الفصل الرابع

غواية التواصل

(نبرات من البوح الشبابي)

- مدخل ..
- أولاً : من شخابيط الطفولة "لطخة بيضاء على عمارة صفراء"
- ثانياً : الرَّهان على بَساطة المُتَخيَّل .. محاولة لاستنطاق جماليات الوصف في مدونة " أرز باللبن لشخصين " لرحاب بسّام

مدخل :

لا شك أن تحولا كبيرا قد أصاب العملية الإبداعية تأليفا وقراءة ونقدا ، وهو التحول الذى فرضته منجزات الحضارة اليوم، وخاصة على صعيد الشبكة العنكبوتية "**الإنترنت**" ، التى وفرت سياقا بديلا للتواصل الإنسانى تطور سريعا ليهيئ مناخا مناسبا لإنتاج الإبداع، يتسم بسهولة تداوله: نشرًا .. وقراءةً .. ونقدًا.

بل إننا لا نبالغ إذا ذهبنا إلى القول إن السياق التواصليَّ الآن قد اتسع إلى حد فاق مستوى المقبول؛ فأصبحنا معه في زمن أقل ما يمكن أن نصفه به أنه "زمن المعرفة والإبداع .. على قارعة الطريق"؛ فاختلط الحابل بالنابل، وامتزج الغث من الكتابة بالثمين من الإبداع.

في إطار هذا السياق الجديد المشبع - حتى التخمة- بصنوف الإبداع وعطاءات الفكر المتنوعة، وإيمانا بما أنجزه وما نجم عنه من طفرة في آليات الإبداع إنتاجا وتلقيا تأتي دراستنا لشكل من أشكال هذا الإبداع الجديد الذي درج أهله والمتعاطون معه على تسميته بـ "**المدونات**" [1]..

والمدونة – في أكثر تجلياتها- نوع من الكتابة شديدة الذاتية، والتى تتفرع في إطار من السرد أو الوصف أو غيرهما من تقنيات الخطاب المختلفة التي غالبا ما تأخذ من فن **القصة القصيرة** قالبا لها .. إنها مناخ تواصلي ومعرفي يتسم بصفة الجدة ويمتاز بأمارات العملية الإبداعية واشتراطاتها؛ وفي مقدمتها وجود أطراف الإبداع الثلاثة: **المبدع (المدون .. القاص)، والمتلقي (القارئ .. المتصفح)، والرسالة الإبداعية (المدوَّنة ..**

---

(١) من وجهة نظر علم الاجتماع فإن الإنترنت ينظر إلى التدوين باعتباره وسيلة النشر للعامة والتي أدت إلى زيادة دور الشبكة العالمية باعتبارها وسيلة للتعبير والتواصل أكثر من أي وقت مضى، وبالإضافة إلى كونه وسيلة للنشر والدعاية والترويج للمشروعات والحملات المختلفة. ويمكن اعتبار التدوين كذلك إلى جانب البريد الإلكتروني أهم خدمتين ظهرتا على شبكة الإنترنت على وجه الإطلاق. ونحن نقصد هنا على وجه الخصوص ما يسمى بـ "المدونات الشخصية (**Personal blog**)" دون غيرها من أنواع المدونات الأخرى..

القصة). ولا تتمثل القيمة الإبداعية للمدونة في وجود هذه الأطراف فحسب، ولكنها – وهذا هو الأهم- تكمن في حالة التفاعل والإقبال المتزايد فيما بين الأطراف الثلاثة في تواصلية حميمة أسهمت في النهوض بهذه الصورة الفنية الجديدة للقصة القصيرة. إنها إذًا **غواية تواصلية** أغرت كثيرا من أصحاب الموهبة القصصية **بنزوة المغامرة، وبنزق التواصل وتلقائيته**؛ فكانت المحصلة تلك النصوص القصصية التي يرقى كثير منها إلى مرتبة الإبداع، ويستأهل جهود النقد والتحليل؛ بحيث يسعنا اليوم أن نقول: رحم الله زمانا ماتت فيه أقلام قبل أن تولد .. رحم الله زمانا توارى فيه من المبدعين الحقيقيين أكثر ممن ظهر منهم ولمع .. رحم الله زمانا حالت ظروف النشر ومتطلباته الجمة دون أن يبلغ إبداع كثير من المبدعين والأدباء أبعد من حلوقهم؛ فَطُويت صحائف إبداعهم قبل أن تنشر .. رحم الله هذا الزمان بعد أن ولَّى وانقضى، وبعد أن حلت محله سياقات أخرى سقطت فيها العوائق أمام الذات المبدعة، ليصير الميدان مفتوحا بينها وبين ذوات أخرى تتواصل معها، وتقرأ لها؛ فتتحقق أولى طموحات المبدع وآماله في أن يتواصل مع الآخرين .. في أن يجد من يقرأ له .. وينقده .. في رجع الصدى لما يقول ويكتب.

في هذا الإطار وقع اختيارنا على نموذجين دالين حاولنا من خلالهما الوقوف على ملامح هذه التجربة القصصية في ثوبها التكنولوجي الحديث، لنستكمل مسيرتنا الارتحالية الساعية إلى الكشف عن حركة الذات الإنسانية في تعاطيها مع منجزات عصرها، وفي توظيفها وتمثلها لسائر أبجديات هذا العصر في صياغة خطاباتها المعرفية والإبداعية .. في استكشافها لذاتها وللآخر مستغلة ذلك (التهدم البنَّاء) – إذا تجوزنا في استخدام هذا التعبير- لجدران العزل الإنساني عبر شبكة عنكبوتية تمتد وتتشابك وتتداخل لتنسج خيوطها التواصلية في أركان غرفة كلٍّ مَن يستخدمها ويتعامل معها .. فتتهدم حوائط الغرفات وتتقارب المسافات الوجدانية بين المستخدمين عبر عمليات

مستمرة ومتواصلة من الإبداع والقراءة، بل وعبر النقد والتعليق اللذين يطرز بهما القراء ما يعجبهم من مدونات، أو حتى ما يثيرهم رفضا أو تحفظا .. فيتداخلون بكلماتهم محققين حوارا يشكل (نَصًّا موازيًا) للنص الأصلي ومتمما له في آن. لقد كان هذان النموذجان لاثنين من الشباب؛ وهذا أمر طبيعي تفرضه جدة القناة الاتصالية وحداثتها، وهو الأمر الذي انعكس في تشكيل الشريحة الأكثر استخداما لتلك القناة التواصلية؛ إنهم الشباب بجدتهم وحداثة عهدهم وبكارة تجربتهم.

ومن جانب آخر فقد آثرنا التنويع في اختيار النموذجين لكاتبين يمثلان شقي العالم المعاش والمحكي على السواء؛ إنهما:

- **المدوِّن (الرجل)**.. محمود محمد حسن: وذلك بتحليل عمله القصصي "**لطخة بيضاء على عمارة صفراء**"، والمنشورة عبر مدوَّنته الإلكترونية "**شخابيط**" [1].

- **المدوِّنة (المرأة)**.. رحاب بسام: وذلك من خلال مجموعتها القصصية "**أرز باللبن لشخصين**"، المأخوذة من مدوَّنتها الإلكترونية "**حواديت**" [2].

ولا يخفى ما في هذا التنويع من إثراء للدراسة يفرضه التنوع والتفرد النصي النابع من تنوع الذات الإنسانية (مذكر .. مؤنث) على مستوى الفكرة والمعالجة وعمق التجربة وتباين الاهتمامات.

كما زدنا تنويعا آخر في هذا الاختيار، تجسد في حالة التطور من القصة في صورتها الغفل في مدونة إلكترونية؛ وبالتالي لم تخضع لعمليات المعالجة اللغوية والفنية الكافية التي تؤهلها للنشر الورقي في النموذج الأول، إلى القصة المنشورة التي اجتازت عمليات المراجعة والتدقيق؛ ليُكَلَّل كل ذلك بإخراج فني وطباعي فاخر وأنيق في النموذج الثاني الذي طبع بعناية مكتبة دار الشروق المصرية.

---

(١) انظر المدونة كاملة: **www.shkhabit.blogspot.com**

(٢) طبعت هذه المجموعة في طبعة أنيقة من إصدار دار الشروق المصرية:

– رحاب بسام، أرز باللبن لشخصين، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٨م، ص٧.وهي مجموعة قصص منتقاة من مدونتها "حواديت". للاطلاع على هذه المدونة كاملة:

http://hadouta.blogspot.com

وبناء على هذا الاختلاف النوعي بين النصين، فقد تباينت مداخل المعالجة لكل منهما عن الآخر؛ ففي حين انطلقت الدراسة في النموذج الأول من رؤية تقييمية تقويمية؛ تسعى متسلحةً بأسباب الحيدة .. حَذِرَةً من مزالق الانحياز أو التحامل، إلى تحليل إحدى قصص المدونة وحساب ما لهذه التجربة القصصية الإبداعية وما عليها؛ فقد جاءت الرؤية النقدية في النموذج الثاني رؤية جمالية أكثر منها تقييمية، فتذرعت بمعطيات النظرية الوصفية وعلم السرد في استكشاف جماليات الوصف، ورهانات التخيل الفني كما تجلت في بعض قصص المدونة؛ وهو الأمر الذي سيتجلى للقارئ عبر الصفحات التالية.

أولاً: من شخابيط الطفولة " لطخة بيضاء على عمارة صفراء :

في إطار ما قدمنا به من إضاءة لجوانب القصة القصيرة المنشورة إليكترونيا تأتى مدونة "**شخابيط**" للمدوِّن "محمود محمد حسن"، كغيرها من آلاف المدونات العربية – إن لم يكن أكثر- التى مثلت فرصة تاريخية لتفريخ عدد هائل من الأقلام البارعة في مجالات الإبداع القصصي.

وفي إطار هذه المدونة وقع اختيارنا على تلك القصة بعنوان "**لطخة بيضاء على عمارة صفراء**"، لتكون نموذجا دالا على ملامح التجريب القصصي عبر الشبكة العنكبوتية:

لطخة بيضاء على عمارة صفراء

لا تعني لطخة بيضاء من الطلاء، على جدران عمارة صفراء، تحديداً على تلك البلكونة في الدور الثالث، أمراً قد يستحق لفت إنتباه أحد ما ممن يمرون بهذا الشارع الغير هاديء بسيدي بشر، لكنها قد تعني الكثير والكثير لشخص واحد فقط، ذلك لأن هذا الشخص في يوم من أيام صيف ما، من أيام زمان أوي، عندما كان طفلاً صغيراً، ذهب والداه إلى عملهما وتركاه وحيداً في المنزل مع أخته الصغيرة، فصال وجال في الجنبات والأركان والدواليب، ودعبس وفتش في الأشياء والكراكيب، باحثاً عن شيء ما للتسلية والتخريب فعثر على علبة طلاء اسود وفرشاة،

فكر كثيراً فيما يمكن أن يفعله بعلبة طلاء اسود وفرشاة، جالت في ذهنه اشياء كثيرة وجميلة قد يستطيع أن يفعلها بالطلاء الأسود والفرشاة، كأن يطلي باب الثلاجة مثلا، أو يغير قليلاً من ديكورات حجرته، أو يدهن وجهه أخته الصغيرة،

ولأنه كان يدرك جيداً أن بعض هذه الخيارات قد تجر خلافاً في الرأي مع والده، ولأن الوالد لا يؤمن كثيراً بالخلاف في الرأي مما قد يستدعي علقة ساخنة بالخرطوم أو عصا الأنتريه، فقد لمعت في راسه فكرة أخرى، ربما تكون أقل ضرراً،

قرر أن يخط حروف أسمه على جدران سور البلكونة من الخارج، فوقف على كرسي عالي، وتدلى نصفه تقريباً خارج السور، وشرع يخط حروف أسمه – أسمه الدلع تحديداً – على جدران البلكونة الخارجية حـــو د ة،

أنتهى من الكتابة سريعاً، نزل إلى الشارع ، نظر إلى اللوحة الجمالية التي صنعها، خيبت آماله بعض الشيء ، إذ أن الكتابة بهذا الوضع المقلوب جعل خطه السيء اساسا يبدو أكثر سوءً، كما أن بعضاً من الطلاء قد سال قليلاً لكنه على العموم أحس بالرضا من هذا العمل الجميل،

لكن شخصاً آخر لم يشعر بالرضا إزاء هذا العمل الجميل، وعلى إثر عدم الشعور بالرضا هذا نال حودة علقة ساخنة من والده، لا يتذكر حودة اليوم تحديداً هل كانت بالخرطوم أم بعصا الأنتريه، ام بكلاهما معاً،

مرت السنين، دخل حودة الجامعة، وفي الجامعة زاد معارف حودة بشكل مدهش فتعرف على إناس كثيرين، فكان كلما وصف لأحدهم المنزل كان يقول تدخل من الشارع الفلاني، حتلاقي جامع في وش الجامع حتلاقي عمارة صفرا فيها بلكونة مكتوب عليها حودة، دي بلكونتنا،

بمرور الوقت صار منزل حودة مشهوراً بين أصدقاؤه بهذه الكلمة التي خطها في لحظة عبث طفولي على جدران البلكونة، حتى الوالد الذي غضب يومها، صار هو ايضاً يصف لزملاؤه المنزل بهذه الكلمة التي خطت على الجدران الخارجية، فصارت أحد معالم المنزل، بل والعمارة، ولا نكون مبالغين إذا قلنا الشارع أجمع،

وكثيراً ما كان اصدقاؤه عند زيارتهم الأولى للمنزل ينظرون إليه منبهرين، (أو ساخرين احياناً) قائلين :

- إيه اللي انت عاملة ده يا ابني، انت كاتب اسمك على البلكونة؟؟؟!!

لكن الرياح تأتي بما لا تشتهي به السفن، فلأن الوالد قد فتح الله عليه قليلاً، فأشترى شقة أخرى أوسع كثيراً في منطقة ارقى قليلاً، فقد ترك لحودة هذه الشقة كي يتزوج فيها، ولأن حودة أكتشف أن الشقة التي كان يظنها في طفولته شقة واسعة جداً هي شقة ضيقة جدا، ولأن حودة لم يكن معجباً بالمنطقة أو الجيران كثيراً، ولأن حودة ومع الأسف لديه طموح ولا يريد أي شقة وخلاص، ولأن هناك أسباب أخرى يمتنع حودة عن ذكرها، فقد قرر حودة أن يبيع الشقة،

ولما كان المشتري الجديد مقتنعاً تماماً أن هذه الشقة هي شقته هو وليست شقة حودة، ولأن الكلمة السوداء بمظهرها الجمالي أثارت حفيظته بعض الشيء، فكان أول ما فعله بعد أن اتم الشراء أن أحضر طلاء ابيض، طلى به الحروف السوداء التي خطت بها كلمة حودة،

ولأن حودة زار شارعهم اليوم، فصدمه العمل اللاإنساني الذي قام به المشتري الجديد، ولأن بعض الأشياء التي قد تبدو تافهة، تذكرنا بذكريات حلوة في حياتنا، وتذكرنا ببراءة الطفولة العابثة، وتذكرنا بكثير من تفاصيل دقيقة في حياتنا قد ننساها يوماً لكننا نشعر بالشجن والحنين الجميل للماضي عندما نتذكرها، فنكتشف كم هي لذيذة تلك التفاصيل الصغيرة،

ولأن لطخة بيضاء على جدران عمارة صفراء لا تعني شيئاً ما للكثيرين، لكنها تعني الكثير لشخص واحد فقط، فقد كتب هذا الشخص هذا الموضوع على مدونته،

شخبطها محمود محمد حسن at ١٢:١٣ ص ١٠ شخبطوا معايا[1].

إن المدوَّنات الشخصية على وجه الخصوص لا تخلو أن تكون (يوميات، أو خواطر، أو تعبيرا مسترسلاً عن الأفكار، أو إنتاجا أدبيًّا، أو نشرا لأخبار أو لموضوعات متخصصة في مجال التقنية والإنترنت). ولكنها في مجملها – وعلى اختلاف موضوعاتها- تشترك في اشتغالها على السرد كتقنية تعبيرية تلجأ إليها الذات المبدعة في البوح والتعبير عن تجربتها؛ في عرض مغامرتها الإنسانية، وهو الأمر الذي لا يتحقق إلا عبر مغامرة نصية موازية تعكس أبعاد هذه المغامرة الإنسانية وتفاصيلها.

بين تلكما المغامرتين (الإنسانية والنصية) تتشكل نصوص هذه المدونة متخذة من قالب القصة القصيرة ثوبها الشكلي الذي تتبدى

---

(١) لقراءة القصة في موقعها بالمدونة:

http://shkhabit.blogspot.com/٢٠٠٨/١٠/blog-post_١١.html

وهنا تجدر الإشارة إلى حرصنا على نقل القصة كما هي، بلغتها التي صاغها بها الكاتب بما فيها من أخطاء لغوية أو عثرات تركيبية، وذلك لأغراض فنية وتحليلية على ما سيتبين بعد.

خلاله، فتقوم على توظيف عناصر السرد المختلفة من شخصيات ومكان وزمان وأحداث متتالية، تأتلف جميعا تحت وجهة نظر محركة تتبناها ذات المبدع السارد لتفاصيل الحكاية، وهو ما سنسعى لاستكشافه عبر العناصر التالية: (العنوان، والاستهلال، والشخصيات، ووجهة النظر، والزمان، والمكان، واللغة والأسلوب):

العنوان .. وعي المبدع ورهانات التحقق النصي :

بين عنوانين اثنين يقع وعي الذات القائمة بالإبداع في هذا النص السردى؛ أما أحدهما فالعنوان الرئيس للمدوَّنة "**شخابيط**"، وأما الآخر فهو العنوان الفرعى الذى اختاره المدوِّن علامة مؤشرة على الثابت للكاتب الكبير أنيس منصور بعنوان "مواقف".

هذه القصة "**لطخة بيضاء على عمارة صفراء**"، التى عبَّر عنها بتلك الكلمات التى شكلت هذا النص، والتى صدرت عن ذاته، مختزلة لجماع مغامرته الإنسانية.

تميز عنوان المدوَّنة بالإيجاز والاختصار في كلمة واحدة "شخابيط"، وذلك على طريقة الكتاب الكبار الذين يؤثر كثير منهم عنونة مجموعاتهم القصصية أو مقالاتهم الأدبية بكلمة واحدة تحقيقا لغايات فنية ودلالية كالإثارة والتشويق .. في صورة تذكرنا بالعمود الصحفى غير أن هذه الكلمة التى جاءت نكرة في صيغة الجمع لم تخلُ من دلالات عامة تتيح لها الاتساع والرحابة لاستيعاب كمٍّ كبير من تجارب المدوِّن وحكاياته ومشاركاته، التي تحمل – لاشك- جوهر تلك الفكرة العامة "شخابيط"، وهكذا جاءت تلك اللفظة المفردة – على بساطتها- حُبلَى بكثير من المعانى، ولا عجب في ذلك؛ فقد قال السابقون من الفلاسفة: "**كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤية**".

