قراءة نقدية في قصة:

شفق الخمسين

للقاص البحريني: جعفر الديري

دراسة هرمنيوطيقية ظاهرانية
في تشكّل الذّات والذّاكرة والزّمن

جعفر الديري

الناقد البحريني:
عباس علي رضي

2026

قراءة نقدية

قصة (شفق الخمسين)

للقاص البحريني: جعفر الديري

دراسة هرمنيوطيقية ظاهراتية

في تشكّل الذّات والذّاكرة والزّمن

الناقد البحريني

عباس علي رضي

2026

المحتويات

ملخص الدراسة النقدية..... 7

المقدمة..... 9

1.مدخل نظري إلى القراءة الهرمنيوطيقية الظاهراتية..... 9

2. إشكالية النص بين السيرة والوعي التأويلي..... 11

3.موقع النص ضمن سرديات الذاكرة والحنين الثقافي..... 13

4.المنهج النقدي المعتمد وخلفيته الفلسفية..... 15

الفصل الأول:..... 17

البنية الوجودية للعنوان..... 17

1.1دلالة (الشفق) بوصفه استعارة زمنية..... 18

1.2الخمسون كمرحلة وعي وتأمل لا كعمر بيولوجي..... 20

1.3العلاقة بين اللون والحركة في العنوان..... 21

1.4الشفق بوصفه صورة للأفول الهادئ والضوء المتبقي..... 23

1.5البنية الزمنية الاستباقية في العنوان..... 26

الفصل الثاني:..... 28

الزمن والذاكرة وتشكل الهوية..... 28

2.1الزمن الداخلي والزمن الخارجي في النص..... 29

2.2الذاكرة بوصفها إعادة بناء للذات..... 31

2.3الحنين بين الاستعادة والترميم النفسي..... 32

2.4الطفولة كزمن أنطولوجي مؤسس..... 34

2.5الإيقاع الزمني وحركة الاسترجاع السردي..... 36

2.6جدلية الحضوروالغياب في استعادة الماضي..... 37

الفصل الثالث:..... 39

دلالات المكان وجماليات الفضاء..... 39

3.1البيت بوصفه رحمًا وجوديًا أولًا.....40
3.2الباب ودلالة العبورمن البراءة إلى العالم.....41
3.3الحي الشعبي والذاكرة الجمعية.....42
3.4غرفة الجدة بين العتمة والبصيرة.....44
3.5المدرسة كفضاء للاغتراب والانضباط 45
3.6المكتبة بوصفها فضاء ولادة الوعي.....48
3.7الانتقال المكاني بوصفه انتقالًا في الوعي 50
الفصل الر ابع:.....52
الشخصيات ووظائفها الرمزية.....52
4.1الذات الساردة و انقسام الوعي بين الطفل والرجل.....53
4.2الأم بوصفها أصل الحميمية الأولى.....54
4.3الأب والسلطة الأخلاقية الرمزية 56
4.4الجدة وتجليات الحكمة الروحية 58
4.5الأطفال والأصدقاء و اكتشاف العالم الاجتماعي.....60
4.6أمين المكتبة بوصفه حارس العتبة المعرفية.....62
4.7الشخصيات الثانوية كأيقونات للذاكرة الشعبية.....63
4.8حدود التشكيل النفسي للشخصيات.....65
الفصل الخامس: 68
اللغة والمعجم والبنية الأسلوبية.....68
5.1المعجم الضوئي واللوني في النص.....69
5.2معجم الحميمية والذاكرة.....70
5.3اللغة الدينية والأخلاقية وتشكيل الوعي.....72
5.4معجم المعرفة والقراءة والانفتاح الثقافي.....74
5.5الاقتصاد الدلالي وشفافية العبارة.....76
5.6الصورة الشعرية بوصفها أداة تأويلية.....78
5.7خصوصية قلم جعفر الديري الأسلوبية.....80

الفصل السادس:..... 82
السيميائيات والرموزوالإيحاءات..... 82
6.1سيميائية الشفق والضوء..... 83
6.2دلالة الباب والطريق والعبور..... 85
6.3الحقيبة السوداء والمدرسة بوصفهما رمزي قلق..... 86
6.5العيد واستعادة الزمن الدائري..... 90
6.6الجدة الكفيفة وإشكالية البصيرة الداخلية..... 92
6.7الإيحاءات الوجودية للفقد والزوال..... 94
6.8 التفاصيل اليومية بوصفها علامة أنطولوجية..... 96
الفصل السابع:..... 98
الميتاسرد وبنية الوعي السردي..... 98
7.1السرد بوصفه إعادة تشكيل للحياة..... 99
7.2الوعي بالقراءة داخل النص..... 101
7.3المكتبة كاستعارة لفعل الكتابة..... 103
7.4الذات القارئة والذات المؤولة..... 105
7.5تشكل الهوية عبر الحكي والذاكرة..... 107
الفصل الثامن:..... 109
البنية الفلسفية والتوجهات الفكرية..... 109
8.1فلسفة الأثر والذاكرة..... 110
8.2الإنسان بوصفه كائنًا سرديًا..... 112
8.3المعرفة كوسيلة لتجاوز محدودية الوجود..... 113
8.4النزعة الإنسانية في النص..... 116
8.5الحنين بين الرؤية الجمالية والرؤية الأيديولوجية..... 118
8.6صورة الماضي بين الو اقع والتطهير الذاكر اتي..... 120
8.7التوجه الأخلاقي والثقافي الضمني للمؤلف..... 122
الفصل التاسع:..... 125

البنية السردية والتحول الدرامي 125
9.1المقدمة التأملية ووظيفتها الوجودية..... 126
9.2الحدث المحوري وتحول الوعي عبر المكتبة..... 128
9.3غياب الحبكة التقليدية وهيمنة التأمل 130
9.4القفلة الدائرية وبنية الاستعادة 132
9.5طبيعة الخاتمة بين السكينة والمأساة الخافتة..... 134
9.6حدود التوتر الدرامي في النص..... 136
الفصل العاشر: 139
التقييم النقدي النهائي 139
10.1القيمة الجمالية والفلسفية للنص 140
10.2نقاط القوة الفنية والفكرية..... 142
10.3إشكالية غياب التعقيد النفسي والصراع..... 144
10.4موقع النص ضمن أدب الذاكرة العربي المعاصر 146
10.5قابلية النص للتأويل واستمرارية أثره 149
10.6خلاصة هرمنيوطيقية نهائية للنص 151
الخاتمة العامة..... 153
.1نتائج القراءة التأويلية 154
.2البنية الوجودية العميقة للنص..... 156
.3الذاكرة بوصفها مقاومة للزمن 158
.4شفق الخمسين كنص عن الإنسان لا عن الطفولة فقط..... 160
قصة (شفق الخمسين) 163
المراجع..... 168

ملخص الدراسة النقدية

تتناول هذه الدراسة النقدية نص شفق الخمسين بوصفه تجربة سردية وجودية تنتمي إلى أدب الذاكرة والتأمل الإنساني، مع اعتماد مقاربة هرمنيوطيقية ظاهراتية ذات خلفية فلسفية متأثرة بتقاليد التأويل عند هايدغر وغادامير وريكور، وبالحساسية الجمالية للمكان والذاكرة عند باشلار. وتنطلق الدراسة من فرضية أساسية مفادها أن النص لا يقتصر على استعادة الطفولة أو تسجيل الذكريات، بل يعيد بناء التجربة الإنسانية عبر الوعي بالزمن والأثر والفقد، بحيث تتحول الذاكرة إلى وسيلة لفهم الهوية ومقاومة التلاشي الوجودي.

وقد كشفت الدراسة أن البنية العميقة للنص تقوم على جدلية الحضور والغياب، حيث تُستعاد الشخصيات والأمكنة والأشياء بوصفها آثارًا وجودية أكثر من كونها وقائع تاريخية. فالطفولة في العمل ليست مرحلة زمنية منتهية، بل طبقة أنطولوجية مستمرة داخل الذات، والبيت يمثل رحمًا أوليًا للهوية، والمكتبة تتحول إلى فضاء لولادة الوعي، بينما يغدو الشفق استعارة مركزية للأفول الهادئ والضوء المتبقي من العمر.

كما بينت الدراسة أن الزمن في النص زمن داخلي شعوري، لا زمن كرونولوجي تقليدي، وأن السرد يتحرك وفق إيقاع الذاكرة والتداعي التأملي أكثر من تحركه وفق الحبكة الكلاسيكية. ولهذا تغيب الصراعات الحادة والبنية الدرامية التصاعدية لصالح هيمنة التأمل والحنين والوعي بالفناء. وقد اعتُبر هذا الخيار الجمالي منسجمًا مع طبيعة النص الشفقية، لكنه في الوقت نفسه يحدّ من كثافته الدرامية ومن تعقيده النفسي.

وأظهرت الدراسة أن النص يبني رؤية إنسانية تصالحية ترى المعرفة والقراءة والذاكرة وسائل لتجاوز محدودية الوجود الفردي. فالكتاب والمكتبة لا يؤديان وظيفة ثقافية سطحية، بل يتحولان إلى شكل من أشكال المقاومة الرمزية للزمن والنسيان. كما كشفت القراءة أن النص يميل إلى تطهير الماضي وإضاءته بضوء حنيني يخفف من تناقضاته وقسوته، مما يمنحه صفاءً أخلاقيًا ودفئًا إنسانيًا، لكنه يجعله أقل انفتاحًا على التشظي والصراع الداخلي العنيف الذي يميز بعض التجارب الروائية الحديثة.

وتوصلت الدراسة إلى أن شفق الخمسين يحتل موقعًا مميزًا ضمن سرديات الذاكرة والحنين الثقافي في الأدب العربي المعاصر، لأنه ينجح في تحويل التجربة الذاتية المحدودة إلى تأمل فلسفي في الزمن والهوية والمعنى. كما يتميز النص بقدرته العالية على إنتاج الدلالة عبر التفاصيل اليومية الصغيرة، وتحويل الأشياء المألوفة إلى علامات أنطولوجية تكشف علاقة الإنسان بالعالم.

وفي ضوء التحليل الهرمنيوطيقي الظاهراتي، خلصت الدراسة إلى أن القيمة الحقيقية للنص تكمن في جعله السرد نفسه فعلًا وجوديًا لمقاومة الفناء؛ فالإنسان في شفق الخمسين لا يكتب ليؤرخ حياته، بل ليحفظ أثرها من التلاشي، وليمنح ما مضى شكلًا

من أشكال البقاء داخل اللغة والذاكرة. وهكذا يظهر العمل بوصفه نصًا عن الإنسان أكثر مما هو نص عن الطفولة، وعن الأثر أكثر مما هو عن الحدث، وعن الضوء المتبقي للحياة قبل انطفائه الكامل في شفق الزمن.

الكلمات المفتاحية

شفق الخمسين؛ الهرمنيوطيقا؛ الظاهراتية؛ أدب الذاكرة؛ الهوية السردية؛ الزمن الداخلي؛ الحنين الثقافي؛ الذاكرة؛ الوجود؛ التأويل؛ باشلار؛ ريكور؛ غادامير؛ السرد التأملي؛ فلسفة الأثر؛ المكان الوجودي؛ الشفق؛ المعرفة والقراءة؛ البنية الوجودية؛ السرد والوعي.

المقدمة

1. مدخل نظري إلى القراءة الهرمنيوطيقية الظاهراتية

تقوم القراءة الهرمنيوطيقية الظاهراتية على التعامل مع النص الأدبي بوصفه تجربة وجودية للوعي الإنساني قبل أن يكون بنية لغوية أو حكاية سردية مغلقة. فهي لا تكتفي بتحليل العناصر الشكلية للنص، ولا تتوقف عند حدود الموضوع أو الحدث، بل تسعى إلى الكشف عن الطريقة التي يظهر بها العالم داخل التجربة الشعورية للذات الكاتبة أو الساردة. ومن هنا فإنها تنظر إلى الأدب باعتباره فعل كشف للوجود، لا مجرد تمثيل للواقع الخارجي.

وترتكز هذه المقاربة على تداخل منهجين فلسفيين أساسيين: الظاهراتية والهرمنيوطيقا. فالظاهراتية تنطلق من فكرة أن الإنسان لا يعيش العالم بوصفه موضوعًا خارجيًا محايدًا، بل يختبره من خلال الوعي والتجربة المعيشة. العالم، وفق هذا التصور، ليس مجموعة أشياء مستقلة عن الذات، بل هو عالم يُعاش ويُدرك من الداخل عبر الخبرة الشعورية والزمن والذاكرة والجسد.

أما الهرمنيوطيقا، فتنظر إلى الفهم بوصفه فعل تأويل مستمر. فالنص لا يمتلك معنى ثابتًا ونهائيًا، بل ينفتح على شبكة من الدلالات التي تتشكل عبر العلاقة بين النص والقارئ وأفق التجربة الإنسانية، حيث يرى الفلاسفة أن الذاكرة والتاريخ يتداخلان لإنتاج هذا المعنى عبر السرد (ريكور، 2009)

. ومن هنا فإن القراءة ليست استخراجًا لمعنى جاهز، بل حوارًا تأويليًا مع النص يكشف طبقاته العميقة وأسئلته الوجودية.

وعندما تتداخل الظاهراتية مع الهرمنيوطيقا، يصبح النص الأدبي مجالًا لتحليل كيفية ظهور العالم داخل الوعي الإنساني، وكيف تتحول التجربة الفردية إلى معنى قابل للتأويل؛ إذ يبرهن السرد على قدرته العميقة في استكشاف الذات وإعادة بناء الهوية (كاظم، 2002)

. فالاهتمام لا يتركز على (ما حدث) فقط، بل على (كيف عاشت الذات ما حدث)، وكيف أعادت بناءه داخل الذاكرة واللغة والسرد.

وفي هذا السياق، تبدو شفق الخمسين نصًا ملائمًا بصورة خاصة لهذه القراءة؛ لأنها لا تقوم أساسًا على الحدث الخارجي أو الحبكة التقليدية، بل على حركة الوعي وهو يستعيد الزمن من داخل تجربة تأملية متأخرة. فالسارد لا يروي ماضيه بوصفه تاريخًا، بل بوصفه أثرًا وجوديًا ما يزال حيًا داخله. ولهذا فإن النص لا يُقرأ بوصفه سيرة ذاتية مباشرة، بل بوصفه تجربة تأويل للذات عبر الذاكرة.

إن العنوان نفسه - شفق الخمسين - يفتح أفقًا هرمنيوطيقيًا واسعًا؛ فالشفق ليس مجرد زمن طبيعي، بل صورة وجودية لحالة الإنسان وهو يقف بين الامتلاء والأفول. ومن هنا فإن الزمن في النص لا يظهر بوصفه تعاقبًا كرونولوجيًا للأحداث، بل بوصفه زمنًا داخليًا شعوريًا.

كما أن الأمكنة في العمل لا تُقدَّم كفضاءات جغرافية محايدة، بل كأماكن معيشة تحمل أثر التجربة الإنسانية، فالمكان والذاكرة يتضافران معاً لاختزان هوية الإنسان وتاريخه الوجداني (سعيد، 2015)

. فالبيت ليس بناءً ماديًا فقط، بل مركز للحميمية الأولى؛ والمكتبة ليست مؤسسة ثقافية فحسب، بل فضاء لولادة الوعي. إن المكان هنا يُفهم من خلال علاقته بالذات، لا من خلال وجوده الخارجي المجرد.

كذلك فإن الشخصيات لا تُبنى بوصفها وحدات درامية مستقلة فقط، بل بوصفها تجليات لمعانٍ وجودية داخل حياة السارد. ومن هنا فإن الشخصيات تُقرأ بوصفها علامات في مسار تشكل الوعي الإنساني.

وتسمح القراءة الهرمنيوطيقية الظاهراتية أيضًا بفهم وظيفة الذاكرة داخل النص. فالذاكرة هنا ليست مجرد استرجاع للماضي، بل إعادة بناء وتأويل له لضمان تماسك الهوية الفردية (كاندو، 2009)

. الإنسان لا يعود إلى طفولته لأنها ما تزال موجودة، بل لأنها أصبحت جزءًا من بنيته الداخلية وهويته الحالية.

كما تكشف هذه المقاربة أن النص لا يعرض الحقيقة بوصفها يقينًا نهائيًا، بل بوصفها تجربة إنسانية مفتوحة على النقص والتأويل. فالسارد لا يمتلك ماضيه بالكامل، بل يعيد تشكيله من خلال اللغة والحنين والزمن. ومن هنا فإن الكتابة واستعادة الزمن المفقود تصبحان محاولة لمقاومة النسيان والفناء عبر منح التجربة شكلًا رمزيًا من الاستمرار (الحايف، 2023).

ومن هنا فإن هذه الدراسة لا تتعامل مع النص بوصفه موضوعًا مغلقًا للتحليل، بل بوصفه تجربة إنسانية مفتوحة، تكشف أن الأدب ليس مجرد حكاية تُروى، بل طريقة يرى الإنسان عبرها نفسه والعالم وهو يقترب تدريجيًا من شفقه الأخير.

2. إشكالية النص بين السيرة والوعي التأويلي

تتمثل إحدى الإشكاليات المركزية في شفق الخمسين في صعوبة تصنيفه ضمن حدود السيرة الذاتية التقليدية، رغم اعتماده الواضح على مادة حياتية وذاكراتية ذاتية. فالنص، من جهة، يستند إلى تجربة شخصية تستعيد الطفولة، والعائلة، والأمكنة الأولى، والكتب، والتحولات العمرية؛ لكنه، من جهة أخرى، لا يقدّم هذه العناصر بوصفها توثيقًا مباشرًا لحياة فردية، بل بوصفها مادة تأويلية يعاد تشكيلها داخل وعي متأخر يسعى إلى فهم ذاته عبر ما تتذكره اللغة لا عبر ما حدث تاريخيًا فقط (بروكميري، 2002).

ومن هنا فإن شفق الخمسين يقف في منطقة إشكالية بين السيرة بوصفها كتابة للحياة، والتأويل بوصفه إعادة بناء لهذه الحياة داخل أفق وجودي وفلسفي. فالعمل لا يلتزم بمنطق السيرة الكلاسيكية التي تقوم على التسلسل الزمني، والتوثيق، وتقديم الوقائع بوصفها أحداثًا يمكن الإحالة إليها خارجيًا، بل يعيد تنظيم التجربة وفق منطق الذاكرة والأثر والانفعال الشعوري (كاندو، 2009).

إن السارد لا يظهر بوصفه (مؤرخًا لذاته)، بل بوصفه ذاتًا متأملة تعود إلى ماضيها لا لكي تثبته، بل لكي تفهمه. ولهذا فإن النص لا يجيب عن سؤال: (ماذا حدث؟) بقدر ما ينشغل بسؤال أعمق: (كيف بقي ما حدث حيًا داخل الوعي؟). وهذه النقلة من الحدث إلى الأثر تمثل جوهر التحول من السيرة إلى الوعي التأويلي.

ومن منظور هرمنيوطيقي، لا يعود الماضي في النص بوصفه حقيقة مكتملة، بل بوصفه بنية قابلة لإعادة القراءة باستمرار. فالطفولة، والأب، والجدة، والمكتبة، ليست عناصر محفوظة في صورتها الأصلية، بل صور أعاد الزمن والحنين والوعي تشكيلها. ولهذا فإن النص لا يستعيد الماضي كما كان، بل كما أصبح ممكنًا للذات أن تعيشه من جديد داخل اللغة (ريكور، 2009).

كما أن البنية السردية نفسها تكشف هذا التداخل بين السيرة والتأويل. فالسرد لا يتحرك بخط زمني صارم، بل عبر تداعيات الذاكرة والتقاطعات الشعورية. الأحداث لا تُروى بوصفها محطات تاريخية، بل بوصفها لحظات كشف للوعي. إن النص لا يبني حياة بقدر ما يبني معنى لحياة (كاظم، 2002).

ومن الناحية الظاهراتية، تتحول التجربة الشخصية إلى مجال لفهم الوجود الإنساني عمومًا. فالطفولة لا تُستعاد باعتبارها مرحلة خاصة بالسارد فقط، بل باعتبارها الزمن المؤسس لعلاقة الإنسان بالعالم. والمكتبة لا تظهر كتفصيل من سيرة فردية، بل كلحظة انفتاح الوعي على الإمكانات اللامحدودة للمعرفة. ولهذا فإن الذاتي يتحول إلى إنساني، والسيرة تتحول إلى تأمل في شروط الوجود نفسه.

كما أن النص يبتعد عن النزعة الاعترافية المباشرة التي تميز كثيرًا من السير الذاتية الحديثة. فلا نجد رغبة في كشف الأسرار أو فضح الجروح أو تقديم الذات بوصفها مركزًا دراميًا مطلقًا. على العكس، تميل الذات الساردة إلى التخفف من مركزيتها عبر الذوبان داخل الأمكنة والذكريات والرموز. إن السارد لا يريد أن يقول: (هذه حياتي)، بل: (هكذا يتشكل الإنسان داخل الزمن).

ومن زاوية فلسفية، تكشف هذه الإشكالية عن فهم عميق للهوية بوصفها هوية سردية. فالإنسان لا يمتلك ذاته كمعطى ثابت، بل يبنيها عبر القصص التي يرويها عن نفسه. ومن هنا فإن السيرة ليست نقلًا للحقيقة، بل تأويلًا لها. الذات لا تُستعاد كما كانت، بل كما يعيد الوعي بناءها داخل الحاضر (الغامي، 1999).

ويتجلى هذا بوضوح في الحضور القوي للحنين داخل النص. فالحنين لا يسمح بقراءة الماضي بحياد كامل، بل يعيد إضاءته من زاوية وجدانية تجعل العالم القديم أكثر دفئًا وصفاءً. ولهذا فإن النص لا يقدّم ماضيه بوصفه واقعًا خامًا، بل بوصفه ماضيًا مؤوّلًا، خضع لعملية تطهير ذاكراتي جعلته أقرب إلى المعنى منه إلى التاريخ (تودوروف، 2006).

كما أن اللغة نفسها تسهم في هذا التحول من السيرة إلى التأويل. فهي لغة لا تهتم بالتفاصيل التوثيقية الدقيقة بقدر اهتمامها بالأثر الشعوري والرمزي. فالبيت ليس عنوانًا مكانيًا، بل شعورًا بالأمان الأول؛ والجدة ليست شخصية واقعية فقط، بل رمزًا للبصيرة؛ والشفق ليس وصفًا طبيعيًا، بل استعارة للحياة وهي تميل نحو الأفول.

ومن الناحية النفسية، يكشف النص أن العودة إلى الماضي ليست رغبة في استعادته كما كان، بل محاولة لبناء استمرارية للذات في مواجهة الزمن. فالإنسان، حين يقترب من شفق العمر، يشعر بالحاجة إلى أن يرى حياته كوحدة متماسكة ذات معنى. ولهذا فإن السرد يصبح فعلًا علاجيًا وتأويليًا في آن واحد يقي الذات من التبعثر (المسكيني، 2011).

لكن هذه النزعة التأويلية تفرض أيضًا حدودًا على البعد السيرذاتي للنص. فالماضي يُعاد تشكيله داخل رؤية جمالية وإنسانية تميل إلى الصفاء والانسجام، مما يجعل بعض التناقضات الواقعية أو النفسية أقل حضورًا. وهذا يمنح العمل قوته التأملية، لكنه يجعله أقل التزامًا بالتفكيك النقدي الصارم للذات كما نجده في بعض أشكال السيرة الحديثة.

.3موقع النص ضمن سرديات الذاكرة والحنين الثقافي

ينتمي شفق الخمسين بوضوح إلى فضاء سرديات الذاكرة والحنين الثقافي في الأدب العربي المعاصر، لكنه لا يندرج ضمن هذا الحقل بوصفه مجرد استعادة عاطفية للماضي أو احتفاء نوستالجي بالعالم القديم، بل بوصفه مشروعًا تأويليًا يعيد من خلاله السارد بناء علاقته بالزمن والهوية والمعنى (شحيد، 2011). فالنص لا يكتب الماضي باعتباره مادة محفوظة، وإنما باعتباره أثرًا حيًا ما يزال يشكل الوعي ويمنح الحاضر دلالته الوجودية.

لقد أصبح أدب الذاكرة في السرد العربي الحديث أحد أبرز أشكال التعبير عن أزمة الإنسان العربي المعاصر أمام التحولات الاجتماعية والثقافية والزمنية (كاظم، 2002)

. فالعودة إلى الطفولة، والحي القديم، والعائلة، والأمكنة الأولى، لم تعد مجرد رغبة في التذكر، بل أصبحت محاولة لإعادة الإمساك بعالم يشعر الإنسان أنه يتلاشى تدريجيًا تحت ضغط الحداثة والتغير والعزلة. وفي هذا السياق، تبدو شفق الخمسين نصًا يشارك هذا القلق الحضاري والوجودي، لكنه يعالجه عبر حساسية شفقية هادئة لا عبر خطاب احتجاجي أو أيديولوجي مباشر.

ومن منظور هرمنيوطيقي، لا يستعيد النص الماضي بوصفه (زمنًا أفضل) فقط، بل بوصفه أفقًا تأويليًا لفهم الحاضر (حطاب، 2018)

. فالحنين هنا ليس رغبة ساذجة في العودة إلى الوراء، وإنما وسيلة لإعادة التفكير في ما فقده الإنسان من علاقته الحميمة بالعالم (ريكور، 2009)

. ولهذا فإن البيت، والحي الشعبي، والمجالس، والأعياد، وغرفة الجدة، والمكتبة، لا تظهر بوصفها معالم ماضوية فحسب، بل بوصفها حوامل لقيم إنسانية يشعر النص بأنها تراجعت أو أصبحت مهددة بالاختفاء.

كما أن العمل يختلف عن كثير من نصوص الحنين الثقافي التي تسقط في تمجيد مباشر للماضي أو رثاء خطابي للحاضر. فالسارد لا يعلن موقفًا أيديولوجيًا صريحًا ضد الحداثة، لكنه يبني ضمنيًا مقارنة بين عالمين: عالم قديم يقوم على البطء والحميمية والعلاقات المباشرة، وعالم حديث أكثر تسارعًا وبرودة وعزلة. وهذه المقارنة لا تُطرح نظريًا، بل تتجسد داخل الإيقاع السردي نفسه وطبيعة الضوء الذي يغمر الذاكرة.

ومن الناحية الظاهراتية، ينتمي النص إلى سرديات الذاكرة التي تجعل التجربة المعاشة أساسًا لفهم العالم (الحايف، 2023)

. فالأمكنة لا تُستعاد كجغرافيا، بل كخبرات شعورية؛ والطفولة لا تُستعاد كتاريخ، بل كزمن مؤسس للوعي؛ والماضي لا يعود كوقائع، بل كأثر داخلي يسكن الذات. ولهذا فإن الحنين في شفق الخمسين ليس حنينًا إلى الأشياء نفسها، بل إلى الطريقة التي كان الإنسان يعيش بها العالم من خلالها.

كما أن النص يقترب من تقاليد (الحنين الثقافي) التي ترى في الذاكرة وسيلة للحفاظ على المعنى الإنساني في مواجهة التآكل الزمني والحضاري (كاندو، 2009)

. فالكاتب لا يحنّ إلى الماضي لأنه كامل أو خالٍ من العيوب، بل لأنه يحمل شكلًا من أشكال الامتلاء الوجودي الذي يشعر النص بأن الإنسان المعاصر بدأ يفقده. ولهذا فإن الحنين هنا ليس مجرد عاطفة، بل موقف ثقافي ضمني من العالم الحديث.

ويتجلى هذا بوضوح في مركزية العلاقات الإنسانية داخل العمل. فالعائلة، والجدة، والجيران، والأصدقاء، وأمين المكتبة، جميعهم يشكلون عالمًا قائمًا على القرب الإنساني والدفء الجماعي. وهذه الصورة لا تُقدَّم كحنين فردي فقط، بل كاستعادة لبنية اجتماعية وثقافية أكثر تماسكا. إن النص لا يرثي أشخاصًا بعينهم، بل يرثي نمطًا من العيش والعلاقة بالعالم.

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن شفق الخمسين ينتمي إلى أدب الذاكرة (التصالحي) أكثر من انتمائه إلى أدب الذاكرة (التفكيكي). فالذاكرة هنا لا تُستخدم لكشف العنف الكامن في الماضي أو تفكيك بنياته السلطوية، بل لإعادة بناء المعنى الإنساني الذي تآكل بفعل الزمن (تودوروف، 2006)

. ولهذا فإن النص يميل إلى تلطيف الماضي وإضاءته بضوء الحنين، أكثر من ميله إلى مساءلته نقديًا.

كما أن الحنين الثقافي في العمل يرتبط بالمعرفة والقراءة، لا بالمكان والعائلة فقط. فالمكتبة تظهر بوصفها جزءًا من العالم القديم الذي منح الذات اتساعها الداخلي، والكتاب يمثل لحظة انفتاح الإنسان على أفق إنساني أوسع. وهذا يمنح النص بعدًا ثقافيًا يتجاوز النوستالجيا الاجتماعية الضيقة.

ومن الناحية النفسية، يكشف العمل أن الحنين ليس مجرد توق إلى الماضي، بل محاولة لحماية الذات من الإحساس بالتلاشي (حمداوي، 2020) فالإنسان، وهو يقترب من شفق العمر، يعود إلى بداياته الأولى كي يشعر بأن حياته لم تكن عبورًا فارغًا، بل تجربة تركت أثرًا قابلًا للحفظ داخل الذاكرة واللغة (المسكيني، 2011).

4.المنهج النقدي المعتمد وخلفيته الفلسفية

تعتمد هذه القراءة النقدية لشفق الخمسين منهجًا هرمنيوطيقيًا ظاهراتيًا ذا خلفية فلسفية قريبة من تقاليد التأويل الألماني والفرنسي المعاصر، خصوصًا كما تبلورت عند مارتن هايدغر، وهانس-غيورغ غادامير، وبول ريكور، مع الإفادة من الحساسية الجمالية الظاهراتية لدى غاستون باشلار في قراءته للأمكنة والذاكرة والصور الحميمية. ويأتي اختيار هذا المنهج من طبيعة النص نفسه، لأن العمل لا يقوم أساسًا على الحبكة أو الحدث الخارجي، بل على تجربة وعي تستعيد الزمن من داخل الذاكرة والتأمل الوجودي.

تعتمد هذه القراءة النقدية لشفق الخمسين منهجًا هرمنيوطيقيًا ظاهراتيًا ذا خلفية فلسفية قريبة من تقاليد التأويل الألماني والفرنسي المعاصر، خصوصًا كما تبلورت عند مارتن هايدغر، وهانس-غيورغ غادامير، وبول ريكور، مع الإفادة من الحساسية الجمالية الظاهراتية لدى غاستون باشلار في قراءته للأمكنة والذاكرة والصور الحميمية. ويأتي اختيار هذا المنهج من طبيعة النص نفسه، لأن العمل لا يقوم أساسًا على الحبكة أو الحدث الخارجي، بل على تجربة وعي تستعيد الزمن من داخل الذاكرة والتأمل الوجودي.

فالقراءة البنيوية الخالصة، التي تركز على العلاقات الشكلية داخل النص، تبدو غير كافية لفهم (شفق الخمسين)، لأن المعنى فيه لا يتولد من البنية السردية وحدها، بل من العلاقة بين التجربة المعيشة والزمن والوعي (ورنوك، 2007). كما أن المناهج الواقعية أو الاجتماعية المباشرة لا تستطيع استيعاب البعد التأملي العميق للعمل، إذ إن النص لا يهدف إلى تمثيل المجتمع بقدر ما يسعى إلى الكشف عن كيفية تشكل الذات الإنسانية عبر الذاكرة والأثر.

ومن هنا فإن المنهج الهرمنيوطيقي الظاهراتي يسمح بقراءة النص بوصفه تجربة وجودية قبل أن يكون موضوعًا لغويًا أو وثيقة حياتية. فالظاهراتية، كما تأسست مع إدموند هوسرل، تنطلق من العودة إلى (الأشياء كما تُعاش)؛ أي إلى الخبرة الإنسانية المباشرة قبل أن تتحول إلى مفاهيم مجردة أو تفسيرات خارجية. لكن هذه الظاهراتية بلغت عمقها الوجودي الحقيقي مع هايدغر، الذي نقلها من دراسة الوعي إلى دراسة الكينونة الإنسانية في علاقتها بالزمن والعالم والفناء.

وفي ضوء هذا التحول، يصبح الأدب فضاءً للكشف عن كيفية وجود الإنسان في العالم، لا مجرد انعكاس للواقع. وهذا ما يجعل شفق الخمسين نصًا مناسبًا لهذه المقاربة؛ لأنه يقدّم الوجود الإنساني من خلال تجربة الزمن الداخلي، والذاكرة، والأثر، والحنين، والوعي بالأفول.

أما الهرمنيوطيقا، خصوصًا عند غادامير وريكور، فترى أن الفهم ليس عملية استخراج لمعنى ثابت داخل النص، بل فعل تأويل دائم يتشكل عبر الحوار بين القارئ والنص وأفق التجربة الإنسانية. فالنص لا يمتلك دلالة نهائية مغلقة، بل يظل مفتوحًا على

طبقات متعددة من المعنى. ومن هنا فإن القراءة لا تسعى إلى (شرح) النص فقط، بل إلى الدخول في حوار معه للكشف عن أسئلته الوجودية والقصدية العميقة التي تتخفى وراء الأفعال والسرد (طهيري، 2018).

وتستفيد هذه القراءة خصوصًا من مفهوم (الهوية السردية) عند بول ريكور، الذي يرى أن الإنسان لا يمتلك ذاته كجوهر ثابت، بل يبنيها عبر القصص التي يرويها عن نفسه (سرير، 2018). فالذات لا تُعرف من خلال الحضور المباشر، بل من خلال إعادة تأويل حياتها عبر السرد (ريكور، 2010). وهذا المفهوم يبدو مركزيًا لفهم (شفق الخمسين)، حيث تتحول الذاكرة إلى أداة لإعادة بناء الهوية في مواجهة الزمن.

كما تستفيد القراءة من حساسية باشلار في تحليل المكان والحميمية. فباشلار لا ينظر إلى البيت، والغرفة، والزوايا، والأشياء الصغيرة بوصفها عناصر مادية فقط، بل بوصفها (أماكن للروح) تختزن التجربة الشعورية للإنسان. ومن هنا يمكن فهم البيت وغرفة الجدة والمكتبة في النص بوصفها فضاءات وجودية تتجاوز وظيفتها الواقعية.

ومن الناحية التطبيقية، يقوم هذا المنهج على عدد من المبادئ الأساسية في قراءة النص:

أولًا، النظر إلى السرد بوصفه تجربة وعي لا مجرد تسلسل أحداث. فالاهتمام لا يتركز على (ماذا حدث؟) بل على (كيف عاش الوعي ما حدث؟).

ثانيًا، التعامل مع الزمن بوصفه زمنًا داخليًا شعوريًا لا زمنًا كرونولوجيًا فقط. فالطفولة في النص ليست مرحلة منتهية، بل طبقة مستمرة داخل الهوية الحالية للسارد.

ثالثًا، قراءة الأمكنة والأشياء بوصفها علامات وجودية. فالبيت، والمكتبة، والباب، والطريق، ليست مجرد عناصر وصفية، بل رموز لتشكل الذات وعلاقتها بالعالم.

رابعًا، فهم الذاكرة بوصفها فعل تأويل وإعادة بناء، لا بوصفها استرجاعًا محايدًا للماضي. فالإنسان لا يتذكر حياته كما كانت، بل كما أصبحت قابلة للفهم والعيش داخل الحاضر (ورنوك، 2007).

خامسًا، تحليل اللغة بوصفها حاملة للأثر الشعوري والرمزي، لا مجرد أداة لنقل المعلومات. فالصور الضوئية، والإيقاع الهادئ، والاقتصاد الدلالي، كلها عناصر تكشف الرؤية الوجودية للنص.

الفصل الأول:

البنية الوجودية للعنوان

1.1دلالة (الشفق) بوصفه استعارة زمنية

لا يختار جعفر الديري مفردة (الشفق) في عنوان نصه اختيارًا جماليًا عابرًا، بل يؤسس بها منذ اللحظة الأولى أفقًا تأويليًا كاملًا يحكم علاقة القارئ بالنص. فالعنوان هنا لا يؤدي وظيفة تسموية فقط، وإنما يعمل بوصفه بنية دلالية استباقية تكثف الرؤية الفلسفية للعمل كله. إن (الشفق) ليس مجرد عنصر طبيعي أو صورة لونية، بل استعارة زمنية وأنطولوجية تشير إلى الحالة الانتقالية التي يعيشها الإنسان حين يبدأ العمر بالتحول من الامتلاء إلى التأمل، ومن الحضور المباشر إلى الوعي بالفقد التدريجي.

لا يختار جعفر الديري مفردة (الشفق) في عنوان نصه اختيارًا جماليًا عابرًا، بل يؤسس بها منذ اللحظة الأولى أفقًا تأويليًا كاملًا يحكم علاقة القارئ بالنص. فالعنوان هنا لا يؤدي وظيفة تسموية فقط، وإنما يعمل بوصفه بنية دلالية استباقية تكثف الرؤية الفلسفية للعمل كله. إن (الشفق) ليس مجرد عنصر طبيعي أو صورة لونية، بل استعارة زمنية وأنطولوجية تشير إلى الحالة الانتقالية التي يعيشها الإنسان حين يبدأ العمر بالتحول من الامتلاء إلى التأمل، ومن الحضور المباشر إلى الوعي بالفقد التدريجي.

الشفق، من حيث هو ظاهرة بصرية، لا ينتمي إلى اليقين الضوئي الكامل، ولا إلى العتمة المكتملة؛ إنه منطقة بينية معلقة بين النهار والليل، وهي حالة تحمل جذورها في أقدم التصورات الإنسانية للزمن والانتقال الوجودي (ديفانبيه وآخرون، 2014). وهذه البينية هي جوهر دلالته الوجودية في النص. فالسارد لا يقف في ذروة الحياة، ولا في نهايتها المطلقة، بل في المسافة الرمادية التي يصبح فيها الإنسان قادرًا على رؤية حياته بوصفها (أثرًا). ولهذا فإن الشفق يتحول إلى استعارة للوعي المتأخر، ذلك الوعي الذي لا يعيش الأشياء في مباشرتها الأولى، بل في انعكاسها الداخلي داخل الذاكرة.

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن القول إن الشفق يمثل لحظة انكشاف الزمن على ذاته. ففي المراحل الأولى من العمر، يعيش الإنسان الزمن بوصفه حركة اندفاع إلى الأمام، حيث يكون المستقبل أكثر حضورًا من الماضي. أما في (شفق الخمسين)، فإن معادلة الزمن تنقلب؛ إذ يصبح الماضي هو المركز الجاذب للوعي، بينما يتراجع المستقبل إلى أفق غامض ومحدود، مما يبرهن على أن الزمن السردي يعيد تشكيل مسار الذات ويكشف أسئلتها الوجودية العميقة (مريخي وبارة، 2018). لذلك فإن النص منذ عنوانه يؤسس لرؤية تعتبر التذكر فعلًا وجوديًا ناتجًا عن اقتراب الإنسان من حدود الزمن.

غير أن أهمية الشفق لا تكمن فقط في دلالته الزمنية، بل أيضًا في طبيعته الحركية. فالشفق ليس حالة ثابتة، وإنما عملية تلاشي بطيء للضوء. وهذه الحركة التدريجية بالذات تنعكس في الإيقاع الداخلي للنص، حيث تنساب الأحداث دون

افتعال معتمدة على الهدوء والبوح الوجداني العميق (الستراوي، 2023). فلا وجود لانهيار درامي أو صدمة حادة، بل هناك انسياب هادئ نحو التأمل والاستعادة. إن العمر في النص لا يسقط فجأة، بل ينحسر كما ينحسر الضوء عند الغروب، محتفظًا بجماله حتى لحظة التلاشي. ولهذا فإن الشفق يحمل مفارقة مزدوجة: إنه علامة أفول، لكنه أيضًا لحظة جمالية كثيفة، ربما أكثر كثافة من ضوء النهار نفسه.

كما أن اختيار الشفق بدل الليل يحمل دلالة دقيقة للغاية. فالليل يرمز عادة إلى النهاية والانقطاع والعدم، أما الشفق فيحتفظ ببقايا الضوء. وهذا يعني أن الذات الساردة، رغم وعيها بالزمن، لا تستسلم بالكامل لفكرة الفناء. إن الماضي لا يزال حاضرًا داخلها، والطفولة لا تزال تبعث ألوانها في الروح، حتى وإن كانت بعيدة. هنا يتحول الشفق إلى صورة لذاكرة تقاوم الاختفاء، وتغدو الرواية بمثابة رحم دافئ للزمن يحفظ الأشياء من التبدد (كوش، 2011)؛ فالضوء المنسحب من الأفق يشبه الذكريات وهي تنسحب من الحياة الواقعية لكنها تبقى متوهجة داخل الوعي.

ومن زاوية ظاهراتية، فإن الشفق في النص ليس مشهدًا خارجيًا فقط، بل حالة شعورية. إنه لون داخلي للوعي نفسه. فالذات الخمسينية ترى العالم من خلال حساسية شفقية: الأشياء لا تظهر في يقينها الحاد، بل في نعومتها البعيدة، في أثرها العاطفي، في الحنين الذي يكسوها. ولهذا تكثر في النص صور الظلال والأطياف والأصداء، لأن الوعي الشفقي لا يدرك العالم بوصفه مادة صلبة، بل بوصفه صورًا متلاشية في الذاكرة.

والأهم أن الشفق يحمل في بنيته معنى مزدوجًا للحضور والغياب معًا. فالضوء موجود، لكنه آخذ في الرحيل. والماضي حاضر، لكنه غير قابل للاستعادة. وهذه الازدواجية هي البنية الشعورية العميقة للنص كله. فالذات لا تستعيد طفولتها لأنها ما تزال تعيشها، بل لأنها تدرك أنها ابتعدت عنها إلى الأبد. ومن هنا ينبع الحزن الخافت الذي يسري تحت اللغة؛ ليس حزن الكارثة، بل حزن الإدراك الهادئ بأن كل جمال إنساني محكوم بالزوال.

إن الشفق، بهذا المعنى، ليس خلفية شاعرية للنص، بل هو نموذجه الوجودي الكامل. فكما أن الشفق لحظة عبور بين حالتين، فإن الإنسان في النص يعيش عبورًا دائمًا بين ما كانه وما صار إليه. ولذلك فإن العنوان لا يشير فقط إلى عمر الخمسين، بل إلى الطريقة التي يُعاد بها فهم الحياة حين تصبح الذاكرة أكثر حضورًا من التوقع، وحين يتحول الزمن من تجربة معاشة إلى موضوع للتأمل العميق (الستراوي، 2023).

1.2الخمسون كمرحلة وعي وتأمل لا كعمر بيولوجي

لا يتعامل نص شفق الخمسين مع الخمسين بوصفها رقمًا زمنيًا أو محطة عمرية تُقاس بمنطق التعاقب البيولوجي، بل بوصفها لحظة وعي مخصوصة؛ لحظة يتحول فيها الإنسان من العيش داخل الزمن إلى التأمل فيه. ولهذا فإن (الخمسين) في النص ليست سنًا بالمعنى الإحصائي، وإنما حالة إدراكية يصبح فيها الماضي أكثر كثافة من الحاضر، وتغدو الحياة قابلة لأن تُرى كوحدة مكتملة نسبيًا، لا كسلسلة أحداث منفصلة (برغسون، 2007).

منذ العنوان، يختار الكاتب أن يقرن الخمسين بالشفق، لا بالكهولة أو الشيخوخة. وهذا الاختيار بالغ الدلالة، لأنه ينقل العمر من المستوى البيولوجي إلى المستوى الوجودي. فالخمسون هنا ليست انحدار الجسد بقدر ما هي انكشاف الذات على هشاشة الزمن. إن الإنسان في هذه المرحلة لا يكتشف أنه كبر فقط، بل يكتشف أن حياته أصبحت قابلة للتأويل، حيث يتم إدراك الجسد والزمن بوصفهما ظاهرة معيشة لا مجرد تراكم مادي. وهذا التحول هو جوهر النص كله (ميرلو-بونتي، 1998).

في المراحل الأولى من العمر، يكون الإنسان منغمسًا في التجربة المباشرة: يكتشف، يتحرك، يرغب، يتطلع إلى الأمام. أما في الخمسين، كما يصورها النص، فإن الحركة تتجه إلى الداخل. يصبح التذكر فعلًا مركزيًا، لا بوصفه حنينًا ساذجًا، بل بوصفه محاولة لفهم الذات عبر ما عاشته. ومن هنا فإن السرد كله يتحرك وفق وعي متأخر ينظر إلى الطفولة لا كزمن جميل فقط، بل كأساس تكويني للهوية السردية (إبراهيم، 2013).

إن الخمسين في النص تمثل لحظة المصالحة بين الإنسان وماضيه. فالذات الساردة لا تستعيد طفولتها بغضب أو حسرة عنيفة، بل بنوع من التأمل الهادئ الذي يمتزج فيه الفقد بالامتنان. وهذا ما يمنح النص نبرته الخاصة؛ إذ لا نجد فيه تمردًا على الزمن، بل محاولة لفهمه واستيعابه. حتى الحزن الذي يسري في العمل ليس حزن الانهيار، وإنما حزن الإدراك المتأخر بأن أجمل ما في الحياة يصبح لاحقًا مادة للذاكرة فقط.

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن القول إن الخمسين تمثل لحظة تشكل (الوعي التأويلي). فالإنسان لا يكتفي عندها بعيش تجاربه، بل يبدأ في إعادة قراءتها ومنحها معنى. ولهذا فإن النص لا يسرد الطفولة كما حدثت فعلًا، بل كما تُرى من مسافة زمنية ناضجة. إن الذات الخمسينية تعيد تنظيم ماضيها داخل بنية معنوية متماسكة، وكأنها تحاول أن تجعل حياتها مفهومة قبل أن تتلاشى في مجرى الزمن (إبراهيم، 2013).

ويبدو واضحًا أن الكاتب لا يرى الخمسين بوصفها أفولًا كاملًا، بل بوصفها ذروة وعي. ففي هذه المرحلة يصبح الإنسان أكثر قدرة على إدراك قيمة التفاصيل الصغيرة التي كانت تمر عابرة في الماضي: يد الأب، غرفة الجدة، رائحة الورق، الطريق إلى المدرسة. إن الأشياء التي كانت تبدو عادية أثناء العيش تتحول، في الخمسين، إلى علامات عميقة على معنى الوجود، لتغدو هذه المساحات البسيطة ملاذات حميمية تُستعاد بالخيال والوجدان. وهذا التحول في الرؤية هو ما يمنح النص كثافته التأملية (باشلار، 1984).

كما أن الخمسين في النص ليست عزلة عن الحياة، بل إعادة اكتشاف لها من خلال الذاكرة. ولهذا فإن الذات لا تستعيد الماضي لتبكيه فقط، بل لتعيد السكن فيه رمزيًا وتستحضر طمأنينة أماكنها الأليفة (باشلار، 1984). إن التذكر هنا يصبح شكلًا من أشكال مقاومة التلاشي؛ فحين يبدأ المستقبل بالانكماش، تتوسع مساحة الماضي داخل الوعي. ومن ثم فإن الخمسين تمثل انتقال الإنسان من أفق الإمكان إلى أفق المعنى.

غير أن النص، رغم هذه النبرة التصالحية، يخفي قلقًا وجوديًا واضحًا. فالإصرار على استعادة الطفولة والمكتبة والأعياد والعائلة يكشف خوفًا ضمنيًا من ضياع تلك العوالم. إن الذات تستعيدها بإلحاح لأنها تشعر، في العمق، بأنها مهددة بالاختفاء، محاولة من خلال التذكر إنقاذ هويتها من النسيان الماحق (كونديرا، 2001). ولهذا فإن التأمل في الخمسين ليس تأملًا فلسفيًا مجردًا، بل محاولة إنسانية للإبقاء على الضوء الداخلي قبل أن يبهت.

ومن الناحية الفنية، ينجح الكاتب في جعل الخمسين حالة شعورية لا رقمًا جامدًا. فلا توجد إشارات مباشرة إلى أعراض الشيخوخة الجسدية أو الانكسار البيولوجي، لأن التركيز كله ينصب على التحول الداخلي للوعي والزمن النفسي المستمر (برغسون، 2007). وهذا ما يجعل النص أقرب إلى أدب النضج الروحي منه إلى أدب الشيخوخة التقليدي.

1.3العلاقة بين اللون والحركة في العنوان

تكمن القوة الجمالية والفلسفية في عنوان شفق الخمسين في أنه لا يبني دلالته على عنصر لغوي ثابت، بل على تفاعل حيّ بين اللون والحركة. فالشفق، في جوهره، ليس لونًا خالصًا ولا زمنًا مجردًا، وإنما حدث بصري متحوّل؛ أي لحظة تتداخل فيها الألوان وهي تتحرك نحو التلاشي. ومن هنا فإن العنوان لا يصف حالة عمرية فقط، بل يجسد دينامية وجودية يعيشها الإنسان عند اقترابه من النصف الثاني من الحياة ويعبر عن "حدس اللحظة" التي يكتشف فيها ذاته المتحولة (باشلار، 1993).

اللون في الشفق ليس مستقرًا أو نهائيًا، بل لون انتقالي، متردد بين الحضور والغياب. إنه مزيج من الحمرة الذهبية والبقايا الزرقاء والظلال الرمادية، أي أنه لون يحمل في داخله أثر النور وبداية العتمة معًا. وهذه الطبيعة اللونية الملتبسة تعكس بدقة وضع

الذات الساردة؛ فهي لم تعد في صفاء البدايات، لكنها أيضًا لم تصل إلى انطفاء النهاية. ومن ثم فإن اللون يتحول إلى تمثيل بصري لحالة الوعي نفسها وللفضاء السيميائي المتدفق الذي تتحرك فيه (لوتمان، 1998).

غير أن اللون في العنوان لا يمكن فصله عن الحركة. فالشفق ليس لوحة جامدة، بل عملية انسحاب بطيء للضوء. وهنا تحديدًا تتجلى البنية الزمنية للنص. إن العمر في شفق الخمسين لا يظهر كقفزة مفاجئة نحو الشيخوخة، بل كتدرج هادئ يشبه انحسار الضوء عند المغيب. لذلك فإن الحركة الشفقية هي حركة تلاشي ناعم، لا سقوط عنيف. وهذا ما يفسر الإيقاع التأملي الهادئ الذي يسيطر على النص كله؛ إذ تتحرك الذاكرة كما يتحرك الضوء في الأفق: ببطء، بانسياب، وبحزن خافت يستمد طاقته من سيلان لغة الشعر والبوح الداخلي (الكعبي، 2023).

ومن منظور ظاهراتي، فإن العلاقة بين اللون والحركة تكشف أن الزمن في النص ليس مفهومًا مجردًا، بل تجربة حسية. فالإنسان لا يشعر بالعمر عبر الأرقام، بل عبر تبدل الإحساس بالعالم، حيث يتجلى الزمن في الكينونة المعيشة كحالة من القلق والعبور المستمر (هايدغر، 2001). إن الشفق يجعل الزمن مرئيًا؛ يحوّله إلى تغير لوني يمكن للذات أن تراه وتشعر به. ولهذا يبدو العنوان وكأنه يحوّل الحياة نفسها إلى مشهد بصري متحرك، حيث يصبح الوعي مراقبًا لتراجع الضوء داخل ذاته.

كما أن الحركة اللونية في الشفق تحمل دلالة مزدوجة: فهي تشير إلى النهاية، لكنها في الوقت نفسه لحظة جمال قصوى. فالشفق غالبًا أكثر سحرًا من ضوء الظهيرة، لأن الجمال فيه مرتبط بالهشاشة والزوال. وهذا المعنى يتكرر داخل النص؛ إذ إن الذات لا ترى طفولتها الآن بوصفها مجرد مرحلة مضت، بل بوصفها أكثر إشراقًا لأنها بعيدة ومستحيلة الاستعادة، فالسرد هنا ينسج حبكته من انقضاء الزمن ليمنحه حضوراً مجازياً لا يتلاشى (ريكور، 2001). إن الأشياء تكتسب جمالها هنا من كونها راحلة.

ومن الناحية الرمزية، فإن اللون والحركة يتكاملان لإنتاج رؤية للإنسان بوصفه كائنًا انتقاليًا. فالذات في النص لا تستقر أبدًا: إنها تتحرك من البيت إلى الشارع، من الطفولة إلى المدرسة، من اللعب إلى المعرفة، من الحضور إلى التذكر. وهذه الحركة الوجودية المستمرة تنعكس في طبيعة الشفق نفسه؛ فلا شيء فيه ثابت أو مكتمل (لوتمان، 1998).

ويُلاحظ أيضًا أن النص يعتمد لاحقًا على معجم ضوئي ولوني يعزز دلالة العنوان: (البياض)، (أول خيط من خيوط الصباح)، (الألوان الزاهية)، (التراب الندي)، (الشواطئ الذهبية). وكأن العالم كله يُرى من خلال حساسية بصرية مرتبطة

بتحولات الضوء. غير أن هذه الألوان ليست صاخبة أو حادة، بل مائلة إلى النعومة والتدرج، تمامًا كما لو أن الوعي نفسه أصبح شفقيًا.

أما الحركة، فهي لا تقتصر على الضوء، بل تشمل حركة الذاكرة ذاتها. فالذات لا تتذكر بطريقة ثابتة، وإنما تتنقل بين الصور والأماكن والأصوات كما يتحرك الضوء فوق الأشياء. لذلك فإن السرد نفسه يتخذ شكل انسياب شعوري، لا شكل حبكة متماسكة صارمة. إن العنوان، بهذا المعنى، يختصر البنية الأسلوبية للنص كله: تدفق هادئ للصور داخل وعي يعيش لحظة عبور زمنية تغسل جفاف الروح وتسحبها نحو التأمل (الكعبي، 2023).

ومن زاوية تأويلية أعمق، يمكن القول إن العلاقة بين اللون والحركة في العنوان تعكس فهمًا فلسفيًا للوجود بوصفه ظاهرة عابرة. فالثبات في النص وهم، بينما الحقيقة الوحيدة هي التحول المستمر. الإنسان مثل الشفق: يضيء وهو يتلاشى، ويصبح أكثر قدرة على رؤية نفسه كلما اقترب من حدود العتمة (هايدغر، 2001؛ باشلار، 1993).

1.4الشفق بوصفه صورة للأفول الهادئ والضوء المتبقي

لا يُستخدم الشفق في نص جعفر الديري بوصفه صورة شاعرية عابرة، بل بوصفه النموذج الرمزي الأعمق لفلسفة النص كلها. فالشفق هنا ليس مجرد مشهد طبيعي يزين العنوان، وإنما استعارة وجودية مكثفة لحالة الإنسان حين يدخل المرحلة التي يصبح فيها الزمن محسوسًا بوصفه فقدًا تدريجيًا لا انقطاعًا مفاجئًا. إن النص لا يتحدث عن السقوط الحاد في الشيخوخة، بل عن أفول هادئ، عن انسحاب بطيء للحياة من مركز الفعل إلى منطقة التأمل، حيث يصبح الوعي الباطني بالزمن هو المحرك الحقيقي للذات (هوسرل، 2007).

والشفق، بخلاف الليل، لا يمثل انعدام الضوء، بل بقاء أثره. وهذه النقطة شديدة الأهمية لفهم الرؤية العميقة للنص. فالذات الساردة لا تعيش العتمة الكاملة، بل تعيش في منطقة ما يزال الضوء فيها حاضرًا، وإن كان آخذًا في التراجع. ومن هنا تتولد المفارقة الجمالية الأساسية: الأفول نفسه يصبح لحظة إشراق معنوي وعلامة سيميائية تفتح آفاقاً لا نهائية للتأويل (إيكو، 2005). إن الإنسان، في هذه المرحلة، قد لا يكون في ذروة القوة أو الاندفاع، لكنه يبلغ ذروة الإدراك والتأمل.

إن الضوء المتبقي في الشفق يشبه تمامًا ما تبقى من الطفولة داخل الوعي الخمسيني. فالذكريات في النص ليست حاضرة بوصفها وقائع يمكن استعادتها، بل بوصفها آثارًا مضيئة تقاوم الزوال. ولهذا فإن السرد كله قائم على منطق (البقايا): بقايا أصوات، بقايا وجوه، بقايا روائح، بقايا أمكنة. إن الماضي لا يعود كاملًا، لكنه يظل مشعًا داخل الروح كما يبقى وهج الشمس في الأفق بعد غيابها، في محاولة دائمة لإنقاذ الزمن المفقود (بروست، 2020).

ومن الناحية الظاهراتية، فإن الشفق يمثل تغير علاقة الذات بالعالم. ففي الطفولة كان العالم يُعاش مباشرة، بحسية كاملة وعفوية مطلقة. أما في (شفق الخمسين)، فإن العالم يُرى من خلال مسافة. الأشياء لم تعد تُدرك في حضورها المباشر، بل في أثرها الوجداني وتجلياتها داخل الوعي (هوسرل، 2007). وهذا ما يمنح النص نبرته الحزينة الهادئة؛ فالسارد لا يبكي ما فقده بصخب، بل يتأمله كما يتأمل المرء الضوء الأخير قبل حلول الليل.

لكن النص لا يحول الأفول إلى مأساة سوداء. هنا تكمن خصوصيته. فالشفق ليس لحظة رعب، بل لحظة صفاء. وحتى التلاشي نفسه يُقدَّم بلغة ناعمة، كما لو أن الزمن لا يسلب الإنسان حياته بعنف، بل يعلّمه تدريجيًا كيف ينظر إليها من الخارج. ولهذا فإن النص يبتعد عن القلق الوجودي الصاخب الذي نجده في أدب الشيخوخة الحديث، ويتجه بدلًا من ذلك نحو تأمل أقرب إلى الحكمة الهادئة وتشكيل هوية سردية متصالحة مع تاريخها (لخوص، 2000).

كما أن فكرة (الضوء المتبقي) تمنح الذاكرة دورًا مركزيًا في مقاومة الفناء. فالإنسان في النص لا يهزم الزمن، لكنه يحتفظ بأثر ما عاشه عبر التذكر. إن الذاكرة هنا ليست مجرد استعادة للماضي، بل شكل من أشكال الإبقاء الرمزي على الحياة وصناعة تاريخ داخلي يقاوم الاندثار (لوغوف، 2001). ولذلك تبدو الكتابة نفسها محاولة لتثبيت الضوء قبل أن ينطفئ نهائيًا.

ويتجلى هذا المعنى بوضوح في الطريقة التي تُستعاد بها التفاصيل الصغيرة. فالسارد لا يتذكر الأحداث الكبرى بقدر ما يتذكر الجزئيات الحميمة: لعبة العيد، حقيبة المدرسة، غرفة الجدة، رائحة الكتب. وهذه التفاصيل تشبه ومضات الشفق نفسها؛ أشياء صغيرة لكنها مشبعة بطاقة شعورية كثيفة. وكأن الإنسان، عند اقترابه من الأفول، لا يتمسك بما كان عظيمًا في حياته بقدر ما يتمسك بما كان صادقًا وحميميًا (بروست، 2020).

ومن زاوية رمزية، يمكن القول إن الشفق في النص يعيد تعريف معنى النهاية. فالنهاية هنا ليست قطيعة أو عدمًا، بل استمرار للأثر في شكل آخر من أشكال الدلالة (إيكو، 2005). الضوء لا يختفي فورًا، بل يتحول إلى ذاكرة بصرية في السماء، كما تتحول الطفولة في النص إلى ذاكرة روحية داخل الذات. ولهذا فإن النص كله يتحرك بين الحضور والغياب، بين ما انقضى وما لا يزال يقيم داخل الوعي.

ومع ذلك، فإن هذا الصفاء الشفقي يخفي مأساة عميقة. فكل هذا الاحتفاء بالضوء المتبقي يعني ضمنيًا الاعتراف بأن الليل قادم. إن النص لا يصرح بالخوف من الفناء، لكنه يكتب من داخله. ولهذا فإن التعلق بالذكريات يحمل في جوهره محاولة يائسة - وإن بدت هادئة - لتأخير الاختفاء الكامل للعالم الأول الذي كوّن الذات والتاريخ الشخصي (لوغوف، 2001).

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في تحويل الأفول إلى تجربة شعرية وفلسفية في آن واحد. فهو لا يصور الشيخوخة كتحلل جسدي أو انهيار نفسي، بل كحالة يصبح فيها الإنسان أكثر حساسية تجاه معنى الزمن وتفاعله الوجداني مع فضاءاته المفقودة (لخوص، 2000). إن الضوء المتبقي ليس مجرد بقايا حياة، بل هو الشكل الأكثر نقاءً للإدراك؛ لأن الأشياء، حين تقترب من الغياب، تكشف قيمتها الحقيقية بأكبر قدر من الصفاء.

وهكذا يصبح الشفق في النص صورة مزدوجة: صورة لانسحاب الحياة، وصورة لبقاء معناها. وهذا التوتر بين التلاشي والاستمرار هو ما يمنح شفق الخمسين عمقه الوجودي الحقيقي.

1.5البنية الزمنية الاستباقية في العنوان

لا يعمل عنوان شفق الخمسين بوصفه تسمية لاحقة للنص، بل بوصفه بنية زمنية استباقية تُلقي بظلها على القراءة منذ اللحظة الأولى. فالقارئ، قبل أن يدخل إلى تفاصيل الطفولة والمكتبة والعائلة، يكون قد وُضع مسبقًا داخل أفق زمني محدد: أفق الأفول والتذكر. وهذا يعني أن العنوان لا يصف مرحلة تأتي بعد السرد، بل يسبق الأحداث ويعيد تأويلها قبل وقوعها، وهو ما يُعرف في علم السرد بـ"الاستباق الزمني" الذي يكسر خطية الحكاية (جينيت، 1997). إننا لا نقرأ طفولة حاضرة في ذاتها، بل طفولة مرئية من (شفق) العمر.

ومن هنا تنشأ البنية الزمنية الاستباقية في النص. فالطفولة، منذ بدايتها، محاطة ضمنيًا بمعرفة نهايتها. كل لحظة فرح، وكل مشهد حميمي، وكل اكتشاف صغير، يُقرأ تحت أثر الزمن الآتي الذي سيحوّل هذه اللحظات إلى ذكرى. ولذلك فإن النص لا يمنح الحاضر براءته الكاملة؛ لأن العنوان قد كشف مسبقًا أن ما يُروى الآن قد أصبح ماضيًا، وأن السارد يتكلم من مسافة زمنية متأخرة.

هذه التقنية تمنح النص ما يمكن تسميته (الوعي الزمني المزدوج). فهناك زمن الحدث كما عاشه الطفل، وهناك زمن السرد كما يعيشه الرجل الخمسيني (يقطين، 2005). والعنوان هو الجسر الذي يربط الزمنين معًا. إنه يضع القارئ داخل منظور تأويلي يرى الأشياء وهي تعبر نحو التلاشي حتى أثناء لحظات امتلائها. ولهذا فإن النص، رغم دفئه، يحمل دائمًا شعورًا خافتًا بالفقد المقبل.

فالطفل الذي يركض إلى بيت الجدة، أو يشتري لعبة العيد، أو يدخل المكتبة بدهشة، لا يعرف أن هذه اللحظات ستصبح يومًا مادة للحنين. لكن الذات الساردة تعرف ذلك. والعنوان يجعل القارئ يعرفه أيضًا منذ البداية. ومن هنا تتحول كل تفاصيل النص إلى علامات زمنية مسبقة؛ إذ لا تُقرأ بوصفها لحظات معيشة فقط، بل بوصفها أشياء آيلة إلى التحول إلى ذاكرة تتداخل مع المكان لتشكل سيرة ذاتية وحميمة (منيف، 1994).

إن (الشفق) في العنوان يخلق نوعًا من الزمن المتوتر بين الحضور والانقضاء. فالضوء موجود، لكنه يحمل في داخله نبوءة اختفائه. وهذا ما ينعكس على بنية السرد كلها. فالأحداث لا تُروى من داخل اندفاعها الحيوي وحده، بل من داخل هشاشتها أيضًا. إن أجمل ما في الطفولة داخل النص هو أنها معروفة النهاية سلفًا. ولذلك يصبح الجمال نفسه مشبعًا بالحزن.

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن القول إن العنوان يؤدي وظيفة (التأويل المسبق) للنص، خالقاً "أفق توقع" يوجه استجابة القارئ (الرويلي والبازعي، 2002). فهو لا يترك القارئ يكتشف الزمن تدريجيًا، بل يمنحه منذ البداية المفتاح

الوجودي للقراءة: كل ما سيأتي هو ضوء متبقٍّ من حياة آخذة في الغياب. وهكذا تصبح الطفولة نفسها جزءًا من بنية استرجاعية لا من حاضر سردي خالص.

كما أن البنية الاستباقية في العنوان تمنح النص طابعًا دائريًا. فالنهاية ليست مفاجئة بالكامل، لأن العنوان قد لمح إليها منذ البداية. ومع ذلك، فإن هذا لا يضعف الأثر الجمالي، بل يعمقه. فالقراءة تصبح أشبه بمشاهدة شمس تغرب ببطء؛ نحن نعرف منذ البداية أن الليل قادم، لكن معرفتنا لا تلغي جمال الضوء، بل تزيده كثافة. وهذا ما يفعله النص تحديدًا: إنه يجعل كل لحظة طفولية أكثر إشراقًا لأنها محكومة مسبقًا بالغياب.

