1 / 1
97.6%

2

ناصية القراءة

قراءت ثقافية فى الأدب العربى

الكاتبة

هدى توفيق

قراءت ثقافية فى الأدب العربى

يسطرون للطباعة والنشر و التوزيع

ناصية القراءة

قراءات ثقافية في الأدب العربي

الجزء الثاني

الكاتبة

هدى توفيق

مؤسسة يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع

رئيس مجلس الإدارة

عماد سالم

الطبعة: الأولى

كتاب : ناصية القراءة (٢) قراءات ثقافية في الأدب العربي

المؤلف: هدى توفيق

التصميم والإخراج: حسن عبد الحليم

المقاس: ١٤ × ٢٠

رقم الإيداع: ١١٨١٦ / ٢٠٢٢

الترقيم الدولي: 978 - 977 - 933 - 434 - 1

العنوان : ٣ش صفوت - محطة المطبعة شارع الملك فيصل - الجيزة

التليفون : ٠١٢٢٩٣٠٠٠٢٩ - ٠١١٥٧٧٦٠٠٥٢

Email : Yastoron@gmail.com

موقعنا على الفيس بوك : مؤسسة يسطرون لطباعة وتوزيع الكتب

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

إهداء

إلى أمي

ناصية القراءة

« ورد الجليد »

صدرت المجموعة القصصية (ورد الجليد). عن دارنشر مجاز للترجمة والنشر-مصر-القاهرة.الطبعة الأولى عام ٢٠١٨م. للكاتب الكبير د.أحمد الخميسي .

إن تلك العلاقة الشائكة بين المؤلف والبطل التي تطرح إشكالية محورية في لذة ومتعة الحكي بين المسرود والسارد، من خلال الذكريات داخل وعي الكاتب سواء بالمحيطين به ، أو داخل بقاع الذاكرة النابضة بتلك العوالم المفتوحة؛ لتفرض حضورها الإبداعي داخل وعي النص بثراء زاخر، واستفاضة المشاعر، والأحاسيس الفياضة، ودقة الوصف في حوزة الدوائر الجمالية للإبداع اللفظي كما أشار(باختين) في كتابه (جمالية الإبداع اللفظي)[1]. **وما يجسده من اقتراحات تأويلية عن مدى علاقة المؤلف بالبطل؛ لتطرح مشكل البطل الملهم لكل تلك الأقاصيص الإبداعية في المجموعة**

(١) انظر المصدر: ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي/ ترجمة وتقديم : شكير نصر الدين ، الناشر دال للنشر والتوزيع ، سورية - دمشق، الطبعة الأولى ٢٠١١م.

القصصية (ورد الجليد) ، وبمرايا لأقنعة متعددة ومختلفة ومتميزة بالحس التخييلي العالي. تحت وطأة أقنعة خلاقة مبدعة أخاذة تنتشي بفضاءات التلون والتعدد الفعال. كما أشار باختين : (**كم من الاقنعة ينبغي إزاحتها تلك التي تخفي وجه الكائن الأقرب جدًا والمألوف كليًا : في أقنعة يبدو أن تقلبات ردود أفعالنا وعلاقتنا وظروف الحياة هي التي وضعتها كي نرى وجهه في الحقيقة وفي كله ؟ إن الفنان الذي يصارع من أجل الوصول إلى صورة محددة وثابتة للبطل لا يصارع في حقيقة الأمر إلا نفسه**)[1]. **لتنتقل من وعي الكاتب إلى وعي النص المغمور بالانشغالات التي تؤدي لمقترح باختيني يتعلق ب (جمالية الإبداع اللفظي).ومن ثم تلك الأقنعة تتشكل داخل القصص بتنوع وافر، وحذق إبداعي عال** يشع نوره، ووهجه الاحترافي بين جميع القصص، لتشترك جميعهًا في محور هام التقطته متعة القراءة باستلهامات انطباعية ثقافية لا أكثر، وإن كان يتضمن طرحًا نقديًا يوضح علاقة المؤلف بالبطل : (**إذ عندما كان المؤلف منشغلاً في إبداع بطله فإنه لم يكن يحياه إلا عبر الصورة التي رسخ فيها مبدأ علاقته المبدعة بالبطل** ، وحينما يتحدث المؤلف عن بطله :(**مثل اعترافات غوغول Gogol** وغونتشاروف **-Gontcha rov**)[2]. (**فهو يكشف عن علاقته الآنية ببطل سبق إبداعه وتحديده**

(١) المرجع السابق: ص ١٣.
(٢) المرجع السابق: ص ١٥.

فهو يعطي الانطباع الذي خلفه فيه البطل باعتباره صورة فنية ، إنه يجسد العلاقة التي قد يقيمها مع كائن حي ومحدد ومنظور إليه من زاوية اجتماعية أخلاقية أوغيرها ، إذ صار البطل منذئذ مستقلا عن مبدعه ، كما صار المؤلف مستقلاً عنه أيضا ـ بصفته فردا أو ناقدا أو عالم نفسي أو واعظا ـ وإذا أخذنا العوامل العرضية التي تحيط بما يقوله الشخص المؤلف وهويتحدث عن أبطاله وعن عوامل من قبيل رؤية العالم الراهنة التي تكون قد تغيرت بشكل محسوس شيئا ما ، وما ينشده وما يطمح (غوغول) إليه والاعتبارت العملية والنقد إلخ. فمن البديهي ألّا تمنحنا مثل هذه التصريحات سوى مادة بناء هشة عن ميلاد البطل ومع ذلك فهي مادة بناء تحتفظ بقيمتها السيرية كاملة التي تكتسب قيمة جمالية ، لكن بعدما تتضح قيمة المعنى الفني للعمل)[1]. **وطبقا لتلك الرؤية النقدية لباختين نجد في قصة (غلطة لسان)[2]. التي تحكي عن كاتب عجوز قبل موته بساعات معدودة لم يفصلها إلا ليلة غير كاملة،عندما أُكتشف موته في الصباح. قد أدلى قبلها بتصريحات هامة في حوار صحفي، تحدث فيها عن الوضع الثقافي، وأهم وأشهر أبناء جيله من الكتاب، حتى أطلق فقاعة أدبية مهدور حقها رغم أهميته في التاريخ الأدبي، لكنه دون قصد غلط في الاسم فقال: (عبد العال شعبان). بدلا**

(١) المرجع السابق: ص ١٥.
(٢) ورد الجليد: ص ٦ـ٧.

من الاسم الحقيقي له (عبد العاطي وهدان). ولم يتذكر هذا إلا أثناء نومه فعاهد نفسه أن يتصل بالصحفي في الصباح، ويعدل اسم هذه القامة الأدبية الكبيرة المظلومة، لكنه للأسف لم يفق ولم يأت أي صباح أخر عليه، وتحولت الغلطة القدرية غير المقصودة إلى فرية كبيرة زال فيها الاسم الحقيقي، وبالتالي الشخص الحقيقي، وعاشت وترعرعت لشخص أخر تماما غير موجود بالفعل. لكن هذا ما حدث وقد نشر الصحفي الحوار، لينال الشهرة والسبق الصحفي لجريدته باعتباره أخر شخص حصل على هذا الحوارمع هذا الكاتب العجوز المشهور في الواقع الثقافي.وانتقل الخبروشاع بين الأدباء والنقاد، وبدأت تنسج الحكايات والاشاعات من المنقوص والزائد عليه. فمثلاً صرح ناقد من العيار الثقيل، وقد كتب مقالا بعنوان (راهب الفكر وجدلية الثقافة). تناول فيه أثر العزلة والوحدة في إبداع عبد العال شعبان.وتم تنسيق احتفالية بأعماله تحت شعار(أمسية في محبة عبد العال شعبان). **ومنحه جائزة تقديرية تسلمها شاعر من إحدى قرى الجنوب الذي ادعى أنه خاله بلا جدال. وتحولت الغلطة** بدرامية بالغة، وبها قدرعالٍ من المبالغة حين شاع الأمر بالصدفة عن شخص لاوجود له ، وحتى هذا الحقيقي لا نعلم من هو ؟! وأين هو من كل هذا ؟!. وقد كتب ناقد أخر مقالا أيضًا مؤثرًا بالفعل تحت عنوان (هل أحرق شعبان أفضل أعماله في نوبة يأس). **ونسى الجميع صاحب**

الفضل في اكتشاف الوهم الكبير عبد العال المزيف، وأهدر حق الحقيقي تمامًا. الذي لولا غلطة اللسان ما كان لهذا المزيف أي وجود؛ لينمحي أيضا الوجود الحقيقي لهذا الكاتب المغمور الذي ذكره الكاتب العجوز قبل وفاته مباشرة، وينتفي عبد العاطي وهدان الذي أثنى الكاتب العجوز على موهبته وإبداعه. ويتوارى الجميع وراء الوهم الكبير(عبد العال شعبان)؛ لنغوص في عالم من الزيف والخداع والافتراء بسبب غلطة لسان. مجرد غلطة أدت بالجميع إلى التوهة وإشاعة الفوضى والادعاءات التي لا مثيل لها والجميع سيولون ظهورهم للكاتب العجوز، والكاتب الحقيقي المظلوم، ويمشون وراء أكذوبة عبد العال شعبان التي ابتدعتها غلطة لسان. ليتشكل هنا في تلك المساحة الإبداعية تلاقي واقع مرير يعيشه الواقع الثقافي في أغلب الأحايين، وتعبر عن مدى انسجام وتداخل علاقة المؤلف بالبطل حيث توضح ما تجلبه تلك العلاقة من تأثير: (وسوف يساهم المؤلف المبدع في توضيح صورة المؤلف ـ الإنسان وبعد ذلك قد تتضح وتكتمل دلالة ما قد يقوله عن فعله المبدع). وذلك يعبرعن : (إن المؤلف هو المصدر الوحيد للطاقة المنتجة للإشكال، وهو مصدر لا يتوفرعليه الوعي المنفسن و(المصاغ نفسيا)، بل يستقر في إنتاج ثقافي دال)[1].

(١) المرجع السابق: ص١٥.

قد نعي أن قصص ورد الجليد وغيرها، لكاتب يعيش في وسط ثقافي، ويتفاعل مع الأحداث ، وبالطبع تدار معه الحوارات واللقاءات الصحفية والإذاعية، وكل أشكال التحاور المتاحة لمن في موقعه ومكانته له ولغيره ومن الطبيعي حتى افتراضًا أنه ليس لقاءً حقيقيًا حدث له. بصرف النظر عن تلك النقطة غير الهامة في تأويل ما نقرأه ؛ أنّ من الممكن أنْ يكون المؤلف التقط الحكاية من الواقع المعيش أم لا. لايهم ولا نجزم بافتراض لا يقع تحت طائلة التحليل الباختيني لتلك الإشكالية الثانوية . المهم في الإشارة إليه في طبيعة الفن : **من التلون والتغيير والتركيب والزيادة والنقصان كل على حسب، ليدخل في إطار التخييل من بذرة أساسية** نشأت من وعي المؤلف، واختمرت، وتوالدت في ذلك الشكل الإبداعي الحر؛ حتى تناسب وتعزز كفة البطل وكيفية مسار الحدث ، ومظاهره كما ترسمه القصة تحت مظلة المؤلف الواعي بالحس الجمالي والمعرفي ؛ الذي يوظف دلالات الفعل المنتج للقصة كما يناسب الطرح القصصي.

بينما في قصة (الشاهد)[1]. **كانت فيها حكاية عن الفتاة الضحية المغتصبة من شخص مجهول، حيث كانت تسير في الشارع في الرابعة فجرًا في اتجاه منزلها.** بعد عودتها من عملها في المستشفى

(١) ورد الجليد: ص٨ـ ١١.

لوقت متأخر، بسبب عملية طارئة اضطرتها للبقاء حتى هذا الوقت، وأثناء سيرها بجانب (الخرابة)، وكانت عمارة هدمت وبقيت أرضًا مهجورةً عامرةً بالأنقاض والأسياخ وأكوام الأتربة وبرك المياه . قام شخصٌ ما باغتصابها بعد جرها عنوة إلى الخرابة، رغم مقاومتها الشرسة لكي تمنعه، إلا أنه في النهاية كان ذاك الشعور: (شعرت أن روحها تفارقها من رأسها مثل منديل ناعم يستلونه ، ولم تدرِ بشيءٍ بعد ذلك)[1]. **ليتجلى هنا دور ذلك (رد الفعل النشيط). لكل من شاهد أو شعر بالحادثة المروعة، الذي دلالته : (ويتجلى رد الفعل النشيط عند المؤلف في البنية التي تقيده ، بنية رؤية هذا البطل الذي يدرك بصفته كلا** ، في بنية صورته وفي ايقاع انكشافه، في بنية لهجته ، وفي انتقاء وحدات العمل الدالة)[2]. **فالجميع تقريبا شارك في صنع الحدث بدون قصد ، لأنهم شعروا وحسوا به، ولكن لم يتحركوا** أو يقدموا أي مساعدة. وهذا عرفناه وتأكد بعد استجواب وتحقيق الشرطة في الأمر بناءًا على المحضر المقدم من تلك الفتاة المغتصبة مباشرة فور وقوع الحادث ، وهذا الفعل السلبي من الجميع بدءًا من بواب العمارة الذي كان يغسل السلالم فجر أمس، وأخبره الصبي الذي يعاونه أن هناك شيئا ما في الخرابة يحدث. ولكنه تجاهل قوله وأمره بعدم التدخل فيما لا يعنيهما ، واستكمل

(١) ورد الجليد: ص ٨ .
(٢) المرجع السابق: ص ١٥ .

عمله بكل برود ولا مبالاة ، ومحل تنجيد سلامة الذي كان سهرانـًا أيضا لإنهاء شغل كنبتين ومقعدين لعروس ، ومهندس على المعاش قائلا على لسان حاله : (**قرب الفجرسمع صيحة من شباك حجرة نومه**). **والصيدلي ذي النظارة المذهبة، وشهادة مدام وفاء مديرة حضانة الأطفال، وهكذا كانت العمارات الأخرى** . لنعلم بكل سخرية أن معظم قاطني الشارع كانوا شهودًا على ما جرى بطريقة أو بأخرى، وأنه ما عدا عجوزين وشخصـًا مقعداً ليس على علم بالأمر وتفاصيله، لذلك عجزت الشرطة بعد أسبوع من التحريات ،عن العثور على الجاني في تلك الليلة. فأغلق التحقيق في القضية وقيدت ضد مجهول. ومدلول (رد الفعل النشيط). بأن الجميع تقريبـًا شاركوا في إتمام حادث الاغتصاب، ولو ضمنيا بالتغاضي عن الصراخ أو التلاهي، ومبدأ البعد عن المشاكل أو حتى سؤالها عند مشاهدة هذه الفتاه المسكينة، وهي بتلك الحالة الرثة الفاجعة مثلما كان الأمر مع مدام وفاء مديرة حضانة الأطفال ، والصيدلي ذي النظارة المذهبة . وقد رأوها واستغربوا شكلها المزري ، وهي جالسة على الرصيف تنعي حالها البائس والمؤلم، لكن اكتفوا بالدهشة والاستغراب دون تقديم أي مساعدة حتى مجرد السؤال والاستفسار. كل هذا خشية الوقوع في المشاكل التي تهدد أمن استقرارهم اليومي في العمل وأكل العيش. وبالتالي نشاط هذا الفعل القاسي من رؤى كل هؤلاء الشهود على الحادثة المشينة كان

مخيبا للواقع المعيش بشكل عام ، ومن داخل هذه الفتاة المطعونة في كبريائها وعفافها وهتك عرضها الفاحش ، فكان تجلي رد الفعل من الأخرين القساة القلب رد فعل قوي التأثير، فالجميع خذلوها وتستروا جُبنا وتجنبًا لأي مشاكل من المتوقع أن تحدث لهم من أجل الدفاع عن شرفها ؛ إذ المؤلف تشابك مع أبطاله برد فعل شامل وحاسم كامل الخيبة والمذلة نحو الفتاه المغتصب حقها. إذا : (**إن فهم مبدأ رد الفعل الشامل المبدع عند المؤلف إزاء البطل وفهم مبدأ رؤية البطل الذي يخلقه باعتباره كلا محدداً في جميع مكوناته هو الشرط الذي يسمح لنا بأن نحدد، وبكثير من الدقة، معايير المحتوى والشكل الممكن تطبيقها على مختلف أنواع البطل ومنحها قيمة ثابتة أن نصنع منها نمذجة مؤسسة ومنظمة**)[1].

تتعدد مظاهر (رد الفعل النشيط) عند المؤلف بينه وبين أبطال قصصه الأخرى نماذج : قصة (فرحة صغيرة)[2]. **التي تدور حول الجد الذي يحاول أن ينشر البهجة والفرحة لمن حوله وهو في سن السبعين ، ويحاول بجهد ومشقة صعود السلالم بصعوبة، وهو يحمل لحفيده الأيس كريم الذي يحبه، وتتكرر التمثيلية بينه وبين حفيده حاتم مثل لعبة القطة العمياء باختباء الطفل أسفل ترابيزة السفرة حتى يبحث عنه الجد، ويجده ويعطيه الأيس كريم ، وقد**

(١) المرجع السابق: ص١٦.
(٢) ورد الجليد: ١٧-١٩.

تعب الجد من تمثيل دور اختباء حاتم الذي كل مرة يدعي أنه لا يراه ويلقاه ببهجه وفرح ، بينما الجد متعب منهك قائلا بحيرة وتبصر: (يرتمي الجد على المقعد المجاور للشباك . يسرح في حياته التي تبدو له الآن لحظة قصيرة ؛ يستغرب أحداثها وأناسها وأزمنتها كأنما هي حياة شخص أخر)[1]. **لتوضح قسوة الزمن مع الكبر والعجز، وتتجدد الفرحة مع بائع (الروبابيكيا** ـ بيكيا). من سيأخذ المجلات والصحف المكدسة على رف في الطرقة ، مجانا بعد الجدال حول السعر الذي بدأ بعشرة جنيهات ، ثم سبعة ، ثم خمسة، ليتشارك كليهما الفرحة البسيطة من الحفيد لبائع البيكيا، بينما الجد يشعرفي حقيقة الأمر، وعمق نفسه بفرحة كبيرة رغم قسوة الزمن ؛ لأنه أسعد كليهما . وأيضاً قصة (الغريب)[2]. ذلك الشخص الغريب الذي جال في خاطر بطل القصة (رؤوف حمدان). أثناء جلوسه أمام منزله، لكن للغرابة أن أصدقائه شعروا أيضاً بوجود هذا الغريب يتخفى وراء الأماكن والبيوت والأراضي المهجورة. وتبعهم البطل في دائرة البحث، وظل خلفهم يبحث ويبحث إلى أن بلغوا أرض السلباوي التي هجرها أبناؤه في نزاع ، فأمست خربة بمرفأ لثعابين وأعشاب سامة ، ثم تأخر البطل عنهم في ملاحقة البحث فتخلف عن رؤيتهم، ومعرفة الوجهة الصحيحة

(١) ورد الجليد: ص ١٧ .
(٢) ورد الجليد: ص٢٩ـ٣١ .

التي يسيرون فيها ، لكنه سار يحاول اللحاق دون كلل حتى وجد نفسه قرب قبر منبوش. (وخيالات الرجال تطول متمايلة كالأشباح خلفه)[1]. **وبعد اشتداد الفزع من الغريب الذي** يطاردونه ولا يستطيعون الوصول إليه . أعياهم البحث والتحري وقادهم اليأس وعدم الاطمئنان لأي شخص. في تلك اللحظات السوداء القاتمة والمعتمة، والرؤية غير الواضحة في ليل بهيم، وأرض خربة إلى قتل رؤوف حمدان ذات نفسه صديقهم الذي يتبعهم، والذي تخلف عنهم دون قصد وتعثر وجرحت قدمه ، وكان هذا رد الفعل القوي والعنيف لمواجهة الموقف من الغريب الذي أشاع الفوضى والاضطراب والريبة والشك في كل شخص، ولكل مكان يتسلل إليه هذا الغريب الشيطاني ، والمفارقة أنه بعد موت رؤوف حمدان العبثي تحولت إلى روح وحشية تهدد الجميع: (**بحلول الصيف بزغ في الأرض الخربة زهرٌ** غريبٌ يتوهج بقسوة بين الأعشاب والثعابين ، وينفث روحا وحشية تسبح فوق القرى)[2]. **وكذلك نموذج قصة** (الغنيمة)[3]. **لكن البطل هنا غير مسمى، وليس له تعريف لأن البطل الحقيقي ليس في الشخص بل في الحصول على الغنيمة التي جعلت من تلك الغنيمة قيمة ذاتية** ، وهدفًا أكبر من معرفة اسمه

(١) ورد الجليد: ص٣١.
(٢) ورد الجليد: ص٣١ .
(٣) ورد الجليد: ص٢٠ .

وحكايته بالضبط ؛ لأن ثراء القصة الإبداعي في مدى شجاعته وبسالته للحصول على الغنيمة والفرار بها ، وهي أيضا غير معروفة وواضحة بالضبط. هل هي نقود ؟ ذهب ؟ شئ ثمين ؟ رغم صغرها لأنها في قبضة يده لا غير بما يشير أنها صغيرة الحجم، لكنها بالنسبة للبطل غنيمة وتستحق العناء، وهو يقبض عليها بقوة وتشبث. ويظل يجري ويجري راكضاً بكل قوته لكي يفر من الجميع الذين يلاحقونه ، **لا** ليأخذوها منه وإنما ليشاركوه الغنيمة ، لكنه لا يقبل الاستسلام ولا يقبل إعطاء أحد ولو جزءًا من غنيمته المدعاة. **وتستمر المطاردة الشديدة له، وهم :(يطاردونه بصياح كالرعد)**[1]. **ويثابر ويستميت للفوز بالغنيمة التي لا نعلم أي نوع من الغنيمة هذه؟** وتصيبنا الحيرة أي غنيمة هي بالضبط ؟! لتتحول الغنيمة إلى رمزمجرد له قيمة تفوق سطحية الأشياء المادية، فتبدو كفكرة قوية آمن بها هذا المكافح والمناضل ؛ لكي يفوز بغنيمته التي تعلو عن كل وصف أوأي توصيف مادي لها ، حتى يصل للحظة الحاسمة التي بها نال مراده : (خفتت الأصوات خلفه وتباعدت شيئا فشيئا ثم تلاشت)[2]. **ودخل صدفة حديقة ليرتاح من الركض وأنفاسه متلاحقة** وساقيه مرتعشتان ، حتى يستجمع شتات أعصابه ، وأخذ لمدة دقيقتين كاملتين ينظر إليها باستمتاع وذهول ، وانتصار يصف

(١) ورد الجليد: ص٢٠ .
(٢) ورد الجليد: ص٢٠.

قيمة الشعورالرائع بالحرية ،التي لا تقدر بثمن مع الحصول على الغنيمة : (شرع بهدوء وصفاء يتأمل حياته ويراها ويفكر في ما يود القيام به في هذا العالم)[1]. **إنها أشبه برحلة للذات كرد فعل نشط وزائد عن الحد بعد حصوله على الغنيمة.**

بذلك تتجسد إشكالية كبيرة عن علاقة المؤلف بالبطل. كما ذكرنا في بدء الطرح الإبداعي الكامل لقصص (ورد الجليد). ليؤكد باختين قائلاً: (إن وعي المؤلف هو وعي لوعي ، وبصيغة أخرى ، وعي يشمل ويكتمل ويتمم وعي البطل وعالمه ، إنه يشمل ويكمل وعي البطل بفضل ما هو متعالٍ على هذا الوعي مبدئيـًا)[2]. **وكنموذج واضح ومعبر بشكل جلي عن هذا الوعي المستوحى من وعي المؤلف** .. ليشمل ويكمل ويتمم وعي البطل وعالمه قصة (قدمان)[3]. **تلك القصة البديعة في استحضارتخييل حاضر ومتوقد، وقد نقل لنا المؤلف هذه الحكاية الخرافية، من حفيد لرجل ترجم نفسه من اللغة العربية إلى إحدى لغات الشمال البارد في بلاد الغربة ، وظل يفعل ذلك يوميا على مدى سنوات منذ أن هاجر إلى الخارج** وعاش وتزوج وأنجب هناك. ولم يكن معه جالية كبيرة من وطنه أو حتى جالية عربية. ويشتاق كثيرًا لسماع

(١) ورد الجليد: ص٢٠.
(٢) المرجع السابق: ص٢٠.
(٣) ورد الجليد: ص١٢.

لغته الأصلية حيث يريد التحدث بها مع الآخرين، ولكن لا يوجد أخر مماثل له. فصار يخرج كل ليلة إلى الغابات الشاسعة خلف بيته (يمشي وحيدا في حذاء شتوي برقبة طويلة. يخوض في الثلوج وفي الريح صارخا في الليل بكلماته العربية ، فيرجع إليه الصدى بما تبقى منها. ينصت إلى الصدى بعطش ونهم ثم يبعث بتحياته بأعلى صوته إلى إخوته. فيعود الصدى ببقايا أسمائهم ، تنتعش في نفسه ذكرى جولاته القديمة في أنحاء مدينته فيهتف بأسماء الأصدقاء، وحينما يوغل الليل ويشتد البرد يقفل راجعا إلى بيته منهكا مرتعشا ، يعلق معطفه على المشجب وينثر من عليه ندى الليل ، ويبدأ ثانية في ترجمة نفسه وهو يركب الترام ، وهو يشتري الصحف ، وداخل المصعد)[1]. (**وظل هكذا كل ليلة وكل عام حتى ترجم الرجل كريات دمه البيضاء والحمراء إلى أخره من نوع** آخر، وعندما أوشك على الخمسين من عمره انمحت ملامحه ولم يبق سوى ساقين وقدمين تخوضان في الصقيع كل ليلة، تفتشان عن روح عزيزة ضائعة)[2].

كذلك قصة (تحرش)[3]. التي تحكي عن تصورات البطل مع التحرش، وما سوف يحدث من حوار وتفاعل داخل أتوبيس. إذا

(١) ورد الجليد: ص١٢.
(٢) ورد الجليد: ص١٢.
(٣) ورد الجليد: ص٣٨ـ٣٩.

تجرأ هو أو غيره على التحرش بأي امرأة عند الجلوس بجانبها. لأنه في الواقع كان يجلس بجانب شابة جميلة ، وكل تلك السيناريوهات تدور داخل وعي المؤلف البطل، وهي افتراضات محتملة إذا تجرأ هو أو غيره بالتحرش بتلك الشابة الجميلة أوغيرها بينما في الحقيقة لم تخرج اطلاقا إلى حيز الواقع ، ولم يحدث أي تحرش من جانبه أو من أخر يجلس في الأتوبيس، ولم يقم البطل بأي فعل خارج حدود اللياقة والتحشم رغم رغبته الدفينة في التحرش بها، ليستمتع ولو للحظات بلذة وطزاجة هذا الملمس الناعم ، لكن كلها مجرد تهيؤات وأضغاث أحلام اليقظة اللاهية. لم تتعدَ حدود ذاكرة الوعي المتعالي عن وعي الآخر المشارك الحدث بدور سلبي في الحكاية من أولها لآخرها ؛ بجلوس تلك الفتاة بالصدفة بجانبه ، وتنتهي تصورات هذا الرجل بسلام ، والفتاة الشابة تغادره وهي تبتسم له بلطف ، ويتساءل بحزن وبقايا رغبة ملحة كانت تريد التحرش فعليا بتلك الفتاة التي كانت قريبةً منه ولم تقل شيئًا. والسؤال الذي لا زال يحمل داخل وعيه الرجاء والتوسل إليها : (**لكن لماذا لم تلتفت نحوه حين كانت جالسة بالقرب منه لتقول له : " لا تؤاخذني أنت تتنفس بصعوبة وتبدو منهكا. سلامتك . مابك ؟**)[1]. **وهذا البطل غيرالمعرف أيضا كنهج يستخدمه المؤلف الواعي؛** ليفتح تأويلات عدة وتعميم يضيف الكثير للمعنى والمغزى وراء

(١) ورد الجليد: ص٣٩ .

الأحداث المثقلة. بالتحميل النفسي والمعنوي للكثيرين أكثر منه تحديدًا لشخص أو شئ أو حدث معين. مما يقنن فنية اللعب على علاقة المؤلف بالبطل بعمل وحدة متجانسة تشمل الوعي العام؛ الذي يحرك الفنيات القصصية نحوعوالم منفتحة على الواقع المعاش بطرواة الفن ، ولذة الحكايات ومتعة التخييلات.

أيضًا قصة (وقت حلو)[1]. عن فاطمة التي تريد بإصرار الذهاب إلى المصيف مع طفليها ، وهما يحلمان بالبحر، ويلحان عليها كل يوم ، حتى حسمت الأمر وطلبت إجازة من محل الخياطة الذي تعمل فيه ، وذهبت إلى بورسعيد القريبة من معارف زوجها المتوفي ، ولكن باءت الرحلة بالفشل التام بعد أن رفضت هذه السيدة الحرباء أن تستقبلها هي وطفليها ليومين فقط لا غير؛ حتى يروا البحر والاستمتاع بالعوم والتصييف ، فقد أحضرت المايوه لابنتها نجوى ، وقد كررت السؤال عنه بلهفة وفرحة غامرة أكثر من مرة ، لتتأكد من وجوده داخل الحقيبة حتى يرى نور جسدها أمام البحر ، فما كان منها بعد هذه الخيبة الكبيرة، والانكسارأن تنهي الأمر بسلام حال معظم أبطال القصص في تلك المجموعة إذ يسلكون جميعًا سلوك السلام ، والبعد عن المشاكل ، وابتلاع الخيبات والهزائم الصغيرة ، بروح رياضية، ولَيّ عنق الألم

(١) ورد الجليد: ص٤٢ـ ٤٥ .

بالتجاهل والتلهي ، واستكمال مشوار الحياة مهما كانت الظروف قاهرة ومخيبة لأمالهم ، واستسلمت فاطمة لقهر الظروف والفقر والحاجة ثم : (**رفعت نجوى** و وضعتها على صدرها ، **وبدأت** رحلة العودة) ، (**وداخل نفسها المكسورة تتظاهر بالثبات والهدوء المفتعل ، من أجل** طفليها و(ارتعشت دموعها على فكها ، ثم صاحت في الطفلين . والنبي قضينا وقت حلو يا ولاد)[1].

كذلك قصة (اتصال)[2]. **تحكي عن اتصال تليفوني هام جاء للمؤلف البطل، والعمة جالسة بجانبه مع ابن أخته تثرثر عن امرأة حمقاء وغبية لم تستطع تربية أبنائها** ، ولا الحفاظ على زوجها البغل: (**وأخذت تدلل على حماقة المرأة بحكايات وتفاصيل لا تنتهي**)[3]. **حتى جاء لمؤلف القصة اتصال من رجل يلقي التحية يسأله إن كان من قرية " بشلا" بالدقهلية ؟ فأجابه " نحن أقرباء إذن " وابن أخته يتحدث وينظرإلى العمة بطرب وسرور** ، وكل في واد ولا يراعون أن البطل يحتاج إلى الهدوء حتى يسمع جيدًا ما يأيته من هذا الاتصال ؛ الذي انقطع ثم عاد مرة أخري من صوت نسائي ينادي "آلو آلو ..." ، ولكن الصوت سرعان ما تلاشى كأنما ابتلعته هاوية مظلمة كما وصفه المؤلف باقتدار، و كأنه يُعبر عن شعوره

(١) ورد الجليد: ص ٤٥.
(٢) ورد الجليد: ص٤٦ـ٤٧ .
(٣) ورد الجليد: ص٤٦ .

الداخلي عندما فقد التواصل مع الاتصال في المرة الأولى من الرجل، ثم المرة الثانية من سيدة. قائلا على لسان حاله : (**صمت بقوة ، " آلو " ؟! لكني لم أسمع سوى وشيش عميق . صمت عدة مرات متتالية** "آلو" أنهيت المكالمة وجلست متكدرًا. " من الذي خاطبني **! من أين ؟** ما هي الرسالة ؟ ")[1]. (**لابد أن المتحدث كان من إذاعة أو جريدة ويريد الحصول على تعليق مني على وضع سياسي أو ثقافي)**[2]. **لكن ذروة الحدث هنا أيضا تنتهي بسلام مثلما حدث في قصة (وقت حلو) ، وربما يحلل** البطل فحوى هذا الاتصال المباغت الذي أفسده ثرثرة عمته الفارغة، ومؤازرة ابن أخته في الإنصات لها بسعادة وانسجام. إن هذا عادة ما يحدث مع المؤلف البطل باعتباره يتفاعل مع الواقع السياسي والثقافي، ومن كثرة ما أصبح يوجد في الواقع العربي والعالمي من مأسي وحروب ومجاعات ومعارك. لا حصر لها يصرح قائلًا : (**كنت أصادف أنباء عن مئات القتلى ، وجهات متحاربة ، ونازحين ، من دون أن ألم بجذور الموضوع**)[3]. **لكن رغم ذلك تظل الأسئلة عالقة في ذهن المؤلف البطل خاصة بعد انقطاع الاتصال** ، وهي كالتالي : **(ما هي الرسالة التي كان ينبغي أن تصلني ؟ وكيف ضاع مني اتصال**

(١) ورد الجليد: ص٤٧ .
(٢) ورد الجليد: ص٤٦ .
(٣) ورد الجليد: ص٤٦ .

كهذا مرتبط بعملي وحياتي ؟)[1]. **لتشمل الرسالة دعوة مفتوحة للجميع حتى يقرأوا** هذا الواقع المأساوي، ويحاولوا الإجابة والبحث عن سلام داخلي وخارجي ، وذلك ما يمكن أن نحلل به ما ذكره باختين : **(إن وعي البطل وشعوره ورغبته في العالم وغايته الانفعالية ـ الإرادية المادية ـ** محاطة من كل الجوانب كما لو أنها وسط دائرة محاطة من طرف وعي المؤلف بالبطل وبعالمه الذي يضمن له الاكتمال)[2]. **ومن ثم لا بد من : (استخراج كل ما يصلح لاكتمال البطل والحدث الذي يشكل حياته وهو متعال** مبدئيا على وعي البطل، ومن ثم تحديد مبدأ وحدة التوتر المبدعً المستعمل هناك ، إن المؤلف هو المؤتمن الحي على الوحدة المؤسسة للاكتمال ، وهو في ذلك يعد نقيضا للبطل المؤتمن بدوره على الوحدة المؤسسة للحدث المفتوح وغير المكتمل من الداخل والذي تمثله الحياة ، إن النشاط الذي يضمن للبطل اكتماله هو ما يمنح لهذا الأخير سكونيته ، مثلما يكون الجزء ساكنا بالنسبة للكل الذي يشمله ويضمن له الاكتمال)[3].

مثال ذلك نموذج قصة (هدية بسيطة)[4]. ما يمكن أن يُقال عليها ما هو أشبه بالقصة الدائرية ، وتوضح فكرة بروز الوعي

(١) ورد الجليد: ص٣٧ .
(٢) المرجع السابق: ص٢١.
(٣) المرجع السابق: ص٢١ .
(٤) ورد الجليد: ص ٤٠ـ ٤١ .

المتعالي ، وقد تحولت إلى دائرة مغلقة نواة مركزها الفضائي الدال مكانيا وزمانيا في المحيط التخييلي هو(سلة الورد) ،التي مثلت دور الفاعل والمفعول لكل شخصيات القصة من البداية إلى النهاية تحت عنوان (هدية بسيطة) التي فتحت الدائرة وأغلقتها بإحكام على ما انتجته من حكايات وتفاصيل ، بسبب هذه الهدية البسيطة، **إذ** بتلك الهدية االمتنقلة من يد شخص لآخر تعددت الأغراض والمعاني ، لمن يحملها سواء فرح أو مرض أو نجاح كمؤشر للنوايا الطيبة مقترنـًا بمعناها الأشمل ؛ الورد الذي هو عنوان الجمال والود والمحبة واللطف ، كانت البداية عندما أحضرها الحاج عبد اللطيف جار الأستاذ صلاح العمري المريض والمستلقي في المستشفى بعد العملية الجراحية، الذي يتساءل بحيرة وألم (ما نفع سلال الورد للمريض)[1]. **فقرر يهديها لصديقه في العمل (خيري غنام) الذي استأذنه أن يمشي سريعا حتى يذهب لتهنئة سعد ابن أخته الذي نجح في الجامعة** ، فأهداه سلة الورد كهدية بسيطة ، ثم سعد الناجح يهديها لصديقه شهاب في ليلة عرسه الذي حضره لمباركته ، ثم في الصباح يحضر المهندس (حسين ذكرى) لصديقه المريض صلاح العمري ، وحاملا نفس السلة المميزة ، وأدرك مباشرة أنها ذات نفسها التي بها قطعة اللازق البيضاء في الموضع ذاته عندما اشتبكت بجسده في المستشفى وسقطت، فعالجتها

(١) ورد الجليد: ص٤٠ .

الممرضة بلازق. **فاستغرب جدًا أي (صلاح العمري) فليس هناك صلة تربط بين صديقه في العمل خيري غنام الذي أخذ السلة من عنده أمس** ، وبين صديقه حسين ذكرى الذي جاء بها الآن !! وفي نهاية القصة نعود لبداية الحدث ويتكررعندما دخلت الممرضة تقيس الضغط، وقبل أن تخرج قالت له بابتسامة خجلى : (أنا عندي فرح ابن عمتي اليوم ، ممكن أخذ الورد ده ؟ هدية بسيطة ؟)[1]. **وبذلك نجد أن نواة الحدث تقوم بتفعيلها وتنشيطها تلك السلة السحرية** ؛ التي تستحضر حيوات آخرين من الشرق والغرب ليس بينهم صلة متقاربة ، لتتجه في علاقات متشابكة. هذا أخذها، وذاك أعطاها لفلان، وفلان أهداها لفلان ، وذاك أعطاها لفلانة... إلخ، لتدور في دائرة سحرية وتدور معها الحكايات في ساقية بشرية تشبه طاحونة الحياة التي لا تفرغ ولا تنتهي ، فهذه الوحدة المؤسسة المتجسدة في سلة الورد جعلت الحدث مفتوحًا ، وغير مكتمل من الداخل والذي يمثل سيرورة الحياة، فنحن في انتظارأن تهديها الممرضة لابن عمتها ومن عليه الدوروهكذا دواليك ، وقد تحولت سلة الورد السحرية إلى ما يُشبه دائرة تدور في دوائر جمالية الإبداع؛ لفظًا وحركةً وانفعالاً ، وبالفعل الإرادي المادي المحاط من كل الجوانب ، كما لو أنها وسط دائرة محاطة من طرف وعي

(١) ورد الجليد: ص٤١ .

المؤلف بالبطل (صلاح العمري). الشخص المريض والمستلقي في المستشفى بعد إجراء عملية جراحية له ، وبه تخلق عالم كبير كشف عن وجود وجوه متعددة من الشخصيات ، فاستنطق ماهية هذه السلة الساكنة الحركة العاجزة عن أي فعل لأفعال إنسانية في حوزة سلة الورد ، فأضاء الوجود القصصي ، وأنارالأحداث باستخراج المكنون الحقيقي لتلك السلة رمز: الأمل والتفاؤل والفرح ، وضمن اكتمال الدائرة الإبداعية والجمالية في آن واحد، وهذا أيضا من الممكن أن يؤول في قصة (رشفة عشق)[1]. **التي تحكي عن الطفل المتمرد** (عمر). صاحب العشر سنوات وخاله نبيل ؛ الذي يعشق توتة ابنة الضابط الذي مات في الحرب ، وتعيش مع جدها في فيلا كبيرة وفاخرة من الطراز القديم في الحلمية ، تلك المنطقة العريقة القديمة ، وشُيدت نسبة إلى الخديوي عباس حلمي الثاني ، والوسيط بينهما عمرالذي يعيش أسعد أوقاته ؛عندما يذهب مع خاله بلبل كما يناديه لأنه لا زال شاب ، لزيارة توتة كل خميس في الفيلا ، ويستمتع بالنزهة والجلسة في الفيلا الواسعة المحاطة بحديقة خضراء رائعة ، وتناول البسكويت مع الشاي ، حتى يحدث فجأةً عراك بين بلبل وتوتة ويتفقا ألا يتقابلا مرة ثانية كل خميس، عمر الذي يمثل القاسم المشترك والهام بوجوده في كل زيارة لتوتة، وهو فتى ذكي وطموح ومتمرد على حل الواجبات

(١) ورد الجليد: ص ٣٤ـ ٧٣ .

الدراسية ، وحياته الروتينية بين الذهاب إلى المدرسة ، وعمل الواجبات والذهاب إلى النادي في إجازة الجمعة ، وله أفكار خيالية مثل فكرة الطيران ، عندما كان يقف أمام المروحة ويتخيل أنه سيطير ويهرب بعيدًا، وهي تساوي حالة الرغبة الملحة في الهروب من عمل الواجبات المنزلية والدراسية؛ وبسبب بلبل وتوتة كان يُعفى من عمل الواجبات يوم الخميس مع الاستعداد والتأهب للذهاب مع خاله بلبل لزيارة توتة في الفيلا الجميلة. ولكن بعد هذا الخلاف : (لن يلتقي بلبل وتوتة ثانية ، وسيواصل حياته ،....)ـ (لكنه سيشعر خلال ذلك كله أن شيئا مهما سينقصه بقوة ؛ إنه لن يرى ثانية ضوء القمر الهابط من بين فروع الشجر على وجه توتة ، ولن يسمع ضحكتها الخجلى بعطر المانجو، ولا هسيس أوراق الشجر تحت الأقدام الأربعة ، ولن يرى نظرة التوسل العميق في عين بلبل)[1]. **وأخيرا ستندثر كل مشاعر وأحاسيس عمر الرقيقة والمرهفة لذا: (سحب الغطاء بشدة على رأسه ، سحبه حتى آخره ، وأجهش في البكاء الحار)**[2]. **وقد انسحب الستار أيضًا على علاقة بلبل وتوتة**. ليظل الحدث مفتوح وغير مكتمل ، ربما يعود بلبل لتوتة ، وربما لايعود والنتيجة الهامة لعمر المشاكس والمتمرد، ربما يعود عمر لزيارة توتة في الحلمية ويهرب من عمل الواجبات

(١) ورد الجليد: ص ٣٧ .
(٢) ورد الجليد: ص٣٧ .

المدرسية يوم الخميس ، وربما لا. كل شئ جائز في أمور الحب المهلكة . مما اقترحه (باختين) : (إن المؤلف يعكس موقع البطل الانفعالي والإرادي ،لا موقعه إزاء البطل ، فموقعه من هذا الأخر قد سبق إنجازه بالملموس في صورة موضوع ما ، ولا يمكنه بهذا الوضع أن يمثل موضوعًا لتحليل ذهني معيش ، فالمؤلف هو من يبدع لكنه لا يرى إبداعه في مكان آخرغيرالموضوع حيث يمنحه شكلاً ، وبصيغة أخرى فهو لا يرى سوى إنتاج فعله المبدع وهو في حالة سيرورة ، إنه لا يرى السيرورة السيكولوجية الداخلية التي تتحكم في هذا الفعل، وهذه هي طبيعة معيش فعله المبدع كله، إن المؤلف يعيش موضوعه ويعيش بذاته في الموضوع لكنه لا يعيش صيرورة معيشه هو، إذ إن عمل الإبداع لم يعد بمثابة معيش يتعذرأن تظهر فيه أو يتجسد بعيدًا عن الإنتاج أوالموضوع وهو في طور الإبداع والذي ينزع نحوه ولهذا السبب ليس للفنان المبدع ما يقوله عن سيرورة فعله المبدع ، فهو بنفسه موجود بكامله داخل الإنتاج المبدع وليس له إلا أن يحيلنا على عمله وهنا فحسب يمكننا البحث عنه)[1].

قد نجد في قصة (ورد الجليد)[2]. **بعض التماس لهذه الرؤية الباختينية من موقع البطل الانفعالي والإرادي الذي يعكس رؤية**

(١) المرجع السابق: ص١٤.
(٢) ورد الجليد: ص ٢١-٢٨ .

المؤلف داخل سيرورة فعله المبدع. في المعلمة الروسية " نينا أندريفنا " **التي كانت تُدرس لبطل الحكاية " طارق المصري" أثناء وجوده في موسكو ليواصل تعليمه وسط شلة من الجنسيات المختلفة** أتت تبحث عن العلم والبحث والارتقاء ، بداية من (بيشا) مترجم شاب يتقن الإنجليزية ، إلى أصدقائه الخمسة (طالب إفريقي أسود، وأربع طالبات). في قاعة الدراسة الكلية التحضيرية رقم (٢٣)، ولكن ما علاقة معلمة اللغة الروسية" نينا أندريفنا " **وعنوان القصة (ورد الجليد)، وما علاقة** الاثنين بحكاية طارق المصري ، هذا الرجل المصري الذي جاء من تحت الشمس مباشرة ولا يتحمل قسوة البرد الشديد والجليد ، فكان يتخلف عن حضور المحاضرة الأولى ، التي كانت تدرسها المعلمة الروسية، ولكن بذكائها وصبرها وإخلاصها للعمل استطاعت أن تقلل من حدة الموقف ، والوضع الجديد لهذا المصري الذي تهاجمه الطبيعة الجديدة عن طبيعة بلده مصر ، فعالجت شعور طارق الأشبه بالفوبيا من السقعة والبرد الشديد بالكلام والفعل ، بأن كانت تحضر مبكرًا إلى حجرته توقظه لحضور المحاضرة ، وتعلل قائلة بحساسية عالية وشعور فني : (على أي حال ليس في الطبيعة طقس سئ ، وأن الزهور تنمو حتى في الصقيع وقسوة الجليد " نعم. تنمو تحت سطح الجليد الشفاف وتبدو مثل دانتيلا من زهور

بيضاء)[1]. **وتتحول كل استلهامات وحكايات نينا طوال فترة الدراسة مع** هؤلاء الطلاب الخمسة المحظوظين بتلك المعلمة الحذقة والمثقفة، إلى نبراس ومشعل تهديهم إلى النور والجمال والمثابرة، وحب العلم طريق الحق والتنوير، والإضاءة الحقيقية لحياتهم الحاضرة والمستقبلية مهما كانت الطبيعة قاسية، وتفاقم نوستالجيا الحنين إلى الوطن، والذكريات خاصة أمام العنصرية والتفرقة بين البشر بسبب لون البشرة مثلما حدث مع الطالب (موبوتو)؛ لأنه من أصول أفريقية، وقد أحرجه طفل في محل خبز، بأن بلل اصبعه بلسانه ومرره على سطح ذراعه ليتحقق إذا ما كان سواده لونا طبيعيا أم لا ؟! ، ولكن الحصيفة نينا التي تؤمن أن ثلاث مهن جديرة بالتقديس وهي : **(الشاعر والطبيب والمعلم)**. أحضرت لهم صورة لبوشكين يبدو فيها شعره مجعداً منفوشـًا ، مما يعني أنه من أصول أفريقية حبشية، ثم قال زميله في الدراسة مقطع من قصيدة بوشكين مؤكدًا على قول معلمته : (" لتشق ياصديقي ... ستشرق ثانية نجمة السعادة الساحرة")[2]. **ورغم كل ما مر به طارق المصري من أحداث وظروف وعلاقات سواء مع زملاء الدراسة الخمسة في الكلية التحضيرية** ، ثم الافتراق ليتخصص كل واحد في المجال الذي يستهويه حتى عودته إلى مصر، ظل ورد

(١) ورد الجليد: ص ٢٢ .
(٢) ورد الجليد: ص ٢٧ .

الجليد هو الذكرى الجديرة بكل ما حدث، التي تلخص كل شئ تحت قمم الجليد الذي سيذوب مع الأيام كما ذابت الذكريات، وظل لا غير ورد الجليد في قاع الذاكرة ينبهنا بكل ما فات وكان وانقضى.. وورد الجليد ينمو وينمو ، ويغدو تفسير نينا أندريفنا مؤشر وحدة الجميع عندما تهفو الذكريات والأمنيات الضائعة في وعينا مثل ورود الجليد؛ الذي تحت سطحه الشفاف الذكريات مثل الدانتيلا من زهور بيضاء، كما أخبرتهم نينا أندريفنا ذات النظرات المتوهجة الوقادة والنافذة بالأمل والحياة والاخلاص لروح العلم والبحث، ولم يستطع طارق المصري الأصيل أن ينساها ، وظل يتذكر ورد الجليد أي نينا الجميلة ، ويتساءل بحب وشغف الفقد : (وهل خبا في عينيها نور الأمل والحنان ، وحلت فيهما نظرة التعب والأسى ؟ أم أنها ما زالت تتطلع إلى العالم بتلك النظرة المتوهجة كالذهب الملتهب مأخوذة إلى أعماقها منقطعة عما حولها ؟)[1]. **كما أشار باختين : (إن المؤلف يسر لنا بتاريخ المعنى الفكري داخل عمله فقط وليس داخل ما يقوله لنا)[2]. وتأولا نذكر أيضًا لاشك : (إن المؤلف يوجه البطل كما يوجه رؤيته الأخلاقية المعرفية في عالم الوجود المكتمل مبدئيًا ، الذي يستمد قيمته (بغض النظرعن معنى الحدث المرتقب). من**

(١) ورد الجليد: ص ٢٨ .
(٢) المرجع السابق: ص ١٤ .

تنوع راهنيته الملموسة نفسها ، إذا كنت أنا بنفسي مكتملاً وإذا كان الحدث مكتملاً بدوره فلن أستطيع العيش أو التصرف : كيما أعيش على أن أكون لا مكتملاً ومنفتحًا على نفسي، على الأقل فيما يخص الأساسي من حياتي ، على أن أكون بالنسبة لنفسي قيمة آتية، على أن لا أتطابق مع راهنيتي الخالصة)[1]. **لنطرح تأويلًا متقاربًا** على قصة (على ربوة)[2]. **عن تلك العلاقة المرتقبة بين المؤلف والبطل والفعل أي كامل الأحداث** ؛ التي تؤدي إلى رؤية تقيمية لكل ما يعيشه ويتصرفه البطل بتوجيه من المؤلف المنفتح ، واللا مكتمل ففي القصة (على ربوة) تتلاقى الأزمنة الثلاث من الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة متجانسة مركزها ذكريات الماضي المتمثل في الأم المتوفاة، والتي تنفتح على الحاضرالمتمثل في الابن الذي أصبح عجوزاً، والمستقبل المتمثل في ابنته الشابة في حوالي الثلاثين من عمرها ، وهي تقوم بنفس الدور الذي كان يقوم به الأب نحو أمه المتوفاة، حين تُقِله الابنة بالسيارة للذهاب إلى بيت العائلة، ويتذكر نفس الموقف والحادث، وهو يركب السيارة مع ابنته بنفس البطء والتثاقل والمشاعر والأحاسيس. التي كانت تملأ قلب هذه الأم المباركة في ذاك الوقت الفائت. قائلا على لسان حاله : (في السبعين اكتملت صورة حياتها تحت عينيها مثل قطعة

(١) المرجع السابق: ص ٢٠ .
(٢) ورد الجليد: ص ١٣-١٦.