وهكذا فقد جعل المدوِّن من تلك الـ"**شخابيط**" عنوانا لمدوَّنته، بل وعلامة مميزة لهويته، حينما قال في تقديمه لها: "**عندما شخبطنا في**

دفاتر الحياة". إننا هنا أمام عنوان يسم النص ويحتل منه موضع الصدارة، من خلال شفرة لغوية يفترض فيها – برغم افتقارها اللغوي – أن تختزل الدلالة العامة الشاملة للنص، كما تختزل مقصدية المؤلف وأهدافه. وهنا جاء دور عنوان قصتنا، الذي يمثل عنوانا فرعيا يعنون بشكل مباشر لنصنا السردي "**لطخة بيضاء على عمارة صفراء**"، فجاء – كما نرى- متوائما مع جوهر هذه الفكرة .. متشبعا بإيحاءاتها، التى تتجسد في تلك المفردة شديدة الصلة والمناسبة "**لطخة**"؛ التي تجسد، في علاقتها بعنوان المدونة "**شخابيط**"، الانتقال من الكل إلى الجزء؛ فما هذه "اللطخة" إلا واحدة من "شخابيط" الذات على دفاتر الذاكرة.

إن هذه "**اللطخة البيضاء**" تبدو واسمة بتميزها لذات المدوِّن "**محمود محمد حسن**"، الذى يبدو واعيا بطفولة إبداعه، وأنه لَمَّا يزل يخطو خطواته الأولى – ولكنها رشيدة - فى الإبداع. مثله بالضبط كمثل هذا الطفل الصغير الذى يخُطُّ أولى خطواته في تلك الورقات البيضاء التى استجداها من أمه أو أبيه؛ فيكتب ويرسم مسرورا ومبتهجا .. ترتسم على وجهه علامات الجِدِّ حينا، وتجهم الكبار أحيانا أخرى، ثم يذهب إلى أبيه وأمه في زهو مَنْ أنجز الكثير، ليقدم لهم ورقته الصغيرة البيضاء .. وقد صارت ساحة لخطوط كثيرة متشابكة ومتداخلة، صارت مساحة من "**الشخابيط**".

إن هذا لا يعني تقليلا من شأن المدوِّن، ولا قصته، كما لم تَعْنِ شخبطة الطفل الصغير فشلا في الكتابة، فكلاهما خطا خطوته الأولى، وهي خطوة لا مفر من المرور بها وصولا إلى مرحلة الكتابة الأكثر نضجًا.

لم يثنني المظهر العامي الواضح للفظتين: (**شخابيط – لطخة**) من تلمس دلالة لغوية لهما في بطون المعاجم العربية، وفي الآن ذاته لم يفاجئني خلوُّ المعجم العربي من لفظة شخابيط، أو مادتها الرباعية المفترضة "شخبط". وفي المقابل أمدني النظر في المعجم بوجود أصل للَّفظة

الثانية "لطخة"، التي جاءت دلالتها في المحكم والمحيط الأعظم في هذا السياق:

"لَطَخَه بالشيء يَلْطخُه لَطخا ولطخه ... ولَطَخه بِشرٍّ، يَلْطَخه لَطْخاً، أي لوثه به ... ورجل لُطخَة: أحمق لا خير فيه ... واللَّطَخ: كُل شيء لُطِخَ بغير لونه. وفي السماء لَطْخٌ من سحاب، أي: قليل." [1].

إن مجمل الدلالة التي تدور حولها الكلمة هي تقريبا الدلالة نفسها الشائعة في الاستخدام العامي للفظة، والتي تحمل دلالة سلبية وعشوائية في آن، وإنْ أوحت – ضمنا- بدلالة التفرد، من خلال تميز اللون عن غيره من الألوان وخروجه على المألوف، وهي الدلالة التي جاءت طابعة لمشاعر الذات الإنسانية التي تنطلق المدونة تعبيرا عن تجربتها شديدة التفرد والخصوصية؛ بحيث ستبدو هذه "اللطخة" ذات دلالة فقط لشخص واحد كما سيرشدنا الكاتب من خلال الاستهلال والخاتمة، بل وسائر فقرات النص وجمله.

وهكذا، وتواؤما مع عنوان المدونة "شخابيط" جاءت لفظة "لطخة" في عنوان القصة لتؤكد على عفوية الفعل السردي - الذي ستكون الذات بصدد حكايته- وأوليته .. وربما عشوائيته.

إنَّ "لطخة بيضاء على عمارة صفراء" تحيلنا - إضافة إلى دلالتها العفوية- إلى حقيقة إنسانية كثيرا ما نغفلها على أهميتها في معاملاتنا اليومية؛ ألا وهي خصوصية الذات الإنسانية وتفردها؛ فكما خلقنا الله – عز وجل- مختلفي الخلقة، ومتباييني بصمات اليد؛ فقد خلقنا متفاوتين – كذلك- في العقول والنفوس والأهواء، في تركيباتنا المزاجية وطريقة تعاطينا وتعاملنا مع المواقف والأشياء من حولنا، بحيث يصير كل واحد منا بمثابة "لطخة بيضاء" مميزة ومتميزة عما سواها.

إن علاقة الذات الإنسانية المتفردة بمحيطها الاجتماعي الأكبر هي – في كثير من دلالاتها ومعانيها- كثيرة الشبه بتلك "اللطخة البيضاء في

---

(١) ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، ضمن معاجم الموسوعة الشعرية، مادة "لطخ".

العمارة الصفراء"، أو قل إن الأخيرة إسقاط لتلك العلاقة المتوترة بين ذات الفرد وذوات الجماعة.

وإن جهلنا بتلك الحقيقة، أو تغافلنا عنها، دائما ما يكون له مردودات كثيرة وخطيرة في حياتنا اليومية؛ فكما كان سببا في تلك "العلقة الساخنة" التى أعطاها الأب لابنه عقابا على فعلته المشينة –من منظور الأب- فقد كان هذا الجهل المتبادل – ولا يزال- هو السر الدفين الذى تكمن خلفه صراعات البشرية وتوتر العلاقة بين الذات والآخر، وهو الصراع الذي يأخذ صورا شتى تبدأ من الخلافات الشخصية البسيطة وتتدرج تعقيدا في صور من الحروب والصراعات تحت مسميات شتى (صراع الحضارات – الحرب على الإرهاب – أو حتى فكرة العولمة وتجلياتها) على ما بين تلك المسميات من اختلافات في دلالاتها الأيديولوجية.

الاستهلال .. خطاب اللغة وخطاب الصورة :

لعل العادة قد جرت على أن تمثل الفقرة الأولى – غالبا- بنية الاستهلال في النص. غير أننا مع "محمود محمد حسن" في مدونته نجدنا أمام نوع مميز من الاستهلال يسَّرته قناة الاتصال المستحدثة التي تمثلها شبكة "الإنترنت"؛ إذ عمد المدون إلى المزج في بنية الاستهلال بين الخطاب اللغوي - الذي هو صلب الإبداع ومادته الأساسية- ممثلا في الفقرة الأولى، وخطاب آخر ينتمى إلى حقل إبداعي تعبيري آخر، هو فن "التصوير الفوتوجرافى"؛ فن الصورة الملتقطة بعناية، ومن زاوية محددة تحكمها اختيارات المبدع ورؤيته الذاتية، التي تقصي من المشهد كل الأشياء لحساب بعض الأشياء التى يهدف إلى التركيز عليها والمعاني التي يود إبرازها.

هكذا، وتواؤما – كذلك- مع كل من عنوان المدوَّنة الرئيس، وعنوان القصة نفسه تلفتنا تلك الصورة المرفقة بصدر النص، والتي آثرنا

إثباتها تأكيدا على ذلك التلاحم والتكامل الممكنين بين الفنون التعبيرية المختلفة في إبراز الفكرة ونقل الشعور.

إننا نزعم أن المدوِّن هنا قد وُفِّق تماما في اختيار هذه الصورة بعشوائيتها و"كراكيبها" التى وإن بدت غير جمالية – بالضبط كتلك "اللطخة البيضاء"- فإنها تعبر عن سلوك ذات إنسانية، وتحمل بصمتها.

تركز الصورة على جانب من جوانب المكان العمرانى، وعلى وجه الخصوص ذلك المكان الغائب / الحاضر في مساكننا جميعا؛ إنه "سطح العمارة" الذي يمثل في كثير من البنايات مخزنا للنفايات والكراكيب. إن اللوحة تجمل التجربة في طياتها؛ إن هذه اللوحة وتلك التجربة التي يسردها الكاتب هما نتاج حتمي لسلوك الذات الإنسانية التي تتأرجح بين رغبتين متنازعتين: رغبة في التخلص من نفايات الماضي، وذكرياته التي لم تعد تناسب ظروف الحاضر، ورغبة مقابلة –وربما مساوية في المقدار- في الاحتفاظ بهذه الأشياء، فضرورات الحياة ومتطلبات المرحلة تدفعنا إلى التضحية بتلك الأشياء، والحنين إلى الماضى يمنعنا من التفريط فيها أو التخلى عنها، فنحتفظ بها في شكل "كراكيب" مخزنة في أسطح المنازل رغم يقيننا أنها لم ولن تعد تلزمنا واقعيا، أو نحتفظ بها في ذكرياتنا .. في وجداننا فتصير أشجانا تطاردنا بين الحين والآخر، حينما ترهقنا ظروف الحياة الجديدة التي اخترناها، وخيارات المدنية التي ندفع ثمنها دائما من راحتنا وهدوئنا وسعادتنا.

بعد تلك الصورة التي صُدِّرت بها القصة تأتى الفقرة الأولى مستكملة لوظيفة الاستهلال في النص.

بأداة النفي "لا" بدأ المدوِّن حكايته ليكشف لنا عن رغبته الذاتية في الظهور من اللحظة الأولى "**لا تعني لطخة بيضاء من الطلاء، على جدران عمارة صفراء ... أمراً قد يستحق لفت إنتباه أحد ما ...**". إن النفي هنا يأتي ابتداءً في صورة فعلية إخبارية بصيغة النفي حاملة بصمة الذات القادرة على الحكم الموضوعي على الأشياء إيجابا وسلبا، إنه يبدأ عرض تجربته موضوعيا يستقصى أبعاد المكان، ويحدد المكان بدقة،

لينتقل بعد ذلك إلى سرد ذاتي لموقفه الشخصي من الأشياء، وبالتحديد من تلك "اللطخة البيضاء على عمارة صفراء".

إن الذات الواعية بعملية الكتابة تعي ذلك الحس الذاتي الذي تنطلق منه الكتابة الإبداعية – أي كتابة إبداعية- باختيارها أشياء عادية ومألوفة للجميع، ولكنها تمثل بالنسبة للمبدع شيئا مميزا يستحق منه التوقف للتأمل في ذاته واجترار مشاعره وذكرياته المتعلقة بهذا الشيء.

وهنا تأتي بنية الاستدراك بـ**(لكن)** .. إن الاستدراك هنا يأتي تجسيدا لوعي المدوِّن بخصوصية التجربة التي تخرج من عباءة الحكم العام الذي تجسده مألوفية المشهد بالنسبة للآخرين في مقابل تفرده بالنسبة للذات.

وإذا كان من معاني الاستدراك **رفع التوهم الناشئ عن الكلام السابق**، وأن (لكن) تنسب لما بعدها حكماً مخالفاً لحكم ما قبلها[1]، فإنها بذلك تُعد مؤشرا على تحول مسار الكتابة بعد أن انطلقت من حس موضوعي يحكمه موقف الجماعة "**لا تعني لطخة بيضاء ... أمراً قد يستحق لفت إنتباه أحد ما**"، إلى حديث ذاتي تحكمه رؤية شخص واحد فقط، رؤية الذات المرتبطة بالمكان .. الذات التي عايشته وعاشت في أرجائه، وانطبعت شخصيتها على جدرانه "**لكنها قد تعني الكثير والكثير لشخص واحد فقط**".

وكما كانت الصورة الفوتوجرافية المتقدمة استهلالا مكانيا صرفا، فإن الاستهلال اللغوي للنص جاء، إكمالا للمشهد المكانى، قائما على تحديد دقيق للمكان "**على جدران عمارة صفراء، تحديداً على تلك البلكونة في الدور الثالث ... بهذا الشارع الغير هاديء بسيدي بشر**". إن حرص المبدع هنا على رصد ملامح المكان ينطلق من المعين ذاته

---

(١) انظر: ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وشرح: د. عبد اللطيف محمد الخطيب، ص٥٤١ وما بعدها.

الذى دُوِّنت به كل كلمة في هذا السرد؛ إنه معين الذات الإنسانية التي تقدم تجربتها مع المكان .. وعن المكان .. وعبر المكان.

وهكذا، فقد أتى المشهد الذي انطوت عليه الصورة متضافرا مع الفقرة الأولى، ليصدِّقا على المعنى الكامن في العنوان، وليكونا معًا – الصورة الفوتوجرافية والفقرة الأولى- منسجمين مع الدور المنوط بالاستهلال من حيث هو استكمال لدور العنوان في طرح المعنى مجملا، وإثارة القضية العامة، والفكرة التي تحملها التجربة، والتي يتكفل مسار السرد بعد ذلك بتوضيحها وشرح أبعادها.

الشخصيات .. محورية الذات وتفاعلات الجماعة :

تمثل الشخصيات مكونا لا غنى عنه من مكونات القصة، فمن خلال أفعالها والعلاقات القائمة فيما بينها في إطار مكاني وآخر زماني تتشكل لحمة الحكاية – التي تمثل مادة السرد- وتأخذ ملامحها.

وفيما يخص السرد الذاتي – الذي تنتمي إليه هذه القصة- تكون هناك شخصية رئيسة، هي شخصية الكاتب في النص، وغالبا ما تكون صوت الراوي الذي يقدم لنا الحكاية. وهكذا تمثل تلك الشخصية الرئيسة محور الأحداث، وملتقى لعلاقات مختلفة بالشخصيات الأخرى ترسم لنا مساحات من الواقع الاجتماعي بتفاعلاته الإنسانية الثرية، أي أن موقع هذه الشخصيات الأخرى يتحدد من خلال علاقتها بهذه الشخصية الرئيسة.

إن هذه الشخصية المحورية في مدونتنا "لطخة بيضاء ..." هي شخصية "**حودة**"، التي تمثل محور الحكاية، وبؤرة تستقطب حولها الشخصيات الأخرى، التي تكتسب وجودها من خلال علاقتها بشخصية البطل/ السارد، والتي يمكن رصد أهمها على النحو التالى:

- **الوالدان:** اللذان بذهابهما إلى العمل قد هيئا مسرح الأحداث لتمارس الشخصية المحورية "حودة" فعلها وعبثها.

وهنا نجد أن شخصية "**الوالد**" كانت أكثر حضورا وفاعلية في تطور الأحداث بعد ذلك؛ فلطالما كانت شخصية الوالد في كثير من البيوت – حتى في حال غيابها عن البيت - السلطة الرادعة، والشخصية المهيمنة، ومن ثم فهي تعوق الابن عن ممارسة أفعاله، ولذلك فعلاقة الابن "حودة" بهذه الشخصية هي علاقة صدام عبَّر عنها بوعيه الذاتي، الذي يأتي تقييميا لشخصية الوالد رافضا لأسلوب العقاب في معالجة القضايا "**ولأن الوالد لا يؤمن كثيرا بالخلاف في الرأي مما قد يستدعى علقة ساخنة بالخرطوم ...**". كما بلغ هذا الصدام والتوتر حده الأقصى بظهور رغبة الذات/ الابن في نفى الآخر/ الأب بوصفه معارضا وعائقا أمام تحقيق الذات لرغباتها الطفولية والعبث بالأشياء. تبدَّى ذلك في وصف الأب على التنكير "لكن **شخصا آخر** لم يشعر بالرضا ..."، والذي جاء على ما يبدو ردًّا على ممارسة الأب التأديبية "**وعلى إثر عدم الشعور بالرضا هذا نال حودة علقة ساخنة من والده**".

- **شخصية الأخت الصغيرة**: وهي شخصية "ديكورية" إن صح هذا الوصف؛ إذ تكاد تكون منعدمة التأثير والفاعلية، بل إنها جاءت هنا مجرد عامل مساعد – بسلبيتها- لإعطاء شخصية "حودة" - محور السرد- حرية الفعل وممارسة العبث، وهو ما تناسب معه كونها أختا أنثى، على ما لهذا من دلالة في مجتمع ذكوري لا يعطى الأنثى حرية التقويم والتوجيه للذكر، ناهيك عن كونها "صغيرة" مما يسلب منها أي حق في إعاقته عن عبثه.

- **أصدقاء "حودة"**: وقد جاء توظيف الكاتب لهم رمزا للتدليل على قيمة ما خطته يداه على جدران بلكونته من عبث، بحيث صارت تلك الكلمة علامة على منزله، ورغم هذا التوظيف الرمزي لهؤلاء الأصدقاء، فإن اللافت للنظر أن الخطاب المباشر الوحيد في القصة كان على لسانهم، ويسوقه الكاتب في نوع من الفخر: "**وكثيراً ما**

كان اصدقاؤه عند زيارتهم الأولى للمنزل ينظرون إليه منبهرين ، (أو ساخرين أحياناً) قائلين :

- إيه اللي انت عاملـه ده يا ابني، انت كاتب اسمك على البلكونة؟؟!!"

- **زملاء الوالد**: ويأتي دورهم في الحكاية موازيا لدور أصدقائه، غير أن ذكرهم جاء عرضا، لا لذواتهم، وإنما لتبرير وتأكيد القيمة الإيجابية لعبث الطفولة الذي جعل من هذه الحروف السوداء التي خط بها اسمه علامة مميزة للمكان "المنزل"، حتى أن هذا الوالد، الذي أظهر غضبه من عبث ابنه وفعلته "**صار هو ايضاً يصف لزملاؤه المنزل بهذه الكلمة التي خطت على الجدران الخارجية، فصارت أحد معالم المنزل...**".

- **المشتري الجديد للشقة**: وهو شخصية مميزة؛ تبلغ الحكاية ذروتها بظهوره على مسرح الأحداث، وتكتسب هذه الشخصية أهميتها من فعلها الذي جاء مضادا ومعارضا لفعل الشخصية المحورية "حودة" فكان أول ما فعله "**أن أحضر طلاء ابيض، طلى به الحروف السوداء التي خطت بها كلمة حودة**". فظهور هذه الشخصية وممارستها كان الشرارة التي فجرت مشاعر الذات، بإثارة أشجانها .. وتحفيز ذكريات الطفولة.

