتشمّم الأثر بالأذنين، لم أخطئ الإشارة التي التقطتها مجسّاتي حين اكتشفت مذهولاً أنّ الأصوات تأتي من خلف الحائط، وتحديداً من دار الأخرس. جثوت على الأرض، ومشيت على أربعة، وألصقت عيني أبحث في السياج الفاصل بيننا عن ثقب أرى فيه عجائب ما أسمع، وحين اهتديت انفتح أمامي على حين غرّة عالم ساحر غريب وغير معقول...))، وهنا يكون قد عثر على كنز بصري وسمعي ثمين. ينفتح بعدها هذا الفضاء على مكان ساحر يجري وصفه على لسان الراوي وكأنه عالم أسطوري لا يمتّ إلى واقع الراوي بصلة، بما يتمتّع به من تنوّع وتعدّد وإدهاش وحيوية وخصب، تقدّم فيه الطبيعة أجمل وأحلى وأرقى ما لديها، لكنّ المفارقة الأكثر إدهاشاً للراوي هو أن الفتى الغريب المنعوت بالجنون من كلّ طبقات مجتمع القرية تقريباً، هو سيّد هذا المكان ومحوره ((حديقة غنّاء واسعة تتوزّعها أشجار الخوخ والتين والرمّان والزيتون تسبح في شلاّل من أشعّة الشمس الفتية، وصديقي... المجنون، الأخرس يقف في الفناء المفروش بالحصى المطلّ على حزام من الآس يفصل الحديقة عن الفناء))، وهو ما يمنح الراوي الذاتي فرصة التقرّب من هذا اللغز أكثر.

يحصل الاكتشاف الكبير حين يعثر الراوي على فتى القرية هو يتكلّم مع مجتمع الطيور، التي شاهد مهرجانها العظيم بكلّ هذا التنظيم والتناسق المدهش، تحت بركة صديقه الغريب وقد تجاوز خرسه وانفتح على الكلام ((فتخرج الكلمات من فم أخرس قريتنا/كان الفتى يتحدّث بلغة بني آدم تارة وبلغة الطير طوراً))، فلم يكن يكتفي بلغة البشر بل زاد عليها لغة الطير، بحيث ظهر وكأنه يحمل فيضاً من المعرفة لا قبل لأهل القرية بإدراكها أو فهم طبيعتها، على النحو الذي قاد الراوي الذاتي إلى

فرحة الاكتشاف العميق ((جعلتني أكتشف القارّة البكر التي يدرج فيها الألفة والوئام والحبّ، الحبّ المستحيل))، وهنا ينفرد الراوي بهذه المعرفة الاستثنائية التي تميّزه عن سائر مجتمع القرية.

الطبقة السادسة: الأنا والآخر:

تنفتح الطبقة الخامسة التي يتسيّدها السارد الذاتي على طبقة جديدة يواجه فيها الراوي (أنا السارد) الآخر، هذا الآخر الذي يتمظهر بوصفه البطل المركزي في فضاء القصّ، وهنا ينفصل السارد الذاتي انفصالاً كليّاً عن مجتمع الطبقة الخارج منها ليعمل لحسابه، إذ يتّصل على نحو ما بالبطل في غفلة سردية وحكائية من الآخرين، وينفرد بقرار التوصّل إلى حلّ لهذه الإشكالية الحكائية التي شغلت الجميع، وكأن الراوي يبدأ العمل ضمن سياق جديد يبتعد فيه عن الطبقات الأخرى جميعاً، ليتمكّن من الكشف والاستبيان، إذ إنّ السعي إلى المعرفة في ظلّ الحضور الكثيف لطبقات متنوعة ومتعدّدة من أناس القرية يشوّش الرؤية، ويجعل إمكانية التوصّل إلى حلّ ما صعبة للغاية. لاسيما وأنه اطّلع على السرّ وعرف حقيقة الأمر الذي يكتمه هذا الغريب المشحون بمعرفة لا يمكن أن يدركها أهل القرية، بحيث يدفعه الحماس والرغبة هنا لمواصلة مشوار الكشف والتقرّب من غرائبية هذا العالم، لمضاعفة المعرفة والتقرّب قدر المستطاع من الحقيقة :

كنت جنب الناعور أجلس وأفكر في ما رأيت هذا الفجر، حين سمعت خطوات رياضيّة تقترب منّي، حسبت في البداية أنّه أحد أقراني، فلم أعرْ له أهمية. سمعت صوتاً اكتشفت نبراته هذا الصباح، ولا يمكن أن أنساه.