ومن الناحية السردية، يؤدي هذا الاستباق الزمني إلى تخفيف أهمية الحبكة التقليدية. فلا يوجد سؤال كبير حول (ماذا سيحدث؟)، لأن جوهر النص ليس الحدث، بل كيفية تحول الحياة إلى ذاكرة. ولذلك فإن التوتر الحقيقي ليس دراميًا، بل زمنيًا وشعوريًا. القارئ لا ينتظر انقلابًا مفاجئًا، بل يعيش تدريجيًا الإحساس بأن الزمن يبتلع الأشياء بهدوء من خلال تضافر البعدين الخيالي والواقعي (خليل، 2023).

ويكشف العنوان أيضًا عن وعي فلسفي بطبيعة الإنسان بوصفه كائنًا يعيش حياته متأخرًا عن معناها. فالإنسان، في النص، لا يفهم القيمة العميقة لطفولته أثناء عيشها، بل بعد ابتعادها. ولهذا فإن الوعي بالحياة يأتي دائمًا بعد مرورها. وهذه واحدة من أهم الأفكار الوجودية الكامنة في العمل: الزمن لا يمنح الإنسان المعنى إلا عبر المسافة.

ومع ذلك، فإن العنوان لا يجعل الزمن قوة عدمية بالكامل. فالشفق، رغم كونه علامة أفول، لا يزال يحمل الضوء. وهذا يعني أن الاستباق الزمني في النص ليس نبوءة موت فقط، بل نبوءة بقاء للأثر أيضًا. فالذكريات، وإن أصبحت ماضية، تبقى قادرة على منح الذات نوعًا من الاستمرار الرمزي.

الفصل الثاني:

الزمن والذاكرة وتشكل الهوية

2.1الزمن الداخلي والزمن الخارجي في النص

يقوم البناء الزمني في شفق الخمسين على ثنائية عميقة بين زمنين متداخلين: الزمن الخارجي الذي تقيسه الحياة الاجتماعية والبيولوجية، والزمن الداخلي الذي تعيشه الذات بوصفه خبرة شعورية ووجدانية. وهذه الثنائية ليست مجرد تقنية سردية، بل هي الأساس الفلسفي الذي تتشكل من خلاله رؤية النص للإنسان والذاكرة والهوية (ميرهوف، 1993).

الزمن الخارجي يظهر في النص بوصفه خطًا متتابعًا للأحداث والمراحل: الولادة، الطفولة، المدرسة، المرحلة الإعدادية، الجامعة، العمل، الزواج، الوصول إلى الخمسين. إنه زمن المجتمع والمؤسسات والتقويم والعمر البيولوجي. ولذلك فإن هذا الزمن يتحرك وفق منطق التقدم الخطي؛ كل مرحلة تؤدي إلى أخرى، وكل انتقال يشير إلى نمو الإنسان داخل العالم الخارجي (قاسم، 1984).

لكن اللافت أن هذا الزمن، رغم حضوره البنيوي، ليس هو الزمن الحقيقي للنص. فالسرد لا يمنح القيمة الأساسية للتواريخ أو الأحداث الكبرى، بل للتجارب الشعورية التي حفرتها الذاكرة في الداخل. ومن هنا يظهر الزمن الداخلي بوصفه الزمن الأكثر جوهرية. إن الذات لا تتذكر حياتها وفق ترتيبها الواقعي فقط، بل وفق كثافة أثرها النفسي. ولهذا تحتل لحظات صغيرة جدًا مساحة وجدانية واسعة: دخول المكتبة، رائحة الكتب، غرفة الجدة، لعبة العيد، طريق المدرسة. بينما تمر سنوات كاملة أحيانًا في جملة واحدة (حافظ، 1993).

وهذا يعني أن معيار الزمن في النص ليس الكرونولوجيا، بل المعنى. فاللحظة التي تهز الوعي أو تؤسس جزءًا من الهوية تصبح أطول وأكثر بقاءً من سنوات كاملة لم تترك أثرًا داخليًا. هنا يقترب النص من التصور الظاهراتي للزمن عند برغسون وهوسرل، حيث الزمن الحقيقي ليس زمن الساعة، بل (المدة الداخلية) التي يعيشها الوعي (برغسون، 1981).

فالطفل، أثناء عيشه للحظة، لا يدرك أهميتها الوجودية. لكن الذات الخمسينية، حين تعود إليها، تعيد شحنها بالمعنى. وهكذا يتحول الزمن الداخلي إلى عملية إعادة بناء مستمرة للماضي. إن ما نراه في النص ليس الماضي كما وقع، بل الماضي كما استقر داخل الشعور بعد مرور الزمن عليه (ميرهوف، 1993).

ومن هنا تنشأ العلاقة العميقة بين الزمن والهوية. فالذات الساردة لا تُعرّف نفسها من خلال الإنجازات أو الوقائع الخارجية، بل من خلال ما بقي حيًا داخل ذاكرتها. إن الإنسان في النص ليس ابن الزمن الخارجي، بل ابن الزمن الداخلي؛ أي ابن التجارب التي استطاعت أن تترك أثرًا دائمًا في روحه (دراج، 1999).

كما أن الزمن الداخلي في شفق الخمسين يتميز بطبيعته الدائرية، لا الخطية. فالذات تعود باستمرار إلى الطفولة، إلى البيت، إلى الأب، إلى الجدة، إلى المكتبة. الماضي لا ينتهي، بل يستمر في الحضور داخل الحاضر. ولهذا فإن الزمن في النص لا يتحرك إلى الأمام فقط، بل يلتف حول نفسه، كما لو أن الوعي يعيش داخل دوائر من الاستعادة المتكررة (حافظ، 1993).

أما الزمن الخارجي، فيظهر غالبًا بوصفه قوة اقتلاع. إنه الزمن الذي يُخرج الطفل من اللعب إلى المدرسة، ومن البراءة إلى المسؤولية، ومن الحميمية الأولى إلى اتساع العالم. ولذلك فإن النمو في النص يحمل دائمًا خسارة ضمنية. كل انتقال زمني يعني الابتعاد عن شكل سابق من الصفاء. لكن النص لا يعلن رفضه لهذا الزمن بشكل مأساوي، بل يتعامل معه بوصفه قدرًا إنسانيًا لا يمكن الهروب منه (قاسم، 1984).

والأهم أن التوتر بين الزمنين يخلق البنية الشعورية العميقة للعمل. فالذات تعيش في الحاضر البيولوجي، لكنها تنتمي وجدانيًا إلى الماضي. إن الرجل الخمسيني موجود جسديًا في زمن متأخر، لكن وعيه يعود باستمرار إلى بداياته الأولى. ومن هنا تتولد حالة الحنين التي تسري في النص كله؛ الحنين ليس رغبة في العودة الواقعية إلى الماضي، بل نتيجة لانقسام الإنسان بين زمن يعيشه وزمن يسكنه داخليًا (دراج، 1999).

ومن الناحية الأسلوبية، ينعكس هذا التداخل الزمني في طبيعة السرد نفسه. فالجمل تنساب كما لو أن الذاكرة تتحرك بحرية بين الأزمنة دون قطيعة صارمة. لا توجد حدود حادة بين الحاضر والماضي، لأن الذات لا تستعيد الماضي من خارجه، بل تعيشه من الداخل أثناء السرد. ولهذا يبدو النص أحيانًا كما لو أنه مكتوب من داخل زمن معلّق، لا ينتمي بالكامل إلى الماضي ولا إلى الحاضر (ميرهوف، 1993).

2.2الذاكرة بوصفها إعادة بناء للذات

لا تظهر الذاكرة في شفق الخمسين بوصفها خزانًا محايدًا للأحداث الماضية، بل بوصفها فعلًا تأويليًا يعيد تشكيل الذات عبر استعادة ما عاشته. فالسارد لا يعود إلى طفولته لكي يسجلها كما كانت، وإنما لكي يفهم نفسه من خلالها. ومن هنا فإن الذاكرة في النص ليست عملية استرجاع ميكانيكي، بل عملية بناء وجودي؛ إذ تتحول الحياة الماضية إلى مادة يعيد الوعي ترتيبها كي يمنح لحياته معنى واتساقًا (هالبفاكس، 2001).

هذا البعد التأويلي للذاكرة يتجلى منذ البداية في الطريقة التي تُستعاد بها الطفولة. فالذكريات لا تظهر بوصفها صورًا دقيقة وموضوعية، بل بوصفها (أطيافًا) و(أصداء). وهذه المفردات تكشف أن الماضي لا يعود كامل الحضور، وإنما يعود بوصفه أثرًا شعوريًا. إن الذات لا تمتلك طفولتها كما حدثت فعلًا، بل كما ترسبت داخل وجدانها بعد عقود من الزمن. ولذلك فإن الذاكرة في النص ليست حفظًا للماضي، بل إعادة خلق له (هالبفاكس، 2001).

ومن منظور هرمنيوطيقي قريب من تصور بول ريكور، فإن الإنسان لا يملك هوية ثابتة معطاة مسبقًا، بل يبني ذاته عبر السرد الذي يرويه عن حياته (ريكور، 2005). وهذا ما يفعله النص بدقة. فالسارد الخمسيني يعيد ترتيب طفولته، وأمكنته، وعلاقاته، واكتشافاته داخل بنية سردية متماسكة، وكأنه يحاول أن يصوغ من حياته معنى قابلًا للفهم. إن الهوية هنا ليست حقيقة جاهزة، بل قصة يعاد تأليفها باستمرار.

ولهذا فإن الذاكرة لا تعمل في النص بوصفها أداة لاستعادة الزمن فقط، بل بوصفها وسيلة لترميم الذات. فالإنسان، مع تقدمه في العمر، يشعر تدريجيًا بتشظي الزمن وتباعد المراحل التي عاشها. لكن الذاكرة تقوم بوظيفة مضادة لهذا التبعثر؛ إذ تعيد وصل ما انقطع، وتجعل الطفل والرجل شخصًا واحدًا داخل الوعي. ومن هنا فإن السرد يصبح محاولة لإعادة توحيد الذات عبر استحضار جذورها الأولى (إبراهيم، 2011).

ويتضح ذلك في اختيار السارد لما يتذكره. فهو لا يركز على الأحداث الكبرى أو التحولات التاريخية، بل على التفاصيل الصغيرة التي أسست حساسيته الداخلية: يد الأب، دفء الأم، غرفة الجدة، الطريق إلى المدرسة، رائحة الكتب. إن الذاكرة هنا انتقائية، لكنها ليست انتقائية اعتباطية؛ إنها تختار ما ساهم في تشكيل البنية العميقة للذات. ولذلك فإن الأشياء البسيطة تكتسب في النص قيمة وجودية كبرى (إبراهيم، 2011).

كما أن النص يكشف أن الهوية لا تتشكل فقط عبر التجربة المباشرة، بل عبر ما تمنحه الذاكرة لهذه التجربة من معنى لاحق. فالطفل الذي دخل المكتبة لم يكن يدرك تمامًا أن تلك اللحظة ستصبح نقطة تحول في حياته. لكن الرجل الخمسيني، حين يتذكرها،

يعيد تأويلها بوصفها لحظة ولادة معرفية. وهكذا تصبح الذاكرة أداة لإعادة ترتيب الحياة وفق منطق المعنى لا وفق منطق الوقائع (هناوي، 2019).

غير أن هذه العملية ليست بريئة بالكامل. فالذاكرة في النص تمارس نوعًا من (التطهير) أو التنقية للماضي. العالم المستعاد يبدو أكثر صفاءً وانسجامًا مما هو عليه في الواقع: الأب حكيم، الجدة روحانية، الحي حميمي، العلاقات الإنسانية دافئة. وهذا يكشف أن الذاكرة لا تحفظ الأشياء كما كانت، بل كما تحتاج الذات أن تراها كي تحتمي بها من قسوة الزمن الحاضر. ومن هنا فإن النص لا يقدم الماضي الواقعي بقدر ما يقدم الماضي المؤول وجدانيًا (هناوي، 2019).

لكن هذه المثالية لا تلغي صدق التجربة الشعورية. فالذاكرة هنا ليست تزويرًا للحياة، بل طريقة الإنسان في مقاومة الفناء. إن استعادة الطفولة ليست مجرد حنين، بل محاولة لإنقاذ الذات من التلاشي داخل الزمن. ولذلك فإن الكتابة نفسها تتحول إلى شكل من أشكال البقاء الرمزي؛ فحين يروي الإنسان ماضيه، فإنه يمنحه حياة ثانية داخل اللغة (نورا، 2012).

ومن الناحية الظاهراتية، فإن الذاكرة في النص لا تستعيد الأشياء بوصفها معلومات، بل بوصفها خبرات حسية معاشة. ولهذا تكثر الإشارات إلى الأصوات والروائح والألوان والملامس. فالذات لا تتذكر (البيت) كمفهوم مجرد، بل تتذكر دفأه؛ ولا تتذكر (المكتبة) كمؤسسة، بل كرائحة ورق وشعور بالانتماء. إن الذاكرة هنا جسدية وشعورية بقدر ما هي ذهنية (نورا، 2012).

كما تكشف بنية السرد أن الهوية في النص ليست مكتملة أو مغلقة، بل مستمرة التشكل عبر فعل التذكر نفسه. فكل عودة إلى الماضي تغير معنى الحاضر، وكل استعادة تعيد تعريف الذات بطريقة مختلفة. ومن ثم فإن الذاكرة ليست مجرد رجوع إلى الوراء، بل حركة دائمة بين الأزمنة، حيث يعاد بناء الإنسان كلما أعاد تأويل حياته (ريكور، 2005).

2.3الحنين بين الاستعادة والترميم النفسي

لا يظهر الحنين في شفق الخمسين بوصفه انفعالًا عاطفيًا سطحيًا أو مجرد شوق رومانسي إلى الماضي، بل بوصفه آلية وجودية معقدة تحاول الذات من خلالها إعادة ترميم توازنها الداخلي في مواجهة الزمن. فالنص لا يستعيد الطفولة لأن الماضي أجمل فحسب، وإنما لأن الذات الخمسينية تشعر، في العمق، بأن العودة التأملية إلى البدايات تمنحها نوعًا من الاستقرار الرمزي أمام هشاشة الحاضر واقتراب الأفول (بويم، 2015).

ومن هنا فإن الحنين في النص يحمل وظيفة مزدوجة: فهو من جهة فعل استعادة، ومن جهة أخرى فعل ترميم نفسي. الذات لا تتذكر لكي تعيش الماضي كما كان، لأن ذلك مستحيل، بل لكي تعيد بناء شعورها بالاستمرارية والهوية. إن الماضي هنا لا يُستعاد باعتباره زمنًا منقضيًا فقط، بل باعتباره مخزنًا للمعنى والأمان والانسجام الداخلي الذي يقاوم التبدد (بويم، 2015).

ويتجلى هذا بوضوح في طبيعة الذكريات التي يختارها السارد. فهو لا يعود إلى لحظات استثنائية أو أحداث تاريخية كبيرة، بل إلى التفاصيل الحميمية الصغيرة: يد الأب، دفء الأم، غرفة الجدة، لعبة العيد، الطريق إلى المدرسة، المكتبة الأولى. وهذه التفاصيل تكشف أن الحنين لا يتعلق بالوقائع نفسها، بل بالشعور الذي كانت تمنحه. فالذات لا تفتقد الأشياء بقدر ما تفتقد الحالة الوجودية التي كانت تعيشها معها: البراءة، الطمأنينة، الاكتشاف الأول، والشعور بأن العالم ما يزال مفتوحًا وبسيطًا تتفاعل معه عبر حواسها ومشاعرها المباشرة (يوان، 2020).

ومن منظور نفسي-ظاهراتي، يبدو الحنين في النص محاولة لاستعادة وحدة الذات المفقودة. فالحياة الحديثة، بما تحمله من مسؤوليات وتبدلات زمنية، تجعل الإنسان يشعر تدريجيًا بالتشظي والابتعاد عن صورته الأولى وتفقده يقينياته الصلبة (باومان، 2001). وهنا تأتي الذاكرة بوصفها قوة مضادة للتفكك؛ إذ تعيد جمع الأجزاء المتباعدة من الحياة داخل سردية متماسكة. ولذلك فإن الحنين لا يعمل ضد الزمن فقط، بل ضد التفكك الداخلي أيضًا.

غير أن النص لا يقدم الحنين بوصفه عودة كاملة إلى الماضي، لأن الماضي في العمق غير قابل للاستعادة ويمثل قارة غريبة لا يمكن استيطانها مجدداً بنفس البراءة (لوينثال، 2015). وهذه النقطة أساسية. فكل لحظة حنين في النص تحمل داخلها إدراكًا خافتًا بالفقد. الذات تعلم أن ما تستعيده لن يعود، ولهذا فإن الحنين يتحول إلى تجربة مزدوجة تجمع العزاء والألم في آن واحد. إن الذكرى تمنح السكينة، لكنها تذكر أيضًا بأن الزمن قد مضى بلا رجعة.

ولهذا تبدو اللغة في النص مشبعة بحزن هادئ، لا بحزن انفجاري. فالسارد لا يصرخ بسبب الفقد، بل يتأمله بصفاء. إن الحنين هنا ليس انهيارًا عاطفيًا، بل وعي ناضج بطبيعة الزمن الإنساني. ومن ثم فإن النص يبتعد عن النوستالجيا الساذجة التي تمجد الماضي بشكل مطلق، رغم أنه يقترب منها أحيانًا عبر مثالية بعض الصور المستعادة (لوينثال، 2015).

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن الحنين في شفق الخمسين ليس حنينًا إلى الماضي وحده، بل إلى (المعنى) الذي كان يمنحه الماضي؛ فالفهم نفسه يتأسس على حوار مستمر مع التراث الشخصي للإنسان (غادامير، 2007). فالطفولة ليست مهمة لأنها مرحلة عمرية فقط، بل لأنها كانت لحظة وحدة بين الذات والعالم؛ لحظة لم يكن فيها الإنسان منقسمًا على نفسه أو مثقلًا بالوعي الزمني. ولذلك فإن استعادتها تصبح محاولة لاسترجاع الإحساس الأولي بالانسجام.

ويتضح البعد الترميمي للحنين بشكل خاص في حضور المكتبة والكتاب. فالقراءة لا تُستعاد فقط كتجربة ثقافية، بل كملاذ روحي شكّل الذات وحماها من ضيق العالم وانصهار آفاقها مع آفاق الآخرين عبر النص (غادامير، 2007). إن العودة إلى لحظة اكتشاف الكتاب هي، في العمق، عودة إلى اللحظة التي شعر فيها الإنسان لأول مرة بأن العالم أوسع من قلقه الفردي. ومن هنا فإن الحنين لا يتعلق بالأشخاص والأماكن فقط، بل بالحالات المعرفية والروحية التي صنعت الوعي.

لكن النص، رغم دفئه، يكشف ضمنيًا أن الحنين يحمل خطرًا أيضًا. فالذات تميل إلى تنقية الماضي وإزالة تناقضاته، فتظهر الطفولة أكثر صفاءً مما كانت عليه فعلًا، وهو ما يعكس نزوع النوستالجيا الترميمية إلى خلق ماضٍ متخيل خالٍ من الشوائب (بويم، 2015). وهذا يعني أن الحنين قد يتحول إلى إعادة تشكيل مثالية للعالم القديم، بحيث يصبح الماضي ملاذًا نفسيًا يعوض قسوة الحاضر. ومن ثم فإن النص لا يستعيد الماضي بموضوعية تاريخية، بل يعيد إنتاجه بوصفه فردوسًا رمزيًا.

2.4الطفولة كزمن أنطولوجي مؤسس

لا تُقدَّم الطفولة في شفق الخمسين بوصفها مرحلة عمرية عابرة ضمن تسلسل الحياة، بل بوصفها الزمن التأسيسي الذي تتشكل فيه بنية الوجود الإنساني نفسها. فالطفولة هنا ليست مجرد ماضٍ جميل تستعيده الذاكرة بحنين، وإنما الأصل الأنطولوجي للذات؛ أي اللحظة التي تتكون فيها علاقتها الأولى بالعالم، بالأمان، باللغة، بالمكان، وبالمعنى. ولهذا فإن النص لا يعود إلى الطفولة لأنها بعيدة فقط، بل لأنها ما تزال تسكن أعماق الوعي وتشكل طريقته في إدراك الحياة وتمثل "النموذج البدئي" الكامن في النفس البشرية حتى عند (شفق) العمر (يونغ، 1997).

إن السارد لا يتذكر طفولته كوقائع منفصلة، بل كحالة وجودية كاملة. فالبيت الأول، يد الأم، صوت الأب، ألعاب العيد، الطريق إلى المدرسة، غرفة الجدة، والمكتبة الأولى، ليست عناصر سردية متجاورة، بل طبقات تأسيسية للوعي. إن الذات، في النص، تُبنى تدريجيًا عبر هذه التجارب الأولى التي تمنح العالم معناه البدئي. ومن هنا فإن الطفولة ليست مرحلة تم تجاوزها، بل البنية العميقة التي تستمر في تشكيل الإنسان حتى بعد عقود، حيث يسهم السرد الروائي في إبقاء هذه الطبقات حية ومؤثرة في بناء المعنى (العيد، 2010).

ومن منظور ظاهراتي، تمثل الطفولة زمن الإدراك الأول للأشياء قبل أن تتحول إلى مفاهيم مجردة. فالطفل لا يعيش العالم عبر التأويل العقلي أو الوعي النقدي، بل عبر الحواس والانبهار المباشر والتفاعل الحركي الذي يسبق المنطق (بياجيه

وإنيلدير، 2004). ولهذا يركز النص على التفاصيل الحسية الدقيقة: الألوان، الأصوات، الروائح، ملمس الأشياء، التراب الندي، رائحة الكتب، العصير المثلج. إن العالم في الطفولة يُعاش بوصفه حضورًا حيًا وكاملًا، لا بوصفه موضوعًا للفكر. وهذا ما يمنح الذكريات كثافتها الشعورية اللاحقة.

كما أن الطفولة في النص تمثل زمن الوحدة الأصلية بين الذات والعالم. فالطفل لم يدخل بعد في انقسام الوعي الحديث أو قلق الهوية؛ إنه يعيش الأشياء في بساطتها المباشرة. ولذلك تبدو الطفولة في السرد زمنًا يسبق التشظي الداخلي. إنها المرحلة التي كان فيها العالم مفهومًا عبر الحميمية لا عبر الصراع أو التحليل. ومن هنا يأتي الحنين إليها: ليس لأنها أجمل فقط، بل لأنها تمثل لحظة الانسجام الأولى التي فقدها الإنسان لاحقًا (بياجيه وإنيلدير، 2004).

ويتضح هذا البعد التأسيسي بشكل خاص في صورة الأب والأم. فالأم تمنح الذات الإحساس الأول بالأمان الوجودي، بينما يمنح الأب العالم نظامه الأخلاقي والمعنوي. إن الطفل يتلقى عبرهما أول تصور عن الخير والمحبة والانتماء. ولهذا فإن الشخصيات الأبوية في النص لا تُستعاد باعتبارها أفرادًا فقط، بل باعتبارها القوى الأولى التي صاغت رؤية الذات للحياة.

أما الجدة وغرفتها المظلمة، فتمثلان امتدادًا أعمق لهذا الزمن المؤسس؛ زمن الحكمة والذاكرة العائلية والروحانية الصامتة. إن الطفل، وهو يدخل تلك الغرفة، لا يدخل مكانًا فحسب، بل يدخل منطقة رمزية من الوعي الجمعي والتراث الحميمي الذي يسبق اللغة العقلانية الحديثة ليربط الفرد بتاريخه الإنساني الأقدم (يونغ، 1997). ولذلك تكتسب الطفولة هنا بعدًا ثقافيًا وروحيًا، لا مجرد بعد نفسي فردي.

ومن أهم ما يكشف أن الطفولة في النص زمن أنطولوجي مؤسس هو علاقتها بالمعرفة. فدخول المكتبة لا يُقدَّم بوصفه اكتشافًا ثقافيًا فقط، بل بوصفه تحولًا في بنية الوعي ذاته. إن الطفل ينتقل من الإدراك الحسي المباشر للعالم إلى إدراك رمزي وتأويلي أوسع، عبر فعل القراءة الذي يعيد صياغة الوجود (مانغويل، 2001). ومع ذلك، تبقى دهشة الطفولة حاضرة حتى داخل المعرفة؛ فالكتاب يُكتشف بالانبهار نفسه الذي تُكتشف به الحياة. وهذا يعني أن النص يرى الطفولة ليست نقيضًا للوعي الثقافي، بل أصله الحي (مانغويل، 2001).

غير أن الطفولة في شفق الخمسين ليست فردوسًا كاملًا خاليًا من الألم. فدخول المدرسة، على سبيل المثال، يمثل أول تجربة اقتلاع من الحرية البدئية. وهنا يبدأ الطفل بإدراك الزمن الاجتماعي والانضباط والاختبار والخجل والواجب، ليدخل في منظومة "المراقبة" التي تفرضها المؤسسة لترويض الجسد والوعي وفق معايير المجتمع (فوكو، 1990). لكن حتى هذه اللحظة لا تُقدَّم بوصفها مأساة، بل بوصفها بداية الدخول إلى العالم الأكبر. إن الطفولة في النص ليست عزلة عن الواقع، بل المعبر الأول نحوه.

2.5الإيقاع الزمني وحركة الاسترجاع السردي

يتأسس البناء السردي في قصة شفق الخمسين على إيقاع زمني هادئ ومتدرج، حيث يبتعد النص عن الحبكة الدرامية التقليدية القائمة على التصاعد الخطي، ليعتمد بدلاً من ذلك على منطق الذاكرة وحركة الوعي أثناء التذكر.

وفي هذا السياق، لا يمثل الاسترجاع السردي مجرد تقنية شكلية، بل هو البنية الجوهرية التي يُعاد عبرها تشكيل المعنى والهوية، حيث تتدفق الذكريات بانسيابية تخضع للترابط الشعوري بدلاً من الترتيب الكرونولوجي الصارم للأحداث . هذا التشكيل يُعرف بـ(الزمن الشعوري)، حيث تُقاس أهمية اللحظات بعمق أثرها النفسي وامتدادها داخل الوعي، فتتمدد ثوانٍ قليلة في المكتبة لتشغل مساحة تأملية واسعة، بينما تنكمش سنوات كاملة لتمر في إشارات عابرة.

وقد أشار النقاد إلى أن تداخل الزمن النفسي مع الزمن السردي يعكس قدرة الذات على إعادة تنظيم فوضى التجربة الإنسانية ومنحها دلالة متماسكة تتجاوز الكرونولوجيا المادية (مرتاض، 1998).

ومن منظور ظاهراتي، يعكس هذا الإيقاع الشفقي طبيعة الزمن كما يعيشه الإنسان فعلياً؛ فالوعي يمارس عملية انتقائية وتأويلية للماضي، إذ يُبقي على اللحظات المتوهجة التي أسست وعيه، ويُهمّش فترات أخرى لم تترك أثراً عميقاً.

إن الذات هنا لا تستعيد الماضي كما وقع كأرشيف تاريخي، بل كما تحتاج إلى فهمه وتأويله في حاضرها المتأخر، بحثاً عن معناها الأصلي.

. ويؤكد المنظرون أن الاستباق والاسترجاع الزمني يكسران خطية الحكاية ليخلقا زمناً متوتراً بين الحضور والانقضاء، مما يوجه القارئ نحو استجابة تأويلية عميقة (جينيت، 1997).

بفضل هذه الحركة، يكتسب النص طابعاً دائرياً، حيث لا يبقى الماضي خلف الذات بل يرافقها باستمرار لتغرق في نهايته التماساً للراحة على شواطئه الذهبية، مما يجعل السرد يتحرك نحو الداخل لاستكشاف الذات أكثر من تحركه نحو الأمام.

وقد انعكس هذا الإيقاع الزمني التأملي على البنية الأسلوبية للنص، إذ جاءت الجمل طويلة ومترابطة بانسياب هادئ، غابت عنها الإيقاعات المتكسرة أو الجمل المقتضبة المتوترة، وذلك لمحاكاة حركة التذكر التي تُكتب من داخل التأمل لا من داخل الصراع.

وحتى اللحظات المفصلية، كدخول المدرسة أو اكتشاف المكتبة، تُروى بتدرج يعكس إدراكاً بأن التحولات الإنسانية الكبرى تحدث كتراكمات هادئة تشكل الإنسان ببطء دون قطيعة مفاجئة.

غير أن هذا الخيار الجمالي يحمل حدوداً فنية؛ فغياب التوتر الزمني الحاد يقلل من درامية النص ويخفف من الإحساس بالصراع الداخلي، محولاً الزمن إلى تجربة فقد هادئ بدلاً من أزمة وجودية عنيفة، وهو ما يمنح العمل صفاءً شعورياً لكنه يحد أحياناً من تعقيده النفسي.

. وتؤكد الدراسات النقدية أن طغيان الوظيفة التأملية والحنينية في أدب الذاكرة غالباً ما يأتي على حساب الحبكة التصاعدية، مما يعيد تعريف جماليات التلقي لتعتمد على التجاوب الوجداني مع الشخصيات والأمكنة بدلاً من التشويق الحدثي (المرزوقي وشاكر، 1985)، وهو ما يُبرز القيمة الدلالية للغة في صياغة زمن موازٍ للزمن المرجعي (بوعزة، 2010).

2.6جدلية الحضوروالغياب في استعادة الماضي

تقوم البنية الشعورية العميقة في شفق الخمسين على توتر دائم بين الحضور والغياب؛ فالماضي في النص لا يعود بوصفه زمنًا مستعادًا بالكامل، ولا يختفي بوصفه زمنًا ميتًا نهائيًا، بل يبقى معلقًا في منطقة وسطى، حاضرًا بأثره وغائبًا بواقعيته (هايدغر، 2001). ومن هنا تنبع شاعرية النص وقلقه الوجودي معًا. فالذات الساردة تعيش مفارقة أساسية تتمثل في عجزها عن استعادة الماضي فعليًا، وعدم قدرتها في الوقت ذاته على الانفصال عنه. هذا التوتر يظهر منذ السطور الأولى حين تُوصَف الذكريات بأنها "أطياف" و"أصداء"، فالماضي لا يُقدَّم كشيء ملموس أو مكتمل الحضور، بل كظل باقٍ في الوعي يقاوم المحو (لوغوف، 2001). إن الطيف بطبيعته شيء حاضر وغائب في آن واحد؛ يمكن الإحساس به لكن لا يمكن الإمساك به، وهكذا تصبح الذاكرة فضاءً يعيش فيه الإنسان مع ما فقده محاولًا الإبقاء عليه سرديًا (عصفور، 1999).

ومن منظور هرمنيوطيقي، فإن استعادة الماضي هنا ليست استرجاعًا للحقيقة كما كانت، بل إعادة بناء وتأويل لما بقي منها داخل الذات (إيكو، 2005). ولهذا فإن الحضور في النص ليس حضور الوقائع المادية، بل حضور الأثر الدلالي. فالأب حاضر عبر صوته وتعاليمه، والجدة حاضرة عبر غرفتها وسبحتها، والطفولة حاضرة عبر روائحها وألوانها. لكن كل هذا الحضور مشروط بالغياب، إذ إن الشخصيات والأمكنة لا تعود إلا لأنها انقضت وتلاشت. إن النص، في جوهره، يُكتب من داخل هذه المسافة المؤلمة بين ما كان وما لم يعد ممكنًا، ولذلك فإن الحنين الذي يسري فيه ليس مجرد شوق إلى الماضي، بل إدراك وجودي لاستحالته، واعتراف صامت بأن الزمن قد ابتلع ما يُستعاد لتظل الذات تقتات على الظلال (دراج، 1999).

ويتجلى هذا التوتر بشكل واضح في علاقة الذات بالأمكنة؛ فالبيت، وغرفة الجدة، والمكتبة، وسوق العيد، كلها فضاءات حاضرة بقوة داخل اللغة، لكنها غائبة بوصفها جغرافيا قابلة للسكن الواقعي المباشر (نورا، 2012). إن الذات لا تعيش فيها الآن، بل

تعيش أثرها النفسي، ولهذا يتحول المكان في النص من حيز هندسي إلى ذاكرة ووعي، أي إلى شكل من أشكال الحضور الداخلي لما غاب خارجيًا (شولز، 1998). كما أن الشخصيات تُبنى داخل هذه الجدلية؛ فالأب حاضر بوصفه مركزًا أخلاقيًا، لكنه حضور يتم دائمًا عبر التذكر. إن الذات لا تتحاور معه في الحاضر، بل تستعيد صوته كجزء من تكوينها الداخلي، ليصبح الغياب نفسه شكلًا من أشكال الحضور العميق المستمر الذي يقاوم الموت المادي (كيليطو، 1985).

ومن الناحية الزمنية والسردية، يُروى الماضي كما لو أنه يحدث الآن، لكن القارئ والراوي يظلان على وعي تام بأن ما يُروى قد انتهى، وهو ما يمنح النص نبرته المزدوجة التي تجمع بين دفء الحضور وحزن الغياب في آن واحد. ومن زاوية ظاهراتية، يكشف النص أن الذاكرة لا تلغي الغياب بل تؤكده وتبرهنه؛ فالإنسان لا يتذكر إلا ما ابتعد عنه، وكل صورة مضيئة من الطفولة تحمل جرحًا خفيًا يذكر الذات بأن تلك المرحلة لم تعد قابلة للعيش. لكن الغياب هنا ليس قوة سلبية خالصة، بل هو تحول إلى شكل آخر من الوجود داخل اللغة؛ وهو ما يتجلى في صورة "الشفق" بوصفه الضوء الغائب الحاضر، أين لا تعود الشمس كحقيقة، بل يبقى أثرها يلون السماء والوعي، في محاولة للإقامة داخل هذا الضوء الأخير قبل ذوبانه في العتمة.

الفصل الثالث:

دلالات المكان وجماليات الفضاء

3.1البيت بوصفه رحمًا وجوديًا أولًا

لا يظهر البيت في قصة شفق الخمسين بوصفه إطاراً مكانياً محايداً تجري داخله الأحداث، بل يتجلى بوصفه الأصل الوجودي الأول الذي تتشكل داخله علاقة الإنسان بالعالم. فالبيت هنا يتجاوز كونه بناءً معمارياً ليغدو فضاءً حميمياً يؤسس الإحساس بالأمان والانتماء والمعنى، ويمثل "رحماً وجودياً" يولد فيه الوعي الإنساني قبل خروجه لمواجهة اتساع العالم وتعقيداته. وتتوافق هذه الرؤية مع مفهوم النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، حيث يمثل البيت امتداداً للرحم الأول الذي يمنح الفرد استقراره النفسي والتكويني (يونغ، 1997).

منذ اللحظات الأولى، يُقدَّم البيت مرتبطاً بالأم والأب بوصفهما مصدري الحماية والتكوين. فحين يفتح الطفل عينيه لأول مرة بين يدي أمه، ثم يستمع لنداء الأذان وهمسات الأب الأخلاقية، يتحول المكان إلى فضاء يتلقى فيه الإنسان أولى تفسيراته عن الوجود، كالخير والمحبة والزمن. وتؤكد الدراسات النقدية الحديثة أن الفضاء المكاني يكتسب دلالته العميقة من حجم التجربة الشعورية التي يعيشها الفرد داخله، محولاً الجغرافيا المكانية إلى جغرافيا نفسية تعكس أفق الإنسان وتجربته (يوان، 2020).

ومن منظور ظاهراتي، يمثل البيت في النص "المكان الحميمي المطلق" الذي يسبق الانقسام بين الذات والعالم، حيث لا يعاني الطفل من الغربة بل يندمج مع محيطه الروحاني والاجتماعي بفضل الأذان والدعاء والمجالس الأسرية التي تجعله فضاءً جماعياً للانتماء. واللافت أن النص يتجنب الوصف الهندسي التفصيلي للجدران والأثاث، ويركز بدلاً من ذلك على أثره الشعوري وحركة الدخول والخروج. هذا التجاهل للمادة لصالح الشعور يعكس قدرة السرد على ترميم الهوية عبر تحويل الأمكنة إلى مستودعات للذاكرة تقاوم التشتت الزمني (إبراهيم، 2011). وفي هذا السياق، يشير النقاد في المصادر الخارجية إلى أن الفضاء الروائي الناجح هو الذي يبتعد عن التوثيق المادي الخالص ليصبح وعاءً لرؤية الشخصية وانفعالاتها تجاه العالم (بحراوي، 1990).

وتبرز أهمية العناصر الرمزية في النص من خلال دلالة "الباب"، حيث يمثل تجرؤ الطفل على فتح الباب أول عبور وجودي من الداخل الحميمي إلى الخارج المجهول. الباب هنا ليس عنصراً معمارياً، بل حد أنطولوجي يفصل بين عالم الحماية وعالم التجربة والمخاطرة. وتتقاطع هذه الدلالة مع ما تطرحه الفلسفات المكانية التي ترى في العتبات والأبواب فواصل مقدسة وحدوداً رمزية تفصل الأليف الآمن عن الفضاء الخارجي المليء بالصراعات والتحولات (إلياد، 1992).

ومن زاوية هرمنيوطيقية ونفسية، يتحول البيت مع تقدم العمر إلى استعارة للذات نفسها؛ فالإنسان الخمسيني لا يسكن البيت فعلياً بقدر ما يسكن أثره الداخلي. كل انتقال نحو الخارج -نحو المدرسة والمكتبة والحياة- يحمل ابتعاداً وفقداناً خافتاً لصفاء البدايات. ولأن الحياة تفرض قلقاً وجودياً مستمراً، فإن استعادة البيت سردياً تؤدي وظيفة ترميمية تعيد للذات توازنها؛ إذ تعود الذات الساردة لترميم طمأنينتها الأولى أمام هشاشة الزمن، وهو ما يتسق مع الرؤى الجمالية والنقدية التي تعتبر المكان الأول ملاذاً أخيراً للإنسان يحتمي بذاكرته حين تضيق به التحولات العمرية (حلبوص، 2010).

3.2الباب ودلالة العبورمن البراءة إلى العالم

لا يحضر (الباب) في قصة شفق الخمسين بوصفه تفصيلًا مكانيًا عابرًا، بل بوصفه علامة رمزية كثيفة تمثل لحظة الانتقال الوجودي من الداخل الحميمي إلى الخارج المجهول. فالباب في النص يتجاوز بعده المعماري ليصبح حدًّا أنطولوجيًا يفصل بين عالمين: عالم الطفولة الآمنة المكتفية بذاتها، وعالم التجربة الإنسانية المفتوح بما يحمله من معرفة وقلق وتحول. وقد أشار المنظرون في السيميائيات الثقافية إلى أن الحدود والعتبات المكانية (كالأبواب) لا تفصل بين فضاءين ماديين فحسب، بل تمثل آلية لترجمة التوترات بين الداخل الثقافي الآمن والخارج المليء بالآخر المختلف ومجهولية العالم (لوتمان، 1998).

وتتجلى هذه الدلالة منذ اللحظة التي (يتجرأ) فيها الطفل ويفتح الباب ليرى الوجوه ويتحسس الأشياء. إن فعل الجرأة هنا يكشف أن الخروج إلى العالم هو فعل اقتحام لفضاء غير مألوف؛ فالطفل ينتقل من دائرة الحماية الأولى المتمثلة في الأم والأب والإيقاع العائلي المغلق، ليبدأ الدخول في تجربة الاختلاف والتعدد، مما يعكس تحولاً جذرياً في سيكولوجية الإدراك والانفتاح المعرفي على المحيط الخارجي (بياجيه وإنيلدير، 2004).

ومن منظور ظاهراتي، يمثل الباب نقطة العبور بين الذات والعالم، فهو الحد الفاصل بين الداخل بوصفه فضاءً للدفء واليقين، والخارج بوصفه فضاءً للاكتشاف والمخاطرة. ولذلك يحمل الباب دائمًا في النص معنى مزدوجًا؛ فهو يفتح إمكان المعرفة، لكنه يفتح أيضًا إمكان القلق، إذ إن الإنسان لا يخرج من البراءة إلى العالم دون أن يفقد شيئًا من طمأنينته الأولى، مما يجعل عتبات المكان وتشكيلاته الهندسية تجسيداً لحالة الاغتراب الأولى للذات الإنسانية (النصير، 1998).

ويظهر هذا بوضوح في المشاهد المرتبطة بالأبواب داخل النص، حيث تتعدد العبورات: باب البيت لاكتشاف الحي والأصدقاء، وباب المجلس للدخول بحذر إلى عالم الرجال، وباب المكتبة للولوج إلى عالم المعرفة. كل باب يمثل انتقالًا في مستوى الوعي، لا مجرد انتقال مكاني، حيث يكتسب باب المجلس دلالة خاصة، إذ يمشي الطفل فوق (التراب الندي) ليدخل عالم السلطة الرمزية للأب ومعنى

الاحترام، وهو ما يتقاطع مع ما يُعرف في الأنثروبولوجيا بـ"طقوس العبور" التي تنقل الفرد من مرحلة البراءة واللا-بنية إلى إدراك البنية الاجتماعية والأخلاقية (تيرنر، 1995). أما باب المكتبة، فهو العتبة الأكثر عمقًا، حيث يقف الطفل مترددًا في مشهد يحمل طابعاً شبه صوفي، ليكون الدخول عبورًا من العالم المباشر إلى العالم الرمزي للمعرفة والخيال، ممهداً لتشكيل الوعي القارئ والمؤول (مانغويل، 2001).

ومن زاوية هرمنيوطيقية ونفسية، يكشف الباب عن التوتر بين الرغبة في الاكتشاف والرغبة في البقاء داخل الأمان الأول. هذا التوتر يمنح النص حساسيته العميقة، لأن النمو لا يُقدَّم بوصفه انتصارًا خالصًا، بل بوصفه فقدًا تدريجيًا للبراءة أيضًا. إن كل عبور عبر باب يعني ترك مرحلة وراء الذات، ما يجعل فتح الباب فعلاً مقترناً بـ "الفقد الخافت"، ومحفزاً لنشأة الوعي التأويلي الذي يبدأ بفهم العالم بمجرد مواجهة الاختلاف (الرويلي والبازعي، 2002). ورغم ذلك، لا يجعل النص الباب رمزًا للقطيعة النهائية؛ فالأبواب لا تُغلق تمامًا بل تبقى مفتوحة رمزيًا داخل الوعي، ليعود الرجل الخمسيني عبر التذكر باحثاً عن الفهم الأعمق لتلك العتبات الأولى.

3.3الحي الشعبي والذاكرة الجمعية

لا يُقدَّم الحي الشعبي في شفق الخمسين بوصفه خلفية اجتماعية محايدة تدور فيها الأحداث، بل بوصفه فضاءً جمعيًا تتشكل داخله ذاكرة الذات وهويتها الثقافية والوجدانية (يوان، 2020). فالحي هنا ليس مجرد مجموعة بيوت وشوارع، وإنما كيان حيّ يحمل إيقاعًا إنسانيًا وروحيًا خاصًا، بحيث تصبح العلاقة بالمكان في الوقت نفسه علاقة بجماعة، وبنمط حياة، وبنظام أخلاقي كامل.

إن الطفل، حين يخرج من البيت، لا يدخل مباشرة إلى عالم غريب أو عدائي، بل إلى فضاء مأهول بالوجوه المألوفة: الأطفال، الشيخ المؤذن، العجوز صاحبة (البياعة)، الضرير، الرجال المجتمعون في المجلس. وهذه الشخصيات، رغم بساطتها السردية، تشكل النسيج الإنساني الذي يمنح الحي معناه. فالحي في النص ليس عمرانًا، بل شبكة من العلاقات الحميمية التي تجعل الفرد جزءًا من جماعة متماسكة (هالبفاكس، 2001).

ومن منظور ظاهراتي، يمثل الحي الامتداد الأول للبيت. فإذا كان البيت هو مركز الحماية الأول، فإن الحي هو المجال الذي تبدأ فيه الذات باكتشاف العالم الاجتماعي دون أن تفقد بالكامل إحساسها بالأمان (باشلار، 1984). ولهذا لا يشعر

الطفل بالاغتراب وهو يخرج إلى الخارج؛ لأن الحي نفسه يحمل طابعًا عائليًا موسعًا. الناس يعرف بعضهم بعضًا، والعلاقات قائمة على الألفة والاحترام والاعتراف المتبادل.

كما أن الحي في النص يؤدي وظيفة الذاكرة الجمعية. فالشخصيات التي تظهر فيه ليست مرسومة بوصفها أفرادًا معقدين نفسيًا، بل بوصفها علامات على روح المجتمع التقليدي. الشيخ الذي يذهب إلى المسجد بخطوات متعبة، والعجوز الطيبة، والضرير الذي تهديه عصاه، جميعهم يمثلون أنماطًا إنسانية متجذرة في الوعي الجمعي. إنهم ليسوا شخصيات بالمعنى الروائي الحديث، بل صور ذاكراتية تختزن قيمًا مثل البساطة، والتدين، والصبر، والحميمية الاجتماعية (نورا، 2012).

ولهذا فإن الحي يتحول إلى أرشيف حيّ للذاكرة الثقافية. فالذات لا تتذكر طفولتها بمعزل عن الجماعة، بل من خلال هذا المحيط البشري الذي شكّل إدراكها المبكر للعالم. إن الطفل يتعلم من الحي كيف يرى الآخرين، وكيف يفهم العلاقات الإنسانية، وكيف يشعر بالانتماء إلى نسيج اجتماعي أكبر من ذاته الفردية (لوغوف، 2001).

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن الحي في النص يمثل (العالم المؤول مسبقًا). فالطفل لا يواجه العالم كفراغ محايد، بل يدخل منذ البداية إلى فضاء مشبع بالقيم والمعاني والعادات (هايدغر، 2001). إن كل شيء في الحي - المسجد، المجلس، البياعة، الأعياد، الوجوه - يشارك في تشكيل أفق فهم الذات للحياة. ولذلك فإن الوعي الفردي في النص لا ينشأ مستقلًا عن الجماعة، بل يتكون من داخلها.

ويكتسب الحي بعدًا زمنيًا خاصًا أيضًا. فهو لا يُستعاد بوصفه مكانًا قائمًا الآن، بل بوصفه زمنًا اجتماعيًا مضى. ولهذا فإن استعادته تحمل إحساسًا مزدوجًا بالحضور والغياب. فالحي ما يزال حيًا داخل الذاكرة، لكنه غائب بوصفه تجربة معاشة. ومن هنا يتحول الحي إلى رمز لعالم تقليدي يشعر السارد أنه يتآكل أو يبتعد مع مرور الزمن (نورا، 2012).

كما أن النص يضفي على الحي نوعًا من الصفاء الأخلاقي. فالعلاقات الإنسانية تبدو خالية تقريبًا من العنف أو التنافس أو التوترات الطبقية الحادة. وهذا يكشف أن الذاكرة قامت بعملية تنقية للماضي، فجعلت الحي أقرب إلى فضاء مثالي للانتماء والدفء الإنساني. ومن ثم فإن الحي لا يمثل فقط واقعًا اجتماعيًا، بل يمثل أيضًا حاجة نفسية لدى الذات الخمسينية؛ حاجة إلى استعادة عالم يبدو أكثر إنسانية واتساقًا من الحاضر (ورنوك، 2007).

لكن هذه المثالية لا تُفقد الحي صدقه الشعوري. فالكاتب لا يحاول تقديم تحليل اجتماعي نقدي بقدر ما يسعى إلى استعادة الإحساس الداخلي بالحياة داخل مجتمع صغير مترابط. ولهذا فإن التفاصيل اليومية البسيطة - الأطفال الذين يلعبون، الرجال الذين

يتسامرون، المؤذن، البياعة - تصبح أكثر أهمية من الأحداث الكبرى. إن الذاكرة تحتفظ بما كان يمنح الحياة إيقاعها الإنساني اليومي (يوان، 2020).

3.4غرفة الجدة بين العتمة والبصيرة

لا تُقدَّم غرفة الجدة في قصة شفق الخمسين بوصفها غرفة عادية داخل بيت العائلة، بل تُعدّ واحدة من أكثر الفضاءات كثافةً رمزية ووجودية في النص. إنها فضاء تتقاطع فيه العتمة بالمعرفة الداخلية، والغياب بالبقاء، والزمن الجسدي بالأثر الروحي، لتتحول إلى ما يشبه (محراب الذاكرة) الذي يحتفظ فيه الماضي بأكثر أشكاله صفاءً وسكونًا (ميرلو-بونتي، 1998).

إن أول ما يلفت الانتباه هو المفارقة التي يبني بها النص شخصية الجدة: (الكفيفة المبصرة). هذه العبارة وحدها تختزن البنية الرمزية للمشهد كله؛ فالعمى هنا ليس نقصًا وجوديًا، بل تحررًا من الرؤية السطحية للعالم. إن الجدة لا ترى الأشياء بعينيها، لكنها تمتلك نوعًا آخر من الإدراك؛ بصيرة داخلية متصلة بالحكمة والسكينة والزمن الطويل، حيث يقابل فقدان البصر الجسدي حضور روحي عميق (غادامير، 2007).

وغرفتها المظلمة لا تُقدَّم باعتبارها مكانًا موحشًا أو خانقًا، بل بوصفها فضاءً للطمأنينة الحميمة. العتمة هنا ليست رمزًا للعدم، بل للداخل وللعمق والهدوء المنفصل عن صخب العالم الخارجي. ومن منظور غاستون باشلار، يمكن النظر إلى الغرفة باعتبارها أحد (الأمكنة الحميمية) التي تحتفظ فيها الذاكرة بأكثر طبقات الذات رسوخًا؛ فهي ليست مكان إقامة فحسب، بل مكان إقامة للروح داخل الزمن (باشلار، 1984).

فالطفل، حين يدخل إلى تلك الغرفة، لا يدخل مساحة فيزيائية فقط، بل يدخل زمنًا مختلفًا. الزمن داخل الغرفة يبدو أبطأ، وأكثر سكونًا، كما لو أنه خارج حركة الحياة اليومية المتسارعة (برغسون، 2007). وهذا البطء الزمني يمنح الجدة حضورًا شبه أسطوري، فهي لا تنتمي بالكامل إلى العالم العابر، بل تبدو امتدادًا لذاكرة أقدم وأعمق من الحاضر نفسه.

كما أن العناصر الصغيرة داخل الغرفة - السبحة، الصندوق، الخزانة، الأكياس، الثلاجة الصغيرة - ليست مجرد تفاصيل واقعية، بل علامات على عالم كامل من البساطة والحميمية. إن الأشياء هنا مشبعة بالأثر العاطفي، وكأن الذاكرة تحتفظ بها لأنها جزء من نظام وجودي قائم على الطمأنينة والتكرار والدفء العائلي (بويم، 2015).

ومن الناحية السيميائية، تمثل الغرفة فضاءً مضادًا للعالم الخارجي (لوتمان، 1998). ففي الخارج توجد الحركة واللعب والمدرسة والزمن المتسارع نحو المستقبل، أما داخل غرفة الجدة فهناك الثبات والسكون والاتصال بالماضي. ولهذا تبدو الغرفة كمركز مقاومة خفي ضد التآكل الزمني، تحتفظ ببقايا العالم القديم الذي تشكلت فيه الذات.

وتتجلى أهمية الغرفة أيضًا في علاقتها بالطفل، الذي لا يذهب مباشرة للعب مع أقربائه بل يمر أولًا على الجدة. هذا الترتيب السردي يكشف أن الزيارة ليست واجبًا اجتماعيًا فقط، بل فعل عودة إلى الأصل الروحي للعائلة واتصال رمزي بالجذور (إلياد، 1992).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن القول إن غرفة الجدة تمثل مكان الذاكرة العميقة التي تسبق اللغة العقلانية الحديثة. فالجدة لا تعلّم الطفل عبر الشرح المباشر، بل عبر حضورها وحكمتها الصامتة التي تُعاش أكثر مما تُقال، ما يُكسب الدخول إلى الغرفة بُعدًا شبه طقسي يشبه الدخول إلى فضاء مقدس داخل الحياة اليومية (ريكور، 2009).

واللافت أن العتمة في الغرفة لا تمنع الرؤية، بل تعيد تعريفها؛ فالطفل يشعر ببصيرة الجدة في ظلامها أكثر مما يرى ملامحها. يتحول الظلام هنا إلى شرط لرؤية أعمق تعتمد على الإحساس الداخلي، في مفارقة تؤكد أن النور الحقيقي ليس دائمًا بصريًا، بل روحي ووجداني.

ومع ذلك، تحمل الغرفة إيحاءً خفيًا بالفناء. فالجدة العمياء الجالسة في الظلام تنتمي إلى عالم آخذ في الانسحاب من الحياة الحديثة، عالم يمثل التدين البسيط والسكينة البطيئة. ولذلك فإن استعادتها من قبل السارد الخمسيني تحمل حنينًا إلى شكل من الوجود يتلاشى تدريجيًا (لوينثال، 2015).

ورغم هذا التلاشي، لا يحوّل النص المشهد إلى مأساة. فالفناء لا يظهر كعدمية، بل كتحول هادئ نحو الذاكرة، حيث تظل الجدة إحدى أكثر الشخصيات حضورًا وتأثيرًا داخل وعي السارد بفضل الغرفة المشبعة بالدفء والطمأنينة.

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في بناء هذا المشهد بأقل قدر من الوصف وأكثر قدر من الإيحاء، تاركًا الأشياء لتكشف معناها عبر تفاعلها داخل الذاكرة، لتصبح الغرفة صورة مكثفة للعلاقة بين الإنسان وماضيه الروحي (ميرهوف، 1993).

3.5المدرسة كفضاء للاغتراب والانضباط

تمثل المدرسة في شفق الخمسين أول قطيعة حقيقية بين الطفل وعالمه الحميمي الأول، ولذلك لا تُقدَّم بوصفها مؤسسة تعليمية بريئة، بل بوصفها فضاءً مغلقاً يدخل فيه الإنسان للمرة الأولى في نظام اجتماعي يقوم على الانضباط، والتقنين، والاختبار، والوعي بالآخرين (لحميداني، 2000)

. وإذا كان البيت والحي قد منحا الذات شعورًا بالاندماج الطبيعي مع العالم، فإن المدرسة تمثل بداية الوعي بالمسافة بين الذات والعالم، أي بداية الاغتراب بالمعنى الوجودي الهادئ.

إن الطريقة التي يُدخل بها النص الطفل إلى المدرسة شديدة الدلالة، فالحدث لا يأتي بوصفه اكتشافًا مبهجًا، بل بوصفه اقتلاعًا من حرية الطفولة حيث يخاطب السارد نفسه قائلاً: "ما هذا اليوم البغيض على القلب المقبل مثل عاصفة اقتلعتك من جذورك؟" (الديري، 2026)

. هذه العبارة تكشف أن المدرسة لا تُستقبل بوصفها تطورًا طبيعيًا فقط، بل بوصفها لحظة فقد أيضًا، إذ يُنتزع الطفل من زمن اللعب الحر ومن الإيقاع العفوي للحياة إلى عالم الواجب والنظام والزمن المؤسسي.

ومن منظور ظاهراتي، تمثل المدرسة انتقال الإنسان من الزمن الداخلي إلى الزمن الاجتماعي، ففي البيت والحي كان الطفل يعيش وفق إيقاعه الخاص المندمج بحركته التلقائية، أما في المدرسة فيخضع لإيقاع خارجي مفروض يمثل سلطة قاهرة تتمثل في: طابور الصباح، الحصص، النظام، الرقابة، والامتحان (بحراوي، 2009)

. وهنا يبدأ الوعي بإدراك السلطة بوصفها تنظيمًا للحياة اليومية، ولذلك فإن المدرسة ليست مجرد مكان للتعلم، بل أول تجربة مباشرة للانضباط الاجتماعي.

كما أن الطريق إلى المدرسة يحمل دلالة رمزية مهمة، فالطفل يعبر (المزرعة الكبيرة) ويمر على (ساب الماء) وهو يحمل (حقيبة الكتب السوداء) ودمعته على خده (الديري، 2026)

. هذه الصورة تجمع بين الطبيعة والصرامة، وبين الحرية السابقة والثقل القادم، لتتحول الحقيبة السوداء نفسها إلى رمز لتحمل مسؤولية جديدة، كأن المعرفة منذ بدايتها تأتي محمّلة بشعور من الثقل والواجب وتُسهم في تشكيل الملامح النفسية للشخصية (مرتاض، 1998)

.

ويظهر الاغتراب المدرسي أيضًا في العلاقة مع الآخرين، فالطفل يشعر بالحرج حين يعجز عن الإجابة أمام زملائه، ويشعر بالقلق من النظام الصارم ورقابة المدرسين (الديري، 2026)

. هنا يبدأ تشكل الوعي الاجتماعي المقارن؛ إذ لم يعد الطفل يعيش ذاته ببساطة، بل أصبح يرى نفسه من خلال نظرة الآخرين إليه، وهذه لحظة مفصلية في تشكل الهوية الحديثة والانتقال من البراءة التلقائية إلى وعي الذات بوصفها موضوعًا للتقييم والحكم.

ومن زاوية هرمنيوطيقية وسيميائية، تمثل المدرسة لحظة دخول الإنسان إلى "العالم الرمزي المنظم" حيث تكتسب الفضاءات أبعاداً دلالية تُفرض على الشخصية (بنكراد، 2012)

. ففي البيت كانت القيم تُكتسب عبر العاطفة والتجربة اليومية، أما هنا فالمعرفة تُقدَّم بوصفها نظامًا ومؤسسة، ولهذا فإن المدرسة تُدخل الطفل إلى علاقة جديدة مع العالم تقوم على التعلم المقنن، لا على الاكتشاف الحر.

لكن النص لا يجعل المدرسة فضاءً سلبيًا بالكامل، فداخل هذا الفضاء المغلق والصارم تبدأ عملية توسيع الوعي بفضل وجود فضاءات متخيلة تفتح آفاقاً جديدة (نجمي، 2000)

. إن الطفل، رغم خوفه وقلقه، يبدأ بمراقبة العالم الجديد من حوله: الرسومات على الجدران، حركة المدرسة، القاعات، والناس. وكأن الاغتراب نفسه يصبح شرطًا لنمو الإدراك، فلا يخرج الإنسان من طفولته دون أن يمر بهذه التجربة المؤلمة من الانفصال عن مركزه الحميمي الأول.

ويبلغ هذا التحول ذروته مع اكتشاف (المكتبة) داخل المدرسة، وهي نقطة شديدة الأهمية في البنية السردية، فالمدرسة التي بدأت بوصفها فضاء قسر وانضباط، تحتوي في داخلها على فضاء مضاد هو المكتبة الذي يدخله الطفل فيشعر كأنه "طير حط في عشه بعد غربة" (الديري، 2026)

. فإذا كانت المدرسة تمثل النظام، فإن المكتبة تمثل الحرية الداخلية، وهكذا لا يبقى الاغتراب نهاية مغلقة، بل يتحول إلى مدخل لاكتشاف أفق جديد للمعرفة.

ومن الناحية النفسية، تكشف تجربة المدرسة أن النمو الإنساني مرتبط دائمًا بفقد شيء من البراءة الأولى، فالطفل حين يدخل المؤسسة التعليمية يبدأ تدريجيًا بفهم أن العالم ليس امتدادًا طبيعيًا لرغباته، بل فضاء تحكمه قواعد ومعايير تعيد بناء وعيه (قاسم، 2004)

. وهذا الإدراك هو أحد أشكال النضج، لكنه أيضًا أحد أشكال الحزن الخفي الذي يرافق التقدم في العمر.

كما أن النص يعكس بوضوح الفرق بين المعرفة المفروضة والمعرفة المختارة، فالمدرسة في بدايتها مرتبطة بالإكراه والانضباط، بينما القراءة لاحقًا مرتبطة بالشغف والاكتشاف الذاتي، وهذا التمييز يكشف فلسفة ضمنية لدى الكاتب تفيد بأن التعلم الحقيقي لا يولد من السلطة وحدها، بل من الرغبة الحرة في فهم العالم (الديري، 2026)

.

ومن الناحية الجمالية، ينجح النص في تصوير المدرسة دون خطاب نقدي مباشر أو أيديولوجي صريح، فلا تتحول المؤسسة التعليمية إلى رمز قمعي كامل كما في بعض السرديات الحديثة، لكنها أيضًا لا تُقدَّم كفضاء مثالي، إنها فضاء مزدوج: مكان يفرض النظام ويخلق القلق، لكنه يفتح أيضًا أبواب المعرفة والتشكل الثقافي.

3.6المكتبة بوصفها فضاء ولادة الوعي

تمثل المدرسة في شفق الخمسين أول قطيعة حقيقية بين الطفل وعالمه الحميمي الأول، ولذلك لا تُقدَّم بوصفها مؤسسة تعليمية بريئة، بل بوصفها فضاءً مغلقاً يدخل فيه الإنسان للمرة الأولى في نظام اجتماعي يقوم على الانضباط، والتقنين، والاختبار، والوعي بالآخرين (لحميداني، 2000) .وإذا كان البيت والحي قد منحا الذات شعورًا بالاندماج الطبيعي مع العالم، فإن المدرسة تمثل بداية الوعي بالمسافة بين الذات والعالم، أي بداية الاغتراب بالمعنى الوجودي الهادئ.

إن الطريقة التي يُدخل بها النص الطفل إلى المدرسة شديدة الدلالة، فالحدث لا يأتي بوصفه اكتشافًا مبهجًا، بل بوصفه اقتلاعًا من حرية الطفولة حيث يخاطب السارد نفسه قائلاً: "ما هذا اليوم البغيض على القلب المقبل مثل عاصفة اقتلعتك من جذورك؟" (الديري، 2026) .هذه العبارة تكشف أن المدرسة لا تُستقبل بوصفها تطورًا طبيعيًا فقط، بل بوصفها لحظة فقد أيضًا، إذ يُنتزع الطفل من زمن اللعب الحر ومن الإيقاع العفوي للحياة إلى عالم الواجب والنظام والزمن المؤسسي.

ومن منظور ظاهراتي، تمثل المدرسة انتقال الإنسان من الزمن الداخلي إلى الزمن الاجتماعي، ففي البيت والحي كان الطفل يعيش وفق إيقاعه الخاص المندمج بحركته التلقائية، أما في المدرسة فيخضع لإيقاع خارجي مفروض يمثل سلطة قاهرة تتمثل في: طابور الصباح، الحصص، النظام، الرقابة، والامتحان (بحراوي، 2009) .وهنا يبدأ الوعي بإدراك السلطة بوصفها تنظيمًا للحياة اليومية، ولذلك فإن المدرسة ليست مجرد مكان للتعلم، بل أول تجربة مباشرة للانضباط الاجتماعي.

كما أن الطريق إلى المدرسة يحمل دلالة رمزية مهمة، فالطفل يعبر (المزرعة الكبيرة) ويمر على (ساب الماء) وهو يحمل (حقيبة الكتب السوداء) ودمعته على خده (الديري، 2026) .هذه الصورة تجمع بين الطبيعة والصرامة، وبين الحرية السابقة والثقل القادم، لتتحول الحقيبة السوداء نفسها إلى رمز لتحمل مسؤولية جديدة، كأن المعرفة منذ بدايتها تأتي محمّلة بشعور من الثقل والواجب وتُسهم في تشكيل الملامح النفسية للشخصية (مرتاض، 1998).

ويظهر الاغتراب المدرسي أيضًا في العلاقة مع الآخرين، فالطفل يشعر بالحرج حين يعجز عن الإجابة أمام زملائه، ويشعر بالقلق من النظام الصارم ورقابة المدرسين (الديري، 2026) .هنا يبدأ تشكل الوعي الاجتماعي المقارن؛ إذ لم يعد الطفل

يعيش ذاته ببساطة، بل أصبح يرى نفسه من خلال نظرة الآخرين إليه، وهذه لحظة مفصلية في تشكل الهوية الحديثة والانتقال من البراءة التلقائية إلى وعي الذات بوصفها موضوعًا للتقييم والحكم.

ومن زاوية هرمنيوطيقية وسيميائية، تمثل المدرسة لحظة دخول الإنسان إلى "العالم الرمزي المنظم" حيث تكتسب الفضاءات أبعاداً دلالية تُفرض على الشخصية (بنكراد، 2012) .ففي البيت كانت القيم تُكتسب عبر العاطفة والتجربة اليومية، أما هنا فالمعرفة تُقدَّم بوصفها نظامًا ومؤسسة، ولهذا فإن المدرسة تُدخل الطفل إلى علاقة جديدة مع العالم تقوم على التعلم المقنن، لا على الاكتشاف الحر.

لكن النص لا يجعل المدرسة فضاءً سلبيًا بالكامل، فداخل هذا الفضاء المغلق والصارم تبدأ عملية توسيع الوعي بفضل وجود فضاءات متخيلة تفتح آفاقاً جديدة (نجمي، 2000) .إن الطفل، رغم خوفه وقلقه، يبدأ بمراقبة العالم الجديد من حوله: الرسومات على الجدران، حركة المدرسة، القاعات، والناس. وكأن الاغتراب نفسه يصبح شرطًا لنمو الإدراك، فلا يخرج الإنسان من طفولته دون أن يمر بهذه التجربة المؤلمة من الانفصال عن مركزه الحميمي الأول.