قماش مفرودة، لكن لم يبق زمن تطرز عليه وردة ، ولم يعد بوسعها أن تبدل خيطا في الرسم القديم)[1]. **وهذا بالضبط ما يعيشه هذا الابن البار، وهو الآن في السبعين من عمره ، مع ابنته ويطلب الحنان والرفق والتمهل كما كانت أمه تطلبه ، ولم يفهم حينها ما تريده هذه الأم بشكل واضح**، نفس الموقف الذي يعيشه البطل الآن.. حتى يمر الزمن ويعيش نفس اللحظات الحرجة، والمطالب المشروعة لكل من أعطى وعاش وكافح وخذله الزمن القاسي الذي لا يرحم. وحساب الأيام عسير، وباهظ التكلفة على المشاعر والعافية، وبعد أكثر من عشرين عاما يتلقى نفس الايماءات والايحاءات كما كان هو أيضا قد فعلها، بأن يقابل هذا البطء والثقل من أمه بنظرة ضجرة كما تفعل ابنته الآن ، وهو يتساءل بحزن وألم المعرفة والتجربة الشاقة : (لماذا يأتي الإدراك متأخرا بعد ما يصبح القلب منهكًا وبعد ما تفقد الشفتان حرارة التقبيل ؟!)[2]. **هذا المؤلف الملهم في صنع أبطال حكاياته يُنشئ علاقة من الود والألفة ، وتعريتها بشفافية عالية، لتنخر في المكنون الحقيقي وراء العلاقات حتى لو كانت تبدو قريبة وطيبة، وكل أشكال الخداع البصري وتجاوز الداخلي والعميق لقراءة البشر قراءة حقيقية من السأم والضجر والتكدر الذي يشعر به هذا العجوز بالفعل** ، ليس فقط من مشاعر ابنته ولكن

(١) ورد الجليد: ص ١٣.
(٢) ورد الجليد: ص ١٣ .

والأهم شعوره بالعجز، وعدم القدرة على الحركة والنشاط بسبب كبر السن. وهو في النهاية رغم شعوره بالسأم والضجر يشفق على ابنته الشابة، ويعطيها المبرر الحياتي والدرس الكبير الذي تعلمه من دروس الحياة . كل شئ سيأتي في وقته مسألة وقت لا أكثر. لكن ثمن الإدراك غالٍ بالفعل ولا يأتي إلا متأخرًا. لذلك هو حزين ويشفق على ابنته التي ستنتظر لوقت طويل حتى تعلم الحقيقة، وتدرك الأمور بشكل واضح مثل ما يدركها هو الآن بكل شجاعة وعمق. وفي زيارة بيت العائلة الأخيرة يعود لذكريات الماضي من الطفولة والصبا والشباب في بيت العائلة القديم ، لتنفرط كحبات اللؤلؤ كل إلى مكان آخر، حيث سيقابل أختيه هناك بعد ربع قرن من وفاة الأم ، وقد قرروا بيع الشقة وتقاسم الأثاث، وتمزيق الذكريات. **كل واحد يختار ما يريده منها للإحتفاظ به. فاختار هو منضدة أمه المغلقة، والتي كانت تفردها لتحتسي عليها الشاي : (المنضدة التي تنطبق إلى نصفين، والتي كانت أمنا تجلس إليها كل صباح تحتسي الشاي)**[1]. **ويتجلى الحدث البسيط أمام الكثيرين بتأثير قوي النفاذ تحت وطأة الطرح السيميائي بين بداية القصة، ونهايتها في طرح سيميائي مؤثرعزز جوف العلاقة القوية بين ايحاءات المؤلف الموجهة لبطل ملهم بصير ينهش الحزن قلبه بآلام العجزفي جسده كاملاً بين الهبوط والصعود من منزله، لمنزل**

(١) ورد الجليد: ص ١٤.

العائلة القديم ثم العودة وهكذا دواليك في رحلة تُجسد كل مراحل حياته وعمره الذي نفذ في غمضة عين من الماضي والحاضر والمستقبل. رحلة كانت تشي بالقيمة والمعنى.. يتأملها الآن في ساعات معدودة لراهنة الملموس. فتبدأ القصة كالتالي : (**فجأة فهمت . الآن. فهمت . كأن سيفا باغتني وشقني نصفين ورماني إلى الذهول،** فهمت بعد أن انحنيت لأفتح باب السيارة)[1]. **ثم نهاية ال**قصة : (فتحت باب السيارة ببطء)[2]. **ليكمل لنا المؤلف اكتمال عالم البطل برؤية تخييلية بديعة أنه يرى أمامه مطلع ربوة عالية ، والثلاثة أي الأم والابن والابنه يرتقون إلى تلك الربوة الحياتية ، وكل منهم في سن العشرين، يبلغون** رأس الربوة ، ويتوقفون لالتقاط أنفاسهم، وهم ينظرون من العلو الشاهق إلى السفح ، حيث تهبط الأم بنظرها إلى ماضيها ، والابن إلى مستقبله وإلى ماضيه ، والابنة إلى حاضرها ومستقبلها أيضاً. ثم يتطلعون إلى بعضهم بعضا ، ويتبادلون النظرات بسعادة ، وتنتهي القصة كما بدأت عند باب السيارة سواء بالهبوط والصعود من بيته لبيت العائلة، أوالعكس في آن واحد تقودها سيارة العمر والحياة من سنوات الماضي والحاضر والمستقبل. هذا الطرح السيميائي نشّط حوارية العمل القصصي، وأبرز بريق التخييل الإبداعي باستحضار الربوة العالية،

(١) ورد الجليد: ص١٣.
(٢) ورد الجليد: ص ١٥.

كتخييل كاشف عن ماهية حياة مع هذا الكائن الإنساني الشقي، وقد تلاقت الأجيال الثلاثة التي تساوي الأزمان الثلاثة عند العلو الشاهق للربوة الحياتية ، وأخيراً يصل البطل الملهم بسلام ليأمن به ما تبقى من حياته قائلا براحة بالغة : (ونحن نعلم أننا الآن سنبقى في فرح وهناءة الحياة الشابة ، وكالهواء والنور لن نشيخ أبدًا)[1].

لنصل لقصة (تغريدة عندليب)[2]. **كنموذج يؤسس لمدى محورية العلاقة بين المؤلف والبطل : (وعلى امتداد هذا المجال نصطدم بالخلط الكلي لمختلف أنواع المقاربات والمعايير التقيمية : البطل السلبي أو الإيجابي (العلاقة بالمؤلف) ، البطل السير ذاتي أو الموضوعي ، المثالي أو الواقعي ، الصوغ البطولي ، الهجاء ، الفكاهة ، السخرية، البطل الملحمي ، والدرامي ، والغنائي والشخصية ـ المزاج caractere ـ** والنموذج **type** والشخصية **-per sonnage** ، والبطل الروائي ...) ـ لنخلص من كل هذا إلى المقاربة الجادة التي فسرها باختين كالآتي : (أما المقاربة الجادة لهذه القضايا فهي تدين إلى المناهج السيرية ، والسوسيولوجية والتي لا تفصح مع ذلك عن فهم شكلي وجمالي معمق بما فيه الكفاية للمبدأ المبدع الذي تحتويه علاقة المؤلف بالبطل والتي تستبدل بعلاقة سيكولوجية واجتماعية ، ساكنة ومتعالية(١) **transcendante** على

(١) ورد الجليد: ص٥٥ .
(٢) ورد الجليد: ص ٥١ ـ ٥٤ .

الوعي المبدع ، ولا يظهر المؤلف والبطل على أنهما مكونين للكل الذي يشكله العمل ، وإنما باعتبارهما مكونين للوحدة عبر الأدبية **trans_litteraire** الناشئة عن الحياة السيكولوجية والاجتماعية)[1].

قصة تغريدة عندليب تمثل وحدة لحالة إبداعية ناشئة عن حياته السيكولوجية والاجتماعية.. **عندما فقد** الرجل ابنه ثم فقد زوجته حزنا على فراق ابنها المفاجئ، فقرر الخروج إلى البلاد هائما باحثا عن رحلة ذاتية تُطهرولو بعض الشئ روحه المعذبة من ألم الفراق والحزن الثقيل ثقل حمل جبال رابضة على قلبه المفطور من فقد أحبائه، ببداية قصصية مؤثرة وموحية لخوض الحدث الكبير في مواجهة هذه الفجيعة، وحالة اليأس التام والكامل التي يحياها في حاضره بدون كل ما يملك من أحباب ، بدون أمل ، بدون رجاء بدون أي حياة تمامًا، وقد غاب عن نظره كل أسباب وجوده، بزوال أسرته الصغيرة، كل ما يملك من الحياة، قائلا على لسان حاله : (أفقت في الصباح وقد استقر رأيي على الخروج إلى البلاد).(وأنا منذ زمن أمني نفسي بترحال يزودني بحكاية أرددها وتمدني بالقوة)[2]. **حكاية يرويها ويحاول بها أن يبحث عن معنى لحياته**

(١) المرجع السابق : ص١٦ـ هامش داخلي : (١) متعالية : مفهوم يترجم هنا وفي ما تبقى لفظة transgrendient التي يستعيرها باختين من مصطلحية الجمالية الألمانية ، ولا علاقة لها بالمصطلح المستعمل في الفرنسية والمرتبط بالفلسفة المثالية ـ انظر الفصل ١ـ ٢ـ ٣.
(٢) ورد الجليد: ص٥١ .

خلال رحلة داخل ذاته، رحلة خارج دياره، خارج موقع الأحداث الأليمة التي عاشها ولا زال يجتر آثار حدوثها، وقد مشى على مهل بمحاذاة النهر. لم يجد الحكاية في الأرض ، تلك الحكاية التي تؤثر فيه، وترفعه لرؤية أبعد وأعمق من كل ما مر به في حياته المعذبة.. نعم للأسف ، لم يرَ تلك الحكاية في الأرض، فبحث عنها في السماء، لكن السماء لا سبيل إليها سوى طير محلق ، فسأل عصفور، ونسر متكبر، وغراب أحمق ، وطائر اليمامة الذي يقضي معظم حياته في السماء، فلم يجيبه سوى يمامة أخبرته أن العندليب يغرد بها بصوت جميل، وقالت اليمامة (في حنجرته تسكن الحكايات كلها فابحث عنها)[1]. **عند العندليب الجميل بريشه الأخضر ومنقاره الأحمر هذا هو الحل ، هذا هو المنقذ لحياته. أين يجده ؟!** لا بد أن يبحث عنه ، لأن في صوته كل الحقيقة.. كل التمام ، كل الإجابات لأسئلة الحياة المعقدة والمركبة والفادحة الأثمان بدروسها القاسية ، حتى وجده بعد رحلة عذاب وتعب لا ينتهي وقال له يطمئنه : (ياصاحب الصوت الجميل ، أنا راوٍ جوال أبحث عن حكاية تمدني بالقوة)[2]. **فحكى له العندليب عن حكاية الفتاة الجميلة التي قبلت ضفدع ، فردته القبلة إلى أصله أميراً** وسيماً ، لكن المتيم بالحكايات ، يعرفها فقص له العندليب قصة أخرى محزنة ، لكنها حقيقية وقوية

(١) ورد الجليد: ص٥١ .
(٢) ورد الجليد: ص٥٢ .

التأثيرعلى من يسمعها تحكي عن : (بلدة عاشت على نهر في أمان ترعى وتزرع ، في شمالها الشرقي قلعة حصينة تحمي طريق التجارة وتصد الغزاة ، حتى هجم عليها البرابرة واستولوا على القلعة ، وقتلوا الحراس وشردوا الباقي إلا جنديـًا واحداً لا نعرف له اسمـًا. آفاق بين أشلاء رفاقه المبعثرة من حوله وقد دمر وتهدم كل شئ في القلعة الحصينة فقرر أن يعود إلى قريته ليعيش بسلام . فهذا سبيل النجاة الوحيد الباق له، ولكن أين له من سلام أو نسيان بعد هذا الانكسار والهزيمة النكراء : (**ثم سألت نفسي : وهل تقوم حياة على ماء هزيمة وخبز انكسار ؟**)[1]. **فواصل السير بكل همة ونشاط واحد ، اثنان ، واحد، اثنان كجندي شجاع حتى عاد إلى القلعة مرة أخرى** ؛ ليواصل القتال والاستبسال والدفاع عن وطنه ، وعدم الاستسلام للغزو، وهو أمريدعو إلى الاستخفاف والهزل ليس فقط أمام القائد الذي يستقبله بكل سخرية وفكاهة مُرة، وإنما لأي إنسان عاقل فما الفائدة من عودته بمفرده وحيداً بكتف مصابة، ومجرداً حتى من سلاحه وأي أمل في المنازلة ومواجهة العدو؟!. ياله من سخف وفكاهة لاذعة مثيرة للضحك والسخرية الشديدة. التي في طياتها تحمل الشفقة والرثاء لحاله الميئوس منه ، لكنه كان قويًا شجاعًا وأطلق في وجه أعدائه رصاصته الوحيدة نحو القلعة: (وفي التو انهمرت زخات الرصاص ومزقت بدنه عشرات الطلقات).

(١) ورد الجليد: ص٥٣.

وسقط الجندي الوحيد على الأرض بكل شجاعة وكبرياء وفخر، وقد اختار الشهادة والفداء والتضحية من أجل كرامة وطنه الغالي، لتعزز قيمة الوطنية والشرف، والاستحقاق البطولي الذي يعادل تمام وكمال القيمة المادية والمعنوية لروح هذا الجندي المجهول الوطني الشريف ، وصعدت من هذه الثقوب التي اخترقت جسده هذه الحكاية ، (ملونة بقطرات الدم ، مشعة من نظرته الأخيرة ومن سيره إلى القتال)، وهو في شدة الانكسار ، وصعدت الحكاية إلى عنان السماء، ودارت في الأرض، وراحت تنتقل من صوت طائر إلى لمعة صخرة، ومن جذور الشجرة إلى وردها، ويسمعها عندليب من نور نجمة زرقاء ، فيرددها بصوته العذب، أخيراً أصبح لدى البطل البائس حكاية جديدة.. يرويها للعابرين والفلاحين والصيادين، وقد ذاعت تغريدة العندليب وحكمتها : (**أننا لا نفوزإلا بالطريق الذي نمشي عليه، هو المكافأة التي تنتظرنا في ختام الرحلة**). **(وتعلم العشاق أن العشق هو السير على طريق العشق حتى لو لم** يحظوا بالوصال ، وأدرك المقاتلون أن الانتصار الحقيقي أن يحموا جمرة الشجاعة ، وعرف الشعراء أن الشعر في اتقاد الخيال بالقصائد حتى لو لم ينظموها)[1]. **هكذا نجد في تلك المقاربة والمعيار التقييمي ، بظهور البطل الإيجابي وعلاقة المؤلف، بذاك البطل** السيرة الذاتية التي تحوي حياته دراما قاسية بعد وفاة ابنه ثم

(١) ورد الجليد: ص٥٤ .

زوجته، وانهيار عالمه تماما حتى أنه هرب من البلاد هروبًا بائسًا مرغمًا عليه، لعدم قدرته على تحمل الفراق اللعين، وهي بلا شك تدين أي (تلك المقاربة الجادة) إلى المناهج السيرية والسوسيولوجية لكنها رغم ذلك كما أشار باختين لا تفصح بشكل جمالي ومعمق بما فيه الكفاية للمبدأ المبدع الذي تحتويه علاقة المؤلف بالبطل. ويمكن استبدالها بعلاقة سيكولوجية واجتماعية ساكنة ومتعالية على (الوعي المبدع). بمعنى ان المؤلف ربما يحكي حكايته هو، أو حكاية حقيقية شاهدها وعايشها بذات نفسه، فنشأت تلك القصة الإبداعية لتتبدل من تبعيتها للمنهج السيري والسوسيولوجي ، لتصبح في علاقة أقوى بعلاقة سيكولوجية واجتماعية ساكنة ومتعالية على الوعي المبدع، ليظهر المؤلف والبطل في هذه المقاربة الجادة على أنها من الممكن أن تكون حكاية ذاتية أو حقيقية عن بطل آخر من الحياة التي تفوق التخييل والتصورات الفنية فكل شئ جائز. فنصل إلى تأويل : (**إذا كلاهما أي المؤلف والبطل ليس فقط مجرد مكونين للكل الذي يشكله العمل ، ولكن يظهران باعتبار**هما مكونين للوحدة عبرالأدبية الناشئة عن الحياة السيكولوجية والاجتماعية)[1]. **إلى أن نأتي لفكرة التقمص التي ترتبط بمقدرة المؤلف على التأمل الجمالي للنماذج الحياتية المعاشة في الواقع مثل شخصية (بسمة حسني)**

(١) ورد الجليد: ص ٥٤ .

العاهرة في قصة (بيسا)[1]. كما أشار المرجع السابق ذكره (بل إن تفكيرنا منصب على مقولتي (١) التقمص EInfuhung التي تشتمل صراحة على مبدأ علاقة المؤلف المتأمل الجمالية بالموضوع عامة والبطل خاصة، وهي علاقة تم تأسيسها بطريقة معمقة عند ليبس **Lipps و(٢) مقولة "الحب الجمالي" عند "غويو" ومن منظور مختلف تماما الحب الجمالي عند " كوهين" ينبغي الاشارة إلى أن لهذين التصورين طابع عام جدًا وأنهما يشتغلان بدون مبدأ يظهر الاختلاف، سواء تعلق الأمر بأشكال الفن المتعددة أو بموضوع الرؤية الجمالية الخالص، أي بالبطل. (وهذا أمر تم تبيانه عند كوهين أكثر)[2]. إذ فكرة تعزيز التقمص مع التعاطف الجمالي في خدمة الأشكال المتعددة للفن، أو الرؤية الجمالية الخالصة للبطل ـ** في إطار التقمص مع التعاطف الجمالي الآتي من المؤلف المتأمل ـ الحاضرة والواعية بالموضوع ، والبطل خاصة كما حدث في شخصية بسمة حسني التي أصبحت بيسا حيث يقوم النموذج على حب جمالي به جانب كبير من التعاطف للحال الذي وصلت له نتيجة الفقر وقهر الظروف الحياتية عليها بلا رحمة. **(ومن هنا انبثقت مباشرة الصيغة العامة للمبدأ الذي يسم العلاقة المبدعة والمنتجة جماليا، إنها علاقة المؤلف بالبطل، علاقة سمتها التوتر**

(١) المرجع السابق: ص١٦.
(٢) ورد الجليد: ص ٤٨ـ ٥٠ .

الخاص بالتموضع الخارجي . **L expotopie** في الفضاء وفي الزمن وفي القيم الذي يسمح بتجميع البطل كاملاً[1]. فترسم القصة (بيسا) مشهد الصحفيين الكبار واحتشاد شبابها أمام النقابة يلوحون بقبضاتهم ، ويؤرجحون لافتات الاحتجاج عاليًا يهتفون تحت شمس مايو الحارة (ارفع صوتك... قلها معانا .. حبس الكلمة عار وخيانة)[2]. **وركنت سيارتان مصفحتان سوداوان حولهما عساكر،** ثم اقتحمت الشارع سيارة ثالثة مصفحة بها مجموعة من النساء والرجال في المقدمة (أشرف توكتوك). أشهر لص توكتوك في الجيزة ، و(سنية حشيشة) البدينة الشحيمة معلمة قهوة العمرانية وهبطت (بيسا) البغي، وبدأت الحفلة (لفرقة المواطنين الشرفاء التابعة لوزارة الداخلية) بالرقص والغناء التي تقوم به بيسا ونقرات الطبلة التي تحملها سنية حشيشة، وبدأ سجال بين صحفي شاب وأشرف توكتوك، وقد حمت نقرات الطبلة وتسارعت، وبيسا تواصل الرقص على الإيقاع المحموم. تلمع عيناها وهي تصيح : "يازبالة .. آآآه يازبالة " حتى يتعرف عليها كاتب عجوز، ويتفوه باسمها الحقيقي : " بسمة حسني" التي كانت من متضرري مساكن الزلزال، وهذا الكاتب واسمه (علاء فكري) وقف بجانبها وساندها في محاول مستميتة لعلاج ابنها الوحيد في وزارة الصحة بالمجان،

(١) المرجع السابق: ص١٩.
(٢) المرجع السابق: ص٢٢ .

لأنه كان يعاني من السرطان، لكنه توفى في المستشفى بعد شهر من قدومه إليها، فقد فات وقت العلاج وانتهى أمره، وفي لحظة حاسمة من عمر الزمن القصصي استدعت بسمة حسني من ذاكرة الأوجاع كل حياتها المريرة كشريط سينمائي مَرَّ في لحظات؛ منذ أن توفى والدها بواب العمارة النازح من الجنوب إلى القاهرة، وانخراطها من صغرها في كل الأشغال بدءا من بيع المناديل الورقية في الشوارع، حتى الخدمة في البيوت إلى الدعارة وأخيرًا في السجن. وخلال كل هذا التاريخ الشقي تعرفت إلى كل أشكال البشر، وأنجبت محمود من زبون لا تذكر اسمه قضت معه ساعتين في فندق، ظهر فجأة محمود أملاً وحيداً في حياتها ، ولم يعد للحياة طعم بعد ذلك، ولم يعد لشئ معنى لشخص بسمة حسني من مساكن الزلزال، فتحولت إلى بيسا التي تفيق على نهر وزجر مخبر البوليس الذي يستخدمها لمواجهة هذا العصيان الصحفي بسبل مبتذلة ، وهو يلوح لها أن تعاود الرقص من أجل افشال المظاهرة الصحفية أمام النقابة، وعادت إلى الرقص منكسة إلى الأرض لا تحتمل أن ترسل بصرها ناحية صاحب الفضل الكبير الصحفي (علاء فكري) الذي حاول إنقاذ ابنها رغم فشل المحاولة بكل أسف ، وقد دمر موت ابنها الوحيد حياتها كلها (وغمغمت بمرارة " آه يازبالة " **بكت**، لفت خصرها وهزت ردفيها وبكت ، وقرع الطبلة يعلو بقوة وصخب

ويغمر كل شئ)[1].

من ثم تأتي فكرة التقمص بشكل أكثر عمقًا وتفاعلاً بين المؤلف المتأمل الجمالية الموضوعية عامة، والبطل خاصة كما أشار باختين في قصة (جراحة)[2]. **بمفتتح** آسر داخل محورية جمالية الإبداع اللفظي، وتأثيراته التي بها يستقيم السير القصصي برشاقة واحتراف إبداعي قائلًا على لسان حاله : (**وقف الدكتور طارق عند الرصيف يتطلع إلى شرفة الطابق الثالث من العمارة المقابلة حيث يسكن شهاب الذي التقى به في المستشفى من خمس سنوات من إدارة السجن للكشف عليه وإجراء** اللازم)[3]. **وكان شهاب في ذاك الوقت يدعي المرض حتى يقضي وقتا خارج السجن؛ ليتنفس الحرية والفسحة من اعتقاله ولو لأسبوع**، وقد أنقذه وحقق له أمنيته في التحرر من المعتقل هذا الطبيب بأن أجرى له عملية جراحية شكلية ، عبارة عن فتق صغير تحت الصرة ، وقضى شهاب أسبوعاً حراً خارج الحبس ، ثم غاب عن الطبيب حوالي خمس سنوات لم يسمع خلالها عنه الدكتور طارق أي خبر. ولم يبق منه سوى استمارة دخول المستشفى المسجل بها اسمه وعنوانه. وظل السؤال الحائر بداخل الطبيب يبحث عن إجابة شافية عما فعله، وهاجس

(١) ورد الجليد: ص٥٠ .
(٢) ورد الجليد: ص٥٨ـ ٦١ .
(٣) ورد الجليد: ص٥٨ .

الاحساس بالذنب يعكر صفوه؛ لأنه كذب على إدارة السجن من أجل تحقيق أمنية شهاب الملحة بالتمارض ليتساءل بوجل : (**هل قمت بما ينبغي في تلك الليلة** ؟ أم أنه كان علي القيام بشئ آخر ؟ شئ مثل ماذا ؟ أي شئ ؟ لم يستطع أن يقصي السؤال ولا أن يجد له جوابًا)[1]. **ونفذ صبره مع الأسئلة المكتومة في ذاكرته لمدة خمس سنوات من العمل والكفاح في طريقه** الطبي. حتى في لحظة مكاشفة قوية قرر أن يذهب إليه في بيته، ويواجهه بكل تلك الأسئلة الحائرة التي تؤرق منامه وصحوه، رغم انشغاله الدائم بالعمل وكان له ذلك، وعرف أنه خرج من السجن وتخرج من كلية الهندسة العام الماضي، ولا زال بلا عمل ولكن : (**همدت الحدة في ملامحه** ، والزهو الذي رافقه وهو سجين فارقه وهو حر)[2]. **ألقى عليه الطبيب طارق السقا السؤال الفاصل ، هل ما فعله كان الصحيح والواجب أم كان عليه عمل شئ آخر؟! وهل شهاب كان سيقبل بعملية أكبر تهبه شهرًا كاملًا من الحرية ؟ فأجابه بنعم كان سيقبل، وهو يصف له مدى سعادته : (حين نقلته السيارة في تلك الليلة من المعتقل إلى داخل السيارة، وأنوار المحلات وظلال الأشجار وحركة الناس من دون قيد وأكد له : نعم ... نعم. أظن أنني كنت أقبل فعل عملية أكبر). لكي تمنحه شهرا كاملا من الحرية خارج**

(١) ورد الجليد: ص٥٩ .
(٢) ورد الجليد: ص٦٠ .

أسوار المعتقل، والبقاء في المستشفى بعيدًا عن التقييد والحبس، وفي حضور سيميائي يماثل قصة (على ربوة) أبرز المؤلف لعبة الزمن والمكان ، ففي القصة السابقة كان باب السيارة وفي الثانية الشارع عند باب شقة شهاب، البداية كانت : (وقف الدكتور طارق عند الرصيف الآخر يتطلع إلى شرفة الطابق الثالث من العمارة المقابلة)[1]. **ونهاية القصة : (عند الشقة هز الدكتور يد شهاب بين كفيه بحرارة** ، ثم نظر في عينيه لحظة بأمل وثقة ، وأولاه ظهره واتجه نحو دوران السلم، وقبل أن يختفي غمغم بشئ ولوح بيده في يأس وحيرة)[2]. **لنصل في نهاية القراءة لإشارة هامة من المرجع السابق ذكره من بدء القراءة الأدبية : (عندما يفقد المؤلف موقع القيم الذي يضمن له تموضعه الخارجي إزاء البطل نكون أمام ثلاثة أنواع أساسية للعلاقة بالبطل وأمام عدد كبير من التنويعات داخل كل نوع من هذه الأنواع :**

(الحالة الأولى : ويوجد فيها البطل تحت نفوذ البطل الذي يكون لغايته الانفعالية. الإرادية والمادية وللموقع المعرفي الأخلاقي نفوذ على المؤلف إلى حد أن هذا الأخير لن يستطيع مشاهدة الحدث (الذي هو حياته) إلا من داخل البطل)[3].

(١) ورد الجليد: ص٥٨ .
(٢) ورد الجليد: ص٦١ .
(٣) المرجع السابق: ص٢٥ .

نماذج القصص : الشاهد ، الغريب ، وقت حلو، غلطة لسان ، بيسا.

(الحالة الثانية : وفيها يتحكم المؤلف في البطل ويدخل عليه عناصر الاكتمال وتصير فيها علاقة المؤلف بالبطل علاقة للبطل بذاته بعض الشئ ، حيث يستعد لتحديد ذاته بذاته لأن الإسقاط الذاتي قد استقر داخل نفس (ame) البطل وكلامه)[1].

نماذج القصص : تغريدة عندليب ، قدمان ، الغنيمة ، رشفة عشق ، جراحة.

(أما الحالة الثالثة : فيكون فيها البطل نفسه هو المؤلف ، إذ يتأمل حياته بطريقة جمالية وقد نقول إنه يلعب دوره الخاص بخلاف البطل الرومانسي اللا نهائي والبطل المتمسك بذنوبه كما هو عند دوستوفيسكي ، إن لهذا البطل اكتفاءا ذاتيًا واكتمالاً يتمتع بكامل الطمأنينة)[2].

نماذج القصص : ورد الجليد ، على ربوة ، اتصال ، تحرش ، غدا ، رسائل من القلب ، هدية بسيطة ، فرحة صغيرة.

إن علاقة البطل بالمؤلف كما توضحت في هذه الخطوط العريضة الثلاث. هي علاقة مركبة إلى حد ما وتتنوع وفق عوامل لها طابع

(١) المرجع السابق: ص٢٨ .
(٢) المرجع السابق: ص ٢٨ .

أخلاقي ومعرفي وثقافي كل على حسب. تحدد في النهاية كل بطل حكاية حسب رؤية المؤلف، ومدى قيمة التعاطف الجمالي بوعيٍ مُتعالٍ مبدئيًا؛ ليسترسل في إشكالية تفرز جماليات العمل القصصيٍ بمدى قدرة المؤلف على طرح وتنوير اللقطة القصصية. وهي كما رأينا لا تنفصل عن الشكل والقالب الفني الذي يناسب كل حكاية بما يتجسد فيه البطل .

ولا يسعنا في نهاية القول غيرأن نذكر باختين بتلك الإشارة المعبرة عن تأويل مفترض لعوالم (ورد الجليد) : (إن انقسام الذات وتبددها وانتشارها في اللغة ، هي إنتاج باختيني ، وله السبق في الحديث عن وجوب الاهتمام بالمتكلم والشروط التي ينتج فيها المدلول)[1]. **كما تم طرحه في القصص بوفرة إبداعية ، داخل أيقونات تفرش جماليات الإبداع اللفظي في علاقة محورية ومتشابكة؛ لتمثل إشكالية هذا التوحد بين المؤلف والبطل في كل الأطروحات الفنية والجمالية في قصص (ورد الجليد). بمقاربة جادة وفعالة تقترب في بعض الأحيان في سيميائية بين الأشخاص، والأماكن، والأحداث**، بين مؤلف فعلي وأبطال على الورق تسقط تحت طائلة وعي المؤلف المحترف، والمحنك بأطراف اللعبة

(١) انظر المصدر: ميخائيل باختين/ النظرية الجمالية ـ المؤلف والبطل في الفعل الجمالي. رؤية موسوعية فلسفية جمالية سيكولوجية . ترجمة : عقبة زيدان، لدار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ـ سورية ـ دمشق. الطبعة الأولى ٢٠١٧م.

القصصية : **من الفعل والحركة واللغة؛ لتبتكر تنوع جمالي مختلف النكهات متنوع الاستلهامات، بانفتاح لغوي عميق المغزى ، واسع التأويل في مفهومات النظرية الجمالية والإبداع اللفظي ، وإن كانت بالتأكيد في أغلب الأحايين تتجاوز هذه السيمائية لإطروحات (باختينولوجيا)[1]. مثيرة للتساؤل والجدل.**

(١) (م.ن) : ميخائيل باختين/ النظرية الجمالية ـ المؤلف والبطل في الفعل الجمالي.

ناصية القراءة

« ثرثرة خلف المحراب »

صدرت المجموعة القصصية ثرثرة خلف المحراب، عن النادي الأدبي الثقافي بالحدود الشمالية ـ السعودية / ١٤٤٠هـ ـ فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر ـ بالشراكة مع مؤسسة الانتشارالعربي/ لبنان. ط١: ٢٠١٩م/ للقاص حسين السنونة.

كيف نجعل من التعبير عن هذا الواقع المتردي، الذي نعيشه على مستوى الوطن العربي سواء على المستوى الشخصي أو العام، ويعج بالهموم الذاتية المعنية بتأمل، وتحليل مظاهر واقعيات البؤس التي يعيشها المواطن العربي يومياً. من معاناة وكفاح من أجل الحصول على لقمة العيش، تحت وطأة مجازات الواقع القاسية على مثيله من أبناء جنسه الذي ينطرح بالتالي، وكنتيجة حتمية على كل مواطني الشرق الأوسط ؟! من تداعيات الفقر، والجوع، والبطالة، والعنوسة، والحروب، والصراعات الطائفية سواء الدينية أوالسياسية بين الأحزاب المتناحرة، وعلى الصف المقابل ذلك الوجه الآخرالمعاد، لكل تبصروتنويرثقافي ومعرفي، من تضليل دجالي الدين الذين يستخدمون الفتاوي لنوازع شخصية

متسلطة؛ ومن أجل اكتنازالأموال متسترين بالدين الإسلامي المتطرف، مما يؤدي للتفسخ الاجتماعي، وتشيئ الثقافة لتسبب حالة من الغيبوبة العقلية، والعجزعن استقبال الآخر، بكل مؤشرات التطورالحتمي والانفتاح على الآخر، ومواكبة بحورالعلم التي لا ولن تتوقف، فالزمن أيضًا قاسٍ ولا يرحم أي توقف، أو جمود وتخلف بل سيسير قدمًا كالقطارلا يقف عند محطة أو شخص حتى لو قام بدهسه بكل برود، وهذا ليس فقط للآخر الغربي. إنه يبدأ من نقطة الصفر التي لايتزحزح عنها المواطن العربي داخل الواقع الجغرافي، والتاريخي متحد الهوية والقومية ، لتُرفع شعارات الهلاوس ، والانغلاق، والتحريم، والتكفيرلكل ما هو مختلف أو متمرد، على أيقونات التجمد، والجهل، والرجعية الأشبه بالكهنوت، والدوجما، وعندما يتحكم هؤلاء ذوات العقول المتسلطة المتطرفة تطرفًا عقائديًا تكون المرأة هي أول الضحايا أمام هذا الانعكاس الذكوري؛ يؤدي بنا إلى اغتراب شامل، والاستسلام، والخضوع لمشيئة العادي، والمتاح، والمعتاد، حسب الحاجات البيولوجية، والاستهلاكية ،لتتحول رغبات، وأحلام، وطموح البشرإلى مجرد أرقام، وفئات تغفو وتصحو على العمل الروتيني البيروقراطي ذات الطبيعة المميتة الثابتة. دون أي ابتكارأو إبداع حقيقي ، وتبدو الأموركمجرد ظهوراستعراضى مزيف، فيُسمى مرة البطالة الفعلية، ومرة البطالة المقنعة،التي تستلب الوجود، والكينونة المميزة لطبيعة الانسان، ومن ثم تلتقطها بذور الإرهاب، والحروب، والغيبوبة الدينية والدجل، والشعوذة؛ لنغوص في عصورالانحطاط واليأس، ونسيرفي نفق مظلم بسبب

العوزالمادي أولا، والافتقار الروحي ثانيا. وتنحدر قيمة التطلع عن مواكبة أي جديد وقوي، لتتغلب علينا ثقافات بعينها لتصبح ثقافة النموذج، والاستعلاء، والتقليد، وننهج هيمنة الذل، والسيطرة على كامل المستويات سياسيًا، واجتماعيًا، وثقافيًا وبذلك تتفسخ جذورأي حضارة مستلبة من عقول أبنائها سواء بنهجها التراثي، أو محاولة طرح الاستفادة منه للسيرالجديد المنتعش الذاكرة في أثواب حديثة عامرة بالموهبة والانجاز، ويمتزج الهم الخاص بالعام، وتنقشع ورقة التوت عن إزالة أي فرق بين كل المواطنين العرب، فما يحدث لمواطن في واقع سعودي يحدث لأغلب المواطنين في كل بقعة عربية، رغم اختلاف المكان، وتنوع التجانسات والتشابكات الاثنية العرقية. لكن المضمار الظاهري، والمحتوى الداخلي واحد لأن االفاصل الإسمي، والحاسم هومسمى الأمة الإسلامية والعربية. مادام أهم عنصرنتمي إليه بحكم القراءة والكتابة هو الانتماء للغة الأم؛ التي تحصرجميع تلك الثقافات المتشابهة، مع تعدد الطقوس، والعادات، والتقاليد، لكن المصدرواحد داخل بوتقة واحدة، وشلال غامر من االتنوع، والتعدد، والطروحات المذهبية، والثقافية، وهذا ما جعلها منطقة ثرية، ومليئة بالتراث والحضارات؛ الذي يجب ألا نغفله أو نهمله اطلاقًا. حتى لا يندثر أمام غزو الثقافات، والأعراق الأخرى. لنعود ونكررالسؤال أمام كل هذه الهموم الخاصة والعامة؛ كيف يلتقطها المبدع ليحولها من ثرثرات هامشية لا تجدي ولا تنفع ؟ ما دامت كل القرارات في يد السلطة المركزية دون أي اشارة لوجود مواطن، وشعب يصرخ من التمزق، والألم، والقهر، فتصبح كل الصياحات

والأحاديث الجانبية مجرد تشظيات، لا مدلول لها غير مجرد التفوه بها مع أنفسنا، أو مع الأخرين، كحديث القهاوي، والغرف المغلقة، وكلها تدور في أفلاك الحظر، والخشية، أو لتصبح ثرثرة خلف محراب كما تنبأت أقاويل تلك القصص، ولكن كيف تكون ثرثرة مجاورة التوصيف لاسم مكان المحراب الذي يعبرعن الخصوصية ، والغلق داخل كينونة المحراب، والتماهي، والمثالي الأفلاطوني، في عالم داخلي خاص بمن يتخذه لنفسه محرابـًا داخليًا، فدائما ما نطلق على المحراب بالمكان المتعلق بالذاتي، وليس من الضروري أن يتمثل في محراب ديني عقائدي، فمن الممكن أن يجعل الإنسان من حياته محرابًا خاصًا به، وبشكل محدد للمبدع والفنان، نموذج الفنان التشكيلي الذي يتخذ من مرسمه محراب خاص به، وبعالمه الفني بين الألوان واللوحات، وهكذا المبدع بكل تشكلاته من شعر، وقص، وسرد روائي، كلٌ له محراب الفن، وصُنع جذوته التي تُشعل أفكاره، وطقوسه الإبداعية، وعاداته الفنية، والتي تختلف من مبدع لآخر. إذن المحراب هنا له معنى شمولي فضفاض، وذلك التضاد بين المحراب والثرثرة تضاد يتعلق بالمفارقة اللغوية؛ التي تحتوي على مضامين جمالية، وإبداعية زاخرة بالتأويلات ذات الخيال الرمزي المتعدد الرموز، في أغلب قصص المجموعة بين (الدال والمدلول)، باستقامات خيالية تمتزج بها داخل خليط متجانس، لتتقابل الدلائل الحسية، والمجردة في تفعيل مدلولات تتسع بفضائية العالم القصصي، التي بدأت بها عتبة النصوص القصصية، لتفتح شهية الثرثرة، والبوح القصصي الإبداعي، ولأن الفن لا يُجمل الواقع المرير، ولا ينقله حرفيًا في

نفس الوقت، وأيضا لا يسطح الرؤية الإبداعية له بسرديات هابطة أو مبتذلة. تبرزدورالألعاب الفنية التي تشق طريق وعرمن أجل التعبيرعنه بصدق فني عالٍ، لتخلق سرداً إبداعيـًا يثرثر بفصاحة، وتبدع وتنفتح على بواعث نصية واسعة المدى؛ من حيث التأويل، والدلالة، والترميز الخيالي الفني المتجاوز حدود الذاتية والداخلية النفسية، لمسارات موضوعية غالبة على كل المستويات من اجتماعي، ديني، ثقافي، سياسي، وقد تبلورت تلك القصص من خلال تقنية (الخيال الرمزي) الفضفاض المدى ببوح سردي عميق المغزى، هادف المنال، نبيل المقصد، للرمزالأعلى عن الحرية والتحررمن السلطوية الديكتاتورية سواء سياسي أو ديني أو ذكوري، أي بمنحى عن كل مظاهرها القمعية والديماجوجية من خلال تفعيل ملكة (التخيل الفانتازي). وذلك يطرح إشكالية هامة. أن (مهما يكن الأمرفإن الكلمات : صورة ،دال ، مدلول ، استعارة، رمز، شعار. مثل ، خرافة ، رسم، أيقونة، صنم... إلخ . استعملها الكتاب بلا تمييز، الواحدة مكان الأخرى(١))[1]. ولكن ماذا عن إشكالية ماهية هذا المصطلح نفسه (التخيل الفانتازي)، ومدى قياسه على تلك القصص بمعنى أن التخيل الفانتازي : هو تصور العالم بطريقة غير مباشرة من خلال إدراك واعٍ وأحاسيس متخمة،

(١) انظر المصدر: الخيال الرمزي ـ جيلبير دوران ، ترجمة علي المصري ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت. ط١: ١٤١١هـ ـ ١٩٩١م/ ط٢:١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م. ص :٥ / هامش داخلي (١) : G.DUMAS. traite"psychologie".tiv.p.p.٢٦٨ ,٢٦٦.

وزاخرة أي كانت هذه المشاعر، والأحاسيس أي بمعنى سلبية أو إيجابية. وتفسيره أن (في تصوره للعالم، يعتمد الوعي طريقتين اثنتين. الأولي مباشرة حيث يظهر الشئ حاضراً بذاته في العقل ، كما في الإدراك أو الإحساس البسيط ، والأخرى غير مباشرة عندما لا يمكن لسبب أولآخر، حضور الشئ " بعظمه ولحمه » أمام الإدراك، كما في ذكرى الطفولة مثلاً..... وكذلك في تصور الحياة الآخرة بعد الموت، في كل حالات الوعي غيرالمباشرهذه ، يتواجد الشئ الغائب في الشعورعبر " صورة " وذلك بالمعنى الواسع لهذه الكلمة)[1] .على سبيل المثال نلحظ في هذه المجموعة القصصية استخدام مفردة (مواطن) بدون أل التعريف أي المواطن، التي جسدت تشكيل هام في أغلب قصص المجموعة، لتشير إلى (دال ومدلول) في آن واحد. وذلك بنفي تعريفها وجعلها اسم نكرة يتيح تأويل معنوي، ومادي فضفاض؛ لتطرح بُعدًا شموليًا وعامًا. أنه يقصد كل مواطن بسيط دون التحديد، وهذه إشارة قوية التأثيرعن جميع المواطنين، الذين يعيشون تحت وطأة العيش في جغرافية الوطن العربي ، الكل والجميع دون مواطن بعينه، وتلك الإشارة الهامة كانت كمعول أساسي في تعميق الرمزالأم، والهادف الذكر، والمقصود المنال الاصطلاحي، ليتيح لا محدودية المسمى ، وتوسيع ، وتمرير، وتمديد فعاليات ومظاهرحال هذا المواطن العربي في كل أرجاء الشرق الأوسط ،دون التفرع والتجزئ والمسمى المحدد، لهذا المواطن العربي الشقي في حياته اليومية،

(١) انظر المرجع السابق : ص٥ .

واكتساب أبسط حقوق المواطنة بين البحث، واللهث وراء استهلاكية الحياة اليومية المملة التفاصيل، و المجحفة، والجانحة في ديمومة تكرارية بيروقراطية، تهالكت كل معانيها. وهكذا دواليك في جميع أمورالحياة من أجل العيش ، واسترداد ولو شئ من كرامة الإنسان ، والعيش على الكفاف ، وستر يومي لا أكثر.هذا الدال الهام الذي تحمل طبيعتة تضامن جزئي، وكامل في نفس الوقت من انتقاله بين (الدال والمدلول) في مفردة واحدة (مواطن). كان رمزًا محوريًا لكل استلهمات الوحي القصصي ومن ثم (يتحدد الرمز أولاً كمنتم لفئة الدالول ، ولكن أكثرية الدواليل ليست سوى خدع توفير، تعودً إلى مدلول قد يكون حاضراً أو مثبتًا، وهكذا فإن دالولاً ما يُعلم عن حضور الشئ الذي يمَّثل). وبالتالي (إن هذا النوع من الدواليل ليس إلاّ وسيلة توفير لعمليات عقلية ، ولا شئ يمنع ـ أقله على المستوى النظري ـ أن يكون اختيارها اصطلاحيًا)[1]. أي بمعنى (اختياراً اصطلاحياً). وتطبيقًا على ذلك النموذج القصصي تكون مفردة مواطن تبدو في النسيج القصصي أشبه ما يكون (اصطلاحًا اختياريًا)، أو(اختياراً اصطلاحيًا)، وكما بدأت هذه الرمزية من عتبة النص القصصي بعنوان (ثرثرة خلف المحراب) بين المفارقة اللغوية والجمالية؛ لتؤكد على السخرية من مرارة هذا الواقع القاسي، ومدى شقاء المواطن العربي بشكل عام. الذي يئن من سطوة القهر، والعوز، والحرمان ، والكبت ، والتضليل الديني ، والتخلف المعرفي ، والجهل الثقافي ؛ ليؤدي به إلى الاغتراب

(١) انظرالمرجع السابق : ص٦ .

النفسي ، وعدم الانتماء ، والتهميش ، وهو يدور كالمحراث في دوامة ساقية الكفاح، ومن كل الاتجاهات تحوطه مطرقة التسلط ، والكبح، والديكتاتورية الباهظة في كل المجالات، التي تتشكل في كل أمور حياتنا اليومية بوجه عام وخاص ودال ومدلول.

عندما تنحدر قيمة الانسان ويتحول إلى سلعة تُباع وتشترى بمقاييس غير كريمة بالمرة. حتى يصبح مجرد شخص هامشي نكرة لا معنى ولا مدلول له، وتتجرد كل الرحمة الإنسانية أمام طغيان البشروالواقع البشري، فتصبح المدن دون قلوب، وهي تدهس كل فرد أو مواطن لا يتقيد بنظام مجتمعي مستبد بمقاييس الأقوياء، والحيتان البشرية، ومفرمة الحياة التي لا ترحم كما ظهر جليًا في قصة (ترانيم مواطن متسكع)[1]. تبدأ الثرثرات بمفتتح عتبة النص ببادرة سردية، وثرثرة وفض ونكأ الجروح، حتى لو كانت خلف المحراب، وأي محراب، ليتداول هذا بتخيل فانتازي بين المرح الأسود، والتهكم والسخرية المرة، فشرالبلية ما يُضحك كما يقال بين الدارجة والعامة، وتلك الخفة لا تعني نفي الوضوح والاستفهام المعقد التكوين داخل السرد القصصي من خلال تقنين فنية (الرمزية التوليدية)؛ التي تنساب من سرد سلس، وشيق، وممتع التناول، ومغري بالقراءة في مضمارمتوحد، وقوي التأثير،لأنه داخل مكنون ظاهرة واحدة، لكن نثراته الإبداعية متعددة، ومتنوعة، وجاذبة، رغم أن نواة الثرثرة واحدة عن مواطن

(١) انظرثرثرة خلف المحراب : صص :٣٧ـ٤٠ .

عربي معذب وتعيس، لتؤدي النصوص القصصية إلى شمولية رمزية شطرت هذه المفردة البسيطة إلى استحضار تشكيل لغوي واسع التأويل، بشطرها نصفين متساويين بين (دال ومدلول). مع تعدد واختلاف التناول السردي من قصة لأخرى داخل الخطاب السردي. الذي اتسع الهدف من استخدامه، وتعمق المغزى بذكره اسم نكره غير معرف دليل النكران والتهميش والتجاهل له، وكأنه لا شئ ..لا قصد.. لا معنى، إذًا لا وجود له غيرمجرد رقم مثبت ومدرج في الأوراق الرسمية أوداخل لائحة إلكترونية لا أكثر، وتنتفي بمجرد موته الذي ماته منذ أن وُلد حين أدرك أن هذا كل معنى وقيمة حياته، أي لا قيمة لها أيها المواطن الفاضل، فربما يكون نصيبه في بعض الأحوال الأخري السيئة التي كلها لا تقل سوءاً عن غيرها؛ كالمرتزقة الذين يُلقون بهم في الصفوف الأمامية في الحروب والمجاعات، ككبش فداء لتسلطهم حتى يظلوا في السلطة.. والمركز.. والواجهة، والوجاهة فقط لا غير. وكلها مبررات لا منطق لها غير قانون الغابة المتوحش الضار الذي أنتجه الجشع والطمع والإجرام البشري الذي لم يتبدل عن قانون العصور البدائية المنحطة، بل تطور بالأساليب العلمية الحديثة، ليكون أشد فتكًا وتوحشـًا.

الثرثرة تعني احتكار الحديث، ولكن هنا في تلك القصص لها إشارة قوية التوجه في الطابع والتجلي، لأنها ثرثرة تشاركية فضفاضة بين أبطال الورق من أجل معانٍ عالية القيمة، وترميزات صاخبة الدلالة، وفعالة في الخطاب السردي، لتصبح ثرثرة ليست كأي

ثرثرة لاجدوى من التفوه بها أوثرثرة تافهة. بل هو كسيل متدفق انطباعي، عفي السريرة، تلقائي الروح عميق المغزى، لأنه صادق فنيًا وإبداعيًا. قصة (ثرثرة خلف المحراب)[1]. تدورفي مونولوج أحادي درامي، داخل سريرة البطل مراد، الذي قارب عمره الأربعين، ولحيته تنافس الذي يجلس في الصف الأمامي داخل المسجد، وأحقية البطل مراد أن يجاوره في الجلوس في الصف الأمامي. ورغم ذلك هو لا يجلس كعادته إلا في الصف الثاني، وعندما تأخر الشيخ عن موعد إقامة الصلاة يشتعل (الخيال الرمزي) داخل عقله في كل الاتجاهات، بحالة من التشتت والتأمل لما حوله من أموروأحوال، وما يخصه أولا يخصه في حالة شاملة من الاستياء، والمقت من الأحوال سواء الشخصية أوالعامة، بين أمنياته أن يوافق البنك على منحه قرض لمدة خمس سنوات دون فائدة، ونقل زوجته هذا العام في ظل عناء عشرسنوات من الغربة وفقدها، بينما أيضا يتمنى الفوزلفريق العاصفة على فريق الريح داخل موطنه الغير مسمى في القصة، وذلك لدلالة قوية ، وهو التمني بالفوز لجميع العرب لأن من يتحدث هو عربي أصيل يشغله الجميع، وليس فقط من في وطنه.. تلك الاستدعاءات الرمزية تحوي خيالاً عن أحلام اليقظة التي تؤجج مفهوم الاستعلاء عن افرازات الواقع الحقيقي، الذي استُحضِر داخل المسجد الذي شبهه بالمحراب، وأطلق على خلفه ثرثرة ، لكنها ثرثرة أودت به لتبصرداخلي عميق.

(١) ثرثرة خلف المحراب : صص: ٤-٦.

وأخيراً يتساءل ويجيب بتلقائية مواطن بسيط قلبه مفعم بالخير، والنقاء رغم كل هذه الثرثرات المزعجة والمؤرقة داخل ذهنه التي توجعه وتؤلمه، وفي نفس الوقت تساؤلات متمردة وممتعضة ،لأنها مستعصية الحلول وسط هذا الواقع الممزق من إدعاء ديني نموذج (هذا الرجل العجوز الذي يجلس دائما في الصف الأول وفي هذا المكان ..لا أعلم لماذا لا أرتاح لرؤيته، ولكن لماذا ! لا يهتم بنظافة ملابسه وترتيب لحيته؟)[1]. وأيضا الغلاء الفاحش عندما أوصته أمه أن يحضر بعض الخبز والبيض والطماطم (آه ياطماطم أصبح سعرك ينافس سعر برميل البترول !)[2]. ويأتي السؤال القاطع لكل هذه الشكاوي الحياتية (هل أنا مجبر أن أصلي جماعة ؟ لماذا لا أصلي في البيت ؟ ولكن في المسجد روحانية لا توجد في البيت)[3]. أخيراً: (حضر الشيخ قامت الصلاة ، قامت الصلاة)[4].

قصة)أجساد ... ثملة[5].(تلك القصة أشبه بسردية نثرية. أو تقريبًا هي القصة الوحيدة المختلفة في إيقاعها السردي عن باقي قصص المجموعة. من حيث الإيقاع الرومانتيكي. بمشاعررهيفة ندية داخل بطلة أنثوية جميلة عذراء منذ أربعين عامًا، ترسم أنشودة رباعية (المطر، الرعد، البرق ، والرابع رياح عالية لا تبقي ولا

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص٦ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص٦.
(٣) ثرثرة خلف المحراب : ص٦.
(٤) ثرثرة خلف المحراب : ص٦.
(٥) ثرثرة خلف المحراب : صص٧ـ١٢.