ـ أتمانع لو جلست؟

حاولت أن أتصنّع الدهشة والذهول، ولكنّه حسم الأمر مباشرة عندما قال:

ـ أنت تعرف سرّي.

حاولت أن أتغابى فسألته.

أيّ سرّ؟...

ـ لغة التخاطب بيني وبين الطير.

ـ أنا!!!... أنا!!!...

ـ أرجوك، لا تنكر.

ثمّ قال بودّ دافق.

ـ أنا لا ألومك مطلقاً... لو كنت مكانك لفعلت الأمر عينه.

وبعد فترة صمت، أكمل.

ـ الفضول... أو حبّ الاستطلاع.

ثمّ، بنبرة غاضبة.

ـ الأنا الدونيّة.

ـ أنا جدّ آسف، لم أكن متعمّداً... صدّقني.

لانت ملامحه وارتم على محيّاه طيف ابتسامة، ثمّ تكلّم بنبرة هادئة ودودة.

ـ أنت شابّ طيّب.

شجّعتني إشارته اللطيفة كي أسأله.

ـ لِمَ هربت من الواقع؟

ـ أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل.

ـ وتمرّستَ بقيود الصمت؟

ـ كي أحصّن نفسي ضدّ الأنانية.

ـ وهربت نحو عالم الطير؟

ـ إنه عالم نقيّ ونظيف، على النقيض من عالم البشر.

وقبل أن أتكلّم، قال بصوت خفيض كمن يكلّم ذاته.

ـ الناس في القرية حسموا أمري، وحكموا بجنوني، بخاصّة حين كانوا يروننني أرفع رأسي إلى أفاريز البيوت أو جبال الغسيل في السطح وأهمهم مع الطيور، جاهلين أنني أتكلّم لغة الطير.

ـ كيف تعلّمت هذه اللغة؟

تجاهل سؤالي واستطرد.

ـ لذا قرّرت أن أذهب إلى الأقاصي، إلى ممالك الطير.

رفعت رأسي، كان الليل يسامرني، ولا أثر لأحد. هتفت.

ـ أين ذهبت؟

سمعت صوته وهو ينأى بعيداً، به رنّة عجيبة، وكأنه يأتي من الغيب.

ـ إلى الأقاصي.

ليل ونهر ونواعير وريح خفيفة وقرية ساهرة هو كلّ ما احتوته ذاكرتي المشوّشة وهي تسعى صاعدة نحو فم الزقاق.

إذ يكشف الحوار بين الراوي (أنا السارد) والآخر (الشخصية المركزية) عن نوع من التفاعل الخاص، الذي يفضي إلى تشكيل رؤية سردية معينة يمكن أن تجيب على أسئلة الشخصية وتضعها في سياق فانتازي/ميراث شعبي/أسطوري، يعبّر على نحو غزير عن المقولة القصصية التي تنوي القصة تكريس فضائها في عالم السرد، ويتقدّم ذلك الاعتراف الذي قدّمه الفتى الغريب للراوي بعد إذ أدرك أنه علم بسرّه ((ـ أنت تعرف سرّي/حاولت أن أتغابى فسألته/أيّ سرّ؟.../ـ لغة التخاطب بيني وبين الطير/ـ أنا!!!... أنا!!!.../ـ أرجوك، لا تنكر/ثمّ قال بودّ دافق))، إذ تظهر هنا لغة الطير بوصفها رمزاً أسطورياً يحيل الحكاية على منطقة الأسطورة والتاريخ والموروث الشعبي.

باستمرار هذه المحاورة الودودة تبدأ الأسرار التي تنطوي على رؤية فلسفية بالتكشّف والظهور ((ـ لِمَ هربت من الواقع؟/ـ أنا لم أهرب منه، بل هو الذي فعل/ـ وتمرّستَ بقيود الصمت؟/ـ كي أحصّن نفسي ضدّ الأنانية/ـ وهربت نحو عالم الطير؟/ـ إنه عالم نقيّ ونظيف، على النقيض من عالم البشر))، حيث تتمظهر المعاني والمفاهيم والرؤى لتشكّل موقف الشخصية على نحو معيّن، يبرّر له طبيعة السلوك الذي تغرّب به عن مجتمع القرية ودفعه جرّاء ذلك إلى الانعزال والبحث عن منطقة أخرى تستقبل رؤيته بلا ضغط، وكان أن اختار الذهاب بعيداً إلى حيث يجد ذاته ويكرّس أنموذجه.