ويبلغ هذا التحول ذروته مع اكتشاف (المكتبة) داخل المدرسة، وهي نقطة شديدة الأهمية في البنية السردية، فالمدرسة التي بدأت بوصفها فضاء قسر وانضباط، تحتوي في داخلها على فضاء مضاد هو المكتبة الذي يدخله الطفل فيشعر كأنه "طير حط في عشه بعد غربة" (الديري، 2026) .فإذا كانت المدرسة تمثل النظام، فإن المكتبة تمثل الحرية الداخلية، وهكذا لا يبقى الاغتراب نهاية مغلقة، بل يتحول إلى مدخل لاكتشاف أفق جديد للمعرفة.

ومن الناحية النفسية، تكشف تجربة المدرسة أن النمو الإنساني مرتبط دائمًا بفقد شيء من البراءة الأولى، فالطفل حين يدخل المؤسسة التعليمية يبدأ تدريجيًا بفهم أن العالم ليس امتدادًا طبيعيًا لرغباته، بل فضاء تحكمه قواعد ومعايير تعيد بناء وعيه (قاسم، 2004) .وهذا الإدراك هو أحد أشكال النضج، لكنه أيضًا أحد أشكال الحزن الخفي الذي يرافق التقدم في العمر.

كما أن النص يعكس بوضوح الفرق بين المعرفة المفروضة والمعرفة المختارة، فالمدرسة في بدايتها مرتبطة بالإكراه والانضباط، بينما القراءة لاحقًا مرتبطة بالشغف والاكتشاف الذاتي، وهذا التمييز يكشف فلسفة ضمنية لدى الكاتب تفيد بأن التعلم الحقيقي لا يولد من السلطة وحدها، بل من الرغبة الحرة في فهم العالم (الديري، 2026).

ومن الناحية الجمالية، ينجح النص في تصوير المدرسة دون خطاب نقدي مباشر أو أيديولوجي صريح، فلا تتحول المؤسسة التعليمية إلى رمز قمعي كامل كما في بعض السرديات الحديثة، لكنها أيضًا لا تُقدَّم كفضاء مثالي، إنها فضاء مزدوج: مكان يفرض النظام ويخلق القلق، لكنه يفتح أيضًا أبواب المعرفة والتشكل الثقافي.

3.7الانتقال المكاني بوصفه انتقالًا في الوعي

لا تتحرك الأمكنة في شفق الخمسين وفق منطق جغرافي محض، بل وفق منطق وجودي يكشف أن كل انتقال مكاني يقابله تحول داخلي في بنية الوعي. فالمكان في النص ليس خلفية ثابتة للأحداث، وإنما مرحلة من مراحل تشكل الذات التي تعكس حالتها النفسية وتطورها (شاهين، 2001). ولهذا فإن حركة الطفل بين البيت، والحي، والمدرسة، والمكتبة، والمدينة، ليست تنقلات خارجية فقط، بل عبور تدريجي من مستوى إدراك إلى آخر، ومن شكل وجودي إلى شكل أعمق وأكثر تعقيدًا.

إن النص يبدأ من أكثر الأمكنة انغلاقًا وحميمية: البيت. وهناك تتأسس العلاقة الأولى بالعالم عبر الأمان والدفء والعاطفة. لكن الذات لا تبقى داخل هذا المركز المغلق؛ إذ تبدأ بالخروج التدريجي نحو الخارج متجاوزة الحدود الهندسية المغلقة نحو فضاءات مفتوحة (مبروك، 2002). وهذا الخروج ليس مجرد توسع في المجال المكاني، بل توسع في أفق التجربة الإنسانية نفسها، فكل مكان جديد يضيف طبقة جديدة إلى وعي الطفل بذاته والعالم.

ومن منظور ظاهراتي، يمثل الانتقال المكاني في النص انتقالًا من الإدراك الحسي البسيط إلى الإدراك التأويلي المركب المرتبط بالزمن والوعي الباطني (هوسرل، 2007). ففي البيت يعيش الطفل العالم بوصفه امتدادًا طبيعيًا لوجوده، بينما يبدأ في الحي باكتشاف الآخر والجماعة، ثم يختبر في المدرسة السلطة والنظام، ويكتشف في المكتبة العالم الرمزي للمعرفة. وهكذا فإن الأمكنة تتحول إلى محطات لتكوين الوعي، لا مجرد فضاءات للحركة.

فالحي الشعبي، مثلًا، ليس فقط خروجًا من خصوصية البيت، بل دخولًا إلى الذاكرة الجمعية والعلاقات الاجتماعية. هناك يبدأ الطفل بإدراك أن العالم لا يتكون من الأسرة وحدها، بل من شبكة أوسع من الوجوه والقيم والإيقاعات اليومية. أما المجلس، فهو انتقال إلى عالم الكبار والسلطة الرمزية والاعتراف الاجتماعي، والمدرسة تمثل الانتقال إلى عالم النظام والانضباط والتقييم، بينما تمثل المكتبة العبور الحاسم نحو الوعي الثقافي والتأمل الفكري.

ومن هنا فإن الأمكنة في النص مرتبة بشكل شبه تصاعدي؛ فكل فضاء أوسع من السابق وأكثر تعقيدًا منه. إن الذات تتحرك من الدائرة الحميمة المغلقة إلى فضاء إنساني أكثر اتساعًا يشكل أبعادها الفكرية والشعورية (صليبا، 1994). وهذا التوسع المكاني يقابله دائمًا اتساع داخلي في الرؤية والإدراك.

ويبلغ هذا التحول ذروته مع الانتقال إلى المكتبة العامة في المحرق. فركوب الباص والذهاب إلى المدينة ليس مجرد رحلة اعتيادية، بل لحظة رمزية للخروج من حدود العالم المحلي الضيق نحو الأفق الثقافي الواسع. المدينة هنا ليست فضاء

اغتراب كما في كثير من السرديات الحديثة، بل فضاء انفتاح معرفي؛ إنها تمثل المرحلة التي يدرك فيها الإنسان أن هويته لا تتشكل فقط عبر المكان الأول، بل عبر الحوار مع العالم الإنساني الأوسع.

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن كل انتقال مكاني في النص يوازي انتقالًا في (أفق الفهم) وتطورًا في تقنيات الاستيعاب السردي والذاتي (العيد، 2010). فالإنسان لا يرى العالم بالطريقة نفسها بعد كل عبور؛ الطفل الذي يعود من المدرسة ليس هو الطفل الذي خرج من البيت، والطفل الذي يخرج من المكتبة ليس هو نفسه الذي دخلها. الأمكنة هنا تغيّر الذات بقدر ما تستقبلها.

كما أن هذه الحركة المكانية تكشف أن الهوية في النص ليست ثابتة أو مكتملة منذ البداية. فالذات تتشكل عبر عبورها المستمر للفضاءات المختلفة. وهذا يعني أن المكان ليس مجرد محيط خارجي، بل عنصر تكويني في بناء الإنسان نفسه. فالوعي لا ينمو في الفراغ، بل داخل أمكنة محددة تمنحه لغته الأولى، وصوره، ومخاوفه، ودهشته، وأسئلته.

لكن اللافت أن كل انتقال مكاني يحمل أيضًا نوعًا من الفقد. فالخروج من البيت يعني الابتعاد عن البراءة الأولى، والدخول إلى المدرسة يعني فقدان حرية اللعب، والانتقال نحو المعرفة يعني فقدان البساطة التلقائية للعالم. ومن هنا فإن التوسع في الوعي يقترن دائمًا بخسارة خفية. النمو، في النص، ليس إضافة فقط، بل تخلي تدريجي عن أشكال سابقة من الطمأنينة.

ومع ذلك، فإن الذات لا تنفصل بالكامل عن الأمكنة الأولى. فالبيت، والحي، وغرفة الجدة، والمزرعة، كلها تبقى مقيمة داخل الوعي حتى بعد الانتقال إلى فضاءات جديدة كبنية شعرية لا تفارق الشخصية (تودوروف، 1987). وهذا ما يجعل حركة النص دائرية بقدر ما هي خطية. فالإنسان يتقدم نحو العالم، لكنه يحمل داخله دائمًا أثر الأماكن التي كوّنته.

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في جعل المكان جزءًا من البنية الشعورية للنص. فالأمكنة لا توصف بوصفها ديكورات خارجية، بل تُبنى عبر علاقتها بالذاكرة والانفعال. إن الطريق إلى المدرسة، أو التراب الندي، أو رائحة المكتبة، كلها تجعل الانتقال المكاني محسوسًا بوصفه تجربة داخلية لا حركة فيزيائية فقط.

الفصل الرابع:

الشخصيات ووظائفها الرمزية

4.1الذات الساردة و انقسام الوعي بين الطفل والرجل

تتمحور البنية السردية في شفق الخمسين حول ذات تتكلم من موقع زمني متأخر، لكنها لا تستعيد طفولتها بوصفها مرحلة انتهت، بل بوصفها جزءًا ما يزال حيًا داخلها (عصفور، 1999). ومن هنا تنشأ إحدى أهم البنيات الوجودية في النص: انقسام الوعي بين الطفل الذي عاش التجربة والرجل الذي يعيد تأويلها. فالذات الساردة ليست صوتًا واحدًا متجانسًا، بل وعيًا مزدوجًا يتداخل فيه الحاضر بالماضي، والتجربة بالتأمل، والبراءة الأولى بالإدراك المتأخر (جنيت، 1997).

فالطفل داخل النص يعيش العالم بعفوية حسية مباشرة. إنه يندهش، يخاف، يفرح، يركض، يكتشف الأشياء دون أن يمتلك القدرة على تفسيرها أو إدراك أبعادها الوجودية. أما الرجل الخمسيني الذي يروي، فإنه ينظر إلى تلك اللحظات من داخل وعي مثقل بالزمن (القصراوي، 2004). ولهذا فإن النص لا يقدم الطفولة كما كانت، بل كما تُفهم لاحقًا. إن السرد نفسه هو نتيجة المسافة بين التجربة الأصلية وتأويلها المتأخر.

ومن منظور هرمنيوطيقي قريب من تصور بول ريكور، فإن الذات هنا لا تملك هوية جاهزة وثابتة، بل تبني نفسها عبر السرد (ريكور، 2005). فالرجل لا يعود إلى طفولته ليصفها فقط، وإنما ليعيد تشكيل ذاته من خلالها (كاظم، 2002). إن الطفل والرجل ليسا شخصيتين منفصلتين، بل مستويين من الوعي داخل الكائن نفسه. ولهذا فإن النص يتحرك باستمرار بين منظورين: منظور الطفل الذي يعيش اللحظة، ومنظور الرجل الذي يمنحها معناها بعد مرور الزمن.

ويتجلى هذا الانقسام بوضوح في طريقة السرد. فاللغة تحتفظ أحيانًا بدهشة الطفولة وحساسيتها الحسية، لكنها مشبعة في الوقت نفسه بتأملات لا يمكن أن تصدر عن طفل. حين يصف السارد الذكريات بأنها (أطياف) أو يتحدث عن (شفق الخمسين)، فإننا نسمع صوت الرجل الذي أصبح واعيًا بهشاشة الزمن. لكن حين يتحدث عن لعبة العيد أو رائحة الكتب أو الركض نحو بيت الجدة، فإن الطفل يعود ليحتل مركز الإدراك (إبراهيم، 2011).

وهذا التداخل بين الصوتين يمنح النص عمقه الإنساني. فالطفولة لا تُمحى داخل الرجل، بل تستمر بوصفها طبقة داخلية من وعيه (كاندو، 2009). ومن هنا فإن الذات الساردة تبدو منقسمة بين الحنين إلى البراءة الأولى وبين الإدراك المؤلم لاستحالة العودة إليها. إن الرجل يرى العالم بعينين في آن واحد: عين الطفل الذي عاش التجربة، وعين الإنسان الذي فقدها.

كما أن هذا الانقسام يكشف طبيعة الزمن في النص. فالزمن لا يمضي بطريقة خطية تقطع الإنسان عن ماضيه بالكامل، بل يترك داخله بقايا مستمرة من مراحله السابقة. ولهذا فإن الرجل الخمسيني لا يتذكر الطفل من الخارج، بل يتكلم من داخله أيضًا

(القصراوي، 2004). إن الطفل ما يزال مقيمًا داخل الوعي، لكن حضوره أصبح مهددًا بالزوال، ولهذا تأتي الكتابة بوصفها محاولة للإبقاء عليه حيًا.

ومن الناحية الظاهراتية، يمكن القول إن النص يكشف أن الإنسان لا يعيش حياته مرة واحدة فقط؛ إنه يعيشها ثانية داخل الذاكرة (كاندو، 2009). فالطفل عاش التجربة الأولى، لكن الرجل يعيد عيشها عبر التأمل. وهذا (العيش الثاني) يمنح التجارب معناها الوجودي. فاللحظات التي كانت عابرة أثناء حدوثها تصبح لاحقًا لحظات مؤسسة للهوية.

ويظهر الانقسام أيضًا في العلاقة مع المكان. فالطفل يتحرك داخل البيت والحي والمدرسة والمكتبة بوصفها عوالم حاضرة ومباشرة، بينما الرجل يراها بوصفها أمكنة ضائعة ومحمّلة بالأثر. إن المكان عند الطفل واقع معاش، وعند الرجل ذاكرة متوهجة. وهذا ما يجعل النص قائمًا على توتر دائم بين الحضور الآني والغياب اللاحق (دراج، 1999).

لكن النص لا يحول هذا الانقسام إلى صراع عنيف أو مأساة نفسية حادة. فالذات الساردة لا تعيش انشطارًا مرضيًا، بل تعيش نوعًا من الحوار الهادئ بين ما كانت عليه وما أصبحت عليه (كاظم، 2002). ولهذا فإن النبرة العامة تبقى تأملية لا درامية. إن الرجل لا يرفض الطفل ولا يتحرر منه، بل يحاول أن يفهم ذاته عبره.

ومع ذلك، فإن هذا الصفاء يخفي توترًا وجوديًا عميقًا. فالرجل، وهو يستعيد طفولته، يدرك أن الزمن جعله غريبًا عنها بقدر ما أبقاها داخله. إنه يحملها في الذاكرة، لكنه لا يستطيع العودة إليها فعليًا (دراج، 1999). ومن هنا يأتي الحزن الخافت الذي يسري في النص كله: حزن الإنسان الذي يعرف أن أكثر الأجزاء صدقًا في حياته أصبحت الآن مجرد صور داخلية (إبراهيم، 2011).

4.2الأم بوصفها أصل الحميمية الأولى

تحضر الأم في قصة شفق الخمسين حضورًا هادئًا ومقتضبًا من حيث الكمّ السردي، لكنها تحتل موقعًا تأسيسيًا بالغ العمق في البنية الوجودية للنص. فهي ليست مجرد شخصية عائلية ضمن فضاء الطفولة، بل الأصل الحميمي الأول الذي تتشكل عبره علاقة الذات بالعالم، والقوة الرمزية التي تؤسس للهوية المبكرة للذات (يقطين، 2005). إن الأم هنا لا تُبنى كشخصية ذات ملامح نفسية معقدة أو حضور درامي فاعل، وإنما كقوة احتواء بدئية تمنح الطفل شعوره الأول بالأمان الأساسي والثقة في الوجود والانتماء (إريكسون، 1993).

ويبدأ النص فعلًا من هذه اللحظة التأسيسية بقول السارد: "بين يدي أمك الحنون، تفتح عينيك لأول مرة". هذه الجملة لا تؤسس فقط لبداية الحياة البيولوجية، بل لبداية الوعي نفسه. فالطفل لا يدخل العالم عبر فكرة أو تجربة عقلية، بل عبر الحنان والقبول غير المشروط (فروم، 1996). ومن هنا تصبح الأم أول وسيط بين الإنسان والوجود؛ إنها الكائن الذي يجعل العالم ممكنًا ومطمئنًا قبل أن يصبح موضوعًا للفهم أو القلق.

ومن منظور ظاهراتي ونفسي، تمثل الأم ما يمكن تسميته "الحميمية الأصلية" والبيئة الحاضنة؛ أي الحالة التي يختبر فيها الإنسان العالم قبل أن يشعر بالانفصال عنه (وينيكوت، 1999). فالطفل، في حضرة الأم، لا يدرك نفسه بوصفه ذاتًا منفصلة تمامًا، بل يعيش نوعًا من الوحدة الوجودية الأولى مع المكان والجسد والصوت والدفء، قبل أن يطور تمايزه المعرفي عن محيطه (بياجيه وإنيلدير، 2004). ولهذا فإن الأم في النص ليست فردًا فقط، بل حالة شعورية كاملة ترتبط بالبدايات النقية للحياة.

كما أن حضور الأم يرتبط بالحواس أكثر من اللغة. فهي لا تلقي خطابات طويلة، ولا تمارس سلطة معرفية واضحة كما يفعل الأب، بل تحضر عبر اللمس والاحتضان والرعاية الصامتة. وهذا مهم جدًا، لأن النص يجعل الأم أصل الإحساس بالعالم، لا أصل تفسيره. إنها تمنح الطفل الطمأنينة قبل أن يتعلم المعنى، والسكينة قبل أن يدخل في نظام اللغة والثقافة.

ولهذا فإن الأم، رغم محدودية ظهورها المباشر، تظل كامنة في البنية الشعورية للنص كله. فالدفء الذي يلون استعادة الطفولة، والحنين الذي يسكن الذاكرة، والإحساس بالأمان المفقود، كلها تنبع ضمنيًا من تلك العلاقة الأولى بالأم، حيث تتحول الذاكرة إلى مساحة عصبية وروحية لاستعادة هذا الأمان (كاندل وسكوابر، 2014).

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن الأم تمثل "البيت الأول" قبل البيت المادي نفسه. فهي ليست فقط من يسكن البيت، بل من يمنحه معناه الحميمي. ولذلك فإن البيت في النص لا يُستعاد عبر الجدران والأثاث، بل عبر الأمومة بوصفها مناخًا شعوريًا. إن الطفل لا يتذكر المكان بقدر ما يتذكر الإحساس الذي كانت تمنحه الأم لذلك المكان.

كما أن حضور الأم يرتبط ضمنيًا بفكرة البراءة الأولى. فالعالم الذي يخرج إليه الطفل لاحقًا - المدرسة، النظام، المعرفة، الزمن - يأتي بعد لحظة الانسجام البدئية التي تجسدها الأم. ومن هنا فإن الابتعاد عن الطفولة هو أيضًا ابتعاد تدريجي عن تلك الحميمية الأصلية، مما يولد حنينًا خفيًا يقاوم وطأة النسيان بقوة الذاكرة (كونديرا، 2001).

ومن الناحية الرمزية، يمكن النظر إلى الأم بوصفها "النموذج البدئي" للوجود قبل الانقسام (يونغ، 1997). فالحياة لاحقًا ستصبح سلسلة من العبور: من البيت إلى الخارج، من اللعب إلى المسؤولية، من البراءة إلى الوعي. لكن الأم تظل مرتبطة بلحظة ما قبل هذا كله؛ لحظة كان العالم فيها بسيطًا ومتماسكًا وغير مهدد بالتشظي.

واللافت أن النص لا يضفي على الأم طابعًا بطوليًا أو خطابيًا. فهي لا تُقدَّم كشخصية مثالية مصرح بها، بل كحضور طبيعي وعميق في آن واحد. وهذه البساطة تزيد من قوتها الرمزية؛ إذ تبدو الأم جزءًا من نسيج الوجود نفسه، لا شخصية تحتاج إلى تبرير أو تفسير.

ومع ذلك، فإن حضور الأم في النص يحمل أيضًا دلالة الغياب. فهي، رغم كونها أصل الحميمية، تُستعاد من موقع زمني متأخر. وهذا يعني أن الأمومة هنا ليست تجربة معاشة في الحاضر، بل أثرًا روحيًا تقيم الذات داخله عبر الذاكرة، متجنبة فخاخ الهويات العنيفة أو المتشظية بفضل هذا الأساس العاطفي النقي (معلوف، 1999). ومن هنا ينبع البعد الحزين الضمني للنص: الأشياء الأكثر تأسيسًا في حياتنا تصبح لاحقًا أشياء لا نستطيع الوصول إليها إلا بالتذكر.

4.3الأب والسلطة الأخلاقية الرمزية

إذا كانت الأم في شفق الخمسين تمثل أصل الحميمية والاحتواء الوجودي الأول، فإن الأب يمثل أصل النظام الرمزي والأخلاقي الذي تدخل الذات عبره إلى فهم العالم. فالأب في النص ليس مجرد شخصية عائلية أو سلطة أسرية تقليدية، بل بنية معنوية تؤسس علاقة الطفل بالقيم، وبالآخرين، وبالمعنى الأخلاقي للحياة. ولهذا فإن حضوره يتجاوز الدور الواقعي ليصبح صورة رمزية للمرجعية التي تمنح العالم اتساقه الأول وتُدخل الطفل في دائرة "القانون" واللغة (صفوان، 2000).

ويظهر الأب منذ البداية مرتبطًا باللغة والتوجيه. فالطفل يسمع عبره أول خطاب عن الخير والشر، وعن الدنيا، وعن الصدق، وعن الإنسان بوصفه (عابر سبيل). وهذه الكلمات ليست مجرد نصائح تربوية، بل تشكل الإطار التأويلي الأول الذي تُفهم من خلاله الحياة؛ فالأب هنا لا يمنح الطفل الحماية الجسدية فقط، بل يمارس دوراً تنشئوياً أساسياً يمنحه طريقة لرؤية الوجود نفسه عبر التوجيه الأخلاقي (دوركايم، 2011).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمثل الأب (السلطة الرمزية) التي تُدخل الذات إلى عالم المعنى والثقافة. فالطفل لا يواجه العالم مباشرة، بل عبر اللغة الأخلاقية التي ينقلها الأب إليه، مما يجعله موجهاً للمقاصد السردية ومحركاً لوعي الشخصية (بوطيب، 1999). ولهذا فإن الأب ليس مصدر قهر أو خوف، كما في كثير من السرديات الحديثة، بل مصدر تفسير وطمأنينة. إنه لا يفرض النظام بالقوة، بل بالحكمة الهادئة والمثال الأخلاقي.

ويتجلى هذا بوضوح في مشهد المجلس. فالطفل يدخل عالم الرجال بحذر، لكنه يكتشف مكانة الأب في عيون الآخرين. هنا يصبح الأب أكثر من أب شخصي؛ يتحول إلى رمز للاعتراف الاجتماعي والقيمة الإنسانية. والطفل، حين يقول له:

(إنهم يحبونك أبي)، يكشف إدراكه المبكر أن قيمة الإنسان تُبنى عبر علاقته بالناس، لا عبر السلطة المجردة. ولهذا تأتي إجابة الأب: (وأنا أودهم يا بني)، لتؤكد أن السلطة الحقيقية في النص ليست سلطة الهيمنة، بل سلطة المحبة والاحترام المتبادل.

ومن الناحية النفسية، يؤدي الأب دور الوسيط بين الطفل والعالم الخارجي. فإذا كانت الأم تحمي الطفل داخل الحميمية الأولى، فإن الأب يهيئه للخروج إلى الحياة. إنه يعلم الطفل كيف يتعامل مع الآخرين، وكيف يفهم الخير والكرامة، وكيف يبني علاقاته الإنسانية، ليكون الموجه الذي يكسر احتكار الحميمية الأمومية ويدفع بالذات نحو التفاعل المجتمعي (زيعور، 1993). ولذلك فإن حضوره مرتبط بالحركة نحو الخارج، نحو المجتمع، لا بالبقاء داخل الدفء العائلي المغلق فقط.

كما أن النص يمنح الأب بعدًا أخلاقيًا متعاليًا نسبيًا. فهو يظهر دائمًا في صورة الحكيم الهادئ، العامل المتعب، المحبوب من الناس، صاحب الكلمات المضيئة. وهذا البناء يمنحه مكانة رمزية واضحة؛ إذ يصبح الأب تجسيدًا لنظام قيمي كامل يقوم على البساطة، والتواضع، والمحبة، والعمل الشريف، في تماهٍ تام مع الأسس الجمالية التي تعلي من شأن السلوك الأخلاقي في بنية الشخصية (إسماعيل، 1974).

لكن هذه المثالية تكشف أيضًا أحد حدود النص الفنية. فالأب لا يُقدَّم بوصفه شخصية معقدة أو متناقضة، بل بوصفه صورة شبه مكتملة للفضيلة. لا نرى ضعفه، أو صراعاته، أو تناقضاته الداخلية، لأن الذاكرة أعادت تشكيله بوصفه (الأب المؤسس) لا الإنسان العادي. ومن هنا فإن الأب يبدو أقرب إلى الرمز الأخلاقي منه إلى الشخصية الدرامية ذات العمق النفسي المركب، حيث تخضع الشخصية لمقتضيات السرد أكثر من خضوعها للواقعية المفرطة (بارت وآخرون، 2010).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية ليست عرضية، بل منسجمة مع طبيعة النص الاسترجاعية. فالذات الخمسينية لا تستعيد الأب بوصفه فردًا تاريخيًا فقط، بل بوصفه أحد الأركان التي منحت حياتها معناها الأول. ولذلك فإن الذاكرة تميل إلى تنقيته من هشاشته الواقعية وتحويله إلى صورة داخلية مستقرة، تعمل بمثابة علامة سيميائية توجه قراءة الماضي (القاضي وآخرون، 2010).

ومن زاوية رمزية، يمكن النظر إلى الأب بوصفه الجسر بين الطفولة والمعرفة. فهو أول من يفتح للطفل أفق العالم الأخلاقي، قبل أن تفتح له المكتبة أفق العالم الثقافي. ولهذا فإن الأب يحتل موقع (المعلم الأول) حتى قبل المدرسة نفسها. لكن تعليمه لا يقوم على التلقين المدرسي، بل على المثال الحيّ. إن الطفل لا يتعلم من كلام الأب فقط، بل من حضوره وطريقة تعامل الآخرين معه.

كما أن الأب يرتبط في النص بفكرة الاستمرارية. فهو يمثل الامتداد بين الماضي والحاضر، بين القيم الموروثة والذات الناشئة. ومن هنا فإن حضوره يحمل بعدًا ثقافيًا أيضًا؛ إذ يبدو حاملًا لعالم تقليدي قائم على الاحترام والتدين البسيط والعلاقات الإنسانية

المتماسكة، مؤدياً بذلك دور (المرسل) الإيجابي الذي يسلم وديعة القيم للأجيال اللاحقة ضمن خطاطة سردية متكاملة (العجمي، 1991).

4.4الجدة وتجليات الحكمة الروحية

تحتل الجدة في شفق الخمسين موقعًا رمزيًا يتجاوز حدود الشخصية العائلية التقليدية، إذ تتحول إلى تجلٍّ للذاكرة الروحية العميقة التي تستقر في وجدان الذات بوصفها جزءًا من أصلها الوجودي والثقافي (الغذامي، 2000). فالجدة لا تُبنى داخل النص كشخصية فاعلة دراميًا أو ذات حضور سردي كثيف، بل بوصفها مركزًا صامتًا للحكمة والسكينة والزمن الطويل؛ إنها تمثل ذلك البعد الروحي الذي يظل قائمًا خلف ضجيج الحياة وتحولاتها وتعمل كشخصية مرجعية تحيل إلى ثوابت ثقافية عميقة (بدري، 1986).

ويكثف النص هذه الدلالة منذ وصفها الشهير: (الكفيفة المبصرة). هذه العبارة ليست مجرد مفارقة بلاغية، بل مفتاح تأويلي سيميائي لفهم طبيعة الشخصية كلها (بن مالك، 2006). فالعمى الجسدي هنا لا يدل على النقص، بل على نوع من الرؤية الأعمق التي لا تعتمد على العين، بل على البصيرة الداخلية. إن الجدة ترى بالعلاقة الروحية مع العالم، لا بالإدراك الحسي المباشر، ولهذا فإن فقدانها للبصر يجعلها أقرب إلى الحكيم أو الناسك الذي انسحب جزئيًا من سطح الحياة ليعيش داخل عمقها.

ومن منظور ظاهراتي وفلسفي، تمثل الجدة شكلًا من أشكال "الوجود المتأمل" الذي ينفصل عن المظاهر المادية للأشياء (بوزواوي، 2009). فهي لا تتحرك كثيرًا، ولا تتكلم بإسهاب، ولا تشارك في صخب العالم الخارجي، بل تحضر في حالة من السكون المشبع بالمعنى. وجودها ذاته يحمل طاقة روحية، فالطفل لا يتذكر أقوالًا عظيمة لها، بل يتذكر حضورها: جلوسها، سبحتها، غرفتها، وطمأنينتها. وهذا يكشف أن الحكمة في النص ليست خطابًا معرفيًا، بل هيئة وجود.

وترتبط الجدة ارتباطًا وثيقًا بغرفتها المظلمة، التي تبدو وكأنها امتداد داخلي لروحها. فالعتمة المحيطة بها ليست ظلمة موحشة، بل فضاء للتأمل والانفصال عن ضجيج العالم، حيث تعمل الفضاءات المغلقة في السرد على تكثيف الشعور الداخلي وتوليد الدلالات الرمزية العميقة (بورايو، 2004). إن النص يعيد تعريف الظلام هنا؛ فلا يصبح نقيضًا للنور، بل شرطًا لرؤية أخرى أكثر عمقًا، ولهذا تبدو الجدة كأنها تسكن زمنًا مختلفًا، أبطأ وأكثر صفاءً من الزمن الخارجي المتحرك.

كما أن الجدة تمثل الصلة الحية بين الذات الفردية والذاكرة الجماعية للعائلة. إنها حافظة الطقوس الصغيرة والتفاصيل اليومية والحنين القديم. وجودها يمنح العالم العائلي استمراريته، وكأنها الجذر الذي تبقى العائلة متصلة به رغم تغير الأزمنة. ولذلك فإن الطفل، قبل أن يندمج في اللعب والفرح، يمر أولًا عليها، وهذه الحركة السردية تكشف أن الجدة ليست هامشًا، بل مركز بركة رمزي داخل الحياة العائلية.

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن الجدة تمثل "الوعي ما قبل العقلاني"؛ أي ذلك الشكل من المعرفة الذي لا يُكتسب عبر الكتب أو المؤسسات، بل عبر الزمن الطويل، والتجربة، والإيمان البسيط، والتأمل الصامت، وهي تمثل خطاباً يتوارثه الوجدان عبر الأجيال (يقطين، 1997). إنها معرفة لا تُنظّر للعالم، بل تسكنه بهدوء. ولهذا فإن حضورها يختلف جذريًا عن حضور الأب أو أمين المكتبة؛ فهؤلاء يمثلون المعرفة الأخلاقية أو الثقافية، أما الجدة فتمثل الحكمة الوجودية الصامتة.

وتحمل السبحة التي تمسكها الجدة دلالة رمزية واضحة؛ فهي ليست مجرد أداة دينية، بل علامة سيميائية على علاقة مختلفة بالزمن (بن مالك، 2006). فالتسبيح يقوم على التكرار والإيقاع الهادئ، وكأن الجدة تعيش الزمن بوصفه دورة روحية لا سباقًا نحو المستقبل. وهذا يتناقض ضمنيًا مع الزمن الحديث المتسارع الذي سيدخل إليه الطفل لاحقًا عبر المدرسة والعمل والحياة الاجتماعية.

كما أن الجدة ترتبط في النص بفكرة الطمأنينة أمام الفناء. فضعف الجسد والعمى والعزلة لا تُقدَّم بوصفها انهيارًا مأساويًا، بل بوصفها حالة من السكينة المتصالحة مع الزمن. ولهذا فإن الجدة تبدو وكأنها الشخصية الأقرب إلى فهم معنى الشفق نفسه؛ فهي تعيش في منطقة بين الحضور والغياب، بين الحياة والزوال، لكنها تفعل ذلك دون خوف أو صراع ظاهر.

ومن الناحية النفسية، تؤدي الجدة وظيفة ترميمية داخل وعي السارد. فاستعادتها تمنح الذات إحساسًا بالثبات وسط تغير الحياة. إنها تمثل العالم الذي لا يزال يحتفظ بإيقاعه البطيء والإنساني رغم كل التحولات. ولذلك فإن الحنين إليها ليس حنينًا لشخص فقط، بل حنين إلى نمط كامل من الوجود الروحي الهادئ يقي الذات من التصدع (الغذامي، 2000).

لكن النص، رغم احتفائه بها، لا يمنحها تعقيدًا نفسيًا كبيرًا. فهي تظهر أقرب إلى صورة رمزية للحكمة والتقوى والسكينة، إذ كثيراً ما يتم تجريد الشخصيات في السرد الاسترجاعي من تفاصيلها الواقعية المعقدة لتتحول إلى وظائف رمزية وعلامات دلالية بحتة (مارتن، 1998). وهذا ينسجم مع طبيعة السرد التي تميل إلى تنقية الشخصيات المؤسسة وتحويلها إلى علامات داخلية أكثر منها ذواتًا متناقضة.

4.5الأطفال والأصدقاء و اكتشاف العالم الاجتماعي

لا يؤدي الأطفال والأصدقاء في قصة شفق الخمسين وظيفة ثانوية تكميلية داخل فضاء الطفولة، بل يشكلون المرحلة الأولى التي تخرج فيها الذات من انغلاقها العائلي نحو العالم الاجتماعي الواسع، حيث يمثل الآخرون أفقاً لتأكيد الذات وتوسيع المدارك عبر الحوار والتفاعل (باختين، 1981). فإذا كان البيت قد منح الطفل شعوره الأول بالأمان، فإن الأصدقاء يمنحونه تجربته الأولى للانتماء إلى جماعة تتجاوز الروابط البيولوجية والأسَرية. ومن هنا فإن حضورهم في النص يرتبط بتشكل الوعي بالآخر، وباكتشاف الذات داخل شبكة من العلاقات الإنسانية المشتركة.

فالطفل، في بداياته، يعيش العالم عبر الأم والأب والبيت. لكن خروجه إلى الحي واندماجه مع الأطفال الآخرين يمثل لحظة انتقال وجودي مهمة نحو "التعلم الاجتماعي" وتطوير الوظائف النفسية العليا (فيجوتسكي، 1998). إنه يكتشف للمرة الأولى أن العالم لا يتمحور حوله وحده، وأن هناك ذواتًا أخرى تشاركه اللعب والفرح والخوف والدهشة. ولهذا فإن اللعب الجماعي في النص ليس مجرد نشاط طفولي، بل تجربة تأسيسية للوعي الاجتماعي.

ومن منظور ظاهراتي، تمثل الصداقة الأولى أحد أشكال الانفتاح البدئي على العالم. فالطفل، عبر أصدقائه، يبدأ بإدراك التعدد والاختلاف والتفاعل. إنه يتعلم كيف يكون جزءًا من جماعة دون أن يفقد فرديته بالكامل. ولذلك فإن الأصدقاء لا يظهرون كشخصيات مستقلة ذات عمق نفسي واضح، بل كعلامات سيميائية وجزء من التجربة الجماعية التي تكوّن إحساس الذات بالعالم الخارجي وتعمل كشخصيات "واصلة" تؤثث الفضاء السردي (هامون، 1990).

ويكتسب اللعب في النص دلالة خاصة. فهو لا يُقدَّم بوصفه تسلية عابرة، بل بوصفه شكلًا من أشكال الحرية الوجودية ومحفزاً أساسياً لتكوين الثقافة والوعي (هويزنجا، 1998). فالطفل، أثناء اللعب، يعيش الزمن بطريقة مختلفة؛ لا يخضع للواجب أو السلطة أو الحسابات العقلانية. إنه يعيش في حالة امتلاء كامل بالحاضر. ولهذا فإن استعادة اللعب لاحقًا تحمل حنينًا إلى مرحلة كان الإنسان فيها متصالحًا مع الزمن قبل أن يصبح مثقلًا بالوعي والمسؤولية.

كما أن الأطفال في النص يمثلون الامتداد الطبيعي للحي الشعبي بوصفه فضاءً جمعيًا. إنهم جزء من الإيقاع اليومي للحياة: الركض، الضحك، اللهو، التشارك البسيط. ومن خلالهم يكتشف الطفل معنى المشاركة والانتماء الاجتماعي، مما يسهم في ترسيخ "الذاكرة المجتمعية" التي تتجاوز الفرد (كونرتون، 1989). فالعالم لم يعد فقط مكانًا للحماية العائلية، بل صار فضاءً للتفاعل مع الآخرين.

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن الأصدقاء يمثلون أول (مرآة اجتماعية) ترى الذات نفسها من خلالها، حيث تتشكل الهوية عبر تفاعل الذات مع استجابات الآخرين وتصوراتهم عنها (ميد، 1934). ففي اللعب والتفاعل والمقارنة، يبدأ الطفل بإدراك موقعه بين الآخرين. وهذه خطوة أساسية في تشكل الهوية؛ إذ إن الإنسان لا يعرف ذاته في عزلة، بل عبر علاقاته بالآخرين. ولهذا فإن العالم الاجتماعي في النص يبدأ من التجربة الطفولية البسيطة قبل أن يتعقد لاحقًا داخل المدرسة والمجتمع الأكبر.

ويظهر هذا البعد بوضوح في مشاهد العيد، حيث سوق الأطفال ومساحات التشارك. فالعيد لا يُعاش بوصفه طقسًا فرديًا، بل بوصفه تجربة جماعية يشارك فيها الأطفال والحي والعائلة. إن الفرح هنا ليس شعورًا داخليًا منعزلًا، بل حالة اجتماعية مشتركة. ومن هنا يتحول العيد إلى لحظة تكشف كيف تتشكل الذات داخل الجماعة لا خارجها.

لكن النص، رغم دفئه الاجتماعي، لا يمنح علاقات الأطفال تعقيدًا نفسيًا كبيرًا. فلا توجد صراعات حادة أو منافسات أو توترات عميقة بين الأصدقاء. إنهم يظهرون غالبًا كامتداد لعالم الطفولة النقي. وهذا يكشف مرة أخرى ميل الذاكرة، وخصوصاً في الأدب الاسترجاعي، إلى تنقية الماضي من تناقضاته وتحويله إلى فضاء أكثر صفاءً مما كان عليه واقعيًا، في محاولة لاسترجاع الزمن المفقود والاحتفاء به (بروست، 1993).

ومع ذلك، فإن هذا الصفاء ليس مجرد تبسيط فني، بل جزء من رؤية النص نفسها. فالذات الخمسينية لا تستعيد طفولتها بوصفها ساحة صراع اجتماعي، بل بوصفها المرحلة التي اختبرت فيها لأول مرة معنى الانتماء الإنساني البسيط قبل أن تدخل في تعقيدات الحياة الحديثة.

ومن الناحية النفسية، تمثل الصداقة في النص أول خروج من مركزية الذات الطفولية (التمركز حول الذات). فالطفل يتعلم أن يشارك، وينتظر، ويتفاعل، ويضحك مع الآخرين. وهذه الخبرات الصغيرة تؤسس لاحقًا قدرته على العيش داخل المجتمع (فيجوتسكي، 1998). ومن هنا فإن اللعب والأصدقاء ليسوا تفصيلًا عابرًا، بل جزءًا من التربية الوجودية للذات.

كما أن الأصدقاء يرتبطون ضمنيًا بفكرة الزمن المفقود. فالطفولة الجماعية التي يستعيدها النص تبدو وكأنها تنتمي إلى عالم أبطأ وأكثر حميمية من الحاضر. إن اللعب في الأزقة، والتجمعات البسيطة، والعلاقات غير المعقدة، كلها توحي بزمن اجتماعي يشعر السارد بأنه يبتعد أو يتآكل مع تقدم العمر، مخلفاً وراءه أطيافاً من الذكريات.

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في تقديم العالم الطفولي الجماعي عبر تفاصيل صغيرة وإشارات خاطفة، لا عبر بناء شخصيات مستقلة مكتملة لها تاريخها الخاص (هامون، 1990). فالأصدقاء يظهرون بوصفهم جزءًا من الجو الشعوري العام للنص،

لا بوصفهم ذواتًا روائية مركزية. وهذا ينسجم مع طبيعة الذاكرة نفسها؛ إذ إنها لا تحتفظ دائمًا بملامح الأشخاص بقدر ما تحتفظ بالإحساس الذي كانت تمنحه الجماعة.

4.6أمين المكتبة بوصفه حارس العتبة المعرفية

يحتل أمين المكتبة في شفق الخمسين موقعًا رمزيًا بالغ الأهمية، رغم محدودية ظهوره السردي. فهو ليس مجرد موظف يدير الكتب أو ينظم الرفوف، بل شخصية انتقالية تؤدي وظيفة (حارس العتبة)؛ أي ذلك الكائن الذي يقف بين عالمين: عالم البراءة الحسية المحدودة، وعالم المعرفة الرمزية الواسع (كامبل، 2003). ومن هنا فإن حضوره يتجاوز الواقعية اليومية ليصبح جزءًا من البنية التأويلية للنص كله.

إن الطفل، قبل دخول المكتبة، يقف عند الباب مترددًا، يكتفي باستراق النظر. هذه اللحظة شديدة الدلالة، لأنها تجعل من المكتبة فضاءً شبه مقدس أو غامض يحتاج إلى إذن رمزي للدخول (إلياد، 1992). وهنا يظهر أمين المكتبة بوصفه الوسيط الذي يفتح الباب. إنه لا يجرّ الطفل بالقوة، ولا يلقنه المعرفة تلقينًا، بل يدعوه بلطف: (تفضل يا ولدي). هذه البساطة اللغوية تخفي فعلًا وجوديًا عميقًا؛ فالدعوة هنا ليست دعوة لدخول مكان فقط، بل دعوة للدخول إلى عالم جديد من الوعي.

ومن منظور هرمنيوطيقي، يؤدي أمين المكتبة وظيفة (المرشد التأويلي) الذي يساعد الذات على عبور العتبة نحو العالم الرمزي (غادامير، 2007). فالطفل لم يكن يجهل الكتب فقط، بل كان يجهل إمكان أن يصبح العالم أوسع مما يراه بعينيه. وأمين المكتبة هو أول من يفتح له هذا الأفق. ولهذا فإنه يشبه في بنيته الرمزية شخصيات (الحراس) أو (المعلمين الأوائل) في السرديات الروحية والفلسفية؛ أولئك الذين لا يمنحون الحقيقة مباشرة، بل يفتحون الطريق نحوها.

كما أن النص يحرص على تقديمه بوصفه شخصية إنسانية هادئة وغير سلطوية. فهو لا يمثل المعرفة الرسمية القمعية كما قد تمثلها المدرسة أحيانًا (فوكو، 1990)، بل يمثل المعرفة بوصفها احتضانًا وفتحًا للأبواب. ولهذا يختلف حضوره جذريًا عن حضور المعلم التقليدي. إن سلطته ليست سلطة الامتحان والعقاب، بل سلطة الجذب والإلهام.

ومن الناحية الظاهراتية، فإن أمين المكتبة يمثل أول لقاء للطفل مع (الإنسان الوسيط) بينه وبين الثقافة (ميرلو-بونتي، 1998). فالمعرفة لا تُكتشف في فراغ، بل عبر أشخاص يجسدون إمكانية الوصول إليها. ولذلك فإن هذه الشخصية، رغم بساطتها، تصبح جزءًا من التكوين الروحي للذات. إن الطفل لا يتذكر الكتب فقط، بل يتذكر من قاده إليها أول مرة.

واللافت أن النص لا يمنح أمين المكتبة ملامح نفسية معقدة أو سيرة خاصة، لأنه لا يريده كشخصية فردية مكتملة، بل كوظيفة رمزية (هامون، 1990). إنه يمثل العتبة نفسها: الحد الفاصل بين عالمين. ومن هنا فإن حضوره يترك أثرًا يفوق حجمه السردي بكثير.

كما أن أمين المكتبة يرتبط ضمنيًا بفكرة (الرعاية الثقافية) (بورديو، 2001). فالطفل يدخل المكتبة وهو مرتبك ومندهش، لكن وجود هذا الرجل يمنحه شعورًا بالأمان داخل الفضاء الجديد. وهنا تتكرر بنية الحماية التي بدأت مع الأم والأب، لكن في مستوى آخر: إذا كانت الأم تحمي الوجود البيولوجي والعاطفي، والأب يحمي البنية الأخلاقية، فإن أمين المكتبة يحمي الدخول الأول إلى عالم الفكر والمعرفة.

ومن زاوية رمزية، يمكن النظر إليه بوصفه حارسًا لـ(العبور الثاني) في حياة الطفل (فان جينيب، 2011). فالعبور الأول كان الخروج من البيت إلى العالم الاجتماعي، أما هذا العبور فهو الانتقال من العالم المباشر إلى العالم الثقافي. ولهذا فإن دوره يشبه دور الكاهن الرمزي الذي يسمح للداخل الجديد بأن يعبر من الجهل إلى الاكتشاف (تيرنر، 1995).

كما أن العلاقة بين الطفل وأمين المكتبة تقوم على الاعتراف بقدرة الطفل على المعرفة. فهو لا يعامله بوصفه صغيرًا عاجزًا، بل بوصفه ذاتًا قادرة على أن تدخل عالم الكتب. وهذا الاعتراف يحمل أهمية وجودية؛ إذ إن الذات تبدأ بالشعور بقيمتها الثقافية من خلال نظرة الآخر إليها (ريكور، 2005). ومن هنا فإن أمين المكتبة لا يمنح الطفل كتابًا فقط، بل يمنحه شعورًا بأنه قادر على أن يكون قارئًا وإنسانًا مختلفًا.

ومن الناحية النفسية، يمثل هذا اللقاء لحظة تحوّل حاسمة. فالطفل الذي دخل المدرسة بخوف واغتراب يجد في المكتبة فضاءً يعيد إليه الانسجام الداخلي. وأمين المكتبة هو الذي يجعل هذا الفضاء قابلًا للسكن. ولهذا فإن الشخصية ترتبط ضمنيًا بفكرة (الخلاص عبر المعرفة) التي تسري في النص كله (مانغويل، 2001).

4.7الشخصيات الثانوية كأيقونات للذاكرة الشعبية

لا تُبنى الشخصيات الثانوية في شفق الخمسين وفق منطق الشخصية الروائية الحديثة ذات العمق النفسي والتطور الداخلي، بل تظهر بوصفها علامات ذاكراتية وأيقونات صغيرة تختزن روح العالم الشعبي الذي تشكلت فيه الذات (وولوك، 2003). فهي لا تؤدي وظيفة درامية مركزية، وإنما وظيفة رمزية وثقافية؛ إذ تساهم في بناء الإحساس بالمجتمع التقليدي بوصفه فضاءً إنسانيًا متماسكًا ومشبعًا بالألفة والحميمية (كونرتون، 1989).

ومن هنا فإن النص لا يقدّم هذه الشخصيات كأفراد مستقلين بقدر ما يقدّمها كملامح من (الذاكرة الجمعية) (هالبفاكس، 2001). فالشيخ المؤذن، والعجوز التي تبيع الحلوى، والرجل الضرير، ورواد المجلس، والأطفال في الأزقة، جميعهم لا يُعرَّفون عبر تاريخهم الشخصي أو تعقيدهم النفسي، بل عبر حضورهم الرمزي داخل عالم الطفولة. إنهم ليسوا شخصيات بقدر ما هم آثار إنسانية استقرت في وجدان السارد (نورا، 2012).

فالشيخ المؤذن، مثلًا، لا يُقدَّم بوصفه رجل دين له صراعاته وأبعاده الفردية، بل بوصفه جزءًا من الإيقاع الروحي للحي. صوته وحركته اليومية يربطان الطفل بزمن ديني هادئ ومتكرر، حيث يصبح الأذان عنصرًا من عناصر تشكيل الوعي بالمكان والزمن (يوان، 2020). إن الشخصية هنا تمثل حضور المقدس داخل الحياة اليومية البسيطة.

أما العجوز صاحبة (البياعة)، فهي ليست مجرد بائعة شعبية، بل صورة للكرم الشعبي والعلاقة الحميمية بين الإنسان والأشياء الصغيرة. إنها تنتمي إلى عالم الاقتصاد البسيط الذي لم تفسده بعدُ العلاقات الاستهلاكية الحديثة (باومان، 2001). ولهذا فإن حضورها يحمل شحنة عاطفية تتجاوز وظيفتها الواقعية؛ إنها جزء من ذاكرة الطفولة لا لأنها مهمة تاريخيًا، بل لأنها كانت تمنح العالم ملمسه الإنساني الدافئ (دي سارتو، 1984).

وكذلك الرجل الضرير الذي تهديه عصاه الطريق. إنه شخصية عابرة ظاهريًا، لكنها تحمل دلالة رمزية عميقة (لوتمان، 1998). فالعمى هنا، كما في شخصية الجدة، يرتبط بشكل غير مباشر بفكرة البصيرة الداخلية والهشاشة الإنسانية. الشخصية لا تُبنى نفسيًا، لكنها تترك أثرًا أخلاقيًا وروحيًا داخل وعي الطفل.

ومن منظور هرمنيوطيقي، تؤدي هذه الشخصيات وظيفة (الشاهد الثقافي) على زمن اجتماعي معين. فهي لا تمثل ذواتًا فردية بقدر ما تمثل أنماطًا إنسانية تنتمي إلى عالم تقليدي يقوم على التقارب الاجتماعي والتكرار الطقسي والإيقاع البطيء للحياة. ومن هنا فإن استعادتها ليست استعادة لأشخاص فقط، بل لاستعادة شكل كامل من الوجود الاجتماعي (إيرل، 2011).

كما أن هذه الشخصيات تسهم في تحويل الحي الشعبي إلى فضاء حيّ نابض بالمعنى. فالعالم في النص لا يُبنى عبر الأحداث الكبرى، بل عبر الوجوه الصغيرة والتفاصيل اليومية. وهذا يكشف فلسفة ضمنية لدى الكاتب: الإنسان يتكوّن وجدانيًا من الأشياء الهامشية التي تبدو عابرة أكثر مما يتكوّن من الوقائع التاريخية الكبرى (باشالر، 1984).

ومن الناحية الظاهراتية، فإن الذات لا تتذكر هذه الشخصيات بوصفها معلومات، بل بوصفها إحساسًا بالحياة. إن الذاكرة تحتفظ بطريقة مشي الشيخ، أو نبرة صوت البائعة، أو صورة الرجال في المجلس، أكثر مما تحتفظ بوقائع محددة

عنهم (كاندو، 2009). وهذا ما يمنح النص طابعه الحميمي؛ إذ إن العالم يُستعاد من خلال الأثر الشعوري الذي تركه الأشخاص لا من خلال سيرهم الذاتية.

لكن النص، في الوقت نفسه، يميل إلى نوع من (التقديس الذاكراتي) لهذه الشخصيات. فهي تظهر غالبًا بوصفها وجوهًا خيّرة وبسيطة ومتجانسة مع العالم، دون أن تكشف عن تناقضات أو قسوة أو صراعات اجتماعية حادة (لوينثال، 2015). وهذا يكشف أن الذاكرة قد أعادت تشكيل المجتمع الشعبي بوصفه فضاءً شبه مثالي، أكثر صفاءً واتساقًا مما هو عليه في الواقع التاريخي.

ومن هنا يمكن القول إن الشخصيات الثانوية في النص أقرب إلى (الأيقونات) منها إلى الشخصيات الواقعية المعقدة. إنها تؤدي وظيفة رمزية داخل بنية الحنين، حيث يتحول الماضي إلى عالم مضاء بوجوه مألوفة تمنح الذات شعورًا بالانتماء والاستمرار (بويم، 2015).

كما أن حضور هذه الشخصيات يحمل بعدًا مقاومًا للنسيان. فالسارد، حين يستعيدها، لا ينقذ ذكرياته الشخصية فقط، بل ينقذ أيضًا عالمًا اجتماعيًا كاملًا من الاختفاء. إن الكتابة هنا تتحول إلى فعل حفظ لذاكرة شعبية مهددة بالتآكل أمام الزمن والحداثة والتغير الاجتماعي (لوغوف، 2001).

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في رسم هذه الشخصيات بأقل قدر من التفاصيل وأكثر قدر من الإيحاء. فهي لا تحتاج إلى تعقيد روائي كبير لأن وظيفتها ليست التطور الدرامي، بل خلق الجو الوجودي للنص. إن مجرد ظهورها يكفي لاستحضار عالم كامل من الأصوات والعلاقات والإيقاعات اليومية (يقطين، 1997).

4.8حدود التشكيل النفسي للشخصيات

رغم الثراء الوجداني والحميمي الذي يميز (شفق الخمسين)، فإن النص يكشف - من منظور نقدي صارم - عن محدودية واضحة في التشكيل النفسي للشخصيات. فالشخصيات لا تُبنى هنا بوصفها ذواتًا معقدة تعيش تناقضاتها الداخلية وصراعاتها الوجودية بعمق، بل تُقدَّم غالبًا بوصفها صورًا ذاكراتية ورموزًا شعورية تؤدي وظائف دلالية داخل بنية الحنين والاستعادة (فورستر، 1993). ومن ثم فإن النص ينجح في خلق أثر وجداني وتأملي قوي، لكنه لا يذهب بعيدًا في تفكيك النفس الإنسانية أو تعرية تناقضاتها الداخلية.

وتتجلى هذه المحدودية أولًا في طبيعة البناء المثالي للشخصيات المركزية. فالأب، مثلًا، يظهر بوصفه نموذجًا أخلاقيًا شبه مكتمل: حكيم، محبوب، متواضع، ومضيء إنسانيًا. لا نرى لحظات ضعفه أو غضبه أو تناقضه أو هشاشته الوجودية. إنه يؤدي

وظيفة (الأب المؤسس) داخل الذاكرة أكثر مما يؤدي وظيفة الإنسان المركب (لوكاتش، 1993). وكذلك الأم، التي تتحول إلى تجسيد للحنان المطلق، والجدة التي تبدو أقرب إلى رمز للحكمة الروحية الصامتة منها إلى شخصية ذات تاريخ نفسي ملموس.

وهذا البناء المثالي لا يعود فقط إلى ضعف تقني، بل إلى طبيعة الرؤية السردية نفسها. فالسارد لا يستعيد الشخصيات من داخل الصراع معها، بل من داخل الحنين إليها. والحنين بطبيعته يميل إلى تنقية الذاكرة وإزالة تناقضاتها، بحيث يتحول الماضي إلى فضاء أكثر انسجامًا وصفاءً مما كان عليه فعليًا. ولهذا فإن الشخصيات تُرى غالبًا عبر أثرها العاطفي داخل الذات، لا عبر واقعها النفسي المستقل (عصفور، 1999).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن القول إن الشخصيات في النص ليست (موضوعات للتحليل)، بل (حوامل للمعنى). فالأب يمثل القيم الأخلاقية، والأم تمثل الحميمية الأولى، والجدة تمثل الحكمة الروحية، وأمين المكتبة يمثل بوابة المعرفة. وهذا التوظيف الرمزي يمنح الشخصيات قوة دلالية واضحة، لكنه يحدّ في المقابل من فرديتها النفسية وتعقيدها الإنساني (مارتن، 1998).

كما أن النص يتجنب إلى حد كبير مناطق التوتر الحاد داخل العلاقات الإنسانية. فلا توجد صراعات عائلية عميقة، أو تمردات داخلية، أو مشاعر عداء، أو تناقضات أخلاقية معقدة. حتى لحظات القلق - مثل دخول المدرسة أو مواجهة الخجل - تُروى بنبرة هادئة ومحتواة. وهذا يجعل العالم النفسي للنص أقرب إلى التأمل الهادئ منه إلى الدراما الوجودية العنيفة (كونديرا، 1999).

ومن الناحية الظاهراتية، يركز النص على أثر الشخصيات داخل الوعي أكثر من تركيبتها الداخلية. فالذات لا تسأل: (من كان أبي حقًا؟) بقدر ما تسأل ضمنيًا: (ماذا مثّل أبي بالنسبة لي؟). وهذا فرق جوهري. فالشخصيات تُبنى من خلال علاقتها بالسارد، لا من خلال استقلالها الذاتي. ولهذا فإنها تبدو أحيانًا شفافة جدًا، كما لو أنها أجزاء من وعي الراوي نفسه أكثر مما هي ذوات مستقلة خارجه (كاظم، 2002).

ويتجلى هذا أيضًا في الشخصيات الثانوية، التي تظهر غالبًا بوصفها أيقونات لذاكرة الحي الشعبي لا كأفراد معقدين. فالشيخ، والبائعة، والضرير، ورواد المجلس، جميعهم يؤدون وظيفة خلق الجو الإنساني والحنيني للنص، لكنهم لا يتطورون أو يكشفون عن طبقات نفسية متعددة. إنهم أقرب إلى إشارات وجدانية تحفظ ملامح عالم قديم (يقطين، 2005).

لكن هذه المحدودية لا تعني فشل النص فنيًا بالضرورة، لأنها تنسجم مع طبيعة مشروعه الجمالي. فالنص لا يسعى إلى كتابة رواية نفسية تحليلية على طريقة دوستويفسكي أو بروست (بروست، 1993)، بل إلى بناء تجربة تأملية تقوم على

الذاكرة والحنين واستعادة الأثر الإنساني للأشياء. ولذلك فإن الشخصيات تُختزل عمدًا إلى ما تركته داخل الوعي، لا إلى ما كانت عليه في واقعها الكامل (إيدل، 1993).

ومع ذلك، فإن هذا الخيار الجمالي يفرض حدودًا واضحة على العمق الدرامي للنص. فغياب التناقضات النفسية الحادة يقلل من التوتر الداخلي، ويجعل العالم السردي أكثر صفاءً واستقرارًا مما هو عليه في الحياة الفعلية. الإنسان هنا يبدو غالبًا متصالحًا مع نفسه وماضيه، حتى في لحظات الفقد. ولهذا فإن النص يفتقد أحيانًا ذلك التمزق الوجودي العنيف الذي يمنح بعض الأعمال الكبرى كثافتها النفسية الاستثنائية (فورستر، 1993).

كما أن الذات الساردة نفسها، رغم انقسامها بين الطفل والرجل، لا تدخل في مساءلة جذرية لتجربتها. فهي تستعيد الماضي بحنان وتأمل، لكنها لا تفكك أخطاءها أو رغباتها المكبوتة أو تناقضاتها الأخلاقية بعمق. ومن ثم فإن الوعي في النص يظل أقرب إلى الحكمة الهادئة منه إلى القلق الوجودي الراديكالي (لوكاتش، 1993).

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن النص يميل إلى (تجميل الذاكرة) أكثر مما يميل إلى تفكيكها. وهذا يمنحه دفئًا إنسانيًا واضحًا، لكنه يجعله أقل قدرة على اختراق المناطق المعتمة والمعقدة في النفس البشرية. فالشخصيات تُضاء غالبًا من الخارج، لا من داخل تشققاتها العميقة (إيدل، 1993).

الفصل الخامس:

اللغة والمعجم والبنية الأسلوبية

5.1المعجم الضوئي واللوني في النص

تنهض اللغة في شفق الخمسين على حساسية بصرية واضحة تجعل الضوء واللون من أهم البنى الدلالية التي يتشكل عبرها المعنى الوجودي للنص. فالكاتب لا يستخدم الألوان والإشعاعات الضوئية بوصفها زينة وصفية أو عناصر جمالية سطحية، بل بوصفها أدوات تأويلية تكشف طبيعة العلاقة بين الذات والزمن والذاكرة (الباردي، 2004). ومن هنا فإن المعجم الضوئي في النص ليس تفصيلًا أسلوبيًا ثانويًا، بل جزء من الرؤية الفلسفية العميقة التي يقوم عليها العمل كله.

ويبدأ هذا الحضور منذ العنوان نفسه: (شفق الخمسين). فالشفق ظاهرة ضوئية ولونية قبل أن يكون زمنًا. إنه لحظة تداخل الضوء بالعتمة، والأحمر بالرمادي، والحضور بالاختفاء. ومن ثم فإن العنوان يؤسس منذ البداية لوعي يرى العالم عبر تحولات الضوء لا عبر ثبات الأشياء (بريمي، 2020). وهذا الاختيار ليس جماليًا فقط، بل وجودي؛ لأن الذات الساردة نفسها تعيش في منطقة وسطى بين الامتلاء والأفول، بين الذاكرة والنسيان.

ويتكرر هذا المعجم الضوئي في مواضع كثيرة من النص: (خيوط الصباح)، (الألوان الزاهية)، (الشواطئ الذهبية)، (التراب الندي)، (وميض الذكريات)، (العتمة)، (النور)، وغيرها. واللافت أن الضوء هنا ليس دائمًا ضوءًا حادًا أو كاملاً، بل غالبًا ضوء خافت، متدرج، شفقي (بن مالك، 1999). إن النص لا يحب ضوء الظهيرة المكتمل، بل ينجذب إلى الضوء الذي يوشك أن ينسحب أو يتشكل بهدوء.

ومن منظور ظاهراتي، يكشف هذا المعجم عن طبيعة إدراك الذات للعالم. فالإنسان في النص لا يرى الأشياء في ماديتها الصلبة، بل في هالتها الشعورية (Merleau-Ponty, 1962). ولهذا فإن الضوء يتحول إلى لغة للوعي نفسه. فالطفولة تُرى بوصفها إشراقًا، والماضي يُستعاد كوهج باقٍ، والذكريات تبدو كأطياف ضوئية تتردد داخل النفس. إن الذات لا تتذكر الوقائع بقدر ما تتذكر الإضاءة الشعورية التي كانت تغمرها (Bachelard, 1961).

كما أن العلاقة بين الضوء والذاكرة علاقة عضوية داخل النص. فالذكريات لا تُستعاد بوصفها صورًا ثابتة، بل كأنها تومض ثم تخبو، تظهر ثم تتلاشى. وهذا ما يجعل المعجم الضوئي متصلًا مباشرة بالبنية الزمنية للنص (Ricoeur, 2004). فالضوء هنا ليس فقط عنصرًا بصريًا، بل استعارة لحضور الماضي داخل الوعي: حاضر، لكنه آخذ في الانسحاب.

أما الألوان، فهي تميل غالبًا إلى الدفء والنعومة. فهناك الذهبي، والألوان الزاهية، وبياض الثياب، وحمرة الشفق، لكنها ألوان غير صاخبة. إنها ألوان الذاكرة لا ألوان الواقع المباشر. ومن هنا فإن اللون في النص لا يصف الأشياء كما هي، بل كما تتوهج داخل الحنين (Hamon, 1977). وهذا ما يمنح اللغة طابعًا حلميًا وتأمليًا في آن واحد.

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن الضوء يؤدي وظيفة كشف المعنى (خوالدية، 2006). فالأشياء لا تصبح ذات قيمة في النص إلا حين تُضاء داخل الوعي. المكتبة مثلًا لا تُقدَّم كمكان مادي فقط، بل كفضاء ينفتح فيه الضوء الداخلي للمعرفة. وغرفة الجدة، رغم عتمتها، تحمل نوعًا آخر من الإشراق الروحي. حتى المدرسة، التي ترتبط بالقلق والانضباط، تُضاء لاحقًا عبر أثر المعرفة التي قادت إليها.

واللافت أن النص يستخدم العتمة بطريقة مغايرة للثنائيات التقليدية البسيطة. فالعتمة ليست دائمًا سلبية، كما أن الضوء ليس دائمًا انتصارًا كاملاً. غرفة الجدة مظلمة لكنها مفعمة بالبصيرة، والشفق جميل رغم اقترابه من الليل. وهذا التداخل يكشف أن النص لا يتعامل مع الضوء والظلام بوصفهما متقابلين أخلاقيًا، بل بوصفهما حالتين متداخلتين داخل التجربة الإنسانية (بعلي، 2002).

كما أن المعجم الضوئي يمنح النص إيقاعه الشعوري الخاص. فاللغة تتحرك غالبًا بنعومة وتدرج، كما لو أنها تحاكي حركة الضوء نفسه. لا توجد صور عنيفة أو ألوان حادة أو تناقضات صارخة، لأن النص يقوم على الإحساس البطيء بالتلاشي لا على الانفجار الدرامي (بلقاسم، 2000). ومن هنا فإن الضوء يصبح جزءًا من الإيقاع النفسي للعمل كله.

ومن الناحية النفسية، يعكس هذا الحضور اللوني حاجة الذات إلى مقاومة العتمة الكاملة. فالرجل الخمسيني، وهو يقف عند شفق العمر، يتمسك بالضوء المتبقي داخل ذاكرته. ولهذا فإن استعادة الألوان والأنوار ليست مجرد وصف جمالي، بل محاولة للحفاظ على الحياة الداخلية من الذبول. إن التذكر نفسه يتحول إلى فعل إضاءة ضد النسيان (Bahador & Zohdi, 2015).

5.2معجم الحميمية والذاكرة

يقوم البناء اللغوي في شفق الخمسين على معجم حميمي كثيف يجعل اللغة نفسها فضاءً للدفء والاستعادة، لا مجرد أداة لنقل الأحداث. فالنص لا يعتمد على اللغة بوصفها وسيلة إخبارية أو وصفية فقط، بل بوصفها حاضنة شعورية للذاكرة. ومن هنا فإن المفردات تتجمع داخل حقل دلالي واحد تقريبًا: البيت، الأم، الجدة، الأصدقاء، اللعب، الأعياد، الكتب، الروائح، الأصوات، الضوء، اللمس. وهذه الكلمات لا تُستخدم بوصفها إشارات واقعية محايدة، بل بوصفها آثارًا وجدانية تحفظ ما تبقى من العالم الأول داخل الوعي (شوشة، 2012).