تذر)[1]. وتلك البطلة الحسناء الفياضة بمشاعرالفقد والحرمان، والكبت العاطفي الطاغ لا زالت تبحث عن الزوج المأمول وسط هذا الواقع المرير؛ الذي جعل صعوبة العيش تفرض ، البطالة ، والفقر، والعنوسة بسبب التكاليف الباهظة للزواج، والاقتران بحبيب القلب ومُنى حياتها وحين : (تذكرت ذلك الزوج الذي سكن الأرض السكن الأبدي ، تردد آخر كلمات كتبها)[2]. بما يشبه نثرية المسرود بتناغم موسيقى داخلية تجعل من وقع الكلمات جرسًا منغمًا متدفقًا. للتعبيربأبهة وجمال عن مدى مشاعرالحزن، والفقد ، والحرمان العاطفي الباهظ التكلفة بين رباعي الطبيعة، وهي تنكأ الجرح الغائر،وتغسله في نفس الوقت أي ب (المطر، والرعد، والبرق، والرياح). وبطلتنا الحسناء كمن تدخل محراب التطهر ، والاغتسال من خلالهم؛ كي تتطهرمن كل أوجاعها التي لا مثيل ولا وصف لها، ولا قدرة على الاحتمال الذي فوق تحمل أي بشر، مهما كانت قدرته وقوته على التحمل قائلة على لسان حالها (ماذا لو شاهدني بهذا الوضع أتحدى المطر؟ أنظر إلى البرق ، أنصت للرعد، أقاوم البرد ، أقف في وجه الريح ، لكنت كتبت قصيدة عن امرأة مجنونة ذات جسد ثمل، تبحث عمن يهدئ روعها.. خوفها.. شكوكها في هذا العالم)[3]. لكن هذه المرأة لا تشكو فقط فقد الحبيب والزوج ، بل أيضا تتمرد على تلك

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص٨ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص٨ .
(٣) ثرثرة خلف المحراب : ص١٠.

السلطة الذكورية ؛ التي هي من أهم تجليات تردي كل الأوضاع في المنطقة العربية ، وليس فقط في وطنها الصغير. وذلك هو الطبيعي والمترتب افرازه أمام ديكتاتورية وسلطوية ذكورية متخلفة ، جاهلة بكل معالم التطوروالرشد العقلي ، ومفهوم التنويروالتفتح المعرفي الواعي بأهمية دورالمرأة في أي مجتمع مستنير؛ كي ينمو نمو مرحلي وشمولي، فالمرأة نصف المجتمع. تلك المرأة التي تُجسد المقياس الحقيقي لمدى تطوره، والرمزالأم، والأهم لكل انتاجات المجتمع. هي أيضا مواطنة مطحونة مقهورة مهزومة مغدورة في تلقي أي رأي أو طموح، تخضع لمشيئة تخلف تمركز الفكر الذكوري، حتى أن بطلة القصة تسخر من أسماء الشوارع في مدينتها، فكلها أسماء رجال، من العهد القديم حتى الحديث،فقط أسماء رجال،أما النساء فأسمائهن حرام (فما زالت المرأة صوتا واسما ورسما عورة ، وما زالت النساء قاطبة غير منتسبات للبشر)[1]، وكما تذكرت في سابق القول مقاطع من قصيدة نزار قباني: (اصرخي صرخة الذئب في منتصف الليل). تصرخ أيضاً قائلة بكل قهروتوجع : (الرجال ،الرجال ،الرجال!! أسياد الأرض هم الرجال، وكأنهم من يلد بعضهم بعض)[2]، ويتولد دون وعي شعوربالذنب للمكنون الغيرالحقيقي داخلها، نتيجة لسياسة القطيع حيث يتدفق شعوربالاثم دون وعي بين من حولها سواء نساء أو رجال، وكم هو شعوروإحساس قاس دون ذنب لها غير أن مسماها

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص١٠ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص١٠ .

امرأة عذراء في الأربعين. تهذي وتهرول تحت جناح الطبيعة، وهي تشكو وتنتحب حظها العاثر، وهذا التسلط الذكوري المجحف الوقح، وقد اكتملت قصة أشبه بقصيدة نثرية تحوي شجن ولغة شاعرية عذبة في تصويرالألم.. والظلم.. والفقد.. والنأي.. والاغتراب داخل روح نقية رقيقة وحيدة مهمشة الوجود، محرومة من حب نصفها الآخر، ومطرودة من جنة الرجال المزعومة البلهاء، ولتكن عنوانها (اصرخي صرخة ذئب).أكثر ما يلفت النظر في بنية هذه القصة بالذات أن استخدام استعارة المطر..وجعله المعادل الموضوعي لروح الآخر بما يشبه الكائن الخيرالذي يصاحب هذه المرأة الشقية الأربعينية العذراء. في مشوار الحياة الصعبة، ورفيقها المطر مثلها يتألم ويشعر بالخوف، والقهر، والغضب قائلة على لسان حالها : (المطرفي قمة غضبه ، الغيوم تذوب فوق بعضها ، غناء الطيور يتحدى المطر، إلا أن الجو يأبى إلا أن يزداد جمالاً)[1].
ويتوالى هذا المشهد البصري بين بدء الحكي القصصي حتى نهايته بما يشبه استعارة قصائدية ممتدة بين المرأة المكلومة والمطر، وقد اتحدا وامتزجا في امتثال حالة شعورية بصرية قوية الإيحاء والتأثير؛ من الناحية الفنية الجمالية، وتلك النثرية الاستعارية، لتتحول إبداعيًا إلى حالة مكتملة من التوحد والحب، والشفقة بين الطبيعة، والإنسان؛ طرحت تأويلاً مختلفًا عن باقي قصص المجموعة باستخدام مجازات تعبيرية دون التخيل الفانتازي من خلال الرموز الواقعية ،التي تُستلهم منها الخيال والمخيال والتخييل الرمزي،

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص١١ .

بما يمكن أن نطلق علية تمكن مصطلح (الخيال الرمزي)[1]. وقد تجسد في أغلب قصص المجموعة الأخرى، لتنتهي سرمدية هذه القصة تحت نيرالإيقاع الموسيقي الداخلي والاستعاري المجاز، بمخيال إبداعي طرحته شهوة الفضفضة السردية في الأساس بعلم الراوي العليم، وبطلة القصة تثرثرقائلة طبقا لمنهجية عتبة النص ثرثرة خلف المحراب؛ الذي لم ينحصرداخل هذه القصة فقط المسماه باسم المجموعة القصصية كاملاً، بل طرح عنوانـًا عامـًا وموحي نالت منه بقية قصص المجموعة ـ ولو ضمنيًا دون شكلانيًا ـ ولم يتأطر فقط بتلك القصة، بل تعددت الثرثرات، والحكاوي، والأحاديث بقول على لسان حالها في نهاية القصة :(وقفت وسط الطريق، جمعت خصلات شعرها ، نثرتها على الكتفين لترسم لوحة فنية جميلة بشكل دائري اكتملت خلف رأسها، رفعت كفيها إلى السماء، أخرجت من فمها كلمات نديات " ليت أمي لم تلدني، أ للشقاء ولدتني؟! أم للعناء ربتني ،ولدوا ليتعذبوا ، ليموتوا)[2]. ومن ثم (حتى أنّ الرمزقد يصبح بمفهوم " ب... غوتيه godet .p "[*] عكس الاستعارة : " تنطلق الاستعارة من فكرة(مجردة) لتصل إلى رسم . بينما ينطلق الرمز من الرسم ليكون مصدراً لأشياء أخرى من بينها الأفكار ". لأن خاصية الرمز هي أن يكون انجذابيـًا، هذا

(١) انظر المصدر: الخيال الرمزي/ جيلبير دوران. ترجمة : علي المصري. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت. طبعة أولى ١٤١١هـ ١٩٩١م ، طبعة ثانية :١٤١٤ه ـ١٩٩٤م ، صص١ـ ١٣٥.
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص١٢ .

بالإضافة للطابع النابذ للرسم المجازي بالنسبة للاحساس، والرمز كالاستعارة ؛ إن هو إلاّ تواصل من المحسوس ، من المرسوم إلى المدلول ، وهو إلى ذلك تجل ، وذلك حسب الطبيعة نفسها للمدلول الصعب الادراك .. وفي الدال لما لا يوصف (*)»)[1].. تعبر قصة (أنين الذكريات)[2]. عن هذا الاستلاب، والانسلاخ الحضاري، والمعرفي من التاريخ والجغرافيا، الشاهدة والموثقة على وجود الآثار الحضارية، بحكي الراوي العليم عن بيت الجد في حي الديرة الملاصق لقصر تاروت أو" عشتار" (حي الديرة المرتفع عن باقي الأحياء برائحته.. تاريخه.. وشموخه، أعترف أني لا أعرف كثيراً عنه ، ففي المدرسة لا يعلموننا شيئًا عن تاريخ مدننا،)[3]. لكن بطل القصة يصرعلى استكشاف هذا التراث، وشم رائحته وسط الغبار، وبعض أعشاش الطيور، وجحور القطط التي باتت تسكن هذا البيت الأثري. وتئن الذكريات عندما تذكر البطل أنه غادر هذا البيت وهو ابن سبع سنوات، لكنه لا زال يتذكر صفعة جده لأبيه عندما وجد بحوزته بعض الكتب ، واتهمه أنه بعثي كافر

(١) انظرالمرجع السابق : ص٩. هوامش داخلية / (*): ب : غوديه، موضوع ورمز في الفن البلاستيكي ، في دالول ورمز ص١٢٥. " يملك الرسم المجازي معناه خارج نفسه وذلك ضمن مهمة نشر البرنامج المفهومي. " (*): بهدف تزيين الأيقنة وتبادل القربان المقدس ، يُظهر التعليم الديني المسيحي الأرثوذكسي بشكل جيد أن الصورة الرمزية (ايقونة) هي في الوقت نفسه سوابق مرضية قربانها المقدس هو النموذج وهي ابتهال أيضًا نموذجه عبد العنصرة.
(٢) ثرثرة خلف المحراب : صص١٣-١٧.
(٣) ثرثرة خلف المحراب : ص١٤.

ملحد، حتى تم اعتقاله بالفعل، وكاد الجد أن يسقط أرضا من هول الصدمة في ابنه، ثم موته عند سماع وفاة زعيم عربي، ويتوالى السرد داخل سرد بلعبة فنية من خلال قراءة الابن لبعض خواطر ومقالات أبيه باستخدام تقنية العودة بالزمان للوراء، لتصب انزياحًا فنيًا على الحاضرالآني الذي لا يختلف كثيرًا عن زمن كتابة الأب لهذه الخواطروالمقالات، ويتشابك الفعل الماضي مع الفعل الحاضر، ليستحضر مستقبل ليس بعيد المضمون والمسمى إلى حدٍ ما في تجلياته الجديدة كما يرى الراوي العليم ، والذي يسرد ويحكي من خبرة حياتية وتنبؤ فني وإبداعي وافر في تدفق سردي نثري مفعم بالشاعرية، والرصانة اللغوية العذبة المقام المؤثرة، والموحية وجدانيـًا وعاطفيـًا، وكيف لا وهو يحكي عن عظمة التاريخ، الذي هو المجد والجذور، الذي يُثبت العراقة، ويؤصل لكل جديد، وشواهد الحضورالحضاري، وتعميق السيرالحضاري، والثقافي. أمام دجالين الدين، ومنافقين السياسة، وغوغاء العامة الذين ينكرونه ويهدمونه. إذًا ماذا سيبقى لنا غير الانسلاخ اللاواعي ، والحط من قدرتنا على الانجاز والتحقق، ويؤدي بنا للإنجذاب لآخرين. هم في الحقيقة يسلبون ويستثمرون كل الطرق لسلب ونهب حضارت الشرق الأوسط. ليس فقط عسكريًا وسياسيًا، بل ـ وهو الأهم ـ فكريًا وثقافيًا وحضاريًا ، وكم من دلائل واضحة أمامنا على مدى غلبة،وهيمنة ثقافات بعينها داخل مجتمعات الشرق الأوسط بوجه عام، هنا الرمز قوي الإشارة للغاية عن مدى الغفلة الشرق أوسطية، بإهمال التاريخ، والإرث الحضاري، والتصغير من شأنه ؛ نتيجة لتفشي وباء الجمود والتكلس داخل قواقع الجهل

والظلمة، والتطرف الديني والإرهاب. وإن كان هذا لا ينفي اطلاقًا التفاعل والاستفادة من الأمم الأخرى من أجل تطوير المقدرات الذاتية والموضوعية كل على سواء، ولا تكن مجرد شكلانية مغرقة في السطحية، والتفاهة. بتقليد أعمى دون فهم، دون وعي، دون معرفة حصيفة بالأمور.. حتى لا يكون الأعداء الحقيقون من الداخل، وهم يرتدون أثواب الحداثة، والتجديد المغرض والمفتعل. بينما حقيقة الأمرأنهم يسلبوننا حتى ذكرياتنا عن التاريخ والجغرافيا؛ بمحوها وتحطيمها ليس بالآلات والماكينات، ولكن باستلاب العقل وتغيبه، وربما بالتحقير من شأنها والتلهي عنها حتى تندثر، وتموت تلقائيًا ، وبذلك يكون المحتل والمغتصب قد حقق هدفه الحقيقي.

في قصة أنين الذكريات التي تئن وتتعذب من تلك الذكريات. ذكريات الأب المناضل الذي اعتقل من أجل أفكاره الحرة، ومواقفه السياسية بصرف النظر أنها كانت صحيحة أو خاطئة، لكن المهم هو روح الكفاح، والمحاولة، والنضال من أجل المبدأ والوجود، والرمزالكبيرأي الحرية للجميع، وهذا يعني مواطن حر. وقد قام بتحديد التاريخ قائلا على لسان حاله :(كتب في ٩ايلول ـ سبتمبر ١٩٧٢م :)[1] ـ(وقف شامخـًا كنخيل جزيرة تاروت في يده عصا يتوكأ عليها إذا مشى، غرسها في الأرض المغسولة بمياه البحر

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص١٦.

المالحة، وجهه للبحر، ينظر إلى أكذوبة العمر،)[1]. لتتوالى أنات الذكريات القاسية على ذاكرة محملة بالحس الحاضر لحظة قراءتها رغم أنها عن ماضي ولى وراح من سنوات طوال، لكن اليقظة والانتعاش الإبداعي يُدخلك في ماضي السنوات الفائتة، برشاقة لغوية، وتعدد الأصوات في الخطاب السردي، فالراوي العليم الذي يسرد القصة في بدء القول غير السارد عن مذكرات أبيه لأنه استحضر شخصية الأب.. هذا التعدد بين الأصوات أكسب القصة مصداقية فنية إلى حد كبير، فنشعر بتلك الفواصل الفنية الهامة في مهمة الخطاب بين صوت وآخر، وهذه مهمة المبدع ملاحظة تنوع واختلاف الصوت السردي من شخص، وحالة لأخرى حسب لعبة الإبداع؛ التي يتطلبها مهمات السرد القصصي، وقد أوحت لنا ذكريات الأب ككادر سينمائي بتقنية استخدام العودة والرؤية البصرية للمشاهد الماضية، فكانت خواطرنثرية سينمائية داخل نسيج سردي قصصي، لتتفاعل الأجناس الأدبية الثلاثة داخل القصة الواحدة. فتعلو برصيدها الفني بين التعدد الفني من السرد القصصي الخاطرة ، وقصيدة النثر، والفن السينمائي باستخدام (الفلاش باك). من خلال هذا المناضل الذي وثقه التاريخ، وتستدعيه أنين الذكريات : (دفتركُتب عليه " خاص "خواطر ومقالات ،)[2]. لسليل الكفاح والنضال لهذا الأب الطيب السيرة، والجنوح، والممات، ومما يتذكره لصديقه الشاعر سامر بعد مرور خمس سنوات من

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص١٦ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص١٦ .

رحيله، وقد خلد بطولاته الحياتية بتلك الأشعار[1].

معشوقتي أخاف منك وأخاف عليك،

وأخاف منك أن تسأليني،

وأخاف عليك أن لا أجيب.

إخلعي نعليك فأنت في وادي عشقي،

مزقي عباءة الحزن وارتدي نجوم الفرح،

دعي النجوم تطرب فرحًا ،

ما زلت تسأليني عن كفني !

والباقي فستان أحمر ممزق وكأس مكسورة،

وعن هرولتي في صحراء العاشقين التائهين ،

أبحث عن قبري الصغيروباقي جسدي المقطع ،

بعد رحيلي ستكونين حديقة من دون ورد وماء ،

أما أنا فسأظل مملكة من الورد والحب.

ملحوظة أخيرة في هذه القصة المتعددة الطبقات الشعورية من سرد، ونثر، ورؤية سينمائية. أن بطل القصة لا يحمل اسمًا،

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص١٧ .

وهو انزياح غير مباشر لتيمة الرمزالكبير وهو مفردة "مواطن" أي كل مواطن عربي. هكذا تعني إشكالية الدال والمدلول في تعميق منطق (الخيال الرمزي)[1]. بقصدية فنية إبداعية، لتستكمل مشوار ثرثرات خلف كل الأماكن، وليس المحراب فقط.

يتوالى البوح القصصي التي تقع تحت طائله تأويلات، تفرض حضورها الإبداعي، وهي تستحضر استدعاءات قرائية لا مثيل لها. ليس فقط باستخدام الترميزات التي تنشطرإلى دال ومدلول. فعال متجانس الهوية، والثقافة، والشعورالإنساني الواسع التقدير، والاهتمام من جميع النواحي، والمجالات التي يعيشها مواطن عربي في كل البقعة العربية بوجه عام. داخل بوتقة (التخيل الفانتازي) من أحلام اليقظة، والأحلام الكابوسية، واستجداء الحلول المعجزة بفعل التواكل، واليأس، والاحباط دون العمل الهمة والابتكار.(كما كشف ذلك بول ريكور(*) في مقالة له حاسمة : (إن لازمة التعددية الدينامية وثبات المخيلة ذات القطبين هي الترابط المنطقي للترميزات). وبذلك (فيما سبق ،لاحظنا قطبية مضاعفة : قطبية الرمز الموزعة بين الدال والمدلول ، وقطبية الرمزية بكاملها : محتوى الخيال الرمزي ، موطن الخيال المدرك كحقل واسع تنظمه قوتان متنافرتان بالتبادل)[2].

(١) انظرالمرجع السابق : صص١ـ ١٣٥ .
(٢) انظرالمرجع السابق : صص : ١٠٥ـ١٠٦/ هامش داخلي (١)/ ب. ريكور ، صراع الترميزات ، بحث نقدي في مبادئ التأويلات وأصولها المنطقية، دفاتر الرمزية العالمية ، ١٩٦٢م ، رقم ١ .

في قصة (رسالة من الصين)[1]. يعود حديث الأنثى العاشقة بعد مرورأربع سنوات من رحيل حبيبها العربي. بنبع زاخر من الذكريات، والحب، والحنان، والدفء. التي لا زالت تتذكره، ولم تستطع أن تنساه، فتكتب له رسالتها من بكين عاصمة الصين في دفقات شعورية عامرة بالشغف،والحنين، والبحث عن رجل حياتها. الذي عشقته ذلك الشرقي المجنون بالشعر، من شعر المتنبي، وأبي علاء المعري، والفرزدق، والأخطل ، وشعراء القرن العشرين من نزار، والجواهري ،العاشق للسفر، والمتاحف الأثرية، (يأيها الضائع ، يا ابن العروبة والفتوحات التي قيل فيها ما قيل ، يا ابن الاندلس ، يا من شبهته بآخر ملوك جني الأحمر)[2]. ولأن المرأة هي النموذج المثالي للحب، والتضحية، والجمال، في كل مكان من العالم. وهذا الذكر للمرأة في أكثر من قصة. يؤكد مدى اتقان الراوي العليم بالخبرة الجمالية والنفسية، والشعورية بتفعيل التجنيس الأنثوي داخل السرد القصصي.

عند قراءة قصة (وهج الخيال)[3]. تتأجج فكرة التخييل الفانتازي لفكرة واقعية بحتة،عندما ترك الموظفون الثلاثة عملهم الروتيني، وأخذوا يفكرون في حل مشاكلهم كالقلق، والروتين، والاكتئاب، والأرق.. ثم فجأة في ذات نهار دخل عليهم مواطن يسأل عن معاملة متوقفة داخل الأدراج، فحاول بروح فانتازية مرحة أن يفتعل حل

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص١٨ـ ٢٢ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص١٩.
(٣) ثرثرة خلف المحراب : صص٢٣ـ٢٦ .

لمشاكلهم حتى يرحموه، ويفكوا أسر معاملته الموقوفة، وبدأ يقدم لهم حلولاً ذات طابع خيالي، وهو يتفكه من طبيعتها السهلة الحل عند الانصات لنصائحة الفانتازية الطابع، والسهلة التجاوب مع بعض التمهل والتحمل، والليونة في التعامل مع أمور الحياة المملة داخل أروقة البيروقراطية الروتينية المتخلفة ..فأشارلأحدهم أن يتخيل أنه يمتلك بيتـًا وبه حديقة كبيرة، وهو يتنزه بها مع زوجته وأطفاله، ويرتاد سيارته الفخمة، بينما الآخر يعاني من عدم حصوله على الترقية.. إذا عليه أن يتخيل أن هذا المسؤول الذي تسبب في تأخير ترقيته قد تعرض للتحقيق، وفصل من منصبه، وأصبح حديث الصحف والمواقع الإلكترونية، ثم يظهرهذا الموظف المظلوم في إحدى القنوات التليفزيونية ؛ ليحكي تلك المأساة التي عاشها طوال سنوات الحرمان، ودورالمسؤولين في استرجاع حقوقه الوظيفية. أما الثالث والأخير يعاني من الديون الثقيلة، فيخبره المواطن الفانتازي الذي أجبرته ظروفه الصعبة التعامل مع هؤلاء الموظفين، كل ما عليه أن يتخيل أنه شارك في مسابقة مليونية، وربح وسدد كل ديونه، واشتري بيتًا وساعد أصدقاء الفقر، وسافر مع عائلته بلدان الغرب والشرق والكثير والكثير .....، وفي نهاية الأمر يسأل الموظفين الثلاثة بسذاجة، هل جربت هذا من قبل أيها المواطن ؟!. فيأتي الهدف والإجابة من كل هذه الثرثرة الفانتازية من خلال ذلك المواطن المسكين، أنه بالفعل جربه، وتخيل أنه سيحصل على معاملته التي ينتظرها منذ شهور طويلة، وقد صارت في غضون دقائق بين يديه..، ويتجلى الغباء والحمق الذي هو من أهم العوامل لتخريب وتفتيت أي واقع عربي أوغيره

عن طريق دجالين الدين الذين ينكرون أي تغيير، ويعادون كل مختلف ومتمرد كما ظهر في قصة (غباء ...خاص جداً)[١]. حيث تحكي عن رجل الدين المدعي، والذي يرفض التعامل مع أي أحد بدون شارب ولحية، ويطلق عليه علماني بكل عنصرية وتطرف، بينما في قصة (قطط .. حشرات .. نمل)[٢]. يستخدم فنية (التوليدية الرمزية). من رحم الرمزالأكبرمواطن عربي مطحون ومهروس تحت وطأة الواقع المرير. بعد تخيل لاجتماع بعض البشر حول مائدة عامرة بالطعام، وأنواعه المختلفة؛ لتبدأ معركة شرسة بين الأطباق الشهية، وتقطيع اللحوم وغيرها فتمتلِئ الكروش، ويُلقى بالباقي في بطن القمامة. ثم تأتي القطط لتتصارع على بقايا الطعام، ثم الذباب الأسود، والأحمر، والأزرق، ثم تأتي أسراب النمل بشكل منظم لتأخذ نصيبها من الوليمة..وأخيرًا تأتي الديدان الصغيرة.. هكذا كانت الإجابة على سؤال بطل القصة (باسم : ما رأيكم يا شباب في وضعنا الراهن ؟ باسل : أي وضع تعني الثقافي، الاجتماعي ، أم السياسي.)[٣]. فكانت الإجابة التخيلية بتصوير العالم القصصي على هيئة مائدة طعام كبيرة، وأنّ هذه المائدة البشرية تجسد كل أوضاع ذلك المواطن العربي المقهور من خلال تلك المائدة البشرية، وما يتبعها من قطط وحشرات ونمل. أيضا في قصة (مثلث من ورق)[٤]. يؤكد على ظاهرة التوليد الرمزي

(١) ثرثرة خلف المحراب : صص٢٧ـ٢٩ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : صص٣٠ـ٣٢ .
(٣) ثرثرة خلف المحراب : ص٣١ .
(٤) ثرثرة خلف المحراب : صص٣٣ـ٣٦ .

الشطري بين (الدال والمدلول) في مفردة مواطن كما أشرنا في القصة السابقة، لكن في تلك القصة بتخييل مغايرعندما أراد مواطن أن يتزوج، والظروف صعبة للغاية، فلجأ إلى أحد العلماء(الشيخ سعيد). ولكنه لا يعطيه شئ لأن إمامه في الصلاة الشيخ (عماد).. ثم يذهب إلى التاجر فيعطيه ٥٠ ريالا، وثالثا المثقف والأديب والكاتب الذي لم يدفع ايجار بيته منذ خمسة أشهر، وبيته شبه خال من الطعام، ولكنه رغم ذلك لا يتوقف عن القراءة والكتابة، والبحث عن المعلومة؛ فتصبح الإجابة الإبداعية في نهاية القصة : (وقف مواطن في الشارع ، دس يده في جيبه ألقى بورقته أرضا وعادت يده صفرا!)[١]. ويستطرد الراوي العليم الحكي عن حال مواطن تتعقد معه كل الأمورحتى تصل للانتحار بطرق مختلفة، وما الفقر والعوز والبطالة والجوع وكل فعاليات التهميش ، والاغتراب إلا من أهم عوامل الانتحارأو الموت البطئ، كما في قصة (ترانيم مواطن متسكع)[٢]. مواطن عمره ٥٠ عامًا والحال نفس الحال، حال مواطن عربي ، بين الخبل والتسكع في الطرقات شريدًا جائعًا، لينتهي أمره بين عربة الاسعاف وسيارة الشرطة ؛ الأولى بعد حادث مأساوي أودى بحياته التي لا قيمة لها من وجهة نظره فألقى بروحه في مهب الموت، والأخرى لإتمام اجراءات الموت الخاطئ ، وكأن هو ذاته أصبح كالخطأ القدري بوجود مثل هؤلاء البشر في تلك الحياة من وجهة نظرالوحوش البشرية الأخرى.. ويتوالى المد

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص٣٦ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : صص ٣٧ـ ٤٠ .

الرمزي الخيالي في قصة (شيخ قريتي)[1]. عن مواطن انفصلت عنه خطيبته فيقررالحبيب المغدورأن يذهب لشيخ قريته ، ليصدرله فتوى تحرمها من الزواج بعده بأي عشيق آخر بتاتًا، كما يفتون في قتل الحب، وتحريم الشعر، وكل ما يتماشى مع هواهم وأغراضهم الدنيئة. قائلا على لسان حاله : (فتوى يدرسها الطلاب في المدارس تحكيها الجدات لأحفادهن قبل النوم ، يطلبها العاشقون من أجل دواوينهم . قيس سيكتب فيها قصيدة ، المتنبي المغرور سيضّج بها، ابن القباني شاعر النساء سيخرج من قبره ليكتب قصيدته الأخيرة بعنوان " فتوى العشاق " سيتوارثها الشيوخ بعد الشيوخ، ستكون عقد الشرف بين العاشقين فتوى شيخ قريتي !.)[2].وكما يتمدد الخيال الرمزي الذي يجاوره تدفق سردي شاعري مفعم بطاقة بوح عال من مخزون الذكريات المُرَّة، والمبهجة في آنٍ واحد ..لأن حتى مرراتها تحوي حنين وألم شجي حتى لوكانت حزنًا وفراقًا وانتهاءً. فالذكريات هي ملح الحياة، أوربما كملح بطعم العسل كما أطلق عليه ذلك الراوي في إحدى قصص المجموعة.. بين ماض وَلّى وراح وحاضر يلعق رحيق الذكريات التي تنهش في الذاكرة دون وعي، وقد نبشت في الوجدان شحنات عاطفية شجية آسِرةِ الأثروالمحيا، والتجييش الشعوري، والوجداني . نماذج تلك

(١) ثرثرة خلف المحراب : صص٤١ـ٤٣.
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص٤٣ .

القصص : (عام جديد)[١] ـ (الدقيقة الخامسة بعد منتصف الليل)[٢] ـ (أصباغ ... ثملة)[٣]. (أنا وأمي والمحرمات)[٤].حتى نصل إلى قصة (أسئلة بيضاء مجنونة)[٥]. ثرثرة تحوي رمز فلسفي عالق دون جواب، أو منحى الخلاص؛ لأنه ذلك السؤال الحائرالذي يؤرِّق أذهان الجميع دون رجاء من نتيجة إيجابية له غير التأمل، والغوص في مكنونه المحيرالدائم داخل مخيلة البشر كما فضفض راوي القصة، وتفسير فلسفة الموت يغمره بالأسئلة والهواجس، وهو يتساءل بشفافية البوح السردي الصادق فنيًا عن ماهية هذه الفلسفة لظاهرة الموت بكل أحواله الطبيعية، أوالفجائية القدرية؟!، ويبذل جهدًا إبداعيًا خلاقًا للإجابة بشتى الطرق دون وصول أوراحة المنتهى لمضمون فلسفة الموت؛ التي لم ولن يستطيع أحد أن يفهمها أو يُجبرها على التوقف، لأنها سرملغزلا يعلمه إلا رب العالمين، وصاحب القدرة الإلهية العليا، ومن ثم ليس هناك من سبيل غيرالحيرة، وعدم الفهم، والتساؤل المُلِح. قائلا على لسان حاله : (الموت هو الفلسفة التي لم أفهمها بعد، الكأس الذي سيشربه جميع البشر والحيوانات والنبات ، ويقال حتى الجبال ، حتى الباشا ملك الموت سيموت)[٦]، ويستطرد في مد تساؤلي معذب، ومتأمل

(١) ثرثرة خلف المحراب : صص٤٤ـ٤٦.
(٢) ثرثرة خلف المحراب : صص ٤٧ـ٤٩ .
(٣) ثرثرة خلف المحراب : صص ٥٠ ـ ٥٥.
(٤) ثرثرة خلف المحراب : صص٥٦ ـ ٦٠ .
(٥) ثرثرة خلف المحراب : ٦١ـ ٦٥ .
(٦) ثرثرة خلف المحراب : ص٦٤ .

أشبه بفكرة صوفية أغرقته في تصورات تأملية : (كيف سأموت ، طبيعيا ؟ هل وأنا نائم بعد يوم متعب من الهرولة وراء سر الخلود ؟! هل أثناء تناول أطباق الطعام الشهي من يد زوجتي بين أطفالي ؟ أو ربما وأنا أقود سيارتي ذاهبًا لإحدى السهرات المضحكة سأموت مقتولاً ؟ من سيقتلني ؟ رصاصة ، خنق، تفجير.. فقد كثر عشاق الدم في زماننا ، هل سأبصر من يغسلني ؟ كيف ؟ أي نوع من المياه سأغَسّل به ؟ من يلبسني لباس الأموات الكفن ويحملني ليرمي بجثتي في بطن الأرض ؟ من يطمرون الحفرة بباقي تراب وحجر؟ وبعدها يرحلون عني، هل سوف يفرح البعض ويحزن البعض عند سماع خبر زفاف موتي؟)[1].

في قصة (ها أنت وحدك)[2]. يستمر التشكي من حال مواطن عربي من تمزقات الحروب في البلاد الشقيقة سواء من حرب العراق وإيران، وغزو العراق للكويت، والصراعات الدينية والطائفية في حرب أفغانستان. وتوغل الإسلام المتطرف كالسوس ينخر في أوصال البلاد العربية؛ ليدمرها ويفتك بكل يابس وأخضر دون فرق، وقضية العرب احتلال فلسطين وموت الزعيم عبد الناصر، وحلم القومية العربية واندثار شعلة البعثيين والقوميين والشيوعيين والعروبيين، وكل الفصائل التي ما زالت ترفع شعارات ياقدس يا قدس.. وما جريرة مواطن عربي مسكين من

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص ٦٥ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : صص٦٦-٧١ .

كل هذه الانتهاكات الذي بات ولا زال مجرد كبش فداء لكل تلك النزاعات والصراعات الدموية، التي أهلكت أمم بكاملها بسبب صلف، وتعنت الحكام السلطويين الظالمين من أجل البقاء على كراسي الحكم بأي طريقة، وكل وسيلة حتى لوكان بتدمير الشعوب التي تحكمها تدميراً متطرفًا وعنيفًا ودمويًا، وكل هذا الحبك القصصي تم من خلال جملة سردية فنية مستلهمة عند تأمل حال مواطن عربي شريف مناضل كافح من أجل الجميع دون استثناء، رجل يستحق كل التقدير والاحترام، ويستحق الحكي عنه داخل تلك الثرثرة الإبداعية الهادفة، والعميقة التناول، سواء في بداية القصة أو نهايتها، بجملة بسيطة دالة معنية في الأفق السردي في بداية ونهاية القصة، وكانت عنوان القصة أيضا.. هذا الترابط اللغوي أحكم البناء القصصي، وطرحها في تأويل متجانس القوام السردي، والتفعيل الحسي والشعوري، والبصري أيضا ليستخدم الراوي العليم مرة أخرى في تلك القصة الكادر السينمائي(بالفلاش باك). كما استخدمه من قبل في قصة (أنين الذكريات). لتدور القصة بين قطبين : (الدال والمدلول). وهي مفردة الوحدة كمسمى وكمضمون للدليل على مدى قسوة الشعور بالوحدة، والافتقاد، والحزن بعد موت زوجته الوفية، ورحيل الأولاد داخل وخارج الوطن . قائلا على لسان حاله مفتتحا : (بعد أن انتهى من قراءة كتاب "ها أنت وحدك " ووضعه بجانبه ، أخذ ينظر لسقف الغرفة بشكل مركز، تكاد تتساقط بعض الدمعات رغم أن شفتيه في طريق

الابتسامة)[1]. بينما نهاية القصة تأتي كالتالي : (تذكر، تذكر الأولاد والزوجة الراحلة وكلمتها يوم رحيلها " أخاف عليك من الوحدة " يشعر بتعب، وضع الكتاب مكانه، خلد لنومة أخيرة ، وكف يده اليسرى على العنوان " ها أنت وحدك ")[2]. وتنفتح الثرثرات بزخم سردي كالسيل لا يتوقف من شدة العذاب، والشقاء الذي يعانيه الراوي العليم المهموم بقضايا وطنه ؛ ليمتزج الهمُّ الشخصي بالهمِّ العام ، كأرجوحة في الهواء تتخبط في لهو حياتي عبثي ؛ لتعبر عن أيقونات مجردة عالية الحس، داخلية النبض القصصي، بتخييل فانتازي أسود من تحليل أمره الواقعي في تشكيلات رمزية خيالية فنية إبداعية خالصة، كقصة (ملح بطعم العسل)[3]. وقصة (فنجان أسود ورقصة عجوز)[4]. لتأتي قصة (ثرثرة سجين)[5]. كمرادف لغوي عن عنوان المجموعة القصصية (ثرثرة خلف المحراب). بتأويل سردي مغاير المضمون.. فكما كانت الثرثرة الأولى داخل محراب المسجد لمواطن بسيط ، كانت الثرثرة في القصة الأخرى داخل زنزانة لمناضل سياسي ؛ ليتقابل المد الرمزي الواقعي في صب خيالي التفاصيل بجناحي المخيلة والتخييل في وحدة دلالية ضمنية ومادية ومعنوية عند نقطة واحدة ؛ متعددة التأويلات في مخيال الفضاء السردي، والخطاب الأدبي ، وهي مخيال الرمز العميق ذات

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص٦٦ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص٧١ .
(٣) ثرثرة خلف المحراب : صص٧٢ـ ٧٧ .
(٤) ثرثرة خلف المحراب : صص٧٨ ـ ٨٢ .
(٥) ثرثرة خلف المحراب : ص ٨٣ـ ٨٦ .

القطبين كما أشرنا في سابق القول ، وهذا يؤكد ما أشار إليه بول ريكورعن قيمة الخيال الرمزي اليانع الإدراك ، والمزهر بحضوره الفني والإبداعي بين : (الدال والمدلول).

قصة ثرثرة سجين. تحكي عن شاب في الأربعين من عمره، دخل السجن بسبب تهمة سياسية، لأنه قرر أن يرفع صوته ويخرج عن القطيع ..وبنبش وفض خيالي إبداعي للراوي العليم، قرر ذلك السجين السياسي داخل زنزانته أن يتعلم لغة النمل داخل : (غرفة ليس لها نافذة ، ملساء إلا من قطعة قماش فرشت وسطها ، لا يوجد عليها رقم أواسم ،)[1]. وأثناء تعلمه لغة النمل تنهال عليه الذكريات من تحذير أبيه المتكرر أن يبتعد عن السياسة والقراءة في الكتب السياسية، وإدمان متابعة الأخبار، والبرامج التحليلية السياسية، وأمه تنصحه ألا يهتم بالسياسة لأنه غدًا سوف يتزوج، ويحتاج إلى الاستقرار وتربية الأبناء، و تذكر حديث خطيبته: (أعتقد أن نهايتك ستكون بين الجدران الأربعة والركون في زاوية الغرفة السوداء ، تردد شعاراتك التي لا فائدة منها في زمن المال والقوة والخيانات والبحث عن المناصب والعيش بنفاق ودجل)[2]. وتأتيه الصدمة الكبرى، وهو متفهم وضعية أقاويل الأب والأم والخطيبة، لكن

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص٨٤ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص٨٥ .

ماذا عن ملهمه وقدوته التي كانت من عوامل اندفاعه لهذا الطريق بعد اختياره الحر، واقتناعه العقلي بكل ما يقوله ويدعيه ؛ الذي يُذكرنا بشخصية (سعيد مهران). في رواية (اللص والكلاب). للكاتب الكبير(نجيب محفوظ). الذي اعتنق مقولات معلمه الصحفي وبمجرد أن أصبح صحفي مشهور، وثري، تنصل من كل أقاويله ، وتبرأ من معرفتة بسعيد مهران بعد خروجه من السجن. إن خيانة الأفكار أشد خيانة ممكن أن تواجه الإنسان المؤمن والمعتقد في أفكاره وطموحه وأماله، هذا أيضًا ما حدث لهذا المريد والتابع لهذا الصديق، وربما كان بالنسبة له النموذج، والمثال الذي تبعه بكل حب، وثقة. هكذا كان تحذيرالصديق المُعلم لبطل قصتنا ثرثرة سجين : (على الإنسان أن يكون حرًا وأن يكون مختلفًا عن الآخرين، لا تقبل بالعيش في الحياة وترحل بشكل عادي، لا بد أن تكون لك بصمة.. موقف، حتى إذا ذكر اسمك يذكر بخير واحترام، انظر إلى الشخصيات التاريخية أمثال عبد الناصر.. جيفارا.. مانديلا، ما زالت الشعوب تصرخ بأسمائهم وتردد كلماتهم)[1]. وفجأة تحول هذا الصديق المدعي الخائن لأفكاره، هذا الذي كان رفيق الدرب والفكر المشترك ترك كل شئ ، وأصبح من أهل العقارات والمال وعشق السفر. أخيراً : (يفتح

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص٨٥ .

باب الزنزانة، ويمسك به أربعة من العساكر الشداد ، ولم يرجع إلى زنزانته الملساء، الجدران ، والنمل والقماش ينتظرون رجوعه، ولكنه لم يرجع إلى الآن)[1].

بينما يتوهج المخيال الرمزي في قصة (رأس وكف ووسادة)[2]. حين يتخيل بطل القصة غير المسمى كانزياح متكرر التفعيل في أغلب قصص المجموعة. إلى وصف دلالي مقصود في لعبة التخييل الفانتازي باستخدام ضمير المتكلم (الراوي العليم) أحكي، وأثرثر للقراء، والجميع عن مواطن عربي يضج بأحلام اليقظة، والأحلام الكابوسية داخل هذا الواقع العربي المهزوم. فيتخيل نفسه المكسورة والمهزومة كحال جميع مواطني الشرق الأوسط .. أن يتمثل روح البطل الهمام الناصر صلاح الدين الذي حرر القدس من يد الأعداء بكل بسالة وشجاعة يسطرها التاريخ، ويوثقها في تاريخ أمجاد الدولة الإسلامية، لكن أيضا الراوي دومًا لا ينسى الحقيقة الواقعية رغم مرارتها وقسوتها في ثوب فانتازي يتلمسه العمل الفني؛ لأنه فن في النهاية وليست تقارير إخبارية، أو تحليلات سياسية.. بأن يجعل المبدع يعيش دورالأبطال الورقية وتدورداخل النهج الواقعي، ولكن في إطار سردي فانتازي،

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص٨٦ .
(٢) ثرثرة خلف المحراب : ص٨٧ـ ٩١ .

ومضحك في أحايين غالبة على الطابع الواقعي للسرد القصصي.. فالبطل يعترف بكل واقعية أن تخيل أنه قائد همام سوف يحرر القدس من قبضة العدو مجرد أمنية، وهو يقوم بطقوس قبل النوم بأن يفكر، ويخطط لاختيار فكرة أو أمنية تكون نواة حلم إلى أن يأتيه النوم . معترف بكل شفافية ومصداقية سردية : (وإلى الآن أنا ناجح في الحلم ، فاشل في أن يكون واقعـًا، ويكون الهدف أو الأمنية أو حتى الحلم حسب الأحداث المهمة في العالم)[1]. وتتوالد أحلام اليقظة الترميزية داخل القصة بأحلام اليقظة المستحيلة الحدوث، نموذج أنه فاز في مسابقة كبيرة وسدد ديونه، بل وساعد أهالي مدينته، والمدن المجاورة حتى وصل إلى العاصمة، وقد قام ببناء المدارس، والمعاهد العلمية الكبيرة، ومشروعات للقضاء على البطالة، ومشكلة الإسكان، والتغلب على ارتفاع الأسعار. . حتى يأتي الحلم الكابوسي فجأة كمعادل موضوعي لأحلام اليقظة التي رافقت سير الأحداث داخل استحضار المخيال الرمزي بتخييل مشع، ومضيئ للبوح القصصي، والثرثرة الفنية الإبداعية في كامل القالب القصصي من قصة لأخرى. حيث في نهاية القصة يرى نفسه في السجن دون معرفة الأسباب .

(١) ثرثرة خلف المحراب : ص٨٨ .

كما عبر" بول ريكور" عن ذلك محقـًا عندما اعتبر أن كل رمز أصيل يملك ثلاثة أبعاد ملموسة : فهو في الوقت نفسه " عالمي" (أي يقتبس رسمه بسخاء من العالم المحيط بنا بشكل جيد).وهو" حُلمي " (أي يتأصل في الذكريات ، في الحركات التي تنبعث من أحلامنا وتكون كما أظهر" فرويد" بشكل جيد العجينة المادية لسيرتنا الخاصة جداً).وأخيرا هو " شاعري" ، أي أن الرمز يستدعي أيضـًا اللغة ، واللغة الأكثر غزارة ،هذا الجزء الخفي الدقيق عن الوصف، الذي يجعل من الرمزعالمـًا من التصورات غير المباشرة، ومن الدواليل المجازية غير الملائمة نهائيـًا. يشكل نوعـًا منطقيـًا مستقلاً تمامـًا. وبينما يكون المدلول محدوداً في الدالول البسيط،، ويكون الدال، وبناء على المصطلح نفسه، لا نهائيـًا، محقـًا (*))[1].

(١) انظر المرجع السابق : ص ١١. هامش داخلي/ (*) ب.ريكور ، انجاز واثم، ١١، رمزية الشر. ص ١٨.

ناصية القراءة

« نخلة وبيت »

صدرت رواية (نخلة وبيت) عن دار نشر عناوين ـ حضرموت ، اليمن ، الطبعة الأولى ٢٠٢١م. للكاتب : عيدروس سالم الدياني.

يمثل التاريخ الشاهد الأكبر، والمعبرعن ثقافة الشعوب المختلفة بين الدلائل المعرفية ، والثقافية والاجتماعية الهامة ، كمدلول سميولوجي تواصلي ، ودلالي بارز من خلال أبطال روائية تحكي وتسرد بقدر عال من التخيل ، وفنيات السرد ، والصدق الفني ؛ تدور في دائرة سميولوجية بوجه عام. وقد تقنن مصطلح السميولوجيا بما يساوي علم العلامات بكل مقترحاتها النقدية على المنتج الأدبي ، ونخص بالذكر هنا رواية (نخلة وبيت) ؛ التي تقع تحت مظلة (أبعاد السميولوجيا الثلاثة كالتالي :

١ـ التعبير أوالجانب المادي من العلامة . ٢ـ المحتوى أو ما يُعَبّر عنه ، وله شكل غير ملموس. ٣ـ المرجع أو الشئ الذي تحيل إليه

العلامة ، وله شكل ملموس (*)[1].(ولإدراك أوجه الاختلاف بين مصطلحي سميولوجيا التواصل ، وسيكولوجيا الدلالة : سننطلق من مفهومي المؤشر (indice). والإشارة (signal)[2]، كما تجلى من بداية السرد حيث كان عمر البطل (عوض). آنداك في الثالثة عشرة. قائلا على لسان حاله : (لما تداعت الصرخات من الجهة الغربية للقرية على سطح منزل مبني من الطين ، ذي الطابقين الذي تعتليه "نوب » مطلية بلون أبيض ناصع. أتفقد حمامي الذي يسكن أقفاص صغيرة مربوطة بحبال من الليف تنحدر تلك الحبال المثبتة بأوتاد صغيرة من أعلى سطح البيت)[3] ، مستطردًا بشاعرية وسيميائية مترابطة بين الصرخات التي سمعها من إحدى بيوت القرية السبعة أثناء وجوده على سطح بيته يراعي الحمام قائلا بحزن : (إحدى الحمامات ، فقدت أبويها ، قبل أن ينبت ريش جناحيها ، أطعمتها كعادتي في كل ليلة قبل مغيب الشمس ، ثم أعدتها إلى قفصها)[4].

الإشارة إلى الحمام كمؤشر على السلام والحب والصفاء. يقابله صرخات موجعة آتية من إحدى بيوت القرية المجاورة له، كمؤشرعلى الألم والفقد والحزن الكبير، وقد ماتت حُسن والدة

(١) انظر المصدر : السميولوجيا والتواصل . إيريك بويسنس / ترجمة وتقديم: جواد بنيس ـ رؤية للنشر والتوزيع ـ الطبعة الثانية : ٢٠١٧ـ ص : ٨ ، ٩ : هامش داخلي / (*) ـ انظر أمبرتوإيكو Lesigne bruxelles Labor ١٩٨٨ ▯ ٣٦
(٢) المرجع السابق : ص ١١.
(٣) نخلة وبيت : ص ٣ .
(٤) نخلة وبيت : ص ١٧ .

سعدان صديقه الذي يحبه بإخلاص.. وذاك اليوم بالذات أطلق عليه عوض " سعدان .. أخي » ، وهو يكن له حب شديد ويصفه كالتالي : (حب لأخ ببشرة سوداء ، وقلب جميل ، لن أقول قلبا أبيضا ، فلا توجد قلوب بيضاء ، البياض خواء ، أما الجمال فليس له لون واحد بل تتدرج ألوانه وتسطع ، كقلب سعدان)[1]، وهو يحاول أن يشاركه آلام الفقد بعد أن أصبح يتيم بوفاة أمه ، وقبله والده ، وهو بعد طفل صغير، وبقي له خاله الذي يعمل ويعيش في السعودية منذ وقت طويل ، وعمته التي حضرت من إحدى قرى الصعيد مع زوجها وطفليها. إما ليأخذوه أو تبقى معه ، وقد قرر سعدان أن تبقى معه في بيت أخيها الوحيد " عبد إبليس " كما كان يطلق عليه سيده قبل أن يتحرر الجميع من العبودية ، ويولد سعدان حر، بموجب ثورة التحرير في الرابع عشر من اكتوبر ضد الاستعمار البريطاني ، وسلاطين وأمراء اتحاد الجنوب (عدن). وأُطلق عليها ثورة الفلاحين والعمال ؛ التي لم تكن فقط ضد الاستعمار.. بل أيضا ضد الفساد والرجعية والظلم الذي تسيد، وملأ الجميع لحد الثورة التي بها تم جلاء الاحتلال في ٣٠ / ١١/ ١٩٦٧م .

من ثم نجد أن إشارة الحمام في مقابل تلك الصرخات ، التي أتت من الجهة الغربية للقرية ، وملأت آفاق القرية حتى أذن عوض في بدء المتن الروائي. كانت بمثابة إشارات ، وعلامات دالة على مؤشر سيميائي سيتوالى تكراره وحدوثه للبطلين : عوض سليل

(١) نخلة وبيت : ص ٨ .

عائلة (النوامي). المعروفة بين القبائل. وسعدان سليل عائلة العبودية التي تتكون من : أمه حُسن ، وأخيها سعدان ، وأبيه سرور، وأخته الوحيدة. سرور كان عبدًا مملوكًا لدى جد عوض ، وأمه حُسن كانت عبدة لسيد آخر، والتقاها سرور، وأحبها واستطاع أن يقنع سيده أن يشتريها من التاجر؛ حتى يتزوجها وتحققت أمنيته. لكن أخيها بيع لسيد آخر، وتفرقا كل في ناحية ، وأنجبا سعدان الذي سمته على اسم أخيها الوحيد ، وحُسن كانت تحب عوض كثيرًا ، وأخبرته أنه يشبه جده للغاية ، وهي تأنس إليه ، وتسرد له الذكريات المؤلمة والموجعة من عمرها الماضي أثناء العبودية

التي تنحدر من سلالة العبودية المذلة قائلا عوض باستفهام : (فقد قص علي والدي كثيرًا من قصص العبيد هنا ، وأن كل عائلة تملك عبدا على الأقل وربما أكثر، وحين يحتاجون للمال يبيعونهم كأي متاع أو بهيمة يملكونها)[1]، والدليل على ذلك بالرغم أن الجميع تحرر، ولم يعد هناك عبيد في الجيل الجديد نهائيًا الذي يمثله : عوض ، وسعدان ، ونصر، والأحول ، وسلمى ، ومحمد، وفارس ، وطالب ، وغيرهم ، ولكن لا زال بعض الناس ينادونه " العبد سعدان " ، وقد تربى وتعلم وسابق واجتهد وكافح من أجل حياة جديدة ؛ بسيرة طيبة وذكاء وتفان وإخلاص ؛ حتى وصل إلى المرحلة الثانوية (البكالوريا). أربع سنوات في المدرسة الوحيدة في مركز (نصاب). التي تتبعها القرية. مثل كل الباقين الأحرار من

(١) نخلة وبيت : ص ٩ .

أبناء القبائل الأخرى : كالنوامي والجراهمة وغيرها ؛ التي كانت تتناحر وتتقاتل سواء في الجنوب أو الشمال. لكن واقع الحكي والسرد في رواية (نخلة وبيت). كان في الجنوب ، وبالتحديد في جنوب شرق اليمن. في قرية تتبع مركز مديرية (نصاب). وفيها مقر المدرسة الثانوي التي قضى فيها الطلاب الستة دراستهم : (عوض ـ وسعدان ـ ونصر ـ والأحول ـ ومحمد ـ وطالب الفتى). ثم تفرقت بهم دروب الحياة بين لقاء وفراق.. حتى يلتقي سعدان والأحول وعوض في الغربة ، في حي البطحاء في الرياض.

رجوعًا للأم حُسن الصوت الرئيسي ، والأهم التي تحكي لنا عن تاريخ العبيد ، وتمثل العبودية من خلال الذكريات والميراث الذي عاشته أثناء حديثها مع عوض سليل الأحرار، ويُشبه جده في الكرم والطيبة والمسالمة ، وهي تبتسم له بحنان وحب قائلة : (أن أمها ماتت وعمرها ست سنوات ، أصابها مرض أقعدها لشهور، وسبقها أبوها بسنة واحدة ، وقد قتل بإحدى حروب القبائل وحين انطفأت نار تلك الحرب ، وعمَ السلام ، قبض سيدنا دية أبي ، واشترى لنا ذلك اليوم لباسا جديداً ، كان ذلك كرم منه كثير.. قالتها وهي تبتسم بنصف ابتسامة)[1] ، وفي هذا الصدد نجد للباحث السميولوجي (لوى بربيتو) تقسيمًا ثلاثيًا للمؤشرات.(#) :

ـ المؤشرات التلقائية : (هي الأحداث أو الوقائع أو الأشياء التي تمدنا بمعلومات دون أن تكون أُنتجت من أجل هذه الغاية ، فلون

(١) نخلة وبيت : ص ٩ .