إن خاتمة الحوار بينهما تنتهي إلى حالة الانفصال عن المكان والزمن، إذ يذهب الفتى الغامض/الواضح إلى الفضاء الآخر الذي يمكن أن يحتويه ويستوعب غرابته وجنونه وفرادته، بعد أن ينفتح سؤال الراوي عن غياب مطلق ((ـ كيف

تعلّمت هذه اللغة؟/تجاهل سؤالي واستطرد/ـ لذا قرّرت أن أذهب إلى الأقاصي، إلى ممالك الطير/رفعت رأسي، كان الليل يسامرني، ولا أثر لأحد. هتفت/ـ أين ذهبت؟/سمعت صوته وهو ينأى بعيداً، به رنّة عجيبة، وكأنه يأتي من الغيب/ـ إلى الأقاصي))، فقرار الذهاب إلى الأقاصي هو قرار حتمي يتكشّف عن صوت مغاير ينأى بعيداً به رنّة عجيبة كأنه يأتي من الغيب، على النحو الذي يشير إشارة لافتة إلى خصوصية وندرة هذا الصوت الذي لا يمكنه أن يحيا في واقع القرية، والذي ينهض على سياق طبيعي للصوت والصورة والحدث، وهو مما لا يتوافر في هذا الفتى الغريب الغامض المجنون.

طبقة الإقفال السردي: الخاتمة:

تنهج هذه الطبقة إلى وضع الحلول السردية لإشكالية القص في خاتمة فصول الحكاية، إذ هي تنتهي إلى اختزال المشهد القصصي وتبئير الحكاية إلى معادلة الحضور والغياب، فالفاعل السردي الأوّل في القصة يمضي إلى غيابه الأثير حيث يجد ذاته في (الأقاصي)، ذلك المكان الأثير والأنموذجي الذي يناديه وهو مشغول به دائماً، و(أناس القرية) يجتهدون في تفسير الغياب ضمن اعتبارات تقليدية لا تلائم وضع الشخصية ولا تتناسب مع خصوصية تشكيلها، ويتفرّد الراوي الذاتي بوصفه العنصر الوحيد الذي يمتلك السرّ مخترقاً المجال الاجتماعي التقليدي ومنفعلاً وحده بالنتيجة :

في الإصباحات القادمة، لم يرَ أناس القرية أيّ أثر لمجنونها، وابتعدت التوقّعات بمقتله من قبل لصوص، ولاسيّما عندما فتّشوا بيته غرفة غرفة فلم يجدوا

أيّ أثر لسرقة أو قتل، فاقتنع الناس أنّ المجنون قد هجر القرية... إلا أنا فقد تيقّنت أنه ذهب هناك إلى الأقاصي.

تتكشّف الخاتمة عن تحقّق جدل الغياب والحضور السردي في المشهد الأخير، إذ يغيب البطل المركزي (الآخر) غياباً كليّاً في سَفَره النهائي نحو (الأقاصي)، حيث المكان الطبيعي الذي ينأى به عن الواقع المناهض والمضاد، وتحضر الاحتمالات المفسّرة لغيابه عند الجميع، لكنها تحضر على نحو آخر عند (الراوي) العالم الوحيد بالسرّ.

ينفتح الزمن الجديد ((الإصباحات القادمة)) في الخاتمة عن رؤية أخرى تنقذ المكان من أزمته في التحليل والتأويل والتفسير والاحتمال، فشخصية البطل التي كانت مثار خلاف وحيرة وأسئلة تغيب هنا، لتضّيق فرص احتمال تفسير الحكاية إلى أقصى حدّ ممكن، إذ تصبّ كل الرهانات والتوقّعات المفضية إلى القناعات في جملة ((المجنون ترك القرية))، وهو أفضل حلّ متاح في ضوء القرائن التي تنفي الاحتمالات الواردة الأخرى. لكنّ الإقفال الذي يطال أهل القرية جميعاً وهم يتوقون إلى حلّ مثالي يريح توقّعاتهم، وينهي إشكال الحكاية ويضمن سلامة وطمأنينة الواقع الموروث شعبي لتصوراتهم، ويستكمل شروط التشكيل السردي للقصّ، لا يفعل الشيء ذاته فيما يتعلّق بـ (الراوي الذاتي) الذي يمسك بزمام الحكاية ويقود حراكها السردي، إذ إنّ انكشاف سرّ البطل على الراوي جعل الحكاية تستمرّ لديه ولا تتوقّف، بحيث يتجزّأ الفضاء القصصي هنا على ثلاثة أجزاء تشكّل مقام السرد، جزء لأهل القرية وهم يعودون إلى طمأنينة تصوّراتهم في الزمن والمكان والحدث، وجزء خاص بالراوي الذي ينفتح على زمن ومكان وحدث أوسع وأغزر وأكثر حضوراً،