إن اللغة في النص تتجه باستمرار نحو ما هو قريب، يومي، مألوف، وصغير. فالكاتب لا يحتفي بالأحداث الكبرى أو المفردات المجردة الثقيلة، بل بالأشياء البسيطة التي تحمل شحنة شعورية عميقة: (يد أمك)، (التراب الندي)، (رائحة الورق)، (الحقيبة السوداء)، (العصير المثلج)، (غرفة الجدة)، (السبحة). وهذه التفاصيل الصغيرة هي ما يمنح النص قوته الوجودية؛ لأن الذاكرة الإنسانية، كما يكشف العمل، لا تحفظ الحياة عبر الأفكار الكبرى، بل عبر الحميميات الدقيقة التي التصقت بالجسد والوجدان (Halbwachs, 1992).

ومن منظور ظاهراتي، فإن هذا المعجم الحميمي يكشف أن الذات لا تتذكر العالم كموضوع خارجي، بل كخبرة معاشة. ولهذا فإن اللغة مشبعة بالحواس: الرائحة، اللمس، الصوت، اللون، الحركة. فالطفولة لا تُستعاد فكريًا فقط، بل حسّيًا أيضًا. إن الذاكرة في النص ذاكرة جسدية بقدر ما هي ذهنية، ولذلك تبدو المفردات كما لو أنها تحاول استعادة ملمس الحياة لا معناها المجرد فقط (Casey, 2000).

كما أن معجم الحميمية يرتبط مباشرة بالبنية الزمنية للنص. فاللغة لا تستعيد الأشياء بوصفها حاضرة بالكامل، بل بوصفها بقايا دافئة داخل وعي متأخر. ولهذا تكثر كلمات مثل: (الحنين)، (الأطياف)، (الأصداء)، (الذكريات)، (الشواطئ الذهبية). إن الذات لا تعيش داخل الحاضر، بل داخل أثر الماضي. واللغة نفسها تتحول إلى مساحة يقيم فيها هذا الأثر (السادة، 2022).

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن المعجم الحميمي يؤدي وظيفة مقاومة النسيان. فالتسمية هنا ليست مجرد وصف، بل فعل إنقاذ رمزي. حين يذكر السارد الأشياء الصغيرة بأسمائها وتفاصيلها، فإنه يمنحها شكلًا من أشكال البقاء داخل اللغة. ومن هنا فإن الكتابة تتحول إلى محاولة للحفاظ على العالم الأول من التلاشي الكامل (Gadamer, 1976).

ويظهر هذا بوضوح في طريقة استعادة الأمكنة والشخصيات. فالبيت لا يُقدَّم كمكان هندسي، بل كمصدر دفء. والأب لا يُقدَّم كمجرد سلطة، بل عبر (كفيه النابضتين بالحب). والجدة لا تُعرَّف عبر سيرتها، بل عبر عتمة غرفتها وسبحتها وصمتها. إن الشخصيات تُبنى من خلال أثرها الحميمي داخل الذات، لا من خلال معلومات موضوعية عنها (ميقاتي، 1996).

كما أن المعجم الوجداني في النص يتجنب القسوة أو العنف التعبيري. حتى الحزن يأتي بلغة ناعمة ومضيئة. لا نجد مفردات الانهيار أو العدم أو الرعب الوجودي، بل نجد لغة أقرب إلى التأمل الحزين الهادئ. وهذا ما يجعل الحنين في النص أقرب إلى الاحتضان منه إلى الصراخ. إن الذات لا تواجه ماضيها بعنف، بل تلمسه برفق كما يلمس المرء شيئًا هشًا يخشى أن يتلاشى (رشيد، 2023).

ومن الناحية النفسية، يعكس هذا المعجم حاجة الذات إلى الاحتماء بالذاكرة. فالرجل الخمسيني، وهو يشعر بانسحاب الزمن، يعود إلى الكلمات التي تحمل رائحة البيت الأول وإيقاع الطفولة الأولى. ولذلك فإن اللغة لا تنقل الذكريات فقط، بل تعيد خلق المناخ النفسي الذي كانت تُعاش فيه (Freud, 1914).

لكن هذا التركيز على الحميمية يمنح النص أيضًا طابعًا مثاليًا نسبيًا. فالعالم يبدو غالبًا أكثر دفئًا وانسجامًا مما هو عليه واقعيًا. إن الذاكرة تميل إلى انتقاء اللحظات المضيئة وإعادة ترتيبها داخل نسيج لغوي متجانس، بحيث تتراجع التوترات والصراعات الحادة إلى الخلفية. ومن هنا فإن المعجم الحميمي يشارك في (تجميل الماضي) بقدر ما يشارك في استعادته (Boym, 2001).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية ليست مجرد ضعف فني، بل جزء من الرؤية الجمالية للنص. فالكاتب لا يريد أن يفكك الماضي بقدر ما يريد أن ينقذ معناه الإنساني من الضياع. ولهذا فإن اللغة تميل إلى الاحتفاظ بالأشياء في صورتها الأكثر دفئًا وتأثيرًا (الصغير، 1999).

ومن الناحية الأسلوبية، يتميز هذا المعجم بالبساطة الشفافة. فالكاتب لا يستخدم لغة متعالية أو فلسفية معقدة، بل لغة يومية مشبعة بالإيحاء الشعوري. وهذه البساطة تمنح النص صدقه العاطفي؛ إذ يبدو كما لو أن اللغة نفسها تنبع من حركة الذاكرة لا من رغبة في الاستعراض البلاغي (Ullmann, 1964).

5.3اللغة الدينية والأخلاقية وتشكيل الوعي

تحتل اللغة الدينية والأخلاقية في شفق الخمسين موقعًا تأسيسيًا داخل بنية الوعي السردي، لكنها لا تظهر بوصفها خطابًا وعظيًا مباشرًا أو أيديولوجيا صريحة، بل بوصفها جزءًا عضويًا من النسيج الثقافي والوجداني الذي تشكلت داخله الذات. فالدين في النص ليس موضوعًا مستقلًا للمناقشة الفكرية، وإنما مناخ روحي وأخلاقي يحيط بالعالم اليومي ويمنحه معناه وطمأنينته الداخلية (الطريبق أحمد، 1999).

ومنذ الصفحات الأولى، يرتبط الوعي الطفولي بلغة الأب التي تحمل إشارات دينية وتأملية واضحة: الحديث عن الدنيا بوصف الإنسان فيها (عابر سبيل)، وعن الخير والمحبة والرحمة. هذه العبارات لا تُقدَّم كنصوص تعليمية مجردة، بل كجزء من الحوار اليومي الحميمي داخل البيت. ومن هنا فإن اللغة الدينية في النص ليست لغة مؤسسة رسمية أو خطاب سلطة، بل لغة حياة ومعيش يومي (Eliade, 1959).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تؤدي هذه اللغة وظيفة تشكيل (أفق الفهم) الأول للطفل. فالذات لا تدخل العالم بوصفه فراغًا محايدًا، بل بوصفه عالمًا مؤولًا مسبقًا بالقيم والمعاني. إن كلمات الأب، وصوت المؤذن، وسبحة الجدة، والأعياد، كلها تشكل شبكة رمزية تمنح الطفل تصورًا أوليًا عن الزمن والخير والموت والإنسان (Jauss, 1982).

كما أن النص يربط الدين بالسكينة لا بالخوف. فلا نجد حضورًا مكثفًا للوعيد أو العقاب أو الصراع العقائدي، بل نجد لغة تميل إلى الطمأنينة الروحية. حتى الشخصيات المرتبطة بالدين - الأب، الشيخ المؤذن، الجدة - تُقدَّم بوصفها شخصيات هادئة ومضيئة أخلاقيًا. وهذا يكشف أن الدين في وعي السارد ليس منظومة صراع، بل جزء من النظام الحميمي للعالم الأول (العدوي، 2009).

ويتجلى هذا البعد الروحي أيضًا في الإيقاع اليومي للحياة. فالأذان ليس مجرد صوت خارجي، بل عنصر من عناصر تشكيل الزمن نفسه. إنه ينظم الإيقاع الوجودي للحي، ويمنح الحياة اليومية بعدًا من الانتظام الروحي. وهكذا تصبح اللغة الدينية جزءًا من التجربة الحسية للطفل، لا مجرد مفاهيم ذهنية (فضل، 1992).

ومن الناحية الظاهراتية، ترتبط اللغة الأخلاقية في النص بتجربة العيش المشترك أكثر مما ترتبط بالقواعد المجردة. فالقيم لا تُطرح بوصفها أوامر نظرية، بل بوصفها ممارسات إنسانية: محبة الناس، احترام الآخرين، التواضع، مساعدة الضعيف، تقدير المعرفة. ولهذا فإن الأخلاق في النص تُعاش قبل أن تُفهم فكريًا (Nussbaum, 1990).

ويظهر الأب هنا بوصفه الوسيط الأساسي لهذه اللغة الأخلاقية. فهو لا يمارس سلطة قهرية، بل يقدم نموذجًا إنسانيًا يُحتذى. إن الطفل يتعلم من حضوره بقدر ما يتعلم من كلماته. ومن ثم فإن الوعي الأخلاقي في النص يتشكل عبر المثال الحي لا عبر التعليم المجرد (العوفي، 2012).

كما أن اللغة الدينية ترتبط ضمنيًا بفكرة الاستمرارية والطمأنينة أمام الزمن. ففي عالم يهدده الأفول والنسيان، تمنح هذه اللغة الذات إحساسًا بأن الحياة ليست مجرد عبور عشوائي. ولهذا فإن حضورها داخل النص يحمل وظيفة مقاومة للقلق الوجودي، حتى وإن لم يتحول إلى تأملات فلسفية صريحة حول الموت أو المصير (Tillich, 1952).

لكن اللافت أن النص لا يدخل في تعقيدات فكرية أو لاهوتية عميقة. فالدين يُستعاد بوصفه خبرة وجدانية وثقافية أكثر من كونه منظومة فكرية نقدية. وهذا يجعل اللغة الدينية أقرب إلى (الذاكرة الروحية) منها إلى الخطاب العقائدي. إنها جزء من الحنين إلى عالم كان يبدو أكثر اتساقًا وبساطة وأمانًا (يقطين، 1997).

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن النص يميل إلى تقديم العالم الأخلاقي والديني في صورة منسجمة ومثالية نسبيًا. فلا نرى توترات حادة بين القيم والواقع، أو صراعات داخلية مع الإيمان، أو مساءلات وجودية جذرية. وهذا يمنح النص صفاءً روحانيًا، لكنه يحد أحيانًا من تعقيده الفكري والنفسي مقارنةً بأعمال تتعامل مع الدين بوصفه تجربة صراع أو شك (الغذامي، 2000).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية تنسجم مع طبيعة النص التأملية والحنينية. فالكاتب لا يسعى إلى نقد البنية الأخلاقية للعالم التقليدي، بل إلى استعادة أثرها الإنساني داخل الذاكرة. ولهذا فإن اللغة الدينية لا تظهر كسلطة ثقيلة، بل كضوء داخلي هادئ رافق تشكل الذات (Bakhtin, 1981).

ومن الناحية الأسلوبية، تمتاز هذه اللغة بالبساطة والاقتصاد. فلا توجد اقتباسات دينية مطولة أو خطاب مباشر متكلف، بل إشارات خفيفة موزعة داخل السرد اليومي. وهذا ما يمنحها قوة أكبر؛ إذ تبدو متجذرة طبيعيًا داخل العالم السردي لا مفروضة عليه من الخارج.

كما أن تداخل اللغة الأخلاقية مع المعجم الحميمي يجعل القيم نفسها جزءًا من الذاكرة الحسية. فالمحبة والرحمة والتواضع لا تُستعاد كمفاهيم، بل كأصوات وأفعال ووجوه وأماكن. ومن هنا تتحول الأخلاق إلى تجربة معيشة لا إلى مجرد فكرة مجردة.

5.4معجم المعرفة والقراءة والانفتاح الثقافي

يشكل معجم المعرفة والقراءة في شفق الخمسين أحد أهم الحقول الدلالية التي يتجاوز عبرها النص حدود الحنين الشخصي إلى أفق ثقافي وإنساني أوسع. فالقراءة هنا لا تُقدَّم بوصفها نشاطًا تعليميًا أو هواية فردية فحسب، بل بوصفها تجربة وجودية تعيد تشكيل الذات وتفتحها على العالم. ولهذا فإن المفردات المرتبطة بالكتاب والمكتبة والقراءة تؤدي وظيفة تأسيسية داخل بنية الوعي السردي؛ إذ تمثل لحظة الانتقال من العيش داخل العالم المحلي المحدود إلى الانخراط في الفضاء الرمزي للثقافة الإنسانية (العوفي، 2012).

منذ دخول الطفل إلى المكتبة، تبدأ اللغة نفسها بالتحول. فالمفردات المرتبطة بالمعرفة - (المكتبة)، (الأرفف)، (الكتب)، (المجلدات)، (الموسوعات)، (الروايات)، (القصص)، (القراءة) - لا تأتي بوصفها عناصر وصفية محايدة، بل بوصفها

إشارات إلى اكتشاف شكل جديد من الوجود. إن العالم لم يعد مقتصرًا على الحي والبيت والمدرسة، بل أصبح مفتوحًا على التاريخ والأدب والأسطورة والتجارب الإنسانية البعيدة (بريمي، 2020).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تمثل القراءة في النص فعل توسيع لأفق الفهم. فالطفل، عبر الكتب، لا يكتسب معلومات فقط، بل يكتشف إمكانات جديدة لرؤية العالم والذات. ولهذا فإن النص لا يحتفي بالمعرفة بوصفها تراكمًا ذهنيًا، بل بوصفها تحوّلًا في بنية الوعي نفسها. القراءة تجعل الإنسان يعيش حيوات متعددة، ويتجاوز محدودية تجربته الفردية نحو أفق إنساني كوني (خوالدية، 2006).

ويتجلى هذا الانفتاح الثقافي بوضوح في أسماء الكتّاب والشخصيات التي يذكرها النص: عبدالقادر الحسيني، ثم لاحقًا نجيب محفوظ، وتولستوي، وشكسبير، وغاندي، وغيرهم. هذه الأسماء ليست مجرد إشارات ثقافية استعراضية، بل علامات على تشكل الذات عبر الحوار مع التراث الإنساني العالمي. إن الطفل الذي بدأ من الحي الشعبي الضيق يجد نفسه تدريجيًا داخل شبكة رمزية تمتد من التاريخ العربي إلى الأدب الروسي والإنجليزي والفكر الإنساني العام (Gignoux, 2006).

كما أن معجم المعرفة في النص يرتبط دائمًا بمفردات الدهشة والانبهار. فالكتب ليست أدوات جامدة، بل (عوالم)، و(أصدقاء)، و(أنيس). وهذا يكشف أن العلاقة بالثقافة ليست علاقة نفعية أو أكاديمية باردة، بل علاقة وجدانية وروحية. إن القراءة تمنح الذات شعورًا بالاتساع الداخلي، وكأن الإنسان يصبح أكبر من حدوده الزمنية والمكانية عبر اللغة (رشيد، 2023).

ومن الناحية الظاهراتية، تتحول المكتبة والكتاب إلى فضاءات حسية بقدر ما هي فكرية. فالنص يتذكر (رائحة الورق)، و(ملمس الكتب)، و(التجول بين الأرفف). وهذا مهم جدًا، لأنه يكشف أن المعرفة لا تُعاش في النص كمجرد تجريد ذهني، بل كتجربة جسدية وشعورية أيضًا. إن الوعي يولد هنا عبر الحواس بقدر ما يولد عبر الفكر (Bachelard, 1961).

كما أن القراءة في النص تؤدي وظيفة مقاومة للضيق الوجودي. فالطفل الذي يشعر بالاغتراب داخل المدرسة يجد في المكتبة عالمًا بديلًا أكثر رحابة وحرية. ومن هنا فإن معجم المعرفة يرتبط ضمنيًا بفكرة التحرر الداخلي. المعرفة لا تحرر الإنسان من الفقر أو الزمن فقط، بل من محدودية التجربة المغلقة (Foucault, 1986).

ومن زاوية رمزية، يمثل الكتاب في النص شكلًا من أشكال البقاء. فالإنسان يفنى، لكن الأفكار والقصص تبقى. ولهذا فإن القراءة تمنح الذات نوعًا من الاتصال بالاستمرارية الإنسانية الكبرى. إنها تجعل الفرد يشعر أنه جزء من تاريخ أوسع من حياته الفردية المحدودة. ومن هنا تتحول الثقافة إلى وسيلة لمقاومة العزلة الزمنية التي يفرضها العمر (شوشة، 2012).

لكن النص لا يقدم المعرفة بوصفها مشروعًا نقديًا صداميًا. فالقراءة هنا أقرب إلى فعل احتضان للعالم منها إلى تفكيكه. لا نرى صراعًا فكريًا حادًا أو أزمة معرفية معقدة، بل نرى انبهارًا مستمرًا بالكتاب بوصفه مصدرًا للنور والاتساع. وهذا يمنح النص دفئه الثقافي، لكنه يخفف أحيانًا من توتره الفكري (الطريبق أحمد، 1999).

كما أن المعجم الثقافي في النص يظل مشبعًا بالبعد الأخلاقي والإنساني. فالكتب ليست قيمة في ذاتها فقط، بل لأنها تصنع الإنسان الأرقى والأكثر فهمًا للحياة. ولهذا فإن القراءة ترتبط دائمًا بفكرة التهذيب الداخلي والتوسع الروحي، لا بالتفوق المعرفي المجرد (العدوي، 2009).

ومن الناحية الأسلوبية، يتميز هذا المعجم بالتنوع والانسياب. فالكاتب ينتقل من مفردات الحياة الشعبية البسيطة إلى أسماء الأدباء والمفكرين العالميين دون انقطاع حاد، وكأن الثقافة تنمو طبيعيًا من داخل التجربة الحياتية لا من خارجها. وهذا ما يمنح النص صدقه؛ إذ لا تبدو المعرفة زينة نخبوية مفروضة، بل امتدادًا طبيعيًا لحركة الوعي (بن مالك، 1999).

5.5الاقتصاد الدلالي وشفافية العبارة

تقوم اللغة في شفق الخمسين على خاصيتين متلازمتين تمنحان النص نبرته الخاصة: الاقتصاد الدلالي وشفافية العبارة. فالكاتب لا يعتمد على التراكم البلاغي الكثيف أو الجمل المتضخمة التي تسعى إلى إبهار القارئ عبر التعقيد اللفظي، بل يبني أثره الجمالي من خلال لغة مقتصدة ظاهريًا، لكنها مشحونة بإيحاءات وجدانية ووجودية عميقة. ومن هنا تنبع قوة النص؛ إذ يبدو بسيطًا في سطحه اللغوي، بينما يخفي داخله طبقات تأويلية متعددة (الباردي، 2004).

إن الاقتصاد الدلالي في النص لا يعني الفقر اللغوي أو الاختزال السطحي، بل يعني قدرة العبارة على حمل معنى يتجاوز حجمها المباشر. فكلمات قليلة مثل (شفق الخمسين)، أو (الكفيفة المبصرة)، أو (كأنك طير حط في عشه بعد غربة)، تفتح أفقًا واسعًا من الدلالات النفسية والزمنية والوجودية. وهذا النوع من التكثيف يجعل اللغة تعمل بالإيحاء أكثر مما تعمل بالشرح (بعلي، 2002).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن القول إن النص يراهن على (الفراغ التأويلي)؛ أي على ترك مساحة للقارئ كي يشارك في إنتاج المعنى. فالكاتب لا يفسر كل شيء، ولا يحوّل التجربة إلى خطاب نظري مباشر، بل يكتفي غالبًا بالإشارة الخفيفة التي تستدعي شبكة كاملة من الأحاسيس والذكريات. ولهذا تبدو اللغة وكأنها تلمّح أكثر مما تصرّح (خوالدية، 2006).

كما أن شفافية العبارة تمنح النص صدقه الشعوري. فاللغة لا تتعالى على التجربة ولا تفرض نفسها عليها بوصفها استعراضًا بلاغيًا. إنها تتحرك بهدوء قريب من حركة الذاكرة نفسها. ولذلك يشعر القارئ أن النص لا (يصنع) التأثير بشكل متكلف، بل يسمح له بأن يتولد طبيعيًا من التفاصيل الصغيرة والإيقاع الداخلي للجمل (رشيد، 2023).

ويتجلى هذا بوضوح في طريقة وصف الشخصيات والأماكن. فالأب لا يحتاج إلى صفحات من التحليل النفسي كي يظهر حضوره الأخلاقي؛ تكفي إشارات بسيطة مثل (كفاه النابضتان بالحب). والجدة تُبنى عبر العتمة والسبحة والصمت، لا عبر وصف تفصيلي مطول. والبيت لا يُرسم هندسيًا، بل عبر الإحساس الذي يخلقه في النفس. إن اللغة هنا تحذف أكثر مما تقول، لكنها تجعل المحذوف حاضرًا بقوة داخل الوعي (الطريبق أحمد، 1999).

ومن الناحية الظاهراتية، تتناسب هذه الشفافية مع طبيعة التجربة المستعادة نفسها. فالذاكرة لا تستعيد العالم بتفاصيله الكاملة دائمًا، بل عبر ومضات وصور وأحاسيس مختزلة. ولهذا فإن الاقتصاد اللغوي يعكس طبيعة التذكر الإنساني؛ إذ إن الإنسان لا يحمل معه كل شيء، بل يحتفظ بجوهر اللحظات الأكثر تأثيرًا (السادة، 2022).

كما أن النص يتجنب إلى حد كبير الزخرفة البلاغية الثقيلة أو المجازات المتراكمة. فالصور، رغم شعريتها، تبقى قريبة من الحس اليومي واللغة المألوفة. وهذا ما يمنح النص صفاءه الأسلوبي. إن الجمال هنا لا ينبع من التعقيد اللغوي، بل من القدرة على جعل العبارة البسيطة تحمل شحنة وجدانية كثيفة (شوشة، 2012).

ومن زاوية نقدية، يمكن النظر إلى هذه الشفافية بوصفها جزءًا من البنية الشفقية للنص كله. فالنص لا يريد أن يصدم القارئ أو يرهقه بالتجريد الفلسفي، بل أن يقوده بهدوء داخل حركة التأمل والحنين. ولهذا فإن اللغة تتجنب القطيعة الحادة أو الإيقاع العنيف، وتفضّل الانسياب والتدرج (بن مالك، 1999).

لكن هذا الاقتصاد يحمل أيضًا حدوده الفنية. ففي بعض المواضع، يؤدي الميل إلى الشفافية والهدوء إلى تخفيف التوتر الدرامي والعمق النفسي. فاللغة، لأنها لا تدخل في التعقيد أو الانفجار الداخلي، تجعل العالم السردي أكثر صفاءً مما هو عليه في التجربة الإنسانية الواقعية. إن القارئ نادرًا ما يواجه لغة مأزومة أو متكسرة تعكس اضطرابًا وجوديًا حادًا (ميقاتي، 1996).

كما أن العبارة، بسبب ميلها إلى النقاء والإشراق، تقترب أحيانًا من الحكمة التأملية الجاهزة. فبعض الجمل تبدو وكأنها مصاغة لتكون (جميلة) أو (مضيئة) أكثر مما هي نابعة من صراع داخلي معقد. ومع ذلك، فإن هذه السمة تنسجم مع طبيعة النص الذي يقوم على الاستعادة الهادئة لا على التفكيك العنيف للذات (الصغير، 1999).

ومن الناحية الأسلوبية، يحقق الكاتب توازنًا مهمًا بين اللغة الأدبية والوضوح. فهو لا يسقط في المباشرة الصحفية، لكنه أيضًا لا يغرق في الغموض النخبوي. وهذا ما يجعل النص قادرًا على الحفاظ على عمقه التأويلي دون أن يفقد انسيابه العاطفي (بريمي، 2020).

كما أن الاقتصاد الدلالي يرتبط بالإيقاع البطيء للنص. فالجمل غالبًا متوسطة الطول، هادئة، متدفقة، ولا تعتمد على التوتر التركيبي الحاد. وهذا يمنح القراءة إحساسًا بالتأمل المستمر، وكأن اللغة نفسها تتحرك داخل شفق زمني ناعم (بلقاسم، 2000).

5.6الصورة الشعرية بوصفها أداة تأويلية

لا تعمل الصورة الشعرية في شفق الخمسين بوصفها عنصرًا زخرفيًا أو انفعالًا لغويًا زائدًا، بل بوصفها أداة تأويلية تكشف ما تعجز اللغة التقريرية المباشرة عن الإفصاح عنه. فالنص لا يستخدم المجاز لإضفاء الجمال الشكلي على السرد، وإنما ليمنح التجربة الوجودية عمقها الرمزي. ولهذا فإن الصورة الشعرية ليست إضافة خارجية إلى المعنى، بل هي الطريقة التي يتشكل عبرها المعنى نفسه (الباردي، 2004).

إن العالم في النص لا يُقدَّم كوقائع جاهزة، بل كإشعاعات شعورية تحتاج إلى لغة إيحائية كي تُدرك. ومن هنا تأتي الصور الشعرية بوصفها وسائط بين التجربة الداخلية واللغة. فعندما يقول السارد: (ها هو ذا شفق الخمسين)، فإنه لا يصف عمرًا بيولوجيًا فقط، بل يحوّل الزمن إلى ظاهرة ضوئية ولونية تحمل إحساس الأفول الهادئ. إن الصورة هنا لا تزين الفكرة، بل تنتجها (رشيد، 2023).

ومن منظور هرمنيوطيقي قريب من ريكور، يمكن القول إن الصورة الشعرية في النص تؤدي وظيفة كشف (الفائض الدلالي) للتجربة. فالمجاز لا يقول الشيء مباشرة، بل يفتح أمامه احتمالات متعددة للفهم. الشفق ليس مجرد وقت من اليوم، بل حالة وجودية؛ والباب ليس عنصرًا معماريًا، بل عتبة عبور من البراءة إلى العالم؛ والمكتبة ليست غرفة كتب، بل فضاء ولادة الوعي. وهكذا تتحول الأشياء اليومية الصغيرة إلى علامات أنطولوجية عبر طاقتها المجازية (خوالدية، 2006).

كما أن الصور الشعرية في النص تنبع غالبًا من الطبيعة والأشياء البسيطة، لا من المجازات المتكلفة أو الغريبة. فالكاتب يعتمد الضوء، والعتمة، والطير، والماء، والتراب، والنافذة، والبحر، والكتاب. وهذه الصور ليست معزولة عن

التجربة الحسية، بل متجذرة في العالم اليومي الذي عاشته الذات. ولهذا تبدو الصور طبيعية ومنسابة، لا مصطنعة أو استعراضية (بلقاسم، 2000).

ومن الناحية الظاهراتية، تؤدي الصورة وظيفة إعادة إحياء العالم داخل الوعي. فالإنسان لا يعيش الأشياء كمفاهيم مجردة، بل كصور حسية مشبعة بالعاطفة. ولهذا فإن الذاكرة في النص لا تستعيد الوقائع بقدر ما تستعيد الهالات الشعرية التي أحاطت بها. إن صورة (التراب الندي) مثلًا لا تنقل مجرد وصف للطريق، بل تنقل إحساس الطفولة وهي تخطو نحو عالم جديد ببراءة وارتباك (السادة، 2022).

كما أن الصورة الشعرية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالبنية الزمنية للنص. فالصور غالبًا ضبابية، شفافة، متدرجة، مثل حركة الذاكرة نفسها. لا توجد صور صلبة أو حادة، لأن العالم المستعاد لم يعد حاضرًا بالكامل. إنه يظهر داخل اللغة كوميض أو أثر أو ظل. ولهذا فإن الشعرية في النص ليست شعرية الامتلاء، بل شعرية الأثر الباقي بعد انقضاء الأشياء (بن مالك، 1999).

ويتجلى هذا بوضوح في صورة الجدة (الكفيفة المبصرة). فهذه العبارة لا تصف حالة جسدية فقط، بل تكشف رؤية النص للمعرفة ذاتها. فالبصيرة الحقيقية لا ترتبط بالرؤية الخارجية، بل بالقدرة على إدراك المعنى الداخلي للعالم. إن الصورة هنا تختصر فلسفة كاملة عن العلاقة بين الظاهر والباطن، بين العين والروح (ميقاتي، 1996).

ومن زاوية جمالية، تتميز الصور في النص بالاقتصاد والشفافية. فالكاتب لا يغرق في المجاز المتراكم، بل يكتفي غالبًا بصورة واحدة تحمل مركز الثقل الدلالي للمشهد. وهذا ما يمنح الصور قوتها؛ إذ إنها تظهر كأنها نابعة طبيعيًا من التجربة لا مفروضة عليها من الخارج (بريمي، 2020).

لكن هذا الاقتصاد لا يمنع الصورة من أداء وظيفة فلسفية عميقة. فالصورة الشعرية في النص لا تنقل الإحساس فقط، بل تؤوّل العالم. حين تُوصف المكتبة بأنها (عشّ) يحط فيه الطير بعد غربة، فإن المعرفة تتحول من نشاط عقلي إلى تجربة وجودية للعثور على الذات. وحين يُشبَّه الماضي بالشواطئ الذهبية، فإن الذاكرة تصبح مكانًا للراحة والضوء الأخير في مواجهة الزمن (بعلي، 2002).

ومن الناحية النفسية، تكشف الصور الشعرية عن محاولة الذات حماية الماضي من التحلل الكامل. فاللغة المجازية تمنح الأشياء نوعًا من البقاء الرمزي. إن ما يتلاشى في الواقع يعود داخل الصورة أكثر صفاءً وكثافة. ولهذا فإن الشعرية في النص ترتبط بالحنين بقدر ما ترتبط بالجمال (الطريبق أحمد، 1999).

لكن النص، في الوقت نفسه، يميل أحيانًا إلى جمالية شفافة تخفف من خشونة التجربة الإنسانية. فالصور غالبًا مضيئة وناعمة ومتوازنة، حتى حين تتناول الفقد أو العتمة. وهذا يجعل العالم السردي أقل تصادمًا وأكثر ميلًا إلى التأمل الهادئ. إن الصورة لا تفجر المعنى بقدر ما تحتويه داخل ضوء خافت ومتدرج (الصغير، 1999).

كما أن هذه الشعرية لا تقوم على الغموض الحداثي أو الانقطاع اللغوي، بل على الإيحاء القريب من الذاكرة. ولهذا تبقى الصور مفهومة وحسية رغم عمقها التأويلي. إنها صور تنتمي إلى تجربة معيشة، لا إلى مختبر لغوي تجريدي (الباردي، 2004).

5.7خصوصية قلم جعفر الديري الأسلوبية

تكمن خصوصية قلم جعفر الديري في شفق الخمسين في قدرته على بناء كتابة تبدو بسيطة وشفافة ظاهريًا، لكنها تحمل في عمقها كثافة وجدانية وتأويلية عالية. فأسلوبه لا يقوم على المغامرة اللغوية الصاخبة أو التجريب البنيوي الراديكالي، بل على تشكيل مناخ تأملي هادئ تتحول فيه اللغة إلى وسيط بين الذاكرة والزمن والوعي. ومن هنا فإن تميّز هذا القلم لا يكمن في الإدهاش البلاغي المباشر، بل في حساسيته الإنسانية وقدرته على تحويل التفاصيل الصغيرة إلى إشارات وجودية واسعة (Todorov, 1977).

إن أول ما يميز أسلوب الديري هو هذا التوازن الدقيق بين السرد والشعرية. فالنص لا ينتمي إلى الشعر من حيث الشكل، لكنه مشبع بحس شعري داخلي يتجلى في الإيقاع، والصورة، واختيار المفردات، وطريقة بناء الجملة. السرد عنده لا يكتفي بنقل الحدث، بل يحيطه دائمًا بهالة شعورية تجعل الأشياء تبدو كما لو أنها تتوهج من الداخل. ولهذا فإن البيت، أو الطريق، أو المكتبة، أو غرفة الجدة، لا تظهر كأماكن واقعية فقط، بل كفضاءات مشحونة بالأثر النفسي والرمزي (لحميداني، 1991).

كما يتميز أسلوبه بالاقتصاد التعبيري. فهو لا يميل إلى الإسهاب التفسيري أو التحليل المباشر، بل يراهن على الإيحاء والاختزال. الجملة عنده غالبًا متوسطة الطول، هادئة، متدفقة، لكنها قادرة على حمل طبقات متعددة من المعنى. وهذا ما يجعل نصه قريبًا من الكتابة التأملية التي تثق في قدرة الصورة والإشارة على إنتاج الدلالة دون الحاجة إلى الشرح المكثف (Riffaterre, 1971).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن القول إن قلم الديري يعتمد على (الكتابة بالأثر) لا (الكتابة بالحدث). فالمهم ليس ما جرى خارجيًا، بل ما بقي داخل الوعي بعد مرور الزمن. ولهذا فإن الأحداث الكبرى تكاد تتراجع لصالح اللحظات اليومية

الصغيرة: نظرة الأب، سبحة الجدة، رائحة الكتب، طريق المدرسة، ضوء الشفق. إن النص لا يلاحق الحركة الخارجية للعالم، بل أثرها البطيء داخل الذات (Derrida, 1976; de Certeau, 1984).

وتظهر خصوصية أسلوبه أيضًا في علاقته بالزمن. فهو يكتب الزمن لا بوصفه تعاقبًا كرونولوجيًا، بل بوصفه مادة شعورية متداخلة. الماضي لا يُستعاد عنده كتاريخ، بل كحضور داخلي ما يزال يقيم في الذات. ولهذا فإن السرد يتحرك بانسياب تأملي، حيث تتجاور الأزمنة داخل الوعي دون فواصل حادة. إن الرجل الخمسيني يكتب طفولته كما لو أنها ما تزال تحدث فيه الآن (Genette, 1980).

ومن الناحية اللغوية، يعتمد الديري معجمًا حميميًا دافئًا يتجنب التعقيد الاصطلاحي أو النبرة المتعالية. لغته قريبة من الحياة اليومية، لكنها مصفاة بعناية جمالية تجعلها قادرة على حمل أبعاد فلسفية وإنسانية عميقة دون أن تفقد بساطتها. وهذه سمة دقيقة؛ إذ إن كثيرًا من الكتابات التأملية تسقط إما في التجريد الثقيل أو في المباشرة العاطفية، بينما يحافظ الديري على توازن نسبي بين الاثنين (مرتاض، 1998).

كما أن أسلوبه يتسم بقدرة واضحة على (تأويل الأشياء الصغيرة). وهذه إحدى أبرز سماته الفنية. فالاأشياء العادية في نصه لا تبقى في حدودها الواقعية، بل تتحول إلى رموز للوجود الإنساني: الباب يصبح عتبة عبور، والمكتبة تصبح ولادة للوعي، والشفق يصبح استعارة للعمر، والعتمة تصبح بصيرة داخلية. وهذه القدرة على استخراج البعد الوجودي من التفاصيل اليومية تمنح كتابته فرادتها (العكري، 2026).

ومن الناحية الإيقاعية، يتميز أسلوبه بالهدوء والانسياب. لا توجد قفزات لغوية عنيفة أو تفكك تركيبي حاد، بل حركة تشبه تدفق الذاكرة نفسها. وحتى الحزن يأتي بصيغة ناعمة ومتأملة، لا بصيغة صدامية أو مأساوية. وهذا ما يجعل النص أقرب إلى ضوء خافت مستمر منه إلى انفجار عاطفي (الفردان، 2025).

لكن هذه الخصائص نفسها تكشف أيضًا حدود الأسلوب. فميل الديري إلى الصفاء والتأمل والحنين يجعله أقل انخراطًا في المناطق المعتمة والعنيفة من التجربة الإنسانية. إن لغته نادرًا ما تتكسر أو تتوتر أو تدخل في صراع داخلي حاد. ولهذا فإن نصه يفتقد أحيانًا ذلك التمزق الوجودي أو القلق الجذري الذي يميز بعض الكتابات الحديثة الكبرى (الرويلي والبازعي، 2002).

كما أن نزوعه إلى تنقية الذاكرة يمنح العالم السردي طابعًا مثاليًا نسبيًا. فالشخصيات والأمكنة تُضاء غالبًا من زاوية الحنين، لا من زاوية التناقض أو التفكك. وهذا يجعل النص شديد الإنسانية والدفء، لكنه أقل حدة في مساءلة الواقع أو الذات (Lowenthal, 1985).

الفصل السادس:

السيميائيات والرموزوالإيحاءات

6.1سيميائية الشفق والضوء

يشكل الشفق في شفق الخمسين العلامة السيميائية المركزية التي تنتظم حولها البنية الرمزية للنص بأكمله. فالعنوان نفسه لا يختار العمر مباشرة، بل يختار صورته الضوئية؛ أي لحظته اللونية والوجودية. ومن هنا فإن الشفق لا يعمل بوصفه استعارة جمالية عابرة، بل بوصفه بنية دلالية تؤسس رؤية النص للزمن والذات والمصير الإنساني (بنكراد، 2005).

والشفق، من الناحية السيميائية، حالة انتقالية بطبيعتها؛ إنه ليس نهارًا كاملًا ولا ليلًا مكتملًا، بل منطقة وسطى يتداخل فيها الضوء بالعتمة، والحضور بالغياب، والبقاء بالأفول. وهذه البينية هي جوهر التجربة الوجودية التي يعيشها السارد. فالرجل الخمسيني لا يقف عند اكتمال الحياة ولا عند نهايتها، بل في تلك المنطقة الشفافة التي يبدأ فيها الإنسان برؤية حياته من ضوء الانسحاب لا من ضوء البداية (Greimas, 1983).

ولهذا فإن الشفق في النص لا يدل فقط على التقدم في العمر، بل على تحوّل الوعي نفسه. فالإنسان في مرحلة الشفق لا يعيش الأشياء بعفوية الطفولة أو اندفاع الشباب، بل بعين متأملة ترى هشاشة الزمن في كل شيء. ومن هنا يصبح الضوء الشفقي علامة على الوعي المتأخر: وعي يدرك جمال الحياة لأنه يشعر بقرب تلاشيها (Jung, 1933).

ومن منظور هرمنيوطيقي قريب من ريكور، فإن الشفق يعمل كـ(رمز منتج للمعنى)، لا كإشارة مباشرة. فهو لا يقول إن الحياة تقترب من نهايتها فقط، بل يكشف طبيعة العلاقة بين الإنسان والزمن. فالشفق ليس ظلامًا كاملاً، بل ضوء متبقٍّ. وهذا البعد بالغ الأهمية؛ لأن النص لا يكتب الفناء بوصفه انقطاعًا حادًا، بل بوصفه انحسارًا تدريجيًا للضوء داخل الوعي (Ricoeur, 1976).

كما أن حضور الضوء في النص يتجاوز البعد البصري ليصبح لغة للوجود نفسه. فالطفولة تُستعاد عبر الإشراق، والمكتبة عبر الانفتاح الضوئي للمعرفة، والأم عبر دفء الحضور، والأب عبر النور الأخلاقي، والجدة عبر بصيرة تنبثق من العتمة. إن الضوء هنا ليس عنصرًا طبيعيًا فقط، بل شكل من أشكال الحضور الإنساني والمعنى الداخلي (إبراهيم، 1990).

واللافت أن النص لا يحتفي بضوء الظهيرة المكتمل، بل بالأضواء الخافتة والمتدرجة: خيوط الصباح، وهج الذكريات، الشواطئ الذهبية، الشفق. وهذا يكشف حساسية جمالية ووجودية ترى الحقيقة لا في الامتلاء الصاخب، بل في الضوء الذي يوشك على الغياب. فالنص كله مكتوب من داخل لحظة انتقالية، حيث تصبح الأشياء أكثر جمالًا لأنها لم تعد قابلة للامتلاك الكامل (Eco, 1976).

ومن الناحية الظاهراتية، يرتبط الضوء في النص بطريقة إدراك الذات للعالم. فالإنسان لا يتذكر الأشياء في ماديتها، بل في الإضاءة الشعورية التي كانت تحيط بها. ولهذا فإن الماضي لا يعود كوقائع، بل كصور مضاءة داخل الوعي. إن الذاكرة نفسها تعمل كشكل من أشكال الضوء؛ فهي تنقذ ما اختفى وتمنحه حضورًا مؤقتًا داخل اللغة (Bachelard, 1961).

أما العتمة، فلا تُقدَّم كنقيض سلبي مطلق للضوء. غرفة الجدة مظلمة لكنها مليئة بالبصيرة، والشفق يحمل جماله لأنه قريب من الليل. وهذا التداخل يكشف أن النص لا يبني ثنائية أخلاقية بسيطة بين النور والظلام، بل يرى أن المعنى الحقيقي يتولد من التوتر بينهما. فالعتمة ليست غيابًا كاملًا، بل شرطًا لرؤية أعمق أحيانًا (كيليطو، 1992). كما يتقاطع هذا التوظيف مع آلية اشتغال الرمز الصوفي في الاعتماد على الخفاء والتجلي وتجاوز المباشرة السطحية (بوترعة، 2020).

ومن زاوية سيميائية، يمكن النظر إلى الضوء في النص بوصفه علامة على (الحضور المهدد). فالضوء دائمًا في حالة انحسار أو تدرج أو اهتزاز. وهذا ما يمنحه بعدًا وجوديًا حزينًا؛ إذ إن كل إشراق يحمل ضمنيًا وعيًا بزواله القادم. ولهذا فإن النص لا يحتفل بالحياة احتفالًا مطلقًا، بل يتأملها من داخل هشاشتها (مفتاح، 1990).

كما أن الشفق يرتبط بحركة الذاكرة نفسها. فالذاكرة لا تعيد الماضي كاملاً، بل تعيده كأثر مضيء وسط عتمة النسيان. ومن هنا تصبح الكتابة محاولة لإبقاء هذا الضوء حيًا لأطول وقت ممكن. إن السارد يكتب كما لو أنه يقاوم انطفاء العالم عبر اللغة.

ومن الناحية النفسية، يعكس معجم الضوء حاجة الذات إلى حماية نفسها من العدم الكامل. فالإنسان، وهو يقترب من أفول العمر، يتمسك بالضوء المتبقي داخل طفولته وذكرياته وعلاقاته الأولى. ولهذا فإن الحنين في النص ليس مجرد شوق، بل محاولة وجودية للحفاظ على استمرارية الذات في مواجهة الزمن (Erikson, 1959).

لكن النص، رغم عمق هذه الرمزية، يميل إلى جمالية شفافة تخفف من قتامة التجربة. فالضوء يظل غالبًا أقوى من العتمة، والحنين يضيء الماضي أكثر مما يكشف تناقضاته. وهذا يمنح العمل طابعًا تأمليًا هادئًا، لكنه يحد أحيانًا من حدة الصراع الوجودي داخله.

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في جعل الشفق والضوء بنية ممتدة لا صورة معزولة. فالمعجم الضوئي يتكرر في مختلف مستويات النص، مما يخلق وحدة رمزية متماسكة. إن الضوء ليس مجرد مفردة، بل إيقاع داخلي يحكم اللغة والذاكرة والزمن معًا.

6.2دلالة الباب والطريق والعبور

تُشكّل مفردات الباب والطريق والعبور في شفق الخمسين شبكة سيميائية عميقة تكشف أن النص لا يتعامل مع الحياة بوصفها حالة استقرار، بل بوصفها سلسلة متواصلة من الانتقالات الوجودية. فالشخصية الساردة لا تنمو عبر الأحداث الكبرى بقدر ما تتشكل عبر اجتياز العتبات: من البيت إلى الحي، ومن الحي إلى المدرسة، ومن المدرسة إلى المكتبة، ومن البراءة إلى الوعي، ومن الحضور إلى الذاكرة. ومن هنا تتحول عناصر تبدو يومية وعادية - كالباب والطريق - إلى علامات رمزية تكشف حركة الذات داخل الزمن (الصائغ، 2024).

إن الباب في النص ليس عنصرًا معماريًا جامدًا، بل حدٌّ بين عالمين. فالطفل، حين (يتجرأ) ويفتح الباب، لا يقوم بحركة مادية فقط، بل يعبر من الداخل الحميمي إلى الخارج المجهول. ولهذا يرتبط الباب دائمًا بلحظة توتر خفي بين الأمان والاكتشاف. إنه العلامة الأولى على أن الوعي لا ينمو داخل الانغلاق، بل عبر المغادرة التدريجية للمركز الأول (Propp, 1968).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمثل الباب لحظة الانتقال من العالم المعاش تلقائيًا إلى العالم الذي يبدأ الإنسان في تأويله وفهمه. فالبيت قبل الباب هو عالم الحماية والبساطة، أما ما بعده فهو عالم الآخر والتجربة والمعرفة. ولهذا فإن الباب لا يدل فقط على الحركة، بل على ولادة المسافة بين الذات والعالم (Provenzano, 2010).

كما أن النص يكرر تجربة الأبواب بأشكال متعددة: باب المجلس، باب المدرسة، باب المكتبة. وكل باب منها يمثل مستوى جديدًا من الوعي. باب المجلس هو العبور الأول إلى عالم الكبار والقيم الاجتماعية، وباب المدرسة هو الدخول إلى النظام والانضباط، وباب المكتبة هو العبور إلى العالم الرمزي للثقافة والمعرفة. وهكذا تتحول الأبواب إلى علامات على تشكل الذات عبر التدرج في الخبرة الإنسانية (Forster, 2002).

أما الطريق، فإنه يحمل دلالة مختلفة لكنها متكاملة مع الباب. فإذا كان الباب هو لحظة العبور، فإن الطريق هو زمن التحول نفسه. فالطفل في النص لا يُنقل فجأة من مرحلة إلى أخرى، بل يمشي، يقطع المسافات، يعبر التراب الندي، يركب الحافلة، يسير نحو المدرسة أو المكتبة. وهذه الحركة المستمرة تمنح النص إحساسًا بأن الهوية لا تُعطى دفعة واحدة، بل تُبنى عبر السير داخل الزمن (Bahador, Hashemi, & Zohdi, 2018).

ومن الناحية الظاهراتية، يرتبط الطريق بتجربة الوعي بالجسد والزمن معًا. فالطفل يشعر بالطريق: يلمس التراب، يحمل حقيبته، يراقب الوجوه، يتردد، يندهش. إن الطريق ليس فراغًا بين نقطتين، بل تجربة معيشة تترك أثرها في الوعي. ولهذا فإن النص يمنح لحظات السير والانتقال أهمية تتجاوز وظيفتها الواقعية (العكري، 2026).

كما أن الطريق يرتبط ضمنيًا بفكرة اللاعودة. فكل عبور يحمل معه فقدًا خفيًا لمرحلة سابقة. الطفل الذي يغادر البيت نحو المدرسة لا يعود هو نفسه تمامًا، والطفل الذي يدخل المكتبة يبتعد خطوة أخرى عن براءته الأولى. ومن هنا فإن العبور في النص ليس مجرد اكتساب، بل خسارة أيضًا. إن النمو الإنساني يُبنى دائمًا على مغادرة شيء ما (رضي، 2023).

ويتجلى هذا المعنى بوضوح في العلاقة بين الطريق والزمن. فالطريق في النص لا يقود فقط إلى مكان جديد، بل إلى وعي جديد بالذات والعالم. ولذلك فإن كل انتقال مكاني يحمل دلالة زمنية ضمنية؛ إذ يشير إلى عبور مرحلة من العمر والدخول في أخرى. ولهذا فإن السرد كله يبدو كأنه رحلة طويلة من الضوء الأول إلى شفق العمر (الفردان، 2025).

ومن زاوية سيميائية، يمكن النظر إلى العبور بوصفه البنية العميقة للنص كله. فالحياة هنا لا تُفهم كامتلاك ثابت، بل كحركة دائمة بين حالات وجودية مختلفة: من الحضور إلى الغياب، من الطفولة إلى الشيخوخة، من الجهل إلى المعرفة، من الواقع إلى الذاكرة. وحتى الشفق نفسه يمثل حالة عبور بين النهار والليل (الشملان، 1978).

كما أن النص يمنح العبور طابعًا هادئًا وغير عنيف. لا توجد قطيعات درامية حادة أو انهيارات مفاجئة، بل انتقالات متدرجة تشبه تغير الضوء في السماء. وهذا ينسجم مع الرؤية العامة للنص التي ترى الحياة كتراكم بطيء للآثار لا كسلسلة من الصدمات الكبرى (العكري، 2026).

ومن الناحية النفسية، تكشف رمزية الطريق عن قلق خفي يسكن التجربة الإنسانية. فالإنسان لا يستطيع البقاء داخل البيت الأول، لكنه أيضًا لا يتوقف عن الحنين إليه. ولهذا فإن كل عبور يحمل توترًا بين الرغبة في الاكتشاف والرغبة في العودة. إن الذات تتقدم نحو العالم، لكنها تظل مشدودة إلى نقطة البداية التي خرجت منها (الصائغ، 2024).

لكن النص، رغم عمق هذه الرمزية، يميل إلى تقديم العبور بوصفه مسارًا منسجمًا نسبيًا. فالطريق يقود غالبًا إلى النضج والمعرفة والاتساع، لا إلى الضياع أو التفكك. وهذا يمنح النص نبرة تصالحية، لكنه يخفف أحيانًا من مأساوية العبور الوجودي التي نجدها في نصوص أكثر راديكالية .(Bahador, Hashemi, & Zohdi, 2018)

6.3الحقيبة السوداء والمدرسة بوصفهما رمزي قلق

تكتسب الحقيبة السوداء والمدرسة في شفق الخمسين دلالة سيميائية تتجاوز وظيفتهما الواقعية المباشرة، إذ يتحولان إلى علامتين على بداية القلق الوجودي المرتبط بالخروج من عالم البراءة الحميمي إلى عالم النظام والزمن الاجتماعي والانضباط. فالطفل، قبل المدرسة، كان يعيش داخل فضاء شبه دائري من الطمأنينة: البيت، الأم، الحي، اللعب، العلاقات

التلقائية. أما مع الحقيبة والمدرسة، فإنه يدخل للمرة الأولى في تجربة الوعي بالواجب، والرقابة، والتقييم، والانفصال عن إيقاعه الداخلي الحر (العكري، 2026).

إن النص يمنح الحقيبة السوداء حضورًا لافتًا رغم بساطتها الظاهرية. فهي ليست مجرد أداة مدرسية، بل أول (ثقل) يحمله الطفل على كتفيه. ومن هنا فإن لونها الأسود ليس تفصيلًا عابرًا؛ إذ يضفي عليها إيحاءً نفسيًا بالجدية والانقباض والخروج من ضوء الطفولة الحر إلى فضاء أكثر صرامة. فالسواد هنا لا يدل على الشر أو الكآبة المطلقة، بل على انتقال الذات من عالم اللعب إلى عالم المسؤولية (الفردان، 2025).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تمثل الحقيبة السوداء أول تجسد مادي للسلطة الرمزية التي سيدخل الطفل تحت تأثيرها. إنها تحمل الكتب والدفاتر، أي أدوات المعرفة الرسمية، لكنها تحمل أيضًا معنى الانضباط والإلزام. فالطفل لا يختار حملها بدافع الشغف الحر كما سيحدث لاحقًا مع القراءة، بل لأنها جزء من النظام الذي فُرض عليه دخوله (Foucault, 1986).

ولهذا فإن الحقيبة ترتبط مباشرة بالشعور بالاقتلاع الذي يعبّر عنه النص حين يصف يوم المدرسة بأنه (عاصفة اقتلعتك من جذورك). إن المدرسة لا تُستقبل بوصفها امتدادًا طبيعيًا للعالم الأول، بل بوصفها بداية الانفصال عنه. ومن هنا يصبح الطريق إلى المدرسة طريقًا نحو القلق بقدر ما هو طريق نحو المعرفة (الصائغ، 2024).

أما المدرسة نفسها، فتظهر بوصفها فضاءً مزدوجًا: فضاء ضروري للنمو، لكنه أيضًا فضاء للاغتراب الأول. فالطفل يواجه فيها للمرة الأولى سلطة الزمن المنظم، ونظرة الآخرين، وإمكان الفشل أو الإحراج. إنه لم يعد مركز عالمه الخاص، بل صار فردًا داخل مؤسسة لها قوانينها وإيقاعها الخارجي (Hamon, 1977).

ومن الناحية الظاهراتية، تمثل المدرسة انتقال الإنسان من الزمن الداخلي إلى الزمن المؤسسي. ففي البيت كان الطفل يعيش الوقت بوصفه تدفقًا طبيعيًا للحياة، أما هنا فإنه يخضع للجرس، والطابور، والحصص، والتعليمات. وهذا التحول ليس تربويًا فقط، بل وجودي؛ لأنه يجعل الإنسان واعيًا بأن حياته أصبحت منظمة من خارجها (Bachelard, 1961).

كما أن المدرسة في النص مرتبطة بإحساس خفي بالغربة. فالطفل يدخل فضاءً لا يعرفه، تحيط به وجوه جديدة، وأنظمة لم يألفها، ومتطلبات لا يفهمها بالكامل. وحتى المعرفة نفسها تظهر في البداية بوصفها عبئًا أكثر منها متعة. ولهذا فإن النص يربط التعليم في بدايته بالرهبة لا بالانفتاح (بنكراد، 2005).

ومن زاوية سيميائية، يمكن النظر إلى الحقيبة السوداء بوصفها رمزًا لضغط العالم الاجتماعي على الذات الناشئة. فهي أول شيء يحمله الطفل لا لأنه يرغب فيه، بل لأنه مطالب به. ومن هنا فإنها تمثل بداية تشكل الذات الحديثة التي ستعيش لاحقًا تحت ثقل الواجبات والمعايير والتوقعات (العكري، 2026).

لكن النص لا يجعل المدرسة فضاءً قمعيًا بالكامل. فداخل هذا العالم المقلق تظهر المكتبة لاحقًا كفضاء بديل للحرية الداخلية. وهذا التحول مهم جدًا؛ إذ إن النص يميز ضمنيًا بين المعرفة بوصفها نظامًا مفروضًا، والمعرفة بوصفها شغفًا واكتشافًا. فالمدرسة تمنح الطفل أدوات الدخول إلى العالم الثقافي، لكنها لا تمنحه بعدُ متعة السكن فيه.

ومن الناحية النفسية، تكشف رمزية الحقيبة والمدرسة عن بداية وعي الذات بالفقد. فالطفل يشعر، حتى إن لم يفهم ذلك نظريًا، أن شيئًا من عالمه السابق قد انتهى. اللعب الحر يتراجع، والزمن يصبح مقاسًا، والعالم يبدأ في مطالبة الإنسان بأن يكون (جاهزًا) و(منضبطًا). ولهذا فإن المدرسة تمثل أول تجربة للانفصال عن العفوية الأصلية للحياة (Bahador & Zohdi, 2015).

كما أن اللون الأسود للحقيبة يكتسب دلالة إضافية إذا قُرئ ضمن المعجم اللوني للنص كله. فالنص عمومًا مشبع بالألوان الدافئة والضوء الشفقي والذهبيات الناعمة، بينما تظهر الحقيبة السوداء كعنصر بصري مختلف نسبيًا، يحمل كثافة وانغلاقًا وتحديدًا صارمًا. إنها اللون الذي يدخل إلى عالم الطفل بوصفه إشارة إلى أن الحياة ليست فقط إشراقًا ودفئًا.

لكن النص، رغم هذا القلق، لا ينتهي إلى رؤية مأساوية للمدرسة. فالاغتراب الأول يتحول تدريجيًا إلى مدخل لاكتشاف المعرفة، ثم إلى ولادة الوعي الثقافي عبر المكتبة. وهذا ما يمنح السرد نبرة تصالحية؛ إذ إن القلق لا يؤدي إلى الانهيار، بل إلى النضج البطيء (الصائغ، 2024).

6.4المكتبة والكتاب كرموزللخلاص المعرفي

تتجاوز المكتبة والكتاب في شفق الخمسين وظيفتهما الواقعية بوصفهما فضاءً للتعلم أو أدوات لاكتساب المعلومات، ليتحوّلا إلى رمزين للخلاص الوجودي والمعرفي معًا. فالنص لا يرى المعرفة بوصفها تراكمًا ثقافيًا محايدًا، بل بوصفها فعل عبور من ضيق العالم الأول إلى اتساع المعنى الإنساني. ومن هنا فإن دخول المكتبة يمثل أحد أكثر التحولات عمقًا في مسار تشكل الذات؛ إذ تنتقل الشخصية من الوعي المحصور بالتجربة المباشرة إلى وعي قادر على تأويل الحياة وربطها بأفق إنساني أوسع (العكري، 2026).

إن لحظة الدخول الأولى إلى المكتبة تحمل طابعًا شبه طقسي. الطفل يقف مترددًا عند الباب، يراقب المكان من الخارج كما لو أنه أمام عالم مجهول أو مقدس. هذا التردد ليس خوفًا من المكان المادي، بل رهبة أمام العبور إلى مستوى جديد من الإدراك. ولهذا فإن المكتبة لا تظهر كمؤسسة تعليمية باردة، بل كفضاء للتحول الداخلي. إنها ليست مكانًا للكتب فقط، بل مكانًا لولادة الذات القارئة (بريمي، 2020).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تمثل المكتبة الانتقال من العالم المعيش إلى العالم المؤوَّل. فالطفل، قبل القراءة، يعيش داخل حدود تجربته المحلية الضيقة: البيت، الحي، المدرسة، الوجوه المألوفة. أما الكتاب، فإنه يكسر هذه الحدود ويفتح الوعي على عوالم لا نهائية من الأزمنة والأمكنة والتجارب البشرية. ومن هنا فإن القراءة لا تمنح معلومات فحسب، بل تمنح الإنسان إمكانية أن يتجاوز محدودية وجوده الفردي (خوالدية، 2006).

ولهذا يكتسب الكتاب في النص طابعًا شبه خلاصي. فالذات، التي شعرت بالاغتراب الأول داخل المدرسة والانضباط المؤسسي، تجد في القراءة شكلًا من أشكال التحرر الداخلي. المدرسة فرضت المعرفة بوصفها واجبًا، أما المكتبة فتكشفها بوصفها شغفًا. وهذا التمييز بالغ الأهمية؛ لأن النص لا يمجد المؤسسة التعليمية بقدر ما يمجد الاكتشاف الحر للمعرفة (Foucault, 1986).

كما أن الكتاب في النص يرتبط دائمًا بالضوء والانفتاح. فالقراءة ليست انغلاقًا داخل الورق، بل توسع في الوعي. ولهذا فإن المكتبة تُصوَّر بوصفها فضاءً مضيئًا حتى وإن لم يكثر النص من الوصف الفيزيائي المباشر لها. إن النور هنا نور داخلي: نور الفهم، والاكتشاف، والاتصال بالعالم الإنساني الأوسع (الباردي، 2004).

ومن الناحية الظاهراتية، تتحول القراءة إلى تجربة حسية وروحية في آن واحد. فالطفل لا يتفاعل مع الأفكار المجردة فقط، بل مع رائحة الكتب، وملمس الصفحات، وحركة التجول بين الأرفف. وهذا يكشف أن المعرفة في النص ليست عملية عقلية باردة، بل خبرة وجودية يعيشها الجسد والخيال والوجدان معًا (Bachelard, 1961).

ويتجلى البعد الخلاصي للكتاب أيضًا في اتساع المرجعيات الثقافية التي يكتشفها الطفل. فانتقاله من القصص المحلية إلى قراءة محفوظ وتولستوي وشكسبير وغاندي يكشف أن المعرفة تمنحه إمكانية العبور من المحدود إلى الكوني. إن الذات، عبر القراءة، لا تبقى أسيرة جغرافيتها الأولى، بل تدخل في حوار مع الإنسانية كلها (Gignoux, 2006).

ومن زاوية سيميائية، يمكن النظر إلى الكتاب بوصفه (بابًا ثانيًا) بعد الباب الواقعي الأول. فإذا كان الباب الأول قد أخرج الطفل من البيت إلى العالم الاجتماعي، فإن الكتاب يخرجه من حدود الواقع المباشر إلى العالم الرمزي. إنه وسيلة لعبور داخلي نحو الذات والعالم معًا (بن مالك، 1999).

كما أن المكتبة تمثل نقيضًا ضمنيًا للفناء الزمني. فالأشياء في الحياة تزول، لكن الكتب تحتفظ بالأصوات والتجارب والأفكار عبر الزمن. ولهذا فإن القراءة تمنح الذات نوعًا من الإحساس بالاستمرارية الإنسانية. إنها تجعل الفرد يشعر بأنه ليس معزولًا داخل لحظته العابرة، بل جزء من تاريخ طويل من المعنى والإبداع والمعاناة البشرية (Forster, 2002).

ومن الناحية النفسية، تؤدي القراءة وظيفة تعويضية واضحة. فالطفل الذي يشعر أحيانًا بالخجل أو الضيق أو الاغتراب يجد في الكتب فضاءً بديلًا للسكن الروحي. إن المكتبة تصبح ملاذًا من ضيق الواقع، لكنها ليست هروبًا سلبيًا منه؛ بل إعادة تشكيل للعلاقة به عبر الفهم والخيال (Bahador & Zohdi, 2015).

ومع ذلك، فإن النص يميل إلى تقديم المعرفة بوصفها قوة مضيئة بالكامل تقريبًا. فالكتاب يظهر غالبًا كرمز للنور والاتساع والخلاص، دون مساءلة حادة لحدود المعرفة أو تناقضاتها أو قدرتها على إنتاج القلق أيضًا. وهذا يمنح النص طابعًا إنسانيًا دافئًا، لكنه يخفف من التوتر الفكري الذي نجده في نصوص ترى الثقافة بوصفها مجالًا للصراع بقدر ما هي مجال للتحرر (Provenzano, 2010).

لكن هذا الخيار ينسجم مع الرؤية الشفقية العامة للنص. فالكاتب لا يريد أن يجعل المعرفة أزمة، بل مأوى. ولهذا فإن المكتبة لا تظهر كمختبر فكري قاسٍ، بل كبيت روحي بديل يمنح الذات إمكانية مقاومة الانطفاء الداخلي (السادة، 2022).

6.5العيد واستعادة الزمن الدائري

يحضر العيد في شفق الخمسين بوصفه أكثر من مناسبة اجتماعية أو طقس احتفالي عابر؛ إنه لحظة رمزية تستعيد عبرها الذات شكلًا مختلفًا من الزمن، زمنًا دائريًا ومتكررًا يقاوم خطية العمر وتآكل الأيام. فالزمن في الحياة اليومية يتحرك نحو الأمام بلا توقف، يدفع الإنسان من الطفولة إلى الشيخوخة، ومن الامتلاء إلى الشفق. أما العيد، فإنه يفتح فجوة داخل هذا الزمن الخطي، ويمنح الذات إمكانية العودة المؤقتة إلى الإيقاع الأول للحياة (الفردان، 2025).

ومن منظور سيميائي، يمثل العيد علامة على الزمن الذي لا يختفي بالكامل، بل يعود باستمرار. إنه زمن الطقوس والتكرار، حيث تتكرر الروائح والأصوات والملابس والزيارات والفرح الجماعي. ولهذا فإن العيد في النص لا يُعاش بوصفه حدثًا جديدًا كل مرة، بل بوصفه عودة إلى أصل شعوري ثابت. إن الطفل يشعر، مع كل عيد، أنه يعود إلى العالم نفسه الذي عرفه من قبل، وكأن الزمن توقف للحظة عن جرف الأشياء نحو الفناء (بريمي، 2020).

وهذا ما يجعل العيد مرتبطًا مباشرة بالذاكرة. فالذات لا تتذكر العيد كتاريخ محدد، بل كحالة متكررة من الضوء والفرح والحميمية. إن تفاصيله - الملابس الجديدة، الحلوى، الزيارات، لعب الأطفال - تتحول إلى علامات على زمن دائري يختلف عن الزمن المدرسي أو العملي أو البيولوجي. فالإنسان في العيد لا يعيش المستقبل، بل يعيش التكرار المطمئن للانتماء (إبراهيم، 1990).

ومن منظور ظاهراتي، يكشف العيد عن طريقة مختلفة لاختبار الزمن. ففي الحياة اليومية، يشعر الإنسان بانقضاء الوقت وخسارته المستمرة للأشياء. أما في العيد، فإن الزمن يبدو وكأنه يعود إلى نقطة البداية. ولهذا يحمل العيد إحساسًا خفيًا بالخلود الرمزي؛ إذ يمنح الذات شعورًا بأن بعض الأشياء لا تزال قادرة على التكرار رغم تغير العمر (Bachelard, 1961).

كما أن العيد في النص يرتبط بالجماعة أكثر من الفرد. فالفرح لا يتحقق في العزلة، بل عبر المشاركة: الأطفال، الأقارب، الحي، الزيارات، المجالس. وهذا البعد الجماعي يعيد ربط الذات بالذاكرة الجمعية التي تشكلت داخلها. إن العيد ليس احتفالًا ذاتيًا، بل استعادة لروح الجماعة التقليدية التي تمنح الإنسان إحساسه بالاستمرار والانتماء (العكري، 2026).

ومن زاوية هرمنيوطيقية، يمكن القول إن العيد يمثل مقاومة رمزية للزمن الخطي الحديث. فالعالم الحديث يدفع الإنسان دائمًا نحو المستقبل، نحو الإنتاج والتغير والتجاوز. أما العيد، فإنه يعيد الإنسان إلى الإيقاع الطقسي القديم حيث تتكرر الحياة بطريقة تمنحها المعنى والاستقرار. ولهذا يبدو العيد في النص وكأنه لحظة انتصار مؤقتة للذاكرة على التآكل الزمني (خوالدية، 2006).