السماء يُعد مؤشرًا تلقائيًا لأنه ينبئ بالحالة التي سيكون عليها الجو. كما أن اللكنة الخاصة التي يتكلم بها شخص ما تعتبر مؤشرًا تلقائيًا يدل على أنه أجنبي . في كلتا الحالتين لا يتعلق الأمر بإرسالية معينة تتضمن الرغبة في إيصال مضمون محدد). ـ المؤشرات التلقائية المفتعلة : (هي مؤشرات تظهر للمتلقي وكأنها تلقائية لكنها مفتعلة، مثل من يحاكي لكنة أجنبية بغية الظهور بمظهر أجنبي)[1] ـ المؤشرات القصدية : و تلك المؤشرات الثالثة. ما يخص مجال اهتمامنا تطبيقا على رواية (نخلة وبيت). (تتكون من الأحداث أو الوقائع التي تمدنا بمعلومات أُنتجت قصدًا ؛ لإيصال مضمون معين ، ولا يتحقق لها هذه الغاية إلا عندما يدرك المتلقي نية المرسل في أن يبلغه بشئ ما)[2] ـ بمعنى أن ظهور الحمام في البدء، ووصف القرية ذات السبعة بيوت ، ويخص الراوي بيت سعدان بالذات حين يروي : (دخلت مطرحًا يجمع سبعة بيوت متجاورة، يملؤني الخوف ، وأتمنى لو تقفل أذني تمامـًا، فلا أسمع شيئا البتة)[3]، ويسترسل في نعومة سردية : (البيوت متجاورة ، لا يفصلها عن بعضها سوى ممرات صغيرة ، دخلت من أضيقها، حيث كان جذع نخلة يقف حائلاً بجانب الممر ، ريحانة صغيرة تجاوره أوراقها

(١) المرجع السابق : ص : ١٢ / هامش داخلي (#) : من أجل فهم أفضل لمدلولات المصطلحات المستعملة . يستحسن الرجوع إلى ثبت المصطلحات الموجودة في نهاية هذا الكتاب.
(٢) المرجع السابق : ص ١٢.
(٣) نخلة وبيت : ص ٤ .

ذابلة ، وزهورها باهتة)[1] ، ويتحدث الراوي بتلقائية مقصودة عن بيت صديقة الحميم الشاعر والراقص والمغني سعدان. متعدد المواهب والقدرات الفنية ، رغم الأقدار السيئة في حياته التي تدفعه دوما للانحسار والهزيمة والانكسار.. بداية من فقده أبيه ثم أمه وسلمى وسعاد وماله وعقله في بعض الأحيان ، وقد قابل أبيه سرور من قبل العرافة في إحدى المرات التي جاوز فيها الحدود إلى الشمال في مدينة البيضاء ، وكانت مشهورة بقراءة الطالع ، وسألها عن مستقبل ابنه سعدان ونصيبه من الحياة القادمة فأخبرته: (سيكون رئيسا للجمهورية ، أو سيصاب بالجنون)[2]. الذي تأكد ظهور بوادره ، وسعدان يحاول أن يقف على يديه ويمشي رويدًا.. رويدًا بثبات على راحتيه دون أن يتمايل أو يسقط حين عاد من السعودية مطرودٍا أشر طردة مع صديقيه الأحول وعوض ، والعودة المهينة لبلدهم الأم داخل صندوق أسفل حوض شاحنة مغلق من الخارج ، إلا أن به فتحات من الداخل ، توضع فيه إطارات الشاحنة الاحتياطية، وكل ما يستطيعون رؤيته أثناء السير في طريق العودة هو صندوق مظلم به فتحات من الخلف.. بينما كان مصمتا من الأمام و من كلا جانبيه ، وحين أهانه خاله وزير القصر في مدينة (جده)، ولطمه وبعثر بكرامته أمام الجميع. قبل أن يطرده ابن صاحب القصر بكل ضراوة وقسوة ، وأرغمه على دفع غرامة تصليح سيارته الرياضية الغالية الثمن بتكاليف كبيرة.. أخذت منه شقاء

(١) نخلة وبيت : ص ٤.
(٢) نخلة وبيت : ص ٦٩ .

أربع سنوات في الغربة بكل سفاهة واستغلال قائلا بتوجع : (حين ضربني بيده ولكمني ، كان يضرب نفسه أيضا ، ويجلد ظهره بسياط الرق، التي ظن أنه تحرر منها ، ضربني ليثبت دون أن يتعمد، أن العبودية ما زالت ممسكة برقبته ، وأن عتقه منقوص، وحريته مقيدة بقيود لا يراها)[1]، وتصبح حياته ملحمة مأساوية من الحرمان من كل من أحبهم ، وحاول الاحتفاظ بهم في كل حياته. ليبقى في النهاية وحيدًا. يتعلم المشي بالمقلوب بأن يسير على يديه بدلا من قدميه، وقد انتهجها من إحدى التشكيلات الرياضية ؛ التي شاهدها في مدرسة الفصل السابع الشعبة "أ"، وكانت من أصعب التمارين، ولا يتقنها إلا اثنان فقط يسيران ببراعة ، وسعدان يحاول تقليدهما.

إذًا : مؤشر البيت له دلالة معرفية بالغة الأهمية في العمق الروائي. كعنصر سيميائي يطرح وظيفة سميولوجية ، كفعل تواصلي في تتمة التخييل الروائي ، وتعميق الخطاب الإبداعي فيصفه عوض كالتالي: (بيت صغير من الطين ، له سور من إحدى جهاته ، وبجانب السور مظلة صغيرة مصنوعة من سعف النخيل ، وتحت المظلة قربة ماء من جلد الماعز ، شربت منها مرات عديدة فهي على طريق عودتي من المدرسة)[2]ـ(على بعد خطوات من باب البيت تقف نخلة شامخة ، وحيدة مستقيمة لا انحناء فيها ولا عوج ، مما يجعل تسلقها أمرًا فيه بعض الصعوبة)[3] ، وتتوالى تلك المؤشرات القصدية داخل

(١) نخلة وبيت : ص ١٤٦ .
(٢) نخلة وبيت : ص ٥.
(٣) نخلة وبيت : ص ٥ .

المتن الروائي من تصوير شكل البيوت في القرية الصغيرة ، والوادي والمدرسة الأولى ، ثم في المدرسة الثانوية في المركز والأسواق ورعي الإبل والأغنام والأرض والأحجار والنقوش والخناجر الثمينة والمواويل والحكايات الشعبية والفن الشعبي .. الذي يتقنه سعدان وهو يرقص ويغني أغنية حجية قديمة دون أن يخطئ لحنا، أو تنشز حركة من حركات رقصه ، وقبر أبيه ذات القبة الزرقاء ، كل ذلك داخل الباحة التي تتوسط البيوت السبعة التي أسموها قديما جداً "حوط سبعة». كل تلك الأشياء تشير إلى العلامات الدالة على مؤشرات فاعلة ، ومنطقية داخل المتن السردي .. وتتوالى في رشاقة سردية ، وتتعدى حدود القرية واليمن كاملًا ؛ بظهور سردية متوازية ، ومكملة لتفعيل تلك العلامات المؤشرة لسميولوجيا التواصل. عندما اكتمل الحكي عن بلاد الغربة ، وتعميق التهميش والظلم والمعاناة وراء البحث عن المال والراحة ، ليقابلنا مجتمع مغاير تمامًا ، وإن كان لا يختلف كثيرًا في نفس السوء والفاقة التي يعيشها هؤلاء البشر داخل أوطانهم الأم؛ لأن الأفكار والتوجه الطبقي والنظرة واحدة نحو تلك الطبقات من البشر.. فلا يوجد اختلاف رغم تغير المكان والثقافة المتنوعة ؛ لأنها تنزح من بئر واحد من التخلف والتحزب والقبلية والرعونة العشائرية والتعصب القبلي والعرقي ، وقد تمددت الأمور من سيء لأسوأ بالنسبة لهؤلاء الآتين الجدد داخل مجتمع مترف.. ولكن لا زال يحمل على عاتقه نفس الأفكار والمعتقدات نحو هؤلاء المغتربين الهاربين والمتسللين من أجل العمل ، وجني ما يسد رمق العيش والحياة. هروبا من الحروب والتنازع بين القبائل وبعضها ، وقلة

الرزق والحيلة في مواجهة مصاعب الحياة. لا شك أن الرواية تزخر بعالم بكر وشيق.. يبدأ برحلة سردية واقعية تاريخية للبطل عوض وأصدقائه حينذاك منذ كان عمرهم في الثالثة عشرة ، حتى ما يقارب نهاية التسعينيات وبداية الألفية بعد الحرب عام ١٩٩٤م في اليمن ، وبداية ظهور الجوال المتنقل وانتشاره في السعودية ، وأول من اشتراه سعدان قبل عودته إلى موطنه الأصلي في قرية السبعة.

(هكذا تعتبر المؤشرات القصدية إشارات (signaux) يتحقق بواسطتها التواصل ، مما يعني أن استعمالها هو ما يميز التواصل الحقيقي عن غيره وبالتالي ، فدراسة الإشارات بأنواعها تكون أساس وموضوع سميولوجيا التواصل التي أرسى مبادئها إيريك بويسنس (٢) منذ سنة ١٩٤٣م عندما نشر كتاب اللغات والخطاب، وحاول فيه " تأسيس السميولوجيا " باعتبارها العلم الذي يدرس الإجراءات التي يستعملها بغرض إيصال حالات وعينا إلى الآخرين التي بواسطتها تؤوَّل الإرساليات الموجهة إلينا).(ص٥))[1]، وهذا ينطبق على نخلة وبيت.. فقد جسدت النخلة والبيت التصور الأمثل

(١) المرجع السابق : ص : ١٢ / هامش داخلي : (٢) : ولد بويسنس بمدينة غان ببلجيكا سنة ١٩٠٠حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن سنة ١٩٢٣، وأصبح أستاذًا للتعليم العالي بالجامعة الحرة لبروكسيل ، حيث درَّس النحو المقارن للغات الهندوأوروبية ، وأنشأ درسًا خاصا بسوسيولوجيا اللغة . وفي سنة ١٩٧٠ أُنتخب عضوًا في الأكاديمية الملكية للعلوم والآداب والفنون الجميلة ببلجيكا. نشر دراسات عديدة في اللسانيات والسميولوجيا ، إضافة إلى مجموعة من الكتب. + ص : ١٣.

باعتبارها مؤشرات قصدية تشير إلى فحوى التواصل الذي أُنتج داخله شخصية سعدان وحُسن وسرور وخاله وعمته ، وامتد البحث عن جذور العبيد التي كانت منتشرة قبل قيام ثورة التحرير في الرابع عشر من أكتوبر ، وبها سميت المدرسة في القرية الصغيرة كناية عن اليوم المصيري للشعب اليمني : (ولم يعد هناك أسياد وعبيد ، فالكل أحرار سواسية أمام الدولة)[1] ، وهذا يعني أن استخدام نخلة وبيت كعلامات مميزة ، ودالة لخلق روح التواصل، لأن كما أشار إيريك بويسنس : أن دراسة الإشارة بأنواعها تكون أساس وموضوع سميولوجيا التواصل التي أرسى مبادئها ، وتتعدد النماذج التي تعمق حالة التواصل الإبداعي بين الراوي والمتلقي، في انسجام بنيوي اتخذ الترتيب التقليدي للحكايات : من البداية والوسط والنهاية ، ولكن ليس من مشاكل لتحل ، أولعقدة تنفك مع مرور الزمن.. بالعكس سواء البطلين سعدان وعوض أو حتى الشخصيات الثانوية يعانون من بداية الرواية ، وظلت المعاناة ممتدة إلى أخر السرد ، وهم يحاولون الهرب عبر الحدود حيث يقول أحدهم على لسان حاله : (لم تنجح خطتنا في النفاذ لبلدنا بحافلة الترحيل ، وتم طردنا من نقطة التفتيش تلك ، ولم يبق من سبيل سوى التهريب)[2]. حتى الألوان التي تخص العلم في مدرسة الرابع عشر من أكتوبر في المرحلة الأولى من التعليم. من الصف الأول إلى الصف الثامن. (في أعلى المدرسة تتقابل رايتان لعلم واحد

(١) نخلة وبيت : ص ٢٨ .
(٢) نخلة وبيت : ص ٢٠٠ .

مكون من ثلاثة ألوان.الأحمر ويرمز لدماء الشهداء التي سالت لتحريرالوطن ، ثم الأبيض ويرمز للسلام ، والأسود يرمز للفترة التي سبقت التحرير وساد فيها الجهل والاستبداد.. يغطي الجانب الأيسر مثلث أزرق ونجمة حمراء ، الموج الأزرق يعبرعن الشعب الذي يلتف حول الحزب الاشتراكي حاكم البلاد الأوحد)[1]، وعوض كان دوما يحاول الاختباء حتى لا يؤدي التحية ، لأنه يشعر بارتباك شديد وهو يهتف بإحدى الجمل الثلاث كل واحدة تكرر ثلاث مرات ، الأول : (لنناضل من أجل الدفاع عن الثورة ، الثاني: وتحقيق الوحدة اليمنية ، والثالث : وتنفيذ الخطة الخمسية). التي لا يعرف معناها بالضبط ، وعدم الفهم يعني عدم الوعي بقيمة النصر الجديد بعد الثورة ؛ لأن الفساد والظلم والقهر لا زالوا مستمرين بأشكال أخرى ومتنوعة ، وزاد التناحر بين القبائل في الجنوب والشمال داخل الألوية ذات نفسها، وبالتالي عن أي وحدة ، وعن أي خطة خمسية يتحدثون ، وتلك الشعارات التي نحيِّي بها العلم كل يوم ثلاث مرات دون أي حقيقة أو معنى يناسبها.. إنها في النهاية مجرد أكلشيهات لا نرى أي تحقيق أو إنجاز لها على أرض الواقع ، وبالتالي عوض وغيره لا يفهم أو يقتنع بما يهتفون به كل يوم من هذا الجيل الجديد ، الذي ورث كل مظاهر الظلم والفساد، والمطالب بتنفيذ الأوامر مثل بقية الشعب المطحون والمقهور. مثل قطيع الأغنام والإبل التي يقومون برعايتها.

(١) نخلة وبيت : ص ٢٨ـ٢٩ .

نلاحظ هنا أن القيمة الناتجة عن استخدام الملموس (نقوم بالشيء نفسه فيما يخص التأويل : ندرك الدلالة (التجريد). ونجسدها لنربطها بالشيء الملموس المعني بالأمر، أما هذا الشئ نفسه فهو ملموس بالطبع ، لكننا نلجأ هنا كذلك إلى التجريد : ندرك أن الشئ ينتمي إلى صنف معين : كتاب ، بضاعة ، زقاق ، إلخ ... ينتقل ذهننا إذًا من الملموس إلى المجرد ، ومن المجرد إلى الملموس .. وهذا ما يسمح بوجود الإشارية (deixis). أو بعبارة أخرى تعيين الأشياء الملموسة بواسطة عناصر سيميائية، أي عناصر مجردة)[1]. بمعنى أن راية العلم هي ذات نفسها شئ ملموس، أشارت إلى أشياء مجردة مرتبطة بالوطن ، والوطن هو البشر والتاريخ والجغرافيا .. لتظهر لنا الوعي بهذا الملموس، وتحوله إلى أشياء مجردة لها مغزى سوسيولوجي وتاريخي وجغرافي كبير.. بتفسير تلك الألوان وملامحها النفسية والمعنوية؛ التي تحوي جل المعاني والرموز، وتقف وراءها الكثير من تفسير الحقائق ، فتلك الألوان في حقيقتها تشير إلى معان جمة كما أوضح الراوي عوض بين تفاوت تلك الألوان : فالأحمر يرمز إلى الشهداء، والأبيض إلى السلام ، والأسود للفترة التي سبقت التحرير.. دليل على تفشي الظلم والفساد والعبودية ؛ التي تجسدت في معاناة أسرة سعدان العبد وغيرهم من أبناء وطنه في اليمن ، والمثلث الأزرق تعبير عن شعب يسير وراء حزبه الاشتراكي (النجمة الحمراء). كل تلك الإشارات الملموسة تتم بواسطة عناصر سيميائية (مجردة).

(١) المرجع السابق : ص ٦٣.

لتعبر عن الفعل السيميائي المقصود الإشارة إليه وهو الحكي عن تاريخ هذا الشعب وكفاحه من أجل التحرر، والعيش بعدالة وحرية وكرامة ، وهذا الفعل السيميائي يتكون من بدء السرد الروائي ، وعوض يهتم بتربية الحمام ، ويتمنى أن يربي كلبا أيضا ، ويشبهه سعدان بأن شخصيته تشبه أكثر الحمام حين أخبره عن رغبته في اقتناء كلب كبير. قائلا سعدان بقوة وحب : (وإن فعلت فالحمام فقط هو ما يشبهك مسالم و جميل.. يعانق السماء)[1] ، ويستفهم عوض عن كيف يعانق السماء ، فيجيبه صديقه الوفي .. رغم أنه لا يعانقها فعليا لكن معناها الحقيقي : (أن للأرواح الطاهرة أجنحةٌ تعانق السماء)[2]. هكذا نجد أن إشارة الحمام حيث يجسد شئ ملموس ، يعبر عن شخصية عوض المسالم الجميل ، ونموذج آخر يتمثل في عنوان الرواية (نخلة وبيت) التي تشير إلى بيت سعدان من نوع تلك البيوت القديمة التي بنيت من الطين المختلط بالتبن ، وأمام البيت تقف نخلة شامخة وحيدة ، لكنها قوية لا يستطيع أحد أن يتسلقها بسهولة ، أو يزيلها لأن لها جذور وبقاء لا يستطيع أحد أن يمحيه ، بالإشارة إلى شخص سعدان القوي الذي ظل ولا زال يعافر حظه السئ ، والمجتمع يحاسبه على آثار وأحقاد الماضي لأن والديه من العبيد ، لكنه قاوم واجتهد وذاكر وتعلم.. وتفوق وسافر وعمل في إحدى القصور في جده ، وأهين على يد خاله ، وتحدى الجميع بكل قوة وعناء شديد من أجل الحفاظ على كرامته بعد أن تنازل عن

(١) نخلة وبيت : ص ٢٦ .
(٢) نخلة ووبيت : ص ٢٦ .

كل ماله لابن صاحب القصر الطائش مقابل اصلاح سيارته الحمراء الرياضية الغالية الثمن ، وقد صدمها بغير قصد من الخلف ، وترك العمل ، ولم ينحني اطلاقًا رغم احتياجه الشديد للعمل والرزق ، لسبب معنوي أهم وأقوى أنه لم يصبح عبد ، وتحرر الجميع ، ولا ذنب له في ميراث الماضي الأليم الذي خلفه من سلالته في زمن العبودية، لكن الحظ السئ لا يتركه حتى في طموحه الطبيعي أن يتزوج من سلمى ، لأنها تناسب وضعه الاجتماعي والطبقي ، ومن شدة حبه لها ، أطلق عليها سماء إشارة إلى حلم جميل ، ولكنه بعيد مثل السماء ، ويتمنى الوصول إليه ، ولكن للأسف الشديد حتى سماء رفضته وقالت بكل وقاحة : (لا أريد رجلا أسود). وهكذا تتحقق الإشارية في الكثير من الأشياء الملموسة من خلال العديد من الإشارات ؛ التي تصور، وتحقق غاياتها التأويلية (الدالة). بواسطة (عناصر سيميائية أي عناصر مجردة)[1] ـ (إذا الفعل السيميائي هو باختصار سلوك ملموس غايته التعريف بحالة وعي ملموسة ؛ لكن لا يوجد سلوكان متماهيان كما لا توجد حالتان متماهيتان من الوعي داخل هذا التنوع اللامحدود لما هو ملموس ، يدرك المتكلمون أن السيمياء التي تتكون من العناصر الوظيفية للسلوك المحسوس ومن العناصر المشتركة لحالات الوعي)[2] ، ولكن لا بد أن نذكر أيضا عما توضح من مبادئ إيريك بويسنس كما ذكرنا في سابق القول: (خلافا لهذا التوجه الأول،

(١) المرجع السابق : ص ٦٣ .
(٢) المرجع السابق : ص ٦٣ .

عمل رولان بارت على توسيع دائرة البحث السميولوجي ليشمل مواضيع لا تدخل بالضرورة في نطاق التواصل ، وقد ظهر ذلك جليًا منذ صدور كتابه المسمى أساطير حيث حلل بعض أساطير العالم البورجوازي مثل الأكل والشراب ورياضة المصارعة ... وانتهى إلى أنها إرساليات لا تخلو من دلالة بالنسبة للمجتمع الذي تُستعمل فيه. ولذلك سُمي الاتجاه الذي دشنه بارت بسميولوجيا الدلالة)[1]. لذلك (لقد لخص بربيتو بذكاء الفرق بين الاتجاهين المشار إليهما أعلاه عندما اعتبر اللسانيات وسميولوجيا التواصل وسميولوجيا الدلالة ثلاثة علوم يتداخل موضوع كل واحد منها مع الآخر بصورة متتابعة ، تدرس سميولوجيا التواصل كل الظواهر التي تدرسها اللسانيات أي العلامات اللغوية مع إضافة العلامات غير اللغوية وتدرس سميولوجيا الدلالة كل الظواهر التي تدرسها سميولوجيا التواصل أي الإشارات مع إضافة المؤشرات العرقية التي ليس لها صفة الإشارات)[2]، وقد أكد (لوي بربيتو). على أهمية ما أرساه (بويسنس) حين قال : (ولن نجانب الصواب إذا قلنا بأن عمله الأول الصادر سنة ١٩٤٣م شكل أول تطوير حقيقي للنظرية السميولوجية بعد سوسير)[3].

ينكشف هذا التداخل بين سميولوجيا التواصل والدلالة ، واللسانيات أن لها إشارات قوية تتخلل السرد الروائي بشفافية

(١) المرجع السابق : ص ١٣. هامش داخلي : (١) : رولان بارت ١٩٥٧.
(٢) المرجع السابق : ص ١٤.
(٣) المرجع السابق : ص ١٤.

الرؤية ، وتمتع الحضور الروائي لتبدع دلالات عن مظاهر سميولوجيا التواصل أي الإشارات مع إضافة أي مؤشرات أخرى، ذات علامات لغوية معرفية ثاقبة تطرح سميولوجيا للتواصل ، ويتم ذلك الامتزاج بصور تخييلية متتابعة تخدم ضرورات الفن لاغير بواسطة تعزيز جسر التواصل بين الراوي والمتلقي ببراعة الاتقان، والتواصل بكل أشكاله الإبداعية .. لأن كما أشار (بربيتو). أن (اعتبر اللسانيات وسميولوجيا التواصل وسميولوجيا الدلالة ، ثلاثة علوم يتداخل كل واحد منها مع الآخر بصورة متتابعة)[1].

تحكي الرواية عن عوض سليل قبيلة (النوامي). عائلة معروفة تنتمي للقبيلة الكبيرة ، التي تتوزع على قرى هذا الوادي الذي يتبع مديرية (نصاب). لمحافظة شبوة في جنوب شرق اليمن ، وفي المديرية توجد المدرسة الثانوي الوحيدة ، ومن أبناء تلك القبيلة: نصر المؤذن ، وتعني كبير الأذنين ، والأحول ، ومحمد ، وعلي ، وعوض . والد عوض كان يخدم في الجيش ، وكان قائدهم موال للرئيس السابق سالمين ، وانقلب عليه رفاقه وقتلوه ، وهرب الجنود من بينهم والده إلى الشمال ، وقضى هناك عامين كاملين هاربـًا ، ثم صدر عفو عام ، وعاد الجميع إلى موطنه الأصلي.

المركز (نصاب) يبعد عن القرية حوالي ٤٠ كيلو متر.. التي يعيش فيها جميع أبطال الرواية ، وغيرهم من القرى المجاورة في الوادي مثل قبيلة الجراهمة ، وأيضا يوجد منصور نائب مأمور

(١) المرجع السابق : ص ١٤ .

المديرية ، وقبلها كان ضابط يحرس الحدود ، وقد أعدم عدد من المتسللين سواء القادمين أو الذاهبين للشمال ، من بينهم سرور والد سعدان ، وقد كان حينذاك برفقة تاجر أثناء تهريبهم بضائع من الشمال من البسكويت وعصائر المانجو وغيرها من السلع . والد العبد سعدان الذي لا زال البعض ينادونه بذلك رغم تحرر الجميع بعد ثورة التحرير في الرابع عشر من أكتوبر نفس اسم المدرسة التي يتعلم فيها جميع أبناء القرية، مثلما كان جد عوض ينادي أبيه سرور يا عبد إبليس ؛ لأنه كان مملوكا لدى عائلة عوض ، وكان سرور يضجر من هذه المناداه كثيرًا ، ولكن لا يستطيع التذمر، على الجانب الآخر في نفس القرية يوجد سعدان الذي أباه وأمه من أصول العبيد تتجسد في الرواية من : سرور وحُسن وخاله الذي يقيم في السعودية ، وتزوج ولديه بنتان وولد من عمانية وعمته التي تسكن في إحدى قرى الصعيد ولديها بنت وولد، وكان سرور يعشق حُسن ، واستمات من أجل أن يبقيها ، ولا تباع على يد سيدها لتاجر العبيد حتى يتزوجها. وتعتبر حُسن الصوت الروائي الراحل في بدء الرواية من خلال ذكريات عوض معها، لأنها ماتت وتولى عوض الخوض والحكي عنها كصوت روائي حاضر وباقٍ إلى نهاية الرواية ، وكان ذلك وعمره في الثالثة عشرة لأن عوض كان صديق سعدان الوفي والمخلص له دومًا، وأنها حين رأته شعرت أن وجه جده مرسوما بين أذنيه ، ويشبهه إلى حد كبير، فأحبته أكثر فهو الذي أنقذها من البيع لتاجر العبيد في السوق في الوادي الكبير ، واشتراها وزوجها لسرورحبها الكبير. وتحكي لعوض كل الحكايات المؤلمة والشديدة المرارة عن ماضيها قبل التحرر.. قائلة بوجع ومرارة

التذكر الموحش : (نزلنا من القرية إلى الوادي يهرول به حماره ونهرول نحن بعده ، وعلى الضفة المقابلة من الوادي ، رأيت سرور واقفا يرقبنا وعيناه تتبعنا ، ثم رأيته يجري نحو بيت جدك ،) وقال جدك : (الشفعة لي ، فخذ الثمن الذي بعتها به)[1]. وحكم بالشفعة لجدك في شرائي ، وتم بيع أخي سعدان للتاجر ، وكانت الفرحة منقوصة ومنغصة برحيل أخيها عنها إلى الأبد ، رغم فرحها بالتقاء سرور، والزواج والعيش معه وانجاب سعدان .

تتوالى أحداث الرواية ، ويستكمل الطلاب الستة دراستهم : (عوض ، ونصر ، والأحول ، ومحمد، وطالب الفتى ، وسعدان). في المدرسة الثانوية في مركز (نصاب). ثم يتفرقوا كل إلى مصيره، ويتزوج عوض من هند التي يحبها ، وينجب ولدا وبنتا، ويتوفى والد نصر، ويرتدي رداء الجد الأكبر " النوام » الوقور ، وتُسمى (الشيخة). وترفض سلمى الزواج من سعدان التي لشدة اعجابه بها أطلق عليها سماء في أشعاره وأغانيه ، رغم أنهما من نفس الطبقة الاجتماعية ، لأن جدها كان مملوكًا ، واعتقه سيده قبل وفاته، ويقرر سعدان السفر إلى خاله في السعودية بعد أن أرسل له تأشيرة ، وتتدهور الأحوال في القرية بعد أن شنت قبيلة الجراهمة الحرب على قبيلة النوامي التي منها منصور نائب مأمور المديرية الذي تورط بقتل صاحبهم ، وقد أحضروا للشيخ نصر كل مايثبت تورطه.. بما في ذلك محاضر نبشوها من تراث الدولة الميتة ، بل ووجدوا

(١) نخلة وبيت : ص ١٠ .

مكافأته من الدولة بترقية ووسام شرف ، ودارت حرب أنهت على الخير والبركة والسلام الذي كان يعم القرية من قبل .. حتى توقفت الحرب بعد سنوات ، وكافأ منصور قبيلته على وقوفها معه بتجنيد الكثير بأحد الألوية الجنوبية ، وكان عوض أحدهم .. وبعد التدريب والكفاح سواء في حرب الجراهمة أوالألوية الجنوبية .. قاموا بتسريح الجميع ، وقد فتحوا بوابة المعسكر بقول رادع ومهين بكل برود : (بوابة المعسكر مفتوحة ، اذهبوا لبيوتكم). فقد أعلنوا الحياد ، وكل قيادات الألوية تم حيادها دون أن يقاتلوا أو يحاربوا أحد . ويقررعوض الهروب من هذه الهزيمة النكراء ، وقد شعر أنه بات : (رجل مهزوم ، وجيش مهزوم بل ووطن مهزوم). ومشاعر الخذلان تقهره ، وتدفعه بالهروب بالسفر إلى السعودية عن طريق المهربين مثلما فعل الأحول قائلا بيأس قاتل : (قفزت من خلف الحدود ، فلا قدرة لي على شراء التأشيرة ، ولم أستطع تحمل حالة الفقر التي نحن فيها هناك)[1]، ويشكو من تعامل الشيخ نصر، وجعله أيضا يترك البلد كلها ، بينما عوض خاض تجربة قاسية عن طريق المهربين الذين وصفهم سعدان بصفة مشتركة وهي الكذب مثل رؤساء البلاد كما يلي: (إن المهربين من أكذب الناس ، بل إنهم في وعودهم الأكذب على الإطلاق ، وقد ينافسهم في ذلك مسؤولو بلادنا حين يقطعون الوعود الكاذبة تلو الأخرى دون أدنى حياء)[2] ، وقد اهتدى عوض لباب العزبة بورقة كتب فيها العنوان

(١) نخلة وبيت : ص ١٥٦ .
(٢) نخلة وبيت : ص ٢١٠ .

مهاجر عاد للبلدة منذ شهور، وفي وصف بديع يحكي سعدان عن تلك العزبة التي سبق عوض في الذهاب إليها بعد أن طُرد من القصر الذي كان يعمل فيه بسبب ابن صاحب القصر الطائش، الذي نهره وألزمه بدفع ثمن تصليح السيارة الرياضية ، إذ صدمها سعدان دون قصد من الخلف، وتشرد في الشوارع. قائلا على لسان حاله : (قبيل الظهر وقفت أمام باب بيت " العزبة » . المطلي بلون أخضر قديم، تتجمع أوساخ سوداء في زواياه ، بينما يأكل الصدأ أطرافه السفلية ، عليه كتابات بلون أبيض باهت وأخرى خربشات بمسمار " باب العزبة » " بيت الندم» وعبارة في أعلاه " عش لوحدك »)[1]. داخل زقاق بالكاد تمر سيارة صغيرة من خلاله ، وأثناء وجوده في القصر يتعرف على الخادمة الفلبينية مارلين ، وتعجب به وتحاول التقرب منه وتترك الخدمة ، وتعمل ممرضة بمجرد أن يترك سعدان القصر بتلك الطريقة المهينة، وقد لطمه خاله وزير القصروأهانه أمام الجميع، ويحب سعدان مرة أخرى ابنة خاله سعاد ، ولكنها في النهاية تتخلى عنه بمجرد أن يرحل من السعودية ، وترسل له رسالة بعدم استعدادها الزواج منه ، وهو على الحدود يتسلق الأسوار للعودة إلى موطنه ، وبعد وصوله لبيته تفاجئه رسالة من الحبيبة الفلبينية مارلين التي كانت تحبه من البداية ، وتتمنى الزواج منه ، وقد قررت عمته وزوجها العودة إلى الصعيد بعد ترميم البيت ، ويعود عوض لأسرته ، والأحول لأبيه وإخواته الصغار، ويسعد أبيه رغم فراق أخيه.. حيث في السابق يتقابل الثلاثة في الغربة من سعدان والأحول

(١) نخلة وبيت : ص ١٥٠ .

وعوض ، ويعيشوا معا رحلة من الجوع والحرمان والشقاء في ليالي الغربة المميتة. ويقرورا الرحيل والعودة إلى قريتهم البسيطة بأي شكل ، وقد كان من خلال الاختباء داخل شاحنة كبيرة.

هذه الخلاصة الحكائية التي تشهد جزء تاريخي هام من اليمن بداية من ثورة التحرير في الرابع عشر من شهر أكتوبر حتى الاستقلال عن الاحتلال البريطاني في ٣٠/ ١١/ /١٩٦٧م. وما قبلها ، ثم في ١٣/ يناير ١٩٨٦م. اقتتال في عدن وحروب القبائل بين الجراهمة والنوامي ، وتوحد اليمنين ، ويستمر المشهد التاريخي في المتن الروائي تقريباً حتى ١٩٩٤م ، وعوض يحكي عن تجربته في الحرب أثناء انضمامه في الجيش لأحد الألوية الجنوبية ، وظهور الهواتف الجوالة كنقلة جديدة في مظاهر الحياة ، وكعنصر جديد يدخل حياة الجميع.

هذا النسيج الروائي يدور في حلقة متكاملة بأفعال تواصلية سميولوجية بين الدال والمدلول من خلال المؤشرات القصدية أي إشارات (signaux).كما ذكرنا في بدء القول عن تقسيم الباحث السميولوجي (لوي بربيتو) تقسيماً ثلاثيا للمؤشرات : (ويُسَمّي المؤلف كل فعل تواصلي فعلاً سيميائياً، كما يوظف في الإطار نفسه مفهومين مركزيين آخرين هما : السيمياء ، والسيميائية. يُقصد بالسيمياء كل إجراء عرفي يمكن تحققه الملموس. (المسمى بالفعل السيميائي). بالتواصل. السيمياء إذاً هي الجزء الوظيفي من الفعل السيميائي ، ويتكون من العناصر الوظيفية للسلوك المحسوس تبعًا لذلك ، فإن " موضوع السميولوجيا ليس هو بالضبط الفعل

السيميائي في واقعه الملموس، بل فقط مجموع عناصره الوظيفية، وعندما يكون السميولوجي شاهدًا على فعل سيميائي يلزمه أن يستخرج منه السيمياء". ويمكن تشبيه الفعل السيميائي والسيمياء بثنائية الكلام والخطاب عند اللساني: (الذي يلزمه دراسة تجليات الكلام ليستخرج منها الجانب الوظيفي أي الخطاب). (ويتخلى بويسنس عن استعمال مصطلح لغة لتسمية أشكال التواصل اللغوية وغير اللغوية ، فيتبنى لفظ سيميائية للإشارة إلى اللغات وعلامات المرور والعلامات الغرافية (الخطية) المستعملة في العلوم الدقيقة والمنطق).(ورغم أن الدلالة ذات طابع نفسي . فهي عرفية من حيث كونها " تتحقق باكتشاف ما هو مشترك بين حالات وعي الأفراد الذين يتواصلون " وتقضي إمكانية إيصال ما هو خاص بفرد ما ")[1] ، وعناصر تلك الحالات المشتركة في وعي أفراد الرواية الذين يتواصلون من أجل إيصال عالمهم الثري والزاخر بالمعرفة ، والثقافة المختلفة والمرتبطة بتلك الجغرافيا .. تؤسس على التالي:

١ـ البنية السردية المكانية والزمانية.

٢ـ الشواهد التاريخية والثقافة المتجذرة بأساطير الأولين ، والميراث القديم من علية القوم وأسفلهم ، حين حكى الأحول عن النظرة إلى البنغالي. أن النساء لا يغطين وجوههن عنه ، وحين آتي أنا معه يبادرن بالحجاب ، وقد ظن أن هذا أمر حسن وميزة جيدة قائلا : (أن بعض المهن تعري المجتمع ، وتبين مساوئه ، ومع ذلك

(١) المرجع السابق : ص ١٦ـ١٩ .

فقد كنت أوفر حظا من رفيقي لكونه عربيًا ، لكن لم تصل إلى مرتبة مُرضية ، بينما البنغالي كانت النظرة له اشد قسوة ، والمعاملة تفتقد للاحترام)[1].

٣ـ الأحلام الحقيقية ، وأحلام اليقظة لأبطال الرواية من الجيل الجديد الذين ولدوا أحرار ، لكن لا زالوا يعانون من التهميش والظلم والفقر. نموذج : سعدان ، وسلمى وغيرهم. أو حتى المنتمين لقبائل حرة معروفة وذات وجود وأصول. نموذج: عوض ، ونصر ، والأحول ، ومحمد وغيرهم من قبيلة النوامي ، والجراهمة وغيرها. كحلم عوض في الغربة بعد أن نام في غرفة سعدان : (حلمت أنني ما زلت عالقًا بين حدود البلدين ، يطاردني المجانين من الجنوب ، ومن الشمال يصوب الجنود بنادقهم نحوي ، بل ويطلقون رصاصاتهم ، فتمر بجانبي.. أسمع أزيزها ، فأقوم فزعًا ، ثم أستعيذ من الشيطان ، وأعود لأنام من جديد بعمق أكثر ، دون أن أحلم بشئ أبداً)[2].

٤ ـ الحوار: الذي يتجه في بعض الأحيان لوجهة فلسفية وتأملية، ولو بعض الشئ بين عوض وسعدان أو بمفردهما التي تأخذ نبرة التعالي أحيانا ، وأراها ربما تتجاوز وعيهم الروائي إلى حد ما ؛ كسؤال عوض عن قيمة السؤال عن الموت وفقد الحياة. وإنما السؤال الأجدى من وجهة نظره : (ربما هو كيف نبتت حياتنا

(١) نخلة وبيت : ص ١٦٠.
(٢) نخلة وبيت : ص ١٦٥ـ١٦٦ .

ونمت، لا كيف هرمت وماتت)[1]. عندما عاش موت حُسن ، ووالد نصر، والرصاصة التي أصابت صهره محمد أثناء حروب القبائل ، وخشى أن يموت في أحضانه ، وهم ينقلوه سريعا إلى المستشفى ، وقد اعترف له أنه هو من أوقع نصر في العراك أثناء اللعب في الساحة بالكرة في المدرسة الثانوية التي اتهم فيها. أيضا سؤال سعدان بمرارة عندما غير خاله اسمه إلى سعدان قائلا : (لماذا نتنازل كثيراً في هذه الحياة .... حتى يصل الأمر لأن يتخلى أحدنا عن اسمه كما فعل خالي)[2] ، ويفسر لعمته اسم سعدان الذي صار سعدا. تقول العمة أن سعدان هو مضاعفة للفظ سعد، وأن هذا معناه. (لكني جادلتها بأن لي وجهة نظر أخرى قلت لها : إنه سعد واحد ، ولكنه معرف ، إن سعدان معناه " السعد » بدت مستغربة ، فشرحت لها مرة أخرى : (يا عمتي كما أننا لم ننبت من الأرض بل لنا أباء وأمهات ، فاللغة التي نتكلمها لم تولد هكذا مكتملة دون أن يكون لها أم تنهل من ثديها المفردات ، ثم تتطوربعد ذلك، نحن اليوم نعرف الأسماء بأل التعريف فنقول " السعد " أليس كذلك). لأن : (قديما كانت اللغة تكتب سطورها بخط المسند ، ومن قواعدها أن التعريف يأتي بآخر الكلمة ، وتعرف الكلمات بألف ونون بعد الاسم المعرف ، بل ملتصقة به كذيل " السعد » ينطقونها « سعدان »)[3]. إنه في النهاية كما يقول سعدان : (رابط المكان الذي نشأنا فيه ، واللهجة التي

(١) نخلة وبيت : ص ١٦ .
(٢) نخلة وبيت : ص ١٠٤ .
(٣) نخلة وبيت : ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

نتكلم بها ، والألقاب التي نحملها فتعيدنا لجذورنا البعيدة).

تتم كل هذه الأحداث الروائية من خلال حقبة تاريخية محددة من تاريخ اليمن، في إحدى القرى التي بها حُسن ترعى أغنامها في الوادي ، ويسكن بها سعدان في مطرح به سبعة بيوت متجاورة أطلق عليها قرية السبعة ، تتبع مركز مديرية (نصاب) في جنوب شرق اليمن ، تحمل طابع سيكولوجي، وسيوسولوجي به العديد من المؤشرات على الخلفية الاجتماعية ، والوضع الاقتصادي؛ من رعي الأغنام والإبل وزراعة الأرض وذلك لأن : (من المفيد الإشارة إلى الطابع الاجتماعي للصيغة لأنها اعُتَبرت فعلاً سيكولوجيا ، هكذا كتب أنطون مايي متحدثًا عن ضروب الأفعال التي تساهم في التعبير عن الصيغة : " تُستعمل تسمية الصَيغ ويُقصد بها الأشكال التي بواسطتها يتحدد موقف الفرد المتكلم من الحدث الذي يشير إليه الفعل »).(*)[1]، وقد كان الأولون يُسمون كل شئ من الأماكن والآبار والحصون والسدود والدواب والأشجار، حتى الصخور الكبيرة .. مثلما أطلق سعدان على الناقة البيضاء شديدة البياض اسم (سحاب) ، والأخرى تميل للحمرة اسم (ريمة) حين أعطاهما له والد عوض ليرعاهما في مقابل أن يكون له النصف فيما يأتي منهما، وعندما ماتت سحاب أثناء ولادة (الحوراء) أتت باسمها كما أشار سعدان ، وكان اسمها

(١) المرجع السابق : ص ٣٤ / هامش داخلي : (*) : ١٩٢١ . paris .

سحاب أيضـًا، ويعبر عن نفسه قائلاً : (أرواح الإبل تألفني كثيراً)[1]، وأيضـًا يجيد أغاني الرعاة وحداء الإبل ؛ التي تجعلها تحث السير مسرعة ويعرف لغتها والمواويل والحكايات الشعبية ، وهذه المواويل تطرب لها جماهير القرى والبدو، وينطق عوض بسكون الواو مثل لهجة بعض البدو من القبائل المجاورة الذين ينطقونها هكذا دون بقية الناس " عوْض ". ومن ثم (وينطلق لفظ السيمياء (le seme). على كل إجراء عُرفي يُمكن إنجازه الملموس والمسمى الفعل السيميائي actesenique). من تحقيق التواصل)[2] ، فتلك الأفعال السيميائية تُمكن من إنجاز زمن الأشياء ، والأعراف الاجتماعية داخل قرية السبعة ، واستطاعت أن تحقق التواصل مع تلك البيئة من خلال الإشارات المرتبطة بها من : رعي الأغنام والإبل وزراعة الأرض ومضغ القات الشهيرة به ونشوته ، والأغاني الشعبية التي منها تحث الإبل على السير كما ذكرنا في السابق. و(مواويل حراثة الأرض بالأبقار ، وحين الري ، وثالثة حين جني المحصول. تلك الأهازيج التي تعين المزارعين على مكابدة الأرض وفلاحتها ، وأغاني الرعاة تعجب سعدان)[3] ، والراوي المتعدد الأصوات من عوض وسعدان ينقلنا من دفقة شعورية قوية من واحدة لأخرى ، وقد (سقط قرص الشمس خلف جبل المروازة الكبير ، وما تزال أشعتها تلمع في السحاب المتفرق الذي يسبح في

(١) نخلة وبيت : ص ٢٤ .
(٢) المرجع السابق : ص ٣٩ .
(٣) نخلة وبيت : ص ٧٤ .

السماء بهدوء فتميل للاحمرار)[1]. قائلاً عوض بفتنة وجمال : (يحفظ سعدان الكثير من الفن الشعبي ، يُجَمّلها بصوته العذب وإحساسه المتدفق الذي نراه بتعبيرات وجهه ويديه ، ونبرة صوته بكل صوت يشدو به تظهر صوره بمخيلتي ؛ رجال ونساء يعملون بيوم حصاد كبير، رجل كهل يتبع " ضمد بقرة " بمحراث خشبي عتيق ، امرأتان يتقابلان وتديران بينهما رحى حجرية قديمة ، شباب يحملون رماح مربوطة بها أصابع من خشب يرفعونها عاليا فتُذهب الرياح القشور والتراب، وينزل الخشب إلى الأرض ، فتصعد أكوام من القمح الأسمر، رجل يبعد الحشائش من طريق الماء ، وآخر يصعد نخلة لينظفها من الأشواك، قبل موسم التلقيح بأيام ، و راع يسوق أغنامه، وآخر يذود إبله ، وحجّار يصارع الصخور ، فيحيلها أحجار صغيرة). وعوض يحكي بكل ابتهاج وتدفق شعوري طاغ عن اعتزازه بتاريخه وقريته الصغيرة ، وهو يختم حواره (لكنني سعيد أنني أخلق من الخيال كل تلك الصور)[2].

إذاً ما الفرق بين السيمياء والفعل السيميائي : (يُسمى الفن عادة بأنه لغة. وهنا لابد من إجراء تمييز أساسي).(لا يقوم الفنان بالاستنساخ ، بل يغير من مثاله ، وفي غالب الأحيان ، لا يفكر أبدًا في أي مثال إنه ينقلنا إلى عالمه الخاص به، إذ يتجلى الفن في هذا الانزياح بين الواقع والعمل الفني)[3] ؛ بمعنى (إن الطابع السيميائي

(١) نخلة وبيت : ص ٤٧ .
(٢) نخلة وبيت : ص ٧٥ .
(٣) المرجع السابق : ص ٤٢.

لحدث أو لشئ ما يتوقف على الوظيفة التي نُسندها له)[1] ـ (ببساطة.. يبدو الفعل السيميائي لأول وهلة على أنه ترابط فعل (acte) محسوس . يتيح إقامة العلاقة الاجتماعية بحالة وعي نريد إظهارها ، لكن ينبغي أن لا ننسى الطابع العرفي لهذا الترابط : فالفعل المحسوس ، هو بالخصوص ، تكرار فعل سابق ، إلا في حالة ما إذا كان الفعل الأولي الذي سيتكرر لاحقًا شريطة أن تتكرر الظروف التي كانت السبب في استعماله لأول مرة)[2]. (لكن الكتابة كافية لتحقيق التواصل لأنها تسجيل العناصر الوظيفية)[3] ، وبذلك (تضطلع ملكة التجريد بدور أساسي في التواصل)[4]. بداية من عتبة النص المعنون (نخلة وبيت). قد بات جزء أساسي له وظيفة سميولوجية تواصلية ؛ بإفراز عناصره الوظيفية داخل السرد الروائي وأصبح جزء منطقي ، ويصنف كتجريد ويقوم بالتجريد بكيفية طبيعية لنا ، رغم أن النخلة والبيت جمادان ؛ لا يتحدثان أو يفكران أو يشعران مثل أي كائن حي ، ولكن من خلال الفعل السيميائي وتوظيف عناصره ، بأن أصبحت تلك الأشياء المجردة تؤدي إلى المعنى المحسوس من خلال العلاقات الاجتماعية التي تخلق التواصل بل أصبحت جزء أساسي من هذه الإدراكات ، تلك التي تكون مشتركة بين مختلف الأداءات التي تُعمق طرق التواصل بين

(١) نفسه : ص ٤٥.
(٢) نفسه : ص ٥٧.
(٣) نفسه : ص ٥٩.
(٤) نفسه : ص ٥٦ .

البشر داخل العنوان الأشمل (نخلة وبيت) ، كمؤشرات قوية على لغة التواصل والتفاعل ، وتوافر دلالاته السيميائية في خلق فعل سيميائي موظف على طاولة الطرح الروائي ككل داخل النسيج الإبداعي ، فيكفي أن (يتكرر العنصر الوظيفي). بالنسبة إلينا ليقوم بدوره كاملاً (نخلة وبيت). كما أشار الباحث في بدء القول. وذلك لأن : (قلما نكون واعيين بالفرق بين الدلالة المجردة للسيمياء وحالة الوعي التي هي أساسها الملموس ، لكن من السهل أن نجعل الفرق واضحًا بكيفية تجريبية).(ويظهر هذا التعارض كذلك بين الدلالة المجردة وحالة الوعي الملموسة عندما يتم إشراك شئ ملموس في التواصل)[1]. نموذج (نخلة وبيت).التي تعبر عن الدلالة الواضحة الملموسة ، والفاعلة في تحقيق التواصل السميولوجي بشكل كبير. تحت عنوان لرمز هائل المكونات الوظيفية بعناصره المتعددة داخل التخييل الروائي ، والتفعيل الحركي لكل أحداث العمل الإبداعي الممتد في موازاة مع تاريخ اليمن. بل أصبح هو نفسه (جزء من هذه الإدراكات : تلك التي تكون مشتركة بين مختلف الأداءات)[2] ـ (وينتج عن ذلك أن موضوع السميولوجيا ليس هو بالضبط الفعل السيميائي في واقعه الملموس ، بل هو فقط مجموع عناصره الوظيفية ، وعندما يكون السميولوجي شاهداً على فعل سيميائي ، يتحتم عليه أن نستخرج

(١) نفسه : ص ٦١ .
(٢) نفسه : ص ٥٥ .

منه السيمياء)[1] كما أُشير من قبل ، ومن ثم (نلمس هنا ما يمكن تسميته بالوظيفة الإشارية (deictique).[2] نقول مثلا : هذا الاسم مرتبط بهذا الشخص أو الشئ الملموس.(فالسيمياء تتحقق بشكل ملموس)[3] مثل نخلة وبيت تشير إلى بيت سعدان الذي ولد حرًا ، لكن للظلم والقهر والإرث المتخلف ، لا زال البعض يناديه العبد سعدان رغم تحرر الجميع ، وما يلي ذلك من كل الحدوتة الكبيرة التي عشناها معه على مدار الزمن الروائي منذ الطفولة حتى الشباب، وعاش ومارس حياته منذ ثورة التحرير، والاستقلال والاقتتال في عدن ، والحروب بين القبائل ، والسعي لتوحد اليمنين حتى رسالة عوض التي أتته منه أثناء وجوده في الغربة بتاريخ ٢/ ١١/ ١٩٩٤م . وتحكي عن تجربته في الحرب التي شعر فيها بهزيمة شاملة وهو يئن ويتوجع بقوله : (رجل مهزوم ، وجيش مهزوم ، بل ووطن مهزوم)[4]. مما اضطره أن يخوض تجربة قاسية للهروب إلى الرياض بحثا عن الرزق مثل سعدان والأحول داخل سيارة تحمل خمسة وعشرين شخصًا حشرًا وقهرًا دون أوراق ثبوتية ولا تأشيرة دخول ، محشورًا في السيارة على قمة أبها حتى وادي الحائر في الرياض . وبجانبه يعيش معه في العزبة فارس العاطل منذ سنوات يسهر ليله على التلفاز ونهاره نوم طويل ممتد

(١) نفسه : ص ٥٩ .
(٢) نفسه : ص ٦٢.
(٣) نخلة وبيت : ص ١٣٩ .
(٤) نخلة وبيت : ص ١٤٩ .