إن فعل هذه الشخصية قد جسد حالة الصدام المرير بين الذات والآخر، وهي الحالة التي نمت جذورها في العلاقة المتوترة بين وعي الابن "حودة" والوالد الذي غضب من قبل لعبث الطفولة، فعاقب الابن بـ"**علقة ساخنة**". ويقدم الكاتب هذا الصدام بوعي الشخصية المحورية "حودة" كما لو كان قضية حياة أو موت. وعلى الرغم من أن هذا المشتري قد أقدم على فعله – حين طمس الحروف السوداء- وهو لا يضمر شرًّا لأحد، فإن هذا الفعل من وجهة نظر الذات الأخرى – شخصية "حودة"-

هو محاولة للقتل ولطمس حروف الاسم؛ إنه بالضبط إحساس بالقتل المعنوي، وكأنه بطمس ملامح الاسم، الذي يحمل معه رمزا لحياة الطفولة وما بعدها حتى سنوات الشباب بالجامعة، قد ارتكب جريمة كبرى في حق الذات. وهو ما عبرت عنه مشاعر الصدمة التي صور معها فعله بأنه "عمل لا إنساني".

لقد كانت هذه الشخصيات (حودة – الوالدان – الأخت الصغيرة – أصدقاء حودة – زملاء الوالد – المشترى الجديد) هي الشخصيات الأكثر بروزا في الحكاية على مستوى بنيتها اللغوية. ولكن هذا لا يعنى أنها تمثل كل الشخصيات الفاعلة في الأحداث؛ فهناك إضافة إليها شخصيات أخرى أقل ظهورا، ولكن ربما كان لها تأثيرها الخفي – لا في الأحداث بشكل مباشر- ولكن في خلفياتها وأسبابها المسكوت عنها. هناك على سبيل المثال الشخصية **(الاعتبارية)** للجيران، والتي بدا تحفظ الذات عليها سببا في قرار بيعه للشقة.

وهناك أيضا شخصية تقبع هناك في الظل، ولا يراها أحد، لكن قراءة عميقة قد تكشف عن دور مفترض وممكن لها في توجيه الأحداث؛ إنها شخصية **"العروسة"** التي ربما كانت –إضافة إلى تدني مستوى الجيران- سببا في اتخاذ "حودة" قراره ببيع الشقة التي تركها له الوالد كي يتزوج فيها، ليبحث عن أخرى أوسع وأنسب؛ لعل زوجة المستقبل هذه كانت واحدا من الأسباب الأخرى التي امتنع "حودة" عن ذكرها كما صرح في معرض سرده لأسباب بيع الشقة. وأخيرا ربما عبَّر المدون عن هذا الجانب المسكوت عنه، ضمن أسبابه المخفية في حكاية أخرى.

وأخيرا، هناك شخصية أخرى، ولكنها **شخصية رمزية** (أي: شخصية غير إنسانية) كان لها حضورها القوي في توجيه الأحداث، بل كانت هي الفكرة والنواة التي تخلَّقت حولها أحداث الحكاية بأسرها؛ إن هذه الشخصية الرمزية تجسدها تلك **"اللطخة البيضاء ..."** التي ترمز إلى مرحلة طفولتنا بنقائها وصفائها .. بمرحها وعبثها .. بعفويتها

وعشوائيتها وسذاجتها، تلك المرحلة التي لا نبكي عليها وندرك قيمتها إلا بعد فوات الأوان.

وجهة النظر[1] .. بين وعيين (الذات والجماعة):

ما دمنا نتحدث عن تجربة سردية؛ فإن هذا يعني بالضرورة وجود صوت سارد، فالمادة القصصية في النص السردي لا تقدم بشكل مجرد أو محايد تماماً، وإنما تقدم عبر منظور ما ترصد من خلاله، هو منظور السارد. وهذا السارد ليس هو المؤلف بمعناه المادى الصريح، كما أنه ليس – كما يرى رولان بارت وغيره من البنيويين- كيانا من ورق، وإنما هو صوت يتجرد من ذات المؤلف، ويقوم بدور الوسيط بينه وبين المتلقين، فمن خلال صوته، ووفق رؤيته الخاصة، يقدم لنا الحكاية بأحداثها وشخوصها وأبعادها المكانية والزمانية.

"حودة" .. أو محمود محمد حسن، هو الشخصية المحورية في الحكاية.. هو الكاتب.. والشخصية.. والصوت الخفي الذي يتجرد من ذاته ليقدم لنا تجربته بعد أن يحاول خلق مسافة نفسية بينه وبين ذاته، عبَّر عن هذه المسافة من خلال ضمير الغائب "هو" الذي يمثل تقنية لاصطناع قناع من الحيدة في سرد الأحداث، ولكن هذا القناع لا يلبث أن يسقط مع لغة السارد الذاتية التي تفضح مشاعره، فيواصل حكيه – على المستوى اللغوي- بضمير الغياب، وعلى مستوى الفكرة والمضمون بضمير المتكلم الذي ينطق عن وعي الذات المشاركة في صلب الحدث، والمنغمسة في تفاصيله، فتعبر هذه الذات الساردة عن مشاعرها وحنينها إلى ذكريات الماضي الأثيرة.

الملحوظة الأولى التي نرصدها هنا تمثلت في حديث الذات عن نفسها بصيغة التنكير "**لكنها قد تعني الكثير والكثير لشخص واحد فقط**"، فذات الكاتب – كما قلنا- قد اصطنعت صيغة الغائب

---

(١) في تأصيل مفهوم "وجهة النظر" وما تفرع عنه من مصطلحات انظر: محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، ص١٦ و ما بعدها.

وانظر كذلك: جيرالد برنس، المصطلح السردى، **(point of view)**.

للحديث عن نفسها، وكأنها قد تجردت من ذاتها، ووقفت بعيدا هناك، لتشير إلى ذاتها في مرحلة الطفولة. إنها تستحضر تلك المساحة الزمنية الفاصلة بين مرحلة الطفولة التي تمثل موضوعا لحديث الذات، وبين اللحظة الراهنة، حيث تخط الذات كلماتها لتصف تجربتها وتضعها بين يدي القارئ، إنها لحظة تأمل الذات في تاريخها وتجاربها.

إن صيغة التنكير التي وسم بها السارد ذاته، وإن بدأت تتلاشى بتدرج تعريفها حين أصبحت في الفقرة التالية "**هذا الشخص**" .. ثم اكتملت صورتها ووسمها بالاسم حين خطها حروفا باللون الأسود على جدران "بلكونته" من الخارج "**حـــو د ة**". إن هذا التنكير، وهذه المسافة المصطنعة بين السارد وذاته هي تعبير عن حالة اغتراب الذات .. حالة البحث عن هوية الذات في خضم حياة مضطربة لم تكن الذات تحسب لها حسابا، مرحلة ما بعد الجامعة بتحدياتها المريرة .. بحث عن عمل .. رغبة في الزواج .. أمل في صياغة مستقبل منشود قد يبدو صعب المنال.

وأمام عجز الذات عن تحقيق كل ذلك فإنها تلجأ إلى مرحلة الطفولة بذكرياتها وتجاربها .. تجترها .. تبحث فيها عن قيمة ما مفقودة .. إنها تبحث عن "حودة" الطفل، عن عبث الطفولة وسذاجتها، وعالمها المرح الخالي من قيود الكبار وتعقيداتهم، ولذلك فإننا لا نعجب إذا رأيناه يتمرد، ويعترض على سلوك الأب الرافض لعبثه. ولا نندهش لإدانته فعل المشتري الجديد للشقة.

إن الرؤية التي قُدمت من خلالها الأحداث إذن ليست رؤية الشاب "محمود محمد حسن" بنضجها وخبراتها ووعيها، وإنما هي رؤية "**حودة**" الطفل بسذاجته وبساطته. لقد صرَّحت الذات الساردة منذ البداية، منذ العنوان الرئيس للمدونة والعنوان الفرعي لها، بذلك المنحى الطفولي، وبإطلاق الفنان الحرية للطفل الكامن بداخله؛ ليخط "**شخبطات**" طفولته وذكرياتها، وليعبر عن وعيه وإدراكه للأحداث؛ ليست الأحداث الماضية فحسب، وإنما أحداث الحاضر أيضا يقدمها السارد من

خلال رؤية هذه الذات الطفولية ووعيها؛ التي كما أدانت موقف الأب وعقابه للابن على عبثه بـ"علقة ساخنة"، فقد أدانت ذلك المشترى الجديد، ورأت في فعله الطبيعي والمنطقي تعديا على حقها، وعملا لا إنسانيا. لقد رأينا كيف جسد الاستهلال - من خلال بنية الاستدراك بـ "لكن"- استثناء لخصوصية الذات ورؤيتها ومشاعرها من عمومية الجماعة بغوغائيتها وضوضائها التي تحول دون الذات وتأمل تجارب الماضى، ومن هنا كان موقفها من هذه الجماعة.

إن منظور الرؤية هنا يكشف لنا عن حالة من الصراع يمكن أن نرصدها على محورين:

المحور الأول: محور الصراع بين الأنا والآخر: والذي يجسده ذلك التفاوت بين رؤية الشخصية الطفولية، التي كان عليها الراوي/البطل "محمود" - والتي ما زالت تلازمه- للمكان وجماليته التي يراها في تلك الحروف السوداء التي خطها على جدران "البلكونة" من ناحية، ورؤية الآخرين من ناحية أخرى؛ لقد تجسد هذا الصراع ابتداء في علاقة الذات مع الأب الذي ساءه الأمر فعاقبه بـ"علقة ساخنة"، ثم مرورا بهؤلاء الأصدقاء، الذين كانوا ينظرون ساخرين ويقولون: **"إيه اللى انت عامله ده يا ابنى ...؟؟!!"**، ثم وصولا إلى ذلك المشتري الجديد الذي بلغت حالة الصدام معه ذروتها، حينما **"أثارت - أى: تلك الكلمة السوداء- حفيظته بعض الشىء، فكان أول ما فعله بعد أن اتم الشراء أن أحضر طلاء ابيض، طلى به الحروف السوداء التى خطت بها كلمة حودة"**.

المحور الثانى: محور الصراع الداخلي بين الإنسان وذاته؛ إنه بالأحرى صراع بين ماضى الإنسان وحاضره، فبسبب الهوة بين وعيين متباينين **(وعي الطفولة، وعي الشباب)** تكشفت الهوة الداخلية التي عانت منها الذات في تعاطيها مع متطلبات الحياة، ومواكبة ظروف الحاضر؛ والسبب في ذلك: **"لأن حودة اكتشف أن الشقة التى كان يظنها في طفولته شقة واسعة جدا هي شقة ضيقة جدا"**

لا شك أن ذلك التناقض بين رؤيتين قد يستدعي بداهة صحة إحداهما وخطأ الأخرى، ولكن الذات التي عانت من مرارة الصراع بين الرؤيتين لم تقدنا إلى تلك النتيجة، وإنما أحالتنا، من خلال حالة أقل ما توصف به أنها "حالة من تصدع الذات واضطراب الوعي"، إلى مفارقة أفق التوقع للمتلقي بتثبيت حالة من التذبذب بين طموحات المستقبل، وأحلام الماضي وذكرياته.

الملحوظة الأخيرة المتعلقة بوجهة النظر المهيمنة على تقديم التجربة الحكائية هنا جسدها ذلك التحول بالضمير من المفرد الغائب إلى جمع المتكلمين في ختام المدونة: "ولأن بعض الأشياء التى قد تبدو تافهة، **تذكرنا** بذكريات حلوة في **حياتنا**، **وتذكرنا ... وتذكرنا ... في حياتنا** قد **ننساها** يوما **لكننا نشعر** بالشجن والحنين الجميل للماضى عندما **نتذكرها**، **فنكتشف** كم هى لذيذة تلك التفاصيل الصغيرة".

إن الذات الساردة في هذا النص – كما أشرنا- هي ذات المبدع القاص، التي تسري عبر النص متلبسة بذوات كثيرة أخرى؛ فأحيانا تتلبس بذات الراوي الذي يجرده المدوِّن من نفسه، وأحيانا أخرى تتلبس بذوات شخصيات قصصه، ولكنها في النهاية تنعكس على ذوات القراء المتلقين لحكيه، والذين يتمثلهم المبدع ويحاول إشراكهم معه في الرؤية من خلال ضمير المتكلمين "نحن". إنه من خلال الانتقال من ضمير المفرد الغائب المسيطر على أسلوب المدوَّنة كله، إلى استخدام ضمير المتكلم للجمع الـ "نحن" يبدوا ساعيًا إلى إرضاء الآخرين المتلقين لمدونته، وإشراكهم معه في التجربة الذاتية، من خلال التركيز على نقطة الالتقاء بينه وبينهم، فيبدو حاملاً همومهم الإنسانية والاجتماعية.

إن ذلك التحول من المفرد إلى الجمع ما هو إلا محاولة لخروج الذات من اغترابها .. ووحدتها، ولا سبيل له إلى ذلك إلا بالتماهي مع جمهوره بالتعبير عن ذوقهم، ومحاولة تَلَمُّس إحساسهم بالمكان.

الزمان .. بين الواقعي والفني :

بطريقة الـ"**فلاش باك**"، ومن ضمن خيارات عدة لترتيب الأحداث[1]، اختار المدون أن يبدأ حكايته من نقطة النهاية، تلك النقطة التي تمثل المساحة الفارقة بينه وبين الآخرين في التعامل مع المكان .. مع الحالة .. مع تلك "اللطخة البيضاء على العمارة الصفراء". إذ يبدو عند هذه النقطة أن الذات تختار لنفسها مكانا منعزلا عن الآخرين لتعيش لحظات الحلم والتذكر التي اجترتها من الماضي؛ فعبرت عنها من خلال مفارقتها من حيث الرؤية لجميع الآخرين الذين لن يروا في تلك "**اللطخة ...**" ما رأته الذات "**... لكنها تعنى الكثير والكثير لشخص واحد فقط**".

وإذا قلنا إن هذا الاختيار على مستوى الترتيب الزمني هو واحد من اختيارات عدة ممكنة؛ فإن مرد ذلك أن الخطاب السردي – أي خطاب سردي - ما هو إلا مجمل الأسلوب والتقنيات والآليات التى يوظفها السارد في تقديم "حكاية"، وهذه الحكاية ما هي إلا سلسلة الأفعال والأحداث التي وقعت في مكان ما وزمان ما، ومن خلال أشخاص ما، وذلك وفق الترتيب الزمني المنطقي لهذه الأحداث من الأقدم إلى الأحدث.

ومن ثم تأتى الكتابة السردية، التي هي إبداع ذاتي محكوم بغايات جمالية وفنية تقع في وعي الكاتب، مصطنعة خطابها الخاص، الذي غالبا ما يعمل على تكسير هذا التتابع السردى الزمنى المنطقى، فيقدم أو يؤخر، أو يمارس حيلا أسلوبية أخرى.

إن هذا اللعب بالترتيب الزمني مقصود إذن، وهو في القصة التي بين أيدينا موظف في الأساس لإثارة وعي المتلقي من خلال فقرة أولى هي الاستهلال الذي له موقع الصدارة ومنوط بوظيفة الإغواء للمتلقي كما بينا من قبل.

بعد هذه البداية الزمنية المعكوسة يشرع الكاتب في تقديم الأحداث في تسلسلها الطبيعى بعد أن قضى مأربه من قلب زمن الحكاية في

---

(١) للمزيد عن قضايا الترتيب الزمني، انظر: جيرار جُنيت، خطاب الحكاية، ص٤٧- ٥١.

الاستهلال. وهنا يأتى توالي الأحداث منذ ذلك اليوم "**من أيام صيف ما، من أيام زمان قوى، عندما كنت طفلا صغيرا**"، ليكشف لنا عن كثير من العناوين التي أجملها الاستهلال المكثف؛ الذي أثار فضول القارئ بسؤالين على الأقل:

- ماذا تعنى تلك اللطخة البيضاء من الطلاء على جدران عمارة صفراء ؟!

ثم :

- لماذا .. وكيف .. تعنى هذه اللطخة الكثير والكثير لهذا الشخص الواحد ؟!

وهنا ستعمل الأحداث في توالیها الزمني على الإجابة على ذينك السؤالين؛ فنكتشف أن هذه اللطخة البيضاء، ما هي إلا محاولة طمس لتلك الحروف السوداء التي خطتها يداه على جدران البلكونة الخارجية.

ونكتشف كذلك السر في خصوصية تلك اللطخة في وعي الذات الساردة، حينما نعرف ما تمثله هذه اللطخة من مغامرة أثيرة انحفرت في وجدانه ووعيه منذ الصغر ونشأت وتربت معه حتى مراحل الجامعة، وحتى حان ذلك اليوم الذي قرر فيه بإرادته أن يتخلى عن الشقة وعن ذكرياته وعن تلك الحروف السوداء التي تجسد عبث الطفولة وبراءتها، ووصولا أخير إلى تلك اللحظة الزمنية التي ندم فيها وأسف على ما أصاب حروفه السوداء، التي طلاها المشترى الجديد باللون الأبيض.

غير أن مسألة الترتيب ليست هي القضية الزمنية الوحيدة في المعالجة السردية في جانبها الزمني، وإنما هناك قضية أخرى تفرضها مقتضيات السرد، وهي قضية المدة الزمنية[1]، وهي باختصار: تلك العلاقة بين المدة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الواقع، والتي تقاس بالأيام والشهور والسنين، والمدة التي يستغرقها السرد (أو تستغرقها الكتابة) في التعبير عنها، والتي تقاس بالكلمات والسطور والصفحات.

---

(١) انظر قضايا المدة: السابق، ص١٠١- ١٢٢.

وهنا نرصد حالة من عدم التوازن بين الزمنين: **زمن الحكاية الواقعية** التى استغرقت سنوات طويلة منذ كانت الشخصية (الكاتب) طفلا صغيرا، حتى دخل الجامعة ثم تخرج فيها، ثم أصبح شابا ناضجا مقبلا على الزواج. **وزمن السرد** الذي استغرق في عرض تلك السنوات الطوال قرابة الصفحتين.