والجزء الأخير هو الجزء المتعلّق بالغياب حيث يضمّ البطل في زمن ومكان آخر هو ((الأقاصي)). ويتشكّل فضاء ((الأقاصي)) في الطبقة المحجوبة والمسكوت عنها في ذاكرة القرية، التي تستعيد الرؤية الموروث ـــ شعبية وهي تنمو وتتشكّل في المجال المكاني القروي بوصفها جزءاً لا يتجزّأ من حساسيتها وتراثها الثقافي، على النحو الذي تمثّل صورة الضمير الأعلى للفضاء القروي الذي يعمل بصورة عالية الفعّالية وخصبة الأداء في تشكيل الموقف الحسّي والذهني والثقافي ـــ الواقعي والمتخيّل ـــ للريف.

جوزيف حنّا يشوع: العلامة القصصية. من بؤرة العنونة إلى فضاء المتن.

تعمل العلامة القصصية ابتداءً من منطقة العنونة بوصفها العلامة الأولى التي تنتج حزمة من الدلالات الأوليّة التي ينبغي رصدها والتفاعل معها، وقد يكون عملها في منطقة العنونة هو الأهم لأن العلامة فيها مركزة بالغة التركيز، وبؤرة العلامة بؤرة عميقة ومتشظية ومولّدة لا يتوقف عملها حتى منطقة الاختتام القصصيّ، لذا فإنّ رصد التشكيل العلاميّ في بؤرة العنوان يمثّل فعالية سيميائية عالية المستوى، وتحظى بأهمية قرائية لا تقل شأناً عن بقية طبقات المتن إن لم تتفوق عليها أحياناً، وتمثّل في الأحوال كلّها مفتاحاً قرائياً رئيساً وفعّالاً ومنتجاً من فعاليات القراءة.

المجموعة القصصية الموسومة بـ ((صاحب الأسمال)) للقاص جوزيف حنا يشوع تتألف من ثلاث عشرة قصة قصيرة وقصيرة جداً، هي على التتالي ((الرأس/الوجه الآخر/إسفلت الشارع الحزين/في المرّة القادمة/أدومي/مهدي أبو حسن/صديقي صاحب البطن المدوّر الجميل/صاحب الأسمال/الساحر/ليلى خاتون/حكاية من نهر/الباص/ النافذة))، وقد تصدّرت قصة ((الرأس)) القصيرة جداً

حفل الوجود القصصيّ في المجموعة مما يوحي برأسيتها وهيمنتها على قمّة هذا الوجود وحضوره التشكيليّ والتعبيريّ السرديّ، فهي رأس بصيغتها ووضعها السرديّ ودلالتها.

تنتمي قصة ((الرأس))[18] في فضاء النوع القصصيّ إلى القصة القصيرة جداً التي لا يتجاوز حجم حضورها الخطّي صفحة واحدة، وتشتغل بحكم ذلك على أعلى درجات اختزالها وتركيزها وعلاميتها من أجل أن تستثمر وجودها الخطّيّ المحدود لتبليغ رسالتها الفنية والجمالية والسيميائية على أفضل ما يكون، وهي مهمة شاقة ومحفوفة بالمخاطر وقد لا يُكتب لها النجاح بسهولة ويسر كما قد يُهِم صغر مساحتها الخطية الكتابية، لذا فهي تحتاج من القاص تركيزاً عالياً ووعياً حداً وذكاءً سردياً متوقداً يضمن لها النجاح من البداية حتى النهاية، مما يجعلها موطن صعوبة لا تتلاءم مع صغر حجمها الكتابيّ.

وُضعت قصة ((الرأس)) على رأس مجموعة قصص بلغ عددها ثلاث عشرة قصة، فاكتسبت بذلك أهمية مكانية تضاعف من مسؤوليتها في أن تكون متصدّرة للقصص وقائدة لها نحو فضاء القراءة ومجتمع التلقي، وقد حصل أول توافق سيميائيّ بين دلالة ((الرأس)) التقليدية ووضع القصة على رأس قصص المجموعة، لتكون هي الرأس القصصيّ الذي يمنح بقية القصص في جسد المتن السرديّ هويتها ونوعية خطابها ومزاجها القصصيّ، بحيث تبقى فاعلة ومنتجة في ذاتها وفي الذات الكلية لقصص المجموعة على نحو من الأنحاء، وتظلّ متمظهرة بقوتها السردية في هذا المجال السيميائي المنتج.

حظي ((الرأس)) بوصفه علامية سيميائية خصبة بالكثير من الاهتمام الأدبيّ في مختلف الأجناس الأدبية، واشتغل بصور مختلفة عند الكثير من القصاصين والروائيين في عتبة عناوينهم الرئيسة كي يسهم في تثمير شبكة من المستويات الدلالية، ويفرز قيمة صورية تشكيلية فضلاً على قيمته الرؤيوية الذهنية.