حتى الغروب ، وأنه لولا أخوه ما وجد ثمن لقمته، بينما سعدان بعد طرده من عمله وانهياره وضياعه للبحث عن قوت يومه في حي البطحاء.(ذلك الحي الشعبي بوسط مدينة الرياض ، الذي يكتظ بالعمالة الأجنبية ، ويعد مكان تجمعهم الأول في الرياض)[1]. قائلا بكل أسى وتعجب : (عشت لوحدي بعدها ، وأنا معدم وجائع في أوقات كثيرة ، في بلد متخم ، يرمي ثلث طعامه بمكب النفايات)[2]، ثم بعد ذلك الهروب من الكفالة ، وقد قطع صلته بكفيله ، ولم يعد يسلمه ريالًا واحدًا منذ شهور ، ولذلك انتهت إقامته ، بعد أن أبلغ كفيله عن هروبه في مكتب الجوازات، ورمى الإقامة وانضم لعوض والأحول . وثلاثتهم بدون أي أوراق، وأطلق سعدان على نفسه مسعود ، وطلب من أصدقائه مناداته بذلك كي يتعودوا على الاسم الجديد، حتى إذا داهمتهم الشرطة أو الجوازات يكون اسمه مسعود لا سعدان ، لأن هذا الاسم لا يوجد في ملفات الحكومة، وحاولوا تنفيذ خطة النفاذ لبلدهم بحافلة الترحيل ، لكن تم طردهم من نقطة التفتيش بعد أن تنبه أحد الضباط لخطتهم ، وأخبرهم أن يعودوا لبلدهم كما أتوا إلى هنا بنفس الطريقة ، ولذلك لم يبق من سبيل سوى التهريب. (ينتج عن ذلك أن موضوع السميولوجيا ليس الفعل السيميائي في حقيقته المادية ، بل الجزء الوظيفي من هذا الفعل أي السيمياء ، وعندما يكون السميولوجي أمام فعل سيميائي فعليه أن يبدأ باستنباط سيميائه لنسجل أن سيرورة التجريد هذه

(١) نخلة وبيت : ص ١٥٢ .
(٢) المرجع السابق : ص ٦٣ ـ ٦٤ .

تتعلق بالفعل المحسوس مثلما تتعلق بحالة الوعي). بمعنى أن (يختار الفرد إذاً السيمياء المطابقة لحالة وعيه ، ويجسدها على شكل فعل سيميائي. بهذا السلوك المحسوس يدركه الفرد الذي يستهدف التواصل فيستخرج منه العناصر الوظيفية ، ويتعرف على السيمياء، مما يعني أنه يتعرف على دلالاتها)، ومن ثم (قلنا أعلاه أن الفعل السيميائي يتمثل في كونه يربط فعلاً ملموساً بحالة وعي ملموسة ، وهنا لابد من إضافة توضيح مهم يخص حالة الوعي ذلك أن التواصل لا يتعلق دائما بأحداث ملموسة).أي : (كل مادة يرافقها صيغة ، وهذه الأخيرة ينبغي أن تكون مجسدة سواءً تعلق الأمر بإثبات أو أمر أو سؤال أو ... ، فهو دائّما علاقة اجتماعية بين أفراد ملموسين ؛ فالصيغة ينبغي أن تكون مجسدة)، وهذا يقودنا إلى خلاصة مفادها أن كل فعل سيميائي يقتضي دائما نوعاً من التجسيد)[1]. وتلك السيميائية بالتالي ستفرز لنا الدال والمدلول بوجهات نظر دلالية متنوعة من خلال إرسالية المؤشر، وبالطبع (الدلالة تختلف حسب الظروف التي استعملت فيها)[2] ، ومدى الإفادة في تحليل كيفية التأويل لها ، أي مدى قدرة الدال والمدلول في تفعيل الفعل السيميائي ، وإبراز عناصره الوظيفية لتخدم المنتج الإبداعي في كل الاتجاهات والنواحي التي تناولها داخله. وتلك السيميائية بالطبع ستفرز لنا الدال والمدلول بتنوع دلالي ، داخل تقسيم المؤشرات القصدية ، كما أشار الباحث السميولوجي

(١) المرجع السابق : ص ٦٦ ـ ٦٧ .
(٢) نفسه : ص ٦٧ .

(بربيتو) في بدء القول ،لأن : (الدال الذي هو الكتابة له مدلول هو فونيمات الخطاب ، أي دوال سيميائية أخرى ، وهذه الدوال لوحدها لها كمدلول هذا الجزء من حالة الوعي التي هي موضوع الإرسالية إذًا تتحدد سيمياء تعويضية ما بأنها سيمياء تتكون دلالتها من دوال سيميائية أخرى ، وتتحدد السيمياء المباشرة بأنها تلك التي تتكون دلالتها من محتوى الإرسالية .)[1]. نموذج لذلك عندما تحدث سعدان عن قبر أبيه ذي القبة الزرقاء ، كدال عميق المغزى على مدى الظلم والافتراء الذي عاشه العبد سرور طوال حياته ، قائلا يصف قبره بحزن شديد على حرمانه منه ، وطريقة فقده المؤلم: (قبر شُيدت عليه قبة صغيرة ، جميع قواطع البناء محكمة ومبنية من الحجارة إلا جهة واحدة كان بها فتحة مربعة ، تتدلى من تلك الفتحة طُرح سوداء وأخرى ملونة وخصلات شعر ،) ـ (لكن البناء بالقبة الزرقاء كان جميلاً جداً). ويفسر سبب بناء القبة لوالده: (هذه القبة بناها رجل من قرية مجاورة بعد أن رأى أبي في المنام يدله على تربة قبره ، وأنها مباركة أن فيها شفاء من الحساسية التي يعانيها فوضع ذلك التراب على جسده وشفي تماماً ، فبناها تكريما لأبي). (وأن هذه الكرامات اكتسبها بعد موته ، لأنه قُتل مظلوما بعد وفاته بسنين قليلة)[2] ، لذلك (عندما تحدث جيلب وغولد شتاين عن الوظيفة المقولية (categorielle)ـ أي مقدرة التجريد ـ لم يفكرا إلا في فعل نفسي وفردي . لكن التجريد الذي يهم

(١) نفسه : ص ٨٠ .
(٢) نخلة وبيت : ص ٢١ ـ ٢٢ .

السميولوجي ذو طابع اجتماعي : على السميولوجي أن يستخرج ما هو مشترك بين الأفراد الذين يتواصلون. وهذا هو ما يضع الحدود بين عالم النفس ، ومجال السميولوجي ، ومجال اللسانيات في النهاية)[1] ، ومن ثم (وجهة النظر السوسيولوجية تكون كل سيميائية خاصة بفئة اجتماعية)[2]. نماذج : عندما لمع نصل (جنبية) جد عوض القديمة الثمينة أثناء ارتدائه لها في عرسه ، وقد اشتهر منها نوعان : زراف وصيفان . وحكاية العم فريد المهاجر إلى الرياض : (العم فريد الذي كان يسكن في الغرفة الواسعة ، التي لها نافذة تطل على الصالة ، الذي أمضى هنا خمسة وأربعين عاما ، يحكي أنه أتى إلى ديار الغربة وما زالت كل المباني من الطين في عاصمة المملكة ، حين كان عمال بلدية الرياض يستخدمون الحمير لجمع القمامة من الشوارع).(وحي البطحاء المزدحم الآن، كان واد خال لا يسكنه أحد). وأن هذه النهضة العمرانية كلها نمت أمام ناظريه ، ويتذكر كل أصدقائه الذين كانوا معه ذلك الوقت، وكل شئ وأعمالهم ... إلخ)[3] ، ويتشابك التاريخ مع ارتباطه بهذه الفئات الاجتماعية في قرية السبعة ، ويتحدث عن نفسه وعمقه على لسان حال سعدان قائلا : (أقود ناقتي ، فأبحث في مساكن خربة ، ومقابر منذ عهد أوسان وقتبان ، أبحث حولها لأرى آثارهم ، وأتتبع نقوشهم ، وأجد في تلك الأماكن أوعيتهم الفخارية

(١) المرجع السابق : ص ٦٤ .
(٢) نفسه : ص ٩٥ .
(٣) نخلة وبيت : ص ١٧٦ .

التي كانوا يدفنونها مع أصحابها حين وفاتهم ، ظنا منهم أن الموتى سيحتاجونها في حياتهم الآخرة ، لم أجد تماثيل ولا معادن ثمينة ، فالكثير منها قد تم نهبه ، وبيعه لأولئك الخواجات القادمين من الغرب ، بثياب سياح وهم في الحقيقة تجار ومهربو آثار). ويستطرد في دفقات شعورية سردية بديعة : (وحدها نقوش الأجداد العظام لكتاباتهم المسندية على أحجار ضخمة ؛ في الجبال والمقابر وعلى السدود والحواجز هي الباقية أمامنا)[1] ـ (قبة أبي الولي الذي يعتقدون بشفائه للمرضى ، وعن مكان نسميه " الخلسة " نضع فيه الأطفال المرضى فنظنهم شفوا ، ونضع الأطفال القبيحي الوجوه ، فنأخذهم وهم الأجمل بعيون أمهاتهم ، حديثه عن أكلنا الفطريات تنبت مع المطر ، كنا نظن البرق هو من يغرسها في باطن الأرض). قلت له : (أنهم ربطوا حرز حول خصري ليحميني ويحفظني من عيون الأشرار وغدر الفجار ، ومن الأمراض وهمزات الشياطين ، لكنه ضاع فبحثت عنه ولم أجده)[2]. (وطبقا لتصنيف السيميائيات). (رأينا أن الدلالة ليست أمراً معطى فلا يستطيع الوصول إليها إلا بواسطة افتراض ينطلق من شكل السيمياء. والشئ نفسه صحيح طبعًا بالنسبة إلى العلامة ، لا يمكن الوصول إلى المدلول إلا انطلاقا من الدال). والسبب (إن ما يحدد وحدة المدلول هو وحدة الدال ، ينبغي إذاً النظر إلى العلامة بأنها ترابط

(١) نخلة وبيت : ص ١٠٤ ـ ١٠٥ .
(٢) نخلة وبيت : ص ١١٠ ـ ١١١ .

ذواتجاه وحيد ، حيث إن الدال هو وسيلة الوصول إلى المدلول)[1]. كما اتضح من حديث سعدان عن تاريخ بلاده وحياته وأبيه ، وكل تلك الشواهد التي استوضحت سواء في المتوالية السردية بين عوض وسعدان ، أو بين الأخرين من ضحايا القهر والظلم ، وهذا يؤدي بنا إلى التمييز بين المعرفة والدلالة ذات الطابع السميولوجي (لكي يستطيع الأفراد التواصل فيما بينهم بأية طريقة كانت ، من اللازم وجود نقط مشتركة بينهم ، ثمة اتفاق طبيعي ناتج عن أن الأفراد تكونوا بالطريقة نفسها ؛ لكن ما يهم السميولوجي هو الاتفاق الذي يتحقق من أجل التواصل أو بواسطة : ينبغي توفر تجارب مشتركة تتعلق ـ في آن واحد ـ بالوسائل المستعملة ، وبالوضعية الاجتماعية التي تستعمل فيها هذه الوسائل ، إن الدلالة ذات طابع نفسي ، لكنها عرفية : تتحقق باكتشاف ما هو مشترك بين حالات وعي الأفراد الذين يتواصلون ، إنها تقضي إمكانية إيصال ما هو خاص بفرد ما ، فالأنا لا يمكن التعبير عنه ولا أحد منهم الآخر بالضبط (*). إن من نتائج هذا الطابع المعرفي أن كل سيميائية غير كاملة ، بما في ذلك الخطاب الذي نكمله في كل لحظة باللجوء إلى سيميائيات أخرى)[2]. (وسنستشهد بأحد المتأخرين هوفون وارتبورغ الذي يقول : " من الأرجح أن اللغة تهيمن على عقول الناشئة من خلال نوعية الفكر الذي تحتوي عليه مسبقاً. وفكر الإنسان مُنمذج بواسطة اللغة التي تكتسب سلطتها من خلال فكرة،

(١) المرجع السابق : ص ١٠٩ ـ ١١٠ .
(٢) نفسه : ص ١٢٠ / هامش داخلي : (*) : ١٩٢٩/ p .١١

من المألوف أن نتحدث عن امتلاك الفرد ناصية اللغة ، لكن اللغة هي التي تمتلك ناصيته في الحقيقة (*))[1]. قائلا سعدان بعذوبة سردية ، ومرارة الفقد ، وهو يرحل إلى عالم الغربة الجديد عليه ، وقد هجر قرية السبعة ، وكل ماضيه وتاريخه بعد أن فقد أبيه وأمه ، ومن تمنى أن يتزوجها سلمى التي أطلق عليها سماء في أشعاره وأغنياته. (دونت في قرارة نفسي بداية رحلة حياة ، لم تبدأ منذ عشرين عامًا ، بل بدأت ذلك اليوم ، فتلك الحياة الأولى بناسها وقراها وأغنامها وإبلها ، وكل دوابها ، كل ذلك لن أجده في حياتي القادمة ، فأمامي مدينة تطل على البحر ، وتجاور بيت الله الحرام ، وهناك خالي الذي أسموني باسمه ، فتخلى عن اسمه ليتركني أنا الوحيد بهذا الاسم " سعدان " السعد القادم من بعيد ، من بلدة لم تُدون بالخريطة ، بلدة عاش فيها أبي وجدي هي موطني ، وليس لي منها سوى نخلة وبيت)[2]. بينما نهاية الرحلة بعد الهروب من الغربة ، ومحاولة العودة إلى الوطن بأي شكل قائلا : (وصلنا لقرية صغيرة ، في أقصى جنوب جيزان ، لا جبل يطل عليها ، ولا واد يسقي أراضيها ، يحيطها فضاء واسع من كل جهاتها الأربع ، كانت أخر ما يفصلنا عن بلد القات والسلاح والقبائل المتنازعة ، بلاد الفساد والفقر الشديد ، والدولة الهشة ، وهي أيضًا بلد الحضارة والتاريخ ، ومهد العرب الأقحاح)[3].

(١) نفسه : ص ١٢٦ / هامش داخلي : (*) : ١٩٤٣ / P . ١٨٥
(٢) نخلة وبيت : ص ١١٤ .
(٣) نخلة وبيت : ص ٢٠٨ .

ناصية القراءة

« إيماءة قلب »

قصص للكاتب المصري / محمود الديب من المجموعة القصصية « إيماءة قلب « صدرت عن دار نشر: إيوان الخليج للنشر والطباعة. الطبعة الأولى ٢٠٢١م. القصص : (سياج : ص٧ ـ مقام ملعون : ص ١١ ـ حبة: ص١٢).

« حين تعثر على الجمال في قلبك ستعثر عليه في كل قلب »

جلال الدين الرومي

سياج

على حياء وقف الكلب منزويًا، لكن عينه كانت لا تعرف الحياء، تراقب كل قضمه في فم ذلك الرجل الذي انقض على قطع متناثرة من الخبز وبقايا طعام وكأنها دجاجة مشوية، كاد يطير الكلب في الهواء ليقطع رقبته قبل أن يصل الطعام إلى معدته ويصبح مجرد حلم، انطلقت صرخة من الكلب مع آخر لقمة تناولها، ففطن الرجل فاستخرجها من فمه وأعطاها له، لحظات وسكنت حركة المكان لكن الريح عاثت برودة، فانتفض الرجل فاقترب الكلب منه فأحس بالدفء، ظهرت أمارات الجزع على وجه الرجل رغم أن السكينة

كانت رفيقته قبل ذلك، حادث نفسه قائلاً: الآن أصبحت هناك روح تتوقف حياتها عليّ، لم أكن أحمل هم الحصول على الطعام من القمامة، غلبه النوم وما أن بدأت الحياة تدب في الشارع حتى فتح عينه ليجد قطيعًا من الكلاب في انتظاره. كان يمشى بالساعات الطوال في هذه المدينة فلا يحصل على الفتات، فالمدينة هدمتها المليشيات وسلبتها خيراتها وأمنها، وكلما تمر الأيام دون أن يجد ما يقتات عليه هو وكلابه كان يكبر الحزن والأسى داخله، لم يكن يمد يده ليستجدي فيما مضى لكن من أجل كلابه فعل، أركعته الحاجة إلى الطعام من أجل كلابه، لم يعد قلبه يتحمل لوعة آلام الجوع البادية عليهم، دب على الأرض بالساعات الطوال والأيام دون توقف عن البحث، وفي يوم مظلم سقط مغشيًا عليه مفارقًا الحياة. استغرب المارة من كسله، فقد اعتادوا أن يَرَوه نشيطًا مع آذان الفجر، حاول البعض أن يقترب منه ليوقظه، لكن الكلاب ضربت سياجًا حوله.

مقام ملعون

لكي يصل إلى والده في زمن قياسي، كان عليه أن يعبر تلك الحارة الضيقة الملتوية، لكن الجميع كان يخاف من عبورها في الليل والنهار، منعه صوت ضربات قلبه الذي وصل إلى شعر رأسه فأوقفه من أن يجرؤ على أن يدلف بقدمه، لكن الفتي الصغير قرر أن يجتاز تلك الحارة، يريد الوصول إلى "الغيط" بأسرع وقت، حادث نفسه قائلاً: لن أنظر يميناً أو يساراً فقط سأمضي في طريقي، وعيني

على ما يقع أمامي، اقتربت أنفاسه من المقام الذي يتوسط الحارة قبل أن تصل قدمه، لقد أرسل أنفاسه لاستطلاع ما يجهله فشعر بقشعريرة. تعجب من خوف أهل القرية من هذا المقام، فيما كل المقامات الأخرى يستأنسون بها ويقيمون الموالد بجوارها، سمع الفتي الكثير من الحكايات عن صاحب المقام، وهو المقام الوحيد الذي لا يقام له مولد ولا يتداول أي كرامات حوله، فقط لا يتذكر عنه سوى المصائب.. فبعض أهل القرية حاولوا إزالته فلاحقتهم لعنات ظلت تتعاقب في أسرهم أجيال وراء أجيال.

حبة

ندت حبة عرق على صفحة جبينه وبدأت تنسكب في خيلاء، ومالت في طريقها لتسلم على عينه، فإذا حبات عرق تترا تريد اللحاق بها، أسرعت الخطى، تريد الاحتفاظ بريادتها كأول حبة عرق. يكاد لهيب الشمس يحولها إلى قدر يغلي، ما اضطرها للهروب من سياط الشمس بالاختباء تحت الملابس. وأبطأت من حركتها عن عمد لأنها لا تريد أن ينتهي بها المطاف لتصبح بقعة في ثوب، تريد تحقيق حلمها في أن تلقي بنفسها فوق وردة لترويها. استكشفت المكان من حولها، وعلى البعد رأت بستان ورود، حمدت الله أن جاءت إلى ذلك المكان المورق وسط صحراء نجد القاسية. تحينت الفرصة لتلقي بنفسها على بستان الزهور، لكن صاحبها انحرف عن البستان.

ناصية القراءة

قصص : سياج ـ مقام ملعون ـ حبة .

يتجسد تصوير التعبيرية في هذه القصص الثلاث بجمع واحد، ليُبدع منها الكاتب بطولاته الحياتية الذاتية وسط واقعه المأساوي. بين قصة سياج، ومقام ملعون، وحبة. حيث تزخر بحساسية المبدع التعبيرية الشديدة الرهافة، والحساسية الخلاقة لتجعل من إشارات الواقع البسيطة تصورات وتخيلات تتجاوز منطق الواقع، بتشكله المادي إلى محسوسات مجردة داخل (المتخيل السردي)[1]. برؤى تخييلية منفتحة على دوائر الواقع الضيقة والمغلقة، لنتبعه في منهج محدد حتى نصل إلى ما يشغلنا من فنيات المخيال، والتخيل السردي القابع خلف اطروحاته الفنية، كما طرحها لنا أ.د عبدالله إبراهيم في كتابه (المتخيل السردي). ونحن نستعين باستخدام شمولية تقديم النماذج المقترحة من جانبه دون تقيد مباشر منا بما طرح من نماذج، لنستعلم منها عن مخرج وتطبيق مناسب لتلك

(١) انظر المصدر : المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة). المؤلف : عبد الله إبراهيم ـ الطبعة الأولى ، حزيران١٩٩٠ م. الناشر : المركز الثقافي العربي . بيروت ـ لبنان.

القصص الثلاث دون شرط أو تحسب بالطرح الأصلي للمصادر المستخدمة في النصوص الأصلية، التي قدمها المصدر السابق كما أشرنا في سابق القول في كتاب (المتخيل السردي). قائلاً: (يجد الناقد نفسه بمواجهة مادة قصصية إبداعية ملتهبة ، تتنازعها أربع مراحل أساسية ، تدور جميعها في أفق واحد، هو الأفق التعبيري،إذ تبدو مكونات ذلك العالم على غير ما هي عليه ، إنما تمثل عبر وعي الرواة الذين يقدمون المادة القصصية ، وذلك بأن تضفي على تلك المكونات أحاسيس وانفعالات خاصة ، تُصَفّى ضمن وعي خاص ، وتنأى عن جذرها، أي تبتعد عن مرجعها، وتؤسس لنفسها فعلاً دلالياً خاصاً، ونصطلح هنا على تلك المراحل ، بمصطلحات تطمح لتأثير خصوصية العالم الإبداعي للقاص... ، ولا نبغي من ذلك حصر ذلك العالم ضمن أطر ثابتة ، إنما يمكن القول،أن تقسيم عالمه إلى مراحل فرضته طبيعة عالمه الإبداعي ، ومراحل التطور التي شهدها :

١- التعبيرية الواقعية

٢- التعبيرية الرمزية

٣- التعبيرية الشيئية)[1]. دون تفعيل المرحلة الرابعة داخل القراءة من المرحلة الأخيرة المذكورة في المصدر الأصلي، وهي التعبيرية التاريخية، والاكتفاء باتخاذ المراحل الثلاثة للتطبيق عل

(١) المرجع السابق : ص ٣٣ .

نماذج القصص الثلاث: (سياج ـ مقام ملعون ـ حبة). للكاتب محمود الديب. القصة الأولى (سياج) يستهل المؤلف قصته بمقولة شهيرة : ل(جلال الدين الرومي)ـ(حين تعثر على الجمال في قلبك ستعثر عليه في كل قلب). وباستخدام ضمير الغائب تحكي القصة عن علاقة معقدة وشائكة بين رجل ضائع ومشرد وجائع، وبين كلبه الذي يماثله في الهيئة والتكوينات الظاهرية والداخلية من ضياع وتشرد، وجوع، ليتحمل الفعل السردي القصصي مستويات دلالية ووظيفية في آن واحد. حيث : (ويتحول الفعل القصصي إلى وصف الشخصية والحدث بتعزيز/ أهم عنصريين فنيين في القصة القصيرة وهما : الشخصية والحدث ويولي اهتماماً استثنائياُ) / لهما[1]. هذه الثنائية البارزة والمشتركة في القصص الثلاث أي (الشخصية والحدث). تجسد المعول الأساسي لبؤرة التكوين القصصي بوجه عام في القصص الثلاث، وهي قائمة على محور رئيسي شيدته متاريس الواقع المر والقاسي.. كما في قصة سياج التي تنفتح على تعبيرية واقعية عصيبة، وهي تصور لنا لحظات مصيرية وحاسمة في حياة هذا الرجل ورفيقه الكلب .. تتناول القصة حياة رجل ما يعيش في مدينة غير مسماه، وغير محددة المكان مخربة ومهدمة بعد أن دمرتها المليشيات الإرهابية وسلبتها خيراتها وأمنها، ومن ثم أصبح هذا الرجل يتضور من الألم والعوز والحرمان والجوع القاتل، ويصل به أن يبحث عن أي قطع متناثرة من الخبز، وبقايا فتات من الطعام ، ويراقبه كلبه المشرد مثله بالطبع، وعيناه تصرخان من

(١) المرجع السابق : ص ٣٦ـ ٣٧ .

الجزع والجوع الفتاك الذي يصل به للشعور بالفجيعة عندما تلتقط عيناه سيده، وهو يضع اللقمة الأخيرة في فمه (كدجاجة مشوية). كما ذكر في النص بينما هي محض لقمة من بقايا طعام في القمامة .. فيفطن الرجل لذلك الذعر، ويخرجها من فمه ليعطيها لكلبه المسكين، لتتحول تلك اللقمة الأخيرة لفكرة حاذقة غيرت مسار حياة الرجل الضائع الذي يتمنى الموت في كل لحظة حتى ينجو من آلام الجوع المبرحة ، وتلك الحياة البائسة التي لا فائدة ولا قيمة لها وسط الخراب والدمار والحطام التام لكل شئ، فماذا يتبقى له ليبقى على قيد الحياة ؟! وأي حياة وهو يستجدي أبسط حقوقه في الحياة وهو الطعام ولا يجده ، فيحادث نفسه قائلاً : (الآن أصبحت هناك روح تتوقف حياتها عليّ. لم أكن أحمل هم الحصول على الطعام من القمامة). ليتورط في منح نفسه هذا الدور البطولي .. بأنه سوف يكافح ويحارب من أجل عيش كلبه المخلص رفيقه وأنيسه في ليالي البرد القارص والوحدة القاتلة ، وبذلك أصبح له هدف.. وقد انتقلت العدوى إلى قطيع من الكلاب باتت في انتظاره كل يوم ، لكي يحصلوا على الطعام مثل كلبه الرفيق الوفي، ويقبل التحدي رغم قسوة حقيقة الواقع الذي يواجهه ، فتنبعث فيه جذوة الحياة والكفاح من أجل رفقائه الكلاب، وهو يحاول بكل السبل أن يجد لهم وله ما يقتات عليه لسد الرمق لا أكثر، في ظل هذا القحط الكبير للمدينة بكاملها بعد حرب المليشيات اللعينة.. لكنه للأسف يفشل في نهاية الأمر، ويشعر بالحزن والأسى لأنه لم يستطع رغم المقاومة وقد ظل : (والساعات الطوال والأيام دون توقف عن البحث). لكنه ينهزم وينكسر أمام قسوة الحياة

(حتى سقط مغشياً عليه مفارقاً الحياة).. وقد استغرب أهالي المدينة كسله في الاستيقاظ مبكراً كما اعتادوا منه كل يوم نشيطاً مع آذان الفجر، لكن أصدقاءه الأوفياء وعائلته الحقيقية من الكلاب قد أدركوا موته ورحيله المباغت (وقد ضربت الكلاب سياجاً حوله). بعد معافرة ومنازعة مع جلب قوت الحياة (ولم يعد قلبه يتحمل لوعة آلام الجوع البادية عليهم).فرحل في يأس وقهر وبدم بارد، وهدوء قاتل . يمثل عنوان القصة (سياج) الرمز التعبيري الواقعي القوي الدلالة ، والتوظيف السردي الذي يشمل محتوى القصة كاملاً في اسم يناوئ فداحة أثمان الحرب والخراب والفقر، والجوع والموت المأساوي .. في اطار الحكي عن رجل ما ـ غير مُعَرَّف ـ وكلبٍ ما يماثله كاسم النكرة، ليجسد الجميع دُون تحديد أو تجنيس مؤطر الهوية والجنسية والقومية.. هذان البطلان إشارة لكل شخص وحيوان يجتر أثار الحروب اللعينة، فالسياج الذي ضربته الكلاب حول الرجل البطل ترميز يضج بصرخة كبيرة لهذا الحدث الجلل لهم ، وهو موت عائلهم الوحيد الآتي من حدث أشد ضراوة ومأساوية، وهي حرب المليشيات الضارية في هذه المدينة غير المعرفة بمسمى وموقع جغرافي معين ، وتلك إشارة عميقة وفادحة المغزى ، بتوظيف التعبيرية الواقعية التي تشير بشكل غير مباشر لكل مدينة عربية في الشرق الأوسط .. قد تدمرت وتهدمت بسبب الحرب والإرهاب وخفافيش الظلام على يد هؤلاء المجرمين، فيما يمكن أن نطلق عليهم أوغاد الحروب والدمار والتطرف والقتل والسلب والنهب ، والتجويع الذي يؤدي إلى اندثار حضارات عريقة.. لذا لا تحتاج المدينة لاسم وذكر

مكاني محدد لها وسط ضحايا الجغرافيا والتاريخ ، لأنهم ينتمون لأي مدينة عربية تتعرض لهجمات المليشيات اللعينة دون ذنب لهم غير أنهم يعيشون في تلك المنطقة التي تلتهب على صفيح ساخن من الصراعات والحروب، لتقوم لفظة سياج بتجسيد الواقع كرمز تعبيري واقعي.

احتوى الحدث البارز داخل القصة ، وهو عن رجل ما مجهول الهوية والمقام، لتتمة الثنائية الخطابية داخل المتخيل السردي داخل مدينة ما أيضًا، لا اسم لها تصويرًا لواقع شديد البؤس، بالتعبير عن واقع معاش بمفاتيح مهمة وشديدة الوطأة ، ينفتح بها السرد بآليات فنية تعزز المتخيل السردي داخل العالم القصصي ، وأمام ثنائية الرجل غير المسمى ، والمدينة غير المسماه، تواجهها ثنائية الرجل الضائع والكلب المشرد.. أي بين الإنسان والمكان ، والإنسان والحيوان ، لتتكامل عناصر القصة في ثنائيات تستحضر دلالة وظيفة سردية نشطة وفعالة داخل مرحلة التعبيرية الواقعية في (المتخيل السردي). بما أنتجه السرد من رؤية تفرز وتستوضح بناء المتن الحكائي ، بثنائية تستنطق مآلات الواقع التعبيري المتخم بالعجز والاحباط ، والانكسار، والانهيار التام وسط حطام وأطلال وجوعى وموتى، أيضا جاء اختفاء الزمن والمكان في تقابل سيميائي يحسب لواقع مفرغ من وجوده الحقيقي ومأزوم ، وليس لخلل قصصي بل لإتمام البنية السردية للعمل القصصي المتشرذم في الواقع الحقيقي المعاش .. والمتقطع الأوصال من بداية العنوان سياج ، ثم رجل وكلب ثم لا مكان مؤطر ولا زمان مؤرخ ، لتتضافر

كل تلك الإشكاليات الفنية من تبئير واقع يعبر بإفاضة عن بطولاته الذاتية القائمة على الشخصية التي : (تتميز برؤية حادة تشحذها تناقضات الواقع)[1]. أدت به في نهاية الأمر إلى الموت العبثي جراء دفاعه المستميت عن كلابه في الحياة والعيش .. ولو ببقايا خبز وفتات و بالتضحية بنفسه وكرامته في استجداء الطعام لهم يوميًا، وكان اختيار الكلاب دون الحيوانات الأخرى اختيارًا موفقًا لما تتصف به الكلاب من وفاء واخلاص، وأنها رفيق الإنسان الحنون في ليالي الوحدة والضجر، والدفاع عنه إذا توجب الأمر لحمايته. وبهذا : (يعطيها كيانًا بشريًا ينطوي على رمز عميق)[2]. لذا جاء ضمور المكان والزمن في الحكاية ليطرح بناءًا إبداعيًا أثرى تأويل الخطاب القصصي بالتعبير عن واقع بائس موجود بالفعل، ليس فقط في تلك القصة القصيرة بالذات بل هو واقع موجود في كل بقعة في كل العوالم العربية ، وربما غير العربية التي تجتر آثار الحرب ومظاهرها ونتائجها البشعة. وقد تعززت هذه الرؤية داخل المتخيل السردي الذي أشار إلى ذلك المحك المهم حين أشار قائلاً : (أما الزمان فهو إطار غير محدد بتاريخ ، إنه الزمن الداخلي الحر الذي ينتقل بين جميع مستويات الزمن ، فيبدأ من الوهم لينتهي إليه فهو يبدأ من لحظة التخليق الخاصة حينما يقرر الراوية، أن يسوغ اسم)[3]. ليسوغ وبالتحديد في قصة سياج : قصته المعنونة

(١) المرجع السابق : ص ٦٦.
(٢) المرجع السابق : ص٦٧ .
(٣) المرجع السابق : ٣٧ .

اسميًا ومضمونًا بوعاء خطابي ذاتي وموضوعي في نفس الوقت، لأن السياج طال الجميع بالبؤس الواقعي لكل العوالم البشرية والحيوانية والنباتية دون تجنيس أو تأطير زمني أو مكاني. وتحقق ذلك من خلال تخييل سردي مفعم بواقعية تعبيرية حادة الرؤية، لكنها تمتلك شفافية عالية وقاسية، وهذا هو المناسب لواقع مزري مثل واقع سياج ؛ الذي أتى في نهاية القصة كشكل جنائزي كتعبير من الكلاب على الحفاوة بالرجل والحزن والحسرة عندما مات الرجل الذي كان كل ما لهم في الحياة . بعد أن أتم مهمته التخييلية السردية في بداية ووسط القصة.

ملاحظة أخيرة في حضور إبداعي لقصة سياج. يوجد تعانق ولو ضمني إلى حد ما. بين دلالة الاستهلال، وبين التوظيف السردي داخل مقترحات المتخيل السردي، إذا ما جاز لنا هذا التأويل عن رؤى النص القصصي المفتوحة على انشغالات النص المنغلق على نفسه في بؤرة الشخصية والحدث، بينما الطرح ينسج وتيرة هائلة من التأويلات، مع ضبابية ظهور واقع زمني أو مكاني بارز في أرضية واقع المتن الحكائي. والذي به يستخدم قيمة التناص من عبارة (جلال الدين الرومي) ـ (حين تعثر على الجمال في قلبك ستعثر عليه في كل قلب). والتي تفسر آلية استخدام ثنائية التضادات بين الجمال والقبح. وانتصار الجمال مهما بلغ سوء وشكل القبح، فالجمال موجود في كل قلب حتى وسط الدمار والفقر والجوع ، لأنه ينبع من قلوب لا زالت نابضة بالمشاعر والحب ورغبة العطاء حتى في أشقى حالاتها الواقعية ، التي فرضتها تعبيرية واقع موجع، ومخرب

تمامًا بسبب المليشيات الإرهابية. وذلك عندما وهب هذا الرجل المثخن بجراح الحرب حياته، لإطعام الكلاب ومحاولة البقاء على حياتهم بكل السبل، فالفقر الحقيقي هو فقر الأرواح، وليس مظاهره الشكلية من هيئة وملابس وخلافه من أشكال المظاهر الخارجية.. فالجمال الحقيقي ينبع من الداخل من داخلك أنت، وعندما تعثر عليه ستجده في كل قلب، ولو كان في وسط الخراب والدمار والضياع والتشرد.. أي بمعنى شامل أن القبح التام الذي يواجهه الجمال بكل مقايسه واستعاراته الداخلية الصادقة والفاعلة والباقية باقٍ وخالد. مهما تكالب عليه قبح الأشخاص والمكان والزمن أمام وعي عالٍ بالمصداقية وتأمل الأمور.

تتوالى القيمة التعبيرية في قصة (مقام ملعون) لتندرج تحت مرحلة التعبيرية الرمزية كما أشرت في بدء القول.. لنطرح سؤالاً إشكاليًا مهما عن : (كيف تكتمل الدائرة السردية التي تبدأ وسط العزلة واليأس وتنتهي فيها ؟)[1]. هذا السؤال الفني في قصة مقام ملعون ، التي تحكي عن فتى يحاول الوصول إلى والده في الغيط في قريته الصغيرة بأسرع وقت ، لكنه كان لا بد (أن يعبر تلك الحارة الضيقة الملتوية ، لكن الجميع كان يخاف من عبورها في الليل والنهار). لأنه كان عليه أن يمر على هذا المقام الملعون الذي يُحكى ويقال أن لعنته ملأت قلوب الجميع من أهالي القرية بالخوف والرهبة والخشية ، حتى من مجرد المرور بجانبه : (وهو

(١) المرجع السابق : ص ٥٢ .

المقام الوحيد الذي لا يقام له مولد ولا يتداول أي كرامات حوله، فقط لا يتذكر عنه سوى المصائب). ورغم إصرار الفتى محادثًا نفسه قائلاً : (لن أنظر يمينًا أو يسارًا فقط سأمضي في طريقي ، وعيني على ما يقع أمامي). إلا أن شعوراً قويـًا بالقشعريرة والوجل يأتيه كلما اقتربت أنفاسه من المقام الذي يتوسط الحارة ، قبل أن تصل قدمه ليتذكر تلك اللعنه الذي تصاحبه ، وخاصة أنه حاول الكثيرون من قبل إزالته لكن (لاحقتهم لعنات ظلت تتعاقب في أسرهم أجيال وراء أجيال).

من عنوان القصة تبدأ تيمة التعبيرية الرمزية الذي يوحي بسرد يفصح عن لعنة ما.. توجد في قرية ما غير مسماه أيضًا ، كسابق العهد في القصة السابقة عن عدم ذكر أسماء أي كائن حي أو شئ مادي .. وبدون تاريخ أو جغرافيا محددة ، غير أن الحكاية تقص لنا عن وجود مقام ملعون في بقعة جغرافية ما، وفي زمن ما احتوتهما المتخيل السردي للقصة. ومن عنوان القصة مقام ملعون تبدأ تيمة الواقعية الرمزية التي تُوحي بسرد معبر عن مكان ما يوجد في قرية ، وهو مقام ملعون.. وفي وقت ما يتضمنه المتخيل السردي على لسان فتى صغير يحاول الوصول إلى والده في الغيط في أسرع وقت، ليقدم إجابة غير شافية داخل الدائرة السردية المنغلقة.. وعن كيف تكتمل الدائرة السردية التي تبدأ وسط فتى منعزل حائر يشعر بالخوف واليأس بمفرده ، ويحاول عدم الاستسلام من أجل تحقيق مراده الطبيعي ، والمنطقي في دوران السرد التخييلي .. فقط وجوب الوصول إلى والده سريعًا لكنه : (أسير صوت داخلي

يستنفر فيه عمل المخيلة، ويفرض عليه.) ـ (ويلجأ أحيانًا أيضًا إلى " اختلاق " حالات خاصة به). في (محاولة يائسة للهرب من الواقعي وتوغلاً أبديًا في المتخيل ومن هنا يلجأ إلى نسج حكاياته الخاصة)[1]. ومن ثم (فيتحول الافتراض السردي إلى حقيقة سردية)[2]. بمعنى أن القصة تفترض افتراضًا سرديًا أنه يوجد مقام ملعون يحاط بالحجب والأسرار ، التي جعلت منه مقام مخيف يثير الرهبة والقشعريرة ، ويتجاوز الأمر بأنه يصب اللعنات لمن يحاول أن يزيله، أو حتى يتجرأ بالمرور بجانبه للامتثال أمامه، لأنه يخيف ويؤذي أي شخص مهما كان قدره ، وهذا الافتراض السردي المغاير تمامًا عما هو مشاع ومعروف عن كل المقامات الأخرى، التي يستأنس بها أهل القرية ، ويقيمون الموالد والاحتفالات بجوارها. (وهو المقام الوحيد الذي لا يقام له مولد ولا يتداول أي كرامات حوله ، فقط لا يتذكر عنه سوى المصائب). كما ذكرنا من قبل وقد (سمع الفتى الكثير من الحكايات عن صاحب المقام). وثنائية تناوب السرد هنا تأتي بين الشخصية ، والمقام الملعون الذي يحدث غرابة من نوع ما تتسم ببعض الغموض ، والإبهام أن يوجد في الواقع هذا المقام الملعون غير المعتاد، والمتعارف عليه عن المقامات الأخرى المعهودة في واقعنا الحياتي ، ليستخرج لنا هذا التخليق الغريب ، بتعبيرية رمزية واسعة الدلالة والتوظيف في آن واحد ، فربما هذا المقام الملعون إشارة إلى حاكم ملعون ، حرب

(١) المرجع السبق : ص ٥٢ .
(٢) المرجع السابق : ص ٥٣ .

ملعونة، فكر ملعون يختبأ في جوف هذا المقام ، فيمنع البشر من الحياة والانطلاق في مسارها بحرية وعدالة وكرامة وخاصةً أن بطل الحدث هو فتى نقي، وبريء السريرة، نبيل الهدف.. أن يريد اللحاق بأبيه في الغيط. وحينئذ : (وتتحول فيه الشخصية إلى عنصر مستلب إزاء عالم موحش)[1] ـ (إذ يقدم الشخصية المتوحدة مع همومها حد الانكسار، والمنطوية على أزمة روحية واجتماعية ، بسبب التباين بين ما تؤمن به وتطمح إليه وبين ما هو واقع)[2]. فالفتى يؤمن أن المقامات هي أماكن مباركة من أجل الرزق والبركة وجلب الخير.. بينما هذا المقام لا يجلب غير المصائب ، وحتى من حاول أن ينهي أسطورته أصيب باللعنة لذاته ومن ينتمي إليه ، حيث تلاحق أسرته جيل وراء جيل ، وهذه الفكرة داخل المتخيل السردي الخلاق تأتي برؤية مقهورة مماثلة لفكرة علاقة المواطن بالوطن أو الحاكم . لأن الوطن هو مسقط الرأس والذكريات ، والنشأة وتاريخ الميلاد الذي يعيش ويحيا فبه الشخص ، ولكن كل هذا التاريخ يتحول في ظل حاكم ملعون ، أو ظروف حروب ملعونة التي بها كينونة كل شخص ، وكل شئ تتحول إلى لعنات لا تجلب إلا المصائب ، والأذى والخراب الذي لا يتوقف على مصير شخص واحد ، وإنما تلاحق الجميع من جيل إلى جيل ، لأنها باتت لعنة ، وكتلة كاملة من الشر الخبيث الذي يقع تحت طائلة المر والعلقم في تعميق روح الاستلاب ، وضحايا جميع

(١) المرجع السابق : ص ٦٧ .
(٢) المرجع السابق : ص ٦٧ .

ذلك الوجود الملئ باللعنات ، بسبب حكايات صاحب المقام المقترنة بكل الشرور، والآثام المبرحة الفعل ، والمستمرة الأثر في بث الخوف والقشعريرة والارتجاف عند الاقتراب من تلك الحارة التي يقبع بها هذا المقام الملعون.

تمثل المرحلة الثالثة من التعبيرية : أبرز عناصر تكوين هذه القصص الثلاث. وصولاً إلى القصة الثالثة بعنوان (حبة) عنصر التعبيرية الشيئية.. البطل هنا حبة عرق تسقط على جبين شخص ما أيضًا، دون مسمى أو تعريف، وإن اختلفت هذه القصة بتحديد المكان وهو (صحراء نجد)، وربما هذا يؤازر شيئية التكوين القصصي.. حيث أن المؤلف يحكي برهافة وحساسية عالية عن حبات العرق، والتي تشكل رؤية مختلفة عن رؤى القصتين السابقتين. وإن تشاركا الثلاث في التمكين من التعبيرعن واقعة الضيق بخطاب تعبيري متنوع بين (التعبيرية الواقعية ، الرمزية، الشيئية). التي جميعها تسير في مسار السرد الذاتي الواقعي، والمنغلق على ذات مأزومة داخل عوالم ضيقة ذات عناصر فنية ثنائية بين الشخصية والحدث ، لذلك أي شحوب زمني أو مكاني يأتي بضرورات واستدعاءات إبداعية، ابتدعتها مكونات البناء الفني الداخلي للقصص، لتعمل في دورانها الإبداعي بين الشخصية والحدث، فأهملت الخلفية المكانية والزمانية إلى حد كبير. وهذا تأويله والحديث يشير بوجه عام عن القصص الثلاث ، التي تمثل وحدة تتجانس فيها حساسية عالية للمبدع والتعبير عن واقعه برؤى متنوعة ، والتي تصب في رافد واحد من التشكيلات التعبيرية. وهذا

يؤكد التالي : (لقد شحبت الزمانية والمكانية ، وبدت عبارة عن حالة سرابية بتجربتها الشخصية ، وهي تتضور ألمًا منها ، دون أن تستطيع كشف حدود عالمها ، وهذه حالة مسوغة بالنسبة لشخصية ضبابية ترى ولا تفسر إلا بحدود ضيقة ، وهي تراقب انحسار دورها، وانعدام أهميتها)[1]. تبدأ قصة (حبة) باستهلال إبداعي: (ندت حبة عرق على صفحة جبينه وبدأت تنسكب في خيلاء ، ومالت في طريقها لتسلم على عينه ، فإذا حبات عرق تترا تريد اللحاق بها، أسرعت الخطى ، تريد الاحتفاظ بريادتها كأول حبة عرق).

في تلك الرحلة الذاتية لتلك البطلة المكافحة، لكي تبقى، وتحيا، وتحاول الصمود والصعود (لتحقيق حلمها في أن تلقي بنفسها فوق وردة لترويها). وهي تصعد السلم من بدايته أولاً : أن ندت على صفحة جبين شخص ما ، وتحتفظ في حقها بالريادة كأول حبة عرق ندت على جبينه . ثانيًا : تحاول الهروب من سياط الشمس اللاهبة بالاختباء تحت الملابس ، حتى لا تتحول إلى مجرد بقعة في ثوب ، وتفقد فرصتها في تحقيق حلمها الكبير بأن تلقي بنفسها فوق أي وردة لترويها ، ثالثًا : تعيش حالة من التلصص، وهي تستكشف المكان من حولها حتى لمحت على البعد بستان ورود .. فحمدت الله على هذه المفاجأة، والصدفة السعيدة وسط صحراء نجد القاسية . رابعًا : تأهبت، واستعدت، وتهيأت لإلقاء

(١) المرجع السابق : ص ٧٨ .

نفسها على بستان الزهور ، خامسًا وأخيرًا : بنهاية باردة وحاسمة أُهدرت كل كفاح، ومجهودات هذه الحبة المائية البطلة، بأن فجأة انحرف صاحبها عن البستان. ولا ندري إلى أين ولِمَ ؟! لنعود إلى السؤال الذي نطرحه من خلال المتخيل السردي (ماذا يكشف المسار المزدوج للسرد في هذه القصة ؟)[١]. لتكن الإجابة التي منها سننطلق بالإجابة بالتطبيق على نموذج قصة حبة التي تُحكى من خلال (إطار سردي واقعي مغلق / وينطوي هذا الإطار على بؤرة حكائية متخيلة تجهد بأن تتدفق وتتكون ضمن ذلك الإطار، دون جدوى ، وتنتهي بأن تغلق هي الأخرى)[٢]ـ (ولذلك فإن كلا مساري السرد الواقعي والمتخيل ينتهيان إلى النقطة التي بدأ منها ، مما يمكن القول أن المسار السردي في هذه القصة هو مسار دائري مغلق لأن العالم الذي يتكون فيه نسيج القصة ضيق لا يسمح بازدهار المتخيل)[٣]. وهنا في قصة حبة : السرد الواقعي الشيئي يسير في مسار مزدوج بين حبة العرق ، والشخص الذي سقطت على جبينه تلك الحبة الرائدة .. في أنها أول حبة ندت على جبينه ليتحول هذا الشئ إلى بطل أي حبة العرق ، وتواصل صعودها السردي لمحاولة البقاء، والفوز بالحياة على وردة ترويها. فهذا مجدها ورجاءها الأخير الجديرة به وتستحقه، وتتمرد على أن تكون بقعة في ثوب هذا الشخص النكرة غير المعرف باسم أو

(١) المرجع السابق : ص ٥٧ .
(٢) المرجع السابق : ص ٥٧ .
(٣) المرجع السابق : ص ٥٧ .

صفة، وتزول مع الاغتسال داخل ماكينة تنظيف الملابس، وتندثر اندثارًا مجحفًا دون أي اعتبار وقيمة لها في حياتها القصيرة. لذا فمكانها الحق والمستحق هو بستان الزهور، لكن للأسف الرجل انحرف لمكان أخر عن بستان الزهور، وحطم أحلامها وطموحها بكل برود وقسوة، وقضى عليها تمامًا ، بذلك يوضح البناء الفني للقصة أنه مسار دائري مغلق نسيجه حبة عرق تترقب الوصول إلى بستان الزهور، وتفشل في الوصول إلى ما تطمح إليه وينغلق مسار القصة بذهاب الرجل إلى مكان غير معلوم لنا، وحدث هذا بصدفة قدرية دون قصد أو تعنت من الرجل الذي لا يستوعب معاناة هذه الحبة المسكينة الطموحة ، التي ندت على جبينه دون قصد في أول الأمر، وتطورت حياتها ورحلتها معه بالذات وازدهر تمردها وكفاحها، وهذا الأفول والفناء لحلمها المتعلق بوجود هذه الحبة، وبالتالي توقف نسيج المتن الحكائي عند انحراف الرجل فجأة، ولم يسمح بأي ازدهار للمتخيل السردي أن يستمر. وإن كان هذا لا يعوزه أو يحتاجه فالدائرة السردية اكتملت رؤيتها الداخلية العميقة، التي بها مكنت شيئية السرد الواقعي إلى تعبيرية شيئية يقظة، ومؤثرة داخل الوجدان القصصي، والتي بها ظهر (أسلوب السرد الذاتي ، الذي يعتمد على راوٍ يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية)[1]. بأن يقوم ب: (تضخيم جزء من العالم المعاش ، وتسليط ضوء حاد عليه)[2]. ورغم ضمور الحكاية المعنية في القصص الثلاث ، فإن

(١) المرجع السابق : ص٦٤ .
(٢) المرجع السابق : ص ٧٥ .

هذا لا يقلل من تنوع الرؤى الخطابية ، التي تحتوي على وفرة فنية في الرؤية الداخلية فيها سواء للبشر أو الحيوانات ، أو الأشياء كما اتضحت في قصة سياج بتلك العلاقة الشائكة بين الرجل والكلاب، وفي قصة مقام ملعون بين الفتى والمقام الملعون، وفي قصة حبة بين الرجل وحبة العرق تحت نير وعي سردي تعبيري واقعي، ورمزي، وشييء. داخلهم متخيل سردي حافل بالرؤية الداخلية المتعددة الرؤى والواضحة المسار السردي الذاتي ، وقد تم تفعيل الكتابة الإبداعية بمشاعر وانفعالات حية ، ومتأججة تنبض بحس إنساني، ورهافة حسية مفعمة بالهموم ، والتوغل في إجادة عناصر بناء فني متماسك، ورشيق الحكي. في القصص الثلاث دون استثناء واحدة عن الأخرى . فيما يمكن أن نطلق عليه : (وهو حساسية الرؤى وانغلاقها على عالم ضيق تنطوي فيه مشكلات العالم الأوسع، أو بعبارة أخرى ، نموذج مصغر لذلك العالم)[1]. لأن النظرة وتأمل العالم من مهمات المبدع ، التي تؤدي به للحظات استكشاف العالم الذي حوله بنظرات مغايرة عن نظرة الإنسان العادي. الذي تسير أمور حياته دون ملاحظة أو وعي كبير، لانشغاله بالقشور، والنزعة الاستهلاكية دون نظرة الفنان والمبدع، ليؤكد المتخيل السردي ذلك بقوله : (إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تامًا. فالنظرة إلى العالم هو الشكل الأقوى للوعي)[2]. مما يفسر: (أن

(١) المرجع السابق : ص ٧٢ .
(٢) المرجع السابق : ص ٧٥ / هامش داخلي:)٣٦) دراسات في الواقعية، لوكاش،

النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد ، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية ، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر المهمة عكسًا بليغًا)[1]. فالرؤية الداخلية داخل القصص الثلاث عكست عكسًا بليغًا مشكلات عصرية نماذج : الإرهاب على يد المليشيات ، والوطن الملعون بسبب وجود المقام الملعون داخل القرية ؛ التي هي نموذج مصغر للمقصد الحقيقي للأمم المتناحرة، والتي تحكمها اللعنة جراء أفعال أشخاص ملعونة. وأخيرًا حبة العرق التي تصور رحلتها المليئة بالتعب والكفاح المرير، كرحلة كل إنسان بسيط ، وأي كائن حي في هذه الحياة الشقية. فتلك النظرات الثاقبة والمتأملة للعالم بتشكيل واقعي تعبيري على لسان شخصيات أبطال القصص الثلاث براوٍ ضمني يبصر ، ويتأمل ويتشكك ، ويقدم شكلًا قويًا، ومبدعًا للوعي بأرقى تمثيل ذهني ومتخيل سردي متوقد.

ص٢٣.

(١) المرجع السابق : ص ٧٥ـ ٧٦ / هامش داخلي : (٣٧) دراسات في الواقعية، لوكاش ، ص٢٣.

ناصية القراءة

« مخرج »

قراءة للمجموعة القصصية القصيرة والقصيرة جدًا. (مخرج). الطبعة الأولى ـ ١٤٤٣هـ ـ ٢٠٢٢م . النادي الثقافي ـ السعودية. للكاتبة صباح فارسي.