إن هذه الإشكالية مألوفة في الإبداع السردي، وللكُتَّاب طرق شتى في التغلب عليها؛ إذ يعمدون في بعض المراحل إلى تفصيل الأحداث وذكرها رويدا .. رويدا، بما يساوى - أو يقارب- المدة المستغرقة لمرورها في الواقع، وذلك ما يسمى **بأسلوب "المشهد"**، الذي غالبا ما يكون حواريا، ومن أمثلته في نصنا ما مر بنا في حوار أصدقاء "حودة" معه، أو حتى في سرده لأحداث تخلو من الحوار، ولكنها تصور تسلسل الأحداث في إيقاع مقارب لوقوعها في الحقيقة، مثل سرده لتفاصيل ومراحل تلوينه لتلك الحروف السوداء من خلال أفعال متوالية تتخللها وقفات الذات للتفكير والتأمل **(ذهب والداه .. وتركاه .. فصال وجال .. ودعبس وفتش .. فعثر على علبة .. فكّر كثير .. جالت في ذهنه .. لمعت في راسه فكرة .. قرر أن يخط .. فوقف .. وتدلى نصفه .. وشرع يخط .. انتهى من الكتابة سريعا .. نزل .. نظر .. خيبت آماله...)**.

وقد يبالغ السارد في إبطاء الحكي إلى الدرجة التي يسميها الباحثون بـ"الصفر"، وذلك من خلال **"الوقفة الوصفية"**، حيث يتوقف زمن الحكاية تماما رغم تقدم خطاب الكاتب ونموه بكلمات وأسطر تتوالى، وربما فقرات وصفحات في بعض الإبداعات السردية كالروايات. إن هذه الوقفات نستشعرها بالتحديد في فقرتي الاستهلال والخاتمة اللتين تمثلان وقفة تأملية شديدة الذاتية، تستغرق فيها الذات في استكناه مشاعرها وأحاسيسها، وربما في تقديم معطيات وصفية للمكان كما في فقرة الاستهلال.

وفي مقابل ذلك قد يعمد الكتاب إلى "**أسلوب المجمل**"، الذي يقوم على اختزال الأحداث الكثيرة، والممتدة زمنيا، في سطر واحد أو ربما بضعة أسطر. وهو الأسلوب الذي اعتمده السارد هنا في سرد الأحداث في تواليها مسرعا الخطى حتى يستغرق أفعالا كثيرة توالت في مدة زمنية كبيرة من خلال كلمات قليلة، ومن ذلك:

"**دخل حودة الجامعة، وفى الجامعة زاد معارف حودة بشكل مدهش فتعرف على إناس كثيرين، فكان كلما وصف لأحدهم المنزل كان يقول ...**"

فلا شك أن هذه الفترة التي قضاها "حودة" بالجامعة، والتي لن تقل عن أربع سنوات، حينما يختزلها في بضعة أسطر، فإنه قد أجرى بذلك نوعا من الضغط المكثف على الزمن.

وقريب من الأسلوب السابق يأتي ما أسماه الباحثون بـ"**الحذف**"، حيث يسقط السارد فترات بأكملها لا لشيء سوى أنها فقيرة دلاليا، بحيث لا تخدم الفكرة التي يريد السارد التركيز عليها، لجأ السارد هنا إلى هذا الأسلوب حينما أسقط – على عادة كثير من الأعمال الدرامية من أفلام ومسلسلات- تلك الفترة الفاصلة بين مرحلتي الطفولة والشباب، واكتفى فقط بالإعلان غير المحدد عنها "**مرت سنوات**" ودونما تحديد لعدد هذه السنوات، أو طبيعتها وما جرى خلالها من أحداث.

إن الغرض من هذين الأسلوبين (**المجمل – والحذف**) إنما هو الضغط على فترات زمنية معينة لحساب فترات أخرى أكثر خدمة لأفكار الكاتب ومشاعره وغاياته المقصدية. إذ ليس بمقدور الكاتب –أي كاتب- مهما أوتي من مهارة أن يلم بكل الأحداث التي وقعت، وإلا فاضت مدونته بالكلمات والجمل التي لا طائل تحتها، والتي لا تخدم متطلبات التواصل، وخاصة أن طول النص الأدبي من ضمن المحددات التي تغري المتلقي بالقراءة أو تصرفه عنها.

المكان .. بؤرة ذكريات الذات :

إذا كان المكان هو لَبِنة أساسية من لَبِنات العمل السردي، فإن هذه اللَّبِنة تكتسب أهميتها في هذه المدونة من خصوصية التجربة الذاتية الواقعية التي ينطلق منها المدون صادرا عن وعي يركز على الفضاء المكاني بوصفه بؤرة للذكريات، وأداة لإبراز خصوصية التجربة الإنسانية في تعاملها مع محيطها البيئي على ضيقه أو اتساعه، منذ الطفولة التي كانت ترى الأشياء من وحيها ضخمة والأمكنة واسعة، وإلى مرحلة النضج والشباب، حيث طموح الذات يسعى إلى تجاوز ضيق الأفق المكاني بالبحث عن فضاء أوسع، فنرصد كل يوم حالات الهجرة غير الشرعية، التي غالبا ما تكون نتيجتها الفشل، وبالتالي الموت والغرق، أو الترحيل - في أفضل الحالات - ومن ثم اليأس والإحباط ومضاعفة آلام الذات الساعية إلى فسحة العيش وسعة الرزق والمكان معا.

يمكننا القول – إذن - إن هذه القصة قد جعلت من المكان مرتكزًا فنيًّا لها، فقد بدأت اهتمامها بالمكان منذ اللحظة الأولى، ومع العنوان الذي مثل - كما أشرنا- عنوانا مكانيا باقتدار. بل بلغ احتفاء هذا العنوان حدَّه بارتكازه على إثارة وعي المتلقي باتكائه على حاسة البصر من خلال التصوير اللوني **(لطخة بيضاء – عمارة صفراء).**

وفي بنية الاستهلال واصل السارد تكريسه للصورة المكانية بتحديد ملامح المكان وأجزائه، سواء اعتمادا على تعبير الصورة الفوتوجرافية المرفقة – وهو ما سبقت الإشارة إليه بما يغني عن تكراره- أو من خلال توسيع دائرة الحواس التي يخاطبها السارد عند المتلقي، حينما يشرك حاسة السمع في تصويره للشارع **"الغير هادئ بسيدى بشر"** حيث تقع العمارة بلطختها البيضاء على جدرانها الصفراء، والتي تمثل المكان الرئيس الذي يمثل محورا للذات .. والذاكرة .. والسرد.

إننا إذن في هذه الحكاية أمام مكان يقوم بدور البطولة بالتوازي مع الشخصية البطل "حودة"، وهنا نكتفي بالوقوف عند بعض المؤشرات التي تثرى بها الحكاية:

المؤشر الأول: نلتقط خيوطه من فقرة الاستهلال، وطريقة السارد في تصوير المكان، حيث يتدرج في تحديده لأبعاد المكان تدرجا يبدأ من الأصغر إلى الأكبر .. ومن الخاص إلى العام؛ فقد بدأ السارد تحديد أبعاد المكان وفق هذا الترتيب: لطخة بيضاء من الطلاء – على جدران عمارة صفراء – تلك البلكونة في الدور الثالث – الشارع الغير هادئ – بسيدى بشر.

قد تبدو هذه الحركة التي اتبعها السارد في تقديم المكان أمرا عاديا، وترتيبا طبيعيا، ولكنها بقليل تأمل ونظر لا تخلو من أيديولوجية ما وجهت السارد إلى اختيار ذلك الاستهلال، وتلك الطريقة في تصوير المكان دون طُرُق أخرى ممكنة شتى ومتباينة.

والذي نراه أن هذه الخطة في التحول بتصوير المكان من الجزء إلى الكل، ومن الخاص إلى العام إنما هو معادل موضوعي لحركة الذات نفسها .. معادلا لحركة الذات عبر مرحلة طفولتها التي تتسم بالضيق، ووصولا إلى مرحلة النضج واتساع الأفق، فبتحول الذات من الطفولة إلى النضج والشباب يتحول عالمها شيئا فشيئا من الضيق إلى الاتساع، وبصورة أشبه بتلك الحركة التي اتبعها السارد في تقديم المكان.

المؤشر الثاني: يتعلق بالبعد النفسي الذي يتجسد في علاقة الإنسان بذلك المكان الأثير "**المنزل**" على وجه الخصوص، إذ إنه "ليس مجرد إطار خارجي صنعه الإنسان منذ القدم ليحمي نفسه من عوامل الطبيعة والوحوش والأعداء، بل إنه يكتسب أبعادًا اجتماعيةً ونفسيةً عديدةً"[1]، إن صورة المنزل وتفاصيله هي انعكاس صريح لهوية صاحبه الثقافية والفكرية والاجتماعية. وعلاقة هذا المنزل بساكنه علاقة ارتباط

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص١٣٦.

حميمي، تكاد تشبه علاقة الروح بالجسد، إن علاقة الذات بتلك "اللطخة البيضاء" ما هي إلا جانب من جوانب هذه العلاقة بين الذات وموطن سكناها الأول.

وهكذا لا ينفصل المكان عن ساكنيه، إن الشخصية قد امتزجت بالمكان هنا فصار فعلها "**ذلك العبث الطفولي**" علامةً عليه، كما صار هو علامةً عليها، فصار الابن والأب على السواء يوظفون هذه العلامة السوداء لإرشاد ضيوفهم إلى منزلهم "**فصارت – أى: هذه الحروف السوداء- أحد معالم المنزل، بل والعمارة، ولا نكون مبالغين إذا قلنا الشارع أجمع**".

إنه تعبير عن تأرجح الذات بين ذكريات الماضي، وطموحات المستقبل، بين حنين وبكاء على طلل البيت الأليف، مكان السكنى الأول، وموطن اللعب واللهو وشقاوات الطفولة، وعبثها ومرحها، وتطلع هذه الذات نفسها، الحالمة إلى الأفق المكانية الأبعد والأوسع؛ كما يرى "**باشلار**"، حيث "السكنى في كل مكان، ولا مكان ينغلق عليه هو شعار كل الحالمين بالبيوت ... الحلم بمكان آخر يجب أن يبقى قائما في كل آن." [1].

إن المكان هنا جسر يَعْبر المبدع من خلاله – وفي صحبته جمهوره من القراء - إلى الماضي؛ فيستحضر –وفي صحبته قراؤه- ذكريات الطفولة مع المكان، الذي اختار تلك اللطخة البيضاء على العمارة الصفراء علامة عليه وعنوانا له.

إن المكان هنا ليس محايدًا أو عاريًا من الدلالة. وإنما تم التلاعب به وتوظيفه لإسقاط الحالة الفكرية وتصوير العمق النفسى للشخصية؛ وهنا نلحظ التوظيف المميز للحواس وإشراكها في عملية التلقي، وخصوصا حاسة البصر التي تخاطبها الدوال اللونية (**لطخة بيضاء –**

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص٧٨.

عمارة صفراء – علبة طلاء اسود – يطلى – لمعت – جدران البلكونة الخارجية – ينظرون – الكلمة السوداء – طلاء أبيض – الحروف السوداء).

إضافة إلى مخاطبة حاسة السمع **(الشارع الغير هادئ)**، الذي يوظف إثارة وعي المتلقي بطبيعة الفضاء الذى يكتنف الحدث، والذي يموج بحركة الشخصيات وبالتالي أصواتها التي تقضي على حالة الهدوء.

أو مخاطبة حاسة اللمس من خلال مقولته **(في يوم من أيام صيف ما)**، التي تحيلنا إلى الشعور بسخونة الجو التي تعمل أثرها في جلودنا فتدفعنا إلى حالة من النشاط والحركة التي تعتري الذات، المتناسبة مع حرارة الجو، بحيث يكون فعل الذات **"تلوين البلكونة"** بمثابة محاولة لتفريغ طاقاتها.

المؤشر الثالث: يكمن في القرار الواعي من الشخصية بممارسة فعل الكتابة، ذلك القرار الذي شفَّ عن وعي الذات بأبعاد المكان ودلالاته، والذي تبدى في اختيارها "جدران البلكونة الخارجية" لممارسة عبثها:

"قرر أن يخط حروف أسمه على جدران سور البلكونة من الخارج، فوقف على كرسي عالي، وتدلى نصفه تقريباً خارج السور، وشرع يخط حروف أسمه – أسمه الدلع تحديداً – على جدران البلكونة الخارجية".

إن الاختيار هنا يستدعي جدل الداخل والخارج، تلك الثنائية المكانية القائمة على وعي الذات بالتعالق بينهما، فالداخل هو جوهر الخارج، والخارج هو عنوان الداخل، ولذلك حينما أرادت الذات الطفولية التعبير عن ذاتها، وأحبت الظهور، وأن توجد لنفسها مكانا في عالمها الصغير "المنزل"، بحثت عن المكان البارز الذي يناسب رغبة الذات في التحرر من قيود الداخل التي يمثلها الأب بسلطته وقهره، ورفضه الخلاف في الرأي، خصوصا أن هذا الاختيار جاء بعد أن مارست الذات

عصفا ذهنيا عن الأفعال الممكنة "**فكر كثيراً فيما يمكن أن يفعله بعلبة طلاء اسود وفرشاة، جالت في ذهنه اشياء كثيرة ...**"، وأخيرا كان قرارها بتلك الفكرة .. بالتوجه إلى الخارج؛ فكان هذا القرار - حسب تعبير السارد- يمثل "**فكرة أخرى، ربما تكون أقل ضرراً**".

وهكذا فقد مثَّل المكان هنا عنوانا للذات الإنسانية، وبؤرة لاستجماع الصراعات الإنسانية، مما يؤكد حقيقة لا شك فيها، وهي أن المكان يكتسب قيمته من خلال موقف الإنسان منه، وكم من الأماكن على خريطة العالم مهملة، ولكن حين تستقطب هذه الأماكن اهتمام الإنسان – وللأماكن وسائل شتى لاستقطاب الإنسان- حينئذ فقط تكتسب أهميتها، ويَعْظُم ذكرها.

اللغة والأسلوب :

الملحوظة الأولى التي يرصدها من يقرأ هذه المدونة – وربما كثير من المدونات الإلكترونية- تتمثل في اللغة غير المتمكنة التي يصدر عنها المدون في صياغته للأفكار.

ورغم أن تتبع الأخطاء اللغوية والنحوية، وحتى الأسلوبية، ليس هدفا لذاته في تحليل سردي يبحث في الفكرة من ناحية، والتكنيك الفني للحكي من ناحية أخرى؛ فقد رصدنا هنا كثيرا من الأخطاء على مستوى اللغة والأسلوب، وقد آثرنا تركها في نص المدونة، وفي اقتباساتنا منها، دون تصويب حرصا على تلك الصورة التي أرادها الكاتب لمدونته، وإيمانا أنها جزء لا يتجزأ من فهم التجربة التي صدر عنها المدون في كتابته وتأليفه، وانعكاس – ربما - لقناة الاتصال التي مر خلالها هذا الإبداع من الذات المرسلة إلى جمهور المتلقين على ما سنوضح بعدُ.

إن الأخطاء التي تم رصدها تبدأ من الخلط بين همزتي القطع والوصل في كلمات نحو: (إنتباه): مصدر لفعل خماسي، وحق الهمزة

معه أن تكون همزة وصل (انتباه). و(أنتهَى – فأشْتَرَى – أكتشَف) أفعال خماسية، فهمزتها همزة وصل (انتهَى – فاشترَى – اكتشَف). و(أسمه) وهي من الأسماء المشهورة في العربية بهمزة الوصل (اسمه). ثم (اسود – اشياء – اساسا – ام – ايضا - ابيض – احيانا – ارقى – اتم)، والأصل أن الهمزة في هذه الكلمات همزة قطع لا وصل: (أَسْود – أشياء – أساسا – أمْ – أيضا - أبيض – أحيانا – أرقى – أَتَمّ).

وتتجسد الأخطاء مرة أخرى في الخلط عند كتابة بعض الهمزات، مثل: (هادىء) والصواب (هادئ)، و(راسه) والصواب (رأسه)، و(إذ أنّ) والصواب (إذ إنّ)، و(إناس) والصواب (أناس)، و(بين أصدقاؤه) والصواب (بين أصدقائه)، و(لزملاؤه) والصواب (لزملائه).

أو نجد الخطأ في بعض المسائل الصرفية والنحوية الأخرى، مثل:

- إثبات ياء الاسم المنقوص في حال التجرد من الإضافة و"ال"، مثل (عالى) في قوله "**فوقف على كرسي عالي**".
- الخلط بين المذكر والمؤنث في قوله:

" **إذ أن الكتابة بهذا الوضع المقلوب جعل خطه**"، والصواب (الكتابة ... جعلت خطه).

"**وفى الجامعة زاد معارف حودة**"، والصواب (زادت معارف ...).

- إضافة "ال" إلى كلمة (غير) في قوله "الشارع الغير هادئ"، وذلك على خلاف الأرجح فيها؛ إذ على الرغم من القطع باسمية "غير" لتغير آخرها، فهي أداة نفى لا يُتصور أن تضاف من حيث المعنى. كما أن إضافة "ال" إليها لا يفيدها تخصيصا ولا تحديدا – وهما الغرضان المقصودان من وراء إضافة "ال" إلى الاسم عموما - وإنما يزيد من عموميتها وإبهامها.
- بعض الأخطاء النحوية، مثل رفع ما حقه النصب: "**ولأن هناك أسباب أخرى**"، والصواب (أسبابا).

- الخطأ والارتباك الأسلوبي في بعض التراكيب، وعدم التوفيق في المناسبة اللفظية في بعضها، ومن ذلك: "أمرا قد يستحق لفت إنتباه **أحد ما ممن** يمرون بهذا الشارع". "ولكن الرياح تأتى بما لا **تشتهى به** السفن"، والصواب (تشتهي السفن) حيث يصل الفعل إلى مفعوله هكذا مباشرة دون حاجة إلى حرف جر. "**فكان** كلما وصف لأحدهم المنزل **كان يقول** تدخل من الشارع الفلاني"، حيث كرر الفعل **(كان)** تكرارا مربكا وغير مبرر.
- ناهيك عن أخطاء الكتابة الأخرى المتعلقة – على ما يبدو - بظروف الكتابة المتعجلة على شبكة الإنترنت، كإضافة "هاء" لكلمة (وجه): "وجهه أخته".