أولى علامات مقاربة ((الرأس)) المتاحة سيميائياً هي الرفعة والعلوّ والقمة والبروز والإعلان والإشهار والتحدي، وهي في هذه المجموعة القصصية تستوفي شروط تحصيل دلالات العلامة بوصفها كياناً خطياً يعتلي هرمها ويعلن عن قيام جسدها، وقد جاء العنوان معرّفاً بأل التعريف للتدليل على تركيز العلامة في منطقة دلالية معروفة ومتعاهد عليها وقارّة، على النحو الذي يوجّه مسارات القراءة نحو رأس بعينه يحفّز القارئ على بناء أفق توقّع مرتهن بما سيأتي في المتن من تمظهرات وتجليات لهذا ((الرأس)).

قصة ((الرأس)) القصيرة جداً تتألف على صعيد التشكيل الخطّ والصوريّ والبنائيّ من استهلال يصل بين عتبة العنوان والمتن السرديّ في القصة، ووحدتين سرديتين تتوسطان المتن، واختتام قصصيّ يقفل ستارة السرد وينهي أحداث القصة، ويشكّل مع الوحدتين السرديتين والاستهلال هيكل العلامة القصصية وهي تشتغل بأعلى طاقتها وكفاءتها في كل طبقات القصة من بؤرة العنونة إلى خاتمة فضاء المتن.

يبدأ الاستهلال القصصيّ عمله بكاميرا الراوي كلي العلم وهو يسلّط عدساتها بقوة وتركيز على الشخصية المركزية في القصة (صاحبة الرأس)، إذ تتنازل علامة (الرأس) منذ الجملة الاستهلالية الأولى عن حضورها التعريفيّ العالي (اللغوي) في

عتبة العنونة، وتتحول إلى (نكرة) دلالية في الميدان السرديّ حين تبحث الشخصية عن رأسها الضائع فلا تجده، وبذلك تنتج القصة أولى مفارقاتها الشكلية ـ الدلالية بين فضاء التعريف والوضوح والظهور والإعلان والإشهار في عتبة العنوان ((الرأس))، وبين حكاية رأس الشخصية الضائع في عتبة الاستهلال القصصيّ الذاهب إلى محرق السرد في متن القصة:

امتلأ حنقاً وهو يبحث عنه في جحور المنزل .. وزواياه، لم يكن في خزانة الأحذية حيث وجده بالأمس.. كما لم يكن في أواقي الحبوب خلف باب المطبخ حيث كان أول أمس.. ولا كان في المرحاض، إذ عثر عليه صدفة في الأسبوع الماضي.

ـ أين يا ترى أكون قد أضعت رأسي اللعين؟!!

يبرز المكان السردي بوصفه عنصراً مؤثراً ومهيمناً أيضاً في سياق التشكيل السرديّ بسبب نوع الحكاية ومقولتها، وهي تترصد شيئاً (بالغ الأهمية والخطورة) ضائعاً في ثنايا المكان، ولا سبيل إلى العثور عليه إلا في مكان ما من الأمكنة المتاحة المقترحة سردياً داخل الفضاء القصصيّ، لذا فإن كاميرا الراوي كلي العلم ترصد تفاصيل المكان وخفاياه بهيئته العامة أولاً ((امتلأ حنقاً وهو يبحث عنه في جحور المنزل.. وزواياه،))، وتصف الشخصية وصفاً كلياً داخلياً وخارجياً (امتلأ حنقاً) استجابةً نفسيةً وشعوريةً لعميلة البحث غير المجدي في زوايا المكان وجيوبه ومتاهاته.

تبدأ حفلة البحث المكانية مباشرة وهي ترافق حساسية زمنية سردية متوازية مع حساسية المكان، فتكون الجولة الأولى ((لم يكن في خزانة الأحذية حيث وجده بالأمس..)) معبّرة عن مكان يحقق مفارقة بين عُلوّ موقع الرأس في أعلى الجسد، ودُنوّ موقع الأحذية في أسفل الجسد، وأصالة الرأس الطبيعية في الجسد ووقتية الأحذية كحامل خارجيّ للجسد، في ظلّ أقرب فاصل زمني تبتعد فيه الحادثة السردية عن موقع الفعل السرديّ الإجرائيّ داخل فضاء السرد القصصيّ، وحين يأتي النفي بـ (لم يكن) في مقدمة الصورة السردية فإن ذلك يدلّ على خيبة ظاهرة تؤهّل الشخصية لتجريب بحث آخر، في مكان آخر، وزمن آخر، قد يكون أفضل نتيجة من الجولة الأولى.