ويتجلى هذا البعد بوضوح في الطريقة التي يستعيد بها السارد تفاصيل الأعياد. فهو لا يركز على حدث بعينه، بل على الجو العام: الضوء، الحركة، الأطفال، البهجة، الروائح، الملابس، الأصوات. إن الذاكرة هنا لا تحفظ الوقائع، بل تحفظ الإيقاع الشعوري للعيد. وهذا ما يجعل العيد أقرب إلى (حالة وجودية) منه إلى مناسبة محددة (كيليطو، 1992).

كما أن العيد يرتبط بمعجم الضوء والألوان في النص. فالألوان الزاهية والملابس الجديدة والفرح الجماعي كلها تمنح المشهد طابعًا احتفاليًا مضيئًا. لكن هذا الضوء نفسه يحمل ضمنيًا وعيًا بالفقد، لأن السارد يستعيده من موقع زمني متأخر. ومن هنا فإن العيد يتحول إلى صورة مزدوجة: حضور حي داخل الذاكرة، وغياب مؤلم داخل الواقع (بوترعة، 2020).

ومن الناحية النفسية، يمثل العيد لحظة استعادة للطفل الداخلي الذي ما يزال يعيش داخل الرجل الخمسيني. ففي العيد يعود الإنسان، ولو مؤقتًا، إلى حالة البراءة الأولى حيث كانت الحياة تبدو ممتلئة بالدهشة والبساطة. ولهذا فإن الحنين إلى الأعياد ليس حنينًا إلى الطقس نفسه فقط، بل إلى الذات القديمة التي كانت تعيشه (Bahador & Zohdi, 2015).

لكن النص، رغم دفئه، لا يغفل الإيحاء الخفي بأن هذا الزمن الدائري لم يعد كامل الحضور. فالأعياد التي تُستعاد في الذاكرة تبدو أكثر صفاءً وإنسانية من الحاضر. وهذا يكشف أن الذات لا تستعيد فقط مناسبة دينية أو اجتماعية، بل تستعيد عالمًا كاملاً تشعر أنه يبتعد تدريجيًا (الصائغ، 2024).

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن النص يميل إلى مثالية واضحة في تصوير العيد. فلا تظهر التوترات الاجتماعية أو التفاوتات أو الملل الذي قد يصاحب الطقوس المتكررة، بل يُقدَّم العيد بوصفه لحظة صفاء جماعي شبه مكتملة. وهذا ينسجم مع طبيعة السرد الحنيني الذي يعيد تشكيل الماضي في صورته الأكثر دفئًا وإشراقًا (الباردي، 2004).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية تخدم الوظيفة الرمزية للعيد داخل النص. فالعيد ليس موضوعًا للواقعية الاجتماعية، بل رمز لقدرة الإنسان على خلق لحظات يشعر فيها بأن الزمن لم ينتصر بالكامل بعد (مفتاح، 1990).

6.6الجدة الكفيفة وإشكالية البصيرة الداخلية

تمثل الجدة الكفيفة في شفق الخمسين إحدى أكثر العلامات الرمزية كثافة وتعقيدًا في النص، لأنها لا تُبنى بوصفها شخصية عائلية فقط، بل بوصفها تجسيدًا لإشكالية فلسفية عميقة تتعلق بالعلاقة بين الرؤية والبصيرة، بين الإدراك الحسي والمعرفة الداخلية. ومن هنا فإن عماها لا يعمل كصفة واقعية أو بيولوجية فحسب، بل يتحول إلى بنية سيميائية تكشف تصور النص لطبيعة الوعي والحكمة والوجود (العكري، 2026).

إن العبارة التي يصفها بها السارد - (الكفيفة المبصرة) - تختصر هذه المفارقة الرمزية بكثافة عالية. فالنص يعكس العلاقة التقليدية بين النظر والمعرفة؛ إذ إن فقدان البصر الجسدي لا يؤدي إلى العمى الوجودي، بل إلى نوع آخر من الرؤية أكثر عمقًا وصفاءً. وهكذا تصبح الجدة شخصية ترى ما لا يُرى بالحواس، وتدرك العالم لا عبر مظهره الخارجي، بل عبر جوهره الروحي (Greimas, 1966).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تمثل الجدة شكلًا من أشكال (المعرفة غير العقلانية) أو (الحكمة المتجسدة). فهي لا تمتلك خطابًا فلسفيًا أو ثقافة كتابية واسعة، لكنها تحمل نوعًا من الفهم الهادئ للحياة والزمن والمصير. إن معرفتها لا تأتي من القراءة أو التحليل، بل من التجربة الطويلة، والتأمل الصامت، والعيش العميق داخل إيقاع الزمن (Heidegger, 1962).

ولهذا فإن العمى في النص لا يدل على النقص بقدر ما يدل على التحرر من سطح الأشياء. فالرؤية الحسية كثيرًا ما تربط الإنسان بالمظهر الخارجي للعالم، أما الجدة فتبدو وكأنها تجاوزت هذا المستوى نحو إدراك أكثر صفاءً. إنها تسكن في منطقة داخلية من الوعي، حيث تصبح البصيرة أهم من النظر (Hamon, 1977).

كما أن علاقتها بالعتمة تضيف طبقة رمزية أخرى. فغرفتها المظلمة ليست فضاءً للحرمان، بل فضاءً للسكينة والتأمل. ومن هنا يعيد النص تعريف الظلام نفسه؛ فالعتمة لا تعني الجهل أو الضياع، بل قد تكون شرطًا لرؤية أعمق. وهذه الفكرة قريبة من تقاليد صوفية وفلسفية ترى أن المعرفة الحقيقية لا تُدرك دائمًا عبر الضوء الخارجي، بل عبر الإنصات الداخلي (خوالدية، 2006).

ومن الناحية الظاهراتية، تمثل الجدة نموذجًا للوعي الذي يعيش العالم عبر الحضور الروحي لا عبر السيطرة البصرية. فهي لا تتحرك كثيرًا، ولا تشارك في ضجيج الحياة اليومية، لكنها تملك حضورًا كثيفًا داخل وعي الطفل. إن الطفل لا يتذكر ما كانت تفعله بقدر ما يتذكر إحساسه بالقرب منها. وهذا يكشف أن البصيرة في النص ليست معرفة ذهنية، بل طاقة حضور وطمأنينة (Husserl, 1931).

كما أن الجدة ترتبط بالزمن بطريقة مختلفة عن بقية الشخصيات. فهي تبدو خارج استعجال الحياة وحركتها الخطية. الزمن داخل غرفتها أبطأ، أكثر سكونًا، وأقرب إلى الزمن الدائري للذكر والتأمل. ومن هنا فإنها تمثل مقاومة رمزية للعالم الحديث الذي يقوم على السرعة والضجيج والإنتاج المستمر (الفردان، 2025).

ومن زاوية سيميائية، يمكن النظر إلى الجدة بوصفها نقطة التقاء بين الضوء والعتمة. فهي كفيفة، لكنها (مبصرة)، تعيش في غرفة مظلمة لكنها مصدر طمأنينة داخل النص. وهذه الازدواجية تكشف أن الحقيقة الوجودية، في رؤية النص، لا تقوم على الثنائيات البسيطة. فالنور ليس دائمًا بصريًا، والعتمة ليست دائمًا فقدًا (بريمي، 2020).

كما أن حضور السبحة في يدها يضيف بُعدًا آخر للبصيرة الداخلية. فالسبحة ليست مجرد أداة دينية، بل رمز لإيقاع روحي مختلف عن إيقاع العالم الخارجي. إنها علامة على زمن يقوم على التكرار التأملي لا على التقدم الخطي. ومن هنا ترتبط الجدة بحالة من الصفاء الوجودي الذي يجعلها تبدو أقل خضوعًا لقلق الزمن من بقية الشخصيات (بوترعة، 2020).

ومن الناحية النفسية، تؤدي الجدة وظيفة تعويضية داخل وعي السارد. فهي تمثل الشكل الأخير من الطمأنينة غير المشروطة، والحضور الذي لا يحتاج إلى تفسير أو تبرير. ولهذا فإن استعادتها لاحقًا تحمل حنينًا ليس إلى شخص فقط، بل إلى إمكانية العيش داخل عالم أكثر هدوءًا وبساطة وصفاءً (Jung, 1968).

لكن النص، رغم عمق هذه الرمزية، يميل إلى مثالية واضحة في بناء الشخصية. فالجدة تظهر أقرب إلى رمز للحكمة الصافية منها إلى إنسانة تحمل تناقضات أو هشاشة نفسية معقدة. إنها لا تُقدَّم بوصفها ذاتًا درامية، بل بوصفها أيقونة روحية. وهذا يمنحها قوة رمزية كبيرة، لكنه يحدّ من تعقيدها الإنساني الواقعي (Forster, 2002).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية تخدم الوظيفة الوجودية للشخصية داخل النص. فالجدة ليست معنية بكشف التناقضات النفسية، بل بتمثيل نوع من المعرفة التي يشعر السارد أنها آخذة في الاختفاء مع تغير العالم. إنها بقايا عالم قديم كان يرى الإنسان بعين الروح أكثر مما يراه بعين المنفعة والعقل الأداتي (الصائغ، 2024).

6.7الإيحاءات الوجودية للفقد والزوال

تنبني شفق الخمسين في عمقها الوجودي على وعي خافت لكنه مستمر بحقيقة الفقد والزوال. غير أن النص لا يعبّر عن هذه الحقيقة عبر خطاب مأساوي مباشر أو عبر مواجهة صريحة مع الموت، بل عبر شبكة دقيقة من الإيحاءات الزمنية والضوئية والذاكراتية التي تجعل القارئ يشعر بأن كل ما يُستعاد في السرد مهدد بالاختفاء. ومن هنا فإن الفقد في النص ليس حدثًا استثنائيًا، بل الحالة الأساسية التي يتشكل داخلها الوعي المتأخر بالحياة (يقطين، 1989).

إن العنوان نفسه يحمل هذه الإيحاءات منذ البداية. فـ(الشفق) ليس لحظة اكتمال، بل لحظة انحسار الضوء. إنه الجمال الذي يظهر في اللحظة التي يوشك فيها النهار على الغياب. ومن ثم فإن النص كله مكتوب من داخل هذا الوعي الشفقي: وعي يدرك أن الأشياء تصبح أكثر حضورًا في الذاكرة لأنها لم تعد قابلة للاستعادة الكاملة في الواقع (Lotman, 1990).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن القول إن الفقد في النص ليس مجرد غياب للأشخاص أو الأمكنة، بل تجربة تأويلية تعيد تشكيل معنى الحياة نفسها. فالذات لا تستعيد طفولتها لأنها تريد العودة إليها حرفيًا، بل لأنها تحاول أن تفهم كيف أصبح وجودها الحالي قائمًا على ما فقدته. إن الإنسان، في النص، يُبنى بقدر ما يخسره (Ricoeur, 1984).

ولهذا فإن كل لحظة حميمية في العمل تحمل ضمنيًا أثر الزوال. البيت دافئ لأنه لم يعد قابلًا للسكن كما كان، وغرفة الجدة مضيئة روحيًا لأنها تنتمي إلى زمن آخذ في الانطفاء، والأعياد تبدو أكثر جمالًا لأنها تعود من مسافة بعيدة داخل الذاكرة. إن الأشياء لا تُرى في النص في امتلائها الآني، بل في أثرها بعد الغياب (Barthes, 1980).

كما أن النص يعتمد على بنية (الحضور الناقص). فالماضي حاضر باستمرار داخل الوعي، لكنه حضور غير مكتمل. الشخصيات لا تعود كذوات حية بالكامل، بل كأصوات، وظلال، وروائح، وصور عابرة. وهذا ما يمنح السرد نبرته الحزينة الهادئة؛ إذ إن الذات تعيش مع ما فقدته دون أن تستطيع استعادته فعليًا (العيد، 1990).

ومن الناحية الظاهراتية، يكشف النص أن الذاكرة نفسها هي شكل من أشكال مقاومة الزوال، لكنها مقاومة ناقصة. فالإنسان يستطيع أن يستحضر الأشياء داخل اللغة والوعي، لكنه لا يستطيع أن يعيد الزمن نفسه. ولهذا فإن التذكر يحمل دائمًا مفارقة مؤلمة: إنه يبقي الماضي حيًا، لكنه يذكّر في الوقت نفسه باستحالته (صالح، 1979).

ويتجلى هذا المعنى بوضوح في طريقة تعامل النص مع الأمكنة. فالبيت، والحي، والمجلس، وغرفة الجدة، والمكتبة، كلها تُستعاد بوصفها أمكنة فقدت حضورها المباشر وتحولت إلى فضاءات داخلية في الذاكرة. إن الذات لم تعد تعيش فيها، بل تعيش على أثرها. ومن هنا يتحول المكان إلى شاهد على هشاشة الزمن (إبراهيم، 2007).

كما أن الفقد في النص ليس مرتبطًا بالموت الجسدي فقط، بل بفقد الأزمنة والحالات الوجودية. فالطفولة نفسها هي شيء مفقود، حتى وإن بقيت حية داخل الذاكرة. والبراءة، والبساطة، والعالم الشعبي القديم، والعلاقات الحميمة، كلها تبدو وكأنها تنسحب تدريجيًا نحو العتمة (جدير، 2001).

ومن زاوية سيميائية، يعمل الضوء في النص بوصفه علامة على هذا الزوال الهادئ. فالضوء دائمًا شفقي، متدرج، غير مكتمل. إنه لا يعلن حضورًا صلبًا، بل حضورًا يوشك أن يتلاشى. ولهذا فإن الجمال في النص مرتبط دائمًا بإدراك هشاشته. الأشياء جميلة لأنها عابرة، لا لأنها ثابتة (Liao, 2014).

ومن الناحية النفسية، يكشف النص عن محاولة الذات التصالح مع الفقد بدل مقاومته بعنف. فالسارد لا يصرخ ضد الزمن، ولا يدخل في تمرد وجودي حاد، بل يرافق التلاشي بهدوء وتأمل. وهذه السكينة تمنح النص عمقًا إنسانيًا، لكنها تجعل حزنه أكثر خفاءً وأشد رسوخًا في الوقت نفسه (Freud, 1917).

لكن هذه الرؤية تحمل أيضًا نوعًا من المثالية الذاكراتية. فالفقد يُقدَّم غالبًا بوصفه فقدًا ناعمًا ومضيئًا، لا بوصفه انهيارًا قاسيًا أو مأساة وجودية مدمرة. وحتى الزوال نفسه يبدو مشبعًا بالحنين والجمال. وهذا يمنح النص طابعًا تأمليًا رقيقًا، لكنه يخفف من عنف التجربة الإنسانية المرتبطة بالفناء (صحيفة أخبار الخليج، 2014).

ومع ذلك، فإن قوة النص تكمن تحديدًا في هذا الاختيار الجمالي. فهو لا يريد أن يحوّل الفقد إلى صدمة، بل إلى وعي داخلي مستمر يلون نظرة الإنسان إلى الحياة. إن الزوال هنا ليس نهاية فجائية، بل انسحاب بطيء للضوء من الأشياء.

كما أن النص يوحي ضمنيًا بأن الكتابة نفسها محاولة لمقاومة هذا الانسحاب. فالسارد، عبر اللغة، يعيد استحضار الأشخاص والأمكنة والأصوات التي تآكلها الزمن. لكنه يدرك في العمق أن الكتابة لا تلغي الفقد، بل تمنحه شكلًا آخر من البقاء الرمزي (الديري، 2013).

6.8 التفاصيل اليومية بوصفها علامة أنطولوجية

تكمن إحدى أكثر الخصائص عمقًا في شفق الخمسين في قدرة النص على تحويل التفاصيل اليومية البسيطة إلى علامات أنطولوجية تكشف علاقة الإنسان بالعالم والزمن والوجود. فالنص لا يبني معناه عبر الأحداث الكبرى أو التحولات الدرامية الحادة، بل عبر الأشياء الصغيرة التي تبدو عابرة في ظاهرها: حقيبة مدرسية، رائحة كتاب، يد أب، غرفة جدة، باب بيت، طريق ترابي، صوت مؤذن، مجلس عائلي، لعبة أطفال، كوب عصير بارد. غير أن هذه التفاصيل لا تبقى داخل حدودها الواقعية، بل تتحول داخل الكتابة إلى مفاتيح لفهم التجربة الإنسانية ذاتها (العكري، 2026).

ومن هنا فإن النص يقترب، في حساسيته العميقة، من تقاليد ظاهراتية ترى أن الوجود لا ينكشف في الأفكار المجردة وحدها، بل في كيفية معايشة الإنسان للعالم اليومي. فالإنسان لا يعيش داخل مفاهيم فلسفية كبرى، بل داخل أشياء مألوفة تتكرر كل يوم، لكنها تحمل في عمقها شكل علاقته بالحياة. ولهذا فإن (اليومي) في النص ليس نقيضًا للمعنى، بل موضع ظهوره الحقيقي (Heidegger, 1962).

إن البيت، مثلًا، ليس مجرد مكان للسكن، بل الشكل الأول للانتماء الوجودي. والطريق إلى المدرسة ليس مجرد انتقال مكاني، بل تجربة أولى للخروج من الأمان إلى العالم. والحقيبة السوداء ليست أداة دراسية فقط، بل أول ثقل رمزي يحمله الطفل. وحتى رائحة الورق في المكتبة تتحول إلى علامة على ولادة وعي جديد. فالأشياء العادية تكتسب كثافتها لأن الذات تعيشها لا بوصفها أدوات، بل بوصفها خبرات تشكل وعيها بالعالم (Bachelard, 1961).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يكشف النص أن المعنى لا يُعطى جاهزًا، بل يتولد من علاقة الذات بالأشياء الصغيرة المتكررة. فالإنسان لا يفهم وجوده عبر الأفكار النظرية فقط، بل عبر تراكم التجارب اليومية التي تترك أثرها في الذاكرة والجسد والوجدان. ولهذا فإن الكتابة هنا ليست بحثًا عن الاستثنائي، بل إعادة اكتشاف العمق الكامن داخل المألوف (Ricoeur, 1984).

كما أن اليومي في النص يرتبط بالزمن ارتباطًا عضويًا. فالتفاصيل الصغيرة هي ما يبقى داخل الذاكرة بعد مرور العمر. الإنسان لا يتذكر دائمًا الأحداث الكبرى بدقتها، لكنه يتذكر الضوء على جدار قديم، أو نبرة صوت، أو حركة يد، أو رائحة بيت. وهذا يكشف أن الهوية الإنسانية تُبنى من تراكم اللحظات اليومية أكثر مما تُبنى من اللحظات البطولية أو التاريخية (الفردان، 2025).

ومن الناحية الظاهراتية، تتحول الأشياء اليومية إلى (امتدادات للذات). فالطفل لا يرى الحقيبة أو الباب أو الغرفة كموضوعات منفصلة عنه، بل كجزء من عالمه المعاش. ولهذا فإن فقدان هذه الأشياء لاحقًا لا يكون فقدًا ماديًا فقط، بل فقدًا لجزء من بنية الوعي نفسه. إن الإنسان يفقد مع الأشياء شكلًا من أشكال وجوده القديم (Merleau-Ponty, 1962).

ويتجلى هذا العمق الأنطولوجي في طريقة السرد نفسها. فالنص لا يصف الأشياء من الخارج بقدر ما يكشف أثرها الداخلي. الباب، مثلًا، لا يُقدَّم كعنصر معماري، بل كعتبة عبور؛ والمكتبة لا تُقدَّم كمكان، بل كولادة للوعي؛ وغرفة الجدة لا تُوصف هندسيًا، بل كفضاء للسكينة والبصيرة. إن الأشياء تُقرأ دائمًا من خلال علاقتها بالإنسان لا من خلال ماديتها المجردة (الصائغ، 2024).

كما أن اليومي في النص يحمل وظيفة مقاومة للنسيان. فالكتابة تعيد الاعتبار لما يبدو صغيرًا أو هامشيًا في الحياة. وهذه الرؤية تحمل بعدًا فلسفيًا عميقًا؛ إذ توحي بأن معنى الوجود لا يكمن في الإنجازات الكبرى فقط، بل في تلك اللحظات العابرة التي تمنح الحياة ملمسها الإنساني الحقيقي (de Certeau, 1984).

ومن زاوية سيميائية، تتحول الأشياء اليومية إلى شبكة من العلامات التي تكشف مسار تشكل الذات. فكل تفصيل يحمل دلالة تتجاوز نفسه: الحقيبة تشير إلى القلق الأول، والطريق إلى العبور، والكتاب إلى التحرر، والسبحة إلى الزمن الروحي، والشفق إلى الوعي بالأفول. وهكذا يصبح العالم اليومي نصًا رمزيًا يقرأ الإنسان من خلاله نفسه ومصيره (بوترعة، 2020).

ومن الناحية النفسية، يكشف هذا التركيز على اليومي عن رغبة الذات في الإمساك بما هو هش وقابل للضياع. فالإنسان، حين يقترب من شفق العمر، يدرك أن حياته الحقيقية لم تتكوّن فقط من المحطات الكبرى، بل من تلك اللحظات البسيطة التي لم ينتبه إلى أهميتها إلا بعد أن أصبحت بعيدة. ولهذا فإن الحنين في النص ليس حنينًا إلى أحداث عظيمة، بل إلى طريقة عيش العالم نفسه (Boym, 2001).

لكن النص، في الوقت ذاته، يميل إلى إضفاء هالة جمالية وصفائية على اليومي. فالأشياء تُضاء غالبًا من زاوية الحنين، لا من زاوية الرتابة أو الاختناق أو العنف الكامن في الحياة اليومية. وهذا يمنح النص دفئه الإنساني، لكنه يجعله أقل اقترابًا من الجوانب القاسية واليومية للوجود الحديث (العكري، 2026).

الفصل السابع:

الميتاسرد وبنية الوعي السردي

7.1السرد بوصفه إعادة تشكيل للحياة

لا يقوم السرد في شفق الخمسين على استعادة الماضي بوصفه مادة جاهزة محفوظة في الذاكرة، بل بوصفه عملية إعادة تشكيل وتأويل للحياة من داخل وعي متأخر يواجه الزمن والفقد والأفول (العكري، 2026) .فالراوي لا ينقل ما حدث كما حدث، وإنما يعيد بناء تجربته عبر اللغة والحنين والتأمل. ومن هنا فإن النص لا يقدّم الذاكرة بوصفها أرشيفًا محايدًا، بل بوصفها فعل خلق جديد يمنح الحياة الماضية معنى لم تكن تمتلكه بالضرورة أثناء عيشها الأول.(Genette, 1980)

وهذه النقطة جوهرية لفهم البنية الميتاسردية في النص. فالسارد لا يتعامل مع طفولته كحقيقة ثابتة يمكن استرجاعها كاملة، بل كعالم يُعاد إنتاجه داخل الكتابة (الصائغ، 2024) .ولذلك فإن الماضي في شفق الخمسين ليس (الماضي الواقعي) بقدر ما هو (الماضي المؤوَّل). إن ما نقرأه ليس الطفولة ذاتها، بل صورة الطفولة كما يراها رجل يقف عند شفق العمر، وقد أصبحت حياته كلها موضوعًا للتأمل وإعادة الفهم.(Hutcheon, 1980)

ومن منظور هرمنيوطيقي قريب من ريكور، فإن السرد هنا يؤدي وظيفة (إعادة تركيب الهوية). فالإنسان لا يعرف ذاته مباشرة، بل عبر القصص التي يرويها عن نفسه .(Ricoeur, 1984) ولهذا فإن الراوي، حين يعود إلى البيت، والمدرسة، والأب، والجدة، والمكتبة، لا يستعيد مجرد ذكريات، بل يعيد بناء معنى وجوده الشخصي، حيث يتحول السرد إلى أداة لفهم الذات عبر الزمن ومساءلة العلاقات الاجتماعية والعائلية العاثرة (الفردان، 2025).

كما أن النص يكشف وعيًا ضمنيًا بأن الذاكرة انتقائية ومشكِّلة في آن واحد. فالأحداث لا تُروى بتسلسل تاريخي صارم، بل وفق منطق شعوري وتأويلي .(Halbwachs, 1992) بعض اللحظات الصغيرة تُمنح مساحة واسعة لأنها تركت أثرًا عميقًا، بينما تمر سنوات أو وقائع أخرى بصمت. وهذا يعني أن السرد لا يخضع لقانون (ما حدث فعلًا)، بل لقانون (ما بقي حيًا داخل الوعي) الذي يتجاوز المباشرة السطحية نحو عمق الدلالة (بوترعة، 2020).

ومن الناحية الظاهراتية، فإن الكتابة نفسها تصبح تجربة معيشة للزمن. فالراوي لا يقف خارج ماضيه بوصفه مراقبًا محايدًا، بل يعيش داخله من جديد أثناء السرد .(Heidegger, 1962) ولهذا فإن النص يتحرك باستمرار بين الحاضر والماضي دون حدود حادة. إن الذات الخمسينية لا تستدعي الطفل من الخارج، بل تكتشف أن الطفل ما يزال يقيم داخلها، لتتخذ من الماضي معادلاً موضوعياً يفسر الراهن (رضي، 2023).

ويتجلى هذا الوعي السردي أيضًا في طبيعة اللغة. فالعبارات لا تنقل الوقائع فقط، بل تكشف الطريقة التي أعادت بها الذات تأويل تلك الوقائع من خلال التكثيف والاقتصاد اللغوي (العكري، 2026) .المدرسة، مثلًا، لم تعد مجرد مؤسسة تعليمية، بل أصبحت

رمزًا للقلق الأول والانفصال عن البراءة. والمكتبة لم تعد مكانًا للكتب، بل لحظة ولادة الوعي. وهذا يعني أن السرد لا يصف الأشياء، بل يعيد تعريفها من داخل التجربة المتأخرة.(Barthes, 1980)

كما أن النص يحمل وعيًا خفيًا باستحالة الاستعادة الكاملة. فالراوي يدرك ضمنيًا أن الماضي لا يمكن أن يعود كما كان، وأن ما تفعله الكتابة هو خلق (حضور بديل) للأشياء داخل اللغة .(Derrida, 1976) ولهذا فإن السرد يحمل دائمًا توترًا بين الرغبة في الإمساك بالماضي والإدراك بأن هذا الإمساك ناقص بطبيعته، تماماً كما تتشبث الذات بالحياة من خلال استحضار الموت والزوال (جدير، 2001).

ومن زاوية ميتاسردية، يمكن القول إن النص يلمّح إلى أن الإنسان لا يعيش حياته مرة واحدة فقط، بل يعيشها ثانية داخل الذاكرة والسرد (يقطين، 1989). فالطفولة الأولى كانت تجربة مباشرة غير واعية تمامًا بذاتها، أما الطفولة المستعادة داخل الكتابة فهي طفولة مؤولة ومشحونة بالحكمة المتأخرة. وهنا يتحول السرد إلى شكل من أشكال (الحياة الثانية) للتجربة (الباردي، 2004).

كما أن السرد في النص يؤدي وظيفة مقاومة للزوال. فالكتابة لا تمنع الفقد، لكنها تمنح الأشياء شكلًا آخر من البقاء لتسجيل الحالات الإنسانية العميقة قبل أن يلفها النسيان (الفردان، 2025) .الأب، والجدة، والبيت، والأعياد، والكتب، كلها تعود داخل اللغة بوصفها آثارًا حية. ومن هنا فإن السرد ليس مجرد حنين، بل محاولة وجودية لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من الفناء.(Bachelard, 1961)

ومن الناحية النفسية، يكشف هذا البناء عن حاجة الذات إلى تحقيق نوع من المصالحة مع الزمن، بعيداً عن المغامرات السوريالية المربكة، بل عبر بوح ذاتي يلامس تخوم التذكر (الصائغ، 2024) .فالراوي لا يستعيد ماضيه ليحاكمه بعنف أو ليغرق في الندم، بل ليمنحه اتساقًا ومعنى. ولهذا فإن السرد يحمل نبرة تأملية هادئة، كما لو أن الإنسان يحاول أن يفهم حياته قبل أن تبتعد نهائيًا في العتمة.(Freud, 1914)

لكن هذه الرؤية تجعل النص يميل أحيانًا إلى تنقية الماضي من تناقضاته الحادة. فالسرد، لأنه يعيد تشكيل الحياة من داخل الحنين، يمنح الأشياء ضوءًا أكثر دفئًا وصفاءً مما قد كانت عليه في واقعها التاريخي .(Boym, 2001) وهذا يحدّ من الصراع الداخلي أو التفكيك النقدي للذات، لكنه ينسجم مع طبيعة المشروع الجمالي للنص وقدرته على تحويل التفاصيل الصغيرة إلى أيقونات كلية (العكري، 2026).

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في جعل فعل السرد نفسه جزءًا من موضوع النص. فالقارئ لا يقرأ فقط عن الماضي، بل يقرأ عن الطريقة التي يُعاد بها بناء الماضي داخل الوعي .(Todorov, 1977) وهذا ما يمنح العمل عمقه الميتاسردي؛ إذ يصبح السرد تأملًا في الذاكرة بقدر ما هو استعادة لها (مفتاح، 1990).

7.2الوعي بالقراءة داخل النص

لا تظهر القراءة في شفق الخمسين بوصفها نشاطًا ثقافيًا هامشيًا داخل التجربة السردية، بل بوصفها لحظة تأسيسية في تشكل الوعي ذاته. فالنص لا يكتفي بعرض فعل القراءة أو ذكر الكتب والمؤلفين، وإنما يكشف وعيًا عميقًا بأن الذات أصبحت ترى العالم وتفهمه من خلال ما قرأته. ومن هنا فإن القراءة لا تبقى موضوعًا داخل السرد، بل تتحول إلى بنية داخلية تشكّل طريقة السرد نفسها، أي أن النص يحمل وعيًا بكونه ابنًا للقراءة بقدر ما هو ابن للحياة المعاشة (العكري، 2026).

إن الطفل، حين يدخل المكتبة للمرة الأولى، لا يكتشف الكتب فقط، بل يكتشف أن العالم قابل لأن يُعاد تخيّله وتأويله عبر اللغة. وهذه اللحظة لا تمثل انتقالًا معرفيًا فحسب، بل انتقالًا في طبيعة الوعي نفسه. فالذات قبل القراءة كانت تعيش داخل حدود التجربة المباشرة، أما بعدها فإنها تبدأ بإدراك أن الحياة يمكن أن تُفهم عبر قصص الآخرين وتجاربهم وأفكارهم (Bachelard, 1961).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تكشف القراءة في النص عن تشكل الذات عبر (الآخر النصي). فالإنسان لا يبني وعيه من ذاته وحدها، بل عبر الحوار مع الكتب والأصوات والثقافات المختلفة. ولهذا فإن ذكر محفوظ، وتولستوي، وشكسبير، وغاندي، لا يأتي بوصفه استعراضًا ثقافيًا، بل بوصفه إعلانًا ضمنيًا أن الذات أصبحت مكوّنة من طبقات قرائية متعددة (Gignoux, 2006).

كما أن النص يحمل وعيًا بأن القراءة تغيّر طريقة النظر إلى الواقع. فالسارد لا يرى العالم بوصفه معطى خامًا، بل بوصفه عالمًا قابلًا للتأويل والربط الرمزي. ولهذا تتحول الأشياء اليومية - الباب، الطريق، المكتبة، الشفق - إلى علامات دلالية مشبعة بالمعنى. إن الوعي القرائي يجعل الذات قادرة على رؤية ما وراء الظاهر (بريمي، 2020).

ويتجلى هذا الوعي أيضًا في طبيعة اللغة والأسلوب. فالنص مكتوب بلغة تعرف أثر الأدب داخل التجربة الإنسانية. الجمل لا تُبنى فقط لنقل الأحداث، بل لصناعة أثر شعوري وتأملي. والصور الشعرية ليست زخرفًا بل أدوات فهم. وهذا يكشف أن السارد لم يعد مجرد إنسان عاش الحياة، بل إنسان تعلّم كيف يعيد رؤيتها عبر الأدب (الباردي، 2004).

ومن الناحية الظاهراتية، تتحول القراءة إلى تجربة وجودية تعيد تشكيل علاقة الذات بالزمن. فالكتب تمنح الإنسان إمكانية العيش خارج حدود عمره وتجربته المباشرة. الطفل الذي يعيش في حي شعبي صغير يجد نفسه، عبر القراءة، داخل عوالم أخرى وأزمنة أخرى وتجارب بشرية لا نهائية. ومن هنا تصبح القراءة شكلًا من أشكال توسيع الوجود (Iser, 1978).

كما أن النص يوحي بأن القراءة ليست مجرد اكتساب للمعرفة، بل طريقة لمقاومة العزلة والفناء. فالإنسان، عبر الكتب، يكتشف أنه ليس وحيدًا في قلقه وأسئلته وتجربته مع الزمن. ولهذا فإن المكتبة تظهر كفضاء خلاص رمزي، حيث يجد السارد في الأدب نوعًا من الرفقة الإنسانية الممتدة عبر العصور (جدير، 2001).

ومن زاوية ميتاسردية، يكشف النص وعيًا بأن الكتابة نفسها وليدة القراءة. فالسارد الذي يروي طفولته في هذه اللغة التأملية الشفافة هو نتاج مباشر لعلاقته الطويلة بالكتاب. إن القراءة لا تظهر فقط كموضوع داخل الحكاية، بل كشرط لإمكان الحكاية ذاتها. فطريقة بناء الذكريات، وتحويل التفاصيل اليومية إلى رموز، والنظر إلى الحياة من زاوية تأويلية، كلها آثار مباشرة لوعي تشكل عبر الأدب (يقطين، 1989).

كما أن النص يلمّح إلى فكرة مهمة: الإنسان لا يقرأ الكتب فقط، بل يقرأ نفسه من خلالها. فالقراءة هنا ليست خروجًا من الذات، بل عودة أعمق إليها. إن السارد، عبر الأدب، يكتشف أبعادًا في تجربته لم يكن قادرًا على إدراكها سابقًا. ومن ثم فإن الكتب لا تضيف إلى الحياة شيئًا خارجيًا فقط، بل تجعل الحياة نفسها قابلة للفهم (Ricoeur, 1984).

لكن النص، رغم احتفائه العميق بالقراءة، يميل إلى رؤية مثالية نسبيًا للكتاب. فالقراءة تظهر غالبًا كقوة مضيئة ومحرِّرة، لا كفضاء للشك أو التمزق أو القلق الفكري الحاد. إن الكتاب هنا أقرب إلى مأوى روحي منه إلى مجال صراع معرفي. وهذا يمنح النص دفئه الإنساني، لكنه يخفف من التوتر النقدي الذي قد يصاحب التجربة الثقافية الحديثة (الصائغ، 2024).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية تنسجم مع طبيعة النص الشفقية والتأملية. فالكاتب لا يريد أن يجعل القراءة أزمة، بل ملاذًا من هشاشة الزمن. ولهذا فإن الوعي القرائي في العمل يرتبط دائمًا بالاتساع الداخلي والسكينة والمعنى (رضي، 2023).

ومن الناحية الجمالية، ينجح النص في دمج القراءة داخل البنية السردية دون افتعال. فالكتب لا تظهر كحشو ثقافي، بل كجزء عضوي من تشكل الذات. إن الطفل الذي بدأ رحلته خائفًا من المدرسة ينتهي إلى اكتشاف العالم عبر الأدب، وكأن القراءة كانت الطريقة التي استطاع بها أن يصالح نفسه مع الحياة (مفتاح، 1990).

7.3المكتبة كاستعارة لفعل الكتابة

لا تقف المكتبة في شفق الخمسين عند حدود كونها مكانًا لاكتشاف القراءة أو مستودعًا للكتب، بل تتحول تدريجيًا إلى استعارة عميقة لفعل الكتابة نفسه. فالنص لا يقدّم المكتبة بوصفها فضاءً خارجيًا محايدًا، وإنما بوصفها الشكل الرمزي الذي تتعلم الذات داخله كيف تعيد بناء العالم عبر اللغة. ومن هنا فإن دخول الطفل إلى المكتبة لا يعني فقط دخوله إلى عالم القراءة، بل إلى الإمكان الكامن في تحويل الحياة إلى نص، والذاكرة إلى سرد، والتجربة إلى معنى (العكري، 2026).

إن لحظة الوقوف أمام باب المكتبة تحمل منذ البداية طابعًا تأسيسيًا. فالطفل لا يواجه مجرد رفوف كتب، بل يواجه عالمًا قائمًا على الحفظ والتأويل وإعادة تشكيل التجربة الإنسانية داخل اللغة. ولهذا فإن المكتبة تظهر كأنها صورة مصغرة للعالم نفسه، لكنها عالم أُعيد ترتيبه وترميزه عبر الكتابة. إن الإنسان لا يدخلها لكي يرى الأشياء كما هي، بل كما كُتبت وفُهمت وأُعيد تخيلها (بريمي، 2020).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تمثل المكتبة فضاء الوعي التأويلي. فالكتب لا تحفظ الوقائع فقط، بل تحفظ طرائق النظر إلى الوقائع. ومن هنا يتعلم السارد ضمنيًا أن الحياة لا تُعاش فقط، بل تُروى أيضًا. وهذه الفكرة هي جوهر البعد الميتاسردي في النص؛ إذ إن الذات التي تقرأ العالم داخل المكتبة ستصبح لاحقًا ذاتًا قادرة على إعادة كتابة عالمها الخاص (Gadamer, 2004).

كما أن المكتبة تؤدي وظيفة مزدوجة: فهي مكان للقراءة من جهة، لكنها في العمق مكان لتشكيل (الذات الكاتبة). فالطفل الذي يتجول بين الأرفف لا يكتفي بتلقي المعنى، بل يبدأ تدريجيًا في اكتشاف أن اللغة قادرة على منح التجربة شكلًا من البقاء. وهكذا تتحول المكتبة إلى رحم رمزي للكتابة نفسها (الفردان، 2025).

ومن الناحية الظاهراتية، ترتبط المكتبة بتجربة خاصة للزمن. فالكتب تجمع أزمنة متعددة داخل مكان واحد: الماضي، والحاضر، وأصوات الموتى والأحياء، والتجارب الفردية والجماعية. وهذا ما يجعل المكتبة استعارة قوية لفعل الكتابة؛ إذ إن الكتابة أيضًا محاولة لجمع الزمن المبعثر داخل بنية قابلة للمعنى (Poulet, 1969).

ولهذا فإن السارد، وهو يكتب طفولته من موقع الخمسين، يمارس فعلًا شبيهًا بما كانت تفعله المكتبة معه في طفولته. فكما حفظت الكتب أصوات الآخرين وتجاربهم، يحاول هو الآن أن يحفظ عالمه الشخصي من الضياع عبر السرد. إن النص نفسه يصبح امتدادًا رمزيًا لتلك المكتبة الأولى (الصائغ، 2024).

كما أن المكتبة ترتبط بفكرة مقاومة الفناء. فالإنسان يفنى، لكن الكتابة تمنح أثره شكلًا من أشكال الاستمرار. ومن هنا فإن المكتبة ليست فقط مكانًا للمعرفة، بل مكانًا لذاكرة الإنسانية. إنها الفضاء الذي يتحول فيه العابر إلى نص قابل للبقاء. ولهذا فإن السارد، وهو يواجه شفق العمر، يجد في الكتابة إمكانية لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من التلاشي (جدير، 2001).

ومن زاوية ميتاسردية، يمكن النظر إلى المكتبة بوصفها صورة للنص نفسه. فشفق الخمسين يشبه مكتبة داخلية للذاكرة: رفوف من الطفولة، والأب، والجدة، والمدرسة، والأعياد، والكتب، والأمكنة. السارد يرتب حياته كما يرتب القارئ كتبه، ويمنح التفاصيل الصغيرة موقعها داخل بنية كلية من المعنى (Waugh, 1984).

كما أن فعل التجول بين الرفوف يشبه فعل الكتابة التأملية ذاتها. فالكاتب لا يتحرك بخط مستقيم نحو حدث واحد، بل ينتقل بين الذكريات والصور والوجوه كما ينتقل القارئ بين الكتب. وهذا يفسر الطبيعة الانسيابية للنص، حيث تتجاور الأزمنة والأفكار وفق منطق الذاكرة لا وفق الحبكة التقليدية الصارمة (يقطين، 1989).

ومن الناحية النفسية، تمثل المكتبة مكانًا يعيد للذات توازنها الداخلي. فالطفل الذي شعر بالقلق داخل المدرسة يجد في المكتبة فضاءً أكثر حرية وإنسانية. وهذا يكشف أن الكتابة، مثل القراءة، تظهر في النص كفعل ترميم للذات. إنها ليست مجرد إنتاج لغوي، بل محاولة للعثور على بيت رمزي داخل العالم (Barthes, 1973).

لكن النص، رغم عمق هذه الاستعارة، يميل إلى رؤية مثالية للمكتبة والكتابة معًا. فالمكتبة تظهر غالبًا كمكان للنور والمعنى والسكينة، لا كمكان للصراع الفكري أو الشك أو التشظي. والكتابة تُقدَّم كفعل إنقاذ وتأمل أكثر من كونها مواجهة قاسية مع الذات أو الواقع. وهذا يمنح النص صفاءه التأملي، لكنه يخفف من التوتر الميتاسردي الذي نجده في أعمال أكثر راديكالية (الباردي، 2004).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية تنسجم مع البنية الشفقية للعمل كله. فالكاتب لا يريد أن يجعل اللغة أداة هدم، بل أداة حفظ. ولهذا فإن المكتبة تصبح رمزًا لذاكرة مضيئة تحاول مقاومة العتمة المتقدمة نحو الأشياء (رضي، 2023).

7.4الذات القارئة والذات المؤولة

تكشف شفق الخمسين عن تحوّل جوهري في بنية الوعي السردي يتمثل في الانتقال من الذات التي تعيش العالم مباشرة إلى الذات التي تقرأه وتؤوّله. فالسارد لا يبقى داخل حدود التجربة الخام أو الذاكرة التلقائية، بل يتحول تدريجيًا إلى ذات قارئة للعالم، ترى الأشياء لا باعتبارها معطيات صامتة، بل باعتبارها علامات تحتاج إلى فهم وتأويل. ومن هنا فإن النص لا يسرد الحياة فقط، بل يكشف كيف تتشكل الذات عبر فعل القراءة بوصفه طريقة للوجود (العكري، 2026).

إن الطفل في بدايات النص يعيش العالم بحسيّة مباشرة: البيت، الأم، اللعب، الطريق، المدرسة. لكن مع دخول المكتبة واكتشاف الكتب، يبدأ وعيه بالتغيّر. فالقراءة لا تضيف إلى خبرته معلومات جديدة فحسب، بل تغيّر شكل العلاقة بينه وبين الواقع. العالم لم يعد مجرد أشياء تُعاش، بل نصًا يُقرأ. وهذه النقلة هي جوهر تشكل (الذات المؤولة) (Iser, 1978; حسن، 2024).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تنتمي الذات في النص إلى ما يسميه غادامير (الوعي التاريخي المتأول). فالإنسان لا يرى العالم من موقع بريء ومحايد، بل من داخل أفق تشكله اللغة والثقافة والقراءة والذاكرة. ولهذا فإن السارد، وهو يعود إلى طفولته، لا يستعيدها كما عاشها الطفل فعلًا، بل كما يفهمها الآن بعد أن مرّت عبر طبقات من القراءة والتأمل والزمن (Gadamer, 1989).

فالذات القارئة لا تكتفي باستقبال النصوص، بل تتعلم منها طريقة جديدة لرؤية نفسها. الكتب هنا لا تعمل كمعرفة خارجية، بل كمرآة تعيد للإنسان اكتشاف أبعاد خفية من تجربته الخاصة. ولهذا فإن السارد، حين يقرأ الأدب والتاريخ والسير، يبدأ تدريجيًا في قراءة حياته بوصفها قصة قابلة للتأويل أيضًا (Jauss, 1982).

كما أن النص يكشف أن القراءة لا تقتصر على الكتب وحدها. فالذات المؤولة تقرأ الأمكنة، والوجوه، والأشياء، والأصوات، والذكريات. الباب يصبح علامة عبور، والشفق يتحول إلى استعارة للعمر، والجدة الكفيفة تصبح رمزًا للبصيرة الداخلية. وهذا يعني أن القراءة في النص تتوسع لتصبح نمطًا إدراكيًا عامًا، لا مجرد نشاط ثقافي (بريمي، 2020).

ومن الناحية الظاهراتية، يؤدي هذا التحول إلى تعميق الوعي بالزمن. فالطفل يعيش الزمن كتدفق مباشر، أما الذات المؤولة فترى الزمن من مسافة، وتعيد ترتيب لحظاته داخل بنية من المعنى. ولهذا فإن الرجل الخمسيني لا يروي ما حدث فقط، بل يحاول أن يفهم ما الذي جعل تلك الأحداث ذات قيمة الآن (Ricoeur, 1992).

كما أن الذات المؤولة في النص تعيش توترًا خفيًا بين التجربة الأصلية وتأويلها اللاحق. فالطفولة حين كانت تُعاش لم تكن واعية بكل دلالاتها الوجودية، لكن الكتابة الحالية تمنحها معنى جديدًا. ومن هنا فإن السرد ليس استرجاعًا للماضي فقط، بل إعادة إنتاج له داخل وعي أكثر نضجًا وتأملًا (الفردان، 2025).

ومن زاوية ميتاسردية، يلمّح النص إلى أن كل كتابة هي قراءة سابقة للعالم. فالسارد لا يستطيع أن يحكي حياته إلا لأنه أصبح قادرًا على النظر إليها كنص. وهذا ما يجعل فعل الكتابة في العمل قائمًا على مسافة تأويلية؛ إذ إن الذات لا تغرق داخل ذكرياتها بالكامل، بل تعيد تنظيمها وتفسيرها عبر اللغة (Gignoux, 2006).

كما أن الذات القارئة تمنح النص بعده الثقافي والإنساني الواسع. فالطفل الذي خرج من حي شعبي محدود لم يبقَ أسير أفقه المحلي، بل دخل في حوار مع تجارب إنسانية متعددة عبر الأدب. وهذا الحوار جعله يرى حياته الخاصة داخل أفق أوسع من الفردية الضيقة. فالقراءة هنا ليست تراكم معرفة فقط، بل توسيع لأفق الوجود (Bachelard, 1961).

ومن الناحية النفسية، تكشف الذات المؤولة عن حاجة الإنسان إلى منح حياته اتساقًا ومعنى. فالإنسان لا يحتمل التجربة الخام كما هي، بل يسعى دائمًا إلى فهمها وإدراجها داخل قصة يمكن احتمالها. ولهذا فإن السرد التأويلي في النص يبدو كنوع من المصالحة الهادئة مع الزمن (Bruner, 1990).

لكن هذه الذات المؤولة تحمل أيضًا محدوديتها. فهي، بسبب طبيعتها التأملية والحنينية، تميل إلى إعادة تشكيل الماضي بطريقة أكثر صفاءً واتساقًا مما كان عليه فعليًا. فالقراءة هنا لا تفكك التجربة بقدر ما تمنحها معنى إنسانيًا دافئًا. وهذا يجعل النص أقل راديكالية في مساءلة الذات أو تعرية تناقضاتها العميقة (الصائغ، 2024).

كما أن القراءة تظهر غالبًا كقوة مضيئة ومحررة، لا كفعل قد يقود أيضًا إلى الشك أو القلق أو التفكك. فالذات المؤولة في شفق الخمسين تميل إلى الحكمة الهادئة أكثر من الصراع الفكري العنيف. وهذا ينسجم مع الطبيعة الشفقية للعمل كله (بوترعة، 2020).

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في دمج هذا الوعي التأويلي داخل النسيج السردي دون تحويل النص إلى خطاب فلسفي مباشر. فالتأويل ينبع من الصور والأماكن والتفاصيل اليومية، لا من التنظير المجرد. وهذا ما يمنح النص عمقه دون أن يفقده شفافيته (العكري، 2026).

7.5تشكل الهوية عبر الحكي والذاكرة

لا تُقدَّم الهوية في شفق الخمسين بوصفها جوهرًا ثابتًا أو معطى مكتملًا، بل بوصفها بناءً سرديًا يتشكل تدريجيًا عبر الذاكرة والحكي. فالذات في النص لا تعرف نفسها من خلال تعريفات مجردة أو خصائص نفسية جاهزة، وإنما من خلال القصص التي تعيد روايتها عن طفولتها، وأمكنتها، وعلاقاتها الأولى، وتحولاتها الداخلية. ومن هنا فإن السرد لا يعمل فقط كوسيلة لاستعادة الماضي، بل كآلية لتكوين الذات ذاتها (Hall, 1990; العكري، 2026).

إن الرجل الخمسيني الذي يروي حكايته لا يقف خارج تجربته بوصفه مؤرخًا محايدًا، بل يعيد بناء نفسه من خلال فعل التذكر. فالهوية هنا ليست ما عاشه الإنسان فقط، بل ما يختار أن يحتفظ به داخل ذاكرته، والطريقة التي يرتب بها تلك الذكريات داخل قصة تمنح حياته معنى واتساقًا. ولهذا فإن الحكي في النص ليس إضافة إلى الهوية، بل هو شكل وجودها نفسه (McAdams, 2001).

ومن منظور هرمنيوطيقي قريب من ريكور، تنتمي الذات في النص إلى ما يمكن تسميته (الهوية السردية). فالإنسان لا يمتلك هوية مستقرة خارج الزمن، بل يصنع وحدته الداخلية عبر القصص التي يرويها عن نفسه. ومن هنا فإن السارد، حين يعود إلى البيت، والأب، والجدة، والمدرسة، والمكتبة، لا يستعيد أحداثًا منفصلة، بل يعيد ربطها داخل بنية سردية تجعل حياته قابلة للفهم (Ricoeur, 1991; الفردان، 2025).

كما أن الذاكرة في النص ليست مجرد خزان للماضي، بل قوة منتجة للمعنى. فهي لا تحفظ الأشياء كما حدثت تمامًا، بل تعيد تشكيلها وفق حاجات الوعي المتأخر. ولهذا فإن الطفولة التي نقرأها ليست الطفولة الواقعية الخام، بل الطفولة كما أصبحت بعد أن مرّت عبر الحنين، والزمن، والخبرة، والتأمل. إن الذاكرة لا تستعيد الماضي فقط، بل تعيد خلقه (Assmann, 2011; لحمداني، 2000).

ومن الناحية الظاهراتية، تكشف هذه البنية أن الهوية الإنسانية ليست خطًا مستقيمًا، بل طبقات زمنية متداخلة. فالطفل لا يختفي داخل الرجل الخمسيني، بل يبقى حيًا داخله بوصفه جزءًا من تكوينه العميق. ولهذا فإن السرد يتحرك باستمرار بين الأزمنة، لأن الذات نفسها ليست منقسمة بين ماضٍ وحاضر بشكل حاد، بل تعيش داخل تداخل مستمر بين ما كانت عليه وما أصبحت عليه (Somers, 1994).

ويتجلى هذا بوضوح في طبيعة الاسترجاع السردي. فالذكريات لا تُستدعى عشوائيًا، بل تُرتب بطريقة تكشف رحلة تشكل الذات: البيت يمنح الأمان الأول، الأب يؤسس البنية الأخلاقية، المدرسة تفتح باب القلق والانضباط، المكتبة تمنح الوعي الثقافي، والأعياد تحفظ الإحساس بالجماعة والزمن الدائري. إن كل محطة ليست حدثًا منفصلًا، بل طبقة من طبقات الهوية (الصائغ، 2024).

كما أن النص يكشف أن الهوية لا تتشكل من التجارب الكبرى وحدها، بل من التفاصيل اليومية الصغيرة. فالإنسان يصبح ما هو عليه عبر تراكم الإشارات الحميمية: رائحة الكتب، صوت المؤذن، ضوء الشفق، سبحة الجدة، الطريق إلى المدرسة. وهذه التفاصيل، رغم بساطتها، تتحول داخل الذاكرة إلى عناصر تأسيسية في بناء الذات (رضي، 2023).

ومن زاوية ميتاسردية، يصبح الحكي نفسه فعلًا لإنتاج الهوية. فالسارد، أثناء الكتابة، لا يصف ذاته فقط، بل يعيد تكوينها داخل اللغة. إن الهوية هنا ليست شيئًا سابقًا على السرد، بل نتيجة له. ولذلك فإن النص يوحي بأن الإنسان لا (يملك) حياته بشكل مباشر، بل يمتلكها فقط حين يستطيع أن يحكيها (MacIntyre, 1981; إبراهيم، 2013).

كما أن الحكي يؤدي وظيفة مقاومة للتفكك الزمني. فالزمن، في واقعه الخام، يبعثر التجارب ويجعلها متقطعة وعابرة. أما السرد، فإنه يعيد جمع هذه الشظايا داخل قصة ذات معنى. ومن هنا فإن الكتابة تصبح محاولة لإنقاذ الذات من التلاشي داخل تعاقب الأيام (حسن، 2024).

ومن الناحية النفسية، يكشف هذا البناء عن حاجة عميقة إلى المصالحة مع الماضي. فالسارد لا يستعيد ذكرياته ليحاكمها أو يدمرها، بل ليمنحها شكلًا مفهومًا ومقبولًا. ولهذا فإن النص يحمل نبرة تأملية هادئة، كما لو أن الإنسان يحاول أن يعيد ترتيب حياته قبل أن يبتلعها الزمن بالكامل (McAdams, 2001; العكري، 2026).

لكن هذه العملية التأويلية تحمل أيضًا طابعًا انتقائيًا ومثاليًا نسبيًا. فالذاكرة تميل إلى تنقية الماضي وإضاءته، مما يجعل الهوية السردية أكثر انسجامًا ودفئًا مما قد تكون عليه الهوية الواقعية المليئة بالتناقضات والانكسارات. إن الذات في النص تعيد بناء نفسها بوصفها ذاتًا متصالحة نسبيًا مع جذورها وعالمها الأول (الفردان، 2025).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية ليست مجرد ضعف فني، بل جزء من الرؤية الوجودية للنص. فالسارد لا يسعى إلى تفكيك الهوية بقدر ما يسعى إلى الحفاظ على استمراريتها في مواجهة الفقد والزوال. ولهذا فإن الحكي يصبح فعل حماية للذات بقدر ما هو فعل فهم لها (Bruner, 2004).

الفصل الثامن:

البنية الفلسفية والتوجهات الفكرية

8.1فلسفة الأثروالذاكرة

تقوم شفق الخمسين في عمقها الفلسفي على ما يمكن تسميته (فلسفة الأثر)؛ أي النظر إلى الوجود الإنساني بوصفه سلسلة من الآثار التي تبقى داخل الوعي بعد انقضاء التجربة المباشرة. فالنص لا يحتفي بالحياة في لحظتها الآنية بقدر ما يتأمل ما تتركه هذه الحياة داخل الذاكرة عندما تصبح ماضيًا. ومن هنا فإن الإنسان في العمل لا يعيش العالم فقط، بل يعيش أثر العالم فيه (الديري، 2014؛ Derrida, 1995).

وهذه الرؤية تمنح الذاكرة موقعًا مركزيًا داخل البنية الفكرية للنص. فالذاكرة ليست مجرد وظيفة نفسية تسترجع الوقائع، بل هي الفضاء الذي تستمر فيه الحياة بعد انقضائها. إن الأشياء لا تبقى لأنها حاضرة ماديًا، بل لأنها تركت أثرًا داخليًا قادرًا على مقاومة النسيان. ولهذا فإن النص كله يتحرك داخل منطقة ما بعد الحضور: البيت لم يعد بيتًا معاشًا، بل بيتًا متذكرًا؛ والجدة لم تعد حضورًا يوميًا، بل أثرًا روحيًا؛ والطفولة لم تعد زمنًا حيًا، بل ضوءًا بعيدًا ما يزال يلمع داخل الذات (رضي، 2023؛ Nora, 1989).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يكشف النص أن الذاكرة لا تحفظ الواقع كما هو، بل تعيد تشكيله عبر الأثر الذي خلّفه. فالإنسان لا يتذكر كل شيء، بل يتذكر ما ترك جرحًا، أو دفئًا، أو دهشة، أو معنى. ومن هنا فإن الماضي في شفق الخمسين ليس أرشيفًا موضوعيًا، بل بناءً تأويليًا ينتقي من التجربة ما يستحق البقاء داخل الهوية (Ricoeur, 2004؛ بعلي، 2010).

ولهذا فإن الذاكرة في النص ليست عودة إلى الأصل بقدر ما هي خلق ثانٍ له. فالطفولة التي تُستعاد هنا ليست الطفولة كما عاشها الطفل، بل كما أعاد تشكيلها الرجل الخمسيني بعد مرور الزمن. إن الأثر لا يحفظ الشيء كما كان، بل يحفظ الطريقة التي استقر بها داخل الوعي (Liao, 2014).

ومن الناحية الظاهراتية، تتحول الأشياء الصغيرة إلى حوامل لهذا الأثر: رائحة الكتب، سبحة الجدة، خطوات الأب، الحقيبة السوداء، ضوء الشفق، الطريق الترابي. وهذه التفاصيل ليست مهمة لأنها عظيمة تاريخيًا، بل لأنها أصبحت مستودعات للوجود الشخصي. فالإنسان، كما يوحي النص، لا يُبنى من الأفكار المجردة وحدها، بل من الآثار الدقيقة التي تراكمت داخله عبر الزمن (Bachelard, 1950؛ الديري، 2023).

كما أن فلسفة الأثر في النص ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالوعي بالفناء. فالأثر لا يصبح مهمًا إلا لأن الأشياء نفسها قابلة للزوال. لو كان الوجود ثابتًا ومكتمل الحضور، لما احتاج الإنسان إلى الذاكرة أصلًا. لكن لأن الحياة عابرة، تصبح الذاكرة

محاولة لإنقاذ شيء منها من الانطفاء الكامل. ومن هنا فإن الحنين في النص ليس مجرد شوق عاطفي، بل تعبير عن رغبة وجودية في مقاومة التلاشي (جدير، 2001).

ويتجلى هذا بوضوح في سيميائية الشفق نفسها. فالشفق ليس ضوءًا كامل الحضور، بل أثر النهار بعد انحساره. وهذا ما يجعل العنوان تلخيصًا فلسفيًا للعمل كله: الحياة تُدرك في لحظة تحوّلها إلى أثر. إن الرجل الخمسيني يرى طفولته وعلاقاته وأمكنته لا من داخل حضورها المباشر، بل من داخل الضوء المتبقي منها (العكري، 2026).

ومن زاوية فكرية، يقترب النص من تصورات ترى أن الإنسان لا يمتلك الزمن، بل يمتلك فقط بقاياه الداخلية. فالذاكرة لا توقف الزمن، لكنها تمنح الإنسان وهمًا جميلًا بإمكانية الاحتفاظ ببعض ما ضاع. ولهذا فإن الكتابة في شفق الخمسين تصبح فعل تثبيت للأثر أكثر من كونها استعادة للحقيقة (صالح، 1979؛ العوفي، 2016).

كما أن النص يحمل تصورًا خاصًا للعلاقة بين الهوية والذاكرة. فالذات لا تُعرّف عبر الحاضر وحده، بل عبر ما بقي فيها من الأزمنة السابقة. الإنسان هو مجموع آثاره، لا مجموع إنجازاته فقط. ولهذا فإن السارد يعود دائمًا إلى التفاصيل الأولى التي صنعت حساسيته تجاه العالم (حسن، 2024).

ومن الناحية النفسية، تكشف فلسفة الأثر عن خوف خفي من المحو. فالإنسان، وهو يقترب من شفق العمر، يشعر أن الأشياء التي كوّنته تتراجع نحو العتمة. ومن هنا تأتي الحاجة إلى الحكي: الكتابة تصبح محاولة لجعل الأثر أكثر دوامًا، حتى وإن كان هذا الدوام رمزيًا فقط (Freud, 1925).

لكن النص، رغم عمق هذه الرؤية، يميل إلى إضفاء جمال ودفء على الأثر، أكثر من التركيز على عنفه أو قسوته. فالذاكرة تُضاء غالبًا بالحنين لا بالصدمة، والأثر يبدو مشبعًا بالنور الهادئ أكثر من الجرح. وهذا يمنح النص طابعه التأملي الإنساني، لكنه يجعله أقل مواجهةً للجوانب المظلمة من الذاكرة الإنسانية (الصائغ، 2024).

ومع ذلك، فإن هذه الرؤية تنسجم مع البنية الشفقية العامة للعمل. فالنص لا يريد أن يغرق في العدمية أو التفكيك، بل أن يحافظ على الضوء الأخير للحياة داخل الوعي. ولهذا فإن الذاكرة ليست عبئًا، بل شكلًا من أشكال النجاة الرمزية (الفردان، 2025).

8.2الإنسان بوصفه كائنًا سرديًا

تنطوي شفق الخمسين على تصور فلسفي عميق للإنسان بوصفه كائنًا سرديًا؛ أي كائنًا لا يفهم وجوده إلا من خلال الحكاية، ولا يحقق وحدته الداخلية إلا عبر تحويل الزمن المبعثر إلى قصة قابلة للمعنى. فالإنسان في النص لا يُعرَّف من خلال جوهر ثابت أو هوية جاهزة، بل من خلال الطريقة التي يروي بها حياته ويتأملها ويعيد تأويلها داخل اللغة (Bruner, 1990).

ولهذا فإن السرد في العمل ليس مجرد تقنية فنية لنقل الذكريات، بل هو الشكل الأساسي الذي يتجسد عبره الوعي الإنساني. فالرجل الخمسيني لا يواجه ماضيه بوصفه أرشيفًا من الوقائع، بل بوصفه مادة تحتاج إلى إعادة ترتيب وتأويل كي تصبح قابلة للفهم. ومن هنا فإن الحكي ليس إضافة إلى الحياة، بل شرط لإمكان إدراكها أصلًا (العكري، 2026).

ومن منظور هرمنيوطيقي قريب من بول ريكور، يمكن القول إن النص يتبنى ضمنيًا مفهوم (الهوية السردية)، حيث يصبح الإنسان هو القصة التي يرويها عن نفسه. فالذات لا تمتلك وحدة جاهزة خارج الزمن، بل تصنع هذه الوحدة عبر ربط أحداث حياتها داخل بنية سردية تمنحها الاستمرارية والمعنى. ولهذا فإن السارد، حين يعود إلى البيت، والأب، والجدة، والمدرسة، والمكتبة، لا يستعيد أجزاء منفصلة من الماضي، بل يعيد بناء ذاته بوصفها مسارًا إنسانيًا مترابطًا (Ricoeur, 1991).

كما أن النص يكشف أن الإنسان لا يعيش الزمن مباشرة، بل يحوله دائمًا إلى حكاية. فالزمن الخام، في واقعه المباشر، متشظٍ وعابر ومهدد بالنسيان، لكن السرد يعيد تنظيمه داخل شكل يمكن احتماله وتأمله. ومن هنا يصبح الحكي وسيلة لمقاومة التبعثر الداخلي الذي يفرضه مرور العمر (Heidegger, 1962؛ الفردان، 2025).

ومن الناحية الظاهراتية، يتجلى هذا التصور في الطريقة التي تتداخل بها الأزمنة داخل النص. فالطفل والرجل لا يظهران كشخصيتين منفصلتين، بل كطبقتين داخل ذات واحدة تعيد سرد نفسها باستمرار. إن الماضي لا ينتهي، بل يستمر داخل الحاضر عبر الحكاية. ولهذا فإن الذات في شفق الخمسين ليست ثابتة، بل تتشكل من خلال العلاقة المستمرة بين التذكر والسرد (الصائغ، 2024).

كما أن النص يلمّح إلى أن الإنسان لا يعرف حقيقة تجربته أثناء عيشها، بل بعد أن تتحول إلى قصة. فالطفولة، حين كانت تُعاش، لم تكن واعية بدلالاتها العميقة، لكن السرد اللاحق يمنحها معنى وجوديًا جديدًا. ومن هنا فإن الحكي لا ينقل التجربة فقط، بل يخلق فهمًا جديدًا لها (Ricoeur, 1984).

ويتجلى هذا البعد بوضوح في طبيعة التفاصيل التي يحتفظ بها السارد. فهو لا يتذكر الأحداث الكبرى بقدر ما يتذكر الإشارات الصغيرة: الضوء، الطريق، السبحة، رائحة الكتب، يد الأب، صوت المؤذن. وهذه التفاصيل تتحول داخل السرد إلى علامات على تشكل الذات. إن الإنسان يُبنى، في النص، من خلال الحكايات الدقيقة التي تصنع نسيجه الداخلي (رضي، 2023).

ومن زاوية فلسفية، يكشف النص أن الإنسان يحتاج إلى السرد لأنه كائن زمني. فلو كانت الحياة ثابتة ومكتملة الحضور لما احتاج الإنسان إلى الحكاية. لكن لأن الزمن يبدد الأشياء ويهدد الهوية بالتفكك، يصبح السرد محاولة لإنقاذ الاستمرارية وسط التغير. ومن هنا فإن الحكي ليس ترفًا جماليًا، بل ضرورة وجودية تُسجل الحالات الإنسانية العميقة قبل أن يلفها النسيان (العكري، 2026).