كل هذه الأخطاء ينضاف إليها غياب الوعي بحدود الفقرات وكيفية توظيف علامات الترقيم، وهنا يلفت نظرنا ذلك التوظيف المفرط للفاصلة (،) في نهاية كل فقرات القصة تقريبا. وبرغم مخالفة ذلك لقواعد الكتابة التي تنص على أن تختتم الفقرة بنقطة (.)؛ فإن توظيفها هنا كان مقصودا وواعيا على ما يبدو. وهنا تحضرني تلك الخاطرة اللطيفة التي قرأتها في بعض المنتديات الإلكترونية، إن هذه الخاطرة تدعونا باختصار لأن نكون فاصلة (،) لا نقطة (.) والسبب في ذلك بسيط، وهي ما تتمتع به الفاصلة من تحفيز على مواصلة الحياة، وعدم التوقف عند محطاتها العصيبة ومشكلاتها الكثيرة التي تتوالى علينا، إن توظيف المدوِّن للفاصلة هنا لا يخرج كثيرا عن هذا المعنى. إنه بعفويته في توظيفها يعبر عن رغبة الذات في تجاوز تلك التجارب الذاتية التي تأسرنا داخلها، إنه يرغب في التواصل مع الآخرين، ويُفضِّل أن يعترف أن ما بينه وبينها هو مجرد فاصل بسيط سيواصل بعده اللقاء ويمارس علاقته مع تلك الجماعة، على أن يكون نقطة تتوقف معه كل مظاهر التواصل واللقاء، إنه يعلن أنه سيندمج مع تلك الجماعة، وبالفعل

قد عبر عن ذلك – كما أشرنا من قبل- بتحوله من ضمير الغائب المفرد الوحيد "هو"، إلى ضمير الجماعة المتكلمة، التي تمتزج فيها ذاته بذوات هذه الجماعة حين يكتشف أن همومه وآلامه هي نفسها – وإن اختلفت مظاهرها أو تفاصيلها - هموم الآخرين وآلامهم.

وأخيرا، فقد كانت هذه نماذج للخلط والخطأ اللغوي والنحوي الذي لم يكن – كما قلنا - مقصودا لذاته، وإنما أوردناها للوقوف على دلالة ذلك في تقييم التجربة الإبداعية للمدون، وفهمها في سياق القناة الاتصالية الجديدة، تلك القناة التي أتاحت لكثير منا أن يخرج عن صمته، وأن يعبر كما يشاء، حتى وإن لم يكن قد أحكم تمكنه من آلة اللغة، فالمهم أن يكتب .. أن يسمعه أحد .. أن يجد هو – على أقل تقدير - صدى صوته في تلك الكلمات التي تنطبع على شاشات الكمبيوتر.

ثانياً: الرَّهان على بَساطة المُتَخيَّل .. محاولة لاستنطاق جماليات الوصف في مدونة "أرز باللبن لشخصين" "لرحاب بسّام" :

نخسر في عالمنا العربي الكثيرَ عندما نتعامل باستهانة واستخفاف - أو برؤية يشوبها القلق والتوجس - مع التجارب الإبداعية الجديدة، وذلك لما يمكن أن يؤديه الاهتمام النقدي بهذه التجارب من إثراء معرفي حقيقي للأدب العربي القادر على استيعاب كل الأشكال الجديدة.

وتستند هذه الوجهة المهترئة إلى رؤية سلفية تُعنى بتقديس القديم، وتتغافل عن كون القديم جديدًا في مرحلة تاريخية سابقة، وكون الجديد قديمًا في لحظة تاريخية مستقبلية، إنه التناسل الطبعي بين الأشكال، المحكوم بقانون التطور الأدبي الذي يحفظ لكل سنخ من الأشكال الأدبية مكانًا مرموقًا، مؤمنًا بمفهوم التعايش السلمي الفاعل بينها، فالأشكال الجديدة تكتسب مشروعيتها التداولية من خلال طرح نفسها بوصفها أفقًا جديدًا ينضاف إلى الأشكال القائمة، لا بديلا لهذه الأشكال.

ولا يَعني هذا أن نجنح إلى التعاطف والاحتفاء بأي شكل جديد لمجرد أنه جديد وإلا نكون قد وقعنا في الشَّرك عينه، فالمعيار الرئيس هنا هو الإبداع وما ينطوي عليه من عناصر كالمتعة والرؤية والمفارقة والمجاوزة والجدية..إلخ، ولهذا كان اهتمامنا في هذا المقام بشكل المدونات الأدبية وذلك لما تتسم به من طزاجة التجربة، وقدرتها المتوقعة على بث الحيوية في شرايين النص الإبداعي العربي الكبير، ونضوحها بالجسارة التلقائية الفريدة، وحساسيتها المدهشة التي تخول لها استقبال ردود أفعال المتلقين بصورة فورية، وتناغمها الشائق مع معطيات السياق المحيط المؤمن بدور التكنولوجيا في تحقيق التواصل المفقود بين الأفراد وبعضهم البعض، وبين الأفراد وفعل القراءة.

ولأن النقد في جوهره نبوءة تستلهم مبرراتها من معطيات المتن الإبداعي المُقدَّم، فإن دوافع الرَّهان النقدي على مجموعة "**أرز باللبن لشخصين**" **لرحاب بسَّام** – والمأخوذة عن مدونتها "حواديت"- تبدو قوية ومتماسكة عندما نلفيها تقدم عددًا من العوالم المكثفة المؤطرة بلغة سردية بليغة وبسيطة في الآن ذاته، متواصلةً بذلك مع القارئ العادي - المنفي خارج دائرة اهتمام الكثير من الكتابات الجديدة بطابعها الاستعلائي النخبوي - ومحققةً قدرًا كبيرًا من إغواء المتلقي للتعاطي مع رؤاها وفلسفتها، الأمر الذي يتطلّب التعامل معها بحفاوة نقدية توازي ما تمتلكه "رحاب بسام" من شجاعة البوح السافر المعروض بضمير المتكلم دون أن تخشى قيام المتلقي بمحاولته الأليفة في الربط الإلزامي بين ذات المبدعة المرجعية وشخصيتها الورقية الطافحة بالخبرات الحياتية العميقة والتجارب النازفة الشائقة، لتقدِّم رهانها على نجاح رؤيتها المستندة إلى بساطة مُتخَيَّلها.

الوصف ..والاستغراق في الحُلم :

تحتفظ الذات بمساحتها الذهنية الخاصة المهورة بالختم التقليدي المثير "سري جدًا"، والتي لا تسمح لأحد - إلا من يقع اختيارها عليه - بمشاركتها إياها، وفي هذه المساحة الرحبة تستعيد الذات فرادتها الإنسانية التائهة وسط صخب الواقع وجلبته، وضغوط الحياة المعيشة بمقتضياتها القاسية، ويشكل الحلم أبرز ملامح هذه الفرادة الإنسانية، فهو يأخذ بيد الذات للنجاة من حمأة الواقع المرير كخطوة بالغة الأهمية لمجاوزة أزمتها.

وفي القصة التالية **(بالأمس حلمتُ بالبطيخ)** تتعرّض البطلة لأزمة، ولا تجد سبيلاً أمامها سوى الاستغراق في حلمها ورسم ملامحه برهافة وصفية بالغة الدلالة، تُعنى بالتفصيلات الدقيقة.

"أتمدَّدُ على سريري في شبه إغماءة رافعةً قدمي على وسادة لتكون أعلى من مستوى جسمي، الدنيا حَرّ.. حَرّ.. حَرّ . يؤلمني الحرُّ جدًا؛ لأنّه يخفّضُ ضغطي المُنْخفض بطبيعته، وتتورَّم يدي وقدمي من الرُّطوبة، أمارسُ هوايتي المُفضَّلة في ظِلّ هذه الظروف: الحَمْلقة في السَّقف، زيَّنْتُ سقفَ غرفتي بالنّجُوم والزهور الفسفوريّة، كيف نسيتُ الفراشات؟ لماذا لا توجد فراشاتٌ فسفورية بجوار الزهور الفسفورية، على العموم هذا خطأٌ يمكن تداركه، يا رب..يا رب بطّيخة.. وتكون ساقعة يا رب" [1].

يصلنا النص عبر عين السارد المُعادِلة للكاميرا بنوعيها الفوتوغرافية والسينمائية، وإن كان الوصف في النص السردي أكثر بلاغةً من الكاميرا ذاتها لاحتفاظه بالكفاءة التعبيرية المجازية المُذهلة التي تعجز عنها الكاميرا "فعندما تكون الكلماتُ في موضع الصورة فهذا لا يعني أن الكاميرا يمكن أن تؤدي دورَ الكلمة... أمّا الصورة التشكيلية

(١) أرز باللبن لشخصين، ص٧.

فتظل صامتة بحاجة إلى من يضع عليها الصوت فتكتسب دلالاتها وسطوتها في الذهن" [1].

ففي بعض الأحيان نجد أنفسنا بإزاء لوحة مرسومة بإتقان يمكننا إعادة رسمها في ذهننا بتجميع تفصيلات الموصوف المنصوص عليها (زيَّنْتُ سقفَ غرفتي بالنجوم والزهور الفسفورية) كما نجد أنفسنا أمام مشهد سينمائي متقن مفعم بالحركة والتوصيف الدقيق لهذه الحركة (أتمدد على سريري في شبه إغماءة رافعة قدمي على وسادة لتكون أعلى من مستوى جسمي)

وعندما يوظف السارد تقنية الوصف فإن غايته تكون إعادة رسم صورة الموصوف ومفرداته الدقيقة سواء أكان الموصوف لقطةً أم مشهدًا كاملاً، وذلك بغية إشراك المُتلقي في فعل الرؤية الذي استبد به الواصف في مرحلة زمنية سابقة ـ مرحلة الرؤية الفعلية ـ ومساعدته على إعادة رسم تفاصيل هذه الصورة. فالوصف "يتأسَّس على الرؤية البصرية الشبيهة بما تلتقطه عين الكاميرا" [2] فهو ـ أولاً وأخيرًا ـ "أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي، ويقدمها للعين" [3] مُعتمِدًا على الرؤية الممتاحة من عين الراوي، يقول د/ سيد البحراوي "فمن المعروف أنه يقوم أساسًا على الحواس؛ إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللمس والحركة بل والشم، وقبل كل شيء الرؤية البصرية، ولكن هذه الأخيرة تظل العنصر الحاسم في عملية الوصف" [4]، إن الوصف هو "محاولة تجسيد مشهدين من العالم الخارجي على لوحة مصنوعة من الكلمات" [5].

---

(١) د/سيد محمد السيد قطب وآخرون، منطق السرد – دراسة ما وراء الحكاية، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م، ص٩.

(٢) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٨٧.

(٣) د/سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص١١١.

(٤) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص١٨٠.

(٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص١٥٥.

وكلما كان الواصف قادرًا على تعيين جزئيات الموصوف بشكل دقيق - يوازي تعيينه الفعلي لها - ازدادتْ فاعليةُ الوصف وقيمته الوظيفية وتحقق إشراك المتلقي في الفعل بشكل أعمق.

وبهذا فإننا نلفي أنفسنا أمام مظهرين من مظاهر حضور الوصف داخل النص:

أولهما: الوصف الساكن ويشبه التصوير الفوتوغرافي في نقله لمعالم المشهد السردي وهو يتميز بالطابع السكوني.

ثانيهما: الوصف المسرود/ السردي، ويشبه التصوير السينمائي؛ حيث يتم تركيب تلك المشاهد الأُحادية لتكتسب طابع التكامل النصي وما يأطره من حالة حركية.

ويقرّب الوصف المسرود/ السردي بصورة لافتة بين الوصف والسرد ويحطم المعايير المؤسِّسة للطابع الإشكالي المهيمن على علاقتهما، حيث إنه "يقصي ملفوظات الكينونة... والصفات التي تُعتبر من أدوات الوصف المخصوصة، ويحل محلها ملفوظات الفعل، ومن شأن هذا النمط من الوصف أن يخفف حدة التغاير النصيّ.. فالمقابلة بين الوصف والسرد ليست جلية بما أنهما يستخدمان التراكيب النحوية ذاتها" [1].

ويسهم الوصف السردي الذي تفتتح به الساردة نصها في تفعيل الإحساس بالأزمة التي تتعرض لها، فالذات الواصفة تدرك بفطنتها البصيرة أن المتلقي ربما نظر إلى معاناتها مع الحر باستهانة، فسعتْ - بمعاونة الوصف - إلى تجسيد أزمتها، وكأنها تصرخ بصوت زاعق "إن أزمتي مهما بدت بسيطة وهامشية بالنسبة إليك أيها المتلقي فإنها تحتاج منك أن تشاركني إياها، فأزمتي أزمتك وإن لم تكن واعيًا بذلك" إنها دعوة مفتوحة للمشاركة باستخدام حركة العين لإعادة تكوين

---

(١) محمد نجيب العمامي، في الوصف ــ بين النظرية والنص السّردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م ص٨٠.

عكسي لحركة الكاميرا المُسجِّلة للمشهد البصري بحيويته الحركية ومعطياته التشكيلية الحاضرة في الزمان والمكان معًا.

فالبطلة تسعى إلى استمالة المتلقي عاطفيًا عبر عزفها على البعد الإنساني لديه بمشهدها المؤلم وهي ممددة على السرير غير قادرة على القيام بأي فعل في مرحلة ما بين الصحو الإجباري المرهق والنوم المُتَمَنَّى البعيد، ولكنها لا تكتفي بالوصف فتستعين بالصوت الزاعق- لتصبح الصورة ناطقة ومتحركة- لتعلن للمتلقي مبررات شعورها بالأزمة، وكأنها تستدعي نظرة التشكك لدى المتلقي وتحاول- عبر استحضار القارئ الضمني- أن تحقق ضمانًا فنيًا على تعاطفه معها ومشاركته لها في أزمتها بخلق مشهد سوداوي محبط يؤزِّم الأزمة ويضاعفها، ويجعل من الحر كائنًا شرسًا لا يرحم ضعف المرأة ومرضها المزمن فيواصل ضغطه عليها دون رحمة أو كلل (الدنيا حر.. حر.. حر. يؤلمني الحر جدًا لأنه يخفض ضغطي المنخفض بطبيعته، وتتورم يدي وقدمي من الرطوبة)

إن الواقع لا يحقق للذات الراحة الكافية ومن ثم يكون من الطبعي أن تلجأ إلى الحل الآخر، وهو الانسحاب من الواقع وتأسيس واقع افتراضي عبر استدعاء الحلم بكل ما يملكه من شاعرية يعد مركزها نسج خيال الذات لخيوطه المخملية الرائقة، فهو توقيف لزمن الألم وتمديد لزمن الأمل والمتعة، وهو السر الذي تعلَّمته الذات (أمارس هوايتي المفضلة في ظل هذه الظروف: الحملقة في السقف) فقد اعتادت على اللجوء إليه عند كل أزمة تتعرض لها.

ولأن هناك دائمًا منطقة مشتركة بين الحلم والواقع فإن الذات تنطلق من معادل الواقع داخل النص، حجرتها- التي لم تحقق لها الاسترخاء المطلوب- الموازية للعالم الذي لم يحقق طموحها، وتختار السقف لتمارس عبره فعل القراءة، قراءة التفصيلات الصغيرة وفق رؤية تأملية عميقة، ومن هنا جاء اختيار المصدر (الحملقة) وما ينطوي عليه من

تشديد على التعمق في الرؤية متناغمًا مع رغبة الذات في مساءلة الواقع قبل مفارقته، والمفارقة تعني المجاوزة المتعالقة دومًا بالتخوم، ومن ثم يكون السقف نهاية حدود الغرفة الواقعية ومؤشر تجاوز الواقع البغيض بكل ما تحمله الكلمة من دلالات عميقة تسمح بانفتاح دلالي مذهل، فالسقف يرتبط في السياق التداولي بالطموح الخالي من السقف، فالسقف عائق يقف بين الذات وحلمها، لذلك كان عليها أن تنتهكه، متخذة وضعية الاسترخاء على السرير، وهي الوضعية التي تمكّن من انفتاح زاوية الرؤية لترى في السقف ما لم تره من قبل، فالذات تتنبّه فجأة أن السقف ينقصه شيء مهم، فعلى الرغم من أن البطلة هي التي رسمت لوحتها وأسّست السقف فهي تكتشف أنها نسيت أن ترسم الفراشات، لكي تكتمل الصورة المثالية، فالزهورٍ دون فراشات تقدِّم صورة منقوصة، فالذات تدرك أن حياتها ينقصها شيء مهم، ينقصها المغامرة والحيوية والنَّزق المُعادل للفراشات بطابعها الحركي الجميل، وتنقلاتها المذهلة وهروبها الدائم من يد المحاولين تقييدها في شباكهم البغيضة، فالزهور مهما بدت جميلة فهي ساكنة، والواقع مهما بدا مشبعًا لطموحات الذات فإن إعادة مساءلته تكشف أن به ثُلم في حاجة إلى الرتق، ولكن الأمر يحتاج إلى التأمل والتبصّر الذي قامت به الذات.

ويبقى للون دوره في اللوحة الوصفية المقدمة من لدن الساردة فالفراشات تتلون باللون الفسفوري ذي الخصوصية الذي يتجاوز عتمة الظلام، والحلم الحقيقي هو الحلم الذي يتذرع بالقوة والقادر على الصمود في مواجهة الواقع وشراسة قوانينه وإظلام لياليه.

فاللوحة الوصفية تقول كل هذا ـ وربما أكثر ـ ولكنها تقوله للقارئ الواعي القادر على ترجمة إشارتها إلى شكل بصري مفعم بالمعاني والدلالات التي ينتجها المتلقي بمشاركة النص، مرفودًا بموقعه الأيديولوجي وحساسيته الفنية وقدرته على استشراف البيان الجمالي ذي

الطبيعة المعقدة والبالغة الاتساق ليستدعي التجربة الإبداعية بمستوياتها العقلية والوجدانية والفنية.

تنتقل الذات بعد ذلك من مرحلة الإرهاص الحلمي إلى الحلم بكل ملابساته ـ بعد أن هيّأت أفق انتظار المتلقي لاستقبال الحلم ـ وإن بدت بسيطة، ولكنها مدهشة بتفصيلاتها الوصفية بالغة الطرافة والناضحة بقدرٍ عالٍ من الجسارة التعبيرية الطفولية، تقول:

"كم سيكونُ رائعًا لو عملتُ في مجال بَلالين الصَّابون: أجلسُ على دكّة خشبيّة ظليلة، وأمامي صندوق خشبيّ عليه جردلٌ كبير، وأكوابٌ بلاستيكية، وقطع من خرطوم بلاستيكيّ، يأتي الأطفالُ ساعة العصاري ليشتروا مني أكواب الصابون، المَخْلوط بقليلٍ من السِّبرتو، فهو الذي يجعل البلالين ملونةً، هذا هو سرُّ الصنعة، ولذلك يأتي الأطفالُ ليشتروه مني دونًا عن باقي بائعي البلالين، أحذِّرهم من شُرب الصابون أو السِّبرتو؛ لأن ذلك سيجعلهم لا يستطيعون أكل الأيس كريم أو الجيلي طَوال حياتهم، يسدِّدون ثمنَ البلالين بشُقَقٍ من البطيخ، أقضي الصيفَ كلَه في بيع البلالين وأكلِ البطيخ على الدّكة"[1].