يذهب الراوي كلي العلم في الجولة الثانية إلى فضاء مكانيّ وزمنيّ آخر ((كما لم يكن في أواقي الحبوب خلف باب المطبخ حيث كان أول أمس..))، حيث تبتعد الحادثة جزئياً ـ زمنياً ومكانياً ـ عن موقع الراوي وعدسة الكاميرا، لكنها تبتعد أكثر في الجولة الثالثة ((ولا كان في المرحاض، إذ عثر عليه صدفة في الأسبوع الماضي.))، لتنتهي الجولات الثلاث إلى سؤال ذاتيّ مونولوجيّ لا يخلو من العنف ((ـ أين يا ترى أكون قد أضعت رأس اللعين؟!!))، تمهيداً لقبول الحال على ما هي عليه والاستمرار في تفهّم الشخصية لوضعها الحال بلا رأس والتعايش مع الأمر على نحو ما.

الأمكنة الثلاثة التي رشّحها الراوي والشخصية معاً للعثور على الرأس الضائع انتظمت في فضاء المكان الكلّيّ المقترح ((جحور المنزل.. وزواياه،))، وهو مكان هامشيّ لا يقع في المتن أو المركز، وفي ذلك دلالة سيميائية تحاكي متنيّة الرأس

ومركزيته وتهشّم بروزه وظهوره وقوة إشهاره حين لا يضيع إلا في جحور المنزل وزواياه، فتأتي الأمكنة المتعاقبة ((خزانة الأحذية/أواقي الحبوب خلف باب المطبخ/المرحاض)) متوازية مع ترتيب الأزمنة المتعاقبة ((أمس/أول أمس/الأسبوع الماضي))، وهذه الهندسة الفضائية (الزمكانية) تكاد تنبني بناءً جسدياً من الأقرب إلى الأبعد، في توازٍ معكوس مع الهندسة التقليدية لبناء الجسد الإنسانيّ في ثلاثية الأطراف والجذع والرأس، مما يؤلّف رؤية سيميائية تنتج معنى جديداً لفكرة وجود الرأس في الجسد على النحو الذي يحرمه من مركزيته وديكتاتوريته وهيمنته، ويحيل على نوع من الديمقراطية الجسدية التي لا تمنح امتيازاً لعضو فيه على حساب عضو آخر، وهو ما ستفضي إليه مجريات الفعاليات السردية في القصة لاحقاً.

تنتقل كاميرا الراوي بعد الإعلان عن إخفاق الشخصية في مهمة العثور على الرأس الضائع إلى باطن الشخصية لتصوير ردّ فعل الفشل، ثمّ لالتقاط الفكرة التي ستتحول إلى ممارسة لرجل بلا رأس تنتظره مهام وأفعال وأنشطة ضرورية لا بدّ له من أن ينهض بها بحكم طبيعة الحادثة السردية في القصة، حيث يقوم بشحذ عدسات كاميرته المصوّرة من أجل صورة أوضح وأكثر نقاءً لمعرفة الحال السردية التي ستؤول إليها القصة بعد ذلك:

تمتم لنفسه وهو منهمك في البحث،لم يتمكّن من الإحساس بالوقت،ولأن إصبع

قدمه الكبيرة أخبره بأن موعد العمل قد حان..فقد قرّر أن يخرج بدونه،فذلك في

كلّ الأحوال أفضل من الاستماع إلى تحية المدير الصباحية، التي يتوجب عليه

احتمالها في كلّ مرة يتأخر فيها عن العمل.

تجلّت صورة الشخصية هنا في عالمها الداخليّ على مستوى الإحساس والتنبّه والفكرة والتصور والاحتمال والتوقع والتنفيذ معاً، اللقطة التصويرية الأولى تنقل لحظة التحوّل التي تنفتح على فضاء سرديّ آخر ينحّي عملية البحث عن الرأس المفقود ((تمتم لنفسه وهو منهمك في البحث))، إذ تضيء الكاميرا على هامش هذه اللقطة فقدان الشخصية لإحساسها بالوقت، وكأن الوقت كان مرتبطاً بالرأس ((لم يتمكّن من الإحساس بالوقت))، فقام إصبع قدمه الكبيرة مقام الرأس ونبهه في اللقطة التصويرية الثانية على الوقت ((أخبره بأن موعد العمل قد حان))، تمهيداً للّقطة السردية التصويرية اللاحقة وهي تفضي إلى قرار خطير اتخذته الشخصية ذات الرأس المفقود ((قرر أن يخرج بدونه))، وقد سخّرت الشخصية شبكة من الأسباب الموجبة التي يمكن أن تجعل الوضع على هذا النحو أفضل من ذي قبل ((فذلك في كلّ الأحوال أفضل من الاستماع إلى تحية المدير الصباحية، التي يتوجب عليه احتمالها في كلّ مرة يتأخر فيها عن العمل.))، وهو ما يجعل من حضور الشخصية في حراكها السرديّ ذات وضع مريح يقلل كثيراً من أهمية وضرورة أن تكون برأس يجلب المتاعب.