كما أن النص يوحي بأن الذاكرة نفسها لا تعمل خارج البنية السردية. فالإنسان لا يتذكر كل شيء، بل ينتقي ويعيد ترتيب ويؤوّل. ولهذا فإن الماضي المستعاد في شفق الخمسين ليس ماضيًا موضوعيًا، بل ماضيًا تم تشكيله وفق حاجة الذات إلى المعنى والمصالحة والاتساق الداخلي (Halbwachs, 1992).

ومن الناحية النفسية، يكشف هذا التصور عن رغبة الإنسان في حماية ذاته من العدم. فالحكاية تمنح الحياة شكلًا قابلًا للاستمرار، حتى لو كان هذا الاستمرار رمزيًا فقط. ولهذا فإن السارد، عبر الكتابة، لا يحاول فقط حفظ ذكرياته، بل حفظ نفسه من التلاشي الكامل داخل الزمن، فتركيزه على الفناء والماضي هو في جوهره تشبث قوي بالحياة (جدير، 2001؛ McAdams, 2001).

لكن النص، رغم عمقه التأويلي، يميل إلى رؤية تصالحية نسبيًا للسرد. فالحكاية هنا لا تكشف تناقضات الذات بقدر ما تمنحها انسجامًا ودفئًا. الإنسان في النص يعيد بناء حياته بطريقة تجعلها قابلة للاحتضان أكثر من المواجهة العنيفة. وهذا ينسجم مع الطبيعة الشفقية للعمل، لكنه يحدّ من التوتر الوجودي الذي نجده في نصوص أكثر راديكالية ترى السرد نفسه شكلًا من أشكال الوهم أو القناع (الصائغ، 2024).

ومع ذلك، فإن هذه النزعة التصالحية تمنح النص قوته الإنسانية الخاصة. فالسرد هنا لا يُستخدم للهدم أو التفكيك، بل لإعادة وصل الذات بجذورها وأزمنتها الأولى. إن الحكاية تصبح بيتًا رمزيًا يستطيع الإنسان أن يعود إليه حين يشعر بأن الزمن يسحب العالم من حوله (Bachelard, 1961؛ حسن، 2024).

8.3المعرفة كوسيلة لتجاوز محدودية الوجود

تتأسس شفق الخمسين على رؤية ضمنية ترى المعرفة بوصفها إحدى الوسائل القليلة التي يستطيع الإنسان عبرها مقاومة محدودية وجوده الزمني والمكاني. فالنص لا يتعامل مع القراءة والثقافة بوصفهما نشاطًا ذهنيًا منفصلًا عن الحياة، بل بوصفهما فعل

عبور يتجاوز به الإنسان حدود تجربته الفردية الضيقة نحو أفق إنساني أوسع وأكثر عمقًا. ومن هنا فإن المعرفة في العمل ليست تراكمًا للمعلومات، بل تجربة وجودية تهدف إلى توسيع الكائن الإنساني من الداخل (Gadamer, 1989؛ العكري، 2026).

إن الطفل في بدايات النص يعيش داخل عالم محدود نسبيًا: البيت، الحي، المدرسة، العائلة. وهذا العالم، رغم دفئه، يبقى محكومًا بإطار محلي وزمني ضيق. لكن لحظة الدخول إلى المكتبة واكتشاف الكتاب تمثل بداية انفجار هذا الإطار. فالقراءة تفتح للذات إمكانية العيش خارج حدودها المباشرة، وتمنحها القدرة على الدخول في حوار مع أزمنة وأماكن وتجارب لم تعشها بنفسها (Bachelard, 1961).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تتحول المعرفة هنا إلى فعل توسيع لأفق الفهم. فالإنسان لا يظل حبيس تجربته الخاصة، بل يصبح قادرًا على رؤية ذاته والعالم من خلال تجارب الآخرين. ولهذا فإن استحضار أسماء مثل نجيب محفوظ، وتولستوي، وشكسبير، وغاندي، لا يحمل وظيفة استعراضية، بل يكشف أن الذات قد بدأت تدرك نفسها بوصفها جزءًا من تجربة إنسانية أوسع من حدودها الفردية، متجاوزة بذلك انغلاقها المحلي نحو فضاء المثاقفة والانفتاح (رضي، 2023؛ Jauss, 1982).

كما أن المعرفة في النص ترتبط بفكرة التحرر الداخلي. فالطفل الذي شعر بالخوف والاغتراب داخل المدرسة يجد في المكتبة فضاءً مختلفًا: فضاءً لا تُفرض فيه المعرفة كواجب، بل تُكتشف كمتعة وكشف وامتداد للوجود. ومن هنا فإن النص يميز ضمنيًا بين المعرفة بوصفها نظامًا مؤسسيًا، والمعرفة بوصفها انفتاحًا حرًا على العالم (Foucault, 1986).

ومن الناحية الظاهراتية، تكشف القراءة عن قدرة الإنسان على تجاوز حدود حضوره المادي. فالقارئ، عبر الكتاب، يعيش حيوات متعددة، ويرى ما لم يره، ويختبر مشاعر وأفكارًا لم يعشها مباشرة. ولهذا فإن المعرفة تمنح الذات شكلًا من أشكال (التوسع الوجودي)؛ إذ تجعل الإنسان أكبر من عمره ومكانه وتجربته الفردية المحدودة (Poulet, 1969؛ Iser, 1978).

ويتجلى هذا البعد بوضوح في العلاقة بين المعرفة والزمن داخل النص. فالإنسان، عبر القراءة، يتصل بأصوات الموتى والأحياء معًا. الكتب تحفظ أثر البشر عبر العصور، وتجعل الزمن أقل قسوة. ومن هنا فإن المعرفة لا تُقدَّم فقط كوسيلة لفهم العالم، بل كطريقة لمقاومة العزلة الزمنية التي يفرضها الفناء، حيث يغدو التركيز على الماضي والموت تشبثاً عميقاً بالحياة وبقائها الرمزي (جدير، 2001).

كما أن النص يربط المعرفة بالوعي بالذات. فالقراءة لا تكشف العالم الخارجي فقط، بل تجعل الإنسان قادرًا على فهم نفسه بطريقة أعمق. ولهذا فإن السارد لا يقرأ الكتب باعتبارها معلومات منفصلة عن حياته، بل باعتبارها مرايا تساعده على تأويل تجربته الخاصة. المعرفة هنا ليست خروجًا من الذات، بل عودة أكثر وعيًا إليها (Ricoeur, 1992).

ومن زاوية فلسفية، يبدو أن النص يتبنى تصورًا إنسانيًا للثقافة قريبًا من الرؤية التي ترى الأدب والمعرفة وسيلة لتوسيع الحس الإنساني وتجاوز ضيق الحياة اليومية. فالإنسان المحدود بالعمر والجغرافيا يمكنه، عبر الكتاب، أن يختبر العالم في اتساعه الرمزي والروحي. ومن هنا فإن الثقافة تصبح شكلًا من أشكال الانتصار الرمزي على محدودية الوجود الفردي (حسن، 2024).

لكن اللافت أن النص لا يقدّم المعرفة بوصفها سلطة عقلانية باردة أو مشروعًا نقديًا صارمًا، بل بوصفها خبرة حميمية وروحية. فالمكتبة تُستعاد بوصفها بيتًا ثانيًا، والكتاب بوصفه صديقًا وأنيسًا. وهذا يجعل المعرفة في النص مرتبطة بالدفء الداخلي أكثر من ارتباطها بالصراع الفكري (الفردان، 2025).

ومن الناحية النفسية، تؤدي القراءة وظيفة تعويضية واضحة. فالإنسان، حين يكتشف هشاشة الزمن وضيق الواقع، يجد في المعرفة مجالًا لتوسيع أفقه الداخلي. ولهذا فإن الكتابة والقراءة تبدوان في النص كاستجابة هادئة لقلق الفناء: إذا كان الجسد محدودًا، فإن الوعي قادر عبر المعرفة على تجاوز حدوده الرمزية (الصائغ، 2024؛ Freud, 1908).

لكن النص، رغم احتفائه العميق بالمعرفة، يميل إلى رؤيتها من زاوية مثالية نسبيًا. فالكتاب يظهر غالبًا كمصدر للنور والاتساع والخلاص، لا كمصدر للشك أو الانقسام أو القلق الوجودي الحاد. إن المعرفة هنا تُضيء أكثر مما تزعزع، وتحتضن أكثر مما تفكك. وهذا يمنح النص صفاءه الإنساني، لكنه يخفف من التوتر الفكري الذي قد يصاحب التجربة الثقافية الحديثة (بوترعة، 2020).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية تنسجم مع البنية الشفقية العامة للعمل. فالنص لا يريد أن يجعل الثقافة أزمة، بل ملاذًا ضد الانطفاء الداخلي، محققاً ما يمكن تسميته بـ"الطمأنينة المكتسبة". ولهذا فإن المعرفة تظهر كضوء أخير يستطيع الإنسان عبره أن يواجه هشاشة الزمن دون أن يسقط في العدم الكامل محققاً انتصاره الداخلي الهادئ (العكري، 2026).

8.4النزعة الإنسانية في النص

تنبني شفق الخمسين على نزعة إنسانية واضحة تجعل الإنسان - لا الأيديولوجيا، ولا الحدث التاريخي، ولا الصراع السياسي - مركز التجربة السردية والوجودية. فالنص، في جوهره، ليس احتفاءً بالماضي بوصفه زمنًا اجتماعيًا فحسب، بل احتفاءً بما يبقى إنسانيًا داخل هذا الماضي: الحنان، والألفة، والمعرفة، والصداقة، والدفء العائلي، والبحث عن المعنى. ولهذا فإن العمل ينتمي إلى تقليد إنساني يرى أن قيمة الحياة لا تُقاس بالعظمة الخارجية، بل بقدرة الإنسان على الحفاظ على حساسيته الأخلاقية والوجدانية في مواجهة الزمن والفقد (العكري، 2026).

إن الشخصيات في النص - الأب، الأم، الجدة، أمين المكتبة، الأطفال، الجيران - لا تُقدَّم بوصفها أدوات داخل حبكة درامية معقدة، بل بوصفها تجليات لخبرات إنسانية أولية: الرعاية، الحكمة، الاحترام، الفضول المعرفي، المشاركة الجماعية. ومن هنا فإن العالم السردي يقوم على شبكة من العلاقات الحميمية التي تجعل الإنسان قادرًا على الشعور بالانتماء والمعنى (الفردان، 2025).

ومن منظور هرمنيوطيقي، تتجلى النزعة الإنسانية في الطريقة التي يفهم بها النص الوجود الإنساني بوصفه تجربة مشتركة. فالقراءة، مثلًا، لا تُستخدم لتأكيد تفوق ثقافي، بل لتوسيع أفق التعاطف مع الآخرين. والمكتبة لا تظهر كمؤسسة نخبوية، بل كفضاء يفتح الذات على التجربة الإنسانية العامة. ولهذا فإن المعرفة في النص مرتبطة دائمًا بفكرة الاتساع الروحي لا بالسلطة الفكرية، متجاوزة الانغلاق الفردي نحو رحاب المثاقفة (رضي، 2023).

كما أن العمل يمنح قيمة كبرى للأشياء اليومية الصغيرة، وكأن الإنسان الحقيقي لا يُعرف في اللحظات البطولية أو الإنجازات الاستثنائية، بل في تفاصيل العيش البسيطة: يد الأب، سبحة الجدة، ضحكات الأطفال، رائحة الكتب، الأعياد، المجالس. وهذه الرؤية تحمل بعدًا إنسانيًا عميقًا؛ إذ تعيد الاعتبار لما هو هش وعابر ومألوف داخل التجربة البشرية بتكثيف وجمالية هادئة (العكري، 2026).

ومن الناحية الظاهراتية، تبدو الذات في النص منفتحة على العالم لا بوصفه موضوعًا للسيطرة، بل بوصفه مجالًا للمعايشة والمشاركة. فالإنسان لا يُعرَّف هنا عبر القوة أو الإنجاز أو الهيمنة، بل عبر علاقته الحميمية بالأماكن والأشخاص والذكريات. ولهذا فإن النص يحتفي بما يجعل الحياة قابلة للسكن الإنساني، لا بما يجعلها مجالًا للتنافس أو الصراع (حسن، 2024).

ويتجلى البعد الإنساني أيضًا في موقف النص من الزمن والفناء. فالسارد لا يواجه التقدم في العمر بسوداوية عدمية أو تمرد عنيف، بل بتأمل هادئ يحاول أن يحفظ المعنى الإنساني للحياة رغم هشاشتها. إن الشفق في النص ليس ظلامًا كاملًا، بل ضوءًا متبقيًا؛ أي أن الإنسان، حتى وهو يقترب من الأفول، يظل قادرًا على إنتاج المعنى عبر الذاكرة والمحبة والمعرفة، محولاً استحضاره المستمر للزوال إلى تشبث عميق بالحياة (جدير، 2001).

كما أن النص يتجنب النظرة التشاؤمية الراديكالية إلى الإنسان. فالشخصيات، رغم بساطتها، تُقدَّم غالبًا بوصفها قادرة على الخير والدفء والتواصل. الأب محبوب لأنه يحب الناس، والجدة تمنح الطمأنينة، وأمين المكتبة يفتح أبواب المعرفة بلطف، والحي الشعبي يبدو قائمًا على روابط إنسانية دافئة. وهذه الرؤية تكشف إيمانًا ضمنيًا بأن الإنسان يمكن أن يكون مصدر معنى لا مصدر تهديد فقط من خلال إبراز "المعادل الموضوعي" للخير في مواجهة الشر والقسوة (الفردان، 2025).

ومن زاوية فلسفية، يقترب النص من النزعات الإنسانية التي ترى الثقافة والذاكرة والأدب وسائل للحفاظ على الكرامة الإنسانية في مواجهة الزمن والتفكك. فالإنسان لا يُختزل إلى كائن بيولوجي عابر، بل يمتلك قدرة رمزية على تجاوز محدوديته عبر الحكي والمعرفة والعلاقات، ما يجعله حامل لواء الذاكرة في وجه الزمن المتسارع (العكري، 2026).

لكن هذه النزعة الإنسانية تحمل أيضًا طابعًا مثاليًا واضحًا. فالعالم في النص يبدو أكثر انسجامًا وصفاءً مما هو عليه في الواقع. الصراعات الاجتماعية، والتناقضات النفسية، والعنف الكامن في العلاقات الإنسانية، كلها تتراجع لصالح صورة دافئة ومضيئة للماضي والإنسان. وهذا يمنح النص قوة وجدانية، لكنه يخفف من تعقيده الواقعي والنقدي لصالح مناخات حلمية وتأملية صافية (الصائغ، 2024).

كما أن الإنسان في العمل يُقدَّم غالبًا من زاوية أخلاقية وروحية إيجابية، لا من زاوية الانقسام أو العبث أو القلق الوجودي العنيف. ولهذا فإن النص أقرب إلى التأمل الإنساني الهادئ الذي يعزز نظرية "الطمأنينة المكتسبة" والانتصار الداخلي الشعوري، منه إلى الأدب الذي يفكك الذات الحديثة ويكشف تشظيها الداخلي (العكري، 2026).

ومع ذلك، فإن هذه المثالية ليست ضعفًا معزولًا، بل جزء من المشروع الجمالي والفلسفي للنص. فالسارد لا يريد أن يهدم صورة العالم الأول، بل أن يحفظ ما تبقى من إنسانيته في مواجهة النسيان والزوال. ولهذا فإن الكتابة نفسها تتحول إلى فعل وفاء للإنسان البسيط الذي صنع معنى الحياة عبر التفاصيل الصغيرة، محولاً تلك اللحظات العابرة إلى وثائق جمالية خالدة (العكري، 2026)

8.5الحنين بين الرؤية الجمالية والرؤية الأيديولوجية

يُعد الحنين في شفق الخمسين أحد المحاور البنيوية الأكثر تعقيدًا، لأنه لا يعمل بوصفه انفعالًا عاطفيًا بسيطًا تجاه الماضي، بل بوصفه رؤية للعالم تنطوي على أبعاد جمالية وفكرية وأيديولوجية في آن واحد. فالنص لا يكتفي باستعادة الماضي، وإنما يعيد تشكيله داخل ضوء خاص يجعله يبدو أكثر دفئًا وانسجامًا وصفاءً مما هو عليه في واقعه التاريخي، محولاً إياه إلى محطة تستفيد منها الأجيال وتستلهم منها العبر (حسن، 2024) .ومن هنا فإن الحنين في العمل ليس مجرد تذكر، بل فعل تأويل وإعادة بناء للقيم والمعاني.

من الناحية الجمالية، يظهر الحنين بوصفه طريقة لرؤية العالم من خلال أثره الشعوري لا من خلال مادّيته الخام. فالأماكن، والشخصيات، والأعياد، والمجالس، وغرفة الجدة، والطريق إلى المدرسة، كلها تُضاء داخل السرد بإشراق داخلي يجعلها تتجاوز حدودها الواقعية، لتعكس جانبًا من التراث العريق المليء بالجمال البديع والزاهي (الديري، 2024) .إن الماضي لا يعود هنا كوقائع، بل كهالة وجدانية تحيط بالأشياء بعد فقدانها. ولهذا فإن الجمال في النص مرتبط دائمًا بالمسافة الزمنية؛ فالأشياء تصبح أكثر إشراقًا لأنها لم تعد قابلة للاستعادة الكاملة.

ومن منظور هرمنيوطيقي، يكشف الحنين عن حاجة الذات إلى إعادة تأويل ماضيها بطريقة تمنح حاضرها معنى واتساقًا. فالإنسان لا يتذكر الماضي كما كان، بل كما يحتاج إليه الآن. ومن هنا فإن الرجل الخمسيني لا يستعيد طفولته بدافع التوثيق التاريخي، بل بدافع البحث عن جذور هويته السردية وعن معنى لحياته في مواجهة الزمن المتآكل، مستعينًا بالذاكرة والمكان لإعادة صياغة تلك الهوية (العكري، 2026).

لكن هذا البعد الجمالي لا ينفصل عن بعد أيديولوجي ضمني. فالنص، وهو يحتفي بالماضي، يبني أيضًا تصورًا ضمنيًا عن (العالم الأفضل): عالم أكثر حميمية، وأكثر ترابطًا إنسانيًا، وأكثر بساطة أخلاقية، راصدًا هذه الفسيفساء الاجتماعية عبر علاقة الإنسان بمحيطه وأسرته (الفردان، 2025) .الحي الشعبي يبدو أكثر دفئًا من المدينة الحديثة، والعلاقات العائلية أكثر صدقًا، والمعرفة أكثر روحانية، والزمن أكثر بطئًا وإنسانية. وهنا يتحول الحنين من تجربة فردية إلى موقف ثقافي من الحاضر.

كما أن النص يحمل نزعة واضحة إلى مقاومة الحداثة الصامتة التي تفكك العلاقات وتحول الإنسان إلى كائن معزول داخل الزمن السريع. ولهذا فإن استعادة الماضي لا تعني فقط استعادة الذكريات، بل استعادة نموذج معين للحياة:

نموذج يقوم على الجماعة، والدفء، والإيقاع البطيء، والمعنى الروحي للأشياء الذي يمتزج فيه الروح الشعبي المخلص للمكان مع الروح العصري الإشكالي (رضي، 2023).

ومن الناحية الظاهراتية، يتجسد هذا الحنين في الطريقة التي تُعاش بها الأمكنة والأشياء. فالبيت ليس مجرد بناء، بل مركز وجودي؛ والمكتبة ليست مؤسسة، بل مأوى للروح؛ والعيد ليس مناسبة، بل زمن دائري يعيد الإنسان إلى أصله الشعوري. إن النص يعيد شحن الأشياء اليومية بطاقة رمزية تجعل الماضي يبدو وكأنه يحمل حقيقة إنسانية فقدها الحاضر، بحيث تتحول الأمكنة إلى فضاءات تعكس التناقضات العميقة داخل الوعي (Foucault, 1986; العكري، 2026.)

لكن هذا التشكيل الحنيني يحمل أيضًا خطر المثالية. فالماضي في شفق الخمسين يُضاء غالبًا من زاوية الصفاء والدفء، بينما تتراجع تناقضاته وصراعاته وتعقيداته الاجتماعية. لا يظهر الفقر بوصفه مأساة حقيقية، ولا السلطة الأبوية بوصفها قيدًا، ولا المجتمع التقليدي بما يحمله من حدود واختناقات، وهذا يمثل تسليطًا خفياً لنوع من العنف الرمزي الذي يبرر الحرمان عبر إضفاء طابع أخلاقي عليه (Bourdieu, 1991; العكري، 2026 .(وهذا يعني أن الحنين لا يستعيد الماضي كما كان، بل كما ترغب الذات في رؤيته.

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن النص يمارس نوعًا من (التطهير الجمالي) للماضي. فالذاكرة تختار ما ينسجم مع حاجتها إلى المعنى والاستقرار، وتخفف من العناصر التي قد تهدد الصورة الحميمية للعالم الأول تاركةً الصراع يحدث في ذهن القارئ بعيدًا عن الحكم المباشر (Provenzano, 2010; العكري، 2026 .(وهذا يمنح النص قوته الشعورية، لكنه يجعله أقل قدرة على مساءلة البنية الاجتماعية والثقافية لذلك الماضي.

كما أن الحنين في العمل لا يتجه نحو استعادة الماضي سياسيًا أو عمليًا، بل رمزيًا وروحيًا. فالسارد لا يدعو إلى العودة الفعلية إلى ذلك الزمن، بل إلى الاحتفاظ بقيمه الإنسانية داخل الحاضر. ولهذا فإن الحنين هنا ليس مشروعًا أيديولوجيًا صريحًا بقدر ما هو موقف وجودي وأخلاقي من العالم الحديث؛ فالشخصيات تستشعر الغربة والفقد وسط تصاعد القيم المادية وتلاشي الدفء الماضي (الديري، 2019).

ومن الناحية النفسية، يكشف الحنين عن خوف خفي من التلاشي. فالإنسان، وهو يقترب من شفق العمر، يشعر أن الزمن يسحب منه الأشياء التي منحته هويته الأولى، لتصبح الفضاءات والأماكن وسيلة للسيطرة ومقاومة الإذلال اليومي والاغتراب (Bahador, Hashemi, & Zohdi, 2018; العكري، 2026 .(ومن هنا يصبح الماضي ملاذًا رمزيًا يحتمي به الوعي من هشاشة الحاضر والفناء القادم. إن الحنين ليس مجرد حب للماضي، بل محاولة لإنقاذ الذات من الشعور بالاقتلاع الزمني.

لكن النص، رغم طابعه الحنيني، لا يسقط بالكامل في تمجيد ساذج للماضي. فهناك وعي خافت بأن هذا العالم نفسه قد انتهى ولن يعود، وأن استعادته لا تتم إلا داخل اللغة والذاكرة بوصفها إعادة كتابة مستمرة لخطاب الزهد والماضي (Gignoux, 2006; العكري، 2026). ومن هنا فإن الحنين يحمل دائمًا نبرة فقد؛ إنه لا يحتفل بالماضي بوصفه حاضرًا، بل بوصفه ضوءًا بعيدًا يوشك على الاختفاء.

8.6 صورة الماضي بين الواقع والتطهير الذاكراتي

لا يُستعاد الماضي في شفق الخمسين بوصفه واقعًا تاريخيًا خالصًا، بل بوصفه بناءً ذاكراتيًا خضع لعملية طويلة من التصفية والتأويل والتطهير الشعوري. فالنص لا يقدّم الماضي كما كان في تعقيده الخام، وإنما كما أعادت الذات تشكيله بعد أن مرّ عبر الحنين والزمن والرغبة في الحفاظ على المعنى. ومن هنا فإن الماضي في العمل ليس (حقيقة) بقدر ما هو (رؤية)؛ أي صورة انتقتها الذاكرة وأضاءتها بما يتوافق مع حاجة الإنسان إلى الاتساق والدفء في مواجهة الفقد (Halbwachs, 1992؛ العكري، 2026).

إن أول ما يكشف هذا التطهير الذاكراتي هو طبيعة الضوء الذي يغمر العالم المستعاد. فالأمكنة والشخصيات والتفاصيل اليومية تظهر غالبًا داخل هالة من الصفاء والحنين: البيت دافئ، الحي متماسك، الأب محب، الجدة حكيمة، والأعياد مغمورة بالفرح الجماعي. حتى الفقر أو القلق أو الخوف لا يتحول إلى مأساة جارحة، بل يظل محتفظًا بمسحة إنسانية رقيقة، حيث تتحول اللغة الشاعرية إلى فضاء رومانسي يلطّف من قسوة الواقع الاجتماعي المعروض (العكري، 2026؛ Boym, 2001). وهذا يعني أن الذاكرة لا تستعيد العالم كما كان بكل تناقضاته، بل كما ترغب الذات في الاحتفاظ به.

ومن منظور هرمنيوطيقي، تمارس الذاكرة هنا فعلًا تأويليًا لا توثيقيًا. فالإنسان لا يعود إلى الماضي ليقدمه بحياد تاريخي، بل ليمنحه شكلًا من أشكال المعنى القابل للحياة داخل الحاضر. ولهذا فإن السارد لا يركز على الصراعات أو الانكسارات الكبرى، بل على اللحظات التي صنعت إحساسه بالانتماء والدفء والهوية. إن الذاكرة تنتقي ما يساعد الذات على بناء استمراريتها الداخلية (Gadamer, 1989؛ الفردان، 2025).

كما أن النص يكشف أن الماضي لا يعود أبدًا في صورته الأصلية، لأن الزمن نفسه يغيّر طريقة رؤيته. فالطفولة التي تُستعاد هنا ليست الطفولة كما عاشها الطفل فعلًا، بل كما فهمها الرجل الخمسيني بعد أن أصبحت جزءًا من تاريخ شخصي

طويل محمل بالحكايات والذكريات المتراكمة (الديري، 2014). ومن هنا فإن الماضي يتحول إلى (ماضٍ مؤوَّل)، لا إلى زمن محفوظ خارج الذات (Ricoeur, 2004).

ومن الناحية الظاهراتية، يتجلى هذا التطهير في الطريقة التي تُعاش بها التفاصيل. فالروائح، والأصوات، والضوء، والأمكنة، كلها تظهر داخل السرد وقد فقدت خشونتها الواقعية واكتسبت شفافية شعورية. إن الذاكرة لا تستعيد الأشياء في ماديتها الثقيلة، بل في أثرها العاطفي والرمزي؛ حيث تصبح الأمكنة مثل "البيت القديم" و"الساحل" معادلات موضوعية للأمان المفقود أو مستودعاً للأسرار الكبرى (العكري، 2026). ولهذا يبدو الماضي وكأنه أكثر انسجامًا مما كان عليه أثناء عيشه الفعلي (Bachelard, 1961).

كما أن التطهير الذاكراتي يرتبط بالخوف من الزوال. فالإنسان، حين يشعر بأن الزمن يسحب منه عالمه الأول، يميل إلى إعادة بنائه بصورة أكثر صفاءً كي يستطيع الاحتفاظ به داخليًا. ومن هنا فإن الحنين في النص ليس مجرد تذكر، بل عملية إنقاذ رمزي للعالم من التلاشي الكامل، وتعبير عميق عن التشبث بالحياة من خلال استحضار الموت والغياب (جدير، 2001؛ رضي، 2023).

ويتجلى هذا بوضوح في صورة الشخصيات. فالأب يظهر غالبًا بوصفه رمزًا للمحبة والسلطة الأخلاقية، والجدة بوصفها تجسيدًا للبصيرة الروحية، وأمين المكتبة بوصفه حارس المعرفة. وهذه الشخصيات، رغم إنسانيتها، تقترب أحيانًا من الرموز المثالية (الشخصيات المسطحة ذات البعد الواحد) أكثر مما تقترب من التعقيد النفسي الواقعي (Forster, 2002). إن الذاكرة تُبقي ما يضيء التجربة، وتخفف مما يعكر انسجامها الداخلي، محولةً النماذج الاجتماعية إلى أيقونات مجردة (الصائغ، 2024).

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن النص يمارس نوعًا من (التجميل الوجودي) للماضي. فالعالم الشعبي القديم يُستعاد بوصفه عالمًا أكثر دفئًا وإنسانية، بينما تتراجع عناصر القمع أو التفاوت أو الانغلاق التي قد تكون جزءًا من واقعه التاريخي. وهذا يمنح النص قوة وجدانية، لكنه يجعله أقل مواجهةً للتناقضات الاجتماعية والثقافية التي يحملها ذلك الماضي، تاركاً الصراع يحدث في ذهن القارئ بعيداً عن التقريرية المباشرة (العكري، 2026).

كما أن الحزن في العمل يخضع هو الآخر لهذا التطهير. فالفقد لا يتحول إلى جرح عنيف أو انهيار وجودي، بل يبقى مغمورًا بضوء الشفق الهادئ. حتى الزوال نفسه يبدو ناعمًا ومتدرجًا، كما لو أن الذاكرة تحاول أن تحمي الذات من قسوة الحقيقة الزمنية عبر إعادة تشكيلها جماليًا (الصائغ، 2024).

لكن هذا التطهير لا يعني أن النص ساذج أو فاقد للوعي. على العكس، هناك إدراك ضمني بأن الماضي الذي يُستعاد ليس هو الماضي الواقعي بالكامل. فالسارد يعرف، ولو بطريقة غير مباشرة، أن ما يبقى في الذاكرة ليس الحقيقة الكاملة، بل ما استطاع الزمن والحنين إنقاذه من النسيان.

ومن الناحية النفسية، تكشف هذه العملية عن حاجة الإنسان إلى بناء سردية قابلة للاحتمال عن حياته. فالذاكرة لا تعمل كآلة تسجيل، بل كقوة نفسية تحاول منح الذات معنى واستقرارًا داخليًا لترميم الانكسارات (Freud, 1914). ولهذا فإن الإنسان يميل إلى إعادة ترتيب ماضيه بحيث يصبح أقل فوضى وأكثر قدرة على منح "الطمأنينة المكتسبة" (Bruner, 1990؛ العكري، 2026).

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في جعل هذا التطهير جزءًا من أسلوب النص نفسه. فاللغة الهادئة، والإيقاع التأملي، والصور الضوئية، والاقتصاد الدلالي، والابتعاد عن رقابة العقل الصارمة نحو مساحات الانثيال العفوي؛ كلها تخلق إحساسًا بأن الماضي يُرى من خلال طبقة شفافة من الحنين. وهذا ما يمنح العمل وحدته الشعورية الخاصة (الصائغ، 2024).

8.7التوجه الأخلاقي والثقافي الضمني للمؤلف

تكشف شفق الخمسين عن توجه أخلاقي وثقافي ضمني يتجاوز حدود الحنين الفردي إلى بناء رؤية للعالم تقوم على الدفاع عن قيم إنسانية وروحية وثقافية يشعر النص بأنها مهددة بالتآكل داخل الزمن الحديث. فالمؤلف لا يعلن أطروحاته بصورة مباشرة أو خطابية، لكنه يمررها عبر اختياراته السردية، وطريقة بناء الشخصيات، وتمثيل الأمكنة، وطبيعة الضوء الذي يغمر الذاكرة. ومن هنا فإن النص يحمل موقفًا ثقافيًا كامنًا يتبدى من خلال ما يحتفي به، وما يختار إنقاذه من النسيان لتوثيق تلك اللحظات الإنسانية العميقة قبل أن تبتلعها عتمة الزمن (العكري، 2026).

إن أول ما يكشف هذا التوجه هو مركزية القيم الحميمية داخل العالم السردي. فالبيت، والعائلة، والجدة، والأب، والمجالس، والأعياد، والعلاقات الشعبية، كلها تُقدَّم بوصفها مصادر للمعنى الإنساني والتوازن الداخلي، لتشكل مجتمعةً "فسيفساء اجتماعية" متلاحمة (الفردان، 2025). وهذا يعني أن النص ينحاز ضمنيًا إلى رؤية ترى أن الإنسان لا يتحقق فرديًا فقط، بل داخل شبكة من الروابط الأخلاقية والوجدانية التي تمنحه الإحساس بالانتماء (Bachelard, 1961).

ومن منظور هرمنيوطيقي، لا يُبنى هذا التوجه عبر المواعظ المباشرة، بل عبر التوزيع القيمي للضوء داخل النص. فالأماكن والشخصيات التي ترتبط بالدفء الإنساني تُضاء دائمًا بإشراق خاص، ممتزجة بالروح الشعبي المخلص للمكان، بينما يظهر العالم الحديث بصورة أكثر برودة وخفوتًا، حتى إن لم يُنتقد صراحة (رضي، 2023). إن النص لا يهاجم الحداثة خطابيًا، لكنه يوحي بأن شيئًا جوهريًا من الروح الإنسانية قد تراجع مع تسارع الزمن وتفكك العلاقات التقليدية في ظل ما يُعرف بـ"السيولة" الحديثة (Bauman, 2000).

كما أن صورة الأب تكشف بعدًا أخلاقيًا واضحًا. فهو لا يُقدَّم بوصفه سلطة قمعية، بل بوصفه نموذجًا للالتزام والمحبة والكرامة الإنسانية، وتتشكل صورته بوصفه «أرشيتايبًا» يحمل إرثاً قيميًا وأخلاقيًا (العكري، 2026). والأم تمثل الحنان الأول وحارسة الذاكرة، والجدة تمثل الحكمة الروحية، وأمين المكتبة يمثل الوفاء للمعرفة. وهذا البناء يكشف أن المؤلف ينتمي ضمنيًا إلى تصور أخلاقي يرى الفضيلة في البساطة والصدق والعطاء الهادئ لا في البطولة الصاخبة أو التفوق الفردي.

أما ثقافيًا، فإن النص يحمل تصورًا إنسانيًا للمعرفة بوصفها وسيلة للاتساع الداخلي لا للهيمنة الفكرية، حيث تصبح شخصية الكاتب أو القارئ أيقونة معرفية تُحلق في فضاء المثاقفة والانفتاح الإنساني (حسن، 2024). فالكتب لا تظهر كمصدر للنخبوية أو التفاخر، بل كجسر يربط الذات بالعالم الإنساني الواسع. ولهذا فإن القراءة في العمل ترتبط دائمًا بالتحرر الروحي، والدهشة، والبحث عن المعنى، لا بالتفوق الأكاديمي البارد.

ومن الناحية الظاهراتية، تتجلى هذه الرؤية الثقافية في العلاقة الحسية بالمكتبة والكتاب. فالمعرفة تُعاش كتجربة وجودية: رائحة الورق، التجول بين الأرفف، الانبهار بالأسماء، اكتشاف العوالم الجديدة. وهذا يكشف أن الثقافة، في منظور النص، ليست مجرد تراكم ذهني، بل شكل من أشكال السكن الروحي وتوسيع آفاق الفهم داخل العالم (Gadamer, 1989).

كما أن النص يحمل نزعة واضحة إلى الدفاع عن (الثقافة الإنسانية) ضد اختزال الإنسان إلى كائن استهلاكي أو وظيفي. فالقراءة تمنح الذات عمقًا وتأملًا، بينما الإيقاع الحديث للحياة يظهر ضمنيًا بوصفه مهددًا لهذه القدرة على الإصغاء الداخلي. ولهذا فإن العمل يحتفي بالبطء، والتأمل، والعلاقة الحميمة بالزمن، لا بالسرعة والإنجاز التقني وحب التملك المادي (Fromm, 1976).

ومن زاوية فلسفية، يمكن القول إن المؤلف يتبنى ضمنيًا تصورًا أخلاقيًا قريبًا من النزعات الإنسانية الكلاسيكية التي ترى أن قيمة الإنسان تكمن في قدرته على الحب والمعرفة والوفاء للذاكرة، لا في السيطرة أو القوة أو الامتلاك (Ricoeur, 2004). فالإنسان الجيد في النص ليس الأقوى، بل الأكثر دفئًا وإنصاتًا وارتباطًا بجذوره الإنسانية.

لكن هذا التوجه يحمل أيضًا طابعًا محافظًا نسبيًا على المستوى الثقافي والوجداني. فالعالم القديم يُستعاد غالبًا بوصفه أكثر نقاءً وإنسانية، بينما لا تُفكك بنياته الاجتماعية أو تناقضاته بعمق نقدي كبير، إذ يميل النص إلى خلق مناخات تأملية أو حلمية تلطّف من قسوة الواقع (الصائغ، 2024). إن النص يميل إلى حماية صورة الماضي أكثر من مساءلتها. وهذا يمنحه دفئه الأخلاقي، لكنه يجعله أقل راديكالية في نقد الثقافة التقليدية أو الحديثة معًا (العكري، 2026).

كما أن النزعة الأخلاقية في العمل تظل ناعمة وغير صدامية. فلا توجد خطابات أيديولوجية مباشرة أو مواقف فكرية حادة، بل رؤية هادئة تتجسد داخل الإيقاع التأملي للنص الذي يوظف الاقتصاد الدلالي والمفارقة الهادئة. إن المؤلف لا يفرض قيمه نظريًا، بل يجعل القارئ يشعر بها عبر الجو النفسي والوجداني العام للعمل (العكري، 2026).

ومن الناحية النفسية، يكشف هذا التوجه عن رغبة في حماية المعنى الإنساني من التآكل. فالسارد، وهو يقترب من شفق العمر، لا يريد فقط أن يتذكر، بل أن يحتفظ بالقيم التي جعلت حياته قابلة للسكن الروحي، محتضناً ماضيه بوصفه رجلاً "مثقلًا بالحكايا" والذكريات الجميلة (الديري، 2014): المحبة، والمعرفة، والألفة، والبساطة، والإيمان بجمال الأشياء الصغيرة.

الفصل التاسع:

البنية السردية والتحول الدرامي

9.1المقدمة التأملية ووظيفتها الوجودية

تنهض المقدمة في شفق الخمسين بوظيفة تتجاوز حدود التمهيد السردي التقليدي، إذ تتحول منذ اللحظة الأولى إلى فضاء وجودي يعلن طبيعة العلاقة التي سيقيمها النص مع الزمن والذاكرة والذات. فالسارد لا يبدأ من واقعة محددة أو حدث خارجي، بل يبدأ من حالة شعورية كثيفة: لحظة وعي بالعمر وهو يدخل منطقة الشفق. ومن هنا فإن المقدمة لا تؤسس لحبكة، بل تؤسس لوعي؛ أي إنها تضع القارئ مباشرة داخل تجربة تأملية يصبح فيها الزمن نفسه موضوعًا للسرد، وهو ما يقترب في منجز الكاتب من مفهوم (السرد التأملي التحولي) الذي يحقق تأثيره العميق عبر الهدوء الظاهري والتطور النفسي التدريجي (العكري، 2026).

إن اختيار (الشفق) بوصفه نقطة الانطلاق يحمل دلالة فلسفية بالغة العمق. فالشفق، بطبيعته، ليس زمن الامتلاء ولا زمن الانطفاء الكامل، بل منطقة انتقالية بين الضوء والعتمة. ولهذا فإن المقدمة تضع الذات منذ البداية داخل حالة بينية: ليست في ذروة الحياة، وليست خارجها، بل في تلك اللحظة التي يصبح فيها الإنسان قادرًا على رؤية حياته من مسافة. وهذه المسافة هي الشرط الأساسي للتأمل الوجودي.

ومن منظور هرمنيوطيقي، تؤدي المقدمة وظيفة تشكيل (أفق القراءة). فالقارئ يفهم منذ السطور الأولى أن النص لا يريد أن يروي الماضي بوصفه مادة تاريخية، بل بوصفه تجربة مؤولة داخل وعي متأخر. ولهذا فإن المقدمة تُدخلنا إلى النص من باب الذاكرة لا من باب الحدث، ومن باب المعنى لا من باب الإثارة الحكائية، لتشكل فسيفساء اجتماعية تعتمد على الاستغراق في التفاصيل البعيدة عن بؤرة الحدث المباشر (الفردان، 2025).

كما أن هذه البداية تكشف تحول السارد من ذات تعيش الحياة إلى ذات تتأملها. فالإنسان في مرحلة الشفق لا يعود منشغلًا فقط بما يحدث، بل بما بقي من أثر ما حدث. ومن هنا يصبح الماضي حاضرًا بقوة لا لأنه يعود واقعيًا، بل لأنه يتحول إلى مادة للتفكير في معنى الوجود نفسه والتأمل في المصير (العكري، 2026).

ومن الناحية الظاهراتية، تعبّر المقدمة عن لحظة انكشاف الزمن الداخلي. فالزمن هنا لا يُقاس بالساعات أو السنوات، بل بالشعور المتراكم بالحياة. إن الخمسين ليست رقمًا بيولوجيًا فقط، بل لحظة يشعر فيها الإنسان بأن الزمن لم يعد ممتدًا أمامه كما كان، بل صار شيئًا يمكن النظر إليه وتأمله واستعادته، فالزمن يتحرك وفق إيقاع النفس البشرية لا وفق عقارب الساعة (العكري، 2026).

ولهذا فإن المقدمة تؤسس منذ البداية لعلاقة خاصة بين السرد والذاكرة. فالذاكرة لا تظهر بوصفها وظيفة عقلية محايدة، بل كقوة وجودية تستيقظ حين يشعر الإنسان بأن حياته بدأت تتحول إلى أثر. إن الوعي بالفناء هو ما يدفع السارد إلى العودة نحو طفولته وأمكنته الأولى، وكأن التذكر محاولة لمقاومة الانسحاب البطيء للزمن وتسجيل الحالات الإنسانية العميقة قبل أن يلفها النسيان (العكري، 2026).

كما أن المقدمة تحمل وظيفة نفسية تتعلق بالحاجة إلى إعادة ترتيب الحياة داخل بنية ذات معنى. فالإنسان، وهو يقترب من الشفق، يشعر بحاجة عميقة إلى أن يفهم ما عاشه لا أن يكتفي بعيشه فقط، ليغدو السرد تأملاً في كينونة الإنسان الذي يعيش ليروي (العكري، 2026). ومن هنا يصبح السرد فعلًا تأويليًا يهدف إلى منح التجربة اتساقًا داخليًا في مواجهة التشتت الزمني، وصولاً إلى ما يمكن تسميته بـ (الطمأنينة المكتسبة) التي تعيد تعريف الانتصار بوصفه انتصاراً داخلياً شعورياً (العكري، 2026).

ومن زاوية جمالية، تتميز المقدمة بإيقاعها البطيء والهادئ. فهي لا تخلق توترًا دراميًا مباشرًا، بل تبني مناخًا من التأمل والانسياب. وهذا الإيقاع ليس مجرد خيار أسلوبي، بل تعبير عن الرؤية الفلسفية للنص؛ إذ إن العمل كله يتحرك بمنطق الشفق: لا انفجار حادًا، بل انحسارًا تدريجيًا للضوء، مستعيضاً عن الصراعات الخارجية المعتادة بنبرة تأملية هادئة (العكري، 2026).

كما أن اللغة في المقدمة تعتمد على الكثافة الرمزية والاقتصاد الدلالي. فالصورة الأساسية - الشفق - تكفي وحدها لتوليد شبكة كاملة من الإيحاءات المرتبطة بالأفول، والذاكرة، والضوء المتبقي، والوعي المتأخر. وهذا يمنح البداية قوة تأويلية كبيرة رغم بساطتها الظاهرة، مكرساً جمالية التكثيف كخيار معرفي يضغط الزمن السردي (العكري، 2026).

ومن الناحية الميتاسردية، تكشف المقدمة أن السرد نفسه سيكون محاولة لإعادة تشكيل الحياة لا مجرد تسجيلها. فالذات التي تبدأ من الشفق لا تستعيد الماضي كما كان، بل كما تراه الآن من داخل وعي تغيره الخبرة والزمن والقراءة، مشكلاً أفقاً يمتزج فيه الروح المخلص للمكان والهدوء مع الروح الإشكالي المنطلق عبر المثاقفة (رضي، 2023). ولهذا فإن المقدمة لا تفتح باب الحكاية فقط، بل تفتح باب التأويل.

لكن هذه البداية التأملية تحمل أيضًا أثرًا على البنية الدرامية للعمل. فغياب الصدمة أو الصراع المباشر يجعل النص أقل اعتمادًا على التشويق التقليدي وأكثر اعتمادًا على العمق الشعوري والوجودي. وهذا يمنح العمل فرادته، لكنه قد يجعل حركته أبطأ وأقل توترًا مقارنة بالنصوص القائمة على الحدث والصراع (العكري، 2026).

كما أن المقدمة، بسبب طابعها الحنيني والشفقي، تميل منذ البداية إلى إضفاء ضوء جمالي على الماضي. فالقارئ يدخل إلى الذاكرة من بوابة التأمل والدفء، لا من بوابة الجرح أو التفكيك. وهذا ينسجم مع مشروع النص، حيث تتحول اللغة الشاعرية إلى فضاء رومانسي يلطّف من قسوة الواقع الاجتماعي المعروض (العكري، 2026؛ الصائغ، 2024).

ومع ذلك، فإن قوة المقدمة تكمن في قدرتها على جعل الزمن نفسه شخصية خفية داخل السرد. فالشفق ليس مجرد إطار زمني، بل حالة وجودية تسكن كل جملة لاحقة. إن القارئ يشعر منذ البداية أن النص كله سيكون محاولة للاحتفاظ بما تبقى من الضوء قبل أن يبتلعه الليل.

9.2الحدث المحوري وتحول الوعي عبر المكتبة

على الرغم من أن شفق الخمسين لا تقوم على حبكة تقليدية قائمة على الصراعات الحادة أو المنعطفات الدرامية الصاخبة، فإن النص يحتوي مع ذلك على حدث محوري عميق البنية يتمثل في اكتشاف المكتبة والدخول إلى عالم القراءة. فهذا الحدث لا يُقدَّم كواقعة عابرة داخل سيرة الطفولة، بل كلحظة تأسيسية يتحول فيها الوعي من مجرد معايشة العالم إلى تأمله وتأويله. ومن هنا فإن المكتبة لا تمثل محطة ثقافية فقط، بل تمثل نقطة انعطاف وجودية تعيد تشكيل علاقة الذات بالحياة والزمن والمعنى، مؤسسةً لما يُعرف بـ (السرد التأملي التحولي) الذي يحقق أثره العميق عبر التطور النفسي الهادئ بعيداً عن الحبكات المفتعلة (العكري، 2026).

إن الطفل قبل المكتبة يعيش داخل عالم مباشر وحسي: البيت، الحي، المدرسة، العلاقات الأولى، الخوف، اللعب، الدهشة. لكنه يظل، رغم ذلك، محصورًا داخل حدود التجربة المعيشة المحدودة. أما لحظة الدخول إلى المكتبة، فإنها تكسر هذا الإطار المغلق وتفتح الذات على إمكانات لا نهائية للفهم والتخييل والتجاوز. ولهذا فإن المكتبة في النص ليست مكانًا فيزيائياً، بل (حدث وعي) بامتياز (Bachelard, 1961).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمثل هذا الحدث انتقال الذات من الوجود داخل العالم إلى قراءة العالم. فالطفل لا يكتشف الكتب بوصفها أشياء جامدة، بل يكتشف أن الحياة نفسها قابلة لأن تُعاد كتابتها وتأويلها عبر اللغة. ومن هنا تبدأ الذات في إدراك أن الواقع لا يقتصر على ما يُعاش مباشرة، بل يمتد إلى ما يمكن تخيله وفهمه عبر تجارب الآخرين، مما يحول "الحكي" والقراءة إلى فعل وجودي لتسجيل الحالات الإنسانية العميقة (العكري، 2026).

كما أن هذا التحول يحمل طابعًا وجوديًا واضحًا. فالمدرسة، قبل المكتبة، كانت فضاءً للانضباط والقلق والتكيف مع النظام الاجتماعي الصارم، بينما المكتبة تمثل الفضاء الذي تتحول فيه المعرفة من واجب مفروض إلى شغف داخلي وحرية مطلقة. وهذا الفرق بالغ الأهمية؛ لأن النص يميز ضمنيًا بين المعرفة بوصفها سلطة وقمعاً مؤسسياً، والمعرفة بوصفها تحررًا وانعتاقاً للذات (Foucault, 1975).

ومن الناحية الظاهراتية، يظهر هذا التحول بوصفه اتساعًا في أفق الوعي. فالطفل الذي كان يعيش داخل جغرافيا محدودة يبدأ، عبر القراءة، في عبور الأزمنة والثقافات والتجارب الإنسانية المختلفة. الكتب تمنحه القدرة على أن يرى ما لم يره، ويعيش ما لم يعشه، ويفهم ذاته من خلال الآخر، منتقلاً من الروح المحلي الضيق إلى أفق "المثاقفة" والروح العصري الإنساني (رضي، 2023؛ Poulet, 1969). ومن هنا فإن المكتبة تصبح لحظة خروج من المحدود إلى الكوني (حسن، 2024).

ويتجلى عمق هذا الحدث في الطريقة التي يستعيده بها السارد لاحقًا. فالمكتبة لا تُذكر بوصفها تفصيلًا من تفاصيل الطفولة، بل بوصفها أحد المنابع التي كوّنت هويته الداخلية وساهمت في تشكيل "الفسيفساء الاجتماعية" لوعيه (الفردان، 2025). إنها ليست مجرد مرحلة تعليمية، بل لحظة ولادة (الذات القارئة) التي ستصبح لاحقًا ذاتًا كاتبة ومؤولة (Iser, 1978).

كما أن النص يمنح هذا الحدث بعدًا رمزيًا واضحًا. فالدخول إلى المكتبة يشبه عبور عتبة وجودية جديدة. وإذا كان الباب الأول في النص قد نقل الطفل من البيت إلى العالم الاجتماعي، فإن باب المكتبة ينقله من العالم الواقعي المحدود إلى العالم الرمزي للمعرفة. ولهذا فإن المكتبة تمثل تحولًا في طبيعة الوجود نفسه، لا في مستوى الثقافة فقط، محققة انتصاراً على الفشل والاغتراب (الفردان، 2025).

ومن زاوية ميتاسردية، يمكن اعتبار هذا الحدث أصل السرد ذاته. فالسارد الذي يكتب شفق الخمسين هو نتاج مباشر لتلك اللحظة الأولى التي اكتشف فيها قوة اللغة والكتاب. إن النص، في عمقه، يعود دائمًا إلى تلك البداية المؤسسة: اللحظة التي أدرك فيها الإنسان أن الحياة يمكن أن تتحول إلى قصة، وأن الذاكرة والمكان هما المحركان الأساسيان لعملية الخلق الإبداعي (Waugh, 1984).

كما أن هذا التحول يكشف عن العلاقة العميقة بين المعرفة والهوية في العمل. فالذات لا تتشكل فقط عبر العائلة والمكان والزمن، بل أيضًا عبر ما تقرأه. الكتب هنا ليست إضافات خارجية إلى الشخصية، بل عناصر تدخل في بنية وعيها وطريقتها في النظر إلى العالم، مساهمة في صياغة "الهوية السردية" للكاتب (Ricoeur, 1991).

ومن الناحية النفسية، تؤدي المكتبة وظيفة تعويضية وتحريرية في آن واحد. فالطفل الذي شعر بالاغتراب داخل المدرسة يجد في القراءة مساحة للانتماء الداخلي والتوازن. المعرفة تمنحه بيتًا رمزيًا يستطيع أن يسكنه بحرية، بعيدًا عن الخوف والانضباط

والإلزام، لتغدو المكتبة بمثابة "معادل موضوعي" للأمان المفقود (العكري، 2026). ومن هنا فإن المكتبة تتحول إلى ملاذ روحي ومقام صوفي يتسامى فيه على جراح الواقع (بوترعة، 2020).

لكن النص، رغم عمق هذا التحول، يميل إلى تقديم المعرفة بوصفها تجربة مضيئة بالكامل تقريبًا. فالمكتبة تظهر كمصدر للاتساع والخلاص والمعنى، دون أن تُطرح بوصفها أيضًا مصدرًا للشك أو القلق أو التفكك الفكري. وهذا يمنح النص دفئه الإنساني، ولكنه يغلف الواقع بغلالة رومانسية تخفف من التوتر الدرامي المرتبط عادة بتحولات الوعي الكبرى (الصائغ، 2024).

كما أن التحول عبر المكتبة يبقى تحولًا هادئًا ومتدرجًا، لا انقلابًا دراميًا عنيفًا. فالذات لا تنفصل عن عالمها الأول، بل تعود إليه لاحقًا بوعي أعمق وأكثر اتساعًا. وهذا ينسجم مع طبيعة النص التأملية التي ترى النمو كتراكم بطيء للضوء لا كقطيعة حادة، وصولاً إلى ما يمكن تسميته بـ(الطمأنينة المكتسبة) التي تعيد تعريف الانتصار بوصفه إنجازاً داخلياً وشعورياً هادئاً (العكري، 2026).

9.3غياب الحبكة التقليدية وهيمنة التأمل

تتميّز شفق الخمسين ببنية سردية تتخلى إلى حدّ بعيد عن منطق الحبكة التقليدية القائم على الصراع والتصاعد والذروة والانفراج، لتستبدله ببنية تأملية تتحرك وفق إيقاع الذاكرة والوعي الداخلي. فالنص لا يبني توتره عبر الأحداث الخارجية أو التحولات الدرامية الحادة، بل عبر التراكم البطيء للأثر الشعوري والزمني. ومن هنا فإن مركز الثقل في العمل لا يقع في (ما حدث)، بل في (كيف يُستعاد ما حدث) داخل وعي متأخر يراجع حياته تحت ضوء الشفق، محققاً ما يُعرف بـ"السرد التأملي التحولي" الذي يبني أثره عبر الهدوء الظاهري (العكري، 2026).

إن القارئ لا يجد في النص أزمة مركزية واضحة أو حبكة تدفع الأحداث نحو حلّ نهائي. فالسرد يتحرك بين الذكريات والأمكنة والشخصيات والتفاصيل اليومية دون أن يخضع لمسار درامي صارم. وهذا لا يعني غياب البنية، بل يعني انتقالها من البنية الحدثية إلى البنية التأملية؛ حيث تتخلى القصص عن شكل الدائرة المغلقة المنتهية بـ"قفلة" مصطنعة، لتتخذ شكل الخط العفوي الذي يستقيم ويتلوى، ويتوقف في اللحظة التي يستنفد فيها طاقته الشعورية (أخبار الخليج، 2023). فالنسيج السردي يتماسك عبر وحدة الوعي والزمن والحنين، لا عبر السببية الحكائية التقليدية.

ومن منظور هرمنيوطيقي، يرتبط هذا الخيار بطبيعة المشروع الوجودي للنص. فالسارد لا يسعى إلى رواية مغامرة أو كشف لغز، بل إلى فهم ذاته عبر إعادة تأويل الماضي. ولهذا فإن التأمل يصبح هو المحرك الحقيقي للسرد. إن النص لا يتقدم نحو المستقبل، بل يدور حول المعنى المتبقي من الماضي، مستبدالاً الصراعات الخارجية المعتادة بتطور نفسي تدريجي (العكري، 2026).

كما أن غياب الحبكة التقليدية يكشف أن التجربة الإنسانية، كما يراها النص، لا تُختزل في الأحداث الكبرى. فالهوية لا تتشكل هنا عبر صدمات درامية أو قرارات مصيرية، بل عبر تراكم التفاصيل الصغيرة: طريق المدرسة، غرفة الجدة، رائحة الكتب، الأعياد، صوت الأب، لحظة الدخول إلى المكتبة. إن الحياة تُبنى من الأثر الهادئ لا من الانفجار الدرامي، متكئةً على الحكاية التراثية العميقة التي تجسد أحلام الإنسان البسيط ومعاناته (الديري، 2019).

ومن الناحية الظاهراتية، يتناسب هذا البناء مع طبيعة الذاكرة نفسها. فالذاكرة الإنسانية لا تعمل دائمًا وفق تسلسل سببي صارم، بل وفق تدفق شعوري تتداخل فيه الأزمنة والصور والانفعالات. ولهذا فإن النص يتحرك بمنطق التداعي الحر أكثر من تحركه بمنطق الحبكة الكلاسيكية. ذكرى تستدعي أخرى، وصورة تقود إلى تأمل، ومكان يفتح باب زمن كامل، معتمداً على موهبة الحكي الفطرية التي تدير ظهرها لصرامة الصنعة المختبرية (أخبار الخليج، 2023).

كما أن هيمنة التأمل تجعل السرد أقرب إلى (كتابة الوعي) منه إلى (كتابة الحدث). فالقارئ يتابع تطور نظرة السارد إلى الحياة أكثر مما يتابع تطور الوقائع نفسها. وهذا ما يمنح النص طابعه الفلسفي والوجودي؛ إذ إن المعنى لا ينتج من الصراع الخارجي، بل من حركة الإدراك الداخلي، مقترباً من "نظرية الجبل الجليدي" التي تكتفي بالبساطة والهدوء على السطح، لتخفي تحتها طبقات عميقة من المعاني والتأملات الوجودية (العكري، 2026).

ويتجلى هذا بوضوح في الإيقاع السردي. فالنص يتجنب المفاجآت والانقلابات الحادة، ويفضل البطء والانسياب والتدرج. وحتى اللحظات المفصلية - كالمدرسة أو المكتبة أو الوعي بالعمر - لا تُقدَّم بوصفها صدمات درامية، بل بوصفها تحولات شعورية هادئة تتكشف تدريجيًا داخل الذات، لتصل إلى نهايات تحمل مفارقة تأملية شفافة، إلا أنها "أبداً ليست صادمة" (صحيفة الوطن، 2014).

ومن زاوية ميتاسردية، يمكن النظر إلى غياب الحبكة التقليدية بوصفه تعبيرًا عن وعي النص بطبيعة السرد نفسه. فالسارد لا يريد أن (يصنع) حياة أكثر إثارة مما كانت عليه، بل أن يكتبها كما تُعاش في الذاكرة: متقطعة، متداخلة، ومضيئة بالأثر أكثر من الحدث. وهذا يمنح العمل صدقًا شعوريًا واضحًا، معتمداً على لغة انسيابية عفوية موشاة بالشاعرية (صحيفة الوطن، 2014).

لكن هذا الخيار الجمالي يحمل أيضًا حدودًا فنية. فغياب التوتر الدرامي القوي قد يجعل النص أقل جذبًا للقارئ المعتاد على الحبكات التصاعدية والصراعات الواضحة. إن السرد، بسبب طابعه التأملي، يتحرك داخل نبرة واحدة نسبيًا من الحنين والهدوء والاستبطان، مما يقلل أحيانًا من التنوع الانفعالي أو الدينامية الدرامية ويستعيض عنها بمرحلة "التأزم الصامت" (العكري، 2026).

كما أن الشخصيات، بسبب هيمنة التأمل، لا تدخل في مواجهات نفسية أو اجتماعية حادة. فهي تظهر غالبًا داخل ضوء الذاكرة بوصفها علامات على مراحل الوعي أكثر من كونها ذواتًا درامية مستقلة تبحث عن ذروة الصراع. وهذا يمنح النص وحدته الوجدانية، لكنه يحدّ من تعقيده الروائي بالمعنى الكلاسيكي (العكري، 2026).

ومن الناحية النفسية، يكشف هذا البناء عن رغبة الذات في المصالحة أكثر من الصراع. فالسارد لا يعود إلى الماضي ليحاكمه أو يفضحه، بل ليفهمه ويحتضنه داخل الذاكرة. ولهذا فإن التأمل يحل محل الدراما، والإنصات يحل محل المواجهة، منتجاً ما يمكن تسميته بـ"الطمأنينة المكتسبة"؛ حيث يغدو الانتصار في القصة انتصاراً داخلياً شعورياً متحرراً من ضجيج الصراع الخارجي (العكري، 2026).

ومع ذلك، فإن غياب الحبكة التقليدية لا يعني غياب التحول. فهناك تحول عميق يحدث داخل النص، لكنه تحول في الوعي لا في الحدث. الطفل يصبح قارئًا، والقارئ يصبح مؤولًا، والإنسان الذي عاش الحياة يتحول إلى إنسان يعيد كتابتها. وهذه التحولات، رغم هدوئها، تشكل البنية الحقيقية للعمل وتمنحه قوة جذب وجدانية تغني عن تعقيدات البناء الدرامي (أخبار الخليج، 2023).

9.4القفلة الدائرية وبنية الاستعادة

تنتهي شفق الخمسين بقفلة لا تقوم على المفاجأة الدرامية أو الانقلاب السردي الحاد، بل على العودة الهادئة إلى المركز الوجودي الذي انطلق منه النص: الذاكرة بوصفها الملاذ الأخير للذات في مواجهة الزمن، محققة ما أسماه النقاد بـ(الطمأنينة المكتسبة) التي تعيد تعريف البطولة بوصفها انتصاراً داخلياً وشعورياً (العكري، 2026). ومن هنا فإن القفلة تحمل بنية دائرية واضحة؛ إذ يعود السرد، بعد رحلته الطويلة عبر الطفولة والأمكنة والكتب والعلاقات، إلى النقطة الأساسية نفسها: الإنسان وهو يتأمل حياته من داخل الشفق، محاولًا أن يحتفظ بما تبقى من الضوء قبل أن ينسحب نهائيًا، وكأنه "رجل مثقل بالحكايا" يسترجع محطات حياته من الطفولة حتى المشيب (الديري، 2014).

إن هذه الدائرية ليست مجرد تقنية شكلية، بل تعبير فلسفي عن طبيعة الزمن كما يفهمه النص. فالحياة هنا لا تتحرك في خط مستقيم ينتهي بحل نهائي أو ذروة حاسمة، بل تعود باستمرار إلى آثارها الأولى عبر توظيف احترافي لتقنية "الزمن الارتجاعي" واللعب على خط الزمن لتقديم التأمل على الحدث (الفردان، 2025). الطفولة لا تُغادر الوعي، والأمكنة لا تختفي بالكامل، والأصوات القديمة تستمر بالتردد داخل الذاكرة. ولهذا فإن النهاية لا تغلق الماضي، بل تعيد فتحه داخل التأمل الأخير.

ومن منظور هرمنيوطيقي، تكشف القفلة أن السرد لم يكن محاولة للوصول إلى حقيقة نهائية، بل محاولة للدخول في حوار دائم مع الذات والزمن لتكريس "أيقونة معرفية وثقافية" تتأمل الوجود والمصير (حسن، 2024). فالإنسان، في النص، لا (ينتهي) إلى معنى مكتمل، بل يظل يعيد تأويل حياته كلما ابتعد عنها أكثر. ومن هنا فإن النهاية لا تقدم إجابة حاسمة، بل تعمّق الإحساس بأن الحياة نفسها لا تُفهم إلا بوصفها استعادة مستمرة.

كما أن بنية الاستعادة تمنح النص إحساسًا بأن الماضي لا يمضي فعلًا، بل يتحول إلى طبقة داخلية من الوعي، تمر من أمامه كـ"أشباح الطفولة" التي ترفض المغادرة (الديري، 2019). فالخمسيني الذي يتأمل طفولته في النهاية لا يبدو منفصلًا عنها، بل كأنه يعود إليها ليجد نفسه فيها من جديد. وهذا ما يجعل القفلة دائرية: البداية والنهاية تتلاقيان داخل الوعي ذاته، داخل الشفق ذاته، وداخل السؤال نفسه عن معنى ما مضى.

ومن الناحية الظاهراتية، تعكس هذه البنية طبيعة الذاكرة الإنسانية، التي تكمن أهميتها في مقدرتها الدائمة على "إذكاء الخيال وتحريك السؤال" (الديري، 2024). فالذاكرة لا تتحرك نحو الأمام، بل تعود دائمًا إلى النقاط الأكثر تأثيرًا في تشكيل الهوية. ولهذا فإن السرد، رغم امتداده، لا يبتعد فعليًا عن لحظاته المؤسسة: البيت، الأب، الجدة، المكتبة، الضوء الأول للطفولة. إن النهاية ليست خروجًا من هذه العناصر، بل عودة أكثر وعيًا إليها.

كما أن القفلة تحمل وظيفة وجودية تتعلق بالمصالحة مع الزمن. فالسارد لا يواجه النهاية بوصفها انهيارًا أو قطيعة مأساوية، بل بوصفها لحظة تأمل هادئ في أثر الحياة، تعكس "جانباً من التراث البحريني العريق" ببصمة إنسانية حميمية (الديري، 2024). وهذا ما يجعل النص يرفض البناء التراجيدي التقليدي؛ إذ إن النهاية لا تقوم على سقوط البطل أو انفجار الأزمة، بل على الاعتراف الهادئ بأن الإنسان لا يملك في النهاية إلا ما استطاع أن يحفظه داخل ذاكرته.

ومن زاوية جمالية، تتميز القفلة بانسجامها الكامل مع الإيقاع الشفقي للنص كله. فهي لا تأتي كصدمة، بل كتلاشي تدريجي يشبه انطفاء الضوء عند المغيب. حتى الحزن فيها ليس حادًا أو صاخبًا، بل حزن ناعم ومتصالح، كما لو أن السارد تعلم أن يقبل هشاشة الزمن بدل أن يقاومها بعنف، راسماً "فسيفساء اجتماعية" دافئة وثرية تبتعد عن التصادم (الفردان، 2025).

كما أن هذه النهاية تعزز البعد الميتاسردي للعمل. فالنص، في نهايته، يبدو واعيًا بأنه لم يفعل سوى إعادة كتابة الحياة داخل اللغة. ومن هنا فإن القفلة لا تعيدنا فقط إلى الماضي، بل إلى فعل السرد ذاته بوصفه محاولة لإنقاذ الأثر من الفناء، وحفظ الذكريات من التشتت "لتقديمها للقارئ للإفادة منها" (حسن، 2024). إن الإنسان يختفي، لكن الحكاية تبقى كضوء أخير يقاوم العتمة.