يصلح النص السابق بامتياز أن يكون سيناريو لمشهد سينمائي ناجح، بداية من العناية الفائقة بتفصيلات الأشياء الحاضرة في المشهد (دكة خشبية، شجرة ظليلة، صندوق خشبي، جردل كبير، أكواب بلاستيكية وقطع من خرطوم بلاستيكي) فالأشياء لا تحضر منفردة بل مجاورة لنعتها المحدِّد لماهيتها من نوع ولون وحجم وشكل...، وعندما تتآزر الأشياء يتكوَّن المشهد السينمائي الذي لا ينقصه سوى بث الحيوية في شرايينه، وهو الأمر الذي يتم عبر الوصف السردي التالي للمشهد السابق؛ فهناك الأطفال بوجوههم البريئة ولون الشمس ينطبع على

(١) أرز باللبن لشخصين، ص٧..

جباههم المبللة بعرق اللعب الرائق ويلمع في عيونهم اللاهثة خلف المتعة، يقفون في مواجهة البطلة يسألونها أكواب الصابون التي يصنعون بها بالوناتهم الصابونية الملونة بفعل السبرتو الذي تضعه البطلة الحالمة في الصابون السائل، وعندما يبدءون في ممارسة ألعابهم الطريفة يأتي صوت البطلة بحنو الأم ليقدم النصيحة المجاوزة للغة المصالح، فتحذرهم - بلهجة تغازل عقليتهم الطفولية وتعكس الوعي العميق للذت باهتمامات الأطفال - ألا يشربوا الخليط لأنه سيحرمهم أكل الأيس كريم أو الجيلي المحبب إليهم.

نلاحظ هذا الاستغراق الشديد في تفصيلات المشهد المنتمي إلى الواقع الافتراضي للذات، وهو ما يعكس رغبة الذات الحقيقية في تأسيس هذا الواقع، وتصدير حلمها للمتلقي بكل تفصيلاته، ويعتمد الاستغراق في الوصف على مفهوم "**الاستقصاء**" الذي يعني تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف، مفيدًا من عمليتي "**الترسيخ**" و"**تحديد المظاهر**"؛ وتعني الأولى استهلال المقطع الوصفي بذكر مرجعه، أي بتسمية موضوعه، وهي عملية يربط بفضلها الموضوع/العنوان الذي هو اسم من أسماء اللغة بما هو ثقافي مشترك بين الواصف والموصوف له، فعندما نقرأ عبارة (كم سيكون رائعًا لو عملت في مجال البلالين) في بداية المشهد السابق فإننا نستحضر خصائص وعناصر بعينها نتوقّع أن نجدها في سائر المقطع وهي التفصيلات الخاصة باشتغال البطلة بمهنة بائعة بلالين الصابون، وتفيد عملية الترسيخ في التمهيد للوصف التالي لها بتوجيهها أفق انتظار المتلقي صوب قرائن الموضوع المُسمَّى، كما تلعب دورًا في إعادة توحيد مفردات الموصوف وشدّها إلى بعضها البعض، فالمتلقي وهو يستعرض (دكة خشبية، شجرة ظليلة، صندوق خشبي، جردل كبير، أكواب بلاستيكية، وقطع من خرطوم بلاستيكي) سيظل على وعي كامل بأنها ليست سوى عناصر متعاضدة للموصوف

الرئيس (مشهد بيع بلالين الصابون) ومِن ثمّ يظل ينشئ صورة الموصوف في مخيلته تدريجيًا دون أن يؤدي الاستغراق إلى نسيان الموصوف الرئيس، الأمر الذي يضمن للمشهد تماسكه.

وتتراتب على العملية السابقة، عملية "تحديد المظاهر" ومعها يبدأ الموصوف الرئيس في التفرّع مما يزيد من تعقيد عملية الوصف وتشعّبها، والمقصود بالمظاهر هو خاصيات الموصوف وعناصره، وذلك من خلال إبراز خاصياته وتجزئته.

ويأتي ختام المشهد صادمًا للمتلقي عندما يكتشف أن المشهد كله لم يكن سوى إرهاصًا ضروريًا لحلم الذات الحقيقي المتناغم مع طموحها والمُعالِج لأزمتها والمُكَمِّل للنقص في واقعها المعيش، أنه شقق البطيخ، القادرة على هزيمة حر الصيف، فبطلتنا حلمها صغير، فعبر حلمها تنسلّ من شقتها الحارة لتعيش مستمتعة في شقق البطيخ.

ولأن الساردة تسعى إلى استقطاب القارئ العادي، فتمنحه النهاية المحببة إليه، حيث يتحقّق الحلمُ البسيط وتنال البطلةُ ما كانت تصبو إليه من بطيخ أحمر، ولكنها تناله عبر وسيط خارجي:

" أفتحُ البابَ لأجده أمامي بتعبيرٍ في مُنتهى الجدية (كل الناس بتقول إنها بتحبّك، لكن أنا الوحيد اللي جبت لك بطيخة ساقعة)، أشُبّ على رجْلي لأطبع قبلة على خده، وأسحبه من يده للمطبخ. أقسِّم البطيخةَ نصفين، وأعطيه نصفَها الآخر. أفتحُ بابَ الثلاجة ونفترش البلاط البارد أمامها ونأكل البطيخ بمغارف الآيس كريم

- **أنا كنت في السرير باحلم بالبطيخ.**
- **ليكي عين بعد كده تقوليلي إني مش فارس أحلامك؟**
- **لأ ماليش..من هنا ورايح إنت فارس أحلامي..البطيخية" [1].**

---

(١) السابق ص٨.

إن الزوج هنا يتلبّس روحَ "عنترة" الشخصية الواقعية ذات الأفق الأسطوري، ويتناص مع مغامرته الذائعة الصيت في بلاد النعمان ليجلب "لعبلة" مهرَها من النُّوق الحُمر لكي يضمن التواصلَ الأبدي معها، وليؤكد أن المُحِبّ هو من يبذل لا من يتغزّل فقط، فالزوج يقدِّم برهانَ حبه، البطيخ الأحمر المعادل لنوق عنترة الحُمر، ويأتي موقف المرأة مُنسجمًا مع الحدث الرومانسي المشحون بالطرافة والفكاهة، فكما أعادت الذات اكتشاف واقعها باحثةً عن البديل في الحلم، تعيد اكتشاف شريك حياتها، فتقدّم مشهدها الوصفي الختامي وهما يشتركان في أكل البطيخ، فيتشاركان المتعة، ويتقاسمان الحلم.

لقد بات عصر الفوارس حلمًا، مضت أيام فارس بني عبس، الذي يمزق الأعداء من أجل الحب والحرية، من أجل أن يعترف به الأب والعم، من أجل أن يتساوى الأبيض والأصفر والأسود، من أجل أن يظفر بالقلب الذهبي لابنة العم الغالية.

الفروسية التي تنشد المساواة، الفروسية التي تستلهم إبداعها من امرأة وحيدة ملهمة انتهت، وتحسرت النساء على زمان عنترة الذي ولى، ورضيت امرأة الواقعية بالرجل الذي يحمل البطيخة، وهو يدخل على أهل بيته عائدًا في وهج العصر من عمله الحكومي الذي يكاد يكفيه، ولكنه يحقق له الأمان والاحترام، ويصنع له في قلب شريكته وأبنائه صورة ذهنية مثالية للرجل المصري، ومضت أيام الرجل ذي البطيخة، وأصبحت الواقعية التقليدية ذكرى رومانسية، تتمنى النساء عودتها في أيام الفقد والوحدة، في زمن العزلة خلف الجدران في انتظار الآتي المجهول، الزوج العصري الذي يرفض العطاء والتضحية، فلا هو قادر على أن يأتي بالنوق الحمر ولا هو يستطيع شراء البطيخة.

إن الكاتبة تلتقط من تجربة خاصة خيطًا تقرأ به الواقع والتاريخ، من منظور أنثوي يتمتع بعين تلتقط الجمال في الوصف، وروح تجيد

التعامل مع الشفرة الثقافية، وعقل نقدي يزيح الغبار عن الصورة لنرى ملمحًا من حقيقة واقعنا.

الوصف...ورهافة الحسّ الأنثويّ :

" سيظل النص الأدبي بوصفه جملة مختارات موضوعية وأسلوبية ثابتًا بغض النظر عن التصنيف الجنسي لمُبدِعه سواء أكان رجلاً أم امرأةً" ربما ترضي هذه العبارة غرور المرأة - والمتعاطفين معها - الساعية إلى ترسيخ مبدأ المساواة مع الرجل، متناسية أن المساواة لا تعني التماثل، فلكل منهما إمكاناته الخاصة النابعة من خصوصيته الفسيولوجية والنفسية، بالإضافة إلى ملكته الإبداعية، ونتأكد من هذا التمايز الضروري عبر متابعتنا لاختيارات الكثير من المُبدعات، ومنهم "رحاب بسام" التي نجد الحس الأنثوي المرهف يغلب على اختياراتها التي يصعب أن نجد نظيرًا لها عند الرجل.

ففي القصة التالية التي تحمل عنوان **(أعماق أعماقي)** نجد الساردة تُعنى برصد مفردات حقيبتها بلغتها الوصفية المتأنّية، هذه المفردات التي تظل مُتعالقة بالخصوصية الطبعية لذات المرأة، نتابع..

" اليوم أحمل حقيبة من الجلد بنية اللون، عليها نقوشات إسلامية..في حقيبتي اليوم أحمل التالي: نوته صغيرة أكتب فيها..والكثير من قصاصات الورق اللاصقة الملونة.. أحمل مناديل ورقية وأخرى مبللة، زبدة كاكاو بطعم الفرولة.. مشغل أم .بي.ثري، وسماعات .. عدة خياطة صغيرة للغاية .. مفاتيح منزلي في سلسلة نحاسية..مفاتيح سيارتي في سلسلة بها عروسة "بابل جم" مكتوب على الفستان الذي تلبسه Party Animal .. مرآة صغيرة وأحمر شفاة يلائم ما أرتديه اليوم ..لبان بدون سكر..أقراص للصداع، قطرة للعين، كريم للجروح...هاتفي المحمول وسماعته.. نظارة الشمس.. حافظة صغيرة جدًا بها بطاقات عملي.. أما حافظتي فلونها أزرق سماوي هادئ عليها زهور قليلة ودقيقة من الخيوط الوردية والصفراء الفاتحة" [1].

---

(١) السابق، ص٣٠.

عندما يكون الواصف ساردة فإن تكثيف رصد مفردات الحقيبة بكل تفصيلاتها الدقيقة يبدو متوافقاً مع مبدأ تحقيق مقبولية المشهد بالنسبة للمتلقي، وذلك من خلال ما يوفّره للمشهد من مصداقية.

وتتحقّق المصداقية عندما يقدّم الراوي ـ الطرف الأول من العملية السردية ـ ما يقنع المتلقي ـ الطرف الثاني من العملية ـ بواقعية المشهد المُتخيل وتماسه مع نظيره المرجعي ومطابقته لمعارفه السابقة، فالمتلقي لا يواجه المشهد "وهو خالي الوفاض وإنما يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنه لا يواجهه وهو خالي الذهن، فالمعروف أن معالجته للنص المُعالَج تعتمد ـ من ضمن ما تعتمد ـ على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمّعت لديه كقارئ مُتمرِّس، قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابقة له قراءتها ومعالجتها" [1]، فالمتلقي "بوصفه مشاهدًا أو ناظرًا إلى عالم واقعي، يفسّر ما يحدث على نحو يماثل كثيرًا ما نفعله نحن في الحياة الاعتيادية مُلائِمًا بين الأحداث والشخصيات والحوافز"[2]، فالمعيار الذي تستند إليه مصداقية المشهد معيار خارجي في مستواه الأول، فالمصداقية ـ كما يعرّفها برنس ـ هي "نوعية النص الناتجة من مدى مطابقته لمجموعة من أعراف الحقيقة التي تعتبر خارجة عنها، والنص يملك القليل أو الكثير من المصداقية بالاعتماد على المدى الذي يتطابق فيه مع ما يعتبر أنه الحالة" [3].

وترسِّخ أنثوية العين الراصدة لمصداقية المشهد بإثبات انتماء الساردة إلى جنس النساء بحسهن المرهف المهتم بالتفاصيل والأشياء البسيطة التي لا ينشغل الرجل برصدها بحكم عدم انتمائها إلى مجال حاجاته

---

(١) محمد خطابي، لسانيات النص ـــ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص٦١.

(٢) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م. ص٢٠٦.

(٣) جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص٢٣٤.

واهتماماته، وترسِّخ وهو ما يتوافق مع البُعد التوثيقي الذي يمثل أحد العناصر المهمة في المنظومة الفكرية للذات العربية المُتلقية للمشهد، فلا شك أن المتلقي المُتأثِّر بهذا الفكر التوثيقي سيكون أكثر اقتناعًا بالمشهد عندما يتحقّق من وصوله إليه عبر رؤية أحد المشاركين فيه "فالشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه، يعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث، اعتمادًا على أن خير من يروى الحدث هو من يشارك في صنعه أو يشهد وقوعه، وهذه الخصيصة ليست من وسائل الإقناع الروائية التي ترتبط بفن الرواية، بل هي وسيلة قديمة، كان القصاص القديم يستخدمها في الإيهام بصدق روايته حسب المفهوم التوثيقي التاريخي للصدق" [1].

فهذه الصورة البصرية الدقيقة لمفردات الحقيبة لا شك أنها ستكون موضع اختبار عندما يبدأ المتلقي في طرح تساؤله على النص حول الآلية التي قيّضت للبطلة الساردة رصد مفردات الحقيبة بهذه الدقة المُعايَنة في المشهد السابق، وسرعان ما يأتيه الجواب من أن هذه الدقة تفسّرها ملازمةُ البطلة للعناصر المصوَّرة من خلال ممارساتها اليومية واقترابها الشديد منها.

وتبدو البطلة متعمدة التأكيد على الطابع النسوي للأشياء، ويتبدّى هذا بوضوح عندما تبدأ في رصد الأشياء المشتركة بين الرجل والمرأة، فتقوم بعملية تأنيث لهذه الأشياء عبر ردفها بعبارة تنفي الطابع الذكوري عنها وتؤكد البعد الأنثوي الطافح، فالمفاتيح يستخدمها الرجال والنساء ولكن عندما تكون المفاتيح متعالقة بسلسلة بها عروسة (مفاتيح سيارتي في سلسلة بها عروسة "بابل جم" مكتوب على الفستان الذي تلبسه **Party Animal**) فعلينا أن نجزم أنها مفاتيح نسائية، وعندما تكون حافظة النقود موصوفة بهذه الصفات اللونية المميزة للمرأة (أما

---

(١) د/عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.ص١٢٤.

حافظتي فلونها أزرق سماوي هادئ عليها زهور قليلة ودقيقة من الخيوط الوردية والصفراء الفاتحة) فعلينا أن نؤكد أن صاحبتها أنثى تتمتع برهافة حسية تجاوز عملية الرجال ونفعيتهم المهتمة بكون الحافظة جلدًا طبعيًا أو صناعيًا.

ويتأكد انتماء النص لذات المرأة عندما تأتي نهاية النص حاملة للطابع النسوي التقليدي الممثل في الرغبة الملحة في الاحتفاظ بالشباب، وعدم الاعتراف بتقدّم العمر، بحيث يغدو توقيف الزمن عند مرحلة الشباب حلمًا تسعى النساء كلهن إلى تحقيقه:

"... قصاصة ملونة صغيرة كتبتْ لي مها عليها اسمي ولوّنته وكتبتْ حوله: (بحبك يا مجنونة- ملكة مُتوَّجة والله) وعلى جيب داخلي في حافظتي مُلصق صغير مكتوب عليه (لا تكبري أبدًا)" [1].

وتأتي قصة **(مُرسي اتهزم يا رجّالة)** ليؤكد أن رقة مشاعر المرأة تلعب دورًا حيويًا في رؤيتها للأشياء، فإذا كان المرئي ثابتًا فإن منظور الرؤية يتغيّر ومِن ثمّ النص بوصفه ترجمة مباشرة للمنظور...

" أعود من عملي وأفتح باب المنزل فأجد مُرسي واقفًا بثبات وتنبه أمام الباب... يراودني شعور غير مريح أنه أمضى اليوم كله واقفًا هكذا.. يظهر عليّ الاهتمام (طيب قولي .. هم عملوا فيك إيه؟).. أتعاطف معه وأربت عليه فيمسح رأسه في كتفي ويزوم في هدوء. أعرف من أمي أنه كان يلعب في الحمام..حتى فتحت أمي باب الحمام فجأة فاصطدم الباب بالسلم فوقع السلم على حنفية الحوض فانكسرت وانفجرت المياه في كل مكان وبالتحديد في وجه مرسي.. ومما زاد الطين بلة أنه عندما وقع السلم عَلُق الباب، ولمدة خمس عشرة دقيقة لم يتمكن أحد من دخول الحمام أو غلق المياه أو إنقاذ مرسي من الجري الجنوني في كل مكان في الحمام" [2].

---

(١) أرز باللبن لشخصين، ص٣٢.

(٢) السابق ص٦٢.

هل من الممكن أن يلتفت الرجل إلى هذه الحالة الفريدة من التعاطف الممتع مع القط، تبدو الإجابة بالنفي أقرب إلى الواقع، إنها حساسية المرأة المرهفة التي تمكّنها من التقاط المشاهد الخاصة الأقرب إلى طبيعتها الهادئة في ظاهرها المثيرة في أعماقها، فالقط يتعرّض للأزمة التي كادت أن تودي بحياته، تلك الأزمة التي عبر عنها الوصف في إطار قالب مثير من المغامرة التي تدرع بالبعد الدرامي، فالعوامل كلها تجتمع لتؤزم موقف القط فالباب يُغلق والسلم يسقط والماء يتدفق، ويبقى مُرسي في مواجهة الخطر الذي لا يزول الإحساس به فور انتهاء الأزمة، بل تتضاعف المعاناة في لحظات التذكّر، فيستدعي العقل السيناريو الأسود البديل فينقبض القلب وتدمع العين ويبحث الجسد عن ملاذ آمن (**دخل غرفتي وطمر القطُ نفسه وسط أغطية سريري ورفض أية محاولة للصلح**)، وتبقى رهافة المرأة موجهة لاستراتيجية النص المؤسسة على تقنية الفلاش باك، فالموقف انتهى بالفعل ولكن إحساس المرأة التي دخلت البيت فشعرت بتغيير ملحوظ في حالة قطها، وبدا النص في حاجة إلى تفسير شعور المرأة المبهم، فجاء صوت الأم ـ المحمول عبر صوت البطلة ـ ليقدِّم الحدث التفسيري المؤيد لإحساس البطلة والنطوي على اعتراف صادح بقدرات حاستها السادسة المشدودة إلى عالم غيبي من المشاعر المرهفة والعقلية المميزة.