وحين تجد الشخصية أن الأمر أصبح ميسوراً، بل ومفيداً، وربما ممتعاً على هذا النحو، فقد راحت مخيلتها تبتدع لقطات صورية مثيرة تؤكد نجاح مسيرتها بلا رأس، وتفضي إلى نتائج لم تكن في الحسبان مطلقاً، إذ تعمل كاميرا الراوي على

التقاط مجموعة من اللقطات الصورية التي تشجّع تقبّل وضع الشخصية لحالها الجديد بلا رأس:

صديقته على المنضدة المجاورة أخبرته أنه أكثر أناقة ومنطقية بلا رأس. ولم يزبد مديره في وجهه كما في كلّ يوم، ذلك أنه لم يكن هناك (منخراك الممتدان

إلى الهند)، وحين حلّت الحادية عشرة صباحاً لم يفتك به الصداع، إذ لا يعقل أن يصيبه الصداع في عجيزته مثلاً!!

غمره ارتياح وهو يدلف المنزل، وقد فوجئ وهو يطأ غرفة نومه برأسه على السرير، عند القدمين، عندها اكتشف أنه (لا بدّ تدحرج أثناء الحلم).

تشتغل هنا ثلاث حالات تشجيعية بحسب رصد كاميرا الراوي على نجاح تجربة الشخصية في تعاملها مع الحالة الجديدة (بلا رأس) متفوّقة على الحالة القديمة (برأس)، الأولى ثناء صديقته على حالته الجديدة ((صديقته على المنضدة المجاورة أخبرته أنه أكثر أناقة ومنطقية بلا رأس))، والثانية خلاصه من تهكمات مديره واستخفافه ((ولم يزبد مديره في وجهه كما في كلّ يوم، ذلك أنه لم يكن هناك (منخراك الممتدان إلى الهند)،))، والثالثة شفاؤه من صداعه المزمن ((وحين حلّت الحادية عشرة صباحاً لم يفتك به الصداع))، على النحو الذي أوصل الشخصية إلى وضعية مثالية من الارتياح والاستقرار والهدوء.

إلاّ أنّ التحوّل المفاجئ بعد بلوغ حالة نموذجية من الاستقرار قد حصل بطريقة مفارِقة، إذ في الوقت الذي انتقلت فيه الشخصية إلى وضعية الاستعداد الكبير للتخلّي

عن الرأس بلا مشاكل تذكر، وربما بفائدة أكبر، تعثر فجأة على الرأس المفقود في مكان معاكس لوضعيته الطبيعية ((وقد فوجئ وهو يطأ غرفة نومه برأسه على السرير، عند القدمين،))، فوجوده عند القدمين يحقق مفارقة أخرى تعزز فقدان الرأس نفسه لبوصلة الجسد، بحيث يتحقق ضياع مزدوج للرأس، الأول يتمثل في فقدان الجسد للرأس، والثاني يتمثل في فقدان الرأس للعثور على مكانه الطبيعيّ في أقصى الجهة الأخرى البعيدة عن القدمين أعلى الجذع، على النحو الذي يقود إلى مفارقة أخرى أشدّ وقعاً على دينامية التفاعل السرديّ في حساسية الموضوع القصصيّ المهيمن ((عندها اكتشف أنه (لا بدّ تدحرج أثناء الحلم).))، إذ يذهب هذا الاكتشاف نحو صدمة سردية رؤيوية تتمثّل في ازدواجية اليقظة والحلم في النصّ القصصيّ، ليكون الرأس المفقود هنا رأساً حلمياً من صنع خيال الراوي بحيث يكون الضياع ضياعاً سيميائياً يحيل على معانٍ ودلالات رمزية، نحو إمكانية قراءة الفقدان قراءة أخرى تعامل الرأس بوصفه عقلاً غير مستخدم وغير فعّال، لذا فهو غائب وضائع حتى مع وجود الرأس في أعلى الجسد، حينها يتساوى الوجود واللاوجود والحضور واللاحضور في منطقة الفعل والإنتاج والإبداع والتأثير في الذات والماحول.