لا شك أن فن التجريب في القصة القصيرة قد حظي بقسط وافر من النمو والتطور من أشكال قصصية مختلفة تأتي تحت مسميات عدة : القصة الومضة ، القصة الشاعرة ، أو الشعرية ، أو ما يقترب من مصطلح قصيدة النثر إلى حد ما. إذا جاز لنا هذا الادعاء بالإضافة إلى الأقصوصة. وصولاً إلى الشكل المعروف والشائع الآن بكثرة، وأكثر اتساقًا تحت عنوان القصة القصيرة جدًا، لتمتزج مع مكونات القصة القصيرة سواء في البنية الحكائية أو البلاغية ؛ في شكل أقل من حيث الطول والحجم، وبعدد من الجمل أقل كثيرًا.. فتظهر في شكل مكثف ومختزل بقدرٍ ما من مرتكزات القصة القصيرة المعهودة على التلقي والقراءة ، والتي أيضًا تحمل البنية الاستعارية والتركيبية، باستدعاءات توحي من الوهلة الأولى بالغموض والابهام للقارئ

العادي، أو حتى من متذوق الأدب بوجه عام. مما يسبب إشكالية تحتاج كثيراً من الجهد. وذلك بتفكيك تلك الشفرات . ورغم كل ما يُقال عن أنه فن مبهم وغامض، هذا أيضًا لا ينفي وجود نوافذ من الطرح الإبداعي داخل تلك النماذج القصصية القصيرة جدًا؛ في قدرته المهارية على ظهوره كفن متخفٍ والتظاهر بأن يقول ما يرغب ويريد وراء الجمل البسيطة، والكلمات المعدودة بفنية الانزياح المتعمد، وسليقة لا تتوفر بسهولة إلا من خلال مبدع أراد أن يحترف لعبة القص من أبواب صعبة المنال كمن يصرح معلنًا: أنا أقول القليل ، ولكن بداخلي الكثير. وربما كما يقول دَريدا : (لا تخبر بما تفعل ، تظاهر بأنك تخبر بما تفعل ، ثم افعل شيئا آخر يخفي نفسَه بنفسه..، ينميها ويحصنها)[1].

تحتوي المجموعة القصصية (مخرج). من حيث العدد على (١١). قصة قصيرة ، و(٥٢). قصة قصيرة جدًا. العنوان الذي يمثل عتبة تلك النصوص القصصية جميعًا.. **والقصة الأولى تبدو بمثابة عنوان لكرنفال قصصي كبير يحتفي بقدرة الخروج عن عتبات المألوف والعادي والمتاح**، موقعة كاسم (مخرج ، والخروج). والفعل (خرج ، ويخرج). والمشتق منه (استخرج). في جميع

(١) انظر المصدر : جاك دَريدا ، بول دى مان ، وآخرون / مداخل إلى التفكيك. (البلاغة المعاصرة) ـ تحرير وترجمة / د. حسام نايل / تصدير / د. محمد بدوي. القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢م. ص ١٠.

أحواله يعبرعن الانطلاق والتحرر والخروج من ضيق أو أزمة، أو للنزهة والترويح عن النفس، أو الخروج بلا عودة في رحلة أو هجرة، أو الخروج عن المألوف بصنع عمل متميز، ومختلف عن كل الموجود أو الخروج الاجتماعي بتحدي التقاليد والعادات، أو حتى الخروج الاقتصادي ، والتعافي من أزمة حرجة... **أي مخرج بالضبط تقصده الكاتبة ؟! وأي مخرج جاء بهذه الاطروحات الإبداعية القصصية، أم أنه مخرج ذو دلالة اجتماعية وثقافية تخص حياة المرأة المناضلة** ، فيكون مخرج لتلك السيدة من كل الأزمات الاقتصادية ، والاجتماعية ، والثقافية ؛ التي تعيشها المرأة العربية بشكل عام في الشرق الأوسط ؟ إنه مخرج يحمل الرمزية ذات الوجهين كما أشار (بول دى مان). في مقاله المترجم (وجه الرمزية المزدوج)[1]. إنه مخرج استحضر كل هذه القصص الإبداعية سواء القصيرة والقصيرة جدًا.. **سواء في الشكل القصصي المعتاد** أو في شكله المعاصر أي القصص القصيرة جدًا، له وجه مزدوج يحمل في طياته إبداع فني ورؤية سيسولوجية (اجتماعية وثقافية).عن وضع المرأة في المجتمعات العربية أشبه بالطلقات الصاروخية أمام وجوه التسلط والذكورية ، والبطريركية ، التي تُمارس بكل اضطهاد وتعسف كي لا تنال المرأة حقوقها المشروعة في الحياة ، من منطلق التجنيس العنصري دون الوعي بقيمة الإنسان المعنوية

(١) انظر المرجع السابق : ص ١٤٠ـ ١٦٠ .

والمادية كعقل وروح ، لا بد أن تزخز بحقوق المواطنة السوية دون أي تمييز أو تقييد. برفع شعارات التخلف والعنف ضد المرأة باعتبارها كائن من الدرجة الثانية.

(مخرج) : رمز هائل للتعبير عن المسكوت عنه ، والمختبئ خلف الدهاليز المظلمة، وجدران الرجعية والجمود، وترسبات الذكورة المتوارثة، والتي تشي بميراث ضخم من محاولات ممتدة للقمع ، ووأد نصف الحياة.. المتمثل في تلك المرأة المتعددة الوجود والمهام من : أم ، وأخت ، وزوجة ، وابنة ، ووجود حضاري كامل. ولكن ما يهمنا في طرحنا المعرفي والثقافي هو المنتج الأدبي كأطروحة لها وجه رمزي يحتوي على وجهة نظر تأويلية نحاول بها أن نقترب، ولو بعض الشئ من روح النصوص المقدمة بشكلها القصصي المعنون بعنوان (مخرج). في المقام الأول والأخير والهدف من هذه القراءة.

حيث أن فن التجريب في القصة القصيرة يؤكد على فنية الاختزال ، والتكثيف من خلال جملة طويلة كاملة المعنى ، أو عدة جمل لا غير ويكون من المفترض أن هذه الجمل تطرح كامل المحتوى الإبداعي ، والقيمة والمعنى أمام رؤيته لهذا العالم أجمع، بدون تحديد مكان أو زمان أو هوية الجنس المستخدم في أغلب الآحايين، ونستخلص المعنى العميق والمغزى من كل كلمة بدقة حتى لا يهرب منا النص في غياهب الغموض والابهام .. في

أهم صفتين توجه لفن القصة القصيرة جدًا، والشعور بالحيرة بتلك الرمزية المشبعة بها بين ثنايا مجرد مفردات محددة ومكثفة للغاية، في هذا الشكل القصصي الجديد تضم كل المتاح من الدلالات بين الدال والمدلول. ولكن كيف تتحقق تلك الإبداعية من هذا البسيط والقليل ؟! ليأتي السؤال الأهم : وكيف يستطيع القارئ المتذوق لقراءة الأدب بذائقة عامة، الوصول إلى هذه المعاني المعمقة وسط هذا (الضلال المرجعي). أو(بلاغة العمى). كما أطلق عليها بول دى مان من منظور(التفكيك على طريقة بول دى مان)[1]؛ إذا تلك الإشكالية المعقدة تركيبيًا وبلاغيًا وإبداعيًا ، ربما لابد أن تواجه بمنظور تفكيكي منفتح على تأويلات معاصرة حسب هذا الطرح القصصي الجديد الآن على الساحة الأدبية الإبداعية إلى حد ما، فنعترف بمقولة عن التفكيك الذي : (لا يعرف رحمة أو هوادة، كلا ولا التماسا أو رجاءً)[2] ، وعندما نعود للبداية عن حاصل هذه البلاغة المعاصرة من وجهة نظر بول دى مان. في مقاله المترجم (السميولوجيا والبلاغة)[3]. الذي يمثل : (بيان التفكيك في الأدب). ومقال دَريدا (الاختلاف المرجئ). الذي يمثل : (بيان التفكيك في الفلسفة)[4] ؛ نستطيع أن نحصل ولو على بعض

(١) نفسه : ص٢٧ .
(٢) نفسه : ص ٢٣ .
(٣) نفسه : ص١٦٢ـ١٨٧ .
(٤) نفسه : ص ١٨٨ـ٢٣٨ .

الإجابات من أجل تفكيك شفرات تلك المجموعة القصصية التي تجمع بين القصة القصيرة والقصيرة جدًا. وإن كانت المقاربة " الدمانية " [1] ، أقرب عن تأويل مقترح لتلك الأشكال القصصية الإبداعية المعاصرة دون مقاربة دَريدا في (الاختلاف المرجئ). ومن ثم نستهل القول بالتالي : (والحاصل أنه بقدر ما كانت البلاغة القديمة بمنطقها وأدواتها تهدف إلى الاقناع تسعى البلاغة التفكيكية المعاصرة إلى الكشف عن إخفاق الخطاب وعجزه عن الاقناع). (وتلك هي بلاغة العمى أو الضلال المرجعي فيما يقول دى مان، أو الاختلاف المرجئ فيما يقول دَريدا . ويُعدَّ الخطاب الأدبي ميدان التضاربات البلاغية الأوضح، ولو أردنا تعريفا إجماليا للبلاغة التفكيكية المعاصرة لقلنا بأنها تعنى الوقوف على مكر اللغة وحيلها التمويهية، وهذا معناه أن المحدود في حقيقة أمره وواقع حاله غير محدد)[2] ، واقترابًا من عناصر القصة القصيرة جدًا التي تتميز بعدة مميزات أبرزها : الاختزال والتكثيف والمكاشفة. والتي تجلس على قاعدة الرمزية المركبة بداية من عتبة النص المتمثل في العنوان ، فيصبح كمكمل رئيسي في العمل القصصي.. كما نراه واضح في هذا القصص، يشمل ويحتوي الوعاء القصصي ككل، ويكون جزء من المدار القصصي لا نستطيع أن نغفله أثناء

(١) نفسه : ص ٣٩١ .
(٢) نفسه : ص ٢٢ .

قراءة القصص ، فيحتويهم في عنوان مختلف من قصة لأخرى داخل المجموعة كاملًا، لكنه في نفس الوقت يُجسد تعبيراً تامًا يكشف عن كل المخرجات الإبداعية الآتية تحت مضمون واحد، وعنوان واحد هو (مخرج)[1] ، ويكون بنفس الاسم عنوان القصة الأولى التي تفتح شهية القص والامتداد الإبداعي، وكأنها العربة القائدة التي تسير على شريط القطار في رحلة إبداعية، كي تُحررنا من الضيق والسأم، وتجعلنا نفكر ونتأمل الأمور جيدًا.

قصة مخرج تحكي عن الغرفة المسحورة والمهجورة في بيت جدتها ، وقد تسللت بطلة الحكاية إليها خلسة في الليل ، ووجدت دولاب بداخله مرايا كبيرة مليئة بالغبار، وتميل إلى الصفرة ، والجدران خلفها مغطاه بصور قديمة عن نسوة من عائلتها، وشعرت برغبة قوية تشدها للاقتراب من المرآة كي تلمسها ،إنه أشبه بنداء النداهة الذي نخطو إليه بتوق لمعرفة الحقيقة الكاملة رغم مرارتها، وتم ذلك عندما تجرأت ولمست أناملها سطح الزجاج حتى غاصت كل يدها، ورأت وجه أمها ، وهي في ريعان شبابها جميلة وفاتنة : (تمسك بمرود كحل حجري تغمض عليه أهدابها ، تغرسه في عينيها بوجع مرير)[2] ، وهي تتمتم أثناء حضورها زواج زوجها بأخرى، وتهذي الأم من وجع الخيانة :

(١) مخرج : ص ٩-١٢ .
(٢) مخرج : ص١٠ .

(بأنها ستقف على يمينه وستبدو أجمل من الزوجة الثانية ، الضرة القادمة ، بل وسترقص رغم أنها الذبيحة المسفوح دمها). ويدفع الابنة الفضول الصادم حتى تعرف المزيد من هذه الحقائق المريرة، وتكرر الفعل مرة أخرى بأن لمست أناملها سطح المرآة ، فرأت هذه المرة عمتها العانس التي تلعن والدها ، لأنه حرمها من الزواج حتى يرثها ، ويستأثر بميراثها بمفرده، وقد دعت عليه أن يحرمه الله من الجنة كما حرمها من الحياة الزوجية والأولاد، وتنهار أمامها كل المرايا بالحقائق البشعة ، وتتحطم مشاعرها المخدوعة من معرفة الحقيقة التي كانت تختبئ داخل الغرفة المغلقة من سنوات عديدة على ميراث من القهر والذل ، والخضوع في حياة تلك السيدات اللاتي هن أقرب البشر إليها أمها وعمتها.. **وربما يوجد الأكثر، ولكنها لم تحتمل أن تلعب لعبة كشف الحقائق أكثر من ذلك ،** فقررت الخروج ، وفي طريقها للخروج رأت جدتها تنظر إليها بحنو وعطف ؛ لأنها عرفت وجه الماضي القبيح بعد النبش وراء الهجران والتلاشي والوسخ وشباك العناكب ، ومرتع الحشرات القذرة. هذا ما كان مصير أحبابها. وسيدات عائلتها المبجلة ، وبعد أن كبرت وكبرت عادت مرة أخرى لبيت جدتها ، وتسللت أيضاً للغرفة الموبوءة ، ووقفت عند الدولاب الذي بداخله مرايا الحقيقة والصدق ، لكن هذه المرة رأت نفسها، ولكن للغرابة لم تعرفها فتتعجب .. ماذا حدث ؟ لقد تغيرت تمامًا ؟ وتستطرد في

الأسئلة الموجعة : (كيف وصلت هذه الكدمات لوجهي ؟ كيف بهتت ابتسامتي ؟) كيف ؟ وكيف ؟ ولِمَ ؟ تحسرت على الحال الذي وصلت إليه ، وتبكي وتتألم .. **تريد أن تفجر غضبها وحنقها على كل العالم** .. هذا العالم الوحشي الذي أباد حياة أمها وعمتها ونفسها، وأخريات مهمشات ومقهورات بسبب ظلم الرجال ، وقهرهم الفاحش لهن. لكن حتى البكاء لم تعد تستطيعه .. وقد فات الأوان وراح العمر، واندثرت الأحلام ، وتكررت أفعال مرآة الحقيقة بقسوة تغرز في قلبها كالخنجر المسموم.. يسري سمه على امتداد العمر، وينتقل من جيل إلى جيل وتُحجر دموعهن ، وتُفتت قدرتهن على فعل أي مقاومة أو نزاع روحي ، ولو بالبكاء وتفريغ شحنات الضيق والوجع والتباكي على أطلال من رحلن. من خلال التنفيس عن طاقة الزمتة والألم بأبسط أسلحة الدفاع النفسي، وهو البكاء فقط البكاء... البكاء من أجل الصراخ الضمني ، والمتواطئ على جروحهن العميقة، ما دمن غير قادرات على الصراخ العلني، من أجل انفراجة تهدئ نفوسهن المروعة من تلقي كل هذا الظلم الفادح، أخيرًا تستسلم البطلة وسط حالة الإحباط واليأس من إصلاح الأمور، وقد مر وقت العتاب والصفح .. وبقي وقت الاستسلام ، وتقبل الأمر الواقع. وعاودت النظر إلى المرآة ، فرأتهن كلهن مثل المرات السابقة ، ولكن الفرق الجديد هذه المرة أنها كانت هي الأخرى من كلهن ... إلى كلهن .

قصة (نشاز)[1]، تحكي عن انتهاء شخص مجهول لعزف مقطوعة موسيقية ينتهي بتصفيق الجمهور الحار له، ويسعد ويستمتع الجميع بالإنصات إلى عزف هذا الفنان الرائع. الذي يفخر ويبتهج بنجاحه الباهر، وفي نهاية هذا النجاح الذي بُني على حساب آخرين مثل هذا الناي الحزين. ولم يظل غيره وحيدًا حزينًا ينظر لثقوبه ، وهو يترجى الجمهور أن يرحموا عذابه وشجنه ويعيدوه لقبيلة القصب ملاذه وأمانه الأخير، والملاحظة المميزة في كل قصص المجموعة تقريبًا ؛ أنه لا توجد أسماء تُعرف الأشخاص غير العام مثل : الأم ، الابن، الابنة ، الأخ ، الأخت، شخص ما رجل كان أو امرأة ، أو لا يُحدد نوع الجنس، ويصبح التأويل يقبل كلا النوعين.. كل على حسب، ماعدا قصة (لا ظل لي). كان اسم البطل الطفل سعيد. وقصة (إطار) عندما ذكر الأب أسماء أطفاله الثلاثة.

قصة (هيكل)[2] ، عن البشر الذين يتظاهرون بكل زخارف الحياة البراقة ، وألوانها المزيفة من أجل أن يحصلون على الجمال الحقيقي ، وانتحال الصفات الحميدة بغطرسة وزيف ، ولأن الجمال الحقيقي يكون من الداخل دون المظاهر الخداعة.. **نموذج هذه المرأة التي تتقصع في مشيتها ، وتزين خصرها بحزام**

(١) مخرج : ص ١٣ .
(٢) مخرج : ص ١٤ .

تمساح ، وتغطي جسدها بحزمة من جوتشي ، لكن عندما تحدثت سقطت كل الأقنعة من ثغرها ، كالخردة القديمة الصدئة التي لا قيمة لها ، ولا معنى فيها لأنها مجرد هيكل بشري .. روح فارغة من الداخل ليس بها أي حياة أو مصداقية ، وذلك لأنها روح ميتة في الأساس ، وهكذا حال البشر حين يموتون تتحلل أجسادهم، وتصبح مجرد هياكل وعظام متناثرة. هذه أيضا حقيقة البشر المتلونين المصطنعين، والزائفين حتى وهم على قيد الحياة ، و النساء تحديداً مهما تزين وتقصعن في المشي والحركات وارتداء الملابس المثيرة الملفتة للنظر. مثال هذه المرأة لكن من داخلهن عبارة عن هيكل أخرق ، وسينتهي أمرهن عاجلًا أو آجلًا.

قصة (رشاش)[1]. **تُجسد تعبيرًا قويًا عن ملكة الإبداع مع طقوس الكتابة عند الكاتبة** ، وما يليه من استعدادات ، ولم الشمل العقلي والروحي من : قلم رصاص ، ودفتر ممزق ، وأفكار مشوشة، ومشاريع متعثرة. ثم أخيرًا الشروع في تسويد الأوراق ، والجميع يتنافس لإحكام الجمل حول رقبة المبدعة ، وهم جميعا يصرخون أن هذا الغبي أي الوحي والالهام بين تنافس حاد للعقل والروح ؛ من أجل توحيد الهدف والقبضة حتى يهبط الوحي الكتابي المستعصي ، ونثره على الأوراق بالقلم الرصاص ، وهم

(١) مخرج : ص ١٥ .

جميعاً في حالة ارتباك شديد ، ويخشون التناحر والتنازع الذي يسبق العملية الإبداعية التي تشبه المخاض قبل الولادة ، وتُشّبه هنا بالرشاش أي المدفع الرشاش الذي هو كلمة البداية والنهاية كي ينطلق وينهمرعلى الصفحات البيضاء بكل عنفوان.

قصة (مقص)[1]. المقص هنا معادل الدودة التي التهمت كتب كافكا، ودستوفيسكي ، وزوربا وغيره من الكتب ، وهي تسير بنشاط زائد عن البحث والتهام أكبر قدر من الكتب ، كالمقص عندما يشق جدار القماش والأنسجة بكل جراءة وقوة ويصنع أي تشكيل لأي لباس ما.. هكذا كانت هذه الدودة البشرية التي تعشق القراءة ، فتقول على لسان حالها التخييلي : (**عندما قرأت كافكا** ، دارت في رأسها أسئلة عن العبودية ، وعندما قضمت زوربا بدأت تتحدث بفوضى عن الوجود ، واكتشفت أنها مجرد ظل ، أما دستوفيسكي فعلمها أن الفقر هو المحرك الأول للتمرد). وظلت تلك الدودة النهمة للقراءة جائعة ، وكلما التهمت زادت شهية القراءة بلا حدود ، وهي تلتهم أكثر وأكثر، وتبحث عن الأفكار حتى تكاثرت الديدان من حولها، ولا تجد إجابات حاسمة أو خبر يقين ، أو ما هو الصحيح والمفروض والواجب فعله أمام هذه الحالات المروعة من الشك أثناء البحث والتحري وراء الأسئلة ، والحيرة والأفكار

(١) مخرج : ص١٦ .

الكثيرة والكبيرة في آن واحد حتى صاح أحدهم الماكر : (**الحل هو في حرق هذه المكتبات**).

كما نلاحظ إن مضامين تلك القصص السابقة تحمل إلينا إشارة هامة عن مدى (المسؤولية في التفكيك) ، بالإضافة إلى (مسؤولية المفكك). داخل العمل الإبداعي . مما تعنيه هذه المسؤولية من عبء كبير على المبدع أن يُبرزه بطاقة تخييلية عالية أيضًا ؛ حتى يتحول من عبء إلى لعبة الانشغال كليًا بدوام التفكير، مع قدرة زائدة وفائقة من الاختزال والتكثيف والمكاشفة.. **بأدوات من التفرد والاتقان في خلق إبداع قصصي قصير جداً من خلال عدة جمل** ، وكل مفردة تزن مقدار محدد ومنسجم ومناسب. إنه أشبه بفن التقطير الذي يزن ذهبا في قيمته وجودته ، ومغزاه الفني وطرحه الإبداعي. وهذا يتطلب التركيز، والتفكير طويلًا في دور كل لفظة بدقة وحرص. حتى لا يخرج عن الحساب القصصي الفني للقصة كاملاً. ويحقق أهدافه الإبداعية. ومن ثم : (في هذا السياق البلاغي الضخم ، يمكن إثارة قضية المسؤولية في التفكيك .. **يسعى التفكيكى إلى البحث عن لا موقع يسائل منه كل المواقع،** لا انطلاقا من التعالي عليها وإنما انطلاقا من ضرورة المداومة على إعادة التفكير.. مسؤولية المفكك هي مسؤولية دوام الفكر)[1].

(١) المرجع السابق : ص٢٢ .

تلك الحالة الدائمة من التفكير التي تنشغل بكل كلمة في النص القصصي بداية من العنوان حتى أخر كلمة تتمم معنى الحكاية، ولو كان مستتر ومختزل في تكثيف بلاغي بسيط . لكن تلك الكلمات المحددة بزغت من فكر دائم التفكير عن ماذا يكتب ؟ أولا يكتب؟ وما هو الصحيح والأصح لكي يناسب واقع القصة ؟ وهذا كله مصدره كما أشرنا في سابق القول إلى تركيز عالٍ في كيفية إبداع جمل تُعبر عن عوالم شتى وكاملة البنيان والوضوح ، والذي لا يأتي إلا بنقاء الرؤية واستشعار، واستبيان المسكوت عنه والضمني باستخدام تفكير يقظ ونشط عن امكانية استخدام كل الأدوات الفنية المتاحة سواء : الإنسانية أو المعنوية أو المادية داخل الكشف التخييلي والحضور القصصي حتى يتجلى في فن قصصي ، وليس أي فن إنه فن قصصي قصير جدًا، أو مرادفه من القصص القصير.

كما يتضح في قصة (إطار)[1]، التي تحكي عن مجرد إطار أصبح مهملاً، وربما مع الأيام ينتهي أمره بالإزالة والتلاشي.. هذا الإطار الذي نغلف به الصور الفوتوغرافية لكل الكائنات من بشر وحيوان ونبات.. كان الإطار في هذه القصة هو البطل المركزي الذي قام بكل الشرح والتفصيل داخله ، وهذا الإطار بقيمته الذاتية استطاع

(١) مخرج : ص ١٧-١٨ .

أن يفسر مأساة صاحبته حتى رحلت واحتضنها مجرد إطار، ومدته الزمنية حوالي أربعين عامًا ، مُعلق على الحائط وكل دوره أنه ينتقل من حجرة إلى حجرة ؛ حيث أن الشكل الظاهري مجرد إطار مثبت بالمسمار على جدار الحائط في مجلس الضيوف به صورة الزوجة المعذبة الشقية داخل مملكة زوجها الأناني المتسلط، وهو يتعامل معها في الواقع بحيثيات المعنى النظري لأي إطار الذي كان في الأول أي (الإطار) انعكاس لشبابه وفتوته ، ومع الوقت انتقل لحجرة أخرى أي لدرجة أقل من الاهتمام والحظوة قائلة على لسان حالها : (كان ينظر إليَّ مبتسما باعتزاز الرجولة ، وكان يتباهى أمام رفاقه بصورته المتصدرة في داخلي ،). وتمر السنون وينتقل الإطار إلى الجانب الأيسر من غرفة نومه ، ولم يعد يهتم بالإطار ولا بصاحبته حيث تغيرت الملامح ، وزاد الاغتراب بينهما ، ولم يعد يفهم أو يقرأ ما بداخلها ، وباتت العلاقة سطحية وقد نضب بريق روحه ، ولا يغادر الغرفة إلا مع تكبيرات صلاة الجمعة ، والأعياد يصلي جالسا بعد أن كان يقوم بالصلاة ، وهو يتلو القرآن في الثلث الأخير من الليل ، وينادي على أولاده الثلاث، وقليلا ما ردوا على ندائه ، وجاءت النهاية الحتمية لكل حي مهما طال أمره وعمره وهو الموت ، فقام بوضع شريط أسود على أحد أركان الإطار المدببة، وتُرك في زاوية مقيتة قائلة على لسان حالها: (وكلما حضر أحد المعارف أشار إليَّ كتحفة أثرية يعلوها غبار النسيان). هنا يكشف

بول دى مان في (يبانه عن التفكيك في الأدب). في ("السميولوجيا والبلاغة ").(عن المسافة بين ادعاء النص الصريح المعلن وفعله الضمني المستتر، وهي المسافة التي يرى دى مان أنها التفكيك نفسَه ، بمعنى أن التفكيك ليس فعلا ولا نهجا دخيلا على النص الأدبي ، إنما هو فعل النص بنفسه ونهج النص نفسه على استخفاء، هكذا يقترن الكشف عن تلك المسافة بين القول والفعل بحساسية القراءة ومدى الرهافة في التعامل مع النص أو العمل الأدبي)[1]، وهذا أيضا يتعلق : (بالبعد الأعمق في اطروحة دى مان بفكرة " الضلال المرجعي " والمقصود به اللحظة التي يعلن فيها العمل الأدبي ـ بطريقته الخاصة في الظهور والتجلي ـ انتسابه إلى صنف بلاغي محدد تتكون بمقتضاه عباراته الأدبية بينما يكشف النظر المدقق في كيفية اشتغال عباراته عن انتسابها إلى صنف بلاغي آخر غير ذلك المعلن. ولعل هذا ما أراده دى مان من عبارته " الضلال المرجعي " : **referential aberration** ضلال الرجوع والانتساب ، ضلال السند والإشارة ، ضلال الاسناد والإحالة)[2] ـ(وثمة فكرة أبسط من السابقة يتناولها دى مان ، ألا وهى التنازع بين قراءتين للعمل ، إحداهما حرفية والأخرى مجازية ، وما قد يترتب على ذلك التنازع من معضلات وجودية ومعرفية تتسبب في استشكالات

(١) المرجع السابق : ص ٢٧ .
(٢) نفسه : ص ٢٧ـ٢٨ .

إجتماعية وسياسية وأخلاقية على السواء. ويقول دى مان إن النقد الأدبي في حقيقة أمره ليس سوى ما يقدمه لنا الأدب من تفكيك)[1]، وهذا ما تكشفه لنا تلك النماذج القصصية سواء القصيرة أو القصيرة جدًا، كما يتوالى طرحنا التأويلي على النصوص التالية، وكما تم في النماذج السابقة. حيث نجد إنجاز تلك الفكرة المتعلقة ب " الضلال المرجعي ". أي اللحظة التي ظهر بها العمل القصصي وتجلى بانكشاف حضوره الإبداعي ، وهو ينتمي إلى صنف بلاغي آخر غير ذلك المعلن تتألف من عبارات أدبية محددة ، ولكن بالنظر المدقق والتمعن، وتفحص المفرادت ، والجمل جيدًا ينتسب إلى صنف بلاغي مغاير، وأنا أقصد هنا البلاغة بمعنى المضمون الداخلي والفعلي الذي أعلن عن ظهوره الحكائي بداية من العنوان إلى أخر كلمة في النص القصصي. خاصة القصير جدًا برجوعنا إلى السند والإشارة، ونحن طوال الوقت نعيش حالة من الضلال.. **لأن السند والإشارة يُشيران إلى معان** أوسع وأعمق من مدلولها الشائع والمتعارف لدينا ظاهريا، وأيضًا نعيش حالة من التنازع بين قراءتين للعمل إحداهما حرفية والأخرى مجازية، كما أشار دى مان في تحليل بيانه عن التفكيك في الأدب الذي خلق هذه المعضلات الوجودية والمعرفية، وتسبب في استشكالات اجتماعية وسياسية وأخلاقية على السواء. وهنا استشكالات مقصودة المعنى

(١) نفسه : ص ٢٨ .

لاحتوائها على عدة إشكاليات. وليس فقط إشكالية واحدة محورية . فالمجموعة القصصية (مخرج). في ظاهرها قصص عن تفاصيل الحياة التي تخص أغلبها الأنثى ؛ كشخص مستهان به وسط المجتمع الذكوري، ويقع تحت طائل القيد والحبسة والعنف والتزمت. كما توضّح ذلك في العديد من القصص ، ومن بداية القصة الأولى : مخرج ، هيكل ، رشاش، إطار، ناصية ، جناح رقم ـ ١٩ ، رائحة الجنة ، طُعم، جناح ، مارس، عيد ، دهاليز ، ذكور، بؤبؤ. رتوش ، مقطوعة، نقص ، نقطة ، وغيرها من القصص.. **وهذا لا ينفي بالتأكيد وجود الآخر داخل دائرة الانسحاق والطحن والهرس البشري لبعضهم بعضًا. نماذج قصص : شقوق الذاكرة ، نشاز، مكرر، لا ظل لي ، غبش ، عودة**، نفاق ، بوار، هجرة ، قطيع ، لون ، ماريونيت ، قضبان ، وغيرها من القصص، لكن في الأخير المجموعة القصصية (مخرج). هي دعوة حاسمة وقاطعة للخروج من كل أشكال القهر، والظلم ، والتهميش، والخذلان والخيبات المتكررة ؛ التي تلاحق الجميع سواء امرأة أو رجل أو طفل.

نموذج قصة (لا ظل لي). عن الطفل سعيد المسكين الذين استغلوا براءته ، وشقائه من أجل جني الشهرة والأموال ، جراء هذا العنف البشري الذي يطال الجميع حتى الكائنات الأخرى من : النبات والجماد والحيوان. مثل قصة (نشاز). الذي يشكو فيها الناي أن يرحموا عذابه وشجنه ويعيدوه لقبيلة القصب مع أحبائه

وعشيرته.

قصة (غبش)[1]. الغبش هنا عنوان الإحباط واليأس في حالات انكسار مؤلمة تصيب البشر ، فتصيبهم بالتشوش عن الرؤية الصحيحة ومواصلة الطريق .. ومن ثم لا بد من حرق سفن الخيبة والانتباه بعينين جاحظتين للوصول إلى المستحيل ، الذي هو مستحيل من وجهة نظر المحبط واليائس ، إنما هو في حقيقة أمره يحتاج إلى الجهد والعمل والمثابرة من أجل الوصول إلى تحقيق أهدافه ، والتجديف ولو بيدين ضامرتين نحو النجاح.

قصة (ناصية)[2]. لقد حدث على ناصية ما. أن ارتطمت سيارة شخص ما مجهول لا نعرف بالضبط ما اسمه ولا هويته ، وهذا المعتاد ظهوره تقريبًا في جميع قصص المجموعة ؛ من خلال استمرار هذه الحالة العامة من التجهيل باستخدام اسم نكرة دون تعريف أو تحديد أي بطل من أبطال القصص ، وتتمة القصة أن هذا الشخص المجهول الذي أوقع الحادث على الناصية غير المعروفة أيضا، اصطدم بامرأة ما، وذلك الحادث العابر من الممكن أن يحدث لأي شخص ، وعلى أي ناصية ويصطدم : (بكتلة اللحم السوداء). إلا أنه تجاهل الأمر، ويدير المذياع ليستمع لأغنية

(١) مخرج : ص ١٦ .
(٢) مخرج : ص ٢٠ .

أخرى، وكأن شيئا لم يكن . لكن المثير والمدهش أن هذا الشخص الذي قام بذلك الفعل السابق ذكره تبدلت روحه ، ولم يعد يسعد أو يهنأ بأي مرح بعد تأنيب ضميره وشعوره بالذنب الفادح ، لأنه تركها وتجاهل حادث ما أصابها.. **وقد أصبح : (من تلك الساعة ثقل روحها البيضاء يعتلي كتفيه كلما هم بالمرح)**.

أُذكر هنا لأهمية استخدام هذه التقنية الفنية عن عدم تحديد وتعريف سواء : للأشخاص ، أو الأماكن ، أو الأزمنة المستخدمة بالضبط في القص والحكي .. **هو نهج استمر ممنهجًا في أغلب القصص ، وحتى عندما يتم استعمال الأزمنة الماضية ، والحاضرة تكون المسافة : (بين النص الصريح وفعله الضمني المستتر). لا توجد مسافة واضحة غير (فعل النص نفسَه ونهج النص نفسه على استخفاء). وهذه المسافة كما ذكرنا من قبل يراها (دى مان). (أنها التفكيك نفسه). ويكون دور التأويل (الكشف عن تلك المسافة بين القول والفعل بحساسية القراءة ومدى الرهافة في التعامل مع النص أو العمل الأدبي). كما أُشير في سابق القول** ، ويكون دور التأويل هنا الكشف عن تلك المسافة ، ومدى الإضاءة الإبداعية كما تلتقطها اللحظة القصصية في زمنها ومكانها القصصي لا غير، وأن هذه العناوين المطروحة في هذا القصص ماهي إلا أيقونات رمزية تبتدع الظاهر والمستتر الضمني في نفس الوقت.

قصة (بوار)[1]، البوار هنا رمز بوار وموت الضمير الإنساني عند الإنسان الجشع والطماع الذي يبتاع من السوق السوداء كل شئ حتى تمتلأ جيوبه بدون أي أمانة ، أو رأفة بأحوال الناس المعيشية بالعكس لا يشعر بأي ذنب أو تأنيب داخلي ، ولا يهمه غير زيادة الأرباح بأي وسيلة ولو كان على حساب الآخرين ، وموت الضمير الحي مطلقًا، بل يستطرد في الغباء والحمق والعجرفة ، عندما سجد لله شكرًا لأن السوق كانت خالية من هذه الأمانة فرغبته في استغلال منصبه أشد وأقوى ؛ لتعزيز غريزة التملك وشهوة الجشع والطمع عنده لا غير، ولو باستغلال البشرية جميعًا.. فهو لا يرحم ولا يبالي لشئ ، أو يهتم بأحوال المعوزين والمحتاجين ، غير الكرسي الذي لا بد أن يستفيد منه بكل الطرق الغير مشروعة من أجل أنانيته المفرطة وحبه للمال.

قصة (جناح)[2]. الذي هو رمز إلى جناح الأم أو الأخت أو الزوجة أو أي قدوة أمومية ؛ تعتصر بالحنان والعطف، والحب الأمومي المفعم بالعطاء ، والتضحية بنفسها حتى لو باعت شعرها، وأطعمت فراخها ، وعندما شبعوا وفاض حنانها ، وقضوا على صحتها ، وكل شئ ، وابيضت عيناها : (لم ترهم وهم يصعرون

(١) مخرج : ص ٢١ .
(٢) مخرج : ص ٢٢ .

خدودهم ؛ كلما تباهوا بزيارتهم لها في العيد). وكما نلاحظ أن هذه العناوين تغوص بوجوه الرمزية ذات الوجهين بين الظاهر والمسكوت عنه ، وكما يشير دى مان : (عندما نفحص في الأدب الرمزي ـ وأقصد المصطلح التراث ما بعد الرومانسي الذي بدأ في فرنسا مع بودلير ومارس نفوذه على كل الأدب الأوربي في نهاية القرن التاسع عشر ـ سنكتشف أنه ينشغل باهتمامين متناقضين على نحو ظاهر : الأول شديد السلبية ويتضمنه السؤال الذي ظل مثارا بأشكال مختلفة : كيف يواصل الأدب وجوده ؟ وهو سؤال أثاره مالارمه : على أيّ نحو يتبدى إمكان الأدب ؟ ... إن المعرفة هي إمكان أن تكون هناك كتابة (٧). غير أن هذا الموقف الذي يميل إلى التشكك يصاحبه موقف إيجابي مؤداه الادعاء الغريب بأن الشعر هو السبيل الوحيد لخلاص الإنسان من الانقسام الداخلي الذي يهدد وجوده، في الموقف الأول يتساءل الشاعر بقلق كبيرعن ضرورة الاستمرار في مهمة تزداد صعوبتها، وفي الموقف الثاني لا يتردد الشاعر في تحمل التزامات وواجبات من المفترض أنها هَمّ من الهموم المقصورة على الحياة الدينية. ويُعَدَّ الإيمان بهذا النوع من الشك الشيطاني مع الوعد بالخلاص وما يفرضه من عبء حالة نمطية لما نسميه شاعرا " رمزيا " ، رغم أن هذه الحالة النمطية شائعة فيما بين الرومانسيين العظام السابقين بشكل مضمر وأحيانا بشكل

واضح (٨))[١]. وهذه الرمزية من الممكن جدًا أن مبعثها اغتراب الذات الحاد كما كان عند مالارمه. (ويعبر عن تلك الوطأة بشكل صارخ تمرد رمبو المدمر ، أو يعبر عنها اغتراب الذات الحاد لدى مالارمه حين يتحدث عن ضرورة خلق كل شئ من جديد بواسطة الذكريات ، من أجل إثبات أننا نوجد حقا حيث ينبغي أن نوجد (الأمر الذي لسنا متأكدين منه تماما ـ ٤٨١))[٢] ، وإذا كان هذا ينطبق على منطق ولغة الشعر، فماذا عن فن القصة القصيرة جدًا؛ التي أحيانا نشبها بقصيدة النثر، أو تقترب من اللغة الشعرية، وأنا هنا أركز اهتمامي على قراءة فن القصة القصيرة جدًا ، لأن في واقع

(١) المرجع السابق : ص ١٤٤ـ ١٤٥. هامش داخلي (٧) : ستيفن مالارمه ، « الموسيقى والحروف « ، ضمن الأعمال الكاملة ، تحرير هنرى موندر وج. جان أوبرى ، (باريس : بالياد ، ١٩٤٣) ، ٦٤٥ ، الترجمة ل دى مان ، وستظهر الإشارات إلى الاعمال الكاملة فى متن المقال. هامش داخلي (٨) : (هامش نايل) : ويمكن أن نمثل لهذا الإيمان المزدوج الذى يرقى إلى درجة العقيدة الأدبية بأعمال إدوار الخراط ، ففي عمله نلحظ ازدواجا يصمم البنية السردية بكاملها ، يتيحه قِرانُ دائمُ « بين شك شيطاني ووَعْد لاهوتى بالخلاص. ولعل هذا الازدواج الذي يتحكم في عمليات إنتاج المعنى والحضور والحقيقة في نصه هو ما يمنح كينونة الواحد الأحد (من حيث هي غاية أدبه) بنية مقسومة على نفسها باستمرار بحكم ضلال ذاتى تشتغل بمقتضاه عمليات الإنتاج السالفة ، الأمر الذى يجعل من نصه نموذجا على الأدب حين يفكك نفسَه بنفسِه. وقد توفرتُ على دراسة عمله من هذه الزاوية في كتابي « أرشيف النص : درس في البصيرة الضالة « (سوريا ، دار الحوار ، الطبعة الأولى ٢٠٠٦).

(٢) نفسه : ص ١٤٥.

الأمر المجموعة تحتوي على (٥٢). قصة قصيرة جدًا وفقط (١١). قصة قصيرة لنعود بتطبيق ما أُشير إليه في سابق القول على فنيات تلك المجموعة التي تتميز وتتجه نحو الرمزية بشكل كبير، ربما لا يختلف الأمر كثيرًا خاصة إذا افترضنا أن المكنون الذي ينهل من تلك الروافد واحد، وهو أن ذاك الذي يبدع بلغة شعرية، أو هذا الذي يبدع بفن القصة القصيرة جدًا، هما في النهاية تنبعان من ذات مبدعة مهمومة بالخلاص ، ووطأة حالات قاسية من الشجن والحنين، ومشاعر متخمة وزائدة عن احتوائها احتواء حياتي واقعي . كما يعيشه باقي البشر العاديين بكل نمطية وألفة مهما اتسعت الفجوة بين ما أصبحوا عليه وما كانوا يطمحون إليه ، واختلت الموازين والأهداف التي كانوا يأملون الوصول إليها ، فتصبح الكتابة هنا كرموز متعددة ومتنوعة الوجوه للتعبير عن احساس اغتراب الذات الحاد ، أو الشكوك والحيرة من كل الأمور العارضة والطارئة التي نعيشها في الواقع ككل سواء كانت : في عالم واقعي موحش ، أو في عالمنا الخاص ، أو استعادة حياتنا من خلال الذكريات كما أفصحت تلك المجموعة في عنوان من إحدى عناوينها الرمزية القوية المغزى ، والواسعة التأويل والطرح نموذج قصة (شقوق الذكريات). (ولا عجب عندئذ أن تعرَّف الرمزية في الغالب بهذا التعريف الواسع : استخدام اللغة بوصفها وسيلة لإعادة اكتشاف وحدة الوجود بأسره في عالم الخيال وعالم الروح إحدى مزايا هذا

التعريف أنه يعيد للرمزية مكانها بين المظاهر الثابتة والمألوفة في التراث الغربي)[1]، واستيفاء هذا الطرح الرمزي ينكشف بوضوح وحضور إبداعي باعتبار أنها (لغة هي رمز فحسب)[2].

كما في قصة (جذور)[3]. الجذور: هي المعنى الواسع والأصيل لميلاد كل الكائنات الحية من بشر وحيوان ونبات. الجذور ليست مجرد رمز عادي إنه رمز قوي فعال يوحي بالأصالة والقوة والحصانة، الجذور تعبر عن مسقط رأس أي شخص من بيئة اجتماعية وثقافية واقتصادية ، التي بها كانت نشأته الأولى وصباه وشبابه إلى مماته ، فدائما ما تكون الجذورهي المرفأ الأخير لأي حياة ثابتة وراسخة ، ولها جذور مهما تاهت الدروب بالشخص ، وتعرض في لحظة فارقة من حياته بالصدمة الحضارية باللقاء مع آخر مختلف عنه جذريا من جميع النواحي الحضارية ، وتوابع هذا الاختلاف والتلاقي في نفس اللحظة الآنية ، بداية من أبسط التفاصيل من لون البشرة ، مثل الصديقة الشقراء التي تعرف عليها بطل القصة أثناء غربته في بلد ما ، كما قلنا من قبل لاشئ معرف أو محدد، وبينما ذلك الشخص يحاول التماهي والامتزاج مع هذا الآخر الغريب عنه بتاتا في أهم العناصر التي تربط البشر بجذور

(١) نفسه : ص ١٤٧-١٤٨ .
(٢) نفسه : ١٤٥ .
(٣) مخرج : ص ٢٣-٢٦ .

واحدة وهي : الدماء واللغة واللون ، لكن بطلنا يصارع ويكافح من أجل أن يمتزج ويتغلغل في مسام تلك الصديقة الشقراء المختلفة عنه تمامًا، خاصة أن لديه شعور قوي بالانجذاب والافتتان بها. تلك الصديقة الشقراء ذات البشرة البيضاء ، والشعر الأشقر، والعيون الخضراء أو الزرقاء.. لم يتم تحديد الملامح بالضبط في القصة ، لكننا نستقي من الطابع العام بوصف الصديقة الشقراء حتى نقترب من ملامحها، وهي تشده وتجذبه لحياتها المختلفة عن كل ما عاشه وشاهده من حياته الماضية في وطنه الأصلي ، وبكل همة وحماس يتفاعل ويحاول القفز على الواقع الأصلي الذي أتى منه: (ورغم أنه تحدث الإنجليزية ، جدل شعره كما يفعل ذوو البشرة الداكنة.. حشر جسده في البنطلون الأزرق واضعا أساور على كلتا يديه ، إلا أن عينيه الكحيلتين كانت كشعره الأسود تشيان بشرقيته). لأنه ببساطة : (لم يكن ينتمي إلى طين تلك الأرض التي وقف عليها). والمكان الذي تدور داخله كل تلك التفاصيل هو صالون الحلاقة رمز التزين والتنميق ، وتصفيف الشعر وعمل التسريحات والتقليعات الجديدة حسب الموضة ، والشكل المناسب مع رياح هذا البلد الغريبة والجديدة عليه مع تلك الصديقة الشقراء.. لكنه من داخله يشعر بالاغتراب الشديد وتلك الصدمة الحضارية بثت فيه روح التشوش وهو يحاول أن يفهم الحقائق بشكل صحيح ؛ لأن الجذور تناديه من حين لآخر أن يعود إلى أصله ودمائه وهويته

الأولى ، والجديرة بالعرفان والاحتفاظ حتى لو ذهب إلى مائة صالون حلاقة ، واستعار شكلا وهيئة غريبة عنه ، لا تعبر عن جوانية هذه الروح المغتربة اغتراب حاد عن جذورها وسط مجتمع حديث وجديد عليه ، وهو فيه ثمة شخص عابر غريب مشتت منهار من الداخل بسبب الافتعال والادعاء بغير ما تربى عليه ، ويعتقده ويفكر فيه ، مهما تنمر وتذمر وارتدى ثوب لا يشبه روحه الأصيلة، وقد خذله الطريق بعد الخروج من الصالون أثناء سيره بمفرده ، (والحياة أكثر ضوضاء ، يلمح أمثال من يلمحهم في حياته الأولى، وإن كانت على أجساد أخرين). حاول بالسكر والشراب كما نصحته الصديقة الشقراء ، حتى يهدأ وينام وينسى حبه الدفين الذي هجره مع جذوره المنسية ، لكنه يتلهى عنه بتلك الشقراء التي تخللت مسام جلده بالنقش من دمائه ودمائها في امتزاج غريب ومغترب في نفس الوقت ، ولا يستطيع أن يحقق الهدوء النفسي ، وامتنان الحب المرجو. وكل محاولات الهروب ، والركض وراء الأقنعة المزيفة حتى جاء أخيه وأمسك بذراعه ينهره قائلا : (**هل جننت ؟ كيف ستعود لوطنك ويراك أهلك ؟ سيلعنك الجميع ، وستطاردك لعناتهم إلى الأبد!**). **وبالفعل عاد إلى الوطن، وقرر الفراق والهجر عن تلك الصديقة الشقراء ، وهو(يمسح الذكريات بحلوها ومرها). قائلة على لسان حاله : (انسل لوني منه؟ طمست ألواني الحمراء والزرقاء والصفراء من على سطح جلده). عاد وهو**

يظن أنه اقتلعها وأزال كل أثارها من جلده وحياته، لكنها كانت قد (تخللت نخاعه ، بل وتجذرت فيه من أقصاه إلى أقصاه). هل من الممكن هنا أن نستحضر تأويل سميولوجي على قصة (جذور) باعتبارها علامة ذو دلالة رمزية قوية تحت شعار أن (اللغة هنا أصبحت رمز فحسب). تعتمد على (العلامة والمرجع). فإذا كانت (السميولوجيا ـ بوصفها علم الدلالة (**semantics**) ـ هي علم العلامات أو هي العلم الذي يدرس العلامات بما هي دوال (**-sig nifiers**)، **فهي لا تتساءل عما تعنيه الكلمات بل عن الكيفية التي تؤدي بها المعنى) ـ (وإدراك الأدب بوصفه تعبيرًا يتخذ من نفسه غاية " ويسلط الضوء على الطريقة التي يعبر بها " (ياكوبسون). وبذلك تحرر** الخطاب النقدي من مهمة إعادة الصياغة التي كان هَمُّها الحفاظ على المعنى)[1] ، نموذج قصة (جذور) التي تجسد العلامة البارزة من بداية الحكاية عن شخص ما يحاول التآلف والامتزاج الكلي مع صديقته الشقراء، وهو يعيش حالة من التنازع والصراع النفسي بين عالمه الجديد والغريب عنه وجذوره تشكل حالة مؤسفة من التناقض العقلي والروحي ، ويمثل عنوان جذور علامة بارزة تكتفي بنفسها للتعبير عن كل شئ مع الملاحظة الجديرة بالذكر والاهتمام على مستوى المجموعة بأكملها ، أن لا يوجد معرف داخل القصة أيضا كباقي القصص سواء اسم أو مكان

(١) المرجع السابق : ص ١٦٧.

أو هوية أو زمان محدد ، فكلها تدور عن عوالم بلا أي أسماء أو تعريف ، ولا نصل لأي معلومة محددة عن أي شئ لأي شئ من الأدوات البنائية للقصة : سواء البطل المغترب ، الصديقة الشقراء ، الأخ، الحبيبة ، الجذور، الوطن الأصلي ، أو حتى الجديد كل شئ في حالة من الابهام والغموض إلى حد كبير، أنت فقط أمام شفرات برمز كبير أي (رمز لغوي) هائل المعنى والقيمة المادية والمعنوية، ولا تُخبرنا القصة غير بالمتاح عن تفاصيل لحظات تتفاعل فيها العناصر القصصية الأساسية من خلال تصورات داخلية نابعة من تفكير دائم في كيفية التعبير لا غير، تحت مسمى القصة القصيرة والقصيرة جدًا ، وفي كلا الحالتين يلفهما الاختزال والتكثيف بعيدًا عن أي مكونات أخرى ؛ من مكان وزمان وأسماء.. إنها أشبه (ببلاغة العمى). كما أشار دى مان. وهذا أيضًا لا يغفل العلامة والمرجع ودورهما الأساسي في تأويل تفكيكي سميولوجي. وهكذا دواليك في أغلب قصص المجموعة فالبطل الحقيقي في تلك القصص هو النظرة الكونية للأمور، وتفاصيل الحياة لأي شخص في أي مكان أو زمان هي ربما تحدث للعديد بدون تمييز الهوية أو الثقافة أو المعرفة ، إنه أشبه بعالم كولونيالي يشمل الجميع في تفكيك تفاصيله البسيطة من وجهة نظرنا، لكنها الهامة والمثيرة للتساؤل من وجهة نظر الفن الذي هو تخيلات واستكشافات بنظرة ثاقبة ورؤية تخيلية ، فنص جذور مثل باقي القصص ؛ نص قصصي معني

بالرمز يجاور النصوص الأخرى في وحدة تمثل وحدة الوجود دون اختلاف غير ميزة التنوع الحكائي ، وأنا أقصد هنا التمييز الشكلي، وليس الداخلي الجواني من مضامين متنوعة ومختلفة من قصة لأخرى . بالتأكيد أن على العموم يظهر أي نص قصصي في تلك المجموعة، وهو يرمز ويرتبط بالعالم كليًا وأجمع لا تقيده أي مسميات داخل النصوص غير التوجه السميولوجي إذا جاز لنا هذا الطرح الثقافي ، كرؤية عن أهمية مكاشفة وتقنين هذا الفن المعاصر داخل السردية القصصية.. على الرغم أن هذا البطل أيً كان مسماه الذي يحيطه الابهام والغموض يصبح عنصر هام في تنوير اللقطة القصصية من مفردات حسية أولا حسية سواء المادية أو ذات القيمة التأثيرية الروحية والنفسية على المتن السردي بوجه عام، تلك الثوابت والتي تتشكل حركتها مع محك إنساني مجهول الهوية والزمانية والمكانية ، تدور في فضاء واسع ، فتبدو أشبه بالكائنات الفضائية التي تهيم في سماء الإبداع والسرد الفضائي الواسع التأويل والرؤى لأشخاص وأشياء نكرة من وجهة نظرنا، لأنهم بلا تعريف أو معرف موجه بأي خارطة طريق . **لكنه في حقيقة الأمر غموض هادف يطرح رؤية إنسانية مطلقة ، فالكل في واحد هو الأكثر تعبيرًا وشموليًا وبقاءًا ونقاءًا. مستوحى من مأخذ سميولوجي مؤطر على حل هذا اللغز الرمزي المبهم .**

لكن السؤال الأهم الآن ما هو مدى : (قدرة السميولوجيا على

فك هذا الغموض؟)[1]، ولو بقدر ما تطبيقا على تلك البتلات الإبداعية القصصية : (فقد أوضحت السميولوجيا أن إدراك أبعاد اللغة الأدبية أمر تكتنفه صعوبة كبيرة حين ينقاد المرء بشكل غير نقدي إلى سلطة الإشارة ، كما أماطت اللثام عن الكيفية التي تواصل بها هذه السلطة توكيد نفسها ، بدأب عبر عدد من حيل التنكر تبدأ من أشد أنواع الإيديولوجيا ابتذالا إلى أرقى أشكال الحكم الأخلاقي والجمالي، وتقلل السميولوجيا ، بصفة خاصة، من شان أسطورة التجاوب الدلالي بين العلامة والمرجع ، ذلك الأمل التواق إلى امتلاك هذين السبيلين، أمل في الوجود ، بغرض إعادة صياغة ماركس **Marx** في الإيديولوجيا الألمانية ـ **Germanideology** ـ ماركس الناقد الشكلاني في الصباح الأخلاقي الشيوعي في المساء ، أمل تواق إلى الوفاء بكل من تقنية الشكل وجوهر المعنى)[2]، وكل هذا يؤدي بنا إلى محاولة لفك هذا اللغز السميولوجي أمام الطرح الدلالي بين العلامة والمرجع ، الذي يصبح هو (الأمل التواق). (لمحاولة الوفاء بقدر الإمكان بكل من تقنية الشكل وجوهر المعنى). كما أشار المصدر السابق ذكره. مثال قصة جذور التي تمثل علامة على جوهر المعنى بمدى أهمية الجذور في حياة أي شخص في أي بقعة من العالم ، كمرجع للإفاقة من أي تلون أو ادعاء

(١) نفسه : ص ١٦٧ .
(٢) نفسه : ص ١٦٧.