غير أن هذا الحنو يبدو مُخفيًا لقدر كبير من الشماتة، ولكنها ليست الشماتة في "مُرسي" القط، ولكن في "مُرسي" الرجل ـ أو بالأحرى رمز كل الرجال ـ المتستر لغويًا تحت مسمى القط، وهو ما يتناغم مع بنية العنوان ـ عتبة النص الأولى ـ فالعنوان لا يستدعي الاسم المفرد فقط بل يقرنه باسم جنسه الجمعي (مُرسي / رجّالة) وكأن الهزيمة ليست موجهة إلى الذات الفردية بقدر توجهها لجماعتها، المستدعاة عبر أداة النداء (يا) ليشهدوا هزيمة أحد أفرادها، خاصة عندما يأتي اسم القط مشحونًا بدرجة عالية من التمييز الذكوري بخشونته الواضحة (مُرسي) ـ

غير المألوفة بالنسبة لأسماء القطط المتداولة ـ فتكون الهزيمة أفدح ونبرة الشماتة أعلى، وبخاصة والهزيمة جاءت على يد "الماء" بصيغتها المؤنثة المُضاعفة للسخرية، فمُرسي لم يستطع أن يحقق لنفسه "الرسو" المطلوب في مواجهة أمواج الماء المتفجرة في الحمام.

إن رهافة الحس الأنثوي لا تنفي شراسته الناعمة، تلك الرهافة التي هزمت الرجال الأشداء، وقوضت الممالك، وحفظت في الضمير الجمعي تحذيرًا زاعقًا من دهاء المرأة وكيدها.

الوصف..وتعدُّد القيم الوظيفيّة :

عندما نتحدث عن حاجة النص الملحة للوصف فهذا يعني أن الوصف ينهض بمجموعة من الوظائف التي تكسبه قيمًا وظيفيّة ـ تتحقق عبرها جمالياته ـ نلخصها فيما يلي:

١- **الوظيفة السّردية:** وهي وظيفة تختص بإنشاء العالم السردي وتنظيمه على نحو يحقّق أغراض الراوي، ويضمن في الوقت نفسه تقبُّل المتلقي للمسرود، واقتناعه به، وتفاعله معه، وهو ما يتم من خلال توافر مجموعة من الوظائف الفرعية وأهمها:

- ***الوظيفة الإخبارية:*** وهي الخاصة بتنمية مسارات الحكي، وذلك من خلال ما يقدّمه الراوي العين من معلومات تظل تتدفّق على مدار النص عبر توالي المشاهد السردية "وهي وظيفة ملازمة لكل وصف، فالوصف دومًا بث معرفة واكتسبها" [(١)].

  وقد تتعلّق هذه المعرفة بالعالم السردي وعناصره من شخصيات، وأفضية زمانية ومكانية، وقد تتعلّق بخاصيات الموصوف وعناصره.

  وتتحوّل هذه الوظيفة إلى وظيفة تعليمية محضة، عندما تكون المعلومات المُقدَّمة من لدن الراوي الواصف معلومات جاهزة لا ترتبط بشكل حيوي بسير الأحداث، ولا يملك المتلقي إزائها إلا

---

(١) العمامي، في الوصف ص١٨٥.

أن يقبلها كما هي بوصفها نوعًا من اكتساب المعارف الجديدة التي تزيد من رصيده المعرفي، وأبرز نماذج المشاهد المُحقِّقة لهذه الوظيفة التعليمية مشهد رؤية مفردات الحقيبة، حيث يقدِّم المشهد معلومات دقيقة ـ خاصة بمكونات الحقيبة النسائية ـ لا تتاح معرفتها للمتلقين الذكور كافة.

وقد تتجاوز الوظيفة الشكل التعليمي وتصير أقرب إلى الشكل التمثيلي أو التصويري، الساعي إلى تطوير قدرة المتلقي ـ المتعاطي لها ـ على مُقاربة النص مقاربة تتماس مع أهداف الراوي وأهمها الإيهام بواقعية الحدث وذلك من خلال نوعين من المعلومات؛ الأول: يختص بالعناصر الكبرى التي تؤسّس شكلاً حكائيًا هندسيًا تتخلّق الأحداث فيه عن طريق تفاعل الشخصيات مع بعضها في إطار فضاء مكاني خاص وفضاء زماني محدد، والثاني: يختص بصورة الموصوف الرئيس من خلال "الاعتناء برسم الأشكال والألوان والأحجام والأبعاد والدوافع وغيرها، رسمًا ينزع إلى الدقة الموضوعية فيحمل القارئ على الاعتقاد في أمانة الوصف الواقع" [1]، كما عاينا عند استغراق الساردة في الوصف.

- ***الوظيفة التفسيريّة:*** وهي صنو الوظيفة السابقة وتختص بتحقيق التعالق السببي والتراتب المنطقي للمشاهد، وبالطبع لا يتم التفسير بشكل مباشر، بل تفسّر المشاهد بعضها من خلال الفعل التنظيمي الذي يقوم به الراوي من تقديم لبعض المشاهد وتأخير لبعضها، "فالوصف يؤكد معرفة سابقة ويوضحها ويدققها"[2] ويمثل مشهد ملاحظة البطلة للحالة المتوترة للقط مُرسي، ثم تفسير الأم لهذه الحالة عبر سرد وقائع الأزمة التي تعرض لها القط نموذجًا جيدًا لهذه الوظيفة.

---

(١) السابق ص١٨٨.

(٢) السابق ص١٨٨.

- ***<u>الوظيفة الإدارة:</u>*** وهي الخاصة بتنظيم المشاهد المنطوية على المعلومات، التي تؤمّن التسلسل المنطقي والدرامي للأحداث، وتضمن تماسك النص وتناغمه وتنشر الحيوية في شرايين المشاهد.

٢- **الوظيفة الانفعالية:** وهي المُتعلّقة بالإشارات التي يقدّمها الراوي العين والتي تشي بانفعاله بالمرصود، وأول هذه الإشارات هو المشهد ذاته واختيار الراوي العين له، فعندما يختار الراوي مشهدًا مُحددًا دون سواه من المشاهد ويبعثه من خدر الذاكرة ويعيد بثه للمتلقين، فذلك لا لشيء سوى لتأثره به حيث إن "الذاكرة لا تستبقي إلا الحاسم المصيري الذي انتقش بصورة إرادية أو غير إرادية" [١]، فالحرية التي يمتلكها الراوي العين في الاختيار - "فالوصف قائم على الاختيار، اختيار الموصوف والمنظور والمعجم، وهذا الاختيار بصمة من بصمات الذات الواصفة وأثر من آثرها"[٢] بالإضافة إلى مشاركته في وقت سابق في الأحداث يبرز العلاقة العاطفية بين الراوي والمشهد، يقول جنيت "إنها تلك الوظيفة التي تتناول مشاركة السارد بما هو كذلك في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها، إنها علاقة عاطفية حقًا"[٣]، ومن أبرز العلامات النصية دلالة على انفعال الراوي العين الإيجابي بالمرصود - وهو الانفعال الذي يتم تصديره إلى المتلقين - "الاستغراق في الوصف"، و"الاهتمام بإبراز الأبعاد الجمالية للموصوف دون أبعاده السلبية"، "وتغريب الموصوف" - "ويقصد من التغريب النظر إلى الأشياء برؤية جديدة"[٤] - عبر إقامة علاقة بينه والعديد من العناصر الشبيهة، وكأنّ الراوي العين لا يقرب بين الشيء الموصوف والمرجع الواقعي وإنما يباعد بينهما مُتعمِدًا ليخلق منه موصوفًا غير مألوف(كرؤية القط من زاوية المرأة المتعاطفة) (وتحويل الحقيبة إلى عالم ثرّ يجمع بين المتناقضات).

---

(١) عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.ص٨٧.

(٢) العمامي، في الوصف ص٢٠٠..

(٣) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص٢٦٥.

(٤) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصص ص٦٩.

٣ - **الوظيفة الأيديولوجية:** وتختص بمنظومة القيم التي تشكّل الخلفية الفكرية للراوي العين، والتي يشحن بها المَشاهد بهدف نقلها إلى المتلقي، حيث "يجمع الدارسون اليوم على أن النص ملفوظًا وتلفظًا متجذّر في الأيديولوجيا، وأنه لا يكتفي بأن يكون، بل يُستخدم وسيلة إلى شيء ما، وأن ينتج الأيديولوجيا وتنتجه" [١].

وتتبني المنظومة القيمية في ذهنية المُتلقي بشكل مُتدرّج عبر استقباله للمشاهد وما تنطوي عليه من رؤى فكرية عميقة تتشكّل نصيًا بصورة غير مباشرة - دون استخدام ملفوظات مشحونة قيميًا، وباعتبار أن المشاهد الموصوفة حمّالة لاختيارات الراوي الأيديولوجية - من خلال ما تعكسه المشاهد من نتائج إيجابية تحقّقت للبطل نتيجة التزامه بتلك الرؤى الفكرية.

وتتمثّل الخلفية الفكرية الساردة - كما بدت نصيًا - في الدعوة إلى ضرورة إعمال الحواس لاكتشاف البنية العميقة للموجودات الحياتية (كالسقف، والقط، وحقيبة المرأة) التي لا نُعنى كثيرًا بالتأمل فيها على الرغم من تعاملنا الدائم معها، وهو ما يؤدي إلى انفتاح آفاق معرفية جديدة، وإعادة قراءة الموجودات وكأنّ هذه الوظيفة تحيل المَشاهد المُصوَّرة إلى ذات الراوي أكثر من إحالتها إلى ذات الموصوفات. فالممارسة الوصفية تعكس المنظومة الذهنية للواصف "وقد تكون مرآة للقيم المطروحة في العالم الحكائي" [٢].

٤- **الوظيفة الرمزية:** وتتعلّق بالمعاني البعيدة الخافية التي يضمّنها "الراوي العين" مشاهده، فهو يستغل المشاهد في تقديم معلومات مباشرة تمثّل البنية السطحية، لكنّه في أثناء ذلك يقول أشياء أخرى بصفة ضمنية، وبالطبع لا تتفعّل هذه الوظيفة وتحقّق فاعليتها سوى بمشاركة

---

(١) العمامي، في الوصف ٢٠١.

(٢) السابق ص١٧٧.

المتلقي الذي يلعب الدور الرئيس في اشتغالها، بممارسته دوره التأويلي، فالمشاهد تزوّد المتلقي "بقرائن تفهم بصفة ارتدادية، ومن شأن هذه القرائن تغذية نشاط القارئ التأويلي"[1]، فعبر هذه الوظيفة يشترك المتلقي في إنتاج دلالة النص بوصفه - أي المتلقي - بنية نصية مندمجة تحقق للنص انبناءه لأن النص يفترض متلقيه كشرط حتى يحقق غايته التواصلية وإنتاجيته الدلالية، فالنص يقيم "علاقات متعددة الأقطاب متفاعلة بين عناصر أساسية في انبنائه وتأكيد خصائصه، والتي تتحوّل إلى سلطة تضمر متعة تخيلية جاذبة، مؤطّرة بقطبين مُتفاعلين، حددهما الدارسون في القطب الفني، الذي يمثّله نص المؤلف، والقطب الجمالي وهو الإدراك الذي يحقّقه القارئ في تفاعله مع النص"[2]. كتأويلنا للفراشات بالأحلام المفقودة والقط مرسي كمعادل للرجل ... إلخ

إن إيماننا الراسخ بعمق النص الأدبي العربي، وقدرته اللافتة على احتضان التجارب الجديدة الجيدة ما دامت تتدرع بمقومات الإبداع ومعطياته يحفزنا إلى التأكيد على أن نص **"أرز باللبن لشخصين"** لرحاب بسام يستحق العناية النقدية الموازية لما ينطوي عليه من قصص متميزة تعكس انتماء صاحبتها إلى قافلة المبدعات الحقيقيات. ولهذا استقبل الجمهور المدونة بحفاوة في إصدارها الإلكتروني على الشبكة الدولية للمعلومات وفي إخراجها الأنيق من مطبعة دار الشروق المصرية.

❖❖❖❖❖

(١) السابق ص١٧٦.

(٢) د/شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص٣٣٢.

الخاتمة

نزعتْ هذه الرحلةُ المعرفية إلى تبنّي مفهوم سُلطة النص، بحيث غدا النص القصصي هو المحدد للاستراتيجيات النقدية المُلائمة له والمُتناغمة مع طرائق تشكيله باعتباره - أي النص - ممارسةً لغوية متميزة وخبرةً جمالية خاصة، مما أسهم في تدثير الهدف الرئيس من الدراسة - وهو مقاربة التشكيلات الجمالية للقصة القصيرة - بالغطاء التطبيقي، مما يعني أن الدراسة قد قاربت المعايير الجمالية لفن القص وفق شفرة تطبيقية تؤمن بحتمية انفتاح المنظور النقدي المُتعاطي لمفهوم القصة القصيرة؛ فالقصة القصيرة وعاءٌ فني يتسم بالمرونة التي خولت له استيعاب أنماط متعددة تجاوز ضيقَ الأفضية الزمانية والمكانية، وبساطةَ الشكل ونمطيته، وهو ما ساعد في أن تظل القصة القصيرة مُحتفظة بشبابها وحيويتها إلى الآن، وكأنَّها تقفز فوق سؤال النوع وتجاوزه لصالح قيمها النصية ذات الأفق الجمالي والمعرفي التي تبرهن على كيفية مجاوزة الأداء الإبداعي القوالب النمطية التي تحصر النص في مقولات محددة.

وبقدر ما كانت الرحلةُ شاقةً ومضنية، بقدر ما كانتْ شائقةً وممتعة، حاولتْ اقتحامَ مجاهل المسكوت عنه، والمرورَ بأمان بين مُنعقدات المألوف وحنايا النمطية، وتجنُّبَ الوقوع في شَرك النظرة الأُحادية الضَّيقة، وعدمَ الانخداع بسراب الشهرة التداولية لبعض الأسماء، مُسترشدة في هذا كله بنِداء القص الذي آمنتْ به وسعتْ خلفه مُتدرِّعة بغوايته الأليفة لها، تلك الغواية التي فتحتْ لها مغاليق التكوين قبل أن تردَّها إلى الواقع بحسه الرومانسي، ومنه إلى عالم التجريب بنزوعه الثوري، الذي دلفت منه إلى الواقع الحداثي ببعده التكنولوجي المُؤمن بقيمة التواصل مع الآخرين.

وقد آن للرحلة أن تنتهي، وأن يلقي الرحَّالون عصى الترحال، لا استسلامًا، وإنما اكتفاء بما حازوه من غنائم السفر، المُمثَّلة في مجموعة من الرؤى التي نحسبها نتائج، نكثِّف بعضَها في النقاط التالية:

- وصلت القصة القصيرة التراثية إلى مرحلة من النضج الفني مكّنتها من التعامل بمهارة وحنكة مع العديد من العناصر الجمالية للقصة كما نعرفها اليوم، وبخاصة على مستوى الشخصية والفضاء المكاني، والبنية الدرامية.
- انمازت الشخصية في قصص الطفيليين بطابعها السلطوي الذي وصلت عبره إلى حد مفهوم الشخصية الفوقية التي تمارس هيمنتها على المقتضيات السردية كافة، بداية من الشخصيات المصاحبة لها، ووصولاً إلى المتلقي الخارجي، وهو ما كفل لها احتلال مركز الصدارة في مكونات البنية الحكائية، الذي استمدته من حضورها المتفرد على مستوى النص وإيمانها العميق بفعل التطفيل.
- يشكل الفضاء المكاني أحد أهم المقتضيات السردية في قصص ابن بطوطة، التي لا يكتمل العمل السردي إلا بحضورها، ولا تتحقق الإنتاجية الدلالية الكاملة للنص سوى بتوافر هذا المكون النصي، إذ يشكل الفضاء المكاني مبدأ فاعلاً في بناء النص، ويؤسس لشبكة تنطلق منها الأحداث، وتبرز نتائج الحكاية، من أجل بلورة المتخيل، فالقصص مزدحمة بالبنيات التعليقية والوصفية التي لا تخلو من هدف توجيهى وتفسيرى مباشر في سد الفراغات المعرفية في النص بإحالته إلى الماضي، أو ذكره للخلفيات الثقافية المحددة للشخصيات المشاركة في الحدث، وذلك بالإضافة إلى دور الفضاء المكاني في تشكيل الفضاء الدرامي للحدث في النص القصصي.
- استطاعت قصص الأغاني أن تقدم تشكيلاً دراميًا متميزًا للسلطة، فالنصوص تجعلنا دائمًا بإزاء سلطتين: الأولى عامة ممتدة تشمل مظلتها أعراقاً شتى وشعوباً امتدت بها الأماكن يجمعها في النهاية نظامٌ واحد ذو لغة واحدة ودين واحد تأتى على

رأسه شخصية ممسكة بزمام الأمور ألا وهى شخصية الخليفة معاوية بن أبى سفيان، وإلى جانب هذه السلطة العامة تأتى سلطة خاصة محدودة من حيث الإطار المكانى ألا وهى سلطة القبيلة التى تحكمها مجموعة من القوانين، والقائم على هذه السلطة شيخ القبيلة ممثلاً في هذه القصة في شخصية (عرابة بن أوس) .

- طالما كان الواقع بمعطياته الثرية مادة خصبة وثرية بتجارب حياتية تختزل آلاما إنسانية تسعى الذات إلى تجاوزها والتغلب عليها، وأحلاما تراود تلك الذات عينها؛ فتتمنى تحقيقها، وقيما تؤمن بها وتسعى إلى تكريسها ... وهو الأمر الذي يجعل من الواقع بمعطياته المكانية والزمانية وبثرائه الإنساني مادة خصبة للإبداع؛ وهو الأمر الذي يجعل من عمل المبدع والأديب انعكاسا جماليا لهذا الواقع.
- وحينما نقول "**انعكاسا جماليا**"، فإننا نقولها بوعي، ونقصد بذلك ما يواكب عملية الإبداع الأدبي من تقنيات فنية وجمالية تعمل براعة الأديب القاص وتفرده في المزج بين معطيات هذا الواقع بفطريته وطزاجته، وعناصر الحلم والتخييل برومانسيتها ورشاقتها.
- وهنا، ومن جماع المعطيات معا (الواقع .. والمتخيل)، تتشكل عوالم الحكاية بتوظيف المبدع القاص لآليات السرد على تنوعها؛ وكل ذلك وفق رؤية مائزة تضمن له الفرادة وتضاعف من عوامل التشويق وجماليات التلقي عند القارئ.
- في هذا الإطار جاءت "**أشياء للذكرى**" للقاص المصري "محمد عبد الحليم عبد الله" انطلاقا من واقع (تمثله تجارب الماضي وذكرياته)، سعى إلى رصده والتعبير عنه وفق رؤيته الذاتية ذكورية الطابع.