ومن الناحية النفسية، تكشف البنية الدائرية عن رغبة عميقة في الحفاظ على استمرارية الهوية. فالذات، وهي تواجه التغير والزوال، تحتاج إلى أن تعود إلى بداياتها كي تشعر بأنها ما تزال متصلة بذاتها الأولى. ولهذا فإن العودة إلى الطفولة في النهاية ليست ارتدادًا مرضيًا إلى الماضي، بل محاولة لإعادة وصل الأزمنة المتباعدة عبر "خيال اللحظة" وتكثيف شعور واحد بالوجود (الديري، 2023).

لكن هذه القفلة تحمل أيضًا أثرًا من المثالية الذاكراتية. فالماضي يُعاد احتضانه داخل ضوء حميمي يجعل النهاية أقرب إلى التأمل الجمالي منها إلى المواجهة القاسية مع الفناء. لا توجد هنا صدمة وجودية عنيفة أو انكسار جذري، بل نوع من التهدئة الروحية التي تمنح النص نبرة إنسانية دافئة قائمة على "السرد التأملي التحولي" (العكري، 2026).

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن هذا الاختيار يمنح العمل وحدة شعورية عالية، لكنه يحدّ نسبيًا من التوتر الدرامي أو الفلسفي الذي قد تخلقه نهاية أكثر انفتاحًا على التناقض أو القلق أو العدم. فالقفلة تميل إلى الاحتواء لا إلى التفجير، وإلى المصالحة لا إلى التشظي، متجاوزة حبكات التأزم التقليدية إلى نهاية تطغى عليها "السكينة كقيمة فنية" (العكري، 2026).

ومع ذلك، فإن هذه النهاية منسجمة تمامًا مع المشروع الجمالي والفكري للنص. فشفق الخمسين لا يريد أن يكتب انهيار الإنسان، بل أثره الباقي. ولهذا فإن العودة الدائرية إلى الذاكرة في النهاية تبدو كأنها إعلان أخير أن الحياة، مهما تلاشت، تظل قادرة على البقاء داخل الحكاية.

9.5طبيعة الخاتمة بين السكينة والمأساة الخافتة

تنتهي شفق الخمسين بقفلة لا تقوم على المفاجأة الدرامية أو الانقلاب السردي الحاد، بل على العودة الهادئة إلى المركز الوجودي الذي انطلق منه النص: الذاكرة بوصفها الملاذ الأخير للذات في مواجهة الزمن. فالقصة هنا لا تنتهي بصدمة، بل تتوقف في اللحظة التي تستنفد فيها طاقتها الشعورية لتعكس تأملاً هادئاً (صحيفة أخبار الخليج، 2023). ومن هنا فإن

القفلة تحمل بنية دائرية واضحة؛ إذ يعود السرد، بعد رحلته الطويلة عبر الطفولة والأمكنة والكتب والعلاقات، إلى النقطة الأساسية نفسها: الإنسان وهو يتأمل حياته من داخل الشفق، محاولًا أن يحتفظ بما تبقى من الضوء قبل أن ينسحب نهائيًا.

إن هذه الدائرية ليست مجرد تقنية شكلية، بل تعبير فلسفي عن طبيعة الزمن كما يفهمه النص. فالحياة هنا لا تتحرك في خط مستقيم ينتهي بحل نهائي أو ذروة حاسمة، بل تعود باستمرار إلى آثارها الأولى، متخلية عن شكل الدائرة المغلقة المنتهية بـ"قفلة" مصطنعة لصالح مسار عفوي يتأمل المصير (صحيفة أخبار الخليج، 2023). الطفولة لا تُغادر الوعي، والأمكنة لا تختفي بالكامل، والأصوات القديمة تستمر بالتردد داخل الذاكرة. ولهذا فإن النهاية لا تغلق الماضي، بل تعيد فتحه داخل التأمل الأخير.

ومن منظور هرمنيوطيقي، تكشف القفلة أن السرد لم يكن محاولة للوصول إلى حقيقة نهائية، بل محاولة للدخول في حوار دائم مع الذات والزمن. فالإنسان، في النص، لا (ينتهي) إلى معنى مكتمل، بل يترك النهاية مفتوحة على مفارقة مستمرة لا تقدم خلاصًا تقليديًا جاهزاً، وإنما تعمّق الإحساس بأن الحياة نفسها لا تُفهم إلا بوصفها استعادة مستمرة (العكري، 2026).

كما أن بنية الاستعادة تمنح النص إحساسًا بأن الماضي لا يمضي فعلًا، بل يتحول إلى طبقة داخلية من الوعي. فالخمسيني الذي يتأمل طفولته في النهاية لا يبدو منفصلًا عنها، بل كأنه يعود إليها ليجد نفسه فيها من جديد. وهذا ما يجعل القفلة دائرية: البداية والنهاية تتلاقيان داخل الوعي ذاته، لتشكيل ما يشبه "القلادة الدلالية" المتخمة بالأسئلة الحائرة والتأملات (الصائغ، 2024).

ومن الناحية الظاهراتية، تعكس هذه البنية طبيعة الذاكرة الإنسانية التي تختزن أحلام الإنسان ومعاناته ارتباطاً بالمكان (الديري، 2019). فالذاكرة لا تتحرك نحو الأمام، بل تعود دائمًا إلى النقاط الأكثر تأثيرًا في تشكيل الهوية. ولهذا فإن السرد، رغم امتداده، لا يبتعد فعليًا عن لحظاته المؤسسة: البيت، الأب، الجدة، المكتبة، الضوء الأول للطفولة. إن النهاية ليست خروجًا من هذه العناصر، بل عودة أكثر وعيًا إليها لتأكيد "الحضور الأنطولوجي" للذات (رضي، 2023).

كما أن القفلة تحمل وظيفة وجودية تتعلق بالمصالحة مع الزمن. فالسارد لا يواجه النهاية بوصفها انهيارًا أو قطيعة مأساوية، بل بوصفها لحظة تأمل هادئ في أثر الحياة. وهذا ما يجعل النص يرفض البناء التراجيدي التقليدي، معتمداً على مرآة الماضي النقية وقاعدة صلدة من الصبر والوعي دون ندم على الأطلال (صحيفة الوطن، 2014)؛ إذ إن النهاية لا تقوم على سقوط البطل أو انفجار الأزمة، بل على الاعتراف الهادئ بأن الإنسان لا يملك في النهاية إلا ما استطاع أن يحفظه داخل ذاكرته.

ومن زاوية جمالية، تتميز القفلة بانسجامها الكامل مع الإيقاع الشفقي للنص كله. فهي لا تأتي كصدمة، بل كتلاشي تدريجي يشبه انطفاء الضوء عند المغيب، لتصل إلى نهاية تحمل مفارقة تأملية شفافة "إلا أنها أبداً ليست صادمة" (صحيفة الوطن، 2014). حتى الحزن فيها ليس حادًا أو صاخبًا، بل حزن ناعم ومتصالح، كما لو أن السارد تعلم أن يقبل هشاشة الزمن بدل أن يقاومها بعنف.

كما أن هذه النهاية تعزز البعد الميتاسردي للعمل. فالنص، في نهايته، يبدو واعيًا بأنه لم يفعل سوى إعادة كتابة الحياة داخل اللغة، محولاً إياها إلى "وثائق جمالية خالدة" (صحيفة أخبار الخليج، 2023). ومن هنا فإن القفلة لا تعيدنا فقط إلى الماضي، بل إلى فعل السرد ذاته بوصفه محاولة لإنقاذ الأثر من الفناء. إن الإنسان يختفي، لكن الحكاية تبقى كضوء أخير يقاوم العتمة (العكري، 2026).

ومن الناحية النفسية، تكشف البنية الدائرية عن رغبة عميقة في الحفاظ على استمرارية الهوية. فالذات، وهي تواجه التغير والزوال، تحتاج إلى أن تعود إلى بداياتها كي تشعر بأنها ما تزال متصلة بذاتها الأولى، محققة انتصاراً شعورياً داخلياً بديلاً عن الصراع الخارجي المفتعل (صحيفة أخبار الخليج، 2023). ولهذا فإن العودة إلى الطفولة في النهاية ليست ارتدادًا مرضيًا إلى الماضي، بل محاولة لإعادة وصل الأزمنة المتباعدة داخل شعور واحد بالوجود.

لكن هذه القفلة تحمل أيضًا أثرًا من المثالية الذاكراتية. فالماضي يُعاد احتضانه داخل ضوء حميمي يجعل النهاية أقرب إلى التأمل الجمالي، واللغة الشاعرية التي تلطف مرارة الواقع، منها إلى المواجهة القاسية مع الفناء (صحيفة الوطن، 2014). لا توجد هنا صدمة وجودية عنيفة أو انكسار جذري، بل نوع من التهدئة الروحية التي تمنح النص نبرة إنسانية دافئة.

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن هذا الاختيار يمنح العمل وحدة شعورية عالية، لكنه يحدّ نسبيًا من التوتر الدرامي أو الفلسفي الذي قد تخلقه نهاية أكثر انفتاحًا على التناقض أو القلق أو العدم. فالقفلة تميل إلى الاحتواء لا إلى التفجير، وإلى المصالحة لا إلى التشظي، تاركة الصراع ليحدث بهدوء في ذهن القارئ بعيداً عن التقريرية المباشرة (العكري، 2026).

9.6حدود التوتر الدرامي في النص

تكشف شفق الخمسين عن اختيار جمالي وفلسفي واضح يقوم على تفضيل التأمل والذاكرة والهدوء الشعوري على البناء الدرامي القائم على الصراع والانفجار والتصعيد. ولهذا فإن النص، رغم عمقه الوجودي وثرائه الرمزي، يبقى محدود التوتر الدرامي بالمعنى الروائي التقليدي. فالسرد لا يتحرك عبر أزمات حادة أو تحولات صادمة، بل عبر تدفق هادئ للوعي وهو يعيد تأمل ماضيه في ضوء الزمن المتأخر، مؤسسًا لما يُعرف في منجز الديري بـ"السرد التأملي التحولي" الذي يحقق تأثيره العميق عبر التطور النفسي التدريجي بعيدًا عن التوتر الدرامي المعتاد أو الصراعات الخارجية (العكري، 2026).

إن القارئ لا يواجه داخل العمل صراعًا مركزيًا واضحًا بين إرادات متعارضة، ولا أزمة وجودية تنفجر على مستوى الحدث أو الشخصية. وحتى اللحظات التي يمكن أن تتحول دراميًا - كالخوف من المدرسة، أو القلق من العبور إلى العالم، أو الإحساس بالفقد والزوال - تُعالَج غالبًا داخل إطار تأملي حميمي يخفف من حدتها ويعيد امتصاصها داخل النبرة الشفقية العامة للنص، لتصل إلى نهايات تحمل مفارقة تأملية شفافة "أبداً ليست صادمة" (صحيفة الوطن، 2014).

ومن منظور هرمنيوطيقي، لا يبدو هذا الغياب نقصًا تقنيًا بقدر ما يبدو نتيجة مباشرة لرؤية النص للوجود. فالسارد لا ينظر إلى الحياة بوصفها معركة درامية بين قوى متصارعة، بل بوصفها تراكمًا بطيئًا للآثار والمعاني. ولهذا فإن مركز الثقل ينتقل من الحدث إلى الوعي، ومن الأزمة إلى التأمل، ومن الصراع الخارجي إلى الإدراك الداخلي للزمن، متكئًا على جمالية قريبة من "نظرية الجبل الجليدي" التي تكتفي بالبساطة والهدوء الظاهري على السطح، لتخفي تحتها طبقات عميقة من المعاني والتأملات الوجودية حول الفقد والمصير (العكري، 2026).

لكن هذا الخيار يفرض حدودًا واضحة على الطاقة الدرامية للعمل. فالشخصيات، مثلًا، لا تدخل في مواجهات نفسية أو اجتماعية معقدة، بل تظهر غالبًا داخل ضوء الذاكرة بوصفها علامات على الحنان أو الحكمة أو المعرفة مشكلةً "فسيفساء اجتماعية" متناغمة تنأى عن التصادم (الفردان، 2025). الأب يمثل السلطة الأخلاقية الحانية، والجدة تمثل البصيرة الروحية، وأمين المكتبة يمثل العبور المعرفي. وهذه الشخصيات، رغم رمزيتها المؤثرة، لا تتطور عبر صراع داخلي عميق أو تناقضات حادة، بل تبقى وفية لملامحها التأملية (حسن، 2024).

كما أن النص يخفف باستمرار من إمكانية الانكسار أو التمزق الوجودي. فالحنين يضفي على الماضي ضوءًا جماليًا يجعل الألم أقل عنفًا، والذاكرة تعمل كآلية ترميم لا كأداة كشف قاسٍ. وحتى الفقد نفسه يظهر بوصفه أفولًا هادئًا لا انهيارًا مأساويًا. وهذا يمنح النص صفاءه الإنساني، لكنه يقلل من التوتر النفسي الذي يولده الاحتكاك المباشر مع هشاشة الوجود، حيث تتحول اللغة الشاعرية المليئة بالصور البيانية إلى فضاء يلطّف من قسوة الواقع ومراراته، ويجعلها قابلة للاحتمال (صحيفة الوطن، 2014؛ الصائغ، 2024).

ومن الناحية الظاهراتية، يبدو العالم في النص منسجمًا أكثر مما هو متشظيًا. فالذات لا تواجه عبثًا جذريًا أو انهيارًا في المعنى، بل تواجه مرور الزمن بهدوء متأمل. ولهذا فإن القلق الوجودي يبقى خافتًا ومروضًا داخل اللغة الحنينية. إن الإنسان في شفق الخمسين لا يصطدم بالعالم بعنف، بل ينسحب منه تدريجيًا وهو يحاول أن يحتفظ ببعض الضوء، محققًا بذلك حالة من "الطمأنينة المكتسبة" التي تعيد تعريف البطولة بوصفها انتصاراً داخلياً شعورياً بديلاً عن الصراع المادي (العكري، 2026).

كما أن البنية السردية نفسها تحدّ من التصعيد الدرامي. فغياب الحبكة التقليدية، وهيمنة التداعي الذاكراتي، والإيقاع البطيء، كلها تجعل السرد أقرب إلى حركة تأملية مستمرة منه إلى بناء روائي تصاعدي. الأحداث لا تتراكم لتقود إلى ذروة، بل تتجاور داخل نسيج شعوري واحد تقريبًا، متخذةً مساراً عفويًا يتقدم ويتأخر بمرونة ويتوقف متى ما استنفد طاقته الشعورية بعيداً عن القفلات المصطنعة أو الصنعة المعقدة (صحيفة أخبار الخليج، 2023).

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن النص يفضل (العمق التأملي) على (الكثافة الدرامية). وهذا الاختيار يمنحه خصوصيته الجمالية، لكنه يجعله أقل قدرة على إنتاج التوتر الذي ينشأ عادة من الصراع والتناقض والانكشاف المفاجئ. فالقارئ لا يعيش حالة ترقب أو صدمة، بل حالة إنصات هادئ إلى حركة الوعي والذاكرة، مستمتعاً بـ"التوتر المحبب" بين الجمل والفقرات التي تشحذ الذاكرة البصرية دون إقلاق المتلقي (صحيفة الوطن، 2014).

كما أن اللغة نفسها تسهم في هذا التخفيف الدرامي. فهي لغة شفافة ومقتصدة ومضيئة، تميل إلى الاحتواء لا إلى التفجير. حتى الحزن يُصاغ غالبًا بصيغة ناعمة ومتوازنة تعتمد على كثافة التعبير و"الاقتصاد اللغوي" (العكري، 2026)، مما يجعل التجربة أقرب إلى التأمل الحزين منها إلى المأساة الكاملة.

ومن الناحية النفسية، يكشف هذا الأسلوب عن رغبة السارد في المصالحة لا المواجهة. فالكتابة تبدو محاولة لترميم العلاقة بالحياة أكثر من كونها فعلًا لفضح الجروح أو تفكيك الذات. ولهذا فإن النص يحتفظ دائمًا بمسافة من الهدوء تمنعه من السقوط في الانفعال العنيف، جاعلاً من "الانفراج الرمزي" والتصالح مع الذات وسيلة للتعافي (العكري، 2026).

لكن هذه المحدودية الدرامية لا تعني غياب التحول أو الأثر. فهناك توتر داخلي من نوع آخر: توتر الزمن نفسه، توتر الانتقال من الطفولة إلى الشفق، توتر الحضور والغياب، توتر الرغبة في الاحتفاظ بالأشياء مع إدراك استحالة ذلك. غير أن هذا التوتر يبقى وجوديًا وشعوريًا أكثر منه حدثيًا أو صراعيًا.

كما أن النص يحقق شكلًا من (الدراما الصامتة) القائمة على الوعي بالفقد لا على انفجار الحدث، معتمداً على مرحلة "التأزم الصامت" (العكري، 2026). فالقارئ يشعر تدريجيًا بأن العالم المستعاد يبتعد باستمرار نحو العتمة، وأن السرد نفسه محاولة أخيرة لإنقاذ تلك الحالات الإنسانية من النسيان قبل أن يبتلعها الزوال. وهذه الدراما الخافتة تمنح النص تأثيره العميق رغم غياب الإثارة التقليدية (صحيفة أخبار الخليج، 2023).

الفصل العاشر:

التقييم النقدي النهائي

10.1القيمة الجمالية والفلسفية للنص

تكمن القيمة الجمالية والفلسفية لشفق الخمسين في قدرته على تحويل التجربة الشخصية المحدودة إلى تأمل إنساني واسع في الزمن والذاكرة والهوية والمعنى. فالنص لا يكتفي بأن يكون سيرة وجدانية أو استعادة حنينية للماضي، بل ينجح - في كثير من لحظاته - في بناء رؤية وجودية ترى الإنسان كائنًا يعيش داخل آثار ما فقده أكثر مما يعيش داخل ما يملكه حاضرًا. ومن هنا فإن العمل يكتسب أهميته لا من كثافة أحداثه، بل من عمق حساسيته التأملية وقدرته على استخراج المعنى من التفاصيل اليومية البسيطة، محولاً اللحظات العابرة إلى وثائق جمالية خالدة تسجل الحالات الإنسانية العميقة قبل أن يلفها النسيان (أخبار الخليج، 2023).

على المستوى الجمالي، يمتلك النص نبرة أسلوبية متماسكة وواضحة الخصوصية. فاللغة تتحرك بإيقاع هادئ وشفاف ينسجم مع البنية الشفقية العامة للعمل. لا توجد بلاغة متضخمة أو انفعال لغوي صاخب، بل اقتصاد دلالي يقوم على الإيحاء والتكثيف، متكئاً على "لغة مكثفة وعفوية بألفاظ موشاة بالشاعرية" تجعل حتى مرارة الواقع محتملة وتخلق توتراً محبباً لدى المتلقي (صحيفة الوطن، 2014). وهذا ما يمنح الصور الصغيرة - الضوء، الباب، السبحة، الطريق، المكتبة، غرفة الجدة - قدرة على التحول إلى رموز وجودية دون افتعال أو مباشرة ثقيلة.

كما أن الكاتب ينجح في بناء ما يمكن تسميته (جمالية الأثر). فالأشياء لا تُقدَّم بوصفها معطيات واقعية جامدة، بل بوصفها آثارًا نفسية وزمنية بقيت داخل الوعي بعد انقضاء التجربة. ولهذا فإن العالم السردي يبدو دائمًا مضاءً من الداخل، كما لو أن الذاكرة نفسها تعيد ترتيب الواقع وفق منطق شعوري لا تاريخي، باعتماد جمالية التكثيف كخيار معرفي يضغط الزمن السردي ويملأ الفراغات التأويلية بإيحاءات تسندها شبكة رمزية متقنة (العكري، 2026). وهذه القدرة على تحويل اليومي إلى علامة أنطولوجية تُعد من أبرز نقاط القوة الجمالية في النص.

ومن الناحية الفلسفية، يحمل العمل تصورًا واضحًا للإنسان بوصفه كائنًا سرديًا يتشكل عبر الذاكرة والحكي والتأويل. فالذات لا تُعرّف من خلال جوهر ثابت، بل من خلال الطريقة التي تعيد بها رواية حياتها وفهمها من مسافة الزمن، حيث يُعد "الحكي" عند الديري فعلاً وجودياً يسبق التنظير، لتصبح الذاكرة والحكايات التراثية التي تجسد أحلام الإنسان ومعاناته هي المحرك الأساسي لعملية الخلق الإبداعي (الديري، 2019).

كما أن النص يمتلك وعيًا فلسفيًا عميقًا بالعلاقة بين الحضور والغياب. فالحياة لا تظهر فيه بوصفها امتلاءً دائمًا، بل بوصفها شيئًا لا يُرى بوضوح إلا حين يبدأ بالابتعاد. ومن هنا تأتي مركزية الشفق بوصفه رمزًا للأثر المتبقي من الضوء، وللإنسان الذي يحاول أن يحتفظ بمعنى وجوده وهو يشعر بتقدم العتمة.

ويتجلى العمق الفلسفي أيضًا في العلاقة بين المعرفة والزمن. فالمكتبة والكتاب لا يظهران كمجرد عناصر ثقافية، بل كوسائل لتجاوز محدودية الوجود الفردي. القراءة تمنح الذات قدرة على عبور حدود عمرها وتجربتها المحلية، وتجعل الوعي أكثر اتساعًا وإنسانية، وهو ما يكرس الكاتب والذات القارئة بوصفها "أيقونة معرفية وثقافية" تحلق في فضاء المثاقفة والانفتاح (حسن، 2024). ولهذا فإن الثقافة في النص ليست زينة معرفية، بل شكل من أشكال المقاومة الرمزية للفناء.

إلا أن هذه القيمة الجمالية والفلسفية لا تخلو من حدود واضحة. فالنص، بسبب انحيازه إلى الحنين والتأمل الهادئ، يميل أحيانًا إلى تنقية الماضي من تناقضاته الحادة. العالم المستعاد يبدو أكثر صفاءً وإنسانية مما قد يكون عليه في واقعه التاريخي، والشخصيات تُضاء غالبًا من زاوية رمزية وأخلاقية أكثر من بنائها النفسي المعقد. وهذا يمنح العمل دفئه وشفافيته، لكنه يخفف من توتره الدرامي ومن قدرته على تفكيك التجربة الإنسانية في جوانبها الأكثر قسوة، إذ تتحول اللغة الشاعرية المليئة بالصور البيانية الكثيفة إلى فضاء رومانسي يلطّف من قسوة الواقع الاجتماعي المعروض ويجعله أقل تشظياً (الصائغ، 2024).

كما أن الرؤية الفلسفية للنص تظل، في جوهرها، رؤية تصالحية. فالإنسان يواجه الزمن بالتأمل والذاكرة لا بالتمرد أو الانهيار الوجودي العنيف. وهذا يضع العمل ضمن تقليد إنساني تأملي أقرب إلى الحكمة الشفقية، مؤسساً لمفهوم "الطمأنينة المكتسبة"؛ حيث يغدو الانتصار انتصاراً داخلياً وشعورياً نابعاً من الانفراج الرمزي، بعيداً عن القلق الوجودي الراديكالي أو الصدامات العنيفة (العكري، 2026).

ومن الناحية السردية، ينجح النص في تعويض غياب الحبكة التقليدية عبر قوة المناخ الشعوري ووحدة الرؤية. فالقارئ لا يُشدّ عبر التشويق أو الصراع، بل عبر الرغبة في البقاء داخل هذا الفضاء التأملي. إذ يتخلى السرد عن الدائرة المغلقة المنتهية بـ"قفلة" مصطنعة، ليتخذ شكل الخط العفوي الذي يتلوى ويتوقف في اللحظة التي يستنفد فيها طاقته الشعورية بناءً على نظام "السحب للخلف" (أخبار الخليج، 2023). غير أن هذا الخيار يجعل العمل أقل دينامية على المستوى الدرامي، ويجعل بعض المقاطع تتحرك داخل نبرة شعورية واحدة نسبيًا.

ومع ذلك، فإن أهم ما يميز شفق الخمسين هو قدرته على بناء علاقة عضوية بين الشكل والمضمون. فالإيقاع البطيء، واللغة الشفافة، والبنية الدائرية، وهيمنة الاسترجاع، كلها ليست تقنيات منفصلة، بل امتداد مباشر لفلسفة النص نفسها التي تعتمد على

التطور النفسي التدريجي، أو ما يُعرف بـ"السرد التأملي التحولي" الذي يحقق أثره العميق عبر الهدوء الظاهري، وصولاً إلى مفارقات تأملية شفافة إلا أنها أبداً ليست صادمة (العكري، 2026؛ صحيفة الوطن، 2014).

10.2نقاط القوة الفنية والفكرية

تتمثل القوة الأساسية في شفق الخمسين في قدرته على بناء نص يقوم على العمق التأملي لا على الكثافة الحدثية، وعلى تحويل التجربة الفردية المحدودة إلى رؤية إنسانية واسعة تتجاوز حدود السيرة الذاتية المباشرة؛ إذ ينجح الكاتب في تحويل "الجزئي" إلى "كوني" من خلال واقعية رمزية مقتصدة تلتقط التناقضات (العكري، 2026). فالنص لا يعتمد على حبكة معقدة أو صراعات درامية صاخبة، بل على حساسية عالية تجاه الزمن والذاكرة والأثر النفسي للأشياء. وهذه الحساسية هي التي تمنحه خصوصيته الفنية والفكرية معًا، حيث يُعد "الحكي" عند الديري فعلاً وجودياً يسبق التنظير الأكاديمي، متخلياً عن تقنيات الكتابة المفتعلة لصالح تدفق السرد بصورته الخام والصادقة (العكري، 2026).

من أبرز نقاط القوة الفنية في العمل نجاحه في تأسيس مناخ سردي متماسك ومميز. فمنذ العنوان وحتى القفلة، يحافظ النص على وحدة شعورية دقيقة تحكمها استعارة الشفق بوصفها صورة للأفول الهادئ والضوء المتبقي. وهذه الوحدة ليست شكلية فقط، بل تمتد إلى اللغة، والإيقاع، والبنية الزمنية، وطريقة تمثيل الشخصيات والأمكنة. إن كل عنصر في النص يبدو منسجمًا مع الرؤية العامة التي ترى الحياة من خلال أثرها بعد مرور الزمن، وهو ما يخلق "توتراً محبباً" لدى المتلقي ينتهي بمفارقة تأملية شفافة بعيدة عن النهايات الصادمة المفتعلة (صحيفة الوطن، 2014).

كما يمتلك النص قدرة لافتة على إنتاج الدلالة عبر التفاصيل الصغيرة. فالأشياء اليومية - الباب، الحقيبة، السبحة، الطريق، رائحة الكتب، غرفة الجدة - لا تبقى عناصر وصفية، بل تتحول إلى علامات أنطولوجية تكشف علاقة الذات بالعالم. وهذه القدرة على (أنسنة الأشياء) ومنحها عمقًا رمزيًا تمثل إحدى أهم نقاط القوة الجمالية في العمل، حيث لا يغدو المكان مجرد خلفية جغرافية، بل "بطلاً" فاعلاً و"معادلاً موضوعياً" يشكل هوية الشخصيات ويؤطر مصائرها (العكري، 2026؛ الفردان، 2025).

ومن الناحية الأسلوبية، ينجح الكاتب في تحقيق توازن دقيق بين الشفافية والكثافة. فاللغة بسيطة ظاهريًا، لكنها مشحونة بالإيحاء والتأمل. لا توجد زخرفة بلاغية مفرطة، ولا افتعال لغوي ثقيل، بل اقتصاد تعبيري يجعل الصورة قادرة

على حمل معنى فلسفي دون أن تفقد حميميتها. وهذا ما يمنح النص نبرة صادقة وغير متكلفة، متكئاً على لغة مكثفة وعفوية بألفاظ موشاة بالشاعرية تلطف من قسوة الواقع ومراراته (صحيفة الوطن، 2014).

كما أن الإيقاع السردي يمثل نقطة قوة واضحة. فالبطء التأملي ليس نتيجة ضعف الحركة، بل جزء من البنية الوجودية للنص. إن السرد يتحرك كما تتحرك الذاكرة: بتدرج، واستطراد شعوري، وتداخل بين الأزمنة. وهذا يمنح القارئ إحساسًا بأنه لا يقرأ أحداثًا فقط، بل يعيش تجربة وعي تستعيد نفسها من الداخل، لاعتماد الكاتب على تقنية "الزمن الارتجاعي" التي تخلخل البناء التقليدي ليتحرك الزمن وفق إيقاع النفس البشرية لا وفق عقارب الساعة (العكري، 2026).

ومن الناحية الفكرية، يتميز النص بامتلاكه رؤية فلسفية ضمنية متماسكة دون أن يتحول إلى خطاب تنظيري مباشر. فالعمل يطرح أسئلة عميقة تتعلق بالزمن، والهوية، والذاكرة، والفقد، والمعرفة، دون أن يسقط في التجريد أو الوعظ. إن الفلسفة هنا متجسدة داخل التجربة المعيشة، لا مفروضة عليها من الخارج، مستفيدة من تقنية "نظرية الجبل الجليدي" التي تكتفي بالبساطة على السطح لتخفي تحتها طبقات عميقة من المعاني العالمية حول الطبيعة البشرية والصمود (العكري، 2026).

وتبرز قوة النص الفكرية أيضًا في معالجته للذاكرة بوصفها فعل إعادة تشكيل للهوية. فالإنسان في شفق الخمسين لا يُعرّف من خلال ما عاشه فقط، بل من خلال الطريقة التي يعيد بها تأويل ما عاشه. وهذه الرؤية تمنح العمل عمقًا هرمنيوطيقيًا واضحًا، وتجعله قريبًا من تقاليد أدب الوعي والتأمل الوجودي، مؤكداً أن الحكاية التراثية والذاكرة هما نتاج للتراكم الثقافي الذي يُجسد فيه الإنسان طموحاته ومعاناته (الديري، 2019).

كما أن حضور القراءة والمكتبة والمعرفة داخل النص لا يأتي بصورة زخرفية أو استعراضية، بل بوصفه جزءًا عضويًا من تشكل الذات. فالكتب هنا ليست علامات ثقافية سطحية، بل أدوات لتوسيع الوجود الإنساني وتجاوز محدودية التجربة الفردية. وهذه المعالجة تمنح النص بعدًا ثقافيًا وإنسانيًا ناضجًا، يكرس الكاتب كـ"أيقونة معرفية وثقافية" تتخذ من النص مساحة لحوار الأفكار (حسن، 2024).

ومن نقاط القوة المهمة أيضًا نجاح الكاتب في بناء علاقة عضوية بين الشكل والمضمون. فالبنية الدائرية، وهيمنة الاسترجاع، وغياب الحبكة التقليدية، والإيقاع الهادئ، كلها ليست اختيارات تقنية منفصلة، بل امتداد مباشر لرؤية النص للعالم. إن العمل لا (يحكي) التأمل فقط، بل يُبنى تأمليًا من الداخل، مُعتمداً على بنية السرد الخطي المتلوي أو نظام "السحب للخلف"؛ حيث يتوقف النص ذاتياً عند استنفاد طاقته الشعورية بعيداً عن دقة الصنعة المختبرية (أخبار الخليج، 2023؛ العكري، 2026).

كما يتميز النص بقدرته على الحفاظ على نبرة إنسانية صادقة دون الوقوع في الميلودراما أو العاطفية المبتذلة. فالحزن فيه خافت ومضبوط، والحنين لا يتحول إلى بكاء إنشائي، بل يبقى مشبعًا بالوعي بالفقد والزوال. وهذه السيطرة على النبرة تمنح العمل نضجه الجمالي، مستبدلةً الصدام العنيف بـ"الدراما النفسية المكبوتة" التي تُعري التناقضات بمهارة (العكري، 2026).

ومن الناحية الرمزية، يحقق النص كثافة دلالية عالية دون تعقيد مصطنع. فالشفق، والمكتبة، والجدة الكفيفة، والباب، والطريق، كلها رموز تتولد معانيها تدريجيًا من داخل السياق السردي، لا عبر التفسير المباشر. وهذا يمنح النص قابلية تأويلية واسعة، تمزج بين عفوية السرد والتجريب الواعي في توظيف الرمزية لسبر أغوار المسكوت عنه (العكري، 2026).

كذلك ينجح العمل في خلق ما يمكن تسميته (الدراما الصامتة). فرغم محدودية الصراع التقليدي، يظل القارئ يشعر بتوتر داخلي عميق مرتبط بمرور الزمن واستحالة استعادة الماضي. وهذه القدرة على تحويل الفقد الهادئ إلى قوة شعورية مستمرة تمثل إنجازًا فنيًا مهمًا، نابعاً من الانشغال الفلسفي بالمصير وبالعالم الآتي الذي يطغى على شخوص النص (أخبار الخليج، 2023).

ومن الناحية الإنسانية، يمتلك النص حساسية أخلاقية واضحة دون خطابية. فهو يحتفي بالقيم المرتبطة بالمحبة، والذاكرة، والمعرفة، والعلاقات الحميمية، ويعيد الاعتبار لما هو يومي وهش وعابر داخل التجربة البشرية. وهذه النزعة تمنحه دفئًا إنسانيًا نادرًا، محولاً اللحظات العابرة والمنسية إلى وثائق جمالية خالدة تُسجل الحالات الإنسانية العميقة في تشكيل "الفسيفساء الاجتماعية" (الفردان، 2025؛ العكري، 2026).

10.3إشكالية غياب التعقيد النفسي والصراع

تكشف شفق الخمسين عن حساسية تأملية وإنسانية عالية، غير أن هذه الحساسية نفسها تفرض على النص حدودًا واضحة في مستوى التعقيد النفسي والدرامي. فالعالم السردي، رغم عمقه الشعوري وثرائه الرمزي، يبقى عالمًا منخفض الصراع نسبيًا، تتحرك فيه الشخصيات داخل فضاء من الصفاء الحنيني أكثر مما تتحرك داخل فضاء من التناقضات والانقسامات الداخلية الحادة؛ إذ يميل الكاتب إلى الروح الشعبي المخلص للمكان وثيماته الأليفة التي تعكس

سكون الطبيعة وهدوءها (رضي، 2023). ومن هنا تنشأ إحدى الإشكاليات المركزية في العمل: قدرة النص الكبيرة على بناء الجو الوجداني تقابلها محدودية في بناء الشخصيات بوصفها ذواتًا مأزومة أو متصارعة.

إن الذات الساردة نفسها لا تُقدَّم بوصفها ذاتًا ممزقة أو متشظية، بل بوصفها وعيًا متأخرًا يسعى إلى الفهم والمصالحة. وحتى حين تواجه الزمن والفقد، فإنها تفعل ذلك عبر التأمل الهادئ لا عبر الانهيار أو التمرد أو الصراع الداخلي العنيف. وهذا يجعل السرد أقرب إلى إعادة ترتيب الحياة داخل ذاكرة متصالحة نسبيًا، تنأى عن الصدام المباشر وتكتفي باللطف والدهشة التأملية، لا إلى مواجهة عارية مع هشاشة الذات أو عبثية الوجود (الديري، 2024).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يمكن تفسير هذا الغياب بوصفه نتيجة مباشرة لطبيعة الذاكرة نفسها داخل النص. فالذاكرة هنا لا تعمل كأداة تفكيك، بل كأداة ترميم. إنها تنتقي من الماضي ما يسمح للذات بالحفاظ على اتساقها الداخلي، وتخفف من العناصر التي قد تهدد هذا الاتساق. ولهذا فإن الشخصيات تظهر غالبًا في صور رمزية وأخلاقية مستقرة نسبيًا تستمد ملامحها من الثقافة الشعبية المتآلفة، بدل أن تظهر بوصفها كائنات متناقضة ومتغيرة (الديري، 2013).

ويتجلى ذلك بوضوح في بناء الشخصيات الأساسية. فالأب يمثل نموذج السلطة الأخلاقية الحانية أكثر مما يمثل شخصية معقدة تحمل تناقضات داخلية. والجدة تظهر بوصفها تجسيدًا للحكمة والبصيرة، لا بوصفها ذاتًا لها هشاشتها وصراعاتها الخاصة. وحتى أمين المكتبة يؤدي وظيفة رمزية تتعلق بالمعرفة والانفتاح الثقافي أكثر مما يُبنى كشخصية مستقلة ذات عمق نفسي متشابك يبحث عن ذروة الصراع (الديري، 2023).

ومن الناحية الظاهراتية، يبدو العالم في النص مهيأً للتأمل لا للمواجهة. فالإنسان لا يصطدم بقسوة مع الواقع، بل يعبره ببطء وحنين. ولهذا فإن الألم نفسه يبقى (مروضًا) داخل اللغة الشفافة والإيقاع الهادئ. لا نجد جروحًا نفسية عميقة، ولا صراعات أخلاقية معقدة، ولا انهيارات وجودية تضع الذات أمام حدودها القصوى، بل حواراً مستمراً مع المألوف واليومي في انطلاقة استبطانية خافتة (رضي، 2023).

كما أن العلاقات الإنسانية داخل العمل تتحرك غالبًا ضمن أفق من الانسجام الأخلاقي. فالصراعات العائلية، أو التوترات الاجتماعية، أو الانقسامات النفسية، تكاد تكون غائبة أو مخففة إلى حد بعيد. وهذا يمنح النص دفئه الإنساني، لكنه يجعله أقل قدرة على تمثيل الطبيعة المركبة للعلاقات البشرية كما تتجلى في التجربة الواقعية الحديثة.

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن النص يفضل (الحقيقة الشعورية) على (الحقيقة النفسية). فهو ينجح في نقل الإحساس بالحنين والفقد والسكينة، لكنه لا يغوص بعمق كافٍ في البنى اللاواعية أو التناقضات الداخلية التي تجعل الشخصية أكثر كثافة وتعقيدًا. الشخصيات تُرى غالبًا من الخارج الوجداني للذاكرة، لا من الداخل المتشظي للنفس.

كما أن غياب الصراع ينعكس على البنية السردية نفسها. فالحركة داخل النص لا تتولد من احتكاك الإرادات أو تصاعد الأزمات، بل من التدفق التأملي للذاكرة. وهذا يجعل السرد يحتفظ بإيقاع شبه ثابت، تتحرك فيه المشاعر ضمن درجات متقاربة من الحنين والتأمل، دون انكسارات أو تحولات حادة تغير طبيعة التجربة جذريًا، مؤثراً تسجيل الحالات الإنسانية العميقة بهدوء (الديري، 2024).

ومن الناحية النفسية، يكشف هذا الاختيار عن رغبة الذات في حماية عالمها الداخلي من التفكك. فالإنسان، وهو يقترب من شفق العمر، لا يريد أن يعيد فتح جروحه بقدر ما يريد أن يحفظ ما تبقى من المعنى. ولهذا فإن الكتابة تبدو أحيانًا أقرب إلى فعل عزاء وتأمل منها إلى فعل كشف أو مساءلة قاسية للذات.

لكن هذا الصفاء يحدّ أيضًا من الطاقة الدرامية والفلسفية للنص. فالأدب الذي يغوص في تعقيد النفس الإنسانية غالبًا ما يكشف تناقضاتها ورغباتها المكبوتة وصراعاتها الداخلية. أما في (شفق الخمسين)، فإن الذات تبدو أكثر انسجامًا مع نفسها وعالمها مما هي ممزقة أو قلقة. وحتى القلق الوجودي المرتبط بالزمن يبقى خافتًا ومشبعًا بالسكينة.

كما أن المعرفة والثقافة، رغم مركزيتهما في العمل، لا تتحولان إلى مصدر أزمة أو شك. فالقراءة تمنح الاتساع والطمأنينة، لا التمزق أو فقدان اليقين. وهذا يجعل التجربة الثقافية في النص أقل تعقيدًا من التجارب الحداثية التي ترى المعرفة نفسها بوصفها مصدرًا للقلق والانقسام.

10.4موقع النص ضمن أدب الذاكرة العربي المعاصر

يمكن وضع شفق الخمسين ضمن تيار عربي معاصر يتقاطع مع ما يُعرف بأدب الذاكرة أو السرد التأملي الذاتي، وهو تيار ينشغل بإعادة بناء الماضي لا بوصفه مادة توثيقية، بل بوصفه فضاءً لإعادة تأويل الهوية والزمن والعلاقة بالعالم. غير أن النص لا ينتمي إلى هذا الحقل بوصفه مجرد استعادة نوستالجية للطفولة أو الأمكنة الأولى، بل بوصفه محاولة لتحويل التجربة الشخصية إلى تأمل وجودي في الأثر والفقد والمعنى، وهو ما يتقاطع مع رؤية الروائي المغربي محمد زفزاف

الذي يرى في استحضار تيمة الموت والزوال داخل السرد تشبثاً عميقاً بالحياة وقيم الخير، وتأكيداً على أن الكتابة هي الوجود ذاته في مواجهة عالم عابر (جدير، 2001).

إن أدب الذاكرة العربي المعاصر، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، عرف اتجاهات متعددة: اتجاهات اعتمدت السيرة الذاتية بوصفها مساحة لفضح البنى الاجتماعية والسياسية، وأخرى استخدمت الذاكرة كأداة لتفكيك الهوية والسلطة والصدمة التاريخية، وثالثة اتجهت نحو الحنين الثقافي واستعادة العالم القديم بوصفه مأوى رمزيًا في مواجهة اغتراب الحداثة. وفي هذا السياق، تبدو شفق الخمسين أقرب إلى الاتجاه الثالث، لكنها تضيف إليه بعدًا فلسفيًا وتأمليًا واضحًا يجعلها تتجاوز الحنين السطحي نحو بناء رؤية وجودية للزمن، مستفيدة من طاقات خيالية تكسر حاجز الواقع المألوف وتتجه نحو أعماق النفس (الصائغ، 2024).

فالنص لا يسعى إلى كتابة التاريخ الاجتماعي أو السياسي بقدر ما يسعى إلى كتابة (الزمن الداخلي). وهذا يضعه في تقاطع مع أعمال عربية جعلت الذاكرة مجالًا لاستعادة تشكل الذات، لا مجرد استرجاع للأحداث. غير أن خصوصيته تكمن في طابعه الشفقي الهادئ، وفي ابتعاده عن النبرة الاعترافية الصادمة أو التفكيك الراديكالي للذات الذي نجده في بعض تجارب السرد العربي الحديث، ليقترب من السرديات التي تتخلى عن ضجيج الحدث الخارجي لصالح الانغماس في التجربة الداخلية وتأمل "المطلق"، على غرار التجربة الروحية عند الشاعر السوداني محمد مفتاح الفيتوري التي تنأى عن المباشرة وتتجه نحو استكشاف الجوهر الإنساني العميق عبر لغة إشارية (بوترعة، 2020).

ومن منظور هرمنيوطيقي، يتميز العمل بكونه لا يستعيد الماضي من أجل تثبيته، بل من أجل تأويله. فالطفولة، والحي، والمكتبة، والجدة، والأب، كلها لا تظهر بوصفها وقائع جامدة، بل بوصفها طبقات من المعنى تشكل الهوية الحالية للسارد. وهذا يقرّب النص من الأعمال التي ترى الذاكرة فعلًا سرديًا يخلق الذات أكثر مما يستعيدها، مركزاً على "رواية الأفكار" أكثر من رواية الشخوص بحد ذاتها، وهو المسار الذي سلكته أقلام خليجية وعربية بارزة كالكاتبة السعودية رجاء عالم التي جردت شخوصها من الأسماء لتمنح الأولوية للتأمل والفكرة الفلسفية (جدير، 2001).

كما أن شفق الخمسين يختلف عن كثير من نصوص الذاكرة العربية التي تبني قوتها على الصراع السياسي أو الاجتماعي أو الأيديولوجي. فالعالم هنا لا يُستعاد بوصفه مسرحًا للتاريخ الكبير، بل بوصفه فضاءً حميميًا للمعنى الإنساني. ولهذا فإن النص يركّز على التفاصيل الصغيرة واليومية أكثر من تركيزه على الأحداث العامة أو التحولات الكبرى.

ومن الناحية الجمالية، ينتمي العمل إلى تقليد سردي عربي يفضل اللغة الشفافة والإيقاع التأملي على البناء الحدثي الكثيف. فهو قريب، في حساسيته، من بعض تجارب السرد الذاتي التي ترى أن قوة النص لا تكمن في الحبكة، بل في القدرة على تحويل الذاكرة

إلى تجربة شعورية وفلسفية. غير أن النص يحتفظ بصوته الخاص من خلال مركزية استعارة الشفق، ومن خلال بناء عالم كامل من الضوء الخافت والأثر المتبقي، متكئاً على انثيالات عفوية تتمركز في اللاوعي وتتداخل فيها الأزمنة لتعكس موقف الكاتب إزاء الحياة (الصائغ، 2024).

كما أن حضور المكتبة والقراءة والمعرفة يمنح العمل بعدًا ثقافيًا يميزه عن نصوص الذاكرة التي تبقى حبيسة الحنين العاطفي فقط. فالسارد لا يستعيد طفولته باعتبارها زمن البراءة وحده، بل باعتبارها زمن تشكل الوعي الثقافي. وهذا يضفي على النص طابعًا تأمليًا يتجاوز حدود السيرة الشخصية الضيقة.

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن شفق الخمسين ينتمي إلى أدب الذاكرة (التصالحي) أكثر من انتمائه إلى أدب الذاكرة (التفكيكي). فالذاكرة هنا لا تُستخدم لكشف التشققات العنيفة في الهوية أو المجتمع، بل لبناء نوع من المصالحة الهادئة مع الزمن. ولهذا فإن النص يبتعد عن السوداوية أو التشظي الحاد الذي يميز بعض الكتابات الحداثية العربية.

لكن هذا الانتماء يحمل أيضًا حدوده. فالعالم الذي يستعيده النص يبدو أكثر صفاءً وإنسانية مما هو عليه في واقعه التاريخي والاجتماعي، والذاكرة تعمل غالبًا بوصفها قوة ترميم لا قوة مساءلة نقدية. وهذا يجعل العمل أقل راديكالية مقارنة ببعض نصوص الذاكرة العربية التي واجهت الماضي بوصفه فضاءً للصراع والقمع والانكسار، إذ تميل الذاكرة هنا إلى استبدال المواجهات العارية بلغة وتخييلات تلطّف من قسوة الواقع وتجعل التجربة أكثر احتمالية (الصائغ، 2024).

كما أن الشخصيات في النص تُبنى غالبًا داخل ضوء الحنين، لا داخل التوتر النفسي والاجتماعي المعقد. وهذا يمنح العمل طابعه الإنساني الدافئ، لكنه يحدّ من قدرته على تفكيك البنى العميقة للذات والمجتمع كما تفعل بعض الروايات العربية الأكثر اشتباكًا مع التحولات الحديثة.

ومن الناحية الفلسفية، يقترب النص من تيار عربي يرى الذاكرة بوصفها مقاومة للفناء لا مجرد استعادة للماضي. فالكتابة هنا ليست أرشفة للزمن، بل محاولة لإنقاذ الأثر الإنساني من التلاشي. وهذا ما يمنح شفق الخمسين قيمته داخل أدب الذاكرة المعاصر؛ إذ إنه يحول السرد الذاتي إلى تأمل في هشاشة الوجود نفسه، مجسداً رؤية ترى في استحضار الفناء دافعاً أصيلاً للإنصات لهموم العالم والتأمل في جمالياته الزائلة بعيداً عن صخب الماديات (جدير، 2001؛ بوترعة، 2020).

10.5قابلية النص للتأويل واستمرارية أثره

تكمن إحدى أهم القيم الجمالية والفكرية في شفق الخمسين في انفتاحه التأويلي وقدرته على إنتاج معانٍ تتجاوز حدود القراءة المباشرة أو الانطباع الوجداني الأول. فالنص، رغم بساطة لغته الظاهرة وهدوء بنيته السردية، يمتلك كثافة دلالية تجعل عناصره اليومية قابلة للقراءة على مستويات متعددة: نفسية، ووجودية، وظاهراتية، وهرمنيوطيقية، وسيميائية. ومن هنا فإن العمل لا يستهلك معناه في القراءة الأولى، بل يظل محتفظًا بإمكانات متجددة للفهم وإعادة التأويل.

إن قابلية النص للتأويل تنبع أولًا من طبيعته الرمزية غير المباشرة. فالعناصر الأساسية فيه - الشفق، المكتبة، الباب، الطريق، الجدة الكفيفة، الحقيبة السوداء، البيت، العيد - لا تعمل بوصفها علامات أحادية الدلالة، بل بوصفها صورًا مفتوحة تحمل معاني متراكبة. الشفق، مثلًا، يمكن قراءته كرمز للعمر، أو للأفول، أو للحظة الوعي المتأخر، أو للضوء الذي يبقى بعد انقضاء التجربة. وهذا التعدد يمنح النص قدرة على الاستمرار داخل أفق القراءة النقدية.

ومن منظور هرمنيوطيقي، ينجح العمل في تحقيق ما يمكن تسميته (فائض المعنى). فالسرد لا يشرح نفسه بالكامل، بل يترك فراغات تأويلية تسمح للقارئ بالمشاركة في إنتاج المعنى. إن النص لا يفرض أطروحة فكرية مغلقة، بل يقدّم تجربة إنسانية قابلة لأن تُقرأ بطرق مختلفة بحسب أفق القارئ وتجربته الخاصة مع الزمن والذاكرة والفقد.

كما أن طبيعة الذاكرة داخل العمل تعزز هذه القابلية التأويلية. فالذكريات لا تُقدَّم كوقائع نهائية، بل كآثار شعورية وإشارات متقطعة يعاد ترتيبها داخل الوعي. وهذا يجعل النص نفسه شبيهًا بالذاكرة: غير مكتمل، ومفتوح، وقابلًا لإعادة البناء باستمرار. ولهذا فإن القارئ لا يستهلك الحكاية فقط، بل يدخل في تجربة تأويلية موازية يحاول فيها أن يفهم ما تخفيه الأشياء الصغيرة من معانٍ وجودية.

ومن الناحية الظاهراتية، يستمد النص استمرارية أثره من قدرته على لمس التجربة الإنسانية المشتركة عبر تفاصيل محلية وبسيطة. فالبيت، والطفولة، والخوف الأول، والكتاب، والجدة، والأعياد، ليست عناصر تخص السارد وحده، بل خبرات يستطيع القارئ أن يجد صدى منها داخل ذاكرته الخاصة. وهذا ما يمنح النص طابعًا إنسانيًا يتجاوز خصوصيته الفردية.

كما أن العمل لا يعتمد على الإثارة الحدثية السريعة التي تفقد أثرها بانتهاء القراءة، بل على بناء مناخ شعوري وتأملي يظل عالقًا في الوعي. فالقارئ لا يتذكر فقط ما حدث، بل يتذكر الإحساس الذي تركه النص: الضوء الخافت، البطء، الحنين، الإحساس بالأفول الهادئ. وهذه القدرة على خلق (أثر مزاجي) دائم تمثل إحدى أهم علامات الأدب القابل للاستمرار.

ومن زاوية جمالية، ينجح النص في تحقيق توازن دقيق بين الوضوح والغموض. فاللغة شفافة وغير معقدة، لكنها لا تستنفد دلالاتها بالكامل. الصور تبدو بسيطة، لكنها تحمل طبقات تأويلية متعددة. وهذا ما يجعل العمل متاحًا لقراءات متنوعة: قراءة وجدانية، أو فلسفية، أو نفسية، أو سيميائية، دون أن يفقد تماسكه الداخلي.

كما أن استمرارية أثر النص ترتبط بطبيعته الزمنية. فالعمل لا يتناول حدثًا عابرًا أو قضية آنية، بل يشتبك مع أسئلة إنسانية دائمة: ماذا يبقى من الحياة بعد مرورها؟ كيف تُبنى الهوية عبر الذاكرة؟ ما معنى أن يعيش الإنسان داخل أثر ما فقده؟ كيف تحاول اللغة مقاومة الفناء؟ وهذه الأسئلة تمنح النص قابلية للبقاء خارج سياقه الزمني المباشر.

لكن هذه القابلية التأويلية لا تعني أن النص بلا حدود. فالرؤية الحنينية والصفاء الأخلاقي اللذان يهيمنان على العمل قد يحدّان أحيانًا من انفتاحه على قراءات أكثر صدامية أو تفكيكية. فالعالم السردي يميل إلى الانسجام والتلطيف، مما يجعل بعض المناطق المظلمة أو المتناقضة في التجربة الإنسانية أقل حضورًا. وهذا قد يخفف من حدة التوتر التأويلي مقارنة بالنصوص التي تقوم على الغموض الجذري أو الصراع المفتوح.

كما أن البناء التأملي البطيء قد يجعل أثر النص أكثر عمقًا من حيث الاستبطان، لكنه أقل قوة من حيث الصدمة أو التحول الدرامي الحاد. إن العمل لا يترك أثره عبر الانقلاب أو المفاجأة، بل عبر التراكم التدريجي للإحساس بالزمن والأثر والفقد.

ومن الناحية النفسية، تستمد استمرارية النص من قدرته على ملامسة خوف إنساني عميق: الخوف من التلاشي والنسيان. فالإنسان، مهما اختلفت تجاربه، يجد نفسه في النهاية أمام السؤال نفسه الذي يطرحه النص بصمت: ماذا يبقى منا حين يتحول العمر إلى شفق؟ ولهذا فإن العمل ينجح في خلق علاقة وجدانية طويلة الأمد مع القارئ.

كما أن النص يمتلك قابلية لإعادة القراءة، لأن معانيه لا تنكشف دفعة واحدة. فكل عودة إليه تسمح بملاحظة طبقات جديدة من العلاقة بين الضوء والزمن، بين المكان والهوية، بين المعرفة والفقد. وهذه إحدى العلامات الجوهرية للنصوص التي تمتلك قيمة أدبية حقيقية.

ومن الناحية الفلسفية، تنبع استمرارية الأثر من أن النص لا يقدم أجوبة نهائية، بل يبقي الأسئلة مفتوحة داخل ضوء التأمل. فهو لا يحسم معنى الحياة أو الزمن أو الذاكرة، بل يجعل القارئ يعيش هشاشتها وعمقها في آن واحد. وهذا ما يمنحه قدرة على البقاء داخل الوعي بعد انتهاء القراءة.

وهكذا يمكن القول إن شفق الخمسين يمتلك قابلية تأويلية عالية واستمرارية أثر واضحة، لأنه ينجح في تحويل التجربة الفردية إلى بنية رمزية وإنسانية مفتوحة على قراءات متعددة. إنه نص لا يفرض معناه دفعة واحدة، بل يظل يرسل إشاراته الهادئة عبر الزمن، كما يفعل الشفق نفسه: ضوء لا يختفي فورًا، بل يبقى طويلًا في الذاكرة حتى بعد أن يغيب النهار.

10.6 خلاصة هرمنيوطيقية نهائية للنص

في خاتمة القراءة الهرمنيوطيقية لشفق الخمسين يتضح أن النص لا يتمحور، في جوهره العميق، حول استعادة الماضي بوصفه زمنًا منقضيًا، بل حول محاولة الإنسان أن يفهم ذاته من خلال ما تبقى من أثر ذلك الماضي داخله. فالسرد هنا ليس مجرد تقنية حكائية، وإنما فعل تأويل وجودي؛ أي محاولة لإعادة ترتيب الحياة داخل بنية من المعنى بعد أن يصبح الزمن نفسه موضوعًا للتأمل.

إن الرجل الذي يقف في شفق الخمسين لا يعود إلى طفولته بدافع النوستالجيا البسيطة، بل لأن الوعي المتأخر يجبره على إعادة النظر إلى حياته بوصفها شيئًا بدأ يتحول تدريجيًا إلى ذاكرة. ومن هنا فإن النص كله يتحرك داخل لحظة فلسفية خاصة: لحظة إدراك أن الإنسان لا يعيش العالم فقط، بل يعيش أثر العالم فيه بعد انقضائه.

وتكشف القراءة الهرمنيوطيقية أن البنية العميقة للعمل تقوم على جدلية الحضور والغياب. فكل ما يظهر داخل النص - البيت، الجدة، الأب، الحي، المكتبة، الطفولة، الأعياد - حاضر لأنه غائب. الأشياء لا تستعاد لأنها ما تزال قائمة، بل لأنها بدأت تنسحب نحو العتمة. ولهذا فإن الذاكرة لا تعمل كأرشيف، بل كفعل مقاومة ضد التلاشي. إن الإنسان، عبر السرد، يحاول أن يمنح ما فقده شكلًا آخر من البقاء.

كما أن النص يعيد تعريف الهوية بوصفها بناءً سرديًا لا جوهرًا ثابتًا. فالذات لا تُعرَف عبر حاضرها المباشر فقط، بل عبر القصص التي تعيد روايتها عن نفسها. ومن هنا فإن الحكي يتحول إلى طريقة للوجود، والكتابة تصبح محاولة لحماية استمرارية الذات في مواجهة الزمن الذي يهددها بالتفكك.

ومن منظور ظاهراتي، يتجلى العمق الحقيقي للعمل في قدرته على تحويل التفاصيل اليومية الصغيرة إلى علامات أنطولوجية. فالباب ليس مجرد باب، بل عتبة عبور؛ والمكتبة ليست مكانًا، بل ولادة للوعي؛ والجدة الكفيفة ليست شخصية فقط، بل استعارة للبصيرة الداخلية؛ والشفق ليس وقتًا من النهار، بل صورة للوجود الإنساني نفسه وهو يعيش بين الضوء والانطفاء.

ولهذا فإن النص ينجح في أن يجعل العالم المألوف قابلًا للدهشة التأويلية. الأشياء العادية تتحول إلى مستودعات للمعنى، لأن السرد لا يصفها من الخارج، بل يكشف أثرها في تشكل الذات. إن الإنسان، كما يوحي العمل، لا يُبنى من الأحداث الكبرى وحدها، بل من تراكم اللحظات الصغيرة التي تترك بصمتها داخل الذاكرة.

كما تكشف القراءة النهائية أن شفق الخمسين ينتمي إلى تقليد إنساني تأملي يرى المعرفة والقراءة والذاكرة وسائل لتجاوز محدودية الوجود الفردي. فالمكتبة، والكتاب، والكتابة نفسها، تظهر كلها بوصفها محاولات رمزية لمقاومة الفناء. الإنسان لا يستطيع إيقاف الزمن، لكنه يستطيع أن يحفظ أثره داخل اللغة.

لكن النص، في الوقت نفسه، يحمل حدود رؤيته الخاصة. فالماضي يُضاء غالبًا من خلال حنين يخفف من تناقضاته وقسوته، والشخصيات تُبنى داخل أفق من الصفاء الأخلاقي أكثر من بنائها داخل صراعات نفسية معقدة. ولهذا فإن العمل يحقق عمقًا تأمليًا كبيرًا، لكنه يبقى أقل انفتاحًا على العنف الداخلي والتشظي الوجودي الذي يميز بعض تجارب الحداثة الروائية الأكثر راديكالية.

ومع ذلك، فإن هذه المحدودية ليست ضعفًا منفصلًا عن النص، بل جزء من مشروعه الجمالي والفلسفي. فالسارد لا يريد أن يهدم العالم الأول أو يعرّيه بالكامل، بل أن ينقذ ما تبقى من معناه الإنساني قبل أن يبتلعه النسيان. ولهذا فإن الكتابة تتحول إلى فعل وفاء للطفولة، وللأماكن، وللأشخاص الذين صنعوا الوعي الأول بالحياة.

إن شفق الخمسين ليس نصًا عن الماضي بقدر ما هو نص عن كيفية تحوّل الماضي إلى بنية داخلية تسكن الإنسان حتى آخر العمر. وهو ليس نصًا عن الشيخوخة البيولوجية، بل عن اللحظة التي يبدأ فيها الإنسان برؤية حياته كلها كضوء بعيد يتراجع ببطء داخل الذاكرة.

وفي ضوء هذا كله، يمكن القول إن القيمة الهرمنيوطيقية العميقة للعمل تكمن في أنه يجعل السرد نفسه تجربة وجودية. فالإنسان هنا لا يكتب لأنه يتذكر فقط، بل لأنه يخشى الزوال. واللغة لا تُستخدم لنقل الوقائع فحسب، بل لحماية ما تبقى من المعنى الإنساني من السقوط الكامل في العدم.

وهكذا تنتهي شفق الخمسين بوصفها نصًا عن الأثر أكثر مما هي نص عن الحدث؛ عن الضوء المتبقي أكثر مما هي عن الضوء الكامل؛ وعن الإنسان الذي يحاول، عبر الحكي والذاكرة والمعرفة، أن يمنح حياته شكلًا من الاستمرار الرمزي بينما يقترب العالم كله بهدوء من شفقه الأخير.

الخاتمة العامة

1. نتائج القراءة التأويلية

تكشف القراءة التأويلية لشفق الخمسين أن النص يتجاوز حدود السرد الذاتي أو الحنين الوجداني البسيط ليؤسس تجربة أدبية تقوم على إعادة فهم الوجود الإنساني من خلال الذاكرة والزمن والأثر. فالعمل، في بنيته العميقة، لا يستعيد الماضي بوصفه زمنًا منتهيًا، بل بوصفه طبقة مستمرة داخل الوعي، تُعاد قراءتها وتأويلها كلما اقترب الإنسان من شفق عمره.

وقد أظهرت القراءة أن البنية المركزية للنص تقوم على جدلية الحضور والغياب؛ إذ إن الأشياء والشخصيات والأمكنة لا تكتسب معناها لأنها ما تزال حاضرة، بل لأنها بدأت تتحول إلى أثر. فالبيت، والجدة، والأب، والمكتبة، والطفولة، والأعياد، كلها تظهر داخل السرد بوصفها بقايا ضوء تحاول الذاكرة إنقاذها من التلاشي. ومن هنا فإن النص يؤسس لرؤية وجودية ترى أن الإنسان يعيش داخل ما فقده بقدر ما يعيش داخل ما يملكه حاضرًا.

كما بيّنت القراءة أن الزمن في العمل ليس زمنًا خطيًا أو تاريخيًا، بل زمن داخلي شعوري. فالخمسون لا تُقدَّم بوصفها عمرًا بيولوجيًا، بل بوصفها لحظة وعي حادّ بالأفول، والشفق لا يعمل كصورة طبيعية فحسب، بل كاستعارة شاملة للحياة وهي تنتقل من الامتلاء إلى الأثر. ولهذا فإن النص لا يتحرك نحو المستقبل، بل يعود باستمرار إلى الماضي، لا ليستعيده كما كان، بل ليعيد تأويله من داخل وعي متأخر.

وأظهرت القراءة أيضًا أن الذاكرة في شفق الخمسين ليست أداة استرجاع محايدة، بل قوة بنائية تعيد تشكيل الهوية. فالذات لا تُعرّف عبر الحاضر وحده، بل عبر القصص التي تعيد روايتها عن نفسها. ومن هنا فإن السرد يتحول إلى فعل وجودي يهدف إلى منح الحياة معنى واتساقًا في مواجهة الزمن الذي يهددها بالتبعثر.

كما كشفت القراءة عن مركزية المكان بوصفه فضاءً نفسيًا ووجوديًا. فالبيت يمثل رحمًا أوليًا للانتماء، والباب يرمز إلى العبور من البراءة إلى العالم، والمكتبة تتحول إلى فضاء لولادة الوعي، وغرفة الجدة تصبح موضعًا للبصيرة الداخلية. إن الأمكنة في النص لا تُقدَّم بوصفها جغرافيا خارجية، بل بوصفها امتدادات لتشكل الذات.

ومن النتائج المهمة أيضًا أن العمل يبني فلسفة ضمنية للمعرفة والقراءة. فالكتاب والمكتبة لا يؤديان وظيفة ثقافية سطحية، بل يشكلان وسيلة لتجاوز محدودية الوجود الفردي. القراءة هنا توسع أفق الذات، وتجعلها قادرة على رؤية العالم وتأويله، لا على استهلاكه فقط. ولهذا فإن المعرفة تظهر بوصفها شكلًا من أشكال المقاومة الرمزية للفناء.

كما بيّنت القراءة أن النص ينتمي إلى تقليد إنساني تأملي يفضل المصالحة مع الزمن على التمرد العنيف عليه. فالإنسان في شفق الخمسين لا يواجه الفناء بالصراخ أو الانهيار، بل بالذاكرة واللغة والاحتفاظ بالأثر. وهذه الرؤية تمنح النص نبرته الهادئة والشفافة، لكنها في الوقت نفسه تحدّ من توتره الدرامي ومن انفتاحه على المناطق الأكثر قسوة وتشظيًا في التجربة الإنسانية.

وقد كشفت القراءة كذلك أن النص يمتلك قابلية تأويلية واسعة، لأنه يعتمد على شبكة من الرموز والإشارات المفتوحة: الشفق، الضوء، الباب، الطريق، الحقيبة، المكتبة، الجدة الكفيفة. وهذه العناصر لا تحمل دلالة واحدة مغلقة، بل تسمح بقراءات متعددة نفسية ووجودية وسيميائية وفلسفية.

وفي المقابل، أبرزت القراءة حدود العمل أيضًا، وعلى رأسها ميله إلى المثالية الذاكراتية والصفاء الأخلاقي. فالعالم المستعاد يبدو أكثر انسجامًا ودفئًا مما هو عليه في تعقيده الواقعي، والشخصيات تُبنى غالبًا بوصفها رموزًا للحنان والحكمة والمعرفة أكثر من بنائها كذوات متصارعة أو متناقضة. وهذا يمنح النص جماله الحميمي، لكنه يقلل من كثافته النفسية والدرامية.

