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، 1970:39.

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

(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، 1979:44.

(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، 1972:28.

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

(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، 250:1990.

(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:

صوت:

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

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 الباميا 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