وهو ما تنتهي إليه لقطة الاختتام القصصيّ في قيام الراوي كلي العلم بنقل طبيعة التصوّر الذي انتهت إليه الشخصية في عزلها الرأس تماماً من دائرة الاهتمام، والوصول إلى قرار حاسم يقضي بعدم حاجته لرأسه حين يكون ضارّاً وغيابه أفضل كثيراً من وجوده:

لم يبحث عن رأسه في صباح اليوم التالي، فمن حيث إنه ليس من

الضرورة بمكان أن يكون لجميع الناس رؤوس، فقد قرر عدم ارتدائه بعد اليوم مطلقاً!!.

وهنا تتخلّى الصورة السردية الكلية في القصة عن عنونتها المعرّفة ((الرأس)) عندما يعمل الحراك السرديّ على تغييبه وتنحيته من المشهد، ولا شكّ في أنّ هذه النتيجة منطقية على صعيد الحَجاج الفكري في القصة، وهي نتيجة مفهومية على صعيد الرمز القصصيّ المشتغل في سياق ثقافيّ رؤيويّ، ونتيجة حالية على صعيد الشخصية في اكتشافاتها الذاتية وقد آلت إلى تنازلها عن رأسها حيث لم يبق له فائدة ووظيفة ودور.

لعلّ من الملاحظ أنّ الشخصية في القصة هي شخصية غير مسمّاة، وقد عوّض الحضور الاستثنائي للرأس فيها غياب التسمية، وهذه أيضاً علامة مهمة من العلامات القصصية المخصّبة للحادثة السردية والمطوّرة لآلياتها وحيواتها وفعالياتها وأنشطتها، في ظلّ هيمنة دال ((الرأس)) في عتبة العنوان وغيابه في خاتمة القصة.

هوامش

(1) صدرت الرواية بطبعتها الثانية عن دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 2006، وهي إحدى ثلاث روايات صدرت ليوسف الصائغ مع روايتيه ((اللعبة)) و ((المسافة))، فضلاً على منجز مسرحي مهم، وسيرة ذاتية بعنوان ((الاعتراف الأخير لمالك بن الريب))، وكان واحداً من أهمّ كتاب المقالة في العراق، ولا خلاف طبعاً على موقعه الشعري المميّز في مسار الشعرية العربية الحديثة.

(2) ينظر كتابنا ((تمظهرات التشكّل السيرذاتي ـ قراءة في التجربة السيرية للشاعر محمد القيسي ـ))، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، وأعدنا نشره في الطبعة الثانية من كتابنا ((السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ـ))، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2008، وقد وضعنا تحت عنوان ((معجم مصطلحات السيرة)) توصيفات اصطلاحية لما يقرب من أربعين مصطلحاً في فن السيرة، ضمنها مصطلح ((الرواية السيرذاتية)).

(3) في انتظار فرج الله القهار، سعدي المالح، دار الفارابي، بيروت، 2006: 7.

(4) في انتظار فرج الله القهار: 148.

(5) الفار يأكل الشوكولاتة، الموروث في سرديات سعدي المالح، ناجح المعموري، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2001 : 48.

(6) الغلاف الثاني الخارجي للرواية.

(7) مدن وحقائب، سعدي المالح، مجموعة قصصية، منشورات دار الينابيع، دمشق، ط2، 2009، الغلاف الثاني.

(8) الفأر يأكل الشيكولاتة: 39

(9) في انتظار فرج الله القهار: 94 - 95.

(10) الفأر يأكل الشيكولاتة: 33

(11) سعدي المالح، حاوره حسين رشيد، الأسبوعية، بغداد، بتاريخ 2011/7/31.

(12) في انتظار فرج الله القهار: 66 - 67.

(13) الموسيقى ضابط إيقاع السرد، فاضل ثامر، جريدة الأسبوعية، بغداد في 2010/12/19.

(14) في انتظار فرج الله القهار: 37.

(15) (التيه في انتظار فرج الله القهار، سعدي المالح يدخلنا في زمن روائي واسع جدا ليصل بنا إلى الحاضر، محمد شاكر السبع، جريدة الشرق الأوسط السعودية، العدد 8844.

(16) أرض من عسل، هيثم بهنام بردى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2011.

(17) تليباثي، هيثم بهنام بردى، دار نعمان للثقافة، بيروت، ط1، 2008، ويذكر أنها المجموعة القصصية الفائزة بجائزة نعمان ناجي (جائزة التكريم) عام 2006.

(18) صاحب الأسمال، جوزيف حنا يشوع، سلسلة إصدار إنانا (1)، مطبعة شفيق، بغداد، 2012: 15 - 16.