بما ليس أصيل ، والحفاظ على الهوية أي هوية لأي شخص في أي مكان وفي أي زمان ؛ تكمن جوهر الأصالة هي شغل الشاغل للفن، والحب ، والحياة ، لتعزيز القيمة الجوهرية ، والاحتفاظ بالجذر، والأصل لكي يتمم في تبادل بين الرابط الظاهري والداخلي : (وسيفترق النقد والأدب عند المحور الإبستيومولوجي الذي يمايز بين النحو والبلاغة)[١] ، وذلك لأن (تمييز إبستيمولوجيا النحو من إبستيمولوجيا البلاغة مهمة جليلة)[٢]. داخل الدائرة الرئيسة (العلامة **sign** والمرجع **the referent**) ـ **(ولا علامة دون مرجع)**[٣]، **وبذلك تعمل على ترسيخ المعنى واثبات الوجود الإنساني في كل بقاع العالم. ولذلك : (حين أصف هذا اللغز السميولوجي بأنه " بلاغي " فإني بذلك أساير العُرْف العام)**[٤] ، **وهو في نفس الوقت يتعدد ويتنوع في الدلالة** : (فتفتح إمكانات مدوخة من الضلال المرجعي **referential aberration**)[٥]، **وتأتي هنا في قصة جذور بشكل تقني إبداعي ؛ لتفي بالجوهر** داخل الحكي عن أهمية قيمته الذي يأتي من (تجربة الذات، والبنية البلاغية في الآن نفسه)[٦] ،

(١) نفسه : ص ١٨٢ .
(٢) نفسه : ص ١٧٠ .
(٣) نفسه : ١٧٤ـ١٧٦ .
(٤) نفسه : ص ١٧٣ .
(٥) نفسه : ص ١٧٤ .
(٦) نفسه : ص ١٧٧ .

فلا علامة أيضا بدون بنية بلاغية ، ولا مرجع بدون تجربة ذاتية ، وإن حاولت السميولوجيا التقليل بصفة خاصة من شأن (أسطورة التجاوب الدلالي بين العلامة والمرجع). كما أشرنا في المقولة السابقة ، لكنه يظل (الأمل التواق إلى امتلاك هذين السبيلين). الذي يساوي المعنى الأكبر في امتلاكهما ، وهو الأمل في الوجود كاملاً ، والثبات على أرض صلبة.

إذا الحديث يتجه بنا إلى هذا التأويل السميولوجي الذي يدرس العلامات باعتبارها دوال تهتم فيما تستطيعه تلك الدلالات من كيفية تؤدي إلى المعنى المطلوب داخل السياق القصصي ، ومن ثم لن يشغلنا على الجانب الآخر عما تعنيه هذه الكلمات بالضبط، وإنما الحالات الإبداعية الاستعارية حيث : (استعراض استعارة الذات هذه ـ في تواليها ـ لنوع من التفكيك ؛ أقصد به تفكيك اللغويات النفسية تفكيكا بلاغيا ، وهو التفكيك الذي انشغلتْ به بحوث الأدب الأكثر تقدما ، استعداد لمقاومة جديرة بالاعتبار)[1]، كما يتضح في النماذج التالية : قصة (مكرر)[2] ، تحكي عن تكرار يوم عيد الميلاد ، والشمعة تنطفئ من نسيج عمره الذي يمر هباءًا وعبثًا ، وهو يستجدي روح صرخته مع لحظة انطفاء الشمعة التي أنارت الحياة منذ ميلاده. فالشمعة هي المعادل لجوهر معنى

(١) نفسه : ١٨٤ .
(٢) مخرج : ص ٢٧ .

مكرر، ويتكرر حيث أن الشمعة في كل عيد ميلاد سوف تنطفئ ، وتحرق سنة جديدة تمر من العمر الذي يمر سريعًا ، إنها في ظاهرها فرحة عيد الميلاد بإنارة الشمعة عند منتصف الليل ، وإطفائها في نهاية الدقيقة الأخيرة من يوم جديد بعيد الميلاد ، الذي كان وراح في لحظته الماضية والحاضرة الآن. لكن هذه الفرحة الظاهرية.. في داخلها صرخة اعتراض وتمرد على مرور العمر دون معنى ، دون هدف ، دون أمنيات.. أو أمنيات لم تتحقق في كلا الحالتين الشمعة انطفأت وأحرقت العمر بكل قسوة ولا مبالاة وعبث.

أيضًا قصة (قمع)[1] ، **تعبر عن شدة قمع المشاعر**، وقمع الصوت وإسكاته. هذا التعنيف والقهر الجائر الذي يحدث للمرأة، قمعًا في مكنون أي وجود واضح لها ، ويرتبط بكينونتها كامرأة ، ولا بد أن تُقمع في المشاعر، والحديث حتى تخرس تماماً ، وليس من حقوق لها ، ولو كان الحديث أبسط الحقوق لأي إنسان ؛ التحدث أي إخراج أصوات، ولو حديث عابر، وسوف تقف عند أخر السطر وهي تهاب السقوط ، وتختبئ من لعنة العيب والحرام ولا يصح ولا يجوز؛ فصوت المرأة عورة بل كل شئ بها ينتج العورة ، والاختباء من أي محاولة تفعيله وجرأته عن الوضع القائم والثابت، ومن يحاولن منهن الخروج ـ الآتية ـ من العنوان الأم (مخرج). سيقابل بالقمع والتسلط والقطع.

(١) مخرج : ص ٢٨ .

قصة (عرج)[1]. تتمم سيمفونية القهر والاستبداد البشري لأخيه الإنسان سواء كان رجل أو امرأة ، كل سواء داخل الغابة البشرية ، داخل عرج الحياة ، والادعاء بالظلم ، والافتراء الذي يواجهه هذا الإنسان المعذب الشقي في القصة ، وهو يقف في طابور التشرد ، ويُعتقل خلف القضبان الصدئة ، لأنه يثور من أجل الحرية والكرامة والعدالة الاجتماعية، بينما يقابل كل هذا الكفاح والنضال بالضحك ، والاستهزاء من القاضي المتكبر المغرور، ويأمر بكل اجحاف ، ودم بارد أن يحبسه.

قصة (نقص)[2].عن الشعور بالنقص والحرمان والألم الذي يجعلنا نفتعل الابتسامة ، ونتحمل حتى نخفي الامتعاض والحزن والتعاسة ، والشقاء الذي يملأ جوارحنا ، والبطلة تجلس في زاوية المقهى ، وتطلب من النادل قهوة بسكر والآخرين كالعادة يتلصصون عليها كنوع من الفضول ، ويظنون أنها فرحة وسعيدة بتلك الابتسامة الصفراء بينما هي في الحقيقة تعيسة للغاية ، وتبكي بين ثنايا انفراج شفتيها.

قصة (لقطة)[3].عن لقطة تشبه الكادر السينمائي تصور لقطات الخشوع والخضوع لرب الكعبة المباركة المشرفة ؛ ذلك المكان

(١) مخرج : ص ٢٩ .
(٢) مخرج : ص ٣٠ .
(٣) مخرج : ص ٣١ .

المقدس الذي يتمنى الجميع أن يذهبوا إليه ، للحج وزيارة بيت الله ، ورغم أنه المكان الطاهر للاغتسال من الذنوب والتطهر. لكن طبيعة البشر لا تتغير حتى وهم يقفون بين يدي الله في بيته المبارك، عند الباب المعظم من الكعبة يظل الكِبر، والتفاخر يملأ البعض حتى في هذا المكان المقدس ؛ فمنهم من يبتسم بزهو ويتفاخر بعباءته ذات خيوط القصب المذهب ، وعلى الجانب الآخر يوجد الأمين والمخلص الذي يخفض رأسه ابتهالًا ، وخشوعًا ، وخشية من وجه الله الواحد الأحد ، وهو يفكر ويتألم ويتأمل في عظم ذنوبه راجيًا التوبة والرحمة والغفران.

قصة (جناح رقم ـ ١٩)[١].عن تلك الجائحة (كوفيد ـ ١٩). التي أصابت العالم ، ولا زال الجميع يعاني من آثارها المرضية والاقتصادية والاجتماعية والمخاوف تتزايد مع تحور الفيروس بحيل جديدة إلى وقتنا الراهن، تعاني البطلة من آثار المرض الذي لا زال مجهولاً إلى الحد للتعافي منه ، والكل حول البطلة المريضة يرتدي ملابس بيضاء كالأشباح ، ومنذ أسابيع نقلتها الممرضة بتعال بغيض إلى جناح رقم ـ ١٩ نسبة إلى كوفيد ـ ١٩ ، وكانت جميع الغرف ممتلئة بحالات مماثلة لحالتها الصحية سواء بالسيء أو الأسوأ. من حيث التداعيات الصحية ، بينما هي حرارتها

(١) مخرج : ص ٣٢ـ ٣٥ .

مرتفعة، وتغرق في هلع من غيبوبة الحمى والصداع يفتت رأسها نصفين ، ويهد جسدها فتعود بها إلى ذكريات الطفولة البائسة، وهي واقفة في طابور المدرسة تشعر بالبؤس في إحدى الصباحات والأجواء الحارة ، تقف وحيدة تتناول شطيرة من الخبز، والفتيات يهمسن ويتضاحكن ويسخرن من ضفيرتها الهزيلة ، ترفع رأسها إليهن وترتبك من وجوههن الناظرة لها بسخف واستهزاء ، فتسقط الشطيرة تحت أرجلهن ويزداد الضحك ، فتهمس لها رفيقتها في أذنها : قاومي .. قاومي . وهذا التعانق بين كوفيد ـ ١٩ وجناح رقم ـ ١٩ ، ثم بين المدرسة والمستشفى عن تلك الذكريات السوداء بين الرقدة على سرير المرض في جناح رقم ـ ١٩ ، وبين شقائها في المدرسة مع تنمر واستخفاف زميلاتها في المدرسة من شخصها الهزيل وضفيرتها ، حتى أن إفطارها يسقط منها من شدة التلعثم والارتباك ، ولا تشبع معدتها ، وتتعرض للحرمان من الراحة والشبع ، فتركض إلى الصف جائعة ، ويتكرر المشهد الأليم ، وهي في جناح (١٩). تعاني المرض ، ومظاهره الوخيمة من السعال اللئيم الذي يدك ضلوعها كمسامير تنخر صدرها وتختنق وتختنق من السعال ، والممرضة تلقي لها بالدواء بحذر مريب خوفا من العدوى ، والبطلة تتوسل إليها أن تتصل بزوجها ، وولدها اللذين أخبرا الممرضة أنهما لن يحضرا، ومعهما عذرهما حتى لا تنتقل إليهما عدوى هذا الفيروس القاتل ، وجبروت المرض المقيت

يركل بطنها بكل ما أوتي من قوة حتى تنزف وتنزف ، وتفقد جنينها للمرة الثانية على التوالي ، ويعود صوت الأمل يهمس مرة أخرى: قلت لك : **قاومي .. قاومي . وهي تنهار أمام المرض بهزيمة نكراء وفقدان جنينها ، والطبيب يُصرح بأن مناعتها ضعيفة وآخر يجيبه : حالتها حرجة وهم (يضعون المزيد من الأمصال وكمامة الأكسجين ، حتى تغيب في الحمى). من الملاحظ أن جناح رقم ـ ١٩ هو المقابل المادي لوباء جائحة كورونا . يصور المشهد القصصي تلك اللحظات القاسية أثناء المعاناة من آلام** المرض ، والبطلة تتعذب من فداحة الألم ، وهزيمة النفس ، والشعور العالي بالانكسار أمام عصف المرض ، فتجزم البطلة قائلة على لسان حالها : (مر بي الموت مسرعًا ؛ لديه أرواح أخرى عليه أن يجتزَّها، وافتني نظرته العابسة .. عرفته وعرفني ، وغشاني شبحه الأسود ، واغتالني غموضه المفضي إلى حتمية الموت ، وبقسوته المتوحشة بسط على روحي المتهالكة سطوته ، هل بقي في ساعتي قليل من الدقائق لمكابدة النزاع ؟). ومرة ثالثة ورابعة ... يأتيها طيف الرفيقة بوجهها الملائكي : قاومي .. قاومي . ولكن تحشرجت بقايا حروف في حنجرتها قائلة بيأس تام : (كيف نقاوم ؟ كيف نقاوم ؟!). وطبقا لهذه (المقاربة الدمانية)[1] ، أو بمعنى أدق (وفي هذه المغايرة يكمن إجمالا وجه الرمزية المزدوج). كما أشار بول دى

(١) المرجع السابق : ص ٣٩١ .

مان عن (نظام الشكل الأدبي والإبداع الرمزي). حيث : (تتركنا الرمزية إذن مع هذين الخيارين : عكوف مالارمه التنسكى العقيم على الوعي الذي ينبغي عليه أن يتعلم من مظهر انقسام الوجود غير القابل للتغيير إطلاقا ، وأن يجد في هذه المعرفة المقدرة على النمو والتطور) ـ (أو عند بودلير الخَطِر بأن الوحدة يمكن استعادتها رغم تيقنه من أنها مجرد صورة من صور الموت الفوري)[1] ، فالوحدة التي عاشتها البطلة وهي صغيرة في المدرسة ، هي نفسها الوحدة التي عاشتها وهي سيدة ناضجة في المستشفى ، ومرورها بتجربة المرض لحد الموت والشعور به ولو للحظات . كلها صور من صور الموت الفوري سواء كان : وحدة ، فقر، بؤس، مرض . ما هي إلا تمثلات لأشكال الموت الفوري كما أشار بودلير.

قصة (ماريونيت)[2].عن تلك العروسة المكبلة بالخيوط في اليدين والأرجل والعنق ، وصاحبها يحركها كما يشاء بالتحكم في زمام الخيوط من جميع الأطراف ، ليلهو ويستمتع الآخرين بالفرجة على رقص الدمية الشقية التي تتقن الدور، وتحب أداءه على الدوام، فهو عملها وحياتها ، لذلك بعد انتهاء العرض انسلت خيوط الدمية ، وتوقف دروها الحركي المثير للمشاهدة والمتعة بحركاتها المستوحاه من صاحب الدمية لذا : (التفتت الدمية ببؤس

(١) نفسه : ص ١٥٥ ـ ١٥٦ .
(٢) مخرج : ص ٣٧ .

ترجو صاحبها أن يعيد لف الخيوط على رقبتها ويبعث فيها الحياة). فهي لا تستطيع الحياة بدون تحريك هذه الخيوط .

قصة (مارس)[1].عندما تتحول الأحكام الفقهية إلى حالة من التطرف الديني والتعصب الشديد ، والأم برؤيتها الأحادية عن الحب والأمومة والعطاء الذي لا حدود له ، لا تعي أخطاء أبنائها الفادحة الثمن.. ولها آثار وخيمة عليها وعلى الآخرين ، ويرتّدون إلى طبيعة قاسية وفكر متعصب يرفض الحياة ، ويؤذي من حولهم حتى أقرب الناس إليهم بمشاعر مؤدلجة ؛ تحكمها الأحكام والشرائع المتطرفة ؛ التي تتعدى على حقوق البشر في العيش والمواطنة ، وتجرح مشاعر الأم المكلومة في أغلى ما لديها وقد : (**أفتى كبيرهم بتحريم الاحتفال بعيدها**). **أي عيد الأم الذي يكون في شهر مارس ، فعنوان النص القصصي كان بمثابة عتبة الدخول ، واتمام المعنى المراد توصيله للمعرفة ، واستيفاء عناصر** الحكاية التي اختزلت في عدة جمل ، ولفظة مارس أصبحت جوهر سميولوجي أي علامة على مرجع الشخص المحكى عنه (الأم) ، كعلامة دالة على توضيح واتمام البناء القصصي داخل الحكي ، فلفظة (مارس). هي اللغز السميولوجي الذي قام بإفشاء السر وراءه ، فتكشف الأمور عن معضلة ليست بالسهلة ، فالأمر

(١) مخرج : ص ٣٨ .

كبير وسيء للغاية ، وقد أدت دوراً هامـًا عندما يرفض فيه الأبناء الاحتفال بعيد الأم بعد انتشار التطرف والتعصب الفكري والديني بين الشباب ، وقد نال من فلذات أكبادها الذين حرموها من أجمل كلمة ، وأهم مناسبة تسعد بها أي أم في العالم بالاحتفال به.. تلك الأم العظيمة التي ضحت بكل شئ من أجلهم ، وفي النهاية يتم الاقصاء والتهميش بنازع من الأنانية والانتهازية الفكرية ، وحرمانها من الاحتفال بعيد الأم الذي يكون التعبير الأمثل عن عظمة وجلال جميع هؤلاء الأمهات العظماء الأوفياء لعهد الأمومة والعطاء والحب المتفاني. ويتوالى دور الرمز الذي به يصبح (فعل اللغة الرمزي وحده). هو القادر على تحليل البنية الحكائية للقصص ، هنا تنفرج المخرجات القصصية من خلال (لغة هي رمز فحسب). لغة بسيطة ، مركبة المعنى ، واسعة التأويل ، تمزج العالم المادي والروحي في (غابات من الرموز)[1] ، مع توافر شروط هامة : من ملكة الخيال ، وتفعيل قدرة التخييل على سرد تفاصيل الواقع الموجع سواء : اقتصادي ، اجتماعي ، ثقافي. برؤى معرفية ، ونشاط فني إبداعي يقظ حاضر في اللقطة القصصية.. من كل قصة لأخرى سواء القصيرة ، أو القصيرة جدًا. وهذا بالتالي : (يُعّلِي من شأن الوعي الذهني المجرد من خلال فعل اللغة الرمزي وحده، والنغمة الحقيقية التي يستشعرها المرء جوهرا لهذا الموقف :

(١) المرجع السابق : ص ١٤٥ ـ ١٤٦ .

الوطأة والعتامة ، والثبات الأبدي ، وكل ما يتناقض تقريبا مع ما تحققه معرفة ذاتية مثل " الذكريات " من شفافية متدفقة)[1].

قصة (هجرة)[2]. **حيث هجرة العصافير كهجرة البشر التي تظل هائمة ، وحيدة ، ومغتربة حين تنفض الأشجار أوراقها وتمطر بشدة، فتعود العصافير لأوكارها منتوفة الريش ، مطرقة البال ، جياع وعطشى). عدا عصفور انتصر على ريشه المنتوف ، وكسرة خاطره، وهو يغرد فاتحًا صدره سعيدًا فرحًا لأنه عاد إلى الوطن .**

قصة (شقوق الذاكرة)[3]. الذاكرة دائما لها شقوق ، كالثغرات التي تنفتح على مسارات من الأسماء ، والأحداث حينما تصطك الكلمات في الشفاة ، وتتساقط الأسماء من المخيلة ، والأفكار بيضاء خاوية تائهة في كل الأيام بدون معنى أو طعم للحياة.. لكنها ليست مجرد شقوق عادية أو عابرة تمر مرور الكرام ، وينتهي أمرها سريعًا ، كتلك الشقوق التي يعاني منها الجميع دون اهتمام أو تركيز. الإجابة في هذه القصة بالذات بالنفي ـ لا ـ إنها شقوق مختلفة ؛ لأنها في هذه القصة شقوق الذاكرة ذات المذاق الخاص مع حالة الزهايمر المرضية المستعصية ، وبطل القصة يلاحقه الجميع ويراقبه ، وهو لا يتذكر من هُم ، وما الذي أتى بهم إليه حين

(١) نفسه : ١٤٦ .
(٢) مخرج : ص ٣٩ .
(٣) مخرج : ص ٤١ـ ٤٢ .

يحرجه طفل بذلك السؤال المباغت : (أتعرفني ...! جدي ... جدي ... أنا خالد ، هل تتذكرني ؟). لا شك أن الذاكرة المعتلة تنسى الأسماء والأحداث، والبشر الذين أحبناهم أو كرهناهم في أيام رحلتنا مع الحياة، لكن مشاعر وأحاسيس من يحبونا لا تُنسى، ولا تفتك بها شقوق الذاكرة، لأنها مشاعر حية نابضة تستمر مع من يُحب ويحب إلى نهاية العمر، وحين تنكفئ زوجته لتعقد له رباط الحذاء لتحمي قدميه من لسع الرخام ، ورغم أنه لا يعرفها لكنه يعلم حقيقة ثابتة أنه يحبها كما تعرفه وتحبه كثيرًا. لأنه زوجها وحبها الأول والأخير، ورغم فيض هذه المشاعر الساكنة والدفينة بين الزوج المريض والزوجة المخلصة تظل شقوق الذاكرة تعصف بكل الأوراق وتمزقها : (لدقائق أزيح ستار غشاوة الكرب عن ناظري ، تمضي دقائق في الفراغ الأبيض وأضيع مني.. مرة تلو مرة ، ثم أعاود التساؤل والعبرة تتصاعد في صوتي .. أتساءل : " ما اسمي ... ؟!).

قصة (قطيع)[1]. ذلك العالم الافتراضي الذي بات يشبه مرآة للعالم الواقعي الواسع بكل أطيافه المختلفة والمتشعبة ، بين الصحيح والخطأ كل على حسب.. فبدا في القصة كالقطيع وهو ذاته العنوان المكمل لمعنى القصة القصيرة جدًا، الذي يميز أغلب

(١) مخرج : ص ٤٣ .

القصص كما أشرنا من قبل.. **فعتبة النص أصبحت تعبير مختزل وافر** المعنى ، ويمثل التعبير الأمثل داخل الكيان القصصي ، كشكل من أشكال البلاغة التركيبية للمعنى العام ، وبطل عالمنا الافتراضي يتابع القراءة من مقال إلى مقال حتى استرعى انتباهه أحد المقالات ، فقرأه لآخر كلمة وأعجب بطرح كاتبه ، فأوشك أن يثبته في مفضلته : (حتى رأى تعليق أساتذته تحت المنشور فتراجع).

قصة (لون)[1]. ألوان الكذب من الأبيض والأسود ، وكذلك الأحمر لون الحب كما تدعي زمرة كيوبيد . ولأن البطلة كانت تحبه وتؤمن بكل كذبة يتفوه بها ، وتظل تنظر إليه بمنتهى الدهشة والفرح دون تعليق.. **لكن في النهاية الكذب هو الكذب مهما طال أمره لا بد أن ينكشف ، ونفقد الثقة فيمن حولنا ، وفعلا عندما أغلق فمه دخلت في دوامة من البكاء**، لأنها واجهت نفسها بالحقيقة والأوهام التي عاشت فيها ، والحسرة على الحب الذي أعطته إياه ، إنها تبكي ليس من أجله بل من أجل نفسها ، من أجل الفرح الذي غادرته ، والدهشة على كل شئ جلب لها الونس ، والألفة ، والود ، وملأ قلبها بالبهجة والبسمة والفرحة المؤقتة ، ولو كانت كذب وخداع، حتى كانت النهاية الحتمية أن انفطر قلبها بالحزن والألم والبكاء.

(١) مخرج : ص ٤٦ .

قصة (عيد)[1]. إن ظاهرة الحسد التي تخص النفوس المريضة، لا تتوانى عن فعل أي شئ غير سد فجوة الغل والحقد والغباء الذي يملأ العقول والنفوس التي تشعر بالنقص ، ومع تلك اليتيمة في قصتنا تمر بمأساة الحسد والغيرة من امرأة أخرى ، وقد رهنت مسبحة رمضانها الفائت لكي ترتدي فستاناً تتجمل به أمام جارتها التي تحسدها عليه رغم اليتم ، مع أن الموقف مختلف مع الشخص السوي.. أن يشعر نحو هذه اليتيمة بالحنو والشفقة ، لكن مع شخص حقود غبي لا يرى إلا سواد قلبه الدافع والنازع لكل تصوراته عن الآخرين ، يراه حقد وحسد حتى في نهار العيد، هذه المناسبة التي يحاول الجميع أن يسعد ويهنأ بها حتى لو كان مريضاً.. يتيماً.. فقيراً ، أي من الأشكال الحياتية المؤلمة لهم ولهن التي قدر لهم جميعا أن يعيشوها ويتكيفوا معها بالصبر والإيمان، فبهجة العيد تستدعي النشوة والتفاؤل ولو بقدر ما ، وقد قام العنوان كالمعتاد بالتكفل بإتمام معنى القصة الذي وصل بنا للمضمون الفعلي من هذا الحقد والحسد من جارتها الحمقاء.

قصة (لا ظل لي)[2]. تحكي عن الطفل سعيد الذي امتهن تلميع الأحذية في السادسة من عمره ، والمارة كانوا ينادونه بماسح الأحذية.. **وجدته تضربه بالحذاء حتى تدمي رأسه كانت تطلق عليه**

(١) مخرج : ص ٤٧ .
(٢) مخرج : ص ٤٨ ـ ٥٤ .

" **يا** جزمة ". حينما يعود بنقود قليلة في المساء ، لذلك فقد سعيد اسمه من تكرار نداءه سواء من العابرين ، أو من نداء جدته يا " جزمة ". و صدفة سألته تلك السيدة الأنيقة أثناء مرورها من أمامه في الشارع : ما اسمك ؟ لم يجب وهو جالس خلف صندوق الأحذية على الأرض مطأطئ الرأس يراقب الأحذية التي تمر أمام عينيه ، وهو يصيح بين الفينة والأخرى " امسح حذاءك بريال ". سكن الخوف روحه البريئة مرتين ، مرة من جدته عندما يحضر لها نقود قليلة ، ومرة عندما تعرض لتحرش بعض المراهقين المحتسين الخمر، واعتدوا عليه وسرقوا ماله، ومنذ تلك الحادثة وهو يتلعثم ويسقط مرارًا وتكرارًا عند عودته للبيت ، والوحيدة التي انتبهت إليه تلك السيدة المترفة ، وإلى ملامحه الطفولية ، والتقطت معه " سيلفي " ، والجماهير التي تتابعها ظنوا أنها من حماة الإنسانية ، وغردت على وسائل التواصل الاجتماعي : (أفق أيها العالم طفل لم يتجاوز التاسعة لا يلعب ، بل يمسح الأحذية). حازت التغريدة مئات الآلاف من المعجبين ، ومع إعادة التغريدة على الصفحات الافتراضية الأخرى نالت الشهرة والتعاطف ، وفتحت السيدة الغنية لسعيد باب الحظ ، وظهرت أمه التي تخلت عنه منذ أن كان عمره عامين ، وأعادت تغريدة السيدة الشهيرة ، وأضافت صورتها مع سعيد، وعلقت : (حرموني منك يا ولدي). وصار سعيد حديث المقاهي ، والجميع يهتم بأمره ، ووسائل الإعلام والأخبار

وقنوات التلفزة تنافست من أجل من يستطيع أن يجلبه للشاشة ، فيراه الجمهور، ويحظى بشهرة وفوز كبير ، حتى ظهر في تلك القناة التلفازية بجانب السيدة ، وفورًا أطلق أحد المعجبين عليها شعار: (حملة الطفولة المعذبة). وتفاعل المغردون وهم ينادون بلافتات افتراضية (أنقذوا الطفولة ، استغلال البراءة ، عمل الأطفال). وظهر ماسح الأحذية ، وهو يرتدي قميص ناصع البياض وبنطلون أزرق ، وفي الخلفية صورته بحجم الشاشة مع تلك السيدة الغنية ، وهو يلبس قميصه القديم المتسخ. وقد سأله المذيع مباغتًا : (هل تلعب كما يلعب بقية الأطفال ؟ فرد سعيد بكل جراءة : (أحب أن ألعب معهم ولكنهم يخافون أن تتسخ ملابسهم.) وبدأ المذيع يستقبل الهبات والاتصالات من فاعل خير، بعد انتشار المقطع على مجموعات التطبيقات لأصحابهم وعوائلهم ، ويحاولون أن يتعلموا الدرس من كفاح سعيد ، وتفاعل معه أصحاب القلوب الرحيمة ، وحصد المذيع والسيدة الأنيقة على الكنوز الهابطة من مغارة علي بابا الافتراضية ، وخيوط الشبكة العنكبوتية الذهبية، وانتهى دور الطفل سعيد البرئ المسكين بعد استغلاله من محتالي العوالم الافتراضية : (انتهى البث ، انقطع العرض ، أغلقت شاشات الأجهزة الذكية ، أخرج سعيد من الشاشة وعاد إلى حيث لا يرى أحدهم ظله).

قصة (حراك)[1]. الحراك يأتي من الفعل (يتحرك) أو (تحرك). أي الحركة والنشاط من أجل فعل عمل بجد والتزام يقوم به جمع من البشر فينشئ (حراك). لإنجاز مطلب ما هام. لذلك هؤلاء النسوة تجمعن وتحركن رافعين لافتات بما يطلبن ويُرِدن تحقيقه على الفور دون عنف وبشكل سلمي ، للتحرر من القيود والتمرد على القديم المكبل لذواتهن ، والذي بدأ في زمن القصة في التسعينات عندما رفعن لافتة من أجل القيادة بمفردهن دون وصي، وفي الحادي والعشرين حين صرخت الفتيات من اطلاق الأبواق، وتحديات أكبر يُرِدن الحصول عليها. ورغم المظهر الخارجي بالتظاهر بالقوة والشجاعة ، إلا أن التجاعيد ارتعدت تحت الغطاء، فكل تمرد وكل جديد يحمل في جوفه الخوف من الفشل ، حتى لو كان ظاهره شجاعًا وجريئًا.

هكذا نجد أن النقد التفكيكي كما أشار (ريتشارد رورتي). في مقال (التفكيك ـ النقد التفكيكي)[2] (يبقى المقتطف الآتي من مقدمة ترجمة جايتري سبيفاك لكتاب دَريدا ـ وهي الترجمة المعنونة ب في علم انساق الكتابة **on Grammatology** ـ أحد أفضل الطرق التي تصف الكيفية التي يقرأ بها التفكيكيون النصوص : في أثناء قيامنا بفك شفرة نص ما على نحو تقليدي ، لو صادفنا كلمة يبدو

(١) مخرج : ص ٥٥ .
(٢) المرجع السابق : ص ٣٨٨.(Grammatology p ixxv) (Derrda on) .

أنها تضمر تناقضا لا يقبل الحل ، وبفضل وجود كلمة واحدة يبدو أنها تشتغل أحيانا في النص بكيفية معينة وأحيانا بكيفية أخرى ، ومن ثَّم تتجه بعيدا عن غياب معنى مُوحَّد . فإننا نمسك بتلك الكلمة، ولو بدا أن مجازا يطمس ما ينطوي عليه من تضمينات فسنمسك بهذا المجاز، وسنقتفي أثر مغامراته في النص ، فنرى النص في طريقه إلى أن ينحل من حيث هو بنية إخفاء كاشفا انتهاكه لنفسِه بنفسِه وكاشفا عدم قدرته على الحسم)[1].

قصة (وفي)[2]. الوفاء بمعناه المطلق للأفكار سواء للخير أو الشر مثال أصحاب الفكر المتعصب ، والأوفياء لأفكارهم ، وبها يحاربون العالم جميعا لكي يحققوا فكرتهم عن شكل العالم من خلال تصورهم الديني المتعصب والمتطرف.. حتى لو كان خطأ ومعضلة كبيرة تعوق المسيرة الإنسانية عن التطور والتطلع ، لكنها في النهاية تنبثق من بذرة الوفاء والإخلاص، كما استحضر في تلك القصة التي تحكي عن فكرة الوفاء للعبودية ، وعنونت القصة باسم وصفي (وفي). تحمل الاسم والصفة في نفس الوقت للشخص الأمين ، لكنه للأسف وفي للعبودية والاستعباد في شخصه ، وقد ظل ملتصقا بظل صاحبه ، يلعق طرف حذائه حين حاول أول الأحرار كسر طوقه قام هذا الوفي الخاضع للعبودية بعض يده، هكذا نلاحظ

(١) خرج : ص ٥٧.
(٢) مخرج : ص ٦١ .

أن العنوان أصبح علامة فارقة لمرجع الشخص حسب التأويل السميولوجي ، فرجوع الشخص للعبودية والاستعباد ينبع من فكرته الحصينة عن تصور الوفاء من وجهة نظره ، ويكون بعَضّ يد الأحرار الذين هم في حقيقة الأمر ينوون الخير في تحريره من عبوديته هذه ، لكنه وفي ومخلص، ومؤمن بأفكاره الخاصة حتى لو كانت تقع تحت وطأة العبودية والتحقير والإذلال.

قصة (نقطة)[1]. تتساقط الوعود والأقنعة والشعارات ويتضح السؤال الآتي : هلا مددت يدك للإمساك بهم ؟! لكنه لا يستطيع ، وربما أيضا لا يصلح لأنه لسبب جوهري لم يعد يؤمن بالتشبث بالقش ، والهش حتى في الغرق ، ففي كلتا الحالتين لن ينجو، لأن الأساس مزيف ومدعي وكاذب ، إنها أشبه بنقطة العودة إلى النفس الملامة ، واكتشاف الوجه الحقيقي من هؤلاء الكاذبين والمنافقين والانتهازيين ، لقد كانت مسألة وقت حتى يعرف الحقيقة الكاملة، ولن يعود أو يحاول التفكير بالإمساك بهم ، لم يعد هناك وجاهة أو فائدة من كل ذلك لأن الأمور اتضحت ؛ أنهم مثل الرمال التي نغوص فيها بلا عودة أو رجاء أو أمل.

قصة (عودة)[2]. بعد الحرب والخراب والدمار والتهجير. هل

(١) مخرج : ص ٦٢ .
(٢) مخرج : ص ٧٢ .

من الممكن العودة ..؟! العودة إلى الوطن إلى منبع حقيقة وجودنا وميلادنا وذكرياتنا ؟ لا بد أن يحدث هذا بعد الانتهاء من الحرب، وخرس القصف ، ولكن ماذا بعد ؟!.. بعد كل سنوات الحرب البشعة سيظل دوما السؤال المحوري الذي لن يمحيه أي عودة ، والأخت الصغيرة تتساءل : (وهل سندفن توابيت أمي وأبي تحت حطام بيتنا ؟!).

قصة (مقطوعة)[1]. (على الكمان ضرب لها الأغنيات ، غاب، أصيبت بالصمم). سطر بكلمات معدودة يحكي حكاية البشرية مع الحب والفراق والرحيل المفجع للحبيبة ؛ التي أحبت بكل كيانها صوته وعزفه وروحه ، وتمنته حب حياتها وزوجها ، ورفيقها في الحياة إلى الأبد.. ولا يشاء القدر جمع الشمل ، ويفترقا وتنهار الحبيبة من شعور الفقد ، وهلاك الحب الضائع ، فتواجه يأسها ، وعدم تحملها غيابه أن أصيبت بالصمم ، لأنه لم يعد يعزف لها على كمانه أغنيات الحب والهيام ، والهوى الرقيق والشجن .

قصة (دهاليز)[2]. دهاليز الأحزان التي تتراكم من الطفولة في مشوار الحياة ، ويشوبها العذاب ، والقسوة التي يعيشها الولد وأخته مع أب قاسي ومتهور، يستيقظان وينامان على الصراخ والزعيق

(١) مخرج : ص ٧٥ـ٧٦ .
(٢) مخرج : ص ٨٠ .

أثناء ضربه ، وتعنيف أمهما على مرأى ومسمع كل من يجاورهم في الدهليز الذي تقطنه هذه الأسرة البائسة و يفرق بين الشقق بحواجز قليلة ، ورغم أنها طفلة لا تتجاوز السبعة أعوام إلا أنها تتقن دور الأمومة ، وهي تتشبث بأخيها وتحوطه وتحتضنه حتى تحميه من قسوة أبيها المفتري. بينما الأم في الطرف الآخر من الدهليز تجثو على الأرض ، وهي تتلقى الصفعات ، والأب المجرم يسحبها من شعرها ليلقي بها خارجاً ، ومن ذاك الدهليز يتحول المكان إلى عقدة تلازم الطفلة حين تكبر، ويكبر معها أصوات الصراخ المختزن في الذاكرة إلى الحد الذي يصم أذنيها، وصراخ نسوة في الدهاليز، بل كل الدهاليز يصبح بالنسبة لها مكان مشؤوم يُذكرها بالآلام والعذابات التي عاشتها داخل تلك الدهاليز المشؤومة ، من دهاليز الجيران وجيران الجيران. (فتختبئ مذعورة من أصواتهن التي تحاصرها في ركن الدهليز).

قصة (ذكور)[1] فرض الذكورية والتسلط والجبروت على المرأة لمجرد أنهم لمحوا تلك الفتاة الرقيقة الجميلة تترنم بالغناء بصوت عذب ، لكنهم غلاظ القلب بلا رحمة ولا إنسانية في قلوبهم المتحجرة ، وعقولهم المتخلفة وبكل خسة ، ونذالة ووحشية قصوا حنجرتها ، وكتموا صوتها وسحقوها ، ودمروا حياتها ، ثم عادوا

(١) المرجع السابق : ص ١٦٨ (Dictionnaire encyclopedique des science du Langage) .

ليبكوا حسرةً وندمًا ولكن ما فائدة اللبن المسكوب بعد انفلاته ، وانتهاء الفائدة منه ، هل يعود ما كان في الوعاء ، حتى نستطيع أن نستفيد منه ؟! إنه العبث ذات نفسه ، فهناك أمور لا تعود مطلقًا ، كالزجاج المكسور والروح المقتولة ، كتلك الفتاة الجميلة التي ذبحوا صوتها الجميل. ولا ينفع ندم العالم كله أو تحسر هؤلاء الحثالة الذكور الأغبياء ، والسفهاء معدومي الإنسانية والرحمة.

من الخصائص اللافتة هنا للانتباه في السميولوجيا الأدبية ـ كما تمارس حاليا في فرنسا وبلدان أخرى ـ استخدام البنيات النحوية **structure grammatical** (وبصفة خاصة التركيبية **syntactical** منها، بكيفية تجمعها بالبنيات البلاغية **rhetorical structures** دون وعي واضح بالتناقض الممكن بينهما. ففي التحليلات الأدبية عند بارت وجينيت وتودوروف وجريماس وأتباعهم ، نجدهم يبسطون مبادئ ياكوبسون ثم يتراجعون عنها، حين يجعلون النحو **gram-mar** والبلاغة **rhetoric** يقومان بدور يرتبط فيه أحدهما بالآخر ارتباطا وثيقا ، بما يمكنهم من الانتقال من البنيات النحوية إلى البنيات البلاغية دون أدنى صعوبة أو عائق .. **والحق أن دراسة البنيات النحوية قد تطورت في النظريات المعاصرة المتعلقة بالنحو التوليدي** **generative** والتحويلي **transformative** والتداولي **dis-tributive** ، بكيفية جعلت من دراسة المجازات **tropes** والصور البلاغية **figures** (**وهو ما أقصده من مصطلح البلاغة** **rheto-**

ric في استخدامي له هنا ؛ إذ لا أعنى به المعنى المستمد من فن التعليق comment أو فن الفصاحة eloquence أو فن الاقناع -per suasion) توسعا في حدود النماذج النحوية -grammatical mod els والعلاقات التركيبية المتسلسلة تسلسلا داخليا subset مستقلا في موسوعة علوم اللغة). أيضا لا بد أن نستشهد بما ذكره دكرو وتودوروف (أن البلاغة كانت وفية على الدوام بالرؤية الاستبدالية paradigmatic view للكلمات (إحلال الكلمات بعضها محل بعض) ، دون اختبار علاقاتها التركيبية syntagmatic (ترابط أو تماسّ ، الكلمات واتصالها بعضها ببعض contiguity). **ولابد من وجود منظور آخر ، يتمم الأول ، لا يتم بمقتضاه تعريف الاستعارة مثلا بأنها استبدال بل تعَّرفُ بأنها نمط خاص من التضامُّ** -combina tion . وقد بدأ البحث الذي يستلهم اللغويات ، أو على نحو أدق ، يستلهم دراسات التركيب syntactical studies في الكشف عن هذا الإمكان ، بل ويظل هذا الإمكان قابلا لسبر أغواره)[1].

إذن على هذا الأساس : (توضح إحدى الدراسات الحديثة ـ المنشورة في ااا figures عنوانها الاستعارة والكناية عند بروست metaphor and metonymy in proust ـ الحضور التزامني الذي يضم الصور البلاغية الاستعارية الاستبدالية إلى البنيات الكنانية

(١) نفسه : ص ١٦٩ .

التركيبية ، من خلال شواهد متنوعة منتقاه بعناية ومهارة. وتعالج هذه الدراسة التضامَّ **combination** بينهما بشكل وصفي غير جدلي لا يأخذ في حسبانه إمكان التوترات المنطقية)[1]. ويتوالى التطبيق على النماذج التالية : قصة (رتوش)[2]. المرأة التي هي محور الكون تتشكل في العديد من قصص المجموعة بتأول سميولوجي تفكيكي. نموذج قصة رتوش ، وغيرها عندما تشتكي أمام طبيب التجميل عن عوج إغرائها ، وعرج مؤهلاتها ، فتجملت لكي تُغير من هيئتها حتى صدقت الكذبة الكبيرة أن هذا جمالها الفعلي ، بينما هو تجميل ووجه كاذب ، وملفق عندما قام طبيب التجميل بنفخ شفتها بطن رغبة ، وخرم سرتها بفص مجون ، وعلق في أذنها قرط شهوة ، فأخذها الغرور والعجرفة داخل محيط من الكذب أدى في النهاية إلى انتحارها ، وذلك لأنها واجهت شكلها المعسول والمجمل بطريقة مبالغ فيها ، فتصورت أنها جميلة حقا ، وصدقت المرايا المخادعة.

قصة (قضبان)[3]. عن العنوسة التي تداهم الفتيات بسبب سوء الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، والأيام تمضي ، وهي تكحل عينيها بالأسود في انتظار فارس الأحلام .. **ويمر العمر بين عينيها**

(١) مخرج : ص ٨٤ .
(٢) مخرج : ص ٨٥ .
(٣) مخرج : ٨٦ .

المكحولة بالأسود ، فلا تنتبه للقطار الذي فات ودهس عمرها ، وسنوات العزة والشباب ، والأنوثة تأفل ، وتغادرها إلى الأبد.

قصة (مقامرة)[1]. تلك المقامرة من أجل العوز، والاحتياج، وفك الكرب ، بأن تنازلت عن أخر ورقة من العفة والشرف حين انكسر كعب حيائها ، ودُهس أحمر شفتيها ، وهي تعبر زقاق العوز والحرمان ، وتقابل شيطان الشهوة المحرمة من أجل أن تعيش وتسد الرمق ، ولو بفقدان عفتها وكرامتها المصون.

قصة (نفاق)[2]. النفاق هو الابتسام أمام الشخص ، ومن خلفه تكون الصفعات المخذلة والمخيبة ، والبطل هنا يعطيها وردة وابتسامة ، ويتحرش بأخرى .. وأخرى ، وعندما يتولى إلى أخته يحجب وجهها بصفعة موغلة عن العفاف المدعى ، وهو شخص منافق ما يفعله مع الأخريات ، لا يفعله مع أخته بوجهه المتجهم والقاسي في معاملته معها ، بحجة الاحترام والشرف الذي لا يعرف عنه شئ مع الأخريات منهن.

قصة (هدير)[3]. عن السيدة ميم والسيد ميم الذي ظل يكيل لها اللعنات ، وتوالي الصفعات على وجهها والشتائم منذ أول شهر

(١) مخرج : ص ٨٧ .
(٢) مخرج : ص ٨٨ ـ ٩٠ .
(٣) مخرج : ص ٩٣ .

من زواجه بها ، وقد ورث جينات الضرب عن أبيه الذي اعتاد أن يفعل ذلك مع أمه على مرمى من ناظريه ، والزوجة المسكينة لم تتحمل حتى أصيبت بالصمم ، وقد أجادت الصمت مع مضي السنوات ، وأصبحت كل الأحاديث بالنسبة لها صامتة وميتة حتى وهو يهمس لضرتها عن سخريته منها ، وهي تقوم على خدمتهما ، والشخص الوحيد الذي يبقيها على الحياة هو طفلها الوحيد الذي عاد من المدرسة .. ثم فتح المصحف وقرأ ، وقرأ وبين كل آية وآية كان ينظر إليها ، كما حلمت به قبل أن يأتي إلى الحياة وهو يقرأ القرآن ، وسعيدة وفخورة به ، رغم أنها لا تسمع تلاوته. لكن حلمها تحقق بعد أن أصابها الصمم من هذا الزوج الفاجر الظالم من كثرة الضرب ، وصفيق كلتا يديه على أذنيها. وقد أصبح عالم الصم أوسع رحمة لها ، وانهمر الدمع يغسل وجهها تبكي بحرقة ، ويديها تتلمس أذنيها بحسرة تحاول بها أن تسمع تلاوة فلذة كبدها: (تستجدي سماع ترتيل القارئ الصغير ولكن دون جدوى).

قصة (طُعم)[1]. في الليل يبحث عن طُعم جديد يصطاد به الفراشات العمياء ، وهو يتهادى في البحث عن شريعة الهائمين. ليملأ فراغ روحه قبل وقته. وفي الفجر يتهادى مرة أخرى في صفوف المصلين . وهو في الحالتين شخص غبي تافه. منافق لأنه يعتقد أن هذا هو الإيمان الصحيح.

(١) مخرج : ص ٩٧ .

قصة (بؤبؤ)[1]. العيون التي هي أفضل تعبير في وجه المرأة بشكل خاص ، وتوضح ما بداخلها من لمعة وبريق في هذا البؤبؤ الواضح واللامع : (كان كل ما في المرايا يتشظى ، عدا عينيها).

قصة (رائحة الجنة)[2].التي هي جنة الأمومة ، وتنهال الذكريات مع أمها.. عندما كانت البطلة في عامها الثامن وله ذكرى خاصة لديها أنه رمضانها الثامن الذي كانت تتدرب فيه على الصوم والصبر، بينما الأم بعد صلاة العصر تصنع من خيوط الدقيق رقائق البهجة. أي الطبق المفضل لأولادها في شهر رمضان المبارك ، وبطلة الحكاية تجلس بالقرب منها تنسج مع الأم من الخليط فطائر محلاه بالسكر والهيل والسمن البلدي. أمام الموقد دون استخدام (البوتوجاز).. **تصنع اللحوح وتعلل الأم هذا الإصرار** على استخدام الموقد : أن لازم يتحمر بهذه الطريقة لأن أطفالها يحبونه هكذا.. فطيرة تلو فطيرة حتى تحترق أصابعها مع كل فطيرة ، يلسعها طرف الموقد في يديها ومرفقها ولا تشكو، تساعدها الابنة ، تضع السمن على رقائق اللحوح ، والآن بعد أن أصبحت امرأة ناضجة تتذكر كل تفاصيل وجع أمها في الماضي ، ويغيب عنها وجهها الصبوح في شبابها قائلة على لسان حالها بسرد مطعم بفتنة الحنين ، والمرارة الحلوة رغم وجعها ، لأنها تتذكر ماضيها مع أمها العظيمة ، وأيضا تبكي لأنها

(١) مخرج : ص ٩٩ ـ ١٠٠ .
(٢) المرجع السابق : ص ١٦٥ .

رحلت ، وأخذت معها كل الأيام الحلوة التي عاشتها داخل جنتها، ولم يبقى منها غير تلك الرائحة الذكية العطرة التي تجعلها تبكي وتتوجع من ألم الفراق والشوق ، والنوستالجيا الموجعة ، وهي لا زالت تتذكر و تشم تلك الرائحة التي تغوص في كامل روحها، وتفضفض بالذكريات الحلوة الباقية إلى أن تموت هي الأخرى ، وتجاور هذه العظيمة كما ذكرت في بدء المجموعة في الإهداء : (أمي لم تمت ، هي تعد لي في الجنة متكأ ، تنتظرني لتكمل أحاديث لم تنته بعد.. رحمك الله أمي .. صبحة). وتنتهي المجموعة بقصة (رائحة الجنة). لتؤكد على بقاء روحها النقية الطاهرة في وجدانها مهما مرت الأيام ، وأنها لم تغب ، ولم ترحل ، وإنما هي مسألة وقت تنتظرها ، من أجل أن تعود إليها في الجنة ، وتكمل الأحاديث بينهما قائلة : (فطيرة تلو فطيرة ، تحترق أصابعها مع كل فطيرة ، يلسعها طرف الموقد في يديها ومرفقها ولا تشكو ، أساعدها ، أضع السمن والهيل على رقائق اللحوح. أذكر كل تفاصيل وجع أمي ، يغيب وجهها في شبابها عني ، يتوه مني في متاهات الذاكرة ، ضاع وجهها ، بقيت رائحة الجنة ، رائحة أمي).

في النهاية هل من الممكن أن نأتي بهذا الادعاء الأخير ؟! أن هذا لا يعني أنه لم يكن هناك بعض الشفرات التي كانت مستعصية على الفك ، وهذا طبقا للتفكيكية لا يعيب النصوص أو ينقص من مقدرة الاستدعاءات الإبداعية بوجه عام نماذج : طالح ، ١٨٠ درجة ،

مقبرة، جاثوم ، تراب ، كليم ، ثقب ، جراثيم ، قيامة ، فضيحة ، صراع ، حدث ، كِبر ، ندوب ، صيت ، متأوِل). وإنما الإشكالية تحتاج ربما قدر من التركيز العال لاستخراج تأويل تفكيكي يلائم البنية البلاغية والتركيبية لأنه كما أشار (بول دى مان) : (من ناحية ،لا يمكننا التسليم بأن الأدب وحدة متناهية تنطوي على معنى إشاري وكفى ؛ وحدة يمكن لنا فك شفرتها دون أن يتبقى منها شئ يستعصي على الفك. إن الشفرة بارزة ومركبة وغامضة على نحو غير عادي ؛ فهي تلفت انتباها عاليا إلى نفسها ، ويتطلب هذه الانتباه منهجا صارما . إذ لا يمكننا ، بحال من الأحوال ، تجنب لحظة التركيز البنيوي على شفرة لا تنى تشير إلى نفسها ؛ فالأدب ينتج بالضرورة شكليته . ولا تنشأ الابتكارات التقنية في دروس الأدب منهجيا إلا حين يهيمن هذا النوع من الانتباه)[1] ، فعندما تتوحد ملكة الخيال مع الفعل تحت وقع الاختزال والتكثيف. لا بد أن يحتاج الأمر برمته إلى قراءة واعية ، وتمعن دقيق بكل مفردة بلاغية أو تركيبية ما دام الإيمان موجود بهذه الكيانات الفضائية التي تسقط علينا من سماء إبداعي في وحدة متجانسة ، فرضت حضورها سواء كانت استعارية أو كنانية.. بمعنى أن تصبح : (لغة يسّمى بها الإنسانُ نفسِه ويحوّلها)[2] ، إلى إبداع ينطلق من بلاغة نهج سميولوجي ذات علامة ومرجع للشخص داخل (غابات من الرموز). كما ذكرنا في بدء القراءة ، ولأنها غابات من الرموز كلما

(١) نفسه : ص ١٨٤.
(٢) نفسه : ص ١٤٦ـ١٤٧ .