- وفي المقابل جاءت قصة "بعيدا عن الأرض" لـ "إحسان عبد القدوس" رحلة أنثوية، تلبست خلالها ذات المبدع بصوت المرأة؛ فصاغ عبر رحلتها جانبا مهما من واقع المرأة (عربيا وإنسانيا) ومن آلامها وأحلامها. وقد كان إحسان بذلك (ومن خلال ما عرف عنه من اهتمام بالمرأة ودفاع عن قضاياها) تعبيرا عن حالة التفاعل الإيجابي من قطبي هذا الواقع وتلك الحياة، فامتزجت عبر سرده، المتلبس بصوت المرأة ولسان حالها، قضايا الرجل بآلام المرأة، وتجسدت صورة الرجل وبعض عيوبه وزلاته عبر وعي المرأة، كما انفضحت شخصية المرأة بضعفها ورومنسيتها الحالمة، التي دفعتها إلى فعل الرحلة، الذي يمثل إسقاطا لعالم الرومانسية الذي تسبح فيه الذات الأنثوية في ضعفها وهي تنتظر "الفارس وحصانه الأبيض". ومهما طال تأخره، فهي لا تمل من الحلم، ولكن ما يصدمها حقا هو إقباله عليها في ثياب لوثها الواقع بأسباب الخيانة .. الكذب .. أو حتى بظروفه الصعبة التي تحول بينه وبين تحقيق حياة آمنة لها.
- ثم كان هذا التنوع المكاني الواضح، الذي تنطوي عليه مجموعة "سيدة في خدمتك"، بمثابة رؤية بانورامية تجميعية، ترصد الواقع الإنساني في تفاعليته الحميمة بين الذاتين (المذكر / المؤنث)، ثم بينهما وبين ذلك الوعاء الحاوي لتفاعلهما وصراعاتهما (الفضاء المكاني)؛ حيث ترتكز هذه المجموعة على التتابع المكاني القائم على فعل ارتحال حقيقي/تخيلي قام به السارد عبر فعل التذكر لأحداث وتجارب زياراته السابقة إلى تلك الفضاءات المكانية. لكن هذه الرؤية لم تقف عند حدود الملامح الشكلية السطحية للمكان، ولكنها جاءت تضرب بجذورها في بنياته العميقة الاجتماعية والثقافية والإنسانية.

- يمثل الأدب التجريبي أحد الوسائل الناجعة التي يلجأ إليها المبدع للإعلان عن موقفه الرافض لواقعه بكل ما ينطوي عليه من تناقضات حادة، فهو وسيلة تتميز بقدراتها الإنتاجية من ناحيتين؛ الأولى، أن التجريب هو الخطوة الرئيسة لتجديد دماء النص الإبداعي الكبير، وبث الحيوية في شرايينه، الناحية الثانية، أن الأدب التجريبي بما ينطوي عليه من إشارات رمزية يحفز المتلقي إلى إعادة مساءلة هذه الرموز وقراءتها في ضوء تجربته الخاصة والعامة، بما يساهم في إدماج المتلقي داخل البنية النصية.
- عدم حصر الأدب التقليدي في الأعمال ذات النزوع الطليعي الصارخ فهناك نمط من الأدب التجريبي ينهض بمهمة ضبط إيقاع الصيغ والأشكال المألوفة بمهارة فائقة، بما يفعِّل من الإنتاجية الجمالية والمعرفية لهذه الأشكال، ويجعلها قادرة على استيعاب الخبرة الجمالية والفلسفية للذات المعاصرة، استجابة لمتغيرات الفن والحياة، فهذا النمط يوازن بين الرغبة المُلحة في التجديد، والإيمان بأهمية الارتكاز على وسائل اتصالية ذات شفرات مُنفتحة مع المتلقي.
- مثَّلت اللغة في قصص "محسن خضر" أداة ناجزة، استطاعت أن تتمثَّل ببراعة الحالات النفسية لذات البطل التي تعاني من الإحباط وتشعر بتسلط الآخرين ومراقبتهم لها بشكل دائم، فاللغة أداة فعالة نعبِّر من خلالها عن رؤيتنا للعالم ونقوم بتوظيفها كذلك في رسمه علي الورق وتحويله إلي كلمات بإمكانها الحضور في مساحة أكبر من البشر والتواصل مع أفضية زمانية ومكانية وسياقات ثقافية مختلفة، مما حوّل التلازم الحاصل بين الذات الإنسانية والآخر الكامن بداخلنا إلى تلاصق علي مستوي اللغة.

- وظفت "ليلى الشربيني" تيمة الجنون لتبرز عبره الاختلال المهيمن على المنظومة القيمية للواقع، بما حوّل الجنون من كونه خروجًا عن قواعد المنطق، إلى صرخة رفض للمنطق الفاسد للمجتمع ودعوة للعودة إلى الفطرة الإنسانية النقية، وبخاصة عندما تكون الشخصية الرئيسة أنثى تلفي نفسها حاضرة في مجتمع ينفي حقها في العيش بحرية، فتجد أنها في حاجة إلى التدرّع بشجاعة الجنون، والتذرّع بملابساته حتى تتمكن من انتزاع حقها المسلوب، فيصبح الجنون هنا خلاقًا ممثلاً لجوهر العملية الإبداعية التي ربما كانت مؤلمة في تلقيها الأول، وممتعة وشائقة في تلقيها الثاني، وضرورية في تجاوزها.
- استطاعت الدراسة المقارنة أن تؤكد أن الأدب المقارن هو الأيقونة التي تؤشر إلى مفهوم التشارك الإنساني في الأفكار والقيم والمبادئ، فعبره يتضح أن الفكرة الأدبية تتدثر بالبعد الإنساني الذي يجعلها قادرة على تجاوز التخوم الجغرافية والحدود السلكية، وهو ما بدا من توافق بين رؤية "ليلى الشربيني" للجنون ورؤية الكاتبة الإيطالية "أنا ماريا سكاراموتسينو" وكذلك التوافق بين "محسن خضر" والكاتب الإسباني "خوان خوسيه مياس" في تعاملهما مع فكرة الآخر.
- تتميز القصص القصيرة المنشورة عبر شبكة المعلومات الدولية والتي تحمل العلامة الاسمية "مدونات" بانطواء العديد منها على قيم جمالية ومعرفية تحفز الذات الناقدة إلى مقاربتها مقاربة تطمح إلى استقطار ما تختزله من عناصر إبداعية طافحة كطزاجة التجربة، وقدرتها المتوقعة على بث الحيوية في أواصر النص الإبداعي العربي الكبير، ونضوحها بالجسارة التلقائية الفريدة، وحساسيتها المدهشة التي تخول لها استقبال ردود أفعال

المتلقين بصورة فورية، وتناغمها الشائق مع معطيات السياق المحيط المؤمن بدور التكنولوجيا في تحقيق التواصل المفقود بين الأفراد وبعضهم البعض، وبين الأفراد وفعل القراءة.

- أهم ما تتميز به قصة "لطخة بيضاء على عمارة صفراء" للمدون "محمود حسن إسماعيل"، هو صدورها عن وعي كامل بأبعاد التجربة الذاتية المعبر عنها، وهو ما اتضح بداية من العنوان، والذي جاء متسقا من ناحية مع العنوان العام للمدونة "شخابيط"، ومن ناحية أخرى جاء العنوان معا مختزلان لمجمل تجربة الذات الإنسانية في تعاملها القلق مع معطيات الواقع المعاش وذكريات الماضي التي تمثل "شخبطات" أو علامات مائزة في مسار الذات الإنسانية.
- وقد عبرت هذه القصة ببراعة ووفق رؤية ذاتية متدرجة من الطفولة إلى الشباب عن أزمة هذه الذات الإنسانية، والتي تكتسب طابعها الإنساني العام – رغم ما يسمها من عناصر مكانية محلية واضحة- باتكائها على ذكريات الطفولة التي تمثل قاسما مشتركا بين بني البشر.
- تميزت مجموعة "رحاب بسام" أرز باللبن لشخصين بامتياحها من رؤية تستند إلى بساطة المتخيل فقدمت عوالم مكثفة مؤطرة بلغة سردية بليغة وبسيطة، لا تنفي انبثاقها من ذات أنثوية ذات حس رهيف، وخبرة حياتية طافحة بالنزق، مما ساهم في إغواء المتلقي للتعاطي مع رؤاها وفلسفتها.
- حقق الوصف في قصص "رحاب بسام" مجموعة من القيم الوظيفية أهمها، الوظيفة السردية والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الأيديولوجية، الوظيفة الرمزية.

وأخيرًا فإننا ننفي أي ادعاء بالقدرة على حصر المعايير الجمالية للقصة القصيرة فيما تضمته هذه الدراسة، في الوقت ذاته الذي نتمسك فيه بحقنا في تقديم رؤيتنا الخاصة تجاة هذه المعايير، وهي رؤية تنطلق من النصوص ولا تجاوز تخومها الدلالية التي تتسم بالانفتاح، مع الاعتراف أن هذا الاقتراح يظل محصورًا في دائرة الاجتهاد الفكري الذي يقبل الاتفاق والاختلاف، والاختلاف قد يكون أكثر أهمية من الاتفاق لتحقيقة ثراء الجدل الذي يتفق في النهاية عند هدف تقديم رؤية موضوعية للتشكيلات الجمالية للسرد القصصصي.

وإننا لنبرأ إلى الله عز وجل من كل خطأ مقصود أو تقصير مُتعمَّد، ونسأله العفو عن كل زلل وقعنا فيه، وحسبنا من الأمر أننا سلكنا هذه الطريق طلبًا للعلم وأملاً في تحقيق إضافة ينتفع بها الآخرون، فإذا ما قُدّر لهذه الدراسة أن تكون خطوة متواضعة في هذا السبيل النبيل، فسوف يكون ذلك الجزاء الأوفى على ما بُذل فيها من جهد، أو قد يكون عذرًا لما اعتراها من نقص يؤول إلينا وحدنا، وربما إلى عجلتنا في ترويض الكلام، والحمد لله في البدء والختام.

❖❖❖❖❖

فهرس المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم.

٢- إحسان عبد القدوس:

- أيام شبابي، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- بعيداً عن الأرض، طبعة ١٩٩٨م، قطاع الثقافة، أخبار اليوم، القاهرة .

٣- أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف بالقاهرة، ط. ثانية ١٩٨٣م.

٤- أدباء من إسبانيا وأمريكا اللاتينية، وفي جيبه المطر، ، ترجمة: محمد أبو العطا، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.

٥- إدوارد سابير ومجموعة ، اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار سعيد الغانمي وترجمته، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٦- الأصفهاني (علي بن الحسين بن محمد) ، الأغاني، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١م، القاهرة ، الجزء التاسع، والثالث عشر.

٧- أيمن بكر ، السَّرد في مقامات الهمذاني ، سلسلة دراسات أدبية، العدد ١٠٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.

٨- ب. برونل ومجموعة ، النقد الأدبي ، ترجمة د. هدى وصفي ، طبعة ١٩٩٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٩- ابن بطوطة (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي ثم الطنجي)، رحلة ابن بطوطة، ط. دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٣٤٨هـ/١٩٦٤م.

١٠- بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف (بنية النص الفني ، وأنماط الشكل التأليفي)، ترجمة سعيد الغانمي، وناصر حلاوي ، طبعة ١٩٩٩م المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

١١- جان دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، ت: حمادة إبراهيم، طبع: مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، والكتاب منشور بالفرنسية، باريس ١٩٧٧.

١٢- جمال حمدان، شخصية مصر،إصدارات مكتبة الأسرة ٢٠٠١م.

١٣- جيرار جُنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حُزَل، أفريقيا الشرق٢٠٠٢م.

١٤- جوزيف ميشال شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ،١٩٨٤م، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، القاهرة.
١٥- جوناثان كلر:
- فردينان دى سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، طبعة ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
- مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومى عبد السلام، الطبعة الأولى (٢٠٠٣م)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، عدد ٥١٤.
١٦- جيرار جُنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم - عبد الجليل الأزدي - عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م.
١٧- جيرالد برنس، المصطلح السردي: ، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
١٨- حسن بحراوى، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط.١/ ١٩٩٠.
١٩- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.١/١٩٩١م.
٢٠- الخطيب البغدادي ،كتاب التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم، تحقيق: عبد الله عبد الرحيم عسيلان، دار المدني، جدة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
٢١- ديفيد بشبندر ، نظرية الأدب المعاصر ، وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، طبعة ١٩٩٦م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب ، الثانى، عدد ٢٠٦.
٢٢- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور ، طبعة ١٩٩٨م، دار قباء للطباعة والنشر.
٢٣- رحاب بسام، أرز باللبن لشخصين، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٨م.
٢٤- سعيد يقطين، الرواية والتراث السرديّ ـ من أجل وعي جديد بالتُّراث المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
٢٥- السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء القاهرة ١٩٩٨.

٢٦- سيد البحراوي ،البحث عن المنهج في النقد العربيّ الحديث ، دار شرقيات، القاهرة،، ط١، ١٩٩٣م.
٢٧- سيد محمد السيد قطب - عبد المعطى صالح، كيف نمارس الخطاب فى عرض الأفكار ، الطبعة الأولى، ١٤٢٢هـ ، ٢٠٠٢م ، مكتبة كليوباترا للطباعة ، القاهرة.
٢٨- سيد محمد السيد قطب وآخرون:
- بناء الشخصية في القص التراثي، ، كليوباترا للطباعة والكمبيوتر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
- فن السرد (كيف نكتب تجاربنا)، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٣م، دار الهاني للطباعة والنشر، القاهرة.
- منطق السرد - دراسة ما وراء الحكاية، دار الهاني للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.
- الوجود فى الكتابة (مدخل لقراءة السرد الذاتى)، الطبعة الأولى ، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، دار الهاني للطباعة والنشر، القاهرة.
٢٩- سيد الوكيل، أفضية الذات . قراءة في اتجاهات السرد القصصي . ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى القاهرة، ٢٠٠٦.
٣٠- سيزا قاسم ، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، طبعة ١٩٨٤م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية.
٣١- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي . التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المُتخيّل .: ، سلسلة كتابات نقدية، العدد ١٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.
٣٢- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر، طبعة أولى ١٩٩٧م.
٣٣- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف ط. ثالثة ١٩٨٤.
٣٤- عبد الرازق الزاهير، السرد الفيلمي ، (دراسة سيميائية) ، ص١٢٣.
٣٥- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.
٣٦- عبد السلام الكلكلي، الزمن الروائي، طبعة ١٩٩٢م، مكتبة مدبولي، القاهرة.
٣٧- عبد الله بن المعتز ، البديع ، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكى، الطبعة الثالثة ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، دار المسيرة (بيروت).

٣٨- عبد العزيز شرف، الفن الروائي .. والوعي الأخلاقي، ط. أولى ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، دار الجيل بيروت.
٣٩- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
٤٠- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد على الحامي، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
٤١- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط. ثانية ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، المؤسسة الجامعية لبنان.
٤٢- ليلى الشربيني، الكرز، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
٤٣- ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير ، ترجمة عادل عيسوى ، طبعة ١٩٩٩م الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤٤- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٤٥- مجموعة من الكتاب الإيطاليين، خرز ملون، ترجمة مجموعة من المترجمين المصريين، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
٤٦- محسن خضر، سأعود متأخرا هذا المساء، سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
٤٧- محمد بدوي، الرواية الحديثة في مصر دراسة في التشكيل والأيديولوجيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.
٤٨- محمد خطابي، لسانيات النص . مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
٤٩- محمد السيد سليمان العبد، العبارة والإشارة دراسة في نظرية الاتصال، ط ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، دار الفكر العربي، القاهرة.
٥٠- محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة في الزمان والمكان، كتابات نقدية ع١٤٣، الطبعة الأولى ٢٠٠٤.
٥١- محمد عبد الحليم عبد الله، أشياء للذكرى، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، د. ت.

٥٢- محمد عبد المطلب ، بلاغة السرد ، طبعة سبتمبر ٢٠٠١م ، سلسلة كتابات نقدية ، العدد١١٤ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٥٣- محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة ـ دراسة ومُعجم إنجليزيّ عربيّ ـ ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٦م.
٥٤- محمد مفتاح، ،دينامية النص ـ إنجاز وتنظير ـ المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.
٥٥- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، طبعة مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
٥٦- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، كتابات نقدية (١١٧)، الهيئة العامة لقصور الثقافة – ديسمبر ٢٠٠١م.
٥٧- محمد نجيب العماميّ:
- الراوي في السَّرد العربيّ المُعاصر ـ رواية الثمانينات بتونس ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط١، ٢٠٠١م.
- في الوصف ـ بين النظرية والنص السّردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
٥٨- محمود رجب، الاغتراب سيرة مصطلح ، الجزء الأول، طبعة ١٩٩٩م، دار الثقافة العربية، القاهرة.
٥٩- محمود محمد عيسى، تيار الزمن فى الرواية العربية المعاصرة دراسة مقارنة، الطبعة الأولى١٩٩١، دار الزهراء، القاهرة.
٦٠- ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وشرح: د. عبد اللطيف محمد الخطيب.
٦١- والاس مارتن:
- سيميولوجية الشخصية، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
- نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمّد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م.
٦٢- يوسف حسن نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه، الطبعة الأولى ، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م، جامعة الرياض، المملكة العربية السعودية .

مصادر باللغة الأجنبية:

٦٣ - **Henri Benac, Guide des idees literatures, Hachette education.**

٦٤- **John Peck, Martin Coyle, How to study literature (literary terms and criticism).**

المصادر والمدونات الإلكترونية:

٦٥- الموسوعة الشعرية (الشعر ديوان العرب)، المجمع الثقافي أبو ظبي: ١٩٩٧-٢٠٠٣م، الموقع الإلكتروني، والبريد الإلكتروني:

-Website: http://www.cultural.org.ae

- e-mail:poetry@ns١.cultural.org.ae

ومنها على وجه التحديد:

- ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، ضمن معاجم الموسوعة الشعرية.

- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ضمن الموسوعة الشعرية.

٦٦- المدونات الإلكترونية، وعلى وجه التحديد:

www.shkhabit.blogspot.com

/http://hadouta.blogspot.com

http://shkhabit.blogspot.com/٢٠٠٨/١٠/blog-post_١١.html

❖❖❖❖❖