كما أظهرت القراءة أن غياب الحبكة التقليدية والصراع الحاد ليس ضعفًا تقنيًا عارضًا، بل خيار جمالي وفلسفي منسجم مع طبيعة النص الشفقية. فالسرد هنا لا يقوم على الحدث والانفجار، بل على التأمل والانسياب وحركة الذاكرة. ولهذا فإن قوة العمل لا تكمن في التشويق، بل في قدرته على خلق أثر شعوري وفكري طويل المدى.

وفي ضوء هذه النتائج، يمكن القول إن شفق الخمسين ينجح في بناء نص يمتلك قيمة جمالية وفلسفية حقيقية داخل أدب الذاكرة العربي المعاصر. فهو يحول السرد الذاتي إلى تأمل في الزمن والهوية، ويحوّل التفاصيل اليومية إلى علامات وجودية، ويجعل من الكتابة نفسها محاولة لإنقاذ الإنسان من التلاشي الكامل داخل الزمن.

وهكذا تنتهي القراءة التأويلية إلى أن شفق الخمسين ليس مجرد نص عن الطفولة أو الذكريات، بل نص عن الإنسان وهو يحاول، عبر الذاكرة والحكي والمعرفة، أن يمنح حياته شكلًا من الاستمرار الرمزي في مواجهة الأفول. إنه أدب الأثر لا الحدث، وأدب الضوء المتبقي لا الضوء الكامل، حيث تصبح الكتابة آخر محاولة للاحتفاظ بما لا يمكن للزمن أن يعيده، لكنه لا يستطيع محوه بالكامل من الروح.

.2البنية الوجودية العميقة للنص

تكشف القراءة الوجودية العميقة لشفق الخمسين أن النص لا يتمحور في جوهره حول استعادة الذكريات أو تسجيل مراحل العمر، بل حول سؤال الإنسان عن معنى وجوده حين يبدأ الزمن بالتحول من تجربة معاشة إلى أثر متبقي داخل الوعي. فالنص، في مستواه الأكثر عمقًا، ليس حكاية طفولة أو سيرة ذاتية، وإنما تجربة تأمل في هشاشة الكائن الإنساني أمام الزمن، ومحاولة لإيجاد شكل من أشكال الاستمرار الرمزي عبر الذاكرة والحكي والمعرفة.

إن البنية الوجودية للعمل تقوم على وعي حاد بالفناء، لكنه وعي لا يُصاغ بصورة مأساوية صاخبة، بل عبر صورة الشفق نفسها: الضوء الذي لم ينطفئ بعد، لكنه لم يعد ضوء النهار الكامل. ولهذا فإن الإنسان في النص لا يعيش داخل الامتلاء، بل داخل ما تبقى من الامتلاء. إن الوجود يُدرك هنا بوصفه انتقالًا دائمًا من الحضور إلى الأثر، ومن الحياة المباشرة إلى الذاكرة.

ومن هذا المنطلق، تصبح الذاكرة في النص أكثر من وظيفة نفسية؛ إنها الشكل الأساسي الذي يحاول الإنسان عبره مقاومة التلاشي. فالإنسان لا يستطيع إيقاف الزمن، لكنه يستطيع أن يمنح ما عاشه نوعًا من البقاء داخل اللغة. ولهذا فإن السرد يتحول إلى فعل وجودي لا إلى تقنية فنية فقط. الكتابة هنا ليست وصفًا للحياة، بل محاولة لإنقاذها من السقوط الكامل في العدم.

كما أن البنية العميقة للعمل تقوم على إدراك أن الهوية الإنسانية ليست ثابتة أو مكتملة، بل تتشكل عبر علاقتها بالماضي. فالذات في شفق الخمسين لا تُعرف من خلال حاضرها فقط، بل من خلال ما تراكم داخلها من آثار الطفولة، والأماكن الأولى، والأصوات القديمة، والكتب، والعلاقات الحميمية. ولهذا فإن النص يكشف أن الإنسان يعيش دائمًا داخل طبقات زمنية متداخلة، وأن الطفل لا يغادر الرجل بالكامل، بل يبقى مستقرًا في أعماقه كجزء من تكوينه الوجودي.

ومن الناحية الظاهراتية، يظهر العالم في النص بوصفه عالمًا معيشًا لا موضوعيًا. فالأماكن لا تُقدَّم كجغرافيا، بل كتجارب شعورية: البيت هو الأمان الأول، وغرفة الجدة موضع السكينة والبصيرة، والطريق إلى المدرسة تجربة للعبور والقلق، والمكتبة ولادة للوعي. إن الأشياء لا تمتلك معناها في ذاتها، بل في علاقتها بالوعي الذي عاشها.

ولهذا فإن التفاصيل اليومية الصغيرة تتحول إلى علامات أنطولوجية. الحقيبة، والباب، والضوء، والسبحة، والكتب، ليست مجرد أشياء، بل مستودعات للمعنى. النص يكشف أن الوجود الإنساني لا يُبنى عبر الأحداث الكبرى فقط، بل عبر التراكم الصامت للحظات العابرة التي تشكل الذاكرة والهوية دون أن ينتبه الإنسان إليها أثناء عيشها.

كما تقوم البنية الوجودية للعمل على جدلية دقيقة بين الحضور والغياب. فكل ما يُستعاد داخل النص حاضر لأنه غائب. الشخصيات والأمكنة والأزمنة لا تعود لأنها ما تزال قائمة، بل لأنها أصبحت مهددة بالنسيان. ومن هنا فإن الفقد ليس حدثًا طارئًا، بل الشرط الأساسي الذي يجعل الذاكرة ممكنة. الإنسان لا يتذكر إلا ما بدأ يفقده.

ويتجلى هذا بوضوح في صورة الجدة الكفيفة، التي تتحول إلى استعارة للبصيرة الداخلية. فالنص يعيد تعريف الرؤية ذاتها: ليست الحقيقة فيما تراه العين فقط، بل فيما يبقى داخل الروح بعد أن تتراجع الصور الخارجية. وهذه الرؤية تمتد إلى النص كله؛ إذ إن الإنسان لا يدرك معنى حياته أثناء انغماسه الكامل فيها، بل حين يبتعد عنها ويبدأ بتأمل أثرها.

كما أن المكتبة والقراءة تؤديان وظيفة وجودية مركزية. فالمعرفة في شفق الخمسين ليست ترفًا ثقافيًا، بل وسيلة لتجاوز محدودية الوجود الفردي. القراءة تفتح الذات على أزمنة وتجارب أخرى، وتجعل الإنسان قادرًا على تجاوز ضيق عمره الشخصي. ومن هنا فإن الثقافة تتحول إلى شكل من أشكال مقاومة الفناء عبر الاتصال المستمر بالمعنى الإنساني الممتد عبر الزمن.

غير أن النص لا يواجه الوجود من زاوية العبث أو العدمية، بل من زاوية إنسانية تصالحية. فالزمن، رغم قسوته، لا يتحول إلى قوة تدمير كاملة، بل إلى حركة أفول هادئة. والإنسان، رغم هشاشته، يظل قادرًا على الاحتفاظ بشيء من الضوء عبر الذاكرة والمحبة واللغة. وهذه الرؤية تمنح النص سكينته العميقة، لكنها أيضًا تحدّ من انفتاحه على التوترات الأكثر عنفًا في التجربة الوجودية الحديثة.

كما أن البنية الوجودية للنص تقوم على فكرة (الأثر) أكثر من فكرة (الحقيقة). فالإنسان لا يمتلك الماضي كما كان، بل يمتلك أثره فيه. ولهذا فإن السرد لا يقدّم وقائع ثابتة، بل إعادة تشكيل شعورية وتأويلية لما بقي حيًا داخل الذات. إن الحياة لا تُحفظ كاملة، بل في شذرات مضيئة تقاوم الانطفاء.

ومن هنا يمكن فهم مركزية الشفق بوصفه الصورة الوجودية الكبرى للعمل. فالشفق ليس مجرد وقت من النهار، بل حالة الكائن الإنساني نفسه: وجود يعيش بين الامتلاء والزوال، بين الحضور والغياب، بين الرغبة في البقاء وإدراك استحالته. إنه الضوء الأخير الذي لا يملك قوة النهار، لكنه يرفض الانطفاء الكامل.

وهكذا تكشف البنية الوجودية العميقة لشفق الخمسين عن نص يرى الإنسان كائنًا هشًا وزمنيًا يعيش داخل آثار ما فقده، ويحاول عبر الذاكرة والسرد والمعرفة أن يمنح حياته شكلًا من الاستمرار الرمزي قبل أن يبتلعها النسيان. فالوجود هنا لا يُفهم بوصفه امتلاكًا للحياة، بل بوصفه محاولة دائمة للاحتفاظ بما يتلاشى منها، ولو في صورة ضوء خافت يبقى طويلًا في الروح بعد غياب النهار.

3.الذاكرة بوصفها مقاومة للزمن

تظهر الذاكرة في شفق الخمسين لا بوصفها أداة استرجاع للماضي فحسب، بل بوصفها الفعل الوجودي المركزي الذي يحاول الإنسان عبره مقاومة الزمن وتخفيف وطأة الفناء. فالنص، في عمقه، يقوم على إدراك أن الحياة لا تضيع دفعة واحدة، بل تتآكل ببطء داخل حركة الزمن، وأن الإنسان لا يملك في مواجهة هذا التآكل سوى القدرة على استحضار ما يتلاشى وإعادة منحه حضورًا رمزيًا داخل الوعي واللغة.

ومن هنا فإن الذاكرة لا تعمل داخل النص كأرشيف موضوعي يحفظ الوقائع كما حدثت، بل كقوة تأويلية تعيد تشكيل الماضي وفق ما بقي منه حيًا داخل الذات. فالإنسان لا يتذكر كل شيء، بل يتذكر ما ترك أثرًا وجوديًا عميقًا: البيت، ضوء الطفولة، صوت الأب، سبحة الجدة، الطريق إلى المدرسة، رائحة الكتب، لحظة الدخول إلى المكتبة. وهذه التفاصيل لا تستعاد لأنها مهمة تاريخيًا، بل لأنها أصبحت مكونات داخلية للهوية.

إن الزمن في شفق الخمسين ليس مجرد تعاقب خارجي للأيام والسنوات، بل قوة انسحاب مستمرة تسحب الأشياء نحو الغياب. ولهذا فإن الوعي بالخمسين لا يُقدَّم كوعي بالعمر البيولوجي فقط، بل كوعي بأن العالم الأول بدأ يتحول إلى أثر. ومن هنا تنشأ الحاجة إلى التذكر: فالذاكرة تصبح محاولة لإنقاذ ما يمكن إنقاذه قبل أن يبتلعه النسيان الكامل.

ومن منظور هرمنيوطيقي، تمارس الذاكرة فعلًا مضادًا للزمن. فالزمن يبدد، بينما الذاكرة تعيد الجمع. الزمن يحول الحياة إلى ماضٍ، بينما السرد يعيد بناء هذا الماضي داخل بنية من المعنى. ولهذا فإن الكتابة نفسها تظهر بوصفها شكلًا من أشكال المقاومة الرمزية للفناء. فالإنسان لا يستطيع إيقاف الزمن، لكنه يستطيع أن يمنع اختفاء أثره بالكامل عبر اللغة.

كما أن النص يكشف أن الذاكرة ليست حيادية أو بريئة، بل انتقائية ومشكِّلة. فهي لا تحفظ الواقع كما كان، بل كما أصبح قابلًا للعيش داخل الوعي المتأخر. ولهذا فإن الماضي في شفق الخمسين يبدو مضاءً بضوء الحنين، ومصفّى من كثير من خشونته الواقعية. فالذاكرة لا تنقل الحقيقة التاريخية، بل الحقيقة الشعورية لما بقي من التجربة.

ومن الناحية الظاهراتية، تتحول الذاكرة إلى طريقة للوجود داخل الزمن. فالإنسان لا يعيش في الحاضر وحده، بل يحمل داخله طبقات من الأزمنة السابقة التي تستمر بالتأثير في رؤيته للعالم. الطفل لا يختفي داخل الرجل الخمسيني، بل يبقى حيًا داخله كجزء من بنيته الشعورية. ولهذا فإن التذكر ليس رجوعًا إلى الخارج، بل عودة إلى الداخل.

ويتجلى هذا بوضوح في العلاقة بالأمكنة. فالبيت، والحي، وغرفة الجدة، والمكتبة، كلها لم تعد أمكنة مادية فقط، بل أمكنة داخلية تسكن الوعي. الذاكرة تعيد بناء هذه الأمكنة لا بوصفها جغرافيا، بل بوصفها مواضع للمعنى والهوية. إن الإنسان، في النص، يسكن ما يتذكره بقدر ما يسكن الواقع الحالي.

كما أن الذاكرة تؤدي وظيفة نفسية عميقة تتعلق بالحفاظ على استمرارية الذات. فالزمن يهدد الهوية بالتفكك، لأن الإنسان يتغير باستمرار، لكن التذكر يعيد وصل الحاضر بالماضي، ويمنح الذات شعورًا بأنها ما تزال الشخص نفسه رغم التحولات. ولهذا فإن الحكي يصبح ضرورة وجودية لا مجرد ممارسة أدبية.

ومن زاوية فلسفية، يكشف النص أن مقاومة الزمن لا تعني الانتصار عليه، بل القدرة على الاحتفاظ بشيء من المعنى داخله. فالذاكرة لا تعيد الحياة كما كانت، لكنها تمنحها شكلًا آخر من البقاء. ولهذا فإن النص لا يحمل وهم استعادة الماضي بالكامل، بل وعيًا مؤلمًا بأن ما يعود ليس الأشياء ذاتها، بل آثارها فقط.

ويتجلى هذا الوعي في استعارة الشفق نفسها. فالشفق ليس ضوء النهار الكامل، بل بقاياه الأخيرة. وكذلك الذاكرة: ليست الحياة ذاتها، بل الضوء المتبقي منها داخل الوعي. ومن هنا فإن العلاقة بين الذاكرة والزمن في النص ليست علاقة انتصار، بل علاقة مقاومة هادئة ومستمرة ضد الانطفاء الكامل.

كما أن المعرفة والقراءة تدخلان ضمن هذه المقاومة. فالكتاب، مثل الذاكرة، يحفظ أثر البشر عبر الزمن. والمكتبة تظهر كفضاء يربط الإنسان بأصوات غائبة لكنه يعيد إحياءها داخل الحاضر. ولهذا فإن الثقافة نفسها تتحول إلى شكل من أشكال مقاومة النسيان الإنساني.

لكن هذه المقاومة تحمل حدودها أيضًا. فالذاكرة، رغم قدرتها على الحفظ، لا تستطيع أن تمنع الفقد الحقيقي. الشخصيات لا تعود كاملة، والأماكن لا تُستعاد كما كانت، والزمن يستمر في الانسحاب. ولهذا فإن الحزن في النص يأتي من إدراك أن كل استعادة ناقصة بطبيعتها، وأن الإنسان لا يعيش إلا داخل آثار ما لم يعد موجودًا بالكامل.

ومع ذلك، فإن النص لا يسقط في العدمية أو اليأس الكامل. فالذاكرة، رغم هشاشتها، تمنح الإنسان نوعًا من الاستمرار الرمزي. ما يختفي من الواقع يمكن أن يبقى في اللغة، وما يذوب في الزمن يمكن أن يظل حيًا داخل الحكاية. ولهذا فإن السرد في شفق الخمسين يصبح فعل وفاء للوجود أكثر مما هو مجرد تسجيل له.

ومن الناحية الجمالية، ينجح الكاتب في تحويل هذه الفلسفة إلى بنية أسلوبية كاملة. فالإيقاع البطيء، واللغة الشفافة، والبنية الدائرية، وهيمنة الاسترجاع، كلها تجعل النص نفسه يتحرك كما تتحرك الذاكرة: عودة مستمرة إلى ما يوشك على الغياب.

وهكذا تكشف شفق الخمسين أن الذاكرة ليست مجرد استعادة للماضي، بل شكل من أشكال المقاومة الوجودية للزمن. فالإنسان، حين يدرك أن حياته تمضي نحو الشفق، لا يملك إلا أن يرويها، لأن الحكي هو الطريق الأخير الذي يسمح للضوء المتبقي بأن يستمر قليلًا قبل أن تبتلعه العتمة النهائية.

.4شفق الخمسين كنص عن الإنسان لا عن الطفولة فقط

قد تبدو شفق الخمسين في ظاهرها نصًا يستعيد الطفولة وأمكنتها ووجوهها الأولى، غير أن القراءة التأويلية العميقة تكشف أن الطفولة ليست غاية النص النهائية، بل مادته الرمزية التي ينفذ عبرها إلى سؤال أشمل يتعلق بالإنسان نفسه: علاقته بالزمن، وبالذاكرة، وبالفقد، وبمحاولته المستمرة للعثور على معنى لحياته قبل أفولها. ولهذا فإن العمل لا يمكن اختزاله في كونه كتابة حنينية عن الماضي، بل يجب فهمه بوصفه تأملًا وجوديًا في الكائن الإنساني وهو يكتشف هشاشته الزمنية من خلال استعادة بداياته الأولى.

فالطفولة في النص ليست مرحلة بيولوجية فحسب، بل (زمن أنطولوجي) مؤسس؛ أي اللحظة التي تشكلت فيها العلاقة الأولى بالعالم. البيت، والأم، والأب، والجدة، والحي، والمدرسة، والمكتبة، ليست عناصر طفولية عابرة، بل البنية العميقة التي انبثقت منها هوية السارد ورؤيته للحياة. ومن هنا فإن العودة إلى الطفولة ليست عودة إلى الوراء، بل محاولة لفهم الحاضر من خلال جذوره الوجودية الأولى.

ومن منظور هرمنيوطيقي، لا يستعيد السارد طفولته لأنها زمن البراءة فقط، بل لأنها أصبحت، في وعيه المتأخر، المفتاح التأويلي لفهم حياته كلها. فالإنسان، حين يبلغ (شفق الخمسين)، لا ينظر إلى الطفولة بوصفها زمنًا منقضيًا، بل بوصفها الأصل الذي ما تزال آثاره تعمل داخله. ولهذا فإن النص يتحول تدريجيًا من استرجاع للذكريات إلى بحث في الكيفية التي يتشكل بها الإنسان عبر الزمن.

كما أن العمل لا يحتفي بالطفولة باعتبارها فردوسًا مفقودًا فحسب، بل باعتبارها لحظة الانفتاح الأول على العالم. ففيها يتعلم الإنسان الخوف، والدهشة، والانتماء، والعزلة، والمعرفة، والحنين، والعبور. ولهذا فإن النص لا يكتب الطفل فقط، بل يكتب نشأة الوعي الإنساني ذاته.

ومن الناحية الظاهراتية، تتحول التجارب الطفولية الصغيرة إلى نماذج أولية لعلاقة الإنسان بالعالم. الباب يصبح تجربة عبور، والطريق إلى المدرسة تجربة انفصال عن الحماية الأولى، والمكتبة تجربة اتساع للوجود، والجدة تجربة مواجهة

الغياب والحكمة، والحي الشعبي تجربة الانتماء الجماعي. إن الطفولة هنا ليست موضوعًا سرديًا، بل مختبرًا وجوديًا تتشكل فيه البنية الشعورية للكائن.

كما أن النص يكشف أن الإنسان لا يغادر طفولته فعليًا، بل يحملها داخله بوصفها طبقة دائمة من الوعي. فالخمسيني الذي يروي لا يبدو منفصلًا عن الطفل الذي كانه، بل كأنهما يعيشان داخل الكيان نفسه. ومن هنا فإن السرد لا يتحرك بين زمنين منفصلين، بل داخل زمن داخلي متداخل، حيث تستمر البدايات في تشكيل الحاضر حتى بعد مرور العقود.

ويتجلى البعد الإنساني للنص أيضًا في أن الطفولة لا تُقدَّم بوصفها حالة خاصة بالسارد وحده، بل بوصفها تجربة يمكن للقارئ أن يجد نفسه فيها. فالبيت الأول، والخوف الأول، والكتاب الأول، والدهشة الأولى، ليست تفاصيل فردية خالصة، بل عناصر من التجربة الإنسانية المشتركة. ولهذا فإن النص ينجح في تحويل الخاص إلى عام، والذاتي إلى إنساني.

ومن زاوية فلسفية، يبدو العمل أقرب إلى نص عن الوعي بالفناء أكثر من كونه نصًا عن البراءة. فالطفولة تُستعاد لأن الإنسان يشعر بأن الزمن يسحبها بعيدًا، ولأن اقتراب الشفق يجعله يرى حياته كلها كوحدة متكاملة من الضوء والغياب. ولهذا فإن السؤال الحقيقي في النص ليس: (كيف كانت طفولتي؟) بل: (ماذا بقي مني بعد كل هذا الزمن؟).

كما أن حضور المعرفة والقراءة يمنح العمل بعدًا إنسانيًا يتجاوز النوستالجيا البسيطة. فالمكتبة لا تُستعاد بوصفها جزءًا من ذكريات الصغر فقط، بل بوصفها اللحظة التي بدأ فيها الإنسان بالخروج من محدودية تجربته الفردية نحو الأفق الإنساني الأوسع. القراءة هنا ليست نشاطًا ثقافيًا، بل وسيلة لتوسيع الوجود.

ومن الناحية النفسية، يكشف النص أن العودة إلى الطفولة ليست هروبًا من الحاضر، بل محاولة لترميم الذات في مواجهة هشاشة الزمن. فالإنسان، حين يشعر بأن حياته بدأت تميل نحو الشفق، يعود إلى بداياته كي يعيد بناء استمراريته الداخلية. ولهذا فإن الذاكرة تصبح شكلًا من أشكال حماية الهوية من التفكك.

لكن النص، في الوقت نفسه، لا يجعل الطفولة فردوسًا مطلقًا. فهناك خوف المدرسة، وقلق العبور، وإدراك الفقد، والشعور المبكر بسلطة الزمن. غير أن هذه العناصر لا تتحول إلى مأساة عنيفة، بل تبقى داخل النبرة التأملية الهادئة التي تميز العمل كله.

ومن زاوية نقدية، يمكن القول إن قوة النص تكمن في نجاحه في تجاوز (أدب الطفولة) بالمعنى الضيق نحو (أدب الإنسان). فالطفولة ليست موضوعًا مستقلًا، بل مرآة يرى الإنسان فيها هشاشته، وحاجته إلى المعنى، وعلاقته بالأثر والزوال. وهذا ما يمنح العمل بعده الفلسفي الحقيقي.

كما أن البنية الشفقية للنص تؤكد هذا البعد الإنساني. فالشفق لا يخص مرحلة عمرية فقط، بل يمثل الحالة الوجودية للكائن البشري عمومًا: الإنسان يعيش دائمًا بين ضوء ينسحب وعتمة تقترب، ويحاول عبر الذاكرة واللغة أن يحتفظ بما يتلاشى.

وهكذا تكشف شفق الخمسين عن نفسها بوصفها نصًا عن الإنسان قبل أن تكون نصًا عن الطفولة. فالطفولة ليست سوى المدخل الذي يعود عبره السارد إلى السؤال الأكبر: كيف يمكن للكائن الإنساني أن يمنح حياته معنى وهو يعرف أنها تمضي باستمرار نحو الغياب؟ ومن هنا تتحول الذاكرة، والكتابة، والحكي، إلى محاولات أخيرة للاحتفاظ بالضوء الإنساني قبل أن يذوب نهائيًا في شفق الزمن.

قصة (شفق الخمسين)

للقاص البحريني: جعفر الديري

قصة قصيرة - جعفر الديري:

هَا هو ذا شفق الخمسين، يلوحُ لكَ وتلوحُ معه أطيافٌ من طفولتك وصِباك، متلفَّعة غلالات بيض، تحت أردية زاهية الألوان. أصداء سنوات تحتفظ بها الروح في جيوبها، تنشرها كلَّما دهمها الحزن وسعتْ إليها الآلامُ بملامحها القاسية. أصداءٌ بعيدة بمقاييس الزمن، قريبة بما تبثُّ من مشاعر عصيَّة على النسيان.

بين يدي أمِّك الحنون، تفتح عينيك لأوّل مرّة. ذلك الإحسَاسُ المبهم، يبعث في جنبات روحك صورًا هشَّة الملامح، كفَّي والدك النابضتين بالحب، المليئتين بالمشقَّة وجهد العمل، وهمسات تتلو في أذنيك الأذان والإقامة، وتسرُّ في سمعك:

- (أنَّ الدنيا دار صدق لمن صدقها)، وأنَّها (سوق، ربح فيها قوم وخسر آخرون)، وأنَّها سبيل لنعيم مقيم، أو عذاب أليم، وأنّك عابر سبيل، وأنَّك مفطور على الخير، والشر لا يطرق بابك حتّى تأذن له بالدخول.

وتسير في ركب الحياة، ودعاء والديك يرافقك، أينما تكون. ثمَّة بدن يكبر وعقلٌ يتكوّن، ينبؤك أنَّ الحياة أكبر من أن تُحصر بين أربعة جدران.

تكبُر وتتجرَّأ فتفتح الباب، وتتأمّل الوجوه وتتحسّس الأشياء، ويدهشك الرائحون والغادون، وتقع عيناك على أطفال يلهون ويمرحون، يتطلّعون إليك باهتمام، ويقبل طفل يسألك:

- أتودُّ اللعب معنا؟

- أجل.

- تعال إذن.

وتستجيب له وقلبك يفيض سعادةً بالتعرّف على أطفال من أندادك.

ثمَّ يشتدُّ عودك، وتلعب مع آخرين أكبر سناً، وتكوِّن صداقات جديدة، وتكتشف البيوت حواليك، وتشاهد أنماطاً من الناس، فهذا الشيخ يخرج من بيته، ليَمضِي بخطوات متعبة واهنة إلى المسجد، كي يرفع الأذان، وتلك العجوز الطيبة القلب، صاحبة (بياعة) صغيرة، وذلك الهَرِم الضرير يسير بهَدي من عصاه.

وفي مساء جميل ذو نسمات منعشة، يلحُّ عليك نداء خفي لاكتشاف عالم الكبار، هؤلاء الذين يجَتمعون في البيت المقابل لبيتكم. تدخل بحذر من الباب الموارِب، وتمشي على التراب النّدِي، وحين تصل المجلس، حيث يتسامرون، تطلُّ فتصَادفك عيون طيبة، مبتسمة، فتهدأ نفسك، ويصلك صوت أبيك من الداخل:

- تعال يا بني.. ادخل.

وتمضي لحضن أبيك، وأنت خجل من نظرات الرجال، حتى إذا استقرّ بك الحال، رحت تتابع أحاديثهم، وملامح وجوههم تتركّز في ذاكرتك، وإذا كنت لم تفهم شيئا مما يقولون، فقد لمست محبَّتهم لأبيك، وإصغائهم لكلامه، وحين تعود بصحبته للبيت، تقول له:

- إنهم يحبُّونك أبي.

ويبتسم أبوك..

- وأنا أودُّهم يا بني.

- وكيف أجعل أصدقائي يتعلَّقون بي؟

- أحسِن إليهم، ابتسم على الدوام، ولا تتحدَّث بسوء عنهم أبداً.

وعيدَي الفطر والأضحى حدث كبير، لا يقبل أن يزاحمه حدث آخر؛ الثوب الناصع البياض، والنعل الجديد المستلقي بانتظارك عند الباب، والنوم يجفو جفنيك الحالمين بأوّل خيط من خيوط الصباح، كي تُهرع لتلك المساحة الرائعة قرب المسجد، حيث سوق العيد أو سوق الأطفال، فيها كلُّ ما تصبو إليه نفسك من مأكل ومشرب، والألعاب ما أجمل شكلها وألوانها، ما إن تلمح لعبة (الحية) من بينها، حتى تندفع لشرائها.

وبيت جدِّك، أبوك العود، لا يمكنك أن تُغفل الذهاب إليه يوم العيد، تمضي إليه بقلب مشوق للعب مع أقربائك. تقطع الطريق جرياً، وحين تصل تطرق الباب، فيفتَحُه لك ابن خالك، وقبل أن تستجيب لدعوته للعب، لا بدَّ من أن تطلَّ على جدّتك، الكفيفة المبصرة.

هناك في غرفتها المظلمة، تشاهدها جالسة ممسكة بسبحتها..

- عيدك مبارك أمّي العودة.

- عيدك مبارك يا بني.

وتسارع فتطبع قبلة على رأسها، ثمّ تضع قطعة معدنية في ذلك الصندوق الصغير، وتفتح تلك الخزانة الكبيرة، حيث أكياس المينو وعلب (الكافي) والحلاوة، وتأخذ منها البسكويت الذي تحب، ومن الثلاجة الصغيرة تأخذ العصير المثلّج، ومن ثمّ تطير لأقربائك فوق السطح.

ولكن.. ما هذا اليوم البغيض على القلب المقبل مثل عاصفة اقتلعتك من جذورك؟! كيف انشقّ القدر عنه فأدار دفّة حياتك وجهة أخرى، فلم تعد تلعب كما يحلو لك، ولم يعد مزاجك صافياً على الدوام..

- لقد كبرت يا بني وأصبحتَ رجلا، وكي تنجح في حياتك، لا بد من أن تذهب إلى المدرسة.

وتستجيب مرغماً، وتعبر المزرعة الكبيرة في طريقك للمدرسة، وتمرُّ على ساب الماء، وأنت تحمل حقيبة الكتب السوداء، وتدخل المدرسة ودمعتك على خدّك، ينوء قلبك بحملِه الثقيل، تبحث عن أصدقائك، ويا لسعادتك حين تجد بعضهم، لكنَّ طابور الصباح، والنظام الصارم، ورقابة المدرّسين تشعرك بالقلق، وتشعر بالحرج من زملائك التلاميذ حين تعجز عن الإجابة على سؤال مدّرس الفصل، وتنتظر الفسحة بفارغ الصبر، حتى إذا روَّيت عطشك وأذهبت جوعك، رحت تتأمّل الرسومات الجميلة التي أبدعها مدرس الرسم على الجدران، ووجدت نفسك تجوب المدرسة محاولاً اكتشاف ما فيها، حتى وصلت تلك القاعة، تلك التي قُدّر لها أن تكون نقطة تحوّل في حياتك، وقفت عند الباب تسترِقُّ النظر للأرفف المليئة بالكتب، للطاولات الصغيرة المستديرة، للمدرس الجالس قرب الطاولة، ولم تعلم أنّه أمين المكتبة إلاّ حين فاجأك وسألك:

- لماذا تقف عند الباب؟

وتشجَّعتَ وسألت؟

- ما هذا المكان؟

- إنّها المكتبة يا بني.

ثمّ دعاك للدخول، فدخلت، وما ان وطئت قدماك أرضَ المكتبة، حتى تملَّكك الشعور بالسرور، كأنَّك طيرٌ حطَّ في عشّه بعد غربة، إنَّ كلُّ كتاب أمسكته براحتيك أحسست به صديقاً مُقرَّباً، وأنيساً لا غنى عنه، كأنّك عقدت معه عهداً أن لا تتخلى عنه أبداً.

رحت تتصفّح كلّ ما وصلت إليه يداك، قصص (دار ثقافة الأطفال ببغداد): دموع الزهرة الزرقاء، الحمامة والثعلب، درهم الخال عمارة، (سلسلة الناجحون): محمود سامي البارودي، رفاعة الطهاوي، المهاتما غاندي، هانيبعل، ما أروعها من كتب، أمّا سلاسل لَيدِبيرد فكنز حقيقي.

وذات يوم، وقد صارت المكتبة مكانك الأثير، تقضي فيه معظم أوقات فسحتك المدرسية، استرعى انتباهك غلاف كبير الحجم، رُسمت عليه صورة فارس يبتسم باعتزاز، وكُتب في أسفل الغلاف: عبدالقادر الحسيني.

وسألتَ أمين المكتبة:

- من هو عبدالقادر الحسيني؟

- إنه أحد زعماء المقاومة في فلسطين.

ورحت تقرأ الكتاب، ومتى انتهيت منه خالجك شعور بالعزّة والإباء، وأبكاك الحزن على شهيد عظيم قضى في سبيل وطنه فلسطين، ودفعك الشغف للبحث عن السلسلة كلها، وقراءة حياة أبطال آخرين، سقطوا دفاعاً عن شرف أمّتهم وكرامتها، وأنت في كلِّ ذلك تتعرُّف على حياة الناس وتتخيّل الماضي وتفكّر في الحَاضر، وتتصوّر المستقبل، وتنفتح لك نوافذ أسئلة لا حدّ لها، في عالم واسع الأرجاء بين صفحات الكتب.

ويكبر شغفك، وأنت تنتقل إلى المرحلة الإعدادية، غير أنّ مكتبة المدرسة، صغيرة ولا تشبع فضولك، وتشكو ذلك لزميلك حسين في الفصل، وصديقك فيما بعد، فيقول:

- أخبرني أبي أنّ هناك مكتبة عامّة في المحرق.

- أتعني أنّها مفتوحة للجميع؟

- أجل.. وقال لي انه يمكنني استعارة كتابين في كلّ مرة.. ما رأيك بالذهاب إليها؟

- موافق طبعاً.

وتذهب برفقته، وتدفع خمسين فلسا لا أكثر لتذكرة ركوب باص النقل العام، وقلبك يضطرب شوقاً إلى الكتب، وتصِلان المكتبة، وتدخلان مبناها القديم، وتقف مدهوشاً أمام كتب شتّى، مختلفة المعارف، وتلحظك أمينة المكتبة، فتسألك بابتسامة مشجّعة؟

- هل تحب القراءة؟

- أجل.. أحبها كثيراً.

وتجولُ معك في أنحاء المكتبة، هذه كتب أدبية، وأخرى علمية، وثالثة تاريخية، وذاك قسم للموسوعات، وآخر للدوريات والمجلات، وقسم لكتب الأطفال، لكنّك لم تعد طفلاً، وقد آن الأوان لأن تقرأ مستوى أرفع.

بعد ذلك تصبح هذه المكتبة، وجهتك الدائمة، لا يكاد ينقضي أسبوع واحد حتى تعاود الذهاب اليها، واستعارة كتب أخرى، وما بين نجيب محفوظ ويوسف إدريس ومحمد عبدالحليم عبدالله، وتوفيق الحكيم، وبوشكين، وتولستوي وشكسبير، وهمنغواي، تطير روحك وتطلُّ على بحار ووديان لم تطؤها قدم إنسان قبلك، حاملة الفرح المشبوب، المنبعث من رائحة الورق، حيث الكتاب بين كفّيك، يلازمك وأنت على مقاعد المدرسة الثانوية، وفي مضامير الجامعة، ثم وأنت على طاولة العمل، زوج وعائل.

لمحاتٌ من الطفولة والصِّبا، شتّتها أعباء الحياة وإن ظلّت محتفظة برونقها وجمال مُحيّاها، وعاها القلب كالحلم الجميل، وما فتيء يستعيدها، ملتمساً الراحة على شواطئها الذهبية.

المراجع

- إبراهيم، ع .(2011) .السرد والاعتراف والهوية .بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- إبراهيم، ع .(2013) .السردية العربية الحديثة (الطبعة الأولى). بيروت: المركز الثقافي العربي .
- إبراهيم، عبد الله .(1990) السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي .بيروت: المركز الثقافي العربي .
- إبراهيم، عبد الله .(2007) السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة بناء الهوية (ط. 1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- إبراهيم، عبد الله .(2013) المطابقة والاختلاف: بحث في نقد المركزيات الثقافية .بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- أخبار الخليج (2023). قراءة في المجموعة القصصية «قرار نهائي» للكاتب السيد جعفر الديري .صحيفة أخبار الخليج البحرينية، 22 أبريل .
- إريكسون، إ .(1993) .الطفولة والمجتمع (ترجمة عبد المعبود الطراوي). القاهرة: دار المعارف .
- إسماعيل، ع .(1974) .الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة (ط. 3). القاهرة: دار الفكر العربي .
- إلياد، م .(1992) .المقدس والمدنس (ترجمة عبد الهادي عباس). دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر .
- إيدل، ل .(1993) .الرواية السيكولوجية (ترجمة محمود محمود). القاهرة: دار المعارف .
- إيرل، أ .(2011) .الذاكرة في الثقافة: نحو نظرية سيميائية (ترجمة أحمد علي). القاهرة: المركز القومي للترجمة .
- إيكو، أ .(2005) .التأويل بين السيميائيات والتفكيكية (ترجمة سعيد بنكراد). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- باختين، م .(1981) .الخطاب الروائي (ترجمة محمد برادة). القاهرة: دار الفكر .
- بارت، ر. وآخرون .(2010) .شعرية المسرود (ترجمة عدنان محمود). دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب .
- الباردي، محمد .(2004) إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة .تونس: مركز النشر الجامعي .
- باشلار، غ .(1984) .جماليات المكان (ترجمة غالب هلسا). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر .
- باشلار، غ .(1993) .حدس اللحظة (ترجمة رضا عزوز). تونس: دار الشؤون الثقافية العامة .
- باومان، ز .(2001) .الحداثة السائلة (ترجمة حجاج أبو جبر). بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر .
- بحراوي، ح .(1990) .بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية .بيروت: المركز الثقافي العربي .
- بحراوي، ح .(2009) .بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) (ط. 2). بيروت: المركز الثقافي العربي .
- بدري، ع .(1986) .الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ .بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر .
- برغسون، هـ .(1981) .التطور الخالق (ترجمة محمود قاسم). القاهرة: دار المعارف .
- برغسون، هـ .(2007) .الزمن والإرادة الحرة (ترجمة جلال الدين سعيد). بيروت: المنظمة العربية للترجمة .
- برغسون، هـ .(2007) .المادة والذاكرة (ترجمة علي مقلد). بيروت: الدار الأهلية .
- بروست، م .(1993) .البحث عن الزمن المفقود (ترجمة إلياس بديوي). بيروت: دار شرقيات .
- بروست، م .(2020) .استعادة الزمن المفقود: في طريق سوان (ترجمة إياس حسن). دمشق: دار التكوين .
- بروكميري، ج .(2009) .السرد والهوية (ترجمة عبد المقصود عبد الكريم). القاهرة: المركز القومي للترجمة .
- بريمي، المهدي (2020). العتبات في النص الأدبي: دراسة سيميائية في الأنساق الثقافية .مجلة سيميائيات، 17 .(20)

- بعلي، آمنة .(2002) تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة .الجزائر: منشورات الاختلاف .
- بلعابد، ع .(2008) .عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص) .الجزائر: منشورات الاختلاف .
- بلقاسم، خالد (2000). مدخل إلى العلاقة بين الشعر والتصوف .مجلة البيت، .(1)
- بن مالك، ر .(2006) .السيميائيات السردية (ط. 1). عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .
- بن مالك، رشيد .(1999) السيميائية بين النظرية والتطبيق (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة تلمسان .
- بنكراد، س .(2012) .السيميائيات، مفاهيمها (ط. 3). اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع .
- بنكراد، سعيد .(2005) السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها .دمشق: دار التكوين .
- بوترعة، الطيب (2020). سيميائية الرمز الصوفي في قصيدة معزوفة لدرويش متجول لمحمد مفتاح الفيتوري .مجلة سيميائيات، 20(2)، 137-150 .
- بورايو، ع. ح .(2004) .منطق السرد: دراسة في القصة الجزائرية الحديثة .الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية .
- بوزواوي، م .(2009) .معجم المصطلحات الفلسفية .الجزائر: الدار الوطنية للكتاب .
- بوطيب، ع .(1999) .مستويات دراسة النص الروائي: مقاربة نظرية (ط. 1). الرباط: مطبعة الأمنية .
- بوعزة، م .(2010) .تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم .الدار البيضاء: الدار العربية للعلوم ناشرون .
- بويم، س .(2015) .مستقبل النوستالجيا (ترجمة علي حاكم صالح). بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر .
- بويم، س .(2015) .مستقبل النوستالجيا (ترجمة نانسي نصير). القاهرة: المركز القومي للترجمة .
- بياجيه، ج.، وإنيلدير، ب .(2004) .سيكولوجية الطفل (ترجمة سمير علي). بيروت: دار العويدات .
- تودوروف، ت .(1987) .الشعرية (ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر .
- تودوروف، ت .(2006) .الأمل والذاكرة (ترجمة نرمين العمري). الرياض: مكتبة العبيكان .
- تيرنر، ف .(1995) .العملية الطقسية: البنية واللا بنية (ترجمة هاشم صالح). دمشق: دار الطليعة .
- جدير، عبد العزيز (2001). الكاتب المغربي الراحل محمد زفزاف في حوار غير منشور: لست كاتباً محترفاً وتركيزي على الموت تشبث بالحياة .صحيفة الحياة، 17 يوليو. (أعيد نشره في مجلة الأنطولوجيا، 2018) .
- جنيت، ج .(1997) .خطاب الحكاية: بحث في المنهج (ترجمة عبد الجليل الأزدي). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة .
- حافظ، ص .(1993) .بنية الخطاب السردي .القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر .
- الحايف، س. (2023). تيمة الذاكرة في رواية البحث عن الوقت الضائع لمارسيل بروست بين الاستقصاء والتجربة .أخبار الخليج، العدد 16465 .
- حسن، عماد جاسم (2024). من لآلئ البحرين... جعفر الديري .موقع كتابات في الميزان، 14 ديسمبر .
- حسين، م. م. ع .(2004) .استعادة المكان: دراسة في آليات السرد والتأويل .الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام .
- حطاب، ح. (2018). هرمينوطيقا المحكي عند بول ريكور .دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، 3(3)، 280-288 .
- حلبوص، ع .(2010) .جماليات المكان في الرواية العربية .عمان: دار دجلة ناشرون وموزعون .
- حمداوي، س. (2020). ورطة الهوية بين جدلية الذاكرة والنسيان لـ عمارة لخوص "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ."مجلة إشكالات في اللغة والأدب، 9(4)، 504-519 .

- خليل، ح. (2023، 22 أبريل). قراءة في المجموعة القصصية "قرار نهائي" للكاتب السيد جعفر الديري .أخبار الخليج، العدد 16465 .
- خوالدية، أسماء (2006). تأويل الخطاب الصوفي متراوحا بين الإبانة والطلسمة: الحلاج أنموذجاً .مجلة فتوحات، .(4)
- دراج، ف .(1999) .نظرية الرواية والرواية العربية .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- دوركايم، إ .(2011) .التربية الأخلاقية (ترجمة محمد بدوي). القاهرة: المركز القومي للترجمة .
- دي سارتو، م .(1984) .اختراع الحياة اليومية: فنون الممارسة (ترجمة عبد الجليل الأزدي). بيروت: دار التنوير .
- الديري، ج .(2026) .شفق الخمسين... قصة قصيرة .الأنطولوجيا .
- الديري، جعفر .(2013) النافذة كانت مشرّعة: قصص قصيرة .المنامة: دار الوطن للصحافة والنشر .
- الديري، جعفر .(2014) رجل مثقل بالحكايا .مجلة فكر، (6)، 99 .
- الديري، جعفر .(2019) الحكاية التراثية.. أحلام الإنسان البحريني ومعاناته .مجلة الأنطولوجيا، 13 يناير .
- الديري، جعفر .(2019) الشِباك (قصة قصيرة). صحيفة الوطن البحرينية، 22 سبتمبر .
- الديري، جعفر .(2023) خيال اللحظة .مجلة أدب ونقد، (418)، 61 .
- الديري، جعفر .(2023) قرار نهائي (مجموعة قصصية). القاهرة: دار بوفار .
- الديري، جعفر .(2024) المدهش اللطيف: حوارات في الشأن الثقافي في البحرين (كتاب إلكتروني). المنامة: إصدار المؤلف .
- الديري، جعفر .(2024) تأملات في حكاية دعيدع الشعبية .مجلة الثقافة الشعبية، 17(67)، 92-99 .
- الديري، جعفر .(2024) ثمانية مبدعين بحرينيين: مقالات ومتابعات ثقافية (كتاب إلكتروني). المنامة: إصدار المؤلف .
- الديري، جعفر .(2024) نسج الخوص سف الجمال .مجلة الثقافة الشعبية (قاعدة المنظومة)، 17(65)، 10 .
- ديفانبيه، بيري وآخرون .(2014) معجم الحضارة اليونانية القديمة (ترجمة أحمد عبد الباسط حسن، ج2). القاهرة: المركز القومي للترجمة .
- رشيد، حجيرة (2023). شعرية الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر .مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، 15 .(2)
- رضي، كريم (2023). قراءة في ديوان الشاعر البحريني جعفر الديري (مقدمة لخلق الأشياء) .فولة بوك .
- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد .(2002) دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً (ط. 3). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- ريكور، ب .(2001) .الزمان والسرد: الحبكة والرواية التاريخية (الجزء الأول، ترجمة سعيد الغانمي). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية .
- ريكور، ب .(2005) .الذات عينها كآخر (ترجمة جورج زيناتي). بيروت: المنظمة العربية للترجمة .
- ريكور، ب .(2009) .الذاكرة، التاريخ، النسيان (ترجمة جورج زيناتي). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة .
- ريكور، ب .(2010) .سيرة الاعترافات (ترجمة فتحي انقزو). تونس: المركز الوطني للترجمة .
- زيعور، ع .(1993) .التحليل النفسي للذات العربية: قراءة في أمراضها وعقدها .بيروت: دار الطليعة .
- السادة، مي (2022). سيميائية العنوان وعلاقتها بتلقي النص: لدغة الدبور للكاتب البحريني جعفر الديري أنموذجا . مجلة الأنطولوجيا .

- الستراوي، علي (2023، 22 أبريل). من دون الأفته لا تكتمل الجلسة! قراءة في المجموعة القصصية للكاتب السيد جعفر الديري .أخبار الخليج، العدد 16465 .
- سرير، أ. م. (2018). هرمينوطيقا الذات عند بول ريكور .دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية .
- سعيد، إ. (2015). التلفيق، الذاكرة، والمكان (ترجمة رشاد عبد القادر) .مجلة الكرمل، (71-70)، 32-45 .
- سونتاغ، س .(2005) .الالتفات إلى ألم الآخرين (ترجمة مجيد البرغوثي). عمان: دار أزمنة .
- شاهين، أ .(2001) .جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا (ط. 1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- شحيد، ج .(2011) .الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة .المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- الشملان، سيف .(1978) الألعاب الشعبية الكويتية (ج1). الكويت .
- شوشة، فاروق .(2012) جمال العربية .مجلة العربي، الكويت .
- شولز، ر .(1998) .السيمياء والتأويل (ترجمة سعيد الغانمي). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- صالح، عبد المحسن .(1979) الإنسان الحائر بين العلم والخرافة .الكويت: سلسلة عالم المعرفة .
- الصائغ، وجدان (2024). السوريالية في مجموعة (النافذة كانت مشرعة) للقاص جعفر الديري .نشرة التقدمي، 25 يونيو .
- صحيفة أخبار الخليج (2014). قراءة في المجموعة القصصية «قرار نهائي» للكاتب السيد جعفر الديري. العدد 17578، المنامة .
- صحيفة أخبار الخليج (2023). قراءة في المجموعة القصصية «قرار نهائي» للكاتب السيد جعفر الديري .صحيفة أخبار الخليج البحرينية، 22 أبريل .
- صحيفة الوطن (2014). جعفر الديري يصدر باكورة أعماله القصصية .صحيفة الوطن البحرينية، 31 مارس .
- الصغير، عبد المجيد .(1999) إشكالية إصلاح الفكر الصوفي في القرنين 18-19 (ط. 2). بيروت: دار الآفاق الجديدة .
- صفوان، م .(2000) .الكلام أو الموت: لغة اللاشعور (ترجمة مصطفى حجازي). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر .
- صليبا، ج .(1994) .المعجم الفلسفي (ج. 2). بيروت: الشركة العالمية للكتاب .
- الطريبق أحمد، أحمد (1999). الخطاب وخطاب الحقيقة (مبحث في لغة الإشارة الصوفية) .مجلة فكر ونقد، .(20)
- طهيري، ع. (2018). هرمينوطيقا الفعل عند بول ريكور: من السببية إلى القصدية .دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية .
- العجمي، م. ن .(1991) .في الخطاب السردي: نظرية غريماس .تونس: الدار العربية للكتاب .
- العدوي، خميس .(2009) في مفهوم الخطاب .عمان: مؤسسة الانتشار العربي .
- عزام، م .(2005) .شعرية الخطاب السردي .دمشق: اتحاد الكتاب العرب .
- عصفور، ج .(1999) .زمن الرواية .القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- العكري، عباس علي رضي .(2026) آليات التشكيل الجمالي وتقنيات السرد في المنجز القصصي لجعفر الديري: دراسة تحليلية بنيوية وسيميائية شاملة .مجلة الأنطولوجيا .
- العكري، عباس علي رضي .(2026) تحليل بنيوي وجمالي لقصة "سر النفس المطمئنة" للقاص البحريني جعفر الديري: دراسة مقارنة .مجلة كتارا الدولية للرواية / الأنطولوجيا .

- العكري، عباس علي رضي .(2026) من الواقعية الرمزية إلى النقد الاجتماعي: موقع قصة "دنيا فانية" للكاتب البحريني جعفر الديري في القصة الخليجية .مجلة الأنطولوجيا .
- العوفي، نجيب (2012). الدرويش المتجول في الشعر والوطن .مجلة الأدبية .
- العوفي، نجيب (2016). الدرويش المتجول في الشعر والوطن .الجريدة الثقافية لكل العرب .
- العيد، ي .(2010) .تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (ط. 3). بيروت: دار الفارابي .
- العيد، ي .(2010) .في معرفة النص (الطبعة الثالثة). بيروت: دار الآداب .
- العيد، يمنى .(1990) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي .بيروت: دار الفارابي .
- غادامير، هـ ج .(2007) .الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية (ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح). طرابلس: دار أويا .
- الغامي، س. (1999). ما الهوية السردية؟ .مجلة أبواب، (20)، 212-219 .
- الغذامي، عبد الله .(2000) النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- فان جينيب، أ .(2011) .طقوس العبور (ترجمة محمد مستجير مصطفى). القاهرة: المركز القومي للترجمة .
- الفردان، علي خميس (2025). في مجموعة (السبعة) فسيفساء اجتماعية للقاص: جعفر الديري قراءة في أبعادها الفنية والرمزية والاجتماعية .أخبار الخليج، .(17578)
- فروم، إ .(1996) .فن الحب (ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد). القاهرة: دار العودة .
- فضل، ص .(1996) .بلاغة الخطاب وعلم النص .القاهرة: الشركة العالمية للنشر، لونجمان .
- فضل، صلاح .(1992) بلاغة الخطاب وعلم النص .الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .
- فورستر، إ. م .(1993) .أركان القصة (ترجمة كمال عياد ندا). القاهرة: دار الكرنك .
- فوكو، م .(1990) .المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن (ترجمة علي مقلد). بيروت: مركز الإنماء القومي .
- فيجوتسكي، ل .(1998) .تفكير الطفل ولغته (ترجمة سمير علي). دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب .
- قاسم، س .(1984) .بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ .بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر .
- قاسم، س .(2004) .بناء الرواية .القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- القاضي، م. وآخرون .(2010) .معجم السرديات (ط. 1). تونس: دار محمد علي للنشر .
- القصراوي، م. ح .(2004) .الزمن في الرواية العربية (ط. 1). عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- كاظم، ن .(2002) .السرد والهوية (الطبعة الأولى). الكويت: دار الفراشة .
- كامبل، ج .(2003) .بطل بألف وجه (ترجمة حسن صقر). دمشق: دار الكلمة .
- كاندل، إ.، وسكوابر، ل .(2014) .الذاكرة من العقل إلى الجزئيات (ترجمة سامر عرار). الرياض: مكتبة العبيكان .
- كاندو، ج .(2009) .الذاكرة والهوية (ترجمة وجيه أسعد). دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب .
- الكعبي، ض. ع. (2023، 22 أبريل). سرديات الكبرى! تقويض السرديات .أخبار الخليج، العدد 16465 .
- كوش، عمر (2011). الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة .مجلة معابرنا الثقافية .
- كونديرا، م .(1999) .فن الرواية (ترجمة بدر الدين عرودكي). دمشق: الأهالي للطباعة والنشر .
- كونديرا، م .(2001) .كتاب الضحك والنسيان (ترجمة عفيف دمشقية). بيروت: دار الآداب .

- كونرتون، ب .(1989) .كيف تتذكر المجتمعات (ترجمة محمد أحمد). عمان: دار الشروق .
- كيليطو، ع .(1985) .الكتابة والتناسخ: مفهوم المؤلف في الثقافة العربية .بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر .
- كيليطو، عبد الفتاح .(1992) الحكاية والتأويل: دراسات في السرد العربي .الدار البيضاء: دار توبقال .
- لحمداني، حميد .(2000) سحر الموضوع: مقاربات في القراءة النقدية المعاصرة .الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة .
- لحميداني، ح .(2000) .بنية النص السردي .بيروت: المركز الثقافي العربي .
- لحميداني، حميد .(1991) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- لخوص، ع .(2000) .القاهرة الصغيرة (الطبعة الأولى). الجزائر: منشورات الاختلاف .
- لوتمان، ي .(1998) .سيمياء الكون (ترجمة عبد المجيد نوسي). بيروت: المركز الثقافي العربي .
- لوتمان، ي .(1998) .سيميائية الكون (ترجمة عبد المجيد نوسي). الدار البيضاء: دار قرطبة .
- لوغوف، ج .(2001) .التاريخ والذاكرة (ترجمة جورج أبي صالح). بيروت: المنظمة العربية للترجمة .
- لوكاتش، ج .(1993) .نظرية الرواية (ترجمة الحسين سحبان). الرباط: منشورات التكوين .
- لوينثال، د .(2015) .الماضي أرض غريبة (ترجمة معين الإمام). بيروت: المركز العربي للأبحاث .
- لوينثال، د .(2015) .الماضي بلد أجنبي (ترجمة ماجد الماجد). الرياض: جداول للنشر والترجمة .
- مارتن، و .(1998) .نظريات السرد الحديثة (ترجمة حياة جاسم محمد). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة .
- مانغويل، أ .(2001) .تاريخ القراءة (ترجمة سامي شمعة). بيروت: دار الساقي .
- مبروك، م. ع .(2002) .جيوبوليتيكا النص الأدبي (ط. 1). الإسكندرية: دار الوفاء .
- مرتاض، ع .(1998) .في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد .الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة) .
- المرزوقي، س.، وشاكر، ج .(1985) .مدخل إلى نظرية القصة: تحليلاً وتطبيقاً .تونس: الدار التونسية للنشر .
- مريخي، رانيا، وبارة، عبد الغني (2018). هرمينوطيقا المحكي عند بول ريكور .دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، ص 383-398 .
- المسكيني، ف .(2011) .الهوية والحرية نحو أنوار جديدة .بيروت: دار جداول .
- معلوف، أ .(1999) .الهويات القاتلة (ترجمة نبيل محسن). دمشق: دار ورد .
- مفتاح، محمد .(1990) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- مكي، ي. أ. (2023). شيء من مسيرة الرواية في البحرين .المجلة العربية .
- منيف، ع .(1994) .سيرة مدينة: عمان في الأربعينات .بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- ميد، ج. ه .(1934) .العقل والذات والمجتمع (ترجمة عبد الله زكريا). الكويت: ذات السلاسل .
- ميرلو-بونتي، م .(1998) .ظاهريات الإدراك (ترجمة فؤاد شاهين). بيروت: دار عويدات .
- ميرهوف، ه .(1993) .الزمن في الأدب (ترجمة أسعد رزوق). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- ميقاتي، هدى .(1996) عباءة الموسلين .بيروت: دار النهضة العربية .
- النابلسي، ش .(1994) .جماليات المكان في الرواية العربية .بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- نجمي، ح .(2000) .شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية .بيروت: المركز الثقافي العربي .

- النصير، ي .(1998) .جماليات المكان في الرواية العربية .بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة .
- نورا، ب .(2012) .أماكن الذاكرة (ترجمة خالد بلقاسم). الرباط: دار طوبقال .
- نيتشه، ف .(2010) .في جينالوجيا الأخلاق (ترجمة فتحي المسكيني). تونس: دار سيناترا .
- هالبفاكس، م .(2001) .الذاكرة الجماعية (ترجمة ماجدة عماد). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة .
- هامون، ف .(1990) .سيميائية الشخصيات الروائية (ترجمة سعيد بنكراد). الدار البيضاء: دار قرطبة .
- هايدغر، م .(2001) .الكينونة والزمان (ترجمة فتحي المسكيني). بيروت: دار الطليعة .
- هناوي، ن .(2019) .سرديات الذاكرة وتشكيل الهوية .بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة .
- هوسرل، إ .(2007) .دروس في ظاهريات الوعي الباطني بالزمن (ترجمة رومي الدكاش). بيروت: المنظمة العربية للترجمة .
- هويزنجا، ي .(1998) .الإنسان اللعوب: دراسة في عنصر اللعب في الثقافة (ترجمة فيليتسيا أبو شقرا). بيروت: المنظمة العربية للترجمة .
- ورنوك، م .(2007) .الذاكرة في الفلسفة والأدب (ترجمة فلاح رحيم). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة .
- وولوك، أ .(2003) .الواحد في مواجهة الكثرة: الشخصيات الثانوية وفضاء البطل في الرواية (ترجمة محمد درويش). دمشق: دار التكوين .
- وينيكوت، د. و .(1999) .اللعب والواقع (ترجمة محمود منقذ). بيروت: مركز الإنماء القومي .
- يقطين، س .(1997) .الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي (ط. 1). بيروت: المركز الثقافي العربي .
- يقطين، س .(2005) .تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير (الطبعة الرابعة). بيروت: المركز الثقافي العربي .
- يقطين، سعيد .(1989) انفتاح النص الروائي: النص والسياق (ط. 1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- يقطين، سعيد .(1997) تحليل الخطاب الروائي: الزمن، الرؤية، الصيغة (ط. 3). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .
- يوان، ي. ف .(2020) .الفضاء والمكان: منظور التجربة (ترجمة عبد الله المياح). الكوفة: دار الرافدين .
- يونغ، ك. ج. (19 .(97النماذج البدئية واللاوعي الجمعي (ترجمة نهاد خياط). دمشق: دار الحوار .

- Assmann, J. (2011). Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bachelard, G. (1950). La Dialectique de la durée. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. (1961). La poétique de l'espace (3e éd.). Paris: Presses Universitaires de France.
- Bahador, R., & Zohdi, E. (2015). Alice Munro's "Runaway" in the mirror of Sigmund Freud. International Journal of Applied Linguistics and English Literature, 4(2), 169–176.
- Bahador, R., Hashemi, L., & Zohdi, E. (2018). Mirage, space and hegemony: The exploration of identity in Alice Munro's "Runaway". Fe Dergi: Feminist Eleştiri, 10(2), 131–139.
- Bakhtin, M. M. (1981). The Dialogic Imagination: Four Essays (C. Emerson & M. Holquist, Trans.). Austin: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1973). The Pleasure of the Text (R. Miller, Trans.). New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1980). La chambre claire: Note sur la photographie. Paris: Gallimard Seuil.
- Bauman, Z. (2000). Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. (1991). Language and Symbolic Power (G. Raymond & M. Adamson, Trans.). Cambridge: Harvard University Press.
- Boym, S. (2001). The Future of Nostalgia. New York: Basic Books.
- Bruner, J. (1990). Acts of Meaning. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruner, J. (2004). Life as narrative. Social Research, 71(3), 691-710.
- Casey, E. S. (2000). Remembering: A Phenomenological Study (2nd ed.). Bloomington: Indiana University Press.
- de Certeau, M. (1984). The Practice of Everyday Life (S. Rendall, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Derrida, J. (1976). Of Grammatology (G. C. Spivak, Trans.). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1995). Archive Fever: A Freudian Impression (E. Prenowitz, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Eco, U. (1976). A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.
- Eliade, M. (1959). The Sacred and the Profane: The Nature of Religion (W. R. Trask, Trans.). New York: Harcourt, Brace & World.
- Erikson, E. H. (1959). Identity and the Life Cycle. New York: International Universities Press.
- Forster, E. M. (2002). Aspects of the novel. RosettaBooks. (Original work published 1927).

- Foucault, M. (1975). Discipline and Punish: The Birth of the Prison (A. Sheridan, Trans.). New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces (J. Miskowiec, Trans.). Diacritics, 16(1), 22–27.
- Freud, S. (1908). Creative Writers and Day-Dreaming. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume IX, 141-154.
- Freud, S. (1914). Remembering, repeating and working-through. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XII, 145–156.
- Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV, 237-258.
- Freud, S. (1925). A Note upon the 'Mystic Writing-Pad'. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX, 227-232.
- Fromm, E. (1976). To Have or to Be? New York: Harper & Row.
- Gadamer, H.-G. (1976). Philosophical Hermeneutics (D. E. Linge, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Gadamer, H.-G. (1989). Truth and Method (2nd rev. ed.). New York: Crossroad.
- Gadamer, H.-G. (2004). Truth and Method (2nd rev. ed.). London: Continuum.
- Genette, G. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press.
- Gignoux, A.-C. (2006). De l'intertextualité à la récriture. Cahiers de Narratologie, 13.
- Greimas, A. J. (1966). Sémantique structurale: recherche de méthode. Paris: Larousse.
- Greimas, A. J. (1983). Structural Semantics: An Attempt at a Method. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Halbwachs, M. (1992). On Collective Memory. Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), Identity: Community, culture, difference (pp. 222-237). London: Lawrence & Wishart.
- Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage. In Poétique du récit (pp. 115–180). Paris: Éditions du Seuil.
- Heidegger, M. (1962). Being and Time. New York: Harper & Row.
- Husserl, E. (1931). Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology. London: George Allen & Unwin.
- Hutcheon, L. (1980). Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Iser, W. (1978). The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jauss, H. R. (1982). Toward an Aesthetic of Reception. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Jung, C. G. (1933). Modern Man in Search of a Soul. London: Kegan Paul.
- Jung, C. G. (1968). The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press.
- Liao, S.-P. (2014). Imagination. In The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Stanford University.
- Lotman, Y. M. (1990). Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Bloomington: Indiana University Press.
- Lowenthal, D. (1985). The Past is a Foreign Country. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacIntyre, A. (1981). After Virtue: A Study in Moral Theory. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- McAdams, D. P. (2001). The psychology of life stories. Review of General Psychology, 5(2), 100-122.
- Merleau-Ponty, M. (1962). Phenomenology of Perception (C. Smith, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul. (Original work published 1945).
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. Representations, (26), 7-24.
- Nussbaum, M. C. (1990). Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature. New York: Oxford University Press.
- Poulet, G. (1969). Phenomenology of Reading. New Literary History, 1(1), 53-68.
- Propp, V. (1968). Morphology of the folktale (2nd ed., L. A. Wagner, Ed.). Austin: University of Texas Press. (Original work published 1928).
- Provenzano, F. (2010). Effacement énonciatif et doxa dans le discours théorique. Argumentation et Analyse du Discours, 5.
- Ricoeur, P. (1976). Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning. Fort Worth: Texas Christian University Press.
- Ricoeur, P. (1984). Time and Narrative, Volume 1. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (1991). Life in Quest of Narrative. In On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation (pp. 20-33). London: Routledge.
- Ricoeur, P. (1992). Oneself as Another. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2004). Memory, History, Forgetting. Chicago: University of Chicago Press.
- Riffaterre, M. (1971). Essais de stylistique structurale. Paris: Flammarion.
- Somers, M. R. (1994). The narrative constitution of identity. Theory and Society, 23(5), 605-649.
- Tillich, P. (1952). The Courage to Be. New Haven: Yale University Press.
- Todorov, T. (1977). The Poetics of Prose. Ithaca: Cornell University Press.
- Ullmann, S. (1964). Language and Style. Oxford: Basil Blackwell.
- Waugh, P. (1984). Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Routledge.

قراءة نقدية في قصة:

شفق الخمسين

للقاص البحريني: جعفر الديري

دراسة هرمنيوطيقية ظاهراتية في تشكّل الذّات والذّاكرة والزّمن

الناقد البحريني:
عباس علي رضي

تتناول هذه الدراسة النقدية نص «شفق الخمسين» بوصفه تجربة سردية وجودية تنتمي إلى أدب الذاكرة والتأمل الإنساني، مع اعتماد مقاربة هرمنيوطيقية ظاهراتية ذات خلفية فلسفية متأثرة بتقاليد التأويل، وبالحساسية الجمالية للمكان والذاكرة. وتنطلق الدراسة من فرضية أساسية مفادها أن النص لا يقتصر على استعادة الطفولة أو تسجيل الذكريات، بل يعيد بناء التجربة الإنسانية عبر الوعي بالزمن والأثر والفقد، بحيث تتحول الذاكرة إلى وسيلة لفهم الهوية ومقاومة التلاشي الوجودي.

وقد كشفت الدراسة أن البنية العميقة للنص تقوم على جدلية الحضور والغياب، حيث تُستعاد الشخصيات والأمكنة والأشياء بوصفها آثارًا وجودية أكثر من كونها وقائع تاريخية.

جعفر الديري

2026