التفتنا رأينا الغريب والمستعصي على الفهم ، ولو بقدر ما مثل تلك النماذج : جاثوم ، طالح ، جراثيم ، وغيرها مما ذكر في سابق القول مباشرة. إذن لا بد أن نتساءل إلى ماذا تشير هذا القصص بالضبط؟ ولكن هل هذا أيضًا معناه أنها لا تؤدي وظيفة إبداعية خالصة داخل السياق القصصي ؟ بالطبع لا ، وإنما المسألة ربما تحتاج إلى تفهم وتركيز وانتباه ، وهذا الانتباه يحتاج إلى منهج صارم كما أشار (دى مان). لأنها تلفت انتباهًا عاليًا إلى نفسها ، وذاتيتها بشكل كبير. ويتحدث بودلير عن : الوحدة المظلمة العميقة التي يمضي فيها الإنسان عبر " غابات من الرموز ". وفي مواضع أخرى من نثره يصوغ الإيمان نفسه بأن " الله قد جعل العالم كلا مركبا ، إلا أنه كل منقسم على نفسه " . وفي مقاله عن هوجو **Hugo** يقول :

إن كل شئ ، الشكل والحركة والعدد واللون والرائحة ، سواء في العالم المادي أو في العالم الروحي دوال يتبادل بعضُها مكانَ بعض وتتحدث مع بعضها للبعض وتتجاوب فيما بينها ... نحن نعرف أن الرموز مبهمة نسبيا فحسب ، وإذا جاز التعبير تنسجم الرموز مع نقاء الرؤية أو وضوحها الفطري ، أو قابلية التجاوب لدى كل روح فردية. فما الشاعر... بل ما المترجم ، ومن الذي يفك الشفرة؟ عند كل الشعراء البارزين تكون الاستعارات أو التشبيهات أو النعوت دقيقة بشكل رياضى ، وتتناسب مع ظرف محدد، لأن هذه الاستعارات والتشبيهات والنعوت تنبع من المعيار الكوني الذي لا

ينضب معينه ، ولا تنبع من شئ سواه). (ص١٣٣: ٢)[١].

لا يسعنا في نهاية القول غير أن نؤكد على ما سبق الإشارة إليه بتلك الفقرة لريتشارد رورتى : (ليس التفكيك مجرد سياق اختياري وإنما هو طريقة للوصول إلى ما يحدث فعليا . يأخذك التفكيك إلى داخل النص على نحو لا يفعله النقد الماركسى أو الفرويدى)[٢] ، وأيضا : (ومن المهم أيضا تمييز قراءات النص من النص نفسه).-**On De-construction.. (وللحفاظ على هذا التمييز يضطر (جوناثان كلر) إلى الزعم بأن النص يستطيع " هدم " القراءات السابقة " من خلال قوة عناصره الهامشية)[٣] ، وطبقا لما أتيح لنا من التأويل التفكيكي. قد قامت تلك المجموعة القصصية سواء القصيرة والقصيرة جدًا بتمجيد الهامش ، واستكشاف التفاصيل الصغيرة بتحول هذه الألغاز السميولوجية إلى أشكال بلاغية ، وتركيبات استعارية في (إمكانات مدوخة من الضلال المرجعي). referential aberration . بين : (العلامة the sign والمرجع the referent). ولا علامة دون مرجع داخل أيقونات رمزية تحتفي ب (الضلال المرجعي أو بلاغة العمى). كما أطلق عليه (بول دى مان). ف (مهما بدا عقيما ، هو بالنسبة لنا طريق الحقيقة)[٤].**

(١) نفسه : ص ٣٩٥ـ٣٩٦ .
(٢) نفسه : ص ٣٩٦. (pp ٢١٤ـ ٥).
(٣) نفسه : ص ١٥٧ .
(٤) نفسه : ص ١٥٧ .

ناصية القراءة

« تسيالزم إخناتون يقول »

صدر الديوان الشعري (أشعار بالعامية المصرية). بعنوان تسيالزم إخناتون يقول. للشاعر طارق سعيد أحمد. عن الهيئة العامة للكتاب ـ مصر ـ القاهرة ـ ط١: ٢٠١٧م . ليكون بدء القول بكلمة الغلاف بذاك النص : وشك منحوت على صخرة / نصها غرقان والنص التاني جبل / في صحرا إنت ليه ؟! وإزاي ؟!.ثم يأتي تصدير تحريضي بواقع لسان حال الشاعر : لا أنصح كل من استسلم للنمطية ، أن يقرأ هذا العمل ؛ فهو لكل حر أراد أن يحقق وجوده.. إليك أنت[1]. لنستطيع أن نقول بتماه ياله من (عنوانًا مراوغًا). حتى نتابع أقوال إخناتون داخل تسيالزم رؤى تلك النصوص ، التي رغم أنها انطلقت تحت مسمى أشعار بالعامية المصرية لكن تتجاوز التحديد والنمطية والتجنيس الشعري ؛ الذي يفرقها عن فضاءات قصيدة النثر إلى حد ما وليس كثيرًا، وشعر التفعيلة ، والقصيدة العمودية ، وكل تنوعات الشعر المؤطرة ، فقد دعانا الشاعر بحذر ونصيحة فنية إبداعية ؛ كمدخل للقراءة والتلقي

(١) انظر المصدر تسيالزم : ص٥ .

بمفهوم مغاير عما سوف نقرأه وما قد قرأناه من سابق القول الشعري لتلك النصوص المختلفة على حد قوله ، لنكتشف الجديد والمعادٍ والمتمرد على كل تقليدي ونمطي. منفتح على (لذة الكشف)[١]. الآنية بتفعيل مهارة (غواية العنوان)[٢]. حيث (يرى بعض من نظروا للنص في حالة ثبات أما الخطاب فيتم من خلال التفاعل بين اثنين : باث ومستقبل أو ملق ومتلق وكأن موضوع الخطاب ليس شئ معطى وإنما هو شئ ينبه القارئ مسترشدًا بالنص وإن كان ذلك فإن أول المطلوب من المبدع هو دقة اختيار العنوان أو تأسيس العنوان ، لأن أول ما يجب أن يثير وعي المتلقي وذهنه هو قراءة العنوان ، فهل هو عنوان يثير دهشة ما ، وما نوع هذه الدهشة ؟)[٣] ـ (ومن هنا يصدق قول امبرتو ايكو : إن على العنوان أن يشوش الأفكار ولا أن يحصرها)[٤]. ليصبح (العنوان يشكل طاقة دلالية هائلة بل هو جزء من لعبة الدلائل ، التي تختزل ما أراد الشاعر أن يوحي به بدالين فقط)[٥]. العنوان هنا مركب الاشتقاق والمعنى حيث ينقسم

(١) انظر المصدر: سيمياء العنوان/ أ.د.بسام موسى فطوس ـ أستاذ النقد الحديث . قسم اللغة العربية ـ جامعة اليرموك. (إربد ـ الأردن). ط١: ٢٠٠١م ، طبع بدعم من وزارة الثقافة ـ عمان ـ الأردن.
(٢) المرجع السابق: ص٦٠ .
(٣) المرجع السابق: ص٦٠ .
(٤) المرجع السابق: ص٤٩، هامش داخلي: (٢). انظر: أحمد الصمعي ، امبرتوايكو وحدودالتأويل ، ندوة صياغة المعنى وتأويل النص ، منشورات كلية الآداب بمنّوبة ، ١٩٩٢م،ص٤٦٤.
(٥) المرجع السابق: ص٥٥.

إلى شقين : الشق الأول : (تسيالزم) المشتقة من المصطلح الأم السريالية أو سيرالزم ؛ الذي يفضي بالمعني الشائع عن مفهوم فن السريالية. ذلك الفن التصويري الذي مثّل موجة لفن بصري، يُشير إلى الغموض والاحتجاب خلف المعان الحقيقية ، لمفهوم الفن بشكل عام مما يوحي بالغموض ، والابهام في أحايين كثيرة ممن لا يتقن لغة تفكيك شيفرات هذا الفن، أو حتى ممن أمعنوا في ترسيخ مفهوم السريالي الغامض البعيد المنال والتفهم كل على حدا عند إبراز تأججها الفني ومعطيات التناول بأسحار الفن و ألغاز الحياة، التي تصب في شاكليتها على وجه العموم. بينما الشق الثاني: (إخناتون يقول) وهو ملك مصري فرعوني قام بتطبيق مفهوم التوحيد الديني في العصر القديم في مواجهة تعدد الآلهة في ذاك الوقت ، لتصبح لإله واحد. وناضل الجميع من المؤسسة الدينية المتشددة ، وغيرهم من أجل تحقيق رسالته الدينية والروحية.

إذًا ما العلاقة السيميائية بين السريالية التي انشقت منها مفردة تسيالزم ، ورسالة إخناتون الدينية إخناتون يقول داخل تلك النصوص الشعرية ؟!، وخاصة أيضا أنها جاءت تحت مسمى ومضمونًا لأشعار بالعامية المصرية ، فكما قامت فكرة السريالية على الغموض الشفاف ، والمصداقية الفنية ، و كذلك رسالة هذا الملك المصري الفرعوني ؛ لتؤسس لفكرة التوحيد والوجود الإلهي الواحد الأحد.. دون تنويه بالتأكيد عن مدى الصحيح والخطأ في رسالة كليهما، وأن ما يشغل اهتمامنا هو مدى الإخلاص والإيمان بالفكرة بتمرير الكيفية ، والمحاولة الصادقة من أجل تحقيق

الهدف السامي والنبيل من وجهة نظرهم على الأقل ، دون اعتبارًا للنتائج ومظاهر تواجده ونفيها مع مرور السنون ، ومن هذا المزيج بين المعاصر والقديم توحي إلينا بفكرة الشاعر عن مختلق نصوصه الشعرية التي أوعز إلى تثبيتها، وهي الشمولية والتوحيد أيضا لفكرة الإبداع والتخييل الشعري ، بمنطق أن الفن واحد الهدف الكبير المتمثل في تعبيراته وتجلياته ما دام يأتي بإبداع ليعبرعن خوالج الفنان المبدع دون شرط التقيد بشرطية تجنيس الشعر، والتزام التقفية والوزن في مناح الأشكال الشعرية من شعر التفعيلة ، للعمودي ، وغيره. وصولا للنصوص النثرية وأشعار بالعامية المصرية ، وقد أكد الشاعر مباشرة والذي كان بمثابة مكمل لهذا (العنوان المراوغ)[1]. بالتصدير السابق الذي نوهنا إليه في بدء القول وأنهاه بضمير له دلالة هامة في تفعيل حس المتلقي ، وخاصة أنه تكرر بعد ذلك في عدد من النصوص التالية، أقصد ضمير المخاطب (إليك أنت)[2]. إذن (العنوان في مثل هذه الحالة يصبح مفتاحاً تقنياً يحس به السيميائي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه على المستويين الدلالي والرمزي)[3]. لكن الجديد هنا أن الشاعر لم يتركنا نتوه ونضيع في تأويلات هذا العنوان المركب. (المراوغ)[4]، بإصدار ما هو أشبه بكلمات استرشادية لكيفية قراءة

(١) المرجع السابق: ص٦٣ .
(٢) تسيالزم: ص٥.
(٣) المرجع السابق: ص٥٨/ هامش داخلي / انظر: جميل حمداوي / السابق ، ص : ٩٦.
(٤) المرجع السابق: ص٦٣ .

هذه النصوص ، وبدأها بلا الناهية والحاسمة (لا أنصح) بعدم قراءة هذه النصوص الشعرية لأي شخص ما زال ينتمي إلى النمطي ، والعادي ، والمألوف لأنها ببساطة هي نصوص تحررت من كل هذه القوالب الجامدة في التناول القرائي ، ولا نتقيد بقوالب شعرية منمطة محددة لما يطرحه هذا التأطير من مؤطرات فنية وموسيقية ، وعروضية معروفة الاستخدام والتناول .

فالشاعر يدعوك أن تتمرد ولا تستسلم مثله حتى لو كان هذا المعتاد والمألوف ، وإن كان هذا لا يلغي مدى فنية التناغم والانسجام الموسيقي داخل إيقاع هذه النصوص ؛ فالتمرد و عدم الاستسلام لا يلغي بالطبع مدي أهمية التأني والتحدي في استخدام كل الأدوات الفنية الممكنة لإبلاغ الصورة الشعرية ما دامت الموهبة والتمكن من استخدام كل جديد مع استيعاب القديم، لتمتزج داخل البنية النصية بشكل إبداعي ومتحرك بفنية واقتدار، وقد أكد تلك الإشارة باستخدام ضمير المخاطب (إليك أنت). فهو يتقمص دور جده الهمام والمناضل والمحارب العظيم الملك إخناتون المصري الفرعوني القديم ؛ عندما وجه رسالته السماوية للجميع أي أيضا (إليك أنت)، واستخدام ضمير المخاطب مرتبط بوظيفة انفعالية وإفهامية بتوجيه رسالة ما من أجل هدف كبير ونبيل، كما استخدم الفعل المضارع عندما استحضر (إخناتون يقول). كدلالة معنوية وحضارية كبيرة مدعيًا أن إخناتون يقول : أي فعل حاضر في الوقت الآني وكأنها حيلة تستحضر(إخناتون يقول) أشياء مما قالها في الوقت الماضي ، لنستفيد منها في الوقت الحاضر

على لسان حال هذه النصوص الشعرية.. هذا الإنعاش الحضاري للذاكرة بمثابة وثبة إبداعية وفنية لتنشيط الوعي المعرفي والثقافي في إطار فني ومبدع ؛ من أجل تلقي حاضر جديد هكذا تستفيد الأمم من عصور مجدها القديم في استلهام أمجادها وحضارتها القديمة؛ التي صبغت التاريخ منذ ألاف السنين إذن : (إن العنوان عبارة عن رسالة ، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه بحيث يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي ، وهذه الرسالة مسننة بشيفرة لغوية يفككها المستقبل ، ويؤولها بلغته الواصفة (الما وراء لغوية). وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال)[1] ، والاتصال هنا تاريخي وقيمي ومعرفي وجمالي بالاتصال بين فن معاصر أي : السريالي ، وقديم باختيار أحد ملوك الحضارة المصرية القديمة إخناتون الذي صال وجال ، وظهر نبوغه واختلافه عمن سبقوه ولاحقوه أيضا حتى أصبح رمزاً دينيـًا وروحيـًا لا يغفله التاريخ داخل نصوص بالعامية المصرية تمتاز بشفافية الغموض ، وصدق التناول ، وتماه في الحاضر المهمش والكابوسي والتمرد عليه.. تحركها ذات شاعرة حائرة وضائعة بين ملكوت الإبداع، وتناول المفردات الحياتية التي نعيشها أنا وأنت وهو وهي.. والجميع، باستخدام لعبة الضمائر في أغلب نصوص الديوان ؛ لتوحي بالمشاركة والتلاقي بين أبناء البشر جميعا ، هذا بالإضافة الهامة هنا أن تلك العنونات

(١) المرجع السابق: ص٥٠ .

(تكسر أفق التوقع)[1]. بما يجلب العنوان من نتظيرات غير متوقعة داخل فحوى ومعان النص الداخلي ، فتتجاوز ليس فقط وحدة التأطير، والتجنيس الشعري. بل أيضا عنوان النص الشعري نفسه ، بحيل فنية وتراكيب لغوية تنبض بالحس الإنساني والهم العام. لتبحث في مدى تحقيق العالم الانطولوجي الذي يبرز علاقة هذه اللغة بالعالم من خلال تأويلات الرمز، وتعدد اشتقاقية إضاءة المفردات اللفظية ؛ لتحمل أكثر من تأويل داخل مخيال النص الشعري ، واطروحات الفن التخييلية ليتحول من مجرد لغة محلية ذاتية (أشعار بالعامية المصرية) إلى لغة جامحة التناول ، بالتعبير عن المشاعر، والأحاسيس الوجدانية الجوانية المتوجسة دوما تحت وقع الشعور بالخطر والتجاهل، والتهميش ، والاغتراب.. وإن كان هذا (طبيعة الإبداع تقوم على التخييل والإيحاء والترميز. أي انتاج الدلالة)[2]. ولكن هذا أيضـًا سيؤدي إلى سؤال هام وهو الاستفهام عن إشكالية المفردات في مدى طرحها، وتوظيفها داخل الإيقاع الشعري ؟! خاصة بعد احالتها لهذا العنوان المركب الدلالي والوظيفي في آن واحد (تسيالزم إخناتون يقول) . وتحديداً أشعار بالعامية المصرية مما يمكن أن ندعي عليه (إشكالية التلفظ)[3]. تحت مسمى (اعتبارات دلالية حول كلمة " التلفظ " : المعنى

(١) المرجع السابق: ص٥٣ .
(٢) المرجع السابق: ص٦٠ .
(٣) انظر المصدر: في التداولية المعاصرة والتواصل. ترجمة وتعليق د. محمد نظيف. أفريقيا الشرق٢٠١٤مـ المغرب. إشكالية التلفظ : ص ٧٤ـ ٧٥.

الأصلي : كل الألسنين مع ذلك يتفقون على المعنى " الحقيقي " المناسب اسناده لهذا المصطلح)..بنفنست : " التلفظ هو تحريك اللغة بواسطة فعل فردي (استعمالي). ـ أنسكومبر ودكرو" التلفظ سيكون بالنسبة لنا نشاط لغوي يمارسه المتكلم في الوقت الذي تكلم فيه " (لكن أيضًا من طرف الذي يسمع في الوقت الذي يسمع فيه). بحيث أن العامية المصرية هنا تتجاوز عن قصدية تلك التسمية واللغة الأم ، بتلك التسمية والادعاء الذي أصبح منافيا للتحديد ومتجاوزاً ادعاء التسمية (أشعار بالعامية المصرية). بمدى ما حققه من فصاحة ، وقربها من الوجدان الإنساني بشكل عام دون الوقوع في فخ التنميط، كما نوه التصدير من مغزاه الفني والإبداعي ليتمحور في فلك فلسفة اللغة ، لتخرج لأفلاك أوسع من كونها لهجة فقط . فتعبر عن فلسفة الوجود والرسالة الواحدة والموحدة ، كما فعل ملك مصر العظيم الجد إخناتون ، وكما طرحت الرؤى السريالية البصرية من إبهام وغموض وتجاوز بالبحث عن ما وراء المعنى الخفي والبعيد المنال في دائرة المسكوت عنه ، والمحتجب في بؤرة اللاوعي داخل العقل البشري ، لهذا الكائن المعقد على كل المستويات بدوافعه وانفعالاته وسلوكياته داخل اللغز الأكبر المسمى الحياة ، بالغوص في عوالمه الأخرى الواسعة والخفية عن عيوننا المباشرة. وبذلك تكون وظيفة العنوان مركبة التأثير كما أن العنوان مركب الاشتقاق (تسيالزم إخناتون يقول). بحيث تكون وظيفة مرجعية بالإحالة لرمز السريالي ، والملك الهمام إخناتون. ليحيلنا الشاعر إلى اتخاذ هذا الموقف الوجودي أيضا في تلقي أشعاره التي تحوي أفكارًا وتمثلات شعرية ووجودية مثل

فن السريالية ورسالة إخناتون، وكلها تعترف وتقول بأن المقياس والمعيار الأساسي لأي فكرة أو فن هو مدى التفرد والإبداع والفنية التي تحكم العمل الفني أوالرسالة (دينية ، أدبية، علمية). أي الإبداع مادام توجهه الأساسي هو الفن من أجل الفن. رغم غموضه ولو بعض الشئ ، لكنه فن ورسالة ذات هدف و توجه. كما أشار في بدء التصدير(إليك أنت). ومن هنا ندرك معنى القول (العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه)[١]. مع الملاحظة أن هذا العنوان (تسيالزم إخناتون يقول). من العَنونَات التي (تكسر أفق توقع المتلقي إلى حد كبير)[٢]. (ولعل الذي يحدد هذا أو ذاك هو طريقة تعامل المبدع مع اللغة وقدرته على التصرف بها تصرفاً يرتفع بمستواها من المستوى المعجمي إلى المستوى الإبداعي الخلاق ، وقدرته على خلق علائق جديدة فيها طزاجة الأفكار ، وطراوة المعنى ، ووحدة الصورة، وبهذا وحده يكون المبدع قد تحول باللغة من مستواها الذهني المجرد إلى مستواها الإبداعي الخلاق)[٣].

يحتوي الديوان على تسعةٍ وعشرين نص شعري ، ويحقق ما يمكن أن ندعي عليه (إحالية أو مرجعية بحيث تغدو العلاقة

(١) المرجع السابق(سيمياء العنوان) ـ ص٥٤/ هامش داخلي انظر: عبد الفتاح كليليطو، الغائب دراسة في مقامات الحريري ، ص٢٧.
(٢) المرجع السابق: ص٥٣ .
(٣) المرجع السابق: ص٦١ .

بين العنوان والمحتوى منطقية أوتكون إحالية أو مرجعية)[1]. في نطاق (امتلاكه فضاء أكثر اتساعـًا من فضاءات العمل وأشد منه ازدحامـًا)[2]. نص (إلى أنا)[3]. (أنا) ضمير المتكلم التي تعبر عن ذات مفردة تشعر بالضيق ، والتبرم من السأم ، والثبات والجمود والفلس الحياتي. وتصورات ضمير المتكلم جامحة عن هواجسها منذ بداية النص التي تعترف بحسم أنها من بداية الأمر لم تكن إلا أوهام ، وأساطير ينسجها الإنسان ، كخيوط العنكبوت الهشة السهلة الزوال قائلا على لسان حاله : (اللحظة من البداية احتوت أساطير / وكلمتين حلوين/ وغابات بتجري فيها / كتل دخان / منقوش عليها / أول حرفين من اسمك / بينما كانت بداية النص كالتالي : اتهزت نظرتك الثابتة على أشياء/ متحركتش سنتيمتر واحد/ أو مالت برأسها على وجدانك / اللي نبت على أطراف مشاعرك مزيف). ويتوالى الفعل المأزوم في طرح عذابات الأنا التي هي وجه فصيح عن كل المعذبين والمنهارين من قهر الحياة بوجه عام . وفي (نص تحويل)[4]. يتساءل بعذوبة الوقع الشعري الساحر كيف سيكون شكل الكتابة ؟! مع ذات متأزمة وتشعر بالمرارة ، والفقد مع مرور الزمن وبالذات زمن اللحظات البريئة : (مر الزمن قدام/ شوارعنا القديمة / قدام عيوننا التعبانين / مرمُر/

(١) المرجع السابق: ص٦٤ .
(٢) المرجع السابق: ص ٦٥ .
(٣) تسيالزم: صص٦ـ٧ .
(٤) تسيالزم : صص٨ـ٩ .

ياه لبراءة المنظر). هذا المنظر الذي رغم كل قسوته ومرارته ، لكن الشاعر يحاول رصده وتفريغه بشحنة شاعرية حتى لو كان قبحاً ومراراً وأسى لا طائل له فيكتب نصه : (كل ما أحاول أكتب / أرسم شجر جامح / متحددين بره الصور/ ملعونة لحظات الهوس / وحنينه جدا / وبحاول أبدأ من جديد). والمحاولة هنا مرادف متعالق في الدلالة الوظيفية لمفردة تحويل أي تحويل المسار، والاتجاه وليس في المعنى الحرفي بالضبط، حيث فعل (أحاول) يدل على النية والشروع في القيام بعمل ما ، ويوحي بالبعث واستيقاظ شئ خامد وكسول . ويشتق منه مفردة (تحويل) أي تحويل الأمر للإتجاه الأفضل ، مما يشير إلى همته وعزمه أثناء المحاولة من أجل تحويل هذا السواد واليأس إلى بداية جديدة ، فالمفردات تتعالق من أجل إيقاع موسيقي داخل النص بجرس متداخل ومتناسق ؛ يحقق فكرة أشمل وأهم في المسار الإبداعي للنصوص ؛ وهو الانسجام الهارموني والتوافق النغمي داخل البنية النصية ، فتكون الفكرة أعم من مجرد رؤى اتساقية بين العنوان والنص باتباع المنطقية المعتادة أو المألوفة ، وإن كان منطقية الفن والإبداع لها قانونها الخاص ، وهي بالتأكيد منطقية، ولكنها خاضعة للضرورات الإبداعية والالتباسات الفنية ، وخاصةً أننا نلاحظ منذ بدء قراءة هذه النصوص أنها دوما ما (تكسر أفق المتوقع). باستحدام حيثيات فنية بما يجود به النص الشعري من إشكاليات تنتظر حلًا. (وإذا كان العنوان لدى السيميائي بمثابة سؤال إشكالي ينتظر حلاً ، فإن النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي ، وذلك بإحالته على مرجعية النص ، وفي احتوائه على العمل الأدبي

في كليته وعموميته إنه دليل على كون سيميائي هو النص في حد ذاته ، وفوق ذلك يُعد مرجعًا يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) معلنا عن طبيعة النص ، ومن ثم عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص (*))[1]، وهنا بالتحديد داخل هذه النصوص الشعرية ليس تناقضًا أو تعارضًا.. إنما هي أشبه مما يمكن أنْ يُسمى (شعرية مراوغة). لتتماثل المراوغة في كلتا الحالتين : (الشعر مراوغـًا / العنوان مراوغـًا)[2] ـ (فإن لغة الشعر تأتي لإبطال المعنى الأصلي أو تشويشه ؟ بمعنى تقديمه برؤية مختلفة)[3] ـ (ومن هنا ندرك معنى القول للقدماء " أعذب الشعر أكذبه " لعلهم أرادوا أكثر مراوغة)[4].

٢ـ لعبة الضمائر التي تشكل تنوع حركي وانتقالي بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب أو التوصيف الفردي مثل (مطرود/ اطرش / ملعون / اخرس/ وشوش/ ميت / ممل ... والتي جمعيها تؤدي لتوجه واحد الدلالة والتوظيف ، التي قد استخدمت منذ بدء التصدير " إليك أنت " ثم في نصوص متعددة : إلى أنا / هو/ كالوس... كلها تؤدي إلى تعزيز فكرة التوحد والتماه مع الآخر ، والمشاركة ، والتفاعل والمؤازرة ، من أجل فكرة واحدة ومضمون واحد. حتى لو تعددت الرؤى وهي الامتثال لقانون الإبداع ،

(١) المرجع السابق : ص٦١ .
(٢) المرجع السابق : ص ٦٣ .
(٣) المرجع السابق : ص ٦٣ .
(٤) المرجع السابق : ص٦٤ .

ومنطقية الشعر التي تقودها نصوص شعرية بالعامية المصرية ، هذا التفاعل بين الذات الكاتبة ، والمتلقي باستحضار أغلب الضمائر الذي بالتالي يُعزز : دلالة التواصل اللساني ، والتفاعل الإنساني ، والإيقاع البصري والموسيقي. بلغة شعرية تتجاوز فضاء التنميط والتأطير الشعري. كما ذكرنا من قبل نموذج نص (حلم)[1] : (كل ليلة ينام على سريري حلم / تنبش عينه تفاصيل وشي/ كراكيب من أيام ما كان الشجر أسود / والطفل أبيض / أيام ما كان في خلق / بيوتهم من ازاز وقلوبهم من ازاز ودمهم من ازاز / كل ليلة ينام على سريري). ويستطرد الشاعر في تجسيد صورة بصرية شديدة القتامة ، والوطأة عن شجر تحول لونه إلى الأسود ، وبيوت وقلوب ودموع تحولت إلى زجاج ، وقد تحولت الصورة البصرية للوحة تشكيلية تنبش في الأحلام المجهضة ، وكابوسية التصوير العذب.. ويتمدد الحلم في الوصلة الثانية ، وهو في كل ليلة يحاول أن يلملم شتات نفسه من مشاعر الانكسار والهزيمة بالهروب الواسع في فضاء الحر والبرئ والنظيف والمطلق.. أثناء محاولته التحليق بعيدًا عن الضجر والملل واليأس والاحباط كما أشار المبدع ، وأكد في التصدير الأولي (.... هذا العمل فهو لكل حر أراد أن يحقق وجوده ...إليك أنت)[2] ، وتدور الدائرة المغلقة مرة أخرى حتى نصل لنقطة الصفر. وهي نية الانتحار غير المؤكدة ، ولكنه هاجس كابوسي يأتي على المخيلة المحطمة والمنهارة في لحظة

(١) تسيالزم : صص١٠-١١ .
(٢) تسيالزم : ص٥ .

يأس وندم. قائلا على لسان حاله وحالنا جميعـًا.. الذي كثيرنا أيضا ما تراوده تلك اللحظات البشعة التصور والمميتة والموجعة للغاية: (وساعات بأقول يمكن المرة دي ، يغرق كل ليلة / هو هو / وأنا قررت أنتحر)[١]. نص (تحريض)[٢]. تحريض على استمرار المحاولة للنهوض ، للبقاء دون كلل أو ملل ، دون إلغاء الوجود ونية الانتحار: (إلحق شوية نور / قبل ما تجف الحكاوي والعيون / وتساوي ثواني صمت / أمواج حنان ...). ويسترسل في انسجام شعري وموسيقي لاذع المرارة ناعم الحضور رغم مرارته. (اعتذر عن الكرنفال العظيم/ صادفك إنت لوحدك/ والحيطان ملهاش ودان/ ولا شبابيك ..).. ونص (٩صور)[٣]. الذي يوجد جزء منه على غلاف الديوان الشعري (وشك منحوت على صخرة / نصها غرقان / والنص التاني / جبل في صخرا / إنت ليه ؟! / وإزاي؟!). وتأتي الإجابات في حساب المختزل الشعري الإبداعي بصورة (١) ثم صورة (٣) ثم صورة (٥). وليس الحساب الرياضي المعتاد. فيتكون نص (٩ صور) من صورة (١) : تتآلف من صورة بصرية موغلة في التعبير عن التخبط والحطام الإنساني : (بتنبش على الحلم / مش فيه / وتمد ببصرك / وتمد لحد ما تجري / إنت ليه بتحِسّ بالشوارع والحيطان والكراسي والبيوت / اغسل وشك / دمك غرقني / فكرني بخدود / وشفايف / معرفش دلوقتي

(١) تسيالزم : ص١٢ .
(٢) تسيالزم : صص١٣ـ ١٤ .
(٣) تسيالزم : صص١٥ـ ١٨ .

لونها إيه ؟). وتتوه الذات الشقية المعذبة في بحر من التساؤلات، والحيرة ، والشكوك من كل مادي ومجرد نعيشه يوميا بعبث ولامبالاة. لكن عيون الشعر تلتقطه وسط كل شئ من : الشوارع والحيطان وحتى الكراسي. وأيضا داخل الوجوه المنحوته بأخاديد القهر، والحرمان ، والكبت.. لتفضفض بها المخيلة الشعرية ، بفنية وإبداع من خلال وجه منحوت على صخرة ، نصفها غرقان والنصف الثاني جبل في صحراء. وبين الغرق ليس في المياه وإنما من اليأس والاكتئاب والتصحر والجفاف والعطش ، يكون الهلاك الأكيد والفناء الروحي والمعنوي، والانزواء وسط تلك الأجواء الماحقة والساحقة والشديدة التداعيات. على الوجود الفعلي لذاته المقهورة. فيتدخل المبدع الذي يمثل دور كالساحر بتقديم مزيج من طرح المشكلة ، وتقديم الحل في آن واحد.. حين يأمره في المقطع التالي بلوم وعتاب بالتنحي عن هذا التكريس من الاحباط واليأس ؛ وذلك بأن يتمرد عليه بأي طريقة في صورة (٥). تلك الصورة البصرية المتأججة في تخيلاتها وأوصافها الصادمة.. ليعترف بحسرة وعتاب ممتزج بالسخرية اللاذعة في أخر الأمر: (بقيت مبل أكثر من شروق الشمس ، ومن غروبها ،/ واكثر من زمن محبوس في لوحة / أكثر من طعم لسانك وعيونك / دايما شايفه مربعات بالأبيض والأسود / وإنت كل اللي بتعرف تعمله / تاخد خطوة لقدام). وتتوالى أسئلة الكينونة مع هذا الوجود الضائع التائه دون ملاذ أو مرفأ أونجاة ، وكأن النصوص الشعرية تمتد في معنى طويل ؛ لترصد مدى تلك الاخفاقات والالتباسات التي يعيشها الانسان مع ذاته الشقية ، ومع الآخرين بصور بصرية

ومشهدية عالية التخييل ، والتوصيف تطغى عليها تصورات شعرية مباغتة ، وكما كسرت العَنونَات أفق التلقي كما ذكرنا من قبل ، إلا أنه من الممكن أيضا أن نطلق عليها بمثابة (قناعًا)[١]. (ولذا وجدنا احسان عباس لا يتردد بأن يصف القناع بأنه شخصية تاريخية يعبر الشاعر من خلالها عن موقف (١). في حين قال عنه البياتي مستفيدًا من ت. س.إليوت : إنه الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه متجردًا من ذاتيته ، ومضفيًا على صوته نبرة موضوعية تقريبًا أو شبه محايدة ، ومبتعدًا عن الغنائية والمباشرة.(١)[٢]. نماذج ذلك: (موسم الحصاد)[٣] ـ (بقايا من صحرا / بتروح معاك في أي مكان / وقتها ابتسامتك هتبقى لمين ؟! / والعالم من حواليك من غير ذكريات / ادفن دماغك / في طين ..../ واستنى مكعبات المطر). ونص (ميت)[٤]. مع استمرار التنوع بين استخدام الضمائر التي أثرت التنوع الحركي والانفعالي ، لمجمل النصوص الشعرية منذ بداية التصدير، كما أشرنا من قبل(إليك أنت). وكان هذا واضحًا إلى حد كبير في نص ميت : (التفت لي بهدوءك المهمش / خليني أقول لك / إنت مت كام مرة / وقد إيه هاتعيش ميت). ونص

(١) المرجع السابق : (سيمياء العنوان) صص٩٥ـ١٠٠ .
(٢) المرجع السابق : ص٩٥. هامش داخلي (٢) / اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ص ١٥٤./ هامش داخلي (٣) / تجربتي الشعرية، الجزء الثاني من ديوان البياتي، بيروت، ط٣، ١٩٧٣م، ص٣٧
(٣) تسيالزم :ص١ـ٢٠ .
(٤) تسيالزم :ص٢١ـ٢٢ .

(حوار خاص)[1]. الذي ينتهي كالعادة بسؤال جديد تابع لسابقه المتعدد والمتواجد في أغلب النصوص الشعرية ، لنغوص في متاهة التساؤلات ، فهي ليست أسئلة لها إجابات واضحة وشافية ومفهومة، إنها أكبر من مجرد أسئلة عابرة ، تستفهم عن البيان والتبيين لمنطق الأسئلة المطروح ، بل إنها تساؤلات الشك والبحث عن الحقيقة حتى نصل ليقين، وإن كانت تلك الاستفهامات الهائلة الطرح في تساؤلها داخل الأثواب الشعرية في تلك النصوص بالذات. لا تنتظر إجابات قاطعة. فالجد إخناتون الذي يتقمصه المبدع مهموم بحالة التأمل ، واستباق لرؤى الحياة والوجود بالتحليل والنظرة المتبصرة، والعميقة المغزى والمضمون. نموذج نص (حوار خاص):(بدأت حياتنا كده / وما عرفناش احنا ولاد مين؟). و(نص تيوليب)[2]. ونص (وشوش)[3]. حتى نصل لنص (بنفسج)[4] ـ (إلى عاشقة البنفسج .. أمي الطيبة). ورغم أن زهرة البنفسج. تلك الزهرة المبهجة والمضيئة. والتي ترمز هنا إلى الأم الطيبة التي تعشقها أيضًا. لكن هذا كان (قناعًا مراوغًا)[5]. ظاهره اللطف والجمال والطيبة. خاصة عندما ارتبط بذكر الأم الطيبة العاشقة له ، بينما داخله يحوي تفاصيل موجعة حتى مع تلك الأم الطيبة ، لكي يشكو لها قهره وحزنه وبكاءه ؛ الذي لم يعد يعرف

(١) تسيالزم :ص٢٣ـ٢٥ .
(٢) تسيالزم :ص٢٦ .
(٣) تسيالزم :ص٢٨ .
(٤) تسيالزم :ص٣٣ .
(٥) المرجع السابق: ص٩٥ .

أيهما أجمل بالنسبة له من كثرة ما اعتاد عليه ، فألفه وأحبه وجَّمله لرؤاه الذاتي والشخصي ، بل وبدأ يشاهد بكائيات الآخرين من حوله . ويعقد مقارنة بينهما أيهما أصبح أكثر جمالًا بالنسبة له؟! بكاءه أم كل ألوان البكاء الأخرى التي ملأت عالمنا من شرقه لغربه حتى بات له مائة لون ولون. وهذا التضاد أفرز المعنى الخفي والحقيقي من جوف الشعر.. فمن يعتاد على شئ يصبح مصيره وقدره ، ويتحول للحظة فارقة من قبح إلى جمال ، هكذا تفضفض وتصور لنا مخيلة الشعر. أن ترى البكاء أجمل ، وله ألوان تقرح بالمزيد من البكاء والبكاء والتألم ، ليتحول لجمال حتى لو كان بكاءًا. وذاك التساؤل الصادم عن ما هو أجمل البكاء ؟ بكاؤه أم بكاء الآخرين المتعددة والمختلفة الألوان. التي أيضًا تدخل في إطار المحاولة للتحويل والفرار والهروب ، وكل المعان الملتبسة في أغلب النصوص، ولكن بأشكال متنوعة ؛ لتُمثل إشكالية تحتاج إلى تساؤلات ، ولكن دون إجابات عن تلك الانهيارات المتوالية والصادمة لأفق المتلقي على الدوام فهي : (كانهيار غيمة رمادية / نقطة نقطة / على وردة بنفسج / ما بين جبال الثلج). لأن بجمالية الشعر وجموحه الخلاق قد أخبرنا في أول القول النصي : (الثلج زاحف على كل تفاصيلها / تحت ضوء قمر وردي/ حبسني جوايا لحظة واحدة / حركت شلال صخور جوه قلبي / ودمعتني ماس/ تفتكر صوت بكايا أجمل / ولا صوت ألوان بكائية). وتتوالى النصوص المؤججة بروح الضياع ، والاخفاقات من نماذج نصية: ك (عبث / تعاويذ / اخرس / مطرود / وسط البلد/ سودا / هو/ عدل / ط / ٣فقط / صورتك). / والتنوع بين ضمير الغائب كنص

(هو)[1]. والمخاطب كنص(صورتك)[2]. موجهًا أقواله الشعرية إليك أنت : (بُص / شوف كويس / صورتك على الصفحة / إيه رأيك ؟ / ... لو مصدق اللحظة دي / اخرج من هذا الجسد المرعب / وادخل بين الورقة). واستخدام الأرقام الشعورية مثل نصوص : ٩صور / ليه / كالوس / عدل / إقرأ... نموذج نص:٣ فقط[3]. (وشوشة الثواني / للدقايق / الساعات / زخرفة ضوافرالتاريخ / بالرموز واللؤللؤ الأسود / منحنيات الكون / أنا / الخمرة اللي ناطة / من خد لخد. / ٢ / ثقوب/ بيمر منها الصمت / متخفي / في صورة صمت / مهول/ تجلى المجد / في لون عيني / فكك قيود / الارتفاع / العرض / والطول / أنا الصدفة / محمول على البصر / كل أما بص / الشرق / الغرب / الشمال / الجنوب / أنا الشكل.

لنجد هنا (أن اللغة الفردية. ليست أخيرًا إلا وهمًا منحرفًا شيئًا ما "(٦) : تفاؤل من هذا النحو والسنن المشترك سيكون إذن للمرسل إليه ، حيث يتملكه المرسل تكيفيا). يعبد الطريق أمام الالتباسات والشكوك وإخفاقات التواصل. آخرون بالعكس حذرون تجاه هاته الإخفاقات ، يناصرون أحادية تصورية حذرية ، كما هو الشأن بالنسبة للويس كارول ، الذي يعلن الارتباط بالمنطق الرمز symbolique " أعتقد أن كل كاتب له الحق الكامل في إسناد

(١) تسيالزم :ص٥٦ .
(٢) تسيالزم :ص٤٢ .
(٣) تسيالزم :ص٦٠-٦٢ .

المعنى الذي يريد لكل كلمة وكل عبارة يريد استعمالها)[1].

لنصل هنا لسؤال إشكالي وهام أثناء تداعيات التفحص والقراءة كمتلقي : (فهل العنوان تساؤل يجيب عنه النص إجابة شافية أم مؤقتة ؟ وما دور التأويل في التلقي من ثم ؟ تبدو مواجهة سؤال العنوان من الصعوبة بمكان لا تقل عن مواجهة سؤال الإبداع نفسه، أو الإبداعية ذاتها، وهي تعانده وتراوغه ، قبل أن تسمح له بولوج بعض منافذها في لحظات سديمية غامضة . (١))[2]. إذن ولا بد أن نضيف بشكل محدد أثناء قراءة هذه النصوص الشعرية بالذات. سؤال آخر في مواجهة سؤال الإبداع أيضا : هل اللغة (أشعار بالعامية المصرية). كانت عائقًا في منح تلك النصوص الاستلهام الإبداعي ، والتخييل الشعري الفضفاض ما دام (اللسان وسيلة للتواصل إذ يشتمل على كثير من الغموض والحشو وعلامات نوعية ليكون وسيلة جيدة للتواصل)[3]. وهذا مع العلم أنه (لقد بدا

(١) انظر المصدر: في التداولية المعاصرة والتواصل .ترجمة وتعليق : د.محمد نظيف. أفريقيا الشرق٢٠١٤م ـ المغرب. صص٤٦ـ٤٧. هامش داخلي(٦)./ ٦ـهاته ملاحظتنا، نسجل أنه سنة ١٩٦١ اعتبر جاكوبسون jakobson (أشار إليه ديفزين ١٩٦٩ـ أن المحاولات التي استهدفت إنشاء نموذج لغوي دون اعتبار المتكلم أو المستمع مهدد بتحويل اللغة إلى خيال مدرسي لاهوتي. Fictio ـscolastique في عشر سنوات غير الخيال la fiction نهائيا حقله ... توبة جديرة بالملاحظة ومعلنة عن هذا « التحول» الذي تحدثنا عنه في المدخل.

(٢) المرجع السابق : (سيمياء العنوان). ص٥٣. هامش داخلي/ (١) انظر: رشيد يحياوي. ص١٠١.

(٣) انظر المصدر: في التداولية المعاصرة والتواصل .ترجمة وتعليق : د.محمد نظيف ـأفريقيا الشرق٢٠١٤م ـ المغرب الفصل الثاني ـ إشكالية التلفظ كيربرا أوريكيوني.ص٤٤.

الشعر الحديث منفتحًا على الرمز والإيحاء بل والغموض الشفاف أحيانا، الذي يعبر عن رؤيا ترغب في التكتم على نفسها والتمنّع عن قول حقيقتها لكل واحد.(١))[١]، وهذا بالتأكيد يشمل الفضاء الشعري بوجه عام دون محدد للسان الذي هو وسيلة للتواصل بكل تنوعه اللغوي حتى المحلي (أي اللهجة) النابعة من المصدر الأم ، وينتمي كليًا للثقافة والجغرافيا والتاريخ والبيئة التي أنتجته. ف (من جهة للأخذ بعين الاعتبار خاصية المكون المعجمي حيث تلتقي التشعبات اللهجية بكثافة ، من المؤكد مع ذلك أن بعض التوافق يتأسس حول الدلالات ، التي تمكن من المفاهيم جزيئا على الأقل (وتشييد مواد المعجم) ؛ حيث الكلمات لها في اللغة معنى واحدا أو على الأصح معاني ثابتة نسبيا ومتبادلة بين الاشخاص)[٢].

إذًا النتيجة : سنعدل عن تعريف اللسان بطريقة سوسير (Saussure) باعتباره سننا أي آلة للتواصل.(instrument de communication) لكن سنعتبره لعبة أو بكيفية أدق إرساءً لقواعد لعبة ، واللعبة ترتبط بكيفية شاملة بالحياة اليومية)[٣]. كما أشار المصدر في البداية بأن التواصل اللساني : ١ـ يجب أن تفهم العبارة في معناها الواسع نسبيًا . أوسع مما هو عند لاينز lyons الذي وضع تعريفًا لها : " نقل قصدي للأخبار ، بمساعدة نسق من العلامات محدد سلفًا ... والتي يمكنها أن تتجاوز الإطار الضيق لما يصطلح عليه مونان G MOUNIN

(١) انظر المصدر:(سيمياء العنوان). ص٩٦. هامش داخلي/ (١) انظر: لحظة المكاشفة الشعرية، ص١٩٠.
(٢) انظر المصدر: في التداولية المعاصرة والتواصل.ص٤٨ .
(٣) انظر المصدر: في التداولية المعاصرة والتواصل.ص٤٣ .

"سيميولوجيا التواصل في مقابل سيميولوجيا الدلالة")[1]. وتطبيقًا على هذه النصوص التي تطرح هذا التجاوز بين سيميولوجيا دلالة العنوان المركب الاشتقاق الدلالي والوظيفي (تسيالزم إخناتون يقول)، (ببعدهما الرمزي والدلالي). الواسع التأويل في مقابل سيميولوجيا التواصل اللغوي داخل النصوص الشعرية (أشعار بالعامية المصرية). لتتجاوز بالفعل (إشكالية التلفظ)[2]. من الذاتية في اللغة لتمنح متسعًا من القراءة والتأويل. كنموذج نص (اقرأ). الذي يمثل بلفظ اقرأ طرح قوي ومعني لتشكيل لغوي فصيح باستخدام فعل أمر حاسم وقاطع اقرأ. مصدره تناص قرأني موحي بجلال اللفظ واستيفاءه المعنى الكامل والتام المعني ، بالمغزى الأهم والأعم والأوفر إيحاءًا ، ورمزية واسعة الدلالة مرتبطة بمدى تمكن اللسان في فعل التواصل، وايصال الرسالة للمتلقي والقارئ العادي. دون أن يتلازم هذا بتوجه لغوي مؤطر، وممنهج ما دام حقق فكرة الانتماء والصدق الفني للفكرة الخالصة، وهي أن الفن الإبداعي هو فنًا خالصًا من أجل الفن بالتمام والكمال.

من ثم سيميولوجيا التواصل في (أشعار بالعامية المصرية). في مقابل كل العنونات التي كسرت أفق كل التوقعات تتجاوز مما اصطلح عليه مونان ؛ بمساعدة مفهومات أعمق وأوسع التأثير؛ بتعزيز منطق الشعر الداخلي الذي لا محدد أو تحديد له بفضاء العالم أجمع. كما أشرنا في بدء القول ونموذج جلي على ذلك

(١) انظر المصدر: في التداولية المعاصرة والتواصل.ص٤١ .
(٢) انظر المصدر: في التداولية المعاصرة والتواصل. ترجمة وتعليق : د. محمد نظيف/ الفصل الثاني ـ كيربرا أوريكيوني ـ (إشكالية التلفظ). صص٤١ـ ٨٢.

التجاوز السيميولوجي نص (اقرأ)[1] :

خبي عيونك في جيبك / اقرأ / اقرأ / برجلك الحافية / ملامح البحر/ قبل ما يبقى لونه وردي/ وينتحر القمر جواه / ويعيش / يتسكع في البلكونات / وجناين الموج / الدافية ...../

(٢) تجويف مشاعرك / ماشي فيه / عنكبوت أخضر/ غازل لبيوته في كل مكان / صايد تفاصيلك.

(٣) تنتهي بفعل المقاومة / اقرأ / اقرأ

(٤) إنت الزمن الباقي / المكان الوحيد / اللي تقدر تمشي فيه خطوتين / إنت / مافيش داعي لطرح الأسئلة / بطيئة التأثير / وتسميه حياتك / حياة / أو موت / حدد ألوان قوس قزح / قصف رموشك / على أد النظرة الأولى / إنت مش محتاج تكون / عنيد / اقرأ / اقرأ.

(١) تسيالزم : صص ٦٨ـ ٧١ .

المؤلفة في سطور:

هدى توفيق /

من مواليد محافظة بني سويف (مصر)، حاصلة على كلية الآداب ،جامعة القاهرة (قسم اللغة الإنجليزية)، صدر لها عدد من المجموعات القصصية نماذج : أنَّ تصير رجلاً، عن عاقر وأحول ، مذاق الدهشة ، عدوى المرح ، حذاء سيلفانا ، سلامتك ياراسي ، خيال عن وطن مغاير، الرقص على البحر، فاكهة بشرية ..... إلخ ، وثلاث روايات هم : (المريض العربي) عام ٢٠١٥م ، (بيوت بيضاء) عام ٢٠١١م). التي حازت على جائزة (المركزالأول) في عام ٢٠١٢م ، تحت اشراف الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ورواية (رقصة الحرية) عام ٢٠١٩م ، ناصية القراءة (١)، قراءات ثقافية في الأدب العربي ، عام ٢٠٢٠م.

الفهرس

الإهداء ٣
ناصية القراءة « ورد الجليد » ٥
ناصية القراءة « ثرثرة خلف المحراب » ٥١
ناصية القراءة « نخلة وبيت » ٨٦
ناصية القراءة « إيماءة قلب » ١٢٤
سياج ١٢٤
مقام ملعون ١٢٥
حبة ١٢٦
ناصية القراءة قصص : سياج ـ مقام ملعون ـ حبة ١٢٧
ناصية القراءة « مخرج » ١٤٥
ناصية القراءة « تسيالزم إخناتون يقول » ٢٠٧
المؤلفة في سطور: ٢٣١
الفهرس ٢٣٢

الكاتبة

هدى توفيق

يُعتبر كتاب (ناصية القراءة 2) الجزء الثاني عن قراءات ثقافيّة في الأدب العربيّ، لعدد من المبدعين والمبدعات من مختلف البلاد العربية.

يقوم بعمل قراءة نقديّة ثقافيّة طبقًا لمنهج محدد الاستخدام مع اختلاف الأعمال المقروءة بما يناسب رؤية الكاتب / ة من فنيّات وتقنيات هذا المُنتج الأدبيّ وغيره؛ حتّى نحاول أن نصل إلى ذائقة أدبيّة تقترب وتهدف إلى حدٍّ ما إلى فك شفرات تلك الأعمال الأدبيّة بما تحتوي على جماليّات متعدّدة عن: السّرد الحكائيّ، والمكان والزمان، والشخصيات، والانتقالات الرمزيّة؛ كي نعيش أجواء الإبداع الأدبيّ سواء المكتمل أو الهادف؛ من أجل تفعيل حراك الذائقة الأدبيّة، وتسليط الضوء على مدى إيجاد تأويلات ورؤى معرفيّة؛ لقراءة النص الإبداعيّ بمختلف أنواعه سواء القصصيّ، أو الروائيّ، أو الشعريّ.

مصمم الغلاف:
أيمن عبد البارى